

ABR-STUTTGART
VORÜBERGEHENDE
SAMMLUNG
(GÖPPINGER WAND)
1994

**ABR-STUTT GART
VORÜBERGEHENDE SAMMLUNG
(GÖPPINGER WAND)**

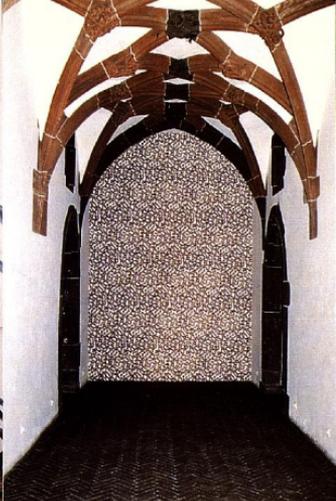
Städtische Galerie Göppingen

DIE FESTLICHKEIT DER WÄNDE

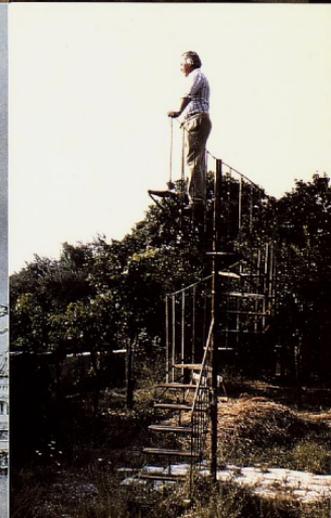
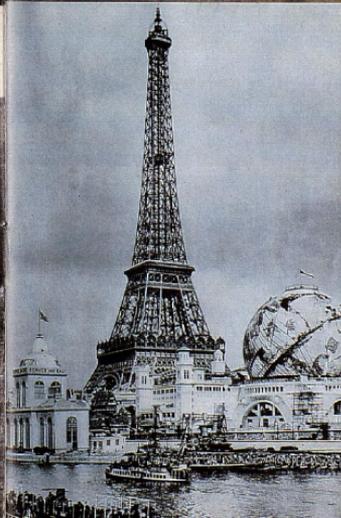
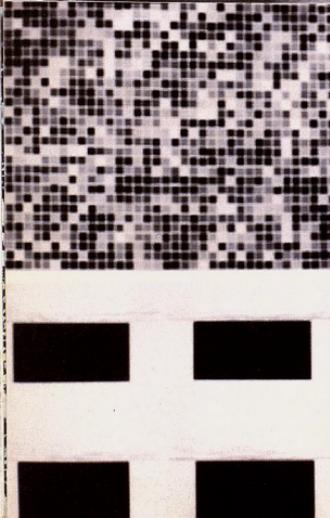
Ein Bild alleine bedeutet zu viel. Ein zweites Bild daneben verführt dagegen zum ständigen Hin und Her des Vergleichens, wodurch beide Bilder allzu rasch verbraucht werden und nur noch als Umkehrpunkte einer rein gedanklichen Pendelbewegung fungieren. Drei Bilder in Reihe zu präsentieren ist vollends indiskutabel, da man sich dabei unweigerlich in den Fallstricken einer letztlich sakralen Dialektik verfängt und eine Mitte, eine Synthese selbst dort noch herbeidenkt, wo mit der Zahl Drei wirklich nur die platte Unendlichkeit gemeint war. – Erst mit der Zahl Vier beginnt das Nebeneinander der Bilder wieder unverfänglich zu werden. Vier gleich große Bilder – Fotografien zum Beispiel – lassen sich zu einem zweireihigen rechteckigen Block arrangieren, dessen Seiten genau doppelt so lang sind wie die der Einzelbilder. Zwischen den vier aneinanderstoßenden Bildern sind die horizontalen, die vertikalen und die diagonalen Bezüge gleichwertig; der mathematische Punkt, an dem sie alle zusammentreffen, bildet jedoch kein wirkliches Zentrum. Die vier Bilder können miteinander kommunizieren, ohne daß sie sich etwas Bestimmtes zu sagen hätten. Diese Anordnung führt auch nicht notwendig zu einem neuen Bild im Sinne einer faktischen oder stilistischen Totalität: An den Rändern, so scheint es, könnten nach allen vier Seiten hin weitere Bilder angehängt werden, ad infinitum. Möglich, daß daraus dann irgendwann etwas Tapetenähnliches entstünde, eine gemusterte Fläche, die fast nichts mehr mit dem Inhalt und der Bedeutung der einzelnen Bilder zu tun hätte. Möglich aber auch, daß bei der Betrachtung dieser Quartette der Sinnzwang doch über die Idee des Dekors triumphieren würde und wir darüber zu staunen hätten, wie selbst das disparateste Material noch zu einer mustergültigen Anordnung findet. – In der Ausstellung jedenfalls, wo die Bilder zu übersicht-

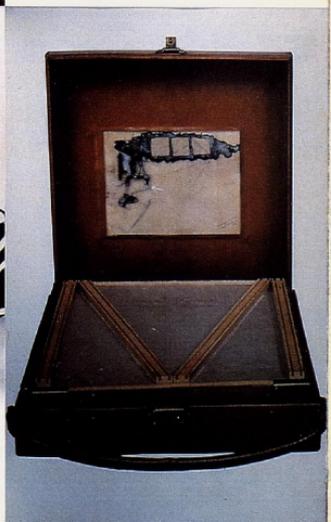
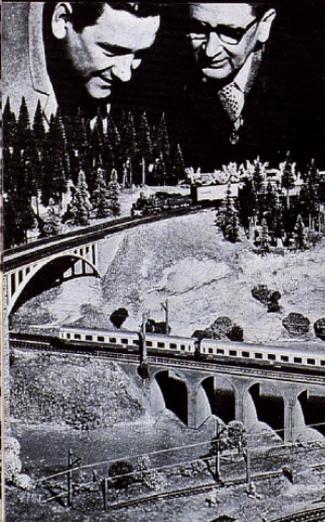
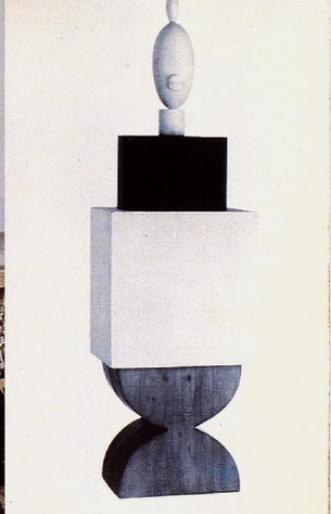
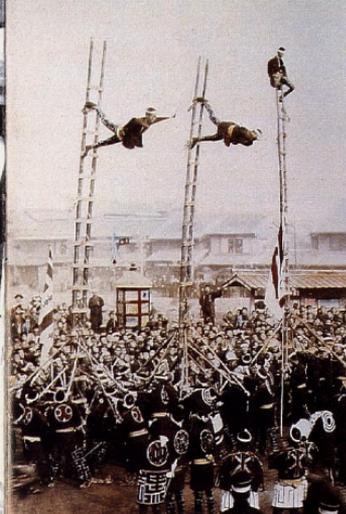
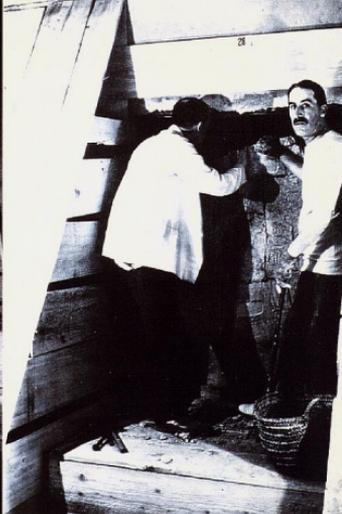
lichen Quartetten geordnet, gerahmt und als Bildtafeln an die in der unteren Hälfte tapezierte Wand gehängt sind, bleibt es offen, ob am Ende die separierende weiße Ausstellungswand oder das integrierende, wenn nicht sogar alles verschlingende Tapetenmuster die Oberhand über die Bilder gewinnt. Etwas Ähnliches gilt für die in einer gemeinsamen Vitrine eingeschlossenen vier Originale: die Willkür ihrer Zusammenstellung kann vor dem Hintergrund der Tapete und der anderen Bilder jederzeit auch als Notwendigkeit erscheinen – und umgekehrt; für beides spricht gleich viel. – Dieser Zustand der Indifferenz ist eine Voraussetzung für das, was wir Sammlung nennen.

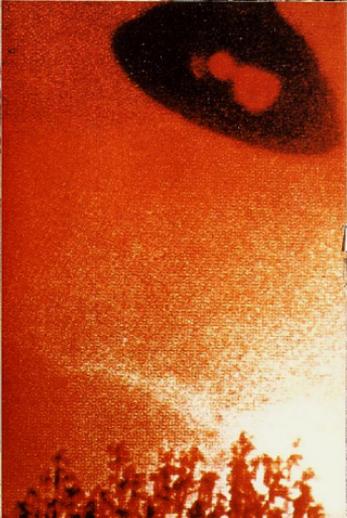
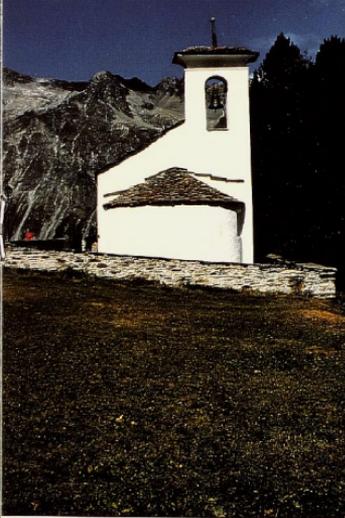
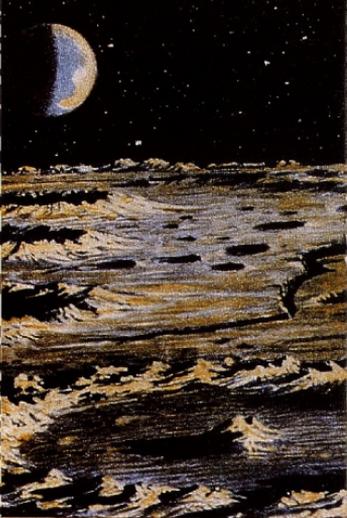
Harry Walter

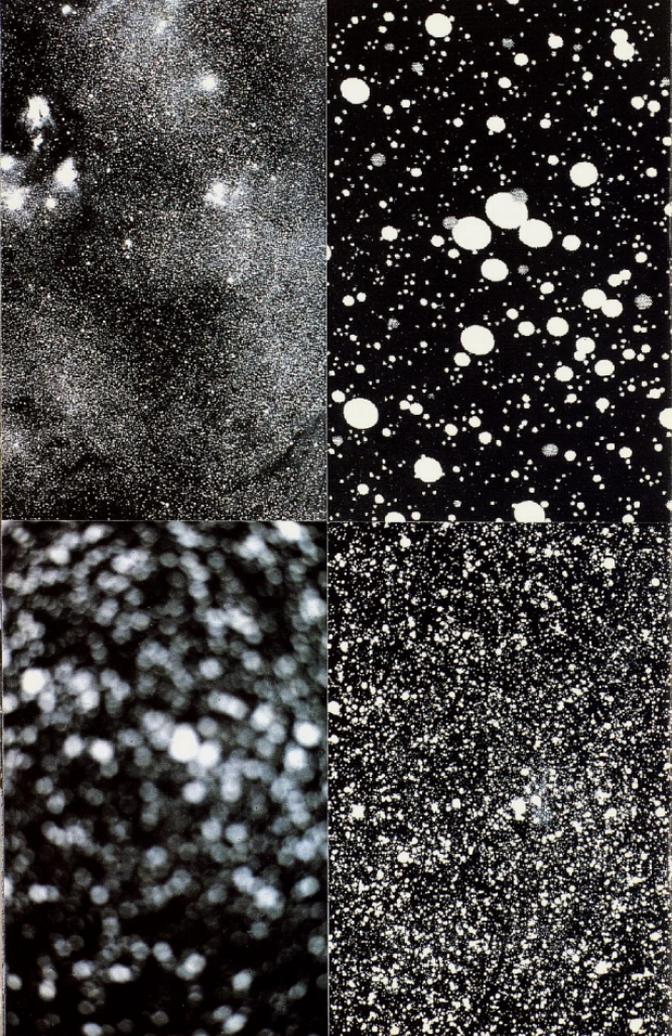












EN PASSANT – EINE KLEINE VORGESCHICHTE

Auf die Frage nach der Bedeutung der Buchstaben ABR gibt es verschiedene Antworten. Für DDR-Bürger war es die gängige Abkürzung des Wortes Autobahnraststätte. Menschen aus München und Umgebung denken automatisch an das Allgemeine Bayrische Reisebüro. Wir selbst bieten alle möglichen Kombinationen an, wenn sie nur einigermaßen zu unserer Tätigkeit passen: Aspekte bemusterter Räume, Aktivitäten betonter Reizlosigkeit, Art beyond Revolution – oder wir bringen anlässlich einer Einladung in Kunstkreisen unseren Trinkspruch aus: Auf beiderseitigen Ruhm.

Es gibt allerdings noch eine ganz andere Darstellung, nämlich die des tatsächlichen Grundes für ausgerechnet jene drei Buchstaben. Im Jahr 1981 überzeugten sich Harry Walter, Gerrit Hoogerbeets, Uli Bernhardt und ich gegenseitig, daß in der Kunst eigentlich alles Wesentliche gemacht sei und neue Formulierungen oder neue Betrachtungsweisen in erster Linie aus der Umgruppierung des Vorhandenen zu gewinnen seien. Nach unserer Ansicht bestand sinnvolle künstlerische Arbeit vor allem im Herstellen neuer Beziehungen zwischen gegebenen Kunstwerken und anderen Dingen oder zwischen ihnen und der Situation ihrer Erscheinung. Um diesen Ansatz weiter zu verfolgen, wollten wir ein „Archiv spekulativer Kombinatorik“ gründen, einen Ort, an welchem wir in Frage kommendes Material zusammenbringen und in von uns bestimmten Konstellationen erproben könnten. Aber was war das für ein plumper und hölzerner Name! Schließlich wollten wir die spekulative Kombinatorik nicht behaupten, sondern betreiben. Dem sollte als erstes die Bezeichnung unseres Zusammenschlusses entsprechen. Irgendwie kamen wir auf „Archiv beider Richtungen“. Das paßte zu unserer Vorstellung archivalischer Unentschiedenheit zwischen anhäufen und verbrauchen, zwischen sammeln und zerstreuen. Außerdem hieß es nicht Archiv für irgendetwas, versprach kein Programm und hatte daher auch keine Erwartungen zu erfüllen. Aber gerade die Indifferenz sollte sich als problematisch erweisen. Permanent wurden wir gefragt, was denn für Richtungen gemeint seien

und was wir archivieren würden. Unzählige Male hatten wir also die Geschichte so ähnlich wie hier zu erzählen. Um aus diesem Zwang herauszukommen, tigten wir schließlich alles Bedeutungstragende und beließen nur die Initialen. Der Effekt war, daß wir von da an ständig genötigt waren, zu erklären, daß ABR für „Archiv beider Richtungen“ stehe, was wiederum hervorgegangen sei aus ... und alles von vorne.

Es dauerte Jahre, bis ABR einfach als Begriff akzeptiert wurde und der Ausgangsgedanke an ein Archiv – womit immer der Gedanke an gesammeltes Material verbunden ist – keine Rolle mehr spielte. Manche Personen jedoch, die die ganze Entwicklung mitverfolgt hätten, alle Veränderungen beobachten konnten und wissen, daß ABR heute etwas anderes ist als vor zehn Jahren, sprechen noch immer vom Archiv beider Richtungen, auch wenn sie damit die heutige Arbeit von Harry und mir meinen. Doch nicht nur der alte Name, auch die alte Absicht verfolgt uns auf solche Weise. Und es kann passieren, daß Werner Meyer, der sicher alles genau auseinanderhalten kann, listig eine Kurzschrift fabriziert, indem er im Gespräch bemerkt: „Eigentlich seid ihr mit eurem Archiv von jeher auch Sammier, und eine von euch vorgestellte Sammlung würde mich als Ausstellung interessieren.“ Die Behauptung stimmt natürlich, denn wir arbeiten mit einem eher gesammelten als gemachten Repertoire, aus welchem wir auf den jeweiligen Anlaß bezogene Kombinationen präsentieren. Also fühlen wir uns ertappt und verstanden zugleich. Aber was will Werner Meyer wirklich, wenn er im Fortgang mehrfach darauf abhebt, daß das Material nicht von uns sein solle, sondern nur von uns ausgewählt? Was meint er, wenn er von unserem „anderen Blick“ redet, den er spannend fände als Grundlage der Auswahl von Werken? Will er uns infizieren mit der Idee, daß wir für die Städtische Galerie Göttingen eine fiktive Kunstsammlung zusammenstellen, so als wären wir heimliche Konservatoren oder gar Kuratoren? Das wäre eine Erwartung in die falsche Richtung. Schließlich haben wir bisher noch nie bestehende Sammlungen durchforstet, um daraus die für uns interessantesten Teile zusammenzustellen, sondern immer solche Dinge verwendet, die uns durch längeren Umgang vertraut sind und von denen wir meinen, sie könnten miteinander korrespondieren und Spannungsbögen erzeugen.

Der Künstler als Sammler oder als Vermittler von Sammlungen beschäftigt uns weniger.

Die Überprüfung der gemachten Anregung ergab allerdings, daß etliche der von uns bevorzugten Beiträge zur Kunst tatsächlich Merkmale von Sammlung haben. Der Beuys-Block in Darmstadt beispielsweise. Jene sieben Räume, die Beuys wie eine prototypische Sammlung seiner Sachen eingerichtet hat. Oft haben wir gerade dort studiert, wie allein schon das Zusammenbringen und Ausbreiten von Gegenständen Bedeutung stiften kann. Oder Claes Oldenburgs Ray Gun Wing, das absonderliche Spezialmuseum für alles, was auch nur entfernt der Science-Fiction-Waffe Ray Gun ähnlich sieht. Dann der immer wieder faszinierende Übergang von Sammlung zu Sammelsurium in der „Garage“ und auf dem „Tisch“ von Fischli/Weiss. Nicht zuletzt Daniel Spoerri's „Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls“ – die geniale Sammlung von Erinnerungen, die durch Gegenstände auf einem Tisch wachgerufen werden, ergänzt durch ausufernde zusätzliche Anmerkungen von Emmett Williams und Diter Rot. Besonders aber Marcel Duchamps „Boîte en valise“ als ein uns immer wieder beeindruckendes Modell dafür, wie ein Künstler sein Werk sammeln und dennoch mobil halten kann.

Rückblickend zeigt sich, daß wir selbst bisweilen im Ansatz sammlungsähnliche Strukturen in unserer Arbeit entwickeln. 1983 haben wir den gesamten Inhalt der bis dahin entstandenen Archiv-Beider-Richtungen-Hefte auf Microfilm zusammengefasst, um so die kleinstmögliche ABR-Sammlung in Umlauf zu bringen. Die Bildserie „Tour d'horizon“, die uns seit 1985 begleitet, ist als eine nach Bedarf zu erweiternde Sammlung konzipiert, die ein ausgeglichenes Verhältnis von lesbarem Inhalt und dekorativer Ausbreitung anstrebt. Besonders aber das 1993 im Wilhelmshaus in Stuttgart eingerichtete ABR-Kabinett, das in vier Wandvitrinen diverse Gegenstände, die uns in den letzten Jahren begleitet haben, zu einer kleinen Sammlung zusammengefaßt, die inhaltliche Zusammenhänge und formale Vorlieben der gemeinsamen Arbeit präsentiert.

Mit Blick auf die von Werner Meyer herbeigeführte Situation läßt sich sagen, daß uns der Vorgang des Ordnen's, Gruppierens und Arrangierens nicht nur vertraut ist, sondern uns sogar besonders interessiert – jedoch in

einer der Organisation von Ausstellungen fast entgegengesetzten Weise. Wir sind nämlich ständig im Zweifel, ob die in ihrem Umfeld in Gang gehaltene Sinnmaschinerie, von der Erklärung erwartet wird durch Reden, Katalogtexte und Besprechungen, der Kunst überhaupt entspricht. Deren besondere Qualität besteht ja gerade darin, nicht einfach Sinnkonstruktionen anzubieten, sondern sie im selben Maße auch zu unterlaufen. Wir sind überzeugt, daß das Nichteinspeisen weiterer Formulierungen in den Betrieb dem Wesen der Kunst ebenso angemessen sein kann. Also sind wir hin- und hergerissen zwischen den Möglichkeiten, etwas öffentlich zu präsentieren oder etwas im kleinen Kreis zu zeigen.

Damit unsere Haltung, wenn wir uns dann doch zur Ausstellung entschließen, nicht wie pseudo-dadaistischer Leichtsinns daherkommt (indem wir so tun würden, als gäbe es tatsächlich nichts zu tun) oder gar – weil unser Handeln vom Bedenken getragen ist – als raffiniert eingefädelter Tiefsinn mißgedeutet wird, bleibt der Ansatz ganz einfach: Aus unserem Fundus setzen wir Fotomaterial zu Bildtafeln zusammen. Dann entfalten wir mit Hilfe einer Tapete einen anregenden Hintergrund, breiten davor die herbeizitierten Bilder aus und geben so einen Einblick in unser imaginäres Museum. Zugleich zeigen wir damit den Grundstock zu einem möglichen Bilder-Atlas, der ein weiterer Beitrag zu unserem zentralen Thema „Kosmos und Einrichtung“ werden könnte.

Ergänzt werden die versammelten Reproduktionen durch vier in einer Vitrine gezeigten Objekte, die sich in dieser Konstellation wohl kaum wieder begegnen werden: Ein 150 Millionen Jahre alter Ammonit aus dem schwäbischen Jura, ein „Soft Drum-Set“-Multiple von Claes Oldenburg aus dem Jahr 1969, das Holzkästchen „Intuition“, das Joseph Beuys 1968 in Umlauf gebracht hat, und ein Exemplar der berühmten Schachtel von Marcel Duchamp. Für die Dauer der Ausstellung bilden Sie den Mittelpunkt, dem wir die Umgebung stiften. Je nach Blickrichtung leiten sie den von uns vorgeschlagenen assoziativen Diskurs ein oder setzen ihn fort. In ihnen materialisiert sich auf andere Weise als in der Bildauswahl nochmals der Grundgedanke der entfachten Aktivität: Vorübergehende Sammlung.

René Straub

BILDERMUSTER, MUSTERBILDER UND EINE MUSTERGÜLTIGE VITRINE

„Was haben die Bilder einer Tapete wirklich entgegenzuhalten außer ihrer blinden Rückseite?“¹

Die „Vorübergehende Sammlung – eingerichtet von ABR-Stuttgart“ hat den Umgang mit Bildern zum Thema: gehen, (ver-)sammeln, eine offene Ordnung, wahrnehmen durch die unterschiedlichsten möglichen Verbindungen und sich einrichten in der Bilderwelt als Bild der Welt.²

Die Photographien der Bilder (reproduzierte Reproduktionen), ihre Anzahl in je einem Rahmen, der gleichmäßige Rhythmus ihrer Verteilung im Raum, dies entspricht der prinzipiellen Verfügbarkeit der Bilder, entnommen aus dem Kosmos eines potentiell grenzenlosen Bilderatlas, vorgeführt und eingerichtet in der so oder in einer anderen Ordnung möglichen Zusammenstellung eines „musée imaginaire“. Die Aura der Bilder – als Kultwert und geschichtliches Zeugnis – ist allenfalls in der Erinnerung aufgehoben, ihr Ausstellungswert³ ist die Grundlage für einen sich in ihrer gegenwärtigen Situation einrichtenden Umgang sowohl einfach wahrnehmender wie spekulativer, phantasievoller Zuordnungen, Ausbreitung und immer wieder neu möglicher Verstrickung der Assoziationen. Die Tapete, visuelles Leitmotiv von ABR seit 1988, bildet als abstrakt bildhaftes Ornament den Hintergrund, den Horizont. Sie bindet das Netz der Bildinhalte in ihre dekorative Ausbreitung – Alltagserfahrung, die in der isolierten Situation einer Ausstellung mit der augenfälligen Frage nach dem Zusammenhang (Sammlung) oszilliert. Wie in einem Kaleidoskop – auch ein Motiv einzelner Bilder – wechselt die Wahrnehmung der Bilder-versammlung zwischen den mit Inhalten sich herstellenden Bezügen und der Ausbreitung zum Muster. Die Bilder, die (Ver-)Sammlung und die Tapete bedeuten Mikrokosmen unterschiedlicher Modalität.

Dies ereignet sich spielerisch, experimentell, mit eingebauten Brüchen und der „Ironie der Indifferenz“ (Marcel Duchamp), wenn vermeintliche Bezüge wie Farblänge, formale Strukturen oder vergleichbare Inhalte des Dargestellten sich wieder auflösen im Ornament des Ganzen, wenn

die Konzentration immer verbunden ist mit ihrem Gegenpol der Zerstreung als Antrieb ständiger Mobilität und Offenheit des Wahrnehmens und Denkens in Bildern.

„Die Beschränkung der Mittel, verbunden mit der Übersichtlichkeit der Formen und der Ökonomie der Präsentation, geben dem ganzen etwas Klassisches“⁴ – als Ausstellung, als seriell anmutendes Gesamtkunstwerk und Einrichtung des Ausstellungsraumes. Wie der männliche Torso im Zentrum der Vitrine eines Orthopädie-Fachhandels als „in unsere Zeit gerettete Klassik schlechthin“⁵ sich sehen läßt, so versteht sich die Versammlung von originalen Kunstwerken in der Vitrine der Göppinger „Vorübergehenden Sammlung“ – die Andeutung einer Legitimation der ästhetischen Strategie von ABR aus der Kunstgeschichte, herbeigeht als „missing link“ zwischen der Produktion und statischen Existenz von Originalen und der mobilen und assoziativen Bewegung der Wahrnehmung in der Verfügbarkeit ihrer Abbildungen: Marcel Duchamps „Boite en valise“ (1941-68), eine Sammlung seines eigenen Werkes, in Reproduktionen und auf kleinstem Raum, transportabel und auf vielfältige Weise ausbreitbar; Joseph Beuys kleiner Holzkasten „Intuition“ von 1968, ein einfacher offener Behälter, gefüllt mit zwei Linien und der in einem Begriff konzentrierten Potenz menschlicher Imaginationskraft; Claes Oldenburgs „Soft Drum Set“ von 1969, in dem die (Klang-)Vorstellung eines Gegenstandes seiner materialen und bildhaften Verformbarkeit anheimgegeben ist; schließlich gehört zu dieser Versammlung die 150 Millionen Jahre alte Versteinerung eines prächtigen Ammoniten, in dem Gegenwart und Geschichte aus aller erfahrbaren Orientierung heraustreten, und Natur und Ornament sich vereinen.

Es geht um die Möglichkeiten der Bilder, aus ihnen ergibt sich die Strategie, nicht aus einer Theorie und einem daraus resultierenden Ordnungskonzept. Gleichwohl steckt in allem das Bewußtsein darum, gesehen zu werden, auch wenn die Regeln kaleidoskopartig komplex sind und die Orientierung, das Muster im Ganzen nur vermuten lassen.

Die Strategie von ABR, ihr künstlerisches Werk, ist kulturelles Handeln im Sinne einer Ökonomie im ebenso freien wie reflektierten Umgang mit verfügbarem Bildmaterial. „Der Wert eines kulturellen Werkes wird durch

sein Verhältnis zu anderen Werken bestimmt und nicht durch sein Verhältnis zur außerkulturellen Realität, nicht durch seine Wahrheit und nicht durch einen Sinn... Die einzige Möglichkeit, die Ökonomie (das Handeln auch im geistigen, bedeutungsschaffenden Sinn – Anm. d.V.) zu verstehen, besteht darin, aktiv an ihr teilzunehmen. Nur indem wir innovativ im Sinne der ökonomischen Forderungen agieren, erfahren wir, worin diese Forderungen bestehen.⁶

Durch dieses bewußte Spiel mit Bildern aus ihrem sich permanent zur Disposition stellenden Archiv, indifferent in der Wertschätzung zwischen künstlerischer, historisch musealer Überlieferung und dem profanen Raum als Quelle ihrer Sammlung, hat das Werk von ABR, als Strategie wie auch in den sich daraus ergebenden Inhalten, exemplarische Bedeutung in der durch die Kunst selbst geführten Diskussion um die Postmoderne, um die Neubewertung des Innovativen und die Perspektiven in der Kultur der Gegenwart.

Werner Meyer

Anmerkung

¹ ABR-Stuttgart: Générateurs modèles. Musterbrüder. Lyon/Stuttgart 1988, S. 24

² vergl. den programmatischen Titel „Kosmos und Einrichtung“ (Archiv beider Richtungen, Stuttgart 1983) und John Berger: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek bei Hamburg 1974

³ vergl. zu dieser Gegenüberstellung von „Aura“, „Kultwert“ und „Ausstellungswert“ von Bildern (Kunstwerken) Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt/M. 1963

⁴ vergl. René Straub: Schönheit muß sein. St. Gallen 1988, o.S.

⁵ ebenda

⁶ vergl. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München, Wien 1992, S. 13 ff.

Impressum

Dieser Katalog erscheint
anläßlich der Ausstellung
„Vorübergehende Sammlung
eingerrichtet von ABR-Stuttgart“
Städtische Galerie Göppingen
30.1. – 4.3.1994

Herausgeber
Werner Meyer
Städtische Galerie Göppingen

Ausstellung und Katalog
ABR-Stuttgart

Fotomaterial
ABR-Stuttgart
Aufnahmen im Ausstellungsraum
Wolfram Jantzer

© ABR-Stuttgart, Werner Meyer

Herstellung
Grafisches Zentrum Drucktechnik
71254 Ditzingen-Heimerdingen

Städtische Galerie Göppingen
ISBN 3-927791-20-2

Für freundliche Unterstützung
danken wir der Galerie Krinzinger
in Wien und der Shoshana Wayne
Gallery, Los Angeles

