

ABR ORNAMENT UND VERSPRECHEN QB

ABR ORNAMENT UND VERSPRECHEN QB

Ornamente enthalten von jeher das Versprechen, dass Wiederholung heilsam ist. Indem sie das Nackte und Trennende mit einer redundanten ästhetischen Botschaft überschreiben, verwandeln sie den Gegensatz zwischen Chaos und Abstraktion in sinnlich begreifbare Fülle und tragen so zur Bewohnbarkeit der Welt bei. Gleichzeitig rekapituliert jedes Ornament – ganz gleich, ob es sich auf dem Körper, auf Gebrauchsgegenständen oder als Tapete zeigt - in sich auch ein frühes Kapitel menschlicher Einpassung in übergeordnete Verhältnisse, das jederzeit pervertiert werden kann.

Während der Architekt Adolf Loos in seiner berühmten Polemik "Ornament und Verbrechen" von 1908 eine radikale Abkehr vom Ornament forderte und damit den modernen Purismus einleitete, ist durch Siegfried Kracauers Aufsatz "Das Ornament der Masse" von 1927 die radikal erweiterte Frage in den Raum gestellt worden, ob die Gesellschaft selbst ornamentale Strukturen aufweisen könnte. Denn was sich in den Revue- und Stadionbildern der 20er Jahre angekündigt hatte - die ästhetische Instrumentalisierung der Massen - und sich in den Aufmärschen der Nazis in gewisser Weise fortsetzte, hat seitdem, wenn auch in veränderter Form, weiter an Boden gewonnen.

Nietzsches berühmter Gedanke der "Ewigen Wiederkehr des Gleichen" konnte unter postmodernen Vorzeichen eine neue - fast triviale - Lesart gewinnen. Die Erkenntnis, oder vielmehr die starke Vermutung, dass alles "irgendwie" schon einmal da war und alles "irgendwann" wiederkehren wird, gehört mittlerweile zur intellektuellen Basisausstattung zeitgenössischer Subjekte. Man arrangiert sich zunehmend mit der Erfahrung, dass die Wirklichkeit die Form eines rapportfähigen Musters, eines ornamentalen Geflechts annimmt, bei dem es keine ausgezeichnete Richtung mehr gibt, keine Geschichte im Sinne eines gerichteten Prozesses. Um im Neben- und Durcheinander der Farben, Formen und Lebensentwürfe nicht unterzugehen, kommt es wesentlich darauf an, den Rapport zu erkennen.

Das vorliegende Buch versteht sich als Versuch, den Begriff des Ornaments über seine gewohnte Bedeutung als "Zierrat" hinaus zu denken und zur Beschreibung zeitgenössischer Orientierungsprobleme einzusetzen - nicht nur innerhalb der Kunst. Es gehört zur Methodik von ABR, komplexe Zusammenhänge gleich mehrfach zu lagern. Neben einer Deutung von Schillers Weimarer und Nietzsches Silser Tapete sowie einer kleinen Phänomenologie der Unendlichkeitsacht finden sich in dem Buch verschiedenartige Texte und Bilder, die sich im Schwerefeld der Ornamentfrage wie Planeten verhalten. Sie umkreisen das Thema auf unterschiedlichen Bahnen und spielen es so in die Weite zurück, aus der es genommen wurde.

## Ornament und Versprechen

ABR

**Ornament und Versprechen**

Herausgeber  
Johann-Karl Schmidt

**Galerie der Stadt Stuttgart**

quantum books

ABR Ornament und Versprechen  
Herausgeber Johann-Karl Schmidt  
Galerie der Stadt Stuttgart  
Konzept Harry Walter  
Gestaltung René Straub  
DTP Susanne Schwarz  
Herstellung Dr. Cantz'sche Druckerei  
quantum books

Erschienen anlässlich der Ausstellung  
Ornament und Versprechen  
Galerie der Stadt Stuttgart  
30.03. - 03.06.2001  
Technik Axel Koch, Edgar Ziel  
Sicherheit Roger Bitterer  
Sekretariat Susanne Braschoss, Sabine Kirsamer

© 2001  
Galerie der Stadt Stuttgart  
quantum books  
und die Autoren  
ISBN 3-935293-12-7

Mit Unterstützung der  
Stiftung  
Landesbank Baden-Württemberg  
**LB BW**

## Inhalt

7	Vorwort des Herausgebers
15	Die Ordnung der Dinge
18	Bilder, Stoffe, Muster
24	Textilfabrik
29	Das Wesentliche gestreift
37	Weihnachten '53
38	766x
44	Die Kugelkopfmachine
48	Silberkugel
51	Die Kunst der Verwechslung
58	Revolution im Schlafzimmer
65	Blindenwerkstatt
72	Kopf und Schweif
77	Ewig währt am Längsten
107	Achterbahn
109	Haut bei Hegel
110	Klassische Schönheit, ein Irrtum mit tödlichen Folgen
112	Body-Scan
120	Das Dreikörperproblem
121	Buddha
122	Blutkreislauf
123	Vollendet im Zeittakt
136	Zur Konstruktion von Situationen in Weimar
139	Beschreibung des Gelben Sektors
142	Weißer Punkte auf schwarzem Grund
144	Alles bleibt ruhig
148	Haring
151	Einweisung ins Depot
161	Staub
169	Nachwort der Autoren

## Archiv Beider Richtungen

Art Meets Politics

Johann-Karl Schmidt

Herkömmliche Archive blicken regelmäßig nur in eine Richtung: sie tragen den Vektor in die Vergangenheit, deren Nachlässe sie der Gegenwart vorrätig halten. Aber Archiv Beider Richtungen? Wir sind den Titelhaltern nicht ins Arkanum ihres selbstgegebenen Künstlergruppennamens gefolgt und haben auch im Schrifttum nicht nach dort sicher vorhandenen Erklärungen gesucht. Wenn die eine von zwei möglichen Richtungen auf dem Zeitstrahl Aneignung von historischen Überlieferungen meint, so kann die andere der beiden folgerichtig nur die in die Zukunft gesandte sein. Nun scheint zwar ein Archiv als Dokumentensammlung von Künftigem widersinnig, aber gerade solch widerständige Logik mögen unsere Autoren suchen: ihre Arbeit verlässt an dieser Stelle den Zusammenhalt des Rationalen und wendet sich ins Irreale voraus. Denn auch aus der Irrealität des Kommenden wirken Bedingungen in die Gegenwart herein: die Zukunft, vom Heute erwartet, ist für dieses nicht ohne Wirksamkeit. Zukunft überkommt die Gegenwart auch nicht ohne weiteres Zutun automatisch, sondern sie wird am Seil menschlicher Ideen herangezogen. Wer zieht am Seil? Ideale Entwürfe des Künftigen dürfen wir von zwei Instanzen erwarten: von der Wissenschaft und von der Kunst. In wissenschaftlichen und in künstlerischen Projektionen wird das ganze Panorama latenter neuer Möglichkeiten entfaltet, weil vermöge Wissenschaft und Kunst freie Menschen schöpferisch ihre Zukunft selbst entwickeln.

Uns beschäftigt hier nur der Künstlertypus, der, Unnachahmliches zuerst hervorbringend, das Neue entwirft. Ein Archiv beider Richtungen ist mithin ein gegenwärtiges Gebäude, in dem die Erfahrungsschätze der Vergangenheit zusammen mit dem Kommendes umfassenden Ideenpotential verwaltet werden. Künstler als Verwalter von zugleich Vergangenheit und Zukunft, wie es der Name ABR explizit beansprucht, das muss uns hellhörig machen, denn die Moderne hatte im 19. und 20. Jahrhundert in revolutionärer Attitüde jeden positiven Vergangenheitsbezug remonstriert. Hundert Jahre lang herrschte ihr Vorwärtsdrang. Um das Jahr 1980 kam dann der Wendepunkt. 1982 gründete sich das ABR in Stuttgart mit zunächst vier, dann drei,

heute noch zwei Teilnehmern. Unsere Ausstellung schärft noch einmal den Blick auf die Epochenzeit von 1980 an, indem sie eine protagonistische Idee herausstellt, und sie würdigt zugleich das historische Verdienst der seit damals avantgardistisch in Stuttgart arbeitenden Künstlergruppe, deren Wirkungen auf den Zeitdiskurs größer waren und noch sind, als es ihre persönliche Präsenz auf der heutigen Bühne des Kunstbetriebes vermuten lässt. Dieser öffentliche Vertretungsmangel erklärt sich daraus, dass ABR zu den Pionieren und frühen Repräsentanten einer Auffassung gehört, die einerseits diskursiv auftrat, indem sie ihre Inhalte und Absichten gesprächsweise vortrug, statt sie im entfremdet gegenständlichen Werk zu repräsentieren; und die andererseits das überkommene Verständnis des vollendeten, materiell inkorporierten Kunstwerks ersetzte durch die Wahrnehmung von Kunst als prozessualer Arbeit zum Zwecke ästhetischer Dienstleistung. Im Hintergrund dieser Vorstellung stand die Frage nach der rationalen Wirksamkeit der Kunst in einer einigender Ideen, verbindlicher Erziehungsmuster und geistiger Autoritäten nicht mehr bedürfenden egalitären Gesellschaft, der die hilfswise vorgebrachte säkulare Tautologisierung von Kunstwerk und Kunstbegriff in der Moderne als unfruchtbares Theorem erscheint, weil die unversöhnt fortbestehende gesellschaftliche Realität nicht länger durch den falschen Schein der Kunst verklärt werden darf. Die neue ästhetische Theorie der achtziger Jahre forderte daher einen praktischen Kunstbegriff oder umgekehrt Kunst als Praxis, deren theoretischer Begründungsaufwand die praktische Frage nach dem Nutzen nicht länger verstellen darf. Das Archiv Beider Richtungen fordert daher den Künstler der unternehmerischen Tat.

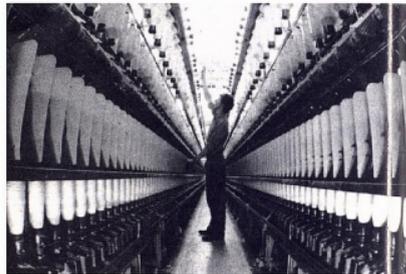
Dieser praktische Kunstbegriff bezieht sich auf die aufklärerischen Wurzeln des vor-modernen bürgerlichen Kunstwerks in seiner Verpflichtung auf eine allgemeine ästhetische Erziehung. Er ist mit einer moralischen Handlungspflicht verknüpft, die den Künstler auffordert, Aussagen über ästhetisches Wissen in die Öffentlichkeit zu tragen und nicht länger zu spezialisieren. Dem Werk nicht nur ein Sein mitgeben, sondern auch ein Sollen. Es versteht sich, dass das private Atelier als anachoretische Zelle und das Kunstwerk als ohnmächtige Selbstoffenbarung eines inversen Bewusstseins versagen müssen vor dem Anspruch, die Übereinkunft einer ästhetischen Lebenshaltung in die offene gesellschaftliche Realität einzuführen. Ein derart tätiger Unternehmer-Künstler muss Kunst aufheben, um sie zweckdienlich herbeizuführen.

Auf öffentliche Wirkung seines ästhetischen Handelns zielend, setzt er auf umgangssprachlichen Diskurs im politischen Raum statt auf das Spezialistentum der Expertenkultur. Eine solche Kunstpraxis des ästhetisch Gesollten fußt auf pragmatischen statt auf grundsätzlichen Entscheidungen.

Die politische Wirkung des künstlerischen Denkens und Handelns des Archivs Beider Richtungen bedarf des institutionellen Schutzes der zu öffentlichen Hütern des ästhetischen Diskurses bestimmten Einrichtungen. Die an der Schwelle zur Selbstverleugnung arbeitenden Künstler betreiben ihr Geschäft mit an den Sprach- und Diskursgrenzen realisierten empirischen Projekten, die den normativen Anspruch des Kunstwerks zugunsten neuer Gedankenfreiheit aufheben sollen. Sublime Markenartikel für den gehobenen Kunstmarkt entstehen dabei nicht. Zwar wäre eine universale Optimierung des Objektverständnisses Ziel ihres gedanklichen Ansatzes einer instrumentell verstandenen Kunst; anstelle des utopischen Ganzen stellt die Galerie der Stadt Stuttgart ein Muster auf für das Gegenüber individueller und kollektiver Kunstpraxis, indem sie die Nutzer mit den Zumutungen der Erzeuger konfrontiert. Ausdrücklich kommt sie damit allein der Kommunikationslibertät zuhilfe. Das Archiv müsste den Antrag, ihm das Museum als metaphysisches Dach anzudienen, strikt zurückweisen. 15 Jahre nach seinem ersten Auftritt im Kunstgebäude blickt die eingeladene Öffentlichkeit heute wieder in die Werkstatt des Archivs Beider Richtungen.



Die Massenproduktion von Käse bringt nur noch mäßige Gewinne.



Mit kapitalintensiver Fertigung gegen die Billigkonkurrenz: vollautomatische Ringspinnmaschine.



Datenbank: „Wir gehen davon aus, dass wir nach einem Atomkrieg keine Kunden mehr haben werden“.

ABR — STUTTGART

TAPETE

BETTÜBERWURF

VORHANG

MÖBELSTOFF

MORGENMANTEL

EIN ZIMMER

SPHINX HOTEL



MARIBAY, CA. 1933  
PARIS, HOTEL L'ISTRIA

Links:  
Katalogseite  
D&S  
Ausstellung,  
Kunstverein  
Hamburg, 1989

Rechts:  
Morgenmantel  
und  
Bettüberwurf,  
Sphinx Hotel,  
Hamburg,  
ABR 1989

Folgende  
Seite:  
Einbände für  
Bücher der  
Bibliothek  
Akademie  
Schloss  
Solitude,  
Stuttgart,  
ABR 1990





## Die Ordnung der Dinge

Solange das häusliche Inventar zirkuliert, solange es also benutzt wird, ist es beständig dem Verschleiß oder gar der Zerstörung ausgesetzt: das zerknitterte Kleid, die beschmutzte Wäsche, das aus dem Leim gegangene Buch oder der zerbrochene Teller. An ihrem neutralen Ort, dem Schrank, ist dagegen die Welt noch in Ordnung. Schon seine Einteilung in Böden und Zwischenböden, in Fächer und Schubladen suggeriert die Vorstellung, dass der Hausrat einem klassifikatorischen System angehört, das jedem Ding einen eindeutigen Ort zuweist, so dass der Anblick maximaler Zerstreuung, wie ihn etwa eine unaufgeräumte Wohnung bietet, im Normalfall ebenso eindeutige Handlungen nach sich zieht. Der Blick in den gefüllten Schrank ist zwar abstrakt, schließt aber deshalb eine gefühlsmäßige Besetzung nicht aus. Die Faszination an der begrifflichen Einteilung kann sogar den ursprünglichen Zweck, nämlich die Entlastung des Gedächtnisses, so sehr überlagern, dass der Schrank für immer geschlossen werden muss. Der Benutzer verwandelte sich dann in einen Wissenden und der Schrank selbst in ein Archiv zweiter Ordnung, das heißt in ein vollkommen ästhetisches Gebilde; ganz gleich, ob das Schrankinnere durch eine Glasscheibe betrachtet werden könnte oder nicht. – Wenn man sich die Gesamtheit des Wissens in der Anordnung eines Archivs vorstellt, bestünde vielleicht die ganze noch verbliebene Kunst darin, dieses Archiv in einer umgestülpten Version erscheinen zu lassen: als Chaos oder als vollkommen geordnetes Nicht-Wissen.

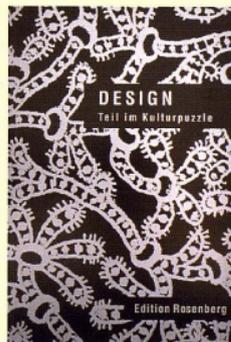
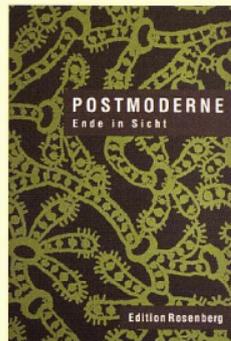


Links:  
Wandpaneel,  
Tisch, Stuhl,  
Bibliothek  
Akademie  
Schloss  
Solitude,  
Stuttgart,  
ABR 1990

Rechts:  
Das ABR-  
Muster auf  
verschiedenen  
Publikationen

Edition  
Rosenberg,  
St.-Gallen  
1990 und 1991

Lüneburger  
Kunstverein  
1995



## Bilder, Stoffe, Muster

Bisweilen zieren schwere Vorhänge Hintergründe und werfen die (nur im ersten Moment spitzfindig erscheinende) Frage auf, ob sie gemalt wurden, um einen Teil der Leinwand zu bedecken - oder ob die Leinwand an dieser Stelle bemalt ist, weil ein Vorhang abzubilden war. Wäre das Bild ein Raum, so hingen die Stoffe an einer Stange, die von der oberen Rahmenleiste verdeckt würde. Geschlossen könnten sie den ganzen Hintergrund kaschieren, doch sind sie halb geöffnet und mit einem Band oder einer Kordel zusammengehalten, sodass der Blick frei wird auf etwas Dunkles, das Nachthimmel sein könnte. Ein Gemälde jedoch ist kein Raum und auch kein Fenster, weder zur Welt noch zur Nacht, und so schauen wir auf stumpffarbige Formen aus dunklem Grau oder tiefem Blau, und ein schlampig gemaltes gelblich-weißes Rund verwandelt sich in einen Mond. Warum ist der Vorhang geöffnet, wer hat versäumt ihn zu schließen und damit die unergiebig Dunkelheit auszublenzen? Oder ist die Frage falsch gestellt? Handelt es sich um ein grafisches Element zur Gliederung einer Fläche, die wir trotz allem Bildraum nennen? Wozu dann die Falten? Ist das der Stoff des Vorhanges oder der Stoff des Bildes? In beiden Fällen wäre das Gewebe dicht genug, um etwas zu verbergen. Dahinter könnte eine Gefahr lauern, vielleicht auch eine Überraschung. Jedenfalls ein größerer oder kleinerer Schrecken. Versteckt sich dahinter der Mörder und wartet nur auf den günstigen Augenblick, der Dame den kleinen, mit Bleikugeln gefüllten Ledersack über den Schädel zu schlagen, ihr die Finger um den Hals zu legen, ihr gar die Kehle durchzuschneiden? Gewiss würde er sie lautlos töten, und wir sehen ihn nur deshalb nicht, weil seine verräterischen Schuhspitzen außerhalb des Bildes liegen. Es könnte auch der heimliche Liebhaber sein, der sich, weil eine sich nähernde Person zu hören war, überstürzt verbergen musste, um der nach Erregung duftenden Frau Gelegenheit zu geben, den Eindruck des Alleinseins zu erwecken. Sie würde dann mit etwas aufgelöster Kleidung unbeteiligt wirken, während die mehr dargebotene als verhüllte Brust und die kirschroten Lippen sich, einer Lüge gleich, dem Eintretenden zuwenden. Oder sie könnte rasch ihr Haar in Ordnung bringen, damit das über die Schulter drapierte Tuch, der eilig wieder hinabgestreifte Rock, die demonstrativ in den Schoß gelegten Hände wie Sehnsucht oder Schwermut oder Strenge wirken. Dann müsste sie sich ganz nah am Vorhang aufhalten, selbst fast von ihm verdeckt

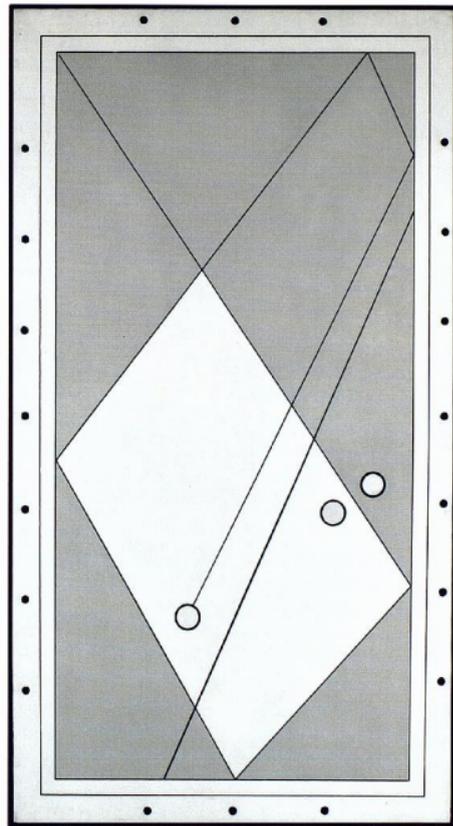
werden, damit die in ihrem Gesicht aufsteigende Röte nicht bemerkt würde. Sie könnte aber auch ein beliebiges Buch an einer beliebigen Stelle aufschlagen und sich lesend stellen, wobei sie natürlich nicht in der Lage wäre, wirklich auf die Seiten zu schauen und es ihre ganze Kraft erforderte, das Buch auf ihren von einem beliebigen Rock bedeckten Schenkeln festzuhalten. Das Gesicht müsste in dieser Situation den Ausdruck sinnlicher Panik annehmen, den wir manchmal auf antiken Bildwerken finden. Die angesprochenen Bilder selbst geben keine Hinweise auf die Richtigkeit solcher Vermutungen: Zwei davon sind mit scharfkantigen Winkelreisen gerahmt, das dritte mit einer Imitation von vergoldetem Bambus. Auf einer Darstellung sitzt die Frau frontal in der Mitte, der dunkle Vorhang schließt das Bild nach rechts ab. Die beiden anderen Frauen sitzen schräg zum Betrachter, ihre Knie zeigen nach Links, wo sich auch die gerafften Vorhänge befinden. Das grobschlächlige Blumenmuster des Vorhangs im einen Bilde scheint im anderen auf den Rock gefallen zu sein und mit ihm die Aura des Proletarischen, die verstärkt wird durch fahle Farben der Duldsamkeit, wie Menschen sie tragen, die weit entfernt sind vom Aufstand. Vielleicht handelt es sich doch, wie zuerst vermutet, um konventionelle Portraits dreier Frauen, vom Künstler ausgestattet mit den Attributen ihrer jeweiligen Anziehungskraft. Das dicke goldene Collier über dem zugänglichen Busen der einen spräche dafür. Oder im anderen Fall das futteral-ähnliche Kleid, das den Körper so eng umschließt, als gälte es, ihn zusätzlich von außen zu beherrschen, weil die innere Beherrschung nicht ausreichen könnte. Und im dritten Fall das rätselhafte Buch, dessen eine Abbildung dem Kenner das Schema eines Billardstoßes über drei Bänder zeigt, während die andere offenkundig dieselben Elemente verwendet, um formalistischen Unsinn zu betreiben. Ist es gar nicht ein Lehrbuch des Billardspiels, sondern ein Atlas für Himmelskunde, missglückte Sternbilder in falschen Farben enthaltend? Der graublau Rock mit seinen welken Blüten könnte dann das vegetative Stadium "Herbst" auf der Erde meinen. Wozu dann aber die klumpigen Formen, halb Seestern, halb Blume, auf dem gelben Vorhang des anderen Bildes? Hält die dort sitzende Frau womöglich auch ein Buch, das wir nur deshalb nicht sehen, weil ihr übergeschlagenes Bein ihre Hände verdeckt? Sonst wüssten wir, dass es nicht ganz geschlossen sein kann, da der Zeigefinger ihrer Linken zwischen den Seiten liegt, die vor wenigen Sekunden noch von ihr betrachtet wurden. Dann könnten wir sicher sein, dass sie in Gedanken bei dem Bild verweilt, das sie gerade gesehen hat. Es zeigt eine sitzende Frau, nach Art der Kleidung und der Hände eine Arbeiterin,

20

deren Blick irritiert in Richtung ihrer Knie fällt, während sie auf dem Schoß ein aufgeschlagenes Buch über konstruktivistische Malerei hält. Den Hintergrund bildet ein halb geöffneter Vorhang, durch den man in eine sternlose Nacht blickt. Eventuell stand irgendwo an diesem Himmel ein Mond, der dann formalen Erwägungen geopfert wurde. Oder die Frau sitzt nicht vor einem Fenster, sondern in der Loge eines unbeleuchteten Theatersaales, wo sie beim Putzen das Buch mit den Diagrammen der Choreografie eines bisher unaufgeführten Stückes gefunden hat. In seiner ersten Szene sollen zwei Frauen links und rechts im Hintergrund der Bühne sitzen, deren Prospekt einen Nachthimmel vortäuscht. Ihnen ist jeweils ein voluminöser Vorhang beigegeben, der eine Art Widerspiegelung ihres Temperaments sein soll. Bei der, die "die Wollüstige" genannt wird, ist er tief dunkelrot und samtig. "Die Keusche" sitzt neben einem gelben, dessen Material hart wirkt. Aus einer Anweisung geht hervor, dass der Mond sich vom Himmel lösen und auf die Bühne fallen würde, wo er wie eine kosmische Billardkugel exakt beschriebene Bahnen zurücklegen müsste. Handschriftlich war neben den Abbildungen, auf denen die Darstellerinnen in ihren Kostümen neben den auf sie bezogenen Vorhängen abgebildet waren, vermerkt: "Kugelblitzeffekte vermeiden!". Die Putzfrau war gefesselt von den Diagrammen, denn gerade diese Notiz bewirkte, dass sie sich einbildete, sie sähe den Mond bei seinen Bewegungen auf der Bühne. Im einen Fall war sein Weg genau einem verhältnismäßig einfachen Dreibandstoß zu vergleichen. Sie fand die auf der anderen Seite dargestellte Möglichkeit interessanter, die mit den Gesetzen des Billard nicht zu fassen war. Fasziniert war sie jedoch vor allem von der Vorstellung, dass etwas, Schrecken oder Freude oder eine Mischung aus beidem, hinter dem Vorhang hervor oder an ihm vorbei in den Raum eindringe, worauf dort alles verändert wäre. Vielleicht würde eine der Schauspielerinnen kreischend auf den Stuhl springen, während die andere bereit wäre, sich dem Ereignis hinzugeben. Oder der unerwartet hereinfliegende Mond kündigte den grausamen Mörder oder den ersehnten Liebhaber an, der sich, einem alten Brauch gemäß, durchs Fenster nähert. Es könnte sogar sein, dass der Mörder der Liebhaber ist und umgekehrt. Möglich wäre aber auch, dass keine weitere Person hinzutritt. Der Mond könnte zur Seite rollen, an den Kulissen abprallen und sich, heller werdend, der Rampe nähern. In diesem Augenblick käme eine leichte Veränderung ins Bild. Metallrahmen hätten sich herabgesenkt und würden die beiden Damen bei ihren Vorhängen gerade so umgeben, als wären es Gemälde...

21

«Später nimmt Sie dieses Spiel, das Sie anfangs als Zeitvertreib betrachtet haben, allmählich ganz gefangen und eine gebieterische Leidenschaft entsteht daraus». Roger Conti, Billard für Jedermann. Billardbild, ABR 1984



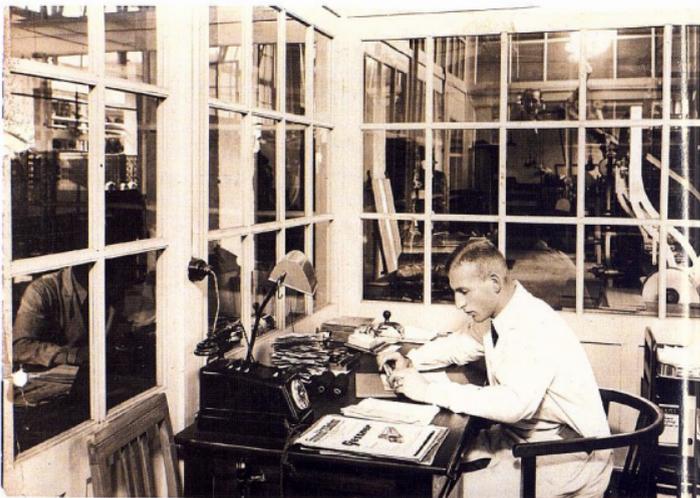


Links:  
Besucherin  
des Friedhofs  
Montparnasse,  
Paris,  
vor 1986

Rechts:  
Besucherin  
der ABR  
Ausstellung  
"Vorüber-  
gehende  
Sammlung",  
Städtische  
Galerie  
Göppingen,  
1994



## Textilfabrik



Der leitende Angestellte sitzt in seinen Gesckesten und bedient einen Rechen-schieber, während der göttliche Fackelträger wie eine Luftspiegelung in der Werkhalle schwebt und ihm von hinten über die Schulter schaut.

Der Ausnahmezustand, in dem sich der Fotografierte befindet, heißt Fotografiertwerden. Das wiederum heißt: er rechnet nicht wirklich. Die Pose, die er einnimmt, soll bedeuten, dass seine Arbeit eine geistige ist und nur zufällig mit den Händen zu tun hat. Da sich geistige Vorgänge naturgemäß der Fotografiierbarkeit entziehen, wird die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters auf die Dingwelt gelenkt. Neben dem massiven

Neben den Kittelschürzen der Arbeiterinnen sind es jedoch vor allem die zahllosen becherförmigen Hängelampen, die den Blick fesseln und uns auf den Gedanken bringen, dass durch einen plötzlichen Stromausfall oder eine Revolution die Gesichter von derselben Verlegenheit ergriffen worden wären wie durch die Anwesenheit der Kamera.

Telefonkasten, der Lampe, den Akten, den aufgespießten Zetteln, einigen Schreibutensilien sowie einer Broschüre mit dem sonderbar klingenden Titel "Der Spinner und Weber" befinden sich noch zwei Garnrollen auf dem Tisch. Sie stellen die einzige dingliche Brücke zu dem her, was jenseits der verglasten Zwischenwände des kleinen Büros zu geschehen pflegt. Der Einblick in die mit Maschinen bestückte Werkhalle ist insofern erschwert, als die Glasscheiben einen Teil des vom Büroinneren ausgehenden Lichtes reflektieren. Diese Spiegelung vervielfacht nicht nur den Inhalt des vorderen Raumausschnitts, sondern bringt darüber hinaus die dem Foto abgewandte Seite zum Vorschein, also genau jenen Bereich, in dem sich der Fotograf während der Aufnahme befand und der jetzt durch das Auge des Betrachters vertreten wird. In der mittleren oberen Scheibe der dem Bildbetrachter gegenüberliegenden Fensterwand sind deutlich Kopf, Oberkörper und Arm einer männlichen Person zu erkennen. Sie scheint in der Luft zu schweben. Von der Faust des erhobenen Arms geht ein gleißendes Licht aus. Offenbar hat sich hier der das Blitzlicht haltende Fotograf in der Scheibe gespiegelt und damit unfreiwillig verewigt. Weniger einfach zu erklären ist jedoch die Tatsache, dass gerade diese geisterhafte Stelle des Bildes ein Maximum an Authentizität und Dichte besitzt. Durch sie werden wir nicht nur an die Gemachtheit aller Fotografie erinnert, sondern auch daran, dass es immer das triumphierende Jenseits ist, das sich in ihr spiegelt.

Die Fotografie entstammt einem kleinen querformatigen Album, das bei einem Trödler in einem vollgestopften Bücherkarton gefunden wurde. Die insgesamt 19 erhaltenen Schwarzweißfotos zeigen das Innenleben einer Teppichweberei aus den zwanziger oder dreißiger Jahren des nunmehr vergangenen Jahrhunderts. An den riesigen Maschinen, Walzen, Regalen und Werktsichen, zwischen den Garnkisten, Rohren, Kabeln und Betonpfeilern präsentieren sich die Arbeiter und Angestellten auf unterschiedliche Weise. Die meisten von ihnen haben ihre Arbeit unterbrochen und wenden den Blick der Kamera zu. Andere versuchen, so zu tun, als wäre nichts geschehen. Fast alle geben sich ernst. Nur eine Frau lacht.



Ein erklärender Text fehlt. Die Schmucklosigkeit des Albums – die Fotos und die marmerierte Umschlagpappe sind am linken Rand einfach durchlöchert und von einer grünen Schnur zusammengehalten – sowie die Bleistiftnummerierung auf der Rückseite der Fotos lassen jedoch darauf schließen, dass es sich um eine Art Ansichts- oder Musterexemplar handelt, aus dem die fotografierte Belegschaft die gewünschten Fotos zur Bestellung auswählen konnte. Die Nummern 6, 10, 19 und 20 fehlen.

Das erste der ursprünglich 23 Fotos zeigt den Präsentationsraum der Firma. Teppiche liegen sauber gestapelt auf dem Boden oder hängen dekorativ von den Wänden. Kleinere Stücke befinden sich zusammengefaltet im Regal an der Hinterwand. Es ist das einzige Foto der Serie, auf dem überhaupt keine Menschen zu sehen sind. Hier zählen allein die Dinge. Die Deckenträger sowie die daran befestigten quaderförmigen Lampen mit den dunklen Kanten erinnern an Fernost.

Das einzige Hochformat der Serie favorisiert eindeutig die stählerne Dachkonstruktion vor den aus ihren Maschinen zum Zwecke des Fotografiertwerdens herausgetretenen Menschen. In einer der Werkhallen sind die Arbeiterinnen ganz offensichtlich aus den unübersichtlichen Maschinengassen herausgebeten und zu einer geschlossenen Gruppe formiert worden.



Ein Blick in die Entwurfsabteilung erinnert uns daran, dass die angewandte Kunst unter industriellen Bedingungen gesteigert an dem Begriff des unendlichen Rapports arbeitet. Die an der Rückwand hängenden Muster sind nicht ausgestellt, sondern einfach nur zweckmäßig präsentiert.



Das vorletzte Foto zeigt einen elegant gekleideten Mann in den besten Jahren mit einem Stift in der Hand am Schreibtisch. Vermutlich der Chef. Hinter seinem Rücken befindet sich, in die Holzvertäfelung eingelassen, die reich ornamentierte Tür des Geldschrankes.

Auf dem letzten der Fotos ist die gesamte Belegschaft zu einem in die Höhe gestaffelten Gruppenbild zusammengefasst. Rechts außen ist das an den weißen Kitteln erkennbare künstlerisch-technische Personal zu einer kleinen Sondergruppe vereinigt.

Der in der ersten Reihe sitzende Chef bildet eine Art Puffer zwischen den höheren Angestellten am rechten Bildrand und den vornehmlich die untere Bildmitte ausfüllenden Arbeiterinnen.

Natürlich ließe sich dieses Album in technik- wie in sozialgeschichtlicher Hinsicht erschließen: Welche Maschinen wurden verwendet, welche Arbeiten waren ausschließlich den Männern, welche den Frauen vorbehalten? Welche Hierarchien sind erkennbar? – Darüber hinaus wäre es möglich, an den einzelnen Gesichtern, an den Posen und Gesten der Körper etwas über den Zusammenhang zwischen sozialem Rang und Stilisierungszwang zu erfahren. Und schließlich wäre an der Art und Weise, wie diese Fotos inszeniert sind – wie sich die einzelnen Menschen beim Fotografiertwerden verhielten, wie sie sich den Anweisungen des Fotografen fügten oder ihnen auszuweichen versuchten, wie sie den verbliebenen Spielraum für ihre Selostinszenierung nutzten und uns zum Beispiel den Blick verweigern – etwas über die Macht der Fotografie selbst in Erfahrung zu bringen und damit freilich auch über deren Ohnmacht. Denn das, was wir heute in diesen Fotos sehen, hat vermutlich kaum mehr etwas zu tun mit den ursprünglich in sie hineingelegten Absichten; als hätten sie sich irgendwann von der ihnen zugedachten Rolle emanzipiert und damit begonnen, ein ästhetisches Eigenleben zu führen. Was nichts anderes heißt, als dass jedes einzelne von ihnen Bedeutungen erhalten kann, an die niemand gedacht hat.



## Das Wesentliche gestreift

Zur  
Ausstellung  
Daniel Buren,  
Staatsgalerie  
Stuttgart,  
1990

Ein Stück gemusterter Stoff ist niemals Bild im Sinne des begrenzten Vierecks an der Wand. Auch gerahmt bleibt es Ausschnitt und verweist auf mögliche Ausbreitung. Es unterscheidet sich so vom Kunstwerk, dessen wesentliches Merkmal die Einmaligkeit seiner Erscheinung ist. Durch sie können wir zwischen Original und Reproduktion unterscheiden oder eine Edition als ein vervielfältigtes Werk erkennen. Neben dieser Differenz gibt es für den Stoff auch noch die von der freien Kunst verschärft betriebene Ausgrenzung des Angewandten. Da Künstler immer wieder ein gebrochenes Verhältnis zu den scheinbaren Selbstverständlichkeiten ihres Metiers haben, weil sie wissen, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, gibt es notwendiger Weise auch immer wieder welche, die sich bewusst der genannten Grenze nähern.

Ein frühes und überraschendes Beispiel ist Sonja Delaunays Décor für Le Petit Parigot von 1926. Überraschend deshalb, weil auf Sitzmöbeln, die von Donald Judd sein könnten, eine Kissenaufgabe zu sehen ist, die den typischen Buren-Streifen trägt. Elementarer Unterschied zu den letzteren ist allerdings, dass Sonja Delaunay sich ganz unbefangen verhalten hat gegenüber Aspekten der Einrichtung, der Mode und des Kunsthandwerks. Konzeptuelles Kopfzerbrechen war ihr sicher fremd. Deshalb fällt auch sofort die Ungleichheit des Ähnlichen auf. Delaunay wählte einen Stoff mit breiten Blockstreifen, weil er gut zu den klaren Formen der Möbel passt und als Muster mit ihren Bildern korrespondieren kann, ohne mit ihnen zu konkurrieren.

Buren konnte dieses Muster "besetzen", da jeder entschiedene Zugriff eines Künstlers auf brachliegendes Material dieses als sein Eigentum definiert. Heute gehört der Markisenstreifen Buren, und er ist gezwungen, ihn zu verwalten. Er nimmt die Streifen als kunstlose "Neutral-Komposition", die sich nicht nur in sich selbst wiederholt, sondern auch an allen geeigneten Orten wiederholbar ist und somit frei davon, eine einmalige Identität zu haben. Er traut der Kunst nicht und will wissen, was sie in ihrem Innersten zusammenhält. Seine Hingabe an sie ist die des Pathologen an eine Vivisektion. Zunächst verlangt seine Leidenschaft von ihm, all das zu demontieren, was er von Kunst kennt.

Das ist die avantgardistische Herausforderung und Buren hat sich ihr vor etwa 30 Jahren gestellt. Er hat die damals bekannten Formen der materialen Erscheinung von Werk aufgegeben und er hat die Grenze des Ausstellungsraumes überschritten. Seine gestreiften Papiere wurden überall dorthin geklebt, wo im Stadtraum geklebte Papiere vorkommen: auf Mauern, Plakatwände, öffentliche Verkehrsmittel. Zugleich sorgte er für die Verankerung seiner Geste im Museum, denn selbsterstverständlich weiß er, dass das der finale Ort aller Kunst ist. Dort erfährt sie ihre Bestimmung.

Spätestens 1975 war aus dem kühnen Ansatz ein sicherer Faktor geworden. Alles, was entsprechend gestreift war, ob Fahne, Segel, Rollo oder Tapiserie, trug unsichtbar die Signatur "Buren". War damit die ursprüngliche Idee der Null-Kunst aus Null-Komposition, Null-Identität und Null-Illusion am Ende? Tendenziell ja und praktisch ohnehin. Denn in seiner Arbeit sind im Laufe der Zeit Komposition, Identität und Illusion entstanden - in den Formen, in denen die Streifen zur Erscheinung gebracht wurden. Das allerdings war kein Verlust an Haltung, keine Niederlage, kein Aufgeben der Position, sondern die Erfüllung. Von Anfang an war intendiert, in der Wiederholung die Unterschiede zu zeigen, in denen das immer gleiche sich jeweils entfaltet. Unumgänglich musste es wie Kunst auftreten und das heißt, wie nichts anderes. Hier auszuweichen oder sich angewandter Gestaltung anzupassen, wäre die Niederlage gewesen! Buren aber, der ganz Künstler ist, will das Museum unter seinen Bedingungen wieder betreten. Und er tut es fulminant. Fast so unbefangen wie Sonja Delaunay gibt er sich dem Décor hin, indem er in der Staatsgalerie die Wände des Verbindungsraumes zwischen Neu- und Altbau komplett mit seinen Streifen auskleidet, alternierend weiß und altrosa, die dortige Burne-Jones-Sammlung aber an ihrem Platz belässt. Unter dieser Frivolität leiden die Gemälde durchaus, und empfindliche Konservatoren werden sich krümmen bei dem Anblick. Die unverflorene Bereitschaft, den Hintergrund vorhandener Werke zu bilden, bleibt brisant. Leicht und elegant dagegen ist die Verzierung der senkrechten Seiten von Treppenstufen mit den Streifen, wodurch ein Bild entsteht, das sich im Hinaufgehen verzehrt und beim Blick zurück verschwunden ist. Gemessen daran erscheint der aufwendige Umgang mit den Mitteln an anderen Stellen der Ausstellung fragwürdig, zumal damit vor allem effektvolle Kulisse erzeugt wird. Gewaltige Aufbauten für gewisse Netzhautkitzel, die die Kunst auf ihre schwächste und zugleich populärste Position zurückverweisen - auf die der

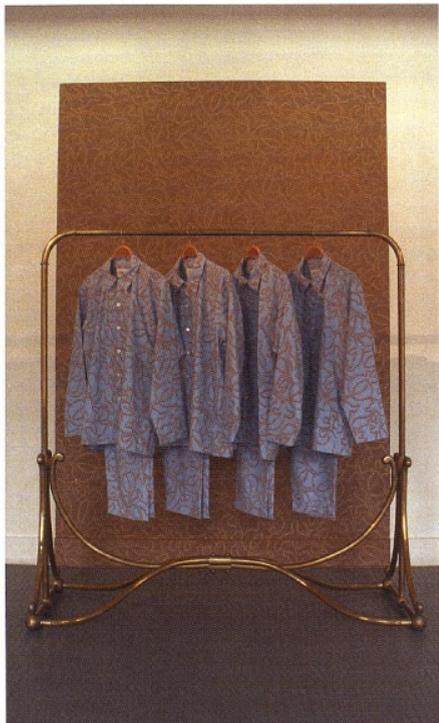
Abwechslung und der Überraschung für ein an Unterhaltung gewohntes Publikum. Buren hat sich ausgeliefert an die visuelle Wirkung des von ihm in Umlauf gebrachten Codes und ohne Skrupel versucht er, uns damit zu überwältigen. Er hat die eigentümliche Gebrochenheit des Avantgardisten hinter sich gelassen und kann nun einfach gefallen. Das könnte die Haltung dessen sein, der nichts mehr zu verteidigen hat, die Haltung des Weisen. Wenn da nicht die unsoliden Stellen wären, die genauem Hinschauen nicht standhalten (die farbigen Rahmen der Glastüren im "Spiegelsaal" beispielsweise), die aussehen, als sollten sie in erster Linie einem wirkungsvollen Gesamteindruck für Fotos in Kunstmagazinen genügen...

Wir können die beruhigende Beobachtung machen, dass in der Sache eine profunde Gerechtigkeit zu schlummern scheint. Die Entscheidung des Künstlers, auf einen ursprünglich in der Heimtextilien-Abteilung eines Kaufhauses gefundenen Stoff zurückzugreifen, führt am Ende dazu, dass er sich durchgesetzt hat - der Künstler und der Stoff. In beiden hat sich behauptet, was schon bei ihrer ersten Begegnung angelegt war. Der Künstler hat die Streifen zum Konzept gemacht und der Stoff überzeugt am meisten, wo er unpräzise seine Deko-Funktion behält und einfach sein Muster ausbreitet.

"Conne lieu",  
Daniel Buren,  
1967

"Le petit  
Parigot",  
Sonja  
Delaunay,  
1926

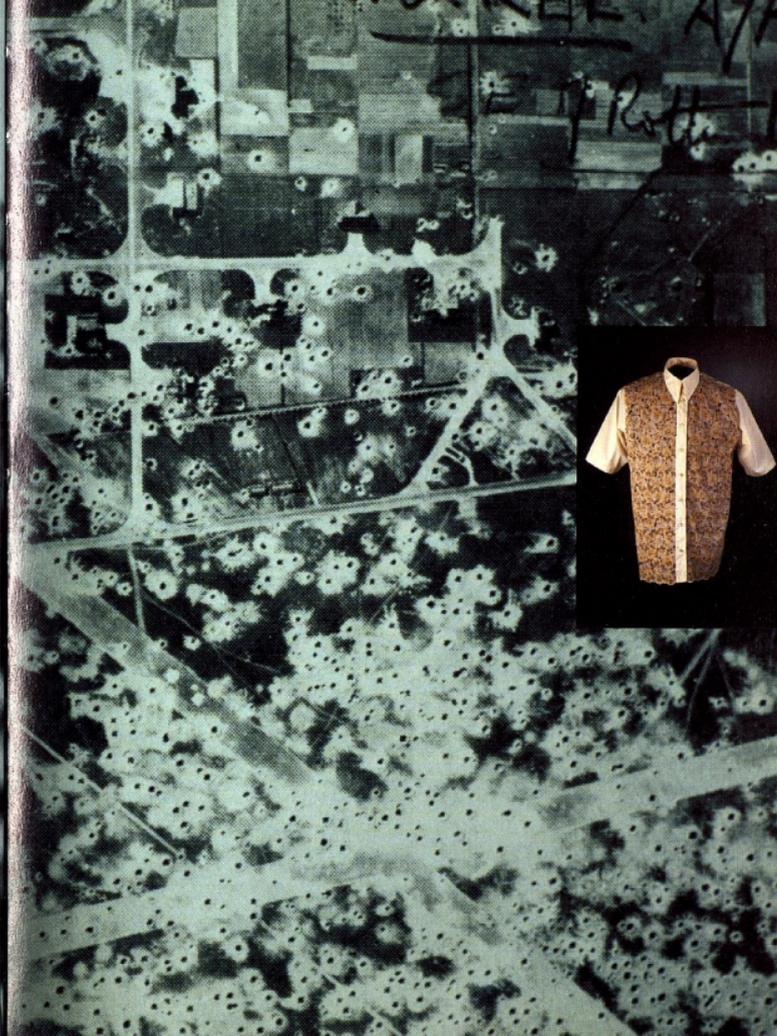
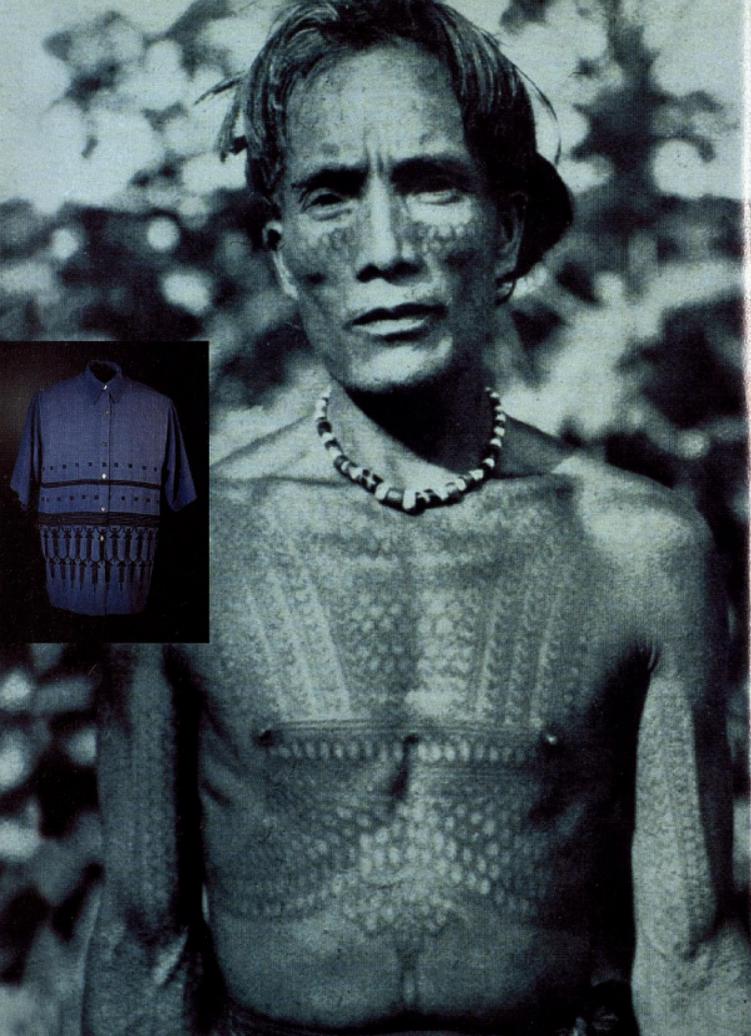


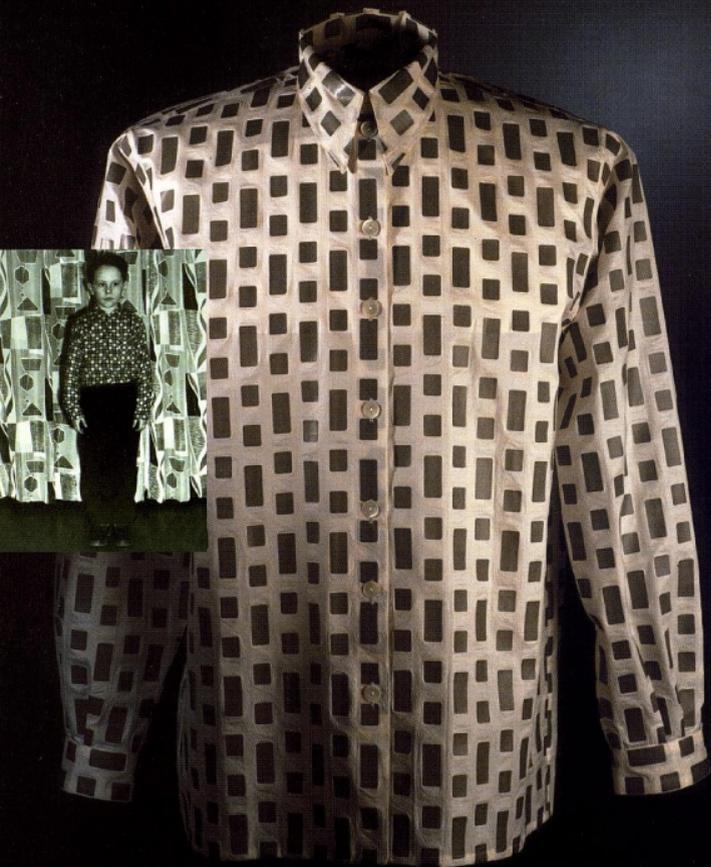


Pyjama  
 „Teufelhof“,  
 Tapete  
 „Das Goldene  
 Zeitalter“,  
 ABR 1991

Folgende  
 Seiten:  
 Standard-  
 serie 2,  
 ABR 1997,  
 Heiden Straub  
 Manufaktur  
 1991-1993







### Weihnachten '53

Acht Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist die künstlerische Abstraktion in den deutschen Wohnzimmern angekommen. Allerdings nur hinsichtlich ihrer dekorativen Qualitäten. Der neue Vorhang bietet dem Auge ein überraschendes Potpourri aus Miro, Matisse und anderen modernen Malern. Bunte, von Linien durchzogene Mehrecke wechseln mit pflanzenhaft schlingernden Formen. Dieselbe Formensprache, die zu jener Zeit auch auf Bezugsstoffen und Tapeten populär werden konnte, hätte als gerahmtes Einzelbild keine Chance gehabt gegen röhrende Hirsche und bäuerliche Vesperszenen. Offenbar ist es ein Unterschied, ob man sich ein Bild von der Welt machen will oder sich in ihr einrichten. Derselbe Vorhangsstoff auf Keilrahmen gespannt würde die Behauptung enthalten, dass so die Welt aussähe, während er vor dem Fenster hängend eine klare Abschirmfunktion erfüllt. In diesem Fall hätte der ungehinderte Blick nach draußen eine in der Nacht beleuchtete Ruine gezeigt.

Es ist Weihnachten. Der sechsjährige Knabe steht da wie eine Eins oder wie man zum Rapport antritt. Mehr eingeschüchtert als stolz blickt er an der Kameraoptik vorbei. Die Lichtreflexe in den Augen stammen von einem neu auf den Markt gekommenen Elektronenblitzgerät, das sich der fotografierende Vater eigens angeschafft hat, um seine Familie besser im Bild festzuhalten zu können. Das gleißende Aufleuchten der Blitzröhre wird von einem einschüchternden Plopp begleitet, dem Entladungsgeräusch der Blitzkondensatoren. Das mit pastellfarbenen Quadraten bemusterte Flanelthermid, aus dessen zu langen Ärmeln die Spielhände wie Krebschere herausstehen, ist ein Geschenk der Tante aus Amerika.

Vor noch nicht allzu langer Zeit hätte eine Ausstellung wie diese, bei der anscheinend die Löcher an die Stelle der Werke getreten sind, noch reichlich Stoff für spöttische Kommentare auf der einen und für apologetische Rechtfertigungsversuche auf der anderen Seite geliefert. Dass sich heute weder für die eine noch für die andere Rolle geeignetes Personal finden ließe, hängt sicher damit zusammen, dass die Kunst in ihrer exklusiven Gestalt, als Kunstwerk, aus vielerlei Gründen die Funktion einer kulturellen Leitwahrung verloren hat.

Während die Auseinandersetzung mit Kunst längst zur Angelegenheit weniger Spezialisten geworden ist, wird umgekehrt die alltägliche Wirklichkeit zunehmend einem universellen Ästhetisierungsprogramm unterworfen, als habe die Kunst ihre ästhetische Kompetenz aus sich entlassen und an die Internationale der Lifestyle-Designer abgegeben. Dagegen sehen Künstler schlecht aus. Vorausgesetzt, sie wollen überhaupt noch welche sein. Denn gerade von künstlerischer Seite her ist ja die Aversion gegen das Herstellen von Artefakten, gegen den klassischen Typus des Werke produzierenden Künstlers, immer wieder genährt worden, bis hin zum paradoxen Grenzfall des werklosen Künstlers. Marcel Duchamps Vermutung, dass in Zukunft die nicht gemachten Kunstwerke besser sein werden als die gemachten, stellt so etwas wie einen Parodiestext vor, um den natürlich auch diese Ausstellung nicht herkommt.

Obwohl dieser Raum, in dem wir uns an diesem Sonntagvormittag zusammengefunden haben, von einem Höchstmaß an Diskretion bestimmt ist, muss ich jetzt die höchst indiskrete Frage stellen: Hätte diese Ausstellung wirklich sein müssen, oder hätte uns die Idee von ihr nicht genügt? Ich schicke gleich voraus, dass ich selbst zu keiner endgültigen Antwort gelangt bin. Zunächst ist es mir rätselhaft erschienen, woher Steffen Schlichter die mentale Kraft nimmt, auf umständlichste Weise 766 Löcher in die Wand zu schlagen, ohne auch nur darauf hoffen zu dürfen, dass diese Geste eines Tages in den Kunstgeschichtsbüchern als bahnbrechender Durchbruch gefeiert werden wird. Nicht etwa weil es dieser Arbeit an Qualität mangelte, sondern ganz einfach deshalb, weil die Zeit der großen Durchbrüche, wie jeder weiß, auf dem

Rede zur  
Ausstellungs-  
eröffnung  
von Steffen  
Schlichter:  
28.10.1997,  
766x in der  
Stiftung für  
Konkrete  
Kunst,  
Reutlingen."

Felde der Kunst vorbei ist und die Minimalismus- und alle anderen großen Pokale ja längst verteilt sind. Und seitdem es reformierte Oberstufen mit Leistungskurs Kunst gibt, sind so viele verkrustete Sehstrukturen aufgebrochen worden, dass auch darin nichts Befriedigendes mehr liegen kann.

Ich kann mir diesen an Idealismus grenzenden Fleiß eigentlich nur so erklären, dass viele jüngere Künstler schon gar nicht mehr in den Kategorien der offiziellen Geschichtsschreibung denken und sich bei ihrer Arbeit längst anderer Utopien bedienen, als der, sich - wie es so schön heißt - in die Geschichte einzuschreiben. Wer weiß denn auch, ob es in der medial vernetzten Zukunft überhaupt noch Geschichtsschreibung im herkömmlichen Sinne geben wird. Außerdem: Wenn alles jederzeit und überall zugänglich ist, wird das Problem weniger darin bestehen, wie man in die ganze Geschichte hineinkommt, als vielmehr darin, wie man je wieder aus ihr herauskommt. Man darf also gespannt sein, welche unbekanntenen Energien freigesetzt werden, wenn der ganze Avantgardestress erst einmal vorüber ist.

An dieser Stelle muss ich eine Frage aufwerfen, die sich mir ohne diese Ausstellung niemals gestellt hätte: Können Löcher tiefer sein als Gedanken?

Ich weiß ehrlich gesagt selbst nicht genau, was diese Frage bedeuten soll. Sie ist mir jedenfalls gekommen, als ich über den Satz nachdachte, der auf dem Kärtchen steht, das Sie alle am Eingang bekommen haben. "In diesem Raum wurde 766 mal ein Nagel in die Wand geschlagen". Der Satz ist, wie übrigens die ganze Ausstellung, von einer solchen minimalistischen Strenge und Geschlossenheit, dass sich bei mir wohl automatisch das Bedürfnis nach Tiefsinn einstellte, nach irgendeinem tieferen Loch im System solcher Konkretheiten, nach irgendeinem kariösen Gedanken inmitten dieser narkotisierenden Flächen. Solche Phantasien potenzieren sich noch, wenn in unmittelbarer Umgebung mit homöopathischen Dosen gearbeitet wird.

In der Tat: 766 schlanke Löcher sind nicht viel, wenn sie relativ gleichmäßig auf 180 Quadratmeter Wandfläche verteilt sind. Fast könnte man sie übersehen. Fast. Andererseits: hat man die kleinen Löcher erst einmal entdeckt und akzeptiert, können sie eine ungeahnte Wirkung entfalten. Bei mir jedenfalls hat sich nach einer

ersten Besichtigung dieses Raums der Verdacht eingestellt, dass es mehr Löcher in der Welt gibt als Material, um sie zu stopfen. Löcher finden sich überall, wenn man nur genau genug hinschaut: in Salatsieben und Zähnen sowieso, aber natürlich auch in Wänden und Köpfen, in Reden und Theorien und selbst dort noch, wo man sie am allerwenigsten duldet, in Kunstgalerien. Denn nirgendwo anders berührt es peinlicher, in Form von kleinen marginalen Löchern an die Vergesslichkeit der Wände erinnert zu werden. Hinzu kommt, dass im cleanen Kontext weißer Wände mittlerweile jedes stehengebliebene Loch als kalkulierte Werkäußerung, als sensibler Eingriff in den Kunstdiskurs missverstanden werden könnte und zum falschen Zeitpunkt ein unberechenbares Gewicht bekäme.

Gewöhnliche, das heißt wenig oder nichts verdienende Galeristen erkennt man denn auch daran, dass sie auf's Geschickteste jene Spachtelmasse anzurühren verstehen, die unter dem Namen Molto-Fill weltweite Reputation genießt und überdies noch an einen grandiosen, wenn auch unspezifischen akademischen Titel erinnert. Jedes unausgespachtelte Loch muss in diesem Milieu rufschädigend wirken. Vielleicht verbindet sie das mit ihren treuesten Kunden, den Zahnärzten.

Steffen Schlichter erzählte mir neulich, dass ihn in seiner nebenberuflichen Tätigkeit als Ausstellungshelfer immer wieder irritiert habe, wie wenig sich die Künstler bei der Herstellung ihrer Bilder um die praktischen Probleme der Hängung kümmern. Dass der Zusammenhang von Wand und Bild zunächst einmal ein technischer ist, wird großenteils verdrängt oder seiner Banalität wegen einfach nicht wahrgenommen. Es gehört jedoch, wie ich meine, zu den Ironien der moderneren Kunstgeschichte, dass gerade das autonome, angeblich in sich selbst gegründete Werk sich in Wirklichkeit als äußerst abhängig und fragil erwiesen hat. Spätestens dann, wenn das Bild herunterfällt, weil der Nagel nicht tief genug in die Wand geschlagen worden war, merkt es jeder.

Jeder Galerist, jeder Künstler wird auf seine Weise mit der Erkenntnis fertig werden müssen, dass das Ausstellen selbst der abstraktesten Bilder heute in erster Linie konkrete Löcher hinterlässt. Den bekannten Hauptversuchern solcher Löcher, den Bilder produzierenden Künstlern, steht nun seit längerem schon ein Künstlertyp zweiter

Ordnung gegenüber, der sich ausschließlich mit den Löchern beschäftigt, die von den ersteren hinterlassen werden. Sein transzendentes Geschäft besteht darin, die Bedingung der Möglichkeit von Kunst überhaupt zu untersuchen. Zu ihren Protagonisten würde ich neben Marcel Duchamp zum Beispiel auch den Komiker Heinz Erhardt rechnen, der nicht nur den Ausdruck "springender Punkt" durch "hüpfendes Komma" ersetzt hat, sondern den in unserem Zusammenhang denkwürdigen Satz geprägt hat, Bilder seien dazu da, um die Nägel zu zieren.

Eine Zuspitzung des Erhardtschen Satzes im Hinblick auf diese Ausstellung könnte lauten: Bilder sind dazu da, um die Nägel zu zieren, die ihrerseits die Löcher zieren, in denen sie stecken. Doch wäre ein solcher Satz weder besonders komisch noch aufschlussreich, sondern wahrscheinlich bloß noch dämlich, und das würde uns wegführen von dieser Ausstellung, die vermutlich so ernst gemeint ist wie sie auf den ersten Blick übrigens auch wirkt.

Um dies zu belegen, möchte ich nun das Geheimnis der 766 Löcher lüften, wobei ich davon ausgehe, dass von der Spannung dieser Ausstellung auch nach dieser Aufklärungsarbeit noch etwas übrigbleiben wird.

Nun, der Künstler Steffen Schlichter entfernte eines Tages - im Rahmen eines größeren Projekts - auf behutsame Weise sämtliche Tapeten einer Weilheimer Galerie und entdeckte dahinter - wie erwartet - eine Unzahl von kleinen Löchern, allesamt Spuren der zurückliegenden Hängungen. Des Weiteren machte er sich die Mühe, die auf einem 4 Meter 65 mal 2 Meter 40 großen Wandstück gelegenen Löcher zu zählen und maßstabsgetreu auf Millimeterpapier zu übertragen, wobei er nach längerer Rechenarbeit übrigens feststellte, dass die Durchschnittshöhe der 766 gezählten Punkte fast genau 1 Meter 70 beträgt. Ausgehend von dieser topographischen Zeichnung transponierte er in einem weiteren Schritt jeden einzelnen der 766 Punkte - nach einer vorbestimmten und schwierig zu erklärenden Reihenfolge - koordinatentreu auf einen eigenen Bildträger, so dass insgesamt 766 A 2 Blätter entstanden, die nun, in einer Box zusammengefasst, so etwas wie ein Referenzsystem darstellen, mit dem sich auf verschiedene Weise weiterarbeiten lässt. Für diese Präsentation hier, in der Stiftung für konkrete Kunst, wurden die Blätter in der originalen Reihenfolge, von

links oben nach rechts unten führend, in geduldiger Kleinarbeit exakt nebeneinander an die Wände geheftet und schließlich, nachdem der Künstler durch die bezeichneten Punkte einen Nagel getrieben hatte, wieder entfernt. Übrig geblieben ist das, was Sie hier sehen, nämlich fast nichts.

Dieses Fast-Nichts hat jedoch eine interessante Struktur, auf die ich jetzt näher eingehen möchte: Während die Löcher in der originalen Weilheimer Wand aus nachvollziehbaren Gründen eine Häufung in Augenhöhe aufweisen, erscheinen sie hier - bedingt durch die geschilderte Art und Weise der Übertragung - einigermaßen gleichmäßig über die Wandfläche verteilt. Doch eben nur: einigermaßen. Es entsteht zwar der Eindruck einer irgendwie gearteten Ordnung; da deren Konstruktionsprinzip jedoch durch bloßes Hinschauen nicht eruierbar ist, bleibt für den Betrachter ein Moment der Willkür bestehen.

Anders gesagt: Die ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfremdeten, mithin autonomen gewordenen Punkte ergeben in der erneuten, künstlich herbeigeführten Zusammenschau das seltsame Bild einer geordneten Unordnung, die allerdings weder einer ornamentalen Idee noch bloßer Willkür zu entspringen scheint, ein Zustand, der gar nicht so einfach herzustellen ist.

Ohne Zweifel ließe sich die gesamte Präsentation als strukturelle Metapher auf das Problem einer nach-autonomen Kunst verstehen. Damit meine ich Folgendes: Angenommen die Epoche der Vorherrschaft der autonomen Kunstwerke und mit ihr das museale Denken sei, aus welchen Gründen auch immer, zu Ende und somit ein Repertoire an disponiblen Werken entstanden. Sagen wir 766. Dann würde sich für jede zukünftige Auseinandersetzung mit diesen Werken - oder mit irgendwelchen Repräsentanten solcher Werke - die Frage ihrer aussagekräftigsten Anordnung stellen. Da sie ja kraft ihres Autonomieanspruchs von sich aus keine endgültige Konfiguration annehmen können, würden sich unendliche Kombinationsmöglichkeiten ergeben, die jedoch zwei Extreme besitzen. Die eine extreme Anordnungsform wäre die des Archivs, in diesem Zusammenhang repräsentiert durch die Box mit den 766 Zeichnungen. Der Zustand größtmöglicher Dichte. Die Arbeiten verharren ungeschoren und eingefaltet in ihrer reinen Potentialität. Die andere extreme Form müsste

in etwa die redundant-ornamentale Flächigkeit einer Tapete haben. Die dem Archiv entnommenen Werke präsentieren sich als Muster, das im Prinzip nach allen Seiten hin ins Unendliche fortsetzbar wäre. Dies entspräche dem höchsten Entfaltungs- oder Freiheitsgrad, den Kunst heute annehmen kann.

Die Untersuchung solcher Anordnungsformen ist, so meine Behauptung, eine rein künstlerische und keine begriffliche Aufgabe. Die für mich bedeutsamste Kunst der letzten Jahrzehnte wurde bereits unter der Prämisse erzeugt, den Raum zwischen den genannten Extremen auszuloten. In den besseren Fällen handelt sie nicht von Formalien, sondern von der Frage, wie man in ein entspanntes Verhältnis kommt zu der Erkenntnis, dass Geschichte, wie Max Bense einmal gesagt hat, nicht Vergangenheit ist, sondern Ausbreitung.

In diesem spekulativen Zusammenhang interessiert mich diese Ausstellung, vor allem deshalb, weil in ihr der Versuch gewagt wurde, eine ausstellungspragmatische und eine formalästhetische Idee zur Deckung zu bringen. Ich bin mir allerdings nicht sicher, welche Rolle dabei noch die sinnliche Unmittelbarkeit spielt, das Anschauen dieser Wände. Ich weiß nicht einmal genau, was die Wörter "besuchen" oder "betrachten" in diesem Zusammenhang überhaupt noch bedeuten könnten. Wie verhält man sich zu 766 Löchern auf weißer Wand? - Sagt man zu jedem einzelnen "Guten Tag?" Oder genießt man einfach das Bad in der Menge?

Sicher bin ich mir nur, dass der Akt, mit dem diese Ausstellung enden wird, von unannahmlicher Würde geprägt sein wird. Keine Werke, keine Bläschenfolie, keine Transportkisten und kein Hasencamp vor der Tür. Stattdessen: Eine mittelgroße Leiter, ein kleiner Spachtel als Hardware und ein Eimer voller Software.

Luftaufnahme  
Bombenkrater  
bei Hannover

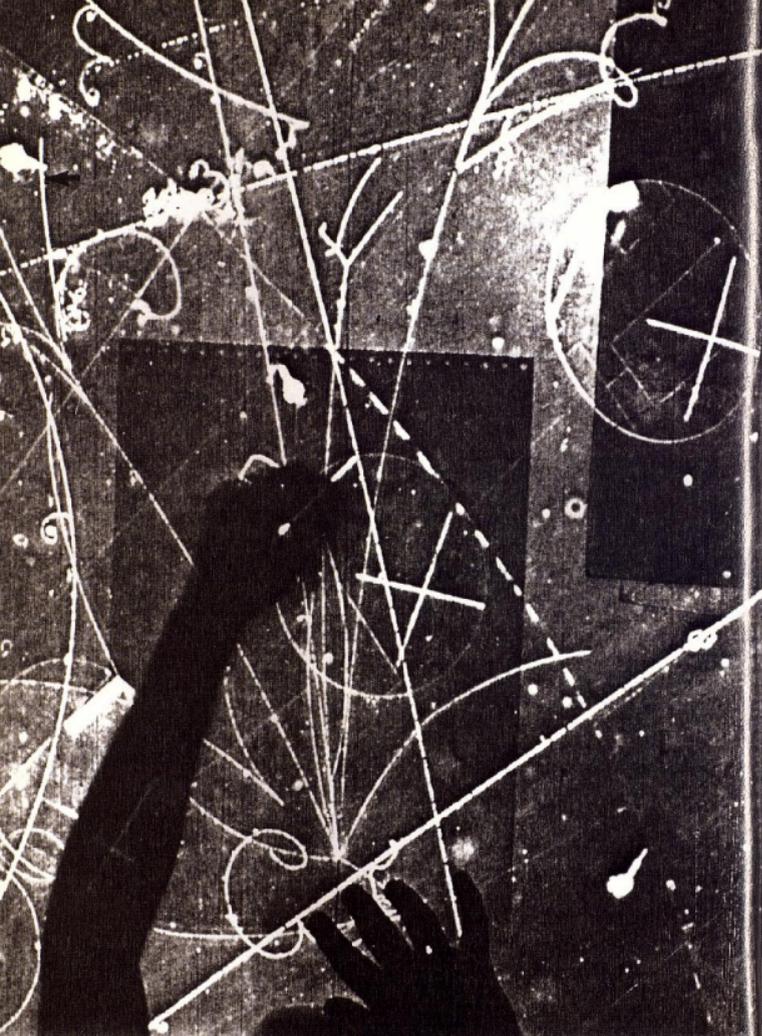


## Die Kugelkopfmachine

44 Beim Billardspiel schien ihm der Lauf der Kugeln bisweilen nur erklärlich unter der Annahme einer verborgenen Mechanik in ihrem Innern. Ein häufig gespielter Stoß, der sogenannte Rückläufer, setzte für ihn jedesmal die Schulpfysik außer Kraft. Die mit dem Queue in einer bestimmten Weise gestoßene Kugel trifft auf die nächste, stößt sie an, diese läuft weg - und jetzt beginnt das Wunder: die erste Kugel läuft wieder zurück. So, als gäbe es nicht den allseits bekannten Impulssatz, nach welchem es völlig ausgeschlossen ist, dass die erste Kugel die zweite beschleunigt und danach noch ein Kraftpotential birgt, das sie anschließend in die entgegengesetzte Richtung rollen lässt. Anfänglich dachte er, es sei wie bei einem von Kindern geschleuderten Reifen, der sich von Beginn an in Rückwärtsrotation befindet und dessen Zurückrollen einsetzt, sobald die Reibung am Boden seine Vorwärtsbeschleunigung aufgezehrt hat. So überzeugt war er, dass er eine Kugel markierte, entsprechend anstieß und in Zeitlupe filmte. Er war sicher, die entgegengesetzte Rotation sichtbar machen zu können, obwohl die Kugel sich vorwärts bewegte. Doch die Aufnahme zeigte das Gegenteil. Zweifelsfrei drehte sich die Kugel vorwärts, und es gab keine vernünftige Erklärung, warum sie nach dem Anstoßen einer anderen zurücklaufen konnte. Bei seinen weiteren Recherchen stieß er auf das dreibändige Werk eines Physikers, das ausschließlich entsprechenden Phänomenen gewidmet war: "Die Theorie der Billardkugel". Natürlich erwarb er es sofort, doch die drei leinengebundenen Bücher in dem dazugehörigen Schuber flößten ihm solchen Respekt ein, dass er nie wagte, auch nur einen Blick hineinzuwerfen. Stattdessen begann er, äußerst langsam gespielte Stöße aus möglichst geringer Entfernung zu beobachten. Weit über den Tisch gebeugt, die Nase knapp über dem Tuch, ließ er die Kugeln ganz nah an seinen Augen vorüberziehen. Was er lieber nicht hätte tun sollen, denn in dem polierten Kunststoff sah er plötzlich sein verzerrtes Spiegelbild und wurde dadurch in seinen Überlegungen auf eine noch grundsätzlichere Frage verwiesen: Was galt unser Wissen überhaupt, wenn sich so leicht fundamentale Erschütterungen ergeben konnten? War das Geheimnis in der Gestalt der Kugel selbst zu suchen? Hob sie nicht bereits von sich aus gängige Erklärungen aus den Angeln? Zum Beispiel brauchte ein auf die Kugeloberfläche gezeichnetes Dreieck keineswegs die Winkelsumme von 180 Grad zu haben, von der behauptet wird, sie sei das zwingende Ergebnis der Addition der Winkel in jedem

Dreieck. In einem sentimental Moment mag es von solchen Betrachtungen bis zum Verirren in der Geometrie gekrümmter Räume nur ein Schritt sein. Er jedenfalls saß immer häufiger mit Zirkel und Lineal vor einem Blatt Papier und versuchte, bekannte gerade Linien durch Kreisbogen zu ersetzen. Er zeichnete gekrümmte Vierecke, perspektivische Ansichten verbogener Würfel, komplizierte Körper mit krummen Kanten. Er ersetzte allerlei rechtwinklige Figuren durch solche aus Kreisbögen. Zum Beispiel die Quadrate des Pythagoras über den Seiten des rechtwinkligen Dreiecks durch Halbkreise, wobei er die überraschende Entdeckung machte, dass das Gesetz, nämlich  $a^2 + b^2 = c^2$ , dabei im Prinzip gültig blieb. Die Flächen der beiden kleineren Halbkreise waren zusammen immer genau so groß wie die Fläche über der längsten Seite des Dreiecks. Obwohl er damit exakt der klassischen euklidischen Geometrie folgte, war sein Vertrauen gerade in sie zutiefst erschüttert. In ihm verfestigte sich die Überzeugung, dass der Kreis das flache Grundmuster der Kugel sei und dass die Kugel Geheimnisse berge, von denen wir immer ablenken, indem wir völlig unannehmbare Geraden denken. Wo auf dem Erdball soll es denn eine wirkliche Gerade geben? Sie wäre gekrümmt, schließlich befände sie sich auf der Oberfläche einer Kugel! Wo soll es überhaupt eine Gerade geben, wenn es sie nicht einmal auf der Erde gibt?! Wenn wir uns in kleinem Maßstab geometrische Täuschungen konstruieren können, beweist das nichts, sondern zeigt nur unsere Bereitschaft zu mittelmäßigem Denken...

45 Sein Zustand näherte sich der Verzweiflung. Billard hatte er längst aufgegeben. Sein Kopf war voller Figuren, die mehr und mehr umschgreifende Strukturen bildeten und dem Denken ornamentale Muster gaben. Es wurde für ihn fühlbar, wie seine Gedanken sternschnuppenähnliche Bahnen zurücklegten, die kleine leuchtende Spuren in seinem Gehirn hinterließen. Damit würde er eine unendlich erweiterbare Zeichnung beginnen. Bei Bedarf könnte er dann Teile davon an die Welt zurückgeben.



Die Erklärung ist nur eine Art der Zusammenfassung der Daten - ihrer Synopsis. Es ist ebenso wohl möglich, die Daten in ihrer Beziehung zueinander zu sehen und in ein allgemeines Bild zusammenzufassen..." Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz" ... Dieses Gesetz, diese Idee, kann ich nun durch eine Entwicklungshypothese darstellen oder auch, analog den Schema der Pflanze, durch das Schema einer religiösen Zeremonie, oder aber durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein in einer "Übersichtlichen" Darstellung. Der Begriff der Übersichtlichen Darstellung ist für uns von grundlegender Bedeutung. Er bezeichnet unsere Darstellungsform, die Art wie wir die Dinge sehen. (Eine Art der "Weltanschauung") ... Diese Übersichtliche Darstellung vermittelt das Verständnis, welches eben darin besteht, dass wir die "Zusammenhänge sehen". Daher die Wichtigkeit des Findens von Zwischengliedern. Ein hypothetisches Zwischenglied aber soll in diesem Falle nichts tun, als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang der Tatsachen lenken. Wie man eine interne Beziehung der Kreisform zur Ellipse dadurch illustrierte, dass man eine Ellipse allmählich in einen Kreis überführte aber nicht, um zu behaupten, dass eine Ellipse tatsächlich, historisch, aus einem Kreis entstanden wäre (Entwicklungshypothese), sondern nur um unser Auge für einen formalen Zusammenhang zu schärfen. ... Aber auch eine Entwicklungshypothese kann ich als weiter nichts sehen, als eine Einkleidung eines formalen Zusammenhangs.

Ludwig Wittgenstein, 1931

## Silberkugel

Erst jetzt bemerkte er, dass die gesamte Innenfläche der Kugel mit Silber bedampft war, so dünn allerdings, dass er aus bestimmten Winkeln durch die spiegelnde Schicht hindurchblicken und ein verwirrendes, in die Tiefe führendes Farbenspiel wahrnehmen konnte. Unzählige winzige Lichtblitze wanderten auf kaum voraussehbaren Bahnen durch den insgesamt nur schwach leuchtenden Kugelraum, ohne je dramatisch miteinander zu kollidieren. Obwohl die einzelnen Lichtpunkte plötzlich aus dem Nichts auftauchten und an anderer Stelle ebenso plötzlich wieder verschwanden, bildeten die dabei entstehenden Überschneidungen doch so etwas wie eine memorierbare Schwebefigur aus. Das Seltsamste war jedoch, dass er am nächsten Tag eine in allen Teilen veränderte Konfiguration vorfand und dennoch den Eindruck eines irreversiblen Zusammenhangs zwischen den zeitlich auseinanderliegenden Ereignissen verspürte. Nach einigen Tagen war es ihm sogar möglich, den Zustand im Kugellinneren bis zu einem gewissen Grad vorauszusehen, nicht im Detail natürlich, sondern allein hinsichtlich der wechselnden Farben oder Krümmungsradien. Er scheute sich im weiteren Verlauf seiner Untersuchungen nicht, von Stimmungen zu sprechen, wenn er nach dem inneren Zustand der Kugel gefragt wurde. Es gab Tage, an denen es schien, als wolle sich die Kugel nach außen hin abschließen, indem sie hochsymmetrische, also eigentlich nichtssagende Figuren aus sich hervortrieb, die der Spiegelfläche wie Eiskristalle anhafteten und einen tieferen Einblick ins innere Geschehen verwehrten. An anderen Tagen wiederum erreichte das visuelle Spiel der sich durchkreuzenden Erregungsmuster eine solche Intensität und Unschärfe, dass die materielle Außenhülle der Kugel als solche unsichtbar wurde und das Innere gleichsam ohne seine spiegelnde Einfassung unmittelbar vor Augen trat. Rechnete er seine über Monate gewonnenen Erfahrungen zusammen, konnte er nicht umhin, dieser Kugel Leben zuzusprechen. Dass es sich bei der Kugel zudem noch um eine denkende und nicht etwa nur intelligente Struktur handelte, wurde ihm spätestens klar, als er eines Tages an ihrer Spiegelfläche das Entstehen haarfeiner Risse beobachtete, die sich nach und nach zu einem bläulichen Aderwerk zusammenschlossen und den Gedanken der Zerbrechlichkeit auf subtile Weise ins Melancholische hinüberspielten.

Malerei  
einer Kunst-  
studentin,  
ca. 1995.  
Lochbrett  
unbekannter  
Herkunft.  
Bemalte  
Holztafel  
eines  
Lagerver-  
walters,  
vor 1950.  
ABR Fundus





Rede  
anlässlich  
der  
„Inbetrieb-  
nahme des  
Richtungs-  
schutz-  
bunkers“  
Theorie-  
ornament  
Kreisverkehr“  
von Gerrit  
Hoogerbeets  
26.07.1999,  
Lichtenstein,  
Kröner &  
Partner,  
Stuttgart.

Links:  
Entwurf  
zum Regal  
„Lehrmodell“,  
ABR 1997

## Die Kunst der Verwechslung

Links ist da, wo der Daumen rechts ist. Sie alle kennen diesen geistreichen Spruch, mit dem sich Eltern, Lehrer und später sogar noch die Fahrlehrer über eine elementare und recht verbreitete Form der Verwechslung lustig machen. Irgend etwas Lustiges muss da wohl dran sein, sonst könnten wir uns kaum darüber lustig machen. Wenn etwa ein kleines Kind den rechten mit dem linken Schuh verwechselt hat und damit durch die Wohnung stolziert, so finden das die Eltern todsicher lustig, aber natürlich merkt das Kind auch recht schnell, dass so etwas lustig gefunden wird und schlüpfpt schon beim übernächsten Mal in die übergroßen Hausschuhe des Vaters oder in die Stöckelschuhe der Mutter, damit die erneut was zum Lustigfinden haben. Im ersten Fall hat es tatsächlich etwas verwechselt, im zweiten hingegen hat es bereits eine Verwechslung fingiert und eine gewisse Lust daran entdeckt, mit der es sich seinerseits über die ursprüngliche Verwechslung lustig machen kann. Geht dieser Prozess wechselseitiger Erhellung ungebremst weiter, könnte der Weg dieses Kindes eines Tages sowohl ins künstlerische wie ins betrügerische Fach schlagen. Zwei leicht verwechselbare Lebensentwürfe oder Lebensnotstände, an deren fließende Grenzen wir nicht erst durch Plagiatprozesse und Fälschungskandale erinnert zu werden brauchen. Doch möchte ich mich, hier unter juristischen Fachleuten, nicht gleich zu Anfang auf seifiges Gelände begeben, sondern in der Nähe so vieler künstlerisch gestalteter Schultafeln zunächst einmal einige Basisunterscheidungen hinsichtlich des Begriffs der Verwechslung treffen. Allzu leicht wird dieser Begriff nämlich mit einem gewöhnlichen Irrtum verwechselt.

Erstens: Verwechseln bedeutet, etwas irrtümlich für etwas anderes halten. Um etwas irrtümlich für etwas anderes halten zu können, muss ich die Wahl zwischen zwei positiven Alternativen haben. Wenn ich sage, Theodor Storm sei in Hamburg gestorben, so habe ich mich faktisch geirrt, hätte aber nur dann etwas verwechselt, wenn ich zwischen Hamburg und seinem wirklichen Sterbeort, nämlich Hademarschen, überhaupt hätte wählen können oder wenn ich irgendwann einmal geglaubt hätte, dass Hamburg sein Geburtsort gewesen wäre, was übrigens nicht der Fall ist, denn Theodor Storm ist in Husum geboren. Eine Verwechslung ist also streng genommen der Spezialfall eines Irrtums, bei dem zwischen zwei sich ausschließenden

Alternativen genau die falsche gewählt wird. Wir verwechseln ja auch den neuen kommissarischen Geschäftsführer der SPD Münzfering nicht mit irgendjemand anderem, sondern mit dem ehemaligen Verkehrsminister oder mit Mephisto oder mit Münzenberger, jedenfalls mit jemandem bestimmten.

Zweitens: Jede Verwechslung ist eine missglückte Unterscheidung, wobei Unterscheidungen umso leichter missglücken, je weniger wir wissen. Wenn Japaner behaupten, dass sich alle Europäer zum Verwechseln ähnlich sähen, dann wissen sie einfach zu wenig über Nasenwinkel, Haarfarben und Tränensäcke. Umgekehrt gilt dasselbe, allerdings hinsichtlich anderer Körpermerkmale.

Drittens: Verwechslungen sind nur möglich, weil es Ähnlichkeit und Symmetrie in der Welt gibt und wir ein Teil dieser Welt sind. Links und rechts sind, im Gegensatz zu oben und unten und zu hinten und vorne, deshalb so leicht zu verwechseln, weil unser Körper zwei annähernd gleiche Seiten hat. Unsere rechte Körperhälfte unterscheidet sich so minimal von unserer linken, dass wir den Unterschied zwischen links und rechts wohl niemals lernen könnten, wenn es nicht konstante Asymmetrien gäbe, auf die wir Bezug nehmen könnten, wie etwa die Händigkeit, die selbst wiederum die Folge einer unterschiedlichen Aufgabendifferenzierung der beiden Gehirnhälften ist.

Man kann daraus den spekulativen Schluss ziehen, dass in einer vollkommen symmetrisch aufgebauten Welt alles mit allem verwechselbar und nichts identifizierbar wäre, während in einer Welt ohne jeden Anflug von Symmetrie nichts verwechselt aber auch nichts begriffen werden könnte, weil nichts, absolut nichts, je zusammenpassen würde. Die Möglichkeit der Verwechslung beweist also immerhin, dass die Welt echte Löcher hat und nicht nur subjektive Dunkelzonen. Auf Verwechslungen kann man wirklich hereinfliegen. Indirekt lässt sich daraus wiederum auf die Existenz der Welt schließen. Denn wo Löcher sind, muss es auch so etwas wie Käse geben, der sie umschließt.

Nun unterliegen natürlich sowohl das Verwechslungsrisiko wie auch die aus einer Verwechslung resultierenden Gefahren dem historischen Wandel. Zu eher dürftlichen

Zeiten dürfte die Verwechslung von links und rechts kaum zu dramatischen Zwischenfällen geführt haben. Es sei denn, man glaubte an böse Vorzeichen und wäre beim Beobachten einer die Straße überquerenden Katze nicht recht bei der Sache gewesen. In urbanen Verhältnissen mit hohen Aufprallgeschwindigkeiten kann dieselbe Verwechslung hingegen zu Blech- und finalen Körperschäden führen.

Zu allen Zeiten gilt jedoch: Verwechslungen passieren häufiger im unmittelbaren Wohnbereich als auf freiem Feld. Selbst Tiere können in den Sog von Verwechslungen geraten, wenn sie zu nahe am Menschen wohnen. Hierzu eine kleine Anekdote:

Mein Großvater väterlicherseits, von Beruf Landwirt, musste täglich Milch in die Stadt liefern. Hierfür hatte er sich von einem Händler ein schon betagtes Pferd gekauft, ohne viel nach dessen Herkunft zu fragen. Als er nun mit seinem Gespann in den im Stadtzentrum liegenden Kreisverkehr einschwenkte und diesen nach einer halben Runde wieder verlassen wollte, machte das Pferd keinerlei Anstalten, die eingeschlagene Kreisbewegung zu ändern. Es lief stur weiter im Kreis, bis eine Straßenbahn auftauchte und mit ihrem Geklingel das Pferd doch noch zum Ausscheren bewegte. Mein Großvater konnte sich das seltsame Verhalten nicht erklären, bis er erfuhr, dass es sich bei seinem Pferd um ein ehemaliges Zirkuspferd handelte, das es gewohnt war, so lange in der Manege im Kreis herumzulaufen, bis es durch das Glockengebimmel des Zirkusdirektors veranlasst wurde, diese zu verlassen. Es handelte sich also um eine doppelte Verwechslung. Der Kreisverkehr wurde mit einer Manege und das Klingeln der Straßenbahn mit dem Glockengebimmel des Zirkusdirektors verwechselt. Man könnte auch sagen, für das ehemalige Zirkuspferd bestand kein wesentlicher Unterschied zwischen den für uns doch recht verschiedenen Sachverhalten. Da mein Großvater seinerseits den wesentlichen Unterschied zwischen einem Menschen und einem Pferd sehr wohl kannte, versuchte er erst gar nicht, dem Pferdeverstand mit Erklärungen beizukommen, sondern führte fortan ein kleines Glöckchen mit sich, das sonst nur für das Einläuten der weihnachtlichen Bescherung Verwendung fand. Auf keinen Fall wollte er sich bei seinen Milchtransporten auf das zufällige Auftauchen der Straßenbahn verlassen, sondern die Ausfahrt aus der monotonen aber auch meditativen Kreisbewegung, an der er, wie meine Tante berichtet, mehr und mehr Gefallen fand, so weit es ging selbst bestimmen. Der Vollständigkeit

halber sei erwähnt, dass über dieser Entdeckung einer selbstzweckhaften Bewegungsform das Milchgeschäft bald zusammenbrach.

Die anekdotisch vorgetragene Geschichte zeigt, dass Verwechslungen genauso tradierbar sind wie Wahrheiten, ja allmählich ununterscheidbar mit diesen verschmelzen können. Das Glöckchen des Zirkusdirektors, die Straßenbahnklingel und das Bescherungsglöckchen meines Großvaters bilden einen geschlossenen Verwechslungszusammenhang, ein Stück echter Geschichte; und wer möchte behaupten, dass die Geschichte, in der wir selber drinstecken, nicht aus vielen derartiger Episoden besteht, deren Anfänge und Unverwechslungen uns für immer verborgen bleiben werden. Mehr noch: Vieles deutet darauf hin, dass die Geschichte der Verwechslungen in ihre heiße Phase geraten ist, dass sie erst jetzt so richtig losgeht.

Denn Verwechslungen sind um so wahrscheinlicher, je zivilisierter die Verhältnisse werden. Anders gesagt: Die Verwechslungsgefahr nimmt dramatisch zu, wenn die Unterschiede feiner und die sozialen Schranken durchlässiger werden. Verwechslungsverhältnisse sind immer fortgeschrittene Verhältnisse, fortgeschritten auch im Hinblick auf die Möglichkeit, durch eine einzige banale Verwechslung eine in ihren Folgen unabschätzbare Katastrophe auszulösen.

In einer digitalen, das heißt auf der Unterscheidung von Nullen und Einsen aufgebauten Gesellschaft, besteht selbstredend ein hohes, wenn nicht gigantisches Verwechslungspotenzial. Es gibt einfach zu viele Dinge, zwischen denen wir uns fortwährend zu entscheiden haben, und vor allem zu viele Dinge, die sich zum Verwechseln ähnlich sind. Die Chancen, danebenzutippen, danebenzugreifen, mit seinem Verhalten haarscharf danebenzuliegen wachsen mit jeder weiteren Differenzierung des Angebots. Kaum ein Tag vergeht, an dem wir, um nur harmlose Beispiele zu nennen, nicht irgend etwas verwechselten: die Zahnpasta mit der Rheumasalbe, die Kontonummer mit der Bankleitzahl, den Schauspieler Horst Tappert mit einem echten Kommissar oder den Bundeskanzler mit einem Bundeskanzlerdarsteller oder eben eine Anwaltskanzlei mit einer Kunstgalerie. Was früher ein Privileg des zerstreuten Professors war, sich nämlich um die Details dieser Welt nicht kümmern zu müssen, wäre heute ein Akt grober Fahrlässigkeit. Wir sind zer-

streut, ohne deshalb geistig an Höhe gewonnen zu haben. Bestenfalls befinden wir uns mit unserer Zerstreutheit auf der Höhe der Zeit, also etwa Oberkante Bildschirm.

Jede der zahlreichen Szenen, in die unsere ehemals geschichtete Gesellschaft mittlerweile zerfallen ist, hat ihre eigenen unverwechselbaren Codes und somit ihre eigenen Verwechslungs- und Peinlichkeitsfallen. Um diesen zu entgehen, müssen wir uns in einen immer spitzfindiger werdenden Unterscheidungs- und Beobachtungswettkampf begeben, müssen Ratgeberliteraturen verschlingen, Fachleute konsultieren, idiotensichere Ratschläge entgegennehmen; oder aber wir winken demonstrativ ab und riskieren, mit allen anderen Abwinklern verwechselt und der Aussteigerszene zugerechnet zu werden.

Kurz: es wird immer schwieriger, in diesem mikroskopisch parzellierten Gelände, nicht in eines der bereitgestellten Fettnäpfchen zu treten. Andererseits war es noch nie so leicht, durch geschickte Organisation solchen Hineintretens, durch manipulierte Verwechslung also, superlativische philosophische Debatten auszulösen oder doch zumindest als Person mit der Weihe eines Querdenkers bedacht zu werden und damit bis in die Vorstandsetagen ideensuchender Konzerne vorzudringen. Die gegenwärtige Nachfrage nach Querdenkern oder Verwechslungsspezialisten ist ein direktes Maß für die Austauschbarkeit der Ideen in innovationsprogrammierten Gesellschaften. Die Aufgabe besteht darin, mittels künstlicher Verwechslungen den Eindruck von Abwechslung hervorzurufen. Dabei könnte sich der echte Querdenker, den wir offensichtlich so nötig haben, gerade durch einen Mangel an Verwechslungsbereitschaft auszeichnen.

Hierzu eine zweite Anekdote: Als Albert Einstein in den dreißiger Jahren bei einem Aufenthalt in den USA von amerikanischen Journalisten gefragt wurde, was ihn, den Erfinder der Relativitätstheorie und, wie man glaubte, intelligentesten Menschen der Welt, denn noch vor ein Problem stellen könnte, soll er geantwortet haben: "Zwei Seifen sind mir zu kompliziert". Eine Anspielung auf die damals in Nordamerika verbreitete Praxis, bei der Körperwäsche zwei Seifen einzusetzen: eine für die Hände und eine für den Rest des Körpers. Einstein wollte offenbar zu verstehen geben, dass der Ausdruck "kompliziert" etwas Relatives ist und davon abhängt, auf welche Sorte

von Verwechslungen man sich bezieht. Nur wer den Sinn zweier Seifen akzeptiert, kann diese verwechseln. Wenn Einstein also im Hotel die eine der beiden bereitliegenden Seifen griff und sich damit sowohl die Hände wie das Gesicht einseifte, hatte er in Bezug auf sein eigenes Wertesystem keine Verwechslung begangen, wohl aber in Bezug auf das seiner Gastgeber, das in diesem Punkt differenzierter war als das europäische. Da nun Einstein jedes Mal, wenn er sich in einem amerikanischen Hotel aufhielt und sich waschen wollte, mit zwei Seifen konfrontiert war, musste er, da er ja den Grund der beiden Seifen nicht akzeptierte, eine grundlose Wahl treffen. Und eine grundlose Wahl ist etwas anderes als eine Verwechslung. Zwischen begründeter Wahl und grundloser Nicht-Wahl gibt es also ein Drittes.

Wir nähern uns der Kunst.

Doch bleiben wir für einen Moment noch bei der Seife. Denn die Seife ist ja durchaus ein der Kunst vergleichbarer Gegenstand, insofern sie uns umso leichter entgleitet, je länger wir uns mit ihr beschäftigen. Immerhin hat ihr der französische Dichter Francis Ponge ein ganzes Buch gewidmet. Mit einer ganz speziellen Ironie hat er sie in seinem Buch gleichsam zum Leben erweckt und zum Sprechen gebracht. Dort heißt es zum Beispiel: "Beobachten wir sie im feuchten Element. Sofort zeigt sie eine Art keuscher Erregung. Sie kreiselt, flieht, ziert sich, hüllt sich in Schleier und zieht es schließlich vor, sich aufzulösen, Seele und Körper aufzugeben, als sich befügnern, passiv von den Wassern überrollen zu lassen." Man könnte dem Dichter vorwerfen, er verwechsle die Dinge auf kindische Weise mit ichbegabten Wesen, indem er die Konventionen des metaphorischen, uneigentlichen Sprechens missachte und seine Anthropomorphismen in einer beschreibenden Prosa versteckte. Seine Bewunderer wiederum haben sich genau von dieser kunstvollen, mit der Verwechslung von Subjekt und Objekt spielenden Sprache inspirieren lassen und ihn zum literarischen Kubisten erklärt. Meine Erfahrung ist die: Ponge lesen bedeutet tatsächlich, sich in eine Verwechslungsfalle zu begeben, die allerdings nichts zu tun hat mit der Verwechslung von einem Stück Seife und einem sprechenden Subjekt. Vielmehr beruht die Doppelbödigkeit des Textes darin, dass dort in einer Art permanenten Verwechslung oder bewussten Nicht-Unterscheidung, gleichzeitig von der Seife und von dem Schreiben über die Seife die Rede ist, was dazu führt, dass der Leser in einen

mittleren Schwebestand gerät, einer Seifenblase nicht unähnlich. Ein Zustand produktiver Verwirrung, der gar nicht so einfach herzustellen und noch schwerer wieder abzustellen ist. Jedenfalls bin ich heute nicht mehr so leicht davon zu überzeugen, dass eine Seife nichts weiter ist als ein Objekt zum Waschen. Es muss sich dabei um eine Verwechslung handeln.

Auch andere Künstler haben sich in diesem Jahrhundert mit der Logik der Verwechslung auseinandergesetzt, am deutlichsten wohl Marcel Duchamp, der die Verwechselbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst im Modus der Einsteinschen Nicht-Unterscheidung durchspielte, eine moderne geistige Disposition nutzend, die er selbst die "Ironie der Indifferenz" nannte.

Kunst hat zwar schon immer ihr Spiel mit der Verwechslung getrieben, sich aber Gott sei Dank nie darin erschöpft. erinnert sei nur an jene berühmte antike Geschichte von dem Maler, der die Weintrauben angeblich so überzeugend echt malen konnte, dass selbst die Vögel angefliegen gekommen seien, um daran zu picken. Diese Geschichte zeigt, was passieren muss, wenn die Idee der Naturnachahmung auf ihre naturalistische Spitze getrieben wird und damit jeglichen Spielraum verliert.

Mir scheint, dass heute, wo die objektiven Verhältnisse zunehmend selbst zu Verwechslungsverhältnissen werden, wo der Unterschied zwischen Realität und Fiktion für manche Zeitgenossen schon gegenstandslos zu werden beginnt, wo man im Internet seine Identität virtuell vervielfachen kann, und es gleichsam darauf anlegt, verwechselt zu werden, dass also in solch verwechslungsintensiver Zeit die eigentliche Kunst darin bestünde, etwas wirklich Unverwechselbares zu tun, zum Beispiel ein Glöckchen zu läuten, ohne damit gleich eine neue Epoche zu meinen. Einfach nur zu läuten. Mal sehen, wer überhaupt noch zuhört.

Links ist  
das, wo das  
Daumen rechts  
ist.



## Revolution im Schlafzimmer

Madrid, Ende 18. Jahrhundert

"Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer" heißt das berühmteste, um 1797 entstandene Blatt aus Goyas Serie von Radierungen und Zeichnungen "Los Caprichos". Die Vernunft, in Gestalt eines Mannes in mittleren Jahren, ist - übermüdet oder verzweifelt - an einem Tisch zusammengesunken. Unter einem riesigen Mond setzt grässliches Fledermausgetier zum Angriff an und auf dem Boden lauert ein luchsähnliches Katzenwesen mit glühenden Augen. Goyas subversiver Genialität gemäß gibt es mehrere Lesarten dieser Allegorie. Die einfachste wäre: Im Schlaf endet die Kontrolle des Verstandes und die Dämonen des Unterbewusstens beherrschen die Nacht. So gesehen würde als Titel allerdings genügen: "Der Schlaf gebiert Ungeheuer". Entscheidend ist das Wort "Vernunft". Damit eröffnet sich eine weitere, eine politische Dimension: Wenn die aufklärerische Instanz der Vernunft in der Gemeinschaft vernunftbegabter Wesen schläft, werden die finsternen Mächte von Klerus und Adel weiterhin in ihrer despotischen Monstrosität über das Streben nach freier Selbstbestimmung triumphieren. Das ist die gängige Interpretation der Abbildung. Nun ist aber der Gegensatz von Vernunft nicht Despotismus oder bloße Abwesenheit von Vernunft, sondern Delirium, und Goya will uns womöglich eine Person zeigen, die Opfer ihrer deliranten Phantasie wird. Bei einer solchen Betrachtungsweise wäre das Thema die Überwältigung durch Visionen als eine Erfahrung der entregelten Sinne. Das Problem der Darstellung ist, dass sie an der entscheidenden Stelle unbestimmt bleibt. Sie enthält keine Metapher für Vernunft, von der wir annehmen, dass sie irgendwo in den Köpfen der Menschen angesiedelt sei. Dort untergebracht endet sie zwangsläufig im Schlaf. Das träumende Gehirn entzieht sich der Vernunftkontrolle. Versuchen wir, uns das ergänzende Bild vorzustellen. Es hätte den Titel: "Die Vernunft ist wach, die Ungeheuer sind verschwunden". Schon bei der wachen Vernunft beginnen die darstellerischen Schwierigkeiten. Wäre einfach die abgebildete Person wach, ließe sich nicht erkennen, ob sie auch vernünftig sei. Irgendwie müsste die Vernunft dort auftauchen, wo jetzt die Bestien sind. Aber wie sieht Vernunft aus? Wie ein rechter Winkel? Wie die Zeichen der vier Grundrechenarten? Oder ist sie einfach grau, ohne Gestalt? Oder endloses Weiß? Auf alle Fälle wäre sie in ganz anderer Weise als das Delirium offiziell. Sie hätte viel Zwingendes und



wenig Überwältigendes. Bald 25 Jahre später fertigte Goya in der Reihe der "Zweiten Caprichos" eine Komplementärdarstellung an: "Göttliche Vernunft, lass keinen übrig". Eine bekränzte Justitia mit unverhüllten Augen, in der Linken mit abgespreiztem kleinem Finger ihre Waage haltend, schwingt mit der hoch erhobenen anderen Hand eine Peitsche, mit der sie schwarze Vögel totschießt. Das Irritierende ist, dass diese Hand ebenfalls eine linke ist. Ausgeschlossen, dass es sich dabei um einen Irrtum handelt! Dafür ist sie viel zu groß und zu mächtig, geradezu überdeutlich in Szene gesetzt. Sie ist der Ausdruck der Ambivalenz. Zum einen ganz wörtlich: dieselbe Hand, die Gerechtigkeit schaffen soll, tötet auch. Zum andern in der Weise, dass die Vernunft keine rechte Hand, also keine gestaltende und erst recht keine schöpferische Kraft hat. Der Künstler Goya weiß, dass Vernunft wenig beiträgt zum Entstehen von Kunst, und dass das, was er mit diesen beiden Blättern einfordert, sich gegen seine eigene Arbeit richten kann - ein Sachverhalt, den die Tiefenpsychologie etwa hundert Jahre später zu entschlüsseln versucht.



Zwei linke Hände zu besitzen, ist keine gute Voraussetzung, aber immerhin besser, als nichts in der Hand zu haben. Dass die Zukunft in unserer Hand liege, ist ein Gerücht und dass die Handlinien das

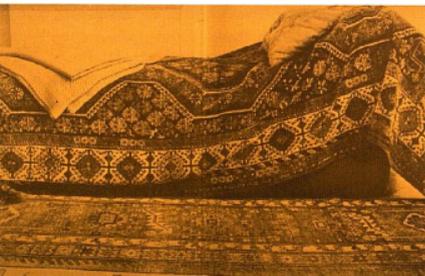
ganze Leben lesbar enthalten sollen, Aberglaube. Tatsache aber ist, dass die Hand das natürlichste, nächste und einfachste Zeichen bleibt. Doch die Hände sind verschieden in ihren Bedeutungen. Seit Urzeiten ist die rechte Hand die gute, während die linke mit den Bösen im Bunde steht. Geschworen wird rechts, die versteckte Linke kann den Meinen abläuten. Rechts und Recht haften in allen Sprachen unseres Kulturkreises fest aneinander. Erst die parlamentarische Sitzordnung konnte diese atypologische Eindeutigkeit diskreditieren.

Wien, Anfang 20. Jahrhundert

Im Dezember des Jahres 1907 hält Sigmund Freud in den Räumen eines Buchhändlers, der Mitglied der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung ist, einen Vortrag zum Thema: "Der Dichter und das Phantasieren". Er erwähnt, wie Kinder im Spiel die Dinge ihrer Welt in eigene, von ihnen selbst bestimmte Ordnungen bringen, die von der Wirklichkeit unterschieden sind, aber an sie angelehnt bleiben. Diese Anlehnung ist für ihn das Merkmal von "Spielen". Erwachsene oder Heranwachsende lösen sich von den realen Objekten und ersetzen die Spielhandlungen durch Tagträume. Sie spielen nicht wie Kinder mit Sachen, sie "phantasieren". Der Phantasien aber schämen sie sich und verstecken sie, weil alle Phantasie, so argumentiert Freud, nur zwei Quellen habe: Ehrgeiz und Erotik. Sie erzeugen Wünsche, die wir uns in Träumen, schlafend oder wach, erfüllen. Diese Tätigkeit vergleicht Freud mit der des Dichters. Um einigermaßen plausibel fortzufahren, beschränkt er sich zunächst auf die Verfasser von Trivialliteratur und präpariert die primitiven, immer irgendwie davonkommenden Helden von Serienromanen als Beispiel für den Traum von Unverletzlichkeit heraus. Sofort muss er natürlich diverse Sonderfälle konstatieren, um die Verbindung zur Literatur nicht ganz zu verlieren - aber er bleibt bei der Figur des exemplarischen Tagträumers und schlägt einen großen Bogen vom Tagtraum als Fortsetzung und Ersatz des kindlichen Spiels zu Kindheitserinnerungen der Dichter, die sich in der Dichtung Erfüllung schaffen. Es ist hier unerheblich, wie wenig es Freud gelingt, etwas über Dichtung mitzuteilen und wieviel mehr er den ästhetisch uninteressierten Blick des Analytikers auf sie vorführt. Wichtig ist, dass er den Versuch unternimmt, ihre Quelle jenseits sprachlicher Geschicklichkeit, jenseits ausgedachter Konstruktion und jenseits der Autorenklugheit in einem Gebiet zu suchen, das außerhalb bloßer Vernunftkontrolle liegt. Über das Entstehen von Kunst ist damit nichts gesagt, aber doch einiges über den ihr inwohnenden Geist, der rational nicht erschöpfend zu beschreiben, kognitiv nicht gänzlich zu erfassen ist.



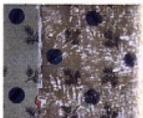
Einer bedrängenden Dichte orientalischer Muster und schwerem Zigarrenduft ausgesetzt sollte der Proband auf Freuds Couch seinen unbewussten freien Lauf lassen. Die Szenerie gleicht einem fliegenden Teppich. Das eigentlich Unbewusste in analytischen Ur-Setting ist die Einrichtung.



Weimar, Ende 18. Jahrhundert

Ein Autor von ganz anderem Format, als die von Freud gemeinten, zitiert Lessings Nathan mit den Worten "Kein Mensch muss müssen" und fährt fort: "Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, dass er mit Bewusstsein und Willen vernünftig handelt. Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will." Mit diesen Zeilen beginnt Friedrich Schiller seine Abhandlung "Über das Erhabene" exakt zur selben Zeit, in der Goya seine ersten Caprichos zeichnet. Die von ihm angesprochene Vernunft könnte nicht schlafen. Wenn es heißt "Vernünftig handelt die ganze Natur" gibt es nichts außerhalb davon. Die spezifische Eigenschaft der Menschen als Teil einer vernünftigen Natur wäre demnach nicht Vernunft, sondern Bewusstsein und freier Wille. Dem Prinzip dieses Gedankens folgend, stellt Schiller fest, dass eine einzige Ausnahme genügen würde, um die eigentliche Qualität des Menschseins aufzuheben: "Seine gerühmte Freiheit ist absolut nichts, wenn er auch nur in einem einzigen Punkte gebunden ist". Gebunden aber sind wir, jeder weiß es, durch den Tod. "Jetzt also wäre es um seine Freiheit getan" sagt Friedrich Schiller "wenn er keiner anderen als physischen Kultur fähig wäre". Der intellektuelle Ausweg aus dem Dilemma ist, sich freiwillig der Gewalt des Todes zu unterwerfen und sie so "dem Begriffe nach" zu vernichten. Denn etwas, das wir annehmen, kann uns nicht als Zwang begegnen. Mit dem Verstand lässt sich so zu einer Einsicht gelangen, die eine Parallele zum unreflektierten Glauben an den göttlichen Ratschluss bildet, zur "Resignation in die Notwendigkeit". Der Weg dorthin führt durch den Kopf. Es handelt sich um eine Frage der Bildung und der Erziehung. Schiller ist überzeugt, dass erst die Kultivierung der dem Menschen eigenen ästhetischen Tendenz über die Entwicklung des Verstandes hinaus, ihn wirklich frei machen wird. Die Hinwendung mehr zu "den Formen als dem Stoff der Dinge", die Ablösung vom sinnlichen Affekt durch Gegenstände, wird ihn von den Schranken der materiellen Welt befreien. Das führt keineswegs ins reine Glück, sondern erzeugt ein gemischtes Gefühl: Wir erfahren, "dass sich der Zustand unseres Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet". Selbst blutiger Stoff und schrecklicher Mord, wie der von Orest an seiner Mutter, kann - in großer Form dargeboten - Quelle ästhetischer Erbauung sein, "weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift". Diese Eigenart ist

die Grundlage für die unabhängige Macht der Menschen in der eigentlich größeren Macht der Natur. "An das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen... Der Mensch ist in ihrer Hand, aber des Menschen Willen ist in der seinen". Überraschenderweise kommt der Schriftsteller zu der Ansicht, dass dieser Fähigkeit zum freien Willen, zur absoluten Größe Ausdruck zu verleihen beziehungsweise rezipierend sie zu üben, besonders die bildende Kunst geeignet sei. Sie ist "völlig frei, weil sie von ihrem Gegenstand alle zufälligen Schranken absondert, und lässt auch das Gemüt des Betrachters frei, weil sie nur den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt. Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen" schließt er seinen Text, und der Leser weiß an dieser Stelle, dass mit den Fesseln der Eindruck von Gesetz und Notwendigkeit gemeint ist und mit den Vorteilen alles, was mit bloßem Verstand nicht zu fassen, mit bloßer Vernunft nicht zu erklären ist. Die bildnerische Konsequenz allerdings, die reine Form, frei von lesbarem Inhalt, war in der Zeit des Klassizismus selbst da, wo sie möglich gewesen wäre, im Dekor, noch nicht entwickelt. Jede ange deutete Säule, jeder Mäander evozierte die Antike als Stoff mustergültiger Bildung. Auch die gerade aufkommenden Papiertapeten blieben in ihren Motiven ans Gegenständliche gebunden. Schiller, stets aufmerksam bei der Ausstattung seiner Bücher, legte entsprechenden Wert auf die zeitgemäße Einrichtung seiner Weimarer Wohnung. Ohne den Ehrgeiz, mehr zeigen zu wollen, als fortschrittlichen Geschmack, werden die Räume von historischen Zitaten freigehalten. Ganz im Gegensatz zu Goethe, der seine Umgebung mit antiken Figuren und kostbarer Keramik üppig bestückte, vertraut Schiller auf die neue Mode der gemusterten Wandpapiere und lässt mit den verschiedensten Variationen sämtliche Zimmer ausstaffieren. Für sein Arbeitszimmer sucht er ein auffallend simples Motiv aus: Auf einem Grund von mildem Grün sitzen etwa groschengroße dunkelblaue Punkte mit einem dicken, schwarzen Schrägstrich. Dazwischen liegen diagonal kleine Zweige mit nur schwach sichtbaren Blättern, aber sehr prägnanten Rippen. Zwei kontrastierende Elemente bilden durch Überkreuzung gemeinsam ein Muster, dem eine lockere Verbindung zwischen Tupfen und Karo ebenso, wie zwischen gegenstandslosem Element und Illustration gelingt. Auf ganz unkomplizierte Weise überzieht es den Raum, in welchem unter anderem "Maria Stuart", "Die Jungfrau von Orleans" und "Wilhelm Tell"



entstehen werden, mit einer Metapher von Natur und gestaltender Abstraktion. Raffinierter wirkt das Gesellschaftszimmer, der Ort für Besuch. In expressiven Wellen steigt etwas zwischen Rot, Orange und Gelb an den Wänden auf und lässt sie beinahe lodern erscheinen. Näher betrachtet zeigen sich Bahnen von goldgelbem Blattwerk im Wechsel mit kahlem, geradezu kristallin erstarrtem Geäst. Die auf Herbst und Winter, auf Absterben und Tod verweisenden Details stehen in überraschendem Kontrast zu der feurigen Gesamtwirkung. Sicher nicht nur aus Geschmacksgründen lässt Schiller diese Tapete mit einer komplementärfarbigen Bordüre abschließen, deren Aussage ebenso komplementär ist. Die Spannung der Fläche zwischen Glut und Starre wird am Rand zugunsten blühenden Lebens aufgelöst. Solche naive Zuversicht entspräche nicht Schillers Denken, und es passiert ein kleiner, alles verräternder Fehler. Die Bordüre steht auf dem Kopf, die Blüten zeigen nach unten, sie recken sich nicht einem von oben kommenden Licht entgegen, wie es bei korrekter Anbringung hätte sein müssen. Doch all die narrativen Elemente, all die interpetatorischen Anekdoten spielen keine Rolle mehr angesichts der Auswahl, die der Hausherr für einen weiteren Raum trifft: ein völlig gegenstandsloses, nur aus grafischer Wirkung bestehendes Pattern, das sich von allen anderen Mustern der Zeit grundsätzlich unterscheidet. In kaltem Blau breitet sich ein Kippbild aus, das aus dem Gleichgewicht und der völligen Gleichbehandlung von Figur und Grund entsteht. Schauen wir das Schachbrettmuster aus hellen und dunklen Schraffuren als Grund an, so liegt darüber diagonal ein Gitter aus blauen Linien mit quadratischen Zwischenräumen. Stellen wir aber unsere Optik so ein, dass das kompakte Blau eine Fläche bildet, dann erzeugen die flimmernden Binnenstrukturen den Eindruck pyramidenförmiger Körper, die gleichmäßig über die Fläche verteilt sind. Dieses Bild enthält eine zusätzliche Kippbewegung: Wir können die Pyramiden aus der Fläche herausragend sehen oder in sie eindringend. Das alles ist nur Form. Es ist kein Stoff, kein Gegenstand enthalten. Die Assoziationen haben keine anekdotisch lesbare Vorlage mehr. Sie werden zu Produkten höherer Nerventätigkeit der Betrachter. Wir mögen erstaten sein, dass es solch ein Op-Art-Muster vor bald zweihundert Jahren schon gab. Weniger erstaunlich ist, dieses Avantgarde-Motiv bei dem ästhetisch höchst bewussten Friedrich Schiller zu finden. Höchst konsequent erscheint der Ort, wo er seine radikalste Tapete anbringen lässt. Es ist sein persönlichster Raum, der sicherste Platz, um die Schranken der Konvention hinter sich zu lassen. Diese Wände wird kaum ein

Besucher zu sehen bekommen. Es ist sein Schlafzimmer. Hier, wo er immer aufs Neue die Vernunftkontrolle verlieren wird, wenn er sich zu Bett legt, wagt er sich an die Grenze. Hier lässt er sich von reiner Konstruktion aus reinem Geist umgeben. Radikaler schläft keiner.



## Blindenwerkstatt

Wir hören zum Beispiel schon längere Zeit einer Rede zu und verstehen beim besten Willen nicht, worauf der Redner hinauswill, ja vielleicht nicht einmal, worum es



eigentlich geht. Statt irgendeinen nachvollziehbaren Sinn anzunehmen, akkumulieren sich die einzelnen Aussagen zu einem klumpigen Etwas, das unseren Verstand zu lähmen beginnt. Spätestens jetzt wäre der Moment gekommen, an dem wir den Redner auffordern müssten, doch endlich auf den Punkt zu kommen. - Denn etwas auf den Punkt bringen heißt so viel wie: auf knappstmögliche Weise das Wesentliche einer Sache zum Ausdruck zu bringen; oder doch seine Gedanken, seine Aussagen und Fragen so weit zuzuspitzen, dass sie bei geringstem rhetorischen Aufwand ihre größte kommunikative Wirkung erzielen können. Ein ökonomisches Prinzip, auf dessen Anwendung wir mit Erleichterung und manchmal sogar mit Applaus reagieren, obwohl wir andererseits wissen, dass jeder Versuch, eine komplexe Angelegenheit auf einen einzigen Punkt zu bringen, die Gefahr in sich birgt, auf einen Gemeinplatz

hinauszulaufen: "Der Mensch will betrogen werden", und "Kunst kommt von Können". Um diese Gefahr zu minimieren, möchte ich deshalb die Rede gleich von Anfang an auf den Punkt bringen; und zwar auf die präzise Frage: Was ist ein Punkt?

Nun ist das erste, was hier gesagt werden muss, dass wir uns für gewöhnlich eine völlig falsche Vorstellung vom Punkt machen. Der Punkt, der zum Beispiel am Ende dieses Satzes steht, ist in Wirklichkeit gar kein Punkt, sondern, wie schon mit einer einfachen Lupe zu erkennen ist, ein ziemlich ausgefranster Fleck schwarzer Farbe. Und würde man diesen Fleck wiederum unter einem speziellen Mikroskop betrachten, erwiese er sich gar als ein ungestalter Haufen Druckerschwärze, mithin als etwas Dreidimensionales, dem Wesen des Punktes geradezu Entgegengesetztes. Charakteristisch für den Punkt ist nämlich seine Dimensionslosigkeit, Mathematiker sprechen auch von seiner Nulldimensionalität. Mit anderen Worten: es gibt keine Punkte; jedenfalls nicht in dem Sinne, dass man mit dem Finger auf sie zeigen könnte, ohne sich eine ganze Palette begrifflicher Widersprüche aufzuladen. Punkte existieren nur als Gedächtes, was nicht ausschließt, dass wir weiterhin von gepunkteten Krawatten sprechen dürfen, schon damit uns der Gesprächsstoff nicht ausgeht.

Was es so faszinierend macht, über den Punkt zu reflektieren, ist die Tatsache, dass er unter den unendlich vielen Dingen, die nur existieren, wenn wir an sie denken, den denkbar einfachsten Fall repräsentiert. Freilich liegt darin auch eine besondere Schwierigkeit. Denn die Idee, die wir uns vom Punkt gebildet haben, ist von einer derartigen Simplität, dass es streng genommen nichts über ihn zu sagen gibt. Was immer man über ihn sagt, ist eigentlich schon zu viel und trifft ihn nicht wirklich. Denn was ist der Punkt anderes als die konkreteste Vorstellung, die wir uns vom Nichts bilden können?

Der barocke Universalgelehrte Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz, der Erfinder der dimensions- und fensterlosen Monade, definierte den Punkt als eine "unausgedehnte Linie von unendlich kleiner Länge", eine widersinnige, doch mathematisch höchst brauchbare Definition, die das Ihrige zur Herausbildung der Infinitesimalrechnung beigetragen hat. Offenbar lässt sich selbst mit einer widersinnigen Idee in speziellen Kontexten noch etwas anfangen, und vielleicht ist der Punkt hierin sogar ein Modellfall.

In seiner berühmten „Philosophie des Als ob“ hat der Philosoph Hans Vaihinger, gute zweihundert Jahre nach Leibniz, solche absichtlich zum Zwecke der Wissensvermehrung eingesetzten Denkfehler Fiktionen genannt und ist dabei nicht zufällig immer wieder auf den Punkt zu sprechen gekommen.

Ebenso wie der banale Punkt erweisen sich - nach Vaihinger - so ehrwürdige Begriffe wie Freiheit oder Unsterblichkeit in fiktionaler Hinsicht als äußerst zweckmäßige Irrtümer. Sie ermöglichen nämlich unserem "psychomechanischen Denkapparat", mit geringstem Kraftaufwand ein Maximum an nützlichen, sprich lebenserhaltenden Operationen auszuführen. Da, wie Vaihinger sagt, die Wege des Denkens ohnehin nicht diejenigen des Seins sind, muss das Denken notwendigerweise Umwege machen, um beim Sein anzukommen; und hierbei gilt es Kraft zu sparen, indem man so tut, als sei etwas viel einfacher, als es in Wirklichkeit ist. Die Fiktionen sind also die Werkzeuge, mit denen wir uns zweckmäßig in der Welt einrichten und die wir nach getaner Arbeit auch wieder beiseite legen dürfen. Außerhalb ihres praktischen Nutzens bedeuten sie nichts.

"Der Punkt als ein null-dimensionales Gebilde ist eine in sich gänzlich widerspruchsvolle Idee, aber ebenso notwendig als absurd." - Was Vaihinger vom Punkt sagt, gilt für alle unsere Fiktionen. Dass gerade die widersinnigsten Ideen so nützlich sein können, darüber allerdings staunt Vaihinger selbst am meisten und nennt es das "erkenntnistheoretische Grundproblem" und an einer Stelle sogar ein "Geheimnis".

Was treibt uns eigentlich dazu, am liebsten gleich die ganze Welt auf den Punkt zu bringen: auf Gott, Ich, Urknall und Schwarzes Loch; auf den historischen Endzweck oder den erfüllten Augenblick; oder, dies alles noch einmal zusammennennend, auf den Punkt Omega, den Punkt aller Punkte, Ort der Totalkonvergenz, der Einswerdung und maximalen Sinnfülle? Während wir glauben, die Welt zu unserem Vorteil auf den Punkt zu bringen, kann es passieren, dass wir es sind, die von ihr auf den Punkt gebracht werden. Oft genug hängt doch das wirkliche Leben an einem Punkt, der so weit im Abseits liegt, dass wir ihn nicht einmal hätten ahnen können. Jemand hat zum Beispiel an alles gedacht, nur nicht an das winzige Loch in der Gasleitung, so dass das ganze Haus in die Luft fliegt ist, eine mittlere Katastrophe.

Die kleinste Kleinigkeit, die nebensächlichste Nebensache kann plötzlich zur Hauptsache werden und alles zunichte machen, was man sich so hübsch ausgedacht hatte. Der Teufel, so heißt es wohl mit Recht, steckt im Detail. Nicht auszuschließen ist, dass die ganze Welt vom Teufel regiert wird, oder, falls dieser Vergleich hinken sollte, doch zumindest nicht auf einen Punkt gebracht werden kann, von dem aus sie für uns übersichtlicher und damit erträglicher würde. Das Erstaunliche allerdings ist, dass sich aus solchen Kontingenzerfahrungen ein durchaus lebenssteigerndes Gefühl für das Absurde entwickeln kann.

Um dies zu verdeutlichen, möchte ich jetzt auf eine Fotografie zu sprechen kommen, die ich irgendwo in einem alten Koffer gefunden habe. Sie zeigt eine Werkstatt, in der Bürsten und Besen angefertigt werden. Die Mehrzahl der zwölf abgebildeten Personen sitzt an einem großen Werkstisch, der diagonal durch die Mitte des Bildes führt. Einige andere befinden sich etwas abseits davon, zwei Personen scheinen Aufsicht zu führen. Aus einigem Abstand betrachtet, könnte man die Fotografie für ein ganz normales Genrebild halten: Menschen bei der für sie typischen Arbeit, arrangiert zu einem hübschen Gruppenbild.



Doch irgend etwas stimmt nicht an diesem Foto. Die abgebildete Szene hat etwas Totes, Ausgestopftes, etwas vom dumpfen Klang der soßig-braunen Pappe, auf die das Foto aufgezogen ist. Die Kopfhaltungen der Männer wirken unkoordiniert, die

Gesichter teilnahmslos, als ginge sie das alles gar nichts an. Man sucht ihren Blick, und dort, wo die Augen nicht geschlossen oder durch Sonnenbrillen verdeckt sind, geht von ihnen etwas Starres, ja Stechendes aus.

Und plötzlich, bei genauerem Hinsehen, erkennt man, dass die schwarzen Pupillenpunkte nachträglich in die Fotos eingetupft worden sein sind. Erst jetzt scheint die Möglichkeit auf, dass es sich hier um Blinde handelt, genauer: um Kriegsblinde aus der Zeit des ersten Weltkriegs, denn einige von ihnen tragen noch ihre Uniformröcke. Vermutlich hat der Fotograf selbst diese kleinen Retuschen vorgenommen, in erster Linie wohl, um dem Foto seine Befremdlichkeit zu nehmen und den Betrachter zu versöhnen. Denn nichts ist für unseren fixierenden Blick - dessen Apotheose die Fotografie ist - befremdlicher als die Begegnung mit dem Blinden.

Die Welt der Blinden versagt sich an einer entscheidenden Stelle dem fotografischen Arrangement. Blinde zeigen sich nämlich vollkommen gleichgültig gegen die Idee der Repräsentation. Der akustische Simultanraum, in dem sie sich befinden, verlangt, um in ihm kommunizieren zu können, keine gegenseitige Ausrichtung der Körper, wie das im visuell-perspektivischen Raum der Fall ist. Die Blinden sitzen einfach da, jeder im Schatten des anderen, sie kümmern sich nicht um die Seherwartungen ihrer Betrachter. Sie leben in einer Höhle, und jeder Blick in eine Höhle ist befremdlich.

Der gewiss dilettantische Versuch, die blinden, ausgekugelten Augen durch das Hinzufügen einiger schwarzer Punkte mit einem Blick auszustatten, lässt das Bild vollends kippen. Der fingierte Blick, in dem sich die Kameraoptik gleichsam selbst objektiviert hat, beginnt, das ganze Bild zu vergiften. Wir weichen diesen künstlichen Blicken aus, so dass die unscheinbarsten Nebensächlichkeiten ins Zentrum der Aufmerksamkeit geraten müssen: die Kabelschlaufe am oberen Bildrand, die mit irgendwelchen Utensilien gefüllte Zigarrenkiste, das Notizbuch in der Hand des "Aufsehers", sie Löcher am vorderen Abschluss des Werkstisches. In solchen exklusiven Momenten der Betrachtung erreicht das Bild seltsamerweise seine höchste ästhetische Präsenz. - Und wiederum plötzlich, als seien wir die ganze Zeit blind gewesen, entdecken wir, dass das Ohr der ganz vorne in der Mitte sitzenden Person, dieses unverschämt dem Betrachter zugekehrte Ohr, die zentrale Stelle ist, um die sich das ganze Bild dreht.

In seinem fototheoretischen Exkurs "Die helle Kammer" bezeichnet Roland Barthes diejenige Stelle, an der eine Fotografie von einem ihrer Elemente *durchkreuzt*, ja *durchbohrt* wird, ihr *punctum*, nach dem spätlateinischen Ausdruck für das *Gestochene*, der *Einstich*. Im Gegensatz zu *studium*, der Hingabe an den eigentlichen Bildgegenstand, meint *punctum* das bestechende Detail, das blitzartig den Bildcode durchbricht, eine abseitige Winzigkeit, in der das krude *Es ist so gewesen* der Fotografie unmittelbar und absichtslos zum Vorschein kommt, so dass sich die Ordnung des Sehens umkehrt und nun der Betrachter der vom Bild Getroffene ist. Barthes nennt den Ort, an dem dies geschieht, auch die *blinde Stelle* des Bildes. Durch einen einfachen Trick lassen sich die Augen so einstellen, dass der blinde Fleck unserer Netzhaut im Sehraum als schwarzer Punkt erscheint. Die Begegnung mit diesem Punkt überrascht uns, denken wir doch für gewöhnlich keinen Augenblick daran, dass es zwischen uns und der Welt Schnittstellen geben muss, an denen die beiden so unterschiedlich organisierten Systeme ineinander transformiert werden müssen.



Wäre es möglich, dass die vermeintlich objektiven Punkte, auf die wir die Welt so gerne bringen, weniger mit der Welt als vielmehr mit uns zu tun haben, mit der Art und Weise, uns ein Bild von der Welt zu machen, indem wir alles, um der Übersicht willen, auf einen einzigen Fluchtpunkt hin organisieren, während jene anderen, im Abseits liegenden Punkte, ganz gleich wie wir sie nennen, an denen es so subjektiv wie irgend möglich zugeht, wirklicher sind als alles, was wir uns vorstellen können? Müssten wir also, um beiden Sorten Genüge zu tun, schielen lernen?



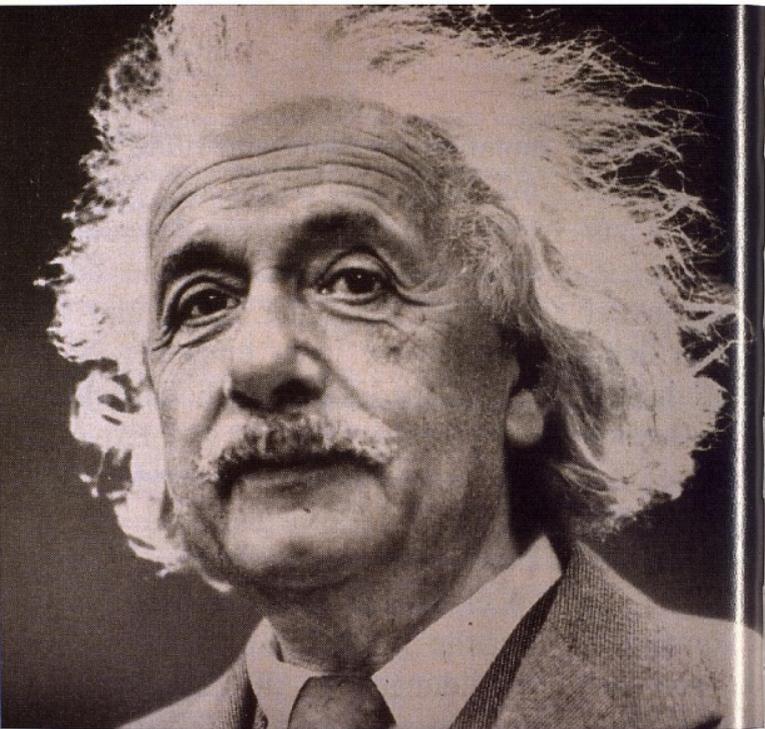
## Kopf und Schweif

Das von Man Ray aufgenommene Foto aus dem Jahre 1919 zeigt den Kopf Marcel Duchamps mit einer Tonsur in der Form eines Kometen, wobei der Schweif von einer sternförmig ausgeschnittenen Stelle am Hinterkopf ausgeht und auf der freien Fläche der Stirn endet. - Marcel Duchamp ist uns bekannt als der Prototyp des avantgardistischen Künstlers, als Spezialist fürs Bahnbrechende auf dem Feld der Kunst. Die produktive Verwirrung, die von seinem Werk ausging, hat wesentlich zur Entgrenzung und damit zur Etablierung jener Reflexionsspirale beigetragen, die sich an ihrem einen Ende gerne im philosophisch Allgemeinen, an ihrem anderen Ende hingegen ebenso gerne in der Deutung atomarer Einzelheiten verliert, so dass es wohl selbst eine Kunst wäre, hier die mittlere Lage zu treffen.

Was es heißt, die Kunst mit den Mitteln der Kunst selbst zu Ende zu denken, können wir einer recht kryptischen Notiz entnehmen, die Marcel Duchamp neben anderen unter dem Titel "Böite Verte" zusammengefassten Texten und Zeichnungen, seinem Hauptwerk, dem "Großen Glas", als eine Art Kommentar zugeordnet hatte. Dort heißt es zunächst: "Die Maschine mit den fünf Herzen, das reine Kind aus Nickel und Platin, muss die Straße vom Jura nach Paris beherrschen. Einerseits wird die Anführerin der fünf Akte den anderen vier Akten in Richtung auf diese Jura-Paris-Straße voraus sein Andererseits wird das Scheinwerferkind das Instrument zur Eroberung dieser Jura-Paris-Straße sein." Einer plausiblen Interpretation von Jack Burnham zufolge handelt es sich bei der "Anführerin der fünf Akte" um eine Anspielung auf Picasso und sein epochenmachendes Gemälde "Les Femmes d'Alger" aus dem Jahre 1907, bei dem "Scheinwerferkind" hingegen um Duchamp selbst. Es ist bekannt, dass sich Duchamp mit seinem konzeptuellen Kunstbegriff als Antipode zu der von ihm so genannten "Netzhautmalerie" des Kubismus verstand. Picasso ist, Duchamps Notiz zufolge, auf der Straße, die vom Grenzgebiet des Jura ins Zentrum der Kunst führt, den anderen Netzhautmälern zwar voraus, doch wird das Scheinwerferkind diesen Wettlauf um den vordersten Rang in der Kunst gar nicht erst mitmachen, sondern versuchen, die historische Straße, auf der dieser Wettlauf stattfindet, als ganze zu annektieren und sie so ihres Mythos zu berauben. Weiter heißt es in derselben Notiz: "Das Scheinwerferkind könnte graphisch ein Komet sein, der den Schweif

vorne hätte, wobei dieser Schweif ein Anhängsel des Scheinwerferkindanhängsels wäre, das diese Jura-Paris-Straße durch Zerkleinern (bildlich von Goldstaub) schluckt." Während Picasso, in den Augen Duchamps stellvertretend für den modernen Künstler, die Vergangenheit wie einen Schweif hinter sich herzieht und dabei mit seinem Werk die vorderste Position einzunehmen wähnt, sieht sich Duchamp bereits in der Rolle des nach-modernen Künstlers, für den die Kunst in ihrer historisch-repräsentativen Gestalt als Werk nun selbst obsolet geworden ist. Statt die Museen immer weiter mit Werken zu füttern, zielt Duchamp auf das museale Prinzip selbst.

Wenn Kunst das ist, was letzten Endes und zunehmend schneller im Museum landet, wenn also die Museen zum Ort der Kunst schlechthin geworden sind – auch der modernsten – und jedes einzelne Kunstwerk die Öffentlichkeit bereits unter dem Signum der Vergangenheit erreicht, dann bleibt dem Künstler, für den der Begriff Kunst nicht in seiner musealen Präsentation aufgeht, nichts anderes übrig, als das museale Denken gleichsam durch Übersteigerung kurzzuschließen. Der Komet mit dem Schweif nach vorne ist Duchamps Bild für die radikal zu Ende gedachte Moderne und ihres Zwangs zur beständigen Stilinnovation und nicht zuletzt ein Bild für Duchamps eigene Kunst. In einer Art Historismus nach vorne hat er mit seinen Werken – die streng genommen keine mehr sind – beinahe jede Kunstströmung seines Jahrhunderts vorweggenommen und so, in dieser Art Schweifumkehr, die Zukunft zu einer im Prinzip abgeschlossenen Angelegenheit erklärt. – Und damit hätte die Kometsymbolik eine erneute und vielleicht endgültige Transformation erfahren: nicht mehr Sinnbild des Schreckens, Epiphanie des Wunders oder des historischen Durchbruchs; nicht mehr Objekt erhabener Phantasien; nicht mehr Metapher des rasanten Fortschritts und des schnellen Ruhms, sondern paradoxes Letztbild eines zielstrebig ins Leere gerichteten Denkens. Ein reines unabschließbares Zeichen oder: die Leuchtreklame ihrer selbst.



Der Physiker  
Heisenberg  
erklärt  
Kindern in  
Deutschem  
Museum  
München den  
Arbeitstisch  
von Otto Hahn.



Das Atonzeitalter begann 1936 auf einem Küchentisch. Der berühmte Physiker zeigt den staunenden Schulkindern, was die Welt im Innersten zusammenhält. Die Kathodenröhren, die Paraffintorte und die spiralförmig gewundenen Zuleitungsdrähte ergeben einen Wirkungszusammenhang, der einen Beweis gleichkommt. Die Liebe zum Detail ist offensichtlich



Vitrine  
ABR 1993

beliebig stelgerbar. Am Ende steht hier die Zertrümmerung. Geistesgeschichtlich vorbereitet war diese Art radikaler Kritik am Bestehenden in gewisser Weise beim Erfinder des Zarathustra. Wer, mit dem Hammer philosophierend, den christlich-abendländischen Moral-, Bildungs- und Geschichtsbegriff in die Luft gesprengt sehen möchte, muss sich den Lauf der Dinge als überdimensionale Walze vorstellen, die immer dasselbe Muster abrollt. Die ewige Wiederkehr des Gleichen. Eine Idee, die wie eine Bombe einschlug, obwohl sie auch eine dekorative Seite hat.

Vortrag  
mit  
Lichtbildern,  
ZDF  
Nachtstudio,  
Sendung  
20.12.2000



## Ewig währt am längsten

Wir schreiben das Jahr 2000, - ein Jahr, das seine Rundheit und Prominenz vor allem den drei Nullen verdankt. Mit dem Auftauchen der Dreifach-Null in einer Jahreszahl ist die Null endgültig ins Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit gedrungen. Vor 2000 Jahren waren es drei Weise aus dem Morgenland, die sich an der Schwelle zu einer neuen Epoche einfanden. Jetzt sind es drei Nullen. Wenn es also etwas zu feiern gegeben hätte in diesem Jahr, dann wäre es die Null selbst gewesen. Stellvertretend für diejenigen berühmten Toten, denen in diesem Jahr vor allem wegen der Nullen in ihren Lebensdaten gedacht wurde. Im Jahr 2000 hundert oder zweihundert Jahre tot zu sein, bedeutet, von insgesamt sieben Nullen gesegnet zu sein. Ein Superlativ der Extraklasse. Jedenfalls im Hinblick auf die zahlengesteuerte Mechanik des öffentlichen Gedenkens. Mit der seriellem Anordnung dreier Nullen ist die Null zum ersten Mal in der Geschichte zu einer dekorativen Größe geworden. Die Null ist jedoch mehr als ein Symbol für das Loch, das man mit ihr stopft, sie ist so eng verwandt mit der Vorstellung des Nichts und das Nichts so eng mit der Vorstellung des Anfangs, dass wir

am besten mit einem Bild anfangen, das auf den ersten Blick ziemlich nichts-sagend aussieht.

Das Bild, das Sie hier sehen, würden sie wahrscheinlich auf Anfang der siebziger Jahre datieren, wenn da nicht dieses Auto wäre. Der junge Mann könnte gerade einem alten VW-Bus entstieg sein und darauf warten, dass Jimi Hendrix oder einer seiner weltlichen Vertreter vorbeispaziert. Die Frage, ob die Beatles je wieder gemeinsam auftreten werden, sitzt tief, - so tief, dass sie auf die Seele drückt. Tatsächlich handelt es sich bei dem Abgebildeten jedoch um einen Kunststudenten der Gegenwart. Das Foto ist erst einige Monate alt und keineswegs inszeniert. Ronny, so heißt der Student, ist 23 Jahre alt und hat seine sämtlichen CDs verkauft und gegen Vinyl eingetauscht. Vinyl, sagt er, klinge irgendwie echter als diese leblosen Digitalscheiben, wie überhaupt die Musik der sechziger Jahre, die er ausschließlich sammelt, noch irgendwie



echter sei als alles danach. Außerdem bereite ihm schon das Herausgleitenlassen der schwarzen Scheibe aus ihrer papiernen Hülle mehr Vergnügen als dieses alberne Rumgefummel an der CD-Box.

Ronnys künstlerischer Arbeitsplatz sieht so aus, wie sich ältere Drehbuchautoren das eben so vorstellen. Der Buchbestand reicht ungefähr von Hermann Hesse bis Esoterik. Nietzsche ist noch nicht dabei, da die Nietzsche-Mode Ronny noch nicht erreicht hat. Das war, könnte er sagen, später. Die Kunst selbst ist an Vorbildern orientiert, die direkt ans Vorgeschichtliche anschließen wollen. Das alles kommt uns bekannt vor. Kurz gesagt: Ronny könnte sein eigener Vater sein. Denn schon sein Vater, der dieses Jahr fünfzig geworden ist, schwärmte für die Beatles, wenn auch noch unter vergleichsweise diskriminierenden Bedingungen. Ronnys Familie siedelte nämlich erst 1980 von Dresden in den Westen über.

Was wir Ihnen nun zeigen, ist ein Stück Tapete. Nicht irgendeine Tapete, sondern eine, von der wir behaupten möchten, dass sie den Stoff für ein wissenschaftliches Leben enthält. Sie stammt aus dem Jahre 1883 und diente Friedrich



Nietzsche im Hochgebirge als Augenweide und Zivilisationsersatz. Wir werden darauf zurückkommen. Nietzsches Lehre der ewigen Wiederkehr des Gleichen stellt bis heute ein philosophiegeschichtliches Kuriosum dar. Da sie weder beweisbar noch widerlegbar ist und zudem voller innerer Widersprüche steckt, wird sie gewöhnlich auch nur als literarische Parabel oder als Postulat eingestuft, oder aber als eine besondere Form von kosmologischem Kitsch. Und viele halten sie - mit einem gewissen Recht, wie wir meinen - für eine höhere Form von Nonsens. Hier interessiert uns jedoch weder die

logische Konsistenz der Wiederkehrlehre noch ihre rhetorische Funktion innerhalb einer Philosophie der Umwertung aller Werte, sondern vielmehr ihre Bedeutung für eine allgemeine Theorie der Ornamentik, wobei die Frage, ob Theorien selbst Ornamente sein könnten, schon ein Teil dieser Theorie selbst wäre.

Zunächst haben wir zu konstatieren, dass die Wiederkehrlehre in einer von Nietzsche kaum geahnten Weise zum Allgemeingut geworden ist. Die Erkenntnis nämlich, oder vielmehr die starke Vermutung, dass alles irgendwie schon einmal da war und alles irgendwann wiederkehren wird - die Plateausohlen, die Schlaghosen, die FDP, das Ende der Kunst oder der Nietzscheanismus selbst - gehört mittlerweile zur intellektuellen Basisausstattung postmoderner Subjekte. - Bloß epigonal zu sein, diese alteuropäische Quelle der Melancholie, verliert seine einschüchternde Kraft in dem Maße wie das Epigonale selbst zum öffentlichen Standard wird. Man arrangiert sich zunehmend mit der Erfahrung, dass die Wirklichkeit die Form eines rapportfähigen Musters, eines ornamental Geflechts annimmt, bei dem es keine ausgezeichnete Richtung mehr gibt, keine Geschichte im Sinne eines gericht-

teten Prozesses. Wenn alles mit allem zusammenhängt, ist kein Platz mehr für geschichtsphilosophische Abstraktionen, wohl aber die Voraussetzung geschaffen für eine grenzenlose Ausweitung der Kreativität. Die gegenwärtige Netzeuphorie speist sich aus dem positiven Veräch, endlich auf dem Teppich der Gegenwart angekommen zu sein. Um im Neben- und Durcheinander der Farben, Formen und Lebensentwürfe nicht unterzugehen, kommt es allein darauf an, den Rapport zu erkennen. Das rechtzeitige Realisieren von Mustern wird zur Überlebensfrage. Heroismus heißt jetzt oben bleiben und Endlosschleifen aushalten können. Sensibleren Subjekten obliegt es, zu all dem ein meditatives Verhältnis zu entwickeln.

Wir kommen auf Nietzsches Tapete zurück. Wie Sie wissen, verbrachte Friedrich Nietzsche in den achtziger Jahren seines Jahrhunderts die Sommer-



monate zumeist in Sils Maria. Der Ort liegt 1800 Meter über dem Meer, knapp unterhalb der Baumgrenze. Das Zimmer, das er damals bewohnte, ist heute eine Kultzstätte.

Wenn wir in das Zimmer hineinschauen, fällt der Blick auf ein bäuerliches Bett gleich links neben der Tür. An seinem Fußende, Richtung Fenster, ein Sofa, ein kleiner Arbeitstisch, ein Stuhl. Rechts vom Fenster ein hölzerner Waschtisch mit Kanne und Schüssel, auf dem Dielenboden der Nachtkopf. Die ganze rechte Wand Einbauschränke, die in ihrer Oberfläche die deckenhohe Holzvertäfelung fortsetzen. Nichts daran ist authentisch.

80



Neben dem Fenster, Richtung Zimmer-ecke, ist jedoch seit einiger Zeit etwas Merkwürdiges zu

sehen. Mit der Oberkante fast an die Decke stoßend, ist da eine vielleicht fünfzig mal achtzig Zentimeter große, mit einer einfachen Leiste gerahmte, dunklere Fläche. Genauer betrachtet zeigt sich, dass die Täfelung hier aufge-

schnitten ist und wir auf die Wand dahinter schauen können, und was wir erblicken, ist ein Stück grüne Tapete. Nietzsches Zimmer war tapeziert! Er selbst hatte die Tapete ausgewählt und auf eigene Kosten anbringen lassen. Diese erst vor wenigen Jahren gemachte Entdeckung hat uns veranlasst, Nietzsche in unsere Ornamentforschungen einzubeziehen und seinen zentralen Gedanken vor diesem ganz speziellen Hintergrund noch einmal zu denken.

Nietzsche selbst leitete seinen Wiederkunftsgedanken bekanntlich nicht von dieser oder irgendeiner anderen Tapete her, sondern von der Begegnung mit einem seltsamen Modellberg, der in etwa für eine Person Platz bietet. Nietzsche berichtet: "Ich erzähle nunmehr die Geschichte des Zarathustra. Die Grundkonzeption des Werks, der Ewige-Wiederkunfts-Gedanke, diese höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann, gehört in den August des Jahres 1881: er ist auf ein Blatt hingeworfen, mit der Unterschrift: '6000 Fuß jenseits von Mensch und Zeit'. Ich ging an jenem Tage durch die Wälder; bei einem mächtigen pyramidal aufgetürmten Block unweit Surlei machte ich Halt. Da kam mir dieser Gedanke."



Der am Ufer des Silvaplanner Sees gelegene Felsblock wurde von Nietzsche in den folgenden Jahren dramaturgisch weiterverwertet. Indem er seine sommerlichen Besucher zu diesem rustikalen Gebilde führte und ihnen in pathetischen Worten den Grundgedanken des Zarathustra nahe zu bringen suchte, machte er aus der geologischen Kuriosität ein hermeneutisches Denkmal. Um zu verstehen, was genau dieser Felsen mit dem Wiederkunftsgedanken zu tun haben könnte, müssen wir ihn genauer betrachten: Was zunächst auffällt, ist seine regelmäßige Form. Vom Uferweg aus zeigt er sich in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks. Nur links neben der Spitze weist er einen kleinen Einschnitt auf, der sich als Riss parallel zur rechten Kante fortsetzt. Die Form des Felsens erinnert überdies an die Art

und Weise, wie Kinder einen Berg zeichnen. Blickt man - direkt vor dem Felsen stehend - in die Ferne zeigt sich die Gipfelregion des Piz Polaschin in einer zum Verwechseln ähnlichen Kontur. Als sei der am Uferand stehende Felsen die Miniatur eines wirklichen Bergs oder als wohnte man der Geburt eines neuen Berges bei.

Vielleicht war es aber auch gar nicht

in erster Linie die Steinformation selbst, die ihm den Gedanken der ewigen Wiederkehr eingab, sondern ein merkwürdiges Lichtphänomen, dass sich um die Mittagszeit auf seiner Oberfläche abspielt. Wenn die Sonne nämlich im Süden steht, leuchtet der Felsen in einem seltsam fluoreszierenden Grün. Betrachtet man den Stein aus nächster Nähe, erkennt man den organischen Ursprung dieses Leuchtens. Der als Zarathustrastein bekannt gewordene Fels ist mitnichten nackt, sondern überzogen von einer Krustenflechte, die sich an einigen Stellen zu kreisförmigen Flecken organisiert hat, ansonsten aber zufällig an der schrundigen Oberfläche



verteilt zu sein scheint, wiewohl der Eindruck, dass hier etwas Höheres im Begriff ist, etwas Niedereres mit rein formalen Mitteln zu bezwingen, nie ganz schwindet.

Diese leuchtende Struktur mag Nietzsche, mit seinem Gespür für symbolistische Lichterscheinungen, an die Entstehung und Ausbreitung des Lebens gemahnt haben. Das wuchernd Organische, das auch noch den nacktesten Fels in kurzer Zeit mit einer lebendigen Hülle zu ummanteln vermag, stünde hier für alles, was sich in seiner Ausbreitung weder abbremsen lässt noch eine bevorzugte Richtung kennt, kurz: für den Willen zur Macht, Nietzsches hammerhartes Schlagwort für den eigentlichen Motor der ewigen Wiederkunft.

Wir kommen auf Nietzsches Tapete zurück. Die Tapete zeigt in mattem

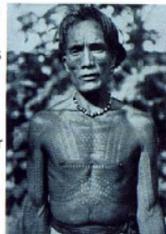


Grün diagonal gekreuzte Bänder mit gewelltem Rand. In den von ihnen begrenzten rautenförmigen Flächen ist jeweils ein heraldisch stilisiertes Motiv dargestellt: drei Blüten, die derselben Wurzel entsprossen. Das Muster ist weit entfernt von der Raffinesse des späten 19. Jahrhunderts. Zeitgemäß wären Blumenmeere oder gar Trompe-l'oeil-Illustrationen gewesen. Die Entscheidung fiel aber zugunsten des Ornaments, zugunsten des Urmotiv der Musterausbreitung: frei von kompositorischer Spannung, endlos in sich selbst. Im europäischen Ornament jener Zeit fließen orientalische Verschlingungen, keltische Flechtmuster, asiatische Elemente auf dem Hintergrund hellenistischer Strukturen zusammen. Keine andere Ausdrucksform ist von entsprechendem Internationalismus und damals war auch keine auf einem höheren Niveau der Abstraktion. Was aber mindestens ebenso wichtig ist: die Quellen solchen Ornaments sind alle nicht-christlicher Natur. Gefiltert durch die Zeit, gereinigt von ihren ursprünglichen Bedeutungen hinterlassen sie einen ideologiefreien Niederschlag, der, wiederum ideologisch betrachtet, die einzig angemessene Illustration von Nihilismus wäre.



Nackte Wände werden von uns als latente Bedrohung empfunden. Sie erinnern uns an die Unvollkommenheiten des Bauens. Aus jeder Ritze könnte die Außenwelt, gegen die wir die Wände mühsam errichtet haben, erneut hereinbrechen. Mit Hilfe von Putz, Farbe, Tapeten und Bildern bringen wir sie deshalb zum Verschwinden. Nur in verkleideter Form, genießen die Wände unser Vertrauen. - Und was für die Wände gilt, gilt selbstredend auch für die Wahrheit. Eine Wand als eine nackte zu erkennen, setzt jedoch schon eine freigesetzte Einbildungskraft voraus. Erst im Kontrast zur überschüssigen inneren Bildproduktion können leere Flächen als Gegenstände der Projektion aufgefasst werden, und erst wenn die Hand gelernt hat, sich als Werkzeug der symbolischen Weltaneignung zu verstehen, können die aufgestauten endogenen Bildmuster nach außen treten und flächendeckend werden. Ornamente sind der äußerste Gegensatz zu allem Nackten und Leeren. Indem sie das Nackte mit einer redundanten formalen Botschaft überschreiben, transformieren sie auf simpelste Weise Leere in Fülle. - Insofern sind Ornamente ursprünglich akkumulierter Luxus. Nietzsche zufolge schämt sich der Europäer seiner Nacktheit nicht deshalb, weil er das Tierische

an und in sich verbergen möchte, sondern gerade weil er kein Tier im wilden Sinne des Wortes mehr ist. Er verkleidet sich in die Moral, um sich vor der beschämenden Erkenntnis zu bewahren, ein "krankes, kränkliches, krüppelhaftes Tier" geworden zu sein, ein Herdentier mit seiner "tiefen Mitleidmässigkeit, Angst und Langeweile an sich selbst". Letztlich schämt er sich dafür, kein Fell mehr zu haben. Moral ist - so verstanden - ein später Fall von Fellersatz.



Anders als in der archaischen Tradition der Wundornamentik und der Körperbemalung, wo es gerade darum geht, den nackten Körper als zeichentragende Amphore herauszustellen, muss unter fortgeschrittenen semiotischen und moralischen Verhältnissen der Körper auch dann verhüllt werden, wenn die klimatischen Gründe hierfür ausfallen. Offenbar fungiert die Moral selbst als eine Art universelles Verkleidungsverprechen, das, wie im Falle der Freikör-

perkultur, sogar noch den wirklich nackten Körper als im Prinzip bekleidet erscheinen lassen kann. - Warum das alles so ist, wie es ist, übersteigt allerdings unser Fassungsvermögen bei weitem.



Wir kommen erneut auf Nietzsches Tapete zurück. Seitdem sie der Philosoph an die Wand kleben ließ, sind 117 Jahre vergangen. In diesen 117 Jahren hätte das Leben auf der Erde gleich mehrfach ausgelöscht werden können. Diese Tapete jedoch erzählt uns nichts von diesen Gefahren. Sie ist in der ganzen Zeit nur blasser geworden. Nicht zuletzt das verbindet sie mit uns.

Ornamente sind gezeichnete Flächen. Sie stehen für das Lebendige, insofern sie die Idee der unendlichen Reduplikation repräsentieren, und gleichzeitig für die Beherrschung und die Abwehr alles Lebendigen, insofern sie es immer schon einer formalen Kontrolle unterworfen haben. Nietzsche hatte also starke Gründe, sich in seiner Silber Studierstube eine Tapete anbringen zu lassen. Zwei Jahre nach der Epiphanie des Wiederkunftsgedankens am Zarathustrafelsen, nach seiner etwas grünlichen Eriechung, bekommt Nietzsche Probleme mit nackten Wänden. Die Überempfindlichkeit des Migränikers gegen grelles, ungebrochenes Licht betrifft auch noch den intimen Wohnbereich. "Der Schatten ist so nötig wie das Licht", heißt es in "Der Wanderer und sein Schatten."

An die Mutter schreibt Nietzsche im Juni 1883, nachdem er sich artig für Wurst und Honig bedankt hat: "Es ergab sich, dass ich in der weißgetünchten Stube es nicht aushielte - meiner Augen halber. So habe ich angeordnet, dass sie neu und zwar grünlich gestrichen wird." Das Zimmer wird jedoch nicht gestrichen, sondern tapeziert. Denn im Juli 1883 meldet er der Schwester, nachdem er über die "ode,

langweilige Leguminosen-Suppe, geklagt hat, die er wegen seines geschwächten Magens einzunehmen gezwungen ist: "Das Zimmer habe ich dunkel mir tapezieren lassen, aber es ist und bleibt kalt und sehr niedrig!". Rückblickend schreibt er im August 1884, wieder an seine Mutter, nachdem er sich diesmal für eine Kiste mit Schinken bedankt hat: "Vorigen Sommer habe ich das Zimmer tapezieren lassen, diesmal denke ich an die Erwerbung eines Ofens." Die Tapete, so dürfen wir aus diesen Stellen schließen, sollte eine milde Verschattung, aber auch Weite und Wärme in die kärgliche Bauernstube bringen, und sicher auch etwas von der Salonatmosphäre hineinzubringen, die Nietzsche aus den mondänen und weniger mondänen Hotels kannte. Mit anderen Worten: die Tapete war für den ins Hochgebirge verschlagenen Philosophen so etwas wie Zivilisationsersatz.

Tapeten beruhigen, indem sie das vegetative Chaos der Natur in domestizierter Form, oder, wenn man will: apollinisch kontrolliert zur Anschauung bringen. Die regelhafte Wiederkehr immer derselben Motive auf einer überschaubaren Fläche wirkt sedierend, oder, schopenhauerisch gesprochen, als Quietiv des Willens.

Auch das radikale Denken braucht, um wirkungsvoll operieren zu können, eine Höhle, ein Nest, eine Art Seelenfutteral. Im Gegensatz zur exzessiven Kreativität der Natur, zum Prinzip des Überwuchertwerdens durch das ewige Neu- und Umschaffen von Formen bedeutet die Tapete wie jedes Ornament in erster Linie Entlastung. Einfaches Glück. "Im Kultus des Symmetrischen", bemerkt Nietzsche einmal, "verehrt man also unbewusst die Regel und das Gleichmaß als Quelle seines bisherigen Glücks."

Nietzsches Denk- und Schreibstil hat mit diesem Kultus des Symmetrischen und dem ihm korrespondierenden einfachen Glück sein eigenes Spiel gespielt: In einem Brief an Erwin Rohde vom 22. Februar 1884, in dem er die Behauptung aufstellt, dass er mit seinem Zarathustra die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht habe, heißt es: "Lies Goethen nach einer Seite meines Buchs - und Du wirst fühlen, dass jenes 'Undulatorische', das Goethe als Zeichner anhaftete, auch dem Sprachbildner nicht fremd blieb. Ich habe die strengere, männlichere Linie ihm voraus, ohne doch - mit Luther, unter die Ripel zu geraten. Mein Stil ist ein Tanz, ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser

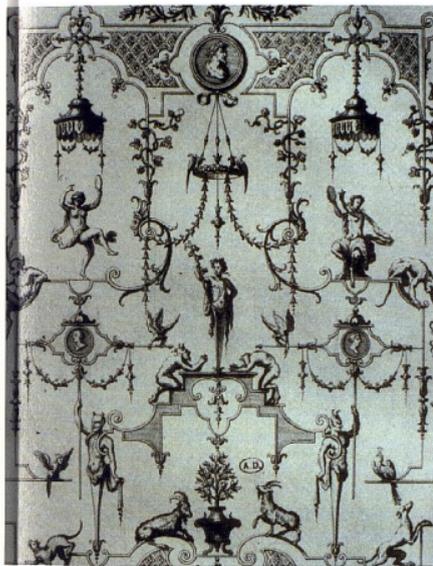
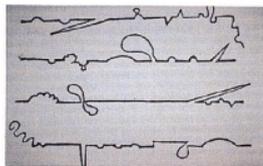
Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale. \* Wir meinen, dass hier die formale Botschaft von Nietzsches Textkorpus insgesamt zum Ausdruck gebracht ist: Um die Wörter und die Begriffe zum Tanzen zu bringen, bedarf es einer Technik des Überspringens. Das Überspringen von Symmetrien bedeutet in jedem Fall einen Ausstieg aus der einfachen Geometrie und eine Hinwendung zu komplexen Verschränkungs-techniken.



Das Undulatorische, also das Wellenförmige, von dem sich Nietzsche hier absetzen will, bezieht sich auf die aus der Kurvenverliebtheit des Barock herausgezüchtete Wellen- oder Schlangelinie, die, als stehende S-Kurve, schon bei William Hogarth in seiner "Analysis of Beauty" von 1753 zur "Linie der Schönheit" schlechthin erklärt wurde, ein Urteil, das 40 Jahre später von Schiller in den Kalliasbriefen ausdrücklich mit der dieser Linie innewohnenden Freiheit bestätigt wird. Im Gegensatz

zur Zickzacklinie sei die Schlangelinie deshalb schön zu nennen, weil in ihr die Richtungsänderung nicht ex abrupto und somit gewaltsam, sondern auf unmerkliche Weise geschieht, als handle es sich um einen Akt freier innerer Selbstbestimmung, letztlich um die Ideallinie bürgerlicher Selbstverwirklichung. Nietzsches ausgesprochene Sympathie für den anarchisch-ausschweifenden Stil von Lawrence Sterne, den er den "Meister der Zweideutigkeit" und den "freiesten aller Schriftsteller" nennt, mag ein weiterer Hinweis darauf sein, was er der rein undulatorischen Linienführung entgegengesetzt sehen wollte.

Sternes sogenannte Digressionslinien, mit denen er den a-linearen Verlauf der Bände 1 bis 4 seines Romans Tristram Shandy repräsentieren wollte, sind weder undulatorisch noch zickzackförmig, auch keine Synthese aus beidem, sondern etwas Drittes, eine Hybridform davon, am ehesten vergleichbar mit der Linienführung der sogenannten Grotesken.



Die Grotesken der Renaissance, die wiederum von der Entdeckung antiker Wandkritzeleien inspiriert wurden, sind Spezialfälle der Ornamentik. Grenzfälle, insofern sie aus der oft monströsen, schockierenden, aber immer auch komischen Zusammensetzung unvereinbarer

Elemente hervorgehen. In den grotesken Wandmalereien oder Kupferstichen des 16. Jahrhunderts kann aus einem Krug ein Pflanzenstängel herauswachsen, der sich in eine menschliche Figur mit Eselskopf verwandelt, von deren Schultern statt Arme seltsam angeknötelte Tücher herabhängen, an denen Affen hängen, die Ornamentschlaufen in den Händen halten. In einer Groteske ist alles mit allem kreuzbar, alles mit allem vertauschbar: oben und unten, hinten und vorne, links und rechts. Durch die Einhaltung des Symmetrieprinzips tritt das Regellose, Ausschweifende und Phantastische der Groteske nur umso deutlicher hervor, so dass die Symmetrie selbst wie eine Parodie auf den menschlichen Ordnungssinn erscheint. Grotesken sind mit Symmetrien spielende Symmetrieparodien.

Nietzsches anti-undulatorische Einstellung nähert sich der ornamentalen Groteske dort, wo er seine allzu symmetrischen Begriffspaare, anstatt sie der dialektischen Versöhnung zu opfern, zur Erzeugung von elementaren Boshäftigkeiten einsetzt. Nietzsches Stil kreuzt auf unvordenkliche Weise zwischen klassisierendem Ernst und sabotierender Groteske. Das Agonale, könnte Adorno gesagt haben, ist ihr Prinzip.

Den Begriff "Ornament" definierte der Kunsthistoriker Alois Riegl auf knapstmögliche Weise als: "Muster auf Grund". Solche Gründe können sein: Haut, Stoff, Papier, Wand, Objekte aller Art, mithin alle glatten und unstrukturierten Oberflächen. Im Prinzip alles, was von sich aus formal unterbestimmt ist.



Ornamente sind keine Bilder, sondern der Hintergrund, aus dem die Bilder hervortreten und in den hinein sie verschwinden können. Bilder zentrieren den Blick. Ornamente hingegen defokussieren ihn. Ihre Wahrnehmung geschieht denn auch im Modus der Beiläufigkeit. Über Ornamente spre-

chen, heißt deshalb immer auch, das Beiläufige, das eigentlich Nichtthematizierbare zu thematisieren.

Dass die Tapeten genauso wichtig zu nehmen sind wie die vor den Tapeten verhandelten Sachen, ist das zentrale Thema der Gegenwartskunst. Man braucht für Tapete nur den Begriff



Kontext einzusetzen, um sich hier zu orientieren. Eine prosperierende Gesellschaft, die sich zunehmend mit dem Problem ihrer inneren Leere auseinandersetzen hat, kann auf Ornamente am wenigsten verzichten. Die Frage ist nur, ob diese Ornamente noch wie Ornamente aussehen oder so universell geworden sind, dass sie als solche gar nicht mehr erkannt werden. Die Ornamente sind jedenfalls im 20. Jahrhundert keineswegs verschwunden, sie haben sich nur von ihren klassischen Trägerflächen emanzipiert und in gewisser Weise universalisiert.



Die zeitgemäßen und fortgeschrittenen Ornamente findet man in den seriellen Warenpräsentationen der Supermärkte, in den Fanblocks der Fußballstadien, bei Massenveranstaltungen aller Art, sie zeigen sich als Fernsehserien, als Revival-Moden, als Warteschlangen, als Tagesschau, als La-Ola-Welle, als Bildschirm-schoner, - und in seiner feinsinnigsten Form heißt dieses Bedürfnis nach reduzierter Ordnung in der Mannigfaltigkeit Fraktal. Wir nennen solche Ornamenttypen, die sich auf den Körper der Gesellschaft als ganzer beziehen, Ornamente zweiter Ordnung. Ihre Aufgabe ist es weiterhin, die Leere als Fülle erscheinen zu lassen, mit dem Unterschied allerdings, dass diese Fülle nun nicht mehr primär als Schmuck und Verzierung empfunden wird, sondern als das ästhetische Integral organisierter Massen.



Wir kommen auf die Tapete zurück. Im Standard-Werk "Die Tapete: Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten" von Teynac, Nolot und Vivien heißt es in der Einleitung: "Was immer sich während der letzten zweihundert Jahre zwischen vier Wänden abgespielt hat, ob in Herrschaftshäusern und prunkvollen Sälen, oder in den Stuben einfacher Leute: es geschah vor dem Hintergrund tapetzierter Papierflächen. Alles Tun und Treiben empfängt somit Stimulierung, Verfärbung, Impuls oder Dämpfung durch die Anwesenheit von Tapete." "So verschiedenen die Tapetendessins waren und sind, immer gilt, dass sie vor uns nie etwas Negatives aufleben lassen, nie Verwelktes, Traurigkeit, Tod, sondern vielmehr Bejahung des Daseins in Sommerleuchten, Blüte und Pracht und dies in wohlthuend ausgewogener zahlloser Wiederkehr ein und desselben Motivs, 'Rapport' genannt." "Einem Kind befiehlt man zur Strafe, sich mit dem Gesicht zur Wand 'in die Ecke zu stellen': - Klebt dort Tapete, kann sich der Nahblick zum prägenden Eindruck verdichten. Kranke, die lange zur Zimmerwand blicken, erfahren dies auch intensiv: sie zählen verschiedene Muster, suchen nach Wiederholungen, Unregelmäßigkeiten, sie phantasieren. Und nicht selten sind uns als letzte Worte von

Sterbenden Aussagen über bestimmte Tapeten vor ihren Augen verbürgt..."

Es gibt, soweit wir wissen, drei Hauptsorten sogenannter Nahtoderfahrungen. Erstens das Tunnelerlebnis, bei dem sich die jenseitige Welt als Lichterscheinung am Ende eines Tunnels ankündigt. Zweitens der ausschließlich von Abstürzenden berichtete Bildersturz, bei dem das gelebte Leben in Form einer rückwärts laufenden Diashow oder als filmischer Rückspulexzess erinnert wird. Und drittens, die eher selten berichtete Form der ornamentalen Synopse.

In einer Fernsehtalkshow berichtete vor kurzem eine Schweizerin, die bei einem Verkehrsunfall in den siebziger Jahren lebensgefährlich verletzt worden und ins Koma gefallen war, wie sie noch während der Rettungsmaßnahmen ihren Körper verlassen und die Unfallstelle einige Zeit in schwebender Haltung senkrecht von oben betrachtet habe. Dann sei sie immer weiter vom Ort des Unglücks fortgezogen worden und habe schließlich, von einem Punkt weit außerhalb des Sonnensystems, ihr gesamtes Leben, das ihr unter irdischen Gesichtspunkten sinnlos erschienen war, plötzlich als eine Art gemusterte Fläche vor sich gesehen, als eine Art Teppich

oder Tapete, in der jedes noch so winzige Lebensdetail nun zum Bestandteil einer "übergeordneten Stimmigkeit" geworden sei. Wir vermuten, dass der jeweilige Darstellungsmodus solcher Grenzerfahrungen neben gewissen psychologischen Konstanten auch historisch variable Faktoren enthält. Die Lichttunnelerfahrung etwa wird, auch wenn sie einen geburts-traumatischen Horizont hat, an Tunnelerfahrungen anknüpfen, wie sie erst durch die Erfindung der Eisenbahn und der Schienennetze möglich geworden waren. Der Bildersturz variiert, steigert und reflektiert sowohl die technische Erfindung der Fotografie wie auch die psychotrope Erfahrung extrem beschleunigter Biografien.



in der Zusammenschau des gelebten Lebens als gemusterte Fläche könnte sich eine Re-Orientalisierung der menta-

len Verhältnisse andeuten. Oder, was unserer auf Nietzsche gestützten Argumentation näher läge: die Umformalierung linear und final gedachter Subjektivität in virtuell rapportfähige Flüchtigkeit.

In der unter dem Bilderverbot entwickelten orientalischen Teppichkunst ist das Ornament nicht nur Verzierung, sondern das Medium, in dem alles gesagt werden muss. Alles. Der unendliche Rapport bedeutet hier, dass alles, was schon gesagt wurde, unendlich oft wiederholt werden muss, weil sonst das Programm abstürzen würde. Fliegende Teppiche sind unter solchen Verhältnissen Instrumente philosophischer Selbsterfahrung.

In einer Notiz aus den nachgelassenen Fragmenten fragt Nietzsche: "Wie soll der Mensch handeln?" Bisher, so betont er, habe es für die menschlichen Großheiten so etwas wie verbindliche Muster gegeben, lebendige und teils erdichtete Vorbilder. Nun aber müsse das Ziel heißen: "dass jeder sein Musterbild entwerfe und es verwirkliche - das individuelle Muster."

Nietzsche benutzt hier den Begriff "Muster" zunächst im Sinne von "vor-

bildlich", "mustergültig", das, was uns als Leitbild oder Ideal vorschwebt. Im Ausdruck "Musterbild", das jeder für sich zu entwerfen habe, verschiebt sich der Sinn jedoch schon in Richtung dessen, was wir meinen, wenn wir vom Muster eines Stoffes oder einer Papiertapete sprechen, nämlich rapportfähiges Design. Kann es denn überhaupt so etwas wie ein individuelles Muster geben? Soll sich etwa jeder seine eigene Welt zusammenbasteln? Oder gibt es nicht auch dafür schon einen florierenden Markt?

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfand ein amerikanischer Softwarespezialist ein Programm namens "Musterbrüter", das es ermöglichte, aus den Rohdaten einer Person - wie Körpergröße, Augenfarbe und Geburtsdatum - ein je individuelles Tapetenmuster zu erzeugen. Seinen Kunden versicherte er, dass die Variablen seines Programms so gewählt seien, dass keines der Tapetenmuster jemals mit dem einer anderen Person verwechselt werden könnte. Die garantiert unverwechselbare Tapete sollte ihren Besitzern den Eindruck vermitteln, endlich in den eigenen vier Wänden zu leben. Bei seinen Erklärungen verzichtete der Softwareingenieur übrigens auf den Begriff

"Kunst" vollständig, während er das "Ästhetische" und "Originelle" seiner Erfindung mehr als einmal hervorkehrte.

Das Programm mit dem Namen "Musterbrüter" ist insofern von aktueller Brisanz, als der Prozess der Musterentstehung hier nicht mehr auf der Kreuzung bekannter Phänotypen beruht, sondern auf der willkürlichen Interpretation genetischer Code-Sequenzen. Die aus den steckbrieflichen Personendaten generierte Fläche ist allerdings ein Pseudotransfer. In Wirklichkeit steckt die eigentliche, zur Tapete führende Umsetzungsleistung in dem Programm selbst, und dessen geschmackliche Prämissen verlieren sich im privaten Dunkel seines Erfinders.



Der Versuch, die in der Tier- und Pflanzenwelt bewährten Formen der Hoherzüchtung mittels Phänotypenkreuzung auf die Manipulation insbe-

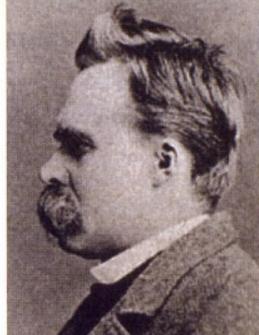
sondere der menschlichen Gene zu verlagern, könnte hinsichtlich aller höheren Eigenschaften jedoch schon aus rein logischen Gründen scheitern, da kein intelligentes System in der Lage ist, sich vollständig zu beschreiben, ohne hierfür eine höhere Position einzunehmen als die, die aktuell existiert. Das aber ist ein Widerspruch. Andererseits helfen solche logischen Expertisen nicht weiter, wenn erst die ungebremsste Bastelfreude regiert und Kreativität zur ersten Bürgerpflicht geworden ist. Dann kann es passieren, dass in irgendeinem Garagenlabor mit hohem Zufallsanteil tatsächlich ein als mustergültig empfundenes und gleichzeitig kopierbares Wesen zusammengesetzt wird. Wie das dann weitergehen soll, wenn erst das Höhere wieder zum Gewöhnlichen hinabgesunken ist, daran mögen wir gar nicht denken.

Auch die schönsten Tapeten können sich rächen. Betrachtet man sie zu lange, zu nahe oder mit fiebrigen Augen, geraten sie aus dem Gleichgewicht und können ihre Betrachter verschlingen.

Ein Jahr nach der Tapetenanbringung erlebt Resa von Schirnhöfer bei ihrem Besuch in Sils Maria vor allem den klagenden, den überreizten Nietzsche.

"Er beschrieb mir, wie er, sobald er die Augen schlosse, eine Fülle phantastischer Blumen sähe, die sich umschlingend und umrankend in fortwährendem Wachsen begriffen, an Formen und Farben wechselnd in exotischer Üppigkeit eine aus der anderen empor-sproßten. 'Nie habe ich Ruhe' so klagte er; Worte, die sich mir einprägten. Dann frag er mich plötzlich, seine großen, dunklen Augen angstvoll auf mich gerichtet... Glauben Sie nicht, dass dieser Zustand ein Symptom beginnenden Wahnsinns sei?"

Nietzsches ins Psychedelische entwickelter Bildgenerator wird hier nachweislich zum Stressor. Der in filmischer Beschleunigung erlebte und nach innen verlagerte Formenezess der Natur schreit geradezu nach Regulation. Doch was bei geöffneten Augen eine Tapete zu leisten vermag, nämlich Entlastung durch Redundanz, ist im Falle überbordender innerer Bildproduktion nicht so einfach herzustellen. Hier, so vermuten wir, helfen neben starken Schlafmitteln nur starke Gedanken. Und einer der stärksten, die Nietzsche zur Selbstdomestizierung einsetzte, war zweifellos der Wiederkunftsgedanke selbst. Denn er bringt in den Wahnsinn so etwas wie Methode.



Das Gehäuse übrigens, in dem sich diese Protuberanzen abspielten, Nietzsches Kopf, ist es wert, hinsichtlich seiner repräsentativen Außengestalt näher betrachtet zu werden. Wie viele andere Männerköpfe seiner Zeit wurde auch der seine ein Opfer der sich ausbreitenden Fotografie. Die Notwendigkeit, in den Augenblick des Fotografiertwerdens den ganzen Pathos der Existenz hineinlegen zu müssen, führte zu einem gesteigerten Bewusstsein und in der Folge davon zu einer maskenhaften Überstilisierung der Physiognomie, zu einer neuartigen Form der Gesichtstheatrik, zu Köpfen, die uns heute wie Karikaturen auf den Begriff Charakter anmuten. Nietzsches ganz spezielle Kopfbotschaft lässt sich in etwa so beschreiben: Unter der mächtigen, freidomestizierten Stirn, starren, umwölkt von dämonischen Brauen die tiefergelegten Augen von der Nase gelenkt Richtung Außenwelt. Der bis aufs Kinn Hinab-

gekämmte Schnauzbart zieht den ohnehin ins Grimmige herabgestimmten Blick vollends ins Düstere und verwandelt die Mundpartie zudem noch in eine Hundeschauze. Während das eigentliche Ess-, Sprech- und Kusswerkzeug dem Blick verborgen bleibt, stehen die eckig gefalteten Ohren, auf deren Kleinheit er so stolz war, umso unverschämter hervor: wie Pfliffelringe oder vielleicht sogar wie Totentrompeten.

Eine andere Lesart wäre es, in Nietzsches Kopf eine Dampflokomotive nach amerikanischem Vorbild zu erkennen. Vorne der gegen Kühe und anderes Hornvieh gerichtete Schienenräumer und hinten die vom Dach überkragten Fenster des Führerhauses. Dazwischen der unter Druck stehende Kessel. Seitlich das mahrende Räderwerk. - Und aus allen Löchern kriecht Dampf.



Die Strecke, die Nietzsche auf seinen Engadiner Spaziergängen immer aufs neue durchfuhr, stellen wir uns als eine gekurvt Pendelbewegung zwischen zwei attrahierenden Punkten vor. Der eine Punkt ist durch den heidnischen Zarathustrastein markiert, der andere durch die kleine christliche Kapelle im Fextal.

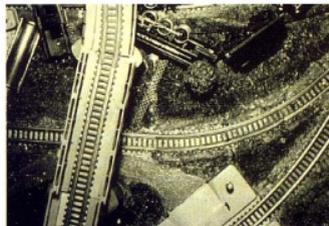
Man könnte diese Kapelle ohne weiteres für das Modell einer Kirche halten. Zum einen ihrer geringen Ausmaße wegen, zum andern hinsichtlich ihrer irreduziblen Einfachheit und Strenge. Im klaren Oktoberlicht treten ihre weißgekalkten Flächen so scharf und schneidend hervor, als gälte es, der bizarren Gebirgslandschaft eine Lektion in Geometrie zu erteilen. Der Eindruck des Archetypischen wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass sich die Kapelle an einer Weggabelung befindet. Der eine Weg führt hinauf in die lebensfeindliche Welt der Gletscher, der andere über einen Bogen zurück zum südlichen Ufer des Sees. Bemerkenswert ist außerdem noch die frei im Glockenstuhl aufgehängte Glocke. Der Pastorensohn und Ohrenmensch Nietzsche, der Glockenklänge nachweislich liebte, hätte auch hier auf die Idee der ewigen Wiederkehr kommen können. Doch



hätte sich das schlecht vertragen mit der Rolle des Antichristen, die er sich selbst auferlegt hatte. Für uns ist sie jedoch das heimliche Gegenstück zum heidnischen Zarathustrastein. Ein längerer Spaziergang, der - sagen wir in der Form einer Unendlichkeitsacht - an beiden Steinformationen vorbeigeführt hätte, würde eine vollständige Beschreibung von Nietzsches innerem Kosmos liefern.

Das Bild zeigt eine Modelleisenbahnanlage aus dem Jahr 1953. Die Schienen verbinden zwei sich gegenüberliegende Bergmassive in der Form einer Unendlichkeitsacht. Die gesamte Anlage wurde von ihrem Erbauer "Die Schweiz" genannt, der im Tal liegende Bahnhof heißt "Seeblick". In unserem Zusammenhang ist diese Miniaturwelt schon deshalb interessant, weil sie beweist, dass das Durchlaufen einer Ornamentalschleife auf Dauer nicht nur das Meditative in uns, sondern auch den Leichtsinns befördern kann. Vom Stumpfsinn ganz zu schweigen. Wie man sich nämlich denken kann, wird die Wiederkehr des Gleichen in der fertig eingerichteten Welt rasch langweilig. Solange die Anlage im Aufbau war, hatte die Schaffensfreude, wie sie gerade in der Welt des Hobbys noch unge-

brochen erlebt wird, eine Reserve, einen utopischen Überhang. Jetzt, wo alles fertig ist und die Züge ihre endlosen Achterschleifen ziehen, macht sich doch ein Gefühl der Leere breit. Es fehlt das Dramatische, etwas, in dem die in die Anlage verbaute Energie auf einen Schlag zum Vorschein kommen könnte.



Immer wieder wird die Modellbahn deshalb zum Ort genau kalkulierter Entgleisungen. Senkrecht von oben fotografiert wird daraus ein Bild für alles, was Katastrophen so attraktiv macht.

Der Erbauer dieser Modelleisenbahnanlage war übrigens einige Jahre zuvor noch als Aufklärungsflieger an der Ostfront eingesetzt gewesen. Dort hatte er unter anderem die von Stukas zerbombten Schienennetze fotografisch im Bild festzuhalten. Die private Wiederkehr dieser Wahrnehmungsperspektive in

Zimmerhöhe ist ein starker Beleg dafür, dass der Begriff Bombenteppich als Missing link in die Ornamentforschung einbezogen werden muss.

Die vielleicht schönste Stelle auf der eben besprochenen Modellanlage bildet die kleine, am Fuße der Gletscherlandschaft, direkt neben dem Tunnelzugang platzierte Kapelle. Ihr Original kennen wir bereits. Dieses Sperrholzmodell der Schwarzwälder Firma Faller, eine wirklich genaue Kopie der Fextaler Kapelle, macht den aus Kartoffelsäcken, Holzleim und gefärbtem Sägemehl zusammengebastelten Berg hochgradig beschaulich. Es dominiert die Szene eindeutig.



Vom Stellwerk aus lässt sich sogar die Glocke der kleinen Kapelle betätigen. - Elektrisch. - Allerdings ist es nicht die im Turm hängende Miniaturglocke, die klingt, sondern ein im Inneren der

Kapelle sich befindender Glockenkörper. Ein von einem Elektromagneten bewegter Klöppel gibt auf Knopfdruck einen einzelnen, viel zu hellen Ton ab, während die im Glockenstuhl hängende Plastikattrappe nur surrend nach oben schnellert. Ein Einfall der Respekt verdient, wiewohl er auf ein grundsätzliches Problem der Verkleinerung aufmerksam macht.: Wie nämlich soll man den vollen Klang einer Kirchenglocke in einer Welt wiedergeben, die 87 mal kleiner ist als die wirkliche? Wie läutet man eine neue Epoche ein, wenn die Maßstäbe durcheinandergeraten sind?

Die von Arnold Kramer geschaffene Kleinskulptur "Nietzsche im Krankenstuhl" aus dem Jahr 1898, die später in verschiedenen Ausführungen und Preislagen zum Kauf angeboten wird, zeigt den Philosophen im Zustand endgültiger Ohrensessel durch Schwester Elisabeth wird in der Miniaturisierung nicht fassbarer. Im Gegenteil: die Vorstellung, dass auch die radikalste Gedankenfabrik am Ende als Schwarzwaldradmühle erscheinen könnte, macht uns empfänglich für das tiefere und insbesondere deutsche Problem der Maßstablosigkeit. Vor allem deshalb, weil auch die Umkeh-



rung gilt und hierzulande fast immer in irgendeiner Weise damit zu rechnen ist, dass die Sehnsucht nach idyllischen Verhältnissen nur die Kehrseite des Größenwahns ist und das eine jederzeit in das andere umschlagen kann.

Im selben Jahr, in dem die eben gezeigte Modelleisenbahn gebaut und als Katastrophenszenario eingesetzt wurde, hielt Martin Heidegger in Bremen einen Vortrag mit dem Titel: "Wer ist Nietzsches Zarathustra?" Dort heißt es: "Was ist das Wesen der modernen Kraftmaschine anderes als eine Ausformung der Ewigen Wiederkehr des Gleichen? Wir fügen hinzu, dass mit der Eisenbahn auch die Entgleisung erfunden wurde. Und mit der Philosophie auch ihre parodierenden Vettern. Fünf Jahre nach dieser heideggerschen



Erkenntnis baut der schon erwähnte Modellbahner seine letzte, in formaler Hinsicht vollendete Anlage. Ein rotbrauner Dieseltriebwagen kurvt in einer echten Unendlichkeitsacht um zwei liebevoll ausgestaltete Kessel. Der linke enthält eine komplette Kleinstadt mit Bahnhof und davorliegendem Marktplatz und der rechte eine rein ländliche Szenerie mit Teich, Brücke, Schafherde und Bauernhof. Zwischen den Kesseln selbst ist der Bahnverkehr mittels eines kurzen Tunnels durch eine dampfbetriebene Nebenstrecke geregelt. Räumlich dominiert wird diese geometrisch vereinfachte Idylle wiederum von der kleinen Engadiner Kapelle.



Die Modellbahn-Anlage, der dieses Motiv entnommen ist, stammt aus dem Deutschland der späten fünfziger Jahre, aus der Zeit des Kalten Krieges, als Deutschland am übersichtlichsten war, gerade weil es zwei davon gab.

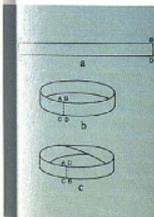
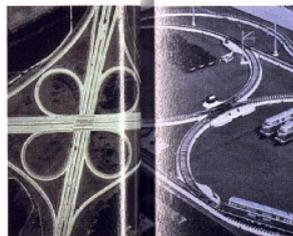


Wir kommen noch einmal auf Nietzsches Tapete zurück. Auf einen kleinen Ausschnitt, weit unterhalb der Rapportgrenze. Er zeigt das im Schnittbereich der Wellenbänder liegende Motiv des vierblättrigen Kleeblatts, eingefasst von vier Punkten. Dieses uralte Ornamentmotiv und Glückssymbol entsteht - rein formal betrachtet - durch die Kreuzung oder genauer aus der raffinierten Verschlingung zweier Unendlichkeitsachten zu einer neuen Figur. Diese in sich stehende Unendlichkeit - ein anderer Ausdruck dafür lautet Ewigkeit - ist aufgrund ihrer Kreuzform natürlich irgendwann christlich konnotiert worden. Das besagt jedoch nichts über ihre ursprüngliche ornamentale Botschaft. Die stehende Kreuzschleife repräsentiert eine ausschweifende und gleichzeitig in sich zurücklaufende Bewegung an der Oberfläche, und damit den Quellpunkt aller Ornamentik. Sie taucht immer wieder auf, wenn die Verhältnisse unübersichtlich werden.

Dass der bereits erwähnte Ronny übrigens der Gegenwart angehört, lässt sich durch den gepiercten Ohrring sowie durch eine seltsame Tätowierung am rechten Oberarm erkennen, genau dort also, wo sein Vater vermutlich seine Impfnarbe und dessen Vater vielleicht seine Kriegsverwundung zur Schau trägt. Das Motiv kann man als Vierfachschleife um ein quadratisches Innen beschreiben.

Ronny hat es vor drei oder vier Jahren aus dem Musterbuch eines Tatto-Shops ausgewählt, weil es ihn sowohl an etwas Keltisches wie an das Kleeblatt eines Autobahnkreuzes erinnerte. Irgendwie habe ihm dieser Gegensatz gefallen.

Das Provozierende und gleichzeitig Sympathische an ihm ist, dass er die Fragen nach seiner Identität als Jugendlicher gar nicht sonderlich ernst nimmt. Als hielte er gerade solcherlei Besorgnisse für altmodisch. Als wir ihm von unserem Vortrag erzählten, zeigte er uns eine kleine Malerei von sich, eine in die Zeitachse gedehnte Unendlichkeitschleife.



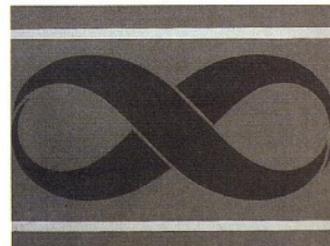
Aus Langeweile entstanden und doch, wie er findet, ungeheuer spannend. Die Metallfedern französischer Bettroste seien so gebaut und darauf geschehe doch auch immer wieder dasselbe. Es komme halt alles auf das Wie an. Mehr sagt er, sei nicht dahinter.



Nietzsche, der doch alles daran setzte, die Metaphysik alias Hinterwelt abzuschaffen, hätte sich wohl niemals träumen lassen, dass gerade seine Silber Tapete eines Tages den Beweis dafür liefern könnte, dass Hinterwelten nichts

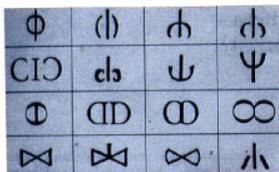
anderes sind als vergessene Hintergründe oder zeitgemäßer gesprochen: Kontexte. Das aus der Holzvertäfelung ausgeschnittene Rechteck lässt uns wortwörtlich in eine Hinterwelt blicken. Was wir da zu sehen bekommen, ist allerdings nicht die Wahrheit schlechthin, sondern wie so oft nur eine papierne Fassung davon.

Eine Welt ohne Hinterwelt ist modellhaft darstellbar an der Figur des Möbischen Bandes, des Bandes als einseitige Fläche. Ein Möbiusband entsteht, wenn man ein offenes Band um 180 Grad dreht und seine Enden zusammenführt. Dieses in sich verschränkte Band hat nur noch eine Seite und einen Rand. Das heißt: Jede Linie, die von einem beliebigen Punkt des Bandes aus gezogen wird, führt zu jedem anderen Punkt dieses Bandes, ohne dabei die Kante überschreiten zu müssen. Eine auf dieser einseitigen Fläche wandernde Figur erreicht nach einer Umdrehung einen Ort, der dem Ausgangspunkt genau gegenüberüberliegt und nach einer weiteren Drehung kehrt sie zu ihrem Ausgangspunkt zurück.



In einer geschlossenen Möbiuswelt ist es möglich, alles mit allem zu verbinden, ohne die Seite zu wechseln. Durch eine einfache Torsion verschwindet der Unterschied zwischen Vorne und Hinten, zwischen Diesseits und Jenseits und damit die Voraussetzung aller Metaphysik. In einer Möbiusschen Welt wäre Metaphysik nur ein Trick, um schneller auf die vermeintlich andere Seite zu kommen, letztlich ein Produkt der Ungeduld, des Nicht-Warten-Könnens. Eine nachmetaphysische, eine rein diesseitige Welt, muss nicht positivistisch flach sein. Im Gegenteil: Das Herausdrehen der Metaphysik, oder, um Heideggers Wort aufzugreifen, ihre Verwindung, ist ja nur möglich durch eine raumgreifende Geste, die zudem noch ein hohes Maß an Eleganz in sich birgt.

Projiziert man ein Möbiusband aus einem bestimmten Winkel auf eine zweidimensionale Fläche, so entsteht als Projektionsfigur entweder die Null oder die Achterschleife: also das historisch aus der senkrechten Teilung der Null durch Abschneidung der beiden Hälften hervorgegangene Symbol der Unendlichkeit.



Nietzsche, so möchten wir schließen, hätte in seiner Silser Tapete alles entdecken und wiederfinden können, was seine Gedanken und Schriften so unverwechselbar scharf und gleichzeitig so verschlungen macht: Anders als viele seiner postmodernen Verehrer - wir schließen uns vorläufig ein - betreibt Nietzsche kein epistemologisches Rührwerk, sondern eine punktgenau arbeitende Nähmaschine, die gleichzeitig eine Schreibmaschine ist und direkt auf die nackte Haut gerichtet ist.

Wir stellen uns vor, wie der tapezierte Junggeselle eines Abends, nach einem anstrengenden Spaziergang, sein Silser Zimmer betritt und mit seinem ausgestreckten Arm eine liegende Acht in die Luft schreibt und dabei fast zufällig auf seine grünliche Tapete blickt. Jetzt, so denken wir, wäre – für einen historischen Moment – die Chance da gewesen, den Gedanken der ewigen Wiederkehr auf seinen einfachsten Nenner zu bringen: – Die Welt ist eine Tapete, keine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, sondern ein sich gleichmäßig in alle Richtungen ausbreitender endloser Rapport. Die einzige Disposition, um diese extreme Horizonterweiterung aushalten zu können, bestünde darin, auf radikale Weise oberflächlich zu sein.



Seite 102:  
Plakat,  
Siebdruck,  
ABR 1997

Seite 103:  
Plakat,  
Siebdruck,  
ABR 1999

Oscar Wilde, der Erfinder des philosophischen Snobismus, der sein Leben bekanntlich zum Kunstwerk erklärte und im bedeutungslosen Spiel dekorativer Formen die höchste Entfaltungsstufe der Kunst überhaupt erkannte, starb vor genau 100 Jahren, im selben Jahr wie Friedrich Nietzsche. Im Gegensatz zu diesem hatte er in seinen letzten Tagen noch einen klaren Blick für die lokalen Verhältnisse. Er soll auf dem Sterbebett, das Gesicht zur Tapete gewendet, gesagt haben: Die Tapete und ich führen einen Kampf um Leben und Tod. Einer von uns beiden wird verschwinden.

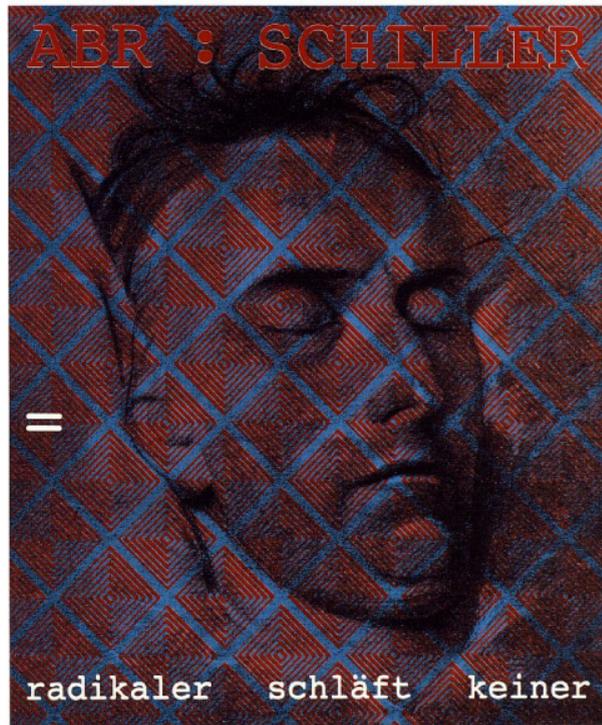


ABR  
ZITIERT  
F.N



WIR SIND STETS NUR IN UNSERER GESELLSCHAFT

ABR : SCHILLER



=  
radikaler schläft keiner

Aus: Das Ornament der Masse  
Siegfried Kracauer, 1927

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.

Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.

Träger der Ornamente ist die Masse.

Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauf lösbliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. Während sie sich in den Revuen zu Figuren verdichten, ereignen sich auf australischem und indischem Boden, von Amerika zu schweigen, in immer demselben dichtgefüllten Stadion Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit.

Das Ornament wird von den Massen, die es zustandebringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den Flugbildern der Landschaften und Städte, dass es nicht dem Innern der Gegebenheiten entwächst, sondern über ihnen erscheint.

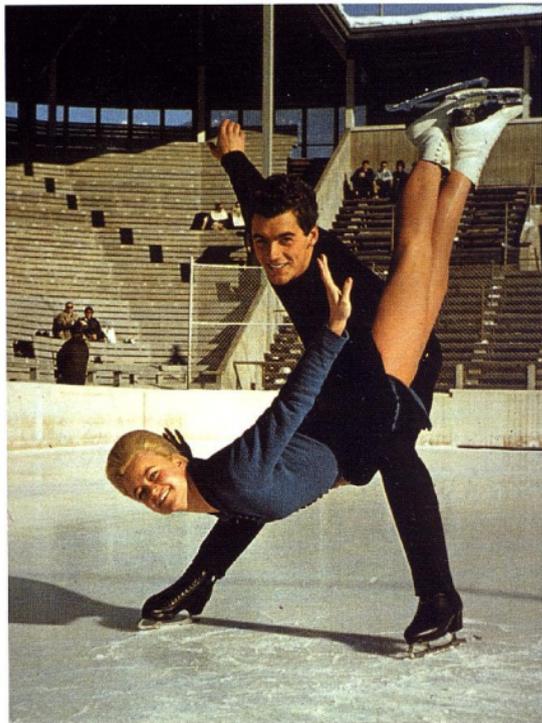
Das Ornament ist sich Selbstzweck. Auch das frühere Ballett ergab Ornamente, die kaleidoskopartig sich regten. Aber sie waren nach der Abstreifung ihres rituellen Sinnes immer noch die plastische Gestaltung des erotischen Lebens, das sie aus sich hervortrieb und ihre Züge bestimmte. Die Massenbewegung der Girls dagegen steht im Leeren, ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen bezeichnet.



"Lesen Sie", sagte der Offizier. "Ich kann nicht", sagte der Reisende. "Es ist doch deutlich", sagte der Offizier. "Es ist sehr kunstvoll", sagte der Reisende ausweichend. "aber ich kann es nicht entziffern." "Ja", sagte der Offizier und steckte die Mappe wieder ein. "es ist keine Schönschrift für Schulkinder. Man muss lange darin lesen. Auch Sie würden es schließlich gewiss erkennen. Es darf natürlich keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort tödend, sondern durchschnittlich erst in einem Zeitraum von zwölf Stunden; für die sechste Stunde ist der Wendepunkt berechnet. Es müssen also viele, viele Zierraten die eigentliche Schrift umgeben; die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für die Verzierungen bestimmt..."

Franz Kafka  
In der  
Strafkolonie



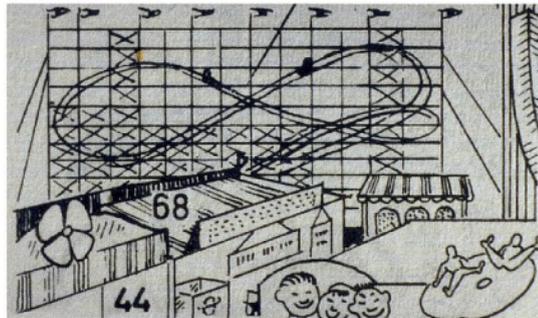


Eine im Wesentlichen auf Achterfiguren aufgebaute Kunst ist den speziellen Risiko ausgesetzt, entweder in einem Leerlauf der Eleganz zu enden oder, wie alle übertriebene Artistik, schon durch die kleinste Störung in Hässlichkeit uzuschlagen. Das Wort "Kunst" in dem Kompositum "Eiskunstlauf" führt nur zu einer Steigerung der im Wort "Eislauf" schon anklingenden Sturzgefahr.

Killius -  
Bäumler,  
Innsbruck,  
1964

## Achterbahn

Eine Fahrt auf der klassischen Achterbahn führt zunächst mittels einer behäbig arbeitenden Zugvorrichtung in die Höhe. Vom höchsten Punkt aus stürzen die der Schwerkraft überlassenen Wagen nun ratternd in die Tiefe und nutzen den entstandenen Schwung zu einer erneuten Aufwärtsbewegung, der neue Abstürze und neue Aufstiege folgen, bis die ins System eingebrachte Energie verbraucht ist und die Wagen wieder ihren Ausgangspunkt erreichen. Als eine Skulptur betrachtet ist die Achterbahn eine seltsame Mischung aus Chaos und Perfektion. Die ineinander verschlungenen und durch eine Pfeilerkonstruktion abgestützten Raumkurven ergeben das Bild einer technisch verkomplizierten Acht, deren einziger Zweck es ist, die Fahrt nach unten so dramatisch und lustvoll wie möglich zu gestalten. Die eigentlichen Protagonisten, die Achterbahnfahrer, erleben diese zusammengeschaubte Tatsache allerdings nicht aus der ästhetischen Distanz, sondern in unmittelbarer Weise physisch. Die auf ihre Körper wirkenden Beschleunigungskräfte lassen eine kontemplative Haltung nicht zu. Rezeptiv betrachtet ist diese Skulptur von unüberbietbarer Dichte. Ist man erst einmal drin in dieser Skulptur, ist es unmöglich geworden, sich von ihr abzuwenden. Ebendeshalb ist sie letztendlich misslungen.





Detail  
Vitrina-  
ABR 1993

## Haut bei Hegel

Philosophisch betrachtet ist die menschliche Haut eine Grenzfläche, an der die Innenwelt direkt mit der Außenwelt in Kontakt kommt. In seinen "Vorlesungen über die Ästhetik" interpretiert Hegel diese Grenze zudem als eine Art Membran, die einerseits als schützende Bedeckung im Dienste der Lebenserhaltung steht, andererseits aber das "innere schwellende Leben" durch sich hindurchscheinen lässt und somit den menschlichen Körper – wie unvollkommen auch immer – als einen beseelten "zum Ausdruck bringt". Zunächst heißt es dort vom "Tierisch-Lebendigen": "Der eigentliche Sitz der Tätigkeiten des organischen Lebens bleibt uns verhüllt, wir sehen nur die äußeren Umrisse der Gestalt, und diese ist wieder durchweg mit Federn, Schuppen, Haaren, Pelz, Stacheln, Schalen überzogen. Dergleichen Bedeckung gehört freilich dem Animalischen an, doch als animalische Produktionen in Form des Vegetabilischen."... "Der menschliche Körper dagegen steht in dieser Beziehung auf einer höheren Stufe, indem sich an ihm durchgehends vergegenwärtigt, dass der Mensch ein beseeltes, empfindendes Eins ist. Die Haut ist nicht mit pflanzenhaft unlebendigen Hüllen verdeckt, das Pulsieren des Blutes scheint an der ganzen Oberfläche, das klopfende Herz der Lebendigkeit ist gleichsam allgegenwärtig und tritt auch in die äußere Erscheinung als eigentümliche Belebtheit, als *turgor vitae*, als dieses schwellende Leben hinaus. Ebenso erweist sich die Haut als durchweg empfindlich und zeigt die morbidezza, die Fleisch- und Nervenfarbe des Teints, dies Kreuz für die Künstler." So wären in Hegels letztlich klassizistischer, von der marmornen Glätte antiker Skulpturen inspirierten Deutung Körperbemalung und Tätowierung als Atavismus zu werten.

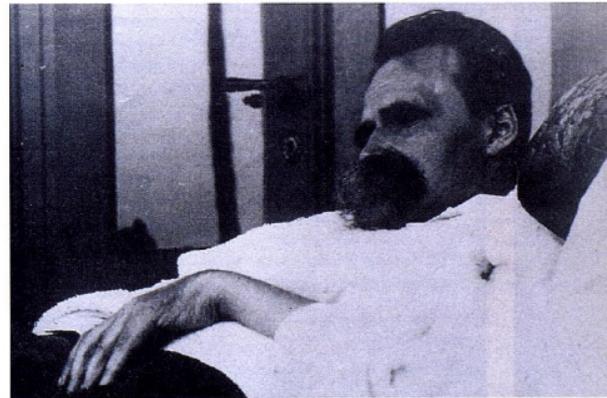


## Klassische Schönheit, ein Irrtum mit tödlichen Folgen

Über die Ausgewogenheit der Proportionen und über die Anmut der Formen hinaus, bewundern wir an den steinernen Werken der Antike ihre aus dem Material sprechende edle Schlichtheit des fein bearbeiteten weißen Marmors. Kaum jemand liebt Weiß im Sinne seiner Lieblingsfarbe - aber alle sind sich einig, dass es die Farbe der feierlichen Momente ist. Weiss erhöht und das ewige Weiss der Alten Griechen bedeutet uns, dass das Erhabene weiß und Weiß das Erhabene ist. Weißgewandt stellen wir uns die Philosophen und ihre Schüler vor, zwischen weißen Säulen auf weißen Stufen weißer Bauwerke sitzend. Jegliches Dekor nur Form, nie Farbe. So vollkommen in seiner Weißheit, dass einzig Schatten die Abtönung vornehmen darf. Weiß als die Nicht-Farbe des reinen Geistes, die Goethe zum Umkehrschluss führte: "Gebildete Menschen haben einige Abneigung vor Farben". Was aber nur als Geist erscheint, ist durchaus unheimlich. Ein Geist ist ein Gespenst, und Gespenster sind weiß. Gedanken hingegen sind farbig. Es heißt nichts Gutes, wenn man sie blass nennt. Gehen sie sehr durcheinander, wird es zu bunt - und eher so dürfte es in Athen ausgesehen haben: Grün bemalte Kapitele an Säulen mit rot und blau ausgefüllten Kannelüren, Skulpturen mit Perlmutteraugen, schwarzen Haaren, brauner Haut und gelben Gewändern, Tierfiguren in Farben, die die Natur überbieten. Doch so wollen wir die ästhetischen Leistungen der Hellenen nicht sehen. Mehr als Wind und Wetter hat der Bildungs-Blick die Farben getilgt und lässt die Überreste der Wiege abendländischer Kultur im reinen Weiß unbeschwerter Feierlichkeit erstrahlen. Eine irrümliche Betrachtungsweise, die vor zweihundert Jahren etliche Frauen mit schwerer Krankheit, wenn nicht mit dem Verlust des Lebens, bezahlten. Geblendet von einer durch und durch weißen Vorstellung von Klassik, kleideten sich die Damen im Klassizismus wie die ausgebleichten Abbilder griechischer Göttinnen. Hinter dem Hang zur Antike stand mehr, als die in der Mode zyklisch wiederkehrende Ablösung des Farbigen durch das Unfarbige, des Aufwendigen durch das Einfache, des Verspielten durch das Sachliche. Dieses Mal war es Ideologie. Die Abschaffung von gepuderten Perücken, Korsetts, Polstern für Hüften und Hinterteile im Anschluss an die Revolution in Frankreich war nicht nur die Überwindung des Gekünsteltes, sie war Ausdruck der Befreiung vom Alten Regime. Jetzt sollte zumindest der weibliche Teil der bürgerlichen Gesellschaft in natürlicher Grazie einer klassischen Harmonie von Körper und



Geist entsprechen. Wie immer war dem Körper schneller beizukommen, und der Entwurf setzte sich rasch durch: Einige Bahnen schlicht drapierter, hauchdünner Musselin, gehalten durch wenige Bänder als einzige Zier, darunter so gut wie keine Wäsche, an den Füßen nur leichte Riemen-Sandalen. Die kaum verhüllte Nacktheit erwies sich weniger moralisch oder ästhetisch als Problem, sondern vor allem gesundheitlich. Mit den neuen Kleidern kam die "Musselinkrankheit", wie man das neue, grassierende Leiden nannte. Zahlreich starben die den klimatischen Angriffen fast ungeschützt ausgesetzten Frauen an Lungenentzündung. Dennoch setzte sich diese Mode durch wie kaum eine andere zuvor oder danach. Im keineswegs weltstädtischen Weimar notierte Goethe um das Jahr 1800: "Die Frauen gehen nun fast durchgängig in weiß". Einige Jahre später konnte sich die Antikomanie wieder legen. Die Damen durften sich wie vor der Revolution einschnüren, die Brüste anheben, Rundungen durch unter den Gewändern verborgene Konstruktionen modellieren. Weiße Garderobe verlor ihre ideologische Qualität. Übrig blieben die Eleganz auf der einen, die Hygiene auf der anderen Seite. Heute geht durch das Weiß eine Klüft. Wer es trägt, ist entweder fern von den Niederungen des Alltags oder befindet sich in Situationen, wo Kochwäsche getragen werden muss. Zwischen dem Besonderen und dem Praktischen sind die Ideale verlorengegangen - auch wenn ein in weiße Laken gehüllter Kranker wie ein Ausstellungsstück inszeniert werden kann.



## Body-Scan

Als mir Karin Sander vor einiger Zeit das Vorhaben dieser Ausstellung schilderte und anfragte, ob ich mich neben 20 bis 30 anderen Personen als Modell zur Verfügung stellen würde, war ich erst einmal irritiert und musste tief durchatmen. Durch einen Hör- oder Aufmerksamkeitsfehler ging ich fälschlicherweise von einer zu realisierenden Skulptur im Maßstab 1:1 aus und war einigermaßen entsetzt über die Vorstellung, als lebensgroße, kolorierte Kunststoffmasse in einer Galerie ausgestellt und den überscharfen Blicken des Kunstpublikums ausgesetzt zu sein. Ich malte mir aus, wie ich während des Scannings vergessen würde, den Bauch einzuziehen oder meine Gliedmaßen in eine unverkrampfte Lage zu bringen, um fortan als Manifestation meiner gesammelten Stehfehler und Verkrümmtheiten der Nachwelt erhalten zu bleiben.

Missratene Fotos kann man zerreißen oder einfach ignorieren, ein Zentner aufwendig bearbeiteter Kunststoff hingegen wäre nicht mehr so einfach aus der Welt zu schaffen. Schon wegen dem vielen Geld, das so etwas gekostet hätte.

Als ich dann hörte, dass die entstehende Skulptur auf eine Handfläche passen würde, fiel mir ein mittlerer Stein vom Herzen, und ich sagte zu, ohne noch genaueres über die eigentliche Idee dieser Ausstellung und die technischen Details wissen zu wollen. Mein Respekt vor der Arbeit von Karin Sander, mein Vertrauen in ihre Person überwogen - nach Klärung der Maßstabsfrage - jedes kleinliche Bedenken. Und außerdem: Wer möchte in kreativen Zirkeln schon gerne als Spielverderber gelten? Wenn Künstler sich was Neues ausdenken - und was bleibt ihnen anderes übrig - gilt es, persönliche Belange zurück- und sich selbst zur Verfügung zu stellen. Opfer zu sein ist gerade ohnehin ein sozialer Aufwertungsfaktor.

Und, wie Sie sehen, ist ja auch alles halb so schlimm geraten. Im Verkleinerungsmaßstab von 1:10 nähern sich Konzepte ihrer Errücklichkeit. Schon längere Zeit bin ich davon überzeugt, dass Ideen, gleich welcher Art, nur im Zusammenhang mit einer intensiven Auseinandersetzung über Maßstabsfragen erörtert und weiterverfolgt werden sollten. Die Idee des Tausendjährigen Reiches zum Beispiel hätte vielleicht nicht solche katastrophalen Folgen gehabt, wenn hierzulande ein genaueres Gefühl

Rede zur  
Eröffnung  
der  
Ausstellung  
"Body-Scan"  
von Karin  
Sander,  
30.01.1999,  
in der  
Städtische  
Galerie  
Göppingen.

für Größenverhältnisse bei der Ideenumsetzung entwickelt gewesen wäre. Dass 1000 Jahre in Wirklichkeit 12 bedeuten, hätte man ahnen und sich darauf einstellen können. Doch dies nur in Klammern.

Ich möchte nun mein Privileg, dabei gewesen zu sein, öffentlich nutzen und Ihnen zunächst von meinen persönlichen Erlebnissen und von meinen technischen Beobachtungen bei der Durchführung des Sanderschen Skulpturenprojektes berichten. Den kleinen Figürchen sieht man ja nicht unbedingt an, auf welch umständlichem Weg sie entstanden sind.

Wie die anderen Auserwählten wurde ich also zu dem kleinen Institut zwischen Ludwigsburg und Heilbronn gebeten, das als einziges weit und breit - wenn auch nur leihweise - über einen sogenannten Ganzkörper-Scanner verfügt, ein Gerät, mit dem normalerweise Körpervermessungen für die Bekleidungsindustrie durchgeführt werden.

Im Scanning-Raum selbst herrschte eine heiter-ironische Kaffee- und Kuchenstimmung. Modell: Betriebsausflug für höhere Angestellte. Zwar vermittelte das kolossale, von Wartenden umstellte Gerät den typischen Charme einer Röntgenreihenuntersuchung, doch andererseits erinnerte einen die Freundlichkeit des Bedienungspersonals daran, dass man unter vielen ausgewählt worden ist und womöglich für prominent gehalten wird. Diejenigen der Ausgewählten, die noch nicht dran waren, darunter ein für meine Begriffe wirklich Prominenter, beobachteten neugierig bis belustigt das Herabfahren der 16 Scannerkameras und das Verhalten der jeweils auf der Scannerplattform sich inszenierenden Person. Technische Neugier und Schadenfreude schienen sich die Waage zu halten. Denn nicht immer waren die auf dem Bildschirm kontrollierbaren Resultate schon im ersten Anlauf befriedigend. Bei dunkler, also schlecht reflektierender Kleidung, wie sie gerade im Kunstmilieu vorherrscht, versagt der Scanner übrigens deutlich. Deshalb waren wir schon im Vorfeld aufgefordert worden, uns möglichst hell zu kleiden. In Grenzfällen, vor allem bei dunklen Schuhen und Haaren, musste mit Aufhellpulver nachgeholfen werden. Während des Wartens erfuhr ich, dass die normierten Konfektionsgrößen insbesondere bei der Damenmode und dort insbesondere bei den Miederwaren und Büstenhaltern mit den

tatsächlichen Körperproportionen schon längere Zeit nicht mehr übereinstimmen und deshalb zu deren Neubestimmung eine empirische Messreihen-Untersuchung in Auftrag gegeben worden sei. Auch die Form des menschlichen Körpers, so ließ ich mir erklären, unterläge dem historischen Wandel. Dicke seien früher auf andere Weise dick gewesen als heute. Und das gelte selbstverständlich auch für die Dünnen und die Normalproportionierten. Das interessierte mich. Schon deshalb, weil ich mich, wie gesagt, schon lange für die gesellschaftliche Bedeutung von Größenverhältnissen interessiere.

Auf meine Frage, wie denn nun aus den Scannerbildern eine Skulptur entstehe, erklärte mir die Künstlerin selbst, dass aufgrund der gewonnenen digitalen Rohdaten an einem ganz anderen Ort, nämlich in Olpe, der dreidimensionale Körper nach dem so genannten Rapid-Prototypingverfahren hergestellt werde. Vollautomatisch, verstehe sich. Eine "Extruder" genannte Düse trage ähnlich einer Klebepistole den schmelzflüssigen Kunststoff in nur 0,2 Millimeter dünnen Schichten auf, so dass der Körper Scheibchen um Scheibchen in die Höhe wachse. Ein Prozess, der pro Figur immerhin 30 Stunden beanspruche. Die abschließende Kolorierung des Ganzen durch zwei geübte Airbrusher im Norden Deutschlands würde den recht roh wirkenden Kunststoffkörpern wieder so etwas wie eine menschliche Note verleihen.

Ich versuchte also, mich während des Scannens als kolorierte Kleinplastik zu denken und gleichzeitig eine möglichst neutrale Position einzunehmen, obwohl es von Seiten der Künstlerin keinerlei Vorgaben über die einzunehmende Körperhaltung gab. Ich hätte rein theoretisch die Zunge rausstrecken oder einen Handstand machen können, doch in einer Art voraussetzendem Gehorsam suchten meine Gelenke und Sehnen automatisch den Punkt ihrer größtmöglichen Ausdruckslosigkeit: die uns allen vertraute, an die Ewigkeit adressierte Nullstellung. Stehend k.o. vor der Nachwelt. Spätere Generationen werden vielleicht erkennen, dass so nur stehen kann, wer sich grundsätzlich beobachtet fühlt

Gescanntwerden, das durfte ich nun an mir selber erfahren, ist etwas ganz anderes als Fotografiertwerden. Das Gefühl, von allen Seiten gleichzeitig erfasst zu werden, führte bei mir jedenfalls zu einer erhöhten Unsicherheit hinsichtlich der repräsentati-

ven Zonen meines Körpers. Zum ersten Mal musste ich mir vorstellen, wie ich wohl von hinten und oben aussehe. Oder gar zwischen dem Schritt. Obwohl angekleidet, fühlte ich mich dann aber für 10 intensive Sekunden, während die Laserkameras in gebührendem Abstand an mir herunterfahren, zutiefst gestreichelt. Wenn es so etwas wie eine Aura gibt, dachte ich mir, dann müsste sie durch dieses Gerät und kein anderes nachweisbar sein.

Der Vorgang des Gescanntwerdens umfasst aber noch eine andere Dimension, die weit über private und sogar spirituelle Empfindungen hinausreicht. Irgendwie hatte ich im Anschluss an das von Karin Sander veranstaltete Event das, wie ich glaube, verallgemeinerbare Gefühl, einen ersten körperlichen Abdruck im Datenuniversum hinterlassen zu haben. Eine wie auch immer primitive Vorstufe dessen, was es heißt, wenn eines Tages nicht nur die anatomischen und genetischen, sondern auch die mentalen Daten eines einzelnen Menschen vollständig in digitale Information transformiert werden können und die Auswanderung der Menschheit aus ihrer biologischen Kohlenstoffhülle in Richtung Silizium oder Kunststoff einsetzt. Eine Entwicklung, die ich für überaus wahrscheinlich halte, obwohl gerade die hier herumstehenden Kleinplastiken die Frage aufwerfen, ob zur Erlangung bestimmter Ziele jedweder Aufwand gerechtfertigt sein sollte.

Das Verhältnis von Aufwand und Ertrag ist im übrigen ein Thema, das in den Arbeiten von Karin Sander auf immer neue und fast immer witzige Weise durchgespielt wird. Ein Stück weißgestrichener Wand verwandelt sich mit Hilfe von feinstem Schleifpapier und unter immensem Zeitaufwand in eine spiegelnde Fläche. Ein Stück Sprengel-Museum erscheint im akribisch gefertigten Modell perfekter und unauslöschlicher als das zugrunde liegende Original. 25 halböffentliche Menschen schließlich, darunter auch zwei Polizisten und ein Taxifahrer, werden aus allen Himmelsrichtungen einbestellt, um sie auf kompliziertestmögliche Weise in ein souverän großes Kunststoffobjekt zu verwandeln. Der Perfektionismus von Karin Sander beeindruckt mich dort am meisten, wo er bis zur Parodie entwickelt ist, wo es nicht mehr darum geht, professionelle Konsequenz zu zeigen, sondern zum Beispiel mich. Denn ich bin einer von denen, die hier gleichzeitig auf den Sockel gehoben und unter die Haube geraten sind.



Nun arbeitet die Künstlerin Karin Sander nicht in einem kontextfreien Raum. Die Figuren, die Sie hier sehen, befinden sich in der Städtischen Galerie Göppingen, die wiederum ein Teil des

Die Künstlerin betrachtet ihr Werk. Im Vordergrund "Werner Meyer", Leiter der Städtischen Galerie Göppingen, koloriert.

vielberedeten Betriebssystems Kunst ist. Zu diesem System gehören in personeller Hinsicht Kuratoren, Kritiker, Kunsthistoriker, Galeristen, Museumsleute, Sammler, Sponsoren, Professoren, Juroren, Verleger, Transportarbeiter, Hausmeister, Sekretäre, Volontäre, Eröffnungsredner und selbstverständlich auch Sie, das gemischte Publikum, und nicht zuletzt die Künstler selbst. Ohne dieses vielfältig aufeinander eingespielte Personal gäbe es keine Kunst. So viel ist sicher.

Am unklarsten in diesem Zusammenhang ist die Rolle der Künstler. Viele halten sie noch immer für die Hauptpersonen des Stücks. Andere, auf Desillusionierungen spezialisierte Kunstbeobachter, gehen davon aus, dass das Betriebssystem Kunst den Künstlern und ihren Produkten längst eine Nebenrolle zugewiesen habe. Was sich da im engen Sinne des Wortes Künstler nenne, seien in Wirklichkeit nur noch die auf bestimmte Begriffe vereidigten, im Prinzip austauschbaren Künstlerdarsteller, ihre Werke nur noch Illustrationen, der von Kuratoren, Theoretikern und anderen Betriebsangehörigen ausgegebenen neuesten Kunstkomposita wie Kontextkunst oder Real-Life. Man brauche die Künstler zwar noch aus ideologischen und praktischen Gründen, als Begriffsstatisten, Betriebsstofflieferanten und Identifikationsfiguren für die Öffentlichkeit, doch seien das auf Dauer auch keine unverzichtbaren Konstanten mehr. Die Kunstmaschine laufe zur Not auch mit Salatöl weiter.

Ich möchte das jetzt nicht vertiefen, sondern vor dem Hintergrund solch schwarzgemalter Sätze noch einmal auf diese bunten Figürchen zu sprechen kommen. Was lässt sich zusammenfassend über sie sagen? 25 real existierende Menschen wurden nach ziemlich undurchsichtigen Kriterien von der Künstlerin Karin Sander ausgewählt, um in einem real existierenden Ausstellungsinstitut in Form verkleinerter Modelle die Funktion von Kunstwerken zu erfüllen. Das ist, in einem Satz gesagt, der Sachverhalt, mit dem wir es hier zu tun haben. Alles andere ist alles andere.

Ich könnte es mir jetzt leicht machen und die Behauptung aufstellen, dass Karin Sander mit diesem Skulpturenarrangement auf subversiv-poetische Weise die Frage nach den Möglichkeiten figurativer Plastik im Zeitalter des Cyber-Space stelle, dass sie, ohne dabei didaktisch zu werden auf ihre unpräzise, geistreiche und kontextsensitive Weise den Kunstbegriff reflektiere und durch ihre Interventionen für Irritationen sowohl im Betrachterbewusstsein wie auch im Kunstsystem selber Sorge.

Das alles mag stimmen. Ja, es stimmt vielleicht allzu sehr, und genau das hat mich seit einiger Zeit misstrauisch werden lassen gegen solche geölten Begriffe, die immer irgendwie stimmen und passen, ohne je wirklich zu überzeugen. Es sagt sich heute so leicht, dass Kunst die gewohnte Wahrnehmung irritiere, etwas in Frage stelle, die Wirklichkeit auf ihren Scheincharakter hin befrage, Bewusstsein wecke für das, was ist oder auch nicht ist. Aus solchen und ähnlichen Formeln werden jene glattgestrichenen Diskurse fabriziert, die ja mittlerweile nicht nur in Katalogtexten und Eröffnungsreden den Ton angeben, sondern zunehmend auch in den nicht primär auf Höflichkeiten verpflichteten Kunstzeitschriften. Kaum ein Text, der nicht gleich auch als Preisrede oder doch zumindest als Empfehlung fürs nächste Stipendium Verwendung finden könnte.

Es scheint, als hätten Künstler und ihre Kommentatoren zu einem endgültigen symbiotischen Verhältnis gefunden. Kollegen schreiben kollegial über Kollegen. Kritik oder gar Polemik würde den Betriebsfrieden empfindlich stören und womöglich zu Stellenkürzungen führen. Seltenerweise ist bei aller Reflexion über die kontextuellen Bedingungen von Kunst das Verhältnis von Werk und Kommentar - der Primärkontext schlechthin - selbst gänzlich unreflektiert geblieben. Verkümmert sind dabei nicht nur

die Möglichkeiten des Schreibens über, sondern auch des Reagierens auf Kunst. Die den Kunstwerken beigeordneten Texte erfüllen im Wesentlichen nur noch eine apologetische Funktion: sie versuchen den Werken zu dekretieren, was diese in der öffentlichen und teilweise auch der privaten Diskussion zunehmend verlieren: Bedeutung. Und solche verordneten Bedeutungen lassen sich im Grunde nur abnicken oder ignorieren.

Auffällig ist doch, dass viele der Kunst nahestehende Personen die Kunst, die ihnen derzeit begegnet, eher langweilig und öde finden und sich, wenn überhaupt, dann meistens nur nörgelnd zu Wort melden, während die offiziellen Kommentatoren, die guten wie die schlechten, fast nur noch Affirmatives von sich geben. Seltsam: Gerade dort, wo so viel von kunstspezifischen Irritationen die Rede ist, ist am allerwenigsten davon zu spüren. Sind professionelle Kunstbeobachter überhaupt noch irritierbar, oder sprechen sie nicht längst wie Theologen aus weiter Ferne über vergangene Glaubenserfahrungen?

Es gibt Menschen, denen zu allem etwas einfällt. Zur Not kann es ein Telefonbuch sein. Daran ist an sich nichts Schlimmes. Im Gegenteil: Telefonbücher sind mindestens so bedenkenswert wie, sagen wir, ein Buch mit dem Titel: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Sprechen solche Menschen allerdings über Kunst, ist die Gefahr groß, dass sie die Qualität ihrer Einfälle mit derjenigen der Kunstwerke, bzw. den auslösenden Faktor mit der Ursache selbst verwechseln, ein hermeneutischer Grenzfall. Die spezielle Euphorie, die entsteht, wenn einem zu relativ wenig relativ viel einfällt, einfallen muss, ist jedenfalls spezifisch für das gegenwärtige Gerede über die Kunst. Insofern sind Künstler gut beraten, ihre Position nur bis zur Stichworttreue zu entwickeln, sonst sind die auf die Ausdeutung solcher Stichworte spezialisierten allzu schnell beleidigt. Viele Künstler tun genau das, betteln um schöne Worte und dürfen sich von daher nicht wundern, wenn sie mit solchen abgespeist werden. Andere, und hierzu rechne ich Karin Sander, lassen sich weniger beeindrucken von Texten. Obwohl gerade homöopathisch dosierte Kunst für Wortabenteuer am anfälligsten ist.

Mittlerweile hat sich so viel Gescheitheit in der Nähe der Kunst angesiedelt, so viel blauer Höhendunst, dass man sich manchmal wünscht, jemand würde einem

den Weg zurück in die grünen Täler der Dummheit weisen. Ein Ausdruck, den Wittgenstein verwendete, um das naive philosophische Fragen gegen den elaborierten Jargon zu verteidigen.

Die Frage zum Beispiel, was an dieser oder jener Ausstellung, an dieser oder jener Arbeit bitteschön die Kunst sein soll, muss auch intern wieder erlaubt sein und sollte nicht denen überlassen werden, die es eigentlich schon gar nicht mehr wissen wollen, weil sie ihr Urteil längst gefällt haben. Wie jeder weiß, der Freunde auch außerhalb der Kunstszene hat, zielt diese Frage ja gar nicht auf wasserdichte Begründungen und philosophische Letztkriterien, sondern möchte von dem, an den sie gerichtet ist, zunächst einmal nur in Erfahrung bringen, ob dieser wirklich glaubt, was er sagt, wenn er etwas Kunstähnliches gut oder schlecht findet. Hinter der so abstrakt klingenden Frage nach der Kunst an der Kunst verbirgt sich letztlich die konkrete Lust darüber zu streiten. Maßstäbe, dessen bin ich mir sicher, müssen wieder wie Klängen gekreuzt werden. Andernfalls schlafen wir dauerhaft ein.

Wie also wäre über diese Ausstellung adäquat zu sprechen, ohne die Begriffe, durch die Karin Sander in der Kunstwelt mittlerweile selbst zum Begriff geworden ist, nur weiter zu verfestigen und in Betonblumen zu verwandeln? Wie operiert man mit Sanderschen Techniken gegen Sandersche Begriffe? Wie blickt man so auf diese einsamen Figuren, dass sie sowohl Mitleid wie Ehrfurcht erregen? Wie hässlich darf man sie finden, ohne dabei persönlich zu werden? Wie irritiert darf man von ihnen sein, ohne es zu müssen?

Apropos Irritation: Früher sind Busfahrer bei Betriebsausflügen, in denen keine rechte Stimmung aufkommen wollte, einfach übers nächste Schlagloch gefahren. Das waren vergleichsweise unkomplizierte Zeiten.

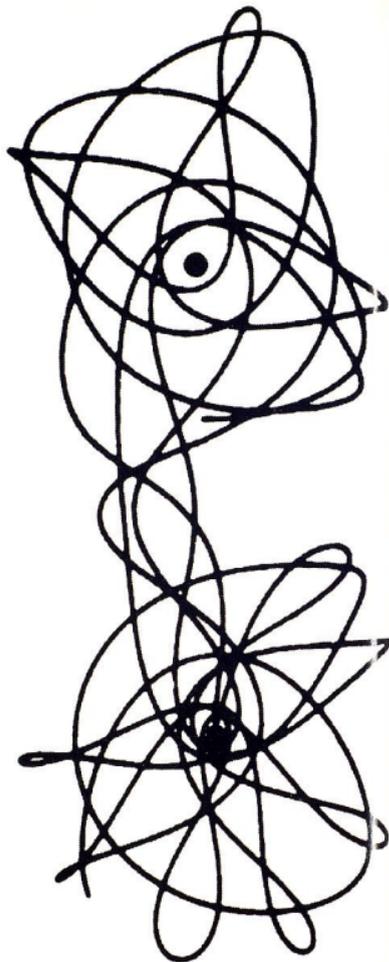
Vielleicht müsste man, um auch schreibend in den vollen Genuss der Sanderschen Kleinplastiken zu kommen, wieder ganz von vorne beginnen, mit Erlebnisaufsätzen zum Beispiel. Die einzige Textform übrigens, die zu Betriebsausflügen passt.



Links vorne:  
der Autor

## Das Dreikörperproblem

Während die gravitative Raumkurve zweier Körper um einen gemeinsamen Schwerpunkt noch mit vergleichsweise einfachen mathematischen Mitteln zu beschreiben ist, sind die Interdependenzen, die sich zwischen drei Körpern im Raum ergeben, mathematisch bereits so kompliziert - und überhaupt nur in Ausnahmefällen exakt berechenbar -, dass dieses Problem bis heute das Dreikörperproblem genannt wird. Die Abbildung zeigt die numerisch berechnete Bahn eines Staubkörnchen - also eines Körpers mit vernachlässigbarer Masse - um zwei massereiche Sterne. Anstelle der einfachen elliptischen Bahn, wie beim Zweikörperproblem, erscheint hier eine chaotisch verknäuelte Linie. Tatsächlich besitzt sie eine geometrische Struktur, die jedoch in einer simplen Formel nicht zu fassen ist. Dieser bereits vereinfachte Fall des himmelsmechanischen Problems weist auf die prinzipielle Schwierigkeit hin, eine Welt zu beschreiben, die aus mehr als zwei sich beeinflussenden Körpern besteht. Das Dreikörperproblem ist das Problem, das entsteht, wenn man die Beziehungen mehrerer Körper auf rein mechanischem Wege angeht und ihre gegenseitige Beeinflussung mathematisch vorwegzunehmen versucht. - Die Himmelskörper selbst kennen dieses Problem nicht. Sie verhalten sich streng nach den Newtonschen Gesetzen.

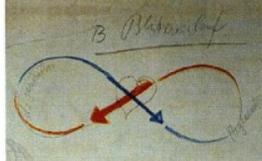


## Buddha

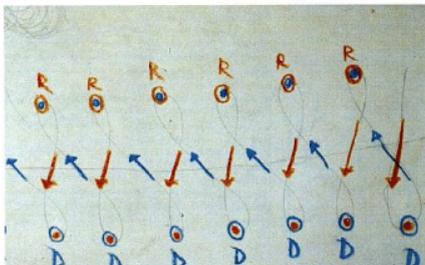
Ein aus Japan stammendes dunkelblaues Deckchen zeigt in zwei hellblau gerahmten Rautenfeldern stilisierte Früchte auf weißem Grund: zwei Kakifrüchte und zwei Auberginen, die wie Granaten aussehen. Zwischen den Rautenpaaren befindet sich eine olivgrüne stehende Acht mit roter Innenkonturierung. Das Eigentümliche der Acht ist, dass von ihrem Kreuzungspunkt zwei seltsame, gelbe Zipfel absteigen. Die Nähe zu den Früchtemotiven lässt uns sofort an Knospen denken. Zwei gelbe Knospenhügel, die der so verloren im Raum schwebenden Figur eine gewisse Stabilität und Eigenständigkeit verleihen, indem sie, einer stehenden Welle gleich, die fragilste Stelle der Acht, ihren Kreuz- und Wendepunkt, vor dem Einfall der tiefblauen Fläche schützen. Solch eine stehende Acht mit Fettsatz konnte nur im östlichen Asien erfunden werden, wo jeder einzelne Buddha ein körperliches Gegengewicht gegen den spirituellen und damit erhebenden Gedanken der Leere zu sein scheint.



## Blutkreislauf



Es war der Künstler Paul Klee, der in seiner Lehre vom bildnerischen Denken, die Unendlichkeitsacht als Schema eines organologischen Kreislaufs, insbesondere des Blutkreislaufs, verwendete. Das von der Lunge kommende, mit Sauerstoff aufgefrischte Blut wird vom Herzen in die Körperarterien gepumpt, gibt den Sauerstoff an die Körperzellen ab und kehrt, mit CO<sub>2</sub> beladen, über die Venen zum Herzen zurück, von wo es erneut in den Lungenkreislauf gepumpt wird. Die Farbe Rot steht für das gute, das arterielle, und die Farbe Blau für das schlechte, das venöse, Blut. Die Sauerstoffanreicherung im Lungenkreislauf heißt Regeneration, die Sauerstoffabgabe im Körperkreislauf Degeneration. Um nun den sich beständig wiederholenden Blutkreislauf, oder jeden anderen in sich gekreuzten Kreislauf, als rhythmischen Vorgang in der Zeit darzustellen, bedient sich Klee eines graphischen Tricks: Statt ewig mit dem Zeichenstift in derselben Figur zu kreisen, zeigt er die Unendlichkeitsbewegung als ein Kontinuum senkrecht stehender Schlaufen, deren jeweiliger oberer Umkehrpunkt mit R wie Regeneration und deren unterer Umkehrpunkt mit D wie Degeneration markiert ist. Durch eine Dehnung der Achterbewegung in der Zeitachse entsteht aus der in sich geschlossenen Schleife ein ornamentales Schlaufenband, dessen Unendlichkeit in seiner Rapportfähigkeit liegt, also in der unendlichen Wiederholbarkeit ein und desselben Motivs. - Ornamente, so lässt sich daraus schließen, verwandeln die an sich abstrakte Idee der Unendlichkeit in konkreten handgreiflichen Dekor. Ob sich hinter dem menschlichen Dekorationstrieb eine Angst vor der Leere - ein Horror vacui - oder umgekehrt eine Liebe zum Unendlichen - ein Amor infiniti - verbirgt, muss dahingestellt bleiben.



## Vollendet im Zeittakt

Anmerkungen  
zu Ottomar  
Donnick und  
seiner  
Kunstsammlung

Während Deutschland auf den Zweiten Weltkrieg zusteuert, zieht ein junger Nervenarzt, frisch vermahlt, von Frankfurt nach Stuttgart. Politische Situation und Ortswahl erscheinen dabei weniger wichtig. Hauptsache der Plan, zunächst Heirat, dann Selbständigkeit wird exakt umgesetzt. Seine erste Praxis richtet er in Bad Cannstatt ein, und besonders wichtig ist ihm dabei die Möblierung. Den Schreibtisch für sein Sprechzimmer hat er schon als Assistenzarzt entworfen, halbrund, schwarz, dominant. Davor zwei Sessel in Chrom und Schwarz. Darüber eine Lampe brachialer Handwerklichkeit, ein an einem dicken Hanfseil waagrecht hängendes schwarzes Holzkreuz. An den Enden der Balken Schalen, die das Licht zur Decke werfen. Alles in einer am Bauhaus orientierten deutschen Sachlichkeit. "Streng und kompromisslos" nennt es der Inhaber. Er und seine ebenfalls praktizierende Frau können in Cannstatt nicht Fuß fassen und ziehen in die Stuttgarter Innenstadt. Die Möbel kommen natürlich mit. Das Untersuchungszimmer wird mit Hirnschnitten in Glaskästen dekoriert. Die Praxis wird bekannt. Der Krieg bricht aus. Bald sollte von der ganzen Strasse kein einziges Haus mehr stehen. Der Arzt wird Schütze - doch schliesslich, via Patientenaufenthalt im Lazarett, wieder Arzt, Stabsarzt sogar, Hauptmann der Wehrmacht. Uniform vom Schneider, Stiefel von Bally. Dann doch noch Ostfront, aber zum Glück baldige Versetzung nach Breslau in das Hirnverletztenlazarett. Und im Mai/Juni 1945 gelingt ihm per Fahrrad die Flucht zurück nach Stuttgart. In seiner Autobiografie, die wie ein Paul-Klee-Gemälde "Hauptweg und Nebenwege" heißt, bemerkt er zu diesen Monaten: "Das linke Handgelenk trug keine Uhr mehr." Als Bub in Greifswald war er stolz auf seine Haka mit sieben Steinen und Sekundenzeiger und verglich sie ständig mit der seines Freundes, einer Anker mit Leuchtziffern. Jetzt, nach dem Zusammenbruch, legt er sich eine Weltautomatik zu. Sein Leben ist getaktet. Er sieht sich selbst als Unruhe, jenem Teil des Werkes, der ständig in Bewegung ist: "Meine Frau folgte mir mit hängender Zunge, aber gern." Wir haben es mit einem Mann zu tun, der unbedingt mit der Zeit gehen will. Die Frau hat die letzten Kriegsjahre an einem der gartenreichen Hänge über dem Stadtzentrum verbracht. In dem Haus wird ein dritter Anlauf zum Aufbau einer Praxis genommen. Nur wenig entfernt wohnt Willi Baumeister. Sie werden Freunde. Der Psychiater interpretiert seine Arbeit ähnlich der des Künstlers: "zu intervenieren, zu interessieren, zu wecken." Er will, wie

er explizit sagt: "In den Bereich der modernen Kunst vorstoßen." Die Identifikation ist offensichtlich: "Das ist die Krönung eines Werkes, wenn ein schöpferischer Mensch diese oder jene Form so weit vorantreibt, dass sie schlechthin zur Endform wird. Große wissen um dieses Gesetz. Wenn ihre Kraft, ihre Persönlichkeit stark genug sind, wird sich das in der kompromisslosen Arbeit bald und immer wieder zeigen." Der halbbrunde, schwarze Schreibtisch ist in den neuen Räumen wieder dabei. Der Arzt sucht den Kontakt zu bedeutenden Architekten der Stadt: Döcker, Eiermann, Gubbrod, Schmohl, Stohrer. Er besucht Maler am Bodensee: Ackermann, Bissier, Heckel. Fasziniert ist er von der Begegnung mit Fritz-Winter-Bildern in Augsburg. In der Praxis werden zu dieser Zeit neue Behandlungsmethoden erprobt und pragmatisch am Erfolg gemessen: "Persönlich glaube ich, dass es ziemlich gleich ist, ob ich eine Nadel einführe, massiere oder Procain injiziere. Man muss nur gezielt therapieren", sagt er über Akupunktur. Er denkt offen und ist an der Überwindung schulmedizinischer Schranken interessiert. Ein heutiger Standard, die Möglichkeit psychogener Ursachen organischer Krankheiten, ist für ihn früh selbstverständlich. Die Seite, auf die er sich stellt, heißt Avantgarde. Künstlerische Avantgarde zu jener Zeit ist ein politisches Doppelwesen. Unpopulär aber unumgänglich in der Rehabilitierung der Verfolgten. Offiziell gilt die Formel: Moderne Kunst ist gleich Freiheit, ist gleich Demokratie. Das Arztehepaar ist davon überzeugt. In der Praxis wird 1947 ein "Zyklus moderner Malerei" organisiert. Es gibt Bilder und Vorträge. Psychiatrie und gegenstandslose Malerei treffen sich im Begriff des Unbewussten. Der Arzt wird Autor zu diesem Thema, veröffentlicht bei Müller und Kiepenheuer "Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei". Man beachtet seine Kompetenz, überträgt ihm die Aufgabe, den deutschen Beitrag zur ersten internationalen Ausstellung nach dem Krieg zu organisieren, zum "Salon des Réalités Nouvelles" in Paris, Juli 1948. Auf der Ausstellung entdeckt der Kunstbotschafter, als der er sich verstehen darf, neue Namen: Hartung, Soulages, de Stael. Den ersten besucht er gleich, einen emigrierten Deutschen, der in der Fremdenlegion gekämpft und ein Bein verloren hat. Der Psychiater sieht mehr als die schwere Verwundung. Er diagnostiziert ein seelisches Trauma: Der Deutsche Hartung wurde unbewaffnet, als Sanitäter der Widerstandsbewegung, von einem Deutschen angeschossen und von französischen Ärzten, seiner Meinung nach voreilig, amputiert. Ein Kriegskrüppel, der das Gute wollte und an dessen Verstümmelung alle schuld sind: "Nicht zufällig sind seine Bilder reine

Psychogramme", lautet eine Feststellung, die sich einbürgert - aber weniger zu dieser Kunst sagt als vielmehr zum Blick auf sie. Der Arzt verfasst eine dreisprachige Hartung-Monografie und veröffentlicht sie im Selbstverlag. Wir schreiben das Jahr 1949. Kommerziell scheitert das Projekt. Der größte Teil der Auflage von 5000 Exemplaren wird in den frühen fünfziger Jahren im modernen Antiquariat verramscht. Geld verdient - allerdings wohl weniger als ausgegeben - wird während all dem mit einer in Fachkreisen umstrittenen Schlaftherapie. Das Praxisgebäude entwickelt sich zu einer kleinen Klinik, wo die Patienten für einige Zeit diskret untergebracht werden können, ohne das Gefühl haben zu müssen, in der Nähe schwerer Defekte zu sein. Wir dürfen annehmen, dass die alltägliche Arbeit dort in erster Linie von der Ehefrau bewältigt wurde. Die Ärztekammer wirft dem unkonventionellen Kollegen vor, einen "geschäftlichen Großbetrieb" aufgezogen zu haben. Für den Arzt-Autor-Kurator-Verleger sind das Einwände von Neidern. Er beschäftigt sich mit ganz anderen Dingen und erlaubt sich "die Beliebigkeit mancher Linien bei Braque" zu bemängeln. Sein missionarischer Eifer wächst. In Angriff genommen wird ein Film: "Was ist abstrakte Malerei?" Heraus kommt "Neue Kunst - Neues Sehen", Prädikat "besonders wertvoll". Das ist 1951. 1954 folgt ein Film über Baumeister. Dafür gibt es einen Bundesfilmpreis. Längst ist der Regisseur und Produzent auch Sammler, oder sagen wir besser, Erwerber von Kunst aus Leidenschaft. Bilder mit viel Schwarz kommen zusammen: Hartung, Soulages, später Vedova, Arnulf Rainer, Täpiés. Bei allem Respekt vor der Selbständigkeit der Arbeiten gilt seine Aufmerksamkeit auch der Rahmung, der Platzierung im Raum, dem umgebenden Mobiliar. "Bilder verschließen sich in schlechter Umgebung (wie differenzierte Menschen auch)". Nach fünf bis sechs Jahren bereits ist der Bestand so umfangreich, dass die Stuttgarter Staatsgalerie der Sammlung einen Raum einrichtet. Das Stedelijk Museum in Amsterdam übernimmt sie für eine Ausstellung. In der Liste der beruflichen Abweichungen fehlt eigentlich nur noch, dass der Mann - allmählich geht er auf sein fünfzigstes Lebensjahr zu - selbst Künstler wird. Er wird es mit seinem dritten Film, der nicht aufklären, nicht dokumentieren will, nicht mit Blick auf ein Publikum gemacht ist. Die radikale Arbeit eines Außenseiters, der spät zum Jungfilmer wird. Hans Magnus Enzensberger arbeitet mit und eine Teenagerin, die später zu traurigem Ruhm gelangen wird, Gudrun Ensslin. Der Film heisst "Jonas", gewinnt zwei Bundesfilmpreise, zwei Kritikerpreise, wird mit dem Bambi für den künstlerisch wertvollsten Film 1957

ausgezeichnet und avanciert zum Klassiker des experimentellen Autorenfilms. Der Name seines vielschichtigen Schöpfers wird durch diverse Festivals international bekannt. Man nennt ihn den Filmer unter den Psychiatern, den Psychiater unter den Filmern. Er selbst ist überzeugt davon, dass sein Werk den Durchbruch der Moderne im Bereich des Films darstellt. "Frau Arnold Schönberg", so muss er sie bedeutungshalber nennen, "war von 'Jonas' eingenommen". Ein intellektueller Erfolgsmensch. Sportwagenfahrer mit Rennsportambitionen, der nach Porsche 356 und BMW 507 eines Tages mit dem exotischsten der Exoten daherkommt, einem Iso Grifo. Er liebt die Geschwindigkeit und hält das Lenkrad mit weißen Handschuhen, während er an der zerstörerischen Dynamik unserer Zivilisation verzweifelt. Diese Grundstimmung findet Ausdruck in weiteren Filmen: "Ohne Datum" (1962), "N.N." (1968). Sie bleiben experimentell, unaufwendig. Kritisch hingegen sind sie nicht, eher kulturpessimistisch, mit einem Hauch Misanthropie. Das mag eine Altersfrage sein. Der Mann ist inzwischen sechzig und etliche seiner Freunde leben bereits nicht mehr. Es mag auch mit Enttäuschung über nicht entsprechend gewürdigtes Engagement zu tun haben. Seine Bilder zum Beispiel verkümmern mittlerweile im Depot der Staatsgalerie.

Bis hierher liest sich das alles wie die interessante Biografie eines mehr oder weniger beachtenswerten Individuums. Jetzt aber, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, fängt die Geschichte an, objektiv interessant zu werden. Wir haben Gelegenheit zu beobachten, wie eine Sammlung moderner Kunst ihre exemplarische Erfüllung erfährt und in einen Zustand gerät, den wir als die Fortsetzung der Tapete mit anderen Mitteln bezeichnen können.

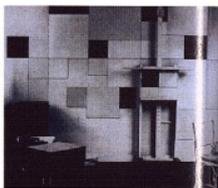
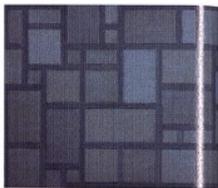


Großes wird in Angriff genommen: ein eigenes Museum. Stohrer, von dem das Stuttgarter Rathaus stammt, wird es bauen - in ein Landschaftsschutzgebiet bei Nürtingen, mit Blick auf die Schwäbische Alb. Über 1300 Quadratmetern Grundfläche entsteht ein eingeschossiger, rational kalkulierter Quader mit wenigen schmalen, hohen Fenstern. Wuchtige Träger der Flachdachkonstruktion ragen aus der ganz in Sichtbeton gehaltenen, hermetischen Fassade: "Wenig einladend für Fremde oder für Einbrecher". Innen dagegen großzügige, künstlich beleuchtete Räume, ineinander übergehend, dem abschüssigen Gelände entsprechend gestuft, weißer Steinboden, anthrazitfarbene Decke, man könnte sagen: auf puristische Weise mondän - und selbstverständlich wieder streng und kompromisslos: "Die Möbel durften nicht willkürlich dazustellen sein. Alles wurde nach Plan gebaut, jeder Tisch, jeder Schrank. Die Bestuhlung mit Sesseln von Le Corbusier. Die Farbe durfte keine Textilfarbe sein. Naturmaterial in Holz, Fell und Stein". Eine Einrichtung zum Triumph der Bilder an der Wand. In Verbindung mit Ihnen entsteht ein Interieur, für das ein einziges Eigenschaftswort zutreffend ist: modern.

Im Oktober 1965, gerade werden die ersten Planungen für den Bau gemacht, der funktionsgerecht Wohnung und Museum unterbringen soll, hält Adorno auf der Tagung des Deutschen Werkbundes einen Vortrag: "Funktionalismus heute". Er referiert die Standards moderner Kunst - die Ablehnung alles Überflüssigen, von Ornament, von Zweck und kommt bei der Analyse der Anti-Ornament-Polemik von Adolf Loos, der in rigidem Nützlichkeitsdenken jede Verzierung ächtet, zu der viel zu wenig beachteten Feststellung: "Wäre der Hass von Loos aufs Ornament folgereicht, er müsste auf die gesamte Kunst sich übertragen. Ist diese einmal zur Autonomie gediehen, so kann sie ornamentaler Einschläge darum nicht vollends sich entäußern, weil ihr eigenes Dasein, nach den Kriterien der praktischen Welt, Ornament wäre." Das Frappierende ist die Dialektik dieser Sätze selbst. Indem sie autonome Kunst in ihrer Gesamtheit für einen Moment wie Ornament betrachten, wird zugleich

das Ornamentale in Schutz genommen. Denn die Utopie, nach der wir streben, wäre ja nicht eine durch und durch funktionalisierte Welt, nur am Praktischen, Nützlichen, Zweckmäßigen orientiert, sondern das, was Adorno den glücklichen Gebrauch nennt: "Kontakt mit den Dingen jenseits der Antithese von Nutzen und Nutzlosigkeit". Kunst steht für diese Utopie. Wenn Mondrian von der Amaryllis über abstrahierte Bäume zu seinen "typischen" Bildern kommt, stellt er etwas her, das nicht nur in seiner Freiheit von Zweck, sondern auch in seiner "Grammatik" vergleichbar ist mit Ornament: sinntragende Darstellung hoher Abstraktion. In einer quasi rituellen Reinigung des geistigen Gehaltes von allem Unwesentlichen wird die Idee farbige Form, letzten Endes Muster. Wie beim historischen Ornament entstehen reduzierte Zeichen, deren Chiffrierung als Erzählung übermittelt wird. Die reine Idee als reine Form ist vom reinen Formenspiel nur durch Bildung außerhalb der Bilder zu unterscheiden. Die an ihnen entfalten Texte sind komplementäre Ergänzung der ohne verbale Erläuterung wie Dekoration zu betrachtenden Wandkonstellationen. Das gilt für alle abstrakte Kunst wie für alles Ornament: Nur für die Kundigen haben sie hinter dem Unnützen Bedeutung.

Nicht nur Adornos Bemerkung macht auf das tendenziell Ornamentale moderner Kunst aufmerksam. Der Augenschein selbst tut es. In ihrer Gesamtheit zeigen uns die in dem Haus auf der Höhe über Nürtingen versammelten Bilder ein exemplarisches "pattern". In seiner geschichtlichen Dimension durchaus der einhundertfünfzig Jahre zuvor aufgetretenen Papiertapete entsprechend, die in ungeahnter Weise über traditionelle Motive hinausging und bis dato ungesehene Muster in Umlauf brachte. Gerade bei ihrer ornamentalen Ausgestaltung wurde auf überlieferte höfische oder klerikale Merkmale verzichtet und eine sich vom Feudalismus emanzipierende, der geistigen Freiheit des Bürgertums angemessene Formsprache entwickelt. Man widmete den neuen Möglichkeiten der Raumgestaltung Beachtung. Schiller korrespondierte mit Goethe über die Wandpapiere. Dieser legte sich in Zusammenhang



mit seiner Farbenlehre eine kleine Sammlung von Tapetenstücken an und beriet darüber hinaus Fürstin Anna Amalia in Weimar bei der ungewöhnlichen Entscheidung, in Schloss Tiefurt Papiertapeten anbringen zu lassen. Dort, und noch viel deutlicher in Bürgerhäusern gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wurden Räume speziell für Tapete konzipiert. Mit einer Schicht geklebter Papierbahnen, dünner als der feinste Putz, ließ sich der ganze Raum in ein farbiges, gegliedertes Volumen verwandeln - vorausgesetzt, die Wände waren plan und Türen und Fenster unkompliziert eingeschnitten. Diese Voraussetzung verlangend, sind Tapeten das definitive Ende barocker Innenräume mit ihren massigen Gipsgesimsen und modellierten Wölbungen allenthalben. Mit den Wandpapieren klärt sich der Raumeindruck zusehends, und schon bald sehen die strengen Zimmer des Klassizismus nicht nur aus, wie zum Austapezieren geschaffen, sie sind es! Die Tapete hat die Wand verändert, auf der sie klebt, und die Wand hat die Architektur verändert.

Einen vergleichbaren Veränderungsprozess bringen moderne Bilder in Räume, die ihnen zur Ausbreitung geschaffen werden. Die moderne Wand hinter moderner Kunst ist kahl, weiß, fensterlos. Die Innenseite des weißen Kubus. Der Gedanke dabei ist, dass die autonomen Werke so am besten zur Geltung kämen. Dabei könnte man es genau umgekehrt sehen: Wenn die Bilder wirklich autonom sind, sind sie auch stark genug, Präsentationskonventionen zu überwinden. Sie ließen sich viel unvorsichtiger vorführen. Absteht beispielsweise, vor einer farbigen Wand. Frei im Raum an einer Stange befestigt. Schräg unter der Decke angebracht oder auf dem Boden stehend. Es gibt Ausstellungen, die genau das der Moderne zugetraut haben. Die von Frederick Kiesler für Peggy Guggenheim eingerichtete "Art of This Century"-Schau, New York 1942. Oder dreizehn Jahre später die erste Documenta in Kassel, kuratiert und gestaltet von Arnold Bode, einem Messebau-Architekten, der sich noch einen recht freien Umgang mit den farbigen Vierecken erlaubt. Damit ist er dem Selbstbewusstsein näher, das die von Künstlern konzipierten Avantgarde-Präsentationen in der ersten Hälfte des

Jahrhunderts zeigen. Sie verzichten auf Zurückhaltung oder Höflichkeit der Umgebung gegenüber den Gemälden. Die ästhetische Revolution bekennt sich zu radikaler Platzierung. Das erfordert, an die Sprengkraft der Bilder selbst zu glauben. Heute wissen wir, dass Bilder keine Bomben sind und ihr revolutionärer Charakter schon bald von Konservatoren gepflegt werden muss, wenn die Brisanz wenigstens als Erinnerung erhalten bleiben soll. Das Museum ist, entgegen der Annahme der Rebellen, nicht der Tod, sondern der Bewahrer der ästhetischen Idee. Die Kunst behält dort etwa soviel von ihrer emanzipatorischen Kraft, wie Lenin von seiner im Mausoleum. Also genug für einige Jahrzehnte. Das Leben aber geht draußen weiter.

Bei Baubeginn 1967 heisst Kunst Pop. Die Beatles bringen mit "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" ein als Gesamtwerk konzipiertes Album heraus, in einem vom Pop-Maler Peter Blake gestalteten Cover. Andy Warhol tapeziert bei Leo Castelli die Wände mit dem Siebdruck eines roten Kuhkopfes auf gelbem Hintergrund. In der neuen, unbekümmerten Kunst vermischen sich die Gattungen. Pop hängt an der Wand, kommt aus dem Lautsprecher, gibt es zum Anziehen. Pop ist Haltung, nur unter anderem auch Kunst. Der Autonomieanspruch und konventionelle Zirkulationsformen der Werke zwischen Händlern, Sammlern und Museen werden für eine gewisse Zeit zweitrangig. Pop ist populär, will zum Volk, ist Anti-Establishment, hat bunte Wände mit psychedelischen Mustern und kümmert sich einen Dreck um Konventionen. Das gibt die Vitalität zurück, die die klassisch gewordene Moderne im Laufe der Zeit verloren hat. Vielleicht ahnt der Bauherr davon etwas. Immerhin schafft er einige Großformate an, die in Pop-Nähe mit Schriftabstraktionen operieren. Aber es bleiben Bilder, die die weiße Wand wollen, die höchstens einen Hauch von Pseudorebellion hereinbringen und mit keiner Spur hinausweisen. Opportunistische Gemälde, die von sich aus antizipieren, was Pop in seiner jugendlichen Euphorie ganz übersieht, nämlich dass alles Gemalte erst mit dem Rücken zur Wand Kunst wird. Die schwache Malerei mag auf den Ausstatter der Räume, er ist inzwischen ein älterer



Herr, abgeklärt gewirkt haben. Zeitgemäß, doch nicht zu grell, dafür integrationsfähig. Ihm geht es längst nicht mehr darum, hervorragende Werke hervorragend zur Geltung zu bringen. Ihm geht es um die Einrichtung eines gelungenen Gesamtbildes. Das ist, über die besten Bilder hinaus, das wirklich Moderne an seinem Plan des bewohnten Museums. Er schafft einen Ort, an dem die Qualität des Einzelnen aufgehoben ist in der Korrespondenz der Teile untereinander. Wand und Bilder verschmelzen zur Folie, die Teil eines räumlichen Meta-Bildes wird, in welchem die Moderne zu sich selbst kommt, zu ihrer Rolle der Fortsetzung des Ornaments in vorgeblich ornamentloser Zeit, der Musterausbreitung dort, wo "streng und kompromisslos" auf Tapete verzichtet wird. Instinktiv begriff das der Hausbesitzer. So, wie er zwanzig Jahre zuvor begriffen hatte, dass parallel zum abstrakten Bildgenerator eine artistische Kommentarmaschinerie in Gang gehalten werden muss, um das Produkt "Moderne Kunst" zu erzeugen, etwas, das mit aller Relevanz nichts zur Erklärung der Welt beiträgt. Jetzt denkt er in Reihen, Wandflächen, Kombinationen von Bildern und Möbelstücken. 1977 notiert er: "Meine Federschale misst 30 cm in der Länge bei einer Tiefe von 25 cm. Sie ist also nicht ganz quadratisch. Aber das würde auch zu der Fläche meines Arbeitstisches nicht ganz passen, der eine Breite von 1,30 und eine Tiefe von 0,90 m aufweist. Die Fläche ist mattiert in Eierschalenweiß. Die Zarge besteht aus dunkler Eiche und fasst in 2,5 cm Stärke die Schreibfläche ein. Der Tisch ist 74 cm hoch und hat keine Schübe... Dieser Tisch steht an der Wand. Der Blick trifft auf Picasso: "Femme et hommards", das seit zehn Jahren dort hängt. Daneben ein Hartung-Pastell 60/80 cm mit Passepartout unter Glas gerahmt mit rechteckiger Leiste".

Offensichtlich geht es in erster Linie um Proportionen, Beziehungen, formale Zusammenhänge. Das Einzelne ergänzt das Ganze zum Eindruck. Bedeutung darüber hinaus wird zweitrangig. Der Hausherr ist sich seiner Urhebererschaft für das Gesamte, wie für ein Kunstwerk, bewusst. Veränderungen von fremder Hand wären Fälschung. Er hat den Zustand

geschaffen. "Dieser Zustand muss auch bleiben. Eine Conditio sine qua non!", sagt er, der sich mit Stiftungsgedanken trägt, an die Adresse der zukünftig Verantwortlichen.

Ein Gebäude, das solcher Einstellung entspringt, schafft nicht nur innen, sondern verlangt auch außen "Ambiente". Das Grundstück wird als Skulpturengarten angelegt, mit derselben systematischen Einordnung der Teile in ein größeres Gefüge. Fast könnte man die Beschreibung des Projekts für geringschätzig gegenüber den Arbeiten der Bildhauer halten: "Wir pflanzten Bäume nach architektonischen Gesichtspunkten und setzten dazwischen Skulpturen. Durch diese Anlage führt ein schmaler Pfad an Skulpturen und Sitzplätzen vorbei, durchzieht das Gelände in Schleifen, trifft sich wieder am anderen Ort und gliedert die gesamte Anlage in Bezirke unterschiedlicher Höhen. Dadurch entstehen kleinere Inseln, die wieder eine Gruppe von Skulpturen aufnehmen." Bei den Plastiken selbst vertraut er dennoch ganz auf Äußerungen ihrer Schöpfer und zitiert beispielsweise Gerlinde Beck: "Mein Thema ist es, den offenen aufgebrochenen Innenraum als lebendiges Geschehen zu erfassen", als wäre damit etwas gesagt.

Er als Gestalter hingegen, mit Blick auf das Ganze, braucht keine Phrasen. Er weiß, dass er ein Denkmal hinterlassen wird. Die Landesregierung hat das Ensemble bereits zum 75. Geburtstag des potentiellen Stifters ins Denkmalsbuch eingetragen. Später veröffentlicht er ein bekenntnishaftes Bilder-Buch: "Mein Weg zu den Skulpturen" mit der einsam auftrumpfenden Widmung: "mir zum achtzigsten". Darin findet sich eine Reihe von zehn Farbabbildungen, die einen schlanken, gut gekleideten Herren mit stets ernster Miene bei verschiedenen Begegnungen mit seinen Skulpturen im herbstlichen Garten zeigen. Auf der Hälfte der Bilder weist er mit ausgestrecktem Finger auf Besonderheiten, wie um etwas zu betonen. Was er aber vor allem hervorhebt, ist sich selbst. Der Stifter präsentiert sich als Deuter. Einer abstrakten Doppelfigur, die etwas abseits zwischen Nadelbäumen steht, widmet er



eine merkwürdige Parallelgeste beider Arme und Zeigefinger. Es ist eine Beschwörung. Den Gedanken, ein Werk geschaffen zu haben und selbst Teil davon zu sein, denkt er bis an die mystische Grenze: Hier, in seinem Garten, will er für immer bleiben. Hier sollen er und seine Frau beigelegt werden. Das Grabmal steht schon jetzt da. Karl Heinz Türk, befreundeter Bildhauer am Ort, hat es 1981 im Auftrag angefertigt. Domnicks Sehnsucht aber, nicht nur geistig, sondern auch körperlich in seinem Werk aufzugehen, steht ganz profan das Gesetz im Weg. So bleibt seinen eigenen Worten zum Glück die makabre Materialisierung erspart und wir dürfen sie als visionäre Idee eines künstlerischen Geistes verstehen: "Jetzt ist die Natur gestaltet. Ein Außenraum für die Skulpturen, wie der Innenraum für die Bilder. Aus wenigen Skulpturen werden mehr, aber wenn der Grundriss stimmt, findet auch Neues seinen rechten Platz. Bäume, Sträucher, Resenflächen, der gewundene Weg, die Landschaft mit der Nähe der Wiesen, die Weite des Gebirges, und die ständig wechselnde Beleuchtung mit Licht und Schatten, sie bilden mit den Kunstwerken eine Einheit in der Skulpturenlandschaft, zu der auch wir gehören als Figur unter Figuren".

Die letzte Ruhe unter ihren Figuren bleibt unerfüllter Wunsch. Domnick starb 1989. Zwei Jahre später nahm sich seine Frau Margarete das Leben. Ihrem letzten Willen folgend, wurden beide Urnen im Meer versenkt.



**Aus: Ornament und Verbrechen**  
**Adolf Loos, 1908**

Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt:  
evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des  
ornamentes aus dem gebrauchsggegenstande.

Man kann die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die  
abotrwände beschmiert sind.

Der papua tätowiert seine haut, sein boot, sein ruder, kurz alles, was  
ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich  
tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.

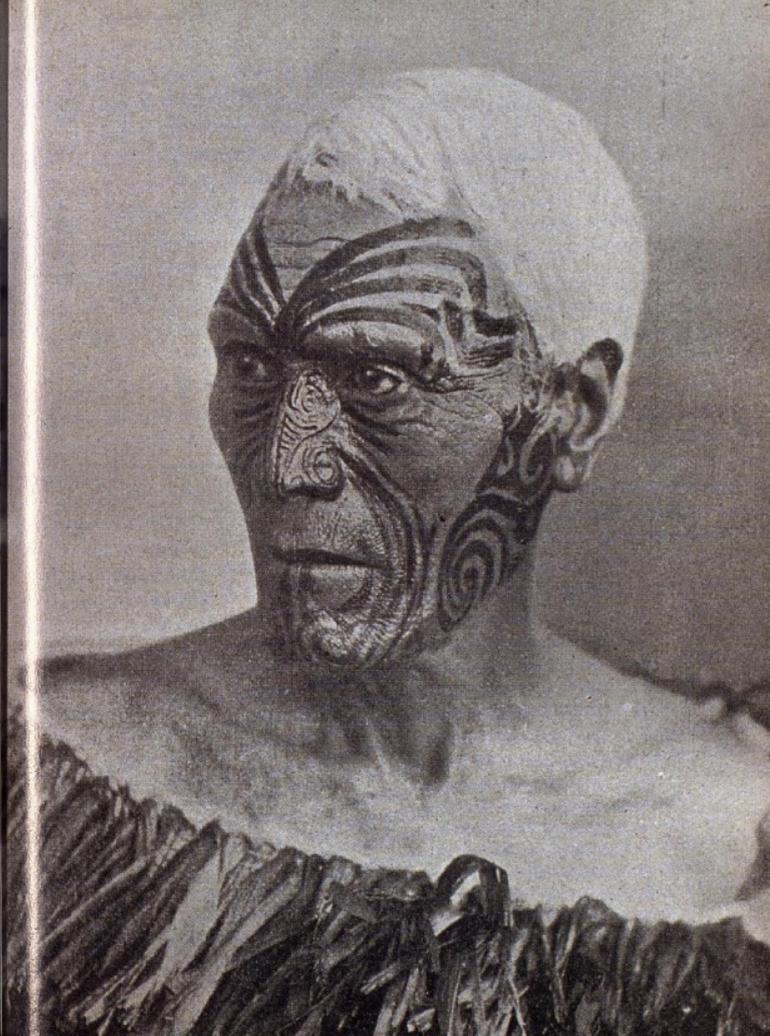
Der drang, sein gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu orna-  
mentieren, ist der uranfng der bildenden kunst. Es ist das fallen der  
malerei.

Das fehlen der ornamente hat die übrigen künste zu einer ungeahnten  
höhe gebracht.

Wir haben die kunst, die das ornament abgelöst hat.

Wer aber zur neunten symphonie geht und sich dann hinsetzt, um ein  
tapetenmuster zu zeichnen, ist entweder ein hochstapler oder ein  
degenerierter.

Die herdenmenschen mußten sich durch verschiedene farben unter-  
scheiden, der moderne mensch braucht sein kleid als maske. So unge-  
heuer stark ist seine individualität, dass sie sich nicht mehr in  
kleidungsstücken ausdrücken läßt. Ornamentlosigkeit ist ein zeichen  
geistiger kraft.



## Zur Konstruktion von Situationen in Weimar

Im September 1953 werden der Lettristischen Internationale, einer in Paris tätigen Gruppe radikaler Avantgardisten, von einem 19jährigen Russen, der sich in Frankreich Gilles Ivain nennt, zwei Manuskripte vorgelegt. Im Oktober befindet die streng urteilende Vereinigung über die offizielle Annahme und fünf Jahre später erscheint in der ersten Publikation der Nachfolgeorganisation, die nun Situationistische Internationale heißt, ein aus diesen beiden Schriftstücken zusammengestellter Text mit dem Titel "Formular für einen neuen Urbanismus". Ivain gibt darin folgende Anregungen:

*Man könnte eine Stadt ins Auge fassen, die außer den für Komfort und Sicherheit notwendigen Einrichtungen besonders Gebäude von großer evokativer Kraft zusammenbringt, symbolische Bauwerke, die die vergangener, gegenwärtigen und zukünftigen Beglerten, Kräfte und Ereignisse darstellen.*

136 *Die Viertel dieser Stadt könnten den verschiedenen Gefühlen entsprechen, auf die man im gewöhnlichen Leben zufällig trifft. Ein seltsames, ein glückliches, ein edles und tragisches, ein wehmütiges, ein zuversichtliches, ein finsternes Viertel und so weiter.*

*Es gäbe auch ein grauenhaftes Viertel, wo es z.B. nicht nötig wäre, wirkliche Gefahren, wie Fallen, Verliese oder Minen, zu verbergen. Schwer zugänglich und abstoßend ausgestattet mit Baracken, schrillen Pfeiffen, Alarmglocken, periodischem Sirenengeheul, elektrischen Zäunen, wäre es nachts spärlich beleuchtet, dafür umso greller am Tag durch einen extensiven Gebrauch von starken Reflektoren.*

*Diese erste Experimentalstadt würde reichlich von einem geduldeten und kontrollierten Fremdenverkehr profitieren. Die neuesten Aktivitäten und Avantgardeproduktionen würden sich spontan dort konzentrieren. Nach einigen Jahren wäre sie zur intellektuellen Hauptstadt der Welt geworden und überall als solche anerkannt.*

Vorangestellt findet sich eine Passage über die Bedeutung des Nicht-Anwesenden, ganz der Haltung der Situationisten entsprechend, die ihre Produktion im Spannungszusammenhang zwischen Vorführen und Entziehen sahen. Eines ihrer ästhetischen Mittel

Das grauenhafte Viertel mit allen erdenklichen Gefahren. Es ist in einiger Entfernung vom Zentrum angelegt und so konzipiert, dass es rein quantitativ so viele Personen aufnehmen kann wie insgesamt im Stadtgebiet leben. Die ursprüngliche Konstruktion macht heute einen Ort Platz, wo die Abwesenheit reinen Schreckens zur wahrnehmbaren Anwesenheit wird.

war die Sogkraft des bewusst Getilgten, des absichtlich Abwesenden. Die Sogkraft eines vernichteten Vernichtungslagers beispielsweise:

*Bekanntlich ruft ein bei einem ersten Besuch nicht bewusst bemerkter Gegenstand durch seine Abwesenheit bei den folgenden Besuchen einen unbestimmbaren Eindruck hervor: Die Abwesenheit des Gegenstandes wird zur wahrnehmbaren Anwesenheit. Mehr noch: Obwohl die Qualität des Eindrucks im allgemeinen unbestimmbar bleibt, wechselt sie doch entsprechend dem Charakter des weggenommenen Gegenstandes und der ihm vom Besucher beigemessenen Bedeutung, so dass sie von der heiteren Freude bis zum Schrecken gehen kann (unwichtig ist, dass in diesem Fall der Stimmungsträger das Gedächtnis ist).*

Es ist nicht anzunehmen, dass Ivain sich bei seinen Überlegungen von Entwicklungen im Weimar der fünfziger Jahre anregen ließ. Umso mehr erstaunt die Übereinstimmung seiner Vorschläge mit Maßnahmen der sowjetischen Besatzungsmacht und Behörden der DDR. Vom Umgang mit den Klassikerstätten über die Handhabung des KZ-Geländes Buchenwald bis zum Bau der Gedenkstätte auf dem Ettersberg entspricht die Konstruktion der Situationen seinem Text.

137



Noch vor Einrichtung der Militäradministration verständigte sich der sowjetische Stadtkommandant mit dem Oberbürgermeister über den kulturellen Neuaufbau in Weimar. Als eine der ersten Amtshandlungen wurden Kränze an den Särgen von Goethe und Schiller niedergelegt. Bereits im November 1946 wird das Schillerhaus wiedereröffnet, im Juni 1949 das Goethehaus und im November desselben Jahres beginnt die Ausstellung "Gesellschaft und Kultur der Goethezeit". Die Nazis hatten Faust in alle Welt geschleppt: Die Wehrmacht trug ihn im Tornister und in jeder größeren besetzten Stadt wurde baldmöglichst seine Aufführung organisiert. Ende 49 ist er wieder daheim. Gerade noch rechtzeitig vor der Auflösung des Sonderlagers Buchenwald, einer sowjetischen Folgeeinrichtung, in welcher ein Viertel der über 28.000 Häftlinge umgekommen sind. Knapp fünf Jahre zuvor hatte man die Befreiung des KZ gefeiert. Nun endlich, zu Beginn der fünfziger Jahre, ist die Grundlage geschaffen für ein kombiniertes Programm aus Schönheit und Schrecken. Die Stadtchronik kann am 6. und 7. Dezember 1952 festhalten: "Eine finnische Handelsdelegation besucht das ehemalige KZ und die Kulturstätten". Die Entfaltung der Reize beider Richtungen hat begonnen. Menschen werden kommen, um sich dem Entsetzen wie der Erbauung hinzugeben - alle werden bewegt sein. Iwan allerdings ahnt schon, dass die Dauerhaftigkeit der Einrichtungen eine Abnutzung der Gefühle zur Folge haben wird. Vorausblickend notiert er, dass die Affekte "aus dem Bereich des Erlebten übergehen in den der Darstellung". Das resultierende Verhalten lässt sich als Ergriffenheits-Routine bezeichnen, eine Technik, die jüngere Menschen immer weniger beherrschen, je weiter sich die realen Bezugsereignisse entfernt haben. Irgendwann bricht zwischen Barackenfeldern und Dichterbüsten Langeweile aus. Den Situationskonstruktionen fehlt ein in die Zukunft gerichteter Überschuss. Selbstverständlich ist sich die Situationistische Internationale des Problems frühzeitig bewusst. Die Anregungen Iwans weitertreibend veröffentlicht der Niederländer Constant Nieuwenhuys 1960 in ihrem Zentralorgan den Entwurf eines komplett neuen Stadtteils, den er den gelben Sektor nennt.

Heftige, aber sehr unstrukturierte Eingriffe lassen die Dichterhäuser vorübergehend in anderes Licht erscheinen. Bei aller ästhetischen Faszination geht das den verantwortlichen Stellen dann doch zu weit. Sie werden bald wieder einen geordneten Zustand herstellen.



## Beschreibung des Gelben Sektors

Zitiert nach  
Constant  
Nieuwenhuys

*Dieser außerhalb des Zentrums gelegene Komplex hat seinen Namen von der Farbe des Großteils seiner Bodenfläche. Durch sie wird die vorherrschende fröhliche Stimmung noch verstärkt. Die verschiedenen Ebenen, drei auf der Nord- und zwei auf der Südseite, liegen vom Boden abgelöst auf einem Stützenbau. Für die Tragekonstruktion wird Titan verwendet, für die Außenwände und Trennwände Nylon. Durch die Leichtigkeit dieser Konstruktion lässt sich nicht nur der minimale Gebrauch von Trägern erklären, sondern auch die große Beweglichkeit bei der Handhabung der verschiedenen Teile und das vollständige Verschwinden der Massen.*

*Der Metallbau kann als Grundlage für die Anordnung von auswechselbaren und zerlegbaren Grundelementen dienen, die den ständigen Wechsel der Szenerie fördern. Wegen der Bauweise mit übereinanderliegenden Ebenen muss der größte Teil der Fläche künstlich beleuchtet und mit Klimaanlage ausgestattet werden. Nirgends wird jedoch versucht, natürliche Verhältnisse nachzuahmen. Im Gegenteil, dieser Umstand wird als Vorteil genutzt, indem klimatische Verhältnisse und Beleuchtungssituationen erfunden werden. Bemerkenswert ist übrigens, dass man an vielen Stellen dennoch plötzlich unter freiem Himmel steht.*

*Im Gelben Sektor kann man, da die Terrasse Landungsmöglichkeiten bietet, auf dem Luftweg ankommen, oder mit dem Wagen auf der Bodenebene und schließlich mit dem unterirdischen Zug. Auf der nach allen Richtungen von Autobahnen durchschnittenen Bodenebene gibt es kein Bauwerk, außer der, den ganzen Bau tragenden, Stützenkonstruktion und dem runden, sechsstöckigen Gebäude der technischen Dienststellen, das zugleich den frei schwebenden Teil der Terrasse stützt.*

*In den Trägern, um die herum Parkplätze liegen, sind Fahrstühle eingebaut, die in die verschiedenen Ebenen führen. Im Innern steht alles in Verbindung und bildet einen großen gemeinsamen Raum, von dem nur zwei Gebäude ausgenommen sind, die an der Peripherie liegen und Wohnungen enthalten. Zwischen diesen beiden Wohngebäuden, deren Fenster zur Landschaft blicken, steht im südöstlichen Viertel, über der oberen Terrasse, die große Ankunftshalle. In ihren zwei Etagen befinden sich*

die Depots für Warenverteilung und die Wandelhalle, die in Verbindung mit den unterirdischen Gleisanlagen den Personenbahnhof bildet.

Der südliche Teil besteht aus der freien Fläche der großen Terrasse mit Helikopterflughafen und zwei zurückgesetzten Stockwerken. Dort werden mit beweglichen Trennwänden viele, untereinander verbundene Räume eingerichtet, deren Einteilung und Umgebung ständig von situationistischen Gruppen, unterstützt von den technischen Dienststellen, verändert werden. Es ist das Gebiet der intellektuellen Spiele.

In der nördlichen Hälfte befinden sich der weiße Platz, unter dem der grüne Platz hängt, von dem aus man die herrliche Aussicht auf den unten vorbeiziehenden Autobahnverkehr genießen kann. Außerdem die Wasserspiele, der Zirkus, die Party-Zone, das große und das kleine Labyrinth-Haus.

Die Labyrinth-Häuser bestehen aus vielen Zimmern mit unregelmäßigen Formen, Wendeltreppen, verlorenen Winkeln, freien Geländen und Sackgassen. Dort geht man in die Irre: Man kann sich in dem schallgedämmten tauben Saal wiederfinden, im grellen Zimmer mit seinen lebhaften Farben und übervältigenden Klagen, im Zimmer mit dem Echo, im Bilderzimmer, im Zimmer der Überlegung, der Ruhe, der erotischen Spiele und so fort.

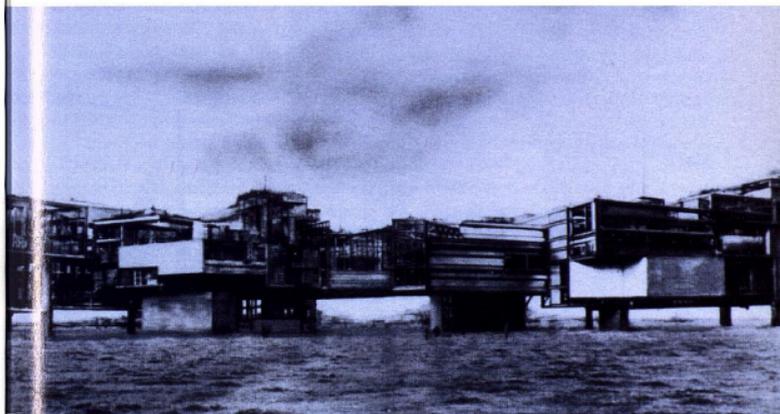
Die Wasserspiele befinden sich im Freien, da die darüberliegende Ebene an dieser Stelle geöffnet ist. Springbrunnen und Wasserbecken sind dort zwischen Hecken und seltsam geformten Bauteilen zu finden. Auch gibt es eine geheizte, gläserne Grotte, in der selbst im Winter beim Betrachten der Sterne gebadet werden kann.

Die Passage ist zum Bummeln da und zum Betrachten der Landschaft. Anstelle von Fensterscheiben hat sie gewaltige optische Linsen, die die Aussicht auf den nächsten Häuserblock riesig vergrößern.

Seit dem Vorstellen der Pläne zum Gelben Sektor sind über 40 Jahre vergangen in denen das Projekt, trotz seiner technischen Realisierbarkeit, stets als "utopisch" bezeichnet wurde. Der unfreiwillig gewonnene zeitliche Abstand erleichtert einen

kritischen Blick auf die Grundzüge der Konzeption: Es fällt auf, dass Constant offensichtlich Situationen aufgreift, wie sie beispielsweise in den Parks von Weimar angelegt sind: Die diversen Grotten, den Irrgarten, das Heckentheater, die einladenden Umgebungsstrukturen und dergleichen mehr. Das Bedürfnis, den Alltag mit Animation, Überraschung oder gar Abenteuer anzureichern, ist nicht neu. Constant scheint den spielerischen Geist des Rokoko mit den Mitteln moderner Bau-, Verkehrs- und Kommunikationstechniken fortsetzen zu wollen. Wen speziell er nun mit dem Gelben Sektor erreichen will, bleibt zu vermuten. Wahrscheinlich handelt es sich um die bekannte Projektionsfläche "Jugend", die endlich alles ändern würde, wenn nur neue Formen dem Geist die Richtung wiesen. Das Neue wäre für den Planer der Anschluss an neue technische Möglichkeiten. Im Grunde strebt der Gelbe Sektor die Fortsetzung der Lustgärten von Weimar mit aktuellen Mitteln an.

Blick auf  
den gelben  
Sektor-  
Modell  
Constant  
Nieuwenhuys  
1971



## Weißer Punkte auf schwarzem Grund

1975 fand in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf eine Ausstellung des Künstlers Imi Knoebel statt, in der insgesamt elf Arbeiten gezeigt wurden: acht aus verschiedenen "Teilen" bestehende weiße "Bilder"; eine aus acht Teilen bestehende "Skulptur"; sechs verschlossene Schränke, die 912 Bände mit circa 250 000 Zeichnungen enthalten; sowie – als elfte Arbeit – ein Buch in einer Auflage von 500 Exemplaren, in dessen Beilage auch das Ausstellungsverzeichnis mit den genauen Maßangaben der Exponate abgedruckt ist, so dass man es für den Katalog der Ausstellung halten könnte. Im Buch selbst finden sich jedoch keine illustrierenden Abbildungen der gezeigten Arbeiten, da sich – wie es in dem Text des Begleitheftes heißt – "die weißen, auf Raumerfahrung zielenden Bilder und der Komplex von 250 000 Zeichnungen in schwarzen Schränken der üblichen fotografischen Dokumentation entziehen. Statt dessen wird dem Besucher eine authentische, zur Ausstellung gehörende Arbeit von W. Knoebel zugänglich, die exemplarischen Charakter trägt." Diese authentische, als Buch publizierte Arbeit besteht – wie ebenfalls dem Begleitheft zu entnehmen ist – aus 54 fotografischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen des gesamten nördlichen und südlichen Sternhimmels, wie er bei klarem Wetter mit bloßem Auge zu sehen ist. Die gezeigten, formatfüllenden Himmelsausschnitte sind mit keinerlei erklärendem Kontext versehen; weder finden sich in dem Buch die Namen der abgebildeten Sternkonstellationen noch die Koordinaten der jeweiligen Himmelsregion. Irgendwelche Sterne, unterschiedlich große weiße Punkte bzw. unscharf konturierte Flecken scheinen wahllos über dem schwarzen Grund verteilt. Einige Blätter sind fast leer, andere weisen hingegen Zonen hoher Verdichtung auf, in denen eine Vielzahl solcher Sternpunkte zu hellen Partien verschmelzen, die eine feine, offensichtlich drucktechnisch bedingte Gitterstruktur aufweisen. In einem einzigen, signifikanten Punkt – so erfahren wir weiter – unterscheiden sich die Abbildungen von den zugrunde gelegten Aufnahmen: Auf jedem der 54 einem Sternatlas entnommenen Foto-Reproduktionen des Sternhimmels hat der Künstler von Hand einen einzigen weißen Punkt hinzugefügt. Diese (minimalistisch) veränderten Bilder wurden dann erneut fotografiert und im vorliegenden Buch drucktechnisch wiedergegeben. Der manuell hinzugefügte Punkt unterscheidet sich nun in nichts mehr von den anderen weißen Punkten. Jeder der fotografierten "Sterne" könnte der

"falsche" sein. Andererseits könnte genau dort, wo der weiße Punkt hinzugefügt wurde, eines Tages tatsächlich ein Stern auftauchen und sei es nur durch die Verlängerung der Belichtungszeit oder durch den Wechsel der fotografischen Optik. Im Kontext solcher Überlegungen fangen die Bilder an zu schweben... Wir wissen jetzt zwar, dass ein Sternpunkt hinzugefügt wurde, nicht aber, welcher es ist. Und oben, weil wir das eine wissen und das andere nicht, kann die Aura fotografischer Objektivität umschlagen und der gezeigte Himmelsausschnitt plötzlich als freie Setzung erscheinen, als Bild, das uns an die konzeptuelle Dimension aller Bilder erinnert, der Sternbilder zuerst. Der Blick in den Sternhimmel zeigt uns von jeher nichts anderes als die zufällige Ansammlung leuchtender Punkte und Konfigurationen. Irgendwann haben wir diese gestaltlose, wengleich als Dekor faszinierende Welt mit Hilfe imaginärer Bilder zu einer mythologischen, mittlerweile wieder in Vergessenheit geratenen Erzählung verknüpft. Übrig geblieben davon sind die offiziellen, in Atlanten verzeichneten Namen der Sternbilder und jede Menge privater, in Schälern aufgespeicherter Gefühle. Im Knoebelschen Foto-Buch sind auch noch diese Restgrößen weggesprengt. Die 54 Blätter illustrieren nichts und verbreiten erst recht keine Stimmung; sie haben weder den Sternhimmel noch die in der Düsseldorfer Ausstellung gezeigten Werke zum Thema, sondern, wenn überhaupt etwas, dann die Idee der ästhetischen Erfahrung selbst. – Der Augenblick, in dem uns die Bilder an nichts mehr erinnern, in dem sie nur noch sich selber repräsentieren, ist der, in dem wir am meisten über sie staunen. Etwas so sehen zu können, als sähe man es zum ersten Mal, davon träumt von jeher die Kunst. Gegen die Hysterie des Visuellen hat Knoebel diesen Traum minimalistisch auf den Punkt gebracht.

Sternhimmel  
nach Knoebel  
(Ausschnitt)



## Alles bleibt ruhig

Die Galerie erstreckt sich quer zu der Gasse, aus welcher sie ebenerdig zu betreten ist, schmal wie ein Schlauch tief in das Gebäude hinein. Ganz hinten steht in einer Nische der Längswand ein kleiner, mit Zeitschriften, Katalogen und Korrespondenz überhäufter Schreibtisch, an dem der Galerist - ein knochiger, an Schultern und Ellbogen geradezu spitziger Mensch (leibarm hätten ihn katholische Bauern einer fruchtbaren Gegend genannt) - ständig telefoniert. Auf unsere, durch die Anwesenheit einiger nonkonformistisch wirkender Frauen motivierte Frage, ob die Künstlerin auch zugegen sei, antwortet er: "Woher soll ich wissen, wo sie ist? Ich bin ihr Händler, nicht ihr Schatten!", was uns brüsk an die Bilder zurückverweist. Sie hängen zwischen schlampig zugespachtelten Nagellöchern auf dem fleckigen Weiß der bestimmt fünfzehn Meter langen Wand gegenüber der Schreibtischnische: großformatige, quadratische Abzüge von Fotografien, die so angebracht sind, dass sie knapp über dem Knie beginnen und etwas über Augenhöhe enden. Sie sind rahmenlos auf dünne Platten aufgezogen und haben alle dasselbe Objekt zum Inhalt: ein menschliches Ohr, rötlich, grobkörnig, formatfüllend.

Das Thema Ohr war unser Grund, diese Ausstellung zu besuchen. Wir hatten den ganzen Vormittag, im Bistro "Palette" sitzend, über das Phänomen einer barocken Absonderlichkeit geredet, auf die wir durch unsere fortgesetzte Beschäftigung mit Muster und Ornament gestoßen waren: Um 1600 tauchten eigenartige, verzierbild-ähnliche Motive auf und verwickelten die Betrachter in ein Spiel mit Formen reizvoller Zweideutigkeit, wo in amorphen Gebilden Gesichter auftauchen, Schnörkel sich zu Masken fügen, Organisches aus Anorganischem hervorzuwachsen scheint und insgesamt verschlungene Andeutungen sich der dinglichen Festlegung entziehen. Häufig lassen die betreffenden Darstellungen an menschliche Ohren denken, weshalb sie unter der Bezeichnung "Ohrmuschelstil" zusammengefasst werden. Wir waren fasziniert von der Ambivalenz und der bisweilen abgründigen Symbolik jener Gebilde und versuchten diesen seltsamen Hang zum Befremdlichen, der verknorpelte Arabesquen hervorbrachte, zu verstehen. Nach etlichen Tassen Kaffee brachen wir kurz vor eins schließlich auf, und gleich neben dem Lokal fielen uns in der Vitrine eines Antiquariats Ohren ins Auge - falls man das so sagen darf. Dort, neben der

Für Hannah  
Villiger  
anlässlich  
ihrer  
Ausstellung  
bei  
Zabriskie,  
Paris 1987



Originalausgabe von Brillant Savarins berühmter "Physiologie des Geschmacks", lag ein Kupferstich, wohl eine herausgetrennte Buchseite, mit der Abbildung von fünf verschiedenen Menschenohren, angeordnet wie auf einer Spielkarte: zwei oben, eines in der Mitte, zwei unten - ohne deshalb gänzlich symmetrisch zu sein, denn es waren drei rechte und zwei linke Ohren dargestellt, jedes für sich in volliger Umgebung, die die Andeutung von Haar sein sollte.

Es war einer jener verhexten Tage, an denen die Bilder einen einholen, wohin man auch gehen mag. Ein Rundfunksender warb mit Plakaten, die ein riesiges Ohr auf einer schwarzen Fläche zeigten. In den Schaufenstern der Apotheken lief eine Kampagne für naturheilkundliche Präparate aus China, auf die mit einem Ohr, das die Akupunkturmeridiane trägt, aufmerksam gemacht wurde. Kunstjournalisten stritten in den Feuilletons darüber, ob Van Gogh sich sein Ohr im Wahn oder aus purer Geltungssucht abgeschnitten habe. Es waren nämlich Briefe aufgetaucht (allerdings zweifeltiger Herkunft), die ihn als ausgeprägten Hysteriker kennzeichneten. Obendrein war in der gerade erschienenen Ausgabe einer populären Illustrierten ein Interview mit dem noch zutiefst verstört wirkenden Paul Getty Junior zu lesen, der vor Jahren dadurch weltbekannt wurde, dass Entführer, die ihn in ihrer Gewalt hatten, ihrer Lösegeldforderung Nachdruck verliehen, indem sie den entsetzten Eltern ein abgeschnittenes Ohr ihres Sprösslings zuschickten. Und im Kino war David Lynchs "Blue Velvet" angelaufen, der eine grauenhafte Geschichte erzählt, in die ein junger Mann verwickelt wird, nachdem er beim Spaziergehen ein abgetrenntes Ohr gefunden hat.

In besagter Ausstellung, mit der die umfassende Ohrenmetaphorik fortgesetzt wird, rafft sich mein Begleiter zu einem seiner unnachahmlichen Monologe auf und zentriert gleichsam unseren vormittäglichen Gesprächsstoff: "Nehmen wir die Sinnesorgane der Menschen und versuchen eine Ordnung der Nähe. Ganz sicher ist der Mund der Ort der Wahrnehmung, der die geringste Distanz erlaubt. Wir stecken uns etwas in eine Öffnung am Kopf, zerstückeln es, wenden es in der Gaumenhöhle hin und her und entschließen uns dann meist, es ganz in unseren Leib eindringen zu lassen. Mit dem Mund erfassen wir nichts, was wir nicht mit ihm berühren. Indem wir ihn öffnen, stellen wir unseren Körper zur Verfügung. Das ist das Maximum an

Vertrauen. Auch die Hand prüft durch berühren. Mit der Reichweite des Armes wird der Radius ihrer Wahrnehmung festgelegt. Die Hand erlaubt nur wenig größeren Abstand als der Mund - vertrauen jedoch muss sie nicht! Aber etwas zu berühren bedeutet zumindest, sich heranzuwagen. Bereits einen Meter entfernte Dinge kann die Hand nicht erfassen. Mehr Abstand erlaubt die Nase. Abgesehen davon, dass sie Dinge registrieren kann, die sich hinter unserem Rücken abspielen, hat sie eine Reichweite, die erlaubt Distanz zu wahren - was zugleich gefährlich ist. Durch die Nase können wir mit einem geruchlosen Gas unbemerkt aus der Ferne getötet werden. Sie nimmt Blumenduft ebenso wahr, wie den Gestank der Autos oder den Geruchs des Körpers einer Person. Sogar alles zugleich, wenn wir uns eine warme Nacht bei geöffnetem Fenster an einem Boulevard vorstellen, einen Fliederstrauch auf dem Tisch und uns im Bett mit einem Menschen, den wir lieben. Solange wir keinen Schnupfen haben, wird die Nase sich dem nicht verschließen. Noch größere Entfernungen überbrücken wir mit den Augen. Sie sind so sehr auf Abstand eingerichtet, dass ihnen zu große Nähe bereits schadet. Außerdem brauchen sie Licht, während alles, was mit der Nase zu tun hat, im Dunkeln geschehen kann. Merkwürdige Konstruktion des Ohres schließlich, das sehr nah und sehr fern, im Hellen wie im Dunkeln und nach allen Seiten zugleich bereit ist wahrzunehmen. Das wie die Nase als offenes Loch unmittelbar in den Kopf führt. Doch dürfte es viel schwieriger sein, einen Menschen durch das Ohr zu töten, als durch die Nase. Allerdings wiederum ist es gewiss leichter, ihn durch das Ohr zu gewinnen... Um die Kategorisierung abzuschließen, ließe sich sagen, dass wir vom Mund, über Hand und Nase zum Auge Abstand gewinnen - während das Ohr überall ist. Vielleicht liegt darin der Grund, dass die Kriminalistik ihm eine Rolle gab, die fast dem Fingerabdruck gleichkommt. Lehrer benehmen es sicher nicht nur der praktischen Form wegen bisweilen dazu, unwillige Schüler auf den Boden der Erziehung zurückzuzerren. Und oft genug findet Unheil seinen Ausdruck in Gestalt eines abgeschnittenen Ohres. Ein Ohr ohne seine natürliche Umgebung signalisiert das Schlimmste. Kaum jemand kann es ertragen, wenn Körper mit solcher persönlicher Hinwendung zerstört werden, wie sie zum Abschneiden von Ohren nötig ist. Die Kehrseite der Schreckensvorstellung ist die Zuneigung zum Ohr. Gibt es Verliebte, die sich nicht die Ohren lieblosen? Immer wieder gerät einem beim Schmusen ein Ohr, wenigstens ein Ohrfläppchen in den Mund, viel seltener eine Nase, noch seltener ein Finger.

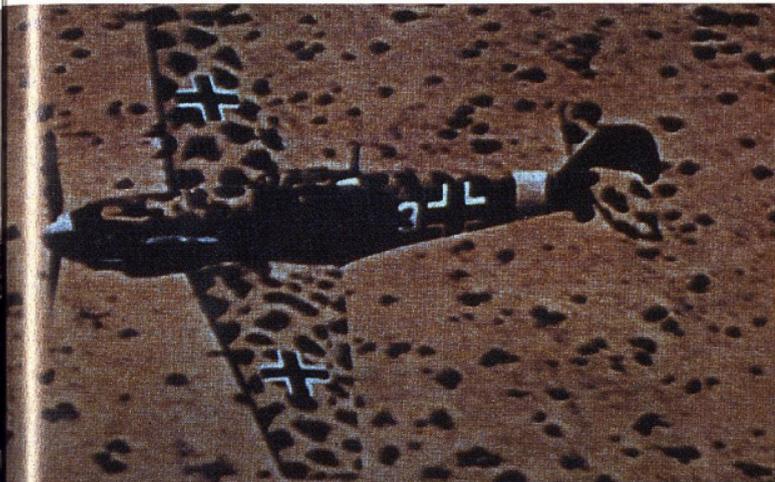
Das Ohr ist unverbindlich und intim zugleich. Lange bevor wir mit einem Menschen schlafen, können wir sein Ohr küssen. Und wenn wir dann nackt beieinander liegen, ist das Ohr noch immer Ziel subtiler Zärtlichkeit. Wahrscheinlich lässt sich sogar sagen, dass der Orgasmus, außer sexuell, vor allem mit den Ohren erlebt wird. Wir geraten bei diesen Gedanken, den Windungen des Gehörgangs folgend, immer tiefer in einen Strudel von Nähe und Ferne. Liebe und Verbrechen, grausamer und zärtlicher Obsession. Mit der Ausstellung, in der wir uns befinden, hat das wenig zu tun. Aber die Fragen sind nicht mehr aufzuhalten: Sind diese Bilder die wiederholte Drohung des Erpressers, dass bald der Rest des Körpers folgen wird, wenn wir jetzt nicht handeln? Oder will die Künstlerin einfach alles hören und das heißt, möglicherweise alles wissen und das heißt, endlich etwas verstehen? Oder zeigt sie uns übermächtig das Objekt sublimierter Begierde? Hat nicht Maria, um unbefleckt zu bleiben, durch das Ohr empfangen? Sind die Ohren so rot vor Erregung? Würden sie geschlagen? Würden sie geküsst? Sind es überhaupt Ohren? Sind es nicht manchmal malträtierte Schweineschnauzen? Doch es ist alles viel einfacher. Eine Frau fotografiert. Sie verwendet eine Polaroidkamera. Sie fotografiert häufig ihren eigenen Körper, indem sie die Kamera am mehr oder weniger gestreckten Arm auf sich selbst richtet. Dabei fotografiert sie natürlich auch ihr Ohr. Die schlechte Farbwiedergabe des Films lässt das Bild ins Rot tauchen. Das Ganze wird reproduziert und auf das maximale Format vergrößert. Die Abzüge werden auf Aluplatten kaschiert. Das Ergebnis sind zehn quadratische Tafeln von etwa 125 Zentimetern Kantenlänge. Damit wird eine Ausstellung gemacht, denn die Frau ist Künstlerin und arbeitet schon länger so. Zufällig hat sich ein Künstler früher einmal ein Ohr abgeschnitten. Zufällig läuft im Kino "Blue Velvet". Zufällig sieht das Schlussbild darin aus, wie ein Foto dieser Ausstellung. Zufällig ist es ein Ohr. Zufällig ist es rot, zufällig ist es groß, zufällig erinnert es an vieles. Die Künstlerin konnte nicht wissen, dass ein Ohr fähig wäre, mit solcher Wucht zurückzuschlagen. Eine willkürliche Verkettung von Beobachtungen entwickelte kurz einen gewissen Sog. Nehmen wir Abstand. Was bleibt, ist eine Reihe von Bildern. Eine Anordnung von Bildern im Raum. Die Bilder zeigen Ohren. Mehr nicht. Es findet keine Untersuchung statt, kein Verbrechen, keine Leidenschaft. Alles bleibt ruhig."



## Haring



Der Krieg ist zu Ende, das Führerhaus abgesprengt. Der US-amerikanische Soldat betrachtet eine Dampflokomotive der legendären 44er Baureihe. In Deutschland bildeten diese 2000 PS starken Lokomotiven lange Zeit das Rückgrat des schweren Güterzugverkehrs. Ohne sie hätte der Krieg nicht so weit in den Osten hineingeführt werden können. Ein Bombentreffer auf das Führerhaus hat offenbar dazu geführt, dass die 85 Tonnen schwere Maschine außer Kontrolle geriet und mit immensem Wucht auf das nächstbeste Hindernis prallte und sich dabei mit ihrem Kohlentender zu einer endgültig scheinenden Skulptur verkeilte. Ein umgekehrtes V von hohem Ausdruckswert.



Die ursprünglich zum Zweck der Tarnung aufgebraachte Bemalung kann nun als ein Stück dekorativer Malerei betrachtet werden. Wenn ein New Yorker Künstler namens Keith Haring 40 Jahre später zu ähnlichen formalen Lösungen kam, wie sie hier zu sehen sind und wie sie vermutlich schon vor Zehntausenden von Jahren auf den Körpern unserer neolithischen Vorfahren zu sehen waren, so könnte das bedeuten, dass Tarnung und Schmuck eine tiefe gemeinsame Wurzel haben und das eine immer wieder in das andere umschlagen kann.



Der Philosoph als Zeichner:  
Max Bense zwischen Tafel und Publikum - in der Lage. Es geht um Zeichentheorie also um etwas, das mit Zeigen zu tun hat. Der wedelnde und deshalb unscharf abgebildete Zeigefinger weist nach oben. In Vordergrund, vor unteren Bildrand angeschnitten, der Kopf eines Hörers. Links, unter der kreidebewaffneten Hand, ein geüblicher Tafelschwam, der im unmittelbaren Erkenntnisstrom wie ein vollständig freiliegendes Gehirn aussieht. Unendlich aufnahmefähig verdeckt es das martialisches Schriftgelenk: den Ellbogen.

## Einweisung ins Depot

Rede zur  
Atelier-  
auflösung von  
Thomas Kraft,  
16.03.1996,  
Stuttgart

Die Situation, in der wir uns momentan befinden, ist in zweifacher Hinsicht ungewöhnlich. Zum einen durch die Tatsache, dass es sich um keine Ausstellungseröffnung handelt, denn wie Sie sehen und vielleicht wissen, befinden sich sämtliche hier gezeigten Arbeiten auf dem Sprung in einen bereits definierten, nicht-öffentlichen Aggregatzustand, das heißt: sie sind im Begriff, die Sphäre des Ateliers, ihre Produktionsstätte also, zu verlassen und auf kürzestem Weg dorthin zu wandern, wo die Kunst heute ihre höchste Verdichtung erfährt: ins Depot. Die Rede, die ich hier halte, ist deshalb auch keine Eröffnungsrede, sondern eine Einweisungsrede. Ich habe die Ehre, diese noch niemals öffentlich gezeigten Werke in einem und demselben Akt begrüßen und gleichzeitig verabschieden zu dürfen, eine Aufgabe, der ich schon deshalb gerne nachkomme, weil ich mich im selben Maß für das Erscheinen wie für das Verschwinden von Kunstwerken interessiere. Denn Ausstellungen sind, wie ich meine, nur Umwege ins Depot. Die zweite Besonderheit dieses Abends besteht darin, dass nicht nur dieses Gesamtwerk, sondern auch der Künstler selbst im Begriff ist, diese Stadt, die ihn als Künstler bisher noch kaum wahrgenommen hat, zu verlassen, so dass wir genau genommen eine doppelte Begrüßung und einen doppelten Abschied zu feiern haben.

Bevor ich auf die Arbeiten zu sprechen komme, möchte ich jedoch auf diejenige Frage eingehen, die den Freunden und Bekannten von Thomas Kraft wohl bis heute ein Rätsel geblieben ist. Wie hat er das Kunststück geschafft, so viele Quadratmeter bemalte Fläche, so viele Kubikmeter Styropor so lange der Öffentlichkeit vorzuenthalten? Über zehn Jahre arbeitete Thomas Kraft in diesem Atelier, ohne dass auch nur eines der hier versammelten Werke diese Türschwelle in Richtung Ausstellung überschritten hätte. Die eine oder andere kleine Ausnahme mag hier unbeachtet bleiben. Bedenkt man, was alles in den letzten Jahren, insbesondere in den Achtzigern, für ausstellungswürdig erachtet wurde, so grenzt allein schon diese Tatsache an ein Wunder. Sie fordert jedenfalls eine Erklärung.

Die Kunst in  
ihren eingele-  
agerten  
Zustand bei  
Holzmaden



Wie also kommt es, dass man diese Werke nicht kennt? An der Qualität der hier zum Abtransport versammelten Werke, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, kann es nicht liegen. Ich weiß zwar von einzelnen der insgesamt wenigen Besucher, dass sie irgendwie irritiert gewesen sein mussten von dem Umstand, dass ein noch namenloser Künstler mit solchen Überformaten daherkam, und die sich daher eher indifferent zu den Werken äußerten. Ich weiß aber auch, dass Walter de María hier in diesem Raum war und sich sehr angetan, wenn nicht begeistert zeigte von diesen großformatigen Hinterglasbildern und den ihnen zugeordneten Skulpturen. Und ich selbst erinnere mich, wie ich mich immer gewundert habe, dass ein Künstler, der solche schwergewichtigen Bildformate zu füllen imstande ist, so leicht übersehen werden kann. Ein schon älterer Ausdruck für diese spezifische Ungerechtigkeit lautet: Künstlerpech. Dass die Werke heute dennoch zur Besichtigung freigegeben sind, könnte demnach leicht als eine perfide Art von Rache verstanden werden, frei nach dem Motto: da habt ihr den Salat, ätsch, und das wars.

152 Ich halte jedoch eine andere Erklärung für plausibler: Sie alle werden es schon erlebt haben, dass oft gerade die schweigsamsten Gäste oder Gastgeber in der Nähe des Ausgangs, beim Abschiednehmen an der Wohnungstüre etwa, plötzlich aus sich herausgehen und seltsam berechtigt werden. Ein Abschied löst bekanntlich die Zungen und öffnet die Herzen. Jetzt oder nie, sagt sich die ansonsten zurückhaltende Seele und entscheidet sich zum Erstaunen aller mit einem Donnerschlag für das Hier und Jetzt. Diese Umfunktionierung des Abschieds zu einer gesteigerten Erfahrung von Gegenwart ist mehr als ein psychologischer Tatbestand, sie ist die Grunderfahrung der Moderne. Und das erlaubt mir eine Abschweifung ins philosophisch Allgemeine. Seit 200 Jahren, seitdem es Museen gibt, ist jeder Blick auf die Kunst mehr oder weniger ein Abschiedsblick. Der philosophisch genährte Verdacht, dass die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft am Ende sei, dass dieses oder jenes Kunstwerk das letzte sein könnte, hat in der sogenannten Moderne insofern eine paradoxe Zuspitzung erfahren, als nun jeder Künstler der letzte sein wollte und gerade dadurch den Fortbestand der Kunst sicherte. Der Begriff des Letzten und der des Neuesten verschmolzen zunehmend miteinander. Je intensiver die Kunst mit ihrem Verschwinden drohte, desto panischer wurde sie gesammelt, ausgestellt und zum Gegenstand der Forschung gemacht. Die avantgardistische Jagd nach dem letzten und damit neuesten Werk hat

denn auch zu einer gigantischen Anhäufung von Werken und Worten geführt, die uns noch heute zu schaffen macht. Doch hat sich hierbei inzwischen einiges geändert. Denn, wie Sie wissen, ist mittlerweile der historische Strom der Moderne in sein Mündungsdelta gelangt. Und dort, wo der Fluss ins Meer fließt, existiert er nicht mehr als Fluss mit einer geraden Richtung. Er hat sich in unzählige Arme verzweigt, die alle mit dem gleichen Recht Nil heißen wollen oder Ganges oder Mississippi. In diesem unübersichtlichen Delta nicht zu versumpfen, ist eine Kunst für sich, es ist die eigentliche Gegenwartskunst, die ich deshalb gerne auch Deltakunst nennen würde.

In der Deltakunst kann zum Beispiel die Spanne zwischen dem Erscheinen und dem Verschwinden eines Kunstwerks den Wert Delta Null annehmen, ohne dass damit ein Qualitätsverlust verbunden wäre. Schon vor über 25 Jahren hat Adorno diese finale, sich zu einer unendlichen Parabel öffnende Kunst vorhergesehen. In seiner Ästhetischen Theorie schreibt er: "Denkbar, heute vielleicht gefordert, sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung drangeben und spurlos untergehen, ohne dass sie das im geringsten minderte." Natürlich hat Adorno mit seiner paradoxen Formulierung nicht sagen wollen, dass man von nun an keine Kunstwerke mehr in die Welt setzen sollte, wohl aber, dass es eine Kunst jenseits des verdinglichten Werkbegriffs geben könnte, bei der das manifeste Werk nur noch den Grenzfall einer Dramaturgie des Erscheinens und des Verschwindens bilden würde. Delta limes Null gegen unendlich. Diese spekulative Überlegung erlaubt es mir, nun endlich auf diese hier versammelten Werke zu sprechen zu kommen. Und zwar zunächst einmal auf diejenigen der Werke, die wir nicht sehen, weil sie hintereinander gestapelt an der Wand lehnen, ein Zustand, der den der anderen Bilder um zirka eine Woche vorwegnimmt.

153

Ich wage zu behaupten, dass die gelagerte Form nicht nur der wahrscheinlichste Zustand ist, den Kunstwerke heute annehmen, sondern mittlerweile auch ihr repräsentativster. Dass Kunstwerke dazu da sind, um immerfort betrachtet werden zu können, ist ein neuzeitliches Vorurteil, das mit einer bestimmten Auffassung vom perspektivischen feststellenden Sehen zu tun hat. Es gab und es gibt Kulturen, in denen die Bilder nur gelegentlich, das heißt zu besonderen Gelegenheiten dem Blick ausgesetzt werden durften, ganz so, als bestünde das Geheimnis der Bilder weit mehr in

der Inszenierung ihres Erscheinens und ihres Verschwindens, als in ihrer dinglichen und somit dauerhaften Präsenz. Zu denken wäre beispielsweise an den japanischen Umgang mit Rollbildern, bei dem ja der Vorgang des Zeigens mindestens ebenso wichtig ist wie das Gezeigte. Auch in unserem westlichen Kulturkreis ist das Misstrauen gegen die Omnipräsenz der Bilder nie ausgestorben. Nicht nur im protestantisch-schwäbischen Milieu. Dieses Misstrauen bildete überdies in der Kunst der Moderne die eigentliche dialektische Gegenströmung zur wesentlich technisch hervorgerufenen Bilderflut und dem daraus resultierenden Sehzwang. Kein Kunstwerk von Belang, an dem dieser Widerspruch zwischen "ich möchte erscheinen" und "ich möchte verschwinden" nicht in irgendeiner Weise produktiv gemacht worden wäre, und sei es auch nur im Zwang zur beständigen Stilinnovation. So betrachtet wäre das Lager die unerkannte Skulptur der Moderne und die Ausstellung im Mündungsdelta der Moderne nurmehr ein Ausnahmezustand, ein Spezialfall, der entsteht, wenn die Ordnung des Lagers durcheinandergerät und der Bestand umgeschichtet werden muss.

Wenden wir uns nun einem solchen Spezialfall zu, den Bildern, die wir hier sehen. Indem sie uns ihr Gesicht zukehren, indem sie offensiv Farbe bekennen, verlangen sie unsere ungeteilte Aufmerksamkeit. Sie wollen im klassischen Sinne betrachtet und kommentiert werden. Wie also kam es zu diesen Bildern? Zu einer Zeit, als sich die elektronisch aufgeklärte Öffentlichkeit gerade an der Schönheit von Fraktalen berauschte, entdeckte der Künstler Thomas Kraft in einem Warenhauskatalog eine Ansammlung briefmarkenkleiner Abbildungen, in deren Bildsprache auf seltsame Weise abstrakte und figurative Momente zur Deckung gekommen sind. Die verkleinert abgebildeten Monitore zeigen keine Apfelmännchen, aus irgendeiner geheimnisvollen Mandelbrotmenge destilliert, kein psychedelisches Farbgeblubber, sondern zum Beispiel, deutlich erkennbar, eine Micky Maus in der Mönchskutte. Sie steht auf einer von zwei siebenstufigen Pyramiden und wirkt vor dem tiefblauen, wolkendurchräuselten Himmel wie bestellt und nicht abgeholt. Oder die aztekisch anmutenden Etwase, die vor einem goldgelben Hintergrund zwischen zwei schwarzen Querbalken aus reinem Vergnügen auf und abzuhipfen scheinen. Oder das Labyrinth aus schwarzen Linien, Winkeln und Tupfen, in



dem ein zweibeiniges Schnabelwesen sich zwischen zwei roten Herzen nicht entscheiden kann.

Wer Computerspiele spielt, weiß wovon die Rede ist. Die ferngesteuerten Wesen sehen niedlich aus oder absehblich, je nachdem. Sie tauchen auf aus dem Nichts und durchheilen einen graphischen Parcours voller Hindernisse.

Sie krabbeln abstrakte Ornamente entlang, hüpfen über die zahlreichen Feinde, rotieren um die eigene Achse, werfen Lasso oder schießen wie wild umher, - und schließlich werden sie selbst getroffen und zerplatzen geräuschvoll im Geschosshagel des Gegners. Ob Jäger oder Gejagter, die kleine Welt, in der man sich hier mit Hilfe des Joysticks bewegt, ist auf jeden Fall bunt und atemberaubend und mit unseren Wertvorstellungen im übrigen höchst kompatibel. Denn irgendwo am Bildrand werden die Punkte gezählt. Solange man das Spiel spielt, sieht man es allerdings nicht. Solange die Geschicklichkeit der Hand triumphiert, sind die Augen wie hypnotisiert und haben dem Bewusstsein wenig zu melden. Bildschirm und Netzhaut, Joystick und Hand sind auf direkte Weise zu einem System von Reflexen zusammengeschlossen, das keine ästhetische Distanz erlaubt. Erst wenn dieser Reflexknoten durchbrochen wird, wenn also der Spielfluss stoppt, können die Bilder die Schwelle des Bewusstseins überschreiten und ein tieferes, ein ästhetisches Staunen erregen.

Was konnte nun einen Künstler, der sich für Video- oder Computerspiele im eigentlichen Sinne gar nicht interessiert, dazu bewegen, solche im Warenhauskatalog gefundenen Motive auf riesige, in Edelh Holz gerahmte Glasscheiben zu übertragen? Nicht etwa mittels eines photochemischen Verfahrens, sondern freihändig, mit Pinsel und Farbe, als ginge es darum, der gepixelten Bilderwelt eine Lektion in freier Malerei zu erteilen? Gewiss hatte er nicht die Absicht, jenes zeitgemäße Bildformat zu füllen, das in den USA museum size genannt wird. Ihre Größe scheint mir weit eher in dem fast sentimental Wunschnach Wiedergutmachung begründet zu sein. Und zwar sowohl im Hinblick auf das zusammengestampfte Format, auf die Miniaturisierung, die die Bilder im Warenhauskatalog erfahren haben, wie auch im Hinblick auf die Tatsache, dass diese eingefrorenen Bildmotive ihre Existenz dem bloßen Zufall verdanken und das bloße Nebenprodukt einer per definitionem auf den Verschleiß von

Bildern ausgerichteten Praxis sind. In ihrer Vereinzelung jedoch, herausgebrochen aus dem filmischen Exzess des Jagens und Gejagtwerdens, kann sich jene Aura substanzialer Langeweile entfalten, deren Ausbreitung im Bilderspaß des Videospieles gerade verhindert werden soll, obwohl sie doch dessen eigentlicher Hintergrund ist. Die ungeheure Banalität des zufälligen Standbildes öffnet den Blick für den Tiefengrund, dem diese Bilder entstammen.

Ist es nicht seltsam, dass gerade von den technisch entwickeltesten, den digitalisierten und vollkommen synthetisch hergestellten Bildern eine fast magische Anziehungskraft ausgehen kann? Kehren hier die Bilder zu ihrem Anfang zurück? Und ist nicht der Künstler derjenige, der sein Spiel immer wieder von vorne anfangen muss, und sei es auch nur, um sein eigenes Ende hinauszuzögern? Und ist das vielleicht der metaphorische Kern dieser Bilder? Der Künstler als ein Gefangener seiner Bilder? Jäger und Gejagter zugleich. Es ist jedenfalls keine rein formale, bildkompositorische Spannung, die hier zum Austrag kommt. Spannend sind diese gerahmten Glasscheiben, für mich jedenfalls, vor allem in konzeptueller Hinsicht. Durch die stufenweise Übersetzung der ursprünglich gepixelten, dann fotografierten und für den Warenhauskatalog gerasterten Bilder in großflächige freihändige Malerei summieren sich die Unschärfen und Verzerrungen zu einer Art Stilсурrogat von fast parodistischer Qualität im Hinblick auf die verbliebenen Möglichkeiten einer künstlerischen Handschrift. Insofern sind die großformatigen Hinterglasbilder nicht nur als eine Kartographie des visuellen Informationsverlusts zu lesen, sondern auch als ein Versuch, der stilistischen Raffinesse, mit der die Malerhand sich so gerne selber feiert, ein für alle Mal zu entgehen. Sehen diese Bilder nicht so aus, als seien sie mit der linken, im Sinne der falschen, der ungeübten Hand, gemalt worden? Bedenkt man, welch wilden Pinsel der Künstler in den Jahren vor diesen Glasbildern geschwungen hat, wird klar, wie vorteilhaft es bisweilen sein kann, aus der Übung zu kommen.

Nichts könnte altmodischer sein als die Verwandlung der digitalisierten, auf handliche Disketten abgespeicherten Bilderwelt in unhandliche, sperrige und zentnerschwere Bildobjekte. Doch was heißt altmodisch, wenn diese in Malerei umgesetzten Spiele in wenigen Jahren selbst schon altmodisch geworden sind und im besagten Warenhauskatalog schon damals als verbilligte Auslaufmodelle annonciert waren. Wenn

Medienphilosophen heute die absolute Dematerialisierung und Virtualisierung der Kunst, und nicht nur der Kunst, sondern auch der Körper, ins Auge fassen und Künstler ihre Werke ohne jede materielle Manifestation im Internet zu realisieren beginnen, heißt das noch lange nicht, dass damit das Produzieren und Ausstellen herkömmlicher Kunstwerke schlichtweg überflüssig geworden wäre. So einfach lässt sich im Delta nicht mehr argumentieren. Noch schleppen wir ja auch in ganz antiquierter Weise unseren Körperklumpen mit uns herum, steuern ihn zum Beispiel hierher, zu diesen Salamischeiben und Weinflaschen, stolpern über Betonhühner oder treten uns gegenseitig auf die Füße. Solange wir uns selbst noch im Wege stehen können, braucht die materielle Produktion von Kunstwerken nicht eigens gerechtfertigt zu werden. Freilich muss man sie deshalb noch lange nicht für notwendig halten. Zumal, wenn sie Probleme schafft, die es ohne sie nicht gäbe.

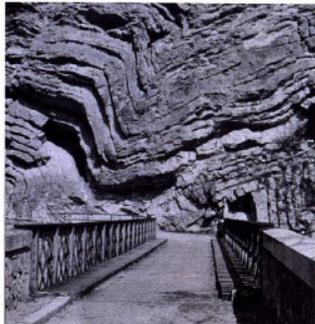
Zu welchen Steigerungen der Künstler Thomas Kraft auf diesem zuletzt genannten Feld fähig gewesen wäre oder vielleicht immer noch fähig ist, zeigen die hier im Raum verstreuten skulpturalen Objekte, denen, ich gestehe es, meine ungeteilte Sympathie gehört. Ich meine die zwischen die Bilder gestellten Pflanzen aus Styropor, die drei Wellenkämme, die kleine Herde von Betonhühnern und insbesondere die drei Bäume, neben denen ich stehe. Lassen Sie sich von dem Styropor nicht täuschen. Die ursprüngliche Idee war es, sämtliche dieser, dem ikonographischen Repertoire der Computerspiele entnommenen Motive, auch diese Bäume, in Beton, Gips oder Eisen gießen zu lassen und zusammen mit den Glasbildern zu einer einzigen schwerwichtigen Rauminzenierung zu vereinen. Ein dreidimensionales, begehrbares Videospiel, ein Skulpturenpark, bei dem die Hinterglasbilder nurmehr den Horizont markiert hätten.

Stellen Sie sich bitte für einen Moment das Gesamtgewicht dieser geplanten Ausstellung vor, und Sie bekommen einen Begriff davon, welche Sehnsucht nach Material gerade die immateriellsten Bilder zu wecken imstande sind. Vermutlich verstehen Sie nun auch besser, warum es zu einer solchen Ausstellung bislang noch nicht gekommen ist und warum Thomas Kraft heute als Architekt fernab in der gebirgigen Schweiz arbeitet. Und das ist der Moment, um auf den Ausgangspunkt dieser Einweisung zurückzukommen, auf die Frage nach dem Ausgang der Kunst und wie

man sich dazu verhält. Alles, was Sie hier sehen, und, wie ich betonen möchte, nur heute hier sehen, wird in den nächsten Tagen für unbestimmte Zeit in ein lagerartiges Gebäude eingehen, und zwar in eine ehemalige Hühnerfarm unweit der weltberühmten Fossilienlagerstätte bei Holzmaden an der Teck.



Sie alle kennen diese schönen dunklen Schieferplatten, auf denen die versteinerten Überreste urweltlicher Pflanzen und Tiere von geschickten Händen reliefartig herauspräpariert worden sind. Sie beeindrucken uns nicht zuletzt deshalb, weil es Bilder sind, und zwar die ältesten, die wir haben. In einem viele Millionen Jahre währenden chemisch-physikalischen Prozess hat die Natur dort, in unmittelbaren Nähe des Depots, ein gigantisches Bilderlager geschaffen, mit dessen Ausbeute noch Generationen von Forschern beschäftigt sein werden. Aus ihrem zusammengebackenen Zustand befreit, wandern die besten dieser Bilder in die Museen aller Welt und laden dort ihre Betrachter zu einer Verweildauer ein, von der die meisten Hersteller künstlerischer Artefakte bislang nur träumen können.



Die zukünftige Nachbarschaft dieses urweltlichen Bilderlagers erleichtert es mir, auf diesen Ausgang zu weisen. Denn dort, wo die Bilder die Form eines Lagers annehmen, wächst ihnen eine Dimension zu, die sie als ausgestellte Bilder gar nicht mehr haben dürfen: sie werden lernen sich zu schämen und intensiv rot leuchten, wenn man sie aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt. Und das erst wird sie wirklich schön machen.

Hoffentlich zerbrechen diese empfindlichen Glasscheiben nicht schon im Treppenhause, hoffentlich fliegen die Styroporpflanzen nicht aufs sogenannte Straßenbegleitgrün der Autobahn, und hoffentlich gewöhnen sich gerade die Betonhühner an ihre neue Umgebung. Die erste richtige Ausstellung dieser Artefakte, daran gibt es keinen Zweifel, wird nicht erst im Naturkundemuseum stattfinden. Doch was sind ein zwei Jahrzehnte Latenzzeit gegen 120 Millionen Jahre Holzmadener Posidonienschiefer? Der Weg in die Einkehr führt, wie könnte es anders sein, durch den Ausgang dieses Raums, und so verweise ich am Ende meiner Rede auf den Ausgang dort drüben. Dort ist der Ausgang, den die Kunst nimmt, und hier, auf diesen Ausgang hin organisiert, stehen die Kunstwerke und warten auf ihren Abtransport. Und dazwischen stehen Sie, verehrtes Publikum, mit dem Rücken zum Ausgang gekehrt und warten darauf, dass ich zu irgendeinem Schluss komme, und ich komme zu dem einfachen Schluss, dass sich kein schönerer Anblick vorstellen lässt, als der, den die Kunst in der Nähe ihres Ausgangs bietet.

André Malraux bei der Auswahl der Bilder für »Das imaginaire Museum«





## Staub

Hat er sich endlich niedergelassen, wedeln wir ihn weg, wischen ihn ab, klopfen ihn aus, kehren ihn zusammen oder lassen ihn in Beuteln verschwinden. Hierfür benutzen wir Lappen, Besen, Klopfer und elektrische Sauggeräte. Um ihn fernzuhalten, ziehen wir vor der Wohnungstüre die Schuhe aus, rauchen bei geöffneten Fenstern und achten darauf, dass die Schranktüren geschlossen sind. Wirklich verhindern lässt er sich nicht. Wir brauchen uns bloß am Kopf zu kratzen, und schon ist es passiert: Ein ausgefallenes Haar und mit ihm mehrere Schuppen schweben zu Boden, werden dort zertreten, zersetzt, erneut in den Luftstrom gewirbelt und landen, mit anderen Zersetzungsprodukten vermischt, überall dort, wo der Zufall es will.

Staub, insbesondere der gemeine Hausstaub, von dem hier soeben die Rede war, kommt leider fast immer nur im Hinblick auf den Vorgang seiner Entfernung zur Sprache. Dabei hätte es der Staub wie kaum ein anderes Thema verdient, in seiner ganzen prosaischen Breite erörtert und zum Gegenstand subtiler Betrachtungen gemacht zu werden. Denn Staub hat es in vielerlei Hinsicht in sich. Betrachten wir nur den ausgekippten Inhalt eines Staubsaugerbeutels, so fällt auf, dass Staub in konzentrierter Form eine wolkige Struktur bildet, die sich begreifen lässt und sich beim Zusammendrücken gar als elastisch erweist. Die größeren Gewebe- und Haarreste bilden offenbar eine Art federndes Stützskelett, in das die kleineren und krümeligen Bestandteile so eingelagert sind, dass der Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen entsteht. Eine Zusammenballung von Stoffen unterschiedlichster Herkunft, deren mittlerer Farbwert seltensamenweise grau ist und insofern einer theoretischen Betrachtung entgegenkommt. Statt ihn vorschnell aus dem Gesichtsfeld zu entfernen, sollten wir ihn zu Versuchszwecken etwas aufwirbeln und sehen, wohin die so entstehende Wolke zieht.

Ein lohnendes Unterfangen, denn wir bemerken bald, dass der Begriff, den wir uns von ihm gebildet haben, auch in metaphysischer Hinsicht ergiebig ist. Fängt doch bekanntlich alles Leben mit ihm an und hört doch bekanntlich alles in ihm auf. Uns staubgeborenen Staubfressern muss der Staub zwangsläufig mehr bedeuten als das, was sich von ihm auf einer Schaufel zusammenkehren lässt. Zwar sind auch wir selbst

Links:  
"Lehrmodell",  
ABR 1998

nur vorüberstreichende Stäubchen im staubgefüllten Universum, doch neigen wir von Anfang an dazu, unser Dasein gegen diesen ursprünglichen Befund auf spekulative Weise zu verteidigen, ein Unternehmen, das in seinem späten Stadium Theorie heißt. So hat die von uns überdenkbare Welt, grob und weltmeisterlich gesprochen, zwei Staub-Enden, wovon das eine über die aus Staubzusammenballungen entstandenen Himmelskörper in Richtung Urknall, das andere über die Remineralisierung biologischer Materie in Richtung Entropie und Wärmetod verweist. Zwischen diesen beiden Staub-Enden haben sich vor unvordenklicher Zeit zahllose Wirbel gebildet und sich sehr viel später aus unerfindlichen Gründen zu einer federnden Säule angeordnet, so dass die Welt seither in gewisser Weise selbsttragend geworden ist. Der komplizierteste und vorläufig letzte all dieser Wirbel ist vermutlich der von uns so hoch getragene Kopf. In ihm drin ist auf kleinstem Raum die ganze Welt noch einmal verwirbelt, so dass man von zwei parallel existierenden Universen sprechen muss, einem äußeren und einem inneren, die nicht immer harmonieren. Von einem Haufen grauen, bloß ineinanderverhakten oder miteinander verklebten Staubs unterscheidet sich die aus ihm entstandene, ebenfalls graue und Hirn genannte Materie unter anderem dadurch, dass sie zwar etwas mit *ihm*, er aber nicht das Geringste mit *ihr* zu tun haben will.

Zuallererst und am deutlichsten zeigt sich der häusliche Staub auf glänzenden und dunklen Oberflächen: auf schwarzlackierten Möbeln oder auf ungeschützten Schallplatten, wo er bei mangelnder Sorgfalt sogar als störendes Knistern hörbar wird. Dort also, wo sich die Oberfläche dem fixierenden Blick entziehen soll, scheint sich der Staub besonders gerne anzusiedeln; als eine Art Flaum oder Pelzbesatz, der uns daran erinnert, dass Tiefe und Glanz recht eigentlich unvereinbar sind und nur mit großer Mühe gegen das allgemeine Stumpfwerden der Dinge verteidigt werden können. Als allgemein gefährlich wird der Staub aber vor allem dort empfunden, wo er nicht so leicht zu erkennen ist: auf Teppichen und im Bett sowie auf dem oberen Schnitt der Bücher. In einen Fall, weil wir wissen, dass Bett und Teppich von Hausstaubmilben durchsetzt sind, jenen kleinen Krabbeltieren, die sich am liebsten von abgeschilferten menschlichen Hautzellen ernähren und mit ihren Abfallprodukten, den getrockneten Kotbällchen, auch noch wesentlich zur Vermehrung des gemeinen Hausstaubs beitragen, von den durch sie ausgelösten Allergien ganz zu schweigen. Allein aus großer

Vorstellung, dass es sie gibt, kann sich eine pathologische Staubphobie entwickeln, die allerdings durch hygienisch-technische Gegenmaßnahmen weitgehend in den Griff zu bekommen ist. Im anderen Fall besteht die Gefahr darin, dass beim Zuklappen eines lange nicht mehr aufgeschlagenen Buchs Niesanfalle von eminenter Wucht ausgelöst werden können, was weiter nicht schlimmer wäre, wenn daraus nicht der Schluss gezogen würde, dass die Bücher und womöglich deren Inhalte an allem Schuld gewesen seien und die Begegnung mit ihnen fortan gemieden wird.

Mit dem Begriff Staubfänger werden solche Dinge des häuslichen Bereichs bezeichnet, die ihrer komplizierten Oberfläche oder ihrer Unzugänglichkeit wegen besonders schwer zu entstauben sind oder aufgrund ihrer besonderen Oberflächenbeschaffenheit den geringsten Staubbefall sofort sichtbar werden lassen: ein Lampenschirm aus Stoff etwa, ein schwerer brokatbesetzter Vorhang oder ein zusammengestelltes Segelschiff. Doch geben wir mit diesem Ausdruck in der Regel also noch mehr zu verstehen, nämlich, dass ein Ding zu nichts anderem mehr taugt, als eben Staub auf sich zu versammeln. Etwas steht oder hängt herum, ohne dass wir noch etwas anderes an ihm wahrnehmen, als eben die Tatsache, dass es verstaubt. Ein multifunktionales, also zugehörreiches Haushaltsgerät etwa, das zur Anschaffungszeit wie ein Versprechen auf Lebenshilfe dastand und nun, nach einer Reihe zunächst berschender, dann jedoch erüchternder Testläufe, gerade seiner Zwecküberfrachtung wegen als nutzlos eingestuft wird. Solange die entsprechenden Dinge noch eine symbolische oder praktische Funktion erfüllten, schien jeder Aufwand gerechtfertigt, sie mittels staubentfernender Geräte wie neu erscheinen zu lassen. Sobald sich aber der gute Geschmack, die praktischen Bedürfnisse, die privaten Vorlieben zu wandeln beginnen, geraten dieselben Dinge, die vormals unsere Wertschätzung fanden, allmählich in jenen Aufmerksamkeitssschatten, in jenes Abseits, aus dem sie nur selten wieder im alten Glanz hervortreten. Der Staub, der sich nun längerfristig auf ihnen ansiedelt, ist ein direktes Maß für das Desinteresse, ja für die Missgunst, die wir ihnen erteilen. Insofern sind Staubfänger potentielle Umdinge. Hässlich und stumpf geworden, repräsentieren sie im fortgeschrittensten Stadium nur noch die Tatsache ihrer Überflüssigkeit. In jedem Fall aber stellen sie ein Ärgernis dar für das an den Glanz des Neuen gewöhnte Auge. Nur wenige, zumeist von der gewöhnlichen Hausarbeit entfremdete Menschen, nennen wir sie die Ästheten, finden im Staub, und nicht nur

dort, wo er griffige Dimensionen erreicht, einen Quellgrund inspirierender Ideen. In ästhetischer Hinsicht ist Staub ein transitorisches Phänomen, ein Grenzfall: Nur in größerer Ansammlung ist er sinnlich erfahrbar, reichen seine feinsten Bestandteile doch schon ins Luftreich hinüber: kaum sichtbar zu machende Schwebstoffe, die, den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit folgend, irgendwann zusammenstoßen, sich wie demokratische Atome ineinander verhaken, miteinander verkleben, zu größeren Gebilden verklumpen und schließlich durch Luftströmungen, Erdschwere und elektrostatische Kräfte gelenkt, sich gemeinsam wie ein Grauschleier über die Dinge senken, um endlich als Staub sichtbar zu werden. - Schön wird der Staub jedoch erst, wenn er längere Zeit sich selber überlassen bleibt.

Hinter Schränken und Kühlschränken, auf Dachböden oder in anderen entlegenen Winkeln des Hauses entdeckt der Ästhet nicht selten aus Staub geformte Gebilde von bizarrer Schönheit. Der hierfür verwendete Ausdruck Staubmull trifft haarscharf daneben. Über einem alten, unter dem Bett vergessenen Socken hat sich beispielsweise im Laufe von Monaten eine flockige Krone aus Staub angehäuft, die nicht mehr einfach wegzupusten ist, sondern fest in den Gewebemaschen verankert zu sein scheint und für einen denkwürdigen Moment den einfachen Socken als Sockel von etwas Höherem erscheinen lässt. Ein über und über verstaubter Dachboden kann dem poetisch gesonnenen Geist zudem ein Stück stehengebliebener und damit unvernutzter Zeit repräsentieren. Wie eine schützende Hülle hat sich in seinen Augen der Staub über die Dinge gelegt, hat die verschiedenartigsten Gegenstände, nachdem sie aus irgendwelchen Gründen dort oben abgestellt und dann vergessen worden waren, vor dem schnellen Zugriff bewahrt, hat sie dem aufdringlichen Blick entzogen. Offenbar kann das Anwachsen der Staubschicht auch einen Zuwachs an Würde bedeuten. Es kostet jedenfalls einige Überwindung, eine in Jahren gewachsene Staubdecke einfach beiseite zu fegen. Meterhoher Staub über einem beliebigen Ding würde dieses in etwas Unantastbares verwandeln.

Recht betrachtet ist Staub schön. Umso erklärungsbedürftiger ist deshalb die Tatsache, dass wir uns mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln gegen ihn zur Wehr setzen. Was also macht den Staub so befremdlich? Nun, indem der Staub das häusliche Inventar in sein entropisches Grau eintaucht, arbeitet er - wie leise,

unscheinbar und äußerlich auch immer - gegen die differenzierende Kraft der Begriffe, gegen die polierten Spiegel, in denen wir uns so gerne betrachten. Als eine Art materialisierte Vorhut der Unordnung droht er zu nivellieren, was wir ihm mühsam abgetrotzt haben: Ordnung. Nach dem Staub, so fürchten wir nicht zu Unrecht, würden alsbald auch der Dschungel, das anfängliche Chaos, der große Staubwirbel in unseren Lebensraum zurückkehren, und alles wäre umsonst gewesen. Deshalb ist Staub tabu. Genaugenommen muss also nicht nur die häusliche, sondern auch die öffentliche Ordnung beständig gegen diesen sublimsten ihrer Feinde verteidigt werden. Charakteristisch für moderne Gesellschaften ist es, dass sie ein Missverhältnis zum Staub entwickelt haben. Einerseits produzieren sie ihn zuhauf, andererseits fürchten sie ihn wie alles, was mit Zersetzung zu tun hat. Wo sich Staub ansiedeln konnte, ist die Zeit aus irgendwelchen dunklen Gründen ins Stocken geraten, hat der Fortschritt versagt. "Wenn sich Staub in die Räder setzt, bleibt die Uhr stehen." So heißt ein altes Sprichwort und lässt ahnen, welche Bedenken, welche Ängste eine an sich harmlose Substanz in einer auf reibungsloses Funktionieren ausgerichteten Welt auszulösen vermag.

Wie aus dem Alltag bekannt, sind es ja gerade die nicht in den Griff zu bekommenen marginalen Störungen, die Bagatellen, die uns so oft zum Platzen bringen: der kleine Fleck auf der weißen Tischdecke, das Haar in der Suppe, das fehlende Komma oder das Staubkorn zwischen den Zähnen. Eine wirkliche Katastrophe würden wir vergleichsweise gelassen erleben. Modern leben heißt im Daueralarm leben, heißt nervös sein. Und vom Grund her nervöse, also auch metaphysisch leicht übersteuerte Seelen, lassen sich, wenn ihr Fortschrittsglauben erst einmal beschädigt ist, fast wahllos zu apokalyptischen Visionen anregen. Jeder Tropfen steht dann unter dem Verdacht, das Weltfass zum Überlaufen zu bringen. Jedes Staubkorn könnte eine Lawine auslösen. Und eben weil unter der Hypothese, dass die Gefahr von überallher droht, alles gleich schlimm erscheinen muss, kann Nervosität so leicht in Apathie und Stumpfsinn umschlagen. Dann verschließt man nur allzu gern die Augen und lässt sich von allen Seiten berieseln.

Hysterische Überreaktionen, wie sie angesichts des prinzipiell aussichtslosen Kampfes gegen den Staubbefall auftreten können, gehören inzwischen zum klassischen

Verhaltensrepertoire zivilisierter Subjekte. Der tiefere Grund dieser Überempfindlichkeit gegen Kleinigkeiten aller Art mag mit der Erfahrung zu tun haben, dass in hochvernetzten Gebilden, zu denen natürlich auch unser Körper und die Gesellschaft als ganze gehören, tatsächlich die geringste Ursache die größte Wirkung zeitigen kann; eine Asymmetrie, die aller Erfahrung nach auf nichts Gutes verweist. Wo alles mit allem zusammenhängt, kann ein einziges, versehentlich auf die Leitungsbahnen eines Microchips geratenes Staubpartikel eine Katastrophe auslösen. So gesehen macht Staub das Leben schwerer.

Eine ganze Industrie steht allerdings bereit, um uns das so schwer erscheinende Leben leichter zu machen. Dass dieselben Geräte, die - von Perfektionisten, also Verzweifelnden, ausgedacht - nach all den Erleichterungen, die sie uns bringen, ihrerseits immer wieder zur Quelle neuer Störungen werden, liegt zwar nicht in der Absicht ihrer Erfinder, muss aber dennoch auf einem teuflischen Prinzip beruhen.

166

Im heulenden Geräusch des Staubsaugers - dieser letztgültigen Antwort auf die Staubfrage - scheint die den Fortschritt antreibende Hysterie ihren adäquaten technischen Ausdruck gefunden zu haben. Nichts - mit Ausnahme vielleicht eines tieffliegenden Dösenjägers oder einer in den Wohnbeton fahrenden Bohrmaschine - kann uns auf brutalere Weise aus dem häuslichen Halbschlaf schrecken als das plötzliche Aufheulen eines Staubsaugers. An ihm ist erfahrbar geblieben, dass moderne Haushaltsgeräte, ihrem männlichen Ursprung und ihrer eigentlichen Bestimmung zum Trotz, von Frauen gut, gerne und schon lange als Verteidigungswaffen eingesetzt werden: gegen den Lärm des in erster Linie sich selbst produzierenden Anderen, gegen den aufgewirbelten Wortstaub männlicher Selbstbehauptungsrhetorik. Die mit dem Staubsauger den Bohrstaub des Mannes aufsaugende Frau ist ein Bild, das, über seine Klischeehaftigkeit und seine allzu naheliegende tiefenpsychologische Dimension hinaus, auf ein nie zu lösendes Problem privater Staubsymbiosen hinweist: Ein guter Teil des aus dem Loch herausgebohrten Materials wird die Staubsaugerdüse nie erreichen, sondern, von unvorhersagbaren Luftströmungen durch tausend Ritzen gelenkt, den engen Wirkungskreis seines Erzeugers für immer verlassen und leise irgendwo anders niederregnen.

Man Ray und  
Marcel  
Duchamp:  
"Elevage de  
Poussière"  
(Staubzucht),  
Ausschnitt,  
1920





## ABR

ABR ist die Abkürzung für "Archiv beider Richtungen", das 1982 zusammen mit Ulrich Bernhardt und Gerrit Hoogerbeets gegründet wurde. Unter diesem Namen war von Anfang an ein als Institution getarntes Projekt gemeint, das im Grunde auf einer Methodik des Ausweichens und der produktiven Verwechslung beruhte. Nicht das Herstellenwollen von Kunstwerken unter einer gemeinsamen Stilprämisse war der Grund unseres Zusammenschlusses, sondern ganz im Gegenteil die Frage, wie man künstlerisch zusammenarbeiten könnte, ohne dabei in die individualistische "Stilfalle" einerseits und in die konzeptuelle "Begriffsfalle" andererseits zu geraten. Die starke Vermutung, einem erweiterten Kunstbegriff müsste eine erweiterte Vorstellung des künstlerischen Subjekts entsprechen, war so naheliegend wie unerprobt. Die Chance, als Gruppe, in der jeder ohnehin in eine andere Richtung tendiert, zu anderen Arbeitsformen zu kommen als unter der Voraussetzung individueller Selbstverwirklichung oder konzeptueller Subjektneugier, war verlockend. Und viel zu verlieren gab es nicht. Denn keiner von uns verfügte über so etwas wie ein elaboriertes Werk, eher über die verschiedensten Vorbehalte dagegen.

169

Die postmoderne Verabredung, dass alles "irgendwie" schon einmal da war, hatte auf uns weniger eine desillusionierende als vielmehr eine befreiende Wirkung. Wenn es nicht mehr darum gehen konnte (und kann), sich als Künstler mit aller Gewalt "in die Geschichte einzuschreiben", dann, so erhofften wir, könnten die freiwerdenden, bislang vom "Avantgardestress" blockierten Kräfte endlich zur Hervorbringung entspannter, im Idealfall vielleicht sogar "taoistischer" Techniken eingesetzt werden. Wie schön, wenn das Nicht-Tun dem Tun, das Nicht-Werk dem Werk zum Verwechseln ähnlich sähe.

Für derlei spekulative Überlegungen bot Stuttgart – eine Stadt, der bis heute das Klischee der Kunstfeindlichkeit anhaftet – geradezu ideale Voraussetzungen. Da gab es zum einen die von Rudolf Bumiller, Achim Kubinski und Phil Holzhey Mitte der siebziger Jahre gegründete Institution "Galerie und Kunstschule Neue Weinsteige 10", in der versucht wurde, den Unterschied zwischen Produktion und Vermittlung von Kunst konzeptuell aufzuheben und dabei den Begriff des künstlerischen Subjekts als ideo-

logisches Konstrukt zu entlarven. Zum anderen wurde kurze Zeit später von einer Gruppe um Ulrich Bernhardt das Stuttgarter Künstlerhaus gegründet. Diese noch immer bestehende Institution hatte das erklärte Ziel, den experimentellen, auf Erweiterung angelegten Kunstpraktiken eine sowohl logistische wie konzeptuelle Plattform zu bieten. Beide Einrichtungen haben in unserer Arbeit Spuren hinterlassen, und mit beiden haben wir auf individuell unterschiedliche Weise zu tun gehabt, so dass hier die Grenzen mehrfach unscharf werden.

Statt also einen neuen Stil oder auch nur eine unverwechselbare Attitüde in die Welt zu setzen, dachten wir an eine vom Essayismus inspirierte "ars combinatoria", eine Kombinationskunst ganz eigener Art. Unter dem auch phonetisch anspruchsvollen Titel "Archiv spekulativer Kombinatorik" stellten wir uns eine Institution vor, in der mittels der Technik des "Gedankensprungs" ausgiebig zwischen den angestammten Territorien operiert wird. Im Bermuda-Dreieck von Kunst, Literatur und Philosophie nicht unterzugehen, wäre das Nahziel gewesen, darin zu kreuzen in etwa das Fernziel.

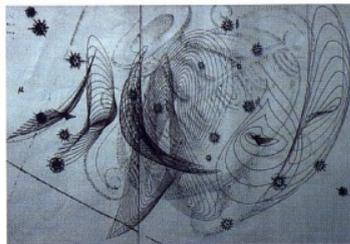
Der Begriff des Archivierens als Arbeitstechnik bezog sich dabei zunächst auf die im Stuttgarter Künstlerhaus unter dem Projektbegriff "Künstlerische Forschung" sich ansammelnden Künstler-Dokumente (Entwürfe, Objekte, Protokolle), die wir als Material für weitergehende Operationen betrachteten und folglich in eine dem Kunstgeschehen adäquate Anordnung zu bringen suchten. Die Frage, ob es für diese im Entstehen begriffene Materialsammlung eine "künstlerische" - das heißt eine nicht den Begriffen der organisierten Wissenschaft verpflichtete - Ordnung geben könnte, führte zu dem allgemeineren Problem, welche Zustandsform Kunst unter den anvisierten nachmusealen Bedingungen überhaupt noch annehmen könnte.

Das konzipierte Archiv wurde zu unserem Glück - noch bevor es zu arbeiten begonnen hatte - auf die Probe gestellt. Irgendjemand fragte: "In welche Richtung sammelt ihr denn eigentlich?" In einer spontanen Eingebung antwortete einer von uns: "Eigentlich in beide Richtungen". Damit war die nötige Unschärfe zurückgewonnen, um nicht das erste Opfer der von uns selbst ausgedachten Institution zu werden. Ein "Archiv beider Richtungen", darauf einigten wir uns, hätte gerade immer so viel innere Ordnung (Sinn) zu erzeugen wie es zu zerstreuen in der Lage wäre.

Um die Gefahr eindimensionaler Sinnproduktion weiter zu minimieren, stellten wir unseren Begriffsapparat einige Zeit auf Dienstleistung um und nannten uns "ABR-Stuttgart. Service und Produktion im Wartesektor". In einer Frankfurter Anwaltskanzlei richteten wir zwar tatsächlich einmal einen Warteraum ein, ansonsten aber sollte der Untertitel vor allem zum Ausdruck bringen, dass in den von der "Wilden Malerei" dominierten achtziger Jahren Abwarten die einzig verbliebene Möglichkeit war, gelassen über die Runden zu kommen. Wenn es schon um nichts anderes als Tapetenwechsel ging, dann wollten wir wenigstens diesem Begriff zu Ehren verhelfen. Tapeten spielen seither die Hauptrolle in unseren Arbeiten und zwar sowohl theoretisch wie praktisch.

Schon unsere ersten Ausstellungen oder Präsentationen hatten denn auch eher parodistische Qualitäten, insofern man unter Parodie eine Technik der Verzerrung versteht. Was jeweils dabei herauskam, hatte wenig gemein mit ernsthafter Kunst. Vielleicht zu wenig. Die in unseren Arbeiten bemerkbare Diskrepanz zwischen bisweilen hochfliegender Theorie und teilweise alberner Präsentation ist ästhetisch nicht in jedem Fall rechtfertigbar, wohl aber erklärbar aus einer Aversion gegen die uferlose Ausbreitung künstlerischer Artefakte. Die Gruppenkonstruktion diente mehr dazu, sich gegenseitig Ideen auszureden, als welche zu verfolgen. Die an unterschiedlichen Orten gezeigten Objekte erfüllten mehr die Funktion von "Platzhaltern" als die ernsthafter Werke. Die Idee, dass man den Ort der Kunst auch dadurch verteidigen könnte, dass man an seinen Grenzen Markierungen aufstellt, die in etwa so viel besagen wie: "Bis hierher und nicht weiter", hat uns jedenfalls geholfen, uns außerhalb des eigentlichen Ausstellungsbetriebs zu orientieren.

Die weitere Entwicklung von ABR verläuft seither als eine in die Zeitachse gedehnte Schleifenbewegung um zwei mitwandernde Pole. Der eine Pol liegt hoch droben im Norden und heißt Polarstern: dieselben Sternbilder kreisen in jahreszeitlich schwankenden Ansichten um immer denselben Punkt. Der andere Pol liegt tief drunten im Süden und hat keinen speziellen Namen, da er sich prinzipiell der Beschreibbarkeit entzieht. Es ist der Punkt, aus dem die Bilder ungerichtet hervorquellen und der noch am ehesten als Chaos zu bezeichnen ist. Ein Ornament entsteht aus der in sich verstränkten Bewegung um diese beiden Pole.





Harry Walter ist Autor der Texte: Die Ordnung der Dinge, Textilfabrik, Weihnachten '53, 766x, Silberkugel, Die Kunst der Verwechslung, Blindenwerkstatt, Kopf und Schweif, Ewig währt am Längsten, Achterbahn, Haut bei Hegel, Body-Scan, Das Dreikörperproblem, Buddha, Blutkreislauf, Weiße Punkte auf schwarzem Grund, Haring, Einweisung ins Depot und Staub.

René Straub ist Autor der Texte: Bilder, Stoffe, Muster, Das Wesentliche gestreift, Die Kugelkopfmachine, Revolution im Schlafzimmer, Klassische Schönheit, Ein Irrtum mit tödlichen Folgen, Vollendet im Zeittakt, Zur Konstruktion von Situationen in Weimar, Beschreibung des Gelben Sektors und Alles bleibt ruhig.

Nachweise der Erstveröffentlichungen:

**Die Ordnung der Dinge** in: ABR Stuttgart: Générateurs Modèles / Musterbrüter, Stuttgart, Lyon 1988

**Bilder, Stoffe, Muster** in: ZYMA Art Today, Heft 4/92, Hg. Dietrich Bühler und Anita Kaegi, Stuttgart 1992

**Revolution im Schlafzimmer** in: Kippbewegungen am flimmernden Horizont, Hg. Adi Hoesle und Hans Riethmüller, Köln 1997

**Blindenwerkstatt** in: below papers, Hg. Thomas Wulffen, Berlin 1993

**Kopf und Schweif** in: Harry Walter: Kopf und Schweif. 35 Kometenbruchstücke, edition rot, Stuttgart 1992

**Vollendet im Zeittakt** in: Nürtinger Hefte zur Kunst Nr. 3, Hg. Freie Kunsthochschule Nürtingen, Nürtingen 1996

**Staub** in: Harzer Roller, Hg. Ralph Künzler, Stuttgart 1995

Der Vortrag **Ewig währt am längsten** wurde in stark gekürzter Fassung unter dem Titel **Der tapezierte Junggeselle. Nietzsches geheime Ornamentik** in Nocturne, Der Radiosalon von WDR 5, gehalten (Aufnahme 16.06.2000, Sendung 28.10.2000), dann in der vollständigen Fassung am 22.07.2000 auf der Nietzsche-Tagung **Humanismus nach Nietzsche** in Schloss Elmau. Die hier abgedruckte ZDF-Version ist wiederum eine leicht modifizierte Fassung des Elmauer Vortrags.

Wir danken allen, die zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben, insbesondere jenen Künstlern und Fotografen, von denen wir Abbildungen ohne nähere Angaben in unseren Bilddiskurs eingearbeitet haben.

Weitere Publikationen der Autoren:

ABR (Archiv beider Richtungen): Kosmos und Einrichtung. Selbstverlag, Stuttgart 1983.

ABR Stuttgart: Décor de la vie / Roba avanguardista.

Katalog des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1986.

ABR Stuttgart: Générateurs modèles / Musterbrüter. Raum editions, Stuttgart / Lyon 1988.

ABR Stuttgart: ABR Plakativ

Edition Cantz, Stuttgart 1992.

ABR Stuttgart: Vorübergehende Sammlung (Göppinger Wand).

Katalog Städtische Galerie Göppingen. Göppingen 1994.

ABR Stuttgart: Zwischen Eis und Süden.

Hg. Heidelberger Kunstverein. Vexer Verlag St. Gallen 1994.

ABR Stuttgart: Vier Vitrinen.

Hg. René Lacombe, Institut Français de Stuttgart. Stuttgart 1994.

René Straub: Schönheit muß sein. Vexer Verlag St. Gallen 1988.

Zweite erweiterte und illustrierte Auflage:

Hg. Museum für Gestaltung Zürich, Vexer Verlag St. Gallen 1995.

Harry Walter: Kopf und Schweif. 35 Kometenbruchstücke.

Reihe 'rot', Band 54, Stuttgart 1992.

Harry Walter: Eins zu eins. Ein Fotoalbum zum Wiederaufbau Deutschlands.

In: Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus.

Hg.: Harald Welzer, edition diskord, Tübingen 1995.

**ABR** ist der Name der Produktionsgemeinschaft von René Straub und Harry Walter. Hervorgegangen aus dem 1982 gegründeten Archiv Beider Richtungen, versteht sich ABR als ambulante Einrichtung im Grenzbereich zwischen freier und angewandter Kunst. Ausgehend von der paradoxen Hypothese, dass Kunst, um bei der Sache zu bleiben, ihre eigene Zerstreuung betreiben muss, erreicht die Arbeit von ABR in Form von Ausstellungen, permanenten Installationen, Herden, Gesprächen, Büchern, Katalogen, Plakaten, Vorträgen sowie Lehr- und Reiseveranstaltungen die Öffentlichkeit.

**René Straub**, Jg. 1947, studierte an der Staatlichen Akademie für Bildende Kunst Stuttgart, danach an der PH Ludwigsburg mit Schwerpunkt Linguistik und Geschichte.

**Harry Walter**, Jg. 1953, studierte Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Stuttgart und Tübingen.