

Lothar Rumold

Dossier Über Kunst

Einführungsreden,
Artikel in Zeitungen und Zeitschriften,
Beiträge in Büchern und Katalogen,
zwei Vorträge
und eine Art Interview

Inhalt

<u>VORBEMERKUNG</u>	5
<u>I. REDEN</u>	6
<u>I./01. Kleine Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung zusammen mit der Malerin und Lyrikerin Ursula Maria Steinbach im Haus des Handwerks, Karlsruhe (28.3.2003)</u>	6
<u>I./02. Bemerkungen zum Thema Grafik anlässlich der Eröffnung einer Mitgliederausstellung des Bezirksverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe (30.11.2003)</u>	8
<u>I./03. Platonische Welten gezeichneter Stille: Rede zur Eröffnung einer Ausstellung mit Kugelschreiberzeichnungen von Bernhard Stüber im Brettener Kunstverein (11.1.2004)</u>	9
<u>I./04. Einführungsrede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Hanfried Streit im Karlsruher Künstlerhaus (15.2.2004)</u>	12
<u>I./05. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Eine Datenbrücke von Ost nach West im Karlsruher Künstlerhaus (2.5.2004) (Die Ausstellung fand statt im Rahmen der von der Stadt Karlsruhe veranstalteten Europäischen Kulturtage 2004.)</u>	15
<u>I./06. Rede zur Eröffnung der Ausstellung FreiRaum im Lammsaal Neureut als Abschluss eines Fotowettbewerb der Kulturzeitschrift raumK (16.10.2004)</u>	18
<u>I./07. Rede zur Eröffnung der 13. Gruppenausstellung Grötzinger Maler in der Heinrich-Dietrich-Schule in Karlsruhe-Grötzingen (26.12.2004)</u>	21
<u>I./08. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Gabriele Möller-Kuhlmann im Grünhaus der Ettlinger Stadtwerke (4.5.2006)</u>	24
<u>I./09. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Papierwerk im Regierungspräsidium am Rondellplatz, Karlsruhe (14.6.2006) - gekürzte Fassung</u>	27
<u>I./10. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Jo Claes, Alexander Stroh und Stefanie Welk im Karlsruher Künstlerhaus (18.6.2006)</u>	29
<u>I./11. Rede anlässlich einer Ausstellung des Malers und Bildhauers Rainer Günther in den Privaträumen des Komponisten Gerhard Wolfstieg, Karlsruhe (16.12.2006)</u>	32
<u>I./12. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Stefanie Welk im Klinikum Langensteinbach (16.5.2007)</u>	35
<u>I./13. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Gerold Bursian und Markus Jäger im Karlsruher Künstlerhaus (20.1.2008)</u>	38
<u>I./14. Kurze Rede in eigener Sache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Vorübergehend unbewegt im Karlsruher Hauptbahnhof (2.2.2008)</u>	42
<u>I./15. Vom Ton zum Gegenstand - von der Linie zum Körper: Bemerkungen zum Werk von Michael Schneider und Doris Eilers. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken der beiden Künstler im Karlsruher Künstlerhaus (25.10.2009)</u>	43

<u>I./16. Mimesis des Werfens. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Sandro Vadim in der BB-Bank Ettlingen (12.3.2010).</u>	48
<u>I./17. Die Kunst als andere Natur hier und die Kunst als eine geometrische dort. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Martin Lorenz und Bernhard Stüber im Karlsruher Künstlerhaus (22.1.2012).</u>	51
<u>I./18. Bonhoeffer ist nicht da. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Bonhoeffer-Bildnissen von Rainer Günther im Karlsruher Künstlerhaus (10.4.2013).</u>	57
<u>I./19. Bilder lösen. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen der Malerin Gabriele Goerke in Sulzfeld (3.4.2016).</u>	62
<u>II. ARTIKEL IN ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN.</u>	66
<u>II./01. "Mein letzter Garten" oder: die Karlsruher Antwort auf private Friedwälder und anonyme Bestattungen. Bericht eines Beteiligten. In: Friedhof und Denkmal 3-2003, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Kassel.</u>	66
<u>II./02. Figuren und ihre Grenzen. Bernd Göbel im Künstlerhaus. In: Badische Neueste Nachrichten am 13.10.2003.</u>	69
<u>II./03. Den Raum mit Kunst entfaltet. Sigurd Rompza und Bernd Muthofer in der Galerie Emilia Suci. In: Badische Neueste Nachrichten am 15.11.2003.</u>	70
<u>II./04. In ungewissen Räumen gezeichneter Stille. Arbeiten von Bernhard Stüber sind derzeit im Brettener Kunstverein ausgestellt. In: Badische Neueste Nachrichten am 4.2.2004.</u>	71
<u>II./05. Beachtliches Werk. Franz Scherer im Neureuter Milchhäusle. In: Badische Neueste Nachrichten am 10.3.2004.</u>	72
<u>II./06. Mehr als nur "kreativ". Werke von Barbara Trautmann bei Karlheinz Meyer. In: Badische Neueste Nachrichten am 13.3.2004.</u>	74
<u>II./07. Ein Schatten ist ein Hase ist eine Hand. Martina Ziegenthaler zeigt im Karlsruher EnBW-Foyer bemerkenswerte Stoffobjekte. In: Badische Neueste Nachrichten am 15.4.2004.</u>	75
<u>II./08. "Hier war ein Tor der Zukunft". Eine Karlsruher Ausstellung über den Philologen, Maler und Dichter Traugott Fuchs. In: Badische Neueste Nachrichten am 7.5.2004.</u>	77
<u>II./09. Röcke als Aschenbecher. Impressionen von der Ausstellung "Sommerloch 04". In: Badische Neueste Nachrichten am 18.6.2004.</u>	79
<u>II./10. Anscheinend jugendfrei. Tony Ward bei Zikesch. In: Badische Neueste Nachrichten am 19.6.2004.</u>	80
<u>II./11. Alles nur falsches oder richtiges Training? Die Karlsruher Hochschule für Gestaltung (HfG) diskutiert über Kunst und Wahnsinn. In: Badische Neueste Nachrichten am 22.6.2004.</u>	81
<u>II./12. Aus den kargen Zeiten. Bilder von Rudi Nowak im Haus der Geschichte Stuttgart. In: Badische Neueste Nachrichten am 23.6.2004.</u>	83
<u>II./13. Ein Weg zu ästhetischer Fitness. Die Ettlinger Galerie Emilia Suci zeigt Arbeiten des Belgiers Gilbert Decock. In: Badische Neueste Nachrichten am 13.6.2004.</u>	84

<u>II./14. Gleichberechtigte Risikobereitschaft. Eine Aktion mit Musik und Malerei in der Hochschule für Gestaltung (HfG). In: Badische Neueste Nachrichten am 26.7.2004.....</u>	86
<u>II./15. Kurzer Weg vom Körper in die Kunst. Der Heidelberger Kunstverein zeigt Arbeiten des Bildhauers Karl-Manfred-Rennertz. In: Badische Neueste Nachrichten am 18.8.2004.....</u>	87
<u>II./16. Der Westen leuchtet noch. Horst Hamanns Fotoserie "One Night on Broadway". In: Badische Neueste Nachrichten am 9.11.2004.....</u>	88
<u>II./17. Spiegelungen und Verdeckungseffekte. Der Künstler Norbert Huwer stellt in der Ettlinger Galerie Emilia Suciú aus. In: Badische Neueste Nachrichten am 9.5.2005.....</u>	89
<u>III. BEITRÄGE IN BÜCHERN UND KATALOGEN ETC.....</u>	90
<u>III./01. Die Sehnsucht nach dem Nahen. Gabriele Goerkes Bildraum als Ort der ästhetischen Konvergenz von Kunst und Natur. Beitrag zu einem von Gabriele Goerke 2010 herausgegebenen Katalog-Heft.....</u>	90
<u>III./02. Der Moment vor dem Verschwinden. Über Hermann Josef Roths Inversions-Grafiken. In: Hermann J. Roth: Formen und Farben. Forminventionen - Farbinversionen. 2012. S. 7-9.....</u>	92
<u>III./03. Bilder lösen. Die mögliche Kunst von Gabriele Goerke. In: Katalog anlässlich der Künstlerförderung 2016 des Freundeskreises Badisches Malerdorf Grötzingen e. V., Karlsruhe, Bretten 2016 (Info Verlag), S. 6-9.....</u>	94
<u>III./04. Phönix aus der Flasche oder Who's Afraid of White, Green and Brown? Recycling und die Bilder von Markus Jäger und Bernhard Schmitt. Beitrag zu einem geplanten Text-und-Bild-Band zum Thema Recycling, herausgegeben von Markus Jäger (verfasst 2015).....</u>	98
<u>IV. ZWEI VORTRÄGE.....</u>	102
<u>IV./01. Der Künstler als Vereinsmeier – Versuch über einen unzeitgemäßen Typus. Vortrag im Meidingersaal des Regierungspräsidiums am Rondellplatz in Karlsruhe am 10.4.2005.....</u>	102
<u>IV./02. Die Wirklichkeit und ihr Anderes – Hermann Josef Roths Diamantgitterbilder versus Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie. Vortrag im Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) Karlsruhe am 10.6.2010.....</u>	109
<u>V. EINE ART INTERVIEW.....</u>	116
<u>Malerei als Pendeln zwischen dem Unbestimmten und dem Bestimmten. Ein per E-Mail geführtes Interview mit der in Karlsruhe lebenden Malerin Gabriele Goerke (Dezember 2015), veröffentlicht unter: http://lotharrumold.de/interviews/gabriele-goerke/.....</u>	116

VORBEMERKUNG

Wer einer Sammlung wie dieser den Titel *Über Kunst* gibt, der muss, so könnte man meinen, entweder unverfroren oder naiv sein. Oder er ist pragmatisch, indem er das Wort Kunst (zumindest in der Überschrift) so gebraucht, wie es außerhalb spezifischer Kontexte gang und gäbe ist, nämlich weitgehend unbedacht und bedenkenlos, um nicht zu sagen: ohne Sinn und Verstand.

Unter den Bedingungen des real existierenden Ausstellungs-, allgemeiner: des Kunst- und Kultur-Betriebs in Stadt und Land heißt pragmatisch handeln im übrigen *sich nichts entgehen lassen*. Das darf weder als Zynismus noch als Aufforderung zur visuellen Völlerei (möglicherweise mit fatalen Folgen für das ästhetische Unterscheidungsvermögen) missverstanden werden. Das Besondere in Kunst und Kultur, und damit das, was der Rede und der Schreibe wert ist, gibt es wirklich. Es muss nur gesucht und will gefunden werden. Große Namen und bekannte Adressen sind keine Garantie für Große Kunst. In manchen Fällen sind sie nicht viel mehr als Hinweise auf mehr oder weniger große Löcher in den öffentlichen Kassen.

Nun ist dieses Konvolut aber nicht das Protokoll einer Suche nach dem Besonderen. Vielmehr enthält es meine gedanklichen Reaktionen auf etwas, das mir zufällig begegnet ist - falls man mir zugesteht, dass ich Begegnungen, deren Notwendigkeit nicht offensichtlich ist, als zufällige bezeichne. Einige Bedingungen ihrer Möglichkeit lassen sich gleichwohl angeben.

Bei den meisten Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke im Folgenden Gegenstand der Betrachtung sind, handelt es sich um Personen aus meinem beruflichen Umfeld. (Für die Zeitungsartikel trifft dies allerdings nur im weitesten Sinn zu.) Als bildender Künstler lernt man bildende Künstler kennen. (Ich bin seit 1994 freischaffender Künstler.) Als Vorsitzender eines Vereins, dessen Mitglieder bildende Künstler sind, natürlich erst recht. (Ich war drei Jahre lang Vorsitzender des Bezirksverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe e. V.) Und auch für einen Galeristen ergibt sich die Bekanntschaft mit bildenden Künstlern aus der Natur seiner beruflichen Tätigkeit. (Ich war zwei Jahre lang Mitinhaber einer Galerie in Pfinztal-Berghausen.)

Damit ist, wie schon gesagt, auf einen Teil der Bedingungen der Möglichkeit meiner hier vorliegenden Reflexionen verwiesen. Hinzukommen mussten allerdings Faktoren, die im feinstofflichen Bereich der Affinitäten und Schwingungen lagen, wobei der Resonanzraum nicht allein von den beteiligten Personen, sondern vor allem auch von den in Rede stehenden Werken eröffnet wurde.

Es lag auf der Hand, fünf Text-Gruppen zu unterscheiden. Innerhalb der Gruppen sind die Texte chronologisch geordnet.

I. REDEN

I./01. Kleine Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung zusammen mit der Malerin und Lyrikerin Ursula Maria Steinbach im Haus des Handwerks, Karlsruhe (28.3.2003)

Meine Damen und Herren,

das Holzbildhauerhandwerk, wie es im Verzeichnis der Handwerksberufe geführt wird, kommt als Kunst vor allem als eine brotlose in Betracht. Fragt man einen Schnitzer, wie der Holzbildhauer mitunter auch genannt wird, ob er Künstler oder Handwerker sei, so antwortet er vorzugsweise mit ja, er sei Künstler oder Handwerker.

Als Holzbildhauermeister und freier Bildhauer bin ich Mitglied sowohl in der Holzbildhauerinnung als auch im Berufsverband Bildender Künstlerinnen und Künstler, wogegen niemand etwas hat, solange ich in beiden Vereinen irgendwann einmal meinen Beitrag bezahle.

Sie werden also verstehen, dass ich heute Abend hier im Haus des Handwerks anlässlich der Eröffnung einer Kunstaussstellung gar nicht anders kann als etwas zu sagen über das Wesen von und damit auch den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk.

Von Alberto Giacometti stammt der Satz: "Ich habe nur dann das Gefühl voranzukommen, wenn ich nicht mehr weiß, wie ich das Messer, mit dem ich modelliere, halten soll." Im heißen, produktiven Kern des Kunstschaffens zeigt sich als dessen benennbares Charakteristikum ein Mangel an Kenntnissen und Fertigkeiten. Überspitzt gesagt, heißt Künstler sein, zugeben müssen, dass man im entscheidenden Moment sein Handwerk nicht mehr beherrscht und daher für nichts garantieren kann. (Dem Handwerker, der aus Reklamegründen unter dem Pseudonym des Künstlers auftritt, sollte das zu denken geben.) Im Zentrum der Kunst steht, allen anders lautenden Gerüchten zum Trotz, ein Nicht-Können; im Zentrum des Handwerks steht und soll stehen der zuverlässige Gebrauch von Kenntnissen und Fertigkeiten.

Nach diesen unumgänglichen, dem Doppelcharakter meiner beruflichen Existenz geschuldeten Behauptungen, möchte ich nun ein paar Anmerkungen zu einigen meiner Arbeiten machen.

Während das Wort Holz beinahe als Synonym für Natur gebraucht werden kann, ist im Kunstwerk die Künstlichkeit schon im Ausdruck enthalten. Der Holzbildhauer als Künstler ist demnach unter denselben vielleicht derjenige, der noch am wenigsten Anteil hat an der von Peter Sloterdijk für die Moderne konstatierten "fortschreitenden Verkünstlichung" der Welt. Warum die Holzschnitzer in ihrer Mehrheit noch in vormodernen Zeiten leben – jedenfalls in ästhetischer Hinsicht – ist mir nach der Lektüre eines Essays von Peter Sloterdijk mit dem Untertitel *Zur philosophischen Rechtfertigung des Künstlichen* vielleicht ein wenig klarer geworden – es liegt hier offenbar ein materialbedingter Konservatismus vor.

Unter den "Kinder[n] des Nichts", wie Peter Sloterdijk die Kunstwerke schön nennt, gilt es also noch einmal zu unterscheiden zwischen denen, die den Busen der Natur nur ungern verlassen und denen, die zusammen mit ihren technischen Geschwistern zur Künstlichkeit entschlossen den

Sprung ins Nichts als Raum des willentlich zu Vollbringenden wagen.

Mein *Eichbaum im Schnee* und in der Mitte der Halle ist noch ganz, was er war, aber schon etwas, was er sich nie hätte träumen lassen. Deutlich sichtbar überschneiden sich im wörtlichen Sinn in den Astansätzen natürliche und mit Absicht herbeigeführte Strukturen. Wie bei allen meinen hier gezeigten Arbeiten wird die Schrift zur anderen Oberfläche, zur draufgehauenen Kunst-Haut, der man ähnliche mediale Funktionen zuschreiben mag, wie der ersten, an deren Stelle sie gesetzt wurde.

Der *Pastior-Würfel* aus dem Jahr 1998 steht in der Nähe des Eichenstamms und doch trennen ihn von diesem Welten. Er ist von einem kaum zu überbietenden Grad an in sich geschlossener Künstlichkeit. Es wundert mich im Nachhinein nicht, dass ich bei seiner Anfertigung ohne zu wissen, was ich tat, die industriell verarbeiteten Formen des Holzes, nämlich Spanplatte und Pappe verwendet habe, letztere überdies geschnitten von einem computergesteuerten Cutter. Ihn als Raumkörper-gewordenes Gedicht zu bezeichnen, wäre keine Übertreibung. Denn an der Wiege seines Entstehens wurde ihm Oskar Pastiors Sestine *abnehmend wie zunehmend* gesungen. Man müsste dieses Gedicht einmal singen lassen, um ermessen zu können, welches Maß an literarischer Verkünstelung hier erreicht ist. Ich empfehle den leider, aber notwendigerweise nicht sehr bekannten Autor Oskar Pastior allen, für die Literatur nicht dort endet, wo das Geschichten-Erzählen aufhört. Wer etwas über die Details meines Pastior-Würfels erfahren möchte, dem gebe ich gerne Auskunft – es gibt ihn übrigens auch als kleine Version fürs Bücherregal.

Die im Wasser liegenden Kugeln wurden vor zwei Jahren von dem Bodybuilding-Europameister Jürgen Hüttisch von einer Kleinsteinbacher Brücke aus in den Bocksbach geworfen. Nun sind sie hier angekommen. Man kann ihnen ansehen, dass die Zeit nicht nur alle Wunden heilt, sondern zumindest vorläufig noch alles Künstliche renaturiert. Die großen und kleinen Projekte, auch dann, wenn sie vom stärksten Mann Europas in diese "geworfen" worden sind, werden anscheinend über kurz oder lang vom großen Seins-Projekt eingeholt und in dieses reintegriert. Im jetzigen Stadium ihrer Rückverwandlung wären meine Kugeln potentielle Objekte quasi-archäologischer Untersuchungen. Den Archäologen unter Ihnen und nicht nur diesen empfehle ich unsere Preislisten.

I./02. Bemerkungen zum Thema Grafik anlässlich der Eröffnung einer Mitgliederausstellung des Bezirksverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe (30.11.2003)

Meine Damen und Herren,

in der Grafik meditieren wir unsere Anfänge. Am Beginn seines Daseins als Gattungswesen, als Individuum und als Akademieschüler ist der Mensch Grafiker. Die Menschen-modellierenden Götter wird man dagegen zunächst als Bildhauer anzusprechen haben – Autodidakten übrigens –, betrachten wir aber die Oberflächen der großen und der kleinen Dinge, des Planeten und des Blattes, so wird deutlich: Die Götter müssen auch zeichnerisch begabt gewesen sein. Amerikanische Land-Artisten haben ja etwa ab 1970 versucht, das im Landschaftlichen nachzuahmen. Aber auch die Flussbegradigung, der Straßen- und der Siedlungsbau verändern das Luftbild der Erde. Jeder Häuslesbauer ist also zugleich ein dilettierender Geo-Grafiker.

Der künstlerischen Grafik begegnen die meisten nur gelegentlich, einer Sonderform der kultivierten Grafik begegnen wir dagegen täglich. Die Erfindung oder Entdeckung der Schrift ist ja nichts anderes als die Überführung der willkürlich-freien, spontanen grafischen Form in eine konventionell gebundene, wiedererkennbare Gestalt. Von der Entdeckung der Schrift spreche ich deshalb, weil das Schreiben als Möglichkeit immer schon da war. Es lag sozusagen auf der Hand, seit Menschenhände womit und worauf auch immer Spuren hinterlassen haben.

Wenn Sie nachher in unseren Ausstellungsräumen noch einmal auf Spurensuche gehen, bedenken Sie auch, dass die Linie eine verwandelte Körperbewegung ist, eine Übersetzung von Zeitlichem in Räumliches, der nahezu unvermittelte räumliche Niederschlag nervöser Vorgänge in der Zeit. Wer Peter Sloterdijks Satz zustimmt, dass es in der Kunst um das Zeugnis und nicht um die Kreation geht, den wird es interessieren, dass sich in der Linie unsere Physis und das, was in ihr verkörpert ist, wahrscheinlich unverhüllter und reiner zeigt als in anderen Ergebnissen künstlerischen Tuns. Mit der Zeichnung steht der Künstler und die Künstlerin immer wie nackt da. In der Grafik meditieren wir also mit unseren Anfängen auch unser Entblößtsein. Soweit dieser kleine philographische Versuch am Beginn unserer Mitgliederausstellung zum Thema Grafik.

I./03. Platonische Welten gezeichneter Stille: Rede zur Eröffnung einer Ausstellung mit Kugelschreiberzeichnungen von Bernhard Stüber im Brettener Kunstverein (11.1.2004)

Meine Damen und Herren,

um Ihnen vor Ohren zu führen, in welche Gefahrenzone Sie sich, vermutlich ohne etwas davon zu ahnen, heute Vormittag begeben haben, lese ich zunächst eine Passage aus Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*. Wir befinden uns im Sebastiano-Saal des Kunsthistorischen Museums in Wien; der Erzähler beobachtet gerade eine russische Besuchergruppe, geführt von einer ukrainischen Dolmetscherin:

"Ich sah nur die Rücken der russischen Gruppe und hörte, was die ukrainische Dolmetscherin zum besten gab, sie redete, wie alle anderen Führer im Kunsthistorischen Museum Unsinn, es war nichts als das übliche üble Kunstgeschwätz, das sie in die Köpfe ihrer russischen Opfer hineinstopfte. *Da sehen Sie*, sagte sie, *sehen Sie den Mund*, *da, sehen Sie*, sagte sie, *diese weitausladenden Ohren*, *da, sehen Sie dieses zarte Rosa auf der Engelswange*, *da, sehen Sie im Hintergrund den Horizont*, als ob nicht jeder auch ohne diese stupiden Bemerkungen alles das auf den Tintorettobildern gesehen hätte. Die Führer in den Museen behandeln die ihnen Anvertrauten doch immer nur als Dummköpfe, während sie doch niemals solche Dummköpfe sind, sie erklären ihnen vornehmlich immer das, was ja naturgemäß ganz und gar deutlich zu sehen ist und das also gar nicht erklärt zu werden braucht, aber sie erklären und erklären und zeigen und zeigen und reden und reden. Die Führer in den Museen sind nichts anderes als eitle Geschwätzmaschinen, die sie selbst so lange angestellt haben, solange sie eine Gruppe durch das Museum führen, diese Geschwätzmaschine redet immer dasselbe jahraus, jahrein. Die Museumsführer sind nichts anderes als eitle Kunstschwätzer, die von der Kunst nicht die geringste Ahnung haben, die die Kunst auf ihre widerwärtige Geschwätzweise skrupellos ausnützen. Die Führer in den Museen schnarren das ganze Jahr über ihr Kunstgeschwätz ab und kassieren dafür einen Haufen Geld." (S. 130f.)

Nun haben Sie, meine Damen und Herren, es hier und heute nicht mit einer Museums-, sondern nur mit einer Art von Galerieführung in Vortragsform zu tun. Entspannen Sie sich also so gut es geht, obschon ich Ihnen gestehen muss: auch ich werde über das reden, was "naturgemäß ganz und gar deutlich zu sehen ist", was sich aber gleichwohl erst bei genauerem und sozusagen intellekt- also sprachgestütztem Hinsehen in seiner ganzen immer schon vorhandenen Deutlichkeit zeigt. Der mich seit langem begleitende Satz von Frank Stella "what you see is what you see" – was man sieht, ist das (und *nur* das), was man sieht, wäre also mindestens zu ergänzen um die Bemerkung: "Was man sieht, ist auch das, was man erst einige Gedanken später auf den zweiten und dritten Blick sieht".

Als einen wichtigen Teilaspekt seiner künstlerischen Arbeit bezeichnet Bernhard Stüber seine Kugelschreiberzeichnungen, von denen er 43 für die Ausstellung im Brettener Kunstverein ausgewählt hat. Am Anfang stehen, wie Stüber sagt, "inspirierende Orte", etwa die Ruine einer verlassenen Hotelanlage oder eine archäologische Ausgrabungsstätte in Mexiko, der Heimat von Ehefrau Louisa Stüber. Es folgen kleinformatische Entwurfsskizzen, die, wenn schon nicht in der Regel, dann doch wenigstens nicht selten im nächtlichen, unbeirrten Halbdunkel des Stüberschen Schlafzimmers entstehen, wo auf dem Nachttisch stets ein Skizzenbuch bereit liegt. (Welcher Kunstfreund, ich schließe mich da selbst mit ein, wäre nicht dankbar für solche intimen Details aus

dem Nähkästchen; den Nachttisch habe ich allerdings dazu erfunden, ich weiß nicht, ob es bei Stübers ein solches Accessoire überhaupt gibt.) Der Schritt von der Entwurfsskizze zur Zeichnung ist dann allerdings ein spezifisch zeitgenössischer. Denn nun wird mit dem PC gearbeitet, das heißt, es entstehen nach den Skizzen lineare Computerzeichnungen, die ausgedruckt und mit Hilfe einer Glasplatte, einer Lichtquelle und eines Bleistifts auf das Papier oder den Zeichenkarton übertragen werden. Jetzt erst beginnt, wenn man so will, die eigentliche Arbeit, doch sieht man es Stübers Konstruktionen an, dass das Eigentliche längst begonnen hat, wenn endlich in letzter Entschiedenheit der Stift übers Papier bewegt wird. Ich zitiere aus einem Text von Bernhard Stüber: "Die Formen wachsen langsam auf vielen Blättern gleichzeitig, geometrische Figuren schälen sich aus dem grau-schwarzen Gestrichel, die Handschriften verschiedener Tage überlagern sich, das Blatt wird zum Zeichnen in alle Richtungen gedreht, die Papierfläche füllt sich mit einem Netzwerk fein gewebter Striche kreuz und quer, das Schwarz wird schwärzer und schließlich samtglänzend – die charakteristische Patina des Kugelschreibers." Sie werden es bemerkt haben: hier kann einer nicht nur zeichnen, sondern auch schreiben. Ich rekapituliere: Inspiration, Entwurfsskizze, Computerkonstruktion, Kugelschreiberzeichnung – dies sind, äußerlich betrachtet, die vier Hauptstationen der Werk-Genese.

Zu Beginn meines nun folgenden Versuchs zur inhaltlichen Deutung noch einmal eine aufschlussreiche Passage aus dem zuletzt zitierten Text, verfasst im November 2001: "Unwirkliches Licht, weich, diffus und doch manchmal heftig Schatten-werfend besänftigt die kühle Geometrie und betont die gezeichnete Stille. Die fundamentale Schlichtheit, die Klarheit der von Alltagsspuren entkrusteten Formen, illusionistisch liegend oder schwebend, manchmal von einer nur auf dem Papier darstellbaren Glaubwürdigkeit begleitet, öffnen dem nachdenklichen Betrachter das weite Feld möglicher Entwürfe: für malerische Interpretationen, kleinste Objekte, Großplastiken aber auch architektonische Bezüge." Das hätte als Einführung fast schon genügt, aber manchmal ist es aus Deutlichkeitsgründen von Vorteil, wenn man noch ein wenig drumherum redet.

Wichtige Stichwörter für ein interpretierendes, also vermittelndes, erklärendes und auslegendes, auch übersetzendes Sprechen über diese Zeichnungen sind hier bereits gefallen: unwirklich, kühl, gezeichnete Stille, Schlichtheit, Klarheit, entkrustete Form, Illusion, Entwurf.

Dem am Ende des Zitats von Bernhard Stüber eingeführten "nachdenklichen Betrachter" möchte ich allerdings raten, sich von seinen liebgewonnenen Assoziationen, sobald es ihm möglich ist, wieder zu verabschieden und zuzugeben, dass es sich hier eben nicht um die Darstellung von Miniaturobjekten, Großplastiken oder architektonischen Anlagen handelt. Ein anfängliches oder gar dauerhaftes Nicht-Verstehen ist für manchen Betrachter, ob nachdenklich oder nicht, so unerträglich, dass er allzu schnell Zuflucht sucht und findet bei banalen analogischen Interpretationsmustern, welche die Einsicht in das Spezifische dieser Werke zuverlässig verhindern. Interpretation im Sinne von Auslegung kann ja nicht heißen, dass man vorgibt, Dinge zu sehen, die nicht zu sehen sind, auch wenn einem das gerade ausgezeichnet ins Konzept von der eigenen Fantasiebegabtheit passen würde. Die zu Beginn meiner Rede im Text von Thomas Bernhard so übel traktierte ukrainische Dolmetscherin und Kunstführerin hat nämlich noch einen Bruder und der ist auch Kunst-Dolmetscher. Das Unerträgliche an ihm ist nicht, dass er das Publikum nur auf das aufmerksam macht, was ohnehin jeder sehen kann - er verfällt vielmehr ins andere Extrem und entfaltet einen Kosmos von Dingen, die es wohl alle geben mag, von denen aber auf den "übersetzten" Bildern absolut nichts zu sehen ist.

Die von Bernhard Stüber selbst erlauschte und sprachlich benannte "gezeichnete Stille" in seinen Bildern ist die Stille eines Raumes, dessen Ausdehnung in mehrfacher Hinsicht ungewiss ist. *Ungewissheit* ist ein weiterer Begriff, den ich der vorhin gegebenen Liste mit Schlüsselwörtern

noch hinzufügen möchte. Stübers Räume sind in Ermangelung schon bekannter und größtmäßig bestimmter Vergleichsobjekte innerhalb des Bildraums nicht nur nicht vermessbar, sondern oft auch qualitativ mehrdeutig, das heißt, es herrscht Unsicherheit darüber, welche Dimensionen hier auf welche Weise eine Einheit bilden. Martin Heidegger sagt von der Plastik, dass sie eine Gegend öffne und damit dem Menschen ein Verweilen und Wohnen gewähre. Wenn wir den Ausdruck Plastik für Stübers gezeichnete Objekte vorübergehend zu akzeptieren bereit sind: welche Gegend wird hier geöffnet und kann man sich in dieser Gegend ein Verweilen und Wohnen vorstellen? Mit andern Worten: wo sind wir, wenn wir in Bernhard Stübers Bildern sind? Es lässt sich auf diese Frage nur antworten: Wir wissen es nicht und können es auch nicht herausfinden, da uns der Zugang zur Welt des Bildes zugleich offen steht und verwehrt ist. Wir können nicht sagen, ob wir uns in der Nachbarschaft relativ kleiner oder relativ großer Dinge befinden, immerhin: mit etwas Dinghaftem scheinen wir es zu tun zu haben, aber auch dessen materiale Beschaffenheit und mögliche Funktion ist und bleibt ungewiss. Ob es geschaffen wurde oder einfach nur *ist* – wir wissen auch das nicht, können es nicht wissen und sollten es womöglich auch gar nicht wissen wollen. Die Klarheit der Darstellung kontrastiert in bemerkenswerter Weise mit der Unklarheit, die herrscht, in Bezug auf das Dargestellte und den von ihm eröffneten Raum. Angesichts so vieler Fragwürdigkeiten läge es nahe, dass wir uns an etwas erinnern, was wir beinahe vergessen hatten: hier wird ja gar nichts dargestellt, das ist ja nur die Stübersche Fiktion einer Darstellung. Unser Rätselraten wäre dann ein weiterer Beleg für die Suggestivkraft der illusionistischen Geste. Doch diesen Schritt zurück auf den vermeintlich sicheren Boden des Brettener Kellergewölbes als Teil einer Welt der wiederholbaren Experimente sollten wir für einen Moment noch den Ingenieuren und den Kunstkritikern überlassen und stattdessen darauf beharren, dass hier *wirklich etwas* dargestellt wird.

Meine These ist die, dass es sich bei Bernhard Stübers gezeichneten Objekten um die Darstellung von Form-Entwürfen, Form-Modellen, wenn man will: Form-Ideen handelt. Bernhard Stüber erbringt den Nachweis, dass man Ideen zeichnen kann. Wem diese Entwürfe und Modelle dann wozu dienen, ja, ob sie überhaupt irgendwem zu irgendwas dienen, muss dahingestellt bleiben. Solche Form-Ideen sind Gegenstände nur in Anführungszeichen. Sie öffnen einen Raum, aber keinen vermessbaren, sie besitzen reale Substanz, aber das Material, aus dem sie bestehen, ist nur ideell und nicht materiell vorhanden, sie reflektieren Licht, aber die Lichtquelle ist ebenso immateriell wie die Objekte, die sie zur Erscheinung bringt. Ich versteige mich sogar zu der Behauptung: dieses Licht ist Licht von jenem Licht, das in Platons Höhlengleichnis die Schatten der realen Ideen an die Wand der für uns wahrnehmbare Welt projiziert. Im Lichte dieses, wie ich zugebe, verwegenen Vorstoßes müssten allerdings die eben erst gesetzten Anführungszeichen bei dem Wort Gegenstand für Stübers Objekte wieder entfernt und stattdessen mit Platon allen anderen Sachen verordnet werden, deren gegenständliche Realität ja nur eine sekundäre ist, während die primäre Wirklichkeit der Dinge außer in Platons Höhle nur noch in Stübers Bildern zu finden wäre.

Bernhard Stübers Zeichnungen gewähren uns einen Blick in einen Raum vor allen Räumen auf Gegenstände vor allen Gegenständen. Unsere, von mir oben nur mit Vorbehalt zur Kenntnis genommenen unwillkürlichen Assoziationen belegen die Zeitlosigkeit des Darstellungsraumes, indem sie eine Äonen übergreifende Zeitzone eröffnen. Das ganz Alte und längst Vergangene ist darin ebenso präsent wie Vorgriffe auf die Welt von übermorgen. Dieser Einblick ist zugleich ein Blick ins Ungewisse oder besser: Vor-Gewisse, da er uns eine Welt vor oder jenseits der quantifizierbaren Gewissheiten zeigt. Die gezeichnete Stille in Bernhard Stübers Welten ist somit, um weiterhin synästhetisch zu sprechen, ein Abbild der realen Stille einer anderen Wirklichkeit jenseits des lärmenden Lebens, von dem wir einer stillschweigenden Verabredung folgend sagen, dass es die Realität sei. Ich danke Ihnen.

I.04. Einführungsrede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Hanfried Streit im Karlsruher Künstlerhaus (15.2.2004)

Meine Damen und Herren,

"der Maler hofft," so schreibt Hanfried Streit in eigener Sache, "der Maler hofft, daß die folgenden Berichte besser dem Verständnis seiner Person dienen, als die üblichen Einführungen es tun könnten, und deshalb auch den Kontakt mit seiner Arbeit erleichtern.

Die Mutter: Ein oft schweres Los mit starkem Herzen tragend. Melancholischer Grundton im sanguinischen Temperament. Der jüngste der beiden Söhne ist mongoloid, das Töchterchen sehr aufgeweckt.

'Himmel und Hölle in uns selbst.'

Erschütternder Eindruck: Ihr unter der Not des mütterlichen Herzens erleichtertes Antlitz, als der aggressiv gewordene Mongoloide geholt wird. Er wird hinter den Türen der Anstalt während der kurzen ihm noch verbleibenden Lebenszeit das ganze Ungemach der menschlichen Existenz erfahren.

Der Vater: Preuße, kaisertreu, selbstbewußt; elegant praktizierte Arroganz; wenn nötig, im Zylinder sich Vorteil und Gehör verschaffend. Bereist ab 1926 mit den Kindern mehrfach Belgien, öffnet ihnen auch durch spätere Unternehmungen und Reisen den Zugang zu Natur und Welt. Erste Reise des Dreizehnjährigen nach Paris zu den Brüdern der Mutter und deren Familien, wo, nicht ohne Ein- und Mitwirkung einer sehr schönen jungen Tante, eine Liebe entsteht, die ihn immer wieder zum alten Paris zwischen Montmartre und den Hallen hinziehen wird, wo die Großeltern lebten und eine Spedition betrieben. Bleibender Eindruck auch der Besuch der Familiengruft auf dem Père-Lachaise, wo ihn vor allem die Namen der dort begrabenen Großen beschäftigen."

Vier Jahre vor seinem Tod am 20. Januar 1993 hat der Maler und Zeichner Hanfried Streit diese biographischen Selbstauskünfte einem Werkkatalog vorangestellt mit der erklärten Absicht, dadurch den Zugang zu seiner Arbeit zu erleichtern. Den "üblichen Einführungen" misstrauend, wollte er sicherstellen, dass man ihn und damit auch sein Werk besser versteht. Mit den Hinweisen auf die Mutter und den behinderten jüngeren Bruder, den notfalls zum Zylinder greifenden Vater und die sehr schöne junge in Paris lebende Tante wollte Hanfried Streit dem Betrachter seiner Bilder den gedanklich-emotionalen Raum andeuten, der als überzeitlich wirklicher (auch im Sinne von wirksamer) Entstehungs-Ort des Werkes untrennbar zu diesem gehört. Nicht die Rede ist dabei von der mit tödlicher Sicherheit sich ausbreitenden Muskelschwäche, an der er bereits seit 16 Jahren litt. Dies ist einerseits bemerkenswert, wird aber andererseits nur den überraschen, der ihn nicht gekannt hat, denn bei Streits sprach man gerne und oft über Philosophie und Kunst, aber nie über Krankheit, wie Alice Streit sich erinnert, die mit dem Maler von 1974 an verheiratet war. Sie ist übrigens jene aus dem Gedächtnis porträtierte "Donna Alicia" im Karree mit den kleinformatischen farbigen Arbeiten.

Als Hanfried Streit 1989 meinte klarstellen zu müssen, dass der eigentliche Ursprung seiner Werke bei der Mutter, dem Bruder, dem Vater und jener schönen Tante zu suchen ist, wird er es sicher gewusst haben: Das Werk als Bild an der Wand ist immer etwas aus dem Lebenszusammenhang Gerissenes. Kunstwerke, als Artefakte verstanden, sind von Geburt an Mangelwesen: sie leiden an einem stetig zunehmenden Beziehungsverlust seit sie die Sphäre ihrer Entstehungsbedingungen verlassen mussten, um fortan als Kultur-Fetische durch die öffentlichen und privaten Räume zu

geistern. Von der "Autonomie des Kunstwerks" zu sprechen heißt ja doch nichts anderes, als aus dieser Not eine Tugend zu machen. Frank Stellas Satz "what you see is what you see" benennt gewissermaßen die Nullmarke des Beziehungspotentials, beschwört lakonisch-cool das Werk-Ding an sich, das nichts weiter sein soll als sein sichtbares Selbst. Das Kunstwerk kommt damit, wenn man so will, nur noch als das ubilateral entbundene Abbild seiner selbst in Betracht. Doch der Verlust des ursprünglichen Zusammenhangs wird im Laufe eines Werk-Daseins, allen abstrakt-expressionistischen Desillusionierungsbemühungen zum Trotz, kompensiert durch neue und andere Bezugnahmen und Verstrickungen, die, wenn es gut geht, immer auch Liebesaffären mit einschließen. Das auratische Kunstwerk und seine ständig kommenden, gehenden oder auch bleibenden Liebhaber und Liebhaberinnen liefert das Paradigma einer praktizierten Moral, die ihr Heil nicht in Ausschließungsverfahren und Vereinigungsmonopolen sucht. Die polyrelationale und multierotische Verfasstheit des Kunstwerks zeigt sich schließlich auch in der Tendenz, private Sammlungen nicht im intimen Separee zu genießen, sondern öffentlich zugänglich zu machen.

Hanfried Streit wurde am 15. Juni 1914 in Aschaffenburg geboren. Die Schule besuchte er dann schon in Karlsruhe. Der erwähnte preußisch gesinnte und von Schlesien über Berlin in den deutschen Süden gekommene Vater erlaubte ihm das Kunststudium nur unter der Bedingung, sich anschließend als Zeichenlehrer verbeamten zu lassen. Hanfried Streits spätere Tätigkeit an Gewerbeschulen mag in dieser väterlichen Auflage eine ihrer Gründe gehabt haben. Vier Jahre Kriegsdienst bescherten ihm eine Verwundung unter dem rechten Auge. Aus zwei Ehen ging jeweils ein Kind hervor. Als er 1974 seine dritte Ehefrau Alice heiratete, gab diese ihr vom Vater übernommenes Friseurgeschäft in der Karlstraße auf und zog zu ihm in die Renckstraße neben das Goethegymnasium, wo die Streits bereits seit 1940 ansässig waren. Wichtig wurden die regelmäßigen Aufenthalte im Ferienhaus auf Ibiza bis die krankheitsbedingten Umständlichkeiten dies unmöglich machten. Im Atelierhaus im pfälzischen Burrweiler arbeitete Hanfried Streit mit der unentbehrlichen Hilfe seiner Ehefrau und einiger Freunde trotz erheblicher Schwierigkeiten bis zuletzt weiter.

Die hier gezeigten Bilder können nur als Hinweise auf das umfangreiche Gesamtwerk verstanden werden. Was fehlt, sind die Ölgemälde und die späten Arbeiten, in denen der Künstler seine sich verändernde Körperlichkeit thematisiert, wobei gestalterische Probleme stets im Vordergrund standen. Ich erinnere an die Bemerkung von Alice Streit: "Es war nie von Krankheit die Rede." Gestatten Sie mir noch für einen Moment die Extravaganz, mich verbal im Umfeld von Bildern aufzuhalten, die hier gar nicht zu sehen sind. In einem Brief vom Juli 1991 stellt Hanfried Streit dazu fest: "Ich beabsichtige nicht die Darstellung meines Leidens, eventuell um dieses zu überwinden oder zu meistern. Natürlich ist die Wirklichkeit (keine psychologische, sondern die anschauliche) Ausgang meiner Gestaltung". Dieser letzte Satz – natürlich ist die Wirklichkeit Ausgang meiner Gestaltung – könnte auch als Titel über Hanfried Streits Lebenswerk stehen. Er brauchte die Kunst nicht als Mittelchen, sondern erlebte sie als die tägliche praktische Aufgabe, die angeschauten Wirklichkeit in eine befriedigende, womöglich sogar befriedigendere Form zu bringen: "Zu Zeichen des Bleibenden schafft er einen ihm zugemessenen Ausschnitt des Lebens um", formuliert Wolfgang Schwarz 1971. Des Mittels bedient man sich eher passiv, der Aufgabe kann man sich nur aktiv stellen. Sie wissen vielleicht noch, dass in der Grammatik das Passiv auch als die Leideform, das Aktiv als die Tatform des Verbs bezeichnet wird. Die als tägliches Agieren auf eine Form hin gelebte Kunst stößt erst dort auf Barrieren, wo die Kräfte versagen und schließlich das Leben selbst an sein Ende kommt.

Nicht vom routinierten Variieren bereits gefundener Formen, sondern vom unentwegten Suchen und Finden der hier und jetzt gültigen Gestalt zeugt Hanfried Streits Werk von Anfang an. Auch in seinen Zirkusbildern (hier unten haben Sie drei Beispiele dafür) wird nicht Artistik vorgeführt,

sondern gestalterische Spannkraft eingeübt. Die Grenzen seiner Bereitschaft, sich abstrahierend von der anschaulichen Wirklichkeit zu entfernen, schreitet Streit während einer vierjährigen Schaffensphase zwischen 1968 und 1972 ab. Aus dieser Zeit stammt auch jenes für das Plakat ausgewählte Bild, von dem seine Frau Alice sagt, es sei eigentlich gar kein Streit. Wenn sich auch die sozusagen abstrakte Abstraktion für ihn nicht als eine auf Dauer befriedigende Lösung erwiesen hat, so haben doch die in diese Richtung unternommenen Vorstöße mit den "eigentlicheren" Streits gemeinsam, dass es sich um Exerzitien im Raum der in Kunst transformierten Anschauung handelt. Ich danke Ihnen.

I./05. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Eine Datenbrücke von Ost nach West* im Karlsruher Künstlerhaus (2.5.2004) (Die Ausstellung fand statt im Rahmen der von der Stadt Karlsruhe veranstalteten *Europäischen Kulturtage* 2004.)

"Man sagt, Kopenhagen, Dresden, Neapel und Constantinopel seien die vier schönsten Städte Europa's; ich habe keine Veranlassung, dieser Behauptung entgegenzutreten. Aber in Beziehung auf Constantinopel muß ich doch erwähnen, daß man diese Stadt nur dann schön zu finden vermag, wenn man sie nur von außen, vom goldenen Horn aus, betrachtet; sobald man dagegen ihr Inneres betritt, wird die Enttäuschung nicht ausbleiben. Ich erinnere mich dabei jenes englischen Lords, von welchem man erzählt, daß er zwar mit seiner Dampfjacht Constantinopel besucht, aber dabei nicht sein Fahrzeug verlassen habe. Er fuhr von Rodosto am Nordufer des Marmarameeres hin bis Stambul, lenkte in das goldene Horn ein, in welchem er bis hinauf nach Eyub und Sudludje dampfte, kehrte zurück und ging im Bosphorus bis an dessen Mündung in das schwarze Meer und fuhr dann wieder zurück, in dem Bewußtsein, sich den Totaleindruck Constantinopel's nicht durch Eingehen auf die garstigen Einzelheiten verdorben zu haben."

Karl Mays gesammelte Werke Band 3, *Von Bagdad nach Stambul*. Anzumerken ist, dass für Karl May in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbar kein Zweifel daran bestand, dass Konstantinopel, also Istanbul – garstig oder nicht -, zu Europa gehört.

Meine Damen und Herrn,

auch uns, also dem Bezirksverband Bildender Künstlerinnen und Künstler, mag man vorhalten, dass wir uns mit einer Art Totaleindruck begnügen, ohne auf die womöglich garstigen Einzelheiten der Istanbuler Kunstszene einzugehen, auch wenn man von eben dieser Kunstszene hier vielleicht mehr an Einzelnem zu sehen bekommt als irgendwo sonst in der Stadt. Anders als der große Bruder in der Lorenzstraße (gemeint ist das *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) konnten wir keine Kuratoren aussenden, um eine mehr oder weniger überzeugende Exponatenauswahl treffen zu lassen und diese für die Dauer der *Europäischen Kulturtage "Istanbul"* nach Karlsruhe zu verfrachten. Auch der Weg, für den man sich im Oberrheinischen Dichtermuseum entschieden hat, nämlich Stücke zu zeigen, die zur Not in ein oder zwei Koffern transportiert werden können, schien uns für unsere Absichten nicht geeignet. Denn wir - falls es vereinsextern erlaubt ist, in solch kollektivistischen Formulierungen die Leistungen von Einzelnen aufzuheben - denn "wir" hatten die Idee, das zu zeigen, was in Istanbul dort entsteht, wo die meisten der BBK-Mitglieder kultursoziologisch gleichfalls zu verorten sind, nämlich in einem Bereich, den man metaphorisch bezeichnen könnte mit "Basis", "unten", "breit" und "bunt". Wenn sich in dieser Ausstellung der Gesamteindruck von enzyklopädischer Totalität eher ergibt als der von individueller Würdigung, so liegt dies natürlich am verwendeten Medium der E-Mail-Sendung und an der kaum anders machbaren Art der Präsentation des Übermittlungsergebnisses, worauf ich noch zu sprechen kommen werde.

E-Mails zu versenden und zu empfangen ist für sich genommen noch keine Kunst und es befinden sich leider auch nicht zwangsläufig Kunstwerke in einer Galerie, wenn man Ausdrücke von per E-Mail empfangenen Abbildungen aufhängt – jedenfalls sind die so gezeigten Werke dann nur sehr vermittelt präsent. Es hat darum schon etwas von einem Notbehelf, wenn wir statt der Originalwerke das zeigen, was nach einem technisch komplexen, aber ästhetisch zweifelhaften

Transformationsverfahren von ihnen übrig geblieben ist und man braucht nicht Walter Benjamin gelesen zu haben, um zu bemerken, dass die auratische Wirkung des Originals technisch nicht reproduzierbar ist. Um so mehr bedürfte diese Art der Werkschau einer vermittelnden Erläuterung, eines Lageberichts von dem Ort, an dem die Absender und Absenderinnen dieser Elektropoststücke leben und arbeiten, damit auf diese Weise ein geistiger Raum eröffnet wird, in dem die Kunst und die Menschen, um die es hier geht, als quasi gegenwärtig wahrgenommen werden können.

Eben damit kann ich aber leider nicht dienen, weil ich Istanbul nur vom Hörensagen und aus dem Fernsehen kenne und weder willens noch in der Lage bin, als neuzeitlicher Karl May mir und Ihnen den fehlenden Rest dazu zu erfinden. Und im Hinblick auf die Istanbuler Kunst- und Kulturszene geht es mir nicht anders als den meisten von Ihnen: Ich weiß darüber so gut wie nichts, auch ein Besuch im bereits erwähnten ZKM hat daran übrigens kaum etwas geändert.

Da somit ein geistiges Umschauhalten am Ursprungsort der Sendungen mit meiner Hilfe nicht möglich ist und ein Reisebericht von deren Karlsruher Zielpunkt hier allenthalben auf taube, da bereits informierte Ohren stoßen würde, hoffe ich, am Ende noch einen lohnenden Blick auf das Medium, das zwischen diesen beiden Sphären vermitteln sollte, werfen zu können. Peter Sloterdijk weist darauf hin, dass Medienkunde vor allem anderen Menschenkunde ist, denn als die primären Medien fungierten die Menschen selbst – ich zitiere: "die Apparate kommen zunächst nur als Verstärker zu menschlichen Medieneigenschaften hinzu. Als Medien sind Menschen immer Boten – also Menschen zwischen Menschen, Mittelsmenschen. Sie informieren andere Menschen über etwas, wovon sie ihrerseits informiert wurden. In solchen Vermittlungen oder Botengängen ist der ganze Menschheitsprozeß enthalten." (*Selbstversuch*, S. 32). Und am momentanen Ende dieses Menschheitsprozesses steht, wer hätte es gedacht, die E-Mail als die neueste Möglichkeit, Botengänge zu verrichten oder präziser und prekärer: sich Botengänge zu ersparen.

Man kann per E-Mail Texte und Bilder übermitteln, das Versenden von Gegenständen ist derzeit noch nicht möglich. Die Texte, die man verschickt, schreibt man nach Art eines maschinegeschriebenen Briefes oder man greift auf bereits geschriebene Texte, gespeichert in Textdateien, zurück, die man unter Umständen zusammen mit Bilddateien einfach, schnell und billig an nahezu beliebig viele Empfänger gleichzeitig versenden kann - mit dem inzwischen zum PR-Standard gehörenden sogenannten Newsletter, sei es der vom Badischen Landesmuseum oder von *Klappe Auf*, wird von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Am Ende informieren dann alle alle über alles und nichts. Der Umfang der Texte und die Anzahl der Bilder wird aktuell noch praktisch begrenzt durch die Aufnahmekapazität des Transportsystems, an deren Erweiterung allerdings fieberhaft gearbeitet wird. Sie kennen die unerbetenen Beilagen zur Telefonrechnung, in denen für T-DSL, *flat rate* und noch neuere Neuerungen geworben wird.

Angesichts sekundenkurzer Übertragungszeiten sind die Tage oder gar Wochen, die eine sozusagen leibhaftig transportierte Postsendung unterwegs ist, natürlich halbe Ewigkeiten. Was per E-Mail technisch gesehen auf den Weg gebracht wird, ähnelt einem Gedanken eher als einem stofflich vorhandenen Briefkörper. Dass der Übergang von der bis vor kurzem noch allein üblichen Briefsendung zur elektrischen Post neben einer eklatanten Verkürzung der Zeit zwischen Absenden und Empfangen noch manch anderes bedeutet, wird leicht klar. Man muss sich dazu nur vorstellen, wie es hier aussehen würde, wenn die 128 Künstlerinnen und Künstler ihre Fotos, Lebensläufe und andere Texte auf traditionellem Wege per Post geschickt hätten. Die vielleicht schöne, auf jeden Fall aber schön praktische Einheitlichkeit wäre dahin, wir hätten es mit einem chaotischen Durcheinander von Formaten und Materialqualitäten zu tun, einiges wäre von Hand, anderes mit der Maschine geschrieben, Graphologen und Philographen würden gebracht, um den Unterschied zwischen einer Olympus und einer Olivetti zu erkennen und womöglich wäre auch das ein oder

andere Original mit herein geraten. Lauter Umstände, die Umstände machen und Ihnen, also der Betrachter Blick womöglich beim zügigen Gleiten über die Exponatenreihe zum Stolpern bringen würden.

Wie dem auch sei: Es gab eine Reihe von guten Gründen, das E-Mail-Experiment zu wagen, angefangen beim nicht zu unterschätzenden Reiz des Neuen und Aktuellen verbunden mit der Hoffnung auf ein gesteigertes Publikumsinteresse bis hin zur Aussicht auf einige Erleichterungen beim praktischen Umgang mit den eintreffenden Sendungen - Dietmar Zankel, der es auf sich genommen hat, im Laufe dieses Projekts insgesamt rund 600 Blatt Papier durch den Drucker zu schicken, wird dies vielleicht anders erfahren haben. Da der von Bertolt Brecht quasi aus Versehen formulierte Leitsatz des Kunstmarkts "alles Neue ist besser als alles Alte" offenbar auch am Bosphorus gilt, haben 128 Künstlerinnen und Künstler von dieser neuen Möglichkeit der Kunst-Teleportation gerne Gebrauch gemacht. Ob diese Innovationsfreude auch an den Werken ablesbar ist, ob man vermuten muss, dass die Entscheidung für das junge Medium zwangsläufig zum Ausscheiden der stärker am Überkommenen orientierten älteren Künstler geführt hat – diese und andere Fragen können zwar gestellt, von hier aus aber nur spekulativ beantwortet werden.

Peter Sloterdijk äußert den Verdacht, dass die modernen Medien, wozu auch das System E-Mail zu zählen ist, im ganzen durch die Wiederholung der immer gleichen Themen, das Zeigen der immer gleichen Unfälle, ich möchte hinzufügen: das immer gleiche Abbilden der scheinbar oder tatsächlich immer gleichen Kunstwerke die Welt so beschreiben, als ob in ihr nichts wirklich Neues passieren könne und damit den Mythos einer überraschungsfreien Welt erzeugen.

Daraus ließe sich nur der eine Schluss ziehen: Wer zumindest die Chance bekommen will, sich von demjenigen Teil der Welt, dessen Name Istanbul ist, überraschen zu lassen, dem bleibt auch in diesem Fall nichts anderes übrig, als selber hinzufahren. Einstweilen darf ich Sie aber bitten, dem eingangs erwähnten drohenden Mangel an individueller Wertschätzung wie auch der medial bedingten Tendenz zur Langeweilisierung entschieden entgegenzutreten durch das um so aufmerksamere Studium der neben- und übereinander gereihten A4-Norm-Blätter. Eine Ausstellung ist naturgemäß nicht so sehr das, was sie von sich aus ist, sondern vor allem das, was ihre Besucher *für sich* aus ihr machen. Ich danke Ihnen.

I./06. Rede zur Eröffnung der Ausstellung *FreiRaum* im Lammsaal Neureut als Abschluss eines Fotowettbewerbs der Kulturzeitschrift *raumK* (16.10.2004)

Meine Damen und Herren, sehr verehrte Preisträger,

nicht wenige von Ihnen werden die vor einer Woche zu Ende gegangene Landesgartenschau in Kehl besucht haben. Vielleicht ist Ihnen dort eine Holzplastik aufgefallen, die in ihrer schlichten Machart auf den ersten Blick nicht besonders raffiniert zu sein schien. Man sah eine mit angezogenen Beinen auf dem Rücken liegende Frau. Auf dem Bauch der Frau hockte ein etwas kleinerer Mann mit einem aufgeschlagenen Buch auf den Knien. Auf dem Buch stand aufrecht eine noch kleinere Gestalt, die sich dem lesenden Mann zugewandt hatte. Auf einer daneben befindlichen Tafel war ungefähr folgendes zu lesen: "Im Gras auf dem Rücken liegende Person - im Gras ein Buch lesende Person - Person, die im Garten auf eine Skulptur klettert." Anders als etwa bei plastischen Darstellungen der Bremer Stadtmusikanten, wo ja auch auf dem Ersten ein Zweiter, auf dem Zweiten eine Dritte und auf der Dritten gar noch ein Vierter steht, fand bei dieser Rasenskulptur am rechten Rheinufer bei Kehl mitten im Werk ein ontischer Sprung, ein plötzlicher Wechsel der dargestellten Seinsweisen statt. Die Skulptur des Lesenden ist, je nachdem wie man die in ihr symbolisch repräsentierte Realität versteht, sowohl als Abbild der Wirklichkeit "Lesender" als auch als Abbild der Wirklichkeit "Skulptur", also als Abbild des Abbilds vorhanden. Das zunächst so schlicht sich gebende Holzkunstwerk steigt bei genauerem, das heißt bei einem durch Nachlesen und Nachdenken fortgebildeten, dabei womöglich auch irritierten Hinsehen auf in den Rang eines raffinierten Rätselbildes als ein Exempel dafür, dass wir wissen müssen, was wir sehen, um zu wissen, was wir sehen. Denn ob wir eine Skulptur sehen, die einen Menschen darstellt oder ob wir eine Skulptur sehen, die eine Skulptur darstellt, ist keine Frage, die sich durch bloßes Hinsehen entscheiden ließe.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen dürfte es Sie kaum wundern, dass der Amerikaner Frank Stella, ein Vertreter des abstrakten Expressionismus, solche alteuropäischen Spitzfindigkeiten ein für allemal vom Tisch haben wollte, indem er postulierte: "what you see is what you see" - ich glaube, das brauche ich nicht zu übersetzen.

Meine Damen und Herren, einige von Ihnen wissen, dass ich von Hause aus Holzbildhauer bin, ich darf Ihnen aber versichern: die beschriebene Plastik stammt nicht von mir. Auch einem zweiten möglichen Irrtum möchte ich entgegentreten: nein, ich habe nicht aus Versehen die falsche Rede aus der Tasche gezogen. Was die beschriebene philosophisch tief-, um nicht zu sagen abgründige rechtsrheinische Gruppenholzskulptur mit dem Thema Fotografie zu tun hat, wird sich Ihnen, wie ich hoffe, alsbald erschließen. Und eine dritte Randbemerkung mögen Sie mir noch gestatten: Dass auch Till Naujock mit seinem hier gezeigten Triptychon an einem Fluss sitzende Personen ins Spiel bringt, kommt mir durchaus gelegen, obwohl ich seine Arbeit bei den ersten Notizen zu dieser Rede noch gar nicht gesehen hatte. Aber nicht zum ersten Mal stelle ich fest, dass das Leben immer wieder "zufällige" Arrangements bereithält, die - auch wenn man nicht unter paranoiden Störungen leidet - Inszenierungen zum Verwechseln ähnlich sehen.

Die Fotografie, meine Damen und Herren, kommt als sie selbst, gerade weil Fotografien allgegenwärtig sind, normalerweise nicht in Betracht. Unter "normal" verstehe ich hier situative Kontexte, die nicht solche vom Typ Fotoausstellung sind. Das "normale" Foto dient als Medium, als Kanal, der jegliche Eigenexistenz verleugnet und möglichst ohne Rest in seiner Funktion aufgehen will. Wichtig ist das Fotografierte: die Ware, die verkauft, das Ereignis, von dem berichtet, der

Urlaubsstrand, der mehr oder weniger eindeutig wiedererkannt werden soll. Erst an den Grenzen solch selbstlos dienenden Daseins, dort nämlich, wo etwa ein Zeitungsfoto beschädigt oder verschmutzt ist, bemerken wir, dass dieses Medium selbst etwas ist, also mehr ist als nur ein diskret wirksames Mittel für außerhalb seiner selbst liegende Zwecke. Dasselbe geschieht übrigens interessanter Weise auch bei völlig misslungenen Aufnahmen, das heißt im Scheitern wird das Scheiternde als substantiell Vorhandenes wahrnehmbar, während im reibungslosen Funktionieren immer eine Tendenz zur Auflösung im Funktionszusammenhang liegt.

In situativen Kontexten vom Typ Fotoausstellung, im vorliegenden Fall: Fotoausstellung im Lammsaal Neureut, ist alles anders. Hier geht es um das Medium selbst, um die Fotografie als Fotografie, es geht nicht primär um den Dackel und das Kleinkind, sondern um die Art und Weise wie Dackel und Kleinkind ins Bild gesetzt sind. Dass Dackel und kleine Kinder auf den hier versammelten Aufnahmen nicht zu sehen sind, mag kein Zufall sein, ihr Vorkommen als Motive der künstlerischen Fotografie kann aber grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden. Eine Art Wechsel im Aufmerksamkeitsfokus findet hier statt. Der "Hintergrund" tritt in den "Vordergrund", das in der Funktion des Werbe- oder Familienfotos quasi Nicht-Vorhandene wird zum Hauptgegenstand der Betrachtung. Das Medium, das Mittel wird zum Zweck der Veranstaltung in Form eines Bildbandes, einer Ausstellung, eines Fotowettbewerbs.

Der Wechsel zwischen den beiden eben skizzierten Wahrnehmungsweisen, zwischen diesen unterschiedlichen Arten, eine Fotografie zu betrachten beziehungsweise durch einen fotografischen Kanal hindurch eine fingierte Realität zu erblicken, kann allerdings jederzeit an beinahe jedem beliebigen Foto-Exemplar erfahren werden. Was sich analytisch, das heißt sprachlich, trennen lässt, kommt in Wirklichkeit nur in prekärer Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit vor. Sieht man von Grenz- und Extremfällen einmal ab, so findet in jeder Fotografie dasselbe statt, was ich zu Beginn für die deutsch-französische Landesgartenschau-Plastik festgestellt habe, nämlich die raumzeitliche Überlagerung grundsätzlich verschiedener Arten des In-der-Welt-Seins. Es ist ja auch im menschlichen und allzu menschlichen Bereich nicht gleichgültig, ob man als Funktionsträger oder als man selbst daherkommt.

Und wie für das in Holz gefasste doppelsinnige Sein am Rhein bei Kehl gilt auch für die Neureuter Fotografie: man sieht nicht nur das, was man sieht, sondern immer auch das, was man weiß. Das Ziel aller medienpädagogischen Bemühungen besteht ja gerade darin, den naiven Blick durch das Medium um die Möglichkeit des quasi seiner Unschuld beraubten Blicks auf das Medium zu ergänzen. Medienkompetenz erweist sich mithin in der Fähigkeit, die Medienfunktion zu explizieren und damit bis zu einem gewissen Grad außer Kraft zu setzen.

Der Fotografie wächst die Möglichkeit Kunst zu sein in dem Maße zu, in dem sie ihren Charakter als implizit, als stillschweigend und diskret wirksames Mittel verliert, was, wie gesagt, auch durch ihr Scheitern an der Aufgabe der Herstellung von Realitätsfiktionen geschehen kann. Im Misslingen liegt also mitunter eine Chance, zur Kunst zu kommen. Der Zugewinn an Kunstartigkeit wird, wenn man so will, bezahlt mit einem fortschreitenden Naivitätsverlust und geht damit einher, dass der nun nicht mehr ahnungslose Betrachter auf sich selbst, auf seine Rolle als Betrachter aufmerksam wird. Wer angesichts der Abbildung einer Waschmaschine nicht mehr nur die Waschmaschine sieht, sondern auch das Foto, auf dem die Waschmaschine abgebildet ist, als etwas Gemachtes bewusst wahrnimmt, dem wird vermutlich auch dämmern, dass Wahrnehmung eine, nämlich seine Tätigkeit ist, also ein aktiver, innerhalb gewisser Grenzen beeinflussbarer Prozess und nicht etwas, was uns einfach nur widerfährt. Etwas wahrzunehmen heißt eben keineswegs, einem Geschehen passiv ausgeliefert zu sein.

Sobald Fotografie zur Kunst wird, entsteht für den Betrachter oder wie man jetzt vielleicht lieber sagen wird: für den Rezipienten nicht nur die Möglichkeit, sondern von nun an auch die Notwendigkeit, sich selbst als aktiven Pol des Rezeptionsgeschehens zu begreifen. Anders als das Foto im Fotoalbum oder in der Illustrierten verlangt die Fotografie als Kunstwerk von uns einen aktiven Beitrag zu ihrer Wahrnehmung.

Dem ungeübten Rezipienten passiert es leicht, dass er den Fehler bei der Kunst sucht, wenn er mit ihr nichts anfangen kann. Der erfahrene Rezipient hat gelernt, dass er etwas mitbringen, etwas beitragen, ja: sich etwas einfallen lassen muss, wenn sich zwischen ihm und dem Werk etwas abspielen soll. Wer zu einem Rendezvous geht und sein Gegenüber nur stumm und dumm anstiert, der braucht sich nicht zu wundern, wenn am Ende außer Frust und Spesen nichts gewesen ist. Sollen die Begegnungen mit der Fotografie als Kunstwerk keine verpassten Gelegenheiten bleiben, ist der Rezipient aufgefordert, seine Umgangsformen als potentieller Kunstliebhaber zu entwickeln, zu pflegen und zu verfeinern. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

I./07. Rede zur Eröffnung der 13. Gruppenausstellung Grötzinger Maler in der Heinrich-Dietrich-Schule in Karlsruhe-Grötzingen (26.12.2004)

Meine Damen und Herren,

am 27. Dezember 2000, also vor ziemlich genau vier Jahren, habe ich anlässlich der Eröffnung der 11. Gruppenausstellung der Grötzinger Maler an dieser Stelle vielleicht auch zu Ihnen gesprochen. Lassen Sie mich heute dort fortfahren, wo ich damals stehen geblieben war. Wie Sie sich erinnern werden, hatte ich zuletzt den Maler und Schriftsteller Gao Xingjian, dem vor vier Jahren eben erst der Literaturnobelpreis überreicht worden war, mit der Bemerkung zitiert, die Malerei fange für ihn dort an, wo die Sprache aufhöre und über seine Bilder könne er nicht viel mehr sagen als dies: in ihnen sei der Blick, der meditiert.

Meditation im strengen Sinn meint das Freiwerden des Geistes von jeglichem Inhalt. In der Meditation kommt, wenn man so will, der Geist zu sich selbst. Wer in solcher Weise meditiert, erstrebt den Zustand der reinen Aufmerksamkeit, die auf nichts anderes mehr aufmerksam ist als auf das eigene Aufmerksamsein. Wenn also Gao Xingjian sagt, in seinen Bildern sei der Blick der meditiert, so darf man wohl paraphrasieren, in Xingjians Bildern ist der Blick, dem es nicht ums Erblickte geht, der vielmehr durch sich selbst zu sich selbst kommen will. Für die Malerei bedeutet das: es geht ihr nicht um das Gesehene, sondern um das Sehen, nicht um das Dargestellte, sondern um das Darstellen. Wir finden entsprechende Gedanken auch bei dem hier vertretenen Maler Bruno Schüßler, wenn er sagt: "Entscheidend ist für mich weniger, was ich male, sondern wie ich es male". Das mag bei mehr oder weniger abstrakten Bildern unmittelbar einleuchten. Aber auch und gerade eine Malerei, die entschieden dem Gegenstand zu huldigen scheint, wie etwa diejenige von Ulrich Sekinger, gibt uns nicht den Gegenstand, sondern sich selbst als eine dem Gegenstand huldigende Malerei. Malerei und Bildhauerei enthalten ein selbstbezügliches Moment, dem man sich als Künstler weder durch einen Willensakt noch durch das Behaupten des Gegenteils entziehen kann.

Ich habe eben schon Ulrich Sekinger erwähnt, der wie Michael Melchers und Ulrich Rothweiler in diesem Jahr zum ersten Mal in der Ausstellung vertreten ist. Ihr heutiges Debütieren als "Grötzinger Maler" darf ich zum Anlass nehmen, die drei Herren dem Publikum etwas ausführlicher vorzustellen als die hier schon seit längerem bekannten Künstlerinnen und Künstler, deren Namen ich an dieser Stelle aber ebenfalls nennen möchte. Es sind in alphabetischer Reihenfolge: die Keramikerin Sabine Classen und der Keramiker Stefan Holzmüller, der Maler Dieter Mokroß, die nicht nur Malerin Brigitte Nowatzke-Kraft, der Bildhauer Oskar Rösch und die Maler Richard Rothweiler, Bruno Schüßler sowie Harald Seyfried-Lantin.

Zurück zu den drei Neuzugängen, von denen einer, nämlich Michael Melchers, sozusagen ein doppelter oder eigentlicher Debütant ist, da er noch nie zuvor irgendwo ausgestellt hat, was ich, angesichts seiner Arbeiten für bemerkenswert halte. Man macht ja immer wieder auch die Anzahl der Ausstellungen, die einer vorzuweisen hat, zum Gradmesser für die Ernsthaftigkeit seines künstlerischen Strebens - ich habe das stets für blanken Unsinn gehalten, den ich mir nur so erklären kann, dass man aus der ökonomischen Not des Sich-veröffentlichen-Müssens die künstlerische Sekundär- oder gar Primärtugend des marktgerechten Verhaltens macht. Von da bis zur Gleichsetzung von Umsatzhöhe und künstlerischem Rang ist es nur ein kleiner Schritt. Und dass diese Gleichung in der Tat aufgestellt wird, dürfte allgemein bekannt sein.

Michael Norbert Melchers wurde 1961 im badischen Wehr geboren, übersiedelte aber bereits mit 5 Jahren nach Grötzingen. Er arbeitete zunächst als Chemielaborant, heute macht er freischaffend Bühnenhintergründe, Werbung, Lichtlogos und Messearbeiten.

Ulrich Rothweiler wurde 1955 in Karlsruhe geboren. Er ist gelernter Restaurator und als solcher selbständig tätig. Seit 1992 arbeitet er am Badischen Staatstheater im Bereich Bühnenbild und Bühnentechnik. Er war im letzten Jahr in Grötzingen bei den offenen Ateliers dabei und hat sich bereits in der offenen Malergruppe an Ausstellungen beteiligt.

Es gibt übrigens mittlerweile innerhalb der Grötzingen Maler eine kleine Enklave von Bühnenschaffenden, dazu gehört neben Michael Melchers und Ulrich Rothweiler auch der Maler Dieter Mokroß.

Ulrich J. Sekinger wurde 1944 in Rielingshausen bei Marbach geboren. Er studierte von 1967-68 an der Ecole des Beaux Arts in Aix-en-Provence, später an der Kunstakademie Karlsruhe, Außenstelle Freiburg bei Professor Dreher. Wer Dreher's Wassergläser kennt, wird sie vielleicht in Sekingers Totenschädeln wiedererkennen. Ab 1976 lebte und studierte der Künstler in Karlsruhe, bis 1978 war er Meisterschüler bei Professor Klaus Arnold, ein Umstand der eigentlich auf eine Laufbahn als Maler hindeutet, doch ab 1984 wandte sich Sekinger verstärkt dem plastischen Gestalten zu. Er ist der Schöpfer des Basler-Tor-Brunnens in Durlach und des Schlaucherbrunnens in Daxlanden.

Meine Damen und Herrn, wenn ein nobelpreiswürdiger chinesischer Maler und Poet dazu erklärt, dass er dort immer noch malen kann, wo er mit dem Schreiben an ein Ende gekommen ist, so wird man dies nicht als wohlfeile Kalenderspruchweisheit abtun können, die nicht viel mehr besagt, als dass Sprache Sprache und Malerei Malerei ist. Hinzu kommt: entweder sind wir mittlerweile alle (den Gang der Weltgeschichte vorwegnehmend) zu Chinesen geworden oder dort in China wie hier in Grötzingen äußert sich eine Erfahrung, die Maler scheinbar oder tatsächlich unterschiedlicher Erd- und Kulturkreise miteinander teilen.

Auch Harald Seyfried-Lantin spricht in Bezug auf seine Malerei von den "Metamorphosen lyrischer Abstraktionen", Bruno Schübler vom Sichtbarmachen seiner Gedanken durch Bilder, Richard Rothweiler vom geistigen Gehalt, den es beim Malen zu finden gelte. Oskar Rösch schreibt dem Kunstwerk höchste spirituelle Kraft zu, Michael Melchers vermutet die Übertragung von Energien und Sabine Classen verweist auf die Lust und Logik ihrer Hände - alles Äußerungen, die auf Manifestationspotentiale jenseits des begrifflichen Fassens schließen lassen. Sie können das nachlesen in den Nummern 51-53 der bekannten Kunstzeitschrift "Grötzingen Aktuell".

Offenbar gibt es einen als nicht trivial empfundenen Unterschied zwischen dem, was man sagen, und dem, was man malen und plastisch formen kann. Und Künstler in aller Welt werden nicht müde, darauf hinzuweisen, dass es sich eben so verhält.

Das Bedürfnis, die bildende Kunst als Kommunikationsraum eigenen Rechts vorzustellen und gegen die Allgegenwart des Sprachlichen zu behaupten entsteht im Kontext einer Kultur, die die Welt als sprachliche Schöpfung begreift. Ein namhafter Sprachwissenschaftler veröffentlichte Mitte des 20. Jahrhunderts einen Aufsatz mit dem Titel "Das Wort der Welt als sprachliche Aufgabe der Menschheit" und der Sprachphilosoph Ludwig Wittgenstein formuliert: "Die Welt ist alles, was der Fall ist", was nichts anderes heißt als: die Welt ist das, wovon man sagen kann, dass es ist. Am radikalsten aber wird die Sicht von der Welt als Sprachgeburt bereits im Buch der Bücher vorgetragen. Das Evangelium nach Johannes beginnt mit dem Satz: "Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort." Und gleich darauf: alle Dinge sind durch das Wort

gemacht und ohne das Wort ist nichts gemacht, was gemacht ist. In der Frühzeit unserer Kultur formuliert jemand die erstaunliche These, Wort, Gott und Welt seien im Grunde dasselbe oder doch wenigstens untrennbar miteinander verbunden - vom Bild ist dabei noch nicht einmal in einem Nebensatz die Rede. Die Allgegenwart des Sprachlichen ist von der Allgegenwart Gottes nicht unterscheidbar, der einen kann man sich mithin ebenso wenig entziehen wie der anderen. "Im Anfang war das Wort" - der Nachhall dieses Trompetensignals ist bis in unsere Tage hinein zu hören und das Echo des Echos seines Echos klingt noch nach in den Telefonaten, die geführt werden, um zu bewirken, dass doch bitte gefälligst in den BNN eine Besprechung der jeweils gerade laufenden Ausstellung erscheinen möge, damit diese endlich doch noch in den Rang einer real existierenden Tatsache erhoben wird und den Status eines Teilchens im Kosmos dessen, was der Fall ist, erhält. Auch der Umstand, dass wir glauben, auf Einführungsreden wie diese nicht verzichten zu dürfen, ist, nebenbei bemerkt, ein Indiz dafür, dass man den Bildern ein Bestehen aus eigener innerer Kraft, sozusagen ein Für-sich-selbst-Sprechen nicht so recht zutraut.

So kann es eigentlich niemanden wundern, dass Künstler sich immer wieder veranlasst sehen, auf die Eigenständigkeit des Bildlichen hinzuweisen und auf dessen Nicht-Übersetzbarkeit ins Chinesische oder Deutsche zu bestehen. Der Versuch, solche Übersetzungen für die hier versammelten Bildwerke dennoch anzufertigen wurde von mir, wie Sie bemerkt haben werden, gar nicht erst unternommen. Verstehen Sie das aber nicht als grundsätzliche Absage an Vorstöße in diese Richtung - streng genommen könnte man ja noch nicht einmal einen Satz aus dem Nordbadischen ins Westschwäbische übersetzen ohne dass dabei Wesentliches verloren ginge - und dennoch werden entsprechende Übertragungen im alltäglichen Bedarfsfall ganz beiläufig und mit der größten Selbstverständlichkeit akzeptiert.

"Musik ist Vergängnis." - "Das Bild dauert vor sich hin", schreibt der Komponist Wolfgang Rihm. Wenn über ein Bild oder eine Plastik also überhaupt etwas Wesentliches, also etwas, was das Wesen des Gegenstands zur Sprache bringt, zu sagen ist, dann muss es nicht unbedingt sofort sein. Es hat damit gar keine Eile. Ich halte es für möglich, dass, für mich zumindest, sogar erst in vier Jahren, also im Jahre 2008 anlässlich der 15. Gruppenausstellung Grötzinger Maler der geeignete Zeitpunkt dafür gekommen ist.

I./08. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Gabriele Möller-Kuhlmann im *Grünhaus* der Ettlinger Stadtwerke (4.5.2006)

Meine Damen und Herren,

wo sind wir, wenn wir in einem Gewächshaus sind, wo sind wir, wenn wir hier im *Grünhaus* der Ettlinger Stadtwerke sind? Wir sind an einem Ort, an dem die Natur oder das, was an sie erinnert, uns braucht, wo wir aber nicht unbedingt die Natur bräuchten - allein, wir haben uns entschieden, sie dort also hier haben zu wollen. Wir sind an einem Ort, dessen Künstlichkeit evident ist, obwohl oder gerade weil er versucht, sich möglichst natürlich zu geben. Wir befinden uns auf einer Art Insel, was hier stattfindet, ist - wie Peter Sloterdijk sagt - eine Umwelt-Umkehrung, "die Umkehrung des Wohnens: Es handelt sich nicht mehr darum, ein Gebäude in eine Umwelt zu stellen, sondern darum, eine Umwelt im Gebäude zu installieren." (so Peter Sloterdijk in *Sphären III*, S. 330 f.) Von hier aus sind es dann gewissermaßen nur noch ein paar technische Schritte bis zur Raumstation als eine Form der absoluten Insel. Meine Damen und Herren, willkommen an Bord.

Wenn wir im *Grünhaus* sind, sind wir also auf einer noch nicht absoluten Insel, aber schon in einer umgebenen Umgebung, in der die Platzhalter der Natur mit zum technisch ermöglichten Interieur gehören. Die Kunst von Gabriele Möller-Kuhlmann trifft hier also nicht auf Natur, wie man bei oberflächlicher Betrachtung meinen könnte, sondern sie ist Bestandteil einer Art Rauminstallation, ist also, wenn man so will, Kunst als Teil von Kunst, jedenfalls von hochgradig Künstlichem. Um sich auf so eine Ausstellungssituation einzulassen, braucht es Mut und Entschlossenheit und beides besitzt die Künstlerin – jeder, der sie kennt, weiß es - in nicht geringem Maß.

Gabriele Möller-Kuhlmann wurde 1949 in Münster geboren. Die promovierte Ärztin gab nach ihrem Umzug nach Ettligen im Jahre 1986 die ärztliche Tätigkeit auf und widmete sich zunehmend der Kunst. Sie begann wieder zu malen, ab 1999 entstanden erste plastische Arbeiten in Holz. Ich selbst habe miterlebt, wie in den letzten Jahren in rascher Folge eine große Zahl neuer und kaum vorhersehbarer Arbeiten entstanden ist.

Kreativ sein bedeute die Freiheit, so noch einmal Peter Sloterdijk, "das Glück in der Neuheit und Künstlichkeit zu suchen". Diese Freiheit lässt sich Gabriele Möller-Kuhlmann nicht nehmen. Nun steht das tatsächlich oder angeblich Neue heute hoch im Kurs; Bertolt Brecht formulierte apodiktisch, alles Neue sei besser als alles Alte. Um das Ansehen des sogenannten Künstlichen dagegen ist es derzeit nicht ganz so gut bestellt. Das Künstliche gilt oft nur als magerer Ersatz für das Echte und Natürlich-Gewachsene. Künstliche Pflanzen sind uns nach wie vor ebenso suspekt wie künstliche Aromastoffe. Und vermutlich hat noch niemand gesagt, alles Künstliche sei besser als alles Natürliche und Echte. Und wenn es schon jemand gesagt hat, dann hat es sich jedenfalls noch nicht allgemein herumgesprochen. Andererseits: wer wollte im Ernst auf künstliches Licht, künstliche Zähne und, wenn es denn sein muss, künstliche Beatmung verzichten? Kunst und Kreativität in den Kontext des Künstlichen zu stellen, wertet sie also nicht von vornherein ab, sondern lässt sie aktiv teilhaben an einer Dynamik, die Peter Sloterdijk als zunehmende Verkünstlichung der Welt bezeichnet. Aber er prognostiziert auch: In einer immer künstlicher werdenden Welt wird es kein Bedürfnis und wohl auch keine Möglichkeit mehr geben, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Dass das Konvergieren von Kunst und Nicht-Kunst vielleicht weiter fortgeschritten ist als manchem Kunstliebhaber lieb ist, lehrt ein Blick auf die beim Eingang ausgestellten Dauer-Exponate der Ettlinger Stadtwerke: wir sehen dort Gasometer, Stromzähler und andere Instrumente aus eben erst vergangenen Zeiten, deren Kunstartigkeit zumindest uns Heute-

Lebenden offensichtlich zu sein scheint.

Aber, meine Damen und Herren, noch gibt es jenes Bedürfnis, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, ja, es scheint stärker verbreitet zu sein als je zuvor - oder wie sonst soll man es verstehen, dass immer mehr Kunst produziert wird, dass die Zahl der Ausstellungen, die man mangels Zeit und Energiereserven nicht besuchen konnte, ständig größer zu werden scheint?

Ich habe es bereits gesagt, die Freiheit, ihr Glück in der Kreativität, also im Neuen und Künstlichen zu suchen, lässt sich Gabriele Möller-Kuhlmann nicht nehmen. In einem 1989 entstandenen Gedicht über Freiheit und Kunst schreibt der in Karlsruhe lebende Komponist Wolfgang Rihm: "'Geht' wirklich alles? Und: Ist Freiheit, wenn 'alles geht'?" Und ein paar Zeilen weiter heißt es: "Wer erlaubt wem welche Freiheit?" Eine Abschrift dieses Gedichtes ist übrigens zum Bestandteil der hier gezeigten Arbeit *Entfaltungsfreiheit* von 2005 geworden.

Nein, in der Kunst von Gabriele Möller-Kuhlmann geht durchaus nicht alles. Und sie erlaubt sich keineswegs jede Freiheit. Was mir allerdings immer wieder imponiert hat, war, wie wenig Neigung sie zeigt, sich ihre Freiheit von anderen erlauben zu lassen, wie es bei Rihm heißt. Wie bei allen Künstlern besteht ein wesentlicher Teil ihrer Arbeit darin, Beliebigkeit zu reduzieren auf das, was dann als Unabdingbares übrig bleibt und dem kritischen Blick standzuhalten vermag. Viel Zeit haben wir damit verbracht, ihr work in progress zu diskutieren, verschiedene Möglichkeiten zu erwägen, Unmögliches auszuschließen. So sind die hier versammelten Arbeiten bei aller Unterschiedlichkeit doch alles andere als beliebig.

Möller-Kuhlmanns bevorzugte Materialien sind Holz und Eisen, das Holz - oft handelt es sich um Fundstücke aus den Wäldern um Schöllbronn - bearbeitet sie mit Kettensäge, Schnitzisen, Raspel und Schleifpapier. In ihren Arbeiten auf Papier verwendet sie gerne Rost, gewissermaßen als Nebenprodukt der Arbeit mit diversen Eisenteilen. Inhaltliches spielt für sie eine ebenso große Rolle wie Formales. Das drückt sich nicht zuletzt in den von ihr gewählten Titeln aus, für die sie sich oft erst nach skrupulösem Abwägen des Für und Wider entscheidet. Titel sind ihr wichtig. Das erklärt die Künstlerin damit, dass hinter jeder Arbeit eine Geschichte steckt, dass sie mit jeder Arbeit Überlegungen, zum Teil sehr privater Art, verbindet, die dann in komprimierter Form im Titel sozusagen auf den Begriff gebracht sind. Als Beispiel nenne ich das Wandobjekt *Aufbruch* aus dem Jahr 2005, welches das allmähliche Erwachsenwerden der drei Kinder der Familie thematisiert. Die Farbe spielt im Werk von Gabriele Möller-Kuhlmann eine, wenn ich das so sagen darf, äußerst erfreuliche Rolle. Dies mag jeder unmittelbar nachvollziehen, der einen Blick auf die Bonbon-Serie *Süßholz* wirft – Pink, Grün, Violett, Blau, Rot, Orange und Gelb freudestrahlen hier um die Wette. Positive Leuchtkraft strömt auch, um ein weiteres Beispiel zu geben, aus der Serie *Masterplan*, das sind jene farbigen Rindenstücke, Naturfragmente, die im Kontext von Kunst und Künstlichkeit daran erinnern, dass Irritationen hinsichtlich der Unterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst nicht erst im Zuge des Allgemeinwerdens des Künstlichen aufgetreten sind. Insbesondere im Makro- und Mikrobereich gibt es einen Blick auf die technisch also doch wieder künstlich erschlossene Natur, der vom Blick auf bestimmte Kunstwerke kaum zu unterscheiden ist.

Die Schaffenskraft von Gabriele Möller-Kuhlmann scheint unerschöpflich zu sein. Ihre Begeisterung für jedes neue Projekt könnte bei entsprechender Veranlagung diejenigen vor Neid erblassen lassen, die mit ihrer Kunst zwar noch nicht am Ende sind, die aber immer wieder viel Energie darauf verwenden müssen, persönliche Zweifel am Sinn der Kunstproduktion in Zeiten künstlerischer Überproduktion aus dem Weg zu räumen, um dann, womöglich unter Inanspruchnahmen gewisser Enthemmungstechniken, doch noch dorthin zu kommen, wo Gabriele Möller-Kuhlmann immer schon war und ist. Sie ahnen es: der Mann weiß, wovon er spricht.

Am anderen Ende der Raumstation, also dort wo es nicht mehr weiter zu gehen scheint, steht übrigens passend zu diesem Thema eine Skulptur, die den Titel trägt: *Balanceakt oder Das Ende der Kunst*, Holz und Eisen, entstanden im Jahr 2006. Wenn Sie sich dieses, für mich eindeutig phallische Objekt ansehen, werden Sie mir recht geben müssen, wenn ich sage: der strahlend-kreative Optimismus der Künstlerin hat auch oder gerade bei diesem Thema bewirkt, dass sie sich ein Ende der Kunst nicht anders vorstellen konnte und mochte denn als zeugungsbereiten Aufbruch in das, was nach der Kunst kommen mag. Gabriele Möller-Kuhlmann wird es mir nachsehen, wenn ich daher als Titelalternative für dieses Werk vorschlage: *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst!* Ich danke Ihnen.

I./09. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Papierwerk* im
Regierungspräsidium am Rondellplatz, Karlsruhe (14.6.2006) - gekürzte
Fassung

Herr Regierungspräsident Dr. Kühner, meine Damen und Herren, Mesdames, Messieurs!

Wollten Sie endlich einmal wieder ein Kreuzworträtsel lösen, so könnte es Ihnen passieren, dass eines der gesuchten Wörter, eines mit sechs Buchstaben übrigens, folgendermaßen umschrieben wird: "Ein durch Eigenverklebung und Verfilzung von Fasern entstandenes blattartiges Gebilde". Hier und heute Abend wissen wir alle, was damit einzig und allein gemeint sein kann.

Papier, das ist zunächst nichts anderes als ein gepresster und getrockneter Faserbrei. Moderne Maschinen machen aus so einem Faserbrei jede Sekunde 33 Meter Papier. Schöpft man dagegen den Brei von Hand aus einer Bütte, um daraus handgeschöpftes Büttenpapier zu machen, schafft man in derselben Zeit nicht ganz so viel. Papier ist also nicht gleich Papier oder eben nur dann, wenn man sich fürs erste mit Paraphrasen wie "getrockneter Faserbrei" zufrieden gibt.

Für die hier versammelten Kunstwerke von insgesamt 59 Künstlerinnen und Künstlern gilt Entsprechendes. Auch sie sind nur unter hartnäckigstem Absehen von ihren Merkwürdigkeiten und Besonderheiten auf den gemeinsamen Begriff zu bringen - auf einen Begriff, der sich übrigens gar nicht so leicht finden lässt. Denn schon der naheliegende Versuch, von Papierkunst oder von Kunst auf, aus oder mit Papier zu sprechen, weist uns eher auf Trennendes denn auf Verbindendes hin. Gemeinsam ist all diesen Arbeiten wohl nur, dass in ihnen sogenanntes Papier verwendet wurde und physisch präsent ist.

Eine in der Kunst schon seit langem anzutreffende Art und Weise mit Papier zu arbeiten, ist diejenige, es als Träger für Gezeichnetes oder Gedrucktes zu verwenden. Wir haben hierfür in der Ausstellung eine Reihe von Beispielen. Diese Verwendungsweise des Papiers ist so allgegenwärtig und normal, dass sie uns als solche kaum noch auffällt. Und doch ist die Entscheidung für eine bestimmte Papiersorte eine Entscheidung, die nicht aus dem künstlerischen Prozess ausgelagert werden kann, auch dann nicht, wenn das Papier als Material keine Rolle zu spielen scheint. Dann besteht seine Aufgabe eben gerade darin, als bloßer Mal- oder Zeichengrund zu dienen und im übrigen stofflich unwesentlich zu sein. Von welchem anderen Material ließe sich das so ohne weiteres sagen, solange es nicht vollständig mit Farbe bedeckt und damit unsichtbar gemacht worden ist?

Wenn wir das sich selbst verleugnende Papier einmal als den einen Pol der künstlerischen Existenzformen des Materials mit den sechs Buchstaben ansehen, dann haben wir am Gegenpol das Papier im Papier-Werk, das zu seiner Faserbreigebohrenheit steht, um sich in ungünstigeren Fällen sogar damit wichtig zu tun. Es sind in dieser Ausstellung sozusagen naturgemäß zahlreiche Kunstwerke vorhanden, die nicht sie selbst wären, wenn sie nicht aus Papier wären. Die sinnlich-emotionale Qualität solcher Papierarbeiten deutet sich in Begriffen wie Wärme, Transparenz, Durchlässigkeit und Feinfühligkeit an.

Zwischen der Verwendung des Papiers als Trägerstoff, der deshalb interessant ist, weil er uninteressant ist, und dem Gebrauch des getrockneten Faserbreis gerade wegen seiner deutlich zu bemerkenden Materialeigenschaften und Oberflächenwirkungen liegt eine Kunst-Welt von

Möglichkeiten. Auch ist es natürlich von Belang, ob man mit vorgefertigten und vielleicht vorher schon einmal anderswo verwendeten Pappen und Papieren arbeitet oder ob man das Werk quasi aus der Bütte schöpft. Für viele dieser Möglichkeiten gibt es hier beachtenswerte Beispiele.

So können wir sehen, dass man nicht nur auf Papier drucken, sondern auch in Papier drücken kann. Es wird uns gezeigt, dass man den Stoff, der mitunter auch aus Stoffresten, sprich: Lumpen gewonnen wird, wie Stoff behandeln, will sagen: zusammennähen kann. Wir werden gewahr, dass Papierbogen, die uns beim Zeichnen nur als Fläche interessieren, nichtsdestotrotz dreidimensional sind, so dass durch Zerschneiden und mosaikartiges Wiederzusammenfügen ein Flachrelief entsteht. Es gibt Arbeiten, die vermuten lassen, dass ihre Ausführung in Pappe oder Papier nur einen Zwischenschritt auf dem Weg zur Werkrealisierung in anderen Materialien darstellt - sei es, dass man zur Selbstvergewisserung ein Modell in Originalgröße haben wollte, sei es, dass das endgültige Werk nicht direkt realisiert werden kann, weil es sich bei ihm um einen Metallguss handelt. Gleichwohl können auch solche Arbeiten für sich selbst stehen.

I./10. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Jo Claes, Alexander Stroh und Stefanie Welk im Karlsruher Künstlerhaus (18.6.2006)

Meine Damen und Herren,

die in dieser Ausstellung gezeigten Werke sind offensichtlich von ganz unterschiedlicher Art. Trivial, aber in der Sache einigermaßen korrekt: Jo Claes fotografiert und malt, Alexander Stroh malt, Stefanie Welk arbeitet mit Draht und Metallplatten. Von weiteren Unterschieden wird gleich noch die Rede sein. Das Unterscheidende in der Kunst ist ja offenbar alles andere als unwichtig, so hat ein von mir gerne zitierter, in Karlsruhe tätiger Philosoph einmal behauptet, die Galerien von heute (es war vor 20 Jahren), lieferten "nicht so sehr Kunstwerke als angebliche Unterschiede zwischen Kunstwerken". (Peter Sloterdijk: *Kopernikanische Mobilmachung*, S. 37)

So kann ich nur hoffen, dass es von den ausstellenden Künstlern nicht als geschäftsschädigende üble Nachrede empfunden wird, wenn ich sage: neben den fraglos vorhandenen Differenzen gibt es bei den Werken der drei Künstler mindestens einen wichtigen gemeinsamen Aspekt, den ich hier zum Ausgangspunkt meiner Betrachtungen machen möchte.

Das auffallend Gemeinsame einer großen Zahl der hier ausgestellten Arbeiten liegt in der Art und Weise, wie in den Bildwerken Gegenständliches präsentiert oder repräsentiert wird. Alle drei Künstler stellen uns den Körper nicht als Gegenstand oder Entgegen-stand vor, sondern sie inszenieren ihn als Ereignis. Damit verbunden ist eine gewisse Vagheit bei der Bestimmung der räumlichen Grenze jener Ereignisse, die wir Körper zu nennen uns angewöhnt haben. Es ist womöglich ein wenig überinterpretiert (aber wir sind ja hier unter uns), wenn ich unterstelle: der Heisenbergschen Unschärfe- oder Unbestimmtheitsrelation entspricht in der Kunst von Claes, Stroh und Welk die häufig anzutreffende Unbestimmtheit der Körpergrenze. Alle drei erweisen sich somit als moderne Künstler in einem von Peter Sloterdijk vor zwei Jahrzehnten formulierten Sinn. Modern sein heißt verstanden haben, "daß wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern daß wir ihre 'Wirklichkeit' gegen den Eindruck der Sinne denkend [oder eben auch Bilder schaffend] vorstellen müssen, um zu 'begreifen', was in ihr der Fall ist." (S. 57) Ich zitiere weiter aus *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*:

"Kopernikanisch-konstruktivistisch schreitet die ästhetische Moderne überall voran, wo sie gegen die ältesten Intuitionen ein neues Hören und Sehen wagt, das mit der Lizenz eines von 'Augenschein' und 'Naturklang' freigesetzten ästhetischen Vorstellens auftritt. Mit ihr beginnt das Abenteuer einer zweiten Sinnlichkeit, für die die Autorität des selbstverständlichen Scheins gebrochen ist. Krieg den Selbstverständlichkeiten! heißt nicht nur die Parole der kritischen Philosophie, sondern auch die der modernen Künste." (S. 62)

Zwar haben wir es in dieser Ausstellung nicht mit Konstruktivismus im kunsthistorischen Sinn zu tun, doch stellen auch die hier versammelten Kunstwerke scheinbare Selbstverständlichkeiten wie die, dass die Sonne morgens auf und abends untergeht, während sich doch in Wahrheit nur die Erde ein Stück weit um die eigene Achse gedreht hat, mit ihren jeweils besonderen künstlerischen Mitteln in Frage. Die Autorität des selbstverständlichen Scheins brechen, heißt dann beispielsweise, wie die 1972 in Heidelberg geborene Stefanie Welk es tut, zu zeigen, dass die menschliche Gestalt in Wahrheit einer Anatomie folgt, die dem Alltagsauge verborgen bleibt. Es wunderte mich daher nicht, als ich las, dass die Künstlerin auch Diplom-Psychologin ist, sie absolvierte ihr Studium von 1992 bis 99 in Heidelberg. Auch die Psychologie befasst sich ja mit dem im Menschen eher unter-

und hintergründig Vorhandenen, also gewissermaßen mit seiner unsichtbaren inneren Anatomie.

Während die im Rahmen ihrer Kunst sichtbar werdende äußere Anatomie in Stefanie Welks *Kentaur* noch die Sagenwelt des klassischen Altertums memoriert, folgt sie in den meisten anderen Arbeiten gänzlich neuen und eigenen Gesetzen. Tendenziell erscheint das, was wir nach alltäglichem Verständnis für den Körper halten, als eine Art erotisch besetzter Kraftraum im Zentrum linearer Strukturen, stofflich konkret geformt mit Metalldrahtstücken unterschiedlicher Stärke. Eine geistige, um nicht zu sagen geisterhafte Dimension der menschlichen Gestalt wird auf diese Weise sichtbar gemacht und als bisher irrtümlich übersehener Teilbereich der Anatomie erfasst. Auch jenes Handikap, dass das Prozesshafte des Körperlichen bei unbewegten bildlichen Darstellungen kaum berücksichtigt werden kann, wird ansatzweise überwunden, indem ungleichzeitig gegebene körperliche Zustände gleichzeitig vor Augen geführt werden, wie in der Arbeit mit dem Titel *Run*. Die Werke, bei denen Metallplatten zusätzlich einen äußeren Rahmen bilden, stellen mit eben diesen Platten die Drahtfiguren in den narrativen Horizont einer jeweils noch zu erzählenden Geschichte.

Die ins Auratisch-Ätherische ebenso wie ins Zeitliche ausgreifenden Draht-Gebilde der Stefanie Welk sind stets menschliche Körper, falls Sie mir den Kentauren als einen etwas einseitig auf das Pferd im Mann festgelegten Menschen durchgehen lassen wollen. Jene sich bei Alexander Stroh ereignenden Menschenkörper sind auf den Torso reduziert, im oberen Ausstellungsraum finden sich zusätzlich Haus- und vielleicht auch Landschaftskörper. Bei Claes sind die Körper diejenigen von Tänzerinnen, Tänzern, Toreros und Stieren. In *Corrida III* übrigens gehen Stier und Torero gleichfalls kentaurenartig ineinander über. Bei Jo Claes wie bei Alexander Stroh bleibt manches körperhaft erahnbar, ohne sich einer namentlich bekannten Klasse von Gegenständen zuordnen zu lassen. Im Falle von *Corrida VII* ist es nur der Titel, der noch auf prinzipieller Erkennbarkeit eines im Kontext des Stierkampfes Gezeigten insistiert.

Bleiben wir für einen Moment bei Jo Claes. Der 1939 im holländischen Eindhoven Geborene ist gelernter Lithograf und studierte an der Gesamthochschule Wuppertal Druck und Grafik. Er wechselte von der Malerei zur Fotografie und wieder zurück zur Malerei. Ich muss den Künstler und Sie um Nachsicht dafür bitten, dass ich die Malerei von Jo Claes nur am Rande erwähne. Das impliziert kein Qualitätsurteil, sondern deckt nur die Unfähigkeit des Vortragenden auf, sich zu allen gezeigten Arbeiten etwas Vortragbares einfallen zu lassen. Mit einer entsprechenden Geste des Bedauerns wende ich mich auch an Alexander Stroh und Stefanie Welk. Bei ihr wird zum Beispiel die Bedeutung der Farbe in ihrem Werk von mir gänzlich unerörtert bleiben.

Die Claessche Variante der körperlichen Unbestimmtheit zeigt sich am häufigsten im Fehlen von klaren Konturen. Die Umrisse werden zur fließend-bewegten Fläche, was aber keineswegs die Suggestion allgemeiner Bewegtheit zur Folge hat. Auf mich zumindest wirken die Bilder eigenartig unbewegt, wie in regloser Ruhe erstarrt, eine zum Stillstand gekommene Zeitlupensequenz. Dass sie eher in dunklen Tönen gehalten sind, mag mit zu diesem Eindruck beitragen. Es sind Bilder vom Dasein zwischen den Atemzügen und Herzschlägen. Zeit und Gedanken stehen in ihnen still, wie lange, weiß man nicht, solange wir sie betrachten jedenfalls, wird sich in keiner Hinsicht irgendetwas tun. Vielleicht geht das Leben darin weiter, sobald wir den Blick abwenden. Dass die hier zu sehenden Körper, wie ich am Anfang behauptet habe, Ereignissen eher gleichen als Gegenständen, liegt darin begründet, dass in ihnen das Paradox der unbewegten Dynamik verwirklicht ist. Die Bilder inszenieren das Verharren zwischen dem Nichtmehr und dem Nochnicht. Sie zeigen nicht gegenständliche Weltmöblierung, sondern Inkarnationen des Innehaltens.

In- oder auch Exkarnationen begegnen uns gleichfalls in den Bildern des am 18. Juni 1953 in Russland geborenen Alexander Stroh. Sie werden es bemerkt haben, der Künstler wird heute 53 Jahre alt. Alexander Stroh studierte Grafik und Malerei an der Pädagogischen Hochschule im russischen Tagil. Die Sphäre, in der Strohs Inkarnationen sich ereignen, ist die Sphäre, besser: das Urchaos der Farbflächen und Linien. Geordneter Raum im engeren Sinn deutet sich erst dort an, wo Körper ihn aufspannen, wobei die dazu notwendigen Inkorporationsprozesse selten als abgeschlossen gelten können. Alles bleibt im Werden, man könnte aber wohl ebenso gut sagen: im Vergehen - schließlich meditiert Stroh in seinen Bildern immer wieder den Torso, ein, wenn man so will, Mandala, das noch am ehesten melancholische Assoziationen des Vergehens und Vergessens befördert, dagegen für autohypnotische Übungen im Rahmen von Aufbau- und Vorwärtsstrategien weniger geeignet zu sein scheint. Man tut gut daran, Alexander Strohs Bilder versuchsweise in der Synopsis zu sehen und damit ihrer Fragmentierung durch das überkommene Tafelbildklischee wenigstens ansatzweise entgegenzuwirken. Dann hat man die Chance, in das Gesamt des Farb- und Vorformenraums zu blicken, in dem torsische Ereignisse wie Erinnerungen an eine andere Zukunft kommen und gehen.

I./11. Rede anlässlich einer Ausstellung des Malers und Bildhauers Rainer Günther in den Privaträumen des Komponisten Gerhard Wolfstieg, Karlsruhe (16.12.2006)

Lieber Rainer, lieber Gerhard Wolfstieg, meine Damen und Herren.

Mit Bach fängt hier alles an, genauer: mit einer Hommage an ihn, an Johann Sebastian den Großen, 1685 bis 1750. Es ist vermutlich kein Zufall, dass man derzeit die Wohnung des Komponisten Gerhard Wolfstieg, in der wir uns hier befinden, nicht mehr betreten noch auf normalem Wege verlassen kann, ohne am Übervater der neueren Musikgeschichte vorbeigekommen zu sein.

Obwohl das Holzrelief von Rainer Günther gleich neben der Ein- und Ausgangstür Umriss eines menschlichen Körpers erkennen lässt, handelt es sich wohl kaum um eine porträtartige Darstellung des berühmten Tonsetzers. Nimmt man den Titel *Hommage an J.S. Bach* als Hinweis auf etwas Ernst zu Nehmendes ernst, so wird man ihn als eine Art Handlungsanweisung lesen müssen, eine Handlungsanweisung, die etwa lauten könnte: "Finde heraus, was diese Arbeit mit Johann Sebastian Bach zu tun hat". Meine Damen und Herren, widerstehen wir gemeinsam der Versuchung, diese Frage an den hier anwesenden Künstler weiterzugeben und erinnern wir uns stattdessen kollektiv daran, dass Marcel Duchamp im letzten Jahrhundert geschrieben hat:

"Es ist nicht der Künstler allein, der den schöpferischen Akt bis zum Ende vollzieht, denn der Betrachter erst stellt den Kontakt des Werkes mit der Außenwelt her, indem er die ihm innewohnenden Werte entziffert und interpretiert und so einen eigenen Beitrag zum schöpferischen Vorgang leistet". (Zitiert nach: Eduard Trier: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, S. 174)

Nicht als bloß passive Betrachter und unmündige Fragesteller werde ich Sie also von nun an ansprechen, sondern als aktive Mitschöpfer, als Künstler-Rezipienten oder als Co-Autoren in einem übergreifenden kreativen Prozess, der, solange es das Werk und immer wieder neue Betrachter gibt, nie an ein Ende kommen kann. Und es ist, nebenbei bemerkt, jeder Betrachter immer wieder ein neuer Betrachter, denn niemand ist zum jeweils jetzigen Zeitpunkt identisch mit der Person, die er oder sie eben noch gewesen ist. Meine eingangs verwendete Anredeformel bedarf also der Korrektur beziehungsweise der Spezifikation, statt "meine Damen und Herren" hätte es wohl heißen müssen: liebe Kolleginnen und Kollegen.

Folgt man Duchamp, dann braucht das Werk den aktiven Betrachter als Entzifferer und Interpreten, um mit der "Verwandlung der trägen Materie in ein Kunstwerk", wie es anderer Stelle heißt, den schöpferischen Akt an ein Ende zu bringen, welches immer nur ein vorläufiges Ende sein kann, was nichts anderes heißt, als dass das Werk als Kunstwerk in Zeit und Raum nicht zu vollenden ist.

Apropos Zeit und Raum: es sind hier in insgesamt sechs Räumen (einschließlich Flur und Toilette) an die dreißig Werke aus zwei Jahrzehnten versammelt. Die älteste Arbeit mit dem Titel *Depression* stammt aus dem Jahr 1985; aus 1986 dann *Skulpturen*, ein Gemälde auf Papier und Sperrholz, beide im hinteren Zimmer zu sehen. Den zeitlichen Abschluss bilden zwei Werke aus dem nun zu Ende gehenden Jahr, nämlich *Roter Akt*, hier in diesem Raum, und *Sitzreihe*, eine Viererfolge von ledernen Stuhlbezügen. Sie ahnen, wo Sie dieses Werk finden, wenn ich Ihnen sage, dass es sich bei seinem Ausstellungsort um ein Ausstellungsörtchen handelt.

Deutlicher als bei anderen Arbeiten kann man am Beispiel des vor acht Jahren gemalten Bildes *Figur und Landschaft* zeigen, dass für Rainer Günther das Wesen des künstlerischen Schaffens

darin besteht, im amorphen Feld wahrgenommener Wirklichkeit Gestalt werden zu lassen im Sinne von: es werde Licht. In einer Art Evolutions- oder Differenzierungsprozess gewinnen Figur und Landschaft Form und Farbe, doch ist in Rainer Günthers Bild ein Stadium der Gestaltmanifestation festgehalten, das im jeweils einen noch die Möglichkeit, das jeweils andere zu sein erkennen lässt. Landschaft und Figur sind nur graduell verschieden, im einen ahnt man noch oder schon das andere. Anders gesagt: der Körper ist nur eine andere Art von Hügelkette, die Hügelkette nur eine andere Art von Körper.

Es scheint mir bezeichnend zu sein, dass der Künstler im Werktitel das Wörtchen "und" verwendet hat, legt dies doch die Gleichgewichtigkeit, vielleicht sogar die Gleichartigkeit von Figur und Landschaft nahe. *Figur und Landschaft* sagt: die Landschaft ist in diesem Bild nicht bloße Umgebung, nicht bloßer Hintergrund und Szenarium für den Auftritt der Figur des Protagonisten, sondern Hauptsächliches neben Hauptsächlichem. Bereits in dem schon erwähnten Bild *Depression* von 1985, es entstand 13 Jahre vor *Figur und Landschaft*, ist ein Übergehen von Figur in Landschaft und von Landschaft in Figur wahrnehmbar. Doch erst das spätere Gemälde weist auf die Gleichrangigkeit der figürlichen und der landschaftlichen Sphäre hin, zeigt sie im Gleichgewicht, bildet sie ab als unterschiedliche Seinsweisen desselben gestaltlosen Potentials.

Nun zeigen nicht alle Arbeiten von Rainer Günther die eben angedeutete Ambivalenz hinsichtlich der phänomenologischen Einordnung des Dargestellten, wobei an dieser Stelle ungeklärt bleiben muss, ob das Bild einer Landschaft mit anthropomorphen Zügen überhaupt noch als Darstellung anzusprechen ist, setzt doch das Wort "Darstellung" voraus, dass in einem Jenseits der Malfläche auf ein Darstellbares als Teil einer beschreibbaren Welt referiert werden kann.

So gesehen kann man auch sagen: Rainer Günther misst in seiner Kunst die Grenzen des Darstellbaren aus. Seine Tätigkeit als Künstler-Geometer in diesem Sinne besteht im Schaffen von Beispielen. Am einen Ende der Skala finden wir ein beinahe klassizistisches Werk wie den *Stehenden Torso* von 1988 (er ist auf der Einladungskarte abgebildet), aber auch den erst kürzlich entstandenen *Roten Akt*. Am anderen Ende sind die Grenzen des Feldes bildhafter Darstellung erreicht in Arbeiten wie *Rote Plastik* (sie hängt in der Küche über der Tür) oder den vier knitterig-zerkratzten Lederbezügen von 2006. Mit ihnen ist jener protomorphe Zustand gegeben, in dem Gestalt und Darstellung nur als Ahnung unseres gestalthungrigen Auges, nur als noch undifferenziertes Potential gegenwärtig sind. Der Stoff aus dem die Bilder sein könnten, das Rohmaterial des Gestalthaften - hier zeigt sich als "träge Materie" im Sinne Duchamps, was ansonsten als schöpferische Unruhe der sinnlichen Wahrnehmung entzogen bleibt.

Erfreut stellt man fest, dass Rainer Günther sein Lebenswerk nicht entlang der gängigen kunsthistorischen Klischees organisiert hat. Wer eine sogenannte Entwicklung vom figürlich Konkreten zum ungegenständlich Abstrakten erwartet, wird doppelt enttäuscht. Denn zum einen sind der unschwer als roter Akt erkennbare *Rote Akt* und die zuletzt erwähnte lederne Sitzreihe im selben Jahr 2006 entstanden, zum anderen kann von Abstraktion bei Rainer Günther kaum die Rede sein.

Abstrahieren heißt sich entscheiden für die Regel und gegen die Ausnahme, für das Ganze und gegen das Detail (für die sogenannte Gesellschaft und gegen das sogenannte Individuum), für die Klärung und gegen die Trübung, für die Kontrolle und gegen die Hingabe, für das Wissen und gegen die Naivität; wer abstrahiert setzt sich durch, um sich nicht aussetzen zu müssen, der Abstraktor will von nichts etwas wissen, was ihm nicht in den Kram passt, er idealisiert die Verhältnisse so lange, bis man sie kaum noch wiedererkennt, was bucklig war, wird von ihm eingeebnet, das natürlich Sich-Windende begradigt er wie einst Johann Gottfried Tulla den Rhein.

Man muss nur einen Blick auf Rainer Günthers Farbpalette werfen, um zu erkennen, dass er dem Trüben und nuancenreich Unreinen durchaus den Vorzug gibt vor den aseptischen Läuterungen einer abstrahierenden Chromatik. Ganz zu schweigen von seinen Formen, die niemals analytisch-doktrinär daherkommen und gänzlich frei sind von jener apodiktischen Rechthaberei mancher selbstgefällig-langweiliger Abstraktion. Form ist bei Rainer Günther immer Resultat eines offenen Gestaltfindungsprozesses. Niemals hat man den Eindruck, hier gibt einer Proben seines Wissens von der kunstpolitisch korrekten Gestalt der Gestalt, es findet also keine Belehrung statt, und immer geht es um Individualität, niemals um Typisierung.

Meine Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, jetzt schon auf die mit Duchamps Hilfe gewonnene Interpretationsverantwortung zu pfeifen und auf die sich abzeichnenden Mühen des Mitschöpfertums mit Mattigkeit oder ersten Anzeichen von Phonophobie, also von Müheangst, zu reagieren, kommt überhaupt nicht in Frage. Unsere mitschöpferische Arbeit hat gerade erst begonnen. Machen Sie sich alleine oder in Gruppen auf den hermeneutischen Gedankengang durch Gerhard Wolfstiegs Räume. Loben Sie das Werk und seinen Schöpfer, indem Sie es betrachtend vollenden. Und falls Sie damit heute Abend nicht ganz fertig werden sollten: kaufen Sie (mindestens) eines und arbeiten Sie an dessen mitschöpferischer Vollendung in aller Ruhe zuhause weiter. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

I./12. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Stefanie Welk im Klinikum Langensteinbach (16.5.2007)

Liebe Stefanie Welk, Herr Professor Diehm, meine Damen und Herren,

als ich vorgestern am frühen Abend nach einem vergewissernden Blick auf die hier versammelten Exponate wieder nach Hause fuhr, klang aus dem Autoradio folgende Botschaft an mein Ohr:

Eins und eins, das macht zwei,
Drum küss und denk nicht dabei,
Denn denken schadet der Illusion.
Alles dreht sich, dreht sich im Kreis
Und kommst du mal aus dem Gleis,
War's eben Erfahrung anstatt Offenbarung,
Was macht das schon?

Da beinahe alle Sender mittlerweile die Coverversion dem Original vorziehen, war es leider nicht Hildegard Knef selbst, die mir da im Walzertakt vom Denken abriet, weil es der Illusion schaden könnte. Wenn Denken am Lack der Lebenslügen kratzt, beschädigt es dann auch die Formen und Inhalte der Kunst als jener großen Bühne der imaginierten Wirklichkeiten, der aufwendig inszenierten Täuschungen und unermüdlich gemalten Wunschbilder?

Dass Kunst und Illusion oder, um es schärfer zu formulieren: Kunst und Lüge sehr viel mehr miteinander zu tun haben könnten als uns lieb sein mag, darauf weist auch ein kürzlich von mir gefundener Satz von Friedrich Nietzsche hin: "Wir haben die Kunst," sagt Nietzsche, "damit wir an der Wahrheit nicht zugrunde gehen." Die rettende Lüge der Kunst bewahrt uns, so übersetzte ich das, vor dem Sturz in den Abgrund letzter Illusionslosigkeit.

Dass Stefanie Welk ins inhaltliche Zentrum ihrer Kunst das sich ständig neu, wenn auch jedes Mal anders über sich selbst täuschende Individuum stellt, macht den Fall in ihrem Fall, um den es heute ja geht, noch ein wenig komplizierter. "Der sich immer wieder neu entwerfende Mensch ist mein zentrales Thema", notiert die Künstlerin 2006. Die Mechanismen der Selbsttäuschung und Selbstenttäuschung reflektiert in einem Medium, das wir nach Nietzsche haben, damit uns die Wahrheit nicht ereilt. Meine Damen und Herren, ich glaube Sie sehen es mir nach, wenn ich die Entwirrung dieses Gedankenknäuels heute noch nicht in Angriff nehme.

Was mache ich hier eigentlich? Ich greife einen Gedanken auf, füge einen zweiten hinzu, verknote ihn mit dem ersten, ein dritter Strang schafft eine vage Querverbindung und allmählich entsteht ein Gebilde, in dem gedankliche Linien von irgendwoher kommend in die verschiedensten Richtungen weisen, gleichwohl aber der Eindruck, um nicht zu sagen: die Illusion eines gestalteten Ganzen sich herausbildet. Um es in den Worten Stefanie Welks zu sagen: "Gebündelte Linien bilden Sphären, energetische Verwirbelungen deuten Bewegung an." Natürlich bezog sich ihre Beschreibung nicht auf meine sprachlichen, sondern auf ihre eigenen, bildnerischen Verwirbelungen.

Man könnte den Beginn von Stefanie Welks künstlerischer Laufbahn datieren auf das Jahr 1987. Die Fünfzehnjährige erhielt damals eine Medaille in einem europäischen Plakatwettbewerb. Zahlreiche weitere Auszeichnungen folgten dieser ersten. Dennoch schlug Stefanie Welk nach dem Abitur in ihrem Geburtsort Heidelberg nicht den Weg in die nächst gelegene Kunstakademie ein,

sondern absolvierte von 1992 bis 1999 ein Psychologiestudium, das sie als Diplompsychologin abschloss. Parallel dazu begann ihre gestalterische Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Draht. Zukünftigen Kunsthistorikern wird es vorbehalten sein, sich damit zu befassen, wo genau und wie im einzelnen sich die Psychologie im Frühwerk der Künstlerin niedergeschlagen hat.

"Gebündelte Linien bilden Sphären, energetische Verwirbelungen deuten Bewegung an." Ich greife in meine Materialkiste und knüpfe an jenes weiter oben in den Rederaum ragende Drahtstück mit einem Bündel weiterer Gedankenstränge an.

Stefanie Welk stellt uns den menschlichen Körper, denn ihm gilt ihr hauptsächlichliches Interesse, nicht als fest umrissenen Gegenstand vor, sondern sie inszeniert ihn als dynamisches Ereignis. Mir gegenüber sprach die Künstlerin von ihrer Liebe zum Körper, die sie auch zum Tanz und zur Massage geführt habe. Zu beobachten ist eine deutliche Vagheit bei der Bestimmung der räumlichen Grenze jener Ereignisse, die wir Körper zu nennen uns angewöhnt haben. Ereignisse haben einen zeitlichen Aspekt, von dem wir, wenn wir von Gegenständen sprechen, in der Regel absehen. Bei einer Reihe von Arbeiten hat Stefanie Welk zeitliche Abläufe gestalterisch transformiert ohne sie als solche abzubilden, also auf die Leinwand oder den Bildschirm zu bringen.

In Sezierübungen ganz neuer und ganz eigener Art, legt die Künstlerin anatomische Strukturen frei, die nur noch entfernt an die Körperwelten eines Leonardo da Vinci oder Gunther von Hagens erinnern. *Noospheric bird* heißt eine Arbeit aus dem Jahr 2004, die hier zu sehen ist. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan bezeichnet die Noosphäre als die "kosmische Membran, die sich durch die elektrische Erweiterung unserer verschiedenen Sinne rund um den Globus gelegt hat" und damit "ein technisches Gehirn für die Welt" bildet.

Der Begriff der "elektrischen Erweiterung" kommt mir in Bezug auf Stefanie Welks Schöpfungen plausibel vor - ob Vogel oder nicht, Noosphärenbewohner scheinen sie irgendwie alle zu sein. Wir finden in ihnen nicht allein den Gegensatz zwischen Mann und Frau oder Mensch und Tier im Bilde aufgehoben, sondern auch den zwischen Nervenbahn und Kabelstrang, zwischen organisch oder technisch oder einfach nur ätherisch vermittelten Energieflüssen. Die Grenzen des Körpers werden ebenso erweitert und damit unbestimmt und unbestimmbar wie die der Geschlechter und der Gattungen. Der physikalische Raum, in dem stofflich manifeste Körper lokalisiert werden können, geht über in eine geistige Sphäre - gemäß einer älteren Definition handelt es sich bei der Noosphäre im Gegensatz zur Biosphäre um den Bereich der menschlichen Vernunft (Wernadski, 1926). Einige Werktitel mögen das eben Gesagte unterstreichen: *Vogelmann, turning into light, Psychonaut, electron spirit*.

Was mit Hildegard Knef begann, darf mit Peter Sloterdijk enden. Mit ihm lässt sich präzise angeben, worin Stefanie Welks künstlerische Modernität besteht. Die Frage, ob Modernität durch neuere Entwicklungen im Begriff ist, zum historischen Phänomen zu werden, muss an dieser Stelle unerörtert bleiben. Modern sein heißt nach Sloterdijk verstanden haben (ich zitiere), "daß wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern daß wir ihre 'Wirklichkeit' gegen den Eindruck der Sinne denkend vorstellen müssen, um zu 'begreifen', was in ihr der Fall ist." (*Kopernikanischer Mobilmachung und Ptolemäische Abrüstung*, S. 57) So hat die moderne Physik beispielsweise herausgefunden, dass die scheinbar festen Körper im Prinzip genauso durchlässig sind wie die gasförmigen und sie hat errechnet, dass unser Kosmos, damit die Gleichungen aufgehen, zum größeren Teil aus einer Substanz bestehen muss, von der wir nicht die geringste Ahnung haben, worum es sich bei ihr handelt. Dass man auch in Bildern denkend etwas vorstellen kann, also mit den Sinnen gegen die Sinne etwas begreiflich machen kann, bräuchte ich eigentlich nicht hinzuzufügen.

Meine Damen und Herren, ich entlasse Sie nun aus den, wie Stefanie Welk sagt, "energetischen Verwirbelungen" meiner Satzknoten in einen Kosmos, in dem Drähte und Metallplatten nur in einem sehr vordergründigen, gewissermaßen geistlosen Sinn die Hauptrolle spielen. In Wirklichkeit geht es darin nicht nur, aber auch um Schönheit, Anmut, Zuversicht, Aufbruch. Aber dies wäre dann das Thema einer anderen Rede.

I./13. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Gerold Bursian und Markus Jäger im Karlsruher Künstlerhaus (20.1.2008)

Meine sehr geehrten Damen und Herrn,

in seiner vor fünf Jahren erschienenen *Topologie der Kunst* beschreibt der an der Karlsruher Hochschule für Gestaltung lehrende Kunstwissenschaftler Boris Groys den Akt der künstlerischen Kreation als bestehend aus den beiden Komponenten Produktion und Selektion. Wobei Groys die Selektion in Bezug auf die Frage Kunst oder nicht Kunst für die letztlich entscheidende Operation hält, eine Operation allerdings, deren Gründe typischerweise im Verborgenen, Groys sagt "dunkel und rätselhaft" bleiben. Mit anderen Worten: die nicht nachvollziehbare, rätselhafte Entscheidung des Künstlers, etwas, was von ihm oder - man denke an Marcel Duchamps Urinal - auch von anderen produziert worden ist, als Kunst anzuerkennen, verleiht dem so ausgezeichneten Gegenstand den Status des Kunst-Produkts oder wie man dann sagen wird: des Kunst-Werks.

Boris Groys schreibt: "Der Akt der Kreation ist also primär ein Akt der Selektion - und kein Vorgang der Produktion. Als Gott die Welt schuf, hat er sie angeschaut und gesagt, sie sei gut. Bis jetzt kann man nicht verstehen, wie Gott auf die Idee kommen konnte, diese von ihm produzierte Welt als gut zu bezeichnen. Auch nach Jahrhunderten der theologischen Exegese bleibt diese Einschätzung für uns ein Rätsel." Daher respektieren wir Gott "als Künstler - und nicht etwa als Handwerker, Ingenieur oder Arbeiter. Ein Künstler zu werden bedeutet also zu sagen: Es ist gut so - und zwar aus einem Grund, der für andere möglicherweise oder sogar meistens uneinsichtig ist." (11/12)

Künstler ist somit, wer sich durch eigenmächtige selektive Sprechakte zum Kunst-Erwähler und damit zum Kunst-Schöpfer qualifiziert hat. Ich bin Künstler - das ist stets eine Behauptung, die sich nicht widerlegen lässt, da sich ihre Grundlage der Überprüfung durch andere "möglicherweise oder sogar meistens" - wie Boris Groys sagt - entzieht. Wenn also jemand BBK-Mitglied werden möchte, weil er, wie er sagt, Künstler und noch dazu bildender Künstler sei, dann können wir ihm, falls uns seine Kunst-Selektion nicht überzeugt, zwar nicht das Gegenteil beweisen, wir können ihm aber durchaus die Mitgliedschaft verweigern. Denn hier geht es um eine an die persönlichen Voten von Gremienmitgliedern gebundene Entscheidung und nicht um die Feststellung objektiver Sachverhalte.

Gerold Bursian und Markus Jäger, deren Two-men-show wir heute eröffnen, sind schon seit geraumer Zeit sowohl das eine, nämlich Künstler, als auch das andere, nämlich Mitglieder im Bezirksverband Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe.

Gerold Bursian, geboren 1946, studierte von 1966 bis 1972 an der Karlsruher Kunstakademie bei den Professoren Herkenrath und Meistermann, bei welchem er zuletzt auch Meisterschüler war. Seit 1969 ist er Mitglied des BBK. Bei seiner Aufnahme, so hat er mir erzählt, sei er im damaligen Büro in der Karlstraße gefragt worden: "Landschaft oder Porträt". Das war, wie gesagt, nicht achtzehnhundert-, sondern neunzehnhundertneunundsechzig. Den zeitlichen Abstand zur Gegenwartskunst hat man seither doch erheblich verringern können. Neuerdings werden sogar fotografisch arbeitende Künstler aufgenommen, ohne dass es dabei zwangsläufig zu einer obsoleten Grundsatzdiskussion über den Status der Fotografie als Medium der Kunst kommt. Zusammen mit Siegfried Schenkel war Gerold Bursian als damaliger Vorsitzender maßgeblich an den Verhandlungen mit der Stadt Karlsruhe beteiligt, die 1979 zur Einrichtung des Künstlerhauses

geführt haben. Was wiederum dazu geführt hat, dass Gerold Bursian mittlerweile Ehrenmitglied des Vereins ist.

Markus Jäger wurde 1963 geboren. Von 1984 bis 1990 studierte er bei van Dülmen in Karlsruhe freie Malerei, zuletzt auch er als dessen Meisterschüler. Seit 1990 ist er im BBK-Karlsruhe, ungefähr von 1998 bis 2000 war er, zusammen mit Harald Herr, einer der beiden Vorsitzenden. Meine Damen und Herren, sie werden es bemerkt haben: die heutige Veranstaltung wird wesentlich getragen von Ex-Vorsitzenden und zukünftigen Ex-Vorsitzenden.

Gerold Bursian malt mit Wachs-Acrylfarbe auf Holzplatten, die er zuvor mit Stoff überzogen hat. Die Werke entstehen durch lasierendes Übermalen der vom Künstler so genannten Kohärenzebene, die im wesentlichen, Sie können das an den hier gezeigten Bildern unschwer erkennen, aus einem dichten Gitter dunkler Linien besteht. Der lineare Zusammenhang wird mit dem Fortschreiten des Malprozesses zunehmend gestört und visuell aufgebrochen. Diese Fragmentierung führt gelegentlich zu Inselbildungen - dann häufig auch verbunden mit einer farblichen Differenz - im allgemeinen aber gleichen die Bruchstücke Schnipseln oder Buchstaben- beziehungsweise Zeichenfragmenten. Oppositionelle Begriffspaare scheinen im Bann dieser Bildräume kreative Koalitionen eingegangen zu sein: Verspieltheit mit Strenge, Ordnung mit Chaos, Präformiertheit mit freier Setzung. Das eine schließt das andere in Bursians Welt offenbar nicht aus.

Wenn Salvador Dali Recht hat, dann erweist sich die Zeitgenossenschaft von Malerei auch aufgrund ihres Bezugs zu einer bestimmten Kosmogonie, also einer wissenschaftlichen oder auch mythischen Theorie von der Entstehung und der Beschaffenheit der Welt. Es war Gerold Bursian, der mich auf Dalis Annahme eines solchen Zusammenhangs hingewiesen hat.

Wer Bursians Bilder in diesem Sinne als Welt-Bilder jenseits der bloßen Illustration, als gemalte Erzählungen von der Welt wahrzunehmen bereit ist, der taucht ein in einen Kosmos mit nicht eindeutig bestimmbareren räumlichen und zeitlichen Verhältnissen. Während die theoretische Physik noch an einer "Quantentheorie der Gravitation" arbeitet, wie Steven Hawking in seiner *Kurzen Geschichte der Zeit* schreibt, also an der Vereinheitlichung der Theorien über den Mikro- und den Makrokosmos, scheint diese Vereinheitlichung in Bursians Bildern bereits erreicht zu sein. Denn wer wollte entscheiden, ob dieser Kosmos mikro- oder makrosphärisch zu verorten ist, ob wir als Betrachter eher in die Rolle des Astrophysikers oder eher in die des Biochemikers zu schlüpfen haben.

Unbestimmtheit der Raum-Zeit-Koordinaten heißt auch: wir können nicht wissen, ob die fragmentarischen Gebilde, die Bursians Bildräume aufspannen, als Bausteine eines Zukünftigen oder Bruchstücke eines Gewesenen zu betrachten sind. Oder, um mich auf ein weiteres assoziatives Glatteisfeld zu begeben: werfen wir, wenn wir diese immer wiederkehrenden dunklen Zeichenfragmente sehen, einen Blick in die Ur-Buchstaben-Suppe vor jenem Anfang, an dem das Wort war, wie es im Johannesevangelium heißt, oder begegnen uns hier die post-apokalyptischen Bruchstücke letzter Zeichenfolgen, gesendet unmittelbar vor dem längst schon angekündigten katastrophalen Showdown?

Aber in zyklischen wie auch in zeitlosen Verhältnissen ist jedes sogenannte Danach auch ein sogenanntes Davor, so dass wir es hier womöglich mit einer Art zeit- und raumlosen Welt zwischen oder neben den Welten zu tun hätten, einem Paralleluniversum, um nochmals ein Stichwort aus dem gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Diskurs aufzugreifen. Auf jeden Fall haben wir es zu tun mit dem Paralleluniversum der Kunst, in dem die oben schon angedeutete Aufhebung von Paradoxien nichts Ungewöhnliches ist: ein ortloser Raum in zeitloser Zeit, ein Irgendwo im

Nirgendwo, ein Irgendwann im Nirgendwann. Wem diese inhaltliche Lesart der Bilder nicht behagt, der mag sie genießen als freies, wenn auch nicht regelloses Spiel der Farben und Formen. Für eine kosmogonische Deutung spricht immerhin, dass Gerold Bursian selbst auf sein lebhaftes Interesse an wissenschaftlichen Weltentwürfen als dem gedanklichen Hintergrund seiner künstlerischen Arbeit hinweist.

Wenden wir uns nun den Arbeiten von Markus Jäger zu. Bei seinen Porträts, etwa dem von Boris Groys, sind Ähnlichkeiten mit der lebenden Person durchaus beabsichtigt, zugleich wird das leichte und trivial-eindeutige Wiedererkennen systematisch verhindert. Markus Jägers Porträtarbeiten basieren auf Fotografien, sind aber das Gegenteil von Momentaufnahmen, denn sie zeigen das überzeitliche Potential eines Gesichtes eher als dessen Erscheinungsbild zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Für die Porträtarbeiten gilt: aus der Ferne sieht man etwas anderes als aus der Nähe - ohne dass jedoch gesagt werden könnte, welcher messbare äußere Abstand der "richtige" ist. Denen, die unbedingt wissen müssen, mit was für einer Art von Kunst sie es gerade zu tun haben, macht Markus Jäger es daher nicht leicht. Aus fünf Metern Entfernung handelt es sich bei seinen Porträts um illusionistische Malerei, tritt man aber näher heran, werden daraus chaostheoretisch inspirierte Landkarten. Auf die Gewissensfrage von 1969: "Landschaft oder Porträt", hätte er also wahrheitsgemäß mit "ja" antworten müssen.

Das Wiedererkennen wie auch dessen Erschwerung - beides erzeugt Markus Jäger, indem er computert, wie er sagt. Das heißt, indem er mit und ohne Computer wie der Computer arbeitet, indem er Pixeläquivalente schafft und diese zu Bildern verdichtet, dabei aber Mensch, also Quelle von Fehlern und Unregelmäßigkeiten bleibt. In Groyscher Diktion, um diesen lesenswerten Medientheoretiker nochmals zu erwähnen, könnte das ungefähr heißen: Jäger leistet die Analyse oder Freilegung der computerspezifischen Bildproduktion, indem er diese handschriftlich rekonstruiert.

Ich weiß nicht, wen oder was er noch sammelt. Aber Markus Jäger sammelt vor allem auch Markus Jäger. Als Sammler und Archivar seiner eigenen Arbeiten betreut er seine Sammlung nicht kuratorisch konservativ sondern künstlerisch offensiv mit Schere, Klebstoff und Farbe. Denn betreuen heißt in diesem Fall selektieren, dekonstruieren und rekonstruieren: verändern, überarbeiten, zergliedern und wieder zusammenstückeln, eingehen lassen in neue, aktuelle Kontexte. Aus Büchern werden Bildobjekte, aus Bildern Objekte oder neue Bilder. Jägers Archiv samt Archivar ist ein dynamischer Apparat, der unter Verwendung von Werken Werke generiert. Seiner Verantwortung für das eigene Erbe wird der Künstler gerecht, indem er es zerstückelt und übermalt - und dies nicht wie vor Jahren mit "schönen" Farben, sondern mit recht profanen Substanzen aus dem Baumarkt. Malerische Könnerschaft sei ihm heute nicht mehr so wichtig, sagt er, wohl aber Integrität und innere, konzeptuelle Stimmigkeit.

So gibt es zwischen Bewahren und Zerstören keine klare Trennung. Markus Jäger bewahrt, indem er zerstört, denn die bloße Konservierung würde womöglich einer Zunichtemachung anderer Art gleichkommen. Nichts ist so tot wie eine überlebte künstlerische Haltung beziehungsweise ein Bild, in dem sich diese manifestiert. Die von Philipp Blom in einem *Zeit*-Artikel kürzlich geforderte neue historische Kontinuität liegt bei Markus Jäger als werkimmanente Qualität durchaus schon vor. Er entgeht so jener, ich zitiere Philipp Blom, "seltsamen[n] Brühe aus konzeptueller Beliebigkeit und archivarischer Nekrophilie, in der wir seit Jahrzehnten köcheln". Jägers Schere wird zu einer Art Geburtszange am Beginn eines zweiten oder gar dritten Bilderlebens. Stirb, um zu werden: Neben dem Phönix aus der Asche steht also auch das neue Werk aus den Bestandteilen des alten sinnbildlich für ein auf Dauer gestelltes Dasein.

"Ein zerschnittenes und zerbröseltes Leben, das immer wieder versucht, Form zu finden." So Markus Jäger über Markus Jäger. Damit ist, wenn nicht schon alles, so doch vieles gesagt. Formfindung vollzieht sich vor dem Scherbenhaufen - und wo nicht das Leben selbst das Porzellan zerschlagen hat, da muss der Künstler das selber machen. Ohne vorheriges Zergliedern keine Möglichkeit des Neu-Zusammenfügens, ohne Bröselartiges keine Möglichkeit der Durchdringung.

Warum dabei immer wieder Porträts entstünden, habe ich ihn gefragt. Weil er ein Kopf-Jäger sei, hat er mir sinngemäß geantwortet. Der Kopf ist ihm pars pro toto, steht für die menschliche Begegnung in den Büchern und im Leben. "Jetzt hab ich dich", sagte er beinahe triumphierend, als ich mich mit der in sein Notebook eingebauten Kamera fotografiert hatte.

I./14. Kurze Rede in eigener Sache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung
Vorübergehend unbewegt im Karlsruher Hauptbahnhof (2.2.2008)

Guten Abend meine Damen und Herren,

damit Sie sich in dieser mitunter etwas zweideutigen und nicht ganz übersichtlichen Situation besser zurechtfinden: Meine Arbeiten stehen draußen auf den großen Podesten und hier im Café befinden sie sich im hinteren Teil des Raumes auf den Fensterbänken und an den Wänden beziehungsweise am Boden.

Es gäbe einiges zu bemerken dazu, was es heißt, unter den hier gegebenen Bedingungen Kunst, wenn ich das so sagen darf, zu präsentieren. Mit den Stichwörtern "mitunter zweideutig" und "unübersichtlich" habe ich dazu ja schon etwas angedeutet. Ich will aber auf dieses Thema nicht weiter eingehen, sondern es bei der allgemeinen Feststellung belassen: Dieser alltägliche Kontext hat es in sich, er birgt Gefahren und bietet Möglichkeiten, er schreckt ab, er reizt und er fordert heraus. Mit Bedauern muss ich feststellen, dass ich die Möglichkeiten dieser Ausstellungs- und Aussetzungssituation längst nicht ausschöpfen konnte. Vielleicht gelingt das irgendwann einem meiner Nachfolger. Hier wäre ein einfallsreicher und der komplizierten Situation gewachsener Konzeptkünstler gefragt und nicht so ein traditionalistischer Objekte-Macher wie ich einer bin.

Ich möchte aber vor allem ein paar Sätze sagen zum Titel dieser Ausstellung: *Vorübergehend unbewegt*. Meine Frau und ich hatten das Glück, ihm zu nächtllicher Stunde auf dem Sofa sitzend gemeinsam zu begegnen. Auf die sich zwangsläufig dazu einstellenden Assoziationen im Bewegungsraum Bahnhof will ich jetzt gar nicht eingehen. Stattdessen will ich Sie auf andere Aspekte dieses Titels hinweisen.

Im allgemeinen wird die Kunst vor der Inbetriebnahme der Filmprojektoren als immobil angesehen. Es ist der Betrachter, der sich bewegt und nicht das Kunstwerk. Spätestens mit der Einführung des Kinos kehrt sich dieses Verhältnis um, der Betrachter sitzt unbeweglich im Zuschauerraum und die Bewegung findet vor seinen Augen und in seinem Kopf statt. Sehr schön nachzulesen bei Boris Groys: *Topologie der Kunst*. Dennoch muss man festhalten: auch die prä-cineastische Kunst bewegt sich. Heute ist ja unter Datenschützern und deren Widersachern viel von Bewegungsprofilen die Rede. Würde man ein Bewegungsprofil der scheinbar unbewegten Bilder und Objekte erstellen, so käme man zu der vielleicht überraschenden Vorhersage: Am Ende ihrer Tage werden die meisten Werke auf eine äußerst bewegte Vergangenheit zurückblicken können.

Lassen Sie mich das am Beispiel der hier gezeigten Kugelrolldrucke erläutern. Sehr vereinfacht kann man sagen: Das Aquarellpapier wurde von der Papierfabrik zu Boesner gefahren. Dann fuhr ich es ins Atelier. Dann fand nach einem komplizierten Bewegungsmuster mittels der Holzkugeln die Übertragung der Acrylfarbe auf das Papier statt. Dann wurden die fertigen Blätter an die Decke gehängt, dann wieder abgenommen und gestapelt, dann in die Rahmen gelegt, dann hierher gefahren, dann an die Wand gehängt. Hier harren sie nun - vorübergehend unbewegt - der Dinge, sprich: der Käufer, die da hoffentlich kommen werden. Und weil das Kunstwerk "eine Ware wie jede andere" (Boris Groys) ist und die Warenpreise sich ebenfalls ständig in Bewegung befinden, gilt gleiches auch für die Preise: hier sind sie mindestens bis zum 15. Mai, also vorübergehend, unbewegt.

I./15. Vom Ton zum Gegenstand - von der Linie zum Körper: Bemerkungen zum Werk von Michael Schneider und Doris Eilers. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken der beiden Künstler im Karlsruher Künstlerhaus (25.10.2009)

Meine Damen und Herren,

der Verein gestattet seinen ausstellenden Mitgliedern seit Beginn des Jahres, den Termin der Ausstellungseröffnung frei zu wählen. Doris Eilers und Michael Schneider haben sich in freier Terminwahl für den traditionellen Sonntagvormittag entschieden. Eine Matinee nannte man das bis vor kurzem noch, das ist eine Veranstaltung, die man sozusagen noch im Morgenrock besucht; das Matinee war irgendwann auch einmal ein anderer Name für den Morgenrock. Man findet das noch im Fremdwörterduden, aber schon nicht mehr bei Wikipedia.

Wie ich sehe, haben Sie aber ihre Morgenröcke, sofern noch in Gebrauch, gegen öffentlichkeitstauglichere Kleidungsstücke getauscht, um hier im Künstlerhaus Ihre Verbundenheit mit der Kunst unter Beweis und womöglich auch auf die Probe zu stellen.

Meine Einführung gliedert sich in drei Teile. Betrachten Sie Teil Eins als unseren gemeinsamen Beitrag zur Bildung - alle reden davon, wir bilden uns. Inhaltlich geht es um die Kunsttheorie des Malers Philipp Otto Runge. In Teil Zwei befasse ich mich mit dem Werk von Michael Schneider, in Teil Drei mit dem von Doris Eilers.

Kunst, meine Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, bleibt bloße Spielerei, wenn sie nicht "aus dem innern Kern des Menschen" entspringt und darüber hinaus oder besser gesagt: von Anfang an in einer "Ahnung von Gott" und einer "Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen" gründet.

Diese Behauptung stammt, wie Sie sich denken können, nicht von mir, sondern von Philipp Otto Runge, einem *der* deutschen Maler der Frühromantik. Wir finden sie in einem Brief an seinen Bruder Daniel Runge, geschrieben in Dresden am 9. März 1802, da war der Verfasser 24 Jahre alt, er starb knapp neun Jahre später in Hamburg an Tuberkulose.

Der Brief beginnt mit einem Geständnis, das ich Ihnen nicht vorenthalten möchte, weil es belegt, dass unsere heutigen Verlegenheiten in Sachen Kunst überhaupt nichts Neues sind:

"Es hat mich immer ziemlich in Verlegenheit gesetzt", schreibt Runge an den Bruder, "wenn Hartmann oder sonst jemand bei mir voraussetzten – oder wenigstens von ändern sagten: Der und der weiß eigentlich auch nicht recht, was die Kunst ist. Weil ich mir nämlich selbst gestehen mußte, daß ich es eben auch nicht sagen konnte. Das hat mir entsetzlich im Kopfe gelegen und hat mich gewurmt."

Dann, so Runge an Runge weiter, sei ihm allerdings "ein Licht in der Seele aufgegangen" und er beginnt, dem Bruder nicht seine Einsichten oder Gedanken, sondern, wie er selbst sagt, seine "Empfindungen" in dieser Angelegenheit möglichst "kurz und deutlich" mitzuteilen - von mir eingangs nochmals deutlich verkürzt zu der These (ich wiederhole sie): Kunst bleibt bloße Spielerei, wenn sie nicht "aus dem innern Kern des Menschen" entspringt und von Anfang an in

einer "Ahnung von Gott" und in einer "Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen" gründet.

Der innere Kern des Menschen, das ist seine ewige Seele, deren Existenz für Runge im Gegensatz zur Existenz Gottes, den man "hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen" könne, eine unmittelbare Gewissheit darstellt. Ohne seine Ableitung aus dem künstlerischen Seelenleben ist ein Werk kein ewiges Kunstwerk, sondern bleibt seelenlose Spielerei, oder, wie Runge auch schreibt, ein Fall von "Künstelei". Ob etwas ewige Kunst oder irgend etwas Anderes ist, entscheidet sich damit nach Runge im Moment der ersten Entstehung und nicht etwa, wie wir Heutigen, Empirismuskontaminierten anzunehmen geneigt sind, am Ende aller Tage bei der nachweislichen Aufnahme in das endgültige Museum der Ewigen Kunst oder in die große finale Kunstaussstellung, selbstredend kuratiert von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist. Seine umgehende materielle Vernichtung stünde der Ewigkeit eines Kunstwerks also ebenso wenig im Wege wie der vorzeitige leibliche Tod das ewige Leben der unsterblichen Seele auch nur um einen Tag verkürzen kann.

Meine Damen und Herren, Michael Schneider ist es gewesen, der mich auf Phillip Otto Runges seelentheoretische Begründung des Kunstbegriffs und seine damit verbundene Gliederung der Genese des Kunstwerks hingewiesen hat.

Für Runge ist es also unabdingbar, dass die Leinwand sozusagen geistig grundiert ist mit einer Ahnung von Gott und dem Empfinden unserer Teilhabe am Großen Ganzen. Daraus leitet sich für ihn aber auch eine ganz bestimmte Reihenfolge des handwerklichen Vorgehens ab, falls man die seelische Introspektion noch oder schon zu den handwerklichen Mitteln rechnen darf.

Das eigentliche Malen beginnt für Runge mit der Bestimmung des Bildgegenstandes, hier befindet sich die für seine Kunsttheorie entscheidende Schnittstelle zwischen dem Geistig-Seelischen und der Welt der zunächst leblosen Stoffe. Der Gegenstand eines Bildes ist gewählt, wenn wir eine Begebenheit gefunden haben, die in stimmiger Weise die Empfindung charakterisiert, die wir ausdrücken wollen. Bei Runge zum Beispiel "die Empfindungen, die in mir jedesmal beim Monde oder beim Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewußtsein alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte". Zum Ausdruck dieser nicht eben alltäglichen Empfindungen gilt es nun vor allem anderen einen Gegenstand, man könnte auch einfach sagen: ein Bild zu finden. Wenn Sie Runges Bilder kennen, dann wissen Sie, dass dieser sogenannte Gegenstand nicht selten ein hoch komplexes Ensemble von unterschiedlichsten Dingen und Gestalten ist.

Hat man den Gegenstand, geht es als nächstes um die Komposition, das ist, kurz gesagt, ein erster, grober Entwurf. Dem folgt die Zeichnung im Detail. Danach kommt mit der Farbgebung Farbe ins Spiel und nach zwei weiteren Stationen, die beide etwas mit der Farbnuancierung zu tun haben, erfolgt die abschließende Tongebung als letzte Feinabstimmung der Farben relativ zueinander unter Berücksichtigung aller bereits erwähnten Aspekte.

Sie sehen, dass von den sieben unterscheidbaren Stationen des eigentlichen Malprozesses nach Runge vier Stationen etwas mit der Farbigkeit des Bildes zu tun haben - bei aller Verschiedenheit der beiden Maler wundert es daher nicht, dass mich Michael Schneider ausgerechnet auf Runge hingewiesen hat.

Aber! Seinen Hinweis auf Philipp Otto Runge verband Michael Schneider mit der wichtigen Feststellung, dass bei ihm alles umgekehrt sei. Das heißt Schneider beginnt dort, wo Runge endet, nämlich bei dem, was der Frühromantiker den "Ton" des Bildes nennt. Da er dort aber nicht stehen

bleibt, fällt Schneiders Werk nicht unter Runges Verdikt, wenn dieser moniert, seit Michelangelo sei der Geist aus der Kunst entwichen und noch hinzufügt: "unsre jetzt lärmmachenden Leute sind nur noch beim Ton".

Was bei Runge der "letzte Anklang der Empfindung" ist, wird bei Schneider zur ersten empfindlichen Schwingung - damit aber erst zum Einstieg in einen Bildfindungsprozess, der sich, wie im Falle des großen Gemäldes an der hinteren Wand, über Jahre hinziehen kann.

Leider ist dieser Prozess im fertigen Bild, wie die marxistisch-hegelianisch Informierten sagen würden, "aufgehoben" im dreifachen Sinn: erstens im Sinne von "bewahrt", zweitens im Sinne von "höher gehoben" und drittens eben leider auch aufgehoben im Sinne von "verschwunden". Michael Schneider meint vielleicht: Gott sei Dank ist das alles nicht mehr zu sehen, mit seinem Einverständnis erlaube ich mir aber, dies als Verlust zu bezeichnen.

Denn die Tragik der bildenden Kunst besteht doch darin, dass ihr wesentlicher Prozesscharakter im vollendeten Werk zum Erliegen kommt und verschwindet. Kein fertiges Bild - und sei es auch noch so gelungen - vermittelt uns die Spur einer Ahnung vom Drama seines Entstehens. Malerei und Bildhauerei sind zunächst lebendige Kunstübungen, Aufführungen ohne Publikum, performative Akte, die einerseits ohne ihr angestrebtes Endziel nicht auskommen, die aber andererseits im Resultat als sie selbst nicht mehr gegenwärtig sind. Dies ist in der Tat eine tragische Situation im klassischen Sinn: da es für ihn offenbar keine andere Möglichkeit gibt, muss der Maler den Weg des Malens immer wieder gehen, obwohl er weiß, dass am Ende der Tod in Gestalt des fertigen Werkes auf ihn wartet, um es einmal etwas melodramatisch zu formulieren. Dass die Kunstgeschichte, wenn man sie als Geschichte der Kunstwerke erzählt, immer etwas von einem Gang über den Friedhof haben wird, ist die unausbleibliche Folge davon.

Michael Schneider hat mir eine Reihe von Fotografien überlassen, die das große Gemälde, auf das ich bereits hingewiesen habe, in den verschiedenen Phasen seiner Entstehung zeigen. Es lässt sich mit Hilfe dieser Zustandsaufnahmen nachvollziehen, wie seine Malerei tatsächlich von einer tonal durchlässigen und konstruktiv unbestimmten Vagheit zu einer weitgehend opaken, gegenständlichen Entschiedenheit voranschreitet bzw., um mit Runge zu sprechen, zurückfindet. Dabei wurden Konturen immer wieder verschoben, Farbwerte unentwegt verändert. Bis irgendwann ein Zustand erreicht war, den der Maler als Endzustand gutheißen konnte. Ich gebe zu, dass mich der Endzustand dieses Großen Bildes ("großen" hier groß geschrieben) beinahe dazu bewogen hätte, meine Thesen zum Verschwinden der Kunst im Kunstwerk nochmals zu überdenken oder mit Runge gesprochen: zu überempfinden.

Unnötig zu sagen, dass die Dingbarmachung des Bildgegenstandes bei Schneider, sozusagen unter den besonderen Bedingungen einer grundsätzlichen Nicht-Dinglichkeit, ebenso wenig gelingt wie bei Runges durchinszenierten Stücken. Natürlich findet bei Michael Schneider nicht die exakte Umkehrung der von Runge postulierten Abfolge statt. Dennoch kann man festhalten, dass er den Nachweis erbracht hat, dass Runge irrte, als er meinte, die empfindsame, Gott und das Ganze ahnende Seele müsse vor allem anderen den Gegenstand aus sich herausstellen und erst danach dürfe man sich der Detailarbeit widmen. Umgekehrt wird eben auch ein Schuh, will sagen: ein Kunstwerk draus und das Dabeisein mit Leib und Seele spielt in allen Phasen des Schaffensprozesses eine wesentliche Rolle.

Wie Sie bemerkt haben werden, sind die Bilder von Michael Schneider in der Regel ohne Titel. Hinter dieser verbalen Enthaltensamkeit verbirgt sich bei ihm jedoch kein kunstideologisches Programm und erst recht will er damit nicht irgendeine künstlerische "Position" beziehen - ein

Ausdruck, der, wenn es nach mir ginge, auf der Stelle zum Kunstdiskurs-Unwort des Jahres erklärt würde. Dass Schneiders Bilder meistens (noch) ohne Titel sind, ist ebenfalls dem Umstand geschuldet, dass er gewissermaßen ein umgekehrter Runge ist. Da sich bei ihm der Bildgegenstand erst ganz am Ende des Malprozesses herausbildet, braucht es eben meistens eine Weile bis der Maler erkennt, worum es sich bei diesem Gegenstand vielleicht handeln könnte. Wollte er aber jedesmal warten, bis er definitiv weiß, was er da gemalt hat, wären alle Ausstellungsmöglichkeiten immer schon verpasst. Und das wäre ja ein Jammer für alle Beteiligten.

Doris Eilers dagegen hat ihren Gegenstand zu Beginn der Arbeit in der Regel schon vor oder in sich. Ihre großen Themen sind, wie sie ohne jedes Zögern bekennt, die Natur und der Mensch - und sie sieht, wie sie sagt, keinen Grund, warum sie jetzt noch anfangen sollte, Quadrate zu malen. Spät erst, nämlich vor etwa sieben Jahren, hat sie damit begonnen, plastisch zu arbeiten.

Während man, wenn ich das so sagen darf, in ihrer Malerei das Knacken der Äste hört und einem ein kalter, gelegentlich auch heißer Wind ins Gesicht schlägt, scheint in ihrem bildhauerischen Werk ein Szenenwechsel, eventuell verbunden mit einem Kleidungswechsel stattgefunden zu haben: von draußen nach drinnen, vom Ungeheuren der Natur ins relativ Geheure der Kultur mit torsischen Reminiszenzen an die Anfänge der bis hierher kunstgeschichtlich zurückgelegten Strecke. Und das feste Schuhwerk mit den Resten von Waldboden in den Profilrillen darf am Eingang zur Abteilung mit den plastischen Werken gerne abgelegt werden.

Natürlich sind solche Gegenüberstellungen wie: hier Kultur, dort Natur, hier der, sagen wir mal, "Morgenrock", dort die Regenjacke nur erlaubt, wenn man bereit ist, sie im nächsten Moment zu revidieren. Eine Naturszene ist in Doris Eilers' Bildern immer auch ein Psychodrama, ein intimes Interieur, eine innere Angelegenheit der Malerin mit dem Angebot an den Betrachter, sich in sie einzumischen, will sagen: sein eigenes Seelenleben nicht außen vor zu lassen. Ist das Herbstlaub unter sonnig-blauem Himmel oder züngeln da Flammen zwischen bereits verkohlten Stämmen? Die niemals endgültige Entscheidung für das eine oder das andere wird nicht durch empirische Beobachtung, sondern hausintern getroffen, also in jenem Gehäuse, in dem wir, wie einer, der es wissen musste, einmal gesagt hat, nicht selber die Herren sind.

Und wer solche zwar ambivalenten, aber immer noch naturalisierenden Sehweisen angesichts autonomer, also selbstzweckhafter Malerei grundsätzlich ablehnt, wird unter Eilers' Gemälden Werke entdecken, die Titel tragen könnten wie *Who's Afraid of Red, White and Black - Wer hat Angst vor Rot, Weiß und Schwarz?*

[Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, zweite Fassung von 1967, 305 x 259 cm, Staatsgalerie Stuttgart; die vierte und letzte Fassung wurde am 13.4.1982 in Berlin bei einer Messerattacke schwer beschädigt.]

Meine Damen und Herren, vieles, wenn nicht das Meiste, ist jetzt ungesagt geblieben. Bei Michael Schneider wäre zum Beispiel unbedingt noch hinzuweisen auf die Raffinesse seiner nicht ganz geraden Linien, die ihr delikates Pendant findet in den sichtbar gelassenen Gussnähten von Doris Eilers' Skulpturen. Und vom Eilers'schen Torso "als Gegenwart einer utopischen Vergangenheit", wie Beat Wyss den Torso genannt hat, kann nun ebenfalls nicht mehr die Rede sein.

Unumgänglich sind aber doch noch ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu Doris Eilers' bildhauerischem Werk. Ich sehe darin die Fortsetzung ihrer zeichnerischen Übungen mit anderen Mitteln. Runge forderte, wie jetzt bekannt sein sollte, die Entwicklung vom Gegenstand über die

Zeichnung bis hin zum Ton - Eilers hat das offenbar auf produktive Weise missverstanden.

Von den anfänglichen Ton-Körpern ihrer Plastiken stellt Doris Eilers Gips- und Zementabgüsse her, die sie dann weiter bearbeitet. Vor Jahren lernte ich sie kennen als Malerin und vorzügliche Aktzeichnerin, heute sehe ich, wie ihre Zeichnungen aus der Fläche herausgetreten sind und plastische Gestalt angenommen haben. Aber an der Oberfläche, insbesondere der der Gesichter, weisen sie noch Spuren ihrer linearen oder lineaturischen, auch ihrer malerischen Herkunft auf, was für mich ihren besonderen Reiz ausmacht. Wenn man es sich ausnahmsweise einmal gestatten wollte, von Authentizität zu sprechen, so könnte man sagen: diese graphisch-malerischen Relikte machen Eilers' Plastiken zu authentischen Werken einer Künstlerin, die ihre Wurzeln im Malerischen und Zeichnerischen hat.

Ich wage zum Abschluss eine Prognose. Da Authentizität, richtig verstanden, mehr mit momentaner Kohärenz als mit statisch-ewiger Selbstähnlichkeit zu tun hat, wird das Zeichnerische als derzeit authentischer Ausdruck von Doris Eilers' Bildhauerei nach und nach aus den Gesichtern verschwinden. Vor etwa zehn Jahren hatten Doris Eilers und Michael Schneider im Künstlerhaus ihre letzte gemeinsame Ausstellung. Vielleicht werden wir uns in zehn Jahren anlässlich einer nächsten gemeinsamen Ausstellung der beiden hier wieder treffen, um dann festzustellen, ob ich recht behalten habe.

I./16. Mimesis des Werfens. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Sandro Vadim in der BB-Bank Ettlingen (12.3.2010)

Meine Damen und Herren,

der Musiker, Kunsttheoretiker, Komponist und Philosoph Theodor W. Adorno schreibt in seiner im Jahre 1970 erschienenen *Ästhetischen Theorie* sinngemäß: "Die ideale Wahrnehmung von Kunstwerken wäre die", bei welcher das, was man sich an Kenntnissen über die Kunstwerke angeeignet hat, in den Werken unmittelbar wahrgenommen würde. Was man weiß, soll man also nicht mehr wissen, sondern sehen. Eine Art wiedergewonnene oder zweite Naivität könnte demnach als das Ziel werkbezogener Bildungsprozesse im Kleinen bestimmt werden.

Dies findet man bei Adorno als Fazit am Ende einer Passage, deren Thema die Rolle des Denkens und des Wissens bei der Wahrnehmung von Kunst ist. Adorno vertritt darin die Ansicht, dass die Kunst, anders als ihr Betrieb es will, kein "Naturschutzpark von Irrationalität" (S. 499) ist, und dass es unserer Wahrnehmungsfähigkeit keinen Abbruch tut, sondern sie im Gegenteil steigert, wenn wir das Wahrzunehmende bis in seine Einzelheiten hinein kennen und durchdacht haben - je genauer, desto besser.

In einer Zeit, in der die Fernsehköche zusammen mit den Rateshowmoderatoren die gefühlte Hälfte aller TV-Sendungen bestreiten, muss es auf viele irritierend oder gar provozierend wirken, wenn Adorno die Kunst "von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie" (S. 26), wie er sagt, kategorisch getrennt sehen möchte. Und nicht erst bei einem in spätrömischer Weise dekadenten Publikum könnte der Verdacht aufkommen, dass hier einer ein Problem mit dem Genießen hat. Das Gegenteil, meine Damen und Herren, ist aber der Fall.

Den vollen Genuss, so würde man mit Adorno sagen müssen, hat man nämlich bei der Kunst erst dann, wenn man weiß, aus welchen Zutaten, um im Bild zu bleiben, sich die Suppe zusammensetzt, die man da gerade löffelt, und in welcher Weise das verwendete Ausgangsmaterial vom Koch verarbeitet worden ist. Nicht um Genussverzicht geht es also, wenn wir uns in Sachen Kunst kundig machen, sondern um eine qualitative Steigerung des Genusses, um nicht zu sagen des Vergnügens, durch Information, vor allem aber auch durch Reflexion. Insofern bestünde zumindest die theoretische Chance, dass man Einführungsreden wie diese nicht nur über sich ergehen lassen müsste, sondern ihnen am Ende gar einen kunstgenusssteigernden Effekt zu verdanken hätte.

Zwar kann man nicht beschließen, ein Kunstwerk zu schaffen, wohl aber kann Sandro Vadim, wenn er vom morgendliche Joggen zurückkommt, beschließen, ein Bild zu malen. Da er, wie die meisten Maler heute, sein Oeuvre nicht als eine Kette von für sich stehenden jeweils autonomen Einzelwerken angelegt hat, wird Sandro Vadim aber wahrscheinlich beschließen, sagen wir einmal, fünf neue Bilder zu malen.

Benötigt werden dazu 20 Holzplatten, etliche Quadratmeter Leinwand, verschiedene Farben in Form von Pigmentpulver, Bindemittel und weitere an sich geheime Zutaten wie Krötenschleim, in Säure aufgelöstes Engelshaar und eine Messerspitze Sternenstaub, was Sie aber bitte für sich behalten möchten. Mit Hilfe der genannten Zutaten allein lassen sich aber noch keine Bilder malen, geschweige denn Kunstwerke schaffen.

Zu der bei Boesner, Boss, Gerstäcker und anderen erhältlichen Hardware hinzukommen muss als

künstlerische Software das Gefühl für Form und Farbe, das über die bloß routinierte Beherrschung des Metiers jedoch weit hinauszureichen hat, falls die Resultate von Belang oder gar von künstlerischem Rang sein sollen. In jener Kompetenz, die Adorno das Formgefühl oder auch die ästhetische Rationalität nennt, verknüpft sich das Stofflich-Materielle mit dem Geistigen, ganz einfach, ist man versucht zu sagen, indem der Künstler seiner Hand dahin folgt, "wohin es die Hand zieht" (S. 175), wie es bei Adorno heißt. Auf diesem Wege öffnet sich im faktisch Gegebenen ein nicht-faktischer, aber dennoch nicht nicht-vorhandener Raum.

Da soeben bereits für einen kurzen Moment, falls Sie sich erinnern, die Hand des Künstlers im Bild zu sehen gewesen ist, möchte ich dies zum Anlass nehmen, Ihnen auch noch den Rest der Person, also den ganzen Sandro Vadim vorzustellen. Ich beschränke mich dabei auf die üblichen Eckdaten der Künstlerkurzbiographie.

Geboren wurde Sandro Vadim 1964 in Rom, welches er aber schon im Alter von sechs Jahren mit seinen aus Deutschland stammenden Eltern wieder verließ. Der Sohn eines Malers und Bildhauers studierte von 1983-88 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe freie Malerei und Grafik und ist seither als freischaffender Künstler in Karlsruhe ansässig. Die Zahl der in den vergangenen 20 Jahren eingerichteten Ausstellungen ist, für einen Konkurrenten wie mich, furchterregend, die Liste der getätigten nicht-privaten Ankäufe respektgebietend. Sie können beides detailliert nachvollziehen anhand der zur Ausstellung gedruckten Doppelkarte.

Autorität hat ein Künstler, wenn er sie hat, immer vor allem anderen kraft der Autorität seines Werks. Von Sandro Vadims Person daher zurück zu den Vadims, die hier an den Wänden hängen.

In einer Eröffnungsrede vor vier Jahren habe ich gesagt, bei vielen Bildern von Sandro Vadim könne man sehen, dass etwas übermalt worden sei, womit diese Werke Revision signalisierten: das vollständige oder teilweise Zurücknehmen und Neuformulieren eines zuvor Gesagten. Auch von sich selbst widersprechenden Bildern war die Rede und davon, dass die von Sandro Vadim gefundene angemessene Gestalt für diese Art von malerischer Logik die der Wolke sei. "Wolke", so hörte man mich damals sagen, "das ist Gestalt in Bewegung, das ist Form gewordene Formlosigkeit, das ist die These, die ihre Antithese schon in sich trägt, das ist dieser flüchtige Moment, das bist du, das bin ich" - und das ist das Kunstwerk selbst, möchte ich heute hinzufügen.

Und ich möchte mein damals geäußertes Wort von der "revisionistischen" Malerei an dieser Stelle revidieren und nun meinerseits eine Neuformulierung in Angriff nehmen. Sandro Vadims Malerei trägt weniger revisionistische als vielmehr tentative, also suchende Züge. Das Werk ist die Suche nach dem Werk, hat der Komponist Wolfgang Rihm einmal festgestellt. Solches Suchen findet in der Kunst nicht hinter verschlossenen Türen, sondern in der Öffentlichkeit statt, das Werk ist gewissermaßen ostentativ tentativ.

Dennoch hat Sandro Vadims Malerei nichts Tastendes oder gar Zögerliches in sich. Auch wenn er in seinen Bildern und Bildgruppen ein ums andere Mal das schon Erreichte hinter bzw. unter einem dann doch noch einmal Anderen zu großen Teilen wieder verschwinden lässt, hat man nicht den Eindruck einer fortgesetzten Negation aus Motiven der Unzufriedenheit oder Unentschlossenheit. Die Deutlichkeit des Farbauftrags, die entschiedene Intensität der Farbigkeit stehen dagegen. Eher scheint es in diesen Bildern um Negation des bereits Erreichten als notwendige Bedingung der Selbststeigerung und Selbstüberbietung zu gehen. Ein Suchen ist solch fortgesetztes Finden nur deshalb zu nennen, weil das Gefundene aus sich heraus zu immer neuen Aufbrüchen zu ermuntern scheint.

Es stellt sich damit die Frage nach dem Grund dafür, dass dies suchende Finden oder findende Suchen in jedem Einzelbild immer wieder an ein Ende und damit zum Stillstand, zum Erliegen kommt. In der Regel verlässt ein Bild das Atelier erst nachdem der Autor sein Werk für gültig erklärt hat. Dass Sandro Vadim bei jedem der hier gezeigten Werke sein Placet gesprochen hat, wird nicht auf den bevorstehenden Ausstellungstermin geschoben werden können. Vielmehr macht sich hier der Einfluss des Werks als vom Künstler unabhängiges Gebilde geltend.

Was ich eben über Entschiedenheit, Selbststeigerung und Selbstüberbietung gesagt habe, mag als subjektives Motiv materialähnlich ins Werk eingegangen sein. Placet, "es gefällt", bzw. emphatischer noch "es ist schön", sagt am Ende nicht Sandro Vadim, sondern das Kunstwerk selbst. Den Moment, in dem das Werk so oder so ähnlich aus dem Munde des Künstlers vernehmlich spricht oder undeutlich murmelt, kann man bestimmen als den Moment des Erreichens eines Zustandes innerer Ausgeglichenheit, wohl gemerkt, nicht des Künstlers, sondern des Werks. Dieser momentane Kräfteausgleich darf nicht verwechselt werden mit Spannungslosigkeit oder auf Dauer gestellter Harmonie. Eher geht es darum, dass eine Fortsetzung des kreativen Handelns das Erreichte wieder zunichte machen würde. Überspitzt könnte man ja sogar sagen, das Zunichtemachen des Erreichten beginnt bereits mit dem ersten Pinselstrich. Nicht zu verpassen wäre dann der Moment, in dem die Zerstörung des Bildes jenes Stadium erreicht hat, das als schön, gelungen oder stimmig zu bezeichnen ist.

Meine Damen und Herren, ich habe ein wenig verfrüht bereits über den prekären Moment der spannungsvollen Stillstellung der kreativen Dynamik im für gültig erklärten Werk gesprochen. Nicht übersehen werden dürfen jedoch wichtige Aspekte des ästhetischen Gehalts von Sandro Vadims Bildern, auf die ich nun Ihre Aufmerksamkeit lenken möchte.

Ich meine, es handelt sich bei jedem einzelnen dieser Werke, aber auch bei den Bildern insgesamt, um das Nachahmen des Wurfs *sans phrase*, um die Mimesis des Werfens, ohne dass dabei im wörtlichen Sinne etwas mechanisch auf die Leinwand geworfen worden wäre. Wurf müsste man dann verstehen als raumgreifende und raumeröffnende Geste der offensiven, ins weitere Außen und nach vorne gerichteten Art. Es kommen hier insbesondere vor Würfe in Rot und Blau, aber auch in Gelb, Orange, Grün und Türkis sowie Wurfresultate, also eröffnete Räume, die ineinander greifen, ineinander übergehen oder sich auch gegenseitig den Raum streitig machen. Der Künstler als Werfender, das Werk als Wurf, selten war das deutlicher zu sehen als bei Sandro Vadim.

Seine findende Suche nach dem Werk, von der oben die Rede war, bricht Sandro Vadim im Einzelwerk ab, wenn die Fortsetzung des suchenden Findens die Einheit des Werkes gefährden würde, wenn das Stadium des Endlich-und-gerade-noch erreicht ist. Die momentane Stillstellung der Dynamik des seriellen Werfens ist fällig, wenn die Artistik des Werfens im Resultat ihr Genüge gefunden hat, wenn man dem Ergebnis endlich und zugleich gerade noch ansieht, dass sich alles immer nur ums richtige Werfen dreht, und dass immer alles auf den nächsten Wurf ankommt, obwohl auch die vorangegangenen Würfe für das Gesamtbild nicht nur nicht unwichtig, sondern tatsächlich mitentscheidend sind. Die Stimmigkeit des Ganzen ergibt sich am Ende dadurch, dass wir jeden einzelnen Wurf im Moment des Werfens für den alles entscheidenden halten. Wenn in Sandro Vadims Bildern so etwas wie eine moralische Wahrheit enthalten ist, dann ist es eben diese.

I./17. Die Kunst als andere Natur hier und die Kunst als eine geometrische dort. Rede
anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Martin Lorenz und
Bernhard Stüber im Karlsruher Künstlerhaus (22.1.2012)

Meine Damen und Herren,

der Schriftsteller Arno Schmidt hat einmal notiert: "Das Verlässlichste sind Naturschönheiten. Dann Bücher; dann Braten mit Sauerkraut. Alles andre wechselt und gaukelt." Sie werden es vielleicht bemerkt haben: Werke der bildenden Kunst kommen in dieser Aufzählung dessen, worauf man sich verlassen kann, nicht vor. Für Arno Schmidt zumindest gehören sie anscheinend zu dem, was wechselt und gaukelt. Das kann meinerwegen so stehenbleiben, falls man nicht gleichzeitig behauptet, alles Wechselnde und Gaukelhafte sei null, nichtig, uninteressant und nicht der Rede wert. Aber das steht nicht zu befürchten, denn das, was "wechselt und gaukelt" ist ja nicht selten gerade das, was uns am stärksten anzieht und uns gedanklich, also auch sprachlich in Bewegung hält. Wohingegen es im Falle der angeblich verlässlichen Naturschönheiten Gertrude Stein, stellvertretend für viele, genügt hat zu sagen, dass etwa eine Rose eine Rose eine Rose sei.

Von Büchern wird hier immerhin am Rande explizit die Rede sein, den Sonntagsbraten mit oder ohne Sauerkraut ausführlich zu kommentieren oder schweigend zu genießen – das überlasse ich Ihrem persönlichen Gusto. Mein Auftrag lautet anders. Freundlicherweise haben Martin Lorenz und Bernhard Stüber mich gebeten, im Rahmen dieser Einführung etwas zu sagen über das Wechselnde und Gaukelnde in ihrem jeweiligen Werk - um an diesem Begriffspaar als Synonym für "bildende Kunst" versuchsweise festzuhalten.

Das Kunstwerk ist nicht dazu da, um interpretiert zu werden, sondern es ist dazu da, um da zu sein, es ist "eine Existenz per se", wie Max Frisch formuliert hat. Der Künstler, so verstehe ich das, braucht keinen Übersetzer, englisch "interpreter". Erwarten Sie von mir daher keine in diesem Sinne interpretierende Analyse der Werke dieser Ausstellung - erwarten Sie von mir nicht mehr und nicht weniger, als dass ich ein wenig um den heißen Brei herumrede. Wenn Max Frisch in seinem Roman *Stiller* schreibt, er habe keine Sprache für die Wirklichkeit, so darf ich mich dem in aller anmaßenden Bescheidenheit anschließen und sagen: Ich habe eigentlich keine Sprache für die Wirklichkeit der hier ausgestellten Kunstwerke. Ich kann nur ein wenig drumherum reden und hoffen, dass ich mit dem Gesagten nicht allzu weit daneben liege.

Auch wenn ich mit meinem Drumherumreden etwas vermeiden will, unterstelle ich doch, dass es mehr ist als nur eine Vermeidungsstrategie. Vermeiden will ich eine Betrachtungsweise, die die Werke nicht um ihrer selbst willen in Augenschein nimmt, sondern an ihrem Körper, also gewissermaßen an ihrem Leichnam, nach Spuren sucht, mit denen sich dem Künstler das Studium an einer bestimmten Akademie, ein stilprägender Auslandsaufenthalt, chronische Beziehungsunfähigkeit oder andere Delikte nachweisen lassen. Der forensische Blick auf die Kunst ist eine wahrscheinlich unvermeidliche *deformation professionnelle* des Kunsthistorikers und anderer Analyse-Profis, die es den Deformierten schwer macht, über Kunst anders als in kriminologischer oder diagnostisch-pathologisierender Weise zu sprechen. Aber ich räume ein: jeder, der über ein Werk mehr sagt, als dass es ist, was es ist, steht im Begriff, sich ein Bildnis oder ein Gleichnis vom Unvergleichlichen zu machen und damit nicht nur gegen das dritte der Zehn Gebote zu verstoßen, sondern zum Helfershelfer derer zu werden, die freilaufende Kunstwerke zur Strecke bringen oder doch wenigstens domestizieren wollen, indem sie sie in ein System von Kausalzusammenhängen

mehr internieren als integrieren. Zwischen Kriminologie und Tautologie wie zwischen Skylla und Charybdis eine schiffbare Passage zu finden – das ist die Aufgabe, die sich jedem stellt, der weder die Kunst zum Leichnam noch sich selbst zum Hanswurst der Faktizität machen will. Mir scheint dazu eine literarische, im besten Fall sogar poetische Form der Kunstbetrachtung noch am ehesten in der Lage zu sein. Literarisch nennen ich (in Anlehnung an Max Frisch) diejenige Art der Kunstbetrachtung, die sich ihres fiktionalen Anteils bewusst ist und diesen nicht verleugnet, sondern gestaltet. Ich sehe mich also weniger der Wissenschaft, als der Literatur verpflichtet, weniger der an Fakten orientierten Ableitbarkeit, als der fiktionalen Plausibilität, weniger der Hypothese, als der interessanten, wenngleich begründbaren Spekulation, weniger der methodisch strengen Analyse, als der intuitiven Synthese und Amalgamierung des scheinbar Heterogenen und Divergenten.

Wollen wir zur Kunst (im emphatischen Sinn) über die Brücke des banal herstellenden Tuns und der biographischen Wechselfälle des gelebten Künstlerlebens gehen, so gelangen wir nicht zur Kunst, sondern nur zu den Personen, die die Kunst "machen" (Sie und ich wissen natürlich, dass man Kunst nicht *machen* kann) und zu den Gegenständen, in denen wir Kunstwerke sehen. Wenn wir auf diese Weise der Kunst auf die Schliche kommen wollen, dann ist das ungefähr so, als wollte man den Geheimnissen der Eucharistie auf die Spur kommen, indem man den dabei ausgeschenkten Wein verkostet und nach Lage, Rebsorte und Jahrgang bestimmt. Das soll und kann mich aber nicht daran hindern, Ihnen in der gebotenen Kürze die beiden Künstler, deren Ausstellung wir heute eröffnen, als Personen vorzustellen.

Wie Bernhard Stüber hat auch Martin Lorenz in den 1970er Jahren an der Karlsruher Akademie Kunst studiert, wie Martin Lorenz wurde auch Bernhard Stüber 1952 geboren, Stüber in Karlsruhe, Lorenz in Landau. Das heißt, beide werden sie zwar nicht heute, aber doch in diesem Jahr 60 Jahre alt. Ein weiteres gemeinsames Drittes mag man noch anführen, das ist die spanische Sprache, denn beide sind, wenn ich das so sagen darf, "spanisch" verheiratet - Martin Lorenz mit der Spanierin Pilar Carim-Lorenz, Bernhard Stüber mit der Mexikanerin Luisa Stüber. Außerdem sind sie natürlich beide Mitglied im Bezirksverband Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe, sonst wäre es zu dieser gemeinsamen Ausstellung hier im Künstlerhaus gar nicht gekommen. Damit enden jedoch, soweit ich sehen kann, die personalen Gemeinsamkeiten. Martin Lorenz hat den größeren Teil der 1990er Jahre in Bilbao in Spanien verbracht und lebt heute wieder in Landau, sein Atelier hat er in Rhodt unter Rietburg in der südlichen Pfalz, ein Umzug ins nahegelegene St. Martin wird vorbereitet. Bernhard Stüber ist seit 1987 Gymnasiallehrer in Mosbach am Neckar, wo er auch seit dreiundzwanzig Jahren wohnt und als Künstler aktiv ist. Er muss dort eine Art Doppelleben führen, denn sein künstlerisches Schaffen geht weit über das hinaus, was man von einem durch die Unterrichtstätigkeit stark beanspruchten Gymnasiallehrer in der Regel wird erwarten dürfen.

Meine Damen und Herren, wer als zufälliger Besucher eine Ausstellung mit Werken von Martin Lorenz betritt, meint vielleicht zunächst, sich in der Adresse geirrt zu haben. Nicht Kunstwerken, sondern Präparaten, Anschauungsobjekten für den Biologieunterricht und naturhistorischen Fundstücken wähnt man sich gegenüber. Dieses Wähnen ist jedoch Teil der künstlerischen Inszenierung und dieser Wahn hat Sinn und Methode. Die Methode ist die des Als-Ob, alles im Lorenzschon Kunstraum trägt die Vorsilbe "pseudo", es ist sozusagen in Anführungszeichen zu rezipieren. Die vom Künstler selbst gegebenen Stichworte lauten: "freie Erfindung", "Abformung und Neuzusammensetzung", "Ideengebung" oder auch "Umdeutung". Das Lorenzsche Als-Ob geht demnach über die Pseudowirklichkeit gewöhnlicher Abbildungen und Reproduktionen hinaus, denn wir haben es hier zu tun mit dem Paradox der Rekonstruktion eines so nie Dagewesenen. Vermeintliche Blätter zum Beispiel sind nicht nur keine realen Blätter, sondern sie sind auch als Ganzes keine Nachbildungen oder Abdrücke realer Blätter – sie sind nicht als Abbilder von Blättern

gemeint, sie sehen nur so aus. Entsprechendes gilt für die "Vogelschädel", "Seerosen", "Astlöcher", "Pilze" und "Wasserfälle". Der Fake-Charakter der Werke wird unterstrichen durch die Wahl der Materialien: Martin Lorenz arbeitet vorzugsweise mit Papier, das er mit Kleister und Wachs notdürftig, könnte man sagen, stabilisiert. Papierobjekte sind dann auch die Basis für spätere Metallgüsse, die in Analogie zur Versteinerung dem Pseudo-Organischen zu kunst- und kulturimmanenter, bronzener Langlebigkeit verhelfen.

Ich habe gesagt, alles Lorenzsche hier sei quasi in Anführungszeichen, also uneigentlich oder als Zitat zu rezipieren. Wenn man so will, zitiert Martin Lorenz zwar die Natur, aber er zitiert sie konsequent falsch, denn niemals hat die Natur einen Vogelschädel oder ein Blatt oder einen Pilz genau so formuliert, wie es ihr das Pseudo-Zitat unterstellt. Allenfalls hat sie etwas Ähnliches oder sie hat etwas so ähnlich gesagt. Regelmäßige Unterlassungsklagen seitens der Natur, begleitet von der Forderung der Medien und der künstlerischen Opposition, der Künstler solle als Künstler zurücktreten, müssten somit eigentlich die Genese von Martin Lorenz' Werk begleiten. Es dürfte der Natur als Klägerin aber nicht eben leichtfallen zu beweisen, dass dieser Schnabel und jene Wucherung so nicht von ihr stammen, da der Grad der Übereinstimmung mit nachweislich außerhalb der Kunst vorkommenden Organismen doch erstaunlich hoch ist. Vielleicht hat sie, die Natur, die ein oder andere Äußerung in floraler oder faunaler Gestalt ja nur vergessen oder verdrängt und Martin Lorenz weiß als eine Art Psychoanalytiker des Großen Ganzen mehr über die Mutter aller Mütter als diese selbst. Das Vergessene und Verdrängte der Natur durch schöpferische Rekonstruktion vor Augen zu führen, das scheint mir eine plausiblere Leistung der Lorenzschen Formenfunde zu sein als das nochmalige Unterstreichen der Binsenweisheit, dass alles Leben ein vergängliches ist.

Bei der psychoanalytischen Spurenlese, von der ich gesprochen habe, werden durchaus unernste, uneigentliche und schalkhafte Aspekt der Lorenzschen Parallel-Natur erkennbar – ein komplexes ironisches Moment, das zwar übersehen, aber nicht überdacht werden kann. Martin Lorenz treibt sein Spiel nicht nur mit der Natur, sondern auch mit der Mimesis, also der Nachahmung der Natur. Dass die Natur selbst pseudo-natürliche, wenn man so will: selbstironische Machwerke hervorbringt, macht den Fall Lorenz zwar noch komplizierter, darf an dieser Stelle aber nicht unterschlagen werden. Wer, wenn nicht Thomas Mann, wäre der geeignete Leser im Buch der Natur, um diesen selbstironischen Zug des Natürlichen aufzudecken und zur Sprache zu bringen. Ich zitiere aus seinem Roman *Doktor Faustus*: "Ein verwandtes Gefallen fand er [gemeint ist Jonathan Leverkühn, der Vater des Hauptprotagonisten Adrian Leverkühn] an Eisblumen, und halbe Stunden lang konnte er sich an Wintertagen, wenn diese kristallinen Niederschläge die bäuerlich kleinen Fenster des Buchelhauses bedeckten, mit bloßem Auge und durch sein Vergrößerungsglas in ihre Struktur vertiefen. Ich möchte sagen: alles wäre gut gewesen, und man hätte darüber zur Tagesordnung übergehen können, wenn die Erzeugnisse sich, wie es ihnen zukam, im Symmetrisch-Figürlichen, streng Mathematischen und Regelmäßigen gehalten hätten. Aber daß sie mit einer gewissen gaukelnden Unverschämtheit Pflanzliches nachahmten, aufs wunderhübscheste Farrenwedel, Gräser, die Becher und Sterne von Blüten vortäuschten, daß sie mit ihren eisigen Mitteln im Organischen dilettierten, das war es, worüber Jonathan nicht hinwegkam, und worüber seines gewissermaßen mißbilligenden, aber auch bewunderungsvollen Kopfschüttelns kein Ende war. Bildeten, so lautete seine Frage, diese Phantasmagorien die Formen des Vegetarischen vor, oder bildeten sie sie nach? Keines von beiden, erwiderte er wohl sich selbst; es waren Parallelbildungen. Die schöpferisch träumende Natur träumte hier und dort dasselbe, und durfte von Nachahmung die Rede sein, so gewiß nur von wechselseitiger."

Bei Martin Lorenz bekommt die Kunst eine natürlich Färbung, während die Natur, falls man Thomas Mann glauben darf, immer schon durch das in ihr waltende selbstnachahmerische Prinzip

etwas Künstliches hat. Kunst und Natur wären somit, und diese Sicht und Einsicht wird durch Martin Lorenz' Werk nahegelegt, keineswegs die säuberlich zu trennenden Sphären, für die man sie gemeinhin hält. Ein Weiterdenker wie Theodor W. Adorno ist auf kunstreflexivem Wege übrigens zum selben Schluss gekommen und hat damit eine idealistische und romantische Ansicht, wenn man so will, dialektisch rekonstruiert.

Vor dem zweiten, beziehungsweise dritten Teil meiner Rede, in dem es um Bernhard Stübers Werk gehen wird, möchte ich Sie einladen, sich in Begleitung des Schriftstellers Matthias Zschokke gedanklich ein wenig die Beine zu vertreten, was einen besonderen Reiz dadurch bekommen mag, dass dieser kurze mentale Spaziergang in der portugiesischen Hafenstadt Porto an der Mündung des Douro stattfindet, ein Spaziergang, der zwar im Museum beginnt, aber, atmen Sie auf, am Strand endet. Über den Besuch eines Museums für moderne Kunst schreibt Matthias Zschokke: "Zwischen den Betrachtern wurde ich nachdenklich. Es kam mir vor, als werde hier ein fernes Volk mit einer Auffassung von Kultur beglückt, die es aus Überzeugung längst hinter sich zurückgelassen hat und mit der es sich nur aus Höflichkeit noch abgibt. Es überlässt ihr gastfreundlich ein paar Räume mit der ruhigen Zuversicht, sie irgendwann auch wieder einmal abziehen zu sehen, um an den Strand zurückzukehren und weitersinnieren zu können über Dinge, die wesentlich sind."

Während unter Martin Lorenz' Namen auf der Einladung zu dieser Ausstellung "Liebe zur Natur" zu lesen ist, steht unter Bernhard Stübers Namen "Liebe zur Geometrie". "Seine Geliebte, sagt er mir ins Gesicht, seine Geliebte sei die Geometrie. Was hat mir dieser Junge schon Sorge gemacht!" So der Vater Don Juans über seinen Sohn in Max Frischs Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. In einem der längeren Monologe des Stücks wendet sich Don Juan an seinen Jugendfreund Don Roderigo mit folgenden Worten: "Hast du es nie erlebt, das nüchterne Staunen vor einem Wissen, das stimmt? Zum Beispiel: was ein Kreis ist, das Lautere eines geometrischen Orts. Ich sehne mich nach dem Lauteren, Freund, nach dem Nüchternen, nach dem Genauen; mir graust vor dem Sumpf unserer Stimmungen." Und am Ende des Monologs heißt es: "Jenseits des Weihrauchs, dort wo es klar wird und heiter und durchsichtig, beginnen die Offenbarungen; dort gibt es keine Launen, Roderigo, wie in der menschlichen Liebe; was heute gilt, das gilt auch morgen, und wenn ich nicht mehr atme, es gilt ohne mich, ohne euch. Nur der Nüchterne ahnt das Heilige, alles andere ist Geflunker, glaub mir, nicht wert, daß wir uns aufhalten darin." Was für Arno Schmidt im Kontrast zu dem, was wechselt und gaukelt, Naturschönheiten, Bücher und Braten mit Sauerkraut gewesen sind, das ist für Max Frischs Don Juan als Gegenteil des Geflunkers und als Inbegriff der Nüchternheit die Geometrie, "Wo ich weiß, was ich weiß", wie es einmal heißt.

Bernhard Stüber nun stellt gewissermaßen die These auf, dass die nüchterne, und in ihrer Nüchternheit das Heilige erahnen lassende Genauigkeit der Geometrie durchaus in Einklang zu bringen sei mit der Sphäre der Kunst, von der man ja kaum erwarten darf, dass sie den Sumpf unserer Stimmungen trockenlegen und allem momentanen Geflunker ein Ende bereiten wird mit einem lauterem und transpersonalen "Wissen, das stimmt", wie es im Stück heißt. Das nach gängigen Vorstellungen Unvereinbare real zu vereinen ist eine der markanten Leistungen Stüberscher Kunstwerke. Was schon im Wort von der "Liebe zur Geometrie" anklingt: der Widerspruch einer emotionalen Präferenz für die Gefühlskälte kehrt in Stübers Werk durchgängig wieder als das Paradox einer tief empfundenen Nüchternheit. Man muss sich den, oder zumindest: einen idealen Betrachter von Bernhard Stübers Werken als einen Menschen vorstellen, der nüchtern ist vor Glück und glücklich vor lauter Nüchternheit.

Geometrie heißt aber nicht nur emotionale Abstinenz, sondern auch überindividuelle Gültigkeit. Der geometrisch-exakte Gestus in Stübers Werk typisiert die auftretenden Gestalten, die als realisierte Einzelphänomene gleichwohl Individuen bleiben. In keinem der Werk wird das Überindividuell-

Geometrische an das Anekdotenhaft-Episodische verraten, umgekehrt bleibt durchgängig die Würde des Individuellen gewahrt trotz der spürbaren realen Gegenwart des ganz Anderen – der eine "nennt es Gott, ich nenne es Geometrie", sagt Don Juan. Bernhard Stüber hat diese Identifikation in einem der hier ausgestellten Bilder visualisiert.

Nicht nur weil Gott und Geometrie bei Max Frisch dasselbe meinen: mit Bernhard Stübers Kunst stehen wir, so kam es mir immer vor, auf der Schwelle zur Transzendenz. Auf dieser Schwelle zu einer Sphäre jenseits von Zeit und Raum begegnen uns mehr oder weniger bekannte Gestalten noch einmal wie im Traum: Wörter und Buchstaben, die im Begriff sind, in ein numinoses (*numen*: (göttlicher) Wink, Wille) Anderes einzugehen und dabei vorübergehend im Stofflich-Konkreten herumirren. Stationen einer solchen Dynamik des Übergangs sehen wir in der fünfteiligen HAUS-Sequenz von 2011. Man versteht beim Betrachten dieser filmartigen Bilderfolge, dass es nicht um ein auf Dauer angelegtes Sich-Einrichten im Haus des stofflichen Seins geht, sondern um flüchtige Momente einer Metamorphose. Der immaterielle Raum der Sprache, aus dem diese Wörter kommen, ist ebenso wenig mit bildlichen Mitteln darstellbar wie das Jenseits ihrer zukünftigen Existenz, falls dort von Existenz überhaupt noch die Rede sein kann. Nur in jenem keineswegs aus Versehen zwielichtigen Zwischenraum seiner tektonischen Kunst konnte Bernhard Stüber ihrer habhaft werden.

Momentaufnahmen von den Grenzen des Seins sind für mich auch jene wie aus Sand gebauten architektonischen Monstrositäten, die Bernhard Stüber in doppelter Verharmlosung zum einen in Sandkästen gesetzt und zum anderen als "Buchstabenobjekte" bezeichnet hat. Die beigegebenen mexikanischen Fläschlein mit mexikanischem Sand unterstreichen die Gemachtheit der Gebilde und geben dem Ganzen im hiesigen Kontext etwas Exotisches und Weit-Hergeholtes - zusätzliche Momente einer beschwichtigenden Distanzierung. Die genannten Gesten der Verharmlosung und Distanzierung kommen nicht von ungefähr. Denn das Erhabene im Maßstab 1:100 ist es, das uns hier begegnet – ich darf Sie daran erinnern, dass Edmund Burke (1729-97) das Erhabene (*the sublime*) in Verbindung gebracht hat mit "pain and danger" (Schmerz und Gefahr) und mit "terrible objects" (mit Furcht und Schrecken erregenden Gegenständen). Sandburgen, wie kleine und große Kinder sie bauen, sind das nicht. Nein, diese Art von Sandkastenarchitektur rekapituliert buchstäblich buchstäblich die Prinzipien des Turmbaus zu Babel zusammen mit denen des Logos, der ein sprachlich-linkshirniger ist und nicht nur die Geometrie, sondern, glaubt man seinen Kritikerinnen, auch die Atombombe hervorgebracht hat. Ob es Bernhard Stüber dabei um Denunziation oder Affirmation geht, ist vorderhand nicht zu entscheiden. Denn sollte ich mit meiner Unterstellung, wonach der Künstler hier im Modus des Modellbauers des Sublimen auftritt, richtig liegen, dann wären Fragen, die die Moral dieser Werke berühren, fürs erste in Klammern zu setzen. Modelle sind Werke auf Probe, Werke im vor-eigentlichen Zustand. Eine moralische Bauabnahme wäre hier ebenso unangemessen wie eine statische.

Meine Damen und Herren, auf das ironisch Uneigentliche in Martin Lorenz' Werk habe ich Sie hingewiesen. Uneigentliche Momente zuhauf gibt es ebenso in Bernhard Stübers Schaffen: das Modellhafte, das zwielichtig Übergangsartige habe ich erwähnt. Beider Künstler Werke umspielen ein Eigentliches und sind sie selbst, haben eine "Existenz per se", wie ich zu Beginn mit Max Frisch gesagt habe, indem sie gewissermaßen nicht sie selbst sind. Ein Werk, das ganz und ausschließlich bei sich selbst ist und bleibt, gibt es, nebenbei bemerkt, ohnehin nur in den Theorien der Konkreten Kunst, praktisch ist mir so etwas bisher nicht begegnet.

Eine leise oder hintergründige Wahrheit der Werke von Martin Lorenz und Bernhard Stüber könnte damit anklingen etwa in dem Satz: "Das, wovon ihr meint, dass es das ist, worauf es ankommt, ist nicht das, worauf es ankommt." Max Frisch hat über die Literatur geschrieben: "Was wichtig ist:

das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, lässt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es."

Vielleicht ist dies der reduzierteste gemeinsame Nenner, auf den sich die Werke von Martin Lorenz und Bernhard Stüber, und nicht nur ihre Werke, bringen lassen. Vielleicht ist dies darüber hinaus einer der wenigen Sätze, die bildende Kunst und Dichtung miteinander verbinden. Da sich das eigentlich Gemeinte, das Weiße zwischen den Werken nicht darstellen lässt, werden die Künstler nicht aufhören, es mit immer weiteren und immer wieder anderen Werken unermüdlich zu umstellen, um auf diese Weise für sich selbst und für andere immer präziser erahnbar werden zu lassen, worauf es ihnen eigentlich ankommt. Von Matthias Zschokke haben wir erfahren, dass die Leute von Porto, wenn der Ausstellungs-Zirkus weitergezogen ist, an den Strand zurückkehren, um ihre vorübergehend unterbrochenen Grübeleien fortzusetzen. Nach dem zuletzt Gesagten werden Sie mir eventuell beipflichten, wenn ich behaupte: das künstlerische Schaffen, zumindest das von Martin Lorenz und Bernhard Stüber, ist nur eine etwas speziellere Art, einen portugiesischen Strandspaziergang zu machen, um dabei auf andere Weise nachzusinnen über Dinge, die wesentlich sind.

I./18. Bonhoeffer ist nicht da. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Bonhoeffer-Bildnissen von Rainer Günther im Karlsruher Künstlerhaus (10.4.2013)

Das Thema Bonhoeffer scheint in diesen Tagen in der Luft zu liegen oder im Raum zu stehen oder wie immer man sprachlich auf solche merkwürdigen Gleichzeitigkeiten Bezug nehmen will. Ich meine damit nicht nur das Bonhoeffer-Projekt *Widerstand und Ergebung* der Evangelischen Kirche. Nein: auch der neue, südamerikanische Papst, der sich selbst Franziskus nennt, gibt zu, dass er Bonhoeffer gelesen hat, wie vom ZDF in einer Nachrichtensendung zu Beginn der Woche gemeldet wurde.

Meine Damen und Herren, zumindest eines scheint mir für das nun Folgende gewiss zu sein: wer über die hier im Karlsruher Künstlerhaus gezeigten Bilder und Plastiken von Rainer Günther sprechen will - und ich freue mich, dass Rainer mich gebeten hat, dies zu tun -, der wird über Leben und Werk Dietrich Bonhoeffers nicht schweigen können. Täte er, das heißt: täte ich es doch, so wäre mein Schweigen über Bonhoeffer ein so vielsagendes Schweigen, dass Sie sich unwillkürlich fragen würden, was ich damit wohl sagen will.

Dass ich über Rainer Günthers Arbeiten sprechen und dabei über Dietrich Bonhoeffer nicht schweigen werde, ist also das Mindeste, was Sie von mir erwarten werden und erwarten dürfen. Gelegentlich wird es Ihnen aber auch so vorkommen, als würde ich während ich über Dietrich Bonhoeffer spreche über Rainer Günthers Arbeiten allzu lange schweigen. Mehr, das heißt: weniger Ungenaues, kann ich Ihnen nach Lage der Dinge im Grunde genommen auch nicht ankündigen oder gar versprechen. Dennoch unternehme ich nun den Versuch einer vorausschauenden Gliederung.

Mein kleiner Vortrag besteht aus vier oder fünf Teilen. Ich werde zunächst über Dinge reden, die Sie wahrscheinlich auch ohne meine Hinweise bereits bemerkt oder schon gewusst oder sich so ähnlich gedacht haben. Daran an schließt sich ein Versuch des gedanklichen Nachvollzugs der wahrscheinlichen oder vermutlichen Genese der Bilder dieser Ausstellung nicht *ab urbe condita*, sondern *ab sculptura facta*, gemeint ist die Bonhoeffer-Büste von Alfred Hrdlicka. Ich komme danach ziemlich unvermittelt auf einige, wenn man so will: biometrische Gegebenheiten in Rainer Günthers Bildern zu sprechen, die ich exemplarisch, nämlich am Beispiel "Mund", in Relation setze zu Aspekten in Bonhoeffers Leben und Werk. Dann halte ich kurz inne, um mich zu fragen, was ich Ihnen da eigentlich zumute, dies allerdings nur, um zuletzt Ihre Geduld noch einmal auf die Probe zu stellen, indem ich etwas ausführlicher auf eine Parallele hinweise zwischen zwei Arten von "Revisionismus": dem der Bonhoeffers Werk durchzieht und der piktoralen Dynamik des Immerwieder-neu-und-anders-sagen-Müssens in den Bonhoeffer-Bildern von Rainer Günther.

Sie sehen hier Bildnisse, vermutlich von Männern, wahrscheinlich handelt es sich dabei um ein und denselben Mann und der Kontext legt die Vermutung nahe: es sind Bildnisse von Dietrich Bonhoeffer. Ich zögere, das Wort "Porträt" zu gebrauchen. Nicht weil es vor noch nicht langer Zeit in dieser Stadt einen Sturm im Wasserglas gegeben hat wegen des Porträts eines aus dem Amt geschiedenen Amtsinhabers, sondern weil sich mit dem Begriff des Porträts gewisse ungewisse Erwartungen verbinden, die von Rainer Günthers Bonhoeffer-Bildern nicht erfüllt werden. Ich werde darauf später zurückkommen und bleibe fürs erste bei der Bezeichnung "Bildnis" oder einfach "Bild" und meine damit auch die dreidimensionalen Arbeiten, die hier allerdings in der Minderzahl sind. Ins Bild gesetzt ist in der Mehrheit der Fälle bildfüllend der Kopf eines Mannes

oder sagen wir ruhig: des Mannes Dietrich Bonhoeffer vom Scheitel bis zum Kinn - allenfalls noch der Hals, die Schultern, die Brust sind gelegentlich zu sehen.

Rainer Günther ist Dietrich Bonhoeffer nicht leibhaftig begegnet, kann ihm nicht leibhaftig begegnet sein, denn als Günther geboren wurde, war Bonhoeffer schon seit sechs Jahren tot, erhängt im Konzentrationslager Flossenbürg in der bayerischen Oberpfalz am 9. April 1945, also beinahe auf den Tag genau vor 68 Jahren. Ich habe gesagt, er ist ihm nicht leibhaftig begegnet, gleichwohl ist er ihm begegnet, wobei von mir unterstellt wird, dass einem auch jemand begegnen kann, dem man selbst nicht begegnet, anders gesagt, dass es zu asymmetrischen oder nicht-wechselseitigen Begegnung kommen kann. Da Rainer Günther die Ausstellung unter den Titel *Dialog* stellt, scheinen auch ihm bipolare Relationen dieser besonderen, surrealen Art nicht unbekannt zu sein.

Die erste wirkliche und bis heute nachwirkende Begegnung war wohl die, bei welcher Alfred Hrdlickas in Stein gehauene Bonhoeffer-Plastik, eine Skulptur im klassischen Sinn, die Mittlerrolle gespielt hat. Eingedenk der langfristigen Folgen, welche diese erste Kontaktaufnahme gezeitigt hat, wird man vielleicht sogar sagen dürfen: die von Hrdlicka geschaffene Form - Rainer Günther hat sie mir gegenüber als "genial" bezeichnet - transportierte und transportiert noch immer einen Inhalt, dem etwas vom Wesen Bonhoeffers eignete beziehungsweise eignet. Sie können einen Abguss des Urbildes der hier versammelten Bilder übrigens selbst in Augenschein nehmen und auf sich wirken lassen, er befindet sich zur Zeit in der Evangelischen Stadtkirche am Marktplatz.

Wie und warum es sich ergab, dass Rainer Günther selbst dazu übergang, quasi gewohnheitsmäßig Bonhoeffer-Bildnisse zu schaffen, soll hier nicht eingehend untersucht werden. Dass sein Vater dem sogenannten Führer als Soldat zur Verfügung gestanden hat - zuletzt im Rang eines Hauptmanns -, wird gewiss eine Rolle gespielt haben. Er habe sich dann für diejenigen interessiert, die auf der anderen Seite standen, hat Rainer bei unserem Vorgespräch lapidar festgestellt.

Mag sein, dass die ersten Bonhoeffer-Bilder zustande kamen, weil Rainer Günther, unter dem starken Eindruck von Hrdlickas Büste, es auch einmal probieren wollte; dass er bei Hrdlicka studiert hat, wird Ihnen bekannt sein. Solch ein Impetus führt, bevor er zum Erliegen kommt, vielleicht zu einer Reihe von Skizzen auf Papier oder in Ton, allenfalls noch zu ein paar Ergebnissen, die über das skizzenhaft Suchende hinausgehen. Wenn einen aber das Gesicht, um nicht zu sagen: das Antlitz Bonhoeffers über Jahre hinweg begleitet hat, wenn einem dieser Schädel offenbar nicht mehr aus dem Kopf gegangen ist, muss da noch etwas anderes sein, ich möchte fast meinen: muss Bonhoeffer selbst auf rätselhafte Weise im Spiel sein.

Punkt, Punkt, Komma, Strich - fertig ist das Mondgesicht, heißt es in einem, wenn man so will: kunstpädagogischen Kinderreim. Um das Gesicht im Rahmen eines menschlichen Kopfes erscheinen zu lassen, müssen noch mindestens ein Kreis, besser: ein Oval und zwei seitliche Halbkreise oder Halbovale hinzukommen. Jedes Kind wusste also lange bevor biometrische Passbilder obligatorisch wurden, dass man Gesichter analysieren, das heißt in einzelne Bestandteile zerlegen kann. Wenn wir nicht gerade, wie der Duden es nennt: fachsprachlich, gehoben, mundartlich oder derb sprechen, reden wir dabei von Augen, Mund, Nase und Ohren. Rainer Günther analysiert Bonhoeffer in diesem Sinne in einigen Fällen deutlich, in anderen Fällen weniger deutlich. Und es gibt mindestens ein Bild, in dem die genannten Unterscheidungen nur noch von dem wahrgenommen werden, der sie von vorneherein in seinem Blick hat, weil er eine jahrzehntelange Schule des Gesichtersehens durchlaufen hat.

Was mir weniger bei Rainer Günthers Bonhoeffer-Plastiken, dafür aber in vielen Bildern auffällt, ist der Mund. Nicht selten wird er betont durch ein mehr oder weniger auffallendes Rot, einmal ist es

ein auffälliges Grau, das andere Mal ein besonders hervorleuchtendes Blau. Seine relative Größe und seine Hervorhebung erklären sich für mich nicht allein und nicht in erster Linie aus dem Bemühen um physiognomische Ähnlichkeit. Der Mund steht für Sprache und Sprechen, kurz: für das Wort ebenso wie für das Sinnliche in vielerlei Gestalt. In ihrer Einführung in das Denken Dietrich Bonhoeffers benennt Sabine Dramm als Bonhoeffers überragende Fähigkeit "das geschriebene und das gesprochene Wort, immer wieder das Wort - Vorlesungen, Vorträge, Predigten, Briefe, Vorlagen, Entwürfe, Reden, Thesen, Memoranden, Aufsätze" - und nicht zu vergessen, die vier Bücher, die er zu Lebzeiten veröffentlicht hat. Zwei davon kann man als theologische Fachbücher bezeichnen, die beiden anderen wenden sich an ein allgemeineres Publikum. Mit keinem seiner Bücher mochte er sich übrigens auf Dauer identifizieren. Bonhoeffers Bedürfnis (das ihm eine Unumgänglichkeit) war, dasselbe, das unter veränderten Umständen nicht dasselbe bleibt, immer wieder neu und immer wieder anders zu sagen, hat Rainer Günther sozusagen wiedererkennbar abgebildet, indem er Bonhoeffer immer wieder neu und immer wieder anders ins Bild gesetzt hat. Auf diese Weise ist ein Bilderkollektiv entstanden, das mit äußerlich bleibenden Begriffen wie dem der Serie oder der Werkgruppe nicht zu fassen ist.

"Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit", heißt es zu Beginn des Johannes-Evangeliums (1,14) in der Übersetzung von Martin Luther. Das Wort ward Fleisch auch in einer vom Munde ausstrahlenden, den ganzen Bonhoeffer erfassenden Fleischlichkeit in den Bildern von Rainer Günther, der selbst sagt, Bonhoeffer erinnere ihn in dieser sinnlich-fleischlichen Hinsicht an Elvis Presley.

Es läge nun nahe, nach biographischen Belegen der sozusagen privaten Fleischlichkeit Dietrich Bonhoeffers zu suchen und die ein oder andere einschlägige Briefstelle ließe sich gewiss finden und zitieren, etwa die, wo von einer "furchtbaren Explosion" die Rede ist, zu der es vielleicht kommen könne, nachdem "man so lange jedes Begehren ganz bewußt in sich niedergeknüppelt" habe - so Bonhoeffer in einem Brief an seinen Freund und späteren Biographen Eberhard Bethge, geschrieben im Wehrmachts-Gefängnis in Berlin-Tegel im Mai 1944, ein Jahr nach seiner Inhaftierung. Kurz vor seiner Verhaftung hatte Bonhoeffer sich schriftlich mit der achtzehn Jahre jüngeren Maria von Wedemeyer verlobt, deren Mutter davon nicht besonders angetan war.

Ich möchte die von Rainer Günthers Betonung der Lippen angeregte exemplarische Spurensuche an dieser Stelle jedoch abbrechen und auch nicht mit Betrachtungen über die Nase oder über die markanten senkrechten Stirnfalten fortfahren. Zum Themenkreis "Bonhoeffer und seine gelebte Fleischlichkeit" nur noch diese eine Bemerkung. Mein eigentliches Thema, von dem ich immer wieder abkomme und weiterhin abkommen werde, ist "Bonhoeffer in den Bildern Rainer Günthers" oder allgemeiner gefasst: "Bonhoeffer im Bild". Es gibt ein Bild, in diesem Fall ist es ein Foto, das zeigt Dietrich Bonhoeffer während der Überfahrt nach New York an Bord der *Bremen* im Wonnemonat Mai 1939, Bonhoeffer war damals 33 Jahre alt. Er sitzt an Deck des Schiffes in einer Art Liegestuhl und hinter ihm sieht man im Abstand von etwa drei Metern eine junge Frau mit wehenden Haaren vorübergehen, die in seine Richtung zu blicken scheint. Er aber ist offensichtlich ganz und gar in die Lektüre eines Buches vertieft.

Meine Damen und Herren, wenn Sie gar nichts über Dietrich Bonhoeffer wüssten, wären Sie wahrscheinlich gar nicht hier. Ich werde heute Abend Ihre Wissensbasis nicht wesentlich verbreitern. Von meinem ursprünglichen Vorhaben, Ihnen Leben und Werk Bonhoeffers in einer Kurzfassung zur Kenntnis zu bringen, habe ich schon nach wenigen Formulierungsversuchen wieder Abstand genommen und verweise Sie stattdessen auf die einschlägige Literatur oder auf Wikipedia. In Renate Winds im doppelten Sinne ausgezeichnete Bonhoeffer-Biographie finden Sie

einen tabellarischen Überblick. Renate Wind wird ja auch am Sonntag hier sprechen, ich nehme an, es wird um Bonhoeffer gehen. Was ich Ihnen hier zumute, sind ein paar Anläufe zu etwas, das unter anderen zeitlichen und situativen Vorgaben und Rahmenbedingungen vielleicht ein Vollständigeres und ein In-sich-Geschlosseneres hätte sein können. Aber solche Anläufe sind nicht nichts und manchmal sogar gelungener oder zumindest energiegeladener als der nachfolgende Sprung.

Verzeihen Sie, wenn ich etwas pastorenhaft, damit aber stilistisch passend, fortfahre: Auch Rainer Günthers Bilder können verstanden werden als Anläufe zu etwas, das unter anderen Umständen weniger thesenhaft ausgefallen wäre. Ich will damit nicht auf ein künstlerisches Unvermögen oder Versagen anspielen. Wenn hier etwas versagt hat, dann war es das, was man das Schicksal, die Geschichte oder die Wirklichkeit nennt. In der Thesenhaftigkeit von Günthers Bildanläufen spiegelt sich für mich nicht zuletzt die notorische Vorläufigkeit von Bonhoeffers Versuchen "die Erfahrung zu verstehen, die wir religiös nennen", um es in den Worten Carl Friedrich von Weizsäckers zu sagen. Wobei ich gegen von Weizsäckers Begriff von Theologie als verstandener religiöser Erfahrung einwenden möchte, dass mir Bonhoeffers Theologie, soweit ich sie kennengelernt habe, immer wieder vorkam wie ein sich selbst verstehen wollendes theologisches Denken, wie die sprachliche Selbstdurchdringung eines Denkens, das man irreführender Weise "Glaube" genannt hat und noch nennt. Vorläufig, wie ich gesagt habe, blieben Bonhoeffers theologische Sprachspiele, weil sie regelmäßig von seinem Leben überholt wurden und damit teilweise überholt waren und revidiert werden mussten - ich erwähnte eben schon Bonhoeffers Drang zur Neuformulierung des bereits anders Gesagten, von Weizsäcker nennt dieses Überholtwerden des Denkens vom Leben: Bonhoeffers theologische "Reise zur Wirklichkeit", wobei ich meine, dass die Wirklichkeit eher zu uns reist, als wir zu ihr. Diese permanente Revision seiner Theologie setzt Bonhoeffer natürlich auch und gerade im Tegerer Gefängnis fort. Seinem Freund Eberhard Bethge gegenüber spricht Bonhoeffer 1944 von seinen "theologischen Gedanken mit ihren Konsequenzen" - und sagt dann: "Was mich unablässig bewegt, ist die Frage, was das Christentum oder auch wer Christus heute für uns eigentlich ist". Die bisher von ihm selbst gegebenen Antworten auf diese Fragen überzeugten ihn offenbar nicht mehr, obwohl er es sich damit nicht leicht gemacht hatte.

Gleiches lässt sich in Bezug auf Rainer Günthers bildliches Fragen nach Dietrich Bonhoeffer sagen. Jede Bild-Antwort, die er geben kann, verfällt im nächsten Moment der Kritik gewissermaßen durch den abwesenden Bonhoeffer selbst, der aber wirklich ist in Rainer Günthers begründetem Verdacht, dass dies allenfalls ein Teilaspekt des ganzen Bonhoeffers sein könne. Zu fleischlich, zu intellektuell, zu maskenhaft, zu grob, zu zart, zu eindeutig, zu vieldeutig, zu dies, zu jenes. Nur die Gegenwart Bonhoeffers - nicht als Verdacht, sondern als wirkliches Gegenüber - könnte zu einem Bild-Resultat führen, das im Stande wäre, Rainer Günthers tätige Bildkritik nachhaltig zur Ruhe zu bringen. Denn während der abwesende Bonhoeffer den Glauben an die Gültigkeit seiner Abbilder gerade durch seine Abwesenheit notorisch untergräbt, würde die Realpräsenz Bonhoeffers dem Porträtisten klar vor Augen führen, dass eine Rose eben eine Rose und das Bild einer Rose das Bild einer Rose und nicht die Rose selbst ist - womit die Frage nach der Gültigkeit oder Echtheit des Bildes sich relativiert und die Ergebung in die nun einmal so und nicht anders vorhandene Wirklichkeit des Porträts eine reelle Chance bekäme.

Der Porträt-Begriff, den ich damit vorschlage, hat zu tun mit pragmatischer Resignation oder *Ergebung*, um noch einmal Bonhoeffers Ausdruck zu gebrauchen, infolge der erfahrenen Unmöglichkeit, Menschen in Bilder zu verwandeln, wobei diese Erfahrung vorzugsweise in Anwesenheit des Porträtierten zu machen wäre. Gemäß diesem nicht-situationsneutralen Porträt-Begriff könnte als authentisches Porträt nur ein Verwandlungsversuch (also Mensch wird Bild) gelten, der *in Anwesenheit der zu verwandelnden Person gescheitert* ist. Das, was wir Ähnlichkeit nennen, wäre bei einem so verstandenen Porträt nicht störend, aber auch nicht unabdingbar.

Die Bonhoeffer-Büste von Alfred Hrdlicka, die ich hier als Urbild der Bilder Rainer Günthers bezeichnet habe, ist dagegen Porträt im Sinne einer bildlichen Zusammenfassung oder ikonographischen Summe einer Persönlichkeit, ja eines ganzen Lebensweges samt dessen Bedeutung für uns – der Strick um den Hals, der von Hrdlicka sozusagen mitporträtiert wurde, spricht ebenso Bände wie das kaum in Worte zu fassende und nicht einmal in der wahrnehmenden Betrachtung zur Ruhe und zur Eindeutigkeit zu bringende Minenspiel des steinernen, beziehungsweise bronzenen Mannes. Das ist Bonhoeffer, wird hier (also dort) gesagt, und nicht nur: *ecce homo*, sondern auch: seht im Individuum das widersprüchliche und verwirrende Ganze – voilà, ich zeige euch den ganzen Bonhoeffer: Bonhoeffer ist da.

Rainer Günthers Bonhoeffer-Bildnisse sind dagegen Porträts weder im einen noch im anderen Sinn, sie sind stattdessen ein auf andere Weise ruheloses und Eindeutigkeit verweigerndes bildliches Kreisen um den abwesenden Porträtierten, besser gesagt: den abwesenden Zu-Porträtierenden. Wo dieser fehlt, jagt ein Bild das andere und behauptet von sich, der Wahrheit am nächsten zu kommen. In der Summe sagen diese Bilder nicht so sehr: dies alles und noch viel mehr ist Bonhoeffer, sondern sie sagen in einer Art *hommage negatif* vor allem: diese hier sind nicht Bonhoeffer, er ist der, den ich nicht zu fassen bekommen, Bonhoeffer fehlt, Bonhoeffer ist nicht da.

I./19. Bilder lösen. Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen der Malerin Gabriele Goerke in Sulzfeld (3.4.2016)

Meine Damen und Herren, am Anfang ein Wort über das Anfangen. Glaubt man dem Klischee, dann fängt für den kreativ Tätigen der Schaffensprozess damit an, dass er nicht anfangen kann. Der Redenschreiber sitzt vor dem leeren Blatt beziehungsweise der neu geöffneten Word-Datei, er findet keine Worte und die Worte finden noch nicht zu ihm. Die Malerin steht zögernd und zaudernd vor der jungfräulichen Leinwand und scheut davor zurück, deren Unbeflecktheit auf diese oder jene Weise Legende werden zu lassen. Doch es geht auch anders. Gabriele Goerke sagt: "Meistens beginne ich ein Bild, indem ich Farbreste auf die Leinwand regelrecht drauf schüttele, verlaufen lasse, Pinselstriche setze. Ich versuche, mir und dem Bild soviel Freiheit zu lassen wie möglich. Manchmal fange ich auch mit einer Zeichnung an, [...] um Farbflächen strukturierter setzen zu können."

Sie haben es gehört: Nicht immer, aber meistens beginnt Gabriele Goerke ein Bild, indem sie Farbreste auf die Leinwand schüttet, diese verlaufen lässt und danach erste Pinselstriche setzt. Woraus übrigens zu schließen ist, dass sich ihre Malfläche bei solchen Anfängen nicht in vertikaler, sondern in horizontaler Position befindet. Indem sie sich die Freiheit nimmt, auf die von ihr geschilderte beherzte Weise über die bis dahin mehr oder weniger makellos weiße Leinwand herzufallen, schafft sich Gabriele Goerke die Bedingungen, ihre Bedingungen, der Möglichkeit künstlerischen Schaffens im Rahmen der Freiheit, die dann noch bleibt. Bleibt anzumerken, dass offenbar vorwiegend die relative Freiheit (die Freiheit, die dann noch bleibt) eine ist, die zu etwas führt, während die absolute Freiheit die Gefahr chronischer Rat- und Tatlosigkeit in sich birgt.

Meine Damen und Herren, gestatten Sie mir die Extravaganz, dem ersten Anfang meiner Rede einen zweiten Anfang folgen zu lassen, bei dem nicht vom Anfangen, sondern vom Aufhören die Rede sein soll. In einem am 28. März 1966 gesendeten Radio-Gespräch zwischen den Philosophen und Soziologen (beide waren beides) Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen stellte Adorno fest: "Ich kann mir keinen wirklichen Künstler heute vorstellen, für den nicht zumindest die Frage: Muss ich nicht aufhören? außerordentlich ernst ist."

Künstler sein oder nicht sein, Farbe auf die Leinwand schütten und das nächste Bild anfangen oder ein für allemal mit dem Malen aufhören - das war für Adorno vor fünfzig Jahren deshalb die Frage, weil für ihn die Kunst im emphatischen Sinn an einem Punkt angelangt war, an dem sie sich mit ihrer eigenen Unmöglichkeit konfrontiert sah. Jeder, der trotzdem weitermachte, musste nach Adorno beim Weitermachen zeigen, dass man "eigentlich" gar nicht weitermachen konnte. Für den Dialektiker Adorno galt folgerichtig, dass aus dieser Not eine besondere Werk-Tugend zu machen sei: "Die großen Kunstwerke sind die," sagt er, "die ihre eigene Unmöglichkeit mit komponieren." Die Zeiten, in denen man sich dieses Postulat, ob man es nun kannte oder nicht, zu Herzen nahm, scheinen ein halbes Jahrhundert nach dem dialektischen Diktum unwiederbringlich vorbei zu sein. Obwohl Albert Camus sagt, man müsse sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen, gibt es offenbar nicht allzu viele Künstler, die bereit sind, ihr Leben lang unter erheblichen Mühen Steine den Berg der Kunst hinauf zu rollen, nur um regelmäßig zu erleben, dass nicht einer von ihnen oben liegen bleibt. Denn was ist der beharrliche, um nicht zu sagen: sture Versuch der Ermöglichung eines unmöglichen Kunstwerks anderes als eine Anstrengung, deren Fruchtlosigkeit erklärtermaßen Teil des künstlerischen Konzeptes ist? Die kunstrezeptiven, ökonomischen und kulturpolitischen Implikationen solcher Kunsterzwingungsprogramme sind dabei noch gar nicht zur Sprache gekommen.

Gabriele Goerke hat in einem Gespräch, das ich kürzlich schriftlich mit ihr geführt habe, und in dessen Verlauf auch jener Satz vom initialen Farbe-auf-die-Leinwand-Schütten gefallen ist, angegeben, was für sie zu tun ist, wenn das Weitermalen unmöglich zu werden droht, wenn der Malprozess ins Stocken gerät und womöglich ganz zum Stillstand kommt. Dann müsse sie sich etwas einfallen lassen und bewusst intervenieren. Sie sagt: "Eine Art bewusster Intervention kann zum Beispiel eine teilweise oder komplette Übermalung des Bildes sein. Oder ich stampfe das Bild mit relativ flüssigen Farben auf den Rahmen, um neue überraschende Farbverläufe zu erzeugen, die mich in eine neue Richtung bringen."

Nicht um das von Adorno geforderte andauernde Hineinkomponieren der Unmöglichkeit des Weitermachens geht es in diesem Fall, sondern um die Überwindung der akuten Blockade durch das Wiederherstellen von malsituativer Offenheit. Zwei Schritte vor, ein Schritt zurück, könnte man sagen, wobei der Rückschritt sich als Fortschritt erweist, wenn er die Malerin "in eine neue Richtung" bringt, indem er zunächst andere Sichtweisen ermöglicht. Dass dabei nicht gerade zimperlich vorgegangen wird ("ich stampfe das Bild mit relativ flüssigen Farben auf den Rahmen"), gehört in technischer Hinsicht mit zu dem, was die künstlerischen Resultate vor dem Abgleiten in naturselige Harmlosigkeit bewahrt.

Nun ist es nicht möglich, die Kunst, ja noch nicht einmal die Malerei insgesamt durch eine komplette Übermalung oder ein resolutes Auf-den-Rahmen-Stampfen in eine neue Richtung zu bringen. Was dem Ganzen widerfährt, entscheidet sich täglich im Einzelnen. Dass die Beinahe-Unmöglichkeit von Kunst nicht als Wahnvorstellung eines, nach landläufiger Meinung, möglicherweise leicht überspannten Komponisten, Soziologen und Philosophen namens Adorno ignoriert werden kann, ist ein offenes Geheimnis, über das man insbesondere dort nicht gerne spricht, wo mit den auf dem Markt befindlichen Ersatzprodukten direkt oder indirekt Geschäfte gemacht werden.

Ich denke, ich mache mich nicht der Indiskretion schuldig, wenn ich Ihnen mitteile, dass Gabriele Goerke mir unlängst gesagt oder soll ich sagen: gestanden hat, es komme ihr heute, anders als noch vor Jahren, nicht mehr darauf an, Kunst zu machen. Früher sei ihr das wichtig gewesen, heute gar nicht mehr. Worauf kommt es ihr heute an? Ich zitiere nochmals aus dem erwähnten Gespräch (Sie finden es sowohl auf der Website von Gabriele Goerke als auch auf meiner eigenen): "Nehmen wir mal einen Baum, den ich malen will, eine ganz einfache Sache, ein Baumstamm, ein paar Zweige – fertig. Aber er soll ja auch irgendwo eingebettet sein, er soll eine Art Aura haben und nicht realistisch sein. Ich liebe Bilder, die eine Substanz in der Oberfläche haben, eine gewisse Rauigkeit (ich mag die glatten Bildoberflächen nicht so gerne)."

Vom abstrakt-idealistischen Kunst-machen-Wollen zum konkret-sensualistischen Wunsch, "am Ende eine Bildoberfläche mit Strukturen und einer gewissen Rauigkeit zu haben." Ist das Pragmatismus statt Idealismus oder Bescheidenheit an Stelle von Hochmut oder ist es womöglich Resignation statt Ambition? Jain würde ich sagen, wobei das Nein im Jain zum einen die abwertenden Bedeutungsanteile der Trias Pragmatismus, Bescheidenheit und Resignation neutralisieren und zum anderen signalisieren soll, dass in den genannten Alternativen der nicht-triviale, um nicht zu sagen der evangelische Kern von Goerkes Konversion vom Hehren zum Profanen noch nicht erfasst worden ist. ("Evangelisch" hier im Sinne von "eine Frohe Botschaft, eine Gute Nachricht verkündend".)

Ist der Verzicht auf den Glauben an die Kunst als real existierende möglicherweise die Bedingung der Möglichkeit einer Erneuerung dessen, was am künstlerischen Schaffen wertvoll war und nach

wie vor wertvoll ist? Praktisch gefragt: muss man aufhören, KUNST (groß geschrieben) machen zu wollen, um wieder "Kunst" (in Anführungszeichen gesetzt) machen zu können? Theoretisch gewendet: muss man den allgemeinen Kunstbegriff aufgeben, um die einerseits noch immer lebendige, andererseits nach wie vor multilateral vitalisierende künstlerische Praxis angemessen begrifflich fassen zu können?

Goerkes Konversion war keine theoretisch abgeleitete, sondern fand statt im Rahmen ihrer künstlerischen Praxis, war eingebettet in diese und ist also von dieser nicht zu trennen. Mit ihrer von mir so genannten Konversion meine ich die Wendung vom Fernziel Kunst zum Nahziel Bild, wobei Bild immer bildnerischer Schaffensprozess bedeutet. Dieser Prozess ist keine geradlinige Entwicklung, sondern wird von der Malerin als konfliktreiches "Hin-und-her-Schwingen zwischen Offenheit und Festlegung" beschrieben. Die Offenheit kann eine durch Übermalung oder ein wörtlich zu nehmendes Aufstampfen willkürlich erzwungene Offenheit sein, ein Befreiungsschlag am Ende einer kreativen Sackgasse. Offenheit meint dann keinen Bildzustand, bei dem man stehen bleiben möchte. Es gibt allerdings auch eine Offenheit vom Typ "verweile doch, du bist so schön". Gabriele Goerke sagt: "Manchmal habe ich einen ganz tollen offenen Bildzustand, gerade in einer der Anfangsschichten, den ich aber nicht so stehen lassen will, weil mir sonst am Ende die Bildschichten fehlen. Also muss ich den Mut haben, mich von meinem schönen Bildzustand zu verabschieden. Da bin ich aber nicht immer bereit dazu, also muss ich das Bild erst einmal stehen lassen, um den richtigen Moment der Verabschiedung zu erwischen. Das ist auch einer der Gründe, weshalb ich immer an mehreren Bildern gleichzeitig arbeite. Eines wartet immer auf seine Verabschiedung."

Mit anderen Worten: jedes vollendete Werk steht am Ende einer Reihe von Abschieden. Verabschiedet hat sich Gabriele Goerke von Vor-Bildern oder Bildzuständen, die materiell noch im Gemälde vorhanden, aber als Bilder nicht mehr sichtbar sind. Doch wäre es verfehlt, Ihnen die Künstlerin als Spezialistin für Abschiedsszenen zu empfehlen. Sie selbst sieht ihre künstlerische Aufgabe und ihre Stärke im Auflösen oder Lösen von Spannungszuständen, wenn sie sagt: "das ist es, was mich immer von Neuem antreibt: das Lösen dieser ganzen Bildzustände mit all ihren Emotionen und diese Bildzustände immer neu zu lösen mit ihren vielen Hochs und Tiefs, die das jeweilige Bild mit sich brachte. Das geschaffte Ende löst dann ein Hochgefühl aus, wenn auch nur ein sehr kurzes, weil ich schon ganz süchtig danach bin, das nächste Bild zu lösen."

Dass bei Gabriele Goerke eine Dynamik des Lösens von Spannungen am und damit auch im Werk ist, heißt nicht, dass am Ende ausgeglichene Bilder ohne erkennbare Gegensätze oder Spannungsgefälle herauskämen. Tatsächlich wird zuletzt alles andere als ein Zustand kreativer Entropie erreicht. Man könnte es als das Geheimnis oder auch als das Paradox dieser Werke bezeichnen, dass ihre Schöpferin in ihnen gelöste Bilder sieht, während dem Betrachter aus denselben Bildern, so geht es mir jedenfalls, nicht selten Aufruhr und Tumult entgegenschlagen. Man kommt der Lösung des Rätsels vielleicht näher, wenn man sagt: Goerkes Bilder hallen noch wider von jenen formalen und emotionalen Schlachten, die die Künstlerin in ihnen geschlagen hat.

Meine Rede hatte, wie Sie sich erinnern werden, zwei Anfänge. Es wird Sie daher vielleicht nicht überraschen, dass sie auch zwei Schlüsse hat. Den ersten Schluss haben Sie eben gehört. Am zweiten und damit eigentlichen Ende soll eine längere Passage aus meinem mehrfach erwähnten Gespräch (man könnte es auch ein Interview nennen) mit der Malerin stehen. Hätte ich sie an den Anfang gestellt, wäre damit schon alles gesagt und meine Honorareinnahme kaum zu rechtfertigen gewesen.

"Eigentlich habe ich immer Angst davor gehabt, sogenannte Landschaften zu malen, da die

Landschaftsmalerei doch ein sehr altbackenes Image hatte und noch hat. Aber meine Bilder scheinen ja nicht angestaubt zu sein, hoffe ich doch. Ja, das Schmerzliche wollte ich gar nicht unbedingt in meinen Bildern drin haben, aber es ist doch immer da oder es ist eher das Melancholische, das in mir ist, und das ich auch sehr stark spüre, ohne dass es mir unangenehm wäre. Vor allem, wenn ich in Landschaften unterwegs bin. Ich gehe sehr gerne alleine in der Natur spazieren. Ich mag es, den Wind zu spüren, den Regen undsoweiter. Mit den Wolken, Wegen und Bäumen verbunden zu sein. Sie begleiten mich in meinen Gedanken und umgekehrt. Genauso gerne mag ich alle Stimmungen in der Natur, all die Schatten und Sonnenflecke, dramatische Wolkenhimmel. Dieses In-der-Natur-Sein ist vielleicht auch mein In-der-Welt-Sein, eine Art melancholische Grundstimmung, wenn ich alleine bin mit mir, dem Wind und den Wolken und und und. Natürlich mag ich auch die Linien in der Natur: Felder, Wege Bäume, die senkrecht dagegen stehen, das Wirrwarr der Zweige. Es ist einfach mein Thema und jeder Tag, jeder Spaziergang ist anders."

Meine Damen und Herren, der Sonntag hat gerade erst begonnen. Machen Sie, nachdem Sie ein Bild von Gabriele Goerke erworben haben, einen ausgedehnten Gang durch die Natur. Einen Nachteil müssen Sie dabei allerdings in Kauf nehmen: ein Spaziergang à la Goerke wird es kaum werden, denn mit Wind, Regen und dramatischen Wolkenformationen ist bei der derzeitigen Wetterlage leider nicht zu rechnen.

II. ARTIKEL IN ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN

II./01. "Mein letzter Garten" oder: die Karlsruher Antwort auf private Friedwälder und anonyme Bestattungen. Bericht eines Beteiligten. In: *Friedhof und Denkmal* 3-2003, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Kassel

"Des Menschen Seele / Gleicht dem Wasser: / Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es, / Und wieder nieder / Zur Erde muss es, / Ewig wechselnd." Bei Goethe wird sich schon etwas Passendes finden, mag der Karlsruher Bürgermeister Ullrich Eidenmüller im Hinblick auf die von ihm zu haltende Rede gedacht haben und er behielt natürlich recht. Das Wasser fiel bei der feierlichen Übergabe des neuen Gräberfeldes auf dem Karlsruher Hauptfriedhof Anfang Mai zwar, zur Genugtuung der Anwesenden, nicht vom Himmel hernieder, dafür aber umso malerischer aus dem oberen Becken des künstlich angelegten Wasserfalls ins untere hinab. Und auch die ein oder andere Seele war, so darf man annehmen, an diesem Tag mit vor Ort.

"Feld 24", so der Codename unter Eingeweihten, hatte bei vielen, die gewerblich oder amtlich auf und mit den Karlsruher Friedhöfen zu tun haben, seit Monaten für Gesprächsstoff gesorgt. Amtspersonen, Bestatter, Friedhofsgärtner, Steinmetze und ich, der auch noch beteiligte Holzbildhauer, richteten ihre Aufmerksamkeit auf ein bislang in Deutschland einzigartiges Projekt, bei dessen Realisierung Matthäus Vogel, Betriebsleiter und stellvertretender Friedhofs-Chef, von Anfang an eine führende Rolle gespielt hat. Als Alternative zu den Feldern mit Bestattungen "in Reih' und Glied", wie der Leiter des Friedhofsamts Eckbert Römelt es formulierte, gibt es nun in Karlsruhe ein Urnenfeld, auf dem die lineare Anordnung von Einzelgräbern aufgegeben wurde zugunsten einer weniger strikten Gruppenbildung innerhalb eines ansprechend gestalteten "Landschaftgartens". Auf einer Fläche von 5000 m² wurde nach den Plänen von Rainer Hornung, zuständig für Grabmalgestaltung und Friedhofsplanung, unter Einbeziehung des alten Baumbestandes eine Landschaft modelliert, in der als besonders markantes Element ein von Granitblöcken eingefasster Wasserfall die Blicke auf sich zieht. Das sich anschließende trockene, wengleich symbolträchtige Bachbett teilt das Feld in zwei hinsichtlich Erscheinungsbild und Nutzungsangebot unterscheidbare Bereiche.

Rechts vom Bach, sowie in einem Areal am unteren Ende des Feldes, wurden 32 kleine Rasenplätze von 4-10 m² Größe mit jeweils 7-13 Urnenstellen angelegt. Für jede dieser Flächen ist ein oft zentral aufgestelltes Gemeinschaftsgrabmal aus Naturstein vorgesehen. Das Wegenetz ist so angelegt, dass man die von niedrigen Hecken eingefassten Parzellen von einer Seite her betreten kann. Links vom Bach bewegen wir uns dagegen in offenem Gelände. Mehrere Wiesen stehen für Urnenbeisetzungen zur Verfügung und auf der größten dieser Rasenflächen liegt, nahe am Weg, ein von mir bearbeiteter sieben Meter langer Eichenstamm, in den die Namen und Lebensdaten der Verstorbenen eingehauen werden können.

Bei dieser neuen Art der Friedhofsgestaltung soll für den Friedhofsnutzer der Vorteil eines Aufenthalts in landschaftlich schöner Umgebung einhergehen mit dem Wegfallen des Nachteils der laufenden Grabpflege und Grabmalinstandhaltung. Für alle Bereiche des neuen Feldes gilt, dass die Pflege- und Wartungsarbeiten durch die vom Friedhofsamt beauftragten Firmen ausgeführt werden. Auch über Art und Standort der Grabzeichen entscheidet das Amt. Die anfallenden Kosten sind in

dem auf 20 Jahre kalkulierten Gesamtpreis für den Erwerb einer Grabstätte enthalten. "Alles aus einer Hand" lautet dementsprechend ein Werbeslogan der Friedhofsverwaltung.

Was vom städtischen Anbieter dieses "all-inclusive"-Pakets als Kaufargument angeführt wird, hat auf Seiten der Gewerbetreibenden allerdings zu Bedenken geführt, die auch durch die gemeinschaftsfördernde Gründung eines "Vereins zur Pflege der Friedhofs- und Bestattungskultur", dem die meisten Betriebe beigetreten sind, nicht restlos zerstreut werden konnten. Viele einzelne Grabstätten brächten mehr ein als die eine große – so kann man wohl die Position der Skeptiker vereinfacht zusammenfassen, wobei eine genauere Analyse der unterschiedlichen Interessen noch zu berücksichtigen hätte, dass nun in einem weiteren Bereich die Stadt den Gärtnern und Grabmalanbietern den Kontakt zum Endverbraucher und potentiellen Kunden im doppelten Sinne "abnimmt". Man begrüßt also das neue Feld keineswegs unisono als die angemessene Reaktion auf eine nachweislich veränderte Bedürfnislage, sondern beargwöhnt es da und dort als ungutes Beispiel, das eigentlich nicht Schule machen sollte.

Die verständliche Sorge ums Ein- oder vielleicht sogar nur ums Auskommen darf jedoch nicht ignorant machen gegenüber dem, was sich jenseits der Friedhofstore abspielt. Anders als noch in der jüngsten Vergangenheit, wird der modernisierte Gottesacker nicht mehr konkurrenz- und fraglos als Ort der "letzten Ruhe" akzeptiert. Zu erwähnen ist der privat betriebene "Friedwald" (bisher zwei davon in Deutschland und 19 in der Schweiz) und die Bestrebungen zur Aufhebung des Friedhofszwangs. Auch setzt die Zunahme der anonymen Bestattungen m.E. voraus, dass man nicht mehr ohne weiteres meint, die Totenruhe sei an angebbare Raumkoordinaten gebunden. Der Zeitgeist macht offenbar nicht nur die Lebenden, sondern auch die Toten mobil. Alles, was in dieser Situation dazu beiträgt, den Vorrang des Friedhofs als Ort für die Totenbestattung zu erhalten und zu festigen, dient letzten Endes auch den wirtschaftlichen Interessen derer, die gewerblich mit dem Friedhof verbunden sind.

Mir als bildendem Künstler wird es erlaubt sein, in diesem Zusammenhang auf sozusagen artspezifische Weise weiter zu denken. Kunst auf dem Friedhof hat eine lange Tradition und sie ist, wie ich finde, am überzeugendsten dort, wo sie nicht als solche mit den Armen fuchtelte. Da es hier um den Karlsruher Hauptfriedhof geht, mag ein Hinweis auf den Bildhauer Gerhard Karl Huber erlaubt sein, der seit Jahrzehnten ganz selbstverständlich und unspektakulär mit seinen Grabmalen Kunst im öffentlichen Friedhofs-Raum schafft, ein Verdienst, dessen angemessene Würdigung überfällig ist. Neue Kundenwünsche verlangen aber heute nach Kunstwerken, die eben diesen gerecht werden. Ich kann mir vorstellen, dass Arbeiten der sogenannten *land art* sehr gut in die veränderte Bestattungslandschaft passen würden. Als friedhofskompatible Antwort auf die schnell wachsenden Friedwälder wird man zukünftig in Karlsruhe auch Bestattungen unter Bäumen in Verbindung mit Baumpatenschaften bekommen können. Warum dann nicht auch ein "Feld 25" schaffen, besser: von einem kompetenten Künstler schaffen lassen, auf dem Kunst und Natur im Sinne der *land art* eine untrennbare Einheit bilden? Auch hier könnte die unbedingt notwendige Pflege der Anlage von Gärtnereibetrieben übernommen werden. Und ein weiteres Mal würde sich das Karlsruher Friedhofsamt von seiner innovationsfreudigen Seite zeigen.

In seiner Rede anlässlich der Übergabe des neuen Feldes erinnerte Professor Reiner Sörries, Leiter des Sepulkralmuseums in Kassel, daran, dass gesellschaftliche Veränderungen auch vor Friedhofsmauern nicht Halt machen. Man darf aber hoffen, dass es durch neue, den veränderten Erwartungen entsprechende Angebote gelingen kann, den Friedhof nicht nur zu erhalten, sondern im öffentlichen Bewusstsein zu dem zu machen, was er für nicht wenige in der Vergangenheit schon immer gewesen ist: ein Ort für besinnliche und andere Spaziergänge, eine Möglichkeit, in beschützter Umgebung mitten in der Stadt bei freiem Eintritt durch- und aufzuatmen oder gar in

angemessener Lautstärke ein Liedchen zu singen. Vielleicht wäre es dann in sehr seltenen Fällen jenes eine von Wolf Biermann, einem anderen deutschen Dichter, in dem es, so als hätte sein Verfasser "Feld 24" bereits kommen sehen, heißt: "Und wenn ich tot bin, Liebster, / sing mir kein Lied voll Schmerz, / pflanz keine Rosen auf mein Grab, / kein' Schattenbaum aufs Herz. / Sei du mein Grün, mein Schauer, / mein Morgentau im Licht. / Mach, wie du willst: vergiss mich / - oder vergiss mich nicht."

II./02. Figuren und ihre Grenzen. Bernd Göbel im Künstlerhaus. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 13.10.2003

Wie figürlich muss das Figürliche sein, um nicht die Grenze zur freien, nicht-mimetischen Form zu überschreiten? Trotz seines klaren Bekenntnisses zur Figur – "sie kann alles aufnehmen, was ich in der Welt registriere" – ist Bernd Göbel keiner, der die Natur naturalistisch abbildet, eher schon einer, der ihr (Dativ) nachahmt, wie Ende des 18. Jahrhunderts Karl Philipp Moritz postuliert hat.

In seiner Reihe von Ikarus-Skulpturen reduziert Göbel das Figürliche zuletzt auf Reste von Gliedmaßen. Auch Brettartig Kantiges wird gelegentlich integriert. Selbst die Bezeichnung "Torso" würde hier eine körperliche Unversehrtheit annoncieren, die in dieser Wirklichkeit nicht gegeben ist. Was in vielen der Skulpturen zur Darstellung kommt, ist nicht allein die Gestalt des Menschen, sondern das ansonsten Unbegreifliche, das dem Menschen widerfährt – hier wird es als in Bronze Gegossenes im wörtlichen Sinn "dingfest" gemacht.

Der Professor für Bildhauerei an der Halleschen Hochschule für Kunst und Design wurde 1942 in Freiberg am Rande des Erzgebirges geboren. Sein künstlerischer Werdegang ist eng mit Karlsruhes Partnerstadt und seiner als "Burg Giebichenstein" bekannten Hochschule verbunden. Große Aufträge für Plastiken im öffentlichen Raum blieben auch nach der Wende nicht aus. "Wesentlich ist wohl immer das Bemühen um gute Arbeit fern von Ideologien und jeweiligen Regentenwünschen", kommentiert Bernd Göbel.

Internationale Anerkennung haben vor allem die von Göbel geschnittenen Medaillen gefunden. Für sie hat er als erster Deutscher im Jahr 2000 den *Saltus Award* der *American Numismatic Society* erhalten. Ungewöhnlich sind die oft eckigen Umrissformen und die mitunter ebenso unrunder, politisch-kritischen Inhalte. An diesem Medaillen-Werk wird deutlich, dass Monumentalität keine messbare Größe ist, und dass ein Bildhauer wie Bernd Göbel auch dort etwas kraftvoll ins Werk zu setzen versteht, wo nur geringe Mengen an Material bewegt werden müssen.

Eine Werkgruppe eigener Art bilden schließlich die als "Gerät(e)" bezeichneten Objekte. Dazu gehören Dinge, die eher *pro domo artificis* produziert worden sind, ebenso wie der von der Wartburg-Stiftung Eisenach vergebene "Wartburgpreis", der sich mittlerweile im Besitz von Hans-Dietrich Genscher, Richard von Weizsäcker, Roman Herzog u.a. befindet.

Auf die oft nur zögerliche Rezeption der "ostdeutschen" Skulptur in anderen Regionen Deutschlands angesprochen, gibt sich Bernd Göbel unbeeindruckt: "Ich registriere manches mit Verwunderung, aber letztlich ist es für die Sache absolut egal, wie sich die Himmelsrichtungen zueinander stellen, man wird in späteren Generationen vieles gelassener sehen."

II./03. Den Raum mit Kunst entfaltet. Sigurd Rompza und Bernd Muthofer in der Galerie Emilia Suciú. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 15.11.2003

Würde ein Galeriebesucher in leicht tadelnswerter Weise seinen Blick aus einem der Fenster der Gründerzeit-Villa schweifen lassen, so träfe dieser auf Lagerhallen, Fabrikgebäude und Verladerampen, um zuletzt womöglich an einer im Garten liegenden Kabeltrommel haften zu bleiben, von der Emilia Suciú jedoch mit Bestimmtheit weiß, dass es sich um eine Plastik von Ioan Bunus handelt. Seit nunmehr zehn Jahren betreibt die gebürtige Rumänin ihre Galerie mitten im Ettlínger Gewerbegebiet *Vorderes Albtal*, davor ist sie sechs Jahre lang in der Karlsruher Melanchthonstraße ansässig gewesen.

Im Inneren des Gebäudes mit dem morbiden Charme einer bourgeoisen aber vergangenen Herrlichkeit sind derartige Verwechslungen kaum noch zu erwarten, auch wenn einige der Arbeiten von Sigurd Rompza in einem anderen Kontext nicht ohne weiteres als das wahrgenommen würden, was sie hier sind: minimalistisch-konkrete Kunst-Gebilde, bei denen durch kleinste Differenzierungen – Rompza spricht von "Farb-Licht-Modulierungen" – ein Höchstmaß an Komplexität erreicht wird; "mit immer weniger Aufwand mehr zeigen", forderte Rompza einmal in einer Arbeitsnotiz. Insgesamt 23 Wandobjekte des 1945 im Saarland geborenen Künstlers sind zu sehen, die meisten stammen aus den letzten vier Jahren. Als Professor an der Hochschule der Bildenden Künste Saar gehört Sigurd Rompza zur stattlichen Zahl der bereits etablierten Künstler der Ettlínger Galeristin, die den Schwerpunkt ihrer Ausstellungstätigkeit konsequent auf die Präsentation von konkreter, konstruktivistischer und minimalistischer Kunst gelegt hat.

So ist dies auch der adäquate Ort für den 1937 in Oppeln geborenen Ben Muthofer, dessen bis zu zweieinhalb Meter hohe Plastiken aus weiß oder schwarz lackiertem Stahl ihre Geistesverwandtschaft mit den Wandobjekten Rompzas nicht leugnen können. Mit ihren charakteristischen Einschnitten und rhythmischen Faltungen wirken die 10 Skulpturen weniger raum-greifend als Raum entfaltend, wobei durch solche Raumeröffnungen eher inneren als äußeren Angelegenheiten mögliche Existenzorte eingeräumt werden. Ben Muthofer hat sich schon früh transatlantisches Renommee erworben und konnte im Laufe seiner über vierzigjährigen Tätigkeit zahlreiche Großplastiken realisieren. Fünf der bei Emilia Suciú gezeigten Arbeiten sind erst in diesem Jahr entstanden, die anderen zwischen 1986 und 1990.

Ordnung und Regel scheinen für beide Künstler vorrangige arbeitsethische Kategorien zu sein, wobei Rompza in einem schriftlich vorliegenden Gespräch mit Monika Bugs im Jahr 2000 die Formulierung von Regeln und ihre Befolgung in eins setzt, um dadurch die künstlerische Autonomie zurückzugewinnen, die mit dem Postulat der bloßen Regelbefolgung verloren gegangen wäre: "Ohne Regeln geht gar nichts. Künstlerisch gilt es, Regeln aufzustellen, weniger vorhandene Regeln zu befolgen." Man mag sich fragen, ob das künstlerische Ausführen von selbst formulierten Handlungsanweisungen nicht einen allzu ironischen oder spielerischen Umgang mit dem Regelbegriff impliziert, ein Eindruck, der u.a. dadurch bestätigt wird, dass Rompza seine Objekte in Parallele zu den "Sprachspielen" des Philosophen Ludwig Wittgenstein als Artikulationen von "Bildspielen" versteht. Doch läge diesen so streng und schlüssig sich gebenden Werken von Muthofer und Rompza am Ende eine Bild gewordene Form sublimen Ironie zugrunde, wäre dies gewiss nicht das Schlechteste, was man über sie sagen könnte.

II./04. In ungewissen Räumen gezeichneter Stille. Arbeiten von Bernhard Stüber sind derzeit im Brettener Kunstverein ausgestellt. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 4.2.2004

Obwohl man für seinen Erwerb durchaus eine Menge Geld ausgeben kann: der Kugelschreiber wird sein Image als billiges Werbegeschenk und profanes Schreibgerät für den Einkaufszettel und die beiläufige Notiz so ohne weiteres nicht loswerden. Und kaum jemand würde wohl auf die Idee kommen, mit dem "Kuli" Liebesbriefe zu schreiben oder kunstvolle Zeichnungen anzufertigen.

Womit der 1952 in Karlsruhe geborene Bernhard Stüber Liebesbriefe schreibt, wissen wir nicht. Dass er jedoch mit Hilfe des Kugelschreibers bemerkenswerte Kunstwerke zu schaffen vermag, belegt die derzeitige Einzelausstellung des Mosbacher Künstlers im Kunstverein Bretten. 43 Kugelschreiberzeichnungen in vier verschiedenen Formaten hängen noch bis zum 8. Februar an den Wänden des Gewölbekellers unter der Stadtbücherei. Nur das Rot der Terrakottafließen und das Braun der Bilderrahmen zeigen so etwas wie Farbigkeit - der Rest ist Weiß, Schwarz und Grau in jenen fein gestrichelten Nuancen, die Bernhard Stüber seinem Zeichengerät durch zarte und zarteste Berührungen des Papiers mit der Spitze des Schreibers zu entlocken versteht. Im weich-diffusen Licht des Bildraumes glaubt man zunächst Mauern, Wandungen, Treppen, kurzum: Gebautes zu erkennen. Auch um die Darstellung von technischen Gebilden könnte es sich handeln – die Macht der illusionistischen Geste verführt zu immer weiteren Vergleichen.

Wer jedoch dem Spezifischen von Stübers Zeichnungen auf die Spur kommen möchte, tut gut daran, sich von solchen letztlich banalen analogischen Interpretationsmustern beizeiten wieder zu lösen, um daraufhin mit angehaltenem Atem und zurückgehaltenen Assoziationen in die, wie Stüber sagt, "gezeichnete Stille" des Bildraumes hinein zu horchen. Auf den zweiten, vorurteilsloseren Blick erweist sich unweigerlich, wie ungewiss und unbestimmt hier vieles bleibt. Denn weder die absolute Größe dieser rätselhaften Objekte noch deren materielle und funktionale Eigenschaften sind mit Bestimmtheit angebar, solange man auf assoziative Gewaltanwendung verzichtet. Je unbestechlicher die Analyse, desto zwingender auch hier die Erkenntnis: ich weiß, dass ich nichts weiß. Wo also sind wir, wenn wir in Bernhard Stübers Bildern sind? Eine Antwort auf die Frage nach dem Ort dieser Bildwelten fällt nicht eben leicht, aber die Suggestivkraft der hier versammelten Zeichnungen macht die Suche danach für jeden aufmerksamen Betrachter zur unumgänglichen Herausforderung.

II./05. Beachtliches Werk. Franz Scherer im Neureuter Milchhäusle. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 10.3.2004

Während man sich als bildender Künstler bei Besuchen der alten und neuen Kunstmesen ebenso regelmäßig wie zuverlässig davon überzeugen kann, dass der Konkurrenz im allgemeinen auch nichts wirklich Besonderes einfällt, ist man fernab der großen Kunst-Hallen vor Überraschungen nie ganz sicher. Das Neureuter "Milchhäusle" mit seinen 64 Quadratmetern Ausstellungsfläche bietet derzeit eine One-Man-Show, die den Vergleich mit jenen kürzlich bei Forchheim erlebbaren nicht zu scheuen braucht. Zu sehen sind Zeichnungen und Linolschnitte von Franz Scherer. Der heute in Ettlingen lebende Künstler war bis vor kurzem katholischer Pfarrer der St.-Antonius-Gemeinde in Ettlingen-Spessart.

Als Sohn eines Arbeiters wurde Franz Scherer 1933 in Mörsch (Rheinstetten) geboren. Während seiner Gymnasialzeit lernte er den aus dem benachbarten Neuburgweier stammenden Emil Wachter kennen. Jahre später sollte der junge Pfarrer zusammen mit dem 12 Jahre älteren Wachter eine vierwöchige Busreise unternehmen, die ihm eindrücklich in Erinnerung geblieben ist. Durch Italien nach Nordafrika, dann über Portugal, Spanien und Frankreich zurück an den Rhein: Scherer skizzierte, Wachter aquarellierte, Gelegenheit zum Gedankenaustausch hatte man reichlich. Ein Studium der katholischen Theologie absolvierte Franz Scherer in Freiburg und München. Nach einer Zeit als Kaplan in Bruchsal und Mannheim war er dann von 1963 an Pfarrer in Spessart. Erst seit Herbst letzten Jahres ist der inzwischen 70-jährige im Ruhestand und lebt nun in Ettlingen.

Scherers Zeit im abgelegenen Spessart darf man sich nicht zu idyllisch vorstellen. Wenn es schon keine 40-jährige Wüstenwanderung gewesen ist, so war es doch ebensowenig ein Sonntagsspaziergang. Denn in liturgischen Fragen zeigte sich der streitbare und von vielen als "schwierig" empfundene Katholik ebenso konsequent wie in solchen der Kunst, die in der modernen, mittlerweile unter Denkmalschutz stehenden Beton-Kirche ständig präsent gewesen ist. Weder predigte er den Leuten was sie hören, noch zeigte er ihnen, was sie sehen wollten. So hatte der Künstler-Pfarrer in der Gemeinde zwar eine treue Schar von Anhängern und Bewunderern, doch die Zahl seiner Widersacher war keineswegs gering. Woran sich heute in den Metropolen manch einer mit nostalgischer Wehmut erinnert - auf dem flachen und weniger flachen Land ist es noch immer reale Gegenwart: mit "moderner Kunst" und fortschrittlicher Theologie kann man dort die Gemüter jederzeit in Wallung bringen.

Im Bereich seiner Gemeinde hielt sich Pfarrer Scherer als Künstler eher bedeckt. Dafür zeigte er gerne das, was andere zu bieten hatten. Obwohl seine Liebe als Sammler, der er auch ist, vor allem der konkreten und konstruktivistischen Kunst gilt, sind Scherers eigene Arbeiten weder konkret noch konstruktivistisch, wenn auch im Umkreis dieser Richtungen anzusiedeln. Das Credo der Konkreten, es gehe darum, nicht abzubilden, sondern selbst zu sein, wird man in Scherers neueren Arbeiten vielleicht noch bejaht finden. Doch die überdies verordnete "moderne" Schnörkellosigkeit als Nachhall des von Adolf Loos in Umlauf gesetzten Gerüchts, "Ornament und Verbrechen" (1908) seien quasi dasselbe, ist Scherers Schaffen wesensfremd.

Nicht dass sein Werk von ornamental Üppigem durchwuchert wäre, doch stößt man allenthalben auf rhythmische Reihungen, linear sich wiederholende Elemente oder ein Im-Kreise-, das heißt hier: Im-Viereck-Gehen der Gestalt. Zugleich bleibt Reduktion das vorherrschende Prinzip, Reduktion vor allem auch auf die Linie und im Falle der Linolschnitte auf die zwischen den Linien sich spannenden unstrukturierten Flächen, die sich in sehr seltenen Fällen auch in Rot oder Blau

präsentieren.

Bereits die Mitte der 70er Jahre entstandenen Ansichten von der griechischen Küste zeichnen die abgebildeten Gegenstände – Gebäude, Mauerwerk, Felsen - als karge Liniengebilde, wobei auf die konventionellen zeichnerischen Mittel zur Erzeugung der Wirklichkeitsillusion völlig verzichtet wird. Aus den späteren Arbeiten sind die gegenständlichen Anlässe verschwunden und der Verlauf und das Aneinander-Anknüpfen der wie organisch sich entwickelnden Liniennetze emanzipiert sich zum alleinigen Bildinhalt. In den Zeichnungen auf der Rückseite von gebrauchten Briefumschlägen müssen sich Scherers Linien überdies mit den starren, industriell produzierten Gegebenheiten wie zum Beispiel den Rändern der Umschlagsklappen ins Benehmen setzen.

Das alltägliche Zusammengehen von künstlerischem Werk und seelsorgerischem Wirken, das sich bereits im kreativen Umfunktionieren von zuhandenen Briefumschlägen zeigt, wird noch deutlicher angesichts des umfänglichen Zettel-Werks, das beim Telefonieren, also sozusagen *en passant* oder, um genau zu sein: *en parlant* entstanden ist. Von dieser Beiläufigkeit ist auf den 10 x 10 cm großen Zetteln allerdings kaum etwas wiederzufinden. Hinter der – wie Scherer sagt - "nicht konstruierten Strenge" seiner labyrinthischen Liniensysteme vermutet unser das Klischee bevorzugendes Denken Exerzitien meditativer Einkehr viel eher als beispielsweise ein Telefonat wegen der überfälligen Messwein-Lieferung.

Der Künstler F. Scherer scheint sich mit dem Gottesmann Franz S. immer gut vertragen zu haben. Wie nebenbei ist so ein beachtliches Werk entstanden, das den Umständen nicht abgetrotzt werden musste, sondern aus diesen wie eine Zugabe Gottes, gewissermaßen über-flüssiger Weise, hervorgegangen ist. Dass sie nicht sein musste, sondern sein durfte, sieht man der einzelnen Arbeit durchaus an. Und wenn auch das Prinzip der Reduktion eine gestaltgebende Rolle spielte, so ist doch das Gegenteil von Reduktion, nämlich das fruchtbar sich mehrende Wachstum als "stilbildendes" Moment gleichermaßen wirksam gewesen. Wenn man diesem Mann und seinem Werk mehr öffentliche Aufmerksamkeit wünscht, dann nicht deshalb, weil Pfarrer Scherer darauf irgendwelchen Wert legen würde, sondern weil in der immer profaner werdenden Kunst-Welt solche Bilder gut tun.

II./06. Mehr als nur "kreativ". Werke von Barbara Trautmann bei Karlheinz Meyer.
In: *Badische Neueste Nachrichten* am 13.3.2004

Traut man einer bekannten Redensart, so kann man nur entweder klotzen oder kleckern. Mit ihren sieben großformatigen "Coulagen" (Gieß-Formen), die derzeit bei Karlheinz Meyer zu sehen sind, beweist die 1966 in Oberhausen geborene Barbara Trautmann, dass frau das eine tun kann, ohne das andere zu lassen. In den nach Meyer "gerade noch wohnzimmertauglichen" Abmessungen von 210 x 180 cm hängt da an den Galeriewänden, was auf oder über dem Boden liegend entstanden ist: weißer, schwarzer, hellblauer oder grüner Lack auf farblos grundierte Leinwand nun doch nicht wirklich gekleckert, sondern großzügig ausgegossen, nach einer längeren Trocknungszeit an einigen Stellen eingeschnitten, so dass darunter befindliche Lacke herauslaufen und die zeitlich später hinzugekommenen räumlich überlagern konnten, die getrocknete Oberflächenhaut eingerissen und durch Verschieben plastisch aufgeworfen – so entstanden Bilder, die mit Gemälden im traditionellen Sinn nur noch Äußerliches gemeinsam haben.

Trautmann malt nicht, sondern sie hantiert mit Material, einem Material, das zudem während des Arbeitsprozesses seine Eigenschaften ändert, um sich selbst im selben Bild wie etwas gänzlich Anderem wieder zu begegnen. Zunächst flüssig und gießbar, wird der Lack später fest und folienartig. Und die seit 1998 in Berlin lebende Künstlerin ist souverän genug, um die damit gegebenen Möglichkeiten einerseits zu erkennen, andererseits aber nur sehr kontrolliert und zurückhaltend von ihnen Gebrauch zu machen.

In der womöglich irritierenden Fähigkeit, sich selbst in ein und demselben Kontext scheinbar fremd gegenüberzutreten, steht die vielseitige Künstlerin hinter den von ihr verwendeten Lacken nicht zurück. Ihre neben den großen Leinwänden präsentierten 24 Graphit-Zeichnungen (je 30 x 42 cm), die auf 210 x 180 cm Fläche in Viererreihen angeordnet sind, zeigen heruntergekommene Berliner Plattenbauten, umwachsen von jenen Hecken und Bäumen, die derzeit offenbar den Versuch unternehmen, das einst an die Zivilisation verlorene Terrain zurückzuerobern. Sind ihre "Gemälde" nicht gemalt, so sind ihre Zeichnungen doch durchaus traditionell gezeichnet – mit lockerem Strich und Sinn fürs Detail ebenso wie fürs kompositorische Ganze. Und wie den großen Bildern, sieht man auch den kleinen an, dass es um etwas anderes ging als darum, "kreativ" zu sein.

Barbara Trautmann ist seit 1997 bereits zum fünften Mal in der Galerie Karlheinz Meyer zu sehen. Nach einem Grafik-Design-Studium in Pforzheim studierte sie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe Szenographie bei Johannes Schütz und Malerei bei Günther Förg. Ihre aus Kleinmöbeln collagierten Objekte und die während eines Stipendiums in Bad Ems mit der selbst gebauten Lochkamera (ab)geschossenen "Emser Spitzen" gehören zu den eher seltenen Belegen dafür, dass Ironie in der bildenden Kunst vorkommt. Vorerst bleibend haben wir seit 2001 in Karlsruhe Trautmanns Lichtinstallation "Kreisobjekte" in der Landeszentralbank Baden-Württemberg unweit des ZKM.

II./07. Ein Schatten ist ein Hase ist eine Hand. Martina Ziegenthaler zeigt im
Karlsruher EnBW-Foyer bemerkenswerte Stoffobjekte. In: *Badische Neueste
Nachrichten* am 15.4.2004

Spätestens seit Gertrude Stein vertrauen wir darauf: eine Rose ist eine Rose ist eine Rose. Aber ist darum auch eine Teekanne eine Teekanne eine Teekanne? Wer in jungen Jahren seine Erfahrungen mit Schattenspielen gemacht hat, der weiß, dass die Realität unterhalb des über die Zimmerdecke hüpfenden Hasen keineswegs "Hase" heißt, und dass mittels einer Lichtquelle an die Wand geworfene Menschendaumen auf zauberische Weise zu Hundeohren werden können. Derart über das mögliche Auseinanderklaffen von Sein und Schein spielerisch belehrt, sind wir bestens vorbereitet auf eine Begegnung mit Martina Ziegenthalers Wand- und Raumobjekten.

Hier eine Frau, die eine Kanne in die Höhe hält, dort die Füße eines Kindes, schräg gegenüber wahrscheinlich Frauenbeine und Damenschuhe, vis-a-vis zwei Personen, die in nicht genau erkennbarer Weise mit- oder gegeneinander agieren – die Objektserie "50qm" handelt von häuslichen Begebenheiten, deren Details ebenso im Verborgenen bleiben wie die meisten Einzelheiten der sieben kunstledernen Momentaufnahmen, die auf jeweils 130 mal 100 Zentimetern Bildfläche in der mittleren der drei Ausstellungslokalitäten präsentiert werden. Denn in all diesen akkurat genähten Stoff-Tableaus sehen wir nur die Ränder der Formen und Ereignisse scharf, was sich innerhalb der monochromen Flächen und der am Ende doch nicht erzählten Geschichten abspielen mag, entzieht sich der Kenntnisnahme. Vom Umriss des nicht erkennbar strukturierten Ganzen auf dessen mögliche morphologische und inhaltliche Beschaffenheit zu schließen – das ist die Aufgabe, vor die wir uns hier gestellt sehen. Und wer sich an die Schattenspiele seiner Kindheit erinnert, der weiß, wie leicht man dabei einer (Selbst-)Täuschung erliegen kann.

Was sich in den "50qm"-Bildern hie und da schon angedeutet hat, tritt bei einer zweiten, "minicare" genannten Werkgruppe noch deutlicher hervor: die wahrnehmungspsychologisch ebenso grundlegende wie mitunter prekäre Unterscheidung zwischen Gestalt und Umgebung funktioniert nur unter bestimmten Voraussetzungen. Während wir beim unbefangenen-alltäglichen Sehen unwillkürlichen dies oder jenes erblicken, scheinen wir bei einigen dieser sieben Wandbilder wissen zu müssen, was wir sehen wollen. Plötzlich könnte man meinen, beim Wahrnehmen von Dingen ein gewisses Maß an Entscheidungsfreiheit zu haben. Ist das nun eine Frau mit Handtasche oder eine dunkle Fläche, umgeben von einer rosafarbenen neben einer hellblauen? Ohne den Kontext der übrigen Handtaschen-Bilder dieser Serie hätte die "illusionistische" Deutung von "minicare/6" wohl von vornherein keine Chance. Am überzeugendsten sind Ziegenthalers "minicare"-Arbeiten jedoch immer dort, wo sich beide Lesarten gleichermaßen zwanglos anbieten. Jedes Entscheiden-Wollen liefe in diesen Fällen auf einen Akt fragwürdiger Willkür hinaus.

Wie das Ganze eines Kleidungsstücks in flächige Einzelteile zu zergliedern, beziehungsweise umgekehrt aus diesen zusammensetzen ist, hat die 1969 in Bayreuth geborene und jetzt in Karlsruhe lebende Künstlerin während ihrer Ausbildung zur Direktrice von der Pike auf gelernt. Der Welt der Nähte, Stoffe und Schnittmuster ist Martina Ziegenthaler auch nach ihrem Kunststudium an der Nürnberger Akademie (zuletzt bei Hanns Herpich) treu geblieben. Dies gilt auch für eine dritte Gruppe bildartiger Objekte, die unter dem Titel "weißer Sonntag" eine feingliedrige Binnenstruktur verbinden mit dem Eindruck von blendender Helle und träumerisch-schwebender, beinahe überirdischer Leichtigkeit.

Komplettiert wird die sehenswerte Werkschau, zu der auch ein kleiner Katalog erschienen ist, von fünf ungewöhnlich dimensionierten weißen Stoffhauben (jeweils 80 Zentimeter Durchmesser), genannt "mühelose Handarbeit" – womit diese Objekte an der Grenze zur Skulptur unseren Vorstellungen von dem, was Mühe macht, ebenso zuwiderlaufen wie unseren Annahmen über das richtige Größenverhältnis von Frauenköpfen und deren Bedeckungen.

II./08. "Hier war ein Tor der Zukunft". Eine Karlsruher Ausstellung über den Philologen, Maler und Dichter Traugott Fuchs. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 7.5.2004

Als auf dem Karlsruher Festplatz am 22. Juni 1916 der Zirkus Hagenbeck bombardiert wurde und dabei 71 Kinder zu Tode kamen, wohnte in der Stadt auch ein neunjähriger Junge, der mit seinen Eltern - der Vater war Pfarrer - aus dem elsässischen Lohr gekommen war, um wenige Jahre später ins lothringische Metz weiterzuziehen. Der junge Traugott Fuchs konnte damals nicht ahnen, dass er als erwachsener Mann mit zwei einfachen Koffern Deutschland verlassen und am 21. Juni 1997 hochbetagt in Istanbul sterben sollte.

Zunächst hatte alles auf eine geradlinige geisteswissenschaftliche Karriere hingedeutet: Studium der Germanistik, Romanistik und Kunstgeschichte in Berlin, Heidelberg und Marburg, wo Fuchs bald zum engeren Kreis um den Romanisten Leo Spitzer gehörte, dem er erst nach Köln und schließlich 1934 nach Istanbul folgte - "aus Gründen moralisch-politischer Solidarität", wie Martin Vialon, Professor für Literaturwissenschaft in Istanbul, in seinem einführenden Vortrag im Museum für Literatur am Oberrhein hervorhob. Mit der Vertreibung des jüdischen Romanistikprofessors waren die Nazis auch dessen damaligen "arischen" Assistenten losgeworden: "Hier war ein Tor der Zukunft, daheim ein Tor zum Tode, das war sicher", schreibt der unfreiwillig freiwillig ins Exil Gegangene im Rückblick auf jene folgenreiche Entscheidung.

Während Spitzer schon bald einem Ruf in die USA folgte, blieb Fuchs in Istanbul. Und als "letzter Mohikaner vom Bosphorus", wie er sich selbst einmal melancholisch-spöttisch nannte, blieb er auch dann noch, als das verhasste Naziregime von seinen äußeren Gegnern längst niedergedrungen war. Seinen Lebensunterhalt verdiente der zu Depressionen neigende Wahl-Istanbuler mit Sprach- und Literaturunterricht an verschiedenen universitären Einrichtungen – seit den siebziger Jahren bis zu seiner Pensionierung 1983 im Range eines Germanistikprofessors, obwohl einem Wohnungsbrand in den dreißiger Jahren auch die noch nicht abgeschlossene Doktorarbeit zum Opfer gefallen war, was Fuchs' reguläre Promotion nachhaltig verhindert hatte.

Weist sein akademischer Werdegang als Philologe gewisse Irregularitäten auf, so verläuft die Karriere des Malers Traugott Fuchs von vornherein in gänzlich außeruniversitären Bahnen. Während seiner dreizehnmonatigen Internierung im anatolischen Çorum – die Türkei war im August 1944 gegen Deutschland in den Krieg eingetreten – hatte Fuchs seine Mal- und Zeichentätigkeit intensiviert. Dennoch sollte es noch etwa zehn Jahre dauern bis 1955, kurz vor seinem neunundvierzigsten Geburtstag, eine erste Ausstellung in einer Istanbul-Galerie zustande kam: "Hübsch gekleidete Menschen, nette und auch kritische Leute waren bei der Eröffnung anwesend", berichtet Fuchs in einem Brief an Leo Spitzer. Aber es ist wohl nicht nur, wie Martin Vialon meint, einem Hang zum Understatement zuzuschreiben, wenn Fuchs die eigenen Werke im selben Brief auf der "Grenze zwischen Amateur- und wirklicher Kunst" ansiedelt. Vialons Annahme, es handele sich hier um eine "Malerei der hohen bürgerlichen und reflektiert-durchdachten Kunst" ist mit der Karlsruher Ausstellung jedenfalls kaum zu belegen, wobei allerdings berücksichtigt werden muss, dass aus dem stattlichen, 200 Ölbildern und 5000 Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle umfassenden Œuvre nur etwa 70 kleinere Formate ausgewählt werden konnten, darunter Selbstporträts, Skizzen nach der Natur, Landschaften und Stadtansichten, ergänzt durch Tagebuchseiten, Fotografien und Briefe.

Das Lebenswerk von Traugott Fuchs, einschließlich der rund 500 Gedichte, ist bisher weitgehend unveröffentlicht geblieben. Bei dem, was zum Auftakt des literarischen Teils der 17. Europäischen Kulturtag im Prinz-Max-Palais sichtbar wurde, handelt es sich also allenfalls um die Spitze der Spitze des Eisbergs. Mithin bleibt abzuwarten, ob am Ende mehr zum Vorschein kommt als ein gewiss respektables und mit großer Sympathie zu verfolgendes Anschreiben und Anmalen gegen die Gefahr des Sich-Verlierens im Formlosen, gegen eine melancholische Grundtönung des Gemüts, die sich ausdrückt in Briefzeilen wie diesen: "Traurig ist unser Leben, und wir wissen nicht, wo die durchgreifende Sonne hernehmen, so kurz wirken die Behelfe, wir sind eine zersplitterte Generation. Der innerlich und äußerlich Ungesichertste bin ich."

II./09. Röcke als Aschenbecher. Impressionen von der Ausstellung "Sommerloch 04".
In: *Badische Neueste Nachrichten* am 18.6.2004

In einer der hinteren Ecken des 2.OG steht, fest installiert, ein altes klappriges Damenfahrrad, mit dessen elektrodynamischer Hilfe man eine zum Globus aufgemotzte Diskokugel – vielleicht sollte man auch sagen: einen zur Diskokugel heruntergekommenen Globus - in rotierende Bewegung versetzen kann. Diesen womöglich sloterdijkisch inspirierten Spaß sollte man sich als Besucher der diesjährigen Zwischenbilanz des studentischen Kreativ-Ertrags der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe nicht entgehen lassen. Ansonsten fällt das Zuraten nicht eben leicht. Weltbewegendes wird man ja selbst von der zukünftigen Elite in Sachen Lebensalltagsgestaltung nicht unbedingt erwarten wollen. Dennoch fällt auf, dass kaum etwas auffällt. Offenbar ist die Welt schon so oft neu gestylt worden, dass jedes angeblich Neue immer nur wieder das Altbekannte ist.

Den Kaffeelöffel fortan magnetisch an buckeligen Becherchen, Schüsselchen und Tellerchen kleben zu lassen, wie dies die Diplomarbeit einer Studentin vorschlägt, wird sich voraussichtlich nicht als gangbarer Ausweg aus der Innovationskrise erweisen. Ebenso wenig wie die selbstbastelbare Stifte-Pappschachtel für den immer noch zu übersichtlichen Schreibtisch, wobei so überholte Vorstellungen wie die vom Ordnunghalten allenfalls noch eine periphere Rolle spielen, handelt es sich doch um einen "Utensilio (!), der zum Spielen auffordert". Überhaupt scheint die vorläufige Rettung angesichts zunehmender Beliebigkeit der Ideen-Schäume für nicht wenige Studierende der HfG in der Sphäre des Spielerisch-Unernsten und Satirisch-Grotesken zu liegen. Das fällt schon im Eingangsbereich auf, wo überdimensionierte Spielzeugstecksteine sich für Sitzmöbel ausgeben. Erstaunliche Einsichten wie die, dass man "Mode nicht zu ernst nehmen" soll, belegen allerdings nur, dass Tantenhaftes auch von deren Nichten kommen kann. Satirisch ernst genommen haben die Mode dagegen Silvia Knüppel und Tanja Seiner, erstere mit ihren "smokings", das sind aus vier Schichten feuerfester Textilien bestehende "Kleidungsstücke, auf denen man die Zigarette direkt ausdrücken kann", letztere mit "Um Kopf und Kragen" - drei "Utensilien für den Aufenthalt an öffentlichen Orten": ein kleiner Sack, den man sich über den Kopf ziehen kann, um "als Person nicht präsent" zu sein, ein großer Krage, hinter dem nahezu das ganze Gesicht verschwindet, für alle, die vielleicht noch ein bisschen präsent bleiben wollen, und schließlich eine Art Helm, der den Schall dämpft und es einem ermöglicht, an beliebigen Orten gut gepolstert sein Nickerchen zu machen.

Ein kurzer Blick in die Abteilung DVD, Video-Projektion und so weiter mag den meisten genügen, um festzustellen, dass auch von dieser Seite keine wirklich beunruhigenden Neuerungen zu erwarten sind: allenthalben die bekannte bedeutungsschwer-wichtigtuersche, pseudosakrale Langeweile, klanglich betont von ganztägigem Geraune, Geblubber und Gezischel. Mag sein, dass damit dem ein oder anderen Filmbeitrag Unrecht getan wird - mit ihrer Länge von 30 bis 45 Minuten entziehen sich diese Arbeiten der Rezeptionskraft des gewöhnlichen Ausstellungsbesuchers aber ebenso wie die Exponate der dritten Präsentationsebene, wo es in der allgemeinen Unübersichtlichkeit immer schwieriger wird, zwischen ordinären Sitzecken, profanen Pinnwänden und dann doch noch als Ausstellungsbeiträge gemeinten Gegenständen zu unterscheiden.

II./10. Anscheinend jugendfrei. Tony Ward bei Zikesch. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 19.6.2004

Er gilt als einer derjenigen, die dazu beigetragen haben, dass die Grenzlinie zwischen pornografischer und erotischer Fotografie Ende der 90er Jahre neu gezogen werden musste. Während das Leibliche bei dem kürzlich verstorbenen Helmut Newton noch in schön glänzender Nacktheit statisch verharrt, wird der Rezeptionsakt angesichts nicht weniger Fotografien von Tony Ward erheblich beunruhigt durch jene aus den unteren Körperregionen heraufdrängende Primärdynamik, die der Menschheit einstweilen noch ihr Fortbestehen sichert. Das sexualenergetische Moment äußert sich bei Ward nicht zuletzt in den unverblühten Titeln seiner skandalträchtigen Bildbände *Obsession* (1998), *Orgasm* (2000) und *Orgasm XL* (2002). Anspielungen auf den Geschlechtsakt finden sich auch in Szenen wie jener mit der bis auf die rindsledernen Stiefel und eine Sonnenbrille unbedeckten Dame auf einem hölzernen Schaukelpferd oder in Bildunterschriften wie *Diaper Change (Wechsel der Monatsbinde, 1995)*, wo in Seitenansicht eine nach vorne gebeugte nackte Frau zu sehen ist. Eindeutig zweideutig ist auch der Titel von *Natasha Dropping Gun (Natascha wie sie die Waffe fallen lässt, 1995)*, ein Schwarzweißfoto, auf dem eine junge Frau in hohen Lackstiefeln und kurzem Kleid mit breitem Gürtel offenbar gerade einen Revolver aus der rechten Hand gleiten lässt, wobei anzumerken ist, dass englischsprachige Betrachter "dropping gun" auch im Sinne von "tropfendes männliches Glied" verstehen können.

Die nach ihrem Umzug seit Anfang März diesen Jahres in der Durlacher Altstadt ansässige Galerie Zikesch zeigt in ihrer zweiten Ausstellung am neuen Standort diese und 19 andere als "jugendfrei" deklarierte Fotografien des 1955 in Philadelphia geborenen US-Amerikaners. Bereits 2002 präsentierten die Zikeschs den Fotografen mit seiner *Tableaux Vivants* genannten paradoxen Serie inszenierter erotischer Schnapsschüsse. Bei dieser zweiten Fotoschau handelt es sich um eine ausdrücklich dezent gehaltene Auswahl von Schwarzweiß- und Farbfotografien aus den Jahren 1993 bis 2001 – die Toleranz des Durlacher Publikums in Sachen Erotika sollte nicht gleich zu Beginn überstrapaziert werden. Neben drei Großformaten (110 mal 160 Zentimeter), darunter auch die kürzlich für eine vierstellige Summe zugunsten der Aids-Hilfe versteigerte Aufnahme *The Kiss*, sieht man in Durlach eine ganze Reihe von mittelformatigen klassischen Aktfotos und Porträts, einige davon "Close Ups", also Gesichter in Nahaufnahme, andere dagegen hybride Arrangements, bei denen der stets vorhandene Anteil des Szenisch-Gestellten deutlich in den Vordergrund tritt. In technischer Hinsicht typisch für Tony Ward ist die Verwendung eines ebenso lichtempfindlichen wie grobkörnigen Schwarzweißfilms der Marke Ilford.

Mit der vor einigen Jahren getroffenen Entscheidung für die ausschließliche Spezialisierung auf den Bereich der künstlerischen Fotografie nimmt die Galerie Zikesch in Karlsruhe derzeit eine Sonderstellung ein. Als ständiges Angebot hält man überdies eine Auswahl von Fotobänden bereit, die für sich genommen schon Grund genug für einen Gang in die Durlacher Altstadt sein könnten. Schüchternen Naturen mag dies auch als Vorwand dienen, um, wie nebenbei, noch einen Blick auf Tony Wards visuelle Obsessionen und peri-orgasmische Szenarios zu riskieren.

II./11. Alles nur falsches oder richtiges Training? Die Karlsruher Hochschule für Gestaltung (HfG) diskutiert über Kunst und Wahnsinn. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 22.6.2004

Um es gleich vorweg zu sagen: der von der Hochschule für Gestaltung in den Bühnenraum des Insel-Theaters gestellte Verdacht, dass Kunst und Wahnsinn womöglich zwei Aspekte derselben Sache seien, ließ sich im Laufe des zweieinhalbstündigen Überprüfungsverfahrens vor vollbesetztem Haus am vergangenen Freitag nicht erhärten. Die von der versammelten Professorenschaft vorgelegten Gutachten führten am Ende trotz gelegentlicher Spannungen zwischen einzelnen Experten zu dem offenbar einmütigen Ergebnis, dass, was immer jedes für sich genommen auch sein möge, Kunst Kunst und Wahn Wahn ist.

Von psychiatrischer Seite, vertreten durch die Professoren Martin Bohus und Hinderk Emrich, später noch unterstützt durch den im Zuschauerraum anwesenden Stuttgarter Kunsthistoriker Beat Wyss, wurde zunächst ausgeführt, dass es sich beim psychotischen Wahn, von dem rund zwei Prozent der Bevölkerung irgendwann im Leben einmal betroffen sind, um eine allmähliche Auflösung des Bezugs zu sich selbst und zur Welt handele. Mit von außen gesehen wahnhaften, aber innerhalb des Erlebnisrahmens der Erkrankten nicht unvernünftigen Annahmen versuchten die Betroffenen eine Neukonstruktion von Sinnzusammenhängen. Bei den unter solchen Voraussetzungen entstandenen Kunstwerken, also zum Beispiel bei den Bildern der Sammlung Prinzhorn, handele es sich mithin um Zeugnisse eines Kampfes ums psychische und physische Überleben auf dem Wege der Suche nach anderen Mustern möglicher Welten. Dass in relativ seltenen Fällen eine Ähnlichkeit zwischen Werken "normaler" Künstler und Werken von psychisch Kranken besteht, liege demnach nicht am pathologischen Ursprung oder Wahn-Wesen der Kunst, sondern daran, dass man bei grundsätzlich unterschiedlichen Ausgangslagen auf der Suche nach anderen Ordnungen zu sich ähnelnden Ergebnissen gekommen sei.

Die geisteswissenschaftlich orientierte Professorengruppe befasste sich mit dem Thema aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln. Während die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Lenk in ihrem Beitrag wiederholt den erzwungenen Ausschluss der Gefühle aus der Sprache beklagte und zwischen Richard Wagner, den Surrealisten, Büchner, Beethoven und dem Ersten Weltkrieg immer wieder erstaunliche gedankliche Verbindungen herstellte, entwickelte der Kulturwissenschaftler Thomas Macho anknüpfend an Foucault und Rimbaud eine Theorie der Selbstbildungstechniken als konsequente, selbstexperimentelle Weiterführung des seit der Antike geforderten Bemühens um Selbsterkenntnis, wobei auch die "Selbsttechnik der Berührung mit dem Wahnsinn" zum Einsatz kommen könne, um so der künstlerischen Produktion neue Impulse zu verschaffen. Diese Überlegungen erwiesen sich als durchaus kompatibel mit Peter Sloterdijks These, dass man dem Skandalon der Kunst (sie irritiert, ist zuviel, gibt den Grund ihrer Notwendigkeit nicht an, kostet zuviel) mit naturalistischen Herleitungen aus Rausch, Traum und Wahn nicht beikommen könne, sondern nur, indem man sie als Setzung und Nachahmung zugleich verstehe. Denn: "Die Kunst kommt aus einem Training", wobei es in allen Bereichen des sich selbst trainierenden Lebens auf ein gutes Zusammenspiel zwischen dem inneren Trainer und dem inneren Trainierten ankomme. So betrachtet sei der Wahnsinn das Resultat eines falschen Trainings, das zu Leistungssteigerungen in einem unerwünschten Bereich führt, bis der Betroffene zuletzt "ein Athlet des Selbsttrains geworden ist", ohne dass er dazu in der Lage wäre, spätestens dann einen Trainerwechsel vorzunehmen. Nur in seltenen Fällen werde dabei allerdings ein Künstler gecoach.

II./12. Aus den kargen Zeiten. Bilder von Rudi Nowak im Haus der Geschichte Stuttgart. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 23.6.2004

Als Rudi Nowak Anfang der 50er Jahre einem großen Mineralölkonzern den Vorschlag machte, Zapfsäulen zu konstruieren, die den Benzinkäufern erlauben würden, das Betanken ihres Fahrzeugs selbst vorzunehmen, war das Vertrauen in die fülltechnischen Fertigkeiten des gewöhnlichen Kraftfahrers, von der Kraftfahrerin ganz zu schweigen, leider erst in geringem Maße entwickelt. Der "Grafik-Runo", wie sich der 1922 im ober-schlesischen Beuthen geborene Kunstmaler, Grafiker und Erfinder selbst nannte, ließ sich von diesem Fehlschlag jedoch nicht entmutigen. So umfasste sein Werk, als er 1992 in Rastatt starb, nicht nur 800 Gemälde der unterschiedlichsten Techniken und Stilrichtungen, sondern auch Dutzende von angemeldeten Patenten, von der "in axialer Richtung geteilten Mutter" (1963) über den Leuchtfederball (1956) und die Zündholzrolle bis hin zum raffinierten Spiralen- und Ellipsenzirkel.

An die kargen Zeiten, in denen anfallende Patentamtsgebühren einen zu großen Teil des Haushaltsbudgets verschlangen, kann sich "Runos" Sohn Knut Nowak noch gut erinnern. Seiner Initiative ist es zu verdanken, dass eine in zweijähriger Arbeit entstandene und 1986 abgeschlossene Bilderfolge von vier Gemälden nun im Haus der Geschichte in Stuttgart der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Unter dem Titel "Die betrogene Generation" zeigen die Bilder collagenartig montierte Szenen aus Deutschland nach dem ersten und vor dem zweiten Weltkrieg, sowie aus der Kriegs- und Nachkriegszeit bis hinein in die Gegenwart der 1980er Jahre. Der panoptische Zyklus, der bereits 1999 im Karlsruher Stadtmuseum zu sehen gewesen ist, steckt voller offener und versteckter Hinweise auf Personen und Ereignisse der jeweils ins Bild gesetzten historischen Periode, wobei von der großen Bandbreite der möglichen darstellerischen Mittel unbefangener Gebrauch gemacht wird. Grafisch-Lineares findet sich neben Partien fein nuancierender Malerei ebenso wie Karikaturhaftes neben sensibleren Bemühungen um personale Authentizität. Auch wird gelegentlich mit der Angabe eines Datums oder Stichwörtern wie "6 Millionen Arbeitslose" deutlich gemacht, worum es geht.

Der nun anstehenden Aufnahme ins Stuttgarter Haus der Geschichte waren viele Versuche, erst des Malers selbst, später seines Sohnes, vorausgegangen, die Werke in angemessener Weise unterzubringen. Absagen kamen jedoch nicht nur vom Bundeskanzleramt, sondern auch von württembergischen Stellen. Dies war allerdings nichts Neues im Leben eines genialischen Kreativen, der immer wieder mit Zurückweisungen und der Ergebnislosigkeit seiner Bemühungen fertig zu werden hatte. Vor dem Krieg gelernter Metallflugzeugbauer, dann Jagdflieger, nach der Gefangenschaft Schwabinger Maler und Werbegrafiker, immer wieder für mehrere Jahre fest angestellt als technischer Leiter, Werbefachmann, Werbeleiter, dazwischen selbständig als Grafiker tätig, dabei natürlich immer auch Erfinder und Maler mit Ausstellungen im In- und Ausland – man ahnt, dass in diesem komplexen und wechselvollen Leben Inspiration und Frustration notwendig Hand in Hand gehen mussten. Wäre das Haus der Geschichte auch ein Haus der Geschichten, würde man dort nicht nur Gegenstände und Werke, sondern auch die Leben, aus denen jene hervorgegangen sind, ausstellen können – Rudi Nowak hätte noch viel mehr beizutragen als nur diese vier Tafelbilder in Mischtechnik, jeweils 70 Zentimeter breit und 80 Zentimeter hoch.

II./13. Ein Weg zu ästhetischer Fitness. Die Ettlinger Galerie Emilia Suciu zeigt Arbeiten des Belgiers Gilbert Decock. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 13.6.2004

"Wir bleiben zur Beliebigkeit verdammt", konstatierte Peter Sloterdijk kürzlich in einem Karlsruher Podiumsgespräch und gab dem Publikum als Hausaufgabe mit auf den Weg, "dies als eine gute Nachricht zu verstehen". Freunden der konkreten Kunst mag dieser Hinweis auf eine Bedingung der Möglichkeit von Zeitgenossenschaft wie eine Bankrotterklärung der ästhetischen Moral vorkommen, hatte man doch im Umkreis jener Produzenten-Rezipienten-Gemeinschaft gehofft, mit dem Hochhalten von Ordnungs- und Regelidealen artistischem Eigensinn und kreativer Willkür gewisse, allgemein akzeptierte Schranken zu setzen.

Dass man die konkrete Kunst schätzen kann ohne zugleich auch die szientistische Pose ihrer theoretisierenden Fürsprecher einzunehmen – diese Erfahrung bestätigt immer wieder ein Gang zu Emilia Suciu nach Ettlingen. Die rührige Rumänin, die zusammen mit Alf Knecht auf der ersten art Karlsruhe dafür sorgte, dass das neue Messeschiff nicht ganz ohne ortsansässige Besatzungsmitglieder vom Stapel lief, zeigt derzeit Gemälde, Serigraphien und Skulpturen von Gilbert Decock, ein belgischer Künstler, dessen Werke in vielen belgischen, niederländischen, französischen und italienischen Museen anzutreffen sind. Warum das Interesse der Ausstellungsmacher und Museen in Deutschland bisher offenbar gering gewesen ist, bleibt angesichts der Ettlinger Werkschau und im Hinblick auf das qualitativ und quantitativ bemerkenswerte Gesamtoevre Decocks ein wenig rätselhaft.

Einen vom Quadrat Besessenen nennt die Galeristin den 76jährigen Belgier. Wer aber vom Quadrat spricht, wird von der Fläche und vom Raum nicht schweigen können und gerät, wenn er es wie Decock nicht beim Darüber-Sprechen belassen hat, geradezu zwangsläufig mitten hinein in die gestalterische Auseinandersetzung mit den Mehrdeutigkeiten nicht nur der Linie, sondern der Komposition insgesamt. Ist dies der Rand einer Fläche, die stereometrisch von einer anderen Fläche überlagert wird, oder haben wir es mit einer eigenständigen Form zu tun, sehen wir nur einen kleinen Ausschnitt oder sehen wir ein sich selbst genügendes Ganzes, richten wir den Blick auf etwas, das sich weitgehend vor unseren Augen verbirgt oder ist das, was wir sehen, schon alles, was da ist? Auf diese und ähnliche Weise geben die Arbeiten Gilbert Decocks unserem Hinschauen zu denken. Dabei zeigt sich die morphologische Ambiguität und epistemologische Vertracktheit der zunächst einfach erscheinenden Arbeiten erst dem zweiten und dritten Blick – so als wäre die Form nicht immer schon vorhanden, sondern entstünde sukzessive im Prozess ihrer Wahrnehmung.

Vom Signalrot einiger der kleinen Serigraphien einmal abgesehen dominieren in den monochromen Flächen die gedeckten Blau- und Brauntöne, meist im scharfen Kontrast zu den weißen geraden Linien, die rechtwinkelig die oft in die Diagonale gekippten Quadrate markieren, gelegentlich aber auch einer freieren Geometrie folgend die Bildebene durchlaufen. Auch die Skulpturen, bei denen es sich eher um im Raum stehende doppelseitige Reliefs handelt, meditieren das Quadrat und das Verhältnis von Linie und Fläche, das Umschlagen von Geo- in Stereometrie.

Der eingangs erwähnte "Fluch" der Beliebigkeit entbindet den gegenüber dem Produzenten souverän gewordenen Beobachter keineswegs von der Pflicht, sein regelmäßiges Kunst-Fitness-Programm zu absolvieren, denn, so noch einmal Peter Sloterdijk, "der Rezipient ist nur dann ein guter Rezipient, wenn er in einem Rezeptionstraining steht". Allen, die einen dafür geeigneten

Parcours suchen, kann man einige Runden in Emilia Sucijs Galerieräumen guten Gewissens empfehlen.

II./14. Gleichberechtigte Risikobereitschaft. Eine Aktion mit Musik und Malerei in der Hochschule für Gestaltung (HfG). In: *Badische Neueste Nachrichten* am 26.7.2004

Was waren die Bilder als sie noch keine Bilder waren? Ein Hin-und-her-Gehen vor der Leinwand, ein Sich-Strecken gefolgt von einem Sich-Beugen des Körpers, ein fahriges Auf-und-Ab des Armes, der Hand, die den Pinsel oder die Spachtel führt, ein ruckartiges Schleudern aus der Vor- oder Rückhand, kurz: bevor die Bilder zu Bildern wurden waren sie Handlung, Aktion, Bewegung. Die Frage nach der guten oder schlechten Malerei verwandelt sich damit unversehens in die nach der richtigen oder falschen Bewegung und der überzeugendere Künstler ist am Ende womöglich der mit der besseren Choreographie.

Gelegenheit zu Bewegungsstudien der hier gemeinten Art hatte man am vergangenen Freitag im Lichthof der Hochschule für Gestaltung. Was sonst nur in der intimen Privatheit des Ateliers geschieht, wurde an diesem Abend auf offener Bühne zum Ereignis: der Bruchsaler Maler Joachim Czichon malte ein Bild. Musikalisch begleitet wurde er dabei von dem Jazz-Duo Helmut Bieler-Wendt (Klavier) und Rudolf Theilmann (Schlagzeug), wobei der 1952 in Karlsruhe bei Oppeln geborene Schüler von Herbert Kitzel Wert darauf legte, Musik und Malerei als gleichberechtigte Komponenten dieser in allen Teilen frei improvisierten Performance anzusprechen. Dass es hier, zumindest der Intention nach, weniger um die Aufführung eines vertonten Mal-Dramas als um das gemeinsame Schaffen eines Klang-Bild-Gefüges gehen sollte, deutete sich schon in der Positionierung der Instrumente an, die nicht zum Publikum, sondern zur packpapierbespannten Malbühne hin ausgerichtet waren.

Dennoch glich das, was nach dem verspäteten Eintreffen von Bürgermeister Eidenmüller (der Kulturhauptstadt-Prüfungsbericht von 3sat lief zu eben derselben Kulturzeit) erlebt werden konnte, einem Ateliertermin mit Live-Musik eher als jenem Gesamtkunstwerk als das es angekündigt worden war. Czichon bemalte unverdrossen die sechs Meter breite Leinwand, Bieler-Wendt und Theilmann improvisierten furios ihren sperrig-herben Jazz. Dass dabei gelegentlich der Eindruck nicht nur von Synchronizität, sondern auch von Synergie und Zeugung eines gemeinsamen Dritten entstand, mag mehr als nur Zufall gewesen sein - während der rund sechzigminütigen Aktion blieben solche Momente aber die seltene Ausnahme.

"Mit riskanter Zuversicht stürzen wir uns auf die gemeinsame Arbeit", kündigte Helmut Bieler-Wendt zu Beginn der Darbietung an. Dass bei solch sporadischem (zuletzt vor vier Jahren in Zürich) und ungeprobtem Sich-aufeinander-Einlassen auch ein gewisses Maß an Misslingen in Kauf genommen werden muss, hat dieser Abend einmal mehr gezeigt. Doch wenn hier überhaupt von einem Scheitern die Rede sein darf, dann war es ein Scheitern auf hohem Niveau und allemal ergiebiger als manch laues Gelingen.

II./15. Kurzer Weg vom Körper in die Kunst. Der Heidelberger Kunstverein zeigt Arbeiten des Bildhauers Karl-Manfred-Rennertz. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 18.8.2004

Um der durchreisenden Zarin Katharina der Großen prosperierende Intaktheit vorzugaukeln, wo in Wahrheit nur Miserabilität zu entdecken war, ließ Fürst Grigorij Alexandrowitsch Potemkin im Russland des 18. Jahrhunderts die so genannten Potemkinschen Dörfer aufstellen. Kulissenartige Fassadenkonstruktionen schoben sich als illusionäre Attrappen korrigierend vor die elende Wirklichkeit, deren Wahrnehmung den hochherrschaftlichen Augen auf diese Weise erspart blieb.

"Schattenmann" und "Schattenfrau", die beiden von Karl Manfred Rennertz vor zwei Jahren geschaffenen, an die drei Meter hohen schwarzen Holzfiguren, sind vom Eingang her gesehen Respekt gebietende, durchaus integer wirkende Erscheinungen. Geht man jedoch an ihnen vorbei um sie herum, zeigt sich die Fragwürdigkeit ihrer Natur: maskenartig ausgehöhlt erweisen sie sich als leere Hülensformen, werden unwiederbringlich entlarvt als die Potemkinschen Dörfer der Paarbeziehung – das Urbild von Adam und Eva als überlebensgroße, schattenhaft-substanzlose Täuschung, welcher auf Dauer aber nur derjenige erlegen bleiben kann, der darauf verzichtet, sich im zur Verfügung stehenden Erfahrungsraum frei zu bewegen.

Zusammen mit dieser auch "Schwarzes Paar" genannten Doppelskulptur werden in den Räumen des Heidelberger Kunstvereins derzeit weitere 25 neuere und neueste Arbeiten des in Baden-Baden und Zürich lebenden Künstlers präsentiert. Große schwarz-rote Gouachen auf Papier nehmen die floral wirkenden Formen einiger plastischer Arbeiten auf, kleine patinierte Bronzen und grünlich bemalte Betongüsse, meist Köpfe, fügen sich trotz der materialen Differenz bruchlos in den Rennertzschen Figurenkanon ein. Während bei einem Bildhauer wie beispielsweise Werner Pokorny ein anderes Material immer auch ein anderes Spiel anderer Formen impliziert, scheinen Rennertz' Gestalten - gleich ob aus Holz oder aus Bronze, ob in Beton oder auf Papier gebannt - immer die nämlichen zu sein, was aber keineswegs daran liegt, dass die notorisch flexiblen Materialien Beton und Bronze das nur mit einiger Gewalt formbare Holz einfach abbilden würden, getreu der Devise: wo Holz war, soll Beton werden.

Das typisch Rennertzsche Sich-ähnlich-Bleiben der Bilder im Wechsel der Materialien mag damit zu tun haben, dass bei dem 1952 im Rheinland geborenen, mit seinen Kettensäge-Figuren bekannt gewordenen Bildhauer der Weg vom Körper in die Kunst grundsätzlich ein kurzer und ein unmittelbarer ist, kaum irritiert durch tüftlerisches Konstruieren und aufwendige, also indirekte technische Herstellungsverfahren. Die Ähnlichkeit der Werke ergab sich quasi naturwüchsig aus der Ähnlichkeit der Körperbewegung, die im jeweiligen Werkstoff oder dessen Vorform ihren unverfälschten Niederschlag fand. Nicht umsonst nannte man den Schüler von Alfonso Hüppi vom Beginn seiner Karriere in den 80er Jahren an immer wieder "expressiv". Allein die gewaltigen Holz-Stücke der jüngsten Schaffensperiode - es handelt sich um gestalterisch unspektakuläre, mit der Kettensäge ausgehöhlte Halbstämme – legen die Vermutung nahe, dass die körperliche Aktion hier in höherem Maße konzeptuell gesteuert war als bis dato bei Rennertz üblich.

Die jetzt in Heidelberg gezeigte Ausstellung war in ähnlicher Zusammenstellung bereits in Schwäbisch Gmünd (Ostalbkreis), Riga (Lettland), Kaunas (Littauen) und Düren (Rheinland) zu sehen und wird nächstes Jahr abschließend in der Kunsthalle Erfurt gastieren.

II./16. Der Westen leuchtet noch. Horst Hamanns Fotoserie "One Night on Broadway". In: *Badische Neueste Nachrichten* am 9.11.2004

"Er windet sich, zuckt und faucht, schwitzt und spuckt. Ein Energiepaket ständig vor dem Kurzschluss, ein gigantischer Krieger aus Stahl und Glas, aus Marmor und Gold." Er, das ist der Goliath New York, wie er uns in drastischen Sprachbildern von dem seit über zwanzig Jahren in der Acht-Millionen-Stadt lebenden Fotografen Horst Hamann vorgestellt wird. Der gebürtige Mannheimer hat 1996 mit seinem preisgekrönten Bildband "New York Vertical" weltweit Furore gemacht.

In seinem neuen, zur diesjährigen Frankfurter Buchmesse bei Schirmer/Mosel erschienenen Band "One Night on Broadway" zeigt uns Hamann den New Yorker Goliath allerdings von einer weniger martialischen Seite. Die Speicherkarte der Leica Digilux 1, mit der sich der Fotograf vor nunmehr zwei Jahren zwölf Stunden lang zu Fuß von Norden her den Broadway entlang bewegt hat, speicherte jedenfalls nichts, was einem schwitzenden Krieger auch nur im Entferntesten ähneln würde.

"Best damn Frankfurter you ever ate!", behauptet ein Reklameschild an der Ecke zur 72. Straße, festgehalten um 11:28:06 Uhr. Kulinarisches zwischen "hot coffee" und "hot dogs" scheint auch in Manhattan eine wichtige Rolle zu spielen. Und dann ist da vor allem das Licht, besser: dieses besondere Leuchten. "Der Westen leuchtet" hieß vor gut zwanzig Jahren ein Agentenfilm mit Armin Mueller-Stahl und Beatrice Kessler. Wenngleich mittlerweile auch der Osten den staatlich verordneten Finsternissen entronnen ist – am Broadway zwischen 07:29:23 p.m. (abends) und 07:27:19 a.m. (morgens) kommt man der Magie des kapitalistischen Neonscheins offenbar auch heute noch näher als irgendwo sonst. Das Licht fällt aus den Fenstern und Hauseingängen, wird reflektiert von Schaufensterscheiben, Fassaden und Innenwänden. Straßenlampen verbreiten ihren orangefarbenen Schein. In Pappkartons liegende Grapefruit-Bälle leuchten in wärmerem, ein Taxi glänzt spiegelnd in kälterem Gelb. In einem unbestimmbaren Interieur fällt fahles Grün von der Decke. Der amerikanische Westen leuchtet, so möchte man meinen, alles in allem ein wenig gedämpfter als unser europäischer, er tut dies jedoch in mancher für hiesige Augen ungewohnten Farbnuance und in leicht morbider Intensität.

Unspektakulär dagegen bleibt, was sich in diesem Licht abspielt. Die Broadway-Nacht vom 10. auf den 11. September 2002 – und sicherlich nicht nur diese – scheint so ereignislos, man darf wohl sagen trivial-friedlich verlaufen zu sein, wie man es sich eigentlich nur wünschen kann. Ein furchtsamer Hund, ein schlafendes Kind, hie und da Passanten und ein Angestellter, der mit dem Rücken an einer geöffneten Tür lehnt – am Ende dieser Serie von 164 Einzelfotos gar ein Liebespaar im *Battery Park*. Allenfalls die am frühen Morgen mit verschränkten Armen vor einem Gebäude wartenden Polizisten lassen ahnen, dass es in dieser Stadt auch weniger friedvolle Momente gibt.

Bei Brigitte Zikesch kann man jetzt nicht nur einen der von Horst Hamann am 20. Oktober in der Durlacher Galerie signierten Fotobände bekommen, sondern die im Band enthaltenen Arbeiten auch als komplette, auf Plexiglas aufgezugene Fotoserie käuflich erwerben. Dicht an dicht gehängt, bilden die 164 Einzelbilder, alle im Querformat 13 x 18 cm, eine lange, über alle Wände des Galerieraums laufende Reihe. In einer Auflage von fünfzehn Stück ist jede der Arbeiten auch einzeln erhältlich.

II./17. Spiegelungen und Verdeckungseffekte. Der Künstler Norbert Huwer stellt in der Ettlinger Galerie Emilia Suciú aus. In: *Badische Neueste Nachrichten* am 9.5.2005

Gleich zu Beginn seines ersten Briefs *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* macht Friedrich Schiller darauf aufmerksam, dass man in Sachen Schönheit "eben so oft genöthigt ist, sich auf Gefühle als auf Grundsätze zu berufen". Die Schönheit von Werken der konkreten Kunst bildet da, trotz anhaltender Dementis von Seiten ihrer Theoretiker, kaum eine Ausnahme.

Dass sie sich rationaler Analyse verweigern würden, wird man von Norbert Huwers konkreten Bildobjekten andererseits weder auf den ersten, noch auf den zweiten Blick sagen wollen. Dazu wirken sie viel zu technoid. Diese Gebilde scheinen ihre Existenz eher präzise ablaufenden Produktionsprozessen als intuitiven schöpferischen Akten zu verdanken. Der Umstand, dass Norbert Huwer derzeit in einer ZKM-Ausstellung mit dem Titel *Die algorithmische Revolution* zu sehen ist, weist in eben diese Richtung. Hinter der Anordnung der ebenso exakt konstruierten wie fein nuancierten farbigen Felder, Bahnen und Streifen ahnen wir die elaboriertesten ästhetischen Prinzipien. Und alles deutet auf eine enge Korrelation zwischen der Künstlichkeit der verwendeten Materialien und der intellektuellen Avanciertheit ihres Verwenders hin. Wären da nicht jene erst bei genauestem Hinsehen erkennbaren Ansätze von Tropfenbildungen an den offenen Enden der flächig miteinander verbundenen Acrylglasröhren, wir kämen wohl nicht so ohne weiteres auf die Idee, dass auch diese Stegplattenobjekte der im Handwerklichen wurzelnden Tradition der Tafelbildmalerei zuzuordnen sind.

Studiert hat der 1947 in Homburg/Saar geborene Norbert Huwer bei Klaus Arnold und Wilhelm Loth. Die jetzt von Emilia Suciú in Ettlingen gezeigten Stegplattenbilder - alle im Bereich von hundert mal hundert Zentimetern - sind ohne Ausnahme im Hinblick auf diese Ausstellung entstanden. Daneben gibt es kleinformatige Ink-Jet-Prints, deren Unikatstatus dadurch gewahrt wurde, dass der Autor die für den Druck verwendeten Dateien verändert oder gelöscht hat.

Huwer selbst weist mit nicht geringem Nachdruck auf die Spezialeffekte hin, die sich aus der Verwendung der industriell gefertigten Stegplatten aus schmalen, viereckigen Acrylglasröhren ergeben. Die Farbe wird (mit medizinischen Spritzen) in Form dünner Linien in die parallel verlaufenden Röhren eingebracht, andererseits flächig auf deren Rückseite aufgetragen (die dafür verwendeten Schablonen wurden mit einem Skalpell geschnitten). Durch Spiegelungen und Verdeckungseffekte wird die Wahrnehmung des sich bewegenden Betrachters irritiert, unwillkürlich versucht man durch absichtsvolles Hin- und Hergehen vor den Bildern einen irritationsfreien Standort zu finden, was natürlich nicht gelingen kann.

Mit Schönheit – und von Schönheit ist hier durchaus zu sprechen – hat dies alles aber nun gar nichts zu tun. Käme für uns nicht das hinzu, was Schiller mit dem Wort "Gefühle" mehr andeutet als benennt: wir stünden auch im Falle von Huwers Bildobjekten teilnahmslos vor Konglomeraten aus Plastik und Acrylfarbe – Formenstrenge und Nuancenreichtum hin, Spiegeleffekte und medizinisches Equipment her. Aus welchen Gefühlswellen und Gedankentönen die nachprüfbar vorhandenen Schwingungscuster des Schönen hier im einzelnen bestehen mögen, kann und muss aber jeder unter Zuhilfenahme seiner individuellen Resonanzfähigkeit selbst herausfinden.

III. BEITRÄGE IN BÜCHERN UND KATALOGEN ETC.

III./01. Die Sehnsucht nach dem Nahen. Gabriele Goerkes Bildraum als Ort der ästhetischen Konvergenz von Kunst und Natur. Beitrag zu einem von Gabriele Goerke 2010 herausgegebenen Katalog-Heft

"Die ästhetische Entfernung von der Natur bewegt auf diese sich hin; darüber hat der Idealismus sich nicht getäuscht."

(Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie)

"Deine Liebe ist dein Schiff./ Deine Sehnsucht ist die Ferne."

(Josefine Huber-Busch, Seemann, Deine Heimat ist das Meer)

Jenseits der Dinge und der Fakten sind Natur und Kunst nur verschiedene Namen für denselben ästhetischen Erfahrungsbereich. In Gabriele Goerkes Bildern wird diese abstrakte Einsicht Adornos malerisch konkret. Nicht dass sie eine "Landschafterin" wäre, wie man früher vielleicht gesagt hätte; nicht dass in ihren Bildern, von gelegentlichen Ausnahmen einmal abgesehen, natürliche Objekte umstandslos als solche wieder zu erkennen wären. Ihre Werke rücken nur selten etwas ins Bild, das so aussieht, als wäre es ein Etwas, als hätte es außerhalb des kunstautonomen Gefüges noch einen geometrisch bestimmbareren Ort in der empirischen Wirklichkeit als dem Anderen der Kunst. Und doch schwingt in Goerkes Malerei etwas Natur-Mimetisches mit, schlägt ihre Ästhetik jenseits aller dinghaften Ähnlichkeiten eine Brücke zwischen dem Naturschönen und dem Schönen in der Kunst. So als ginge es in diesen Bildern um das Schöne schlechthin.

In seiner berühmten Abhandlung "Über die bildende Nachahmung des Schönen" hat Karl Philipp Moritz (1756-1793) darauf bestanden, dass der Künstler bestrebt sein müsse, nicht *die* Natur, sondern vielmehr *der* Natur nachzuahmen, das heißt, er muss "in ihrer geheimen Werkstatt sie belauschen und [...] bilden und schaffen, so wie sie". In einer Art frühklassischer Medientheorie macht Moritz den Künstler zum Mittler zwischen Natur-Natur und Kunst-Natur. Durch sein mediales Dazwischentreten wird es routinemäßig möglich, dass Natur nicht nur Natur, sondern auch noch Kunst kann. Wenn sie durch den Künstler und die Künstlerin im kleineren Format sich selbst übertrifft, wird der Rahmen des großen Ganzen dennoch an keiner Stelle verlassen. Natur ist nach Moritz auch dort noch Natur, wo sie "Kunst" heißt.

Die ernst zu nehmende ästhetische Theorie, deren Ehrgeiz sich nicht in einer notwendig unvollständigen Auflistung tautologischer Kunst-Kriterien erschöpft, kann und will also weder in ihrer frühklassisch-idealistischen noch in ihrer spätmodern-dialektischen Variante unwiderruflich zwischen Kunst und Natur unterscheiden. Was Moritz und Adorno theoretisch negieren, verweigert Gabriele Goerke in ihrer malerischen Praxis in entsprechender Weise, wenn sie aus ihren Bildern naturhafte Momente nicht nur nicht ausschließt, sondern im Bildraum notorisch wiederkehren lässt. Wasser und Erde, Luft und Feuer sind quasi atmosphärisch, wenn man so will: auratisch präsent. Auch im gelegentlich Unkalkulierten oder bedenkenlos Zufälligen ihres Pinselstrichs ahmt Goerke immer wieder, um mit Moritz zu sprechen: *der* Natur nach. Unnötig zu betonen, dass die zahllosen Freizeitartisten auf ihren kunstgewerblichen Abkürzungspfaden zurück zur Natur oder sonstwohin mit der Realpräsenz von Sand, Gras und anderen Versatzstücken bei Gabriele Goerke in keinem Fall rechnen können.

Was an Goerkes Kunst Natur ist, muss, wenn es nicht durch seine Unmittelbarkeit und Unvermitteltheit peinlich wirken soll, im Bereich des Flüchtigen und des sich Entziehenden, des Atmosphärischen und Auratischen bleiben. Nach einem Wort Walter Benjamins ist die Aura das Ferne am Nahen. Was läge ferner als der Süden Südamerikas, was klänge ahnungsvoller nach als dessen anderer Name: *Patagonien*.

Das Indiskrete an der Mitteilung, dass Gabriele Goerke eine heimliche Sehnsucht nach diesem fernen Landstrich in sich trägt, mag gemildert werden durch den Umstand, dass hier eine ans Metaphysische rührende Konvergenz erkennbar wird. Goerkes in die Ferne gehende Sehnsucht und das Auratische ihrer hier und jetzt nahen Bilder verweisen auf den Raum, dem sie entstammen. Es ist der Raum des Déjà-vu, der auch der Raum der künstlerischen Erfahrung ist: der Ort des ästhetisch Möglichen, an dem Natur und Kunst, nah und fern zuerst und zuletzt ein und dasselbe sind.

Zitierte Literatur:

Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970 (Surhkamp); S. 414.

Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Moritz. *Werke in zwei Bänden*. Berlin und Weimar 1976 (Aufbau-Verlag); Bd. 1, S. 267.

Josefine Huber-Busch (1928-2001), die sich selbst Fini Busch nannte, hat die Texte einiger bekannter deutscher Schlager geschrieben. "Seemann, Deine Sehnsucht ist das Meer" (Musik: Werner Scharfenberg) wurde geschrieben für Edith Einzinger (1931-2010), alias Lolita. Populär wurde dieser Song auch durch Franz Nidl (geb. 1931), genannt Freddy Quinn.

III./02. Der Moment vor dem Verschwinden. Über Hermann Josef Roths Inversions-Grafiken. In: Hermann J. Roth: Formen und Farben. Forminventionen - Farbinversionen. 2012. S. 7-9

"Wir sind nicht gemacht, die Furie des Verschwindens am Werk zu sehen."
(Peter Sloterdijk, *Zeilen und Tage*)

Man wird wohl nicht zu viel oder etwas Falsches sagen, wenn man sagt: dem Experten auf dem Gebiet der pharmazeutischen Chemie Hermann J. Roth ist die Welt der Moleküle im Laufe seines Forscherlebens zu einer Art Paralleluniversum geworden, in dem er sich auskennt wie nur wenige mit ihm. Seinem wissenschaftlich forschenden Blick aufs Molekulare ist dabei schon recht früh ein für manchen vielleicht nebensächlicher Aspekt des Gegenstandsbereichs nicht entgangen: die Schönheit der Gebilde, die sich dort weniger dem Auge (Atome und Moleküle kann man nicht sehen) als dem Denken des Forschers zeigen. Roth brachte diese Erfahrung, die man eine intellektuell-sensuelle nennen könnte, auf den von ihm geprägten Begriff der "molekularen Ästhetik". Um seine ästhetische Wahrnehmung auch für die mit der Materie weniger Vertrauten nachvollziehbar zu machen, unterlegte er den in der Regel grafisch-zweidimensional dargestellten Strukturmodellen prägnante Bilder allgemein bekannter Objekte aus unterschiedlichen Bereichen - ein Verfahren, das die profane, formelhafte Strukturdarstellung zur zeichnerisch-abbildenden Grafik-als-ob werden ließ, ebenso aber ein Verfahren, dessen Resultate sich mehr und mehr zu Kunstwerken eigenen Rechts wandelten, wobei die Methode des Unterlegens von Roth allmählich aufgegeben wurde zugunsten einer freieren Kombination von Formen, Farben und Bildern. Ein vor drei Jahren erschienener Band mit dem Titel "Naturstoffe - Molekulare Spielkarten" legt davon in eindrucksvoller Weise Zeugnis ab.

In seinem nun vorliegenden Buch "Formen und Farben - Forminventionen und Farbinversionen" bewegt sich Hermann J. Roth innerhalb der Sphäre der Molekülmodelle nur noch im ersten der insgesamt vier Kapitel - und auch da ist der Umstand der grafisch-inventiven Genese aus einer chemischen Formel ein, wie zu zeigen sein wird, eher nebengeordneter Werkaspekt, der zurücktritt hinter dem einheitsstiftenden Einfall der Bildung farblich wechselseitig inverser Grafik-Paare. Denn das Generalthema, die übergreifende Invention, der hier zu besichtigenden Werkauswahl, ist zweifellos das der Inversion, genauer gesagt: der farblichen Umkehrung, noch genauer: der paarweisen Kontrastierung von Grafiken, bei denen jedes der paarbildenden Elemente als die farbliche Umkehrung des Partnerelements anzusehen ist.

Hermann Roths grafische Inversions-Paare sind Ausgangspunkt und Ziel der nun folgenden Betrachtung, die kategoriell irgendwo zwischen der schöpferischen Wiederholung (im Sinne von Bruno Latour und Peter Sloterdijk) und der Verwandlung in ein Neues (etwa im Sinne von Peter Handke) anzusiedeln ist. In beiden Fällen wären es allerdings Werke der bildenden Kunst, die sprachlich variiert beziehungsweise noch einmal anders entfaltet würden.

"Die schärfsten Kritiker der Elche waren früher selber welche", vermutet der Lyriker und Karikaturist Fritz Weigle alias F. W. Bernstein. In gewissem Sinne kann man die aus einer Primärgrafik durch farbliche Inversion hervorgegangene Sekundärgrafik als Kritik am eigenen Urbild bezeichnen. Das starre Schema, das dieser "Kritik" zugrunde liegt, stellt jeder Farb-These innerhalb der Ausgangs-Grafik eine andersfarbige Antithese innerhalb der Resultat-Grafik gegenüber. "Andersfarbig" heißt hier: aus der enorm großen Zahl möglicher Alternativfarben wird

genau die eine antithetisch behauptet, bei der die Ausgangsfarbe in ihr "Gegenteil" verkehrt ist. Das Gegenteil oder die Umkehrung (Inversion) einer Farbe ist, verkürzt gesagt, Resultat eines Rechenvorgangs, der sich aus der Möglichkeit ergibt, Farben als Synthesen aus unterschiedlichen Rot-, Grün- und Blaulichtanteilen entstehen zu lassen. Was hat die neue Farbe, was die alte nicht hat: eben genau das und nur das, was die alte Farbe nicht hat. Hatte die zunächst vorhandene Farbe nur zehn Prozent Rotlichtanteil, so hat ihr neu kreierte (das heißt: berechnete) Pendant die noch fehlenden neunzig Prozent - und so weiter. Zusammengerechnet ergibt eine Farbe und ihr Gegenteil immer die volle Summe des Möglichen: hundert Prozent Rot plus hundert Prozent Grün plus hundert Prozent Blau - im Reich des Lichts und der Farbtheorie ist das ein farbloses Weiß, weshalb auch Schwarz (null Prozent von allem) plus Weiß (hundert Prozent von allem) im RGB-Farbraum nicht zu Grau, sondern wiederum zu Weiß addiert wird. Und um nun noch einmal zum Ausgangspunkt dieses Abschnitts zurück zu kommen: Hermann Roths durch eine rechnerische Inversions-Operation zustande gekommenen (man könnte auch sagen: computierten) Parallelgrafiken wären, als antithetische Kritik am eigenen Urbild verstanden, dekonstruktiv insofern als sie nicht zu einer gemeinsamen substanziellen Synthese beitragen, sondern zum vereinten Entschwinden ins weiße Nichts führen: "And everything emptying into white", sang Cat Stevens, meditativ inspiriert, in einem seiner Songs.

Die Inventionen der vierten Gruppe hat sich Hermann Roth, so scheint es, nur noch einfallen lassen, um sie auf dem Wege der Inversion im oben skizzierten Sinn negieren zu können. Ist die im Rahmen dieser Überlegungen getroffene Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer Grafik zu Beginn des Bildbandes noch sinnvoll und plausibel, so wird sie zu dessen Ende hin immer fragwürdiger. Mit einigem Recht könnte man sogar von einer allmählichen Umkehrung (oder Inversion) des Zeit- und Rang-Pfeils zwischen den Paar-Partnern sprechen, da die "Primär"-Grafiken mehr und mehr nur noch um des Invertierens willen generiert, also sekundär werden. Die Inversion, die sich zunächst wie ein Zusatzeffekt an schon vorhandene Originalbilder anhängt, wird nun zum eigentlichen Ziel und Motor des grafischen Übungsprogramms. Aus der anfänglich spielerisch-nebensächlichen Zusatzoperation ist zu guter Letzt ein Open-End-Spiel um des Spielens willen geworden, ein Tun, das spätestens seit Friedrich Schiller als eine der menschlichen Hauptsachen gelten darf: "Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt."

Sein Gegenteil finden würde nach dem oben Gesagten also heißen, mit diesem zusammen im grafischen Schweigen verstummen oder Form und Farbe im RGB-Weiß sich verlieren sehen. Vor dem Verschwinden jedoch steht Hermann Roths und unser Staunen (dem Inversions-Spiel sei Dank) über das, was ist: "Überraschend sind dabei die ungewohnten, faszinierenden bis exotischen Farbklänge", schreibt Hermann Roth im Vorwort zu diesem Buch. Und es ist dieser Augenblick vor dem Verschwinden, wenn Invention und Inversion sich schön die Waage halten, welchem im vorliegenden Bildband zur Dauer verholfen wird.

"Während der ersten achthundert Kilometer war ich noch darauf aus, möglichst bald anzukommen, dann aber wollte ich nur immer weiterfahren", sagte ich nach einer langen Autofahrt zu einem Freund, der mich am Zielort erwartet hatte. "Genau wie im Leben", erwiderte dieser.

III./03. Bilder lösen. Die mögliche Kunst von Gabriele Goerke. In: Katalog anlässlich der Künstlerförderung 2016 des Freundeskreises Badisches Malerdorf Grötzingen e. V., Karlsruhe, Bretten 2016 (Info Verlag), S. 6-9

(Der Text ist nahezu identisch mit dem der am 3.4.2016 in Sulzfeld gehaltenen Einführungsrede, hier: II./19.)

"Damn braces. Bless relaxes."
(William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*)

Am Anfang ein Wort über das Anfangen. Glaubt man dem Klischee, dann fängt für den kreativ Tätigen der Schaffensprozess damit an, dass er nicht anfangen kann. Der Schreiber sitzt vor dem leeren Blatt beziehungsweise der neu geöffneten Word-Datei, er findet keine Worte und die Worte finden noch nicht zu ihm. Die Malerin steht zögernd und zaudernd vor der jungfräulichen Leinwand und scheut davor zurück, deren Unbeflecktheit auf diese oder jene Weise Legende werden zu lassen. Doch es geht auch anders. Gabriele Goerke sagt: "Meistens beginne ich ein Bild, indem ich Farbreste auf die Leinwand regelrecht drauf schüttele, verlaufen lasse, Pinselstriche setze. Ich versuche, mir und dem Bild soviel Freiheit zu lassen wie möglich. Manchmal fange ich auch mit einer Zeichnung an, [...] um Farbflächen strukturierter setzen zu können."

Nicht immer, aber doch meistens, wie sie sagt, beginnt Gabriele Goerke ein Bild, indem sie Farbreste auf die Leinwand schüttet, diese verlaufen lässt und danach erste Pinselstriche setzt. Woraus übrigens zu schließen ist, dass sich ihre Malfläche bei solchen Anfängen nicht in vertikaler, sondern in horizontaler Position befindet. Indem sie sich die Freiheit nimmt, auf die von ihr geschilderte beherzte Weise über die bis dahin mehr oder weniger makellos weiße Leinwand regelrecht herzufallen, schafft sich Gabriele Goerke ihre Bedingungen der Möglichkeit künstlerischen Schaffens im Rahmen der Freiheit, die dann noch bleibt. Bleibt anzumerken, dass offenbar vorwiegend die relative Freiheit (die Freiheit, die noch bleibt) eine ist, die zu etwas führt, wohingegen die absolute Freiheit die Gefahr chronischer Rat- und Tatlosigkeit in sich birgt.

In einem am 28. März 1966 gesendeten Radio-Gespräch zwischen den Philosophen und Soziologen (beide waren beides) Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen stellte Adorno fest: "Ich kann mir keinen wirklichen Künstler heute vorstellen, für den nicht zumindest die Frage: 'Muss ich nicht aufhören?' außerordentlich ernst ist."

Künstler sein oder nicht sein, Farbe auf die Leinwand schütten und das nächste Bild anfangen oder ein für allemal mit dem Malen aufhören - das war für Adorno vor fünfzig Jahren deshalb die Frage, weil für ihn die Kunst im emphatischen Sinn an einem Punkt angelangt war, an dem sie sich mit ihrer eigenen Unmöglichkeit konfrontiert sah. Jeder, der trotzdem weitermachte, musste nach Adorno beim Weitermachen zeigen, dass man eigentlich gar nicht weitermachen konnte. Für den Dialektiker Adorno galt folgerichtig, dass aus dieser Not eine besondere Werk-Tugend zu machen sei: "Die großen Kunstwerke sind die," sagt er, "die ihre eigene Unmöglichkeit mitkomponieren."

Die Zeiten, in denen man sich dieses Postulat, ob man es nun kannte oder nicht, zu Herzen nahm, scheinen ein halbes Jahrhundert nach dem dialektischen Diktum unwiederbringlich vorbei zu sein. Obwohl Albert Camus sagt, man müsse sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen, gibt es offenbar nicht allzu viele Künstler, die bereit sind, ihr Leben lang unter erheblichen Mühen

Steine den Berg der Kunst hinaufzurollen, nur um anschließend zu erleben, dass nicht einer von ihnen oben liegen bleibt. Denn was ist der beharrliche, um nicht zu sagen sture Versuch der Ermöglichung eines unmöglichen Kunstwerks anderes als ein Unternehmen, dessen Scheitern erklärmaßen Teil des künstlerischen Konzepts ist? Die kunstrezeptiven, ökonomischen und kulturpolitischen Implikationen solch einer institutionalisierten Tour de Force *ad infinitum* sind dabei noch gar nicht zur Sprache gebracht.

Gabriele Goerke hat in einem Gespräch, in dessen Verlauf auch jener Satz vom initialen Farbe-auf-die-Leinwand-Schütten gefallen ist, angegeben, was für sie zu tun ist, wenn das Weitermalen unmöglich zu werden droht, wenn der Malprozess ins Stocken gerät und womöglich ganz zum Stillstand kommt. Dann müsse sie sich etwas einfallen lassen und bewusst intervenieren. Sie sagt: "Eine Art bewusster Intervention kann zum Beispiel eine teilweise oder komplette Übermalung des Bildes sein. Oder ich stampe das Bild mit relativ flüssigen Farben auf den Rahmen, um neue überraschende Farbverläufe zu erzeugen, die mich in eine neue Richtung bringen."

Nicht um das von Adorno geforderte andauernde Hineinkomponieren der Unmöglichkeit des Weitermachens geht es in diesem Fall, sondern um die Überwindung der akuten Blockade durch das Wiederherstellen von malsituativer Offenheit. Zwei Schritte vor, ein Schritt zurück, könnte man sagen, wobei der Rückschritt sich als Fortschritt erweist, wenn er die Malerin "in eine neue Richtung" bringt, indem er zunächst andere Sichtweisen ermöglicht. Dass dabei nicht gerade zimperlich vorgegangen wird ("ich stampe das Bild mit relativ flüssigen Farben auf den Rahmen"), gehört in technischer Hinsicht mit zu dem, was die künstlerischen Resultate gegen die Gefahr des Abgleitens in naturseelige Harmlosigkeit immun macht.

Nun ist es nicht möglich, die Kunst, ja noch nicht einmal die Malerei insgesamt durch eine komplette Übermalung oder ein resolutes Auf-den-Rahmen-Stampfen in eine neue Richtung zu bringen. Was dem Ganzen widerfährt, entscheidet sich täglich im Einzelnen. Dass die anhaltende Unmöglichkeit von Kunst nicht als vermeintliche Wahnvorstellung eines möglicherweise traumatisierten Komponisten, Soziologen und Philosophen namens Adorno ignoriert werden kann, ist ein offenes Geheimnis, über das man insbesondere dort nicht gerne spricht, wo mit den auf dem Markt befindlichen Ersatzprodukten direkt oder indirekt Geschäfte gemacht werden.

Gabriele Goerke bekannte dem Autor gegenüber einmal offen, es komme ihr nicht mehr darauf an, sogenannte Kunst zu machen. Früher sei ihr das wichtig gewesen, heute gar nicht mehr. Worauf kommt es ihr stattdessen an? Goerke sagt: "Nehmen wir mal einen Baum, den ich malen will, eine ganz einfache Sache, ein Baumstamm, ein paar Zweige – fertig. Aber er soll ja auch irgendwo eingebettet sein, er soll eine Art Aura haben und nicht realistisch sein. Ich liebe Bilder, die eine Substanz in der Oberfläche haben, eine gewisse Rauigkeit (ich mag die glatten Bildoberflächen nicht so gerne)."

Vom abstrakt-idealistischen Kunst-machen-Wollen zum konkret-sensualistischen Wunsch, "am Ende eine Bildoberfläche mit Strukturen und einer gewissen Rauigkeit zu haben." Ist das Pragmatismus statt Idealismus oder Bescheidenheit an Stelle von Hochmut oder ist es womöglich Resignation statt Ambition? Jain, könnte man sagen, wobei das Nein im Jain zum einen die abwertenden Konnotationen der Trias Pragmatismus, Bescheidenheit und Resignation zu neutralisieren und zum anderen zu signalisieren hätte, dass in den genannten Alternativen der nicht-triviale, um nicht zu sagen der evangelische Kern von Goerkes Konversion vom Hehren zum Profanen noch nicht erfasst worden ist. ("Evangelisch" ist hier im wörtlichen Sinn von "eine frohe Botschaft, eine gute Nachricht verkündend" zu verstehen.)

Ist der Verzicht auf den Glauben an die Kunst als real existierende möglicherweise die Bedingung der Möglichkeit einer Erneuerung dessen, was am künstlerischen Schaffen wertvoll war und nach wie vor wertvoll ist? Praktisch gefragt: Muss man aufhören, KUNST machen zu wollen, um wieder "Kunst" machen zu können? Theoretisch gewendet: Muss man den allgemeinen, hyper-abstrakten Kunstbegriff aufgeben, um die einerseits noch immer lebendige, andererseits nach wie vor multilateral vitalisierende künstlerische Praxis angemessen in Begriffe fassen zu können?

Goerkes Konversion war keine theoretisch abgeleitete, sondern fand statt im Rahmen ihrer künstlerischen Praxis, war eingebettet in diese und ist also von dieser nicht zu trennen. Mit Konversion ist hier die Wendung vom Fernziel Kunst zum Nahziel Bild gemeint, wobei Bild immer bildnerischer Schaffensprozess bedeutet. Dieser Prozess ist keine geradlinige Entwicklung, sondern wird von der Malerin als konfliktreiches "Hin-und-her-Schwingen zwischen Offenheit und Festlegung" beschrieben. Die Offenheit kann eine durch Übermalung oder ein wörtlich zu nehmendes Aufstampfen willkürlich erzwungene Offenheit sein, ein Befreiungsschlag am Ende einer kreativen Sackgasse. Offenheit meint dann keinen Bildzustand, bei dem man stehenbleiben möchte. Es gibt allerdings auch eine Offenheit vom Typ "verweile doch, du bist so schön". Gabriele Goerke sagt: "Manchmal habe ich einen ganz tollen offenen Bildzustand, gerade in einer der Anfangsschichten, den ich aber nicht so stehen lassen will, weil mir sonst am Ende die Bildschichten fehlen. Also muss ich den Mut haben, mich von meinem schönen Bildzustand zu verabschieden. Da bin ich aber nicht immer bereit dazu, also muss ich das Bild erst einmal stehen lassen, um den richtigen Moment der Verabschiedung zu erwischen. Das ist auch einer der Gründe, weshalb ich immer an mehreren Bildern gleichzeitig arbeite. Eines wartet immer auf seine Verabschiedung."

Jedes vollendete Werk steht demnach am Ende einer Reihe von Abschieden. Verabschiedet hat sich Gabriele Goerke von Vor-Bildern oder Bildzuständen, die materiell noch im Gemälde vorhanden, aber als Bilder nicht mehr sichtbar sind. Doch wäre es verfehlt, dem interessierten Publikum die Künstlerin als Spezialistin für Abschiedsszenen zu empfehlen. Sie selbst sieht ihre künstlerische Aufgabe und ihre Stärke im Auflösen oder Lösen von Spannungszuständen, wenn sie sagt: "Das ist es, was mich immer von Neuem antreibt: das Lösen dieser ganzen Bildzustände mit all ihren Emotionen und diese Bildzustände immer neu zu lösen mit ihren vielen Hochs und Tiefs, die das jeweilige Bild mit sich brachte. Das geschaffte Ende löst dann ein Hochgefühl aus, wenn auch nur ein sehr kurzes, weil ich schon ganz süchtig danach bin, das nächste Bild zu lösen."

Dass bei Gabriele Goerke eine Dynamik des Lösens von Spannungen am und damit auch im Werk ist, heißt nicht, dass am Ende ausgeglichene Bilder ohne erkennbare Gegensätze oder Spannungsfälle herauskämen. Tatsächlich wird zuletzt alles andere als ein Zustand kreativer Entropie erreicht. Man könnte es als das Geheimnis oder auch als das Paradox dieser Werke bezeichnen, dass ihre Schöpferin in ihnen gelöste Bilder sieht, während dem Betrachter aus denselben Bildern nicht selten Aufruhr und Tumult entgegen zu schlagen scheinen. Man kommt der Lösung des Rätsels vielleicht näher, wenn man sagt: Goerkes Bilder sind gezeichnet von den Spuren der formalen und emotionalen Schlachten, die die Künstlerin in ihnen geschlagen hat.

Was für ihre Malerei wahr ist, wird für Gabriele Goerkes Zeichnungen nicht unwahr sein. Wie Malerei und Zeichnung zwar nicht en passant, wohl aber en marchant (genau gesagt: beim Gehen durch die Landschaft) gemeinsam und zunächst untrennbar miteinander verbunden initiiert und auf den Weg gebracht werden, ist den Worten der Malerin und Zeichnerin von hohen Graden präzise zu entnehmen:

"Eigentlich habe ich immer Angst davor gehabt, sogenannte Landschaften zu malen, da die

Landschaftsmalerei doch ein sehr altbackenes Image hatte und noch hat. Aber meine Bilder scheinen ja nicht angestaubt zu sein, hoffe ich doch. [...] Ich gehe sehr gerne alleine in der Natur spazieren. Ich mag es, den Wind zu spüren, den Regen undsoweiter, mit den Wolken, Wegen und Bäumen verbunden zu sein. Sie begleiten mich in meinen Gedanken und umgekehrt. Genauso gerne mag ich alle Stimmungen in der Natur, all die Schatten und Sonnenflecke, dramatische Wolkenhimmel. Dieses In-der-Natur-Sein ist vielleicht auch mein In-der-Welt-Sein, eine Art melancholische Grundstimmung, wenn ich alleine bin mit mir, dem Wind und den Wolken und und und. Natürlich mag ich auch die Linien in der Natur: Felder, Wege Bäume, die senkrecht dagegen stehen, das Wirrwarr der Zweige. Es ist einfach mein Thema und jeder Tag, jeder Spaziergang ist anders."

(Alle Goerke-Zitate aus: Lothar Rumold, *Ein Gespräch mit der Malerin Gabriele Goerke*, 2016, www.lotharrumold.de/interviews/gabriele-goerke/)

III./04. Phönix aus der Flasche oder Who's Afraid of White, Green and Brown?
Recycling und die Bilder von Markus Jäger und Bernhard Schmitt. Beitrag zu
einem geplanten Text-und-Bild-Band zum Thema Recycling, herausgegeben
von Markus Jäger (verfasst 2015)

Über Recycling

"Alles Geschehen ist einmalig und nie sich wiederholend. Es trägt das Merkmal der Richtung (der "Zeit"), der Nichtumkehrbarkeit. Das Geschehene, als nunmehr Gewordnes dem Werden, als Erstarrtes dem Lebendigen entgegengesetzt, gehört unwiderruflich der Vergangenheit an."

Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes

Recycling könnte man allgemein bezeichnen als den Versuch, die von Oswald Spengler behauptete Nichtumkehrbarkeit der Geschehnisse zu relativieren, die Unwiderruflichkeit des Verdikts Aus-und-vorbei infrage zu stellen. Im Gegensatz zur Arithmetik der Antike, so Spengler weiter, kenne die abendländische Analysis die "Konzeption einer veränderlichen Zahl, die unterhalb jeder von Null verschiedenen endlichen Größe sich bewegt, selbst also nicht den geringsten Zug einer Größe mehr trägt." Dieser Grenzwert, der keinen bestimmten Wert mehr annimmt, ist gewissermaßen der Prozess der Annäherung selbst: "Er ist kein Zustand, sondern ein Verhalten." Mit dem Verhalten des Recycling hätte demnach ein Konzept der abendländischen Mathematik eine nicht-mathematische, alltäglich-profane Gestalt angenommen. Denn Recycling ist eher zuerst als zuletzt der Versuch des "Abendlandes", nicht nur das eigene Untergehen im eigenen Müll, sondern letztlich den Nullpunkt der globalen Katastrophe bis zum Sankt Nimmerleinstag hinauszuzögern: Recycling ist das auf Dauer gestellte Noch-nicht-am-Ende-Sein.

Der recycelte Gegenstand ist Träger einer Substanz, die bei Strafe des "Untergangs des Abendlandes" nicht vergehen darf. Der jeweils neue Phönix (Laubbläser, HD-Fernseher, Geländewagen), der sich aus der Asche der Plaste und Elaste, der Flaschen, Elektrogeräte und Printprodukte erhebt, verkörpert das Prinzip des ewigen Lebens seiner materiellen Grundlage: Recycling ist die Auferstehung des Fleisches der Produkte in Form neuer Produkte.

Das immer wieder neu Gewordene und zu neuer, anderer Form Vergegenständlichte ist zugleich das stets aufs Neue Tote. So haftet dem Wiederholungsvorgang - im Idealfall ad infinitum - zugleich ein Aspekt des Wiedergängerischen und Untoten an. Recycling realisiert das Paradox des lebendig Toten: Recycling ist Wiedergängertum im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit.

Durch die hoffentlich endlose Folge von Wiedergeburten der Artefakte wird, wie schon erwähnt, der Zeitpunkt des finalen *perdu* ad infinitum hinausgeschoben. Schlechte Zeiten für die Produktseele, die sich zum Buddhismus bekennt: Recycling ist Buddhismus minus Nirwana.

Wer über Recycling spricht, wird von Nachhaltigkeit nicht schweigen wollen. Nachhaltig sind Produkte dann, wenn ihren Produktionsbedingungen das Ideal des Perpetuum mobile zugrunde liegt. Recycling kann dabei helfen, das Ideal zu verwirklichen. Unser täglich Brot gib uns heute und vergib uns, dass wir in der Vergangenheit so vieles unwiederbringlich weggeworfen haben, anstatt es in den keineswegs teuflischen Zirkeln der Produktions-Konsumtions-Ketten endlos rotieren zu

lassen. Aus Output wird Input wird Output wird Input. Wo einmal Abfallpolitik nötig war, ist nun der Zugang zu einer anderen Art von Rohstoff zu organisieren und zu regeln: Recycling ist Nachhaltigkeit ist Erlösung vom Übel der Mülldeponie.

Wenn schon der emaillierte Aschenbecher von 1913 "teils zum Schmuck und teils zum Rauchen" (Kurt Tucholsky) gewesen ist, wie schmuck (schön) wird dann erst, abgesehen von seinem praktischen Nutzen, der recycelte Schirmständer aus Sekundär- und Tertiärrohstoffen sein, der heute für kurze Zeit am Ende eines Systems von aufeinanderfolgenden und ineinandergreifenden Wiederverwertungsprozessen steht. Denn die ökopolitische Schönheit der Produkte aus nicht-primären Rohstoffen ist mittlerweile Common Sense: *Recycling is beautiful*.

Über Noncycling

Eine neue Gesteinsart, ein Konglomerat aus Plastik, vulkanischem Gestein, Sand, Muscheln und Korallen, wurde 2014 an der Küste von Hawaii entdeckt. Die kanadische Geologin Patricia Corcoran erfand, besser gesagt: konglomerierte dafür den Namen *plastiglomerates*. Man kann in jenen hybriden Klumpen offenbar die eingebackenen ehemaligen Zahnbürsten, Gabeln, Seile und noch manches mehr gut erkennen. Wenn die zivilisationsbedingten Bestandteile fürs erste unauflöslich mit den schwereren natürlichen Materialien verschmolzen sind, sinkt das neue Gestein auf den Meeresgrund, wird Teil der Erdgeschichte und hat somit gute Chancen, zukünftigen Forschern Rätsel aufzugeben.

Bevor sie auf dem Meeresgrund landeten, trieben die Plastikteile womöglich im *Great Pacific Garbage Patch* (Großer Pazifischer Müllfleck), den man vom hawaiianischen Midway-Atoll aus gut beobachten könnte, falls das US-Militär den Zugang gestatten würde. Insgesamt fünf große Meeresdriftströmungswirbel gibt es weltweit und man muss wohl annehmen, dass in jedem dieser Strudel einige hunderttausend der insgesamt acht Millionen Tonnen Kunststoffmüll mitbewegt, in Verbindung mit UV-Licht nach und nach pulverisiert und schließlich in die menschliche Nahrungskette eingegliedert werden. Zukünftige Anthropologen werden sich womöglich der Tatsache stellen müssen, dass der Mensch nicht nur im zivilisatorisch-kulturellen Sinn, sondern bis in die Feinstruktur seiner Physis hinein Resultat menschlichen Handelns ist. Die nicht erst jetzt problematisch gewordene Unterscheidung zwischen Natur und Kultur wird weiter an Überzeugungskraft verlieren.

Alles bewegt sich, alles dreht sich. Wo es um Recycling geht, ist von Rotation vor allem metaphorisch die Rede, wo es um die Müllstrudel der Weltmeere geht, ist die Kreisbewegung des Plastikmülls fotografisch abbildbare Wirklichkeit. Vom sprachlichen wie vom fotografischen Bild wird nahegelegt, sich dem Thema Recycling (einschließlich Non-Recycling oder Noncycling) kreisförmig zu nähern. Markus Jäger und Bernhard Schmitt haben dies getan. Ihre künstlerischen Materialversammlungen der *relikte* Serie (seit 2012) kreisen um eine planimetrische Mitte, die als Zentrum darüber hinaus semantisch leer bleibt. Mal sieht es nach einem trägen Sich-im-Kreis-Drehen der Gegenstände aus, mal scheint eine zentrifugal wirkende Kraft diese zu beschleunigen und am Rande der Kreisfläche bereits unterschiedlich weit vom Mittelpunkt weggetragen zu haben.

Über Up- und Downcycling

Recycling heißt im Grund nur, dass aus etwas Altem etwas Neues, aus etwas Verbrauchtem ein Noch-zu-Verbrauchendes, aus Müll beim Durchlaufen der dreistufigen Verwertungskaskade (Sammeln, Sortieren, Aufbereiten) wieder ein verkäufliches Produkt (in der Regel ein Zwischenprodukt) gemacht wird. Bei genauerem Hinsehen kann jedoch mindestens noch zwischen

Upcycling und Downcycling unterschieden werden.

Macht man aus einer Flasche wieder eine Flasche, liegt ein Fall von Downcycling vor, da die Qualität des Glases unweigerlich gelitten haben wird. Es wäre eventuell besser gewesen, die Flasche zum Bau eines Hauses zu verwenden oder auch zur Herstellung (zum Schaffen) eines Kunstwerks. "Upcycling" heißt hier der komplementäre Terminus, der eine Bewegung nach oben, das heißt eine Qualitätssteigerung suggeriert. Die gleichwohl festzustellende Minderung der Glasqualität spielt dabei keine Rolle, da das zum Haus- beziehungsweise Kunst-Bau verwendete Glas nicht mit anderen Glasarten, sondern mit anderen Bau- respektive Kunst-Stoffen zu vergleichen ist.

Zu untersuchen wäre, ob, wann und wo die Müllaufwertung (typischerweise als Papiermüllveredelung auf dem Wege des Kleidungs- oder Möbeldesigns) noch etwas anderes ist als eine Maßnahme zur Erhöhung des Aufmerksamkeitsindex der Produkte. Mit angeblichem oder Pseudo-Upcycling ist der Welt (aber vor allem der Nachwelt) mittel- und langfristig nicht geholfen, sofern man als authentische Hilfe nur das gelten lassen will, was sich in einer messbaren Reduzierung oder Kompensation schädlicher Effekte niederschlägt.

Über Metacycling

Boris Groys stellte 2003 in seiner *Topologie der Kunst* fest, die Kunst sei unbestreitbar ein Wirtschaftszweig, daher sei das Kunstwerk "eine Ware wie jede andere". Auch Recycling ist seit geraumer Zeit ein Wirtschaftszweig, in dem mit spezifischen Produkten und Dienstleistungen Umsätze und Gewinne gemacht werden. Markus Jägers und Bernhard Schmitts Recycling-Bilder-Waren-Produktion gehört in gewisser Weise nicht nur dem einen, sondern auch dem anderen Wirtschaftssektor an. Dass der Bundesverband der Deutschen Entsorgungs-, Wasser- und Rohstoffwirtschaft e.V. (BDE) das Künstlerduo als Verbandsmitglied aufnehmen würde, darf allerdings bezweifelt werden. Denn die von Jäger&Schmitt praktizierte Form des Müllrecyclings findet zu hundert Prozent im Symbolraum der Kunst statt, die oben erwähnte Glasflasche würde beim Bau ihrer Werke also gar nicht stofflich real zum Tragen kommen.

Mit dem Hinweis auf den symbolischen Charakter des künstlerischen Endprodukts scheint man als artistischer Re- oder Upcycler peinlichen Fragen nach Qualitätsunterschieden und Energiebilanzen glücklich entronnen zu sein. Wenn der Wert-Stoff Kunst die irdischen Belange transzendiert (das Kunstwerk ist nach Adorno "das Andere der Empirie" und umgekehrt die stoffliche Wirklichkeit das Andere der Kunst), können Probleme der qualitativen Auf- oder Abwertung im Bereich der Kunst nur metaphysischer Natur sein. Und auch ohne Adorno gelesen zu haben, werden nicht wenige Künstler vom ideellen (kulturellen) Maximalwert der Resultate ihres Schaffens überzeugt sein.

Doch ebenso wie das eigentlich nicht mit Geld zu Bezahlende auf diversen Kunstmärkten zu exakt feststellbaren Preisen die Besitzer wechselt, wird die physisch-empirische (nicht die metaphysisch geschönte) Ökobilanz des künstlerischen Tuns und Lassens (*en gros* und *en détail*) früher oder später einer Prüfung zu unterziehen sein. Marcel Duchamps Urinal wird einmal mehr besser wegkommen als der berühmt-berüchtigte Ölschinken, insbesondere dann, wenn dieser vor der Zeit der umweltfreundlichen Farben auf die mit fragwürdigen Verfahren hergestellte Leinwand gebracht worden ist. Die stoffliche Wirklichkeit als ihr Anderes wird die Kunst eines nicht mehr fernen Tages einholen und sie fragen, ob sie nicht eine Chance sehe, bei ihrem Negieren der Realität diese auch materialiter außen vor zu lassen oder doch wenigstens umweltschonender zu behandeln, als das bisher in manchen Fällen der Fall gewesen ist.

Eine Ökobilanz der Werke (Produkte) von Markus Jäger und Bernhard Schmitt hat deren primär digitalen und erst sekundär analogen oder haptischen Charakter in Rechnung zu stellen. Die Instrumente, mit denen sie geschaffen wurden, dienen daneben noch einer Reihe von anderen Zwecken. Ihre Verstofflichung oder Inkarnation ist nicht Bedingung ihrer Existenz, sondern vollzieht sich *on demand* oder *on decision*. Das macht, wenn man so will, ihren ökologischen Charme aus. Erst in der nicht-digitalen Phase ihrer Existenz jenseits des virtuellen Raums werden sie zu potentiellem Müll, für dessen ökopolitisch korrekte Entsorgbarkeit von vornherein Sorge zu tragen wäre.

IV. ZWEI VORTRÄGE

IV./01. Der Künstler als Vereinsmeier – Versuch über einen unzeitgemäßen Typus.
Vortrag im Meidingersaal des Regierungspräsidiums am Rondellplatz in
Karlsruhe am 10.4.2005

Der Künstler als Vereinsmeier, Versuch über einen unzeitgemäßen Typus - meine Damen und Herren, es war kein Geringerer als der Altmeister der deutschen Liedermacherszene Reinhard Mey, der vor rund 30 Jahren zum Thema meiner Bemerkungen über Künstlertum und Vereinsmeierei folgendes in Reimform gebrachte und normalerweise zur Gitarre zu singende Statement abgegeben hat: "Ich will in keinem Haufen raufen, / Lass mich mit keinem Verein ein!" Und weiter: "Erinnert euch daran, sie waren zwölf: den dreizehnten, den haben sie eiskalt / Verraten und verhökert an die Wölfe, / Man merke: im Verein wird keiner alt." Und schließlich apodiktisch: "Worum es geht, ist mir schnuppe: / Mehr als zwei sind eine Gruppe". Dem schien damals (und scheint auch heute noch) nichts mehr hinzuzufügen zu sein.

Wenn der Umstand, dass man etwas nach dreißig Jahren noch mühelos aus dem Gedächtnis zitieren kann, einen Rückschluss auf den Grad der Verinnerlichung des Zitierten zulässt, dann müsste es zu allererst von mir selbst mit gewissem Erstaunen, wenn nicht sogar mit leichtem Befremden registriert werden, dass ich mich heute zur Mitgliedschaft in gleich mehreren Vereinen zu bekennen habe. Wie konnte es dahin kommen?

Ein Verein ist "eine vom Wechsel ihrer Mitglieder unabhängige, dauernde Verbindung einer Mehrzahl von Personen unter einem Gesamtnamen zur Erreichung eines bestimmten gemeinsamen Zwecks und mit einer Zweck- und Willensbildung dieser Personenvereinigung regelnden Satzung." So oder so ähnlich erklären uns die Lexika, was unter einem Verein zu verstehen sei.

Generationen von Mitgliedern kommen und gehen, der Verein bleibt. Es gibt einen gemeinsamen Zweck und es gibt eine geregelte Willensbildung. Es hat also den Anschein, als wäre der Verein seinen Künstlermitgliedern in Sachen Unsterblichkeit immer schon und für immer eine Knochenlänge voraus. Und dank der die Zweckbestimmung und Willensbildung regelnden Satzung muss das Vereinslokal, welches nicht immer ein Lokal sein muss, kategorial womöglich in der Nähe des Ameisenhaufens und des Bienenstocks eingeordnet werden. Was also, um alles in der Welt, mag Künstlerinnen und Künstler dazu bewegen, Teil einer solchen, die individuellen Lebensspannen und Willensbekundungen systematisch ignorierenden Personenvereinigung zu werden?

Konrad Lueg, Manfred Kuttner, Sigmar Polke und Gerhard Richter haben den Gesamtvorteil, den es für sie als Künstler womöglich bedeuten könnte, Teil eines Mehrpersonenverbands zu sein, vor 42 Jahren in sechs Einzelvorteile aufgegliedert, einige weitere wurden vermutet, aber nicht konkret benannt. Ich zitiere aus dem Konzeptpapier von 1963, das war zehn Jahre vor Reinhard Meys Absage an das Raufen im Haufen:

"Man sollte eine Gruppe gründen!

Eine Gruppe ist eine Interessengemeinschaft (keine Partei). Eine Gruppe bringt ihren Mitgliedern Vorteile:

1. Ausstellungsmöglichkeiten im größeren Rahmen

2. Finanzielle Zuschüsse von Stadt und Land
 3. Eigene, gemeinsame Jurierung
 4. Gute Kataloge
 5. Kontakt mit Kritikern, Kunsthändlern und Sammlern
 6. Austausch mit anderen Gruppen
 - 7.
 - 8.
- u.s.w."

Vor die Vitrine mit dem vergilbten Düsseldorfer Typoskript, in dem zur Gründung der "Gruppe 63" aufgerufen wurde, trat ich bei einem meiner letzten Gänge ins ZKM (Zentrum für Kunst und Medien). Die Ausstellung "Ganz am Anfang, Richter, Polke, Lueg & Kuttner" ist Teil der Ausstellung "Exit – Ausstieg aus dem Bild", sie läuft noch bis Mitte August. Wer sehen möchte, wie die Umgebungen die Kunstwerke ihrer Wahrnehmbarkeit berauben, indem sie die Kunstartigkeit zum Normalfall machen, dem empfehle ich einen Gang durch die Karlsruher Innenstadt. Wer sich andererseits vor Augen führen möchte, wie die Kunstwerke offenbar einem inneren Drang folgend, ihrer Nicht-Mehr-Unterscheidbarkeit von sich aus entgegenseilen, dem empfehle ich einen Besuch im ZKM, der für BBK-Mitglieder übrigens kostenlos ist. Von den immateriellen Kosten, die der drohende Verlust von lieb gewordenen Vorurteilen über das Wesen von Kunst und Künstlertum bedeutet, einmal abgesehen.

Ich habe eben die Karlsruher Innenstadt erwähnt. Es gibt seit kurzem an der Kaiserstraße gegenüber von Karstadt einen Laden, an dessen Warenangebot man ein drittes Phänomen studieren kann. So wie manche harmlosen Käfer sich bemühen, äußerlich bekanntermaßen giftigen oder sonstwie gefährlichen Artgenossen zu gleichen, um sich mit solcher Camouflage einen Platz außerhalb der für sie eigentlich vorgesehenen, aber unvorteilhaften Nahrungsketten zu sichern, so bemühen sich in diesem Laden grundsätzlich harmlose Konglomerate von Leinwand, Holz und Farbe wie ernst zu nehmende Kunstwerke auszusehen, allerdings nicht um sich der Konsumption zu entziehen, sondern im Gegenteil, um als Träger eines ästhetischen Gebrauchswertes getarnt, in den Warenkreislauf Eingang zu finden.

Richter, Polke und die anderen wollten also eine Gruppe gründen. Meine Damen und Herren, wir vom Bezirksverband Bildender Künstlerinnen und Künstler Karlsruhe e.V. haben schon vor mehr als hundert Jahren eine Gruppe gegründet. Indem ich so rede wird klar, dass das Vereins-Wir ein besonderes Wir ist, eines, das Personen mit einschließt, die längst nicht mehr unter uns weilen. Heterogen ist das Vereins-Wir aber nicht nur hinsichtlich des körperlichen Zustands seiner Mitgliedschaft. Mit den Toten könnte man ja gerade noch leben. Wie aber sieht das mit den Lebenden aus. "Dann freun wir uns und gehen weiter / Und denken noch beim Kussegeben: / Wie nah sind uns manche Toten, doch / Wie tot sind uns manche, die leben", so trieb ein anderer Gitarrenpoet, Wolf Biermann, in seiner "Ballade vom Hugenottenfriedhof" ebenso verblüffend wie treffsicher die real existierenden Paradoxien des soziokulturellen Beisammenseins auf ihre dialektische Spitze. Es lässt sich schwerlich leugnen, dass wir es bei einem Künstlerverein wie dem BBK-Karlsruhe mit einem Fall freiwilliger Zwangskollektivierung zu tun haben. Bedächtige Eigenbrötler sitzen im Vorstand mit dynamischen Teamworkerinnen am selben Tisch, sogenannte Autodidaktinnen konkurrieren mit ehemaligen Meisterschülern um die Gunst des größtenteils ungelerten Publikums, hemmungslose Egomane trinken mit hoffnungslosen Altruistinnen aus ein und derselben Kaffeekanne, leicht verspätete Klassizisten teilen mit vielleicht zu früh gekommenen Akademieabsolventinnen Ausstellungswände und öffentliche Gelder. Ich habe die nicht allzu gewagte These hier bereits anlässlich der Ausstellungseröffnung vor drei Wochen formuliert: Hätten sich Polke und Richter vor 42 Jahren zwecks Erlangung der von ihnen selbst aufgelisteten Vorteile

einfach dem BBK angeschlossen, anstatt die Gründung der "Gruppe 63" anzustreben - es wäre wohl für alle Beteiligten eine interessante Erfahrung geworden.

Wer von den Existenzbedingungen im Soziotop des Künstlervereins reden möchte, der wird von den klimatischen Verhältnisse im wirklichen Leben außerhalb der berufsständischen Treibhausituation nicht schweigen können. Versuchen wir uns also ein Bild von der Lage zu machen.

Bilder, die nie einer gesehen hat, sind ebenso fragwürdige Existenzen wie Götter, an die noch niemand oder niemand mehr glaubt. Nur wer seine Werke ausstellt, überwindet den, wie Hannah Arendt es nennt, "privativen", den beraubenden Charakter des Privaten als dem weltfernen Ort. Arbeiten, die das Atelier nicht verlassen, sind in gewissem Sinn nicht wirklich da, weil nicht Teil der von jedem erfahrbaren Welt. Wer seine Werke nicht publiziert, beraubt sich erstens "der Wirklichkeit, die durch Gesehen- und Gehörtwerden entsteht", zweitens "einer 'objektiven', d.h. gegenständlichen Beziehung zu anderen" und er begibt sich "schließlich der Möglichkeit etwas zu leisten, das beständiger ist als das Leben" selbst. Nachzulesen in Hannah Arendts "Vita activa oder Vom tätigen Leben", zuerst veröffentlicht 1958. Dass es Individuen gibt, zumindest in der Literatur gibt es diese, die wie ein gewisser Atzbacher in Thomas Bernhards "Alte Meister" unter einem "Nichtveröffentlichungszwang" leiden, weist nur darauf hin, dass auch im Publikationsgebaren tendenziell pathologische Ausnahmen von der Regel zu bemerken sind. Der gewagte Schritt der Künstlerinnen und Künstler aus der mehr oder weniger dunklen Verborgenheit des Ateliers hinaus ins, wie man wohl sagen muss, Zwielflicht der Öffentlichkeit scheint somit nicht nur für erklärte Weltkinder unumgänglich zu sein. Von einem anderen, in Karlsruhe ansässigen Philosophen wird dieser Schritt auch als Wurf vorgestellt, von dem dann zu hoffen ist, dass es ein großer gewesen sein möge, der aber zunächst und vor allem dem Werfer und der Werferin die Chance gibt, "in die Lichtung hervortreten" und so als Athlet überhaupt erst wahrgenommen zu werden. (Peter Sloterdijk: "Zur Welt kommen - Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen", 1988)

Auf einen kurzen Nenner gebracht: Kunst existiert in der Öffentlichkeit oder sie existiert nicht. Wir müssen also mit unseren Erzeugnissen raus aus den Ateliers, die Frage ist nur, was erwartet uns draußen.

Während der Mensch als Künstler das bereits erwähnte Privileg hat, Arbeiten auch nicht zu produzieren und hervorgebrachte Werke womöglich der Welt vorzuenthalten, hat der Mensch als Rezipient nicht in jedem Fall die dementsprechende Freiheit, Begegnungen mit künstlerisch Produziertem nach Belieben zu suchen oder zu meiden. Nicht erst seit Wirtschaftswissenschaftler die "wechselseitige Durchdringung [...] von Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft" fordern (so zum Beispiel Rolf Funk, zitiert nach einem BNN-Artikel), wird Öffentlichkeit für Kunst allerorten und jederzeit betont zwanglos und das heißt quasi erzwungenermaßen hergestellt. Was in den Geldinstituten und Rathäusern begann, ist mittlerweile bis in die Kirchen, Schwimmbäder und öffentlichen Verkehrsmittel vorgedrungen: Ausstellung ist überall. So konnte man vor einiger Zeit in einem BNN-Artikel lesen, dass eine Malerin einen ganzen Tag lang ahnungslosen Straßenbahnbenutzern ihre gleichfalls mitfahrenden Bilder erklärt hatte. Dagegen ist die Erzwingung der Kenntnisnahme intimer Details aus dem offenbar nicht mehr privaten Leben straßenbahnfahrender Mobilnetzuser ein vergleichsweise harmloses Delikt. Josef Beuys wollte seinerzeit Ähnliches nur einem Versuchs-Hasen und diesem auch nur posthum zumuten.

Als Zumutung empfindet mancher Kunstverächter, aber erst recht der fortgeschrittene Kunstliebhaber womöglich auch die bereits erwähnten, allorts üblich gewordenen Ausstellungen in Rathäusern und anderen öffentlichen Gebäuden. Im Herbst 2003 hörte ein sonntägliches

Vernissagen-Publikum den Bürgermeister einer Gemeinde bei Karlsruhe den Umstand loben, dass die ortsansässige Bevölkerung während einer im Rathaus stattfindenden Ausstellung beim Behördengang den Galeriebesuch gleich mit erledigen könne. Wohl dem, der in einer Gemeinde lebt, die ihm auf diese Weise Wege erspart. Für das bekannte Gemälde von Barnett Newman "Who's afraid of Red, Yellow and Blue" ("Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau") eröffnen sich im Lichte dieser Entwicklung neue Interpretationsnotwendigkeiten. Nun, da die Kunst immer leutseliger wird und an allen möglichen und unmöglichen Orten um unsere immer schwerer zu erlangende Aufmerksamkeit wirbt, droht die noch hie und da aus alter schlechter Gewohnheit phantasierte angebliche Angst des Bürgers vor der Museumsschwelle umzuschlagen in den am eigenen Leibe erfahrbaren Horror des zwangsweise zum Rezipienten gemachten Straßenverkehrsteilnehmers vor der Kunst selbst.

Ein neuer Bildersturm scheint jedoch vorerst, aber auch auf längere Sicht nicht zu erwarten zu sein. Der epidemieartigen Ausbreitung kunstallergischer Reaktionen wirkt die bereits erwähnte Tendenz zum Verschwinden der Kunst in der allgemeinen Kunstartigkeit unserer städtischen Umgebungen entgegen. Peter Sloterdijk prognostiziert: In einer zunehmend künstlicher werdenden Welt wird es kein Bedürfnis und wohl auch keine Möglichkeit mehr geben, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. Wo aber Kunst als solche nicht mehr identifizierbar ist, stehen auch keine entsprechenden Abwehrreaktionen zu befürchten.

Die Kunst der Maler und Bildhauer ist in einer immer lückenloser durchgestylten Umgebung im wörtlichen Sinn nichts Besonderes mehr. Der Anspruch der traditionellen Kunst, etwas Besonderes zu sein, wird mittlerweile durch die Alltäglichkeit von kunstvoll Gestaltetem in Frage gestellt. Allgemein und alltäglich ist der Gestaltungswille insofern als viele ihn haben (es gibt immer mehr Künstler bzw. solche, die sich dafür halten), aber auch insofern als die Gestaltungsroutinen immer mehr Umgebung mit einbeziehen.

Im Zuge der Profanisierung und Veralltäglichung von Kunst gerät der traditionelle Künstler zunehmend in die Rolle eines Kunsthandwerkers, der Bekanntes und oft allzu Bekanntes mehr oder weniger gelungen reproduziert und neuerdings sogar in eigener Person auf Messen feilbietet. Die Ähnlichkeiten zwischen einer Künstlermesse und dem mittlerweile ein wenig aus der Mode gekommenen Töpfermarkt sind ebenso offensichtlich wie beunruhigend (falls man dazu neigt, sich beunruhigen zu lassen). Wir vermarkten unsere Produkte jetzt zunehmend selber, der Galerist wird als Zwischenhändler und Qualitätsgarant in Frage gestellt oder an den Rand gedrängt. Künstler stehen immer mehr für die Qualität ihrer Produkte selbst ein, wie überall kauft der Konsument nicht mehr im Fachgeschäft, sondern am liebsten direkt am Factory Outlet oder via ebay. Auch dies ein Zeichen dafür, wie gewöhnlich die sogenannte Kunst mittlerweile geworden ist – man beachte, wie gesagt, im Gegensatz dazu die Verungewöhnlichung des Gewöhnlichen.

Der traditionelle Künstler verliert nach und nach die letzten noch glimmenden Reste seines Nimbus und wird zum Produzentenlieferanten für den Bedarf des gekonnten Wohnens, sei dies nun das individuelle Wohnen innerhalb eines Gebäudes oder das kollektive Wohnen im erweiterten Interieur des öffentlichen Raums. Ob man dann das Bild nach Vorgabe des Designersofas auswählt oder sich ein Sofa nach Vorgabe der kürzlich erstandenen Aquarelle von Chagalls Urenkeln eigens bauen lässt, bleibt eine Frage der individuellen Präferenzen und Möglichkeiten. Eines aber ist klar: es geht hier um Entscheidungen im Rahmen eines erweiterten Begriffs von Kunst und Gestaltung. Wer heute noch die Nase darüber rümpft, dass das Bild passend zum Teppich ausgewählt wird, so als würde man hier die Prioritäten falsch setzen, der hat nicht verstanden, dass der Spießbürger lange vor dem Bildungsbürger und dem Künstler erfasst hat, dass Kunst die Tendenz in sich trägt, ihren Rahmen im wörtlichen Sinn zu sprengen und die Umgebung als Teil des zu gestaltenden

Feldes mit einzubeziehen. Heute vollzieht die Kunst das nach, was der vermeintliche Spießherren immer schon wusste: das Bild endet nicht an der hard edge des Bildrandes, sondern hat in sich den Drang, das Ganze sein zu wollen.

In einer Umgebung, die eine Art Gesamtkunstwerk darstellt, werden das Tafelbild und die Plastik zu Kunstdingen neben anderen Kunstdingen, der Unterschied zwischen "echter" Kunst, Hobbykunst, Camouflage-Kunst und kunstvoll gestalteten Gegenständen bis hin zu denen vom Typ Schaufensterdekoration kann nur noch von Fachleuten und von diesen manchmal auch nur mit Mühe wahrgenommen werden. In dieser Situation fangen, so darf man vermuten, vorübergehend die Gütesiegel an, eine hervorragende Rolle zu spielen - ein Akademiediplom, das Auflisten von exklusiven Ausstellungsorten, ja sogar der Hinweis auf die Mitgliedschaft im Berufsverband Bildender Künstler bei ebay soll Anbietern einen gewissen Marktvorteil verschaffen.

Wenn Kunst heute überall mit von der Partie und auf jeder Party dabei sein will, wenn sie mehr und mehr zu ihrer eigenen Reklame wird und daher von anderen Reklamen nicht mehr zu unterscheiden ist, wenn die "Kunst" und ihre Umgebung den gleichen Grad an gestalterischer Raffinesse aufweisen, wenn also die Fähigkeit wie auch das Bedürfnis, zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu differenzieren nur noch bei den am längsten und am besten trainierten Rezipienten anzutreffen ist, dann ist es trotz alledem nicht an der Zeit, zum defensiv-restaurativen Rückzug in die Museen und Künstlerhäuser, in die Zirkel und Vereine derer, die es angeblich oder tatsächlich besser wissen und besser können, aufzurufen. Es liegt mir fern, Ratschläge für einen angeblich richtigen, gewissermaßen kulturpolitisch korrekten Umgang mit Kunst zu geben. Und mein gedankliches Umherirren in der zeitgenössischen Kunstlandschaft endet nicht mit dem von einem Aufatmen des Publikums begleiteten Einzug in die bergenden Festungen der Berufsverbände und GEDOKen als den Orten, wo man noch weiß, was das Gute, Wahre und Schöne ist und nach welchen Kriterien es anzufertigen und zu erkennen sei. Ein relativ hohes Maß an Orientierungsnot, ja sogar an Orientierungslosigkeit im Felde der so genannten Kunst muss heute billigend in Kauf genommen werden. Dies klingt resignativ, ist aber durchaus aufmunternd gemeint.

Zu den Problemen mit der Gegenwart, kommen im Falle des BBK auch noch die Probleme mit der Vergangenheit. Künstler- und Künstlerinnenvereine vom Typ BBK-Karlsruhe und GEDOK-Karlsruhe sind, wie eingangs schon angedeutet, auch Erbenvereine und Nachlassverwaltungen, der BBK wahrscheinlich in höherem Maße als die GEDOK. Unsere Ausstellung in diesem Hause gibt ein praktisches Beispiel für tätige Nachlassverwaltung. Wir Vereinsmitglieder werden potentiell konfrontiert mit der Last und der Lust, Erben zu sein. Die grundsätzlich gut zu heißende Orientierungsnot, von der ich gesprochen habe, wird dadurch kaum gemildert. Eine gewisse Trägheit bei der Wahrnehmung, Aufnahme und Integration des jeweils Aktuellen mag als praktische Folge des institutionellen Angebundenseins an Denk- und Handlungsgewohnheiten der Altvorderen je nach Standpunkt zu begrüßen oder zu beklagen sein. Von der Aufgabe, sich der heute herrschenden Unübersichtlichkeit und Beliebigkeit zu stellen und individuell und kollektiv darauf zu reagieren, entbindet dieser konservative Grundzug den Künstler als Vereinsmitglied nicht. Wenn mich nicht alles täuscht, dann stehen Künstlervereine wie der Künstlerbund Baden-Württemberg, dessen Leistungsschau bis vor einer Woche in der Städtischen Galerie erlebbar war, momentan vor ähnlichen Problemen.

Meine Damen und Herren, es gibt bei diesem Vortrag kein Happy End in Form einiger zukunftsweisender Postulate. Unzeitgemäß erweist sich der Künstler als Vereinsmitglied insbesondere als Folge der Tatsache, dass er sich mit Rücksichtnahmepflichten konfrontiert sieht, die ein unbefangenes Agieren im Raum der aktuellen Möglichkeiten deutlich erschweren. Dass die Spontaneität und die Intuition Einzelner im Morast der Vereinsgremien stecken bleibt, ist eher die

Regel als die Ausnahme. Dass der Kampf des Neuen gegen das Alte, um eine museumsreif gewordene Metapher des historisch-dialektischen Materialismus zu bemühen, nicht selten zugunsten des Alten entschieden wird, ebenso. Die gelegentlichen Rücksichtnahmen, die sich aufgrund der ebenso geschätzten wie dringend benötigten finanziellen Unterstützung aus öffentlichen Kassen ergeben, seien hier nur am Rande erwähnt (in der Tat haben wir dem Kulturreferat keinen inhaltlichen Rechenschaftsbericht vorzulegen). Zwischen der Skylla allgemeiner Orientierungsnot und der Charybdis ererbter Traditionspflege ist das Schifflin des BBK immer wieder munter hindurchgesteuert. Ansonsten war der Kurs des Vereinsboots wohl öfter als nötig bestimmt durch zufällig sich bietende Ausflugsziele. Der Künstler als ein an Entscheidungen im Verein aktiv beteiligter Vereinsmeier gleicht eben immer wieder dem Jongleur, der mit Federbällen, Chinavasen und Briefbeschwerern gleichzeitig hantieren soll. Die hohe Kunst solcher Jonglage beherrschen nur die wenigsten.

Das Happy End, das ich Ihnen anbieten kann, muss notwendigerweise bescheiden ausfallen. Da es mit Pragmatismus zu tun hat, handelt es sich wohl auch eher um einen Happy-End-Ersatz. Der Künstler als Vereinsmeier sollte, wie ich finde, seine Doppelrolle als Künstler und als Vereinsmeier bewusster ins Auge fassen und die Vorteile dieses Sowohl-als-auch klarer als bisher erkennen. Die Chance der Vereinsmeierei liegt nicht zuletzt in einer besonderen, innerhalb der Vereinsblase gegebenen Kommunikationssituation. Das lateinische *communicare* heißt auch so viel wie in Gemeinschaft treten. Am historischen Anfang der künstlerischen Berufsverbände stand das kollegial-gesellige Beisammensein im gewinnorientiert betriebenen Vereinslokal übrigens an oberster Stelle. Dass Künstlervereine Ausstellungsmöglichkeiten bieten, ist eine Neuerung der 1970er Jahre. Die Devise wird nun allerdings nicht lauten: zurück zu den Quellen, beziehungsweise: zurück zu den Zapfhähnen, Weinfässern und Festsälen des 19. Jahrhunderts.

Die Devise, wenn denn eine zu formulieren sein sollte, verbirgt sich vielleicht zwischen den Zeilen eines Satzes von Thomas Bernhard. Er steht in seinem bereits erwähnten Roman "Alte Meister", wo es heißt: "unser Leben ist genau in dem Grade interessant, in dem wir unsere Redekunst wie unsere Schweigekunst haben entwickeln können." Was für das Leben im Allgemeinen gültig ist, wird für das Vereinsleben im Besonderen nicht ungültig sein. Interessant würde die Sache dann, wenn es uns gelänge, in ein angeregtes und anregendes niveauvolles Gespräch über sie zu kommen, wobei mit der Sache nicht allein und auch nicht in erster Linie Fragen der Vereinssatzung gemeint sein können. Sondern die Sache, über die zu sprechen und zu schweigen wäre, ist natürlich die Kunst und alles, was damit zusammenhängt (also letzten Endes alles). Die Schweigekunst, die nach Thomas Bernhard zusammen mit der Redekunst zu entwickeln wäre, mag hier als Synonym für die künstlerische Praxis im engeren Sinn stehen, ist doch die Kunst das, was vor und nach allen Paraphrasierungsversuchen gewissermaßen sprachlos für sich selbst spricht. Meine Überlegungen zielen also keineswegs auf die Umbenennung des BBK in, wie man in Karlsruhe wohl sagen dürfte, "Bezirksverband Babbelnder Künstlerinnen und Künstler e.V."

Der Künstler als Vereinsmeier, wie ich ihn mir denken will und kann, wäre einer, der den Verein nutzt, um während der Arbeit im Gespräch und in der Auseinandersetzung über die Arbeit und deren Voraussetzungen und Folgen zu bleiben, um es einmal möglichst allgemein zu formulieren. Wie trivial oder nicht-trivial diese Arbeitsgespräche dann sein werden, hängt von den Gesprächsthemen, den Gesprächspartnern und den Gesprächssituationen ab. Das Vereinslokal wäre dann nicht mehr nur Verwaltungs- und Ausstellungsort, sondern auch Forum, Bühne, Kino, Labor, Seminar und Kirche – meinetwegen auch Schlachtfeld und Jahrmarkt, Tanzboden und Festzelt. Ausstellungen, die in diesem Rahmen stattfänden, hätten immer auch etwas von Versuchsanordnungen. Der Vielfalt und Kurzatmigkeit der Kunstübungen draußen entspräche vereinsintern eine permanent neu zu gewinnende situative Offenheit.

Der bereits mehrfach offen und verdeckt hinzugezogene Peter Sloterdijk konstatiert, es "geht in der Kunst um das Zeugnis und dann erst um die Kreation" ("Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen", S. 21). Wenn dem so ist, dann wird es gerade auch im Künstlerverein sinnvoller Weise nicht vordringlich um die periodische Zur-Schau-Stellung von dinghaften Kreationen gehen können, auch wenn, wie Hannah Arendt sagt, es unsere Werke sind, über die wir in eine "objektive[...]', d.h. gegenständliche[...] Beziehung" zu einander treten. Die Explikation des mit unserer objektiven Produktion implizit Gegebenen, wäre dann das Projekt hinter den Projekten, wäre das unausgesprochene Thema, die stillschweigende Voraussetzung von Ausstellungen und anderen Vereinsaktivitäten.

Unsere Satzung benennt als Zweck des Verbands die Förderung der Kunst im Allgemeinen und der bildenden Künste im Besonderen. Wer würde dem nicht spontan zustimmen wollen. Aber von Detailfragen einmal abgesehen, habe ich den Eindruck, dass man am Strang der Bildende-Kunst-Förderung heute gar nicht mehr ziehen muss, die Sache hat eine explosionsartige Eigendynamik entwickelt und springt einem von sich aus ständig entgegen, was nicht heißt, dass Einzelpersonen und Einzelinstitutionen es immer und überall leicht hätten. Förderungsbedarf sehe ich heute weniger bei der Kunst, verstanden als die Welt der Werke, als beim Künstler, weniger auf der sachlichen als auf der geistig-gedanklichen Ebene. Ein Verein wie der BBK böte die Möglichkeit dazu. Da das Geistige aber in der Kunst selbst, wie man nicht erst seit Kandinsky weiß, zu lokalisieren ist, wäre dazu erfreulicherweise noch nicht einmal eine Satzungsänderung nötig.

IV./02. Die Wirklichkeit und ihr Anderes – Hermann Josef Roths Diamantgitterbilder versus Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie. Vortrag im Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) Karlsruhe am 10.6.2010

Meine Damen und Herren,

wem das mediale Gerede über Kunst und Kultur unerträglich geworden ist, der hält möglicherweise Ausschau nach Texten, die kein bloßes Gerede sind. In diesem Sinne kann man bei Adorno leicht fündig werden. Zudem bietet seine "Ästhetische Theorie", ein Klassiker der kunsttheoretischen Literatur, den Vorteil einer gewissen Vollständigkeit und Allgemeinheit, verbunden mit einer Fülle von Detailhinweisen aus dem Bereich der Musik, der bildenden Kunst und der Literatur. Anders gesagt: wir haben es zu tun mit einem komplexen und relativ kohärenten Theoriekunstwerk, das in dieser Form seinesgleichen sucht. Nehmen Sie diese wenigen Bemerkungen als vorläufige Begründung dafür, dass ich mich mit meiner Lektüreempfehlung in Form eines Vortrags nun schon zum zweiten Mal vor ein Publikum wage.

Ich verbinde meinen, wenn Sie so wollen, Buchtipps mit einer Rezeptionsempfehlung anderer Art. Auf das künstlerische Werk Hermann Roths wurde ich zum ersten Mal vor sieben oder acht Jahren aufmerksam. Auch hier ließe sich kurz und schroff sagen: wer sich vom gemalten und gebildhauerten Geschwätz der mittlerweile jederzeit und überall stattfindenden Kunstaussstellungen ein wenig erholen möchte, dem bieten die Werke von Hermann Josef Roth in hervorragender Weise Gelegenheit dazu.

Adorno, "der Philosoph und Musiktheoretiker, der sich obendrein aufs Komponieren verstand" (Müller-Doohm, S. 125), wie ihn sein Biograph Stefan Müller-Doohm beschreibt, verstand sich oben-obendrein auch noch auf die bildende Kunst und die Literatur, was seine "Ästhetische Theorie" zu einem Buch für uns alle macht.

Als Theodor W. Adorno am 5. August 1969 im Alter von 66 Jahren während einer Urlaubsreise starb, stand seine "Ästhetische Theorie", die er selbst zu seinen Hauptwerken zählte, kurz vor dem Abschluss. Was uns heute als posthum erschienenenes Buch vorliegt, ist also mehr als nur eine Rohfassung, aber auch weniger als das vom Verfasser autorisierte Endresultat. Das 1970 bei Suhrkamp erschienene Werk wurde aus dem Nachlass herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.

Wenn man sich auf Adornos Bericht zur Lage der philosophischen Ästhetik in der Mitte des 20. Jahrhunderts verlassen kann, dann war die ästhetische Theorie heruntergekommen und verloren zwischen trivial-dummer Allgemeinheit und willkürlicher Subjektivität. Mit seinem eigenen Beitrag wollte er aus "der mit Geschmack verfilzten Haltung des unbeteiligten Zuschauers" (Adorno, S. 495) heraus und "die Nähe des Produzierenden zu den Phänomenen [...] verbinden mit der von keinem fixen Oberbegriff [...] gelenkten begrifflichen Kraft". (Adorno, S. 498)

Der zuletzt zitierte Satz, er stammt aus dem Entwurf einer Einleitung, enthält den Kern oder das Konzentrat von Adornos Methode der Werkanalyse. Versuchen wir also zu verstehen, was in ihm gesagt wird. Adorno will, ich wiederhole es: "die Nähe des Produzierenden zu den Phänomenen [...] verbinden mit der von keinem fixen Oberbegriff [...] gelenkten begrifflichen Kraft".

Es geht Adorno darum, einerseits ganz nah am oder sogar mit dem Künstler im Werk zu sein, diese tendenziell blind und sprachlos machende Nähe aber zu verbinden mit begrifflicher Distanz, also mit dem, was man gemeinhin Reflexion nennt. Das Ja zur begrifflichen Kraft (schon Kant hat gesagt: "Anschauungen ohne Begriffe sind blind") gilt aber nur in Verbindung mit einem Nein zur Ableitung dessen, was zu sein hat, aus dogmatischen Theorien beispielsweise über das Schöne; Begriffe: ja, fixe Oberbegriffe: nein.

Wer sich ein wenig mit Wissenschaftstheorie befasst hat, weiß, dass die reine Induktion eine Illusion bleiben muss, während es die reine Deduktion immer nur zu nichts sagenden Zirkelschlüssen bringt. Adorno versucht, durch ein Sowohl-als-auch diesem Dilemma zu entkommen.

Die mit Hilfe eines Begriffsapparats sozusagen sehend gewordene Anschauung kann aber nach Adorno nicht bei der bloßen Beschreibung des angeschauten Kunstwerks stehen bleiben. Für Adorno ist Ästhetik zwangsläufig philosophische Ästhetik. Das von den Phänomenen her kommende Denken denkt weiter und transzendiert aus in der Sache liegenden Gründen wie von selbst ins Ästhetisch-Philosophische. Das über die bloße Anschauung, falls es so etwas gibt, hinaus denkende Denken führt uns mit Adorno wie von selbst zu dem, was an der Kunst wesentlich ist.

Wesentlich an der Kunst ist, "was an ihr nicht der Fall ist" (Adorno, S. 499), also etwas, das man mit den Mitteln der kriminalistischen Spurensicherung nicht zu fassen bekommt. "Jenes nicht der Fall Seiende an der Kunst zu denken, ist die Nötigung zur Ästhetik", schreibt Adorno (Adorno, S. 499). Ästhetisch denken heißt nach Adorno über das Faktische hinaus denken; man bewegt sich damit aber gedanklich, wie wir gleich sehen werden, in eine Art Gegenwelt hinein.

Wenn wir nur das rein Faktische der Kunst betrachten, bleiben wir zwar auf dem Boden der Tatsachen, verzichten aber auf die Möglichkeit, uns mit der Kunst als Kunst auseinanderzusetzen. Kunstwerke haben, darauf weist Adorno unermüdlich hin, diesen empirisch-faktischen Aspekt, sind aber Kunst nur insofern als sie sich aus der empirischen Welt hinausbegeben, um eine ihr "entgegengesetzte [Welt] eigenen Wesens" (Adorno, S. 10), wie Adorno sagt, hervorzubringen. An anderer Stelle schreibt er: "Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich." (Adorno, S. 500) Auch im Titel dieses Vortrags "Die Wirklichkeit und ihr Anderes" kommt die Gegenüberstellung von Kunst-Welt und Welt-Welt oder empirischer Welt, eine der Grundkonstellationen bei Adorno, zur Sprache.

Es war übrigens Adornos Rede von der Empirie als dem Gegenteil der Kunst, die mich auf die Idee brachte, Adorno und Hermann Roth im Rahmen eines Vortrags miteinander in Verbindung zu bringen. Empirie und (natur)wissenschaftliche Forschung, die die materielle Basis von Roths Schaffen bildet, können ja geradezu als Synonyme gelten.

Wir sind mit unserem Doppelvortrag, Prof. Peter Weibel sei's an dieser Stelle gedacht, Teil des Begleitprogramms einer Ausstellung mit symmetrischer Kunst aus Ungarn. Es wird daher nicht nur erlaubt, sondern geradezu unumgänglich sein, ein paar Bemerkungen zu den strukturellen Eigenschaften von Adornos Ästhetischer Theorie einfließen zu lassen.

Der zuletzt zitierte Satz aus der "Ästhetischen Theorie" lautete: "Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich." (Adorno, S. 500) Man wird also sagen dürfen, Kunst und Welt stehen in einem symmetrischen Verhältnis zueinander. An anderer Stelle heißt es: "Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form." (Adorno, S. 16) Auch hier wird eine Entsprechungs- oder Symmetrierelation

zwischen einem Bereich A und einem Bereich B angenommen. Weitere Beispiele dieser Art lassen sich leicht finden.

Die Symmetrieachse, entlang welcher das Umschlagen des einen ins andere stattfindet, geht sowohl durch den Rezipienten als auch durchs Kunstwerk und wahrscheinlich auch durch die Ästhetische Theorie selbst mitten hindurch. Der Umschlagspunkt ist erreicht, wo die Beschränktheit aufs bloß Faktische überwunden wird, gleichgültig, ob dieses, wenn man so will: Transzendieren im Subjekt, im Objekt oder in der Theorie zu verorten ist.

Zu einem Symmetriebruch kommt es jedoch bezeichnender Weise dort, wo die innere Dynamik des Kunstwerks sich verselbständigt gegenüber dem, was ins Kunstgebilde materialhaft eingegangen ist. Was sich zwischen den Werkkomponenten in deren Mit- und Gegeneinander eigengesetzlich entwickelt, hat keine unmittelbare Entsprechung in der empirischen Wirklichkeit, sonst könnte von der viel zitierten Werkautonomie nicht die Rede sein, auch wenn Adorno Wert auf die Feststellung legt, dass es sich nur um eine Autonomie *als ob* handelt.

Die Symmetrien enden also dort, wo die Eigendynamik des Kunstwerks beginnt, das heißt dort, wo mit der Kunst Ernst gemacht wird. Obwohl bereits mehrfach vom Kunstwerk die Rede gewesen ist, wurde noch nicht gesagt, was Adorno darunter versteht. Bevor Hermann Roth über die Besonderheiten seiner etwas salopp unter dem Begriff "Diamantgitterbilder" zusammengefassten Werkgruppe informiert, soll dieses Versäumnis noch rasch nachgeholt werden.

Ob etwas zum Bereich der Kunst gehört, also ein Kunstwerk ist oder nicht, muss sich immer wieder neu herausstellen. "Der Prozeß des sich Abstoßens [von der empirischen Wirklichkeit]", sagt Adorno, "muß immerwährend sich erneuern." Und weiter: "Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick", ein "momentanes Innehalten", ein, wie man wohl paraphrasieren darf, für den Moment gelungener Flugversuch, ein Balanceakt (Adorno, S. 162), ein prekärer, in sich dynamischer Zustand, eine momentane Stillstellung von Kräften, die damit aber nicht wirklich zur Ruhe gekommen sind. Ein Werk befindet sich nach Adorno, und wer wollte ihm da widersprechen, im Stande oder besser im Fluge der Kunst immer nur solange die daran beteiligten Kräfte dies ermöglichen und erlauben. Das Kunstwerk ist also, kurz gesagt, kein Sein, sondern ein Werden, kein Objekt, sondern eine in sich wiederum aus Kräften bestehende Kraft.

In seinem zweiten Brief über die Ästhetische Erziehung hatte Friedrich Schiller noch geklagt: "die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert" (Schiller, S. 572). Schiller meinte damit vermutlich weniger die formalen als die stofflichen oder inhaltlichen, die sujetbezogenen Möglichkeiten der Kunst. Die zwar schon flügellosen, aber immer noch frei schwebenden Engelein in Philipp Otto Runes "Großem Morgen" von 1809/1810 wären Schiller, hätte er sie noch zu Gesicht bekommen, wahrscheinlich ein wenig von der Wissenschaft überholt, um nicht zu sagen überflügelt, vorgekommen.

Nicht erst mit Hermann Josef Roth, aber auch speziell mit ihm scheint nun die Zeit gekommen zu sein, da einerseits die Wissenschaft zu gewissen Reparationszahlungen bereit ist und andererseits die Kunst sich in der Lage sieht, diese an- und aufzunehmen. Als Ersatz für die im Zuge der Aufklärung und Rationalisierung einst durch Entzauberung okkupierten, ja geradezu in nichts aufgelösten Ländereien wurden der Kunst von der Wissenschaft neu entdeckte und urbar gemachte Gebiete zur Ressourcenausbeutung überlassen. Auf diese Weise kamen die Kunstschaffenden zum Beispiel in den Besitz von chemischen Formeln und Molekülmodellen in variantenreicher Vielfalt. Aus ihrem primären, wissenschaftlich-empirischen Funktionszusammenhang herausgelöst, werden diese bei Hermann Roth zu Kunst-Stoffen der besonderen Art und finden Eingang in Bilder und

Objekte.

Unter dem Regime immanenter Autonomie entwickelt sich im Werk ein sekundärer Funktionszusammenhang, der dem primären chemischen allenfalls noch von weitem ähnlich sieht. Im letzten Teil meines Vortrags, möchte ich diesen sekundären Funktionszusammenhang ein wenig näher betrachten, ohne dabei methodisch nach Adorno vorzugehen. Verstehen, meinte dieser, könne man Kunstwerke nur, indem man sie "in der Erfahrung von innen her" (Adorno, S. 184) quasi noch einmal hervorbringe, etwa so, wie ein Musiker ein Musikstück interpretiere. Was Sie jetzt also nicht erleben werden ist, dass Rumold Roths "Diamantgitterbilder" aufführt oder vorspielt. Mir von Adorno mit auf den Weg geben lassen möchte ich allerdings die entmutigende und daher zugleich tröstliche Versicherung, dass die Rätselhaftigkeit von Kunst immer schon die "Niederlage ihres Betrachters" (Adorno, S. 184) bedeute.

Neben der von Adorno so genannten "ästhetischen Rationalität", eine Art Sachvernunft des Kunstwerks, die sich auf dem Wege des blinden Formgefühls des Künstlers Geltung verschafft, ist es vor allem die Abstraktion, die im Bereich der Wissenschaft wie auch in dem der Kunst nach Adorno eine wichtige Rolle spielt. Auch hier haben wir es, nebenbei bemerkt, wieder mit Symmetrien zu tun.

Nach gängiger Auffassung beschreiben die Naturwissenschaften die Dinge so wie sie wirklich sind. Diese objektive Beschreibung der Realität ist nur um den Preis des Rückzugs von den realen Gegenständen zu leisten, ich kann nur etwas beschreiben, wovon ich Abstand genommen habe. "Rückzug von der gegenständlichen Welt" (Adorno, S. 53) ist aber genau das, was Adorno, "so lax wie nur möglich", wie er sagt, unter Abstraktion versteht. Wissenschaftlich tätig sein heißt also, so widersinnig es zunächst klingen mag, von der Wirklichkeit abstrahieren. Dieses Abstandnehmen von der Realität um der Objektivität der Beschreibung willen ist etwas, was die naive Auffassung vom naturwissenschaftlichen Forschen gerne übersieht.

Ein Ergebnis dieses Abstraktionsprozesses ist der wissenschaftliche Gegenstand als eine Art Wirklichkeitsmodell. Wo Hermann Roth sich am wissenschaftlichen Modellbau beteiligt hat, war er in gewisser Weise bereits künstlerisch tätig, also immer schon unterwegs im Bereich zwischen Kunst und Wissenschaft. Als Künstler hätte er dann die Ergebnisse seiner ersten, wissenschaftlichen Abstraktion in einer zweiten, künstlerischen Abstraktion sozusagen überboten.

Sehen wir uns nun in dem von Hermann Roths Bildern eröffneten Abstraktionsraum um, dann finden wir darin nicht nur Abstraktes, sondern auch Gegenständliches. Dieses Gegenständliche darf aber nicht als Rücknahme des Rückzugs, also der Abstraktion, verstanden werden. Vielmehr wird unter den formalen Bedingungen der doppelten, also der wissenschaftlichen und künstlerischen Abstraktion, Gegenständlich-Figürliches in den dafür bereitstehenden Strukturraum hinein projiziert.

Die schablonenhaften Gestalten, die dann sichtbar werden, sind nicht Rekonstruktionen eines Vorhandenen, sondern Ergebnisse eines Hineinphantasierens. Die Ritter, Roben, Raben und Ameisen sind verwandt mit Platons Schatten an der Höhlenwand, bei denen ja auch klar ist: wer sich ihnen zuwendet, nimmt eben gerade nicht die wirkliche Wirklichkeit in den Blick. Die Schablonenhaftigkeit ihres Wesens rückt Roths Ritter und Raben in den Bereich des Flüchtigen, des gedanklich Assoziativen, wo die Ameise und der Richter am Bundesverfassungsgericht gleichberechtigte Bürger desselben schattenhaften Gemeinwesens sind.

Die völlige, wenn man so will: soziologische, biologische und historisch-chronologische

Verschiedenheit der Figuren im Diamantgitter ist ja zunächst dazu geeignet, einen Anfangsverdacht auf Verstoß gegen das Nicht-Beliebigkeitsgebot aufkommen zu lassen. Nach dem Ende der Beweisaufnahme stellt sich jedoch heraus, dass der Anschein von Beliebigkeit notwendiges Resultat einer gewissen platonischen Schattenhaftigkeit der in die Gitterstruktur hineingesehenen Gestalten ist. Wer mit Hilfe seiner Hände, einer Lampe und der weißen Wand die Schattengestalten von Hunden und Regenschirmen formt, der wird kaum darauf achten, dass die realen Vorbilder seiner Schattengebilde phänomenologisch in dieselbe Klasse fallen. Dennoch besitzt der Vorgang als Ganzes ein hohes Maß an innerer Plausibilität, derzufolge die erscheinende Beliebigkeit kein Mangel, sondern ein wesentliches und notwendiges Moment ist.

Nun liegt es nach dem Gesagten nahe, in den Figuren der Ritter, Roben usw. nicht nur irgendwelche Projektionen, sondern Projektionen der Roth'schen Psyche erkennen zu wollen. Der sich damit abzeichnenden Möglichkeit einer psychoanalytischen Kunstinterpretation möchte ich einige Adorno-Zitate in den Weg stellen. Es handelt sich dabei um grundsätzliche Einwände, die Adorno gegen das Psychologisieren als Mittel der Werkanalyse vorgebracht hat. Adorno schreibt:

"Kunstwerke sind unvergleichlich viel weniger Abbild und Eigentum des Künstlers, als ein Doktor sich vorstellt, der Künstler einzig von der Couch her kennt. [...] Im künstlerischen Produktionsvorgang sind unbewußte Regungen Impuls und Material unter vielem anderen. Sie gehen ins Kunstwerk vermittelt durchs Formgesetz ein; das buchstäbliche Subjekt, welches das Werk verfertigte, wäre darin nicht mehr als ein abgemaltes Pferd." (Adorno, S. 21) Allgemein werde, so Adorno, von den psychoanalytischen Ansätzen das Projektive überschätzt und das Eigengewicht von Form und Material unterschätzt.

Auch hier wird deutlich, welchen hohen Stellenwert Adorno den Kräften, die vom Kunstwerk als eigenständigem System ausgehen, zuerkennt. Ich habe dies weiter oben als Symmetriebruch bezeichnet - was sich quasi kunstimmanent relativ autonom abspielt, hat eben keine unmittelbare Entsprechung im empirisch-psychischen Bereich. Eine richtig verstandene Psychologie der Kunst hätte nach Adorno "das Kunstwerk nicht nur als das dem Künstler Gleiche zu dechiffrieren, sondern als Ungleiches, als Arbeit an einem Widerstehenden." (Adorno, S. 21)

Hermann Roths Figurprojektionen wären aber auch ohne diese grundsätzlichen Einwände kein geeignetes Trainingsobjekt für psychoanalytisch inspirierte Deutungsübungen, es sei denn man wollte daraus, wie jeder Küchenpsychologe es heute kann, eine Ameisenphobie, ein medizinisch-beruflich bedingtes Richterroben-Trauma und einen nicht verarbeiteten pubertären Hang zur Ritterromantik ableiten. Wofür die Raben stehen könnten, mag sich jeder selber fragen, irgendwo zwischen Hexualität und Sexualität wird man sicher fündig werden.

Der Moment, in dem der Pharmazeut Prof. Dr. Roth zum Künstler Hermann Josef Roth wurde und stets aufs Neue wird, ist mit Adorno zu kennzeichnen als der Moment der künstlerischen Imagination, das ist der Ort, "an dem künstlerischer Geist übers bloß Daseiende sich erhebt" und "nicht vorm bloßen Dasein der Materialien und Verfahrensweisen", spricht: der Formeln und wissenschaftlichen Methoden, kapituliert. (Adorno, S. 63)

Der Geist des Nicht-kapitulieren-Wollens ist womöglich nur die heroische Kehrseite der Klaustrophobie. Aber auch die künstlerische Nicht-Kapitulation vor der wissenschaftlichen Gegenstandswelt, welche ihrerseits als Resultat einer wissenschaftlichen Nicht-Kapitulation vor der Welt der naiven Primärerfahrung gesehen werden kann, führt in gebundene und bindende systemische, wenn man so will: "klaustische" Verhältnisse und sei es auch nur in die gebildeinternen Zwänge eines Daseins-als-ob. Daher muss der Geist, der die Kunstgebilde

hervorbringt, so sieht es jedenfalls Adorno, sich zuletzt notwendig gegen die Kunstwerke selbst wenden. Damit sind autoaggressive Tendenzen angesprochen, die dafür sorgen, dass die Kunst, wenn Adorno Recht hat, in ständiger Gefahr ist, sich selbst zum Opfer zu fallen - und dies um so eher, je konsequenter sie ihrem eigenen Bewegungsgesetz folgt.

Was der Mehrzahl von Hermann Roths Werken daher von einem auf Konsequenz drängenden Kritiker in der Nachfolge Adornos vorgehalten werden könnte, ist, dass sie Anzeichen dieser autoaggressiven Kräfte weitgehend vermissen lassen, dass sie unwahr werden durch ihren Mangel an Fragmentarischem, ihr Zuviel an Regime, ihr Beharren auf Integration, ihr Nicht-Umschlagen in Momente der Desintegration, ihre bruchlose Totalität. Totalität, so heißt es bei Adorno, verschlucke am Ende die Spannung zwischen den sozusagen überintegrierten und dadurch abgetöteten Momenten und werde dann zur Ideologie. "Je integrierter die Kunstwerke, desto mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind." (Adorno, S. 84)

Für Adorno ist allerdings ebenso wahr: authentische, also nicht nur kunstgewerblich gemachte, Desintegration muss durch das Stadium der vollen Integration hindurch. Der Zwang zur Einheit aller Momente im dadurch autonomen Werk muss erst sein Ziel erreicht haben, um dann umschlagen zu können in gegenläufige Tendenzen. Bruchstücke, die nicht aus dem Widerstand gegen eine einmal realisierte Totalität hervorgegangen wären, würden ihre Bruchstückhaftigkeit nur kunstgewerblich simulieren. Der Künstler selbst muss in seinen Gebilden die Nötigung zum Fragmentarischen finden.

Der eben erfundene Kunstkritiker behält aber am Ende nicht Recht. Auch der Künstler Hermann Roth muss diese von seinen Werken ausgehende Nötigung zur Desintegration kürzlich empfunden haben, denn wenigstens eines von drei Diamantgitterbildern aus dem Jahr 2010 zeigt, wenn man so will, Risse im integrativen Putz, ein Ikarus, der sich in seine Bestandteile aufzulösen beginnt, den Ausschnitt einer Netzstruktur, die zitatarig zwar noch erwähnt wird, deren totalitäres Regime aber historisch geworden ist. Auch das obligate figürliche Element hat eine Wandlung durchlaufen. War der Ritter noch schemenhaft oder archetypisch einfach konstruiert, so ist der Ikarus hochkomplex und ausdifferenziert, nicht mehr integriertes Moment eines geschlossenen Gefüges, sondern selbst eine nach Autonomie strebende Einheit. Hier entzieht sich etwas seiner drohenden Entmachtung durch das Zuviel an Integration und unternimmt den Versuch ins Expressive zu entfliegen. (Adorno, S. 91) Dass dieser Kunstflugversuch am Ende scheitert, deckt sich mit Adornos eher düsteren Prognosen für den Flugversuch Kunst insgesamt.

Meine Damen und Herrn, ich möchte Ihnen als eine Art Epilog noch einen kurzen Abschnitt aus einem Buch von Monika Plessner vorlesen, worin diese den Verlauf eines Abendessens schildert, zu dem sie zusammen mit ihrem Mann Helmuth Plessner 1952 bei Gretel und Theodor W. Adorno in Frankfurt am Main eingeladen war. Bei dem erwähnten "hochgewachsenen Friesen" handelt es sich um den Verleger Peter Suhrkamp:

"Das Gespräch entspann sich anfangs nur zwischen den Männern, dem hochgewachsenen Friesen, dessen ernste Züge im Schatten lagen, und Helmuth und Adorno, die einander Einfälle wie Pingpongbälle zuschleuderten. Wovon die Rede war, habe ich vergessen. Aber es war die Rede ... die Rede ... die Rede ...

Dabei beobachtete ich etwas Merkwürdiges an Adorno: Sein Gesichtsausdruck veränderte sich kaum, während er sprach. Aus den vollen, flötenähnlich rund gewölbten Lippen schossen unaufhörlich Wörter, während die Augen, schwarz, weit und still, ständig zu staunen schienen. Auch wenn er lachte, hatte der obere Teil des Gesichtes daran kaum Anteil. Kein Muskel zuckte an Schläfen und Stirn. Er sah aus, als sei er, redend, bei einer ganz anderen Sache, irgendwo. Bei einer

fernen Musik? Ein horchendes Gesicht, dachte ich, aber kurz vor dem Verstummen. Irgendeine römische Porträtbüste kam mir in den Sinn. Aber wessen Büste? Seneca? Catull?" (Plessner, S. 50)

Zitierte Literatur:

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970 (Suhrkamp)
Stefan Müller-Doohm: Adorno. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 2003 (Suhrkamp)
Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. V. München 2004 (Carl Hanser)
Monika Plessner: Die Argonauten auf Long Island. Berlin 1995 (Rohwolt)

V. EINE ART INTERVIEW

Malerei als Pendeln zwischen dem Unbestimmten und dem Bestimmten. Ein per E-Mail geführtes Interview mit der in Karlsruhe lebenden Malerin Gabriele Goerke (Dezember 2015), veröffentlicht unter:

<http://lotharrumold.de/interviews/gabriele-goerke/>

L. R.: Danke, Gabi, dass Du bereit bist, in meiner Interview-Serie mit bildenden Künstlern den Anfang zu machen. Aller Anfang ist schwer, heißt es ja bekanntlich, andere behaupten das Gegenteil, indem sie sagen: aller Anfang sei leicht. Wie siehst Du das, ist es für Dich leicht, ein neues Bild anzufangen oder fällt es Dir schwer, den ersten Strich, die erste Farbfläche zu setzen. Wie sehen Deine Bildanfänge aus?

G. G.: Je weniger ich mir vornehme desto leichter fallen mir die Bildanfänge, das heißt, wenn ich mir vornehme, dieses oder jenes Bild möchte ich malen, dann lande ich ganz schnell in einer Sackgasse, aus der ich mich wieder befreien muss, was früher oder später bei jedem Bild in irgendeinem Stadium ohnehin passiert. Also muss ich mich ja nicht gleich am Anfang in diese Situation bringen. Meistens beginne ich ein Bild, indem ich Farbreste auf die Leinwand regelrecht drauf schüttele, verlaufen lasse, Pinselstriche setze et cetera. Ich versuche, mir und dem Bild soviel Freiheit zu lassen wie möglich. Manchmal fange ich auch mit einer Zeichnung an, die aber gar nichts mit einem möglichen "Bild-Ende" zu tun hat, sondern um Farbflächen strukturierter setzen zu können.

L. R.: Du bewegst Dich also vom Abstrakten zum immer Konkreteren, vom Informellen zum formal Bestimmten, von der Beliebigkeit zur Entschiedenheit, vom Zufälligen zum Notwendigen, malst und zeichnest Dich sozusagen stromaufwärts gegen die angebliche Fließrichtung der Kunstgeschichte zurück zu den oder besser: Deinen Quellen. Kann man das so sagen?

G. G.: Ja, das kann man so sagen, diese Dinge passieren natürlich beim Malen selbst eher intuitiv, manchmal mehr, manchmal weniger bewusst. In manchen Malprozessen merkt man es nicht, was man da tut, aber das sind eher die Prozesse, in welchen es gut "läuft". Wenn der Malprozess stagniert, kommt alles zwangsläufig auf eine bewusste Ebene und man muss sich überlegen, was kann, was muss ich tun, um das Bild wieder in meine Vorstellung (die irgendwie vage da ist) zu treiben.

L. R.: Wenn die Hand, die den Pinsel eine Zeitlang absichtslos geführt hat, nicht mehr weiter weiß, dann muss durch eine willentliche Intervention der Handlungsrahmen so geändert werden, dass ein unwillkürliches, scheinbar zielloses Weiterarbeiten wieder möglich wird? Welche Art von bewusster Intervention hat man sich da vorzustellen? Kannst Du ein Beispiel geben?

G. G.: Eine Art bewusster Intervention kann zum Beispiel eine teilweise oder komplette Übermalung des Bildes sein. Oder ich stampe das Bild mit relativ flüssigen Farben auf den Rahmen, um neue überraschende Farbverläufe zu erzeugen, die mich in eine neue Richtung bringen. Ich hoffe ich habe den Vorgang einigermaßen nachvollziehbar erklärt.

L. R.: Durchaus, wie ich finde, wobei es sich allerdings um zwei verschiedene Arten des

Herbeiführen oder Erzwingens einer Richtungsänderung handelt. Beim Übermalen des Bildes, so jedenfalls meine Vermutung, überwiegt der willkürliche Anteil, beim Überlaufen-Lassen der unwillkürlich-zufällige Aspekt? Zu Beginn unseres Gesprächs hast Du den Begriff der Freiheit verwendet, die Du dem Bild und Dir zunächst lassen musst, um so anfangen zu können, dass ein kreativer Prozess in Gang kommt. Dann gibt es unterwegs Situationen, die zunächst ausweglos zu sein scheinen. Mit den von Dir beschriebenen "Tricks" holst Du Dir ein Stück weit die Freiheit des Neustarts zurück, ohne doch wieder ganz bei Null anfangen zu müssen. Ich stelle mir Dein Malen jetzt als ein rhythmisches Pendeln zwischen Offenheit und Festlegung vor, wobei das Bild dann fertig wäre, wenn, nachdem die Pendelausschläge immer kleiner geworden sind, Offenheit und Bestimmtheit im Resultat zusammenfallen. Oder ist das zu theoretisch oder zu idealistisch dahergeredet?

G. G.: Nein, es ist überhaupt nicht zu theoretisch dahergeredet, Du hast es sogar viel besser erklärt als ich, was ja dann auch heißt, ich konnte meine Dinge verständlich rüberbringen. Ja, es ist ein Hin-und-her-Schwingen zwischen Offenheit und Festlegung und dies ist ja auch die Gratwanderung. Nehmen wir mal einen Baum, den ich malen will, eine ganz einfache Sache, ein Baumstamm, ein paar Zweige – fertig. Aber er soll ja auch irgendwo eingebettet sein, er soll eine Art Aura haben und nicht realistisch sein. Ich liebe Bilder, die eine Substanz in der Oberfläche haben, eine gewisse Rauigkeit (ich mag die glatten Bildoberflächen nicht so gerne). Der sogenannte Trick, wie Du gesagt hast, kommt mir sehr gelegen. Ich habe die Freiheit des Neustarts und gleichzeitig kann ich verschiedene Farbschichten aufbauen, die ich brauche, um am Ende eine Bildoberfläche mit Strukturen und einer gewissen Rauigkeit zu haben. Manchmal habe ich einen ganz tollen offenen Bildzustand, gerade in einer der Anfangsschichten, den ich aber nicht so stehen lassen will, weil mir sonst am Ende die Bildschichten fehlen. Also muss ich den Mut haben, mich von meinem schönen Bildzustand zu verabschieden. Da bin ich aber nicht immer bereit dazu, also muss ich das Bild erst einmal stehen lassen, um den richtigen Moment der Verabschiedung zu erwischen. Das ist auch einer der Gründe, weshalb ich immer an mehreren Bildern gleichzeitig arbeite. Eines wartet immer auf seine Verabschiedung.

L. R.: Jedes Deiner Bilder könnte demnach von vielen, mehr oder weniger schmerzlichen Abschieden erzählen, die alle unumgänglich waren, um dorthin zu gelangen, wo das sogenannte Werk als Endzustand des Malprozesses steht? Malen ist für Dich also auch ein Hin-und-Her zwischen Trauer und Freude, Trauer über das Zerstören-Müssen und Freude am dann neu Entstehenden?

G. G.: Ja, und das ist es, was mich immer von Neuem antreibt: das Lösen dieser ganzen Bildzustände mit all ihren Emotionen und diese Bildzustände immer neu zu lösen mit ihren vielen Hochs und Tiefs, die das jeweilige Bild mit sich brachte. Das geschaffte Ende löst dann ein Hochgefühl aus, wenn auch nur ein sehr kurzes, weil ich schon ganz süchtig danach bin, das nächste Bild zu lösen.

L. R.: Ich möchte die Gelegenheit dieses Gesprächs wahrnehmen, um Dir noch ein paar Fragen zu Deinem zeichnerischen Werk zu stellen. Daher eine, wenn Du erlaubst, abschließende Frage in unserem Dialog über den Malprozess: Als ich vor etlichen Wochen Deine neueren Wald- und Natur-Stücke zum ersten Mal sah, dachte ich so etwas wie: Was für eine Energie, was für ein Aufruhr, welch ein Tumult, der mir da entgegenschlägt. Du hast eben gesagt, das Lösen eines Bildes sei das, was Dich immer wieder reizt und Dir, sofern es gelingt, zuletzt ein Hochgefühl verschafft. Nach Lösung im Sinne von Entspannung und Zur-Ruhe-Kommen sehen viele Deiner Bilder für mich aber nicht aus. Siehst oder empfindest Du das anders?

G. G.: Nein, ich will ja auch nicht zur Ruhe kommen, dafür liebe ich den Aufruhr und den Tumult, wie Du schön gesagt hast, viel zu sehr. Aber diese kurze Freude am Ende eines Bildes ist doch ganz schön. Aber das war es dann auch schon und die ganzen anderen Tumulte warten ja schon darauf, gelöst zu werden. Und dieses Lösen-Wollen ist für mich die antreibende Energie.

L. R.: Das wäre jetzt eigentlich ein schöner Schlusssatz. Ich bin von Deiner Zeichnung aber so sehr angetan, dass ich unser Gespräch an dieser sich dramaturgisch anbietenden Stelle noch nicht beenden möchte. Deine Zeichnungen haben etwas Karges, Reduziertes, Minimalistisches, während sich Deine Malerei sehr reichhaltig, überbordend, also eher maximalistisch präsentiert. Dennoch sehe ich einen gemeinsamen Gestus des Schmerzlichen. Peter Sloterdijk sagt, Künstler sein heiße Zeugnis ablegen. Falls Du mir *in puncto* "Schmerz" oder vielleicht auch "Welt-Schmerz" nicht widersprechen willst - wovon zeugen Deine Zeichnungen noch?

G. G.: Eigentlich habe ich immer Angst davor gehabt, sogenannte Landschaften zu malen, da die Landschaftsmalerei doch ein sehr altbackenes Image hatte und noch hat. Aber meine Bilder scheinen ja nicht angestaubt zu sein, hoffe ich doch. Ja, das Schmerzliche wollte ich gar nicht unbedingt in meinen Bildern drin haben, aber es ist doch immer da oder es ist eher das Melancholische, das in mir ist, und das ich auch sehr stark spüre, ohne dass es mir unangenehm wäre. Vor allem, wenn ich in Landschaften unterwegs bin. Ich gehe sehr gerne alleine in der Natur spazieren. Ich mag es, den Wind zu spüren, den Regen undsoweiter. Mit den Wolken, Wegen und Bäumen verbunden zu sein. Sie begleiten mich in meinen Gedanken und umgekehrt. Genauso gerne mag ich alle Stimmungen in der Natur, all die Schatten und Sonnenflecke, dramatische Wolkenhimmel. Dieses In-der-Natur-Sein ist vielleicht auch mein In-der-Welt-Sein, eine Art melancholische Grundstimmung, wenn ich alleine bin mit mir, dem Wind und den Wolken und und und. Natürlich mag ich auch die Linien in der Natur: Felder, Wege Bäume, die senkrecht dagegen stehen, das Wirrwarr der Zweige. Es ist einfach mein Thema und jeder Tag, jeder Spaziergang ist anders. Meine Zeichnungen waren bis vor zwei, drei Jahren nur Vorskizzen für meine Bilder, die achtlos im Durcheinander des Ateliers herumflogen, sozusagen absichtslose Skizzen. Mein Mann Sandro [der Maler Sandro Vadim, L. R.] musste mich davon überzeugen, dass diese Zeichnungen für sich stehen, also nicht nur Vorskizzen sind. Seither lasse ich sie nicht mehr achtlos herumfahren und versuche, eigenständige Blätter zu zeichnen. Wovon zeugen meine Zeichnungen noch außer von dem, was Du "Schmerz" nennst, den ich selber aber nicht so offensichtlich finde, weil ich es gar nicht darauf anlege, ihn zu zeigen? (Aber ich kann und will ihn auch nicht verbergen, ich widerspreche Dir also nicht.) - Ich denke, ich bin niemand mit einer offensichtlichen Botschaft, ich bin eine Malerin, die leidenschaftlich mit ihrem Thema verbunden ist.