

Barbara Straka

One key opens all

Ein Zugang zu den „New Gardens“ von Sou Vai Keng und Martin Zeller

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand.

Walter Benjamin (1)

Das verlorene Paradies

Seit 2012 entsteht in Zusammenarbeit zwischen Martin Zeller und Sou Vai Keng der umfangreiche Werkzyklus „New Gardens“ mit den drei Teilen „Angelus Novus“, „Diana“ und „Fire and Earth“(2). Die Bezeichnungen des Ganzen und der Einzelteile wecken Assoziationen an antike, mythologische, religionsgeschichtliche oder philosophische Kontexte. Ihre Bedeutung lässt sich für den Betrachter jedoch nicht ohne weiteres erkennen, denn es fehlt der Schlüssel zur Interpretation. Eine erste Ebene der Annäherung evoziert eine Fülle von Gartenmotiven der Kunst- und Kulturgeschichte. Wir denken an die Hängenden Gärten der Semiramis, eines der sieben antiken Weltwunder, an das griechische Arkadien oder den „hortus conclusus“ des Mittelalters, an die neoromantische Novelle „The Secret Garden“ von Frances Hodgson Burnett und nicht zuletzt an das Versprechen eines neuen Paradieses. In diesen Bildern lebt die Vorstellung von der Unwiederbringlichkeit einer ganzheitlichen Naturerfahrung fort, des Eins-Seins mit der Schöpfung. Der Garten wird zum Symbol eines Sehnsuchtsortes, zu dem uns der Schlüssel verloren ging und der uns fremd geworden ist. Denn die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden, Kern der Schöpfungsgeschichte, ist in das kulturelle Gedächtnis fest eingeschrieben, und seither hat die Kulturgeschichte unzählige Bilder hervorgebracht, die vom Verlust des Ursprünglichen handeln, das der Mensch um den Preis des Erkenntnisgewinns aufgegeben hat. Ein Dasein in Unschuld und Unwissenheit hat er gegen Selbstbestimmtheit und Verantwortung eingelöst. Nach Eden gibt es kein Zurück, der Garten ist verschlossen, und ein zorniger Engel steht davor.

Auch die Titel der Einzelteile, Kapitel genannt, geben Rätsel auf: „Angelus Novus“ steht im Zentrum der ersten Ausstellung und der nachfolgenden Betrachtung. Hier könnte der Schlüssel zum Ganzen verborgen sein. Offenbar handelt es sich aber nicht mehr um den Engel des biblischen Schöpfungsmythos, sondern einen neuen, weltlicheren Typus. „Diana“ - griechische Göttin der Jagd - ist sie im zweiten Teil gemeint oder könnte es sich ebenso gut um eine Reminiszenz an eine heutige, weltliche Frauenfigur handeln? „Fire and Earth“ schließlich, als Titel des dritten Teils, lässt eine Auseinandersetzung mit elementaren Gegensätzlichkeiten erahnen. Die zyklische Form der „New Gardens“ legt nahe, dass sich das Ganze aus dem Einzelnen erklären lässt und das Einzelne aus dem Ganzen.

Schein und Sein

Versuchen wir eine werkimmanente Betrachtung des „Angelus-Novus“-Kapitels: Was wir ohne Vorinformation wahrnehmen, ist weder Bild noch Abbild, sondern reine Oberfläche. Ein irisierender Vorhang aus Farbe, Struktur, Textur bannt den Blick. Man glaubt, informelle Malerei vor sich zu haben und ist zugleich irritiert. Was wir sehen, ist nur etwas „für wahr Gehaltenes“, das nichts mit der Wirklichkeit der Bilder und dem Titel „New Gardens“ zu tun hat. Es sind keine realen Abbildungen von Gärten, sondern scheinbar gegenstandslose, sphärische Traumlandschaften. Ozeanisches Blau und Pechschwarz, Ziegelrot, Smaragd-, Giftgrün oder fahles Gelb, milchiges Weiß und aschgrau - die Farben oszillieren zwischen allen Variationen der Palette, die die Natur zu bieten hat. Hier und da glaubt man schemenhaft Motive erahnen zu

können, Vegetation, Florales, Wälder, Wasserstrudel, Flammenbündel. Analogien zu Gemälden stellen sich ein, bisweilen wird die Vorstellung so deutlich, dass man meint, direkte Vorbilder aus der Kunstgeschichte vor sich zu haben – etwa Leonardo da Vincis Wasser- und Elementardarstellungen, Dürers „Traumgesicht“ oder Hokusais „Welle“. Hier beginnen die Bilder ein Eigenleben zu führen. Der Vergleich zu René Magrittes surrealistischem Exempel „La trahison des images“ (Der Verrat der Bilder) drängt sich auf. Denn: „Ein Bild ist nicht zu verwechseln mit einer Sache, die man berühren kann“ (René Magritte). Mit anderen Worten: Weder sind es reale Gärten noch Abbildungen von Gärten, die mit den „New Gardens“ bezeichnet werden. Vielleicht gibt eine Betrachtung der Form näheren Aufschluss.

Bild und Text

Formal handelt es sich beim gesamten Zyklus um großformatige Bild-Text-Collagen, die als Rollbilder gestaltet sind. Die hängende Form der „New Gardens“ schafft ein Nebeneinander von in sich gestaffelten Ebenen und wird zu einer eigenen Raumarchitektur mit flexiblen „Wänden“. Die Bildflächen auf grau getöntem Reispapier werden von applizierten Texten und auf farbigen Fonds abgesetzten chinesischen Gedichtzeilen Sou Vai Kengs ergänzt und kommentiert. Diese vom Erscheinungsbild her stark variierenden Einzelkompositionen erfahren in der überlieferten Form des Rollbildes eine gewisse Vereinheitlichung und Vergleichbarkeit. Sie können als Bildträger nicht nur gesehen, sondern auch kapitelweise „gelesen“ werden, denn es handelt sich bei den „New Gardens“ um *Bildschriften* und *Schriftbilder*. Anders als ein Tafelbild erlaubt das Rollbild eine bestmögliche Handhabbarkeit und Flexibilität im Gebrauch. Es hat in der asiatischen Bildtradition Jahrtausende alte Vorläufer. Ihre Form, Herstellung und Verarbeitung folgt bis heute überlieferten kunsthandwerklichen Prinzipien: „Chinesische Rollbilder, Pergamentrollen, die wie ein Bild aufgehängt oder wie ein Buch gelesen werden können, sind Kunstwerke, Informationsmedium oder beides zusammen. Und so werden Kalligraphien, Tuschemalereien oder Holzschnitte in China ... zu Rollbildern aufgearbeitet - heute noch genauso wie vor tausend Jahren. (...) Die gerollte Form bietet hier praktische Vorteile: Kunstwerke, philosophische Abhandlungen oder religiöse Arbeiten können, so aufgearbeitet, nicht nur gut gelagert, sondern auch schnell und sicher transportiert werden. Bis heute entstehen chinesische Rollbilder in aufwändiger Handarbeit. Kalligraphien, Tuschemalereien oder Holzschnitte werden dabei in einem ersten Schritt auf ein robustes, pergamentähnliches Trägerpapier geleimt. Am oberen und unteren Ende werden Holzstäbe eingearbeitet, die später das Rollbild straffen und seiner Befestigung dienen. Erst danach kann damit begonnen werden, das Bild in ein Passepartout aus feinem Seiden- oder Brokatstoff einzufassen. Sorgfältig werden Farben und Muster auf das Motiv abgestimmt, Stoffe zugeschnitten und schließlich auf das Trägerpapier geleimt. Dem Rollbild fehlen jetzt nur noch die Schmuckkappen, die als Gewicht und elegantes Detail eine Doppelrolle spielen. Am unteren Trägerstab werden in einem letzten Schritt edle Keramikgewichte, mit Schnitzereien verzierte Holzarbeiten oder schlichte Holzkappen angebracht und komplettieren handwerkliche Arbeit und Rollbild damit in zweierlei Hinsicht. Bis heute werden Rollbilder in China nahezu unverändert auf diese Art und Weise angefertigt. Eine Tradition, die sich von dort aus schon vor Jahrtausenden überall in Asien verbreitete. So dass heute koreanische Rollbilder, tibetanische Thangkas, oder japanische Makemono und Kakimono gemeinsame Vorfahren haben: chinesische Rollbilder“ (3).

Rollbilder, englisch „scrolls“ erschließen sich in der Horizontalen wie in der Vertikalen; die historische Lesart der chinesischen Schriftzeichen ermöglichte eine platzsparende Anwendung, da eben nicht das gesamte (Schrift-)bild entrollt werden musste. Dieser Vorzug der „scroll“-Bewegung ist uns im Umgang mit dem PC nur allzu vertraut. Aber wir kennen Rollbilder auch als Karte, flexibel einsetzbare Tafel, Lehrmittel für den Schulunterricht. So verbindet sich mit dem Typus des Rollbildes letztlich immer auch die Geste des Zeigens, Lehrens und der Impuls des Lesens. Rollbilder sind Schaubilder, auf Erkenntnis gerichtet. Die „New Gardens“ sind lesbar. Sie wecken die Erwartung, uns einen Einblick in das „Buch der Natur“ zu vermitteln, indem ihre Bildsprache und Sprachbilder miteinander kommunizieren und mit dem Betrachter in

Beziehung treten. Ganz im Sinne der Überlieferung asiatischer Kunst wird er eingeladen, diese Bildtafeln als prozessual und veränderbar aufzufassen, um sie prinzipiell fortschreiben zu können.

Damit erweisen sich die „New Gardens“ auch der neueren Kunst verpflichtet, denn Text und Bild gehen nach Surrealismus, Pop Art und Realismus vor allem in der Concept Art eine spannende Liaison miteinander ein. In zahlreichen Positionen der Gegenwartskunst (Hanne Darboven, Jenny Holzer, On Kawara, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner u.a.) wird der Text zum künstlerischen Medium. „Zwei Systeme überlagern sich hier: das grammatikalisch-verbale und das pictural-ikonographische. Diese ursprünglich weit voneinander getrennten Systeme gehen eine Verbindung ein, die immer enger, geradezu unauflösbar zu werden scheint. Als poetische Kraft tritt Text zur visuellen Information der Bilder hinzu. Zeichen, Wörter und Sätze werden zum Auslöser der Imagination und durchdringen sich mit der Aussagekraft der Bilder. Manchmal aber ersetzen Zeichen, Wörter und Sätze das klassische Bild“ oder „agieren mit Leerstellen dort, wo Schrift zu vermuten wäre. Wo der Autor malt und der Maler schreibt, haben Wort, Text und Bild eine hohe gegenseitige Durchdringung. Das Bild wird zum Logo. Umgekehrt wird der Text zum Bild, das konkretere Vorstellungen eröffnet als das Gemalte“ (4).

Verfremdung und Entgrenzung

Bei näherer Betrachtung der Bildteile findet man sich in einem abstrakten Mikrokosmos malerischer Strukturen mit haptischer Oberfläche wieder. Hat man sich eingelassen, eingesehen, entdeckt man nach und nach Elemente, die wider Erwarten auf außerkünstlerische Realität verweisen: Graffitis, Schriftzeichen, Lineaturen, Flecken und Spuren. Einmal erkennen wir schemenhaft Räumliches: eine Treppe. Bald wird klar: Es muss sich doch um *Fotografien* von Flächen oder Architekturen handeln. Aber die von den Künstlern gewählte Gesamtkomposition jedes einzelnen Bildes lässt die Frage nach den Ursprungsmotiven der „New Gardens“ und der künstlerischen Technik hinter der ästhetischen Erscheinung zurücktreten. Das Medium Fotografie, wie es hier von Martin Zeller angewendet wird, entledigt sich vollkommen des Dokumentarischen, Abbildhaften zugunsten einer Auflösung in malerischer Gesamtästhetik. Hier vermischen sich die Grenzen zwischen Fotografie und Malerei, Realität und Fiktion.

Martin Zeller und Sou Vai Keng gelingt es, wie von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts angestrebt, unsere Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsmuster grundlegend auf die Probe zu stellen und zu irritieren. Das Abbild der faktisch vorgefundenen Realität wird so verfremdet, dass wir es als fiktiv wahrnehmen.

Das Naturschöne und das Kunstschöne

In den „New Gardens“ wird das Medium Fotografie von Martin Zeller an eine Grenze getrieben, die den fließenden Übergang zur Natur(erscheinung) selbst und gleichermaßen zur Malerei markiert. Somit kann der Zyklus auch als eine Auseinandersetzung mit den Begriffen des *Naturschönen* und des *Kunstschönen* gelesen werden, die den ästhetischen Diskurs um Ästhetik bis heute prägen. Neben dem Kunstschönen und dem Erhabenen avancierte das Naturschöne im 18. Jahrhundert zu einem eigenen Gegenstandsbereich der Ästhetik. Vor allem Kant, Goethe und später Adorno maßen diesem Phänomen einen besonderen Stellenwert bei. Dem liegt die Tatsache zugrunde, dass nicht nur von Menschen geschaffene Dinge, sondern auch Naturerscheinungen als ansprechend und schön empfunden werden können. Seit dem christlichen Mittelalter stand zunächst die Schönheit der Natur als einer von Gott „schön“ geschaffenen und damit als Widerschein göttlicher Ordnung empfundenen im Vordergrund. Zu diesem Ideenkreis gehört auch die anthropozentrische Vorstellung, die natürliche Ordnung sei für die Menschen „schön“, zu ihrem Wohlgefallen geschaffen. Allmählich wird dieses Paradigma durch das der *Selbstorganisation der Natur* abgelöst: Wie können ohne menschliche oder göttliche Einwirkung spontan Ordnungen entstehen, die wir als „schön“ empfinden? (5)

Hier unterscheiden sich jedoch die Kulturen erheblich voneinander, denn in verschiedenen Zivilisationen und Zeiten herrschte entweder ein sehr eingeschränkter oder umfangreicherer Kanon dessen, was allgemein als „von Natur aus schön“ oder „hässlich“ empfunden wird. So auch in der westeuropäischen und asiatischen Wahrnehmungsweise, vor allem bei der Frage nach der „Kunstwürdigkeit“ und „Naturschönheit“ ihrer Sujets.

Ursprung der Sujets und Genese der Bilder

Tatsächlich handelt es sich bei den ursprünglichen Sujets der „New Gardens“ um einen sehr alltäglichen, profanen Gegenstand: *Mauern und Wände* in und an Häusern, Gärten und öffentlichen Zonen, die Martin Zeller und Sou Vai Keng bei ihren Spaziergängen durch Hongkong, Chen Chen und Macao seit 2012 aufgespürt haben (6). Besonders Macao, erinnert sich Zeller, entwickelte sich unvermutet geradezu als ein „El Dorado der Wände“. Hier wohnt Sou Vai Keng. Bis heute kennen die Künstler jede einzelne „Location“ und die damit verbundenen Assoziationen oder Erinnerungen: „... eine Mauer an einem Fluss, davor ein Markt“ – „das abgeblätterte Rot der Wand eines Tempels“ etc. Meist handelt es sich beim Anstrich dieser Wände im Innen- oder Außenraum um „billige Farbe, ohne jede Grundierung. Neu Gestrichenes sieht nach einem Jahr schon alt aus“, erläutert Zeller, denn in der Region des Pearl-River-Deltas herrscht eine extrem hohe Luftfeuchtigkeit, so dass die Wände voller Wasserflecken, Flechten und mineralischer Ausblühungen sind und sich binnen kürzester Zeit Mikroorganismen bilden, die dazu beitragen, dass sich die „innere Natur der Wände“ entfaltet – eine eigene Lebenswelt faszinierender Farben, Formen und Texturen. Das Morbide, Fragile, Vergängliche als das „Naturschöne“ wahrzunehmen, stellt für uns kaum noch, für asiatische Betrachter aber mit Sicherheit eine erhebliche Herausforderung dar. Gleichwohl gibt es Anknüpfungspunkte auch im chinesischen Denken, betont Zeller, die für eine enge Beziehung zwischen Philosophie und Natur sprechen. So genannte „Philosophensteine“, deren äußere Form an etwas Figuratives erinnert, sind begehrte Sammlerraritäten und haben eine lange Tradition. Große Steine werden mit Namen belegt, und ein besonders beliebtes Ritual im Chinesischen ist es, Steine aufzuschneiden um die darin zutage tretende Maserung zu betrachten, die manchmal an „Landschaften“, Florales oder Vegetatives erinnern, etwa einen Baum auf einer Lichtung.

Mit den „New Gardens“ wird an diese Traditionen angeknüpft, denn auch sie sind eine Auseinandersetzung mit dem Naturschönen und der „Natur als Künstler“, die dem Menschenwerk eigene Spuren einschreibt und, durch biologische oder meteorologische Faktoren bedingt, einzigartige ästhetische Phänomene hervorbringt. Diese *Patina* könnte man dem Begriff der *Aura* vergleichen, der einem Kunstwerk Erhabenheit verleiht. Walter Benjamin definierte sie als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Patina zeigt jedoch nur einen Zwischenzustand, der in permanenter Veränderung begriffen ist. Einerseits den Zerfall spiegelnd, aber in sich zugleich Neues bergend, weil die Oberfläche nach kurzer Zeit schon wieder eine ganz andere Erscheinungsform angenommen haben kann, oder, wie Zeller es formuliert, ein „Aufblühen der Natur vor dem Zerfall oder der Zerstörung“. Die Ursache dafür sieht er in dem – im Asiatischen besonders ausgeprägten – Fortschrittsdenken, das einem linearen Geschichtsverständnis folgt. So gibt es beispielsweise im Chinesischen keinen Begriff für „Patina“, Altes wird nicht von sich aus wertgeschätzt. Zwar entsteht nach Zellers Wahrnehmung der letzten Jahre allmählich ein Bewusstsein für Stadtgeschichte und bewahrenswerte architektonische Traditionen, aber „nach der Sanierung sieht alles aus wie Disneyland“.

Spurensicherung

Für Zeller und Vai Keng konzentrierte sich die Arbeit an den „New Gardens“ schließlich mehr und mehr auf die Frage, mit welcher künstlerischen Methode man die Patina der zum Sujet

erklärten Wände dokumentieren und die darin zutage tretende Geschichte „lesbar“ machen kann.

Bereits um 1970 wurde in der westeuropäischen Kunst ein Trend sichtbar, der sich mit dem Erinnern und Bewahren historischer Überlieferungen und Objekte beschäftigte: die „Spurensicherung“. Damit war eine – sowohl der Kriminalistik als auch der Archäologie verwandte - künstlerische Haltung und Arbeitsmethode beschrieben, die das Sichten, Sammeln und Konservieren, Musealisieren von Fundstücken und Spuren aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit umfasste. Alltägliche Dinge wurden als Erinnerungsspeicher aufgefasst, jedes einzelne ein Beitrag zum „Gedächtnis der Welt“. Diese Objekte wurden von den Künstlern ihrem ursprünglichen Kontext entnommen, in Ausstellungen arrangiert und meist wieder zurückgeführt. Natürlich war auch diese „Kontextverschiebung“ vom Realraum in den Kunstraum eine Reminiszenz an Marcel Duchamps „Ready Mades“, denn sie machte einmal mehr deutlich, wie künstlerische Aura entsteht. Und wie Zeller und Vai Keng richteten sich schon die Künstler der „Spurensicherung“ gegen den Zeitgeist eines überstrapazierten Fortschrittsglaubens und seine zerstörerischen Illusionen. „Der Künstler wird zum Ethnologen, er hält Spuren fest, die zur Rekonstruktion eines Zusammenhangs führen können. (...) So begrenzt das Sehfeld ist: Es fördert Strukturen zutage, die übertragbar scheinen. (...) Es kommt ein Prozess in Gang, der dem Vorgehen der Archäologie nicht unähnlich ist, wenn sie aus freigelegten Resten auf vergangene Zustände schließt ... Sie erfasst sowohl Schichten konkreter zeitlicher Ablagerung, das Äußere also, wie die Erschließung der eigenen Tiefenschichten“ (7). Christian Boltanski, Anne und Patrick Poirier, Raffael Rheinsberg Charles Simonds, Paul-Armand Gette und Jochen Gerz sind die bedeutendsten Vertreter dieser Kunstrichtung, die bis in die 90er Jahre hinein einen speziellen Zweig der konzeptuell geprägten Art of Memory repräsentierten. Von hier aus lassen sich einige Parallelen zu den „New Gardens“ von Zeller und Vai Keng ziehen, doch geht es ihnen nicht im Sinne der Kontextverschiebung um die Verlagerung der wirklichen Objekte, d.h. der Wände, vom Realraum in den Kunstraum, sondern um ihre künstlerische Repräsentation in möglichst authentischer Form.

Der kreative Prozess

Den Findungs- und Auswahlprozess der Wände beschreibt Zeller anschaulich mit den Worten „Es floss uns entgegen“. Und: „Wir waren in gutem Fluss“. Dieses „aus dem Körper heraus Empfinden“ und künstlerische Umsetzen entspricht durchaus der traditionellen chinesischen Kalligraphie, und auch hier sieht Zeller eine Verwandtschaft zu der später getroffenen Entscheidung der Kombination der Fotografien mit Schriftelementen und poetischen Texten von Sou Vai Keng (8). War die Entscheidung für eine bestimmte Wand getroffen, wurde der ästhetisch reizvollste Ausschnitt bestimmt und in mehreren Teilschritten gescannt. Dazu wurden Passkreuze auf den Wänden mit Kreide markiert, anhand derer später die einzelnen Teile – bis zu sieben - im Computer wieder virtuell zusammengesetzt wurden, ohne eine farbliche oder gestalterische Nachbearbeitung vorzunehmen. Die Passkreuze verblieben auf den Wänden und fügten der Patina aus abblätternder Farbe und mikrobiologischen Organismen eine seltsam fremde Zeichensprache hinzu. Auch auf einzelnen Werken der „New Gardens“ sind sie noch sichtbar; hier geben die Passkreuze Anhaltspunkte für einen komplexen Arbeitsprozess der Überführung der Wandspuren auf die endgültigen Bildträger mittels eines Großbildscanners. Auf diese Weise entstanden riesige Bilddateien mit je 2 Gigabyte und mehr, die ausschließlich von einem einzigen, hoch spezialisierten Fotofachlabor in der Kantonhauptstadt Guangzhou weiterbearbeitet werden konnten. Mit der Entscheidung, sich eines traditionellen chinesischen Malmaterials zu bedienen, nämlich Reispapier für die Reproduktion der Werke zu wählen, wurden die fotografischen Vorlagen - Ergebnis aktuellster medialer Reproduktionstechnik mit Unterstützung der Informationstechnologie - in einen anachronistischen, experimentellen Bearbeitungs-Prozess mit prinzipiell unvorhersehbarem Ausgang überführt. Viele Proben waren erforderlich, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen. Hier zeigt sich einmal mehr, dass der kreative Prozess zugleich ein Forschungsprozess ist, in dem sich intuitives und zielgerichtetes Vorgehen abwechseln und auch der Zufall

einzukalkulieren ist. Im Verlauf der Produktion wurden die Reminiszenzen an die chinesische Kunstgeschichte immer deutlicher, die als kulturhistorischer Fond der „New Gardens“ gelten kann. Denn die Analogien zur überlieferten asiatischen Bildtradition sind evident. Zeller nennt im Einzelnen hier die Ming, Zhong- und Ching-Dynastie als Vorläufer. Seit Beginn seines China-Aufenthaltes widmet er der Chinesischen Kunst quer durch die Jahrtausende ihrer Entwicklung, Ausdehnung und Einflüsse von und auf andere Kulturen ein ausgedehntes Studium.

Die gemeinsame Arbeit am Zyklus „New Gardens“ stellte für Sou Vai Keng und Martin Zeller einen offenen Prozess mit experimentellem Charakter dar, in dem eine optimale Umsetzung der Motive auf einem adäquaten Trägermedium gefunden werden musste sowie eine Form, die eine Integration von Schrift als poetischer Dimension in das Bild ermöglichte. Auch in der klassischen chinesischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert wurde nicht zwischen Malerei und Poesie unterschieden; beide Ausdrucksformen bedienten sich gleichermaßen Tusche und Pinsel. Auch diese Aspekte prägten das Erscheinungsbild der „New Gardens“, das in jedem der drei Kapitel eine andere Gestalt annimmt. Das Reispapier, chinesischer Tradition verpflichtetes Trägermaterial, erlangte in der Kombination mit innovativster Technik – digitalen Inkjetprints – völlig neue und unerwartete Ausdrucksqualitäten.

Vorstufen

Für Martin Zeller haben sich die „New Gardens“ mehr oder weniger intuitiv aus der Arbeit an früheren Serien wie „New Territories“ und „Diagonal Mirror“ (9) ergeben. Waren es hier die zerklüfteten und futuristischen Stadtlandschaften Hongkongs, die Zeller mittels kontrastierender Bildausschnitte zu ungewöhnlichen Perspektiven, diagonal sich kreuzenden Flächen und raumgreifenden Panoramen mit illusionistischer Tiefenwirkung komponierte, bleiben die „New Gardens“ ganz in der Eindimensionalität. Sie sind vollkommen eben, aber das Auge des Betrachters sieht Räume, ergänzt Formen. Detailreiche, hyperrealistische Stadtsichten, die Zeller noch in „Diagonal Mirror“ beschäftigten, werden jetzt von minutiös erfassten, nahezu gegenstandslosen Oberflächen abgelöst. Die illusionistisch genauen Prints abblättern der Wandfarbe eröffnen den Anschein, dass sich darunter weitere und tiefere Schichten verbergen. Die Ausschnittwahl und die Hinzufügung von kontrastierenden Farbflächen mit Schriftzeichen und Gedichten sind im „Angelus Novus“-Kapitel der einzige künstlerische Eingriff. Statt Konfrontation der Formen und Perspektiven geht es nun um das Belassen der Erscheinungen. Dabei stehen horizontale und vertikale Flächen autonom gegeneinander, überlagern sich jedoch nicht. „Das Vertikale suggeriert eine Beziehung zum menschlichen Körper, andererseits evokiert das Horizontale Landschaft“ (10). Damit ergibt sich auch eine Parallele zu der ersten Gemeinschaftsarbeit der beiden Künstler, „the back side of the eye“ (2010 - 2012), die eine Reflexion des Werks und biographischer Momente Edvard Munchs zum Ausgangspunkt nimmt. Das Spirituelle und das Physische begegnen sich hier, Landschaft und Körper, Bild und Zeichen, Konkretes und Abstraktes, Geschichte und Gegenwart, Kunst und Natur. Munch beschrieb Kunst als das Gegenteil der Natur, aber sie war für ihn auch „the infinite realm from which art takes its nourishment“ (11). Ebenso war die Entscheidung für das matte, haptisch anmutende „organische“ Trägermaterial der „New Gardens“-Prints, Reispapier, bei dieser Serie von Gemeinschaftsarbeiten bereits getroffen. Auch sie steht schon im diametralen Gegensatz zu den früheren Fotoarbeiten. Zeller war, nach eigenen Worten, der „Hochglanzfotografie“ überdrüssig, wie er sie noch in den komplexen Montagen des Zyklus „Diagonal Mirror“ angewendet hatte. Aber schon während der Arbeit an diesem Zyklus waren die Wände in Hong Kong entdeckt. „New Territories“, die nächste Serie, sollte sich mit den neu entstehenden Suburbs der ländlichen Zonen im Umland von Hongkong beschäftigen und trug bereits die Grundidee der als künstlerisches Sujet identifizierten „Wände“ in sich. „Dann bekam diese Idee plötzlich solche Füße, so dass ich nur noch hinterherlaufen konnte“, beschreibt Zeller den Beginn der neuen Serie. So wurden die „New Gardens“ ein eigenes, umfangreiches Projekt, das sich im bewussten „Gegenlesen“ des eigenen Werks entwickelt hat.

Die poetische Dimension

In den Gedichten und Texten Sou Vai Kengs fand Martin Zeller den künstlerischen Counterpart zu seiner photokünstlerischen Konzeption der „New Gardens“. Erst durch die Texte vervollständigt sich das Gesamtkonzept, erschließt sich die ganze Bedeutungsdimension des dreiteiligen Zyklus. „Angelus Novus“: In chinesischer und englischer Sprache sind in die Bildflächen oder in nebengeordnete farbig abgesetzte Fonds Gedichtzeilen und Textfragmente eingefügt, die den visuellen Strukturen der Wände assoziative Gedanken und Anmutungen hinzufügen. Sie enthalten mehr oder weniger indirekte Anspielungen auf die *Leitmotive* des Zyklus: Zeit, Geschichte, Fortschritt und Vergänglichkeit („God of Time“, „words being washed away“, „every thought is history“, „a schoolbag full of fallen leaves“, „god of time plays a game with you and me / chronos got lost in time“, „the poet-would-be writes on the playground a battlefield“, „paradise a loud voice from nowhere“). Der Fall eines Blattes, der Sturz eines Vogels vom Himmel, das Spiel (mit) der Zeit, der Spielplatz als Schlachtfeld sind poetische *Vanitas-Symbole* von großer Bildkraft, die autonom neben den Fotografien Zellers stehen. Letztlich ist es Sou Vai Keng, die mit ihrer poetischen Bildsprache den Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke des gesamten Zyklus liefert. Die Künstlerin beschreibt die einzelnen Kapitel der „New Gardens“-Trilogie so: „Angelus Novus – das Bewusstsein der (von) Zeit; Diana – über das Akzeptieren und Zurückweisen des Vergehens von Zeit, Fire and Earth – die Idee des Fortschritts (12). Beide Künstler erteilen dem besonders in asiatischen Gesellschaften weit verbreiteten Fortschrittsdenken und seinen Axiomen vom linearen Verlauf der Geschichte wie dem damit verbundenen Kulturoptimismus und Naturrealismus eine Absage. Demzufolge bedeutet technischer Fortschritt immer ein Entfernen des Menschen von der ursprünglichen Verbindung mit der Natur, bedingt durch den Glauben, „der Mensch sei kein Teil der Natur, sondern dieser überlegen und habe sie planvoll zu entwickeln. (...) Der Kulturoptimismus unterstellt, dass Veränderung im Regelfall eine Verbesserung ist. Daraus resultiert eine positive Bewertung des „Neuen“ sowie eine negative Bewertung des „Alten“, also „Überholten“. Entsprechend diesem Denken wird unsere heutige Zivilisation als besser als frühere bewertet und es wird angenommen, dass zukünftige Zivilisationen besser als unsere heutige sind“ (13).

Angelus Novus

Zeit, Fortschritt, Geschichte und das verlorene Paradies sind auch die Schlüsselbegriffe in der neunten geschichtsphilosophischen These Walter Benjamins, die er mit „Angelus Novus“ überschrieb. Das erste Kapitel der „New Gardens“ kann somit als Reminiszenz an diesen „spiritus rector“ der Künstler gelesen werden. In „Angelus Novus“, einem fortschrittskritischen Denkbild, beschreibt Benjamin ein Bild Paul Klees (1920), das sich in seinem Besitz befand: „Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm“ (14).

Walter Benjamin entfaltet an diesem Denk-Bild „seine Haltung zum Fortschritt, zur Geschichte, zur Zeit oder zur Kultur in einigen wenigen schillernden Gedankenfiguren voller Tiefgang ... In achtzehn Thesen nimmt er eine Kritik der herkömmlichen Vorstellung vom geschichtlichen Werden als Prozess mit einem in den Ereignissen inhärenten eigenen, positiven Sinn vor... (Er) denkt ... die Geschichte als eine bedeutungslose Ansammlung von Abfallprodukten und Ruinen, denen wir von der Gegenwart aus in der einen oder anderen Richtung Sinn verleihen ohne dass

uns jenseits der Kohärenz und Stringenz etwas verpflichtete, bestimmte Abläufe auszuwählen“ (15).

„Ein Sturm weht vom Paradiese her“ - auch Benjamin war bewusst, dass es kein Zurück in den Garten Eden geben kann. Der Mensch ist schuldig geworden an sich und an der Natur, deren selbstvergessener Teil er ist. Auch hatte Benjamin nicht mehr den Glauben Comenius', dass Gottes Schöpfung in Ordnung gebracht werden und das Paradies eine konkrete Utopie sein könnte. Für Comenius war „das Buch der Natur“ als die *andere* Bibel zu lesen, als eine Anleitung, im Bild des Gartens „ein neues Paradies zu pflanzen“, und zwar durch Selbstbestimmung des Menschen. „Wir tragen die Verantwortung für unser Handeln. Wir haben die Schöpfung in Ordnung zu bringen – allerdings als bearbeitete Natur, als Garten, wie Comenius glaubt“ (16).

Dialog der Kulturen

Ein dialogisches Grundprinzip kennzeichnet die Arbeit am Zyklus „New Gardens“. Die Künstler haben miteinander einen Dialog begonnen, der weltanschauliche und künstlerische Haltungen und Perspektiven umfasst und zugleich ein Dialog der Kulturen ist: Das Asiatische und das Europäische, zeitgenössische und überlieferte Kunst verschmelzen in den Arbeiten zu einem Miteinander von Bild und Text, wechselnden Formaten, Techniken und Medien, zwischen Bildender Kunst und Poesie. Innovative Drucktechnik trifft auf kunsthandwerkliche Tradition. Im Hintergrund steht die Auseinandersetzung beider Künstler mit der Kulturgeschichte und Philosophie Asiens und Europas. Dieser Fundus ist eine Bereicherung für das gegenseitige Verständnis und eine Basis der Inspiration für die gemeinsame Arbeit. Martin Zeller lebt seit einem Jahrzehnt in der chinesischen Megacity Hongkong und ist ein exzellenter Kenner der asiatischen Denk- und Lebensweise wie ihrer kulturhistorischen Überlieferung. Sou Vai Keng, bildende Künstlerin und Schriftstellerin (17), begegnete der abendländischen Philosophie schon während ihres ersten Studiums der englischen Literatur in Quanzhou (China) und vertiefte ihr Interesse im Rahmen ihres Zweitstudiums der Freien Kunst und der Französischen Literatur in Straßburg und Lyon. Sie setzte sich in dieser Zeit mit dem Existenzialismus auseinander, las Sartre und Camus. Während der letzten Jahre widmete sie sich wieder verstärkt der asiatischen Philosophie (Laozi, Zhuangzi). Das Asiatische wie das Europäische beeinflussen ihre bildkünstlerischen, literarischen und poetischen Werke.

Dialektik des Fortschritts

Dieses dialogische Prinzip der künstlerischen Kooperation wird zum dialektischen Konzept des Zyklus „New Gardens“ im Sinne Benjamins. Es umspannt die Welten und Zeiten der Zivilisation im 21. Jahrhundert, die abgebildete profane Gegenwart wie die konservierten Spuren der Vergangenheit. Hier der linear aufstrebende Fortschrittsgedanke, der die asiatischen Gesellschaften antreibt, dort der Nachhaltigkeitsgedanke der europäischen Gesellschaften, die um den Wert der Geschichte wissen und um den Schutz zivilisatorischer Errungenschaften, des Weltkulturerbes und ein ökologisches Gleichgewicht ringen. Melancholie der Vergänglichkeit, Spuren der Zeit, Patina – nur neoromantische, nostalgische Chimären der westlichen Zivilisation für vergehende Zeit? Längst ist in unseren Gesellschaften das „höher, schneller, weiter“ der Moderne in Verruf geraten.

Mit den „New Gardens“ werden blinder Fortschrittsglaube und affirmativer Kulturoptimismus zur Disposition gestellt. Damit stoßen die Künstler einen zivilisationskritischen Dialog an, der über die Sphären der Kunst weit hinausgeht, indem er die Frage aufwirft, wie wir heute leben und morgen leben wollen. Noch einmal wird der Garten bei Zeller und Sou Vai Keng zur künstlerischen Metapher der Utopie eines besseren Lebens. Die Lebensformen in den asiatischen und europäischen Metropolen könnten gegensätzlicher nicht sein. Beide nehmen für sich in Anspruch, auf dem Wege zu „Smart Cities“ zu sein – intelligent vernetzte Städte, die sich durch geregelte Mobilität, ökologisches Bewusstsein, Sicherheit für ihre Bewohner und kreative

Freiräume auszeichnen. So lautet die vielversprechende Vision, von der die Realität noch weit entfernt ist.

In einem Interview sagte Martin Zeller einmal, seine fotokünstlerische Arbeit sei die Negation des „entscheidenden Augenblicks“ (Henri Cartier Bresson); sein Interesse gelte viel mehr der Darstellung von Raum und Zeit in Bezug zur Kultur- und Mediengeschichte. Damit vertritt er einen komplexen, mehrdimensionalen Zeitbegriff, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Bild zu erfassen sucht und zugleich den räumlich-geographischen Kontext wie auch die Entwicklung des Mediums Fotografie und ihre Grenzbereiche mit thematisiert.

Damit steht dieser Werkzyklus inhaltlich und formal für eine Grenzüberschreitung der Zeiten und Räume, symbolisiert ein ewig Unabgeschlossenes im Sinne eines „offenen Kunstwerks“. „Alles ist im Fluss“, zitiert Zeller Heraklit, aber die Kunst vermag sehr wohl, den Fluss der Zeit im Bild zu bannen. Denn „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ hieß es eingangs bei Walter Benjamin. Diese Qualität künstlerischer Weltsicht als Angebot und als Modell für die Gestaltung unserer Lebenswelt anzunehmen, ist der Schlüssel zu ihrem Verständnis. Eine Lebenswelt, die Überliefertes für die Zukunft bewahrt.

Anmerkungen:

Der Titel zitiert das Gedicht „one key opens all“ von Sou Vai Keng:
always looking / not finding /not knowing / it is always there
one key opens all / doors, windows, hearts, anything you name
one answer answers all
doubts, questions, wishes, anything you imagine
one person means all
love / secrets / death
In: Sou Vai Keng, everybody has a pet, Macao 2009, S. 46

1.

Walter Benjamin, Gesamtausgabe V, 1, Das Passagen-Werk, Frankfurt a.M. 1974, S. 576 f.

2.

Die 2012 begonnenen Arbeiten zum Zyklus der „New Gardens“ werden im Jahr 2014 abgeschlossen und in mehreren Ausstellungen präsentiert. Ein Ausschnitt aus dem ersten Teil der Trilogie, „Angelus Novus“, wurde bereits 2012 im Goethe-Institut Hongkong gezeigt sowie anlässlich der Asien-Pazifik-Wochen 2013 im Auswärtigen Amt, Berlin. Eine Auswahl des „Angelus-Novus“-Teils wird im Mai und Juni in der Galerie KunstBüroBerlin vorgestellt. Im Juni präsentiert die Münchner Galerie Jörg Heitsch erstmals Arbeiten aus dem 2. Teil, „Diana“. Ab Mitte November wird der 3. Teil, „Fire and Earth“, erstmals in der Heidelberger Galerie Julia Philippi ausgestellt.

3.

Quelle: dragonfruit.org

4.

Gerhard Finkh, in: Talking Pieces, Text und Bild in der neuen Kunst, Ausstellungskatalog Museum Morsbroich, Leverkusen, 2003, S. 5 – 6

5.

Quelle: Wikipedia

6.

Hongkong gehört zu den schnell wachsenden Megacities im ostasiatischen Raum und zu den weltweit größten Handels- und Finanzzentren. Ökonomische Vitalität gilt als Garant für ökonomisches Wachstum und gesellschaftlichen Fortschritt. Hongkongs geografische Lage am südöstlichen Ausläufer Chinas mit einer Fläche von 1.104 km² umfasst Hong Kong Island, Kowloon Peninsula und die „New Territories“ sowie 262 Inseln. 2012 hatte die Region 7,15 Millionen Einwohner. Subtropisches Klima mit häufigen Niederschlägen ist typisch für die Region um das Pearl River Delta. Besonderes Engagement für Umweltschutz, nachhaltige Stadtentwicklung, Ansiedlung innovativer Industrien und vielseitige Kreativwirtschaft gehören zu den offiziell beschriebenen Stärken der Metropole auf dem Weg zur „smart city“. Statistische Angaben in: Hong Kong in brief, hrsg. Hong Kong Special Administrative Region Government, Hong Kong 2013

7.

Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Köln 1977, S. 11 – 12

8.

Martin Zeller im Gespräch mit der Autorin am 15.2.14. Auch die nachfolgenden Zitate des Künstlers sind diesem Gespräch entnommen.

9.
Martin Zeller, *The Diagonal Mirror. Space and Time in Photographing Hong Kong*, Heidelberg 2008
10.
Sou Vai Keng, Martin Zeller, *New Gardens. First Chapter – Angelus Novus*. Ausstellungskatalog des Goethe Instituts Hongkong, Macao 2012, S. 4
11.
Steven Schroeder on Sou Vai Keng and Martin Zeller's collaboration, in: *the back side of the eye*, Ausstellungskatalog Galerie Julia Philippi, Heidelberg 2012, S. 5
12.
„Angelus Novus – the awareness of time. Diana – on accepting and refusing the passing of time. Fire and Earth – the idea of progress“. Sou Vai Keng in einer E-Mail an Martin Zeller, Februar 2014
13.
Quelle: Wikipedia
14.
Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Gesamtausgabe Bd. I, 2, Frankfurt a. M., S. 700
15.
Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Walter Benjamin: Eine Reflexion in Bildern*, Ausstellungskatalog des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne, München 2011, S. 94
16.
Henning Vierck, *Die menschliche Natur*, in: *Der Comenius-Garten. Eine Leseprobe aus dem Buch der Natur*, Berlin 1992, S. 10
17.
Auf die Frage nach dem Ursprung ihres Interesses an Philosophie antwortete Vai Keng:
„I was introduced to western philosophy while I was studying English literature in university (Jinan University, Quanzhou, China). For example I learned about Samuel Beckett. Later, I became more interested when I studied art and French literature in France (Université Marc Bloch, Strasbourg and Université de Lyon, Lyon). There I was introduced to French Existentialism and writers like Albert Camus and Jean-Paul Sartre. In the last years I worked together with Steven Schroeder from Chicago on several poetry books on Chinese philosophers like Laozi and Zhuangzi“ (E-Mail an Martin Zeller, Februar 2014).

Philosophie, Kunst und Leben

Zu einer Ausstellung von Hans-Peter Klie in Naumburg [2014]

Mit der Ausstellung „Wir Metaphysiker“ von Hans-Peter Klie (Abb. 1) eröffnete das Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg im April 2014 die Ausstellungstrilogie „Verstehen zu Verstehen – Nietzsche und Wittgenstein“. Ausgangspunkt war, verwandte Denkweisen der beiden Philosophen sichtbar zu machen, um eine grenzüberschreitende Annäherung zwischen Philosophie und Kunst zu ermöglichen. Im Kontext dieser Veröffentlichung ist zu fragen, ob sich über den Beitrag Klies ein neuer Zugang zu Nietzsches Lebenskunstkonzept erschließen lässt.

Hans-Peter Klies Auseinandersetzung mit der Begriffswelt Nietzsches, insbesondere mit dessen Ausführungen zu Sprache, Kunst und Ästhetik, reicht bis in die 1980er Jahre zurück. Die Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873) inspirierte Klie zu der mehrteiligen Photoarbeit *Der Wanderer und sein Schatten* (1999), die anlässlich des 100. Todestages Nietzsches in der Berliner Ausstellung *Artistenmetaphysik* (Gorka-Reimus/Straka 2000, 84f.) gezeigt wurde.

Aber auch Wittgensteins *Tractatus* (1921) prägte Klies künstlerische Identität und Zielsetzung: mit ästhetischen Mitteln die Grenzen des Sag- und Zeigbaren in Kunst und Philosophie auszuloten und nach den Gemeinsamkeiten beider Disziplinen zu forschen. Die Analyse der Bezüge zwischen Bild, Symbol, Objekt, Begriff, Sprache und Raum, die Reflexion ihrer Kontexte und Bedeutungsebenen stehen im Zentrum seiner Arbeiten. Mit der Naumburger Ausstellungstrilogie „Verstehen zu Verstehen“ eröffnete er als Künstler-Kurator einen lange überfälligen, transdisziplinären Diskurs über die ebenso gegensätzlichen wie einander ergänzenden und bereichernden Erkenntnismethoden des logisch-rationalen und sinnlich-intuitiven Vorgehens von Philosophie und Kunst.

Das Ausstellungskonzept „Wir Metaphysiker. Nietzsche, De Chirico und Wittgenstein – drei Freunde. Ein semiotisches Dreieck“ bringt zwei Philosophen mit einem Künstler ins Gespräch. Als Grenzgänger zwischen Philosophie und Kunst können sie sich miteinander ‚verständigen‘. In der Installation nehmen sie die Eckpunkte des Dreiecks ein, das dem Betrachter einen mehrperspektivischen Zugang, aus der Sicht der beiden Philosophen oder der des Künstlers, anbietet.

Das „semiotische Dreieck“ als sprachwissenschaftlicher Begriff stellt die Relation zwischen einem *Symbol*, dem dadurch hervorgerufenen *Begriff* und dem damit gemeinten realen *Ding*

dar. Entscheidend ist die nicht-direkte Beziehung zwischen Zeichen (Wort) und Gegenstand (Ding). Damit offenbart sich „die Unschärfe und Wandelbarkeit der Bedeutung im Kontext von Zeit, Raum und Situation“ (Klie 2014, 1). In der Symboltheorie kommt Dreiecken eine mystisch-magische Bedeutung zu, der sich auch der Surrealist de Chirico bewusst war und in seiner *Pittura Metafisica* bediente. Bereits in der Antike galten Dreiecke als „unheimliche Symbole einer höheren Realität“ (Wilhelmi 1980, 109).

Die Ausstellung bestand aus 45 Bild-Text-Tafeln, einer roten Bannerplane – dem „Naumburger Fastentuch“ mit 90 Traumbild-Motiven – und einer Bodeninstallation mit verschiedenartigen „Referenzobjekten“. Mit dem „Naumburger Fastentuch“ spielt Klie auf eine religiöse Sitte an, während der Fastenzeit das auf dem Altar dargestellte Leben Christi mit einem roten Tuch zu verhängen. Gemeinsamer Bezugspunkt aller Ausstellungselemente war das von Klie antiquarisch erworbene historische Traumbuch des Nostradamus in einer Auflage von 1889. Michel de Nostredame (1503-66), tätig als Apotheker, Arzt und Astrologe in Paris, erlangte mit seinen *Propheties* größte Popularität. Tarotkarten, Emblemata, Traumdeutung und Esoterik sind bis heute von seinen Weissagungen beeinflusst. Sie können als symbolisch verdichtete Formen des kulturellen Gedächtnisses gelten.

Klies fiktive Bildgeschichten sind durch dieses Traumbuch inspiriert. In seinen Texten verlässt er die Welt der Fakten, des Autobiographischen und der wissenschaftlich überlieferten Werkauslegung zugunsten einer künstlerisch freien Bearbeitung. Wir treffen die drei Protagonisten Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico in alltäglichen, teils absonderlich anmutenden Situationen: auf der Jagd, im Weinkeller, bei einer Landpartie. Anspielungsreich sind scheinbar authentische Schauplätze ins Bild gesetzt, die im nächsten Moment ad absurdum geführt werden, etwa ein Turiner Zimmer (de Chirico), das Engadiner Hochgebirge (Nietzsche) oder eine Berghütte in Norwegen (Wittgenstein). Persönliche Marotten, Erinnerungen und Träume, profane Begebenheiten und philosophische Reflexionen wechseln einander ab: „Die Texte sind naiv-anekdotenhafter, surreal-poetischer oder auch historisch-plausibler Natur. Sie gehen auf das Leben, die Philosophie und den Kontext der drei Denker ein [...] andererseits verbinden sich diese Geschichten in ihrer Konstruktion mit den Bildzeichen des Traumbuchs und machen dessen Bilder zu Referenten der erzählten Situationen“ (Klie 2014, 4). In der als Dreieck konzipierten Bodeninstallation (Abb. 2), eine skurrile (An-)Sammlung verschiedenartigster Referenzobjekte (z. B. Brille, Regenschirm, Musikinstrument, Revolver), wurden dem Betrachter ‚Pseudo-Belege‘ vorgeführt, die zu assoziativ-spielerischen Verknüpfungen zwischen den Komponenten Bild, Text und Objekt animierten. Kunst als ‚andere Form der Erkenntnis‘, als Spiel zwischen Sein und Schein: Klie

bedient sich hier künstlerischer Methoden, die als ‚Kontextverschiebung‘ und ‚Dekonstruktion‘ beschrieben werden können. Dass sich profane Gegenstände, dem Alltagsgebrauch entnommen und museal präsentiert, mit Bedeutung aufladen und eine Aura produzieren, die sie als Kunstwerk wahrnehmbar machen, hatte schon Marcel Duchamp mit seinen ‚Ready Mades‘ um 1912 unter Beweis gestellt. Von künstlerischer ‚Dekonstruktion‘ lässt sich insofern sprechen, als Klie die Gedankenwelten seiner drei Akteure in Fragmente zerlegt, um sie aus anderer Perspektive neu zusammenzusetzen – ein der Philosophie methodisch durchaus verwandtes künstlerisches Vorgehen.

Wenngleich Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico keine Zeitgenossen waren, wirft Klie ein Schlaglicht auf Schnittstellen ihrer intellektuellen Kosmologien: Nietzsche, Jahrgang 1844, hatte im Geburtsjahr de Chiricos (1888) bereits den Zenit seines Schaffens erreicht und erste Berühmtheit im europäischen Ausland erlangt. 1889, im Geburtsjahr Wittgensteins, verfiel er dem Wahnsinn in Turin, jener Stadt, die den Maler de Chirico später zu seinen phantastischen Idealarchitekturen inspirieren sollte. Als Begründer der *Pittura Metafisica* war er, wie viele Künstler seiner Generation, von Nietzsches Denken fasziniert; es war ihm eine tiefgründige Inspirationsquelle für seine surrealen Gemälde zwischen Traum und Wirklichkeit. Mit Nietzsche bekannte sich de Chirico zum Ideal des ‚Künstlerphilosophen‘, dessen Denken vom schöpferischen Impuls der Kunst bestimmt wird. Nach Nietzsche bewahrt er sich von der Wissenschaft die Kritik und das Durchschauen-Wollen, negiert aber deren objektivierend-positivistische Einstellung, die Welt und das Dasein auf *einen* Sinn festlegen und sie damit ihres vieldeutigen Charakters berauben zu wollen. Aus der Kunst übernimmt er das Bewusstsein der Fiktion eines jeglichen Entwurfs und negiert damit das (Wagnersche) Pathos und den kultischen Anspruch der Werkästhetik. Als Gewinn der ganzen Operation erhält der Künstlerphilosoph die „Freiheit über den Dingen“ (Seubold 2001, 11).

In de Chiricos Programmschrift *Wir Metaphysiker* von 1919, die Klie im Ausstellungstitel zitiert, heißt es: „Die guten neuen Künstler sind Philosophen, welche die Philosophie überwunden haben“ (de Chirico, zit. n. Zimmermann 2000, 44). Mit Nietzsche teilte er die radikale Erfahrung des Nihilismus, einer Leere, die nur durch neue ästhetische Wertsetzungen überwunden werden könne: „Man soll in der Welt so leben wie in einem unermesslichen Museum von Seltsamkeiten und merkwürdigen, buntfarbigen Spielsachen, die ihre Form ständig ändern und die wir manchmal, wie es Kinder tun, zerstören, um zu sehen, wie sie in ihrem Inneren beschaffen sind, und dann enttäuscht entdecken, dass sie leer sind“ (ebd., 45).

Auch Ludwig Wittgenstein, hier Dritter im Bunde, bezog sich erklärtermaßen auf Nietzsche.

Als Repräsentanten einer kritischen Sprachphilosophie erkannten beide, dass Sprache als Kommunikationsmedium nur in sehr begrenztem Maße fähig ist, sich dem Sinn und Wesen der Welt anzunähern oder diese gar zu erfassen: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, heißt es im *Tractatus*, Satz 5.6. Und wie Nietzsche verstand Wittgenstein Philosophie im Wesentlichen als „Arbeit an sich selbst“ (Majetschak 2014).

Alle Komponenten der Ausstellung – Bild, Text, Objekt - verbindet die magische Zahl ‚Drei‘: dreiteilige Bild-Text-Tafeln, der ‚Triolog‘, die durch drei teilbare Anzahl der Traumbilder, die geometrische Grundform des Dreiecks, imaginärer Aktionsraum der ‚drei Freunde‘. Drei Freunde? Hatte nicht gerade Nietzsche mit ‚Dreiecksbeziehungen‘ verhängnisvolle Erfahrungen gemacht? Man denke an den in protestantischer Konvention erstarrten Naumburger Frauenhaushalt mit Mutter und Schwester, an die verhängnisvolle Liaison mit Richard und Cosima Wagner, schließlich an die am *Menschlich-Allzumenschlichen* gescheiterte ‚Sternenfreundschaft‘ zwischen Nietzsche, Lou von Salomé und Paul Rée. Gleichwohl suchte Nietzsche stets nach „geistiger Gesellschaft, nach Dialog und nach Zu- und Widerspruch [...], ‚Der Freunde harr ich, Tag und Nacht bereit‘, ruft er in *Jenseits von Gut und Böse* aus“ (Friedrich 1999, 72), doch spielten sich seine Freundschaften – etwa zu Franz Overbeck, Peter Gast oder Meta von Salis - überwiegend in Briefwechseln oder Spaziergängen ab. Nietzsche „sucht immer nach Gefährten, bekommt sie, verliert sie, und muss sagen: sie waren nicht die richtigen. [...] Es ist eine Wunschatmosphäre, in der er nicht leben konnte“ (Warburg, zit. n. Gombrich 1984, 345).

Als Form der Unterredung zwischen Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico wählt Hans-Peter Klie das klassische ‚Dreigespräch‘. In seiner Urform ist es bei Sophokles dramatisches Gestaltungselement der Griechischen Tragödie, indem es die Widersprüche zwischen den Akteuren differenzierter als der Dialog zum Ausdruck bringt. Bei Nicolaus Cusanus’ *Triologus de possest* / Dreigespräch über das Können (1460) wird das Dreigespräch zum Modell, Fiktion und Wirklichkeit in Gott zu vereinen. Hans-Peter Klie bedient sich dieser klassischen Gesprächsform, um die Gegensätzlichkeit des philosophischen Denkens und des künstlerischen Schaffens aufzuheben. Sein Dreigespräch entfaltet sich assoziativ, spielerisch leicht, in Denkbildern und Sprachspielen, Rätseln und Träumen. Wenn Sprache nach Wittgenstein als Medium intersubjektiver Verständigung und Welterkenntnis zwar ihre Grenzen hat und zugleich die Grenzen der Welt des Subjekts aufzeigt, dann wird sie hier als künstlerisch freie Form im Sinne Nietzsches praktiziert: als perspektiv- und disziplinüberschreitendes Medium der spielerischen Annäherung von Philosophie und Kunst. Dies gelingt im gemeinsamen Rekurs auf die (Bild-)Sprache der Träume. In der

tiefenpsychologischen Traumdeutung Sigmund Freuds war erstmals von einer ‚Sprache der Träume‘ die Rede. Nach Ansicht C. G. Jungs repräsentieren Träume spirituelle Archetypen, die aus einem ‚kollektiven Unbewussten‘ aufsteigen und entweder psychologisch oder esoterisch gedeutet werden können. Bezeichnenderweise verwendet Klie hier ein Traumbuch des Jahres 1889, als Nietzsches bewusstes Leben endet und er in Turin dem Wahnsinn verfällt. Als „Dionysos“ und „der Gekreuzigte“ schreibt er Wahnsinnsbriefe an Freunde und Bekannte und stirbt nach zwölf Jahren geistiger Umnachtung 1900 in Weimar: zwischen Traum und Wahn – nur ein schmaler Grat. Im Gegensatz zu Schopenhauer, der den Traum als kurzen Wahn und den Wahnsinn als langen Traum ansah, war sich Nietzsche der kreativen, produktiven Dimension des Traums durchaus bewusst, lange vor dessen systematischer Erforschung durch die Psychoanalyse: „Das wache Leben hat nicht diese Freiheit der Interpretation wie das träumende, es ist weniger dichterisch und zügellos ...“ (Nietzsche, zit. n. Prossliner 1999, 48). „Unsere Träume sind, wenn sie einmal ausnahmsweise gelingen und vollkommen werden [...] symbolische Szenen- und Bilder-Ketten anstelle einer erzählenden Dichter-Sprache“ (ebd., 48). Und schließlich sah Nietzsche – lange vor Joseph Beuys – im Traum die Quelle jeder Kunst und jeden Menschen als Künstler: „Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst [...]. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes“ (ebd., 137). Auch war Nietzsche fasziniert von der Rätselhaftigkeit der im Traum evozierten Bilder, die, einem Rebus gleich, nach Auflösung verlangen. Das Rätsel war ihm vieldeutige Metapher; auch sprach er zuweilen in Rätselform und von sich selbst als „Rätselrater“ und „Rätselthier“ (ebd., 25). „Sinn und Lösung aller Werde-Rätsel“ schien ihm die Bestimmung des Menschen zu sein (ebd., S. 54). In Traumbildern, jenen rätselhaft komprimierten ‚Filmstills‘ unseres Lebens, erscheinen wir uns selbst, so Nietzsche, in wechselnden Rollen: „Nichts ist mehr euer Eigen, als eure Träume! Nichts mehr euer Werk! Stoff, Form, Dauer, Schauspieler, Zuschauer, — in diesen Komödien seid ihr Alles ihr selber!“ (M 128, KSA 3, 117). Wenn nun der Traum ureigenes Werk des Menschen ist, sollte dieser sich zur Rolle des Hauptdarstellers und Dramaturgen zugleich bekennen und ermutigt fühlen, den Traum als Modell für das eigene Leben anzunehmen, um sich selbstbestimmt seiner Gestaltung zu widmen. Nietzsche vertraut damit auf die im Unterbewussten verschütteten, schöpferischen Potenziale in jedem Menschen, der im Sinne der Lebenskunst zum autonomen Gestalter, zum Künstler seines eigenen Lebens werden soll: Arbeit am Selbst als Voraussetzung zur Selbsterkenntnis mit dem Ziel der Selbstwerdung und Selbstüberwindung. „Werde, der du bist!“ Spiel, Traum und

Rätsel als Schlüsselbegriffe der Naumburger Installation von Hans-Peter Klie führen zugleich als ‚Ariadnefaden‘ zu Nietzsches Verständnis von Kunst- und Lebenskunst im Sinne einer „Ästhetik der Existenz“. Kunst gilt Nietzsche als Antriebskraft zur Steigerung des Lebenswillens, indem sie den Anblick der Vollendung gewährt. Die Darstellung des Idealen auch ins reale Leben zu transformieren, Schein in Sein zu überführen, ist das erklärte Ziel. Anliegen der Lebenskunst bei Nietzsche ist ein Subjekt, das sich selbst eine ganzheitliche Form gibt, in der individuelle Erfahrungen, Beziehungen zu sich, zu anderen und zur Welt gestaltet sind. So konstituiert sich aus der Vielzahl alltäglicher Formen die große Form eines Lebens. Wer sein eigenes Leben zum Gegenstand von Kunst macht, seine Lebensenergie auf sich selbst als Werk verwendet, gilt Nietzsche als wahrer Artist des Lebens. In der Denkfigur des ‚Künstlerphilosophen‘ vollzieht Nietzsche die Symbiose von Denker und Schöpfer. Er strebt nicht mehr nur als Philosoph nach Wahrheitserkenntnis, sondern wird zum Schaffenden, zum Umgestalter seiner selbst und der Welt. Als Künstler setzt er nicht mehr einen vorgegebenen ‚Stoff‘ in eine Form um, sondern zielt als gestaltender Denker auf die Umformung des Menschen ab. Lebenskunst – „[...] uns selbst machen, aus allen Elementen eine Form gestalten – ist die Aufgabe! Immer die eines Bildhauers! Eines produktiven Menschen! Nicht durch Erkenntniß, sondern durch Übung und ein Vorbild werden wir selbst! Die Erkenntniß hat bestenfalls den Werth eines Mittels!“ (Nietzsche, zit. n. Pelmtner 2008, 90-91)

Nietzsche, der ‚Unzeitgemäße‘, ging im Verlauf seines Schaffens selbst von der tradierten „Kunst der Kunstwerke“ zu einem neuen Verständnis philosophischer Kunst bzw. künstlerischer Philosophie über. „Die Kunst der Kunstwerke wird zum bloßen ‚Anhängsel‘ der ästhetischen Gestaltung (‚Verschönerung‘) des Lebens selbst“ (Seubold 2001, 11). Schon in der *Geburt der Tragödie* spricht Nietzsche „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens“. Er fordert, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens ...“ (GT, KSA 1, 14). Sein Kampf gegen ästhetische Konvention und traditionelle Kunstpraxis mündet in sein Gegenmodell der Lebenskunst, das im 20. Jahrhundert zum Credo der künstlerischen Avantgarden werden sollte und die Utopie der Entgrenzung des Kunstbegriffs ebenso freisetzte wie den Wunsch nach einer Symbiose von Kunst und Leben. Nur als ästhetisches Phänomen sieht Nietzsche das Dasein als erträglich und gerechtfertigt und die „Kunst als großes Stimulanz zum Leben“. Ist ihm die Welt ein permanent „sich selbst gebärendes Kunstwerk“, so gilt ihm auch das Postulat, dass der Einzelne sich selbst als Kunstwerk immer wieder neu hervorzubringen, zu gestalten habe.

Hier schließt sich der Kreis: Hans-Peter Klies Projekt einer neuen Annäherung der Erkenntnishorizonte von Philosophie und Kunst führt konsequenterweise zu einer mit Nietzsche aktualisierten Sicht auf den in Antike und Romantik gründenden Begriff der ‚Lebenskunst‘: „Ein alter Begriff zieht neues Interesse auf sich, individuell und gesellschaftlich, in der Philosophie und in den Künsten“ (Schmid 1998, 72). „Lebenskunst, wie sie einem bei Nietzsche theoretisch und praktisch entgegentritt, ist eine Konzeptkunst. Es geht in dieser Kunst um den Entwurf, den Plan, das Programm, das Projekt, die Konzeption; es geht darum, eine Idee von seinem Leben zu haben. [...] Konzept und Idee erscheinen als die wichtigsten Bestandteile des Kunstwerks, das das Leben ist, das nie zum fertigen Objekt erstarrt“ (Schmid 2000, 32).

Nietzsches Plädoyer für ein Leben als Kunstwerk und für den Künstler in jedem Menschen haben sich im 20. Jahrhundert und bis heute – von Giorgio de Chirico über Joseph Beuys bis Jonathan Meese - zahlreiche Künstler zu eigen gemacht. Die neue *Philosophie der Lebenskunst* (Schmid 1998) kann innerhalb der jüngeren Philosophiegeschichte als Parallelbewegung zur Kunstentwicklung verstanden werden. Damit hat eine Entgrenzung von philosophischem Denken und künstlerischen Gestalten stattgefunden. In Nietzsche verschmelzen die Galaxien.

Literatur

- Friedrich, Heinz: Kunst und künstlerische Existenz. Ein Briefwechsel. In Ders. (Hg.): Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst. Eine Hommage. München 1999.
- Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/M. 1984.
- Gorka-Reimus, Gudrun/Straka, Barbara (Hg.): Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne. Berlin 2000.
- Klie, Hans-Peter: Wir Metaphysiker. Friedrich Nietzsche, Giorgio de Chirico, Ludwig Wittgenstein, Berlin 2014 (Künstlerbuch zur Ausstellung im Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg).
- Majetschak, Stefan: Philosophie als Arbeit an sich selbst. Wittgenstein, Nietzsche und Paul Ernst. In: Ders. (Hg.): Wittgensteins ‚große Maschinenschrift‘. Untersuchungen zum philosophischen Ort des *Big Typescripts* (TS 213) im Werk Ludwig Wittgensteins, Frankfurt/M. [u.a.] 2006, 61-78.
- Nostradamus: Neuestes vollständiges und größtes egyptisches Traumbuch oder wahrhafte Auslegung aller Träume. Reutlingen 1889.
- Pelmer, Andrea: „Experimentierfeld des Seinkönnens“. Dichtung als „Versuchsstätte“. Zur Rolle des Experiments im literarischen Werk Robert Musils. Würzburg 2007.
- Schmid, Wilhelm: Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung, Frankfurt/M. 1998
- Schmid, Wilhelm: „Das Leben als Kunstwerk. Versuch über Kunst und Lebenskunst. Ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art“. In: Kunstforum international 142 (1998), 72-79

- Schmid, Wilhelm: „Zur Ästhetik der Lebenskunst bei Nietzsche“. In: Gudrun Gorka-Reimus/Barbara Straka (Hg.): *Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*. Berlin 2000, 29-34.
- Seubold, Günter (Hg.): „Man ist viel mehr Künstler als man weiß“. *Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche*. Alfter/Bonn 2001.
- Wilhelmi, Christoph: *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., Berlin 1980.
- Zimmermann, Jörg: „Nietzsche und die bildende Kunst der Moderne. Wege der Rezeption von Max Klinger bis Francis Bacon“. In: Gudrun Gorka-Reimus/Barbara Straka (Hg.): *Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*. Berlin 2000, 35-49.

Abbildungen

1. Hans-Peter Klie, Ausstellungsinstitution mit Bildtafeln und Blick auf die Bannerplane („Naumburger Fastentuch“), Naumburg 2014 (Foto: Hans-Peter Klie)
2. Hans-Peter Klie, Bodeninstallation in Dreiecksform mit Referenzobjekten aus der Sammlung des Künstlers, Seitenlänge je 3 m, Naumburg 2014 (Foto: Hans-Peter Klie)
3. Bild-Text-Tafeln I – IX: Hans-Peter Klie, 9 von 45 Bildtafeln mit Texten des Künstlers und 90 Motiven der Traumdeutung des Nostradamus (1889)

Barbara Straka

Sachindex

Aura, Kreativität, Kunst, Kunst der Kunstwerke, Künstlerphilosoph, Lebenskunst, Rätsel, Sprache, Traum

Barbara Straka

Mensch und Ding an sich?

Eine Installation für zwei Räume von Hans-Peter Klie und Martin von Ostrowski

Das Zusammenspiel unterschiedlicher Künstlerprofile in einer Ausstellung birgt normalerweise ein gewisses Risiko, aber Hans-Peter Klie und Martin von Ostrowski sind darin erprobt. Eine langjährige Künstlerfreundschaft verbindet den philosophie-affinen Konzeptkünstler mit dem promovierten Maler und Performer. Oder, mit Nietzsche zu sprechen: das Apollinische und das Dionysische in beiden. Gleichwohl ist jede Ausstellung immer auch eine Experimentierbühne, selbst dann, wenn es sich um ein gemeinsames „work in progress“ handelt wie die Installation „ONTOLOGIE 15 Grad“. Seit 2012 eine mehrstufige Weiterentwicklung erfahren (1) und dabei an inhaltlicher Komplexität gewonnen. Für die Ausstellung in der Schwarzschen Villa wird sie durch die „ONTO-Objekte“ als Gegenpart ergänzt. Beide bilden nun ein Ganzes.

In der großen Galerie dominieren 96 übereinander gestapelte Faltkartons den Raum: zwei Wände, zu einem spitzwinkligen Dreieck geformt und im Winkel von 15 Grad zur Fensterfront platziert. Die Kartons sind bestückt mit Porträtfotografien, Figurensilhouetten und Spiegelfolie, beleuchtet von nüchternen schwarzen LED-Lampen.

Eine seltsame Anmutung geht von dem Arrangement aus. Da sind zum einen die höchst expressiv, dramatisch und zugleich verklärt wirkenden Porträtfotos, die Klie von Ostrowski aufgenommen hat. Er zeigt ihn effektiv beleuchtet als „archetypische Künstlerpersönlichkeit“ in Konfrontation mit schwarzen oder umrisshaft schematisierten, ent-individualisierten Figuren, die Grundkonstellationen menschlicher Körpersprache durchdeklinieren, aber im Ausdruck keinerlei Freiheit vermitteln, sondern wie Gefangene ihrer selbst wirken. Die Spiegelfolien und die Architektur des Ganzen verstärken den Eindruck von Einzelzellen. Als nüchtern beleuchtete Objekte des Alltagsgebrauchs stehen die profanen Umzugskartons hier auch für das Transitorische der menschlichen Existenz: Sein als Unterwegssein.

In der Dramaturgie der Aufnahmen ließ sich Hans-Peter Klie von Helmar Lerski (1871-1956), einem Klassiker der Fotografiegeschichte inspirieren. Sein Credo „In jedem Menschen ist alles; die Frage ist nur, worauf das Licht fällt“ (2), kommt insbesondere in seiner Serie „Metamorphosen“ (1936) zum Tragen. Ostrowskis Porträts gehen über das Individuelle noch hinaus. Von bemerkenswerter Authentizität getragen, zitieren sie zugleich Grundformen menschlicher Mimik und Pathosformeln der Kunstgeschichte, etwa Bildnisse von Heiligen in orgiastischer Verklärung. Ihre ästhetische Ambivalenz liegt zwischen Genie und Wahn, Realismus und Idealisierung. Auch zu historischen Studien Darwins zum „Ausdruck der Gemüthsbewegungen beim Menschen“ gibt es Parallelen (3). Doch fehlt diesem mit magischer Beleuchtung modellierten Gesicht ganz das Wächserne der Lerski-Porträts, der seine Modelle formte wie Plastiken, bis sie den gewünschten Ausdruck angenommen hatten. Ostrowskis inszenierte Porträts bleiben selbstbestimmt. Er ist intuitiv emphatisch im Ausdruck des Selbst, aber er weiß um die verwandten Sujets der Kunstgeschichte. So durchläuft er die Metamorphosen der menschlichen Mimik zugleich mit Selbstdistanz. Noch während der Arbeit begann Ostrowski mit der Lektüre eines Ägyptischen Totenbuches, das auch Klie faszinierte. „Kenner der Abgründe, so ist mein Name“, heißt es darin. „Ich bin das Heute. Ich bin das Gestern. Ich bin das Morgen. ... Was verborgen in mir, das mache ich kund durch meiner Formen wechselnde Vielfalt“ (4). Es wurde zum eigentlichen Hintergrund der Arbeit. „Etwas Transzendentes ist entstanden, etwas zwischen Körper und Geist, Leben und Tod“ (H.P. Klie).

Die schwarzen Figurensilhouetten stellen einen ästhetischen Gegenpol zu den Porträts dar. Ihre Posen formen Grundkonstellationen des menschlichen Körpers (Stand, Schritt, Sprung, Sitz, Knien, Hocke, Sturz, Tanz etc.). Diese Ausdruckshaltungen, so Ostrowski, stehen für „geistige Befindlichkeiten“ des Menschen, die positiv oder negativ konnotiert sind, z.B. Euphorie oder

Melancholie. Aber in die *Rechtecke* gepresst, proportional zu klein für den „aufrechten Gang“ (Ernst Bloch), wirken sie unfrei, bisweilen „lächerlich wie Hampelmänner“ (Klie) und isoliert von der Welt. Ein Gegenbild erscheint vor dem inneren Auge, der „Vitruvianische Mensch“ (1490) von Leonardo: die Figur in idealer Proportion in einen *Kreis* gestellt als Sinnbild der Vollkommenheit. Der vitruvianische Mensch der Renaissance geht im Ganzen des Kosmos auf; sein schematisierter Schatten von heute ist in einer Kiste gefangen. Was für ein Gegensatz! Hier geht es um substantielle Fragen der menschlichen Existenz: Wer bin ich, wie bin ich, wie könnte ich sein? Das Sein an sich, der Mensch an sich, hat die Philosophie schon im Altertum beschäftigt. „Ontologie 15 Grad“ wird somit zur kritischen Auseinandersetzung mit der „Seinswissenschaft“ bzw. der Metaphysik des Seins und der Dinge als Grundlage der allgemeinen Metaphysik (5).

Im Nebenraum werden in vier Glasvitrinen 96 ONTO-Objekte aus unterschiedlichen Epochen von der Frühgeschichte bis zur Gegenwart präsentiert. Numerisch entsprechen sie den Elementen der „ONTOLOGIE 15 Grad“, bieten aber einen absoluten Gegenpol. Die Künstler breiten ein „Museum der Dinge“ vor uns aus, aber die Objekte interessieren hier nicht als Zeugnisse der Zeit und Zivilisation. Sie sind autonom: Gebrauchs- und Kultgegenstände, Werkzeuge, Wert- und Kitschobjekte, Erinnerungsstücke und Konsumartikel. Mit einzelnen verbinden sich magische oder künstlerische Konnotationen: Fetische, Schmuckobjekte, Totenschädel. Wir suchen inmitten der Alltagsarchäologie nach Bedeutung, denn seit Duchamps Ready Mades (1912) lesen wir dem Realraum entnommene, im Kunstraum platzierte Objekte als Kunst. Allein die künstlerische Geste der Kontextverschiebung verleiht ihnen Aura, die den Dingen nun anhaftet. Aber das museale Arrangement wirkt mindestens genauso surreal wie die „Begegnung eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch“ (Lautréamont) und gibt Rätsel auf: Warum ist alles so und nicht anders geordnet? Ästhetische Prinzipien können vermutet werden, doch gäbe es nicht noch viele andere, etwa Alter, Provenienz, Material, Form, Farbe, Wert? Wie auch immer – es bedurfte menschlicher Arbeit, um die Objekte in die Welt zu bringen und es bedarf des Menschen, sie zu benutzen und ihnen Sinn zu verleihen. Einzig das Gestein eines Meteoriten, 150 Mill. Jahre alt, fällt aus der Reihe. Es hat seine eigene, kosmische Aura, die es aus einem für den Menschen unerreichbaren Raum mittransportiert.

Hier schließen sich beide Teile der Installation zum Ganzen. Auch die ONTO Objekte sind im einzelnen kein „Ding an sich“, sondern repräsentieren auf vielfältige Art das menschliche Sein. Sie sind nur durch Menschen in der Welt, aber ihre weitere Existenz kommt ohne ihn aus und überlebt ihn um ein Vielfaches, teils um Jahrtausende. Andererseits kann der „Mensch an sich“ ohne die Welt der Objekte nicht existieren. Ihr Sinn aber erschließt sich nur aus der Beziehung zum Menschen. „So beantwortet sich das Sein der Dinge letztlich nur im Sein der Menschen, in ihrer Existenz“ (Klie, Ostrowski).

Anmerkungen

1. Eine Vorstufe wurde 2012 unter dem Titel „Hineintreten in das Licht“ im Kiosk am Mühlehof, Mühlacker, gezeigt. 2013 folgte eine Variante gleichen Titels im Turm eines Berliner Mietshauses .

2. Helmar Lerski, zit. n. Fotostiftung Schweiz, Text zur Ausstellung Helmar Lerski, Metamorphose, 2005, Quelle: www.fotostiftung.ch

3. Charles Darwin, Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren, 1872

4. Hans Peter Klie, Martin von Ostrowski, Aus einem ägyptischen Totenbuch. In: dies., Hineintreten in das Licht, Künstlerbuch zur Ausstellung im Kiosk am Mühlehof, Mühlacker 2012, o. pag.

5. Kant ersetzte die von ihm als unhaltbar bezeichnete Ontologie des 18. Jhdts. (C. Wolff), verstanden als Grundlage der Metaphysik überhaupt, durch seine Transzendentalphilosophie. Bei Hegel wird sie zur „Lehre von den abstrakten Bestimmungen des Wesens“. Für den logischen Empirismus galt sie als mehr oder weniger trivial oder sinnloser Zweig der Metaphysik.

Barbara Straka

Der Ring im Ring

Thomas Ziegler – Die F.N.-Schlaufe. Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche (Katalogbuch zur Ausstellung im Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg/Saale, 28.9.2016 – 29.9.2017), Naumburg 2016

Anlässlich der Jahrestagung der Friedrich-Nietzsche-Gesellschaft e.V. und der Friedrich-Nietzsche-Stiftung *Europäisch-übereuropäisch: Nietzsches Blick aus der Ferne* eröffnete das Nietzsche-Dokumentationszentrum am 22.9.2016 die Ausstellung *Thomas Ziegler – die F. N.-Schlaufe. Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche* mit Werken der Malerei, Zeichnung, Gouache und einer Rauminstallation. Es ist Ralf Eichberg als Leiter des NDZ sowie Andreas Urs Sommer zu verdanken, Z.s Werk zu Nietzsche entdeckt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben, denn der Leipziger Maler (Jg. 1947) starb 2014, ohne dass es vorher zu einer Ausstellung seines umfassenden Oeuvres gekommen wäre. Z.s Werkfolgen zu Nietzsche sind in mehreren Zyklen angelegt und so umfangreich, dass die Ausstellung nur einen kleinen, differenziert ausgewählten und damit repräsentativen Teil zeigen kann. Umso bedeutender ist die ergänzend zur Ausstellung vom NDZ herausgegebene Veröffentlichung *Die F.N.-Schlaufe. Ein Bilderbuch*. Eine Premiere: damit legt die Friedrich Nietzsche-Stiftung unter Herausgeberschaft von Christian Benne, Ralf Eichberg und Andreas Urs Sommer den ersten Band der neuen Schriftenreihe *Betrachtungen* vor, der mit 270 Seiten und 112 farbigen Bildtafeln, Texten und Noten zu Liedern des Künstlers, Register und Beiträgen von Carmen Ziegler und Sommer Maßstäbe für Kommendes setzt.

Z. studierte 1969 – 1974 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Werner Tübke und Rolf Kuhrt, wurde stilistisch durch die erste Generation der ‚Leipziger Schule‘ geprägt, die ungeachtet des herrschenden Zeitgeistes in der DDR eine Abkehr von der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus vollzog. Auch Z. malt zunächst realistisch, später surrealistisch in altmeisterlicher Technik, hat erste Erfolge mit Auslandsausstellungen. Seine Bilder reisen nach Paris und in die USA. Schon 1989 wird Z. durch einen Freund, Christoph Konrad, mit dem Nietzsche-Virus infiziert und entwickelt die Idee zu einem Film mit drehbuchähnlichen, neodadaistischen Texten, der zwar verworfen wird, konzeptionell aber in die Installation *Der F.N.-Transformator* eingeht und später die Basis für *Die F. N.-Schlaufe* bildet. Dann kommt die Wende, eine Zäsur für Z. und viele Künstler seiner Generation. Politischer Umbruch und private Neuorientierung müssen verarbeitet werden. Z. bezieht 1990 ein Atelier in Berlin, beginnt mit dem Nietzsche-Projekt *Die F.N.-Schlaufe*, das ihn nahezu obsessiv bis 1994 und später noch einmal während des Jahres 1997 beschäftigt. Die Witwe des Künstlers beschreibt diese Jahre im Rückblick als „Zeit in der Schwebe oder – wie in einem tiefen Loch, aus dem man sich nur selbst wieder befreien konnte“ (Carmen Ziegler, *Zur Entstehung der F.N.-Schlaufe*). Diese existenzielle, krisenhafte Erfahrung prägt fortan Z.s Auseinandersetzung mit Nietzsche; er spiegelt sich in ihm und seiner permanenten Selbstüberwindung, die auch dem Künstler zu einem Neubeginn verhilft. Ein Überfluss an Bildideen in immer neuen Varianten will gebannt sein: Es entstehen großformatige Gemälde wie kleinere Formate, zwei Zyklen mit je 35 und 43 Gouachen, die den 111 Motiven der hier vorgelegten Buchausgabe vorausgehen und in einer Schwarz/Weiß-Variante (1990) sowie einer weiteren mit überarbeiteten Farbkopien (1997) fortgesetzt wurde. – Offen bleibt, ob sich Z. bereits früher mit der Person und Philosophie

Nietzsches auseinandergesetzt hat – zu DDR-Zeiten eine *persona non grata*, deren Werke nur zu Studienzwecken aus dem Giftschränk hervorgeholt oder unter dem Ladentisch gehandelt wurden. Auch sind andere Werke vor 1989 von Zeitgenossen Z.s nicht bekannt; sie wären vermutlich noch in der Endphase der DDR der Zensur anheimgefallen. In der westlichen Kunst gibt es durchaus mehrere Beispiele für Nietzsche-Zyklen, die sich jedoch meist in einer Illustration des Zarathustra oder einzelner Motive und Episoden erschöpfen. Insofern darf man Z. eine große Originalität und Innovationskraft zusprechen: er geht über Illustrationen weit hinaus und schafft eine komplexe Collage aus Bild, Text und Musik analog einer filmischen Komposition, die Ansätze eines Gesamtkunstwerks zeigt.

Was aber hat es mit dem seltsamen Titel *Die F. N.-Schlaufe* auf sich? Sommer wählt im Vorwort die Interpretation, Z. habe sich der Person Nietzsches wie ein Vogelfänger mit Fangschlaufe genähert, zuvor jedoch habe sich bereits der Philosoph des Künstlers bemächtigt, beide Besessene in der Suche nach Erkenntnis, im Zyklus durch das Motiv des Doppelgängers miteinander verknüpft. So ist die *F. N.-Schlaufe* vor allem eine Ring-Metapher, und zwar in doppelter Form: Wird doch das lose Ende des Seils durch den kleinen, verknoteten Ring geführt und dann festgezogen. Ein Ring im Ring. Damit wird das Leitthema des Buchprojekts deutlich: Nietzsches Lehre von der Ewigen Wiederkehr.

Die F.N.-Schlaufe nimmt den Betrachter mit auf eine Reise durch Zeiten und Welten. Es ist die fiktiv überhöhte Lebensreise Nietzsches, die selbst eine Kreisform beschreibt, sich zum Ring rundet. Janusköpfig und düster blickt Nietzsche vom Buchcover nach rechts und nach links, womit Z. das Vor und Zurück der möglichen Leserichtung angibt, entlang eines ‚Ariadnefadens‘ – ein zwischen Anfangs- und Endpunkt des Zyklus vorgestelltes Seil, das sich zur Schlaufe schließt. Das Seil dient hier als mehrdeutige Metapher für den narrativen Fluss der Bilder und Texte, und es ist nur folgerichtig, dass Z. die Gouachen auf DIN-A4-Karteikarten mit einer roten Linie anlegt, die den Lauf der Zeit symbolisieren. Das Leben – ein Drahtseilakt. So beginnt und endet der Zyklus konsequent mit dem zentralen Motiv des Seiltänzers (Bildtafel 1 u. 112), über den es im Zarathustra heißt: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein *Untergang* ist“ (Za, KSA 4, 16 f.).

Vom ersten Bildmotiv an (Bildtafel 1 *Die Hängebrücke*) entwickelt Z. sein Szenario wie ein Filmkonzept: Er betrachtet die Hängebrücke aus dem Hubschrauber, der über den Schluchten kreist. Zoom: Im zweiten Blatt nimmt der Betrachter eine auf dem Seil balancierende Gestalt wahr. Aber es ist ein Zwillingsspaar: „Friedrich Nietzsche schleppt Friedrich Nietzsche. Über ihnen, der Adler“ (S. 2) (Bildtafel 2 *Das Zwillingsspaar*). Nach diesem Vorspiel folgt eine phantastische Reise durch Nietzsches Leben, das mit der Kindheit, dem Tod des Vaters, den Naumburger Jahren beginnt und nahezu alle biographischen Stationen künstlerisch fiktiv ins Bild setzt: Studium, Militärzeit, Basler Professorenjahre, Begegnungen mit Freunden, mit Richard Wagner, mit Lou von Salomé, die Jahre des Reisens, der Einsamkeit, Traum und Tanz, Krankheit und Wahn. – Souverän mischt Z. die künstlerischen Medien und Gattungen der Bildenden Kunst, des Films, der Literatur und Musik. Den Bildtafeln sind Texte zur Seite gestellt, gänzlich freie Erläuterungen der jeweiligen Geschehnisse, die sich in biographisch zu verortenden

Sequenzen neben frei erfundenen Bildschöpfungen zum Ganzen fügen, genauer gesagt: zu einem ‚Loop‘, zu einer Endlosschleife runden, die nach dem Durchlauf wieder von vorn beginnt. Z., nein: Nietzsche ist der Regisseur. Das Buch seines Lebens im atemlosen Rundumschlag. Sommer verweist im Vorwort auf die Tradition der im 16. Jh. begründeten Gattung des Schelmenromans, dessen Held – freiwillig oder unfreiwillig – eine Vielzahl von Abenteuern zu bestehen hat. Eulenspiegel, Simplicissimus und Oskar Matzerath stehen Pate, auch Lügenbaron von Münchhausen, denn mit dem Wahrheitsgehalt dieser Bilderzählung ist es nicht weit her – Nietzsche postfaktisch, sozusagen. Anleihen nimmt Z. auch bei der großen Form, etwa bei Homers *Odysee*, Dantes *Göttlicher Komödie*, der *Commedia del Arte* und *Goethes Faust*. Religiöse Motive, Mythologie, Märchengestalten und Traumbilder mischt er im Bild- und Textzitat ebenso virtuos hinein wie Ikonen der Romantik und des Symbolismus, etwa Arnold Böcklins *Toteninsel*. Nietzsches Lebensreise – hier wird sie auf großer Bühne inszeniert: als Welt der Antike, des Christentums, der Geschichte, der Moderne. Nietzsche selbst tritt in wechselnden Rollen ins Bild: als Kind, Narr, Soldat, Professor, Held, Antiheld, Schauspieler, Wanderer, Kolumbus, Schiffbrüchiger, Seiltänzer, Märtyrer, Wahnsinniger, schließlich als Doppelgänger seiner selbst. Es wird einem fast schwindelig angesichts dieses rasanten Rollenwechsels und das Seil der *F. N.-Schleife* bietet dem Betrachter keinen Halt. Es ist, als würden sich an den Schnittstellen dieser Heldenreise ‚Schwarze Löcher‘ entwickeln, die einen Sog in andere Welten entfalten, einen Kosmos hinter dem Kosmos eröffnen. In dieser Mehrdimensionalität des Erlebens und Erzählens zwischen Raum und Zeit hat der Raum Löcher wie ein Schweizer Käse bekommen, in denen Nietzsche versinkt und doch immer wieder an die Oberfläche seiner biographischen Existenz zurückkehrt. Und Zeit, vorgestellt als linearer Strahl, wird zum Kreis. So spricht es der Zwerg gegenüber Zarathustra aus: „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selbst ist ein Kreis“ (Za, KSA 4, 200).

Über alle Episoden hinweg orientieren sich Z.s Nietzsche-Bildnisse an einer photographisch überlieferten Darstellung des Basler Professors um 1874, mit buschigen Augenbrauen, monströsem Walrossbart und spiegelnder Nickelbrille. Bekanntlich ließ sich Nietzsche später nie mehr mit Brille ablichten, aber Z. ist kein Realist. Einerseits zitiert er das authentische Bild der mittleren Lebens- und Schaffensjahre, andererseits bedient er ein Klischee, das die Rezeption Nietzsches durch bildende Künstler jahrzehntelang bestimmte: die Reduktion auf typische Merkmale seiner Physiognomie, zur Karikatur gesteigert. Auch Z.s Nietzsche trägt karikaturistische Züge. Nur vereinzelt bedient er sich der Olde-Photographien, die 1899, kurz vor Nietzsches Tod in Weimar entstanden und den tragischen Ausdruck des kranken, dem Wahn verfallenen, in der Jenaer Anstalt internierten Nietzsche vermitteln (Bildtafel 34 *Das Rendezvous*; Bildtafel 93 *Schwangerschaft*; Bildtafel 109 *Christenlehre*). Und noch etwas fällt auf: Sein Nietzsche ist stets von kleiner Statur, eine Kinderfigur mit Erwachsenengesicht (trug er nicht schon in der Schule den Spitznamen ‚der kleine Pastor‘?) Für Martin Walser ist Nietzsche Schutzheiliger und Schutzbefehlener zugleich: In seiner Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978) hat der Protagonist Helmut Halm einmal den denkwürdigen Tagtraum, „er führe an seiner rechten Hand einen Menschen von der Größe eines siebenjährigen Kindes und dieser Mensch sei Friedrich Nietzsche, aber in seinem vierzigsten Lebensjahr“ (Martin Walser, *Ein fliehendes Pferd*, zit. n.: Ders. *Nietzsche Lebenslänglich*, Hamburg 2010, 17). Der Schweizer Kunsthistoriker Christian Saehrend, Eröffnungsredner der Ziegler-Ausstellung, sieht in der zwergenhaften Verkleinerung der Hauptfigur eine Möglichkeit heutiger künstlerischer Aneignung Nietzsches, einen Versuch, den zum Denkmal seiner selbst überhöhten Über-Philosophen wieder auf den

Boden zurück zu holen, um ihm neu und unbefangen auf Augenhöhe begegnen zu können.

Nietzsche vollzieht in Z.s Zyklus eine ‚Heldenreise‘, inspiriert vom antiken Mythos, von Kunst und Literatur, im übertragenen Sinne ein Instrument des Change-Managements in der modernen Arbeitswelt. Es geht darum, sich gemeinsam auf den Weg zu machen, die Herausforderungen der Reise zu bestehen und am Ende den Schatz zu finden, der die Mühe lohnt. Auch Z. will den Leser mit auf die Reise nehmen, Nietzsches Leben und Denken spielerisch-narrativ vermitteln. So reist Nietzsche auch nicht allein, es gesellt sich als Reisebegleiter der rätselhafte ‚Pudel‘ hinzu. In diesem Motiv scheint noch einmal die Parallele zu Goethes *Faust* auf, dem sich Mephisto in unterwürfiger Hundegestalt wie auch der geschwätzige Studikus Wagner ergeben als Compagnon andienen, aber auch die *Göttliche Komödie*, in der sich Dante und Vergil gemeinsam auf Tournee zum Abgrund der Hölle begeben. Tatsächlich beschreibt diese Reise weniger Heiteres als Ernstes „aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche“. Das ist kein Spaziergang, eher eine Höllentour, ein Kreuzweg mit mehr als zwölf Stationen, an dessen Ende keine göttliche Erlösung winkt, sondern allein Selbsterlösung nottut. Gott ist und bleibt tot, macht Z. mit Nietzsche unmissverständlich klar und widmet diesem Ereignis mehrere Blätter (Bildtafel 68 *Der Sturm*; Bildtafel 72 *Zweite Guillotiniierung*; Bildtafel 73 *Der Kopf Gottes*) Da wird Gott guillotiniert, zertrampelt, beerdigt, exhumiert, der Kopf zuletzt als Trophäe neben anderen Toten präsentiert: „Er fällt nicht auf“ (S. 74) (Bildtafel 74 *Die Wand*). Immer wieder spielt die christliche Ikonographie in Z.s Bilderkosmos hinein, die auch Nietzsches Lebensgeschichte begleitete und in der wahnhaften Identifikation mit dem ‚Gekreuzigten‘ zuletzt ihren tragischen Ausdruck fand.

Der hier ausgebreitete Bilderbogen wird von Z. mit einem illustren Panoptikum von sechsundfünfzig authentischen, historischen und fiktiven Figuren bevölkert. Die einhundertelf Episoden spielen an neun Orten. Bei seinen Abenteuern begegnet Nietzsche so gut wie allen zeitgenössischen oder historischen Personen und Personifikationen, die für sein Leben und Denken einflussreich und entscheidend waren (antike Philosophen, mythologischen und religiöse Figuren wie Ariadne, Dionysos, Odysseus, Gott und Christus, Zeitgenossen wie Otto von Bismarck, Karl Marx und Friedrich Engels, August Strindberg, Sigmund Freud und Richard Wagner, Familie, Freunden, Kollegen und Ärzte wie Friedrich Wilhelm Ritschl, Jacob Burckhardt, Paul Rée, Lou von Salomé, Otto Binswanger). Z. beweist dabei eine erstaunliche Detailkenntnis der Biographie, der Briefe und Begegnungen Nietzsches, wenn er Fiktives und Authentisches kreativ ins Bild setzt. Das Maß der Zumutungen ist hoch. Nietzsche, zwischen Hanswurst und Gott, wird vom Autor nicht verschont. Er wird zum Seiltänzer, zum Schiffbrüchigen, wird als lebende Kanonenkugel abgeschossen, wie Marsyas gehäutet, um die Fetzen wie den Mantel Christi unter das geifernde Volk zu werfen. Er durchlebt Heiteres und Höllisches und geht doch am Ende unbeschadet daraus hervor wie ein Stehaufmännchen, das unbekümmert vom Schicksal seinem Weg folgt. „Seht, welche ein Mensch!“ – so blickte Nietzsche selbst in *Ecce Homo* auf sein Leben zurück und ließ es noch einmal Revue passieren, kurz bevor er selbst dem Wahn in der Doppelprojektion ‚Dionysos‘ und ‚der Gekreuzigte‘ verfällt. Letzte Station seiner Reise: Turin. Letzter Aufzug: Hörsaal der Jenaer Klinik (Bildtafel 111 *Das Ende*). F. N. zieht seine Runde wie aufgezogen und deklamiert sein Venedig-Gedicht, tritt ab und kommt kurz darauf als Doppelfigur von rechts und links zurück. Beide F. N.s gleichen sich wie ein Ei dem anderen. „Es wird dunkel. Der Hörsaal ist leer. Das Patientenorchester hat aufgehört zu spielen (...) Pudel (brüllt): ‚Das ist das Ende ...‘ Ein Donnerschlag. Alles wird

schwarz. Stimme des Pudels ‚... oder aber auch nicht.‘ (S. 111). Doch während im *Faust*, woran die Szene erinnert, die Schaar der Engel über ‚gerichtet‘ oder ‚gerettet‘ entscheidet, rettet sich Z.s Nietzsche am Ende der Heldenreise selbst und beginnt sein Leben von vorn. Im Hintergrund der letzten Bildtafel taucht eine Gesteinsformation aus Nebelschleiern auf: Es ist unverkennbar der Fels der Ewigen Wiederkehr, den Nietzsche 1881 am Seeufer bei Surley im Engadin für sich entdeckte, der das Schlüsselmotiv seiner Philosophie wurde wie auch des gesamten Zyklus von Z. – Damit löst sich das Rätsel der *F. N.-Schlaufe*, die sich am Ende zum Ring im Ring schließt. Bei allen Exkursionen in Mythos, Märchen und Religion macht Z. unmissverständlich im Einklang mit Nietzsche deutlich, dass der Erlösungsgedanke heute nicht mehr auf eine Gottesvorstellung projiziert werden kann, sondern der Mensch selbst zum Schöpfer und Gestalter seines Lebens werden muss, und dies angesichts des ‚schwersten Gedankens‘, dass es so, genau so, auf ewig wiederkehrt: „War *das* das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal“ (Za, KSA 4, 199).

Z. hat die Arbeit an der Ausstellung und die Veröffentlichung des Zyklus *Die F. N.-Schlaufe* nicht mehr erlebt. Zwei Jahre nach seinem Tod haben die Herausgeber in seinem Sinne gehandelt, das Werk posthum einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nietzsche erfreut sich einer ungebrochenen Popularität und Aktualität. Aber wird er auch verstanden? Im oszillierenden Spektrum der Perspektiven bietet Z. eine künstlerisch-spielerische, narrative Annäherung an Nietzsche, provoziert und animiert den Leser, weckt seine Faszination, nimmt ihn mit auf die imaginäre Reise und lässt ihn an den Geschehnissen teilhaben.

Kann zeitgenössische Kunst wie diese neue Zugänge zu Nietzsches Person und Philosophie eröffnen? Sie kann. Z.s ‚Bilderbuch‘ lädt dazu ein und setzt das fort, was in der Ausstellung des NDZ anschaulich in der Installation einer Schreibmaschine mit Endlospapier angestimmt wird: den Text des Lebens, der hier vorgestellten, unendlichen Lebensreise, Lebensschlaufe des „fabelhaften F. N.“ fortzuschreiben im eigenen: als Ring im Ring.

Erstabdruck des Textes in:

Renate Reschke (Hg.), „... an Winckelmann anzuknüpfen“? Winckelmanns Antike, Nietzsches Klassizismuskritik und ihre Blicke in die Zukunft. Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft e.V., Bd. 24, Berlin/Boston (De Gruyter) 2017, S. 418 – 423.

Der Wiederabdruck des Textes, auch in Teilen, erfordert die Genehmigung der Verfasserin, der Herausgeberin und des Verlages und ist kostenpflichtig. Kontakt: barbara-straka@t-online.de

Die Auslage des Textes aus Anlass der Festveranstaltung des Nietzsche-Dokumentationszentrums Naumburg zum 70. Geburtstag Thomas Zieglers am 22.09.17 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des De Gruyter Verlages.

Barbara Straka

Vom Dogma zum Experiment

Kunst, Politik und Gesellschaft in der Ausstellungspraxis des RealismusStudios 1974 bis 1992

Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muss die Darstellung sich ändern.

Bertolt Brecht (1)

Die AG RealismusStudio im Kontext der nGbK

Gegen Ende der 1960er Jahre erreichten die Diskussionen um die Demokratisierung etablierter Kulturinstitutionen mit der Forderung nach transparenten Entscheidungsprozessen in der Kulturpolitik ihren Höhepunkt. In diesem Kontext erfolgte 1969 auch die Gründung der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), die wie der Neue Berliner Kunstverein durch einen Spaltungsprozess aus der ehemaligen Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst hervorging (2). Fortan gab es zwei Kunstvereine in Westberlin, die sich in ihrer Organisationsstruktur und in ihrem Ausstellungsprogramm deutlich voneinander unterschieden. Arbeitete der NBK mit hierarchischem Aufbau in der Tradition der bürgerlichen Kunstvereine, so setzte die NGBK von Anfang an auf einen von linken Kunsttheorien geprägten Kunstbegriff, auf basisdemokratische Strukturen mit Geschäftsführung, Präsidium, Koordinationsausschuss, Arbeitsgruppen und der Mitgliederversammlung als beschlussfassendes Organ für die Anträge bei der Stiftung Deutsche Klassenlotterie. Dieses Modell der partizipatorischen Beteiligung der Mitglieder, der Erarbeitung von Ausstellungen durch Arbeitsgruppen war und ist bis heute einzigartig unter den deutschen Kunstvereinen.

Der gesellschaftskritische Kunstbegriff und das basisdemokratische Selbstverständnis der nGbK waren von Anfang an mit kunstsoziologischen Fragestellungen und dem Interesse an Rezeptionsprozessen verbunden. Damit einher ging das Bemühen neue Zielgruppen zu erreichen. Fragen wie „Für wen machen wir Kunst?“, „Was kann Kunst bewirken?“, „Kann Kunst Bewusstsein und Gesellschaft verändern?“ wurden keinesfalls nur rhetorisch gestellt, sondern waren Leitfragen und Identifikationsangebote für die Mitglieder. Natürlich ging es dabei auch um Selbstbehauptung und Profilbildung gegenüber dem NBK, mit dem die nGbK stets in Konkurrenz um Lottomittel stand. Zu dieser Profilierung trug die Einsetzung der neuen Arbeitsgruppe RealismusStudio 1973 maßgeblich bei. Mit ihr wandte sich die nGbK der vernachlässigten Aufgabe zu, Ausstellungen zur kritischen Gegenwartskunst zu zeigen und zur Förderung junger Künstler_innen beizutragen.

Anders als temporär eingesetzte Arbeitsgruppen, die auf einmalige Großprojekte hinarbeiteten und sich danach auflösten, war das RealismusStudio als kontinuierlich und langfristig arbeitende Gruppe

angelegt, die prinzipiell offen für alle Mitglieder war. Darin lag ein gewisser Widerspruch, der eine argwöhnische Haltung der Vereinsmitglieder gegenüber dem RealismusStudio beförderte und die Gruppenmitglieder wiederholt zwang, sich vor dem Koordinationsausschuss zu rechtfertigen. Die Vorstellung ihrer Jahresplanung auf der Hauptversammlung glich daher nicht selten einem Tribunal. Dennoch: Das RealismusStudio, bald eine Institution in der Institution, genoss von Anfang an einen Sonderstatus, den es auch brauchte, um Ausstellungen in Folge realisieren zu können: anfangs nur eins bis zwei Projekte pro Jahr, später vier bis fünf. Es war über Jahre die einzige Arbeitsgruppe, die in den Geschäftsräumen ausstellte und in der bis 1984 der Geschäftsführer, damals Valdis Abolins, mitwirkte. Er und der Künstler Dieter Masuhr, anfangs auch der Kunsthistoriker Bernd Weyergraf, waren langjährige Wortführer der AG. Sowohl in der Künstlerauswahl als auch bei den Ausstellungskonzeptionen gaben sie bis Ende der 1970er Jahre den Ton an. Neue Mitglieder hatten es schwer, gegen diese etablierten Linken anzukommen. Wöchentlich fanden Sitzungen statt. Wem es nicht schon beim ersten Mal zu viel wurde, der tat gut daran, sich erst allmählich in die Diskussions- und Ausstellungspraxis hineinzufinden. Die Fluktuation war immer relativ hoch, da einige Mitglieder nur an bestimmten Projekten mitarbeiteten. Für Kontinuität hatte letztlich die Projektleitung zu sorgen, die ich 1979 von Dieter Masuhr übernahm und bis 1986 innehatte, bis 1992 noch für einzelne Projekte.

Das RealismusStudio im Kontext der Westberliner Kunstszene

Zum Gründungszeitpunkt des RealismusStudios gab es in Westberlin eine sehr überschaubare Kunstszene mit überregional kaum bekannten Künstler_innen, wenigen profilierten Galerien und Ausstellungsorten für zeitgenössische Kunst. Von einer internationalen Kunstmetropole war die seit 1961 von der Mauer halbierte und eingeschlossene Inselstadt weit entfernt. Allerdings entwickelten sich seit den 1970er Jahren neue Trends und Stilrichtungen in der für internationale Künstler_innen immer schon faszinierenden Stadt. Von diesen Impulsen, nicht zuletzt bereichert durch das Künstler_innenprogramm des DAAD, profitierte Westberlin. Schon in den 1960er Jahren war die Kunstszene in dieser politischen „Frontstadt“ zwischen West und Ost maßgeblich geprägt von Positionen realistischer, politisch kritischer Kunst und unterschied sich damit deutlich von dem Mainstream der Abstraktion in der Nachkriegskunst, etwa in den rheinischen Kunstzentren.

Drei politische Ereignisse hatten zur Politisierung der Kunstdiskussion beigetragen: der Vietnamkrieg, die Studentenbewegung und der Bau der Berliner Mauer. Vor diesem Hintergrund entstanden der Kapitalistische Realismus um die Galerie Block und der Kritische Realismus mit seinen politisch-, medien-, alltags- und sozialkritischen Sujets, hervorgegangen aus der Galerie Großgörschen. Zumindest in Westberlin hatte der Realismus damit gegenüber der „Weltsprache der Abstraktion“ eine neue Vormachstellung erobert, die etwa ein Jahrzehnt anhielt. Mit Ugly Realism gab es erste Ansätze einer Markenbildung; Anfang der 1980er Jahre repräsentierte dieser die offizielle Kunst Westberlins im Ausland. Aus der einst antibürgerlichen, provokativen Gegenkunst war eine Repräsentationskunst

geworden, bis die Heftige Malerei den Kritischen Realismus ein- und überholte.

Gegen diesen Mainstream-Realismus richtete sich das RealismusStudio, dessen erklärtes Ziel es war, auch andere in Westberlin vorhandene Strömungen des Realismus, vor allem die politisch-operativen Tendenzen zur Diskussion zu stellen. Der etablierte Kritische Realismus – sieht man von einer späteren Ausstellung zu Jürgen Wallers monumentalem Bremer Wandbild einmal ab – wie auch der Kapitalistische Realismus sowie ironisierend neoromantische Strömungen der Neuen Prächtigkeit wurden „links liegen gelassen“. Um keinen Preis wollte man sich dem Vorwurf aussetzen, bürgerliche oder marktkonforme Positionen zu präsentieren.

„RealismusStudio stellt aus und diskutiert“

Die 1970er Jahre standen im Zeichen einer politisierten Realismusdebatte, die in linksintellektuellen Westberliner Künstler_innenkreisen und von den Gründern des RealismusStudios geführt wurde. Es war die hohe Zeit der K-Gruppen und der Kapitalkurse von Wolfgang Fritz Haug am Otto-Suhr-Institut der FU und es gehörte zum guten Ton, sie auch besucht und nicht nur davon gehört zu haben. Texte von Marx, Lukács, Brecht, Bloch und Mao wurden von den Mitgliedern des RealismusStudios gemeinsam rezipiert und diskutiert. Im Zentrum stand leitmotivisch der Realismusbegriff von Bertolt Brecht. Ergänzt durch Blochs Postulat von der utopischen Dimension der Kunst wurden seine Kerngedanken kategorisch auf jeden Ausstellungskandidaten übertragen. Manche Bewerber_innen hielten schon den Erstgesprächen mit der AG nicht stand oder verloren bald das Interesse, da sie sich ideologisch vereinnahmt fühlten. Und erst recht ging es in den überfüllten Diskussionsveranstaltungen hoch her. Hier hatten die ausstellenden Künstler_innen manchem selbsternannten Chefideologen Rede und Antwort zu stehen. Politisch korrekt waren Bilder, die mindestens die marxistische Widerspiegelungstheorie inhaliert hatten oder agitatorisch angelegte Kollektivbilder, idealerweise Gemeinschaftsarbeiten von Künstler_innen, Arbeiter_innen und Studierenden. Leisere Positionen hatten kaum eine Chance sich durchzusetzen, etwa Gerhard Faulhabers eindringliche Bleistiftzeichnungen zum Vietnamkrieg (1974). Zweifellos nahmen damals Diskussionen einen höheren Stellenwert ein als die Ausstellungen selbst.

Durch die Festschreibung des Realismus auf Stilfragen, auf traditionelle Ästhetik, konventionelle Medien und eine ideologisch und historisch abgeleitete Dogmatisierung entsprach er letztlich dem Klischee einer „intellektualisierten, ‚kopforientierten‘ Inhaltskunst“ (4). So war der Blick auf neue Formen kritischer Kunst zunächst verstellt. Dabei hatte schon Brecht auf dem Höhepunkt der Expressionismusdebatte von 1938 die Dialektik des Begriffs „Realismus“ als „Methode“ unmissverständlich deutlich gemacht. Seinem heftig diskutierten offenen Realismusbegriff allmählich folgend, fand das RealismusStudio Ende der 1970er Jahre schließlich zu neuen Positionen, Methoden und Medien der kritischen Kunst, wie sie in Westberlin und überregional praktiziert wurden (6). Erst mit einem erweiterten Kunstbegriff, neue Produktionsmittel und –formen einbeziehend, war es möglich,

den Blick auf Medien jenseits des Tafelbildes, auf Fotografie, Performance, Video, Konzeptkunst und auf Aktionen im öffentlichen Raum auszuweiten. Drei Einsichten waren es vor allem, die ein Umdenken bewirkten: erstens die Einsicht, dass sich kritische Kunst nicht auf traditionelle Malerei und das Medium Tafelbild festlegen lässt, zweitens, dass die „Aneignung von Realität“ in den Spielarten des kritischen Realismus überwiegend eine medial gefilterte war und drittens, dass der Kunstraum von Museen, Institutionen und Galerien wenig geeignet war, weltverändernde Botschaften öffentlich zu platzieren. Neue, bildungsferne Zielgruppen konnten so nicht gewonnen werden.

Ausstellungsarbeit zwischen 1974 und 1992

1983 wurde die inzwischen profilierte Ausstellungspraxis des Realismusstudios bereits überregional wahrgenommen, auch in der bis dahin tonangebenden rheinischen Kunstszene. Walter Grasskamp, damals Mitherausgeber von *Kunstforum international*, beauftragte einen Rückblick auf das erste Jahrzehnt des Realismusstudios (7), das sich in fünf Phasen fassen lässt: Der *politisch-operative Realismus* mit parteilich ausgerichteten Malerei-Positionen von Uliane Borchert, Monika Sieveking, Peter Schunter, Sigurd Wendland und Manfred Beelke dominierte die frühen Ausstellungen. Gängige Themen waren Streik, Berufsverbote, Kapitalismuskritik, 1. Mai, Oktoberrevolution und der Vietnamkrieg. Doch gab es auch gegenläufige Tendenzen, etwa Dieter Masuhrs grellfarbige Acrylbilder, mit denen er gegen die malerische Tristesse historisierender Realismuskonzepte seiner Kollegen opponierte. Auch Siegfried Neuenhausen wählte 1975 mit Goya-Zitaten einen Weg jenseits des Mainstreams. Die fünfte Ausstellung 1976 repräsentierte noch das operativ realistische Arbeiten. Gezeigt wurden die Ergebnisse eines Wettbewerbs zur Strafrechtsänderung (§ 88 a, 130 a) und ihre Auswirkungen auf die Kunst- und Meinungsfreiheit. Der erste Preis, *Der öffentliche Friede* von Ulla Schenkel, überzeugte indessen nicht. „Das prämierte Bild wirkte als eines der letzten Beispiele einer übermäßig didaktisierten realistischen Agitationskunst, die subjektive Betroffenheit nicht zuließ um einer objektiven Widerspiegelung der gesellschaftlichen Zustände willen und damit nicht mehr glaubwürdig war“ (9). Ende der 1970er Jahre wurde die weltanschaulich überfrachtete realistische Kunst gleich einer entfremdeten Pflichtübung aufgegeben und der Blick geöffnet für *Darstellungen der alltäglichen Erfahrungs- und Lebenswelt* der Künstler_innen im städtischen Umfeld. Beispielhaft für diese Positionen standen die Ausstellungen von Barbara Quandt, Liese Petry, Jürgen Waller, Siegfried Neuenhausen (1978), Evelyn Kuwertz, Frank Suplie und Hans-Dieter Tylle (1980). Sie begannen, die Alltagsrealität aus unterschiedlichen Perspektiven zu beobachten und zu typisieren ohne historische oder konventionelle Gestaltungskonzepte zu praktizieren. Dazu gehörten auch Dieter Masuhrs *Sandinistenporträts*, die er in Nicaragua fertigte, wo er sich als malender Kriegsberichterstatter betätigte (1979).

Das einst geforderte „Eingreifen in Realität“ war einer soziologisch untermalten „teilnehmenden Beobachtung“ gewichen. Wichtig wurde den Künstler_innen eine empirische Arbeitsweise und der

Dialog mit den Beteiligten (Bürgerinitiativen, Jugendliche, Soldaten, Stadtteilbewohner_innen, Firmenbelegschaften und andere). Hier werden bereits Ansätze einer Partizipationskunst sichtbar, die erst in den 1990er Jahren zur gängigen Praxis wird. Die Leitidee der dritte Phase *Künstlerische Identität* beginnt bereits 1979 mit der Ausstellung *Salomé – Selbstdarstellung*, die einen radikalen Bruch in der malerischen Konvention realistischer Spielarten darstellte und die individuelle Befindlichkeit des Künstlers in den Fokus nahm. Authentizität und Subjektivität waren die neuen Ausdrucksqualitäten Salomé's, dem – in der nGbK stark umstritten – immerhin von der Berliner Kunstkritik bescheinigt wurde, realistische Kunst zu sein, indem sie im Stil, im Ausdruck das Lebensgefühl unserer Zeit **wiedergeben** (10). Martin Kippenberger, 1978 nach Berlin gekommen, eine Mischung aus schillerndem Allround-Künstler und Manager, verband in seiner Anti-Kunst Ideologiekritik und ironische Distanz, zynische Bloßstellung und scheinbare Affirmation der vorgefundenen Wirklichkeit miteinander. Seine Attacken galten den medialen Verdummungsstrategien, überkommenen Moral- und Wertvorstellungen, getragen von der Intention, die Selbstentlarvung der Wirklichkeit voranzutreiben, die Bazon Brock als „Strategie der Affirmation“ beschrieb. Für die Ausstellung *Lieber Maler, male mir* 1981 ließ Kippenberger eigene Polaroids von einem Kinoplakat-Maler in realistischer Manier abmalen. Mit den ausgestellten „Fakes“ grenzte er sich von dem aufkommenden Neoexpressionismus ebenso ab wie von dem konventionellen Realismus und einem auf Originalität und Handschrift gründenden Kunstbegriff. Ausstellungen mit Ina Barfuss (1982), Werner Büttner und Albert Oehlen (1982), später mit Georg Herold (1985) und Thomas Wachweger (1983/84) knüpften an die ironisierende Wirklichkeitssicht Kippenbergers an; sie alle verkörperten einen kritischen Neoexpressionismus, der sich deutlich von der Berliner Heftigen Malerei oder der Kölner Mülheimer Freiheit absetzte. Hans Haacke machte in seiner Retrospektive 1984 deutlich, dass dem politischen Konzeptualismus grundsätzlich alle Stile und Maltechniken zur Verfügung stehen. So entstand das ironische Gruppenbild des Kunstsammlers Peter Ludwig, gemalt nach August Sanders *Pralinenmeister* in der Manier des Sozialistischen Realismus. Eine vierte Phase von Ausstellungen thematisierte die existentiellen *Chiffren der Existenz*, die an die Stelle von Wirklichkeitsironisierung traten. Astrid Klein beschwor mit ihren *Suggestiven Bildern* 1983 archetypische Figuren und Zeichen im Sinne einer neuen Ästhetik des Schrecklichen als „Darstellung des Nicht-Darstellbaren“ (Lyotard). Volker Tannert arbeitete 1983 im großen Format an Motiven der Fragmentierung ganzheitlicher Körper und Felix Droese stellte 1984 mit lebensgroßen Holzschnitten und Druckgrafik zu Franz Kafka (*Einer muss wachen*) die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung von Künstler_innen und Intellektuellen, ein Thema, das mit der Gruppenausstellung *Ikarus – Mythos als Realismus in Beispielen der Gegenwartskunst* 1986 vertieft wurde. Eine fünfte Phase begann 1988 mit *postmodernen Positionen realistischer Kunst* von Komar & Melamid und Erik Bulatov, dem seinerzeit prominentesten Vertreter der Sots Art, eingeleitet. Ihnen gemeinsam war die Kritik an der Dogmatisierung des Realismusbegriffs durch den Sozialistischen Realismus. Hier wurde deutlich, dass der Realismus Ende der 1980er Jahre zu seinem eigenen Zitat geworden war und nur noch eine Spielart unter vielen darstellte. Bis 1992 wurden noch eine Reihe von Ausstellungen gezeigt, die sich

keiner bestimmten thematisch-inhaltlichen Phase mehr zurechnen lassen, sondern Einzelpositionen exemplarisch vorstellten, wie beispielsweise die Präsentationen von Walter Gramming 1989 und von Katharina Karrenberg 1992. Zu erwähnen ist aber, dass Plakat, Fotografie, Fotocollage und -montage, Fotoroman und Video sowie erste Ansätze von digitaler Kunst in einigen Ausstellungen zwischen 1983 und 1990 einer kritischen Reflexion unterzogen wurden. Beispiele dafür geben die Projekte **Photocollage** (1983), Ernst Volland (1981), Marcel Odenbach und Klaus vom Bruch (1985), Condé und Beveridge (1989) und Lutz Dambeck (1990).

Finanzierung, Öffentlichkeitsarbeit und Publikationen

Wichtigstes Medium der ersten 13 Ausstellungen waren Plakate. Im DIN A1 Format mit dominanter Typographie, fortlaufenden Nummern und teils provokanten Bildmotiven, bis 1980 gestaltet von Dieter Masuhr, von 1981 bis 1985 und vereinzelt bis 1992 von Udo Ropohl. Sie fielen im öffentlichen Raum neben der konventionellen Veranstaltungswerbung stark auf. Druck und Plakatierung verursachten die Hauptkosten der Ausstellungen, für die nur ein schmales Budget von 4.000 bis 8.000 DM zur Verfügung stand; Künstler_innen, Gestalter_innen und AG-Mitglieder arbeiteten bis Ende der 1970er Jahre ohne Honorar. Für Kataloge war kein Geld vorhanden und **Sponsoring** galt in der nGbK als Sakrileg. In der ersten Zeit gab die Arbeitsgruppe für jede Ausstellung ein Konvolut von ca. 20 Text-Bild-Seiten mit Heftstreifen heraus, die in einer Sammelmappe aufbewahrt werden konnten. Sie enthielten ein Vorwort, einen Künstler_innentext oder ein Interview, einen Einführungstext eines AG-Mitglieds (der bis 1980 anonym mit „Arbeitsgruppe RealismusStudio“ unterzeichnet wurde), eine Werkliste und drei- bis fünffarbig gedruckte Werkbeispiele. Der kollektive Arbeitsprozess und serielle Charakter der Ausstellungen betonten den Anspruch, neue Formen des Realismus erforschen zu wollen. Auch Einladungen wurden mit minimalem Aufwand und geringen Kosten mittels Kugelschreibmaschine in der Geschäftsstelle produziert und als Brief oder Karte gedruckt. Mit der Salomé-Ausstellung 1980 endete die unterfinanzierte Ausstellungsarbeit. Die zunehmend erfolgreiche Arbeit des RealismusStudios, noch immer die einzige Arbeitsgruppe für Gegenwartskunst in der nGbK, spiegelte sich in steigenden Besucherzahlen und überregionaler Medienresonanz wider, sodass eine Anhebung des Budgets von der Hauptversammlung beschlossen wurde. Nach 1980 konnten nun auch Ausstellungskataloge produziert und kleinere Honorare für Autor_innen und Gestalter_innen gezahlt werden.

In der Folgezeit erschienen die unterschiedlichsten Kataloge, stets mit den Künstler_innen gemeinsam entwickelt, bis sich mit dem Berliner Grafikdesigner Udo Ropohl ab 1981 eine Gestaltungskontinuität herausbildete. Es war jedoch immer auch möglich, dass Künstler_innen die Eigenregie übernahmen, wie es zum Beispiel Martin Kippenberger 1981 tat. Er gab anlässlich seiner ersten institutionellen Einzelausstellung *Lieber Maler male mir* ein Künstlerbuch mit dem Titel *Durch die Pubertät zum Erfolg* heraus, mit Aufklebern (mit div. Bildmotiven und Ausstellungsterminen) sowie einem Programmfaltblatt,

das zugleich als DIN A3 Plakat funktionierte. Parallel organisierte er Events (Galerie Petersen, Paris Bar, Café Einstein) und war damit der erste Künstler, der innovative Ideen eines Künstler_innenmarketings in die Arbeit einbrachte und ambitionierte Akzente setzte. Erstmals wurde nun auch vom Künstler ein Katalogtext zur Einführung in seine Arbeitsweise beauftragt.

Mit der von Ropohl angeregten neuen Schreibweise „RealismusStudio“, mit der Vereinheitlichung der Plakat- und Katalogtypographie (Helvetica schmal mager) und der Katalogformate wurde nicht nur die „Marke“ RealismusStudio etabliert, sondern zwischen 1981 und 1985 eine Serie originärer Kataloge gestaltet, die eine überregionale Wirkung entfalteten, nicht zuletzt, weil sie in Covergestaltung und Motiv, Titel, Typographie, Abbildungen und Materialwahl den jeweiligen individuellen künstlerischen Ansatz authentisch vermittelten. Prägnante Beispiele sind die Kataloge von Werner Büttner/Albert Oehlen und Felix Droese. Hier wurden Papiere für die Covergestaltung verwendet, die auch von den Künstlern als Mal- oder Zeichenmaterial benutzt wurden (zum Beispiel die sog. Elefantenhaut oder farbiges Packpapier). So entstand ein unverwechselbarer künstlerisch-gestalterischer Gesamteindruck.

Nach 1983 wurden für die Karten, Plakate und Kataloge unterschiedliche Konzepte und Formate entwickelt, teils mittels Sonderetat in Zusammenarbeit mit Verlagen umfangreichere Veröffentlichungen (Hans Haacke, Komar & Melamid) erstellt oder bereits publizierte Kataloge übernommen (Erik Bulatov). Mit den Einladungsfaltblättern, die sporadisch und je nach Budget seit Beginn der 1980er Jahre herausgegeben wurden und mit Basisinformationen zu Künstler_innen und Ausstellung versehen, wurde ein flexibles neues Medium etabliert, das erste Ansätze einer Kunstvermittlung enthielt. Und natürlich gehörten weiterhin zu jedem Projekt Diskussionsveranstaltungen und Künstler_innengespräche. Wie in seinen Anfangsjahren wollte das RealismusStudio keine Ausstellungen für „Insider“ machen, sondern zu einem Diskurs einladen, der dem Erkenntnisgewinn über die Ansätze kritischer Kunst der Gegenwart diene. Unausgesprochen verband sich damit der Forschungsanspruch, die Entwicklung realistischer, kritischer Kunst seit den 1970er Jahren zu untersuchen und die sich verändernde Begriffsbestimmung des Realismus zu reflektieren – ein nicht unerheblicher Beitrag zum Kunstdiskurs der Gegenwart.

20 Jahre Projektleitung RealismusStudio – eine persönliche Bilanz

Als freiberufliche Kuratorin habe ich die Arbeit des RealismusStudios seit 1974 begleitet und ab 1979 mit der Ausstellung *Salomé – Selbstdarstellung* die Projektleitung übernommen. Bis 1992 wurden etwa 33 Ausstellungen realisiert. Die Ausstellungen mit Martin Kippenberger (1981) Astrid Klein (1982), Hans Haacke (1984) und Komar & Melamid (1988) sind mir selbst die wichtigsten, weil sie die zunächst überregionale, dann internationale Öffnung des RealismusStudios spiegelten und aus heutiger Sicht paradigmatische Wendepunkte in der jüngeren Kunstgeschichte markieren. Allerdings war auch die politische Plakatausstellung *Voll aufs Auge* von Ernst Volland rund um die

Gedächtniskirche 1981, erst abgeräumt durch die Polizei und nochmals durch Neonazis, ein Lehrstück für die Begegnung von Kunst und Realität; sie wurde zu einem „soziologischen Experiment“ frei nach Brecht.

Das RealismusStudio ist seinem kritischen Anspruch, seinem diskursiven und partizipatorischen Konzept bis heute treu geblieben. Die Projekte belegen, dass sich die Themen und Inhalte, die Ausdrucks- und Aktionsformen kritischer Kunst immer wieder erneuern und bisher nicht an ein Ende gekommen sind. Über mehr als vier Jahrzehnte hat die Arbeitsgruppe mit bemerkenswerter Kontinuität in ihrem Forschungsinteresse und ihrer Ausstellungstätigkeit das Profil der nGbK maßgeblich bereichert und nachhaltig geprägt. Einige Ausstellungen in dem hier betrachteten Zeitraum bis Anfang der 1990er Jahre haben Trends gesetzt oder als erste aufgegriffen, andere haben Geschichte geschrieben wie Martin Kippenbergers *Lieber Maler male mir*. Die Ausstellung gilt heute als seine erste Museumsschau und wurde 2005 von der Gagosian Gallery in New York rekonstruiert. Im Katalog heißt es: „In 1981, Martin Kippenberger made his museum debut at Berlins’s Neue Gesellschaft für Bildende Kunst [...] A watershed moment in any artist’s career, this first show provided the young Kippenberger with more than just an institutional stamp of approval. It was an opportunity to unveil his ambitiously complex artistic program as well as introduce his already flamboyant persona to a broader audience. [...] Kippenberger’s use of realism was an antagonistic political gesture“ (15).

In einem Interview mit Frank Wagner und Christin Lahr im Januar 2016 wurde ich gefragt, welche künstlerische Position ich gern noch im RealismusStudio vorgestellt hätte. Hier möchte ich nur einen Namen nennen: Christoph Schlingensief. Mit seinen Filmen, Theaterinszenierungen, Performances und provokanten Aktionen im öffentlichen Raum hat er eindruckliche Beispiele für realkünstlerisches Handeln geliefert. Er hat mit seinen Aktionen *Deutsches Kettensägenmassaker* und *Terror 2000* radikal und unmittelbar in Realität eingegriffen und Zeichen gesetzt gegen das Sich-mit-allem-Abfinden, gegen Rechtspopulismus, Ausländerfeindlichkeit und Ausgrenzung. Die öffentliche Wirkung gab ihm Recht. Er war ein freier Geist und großer Animateur der Autonomie. Seine künstlerischen Handlungsstrategien zu diskutieren, wäre mir ein Projekt im RealismusStudio wert gewesen.

Anmerkungen:

1Bertolt Brecht, Über Realismus. Frankfurt /M. 1972, S. 71

221 – was nun? Zwei Jahrzehnte Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin o.J.

3Bertolt Brecht, Über Realismus, a.a.O., S. 70

4Barbara Straka, Udo Ropohl: Kleine Phänographie subversiver Ausstellungspraxis. Das Realismusstudio der nGbK, in: Kunstforum international, Bd. 67, 11/1983, S. 88 – 105, hier: S. 88

5Bertolt Brecht, Über Realismus, a.a.O., S. 71

6Auch Dieter Masuhr lehnt sich in seinem programmatischen Text zu RS 2 an Brecht an: „... die gesellschaftlichen Erscheinungen so widerspiegeln, dass sie in einer anderen Zeit oder unter anderen Bedingungen verstanden werden, das Typische, Wesentliche, Exemplarische zeigen, qualitativ und optimistisch arbeiten, das ist jetzt die Aufgabe (...) Auch die Form gehört zur Widerspiegelung der Gesellschaft: die leuchtenden Farben, über die wir heute verfügen, kann man in einem realistischen Bild nicht in Grau ersäufen“. (In: RS 2, Ausstellungsbeilage der nGbK, 1974).

7Barbara Straka, Udo Ropohl, a.a.O.

8Peter Schunter, zit. n. Vorwort zur ersten Ausstellung des RS, nGbK Berlin, 1974, Beiheft

9Barbara Straka, Udo Ropohl, a.a.O., S. 94

10Ernst Busche, zit.n. B. Straka und Udo Ropohl, a.a.O., S. 99

11Holger Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002, S. 7

12Ebd.

13Ebd.

14Ebd.

15Gagosian Gallery in cooperation with the Estate of Martin Kippenberger, Cologne (Hrsg.): Martin Kippenberger – Lieber Maler, male mir / Dear painter, paint for me, New York 2005, S. 9 und 13

16Eine Übersicht über die Entwicklung kritisch-realistischer Kunst in Westberlin findet sich in der folgenden Veröffentlichung: Barbara Straka: Die Wiederkehr der Realität: Formen kritischer Kunst, in: dies. (Hrsg.): Interferenzen: Kunst aus Westberlin 1960 – 1990, Berlin 1991, S. 39 - 54