

Setzen, Sampeln, Gärtnern

Erinnerungsstrategien in der Gegenwartskunst 07.03.2002

Gedächtnisschwund

Deutschlands Geschichte der großen Denkmalsentwürfe ist eine Geschichte des Scheiterns. Diesen Eindruck gewinnt man zumindest, wenn man die Debatte um das Berliner Holocaustmahnmal, die Neue Wache oder die Diskussion um Hans Haackes Entwurf für das Reichstagsgebäude verfolgt. Sind Politik und Kunst heute unvereinbare Systeme? Eignen sich die bildnerischen Strategien heutiger Kunst prinzipiell nicht mehr als Beitrag zur politischen Sinnbildung oder mangelt es am Kunstverständnis der Politiker, wie die Sachwalter der Kunst es gerne nahelegen? Womöglich liegt es schlicht an der Gattung des Denkmals, die in einer pluralistischen Gesellschaft kein adäquater Ausdruck politischer Befindlichkeit mehr ist. Brauchen wir also keine Denkmäler mehr, sondern offenere Formen der bildlichen Manifestation einer politischen Kultur? Wie aber erklärt sich dann, dass gerade in jüngster Zeit das Verlangen nach Denkmälern von Seiten der Politik und privater Initiativen gewachsen ist? Glaubt man einen partiellen Gedächtnisverlust durch Bildwerke ersetzen zu können?

In jedem Fall lässt sich seit einigen Jahren eine Diskrepanz zwischen einem Wunsch, Denkmäler zu errichten und deren tatsächlicher Realisierung beobachten. Und dies liegt wahrscheinlich nicht an einer mangelnden Politikkompatibilität der Gegenwartskunst; hier ist, im Gegenteil, sogar ein gewisses Revival der Politikunst zu beobachten; die Gründe für die fehlende Übereinkunft liegen an anderer Stelle: Der Aspekt des Memorialen, den ein Denkmal notwendig enthält, scheint zum Problem geworden zu sein. Hierauf deutet jedenfalls die lebhafteste Debatte zur Theorie des Memorialen, die sich in den 90er Jahren entwickelt hat, und die inzwischen - nicht nur im deutschsprachigen Raum mit seiner spezifischen Nachkriegsmittigkeit - zu einer eigenen Spezialwissenschaft geworden ist. Sie ist - ebenso wie die nicht oder nur unter Vorbehalten realisierten Denkmäler - Symptom für einen Wandel der Memorial- bzw. Gedächtniskultur. Wenn sich hier aber ein Wandlungsprozess vollzieht, fragt sich auch, welche Bedeutung der Kunst und der Gattung des Denkmals in diesem Zusammenhang zu kommt, denn die Kunst war traditionell - seit den ersten plastisch gestalteten Grabmalen - ein ganz entscheidender Träger der Gedächtniskultur. Leidet sie heute an Amnesie?

Gedächtnis ohne Bild

Der Kulturhistoriker Thomas Macho hat anlässlich der Berliner Mahnmalsdebatte dafür plädiert, die Schaffung von Denkmälern grundsätzlich durch einen diskursiven Prozess über mögliche Denkmäler zu ersetzen: Lieber über Denkmäler streiten, statt sie zu errichten, lautet seine Devise. Er begründet seine Position aus der Opposition zwischen dem kommunikativen Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis, wie sie von Maurice Halbwachs eingeführt und von Jan Assmann ausgebaut wurde. Dem kommunikativen Gedächtnis wird in dieser Unterscheidung die lebendige, widersprüchliche und vielgestaltige Erinnerung einer lebenden Generation zugerechnet. Das kulturelle Gedächtnis dagegen besitzt ein hohes Maß an Geformtheit, ist kaum reflexiv verfasst und hat eine absolute Vergangenheit längst objektiviert. Seinen Denkmalsbegriff ordnet Macho eindeutig dem kulturellen Gedächtnis zu. Er versteht unter einem Denkmal ein "Wahrzeichen kultureller Gedächtnisarbeit", das seinem Betrachter gerade so viel zeigt, wie er schon weiß. Ein derartiger Denkmalsbegriff ist in der Tat gerade vor dem Hintergrund eines problematischen nationalen Selbstverständnisses mehr als fragwürdig, denn ein so verstandenes Denkmal versteinert Unerledigtes. Hier liegt ein Problem: Unter einem Denkmal verstehen wir zumeist immer noch eine Manifestation, "errichtet zu dem bestimmten Zwecke, um einzelne

menschliche Taten oder Geschicke (oder Komplexe mehrerer solcher) im Bewußtsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten". Denkmäler sollen wie es der ehemalige Staatsminister für Kultur Michael Naumann formulierte "Symbole für unsere Gesellschaft" sein. Und nach der Auffassung von Bundeskanzler Gerhard Schröder solle man auch zum ›Denkmal für die ermordeten Juden Europas‹ "gerne hingehen".

Das ambivalente, zunehmend auch multikulturell pluralistische Selbstverständnis der deutschen Bevölkerung und der Barbarismus der NS-Vergangenheit sollen also zu Symbolen werden, auf die man sich gerne bezieht – eine kaum lösbare Aufgabe, der nicht umsonst der Verdacht entgegentritt, dabei handele es sich um den Wunsch nach Denkmälern, denen aufgelastet wird, einen fehlenden Diskurs zu kompensieren. Hier wird von der bildnerischen Umsetzung verlangt, Inhalte zu symbolisieren, auf die man sich so schnell nicht einigen wird und auch gar nicht einigen kann. Es werden wortreiche Denkmalsaufträge vergeben, obwohl unklar ist, was eigentlich erinnert werden soll.

Doch zurück zur Frage, nach der Rolle der Kunst im Zusammenhang gesellschaftlicher Gedächtnisarbeit. Macho hat sie von der Seite gesellschaftlicher Bedürfnisse ausgehend bestimmt und hat die Kunst im Kontext der Gedächtnisarbeit auf die Rolle des Denkmals reduziert. Solange wir seine Definition von Denkmal beibehalten, die unter dem Begriff "Denkmal", ein Erzeugnis versteht, in dem wir sehen, was wir schon wissen, und die mit Denkmal meint, dass "artifizielle Erinnerungen" der Präsenz von Bildwerken entspringen, ist dieser Begriff aus der Perspektive der gegenwärtigen künstlerischen Praxis allemal wenig attraktiv. Zumal wir festgestellt haben, dass wir nicht wissen, was das, was "wir" wissen, ist. Unsere These aber lautet, dass die gegenwärtige Kunst – auch im Kontext kollektiver Erinnerungsstrategien – durchaus anderes beizutragen hat als Denkmäler in dem beschriebenen Sinne. Gerade die verkürzende Opposition zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis kann sich in der Kunst durch eine poetische Form der Gedächtnisarbeit aufheben – und das ist nicht einmal eine neue Errungenschaft.

I'm still Alive. Die Archivierung des Selbst

Seit dem 15. Januar 1966 arbeitet der vorwiegend in New York lebende Japaner On Kawara an seiner Serie der sogenannten "Date Paintings". Das Konzept dieser "Date Paintings" besteht darin, dass sie genau an dem Tag gefertigt sind, dessen Datum sie zeigen. (Abb. On Kawara "This painting itself is January 15, 1966", "I am this painting" und "From 123 Chambers St. To 405 E. 13th St.").

Seit der Entstehung der ersten Date Paintings malt On Kawara an jedem Tag, wann immer er es schafft, ein solches "Date Painting". Wenn es dem Künstler nicht gelingt, sein Bild an genau dem Tag fertigzustellen, dessen Datum es trägt, wird es vernichtet (6. MRT 1991 und 8. März 1991, drei Bilder auf einer Wand und Fotos Galerie Schöttle, München). Ein weiteres Merkmal besteht darin, dass die Datumsinschrift immer der jeweiligen Landessprache des Entstehungsortes angepasst wird. Zudem baut der Künstler jeweils einen, dem Format entsprechenden Karton, in dem ein Zeitungsausschnitt aus der örtlichen Zeitung des jeweiligen Tages eingebracht ist.

Die Datumsinschriften der "Date Paintings" wirken wie gedruckt. Bei genauerem Hinsehen läßt sich jedoch erkennen, dass sie nicht etwa unter Zuhilfenahme einer Schablone gemalt werden, sondern freihändig mit äußerster Akribie. On Kawara bringt eine ganze Reihe von lasierenden Schichten übereinander auf, die keine Handschrift erkennen lassen, die aber dennoch die manufakturale individuelle Fertigung erahnen lassen. Wir sehen, es handelt sich um ein handgefertigtes Einzelprodukt, erkennen Spuren eines individuell variierenden Fertigungsprozesses, nicht aber die individuelle Handschrift des Produzenten. Kawara hält an den Methoden der traditionellen Bildproduktion in vollem Ausmaß fest, anonymisiert sie jedoch so weit, dass das Aus-

sehen sich dem eines maschinell gefertigten Produkts angleicht, was paradoxerweise eine besonders konzentrierte und mühevoll Handarbeit bedeutet. (Dia Arbeitsplatz, Verzeichnis, Dia Verzeichnis)

Man kann sich vorstellen, dass eine solche Form von Malerei für den Maler nichts anderes erwarten lässt als einen rituellen, vielleicht meditativen Akt. Der Künstler tritt sein Tageswerk nicht an, um sich auf die Suche nach einer neuen, unerwarteten Formfindung zu begeben, sondern um einen Ritus zu vollziehen. Dass dabei etwas Einmaliges, Unwiederholbares entsteht, ist in diesem Zusammenhang nicht abhängig von schöpferischen Potentialen des Künstlers, sondern ergibt sich schlichtweg aus der prinzipiellen Einmaligkeit eines jeden Augenblicks im Fluss der Zeit.

Welche Ursache etwa das Variieren der Größe der Bilder und der Farbnuancen hat, bleibt im Dunkeln. Vielleicht ist es für On Kawara selbst nicht einmal immer eine bewusste Entscheidung. Jedenfalls scheint es wenig sinnvoll, von einem bestimmten Farbton auf eine irgendwie zu spezifizierende Laune zu schließen - und wenn schon - was sagt eine zufällige Laune dann überhaupt aus?

Für die Rezeption der Werke von On Kawara ist das Wissen um den konzeptionellen Rahmen, in dem seine Bilder entstehen, von grundlegender Bedeutung. Die Tatsache, dass jedes Bild genau das Datum desjenigen Tages zeigt, an dem es entstanden ist, ist ebenso ausschlaggebend für die Rezeption, wie das Wissen darum, dass der Künstler sein Leben bis heute dieser Tätigkeit verschrieben hat. Hierdurch erhalten die Bilder etwas Eminentes, wirken gleichsam wie Ikonen der Unwiederholbarkeit des Augenblicks. Das klingt insofern paradox, als sie zugleich ihre Austauschbarkeit zeigen, insoweit als wir sie auch als eine Serie unschöpferischer Wiederholungen des immer gleichen betrachten können.

Neben der Serie der "Date Paintings" arbeitet Kawara noch an mehreren anderen Serien, die noch dramatischer das autobiografische Moment seiner Arbeit in den Blick rufen. Seit 1966 entsteht etwa die Serie "I Read", in der er täglich die Zeitungsartikel sammelt, die er gelesen hat - mit seinen Unterstreichungen und Bemerkungen. Seit 1968 fertigt er außerdem täglich eine Kopie einer Landkarte oder eines Stadtplans, in die er einzeichnet, wohin er gegangen ist. Diese Blätter sammelt er unter dem Titel "I Went" in Ordnern. (Dia "I Went Ordner" Dia "I Went Plan") Ebenfalls seit 1968 listet er unter dem Titel "I Met" zudem jeden Tag auf, wen er getroffen hat. (Dia "I met" Ordner und "I met Hiroko Hiraoka") Zwischen 1969 und 1979 versandte Kawara außerdem Postkarten an Freunde auf denen stand "I got up..." (Dia Konrad Fischer) Und schließlich versendet er in unregelmäßigen Abständen Telegramme an Bekannte mit der Nachricht: "I am still alive. On Kawara". Mittlerweile füllen die pedantischen Archive seiner biographischen Datenvermerke viele Regale. Über drei Jahrzehnte lang betreibt der Künstler nun diese Arbeit. Die Jahresproduktion seiner Malereien, also seiner "Date Paintings" schwankt zwischen 30 und 241 Arbeiten. Die Buchführungsblätter zu "I Went" und "I Met" entstehen täglich.

Fotografien, die den Künstler zeigen, existieren dagegen nicht. Auch Interviews gibt On Kawara keine. So versucht er der Öffentlichkeit nicht mehr zu hinterlassen als das, was über ihn aus seinen Arbeiten hervorgeht. Mit der Verweigerung gegenüber der Öffentlichkeit und der Tatsache, dass er sein Werk bis zu seinem Lebensende weiterführen wird, zeigt sich, dass hier ein Künstler sein Leben dem Werk vollkommen ausliefert. Jeder Tag geschieht unter der Prämisse, dass gewisse Aspekte des Tagesgeschehens festgehalten werden und in das große Werk des biographischen Archivs eingehen.

Aber was erfahren wir aus diesem Archiv über die Person, die es erstellt? (Dias weiterer Date Paintings) An keiner Stelle gewährt mir der autobiographische Archivar einen Blick ins Gesicht. Dem Betrachter bietet sich nichts als immer nur die Spur des Gewesenen. Und dieses Gewesene

bietet nie etwas prinzipiell Neues, es ist die Variation des immer gleichen, es gelingt hierin nicht, Entwicklungen abzulesen und einen konsistenten Sinnzusammenhang herzustellen - dieser bleibt reine Spekulation. Wir erfahren nichts darüber, warum er sich mit wem getroffen hat, warum er wohin gegangen ist, ob er an dem Tag, an dem er das "Date Painting" vom 10. Oktober 1991 herstellte, etwas einschneidendes erlebt hat. Einblicke in sein privates Leben zu verweigern, gehört ebenso zur Strategie On Kawaras wie Einblicke in eine reine Datenidentität zu gewähren. Er liefert nichts zur Interpretation von Beweggründen, liefert keine Anhaltspunkte zum Sinngehalt seines Tuns, sondern allein eine archivierbare Außenbeobachtung seiner selbst in Daten und Koordinaten - eine Außenbeobachtung, die sich vor allem in Zahlen ausdrückt.

Dennoch manifestiert sich in On Kawaras Werk nichts anderes als die Einzigartigkeit des Subjekts. So austauschbar die Daten im einzelnen sind, so individuell sind sie im Zusammenhang. Jedes "Date Painting" ist untrennbar verknüpft mit der von On Kawara daran verbrachten und unwiederbringlichen Lebenszeit. Die subjektive Lebenszeit des Künstlers, in der er mit der Produktion des Werkes befasst war, ist zwar immer schon vergangene, aber sie ist in dem Bild zugleich in eminenten Weise gespeichert; und zwar insofern, als jedes Bild eine Ikone der Einmaligkeit ist, Ikone der darin investierten Lebenszeit. Durch die Einbringung der Zeitungsartikel in die Bildschachtel wird die Ikone subjektiv gelebter Zeit zudem mit einem "allgemeingültigeren Zeitdokument" in Verbindung gebracht. So stellt sich Subjektivität immer in eine Relation zu allgemein gültigeren Erfassungsmethoden.

Sobald der Betrachter etwas über On Kawaras Konzept weiß, etwas darüber weiß, dass der Künstler sein Leben mit dieser Form von Dokumentation verbringt, lässt sich das Bild nur noch denken als Erzeugnis eines empfindenden Jemand, der seine Zeit investiert hat. Zugleich aber bleibt das Bild stumm und resistent gegenüber jeglichem Rückschluss auf konkrete persönliche Empfindungen dieses Jemand. Dies liegt daran, dass On Kawaras Werk nichts dokumentiert, von möglichen "Auswirkungen von sich verändernder Zeit auf ein vorgegebenes Subjekt", sondern stattdessen die abstrakte Idee individuell erlebter Zeit an sich repräsentiert und zum Monument macht. Das Erleben der Zeit an sich durch das Subjekt bedarf keiner weiteren persönlichen und privaten Sinnerfüllung, denn dieses Erleben der Zeit selbst ist schon hinreichender Sinn ist gewissermaßen die Gabe, auf die es ankommt.

"Unter Denkmal im ältesten und ursprünglichsten Sinne versteht man ein Werk von Menschenhand, errichtet zu dem bestimmten Zwecke, um einzelne menschliche Taten oder Geschicke (oder Komplexe mehrerer solcher) im Bewußtsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten," schrieb Alois Riegl. On Kawaras Arbeit erinnert eine Tat - die Tat des Malens oder Aufschreibens der stattgefundenen Wege und Treffen, und lokalisiert diese in der Weltzeit. Insofern könnte man schließen, er setzt sich ein Denkmal. Auch richtet er sich an eine nachlebende Generation "I am still alive!". Was On Kawara tut, ist das Legen einer gigantischen Spur ohne Geschichte. Er erzählt nichts. Er bietet keinen seinem Tun voraus liegenden, sinnstiftenden Zusammenhang, denn es ist Sinn genug, dass er es tut. Die sich in Koordinaten ausdrückende Lebensspur an sich wird zum Inhalt.

Indem On Kawara sein Leben seit dem 15. Januar 1966 in eine raum-zeitliche Bewegungsspur übersetzt, produziert er ein Bildwerk. Freilich eines, das allein in der Imagination des Betrachters entstehen kann. Für ihn selbst sind alle Daten potentiell erfüllt mit Geschichte im Sinne konkreter Erinnerungen. Durch die vollkommene Verweigerung, hiervon etwas preiszugeben, werden wir als Betrachter herausgefordert, dem unsere eigene Imaginationskraft entgegenzuhalten: Was war am 10. Oktober 1991? On Kawara hat dieses Bild gemalt! Die Leere der Daten evoziert eine schöpferische Imagination, einen Modus geistiger Arbeit, den wir poetische Erinne-

rung nennen können. Hierbei geht es nicht darum, vermeintlich Behaltenes hervorzuholen, sondern darum, in einen produktiven Prozess zu gelangen und sich dessen auch bewußt zu sein. Die gewesene Zeit ist unwiederbringlich gewesen, festgeschrieben in der Datenrealität und doch seltsam unbesetzt und offen.

Verdrängungsstrategie

Der Saarbrücker Schlossplatz heißt seit einigen Jahren ›Platz des unsichtbaren Mahnmals‹. Und tatsächlich ist der Platz leer. Doch im Platz verborgen ist eine Arbeit von Jochen Gerz. mit dem Titel ›2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken‹ (Dias Pflasterung mit Frau. Schlossplatz von oben. Schloßplatz näher betrachtet mit Mittelresalit) Worum handelt es sich hier? Jochen Gerz hat 1992 gemeinsam mit neun Studenten insgesamt 2146 Pflastersteine vom Mittelstreifen dieses Platz heraus genommen und die Unterseite jedes Steins mit je einem Ortsnamen von 2146 in Deutschland existierenden jüdischen Friedhöfen beschriften lassen; dazu kam das Datum der Namensfassung des jeweiligen Friedhofs.

Die Liste der jüdischen Friedhöfe in Deutschland hat die Gruppe von Studenten durch Anfragen bei den Jüdischen Gemeinden selbst erstellt, da es eine solche Gesamtliste bis dato nicht gab. Die Arbeit an diesem Mahnmal begann zunächst ungefragt und ohne Auftrag - ja sogar heimlich und illegal wurden die ersten Steine bei Nacht und Nebel ausgetauscht. Schließlich aber wurde die offizielle Genehmigung der Landesregierung eingeholt, es wurden Gelder eingeworben und die Arbeit wurde vor den Augen der Öffentlichkeit durchgeführt.

Nach getaner Arbeit erschien der Saarbrücker Schlossplatz wieder wie zuvor. Das einzige, was sich verändert hatte, war, dass nun die Namen der Friedhöfe auf der Unterseite eines Teils der Steine eingemeißelt waren. Und: wenig später erhielt der Platz einen weiteren Namen: "Platz des unsichtbaren Mahnmals". Hierdurch und durch die Presse hatten eine ganze Reihe von Menschen Kenntnis von dem, was vorgefallen war. Für all jene, die vom Entstehungsprozess wußten, hatte sich die Wahrnehmung des Schlossplatzes damit natürlich gewandelt.

Gerz' Arbeit lässt sich ähnlich wie die On Kawaras nicht ohne ein bestimmtes Wissen verstehen. Gerz geht allerdings, was den konzeptuellen Anteil der Arbeit angeht, noch weiter, insofern als er gar nichts mehr zu zeigen hat. Seine Arbeit erschließt sich nur noch über das Wissen der Tat. Doch so unsichtbar wie die Arbeit, so durchsichtig ist ihre Strategie.

Gerz geht es, wie er selbst sagt, um die "politische Wirkung von Unsichtbarkeit". Deutsche Vergangenheit bedeute für seine Generation vor allem Verdrängung. Und, so sagt er weiter: "An dieser Stelle kam mir der Gedanke, das Werk selbst zu verdrängen. Seit Freud wissen wir, daß das Verdrängte uns immer verfolgt. Ich möchte diese Beziehung zur Vergangenheit, die meine eigene sein könnte, an die Öffentlichkeit bringen... Das Gedächtnis kann keinen Ort außerhalb von uns haben. Die Arbeit handelt nur davon."

Gerz schafft damit ein evidentes Bild für eine Verfassung, die immer wieder einer ganzen Generation attestiert wurde und die gleichsam in weiten politischen Kreisen common sense ist. Doch so evident wie sein Bild erscheint, so bekannt ist die Aussage, die er damit trifft.

Gerz geht es offenbar denn auch nicht darum, den bildnerischen Prozess zu nutzen, um eine nur in der bildnerischen Sprache ausdrückliche spezifische Sinnform zu produzieren. Vielmehr vergegenwärtigt er ex negativo eine vorkonnotierte Erinnerung: Die Steine in Gerz Mahnmal sprechen Erinnerung im Sinne eines verpflichtenden, historischen Gedächtnisses an. Doch dieses Gedächtnis, dass, wie Jan Assmann beschreibt, die Fähigkeit zur Gemeinschaft überhaupt erst bildet, ist hier ein verdrängtes; verdrängt insofern, als der Sinn- und Informationsgehalt nicht zugänglich ist.

Damit ist Gerz Arbeit, wenn auch zunächst ohne öffentlichen Auftrag entstanden, ein Denkmal im von Macho beschriebenen Sinne. Sie zeigt, was wir schon wissen - allerdings ex negativo. Sei-

ne Arbeit ist ein bewußtes Anti-Denkmal. Und doch folgt sie einer klassischen politisch didaktisch motivierten Denkmalsvorstellung.

Magie des Unwahrscheinlichen

In der jüngeren Gegenwartskunst ist die Kenntnis von und Kommunikation über den Entstehungsprozess einer künstlerischen Arbeit häufig nicht nur eine für die Interpretation hilfreiche Hintergrundinformation, sondern ganz primärer Teil des Werkes. So auch ganz besonders in den Arbeiten des Hambrugers Andreas Slominski .

Im Frühjahr 1995 hatte Andreas Slominski eine Einzelausstellung im Krefelder Museum Haus Esters. Er gab ihr den Titel "Handikap Museum". Im Vorfeld der Ausstellung bestellte der Künstler einen alten Kipplaster und einen großen Kran, der den Laster über das Gebäude der Museumsvilla hinweg von der Straßenseite in den Garten hob. Dort wurde der Laster rückwärts direkt vor einem der Fenster geparkt, die Ladefläche wurde gekippt, so dass sie an das Fenstersims des Gebäudes unmittelbar anschloss - das Fenster wurde geöffnet. Nun wurde einer der besten Krefelder Golfspieler (Dias Kipplaster über dem Haus und Kipplaster vor dem Fenster, Krefelder Golfmeister, Golfball im Haus Esters) gebeten, einen Golfball über das Haus hinweg zu schlagen, um damit die Ladefläche des Kipplaster zu treffen. Das gelang ihm denn auch nach etwa 40 Schlägen. Der Ball rollte von der Ladefläche durch das geöffnete Fenster ins Museum und lag dort acht Wochen als einziges Exponat in den Räumen. Außer ihm verblieb nur der vor dem Fenster geparkte Kipplaster als weiteres Indiz des seltsamen n Geschehens. Alle anderen Spuren wurden beseitigt.

Eine andere Arbeit realisierte Andreas Slominski anlässlich der Ausstellung "Skulpturenprojekte Münster 1997". Hier beorderte der Künstler das städtische Bauamt, um eine Peitschenlaterne aus ihrer Verankerung zu heben. Eine amtliche Absperrung wurde gezogen, das Pflaster aufgerissen, ein Loch gegraben, die Anschlüsse abgeklemmt und schließlich wurde mit einem Hebekran die Peitschenlaterne angehoben, damit der anwesende Künstler den Reifen eines Fahrrades von unten über die Laterne stülpen konnte. Danach wurde die Laterne sogleich wieder herabgelassen, montiert, angeschlossen und eingegraben. Das Pflaster wurde wieder gelegt und alle Spuren verwischt. (Die Laterne mit Reifen. Laterne wird hochgehoben). Verblieben war nur der Reifen, der jetzt um die Laterne herum lag.

In Andreas Slominskis Arbeiten geht es um eine Unverhältnismäßigkeit der Mittel; eine Unverhältnismäßigkeit, die bis ins Absurde gesteigert ist. Das Wissen um den Weg, wie etwas geschehen ist, lässt sich mit dem Ergebnis nicht legitimieren, zumindest nicht, wenn man eine Ökonomie des Handelns im Hinblick auf ein sichtbares Resultat voraussetzt. Geht es hier allein um das eulenspiegelhafte Vorgehen? In der Münsteraner Presse zumindest wurde seine Arbeit als Skandal verhandelt. Die Bürger fühlten sich persönlich angegriffen.

Doch reduziert sich Slominskis Strategie nicht allein auf die schelmische Provokation. So wählt er für die Dinge immer einen ihrer Bestimmung nach entsprechenden Weg. Der Golfball ist ein Flugball, also wird er mit dem Golfschläger in eine ihm entsprechende Flugbahn gebracht. Haus Esters befindet sich in einem Villenvorort von Krefeld, in dem Golfen nichts Unbekanntes ist und der Golfer, der hier engagiert wurde, wohnt ganz in der Nähe. Das Haus Esters selbst ist von einem großen Park umgeben. Ebenso ist das massenhafte Auftreten von Fahrrädern ein Charakteristikum, das jedem Besucher der Stadt Münster sofort auffällt. Ein Stellvertreter, der Radreifen liegt als Ring um die Laterne. Solche assoziativen Bezüge legitimieren allerdings nicht die Unverhältnismäßigkeit und sind auch keine hinreichende Erklärung dafür, warum sich alles sogetragen hat.

Der entscheidende Faktor von Slominskis Arbeiten ist das verpasste Geschehen. Es sind nicht die Dinge selbst, die die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Zunächst ist es Kontext, der Fragen auf-

wirft: Was macht der Golfball im Museum, und wo ist die Kunst? Wie kommt der Fahrradreifen um die Laterne, und wo ist die im Lageplan der Skulpturenprojekte Münster eingezeichnete Plastik von Andreas Slominski? Schließlich aber ist es die story, deren Veröffentlichung der Künstler nicht einmal selbst lancieren muss, die die Dinge dann eminent werden lässt. Sie ist so wider alle Vermutungen, dass sie etwas geschichtsfälscherisches hat.

In der Unsichtbarkeit des Geschehens, dem Vermeiden von Spuren, lässt sich Slominskis Vorgehen durchaus mit dem "Unsichtbaren Mahnmal" von Gerz vergleichen. Dennoch verfolgen die Arbeiten geradezu gegenteilige Ziele. Während es bei Gerz um die Erfahrung des Verdrängens von Geschichte geht, inszeniert Slominski die Präsenz von Geschichte. Dinge, die gerade noch banales Zeug waren, erhalten plötzlich die eindringliche Gegenwart "authentischer" Relikte einer eminenten story. Dem ehemals belanglosen Golfball ist etwas so unwahrscheinliches widerfahren, dass es sich ins Gedächtnis geradezu einbrennt. Der unwahrscheinliche, übertriebene Weg, die Art wie sich etwas zugetragen hat, wird zum plastischen Ereignis. Der ordinäre Golfball und der Fahrradreifen werden bedeutend. Ihre story lässt sie zum Betrachter sagen: Dies ist mit mir geschehen!

Im Gegensatz dazu, kommt es bei Gerz gerade darauf an, nicht zu wissen, welcher Stein bearbeitet wurde. Die Steine bleiben stumm. Der "Gedächtniszwang lastet" auf dem Betrachter. Die Steine verweigern es, ihre Identität mitzuteilen. Slominski hingegen schreibt den Dingen Identität ein, bringt sie mit ungeheurem Aufwand in eine Lage, in der sie sich als Projektionsflächen für die Deutungsarbeit des Betrachters geradezu exponieren. Das ehemals Banale suggeriert plötzlich Authentizität mit der Wucht historischer Stätten: Es war genau dieser Golfball, der über das Haus flog und über die Ladefläche des Kipplasters durchs Fenster hinein rollte. Das Ereignis, das mit diesem Gegenstand geschah, ist einzigartig - und damit Geschichte geworden. Und diese Geschichte ist so abstrus und so wenig sinnfällig, dass sie eminent wird. Und weil sie abstrus und damit eminent ist, beginnt man Bedeutungen zu vermuten. Es muss eine Bedeutung haben: diese Unterstellung wird durch den Museumskontext noch weiter forciert. Ein produktiver Deutungsprozess setzt ein. Und - so kann man sagen - er setzt gerade deshalb ein, weil das überlieferte Geschehen keinen greifbaren Sinnzusammenhang konstruiert, keinen Sinnzusammenhang der in unser Verständnis von Kausalität passen würde. Dies könnte man ein diskursives Verhältnis zur Vergangenheit nennen. Es entsteht durch die Unwahrscheinlichkeit einer Geschichte, die Lücken, Widersprüche und Zweifel, sie sorgen dafür, dass wir ein Geschehen nicht abspeichern können in vorhandenen Speichersystemen, sondern von einer Vorstellung zur nächsten fortschreiten.

Emphatische Gegenwart und dekonstruierte Geschichte

In seinem Aufsatz Mnemosyne spricht Gottfried Boehm von Kunstwerken, die unerinnerbar sind. "Keineswegs, weil wir ihren Stil nicht zu behalten vermöchten, ihre Valeurs oder verschiedenen Gerade von Dichte oder dergleichen. Sondern weil Erinnerung aus ihrer produktiven Rolle verdrängt wird, das einzelne Element in der Wahrnehmung zu erfassen und vorzuhalten, sobald es abzusinken beginnt." Von einer solchen Form der Unerinnerbarkeit lässt sich auch angesichts der Arbeiten des amerikanischen Stahlbildhauers Richard Serra sprechen. 2 Dias Terminal Serras Arbeiten sind zumeist aus Stahl - Stahlplatten, Brammen, Quarder. Diese setzt er in solcher Weise in räumliche Kontexte, dass ein ganz elementares Erfahren von Schwerkraft einsetzt. Die Schwerkraft erweist sich als eine alles bestimmende Daseinsbedingung. So sind etwa bei der Arbeit "Circuit" vier ca. 3,50m hohe, etwa 3cm dicke und knapp 8m lange Stahlplatten ohne jede Verankerung in die Ecken eines quadratischen Räumes eingestellt. Im Falle der Arbeit Terminal am Bochumer Hauptbahnhof sind vier trapezförmige 12,30 m hohe, 2,74 bis 3,66 m breite

und 6,5 cm schmale Cor-Ten-Stahlplatten auf einem quadratischen Grundriß aneinander gelehnt. Das Aufgerichtet-Sein der Stahlplatten, das sich gegenseitige Ausbalancieren und in der Vertikale halten, ist immer eine der ersten Erfahrungen, die man bei diesen Arbeiten macht. Dabei ist entscheidend, dass das oft heikle Aufgerichtet-Sein, die offensichtlich gefährdete und nicht selbstverständliche Balance der einem Kartenhaus ähnlichen Konstruktion keine Vorführung physikalischer Kräfte ist, sondern der Realfall wirkender Schwerkraft. Es entsteht ein ganz unmittelbarer leibhafter Bezug zum eigenen Stehen und Hiersein; ich gerate in das "Schwerefeld" der Skulptur. Und dies geschieht in einem Maßstab, der mit der physischen Kraft eines Menschen nicht mehr zu bewältigen ist, in einem industriellen Maßstab, der den Menschen übersteigt. Damit erhält die Schwerkraft eine monumentale und existentiell relevante Bedeutung: "Mit dem Akt des Aufrichtens knüpft Serra an uralte kulturelle Traditionen an, in denen auch der Anfang der Skulptur vermutet werden darf. Das Aufrichten von Steinen, von Solitären oder steil geschichteten Steinhaufen, das Aufstellen von Malen oder Gruppen von Monolithen (wie zum Beispiel Stonehenge) das Aufbauen von Richtbäumen, behauenen Säulen und Obelisken gehört zur ältesten, aber weiterwirkenden Schicht kultureller Aktivitäten. Deren Sinn bestand unter anderem darin,... dem Gedenken oder dem Kult, auch der Stiftung von Dauer zu dienen usf. Die gespeicherte Kraft des Aufgerichteten gehört zu den kulturellen Primärerfahrungen, die somatisch, psychisch und anthropologisch tief verankert sind. Noch die - auf Sockel-erhöhten figuralen Standbilder und Denkmäler knüpfen daran an, schon allein deshalb, weil der Akt ihrer Sturzes, die Einebnung der Vertikale und ihrer Macht, eine signifikante, eine gefürchtete Bedeutung mit sich führt. Der Sturz des Bildwerkes bedeutet auch den Sturz dessen, den es darstellt, seinen Untergang und Tod."

Diese Primärerfahrung des Aufgerichtet-Seins bildet die Konstante in der Werkerfahrung von Richard Serras Arbeiten. Daneben ist aber auch eine Erfahrung abrupter Diskontinuitäten für seine Skulpturen charakteristisch. Beim Umschreiten unterliegt etwa "Terminal" einem fortlaufenden Wandel unvereinbarer Eindrücke. Zwar kann man nach einigen Umrundungen der Skulptur bemerken, dass alle Stahlplatten die gleiche Trapezform besitzen und nur eine der Platten leicht in den Boden versenkt und gekippt ist, doch läßt sich der simple quadratische Grundriss, den man im Inneren sieht, nicht mit der reliefhaft zusammengeklappten oder der dynamischen Wirkung der verschiedenen Außenansichten überein bringen. Der unvermittelte Wandel, dem die Skulptur in der Betrachtung ihrer unterschiedlichen Ansichten unterliegt, zerstört "geradezu jeden Identitäts- und Kausalitätsbegriff". Diafolge Wenn kein simultanes, erinnerbares Bild eines Ganzen mehr möglich ist, sondern die vor Augen stehende Skulptur immer weiter in isolierte Zustände zerfällt, dann besitzt sie unabhängig von ihrem direkten produktiven Erfahren-Werden in der Zeit keine Identität.

Im Gegensatz zu den Arbeiten von On Kawara, Jochen Gerz, und Andreas Slominski verweisen Serras Plastiken auf nichts außer auf sich selbst, sie stellen nicht dar und bilden nicht ab, verlangen kein Vorwissen, ihr Entstehungsprozess oder ihre Vorgeschichte ist nicht ausschlaggebend. Ausschlaggebend ist allein die unmittelbare und direkte Erfahrung, eine radikale Gegenwart.

Hierin besteht genau die Brisanz von Serras Arbeiten im Denkmalskontext. Sein gemeinsam mit dem Architekten Peter Eisenman eingereichter Wettbewerbsbeitrag für das ›Denkmal für die Ermordeten Juden Europas‹ basiert auf der Idee, Erinnerung im Sinne von symboltauglicher, kollektiver Erinnerung zu destruieren. Der Entwurf sah vor, dass sich der Betrachter sich hier in einem großen, rasterförmigen Stelenfeld, aus teilweise bis zu sieben Meter hohen Betonstelen bewegen sollte; einem Feld, das keine Hierarchie des Standpunktes festlegte und als Ganzes nicht überblickbar sein sollte. Damit wollten Serra und Eisenman eine ganz spezifische Form von Erinnerungsarbeit evozieren. In ihrem Kommentar zum Modell beschreiben sie das wie folgt:

"Holocaust kann nicht mit sentimentaler Nostalgie gedacht werden, denn Holocaust trennte für immer Nostalgie von Erinnerung. Erinnerung an Holocaust kann heute nur als eine lebendige Kondition geschehen, in welcher die Vergangenheit aktiv in der Gegenwart verbleibt. In diesem Zusammenhang versucht unser Denkmal/Monument eine neue Idee der Erinnerung, des Andenkens zu präsentieren, eine Idee, die sich deutlich von Nostalgie unterscheidet...

In unserem Monument/Denkmal gibt es kein Ziel, kein Ende, keinen Weg hinein- oder hinaus zu bahnen. Die Zeit der Erfahrung durch das Individuum, den Besucher gewährt kein völliges Verstehen - denn ein vollständiges allumfassendes Verstehen ist nicht möglich."

Serras und Eisenmans Erinnerungsstrategie ist eine, die nicht vergangenes Geschehen in der Vergangenheit lokalisiert wissen will, sondern im emphatischen Sinne Gegenwart produziert. Eine symboltaugliche, festgestellte Erinnerung wird explizit verweigert; letztlich ging es um eine Verweigerung gegenüber kognitiven Geltungsansprüchen durch eine gleichermaßen omnipräsente wie elementare Gegenwart. Die Gegenwart der Stelen sollte den Horizont übersteigen, in ihrer Unübersichtlichkeit erfahrbar machen, dass "ein vollständiges allumfassendes Verstehen" unmöglich ist.

Serra ist aus dem Projekt entnervt ausgestiegen, als es darum ging, das Mahnmal zu verkleinern. Von ursprünglich 4000 geplanten Betonstelen blieben noch 2700 und die Höhe der Stelen wurde von Eisenman nach verschiedenen Diskussionen mit der Regierung von 7 auf 4 Meter reduziert. Dies kam für Serra einer Domestizierung gleich. Jetzt waren die von ihm erwarteten Erfahrungsinhalte nicht mehr gewährleistet. Das Werk schien ihm selbst nur noch ein schwacher Abklatsch der ursprünglichen Idee. Er sagte nach seinem Ausstieg aus dem Projekt im November 1998: "Eine der Schwierigkeiten lag für mich darin, daß Eisenmans Entwurf auf minimalistische Formen zurückgeht, dies allerdings, um das Ganze in ein postmodernes Denkmal zu verwandeln. Er benutzte die Werke von Donald Judd, Carl Andre oder mir wie ein Pastiche für die Inhalte und Gefühle, die das Denkmal ausdrücken soll. An diesem Punkt mußte ich aussteigen, denn ich habe nicht vor, meine eigene, abstrakte Arbeit zu plagieren oder zu parodieren."

"The Dead Teach the Living"

Man könnte die Arbeiten der Schottischen Künstlerin Christine Borland als eine subversive Verwandlung des kodierten Bildrepertoires des Memorialen beschreiben. Mit der Methode des Samplings und der Transformierung unterschiedlicher Bildwelten und kultureller Zusammenhänge, versucht sie unser Bild vom Phänomen des Lebens zu beleuchten. Und dies tut sie vorwiegend ausgehend von der Rückseite - dem Tod. Erkenntnisse, Methoden, Bilder und Materialien aus dem Bereich der Naturwissenschaften und Lifesciences reinkultiviert sie auf unerwartete Weise und überführt sie in eine neue Bildwelt.

Vor einigen Jahren erfuhr Christine Borland durch Zufall, dass man problemlos und legal Knochen von einer "nicht näher bezeichneten »asiatischen« Quelle erwerben konnte". Sie kaufte sich ein Skelett und rekonstruierte mit Hilfe von Gerichtsmedizinern, Osteologen, medizinischen Zeichnern und neuester Computer-Animations-Technologie das Aussehen der Person. D.h. sie nutzte Methoden, wie sie von der Polizei angewandt werden, um anhand von Knochenfunden vermisste Personen zu identifizieren, und wie sie Paläontologen entwickelten, um sich die Physiognomie einer ausgestorbenen Spezies vor Augen zu führen. Schließlich ließ sie das virtuell animierte Modell plastisch umsetzen und einen Bronze-Guss herstellen. Im Rahmen der Ausstellung "From Life" im "Tramway" in Glasgow präsentierte die Künstlerin den Bronzekopf auf einem Sockel in einem in die Ausstellungshalle eingestellten Containerzimmer, dahinter ein Wandstück mit der Inschrift "Female, Asian, 5ft 2in Tall, Age 25" und darunter: "At least one advanced pregnancy". Diese Präsentation des rekonstruierten Kopfes in einem "White-Cube-Con-

tainer" wirkte geradezu klassisch museal, durchaus vergleichbar mit der Ausstellung römisch antiker Porträtbüsten. Borlands Übersetzungs- und Inszenierungsarbeit bewirke also nicht nur, dass das Skelett der Toten ein Gesicht zurückerhielt, sondern, mehr noch, auch eine Würde, die ihm zuvor als anatomisches Studienobjekt nicht zukam.

Die dem medizinischen Jargon entstammende Beschriftung "At least one advanced pregnancy" setzt dabei beim Betrachter verschiedenste Spekulation und Imaginationen in Bezug auf ein mögliches Schicksal dieser Person in Gang. Wir erfahren ihr etwaiges Alter, ihre etwaige ethnische Herkunft, dass sie mindestens einmal schwanger war und wie sie in etwa ausgesehen haben könnte. Warum aber sollen wir uns ihrer erinnern? Warum erhält sie die Würde eines Memorialbildes? Da wir die Person nicht mit konkreten Leistungen und Taten verbinden, sie gleichermaßen ein konkreter Jemand wie auch ein Irgendjemand aus Milliarden Asiaten ist, erinnert sie etwas allgemeineres: das Menschsein und das gelebte Leben eines Individuums schlechthin, und die Würde, die das vermeintlich spurlos Verschwundene, im Vergleich zum Menschheitschicksal scheinbar Nichtige dennoch behalten kann.

In Christine Borlands Kunst hat dieses Vorgehen, das eine Bildsprache des Memorialen und Musealen auf das sonst nur technisch, naturwissenschaftlich interpretierte Objekt anwendet, Methode. In dem Projekt "The Dead Teach the Living" von 1997, das im Rahmen der Ausstellung "Echo's Pool" in der Stiftung DKM gezeigt wurde, arbeitet Borland mit einer ähnlichen Bildstrategie. Hier präsentiert sie sieben Kopien anatomischer Schädelpräparate aus der Sammlung des anatomischen Instituts der Universität Münster. Die Künstlerin entdeckte die Köpfe bei einem Rundgang durch das Münsteraner Institut in einer Vitrine. "Eine beinahe vollständig mit unterschiedlichen Darstellungsformen des Kopfes gefüllte Vitrine zog unmittelbar meine Aufmerksamkeit auf sich", schreibt sie. "Darin lag ein Schrumpfkopf, vielleicht der getrocknete Kopf eines Pygmäen, verschiedene Totenmasken von Leuten unterschiedlicher ethnischer Herkunft, Gipsbüsten, die (...) von wenig künstlerischen Kopfnachbildungen abgenommen wurden, die Gipsbüste eines Synanthropus Pekinensis und zwei zerbrochene, bereits lange vertrocknete Tonköpfe..." Letztere stammten - wie die Künstlerin vermutet - aus den 30er Jahren und sollten womöglich "arische" Erkennungsmerkmale präsentieren. "Deutlich erkennbar war die Betonung der Anthropologie in diesem Sammelsurium."

Da aber keine Angaben zur Herkunft der Exponate bestanden, recherchierte die Künstlerin zur Geschichte der Sammlung. Dabei stellte sich heraus, dass die Medizinische Fakultät in nationalsozialistischer Zeit dominiert war von überzeugten NS-Ärzten, die ihre kritischeren Kollegen bis in den Selbstmord trieben und der Rassenpropaganda zuarbeiteten; einer der Professoren besorgte sich sein "Material" für anatomische Präparate sogar als Lagerarzt in Auschwitz. Ein anderer Professor war spezialisiert auf die "Anatomie der gelben Rassen" und allgemeine Anthropologie. Wie Borland annimmt, stammen die meisten Exponate der Vitrine wahrscheinlich von ihm. Vollkommen unsystematisch wurden hier zweitklassige künstlerische Büsten, Totenmasken, Abdrücke von Lebenden und anatomische Rekonstruktionen, die wahrscheinlich auf der Basis von Schädelknochen angefertigt worden sind, zusammengewürfelt. Die politisch-propagandistisch motivierte Willkür, hatte dazu geführt, dass so Bildwerke nebeneinander standen, die ganz unterschiedlichen bildnerischen Herstellungsprozessen entstammen: Fantasiegebilde, Rekonstruktionen und Abdrücke.

Die Künstlerin wählte sieben der Köpfe aus und ließ sie wiederum mit computergestützten Kopiermethoden nachbilden und in Kunststoff gießen. Die ganz unterschiedlichen Darstellungsansätzen folgenden Bildwerke, wurden so alle in eine Darstellungsebene transformiert, alle dem gleichen Herstellungsverfahren unterzogen. Die in der Vitrine liegenden "Präparate" wurden auf Sockel gestellt, wiederum wie Porträtköpfe präsentiert.

Die Deutung des Gesichts als anatomisches Studienobjekt, das in diesem konkreten Fall nicht nur die Evolution der Menschheit sondern in der gewählten Zusammenstellung u.a. auch die Beweislage faschistischer pseudo-anthropologischer Theorien und mithin eine rassistische Wertung untermauern sollte, wurde auf diese Weise transformiert in den Status einer gleichwertigen ästhetischen Betrachtung. Die Köpfe aus luzidem weißen Kunststoff, erhalten alle gleichermaßen das Ansehen einer Person von Bedeutung. "Bereits in zurückliegenden Projekten benutzte ich den Schädel und das Gesicht als eine Art Blickpunkt, um von ihm aus den Verlust von Identität und Achtung zu untersuchen, der den "Subjekten" medizinischer und anatomischer Forschungstätigkeit widerfahren kann." schreibt die Künstlerin in ihrem Kommentar zu der Arbeit "The Dead teach the Living".

In der römischen Antike wurde die Ikonographie des plastisch geformten Porträtkopfes verwendet, um das Ansehen einer Person über den Tod hinaus im Gedächtnis zu halten. Porträtköpfe – schon in der römischen Antike teilweise auf der Basis von Abdrücken und Totenmasken gefertigt – stehen ein für die Gegenwart der Person - zuweilen auch für dessen Allgegenwart. Deswegen fielen die Portraits, sollte diese Präsenz der Person gelöscht werden, auch häufig der "damnatio memoriae" zum Opfer und wurden sämtlich zerschlagen. Diese Ikonographie einer Vergegenwärtigung bedeutender Persönlichkeiten wird nun von Borland auf medizinische Präparate angewendet. In ihrer Präsentation auf Sockeln stehen uns die auf diese Weise transformierten und in ihrer Bedeutung neu rekonstruierten Gesichter nun face to face gegenüber.

Hinzu kommt eine auffällige Aufstellungsordnung der Köpfe in "The Dead Teach the Living", die die Gesichter aneinander vorbei blicken, sich ansehen, sich abwenden lässt – jedem Gesicht ist eine eigene Blickrichtung in einem orthogonalen Raster gegeben. Hierdurch erscheinen die Gesichter gleichermaßen eigenständig wie auch einer gemeinsamen Ordnung angehörig. Diese Aufstellung entspricht ganz und gar nicht einer wissenschaftlichen Zuordnungssystematik, wie sie die gegebene Beschilderung mit Provinienznachweis aus dem Zusammenhang anthropologischer Anatomiestudien nahegelegt. Ganz anders auch als bei einer Aufreihung in einer Ahnengalerie entsteht durch die wechselnden Blickrichtungen in Borlands Aufstellung eine Choreographie, innerhalb derer die Köpfe – obwohl eingebunden in ein Raster – einen Eigenimpuls zu haben scheinen. So wirkt das Feld, das sie bilden, das sich Abwenden, Zuwenden und Aneinander-Vorbei-Blicken, gewissermassen als unhierarchische soziale Ordnung.

Borland löst Objekte und (ihre) Geschichten aus den ihnen herkömmlich zugedachten Kontexten, damit sie einen neuen Status der Betrachtung gewinnen, in andere Deutungssysteme eingeschleust werden. Ihre künstlerische Strategie besteht in der Inszenierung und Steuerung von Prozessen, die ein Transferieren und Verschränken von unterschiedlichen Erkenntnissystemen bewirken. Dabei unterzieht sie die aus anderen Zusammenhängen hergebrachten Untersuchungen und Geschichten einem Transfer in eine formal evidente Bildmäßigkeit.

Knochen zählen zu ihren wichtigsten Arbeitsmaterialien. Es ist aber nicht die Faszination für das Vanitas-Motiv, oder eine Hinwendung an das Morbide, was sie hierzu veranlasst, sondern ein Erkenntnisinteresse an ganz basalen Lebensgrundlagen. Es ist die Frage danach, was das Leben sein könnte, wo seine Ursprünge liegen, wo es hin geht und was der Mensch sein könnte. Dies versucht sie ohne jeden Rekurs das Transzendente oder auf Religionen. Und dennoch nähert sie sich der Frage von ihrer Rückseite her. So wie der Tod einer jungen Frau Voraussetzung für das Entstehen ihres posthumen Porträts ist, so untersucht sie an Spuren, versucht an zerstörtem Leben, an Lebensgefahren zu ermessen, was Leben ist. "Small Object That Save Lives", "The Dead Teach the Living", "From Life" sind Titel ihrer Werke.

In den "Small Object That Save Lives", einer Arbeit, die Borland seit 1992 immer wieder an verschiedenen Orten realisierte, versendet sie Briefe an Bekannte und Leute aus dem Umfeld der

jeweiligen Ausstellungsinstitution und bittet sie, in einem beigefügten Umschlag ein kleines Objekt zurück zu senden, das potentiell Leben retten könnte oder tatsächlich einmal gerettet hat. Die eingegangenen Objekte werden mit den entsprechenden Namen der Einsender – oder, wenn gewünscht, anonym - auf Tischen präsentiert. Bleistifte, Fahrradbremsklötze, Maskottchen, Fäden, Medikamente, Schriftstücke, nicht gerauchte Zigaretten, Geldstücke, Schecks, Schläuche, Cremes und hunderterlei Dinge mehr setzten schier unendliche Assoziationen frei, deuten Geschichten und Schicksale an.

Die Künstlerin baut in ihren Arbeiten ein rätselhaftes Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst, Kunst und Wahrheit auf. Sie koppelt ganz althergebrachte Methoden künstlerischer Produktion vom Bronzeguss bis zur Porzellanmalerei an bildnerische Verfahrensweisen der Highteanimation. Indem sie wissenschaftliche Methoden zugleich einsetzt und an anderer Stelle verweigert, entsteht ein unerwartetes Changieren von Spekulation, wissenschaftlicher Beweislagenrhetorik und geradezu klassischen Kunstinszenierungsformen. Zudem sind ihre Arbeiten durchtränkt von narrativen Elementen, die jedoch in ihrem Sinn nie ganz eingelöst und durchschaut werden können; sie erscheinen uns gleichermaßen kausal kalkuliert und zutiefst rätselhaft. Gerade die wissenschaftlichen Referenzen in Borlands Arbeiten sprechen mehr von dem, was wir nicht wissen und nur für mehr oder weniger wahrscheinlich halten, als von dem, was man faktisch nennen könnte. Durch die denkmalshafte oder akademisch archivarisches Anmutung ihrer Werke wie auch die naturwissenschaftlichen und kriminologischen Rekonstruktionsmethoden entwirft Borland ein vieldeutiges Spiel mit dem Memorialen. Dabei wird der Bezug auf etwas kollektiv Erinnerbares, etwas was als Bild in unserem Gedächtnis schon vorliegt, vor allem hergestellt, um es zu dekonstruieren und wieder in einen poetisch produktiven Prozess zu überführen. Die Ikonographie des Memorialen und die damit verbundene Konstruktion von Bedeutung und Würde wird von Borland rhetorisch genutzt und inszeniert, damit sich der Sinn dessen, was memoriert werden könnte, als vieldeutig, widersprüchlich und auf anregende Weise interpretationsbedürftig erweist. So nimmt Borland zugleich der Vergangenheit, ja mehr noch: den Toten, das scheinbar Zwangsläufige und Determinierte, das die Geschichtsschreibung allzu gerne suggeriert, das die Vergangenheit jedoch, als sie noch Gegenwart und Zukunft war, nie hatte. Bei Borland erweisen sich Spuren, Relikte und Erzählungen, aus denen wir Vergangenes rekonstruieren, als Gegenstände von rätselhafter abgründiger Schönheit, der permanenten Deutung bedürftig.

Kultur der Differenz

Wir leben in einer "heißen Gesellschaft" (Levi Strauss) mit einem "gierigen Bedürfnis nach Veränderung" . Zugleich aber fordert die fortschreitende Dynamisierung der Lebensstrukturen dazu heraus, auch die Rückseite dieses Phänomens zu entwickeln. "Wir müssen neue Institutionen erfinden, die Dauerhaftigkeit ins Leben der Menschen bringen", fordert der amerikanische Soziologe Richard Sennett. Nicht zufällig steht im Spannungsfeld solcher Entwicklungen auch die Memorialkultur und die Theorie des Memorialen zur Debatte. Die einst so eng verbundene Allianz zwischen dem Kulturbegriff und dem Memorialen, scheint gelockert, verstehen wir doch unter dem Begriff "Kultur" längst nicht mehr zuerst die Verpflichtung auf Traditionen, ja nicht einmal die Summe kanonischer Werte – das bezeugt im übrigen nicht zuletzt die leidige Leitkultur-Debatte.

Wir beginnen – wie es der Soziologe Dirk Baecker formuliert – "den Kulturbegriff aus seiner von ihm selbst simulierten Verpflichtung ... auf ... Vergangenheit herauszulösen und der Kultur wieder... das Moment der Erfahrung einer offenen Zukunft" einzutragen. Vor dem Hintergrund des "Entstehens einer globalen Metakultur" sind wir gefordert, Kultur als eine "Beobachtungsformel

möglicher Unterschiede" zu reformulieren, und sie damit auch als Praxis subjektiver Deutungsleistung zu begreifen. Das bringt zugleich eine Last der Verantwortung für den einzelnen mit sich, der hierfür nun kompetent sein muss.

In diesem Zusammenhang kommt auch der gegenwärtigen künstlerischen Praxis eine gewandelte Rolle zu. Sie verpflichtet sich nicht mehr auf Traditionen - auch nicht ex negativo, wie die Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts, die sich einig darüber war, wo die Gesellschaft im Verhältnis zu Vergangenheit und Ist-Zustand hin müsste und dies exemplarisch ins Bild setzte. Auch ist das erste Anliegen der heutigen künstlerischen Praxis nicht mehr die Produktion von Gegenwart, wie es der US-amerikanische abstrakte Maler Barnett Newman 1948 mit seinen großformatigen Bildern und dem Postulat "The sublime ist now!" vielleicht am radikalsten formulierte und damit den Vollzug des Kunstwerkes in actu, die tätige Betrachtung zur alleinigen Identität des Werkes erhob, und nicht zuletzt die Autonomisierung der Kunst als eigenes Referenzsystem zu einem Endpunkt führte.

Seit den 60er Jahren des 20. Jh.s sprechen wir von einer postautonomen Periode der Kunst. Die Kunstproduktion hat die teilweise beherrschende Geste der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts wie auch die besserwisserische Attitüde der Politkunst der 70er Jahre mit ihren klar umrissenen kulturellen Feindbildern ebenso hinter sich gelassen wie den Geniekult der 80er Jahre mit ihrem Höhepunkt in der sogenannten "wilden" Malerei. Diejenigen Künstler einer jüngeren Generation, die gegenwärtig als Impulsgeber im Kunstgeschehen gelten können, treiben vor allem eine Bildstrategie der Partizipation weiter, wie sie von der Vätergeneration etwa eines Serra entwickelt wurde. Jüngere Künstler treten immer häufiger als Gastgeber und Sozialingenieure auf, verstehen ihre Arbeit nicht als Gipfel des gesellschaftlichen und kulturellen Ausdrucks, sondern als mögliche Äußerungsform unter vielen. Sie verstehen ihre Praxis im Kontext politischer und historischer Sinnbildung als Beitragender im Diskurs möglicher Sichtweisen und nicht als Sufleurs neuer ästhetischer Trends, denn Trends können heute genauso aus der Popkultur kommen. Künstler der postautonomen Periode reproduzieren und illustrieren aber auch keine aktuellen kognitiven Erkenntnisse in Form von Bildern. Künstlerische Praxis im heutigen Sinne ist weder Manifestation einer tradierten Hochkultur noch Avantgarde. Sie sampelt und recycelt, vor allem aber produziert sie Schnittstellen zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen und Funktionszusammenhängen und fordert damit die produktive Deutungsleistung des Betrachters mehr denn je. Genau hierin liegt ihre ureigene Kompetenz: sie macht ihren Betrachter zum Teilnehmer und Komplizen – und zwar nicht damit er das nachvollzieht, was der "geniale" Künstler damit sagen wollte.

Was heute vielleicht mehr denn je als genuine Kompetenz der künstlerischen Praxis gelten kann, ist in einen Prozess versetzt zu können, der etwas bedeutend werden lässt; das haben vielleicht die Betrachtungen zu den Arbeiten von On Kawara, Richard Serra, Andreas Slomniski und Christine Borland gezeigt. Diese künstlerischen Arbeiten animieren uns, in vieldeutige Beobachtungen zu investieren, weil sie selbst auf genau das vertrauen, was sie nicht wissen; und weil sie es leisten, genau das Ungeklärte, Unerledigte, Vermutungen, komplexe Sachverhalte, Dekonstruktionen, gescheiterte Kommunikation, Nichtwissen und Zukünfte attraktiv zu machen und uns durch ihre Strigenz in der Form das glaubhafte Versprechen einer Kohärenz geben - und zwar ohne, Widersprüche und Paradoxien ein zu ebneten. Die hier diskutierten künstlerischen Arbeiten leisten mehr als nur unser kodiertes Bildrepertoire zu erweitern, sie ermöglichen uns einen geradezu haptischen Zugang zu nicht kognitiven Formen des Sinns.

Kult und künstlerische Praxis

Ein wesentlicher Aspekt öffentlicher Memorialkultur ist der Kult, das rituelle Moment, das Ablegen von Blumen, Besuchersteinen und Kränzen, das Abhalten von Mahnwachen, das Entzünden

von Lichtern. Mit der Autonomisierung der Kunst hat sich die Beziehung der künstlerischen Produktion zum Kult aufgelöst. Anstelle der Funktion der Kunst im Kontext religiös oder politisch ritueller Handlungen, entwickelte die Kunst selbst eigene Kulte – etwa den der schweigenden Betrachtung, einer Kontemplation oder Versenkung in das Schöne und Erhabene, das der weiße Museumsraum von allem Weltlichen entrückte .

Inzwischen jedoch hat im Zuge der besagten Strategie der Partizipation und einem zunehmenden tätigen Anteil des Betrachters an der künstlerischen Produktion dieser Kult der schweigenden Betrachtung aufgeweicht - schon eine Versenkung in eine Serra Stahlplastik im öffentlichen Raum kann etwas Peinliches haben. Eine künstlerische Arbeit kann aus der Inszenierung eines Gesprächs bestehen oder ich kann im Kontext eines Kunstereignisses oder einer Ausstellung z.B. essen, lesen, schlafen, muss das künstlerische Moment vielleicht auch gar nicht notwendig als solches rezipieren, um in ihm zu stecken. In der postautonomen Periode , in der wir nicht mehr von "dem Kunstwerk" sprechen, sondern von "künstlerischer Praxis", ist die schweigende Betrachtung längst nicht mehr die einzig adäquate Rezeptionsform. Vielmehr muss ich ein künstlerisches Produkt, wenn es etwa auf Interaktion basiert, auf vielfältige Weise benutzen, um es zu realisieren. Aber diese Benutzung macht meine Handlungen bildhaft, zumindest sobald ich den Kunstkontext mit in den Blick nehme.

Wenn Künstler ihrem Publikum nur mehr Settings zur Verfügung stellen, die allein Vehikel von Erfahrungsprozessen sind und der Handlungsaspekt das haptische, aktive Umgehen des Betrachters zum konstitutiven Moment wird, dann werden genau hierdurch wiederum Riten und Kulte inszeniert; denn Riten und Kulte sind bildhaft gewordene Handlungen, die das Alltägliche in eine andere Erfahrungsebene überführen. Ein so verstandener Begriff von Kult ist nicht notwendig auf seine historische Verankerung, Ideologie, Glaubensbekenntnis oder auf das Memoriale im engeren Sinne angewiesen, er ruft nicht konkrete vorformulierte Bedeutungszusammenhänge auf, sondern versetzt in einen Prozess der Bedeutungsgenerierung, der in einem – wie weit oder eng auch immer abgesteckten -- Kontext stattfindet.

Pierre Bourdieu hat den Aspekt des Einverleibens als eine spezifische Form der Sinnaneignung und Welthabe beschrieben. Das Entwerfen der Welt als Leistung des Individuums ist seiner Beschreibung nach kein rein geistiger Prozess. "Die wesentliche Instanz ist dabei der Körper mit seinen Sinnen und seinen Bewegungen innerhalb der sozialen Welt." Und er geht in seiner Bewertung sogar noch weiter: "Nichts scheint unaussprechlicher, unkommunizierbarer, unersetzlicher, unnachahmlicher und dadurch kostbarer als die einverleibten, zu Körpern gemachten Werte..." Und solche Wertoptionen mit zu konstituieren, gehört auch gegenwärtig - auch wenn wir mit dem Begriff "Wert" keinen unbefangenen Umgang mehr pflegen -- zu den wesentlichen Aufgaben künstlerischer Praxis.

Alltagsriten

Um ein Spielen und Changieren zwischen alltäglichen Benutzungsfunktionen und einer Transformation basaler Handlungen in eine Bildlichkeit geht es in Stefan Kerns Arbeiten. Eine seiner ersten Arbeiten, die er 1993 in der Stadt Langen - damals noch als Student der Frankfurter Städelschule – realisierte, war seine "Skulptur um Verteilerschränke". Um zwei - ob aus funktionalen Zwängen oder schlichter Unachtsamkeit - mitten in eine kleine öffentliche Parkanlage hinein gestellte Verteilerschränke - baute Kern eine der Form dieser zwei unterschiedlich großen Schränke aufs genaueste angepasste Sitzgelegenheit. Die Verteilerschränke wurden durch diese in formaler Perfektion ausgearbeiteten, grün-grau auf Hochglanz lackierten Bank-Ummantelung nun plötzlich behandelt, als hätten sie selbst eine ästhetische Zwangsläufigkeit, als hätte ihre Form Bedeutung und müsse insofern betont werden. Was zuvor bestenfalls übersehen

wurde, wird hierdurch nun exponiert und in seiner Funktion transformiert. Als umschmeichelte Rückenlehne einer Bank erscheinen die Kästen nun plötzlich cosy und laden zum Verweilen ein. Es wäre zu kurz gegriffen, hierin allein einen zynischen Kommentar gegenüber unfähigen Stadtplanern zu sehen, denn das Angebot zur Benutzung ist echt. Stefan Kern simuliert kein Sitzmöbel, sondern offeriert es tatsächlich, ohne jeden Zwang, hierin den Kunstaspekt sehen zu müssen.

Der Anspruch aber, mit dem er zu Werke geht, folgt anderen Prämissen als Design. Seine Sitzgelegenheiten, Wippen, Bänke, seine Sockel für Getränkekästen und Kühlschränke und Telefonkonsolen, die er später auch anderswo realisierte, oder seine Tribünen-Skulptur - all diese Arbeiten sind zu scharfkantig, zu glatt und zu perfekt in ihrer anonymen Lack-Oberfläche, als dass sie nur funktional wahrgenommen werden würden. Ihre "lapidar nüchterne Formensprache" entfaltet in eben dem Maße in dem sie als Möbel gesehen werden kann, auch die Anmutung einer minimalistischen Skulptur. Gerade das über alle Maßen vollendete Oberflächen-Finish wirkt im Gebrauchs-kontext eher irritierend als auf überzeugende Weise alltagstauglich. Jedes Alterungs- und Abnutzungsmoment möchte man hier verhindert wissen, um das Artifizielle und so schön Neue zu erhalten.

Dennoch ist es ganz entscheidend, dass Kern auf "Zweckmäßigkeitss Gesichtspunkten" beharrt, und seinen Arbeiten damit eine konkrete Handlungsbezogenheit verleiht, um nicht zu sagen, eine Handlungsaufforderung. Damit stehen sie in einem anderen sozialen Kontext, als wenn sie allein Gegenstände der Betrachtung wären; sie fügen sich in alltägliche Zusammenhänge ein und sind hierdurch geradezu prädestiniert für den öffentlichen Raum oder einen privaten Lebens- und Funktionszusammenhang, da eine museale Betrachtung ihnen nicht gerecht würde. Zugleich aber ist ihre skulpturale Sprache - insbesondere die emotionslose Farbigkeit und Glätte der Oberfläche wie auch die rhythmische Geometrisierung - derart eigen, dass Kerns Arbeiten sich wie Ideale, erhabene Formen, abheben gegenüber allem Trivialen, gegenüber der Willkür und den Unwegbarkeiten des Alltäglichen. Vielleicht haben sie aber auch gerade deshalb etwas haptisch Verlockendes. Man wird von der makellosen Oberfläche geradezu dazu animiert sie anzufassen. Doch in dem Maße in dem der Betrachter zur Berührung animiert wird, sträubt sich das Objekt auch gegen eine zwanglose Benutzung. Die Makellosigkeit provoziert eine Entfremdung gegenüber der Benutzung, exponiert auf irritierende Weise alles Sitzen oder Stehen, das auf diesen Objekten passiert. Sie haben gerade durch die befremdliche Glätte eine Sockelfunktion, die jeden, der sich hier aufhält, wie auf eine Bühne bringt und aus dem Alltagskontinuum herausstellt.

Ganz plastisch passiert das etwa in Kerns ›Sofa-Skulptur‹ von 1994, die ein geschlossenes Rechteck bildet und die man nur dann als Sitzmöbel und Kommunikationssituation benutzen kann, wenn man über die Rückwand und das weiße Lederpolster hinweg klettert, um in den Innenraum hineinzugelangen. Die Widrigkeiten und Barrieren sind ein ganz wichtiger Aspekt, weil sie ästhetische Gesichtspunkte, Gesichtspunkte der Bildlichkeit wie auch die sinnbildliche Ebene in eine Konkurrenz zur Funktionalität setzen. Zugleich aber wird ganz physisch eine ästhetische Grenze gezogen, zwischen dem Benutzer einerseits, der Teil des von Kern entworfenen Handlungsraumes ist und für den eine Innenperspektive inszeniert wird und andererseits dem Betrachter, der den Benutzer der Skulptur beobachtet. Bedenkt man, dass Kern diese Arbeit für den Messestand einer Galerie auf der Art Cologne entwickelte, so kann man hierin auch den ironischen Kommentar zum institutionalisierten Kunstgeschehen erkennen, wird hier doch eine krasse Unterscheidung gemacht, zwischen denen die im Inneren miteinander kommunizieren und denen die draußen zuschauen, zwischen denen die sich einverstanden geben beobachtet zu werden und denen, die Beobachten. Nur wer es wagt, die Grenze zu überschreiten, kann auch

im Inneren mitreden.

Im Falle einer anderen Arbeit, der "Tribünen-Skulptur" von 1996 bleibt die Frage offen, ob der Betrachter - oder besser: der Benutzer - sich eigentlich im Moment des "be-sitzens" der Skulptur auf einer Bühne oder einem Sockel befindet, der ihn exponiert oder ob es darum geht, die Betrachterperspektive des Sitzenden zu inszenieren, ob mithin vielmehr der Blick entscheidend ist, den man von der "Tribünen-Skulptur" aus einnehmen kann.

Ähnlich zeigt sich das Vexierspiel in einer Arbeit, die Stefan Kern in seiner Frankfurter Wohnung anlässlich des Projektes "Mein Nachbar ist Künstler" 1997 realisierte. Hier brachte er in die Zwischenwand zu seiner Nachbarin, einer älteren Dame, die weder Künstlerin noch besonders kunstinteressiert war, ein bullaugenförmiges Fenster ein, durch das der Künstler wie auch seine Familie und alle ankommenden Besucher in das Wohnzimmer der Dame blicken konnten, während die Nachbarin ihrerseits in das Leben im Wohn- und Esszimmer der Künstlerfamilie Einblicke gewann. Auch in dieser temporären Installation ging es um ein Hin- und Herschalten der institutionalisierten Grenzen der Kunst. So entstand eine Situation, in der es durchaus legitim war, etwa die Schrankwand der Nachbarin unter Kunstaspekten zu betrachten.

In allen genannten Fällen jedoch geht es um ein Herausheben des Betrachters/Benutzers oder seiner Handlung, seines Blicks durch ein Objekt, also um das Ausstellen und bildhaft werden einer Handlung, die damit gleichermaßen aus einem Alltagszusammenhang herausfällt und doch Teil desselben ist. Der Betrachter wird zum Benutzer und der Benutzer zum Betrachter. Das Innen-außen-Verhältnis der Kunst zu ihrem Kontext ist vielfach besetzt. Man gewinnt durch Stefan Kerns Arbeiten immer mehrere Perspektiven und mehrere Kontexte, auf die sie sich zu beziehen scheinen. Sie sind immer zugleich "Sozialraum" und "Bild".

Eine enge kontextuelle Verknüpfung, mit dem jeweiligen Raum, eine Ortsbezogenheit stellt Stefan Kern nicht zuletzt durch eine teilweise geradezu offensichtliche Metaphorik seiner Arbeiten her – so etwa im Falle seiner Plastik "Feuerstelle", die er für den Innenhof der Kunsthalle Wilhelmshaven entwickelt hat. Die kreisrunde Kette, die er in einer kleineren Variante auch im Rahmen der "Echo's Pool"-Präsentation in der Stiftung-DKM gezeigt hat, ist nicht nur geläufige Metapher für eine geschlossene soziale Gemeinschaft, in der jedes Glied gleich wichtig ist; sie assoziiert sowohl in Wilhelmshaven wie auch in der Stiftung DKM am Duisburger Innenhafen ebenso auch die Seefahrt und den Schiffsverkehr vor Ort, indem sie als überdimensionale Ankerkette gelesen werden kann. In Wilhelmshaven ist die Kette darüber hinaus auch Sitzgelegenheit, die sich um eine eigens ins Pflaster eingelassene Feuerstelle legt.

Bei aller Aufladung, durch einen solch "mythischen Topos" wie der Feuerstelle, bei aller Sozialmetaphorik und dem extrem interaktiven Moment von Stefan Kerns Arbeiten, wirken diese doch nie auf angestrenzte Weise sozial engagiert. Dazu hält die Ästhetik der Objekte dann das Engagement doch zu sehr auf Distanz. Es bleibt jenes unterschwellige "Noli me tangere!" der makellosen Oberfläche, mit dem sie sich der vollständigen funktionalen Vereinnahmung entziehen und das mit der Benutzungsaufforderung immer wieder in Konkurrenz tritt. Gerade diese Störung aber transformiert die stattfindende Benutzung, die soziale Situation in eine körperlich-symbolische Darstellung, schreibt ihr die Option des Kultischen ein. Dass das Kultische jedoch nur optional vor kommt ist ganz entscheidend. Denn auch die Selbstverständlichkeit des Alltäglichen bleibt eine legitime Nutzung, und keiner muss hier eine sonderbare Performance hinlegen, um den Handlungsaufforderungen von Kerns Arbeiten gerecht zu werden. Das Angenehme ist, dass es schon Spaß macht, sie anzuschauen und dass es auch nichts macht, wenn ich mich einfach nur drauf setze.

Eine Kultur anlegen

"Die Bäume planen in der Zeit des Winters die Stellung ihrer Blätter, damit der Wind die Melodien hindurch blasen kann." (Gerda Steiner)

Während Stefan Kern mit seinen Arbeiten Plattformen für Alltagsriten und Interaktionen ausbildet, gleichermaßen Bild und Sozialraum entwirft, ist für Jörg Lenzlinger und Gerda Steiner künstlerische Praxis selbst Interaktion und soziales Ereignis. Unter ihrer Regie löst sich jede Dinghaftigkeit unweigerlich in Prozesse auf. Eine Dichotomie von Ding und Handlung, Materie und Energie existiert nicht.

Dabei arbeitet das Schweizer Künstlerduo auf den ersten Blick vorwiegend in traditionellen Medien und nicht allein in einer medialen oder performativen Praxis: Ihre Arbeiten bestehen überwiegend aus Installationen und Malerei; Installationen allerdings, die mit Salzen, Kristallisations- und Wachstumsprozessen operieren. Leuchtend farbige Kristalle wuchern hier aus Kunstblumen und Gefäßen, vertrocknete Wurzeln wirren von der Decke herab, Schläuche, Zweige, Kabel und Drähte spinnen ein Netz durch den Raum, Plastikblüten, Lämpchen und Kleinode des Kitschdekors setzen Inseln dazwischen. In den Installationen von Jörg Lenzlinger und Gerda Steiner wird gezüchtet, lassen die Künstler Salzlösungen plätschern und Keimlinge sprießen. Vernetzt, schwerelos und verlockend giftig präsentieren sich artifiziell kanalisierte Naturprozesse. Die Installationen sind ein seltsamer Mix aus Laboratorium und Garten, in dem sich jede vermeintlich erstarrte Substanz als Genese oder Ereignis, als energetische Möglichkeit erweist. Umgeben wird das ganze oftmals von der organische Formen und Bewegungen erinnernden Malerei von Gerda Steiner, die mit einem poppigen Flower-Power-Image spielt. In der Ausstellung "Bleibe" in der Berliner Akademie der Künste etwa vollzog das Lineament ihrer monumentalen Wandmalerei die Bewegung von Fliegenflügen nach.

Damit der Besucher in das poetisch wuchernde Leben einschwingen kann und auch seinen eigenen Standpunkt in Bewegung hält, werden Wasserbetten zum Niederlegen oder Schaukeln fürs Schwebegefühl geboten. Lenzlinger und Steiner agieren wie Gärtner, Bastler und Neo-Alchimisten, die uns das Paradies verheißen, indem sie liebevoll und geduldig mit Schnüren und Fäden zusammen schustern, was sie vor Ort vorfinden: Wegwerfgeschirr, Kochsalz, Kunstdünger, Plastikflaschen und Joghurtbecher, Schüsseln, Folien, Eimer, Filzstifte und Kunstblumen. Das üppige Wuchern, das sie mit diesem schnöden Kram aufziehen, macht die nie versiegenden Eigenenergien der Natur sichtbar. Auch die alte Salami ist mit ein wenig Nachhilfe plötzlich zum Fortleben wild entschlossen; anderswo bildet giftgrün gefärbter Harnstoff abenteuerliche Kristallblumen. Durch das billige und gebastelte ihrer Settings spielen Lenzlinger und Steiner mit einer Unschuld des Sehens, in der urtümliche Energien, von Stoffwechsel, Ablagerungs-, Verfallsprozessen ohne falsche Romantik oder ökologie-kritische Ideologien zur Erscheinung gebracht werden. Es ist der in der Materie selbst veranlagte Formwillen, den sie durch die Komposition aus Kristallen, Pflanzen und Artefakten exponieren; die Kristallformationen erscheinen als Archetypen und Vorläufer der Pflanzen- und Dingwelt, und zugleich wirken sie durch Verfärbung und Kanalisierung selbst artifiziell.

Was die beiden Künstler betreiben, ist eine Tätigkeit des Kultivierens - in einem ganz basalen Sinne des Wortes. Mit einem seltsam "entwaffnenden Optimismus" legen sie ihre Kulturen an, entwerfen utopische Lufthänge die immer gleichermaßen Fantasiegärten wie kunterbunte alchemistische Laboratorien sind und damit nicht einer gewissen Ironie, zuweilen sogar auch einer suspekten und ungesunden Komponente entbehren.

Jörg Lenzlinger und Gerda Steiner beziehen ihr Formenrepertoire dabei ganz wesentlich aus

ihren ausgiebigen Reisen durch alle Kontinente. Sie sind jedoch nicht wie Jet Set Künstler im Auftrage einer gebuchten Ausstellung unterwegs, sondern auf dem Bananendampfer, zu Fuß, mit Rucksack, alten Autos und zu Hause in billigen Unterkünften. Sie sind glückliche Entdeckungsreisende, denen es gut zupaß kommt, dass vor ihnen schon jemand da war.

Wie sie unterwegs sind zeigt etwa ihre Arbeit "Lift up", die sie in den Jahren 1998-2000 realisierten. Auf Reisen durch Indien, Nepal, Indonesien, mit dem Schiff in Griechenland, in Italien, Singapur und Australien machten sie insgesamt 72 Fotografien von immer dem selben Akt: Während Jörg Lenzlinger fotografiert, hebt Gerda Steiner Menschen in die Höhe: meist zufällige Reise-Bekanntschäften, egal ob Kind, Mann oder Frau. Fast alle lachen in die Kamera: die zierlichen indischen Männer, die sich von der großen, kräftigen Schweizerin anheben lassen, genauso wie die verschleierte Frau oder der über zwei Meter große Kapitän Klaus Mewes, den die Künstlerin dann doch nicht hoch bekommt. Der absurde Ritus vollzieht sich nicht an Sightseeing Orten, sondern im Lebensumfeld der Menschen, im Lagerraum des Restaurants, in der Wüstenlandschaft, achtern auf dem Schiff, im Garten, in der ärmlichen Hütte, auf der Straße, vor eigenen der Haustür oder im kleinen Blumenladen.

Das Ganze wirkt wie eine Dokumentation einer über alle kulturellen Unterschiede hinweg möglichen sehr direkten körperlichen Interaktion. Das Ungewöhnliche an diesem erfundenen Ritus ist nicht nur, dass es eine offenbar starke Frau ist, die hier "hebt", ungewöhnlich ist vor allem das außer Kraft setzen kultureller Vorurteile und mentaler Grenzen durch eine rituell wiederholte Handlung; und zwar eine rituelle Handlung ohne bekannte und festgelegte symbolische Konnotationen. Dass Lenzlinger und Steiner mit dieser Aktion ganz grundsätzliche Verhaltensmuster des Betriebssystem Kunst offenlegen, tangiert die Beteiligten nicht weiter. Keiner weiß wahrscheinlich so recht, warum er oder sie sich darauf einlässt, aber amüsant scheint es allemal. Deshalb liefern sich alle "Gehobenen" Gerda Steiner und ihrem seltsamen Kunstansinnen aus. Man fragt sich, mit welchen Worten oder Gesten die beiden die Leute wohl davon überzeugt haben, mit zu machen, denn das faszinierende an der Sache ist das gegenseitige Einverständnis mit dem diese artifizielle Praxis vollzogen wird. Der Sinn dieses Ritus´ besteht denn auch allein darin, dass man sich auf ihn einläßt. Genau hierin liegt seine Pointe. Und die offenbare Leichtigkeit dieses Einverständnisses führt alle Fragen, alle Reflexionen, alle kulturellen Unterschiede ad absurdum, ohne sie zu negieren.

Die Leichtigkeit, das poppig Bunte und irgendwie auch jenseits der Kunstwelt compatible, ist in Lenzlinger und Steiners Arbeiten auf überraschende Weise überzeugend. Zum Einen weil es nicht einer Naivität entspringt oder der flüchtigen Euphorie der Spaßgesellschaft, sondern einer ganz spezifischen sozialen Dimension, die allen Arbeiten ganz wesentlich innewohnt: dem Prinzip der "freundschaftlichen Verbindung" . Dies verkörpern die beiden sowohl untereinander, bringen es aber auch dem Publikum und allen, mit denen sie etwas zusammen unternehmen, entgegen. Zum anderen aber hängt die Überzeugungskraft auch eng mit einer dem alltäglichen praktischen Tun entspringenden Sinngenerierung zusammen, einer Vernunft körperlichen Handels, die sich die beiden zu nutze machen und die "ihren Ursprung weder in den `Entscheidungen` der Vernunft als bewußtes Kalkül" findet "noch in den Determinierungen durch Mechanismen, die den Handelnden äußerlich oder übergeordnet wären".

Es ist kein Zufall, dass gerade das einfache Kochsalz zu einem ihrer wichtigsten Arbeitsmaterialien geworden ist. Eine tote, kristalline Substanz, die doch in allem Leben enthalten ist und für alle terrestrischen Lebewesen ganz unverzichtbar bleibt. Salz hat genau die sinnbildlichen und metaphorischen Implikationen – Symbol der Freundschaft wie auch Symbol des Lebens und des Todes zugleich , die der Bildwelt von Lenzlinger und Steiner auch sonst entsprechen.

So wie Lift-up eine ritualisierte Geste der Verbundenheit ist, so basieren auch ihre Installationen

auf dem Prinzip der Zuwendung. Die Kristalle bedürfen der gärtnerischen Pflege, sie sind nur vermeintlich totes Material; tatsächlich bleiben sie in einem permanenten Umbildungsprozess. Nicht zuletzt das Rituelle, dessen letzten Sinn man nicht kennen kann, dieses Rituelle, das aber durch den wiederholten Vollzug Sinn produziert, der der kognitiven Legitimation nicht bedarf, macht Lenzlinger und Steiners Arbeiten im Kontext von Echo's Pool interessant; im Kontext jener jüdischen Landfriedhöfe, die beinahe ausschließlich durch verengende Interpretationen in heutige Lebenszusammenhänge eingebunden scheinen, und über die, um der Pflicht genüge zu tun, ab und zu der Rasenmäher kommt.

Verpflichtung zur Antwort

(Gespräch zwischen Thomas Locher und Karen van den Berg im September 2001)

Karen van den Berg: Die Bildende Kunst - insbesondere die Plastik - hat ihre Ursprünge in der Funktion des Memorialen - ob man jetzt an Menhire, an ägyptische Pyramiden oder griechische Jünglingsstatuen denkt. Wie siehst du in diesem Zusammenhang die Rolle der gegenwärtigen künstlerischen Praxis? Welche Erinnerungsstrategien werden von Seiten der bildenden Kunst heute entworfen? Ich frage das deshalb, weil man beobachten kann, dass der Begriff des Memorialen in Bewegung ist. Nicht nur im Kontext unseres Projektes Echo's Pool bemerken wir allorts eine unheimliche Nachfrage nach Denkmälern und Gedenktafeln, auch von Seiten der Kulturwissenschaften läßt sich momentan geradezu ein Ausufernd der Memorialdebatte feststellen. Wir sind in Deutschland natürlich durch das sich gerade vollziehende Sterben der Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs an einem historischen Wendepunkt. Wie verhält sich aus deiner Sicht die künstlerische Praxis dazu?

Thomas Locher: Ich habe den Eindruck, die heutige künstlerische Praxis verhält sich dazu eher zurückhaltend und skeptisch. Viele Künstler beobachten diesen Diskurs. Zugleich aber gibt es einen Zweifel daran, ob es möglich ist, über Artefakte, über Skulpturen, über künstlerische Projekte im öffentlichen Raum einen kollektiven Ausdruck historischer Erinnerung zu liefern. Die Praxis zieht hier die Bremse an. Ich denke, dass der Memorialdiskurs über die dekonstruktivistischen Autoren eine Verfeinerung erfahren hat. Ein ganz maßgebliches Buch ist hier Lyotards "Widerstreit". Genauso Derrida mit seiner Antwort auf Levinas. Diese Autoren haben hier ein ganz eigenes Feld zur Verfügung gestellt.

KvdB: Stephan Schmidt-Wulfen hat auf unserem Symposium ("Echo'Pool - ein Beitrag zur Zukunft jüdischer Kultur in Deutschland") das Verhältnis der derzeitigen künstlerischen Praxis zu Geschichtlichkeit und Erinnerung auf eine radikale Formel gebracht. Er sagte, dass die gegenwärtige Kunstproduktion sich auf das Präsentische kaprizieren würde, auf eine Produktion von Gegenwart. Das ist ein sehr zugespitztes Statement, an dem man sich prima reiben kann, dem ich aber doch widersprechen möchte und dem ich die dekonstruktivistische Haltung etwa von Serra entgegenstellen möchte. Serra geht es schließlich nicht nur um radikale Gegenwart sondern genauso um die Dekonstruktion von Historizität.

Locher: Ich glaube, dass Schmidt-Wulfen auf der einen Seite Recht hat, wenn er die Präsenz als einen wichtigen Begriff hervorhebt, der aber für alle Künstler ein notwendiger Begriff ist. Aber ich könnte genauso gut sagen, dass die Kunst, die sich nur auf ihre Präsenz verlässt auch als eine ziemlich privatistische, subjektivistische Kunst beschrieben werden kann. Und das entspricht dem, wie Gesellschaft sich momentan selbst begreift. Wir sind eine Privatgesellschaft geworden. Insofern ist der interessante Aspekt an der Memorialkultur - wie auch immer sie aussieht - dass sie auf kollektive, auf gesellschaftliche, auf geschichtliche Fakten zurückgreift und daran erinnert. Sie koppelt sich anders an, sie versucht das Subjektive mit dem Objektiven zu verbinden. Sie ist nicht rein privatistisch - das ist ein wesentlicher Unterschied und das macht diesen

Diskurs interessant.

KvdB: Maurice Halbwachs hat eine Unterscheidung eingeführt zwischen dem kommunikativen und dem kollektiven Gedächtnis. Er hat das kollektive Gedächtnis als ein sehr stark geformtes bestimmt und das kommunikative Gedächtnis als etwas, was in Bewegung ist und was eher auf den einzelnen zurückgeht. Im Anschluss an diese Unterscheidung vertreten einige Wissenschaftler innerhalb der Memorialdebatte die Auffassung, dass es das kollektive Gedächtnis so in unserer heutigen Gesellschaft gar nicht mehr gibt, weil wir eine pluralistische Gesellschaft, ein Sammelsurium aus unterschiedlich geformten Identitäten geworden sind. Aus diesem Grund - so etwa die These von Thomas Macho - könnten auch Denkmäler nicht mehr funktionieren, weil sie gerade auf das geformte Gedächtnis rekurrieren.

Locher: Das glaube ich so nicht. Allerdings denke ich, dass das klassische Denkmal schon lange nicht mehr funktioniert. Sobald es aber ein Ereignis von entsprechend geschichtlicher Tragweite gibt, stimmt das nicht mehr. Dann wird dieses kollektive und geformte Gedächtnis wieder entstehen. Der 11. September war beispielsweise ein so einschneidendes Ereignis. Wenn in einer Gesellschaft eine Störung der homogenen Zeiterfahrung auftritt, dann aktiviert sich das kollektive Gedächtnis. Vielleicht würde nach dem 11. September Macho seine These überdenken. Wir haben natürlich alle nicht gedacht, dass solch hammerharte Ereignisse, also Geschichte, bei uns, in der westlichen Welt, überhaupt noch stattfinden können.

KvdB: Genau hier ist der Punkt. Es hängt mit dem Herausfallenden aber auch dem medialen Herausstellen eines Ereignisses zusammen, ob es sich einprägt. Wir sind aber auch schon vor dem 11. September der Auffassung gewesen, dass ein kollektives Gedächtnis sogar in überaus starkem Maße existiert, denn genau hier liegt ja der Ansatz unseres Projekts. Echo's Pool geht ja davon aus, dass in der deutschen Nachkriegsgesellschaft Judentum mit Holocaust gleich gesetzt wird. Und an dieser Stelle haben wir es sogar mit einem extrem verengten kollektiven Gedächtnis zu tun. Es werden immer die gleichen Bilder wachgerufen, es tauchen immer sofort die gepackten Koffer auf, die Leichenberge,...

Locher: ... die verbrannten Bücher...

KvdB: ... und es ist auch wichtig, dass sich das derart in unser Gedächtnis eingepägt hat. Aber es entsteht in dem Moment ein Problem, wenn dieses Abrufen von Bildern, den Blick auf andere wichtige Phänomene und Kulturzusammenhänge verstellt. Genau das scheint hier der Fall zu sein. Es existiert für Nichtjuden in Deutschland kaum noch ein kommunikatives Gedächtnis jüdischer Kultur. Jüdische Kultur wird in genau der beschriebenen Form, weitestgehend mit genau den Bildern in die Vergangenheit verlagert und nicht mehr zukunfts offen betrachtet. Und die Idee unseres Projektes ist es, genau diese Perspektive wieder zu erweitern, wieder eine andere Bildproduktion in Gang zu setzen.

Jetzt würde mich interessieren, wo du hier mit deiner Arbeit ansetzten wirst?

Locher: Das kann ich noch nicht wirklich beantworten. Ich kann nur den Stand meiner Überlegungen wiedergeben. Im Moment denke ich noch darüber nach, ob das Umfeld des Friedhofs in Xanten überhaupt der richtige Ort für eine präzise Arbeit ist. Ich habe ja schon einmal erzählt, welche Gefühle mich hier beschlichen haben: Als wir das letzte Mal vor Ort waren, hatte ich den Eindruck, dass der Friedhof in einer Beziehung zur Stadt steht. Der Friedhof schaut gewissermaßen auf die Stadt - aber das ist ein Blick der nur von einer Seite kommt, denn die Stadt schaut nicht zurück. Es ist eine einseitige Beziehung. Meine erste Idee war, hier einen Ausgleich zu schaffen und in der Stadt selbst eine Arbeit zu machen, um den Friedhof in den Zusammenhang der Stadt ein zu binden.

KvdB: In Xanten haben wir es ja insofern mir einer ganz besonderen Situation zu tun, als der Friedhof selbst schon eine eminente bildnerische Form besitzt. Ein kreisrunder jüdischer Fried-

hof, auf dem auch die Gräber in konzentrischen Kreisen angeordnet sind und damit das Prinzip der Ausrichtung der Gräber nach Osten zu Gunsten einer extremen Landschaftsgestaltung geopfert wurde, ist - zumindest unserer Kenntnis nach - beispiellos. Und es stimmt: diese eminente Form steht in einer Beziehung zur Stadt Xanten mit ihrem extrem manifestierten Christentum - nicht zuletzt in Gestalt des Domes, den man vom Friedhof aus sieht.

Locher: Aber um das Ganze noch einmal auf eine allgemeinere Ebene zu bringen und auf unsere Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis zurück zu kommen: Ich glaube, dass wir ein Problem haben, das Jüdische zu bestimmen, aber wir haben noch mehr Probleme, das Deutsche zu bestimmen. Was das ist, wissen wir auch nicht. Vielleicht könnte das Jüdische uns dabei helfen, das Deutsche zu erkennen. Ich bin natürlich von der konventionellen Form, wie man das Jüdische über den Holocaust ausdrückt, mit Bibliotheken oder Eisenbahnschwellen, mit Stelen, die überall auftauchen, ziemlich enttäuscht; auch weil dadurch versucht wird, das Jüdische als eine Differenz zu formalisieren und das ist hoch problematisch, wenn man zwischen "Jüdisch" und "Deutsch" einen Gegensatz einbaut. Vielleicht liegt das Problem genau darin, dass das Jüdische gar keine Differenz darstellt, wir uns aber doch immer gezwungen fühlen, eine Differenz ein zu führen, obwohl wir sie gar nicht einführen wollen.

KvdB: Mich würde aber noch konkreter interessieren, wie du dein eigenes bildnerisches Repertoire in diesem Zusammenhang siehst. Was glaubst du, kannst du mit deinen eigenen bildnerischen Mitteln einbringen?

Locher: Ich gehe in meiner Arbeit im Prinzip vom Begriff aus und entwickle aus der Auseinandersetzung mit dem Begriff eine visuelle Form. Manchmal ist es aber auch so, dass die Form vorher da ist. Das ist dann eher der glücklichere Fall - aber eher ein Zufall. Was Echo's Pool betrifft, so bin ich immer noch dabei, mich heran zu tasten und heraus zu finden, an welchen Begriffen ich mich entlang hangeln könnte.

KvdB: Das ist interessant, dass du das so sagst, weil bildende Künstler zumeist darauf beharren, dass sie nicht vom Begriff ausgehen, und gerade betonen, dass sie mit ihren Artefakten nicht Illustrationen für Begriffe schaffen, nicht bildnerische Übersetzungen eines vorgewußten Begrifflichen produzieren wollen...

Locher: Als jemand, der immer noch in einer konzeptuellen Tradition arbeitet, gehe ich natürlich schon vom Begriff aus. Ich versuche dabei selbstverständlich nicht illustrativ zu sein - was sich allerdings manchmal nicht vermeiden lässt. Aber selbst die, die nicht vom Begriff kommen, laufen Gefahr, illustrativ zu sein.

KvdB: Würdest du denn sagen, dass der Begriff für dich selbst schon Aspekte des Bildlichen in sich birgt? Oder ist der Begriff etwas, was für dich in einem möglichst eindeutigen Referenzsystem von Definitionen funktioniert?

Locher: Meine Lieblingsautoren sind - auch oder gerade wenn es Wissenschaftler sind - immer grandiose Stilisten, sprachgewaltige Autoren, die eine poetische Ebene haben, die meines Erachtens sogar notwendig ist für Theorie. Die Sprachgewalt ist nicht nur ein Aspekt der Vermittlung der Theorie, sondern aus ihr entsteht Theorie. Ich selbst verstehe mich selbstverständlich nicht als Theoretiker oder Wissenschaftler, aber ich versuche trotzdem gewisse Begründungszusammenhänge her zu stellen. Das konzeptuelle Paradigma, z.B. aus Dingen zu schöpfen, die bereits existieren, ist da sehr hilfreich: Ich bin nicht Autor, ich bin nicht Dichter sondern eine Art Sammler. Ich stelle zusammen, ich nehme mir die Sätze, die Begriffe, suche Phrasen aus dem alltäglichen Sprachgebrauch zusammen. Das Gleiche gilt für die formale Ebene. Ich verwende industrielle Produkte und Herstellungsverfahren, die von Dritten ausgeführt werden, so dass alles Handschriftliche ausgeschlossen wird - auch wenn es sich nicht verleugnen lässt und durch das Hintertürchen ganz massiv wieder hereinkommt, weil es gar nicht aus zu schließen

ist. Aber durch diese Arbeitsweise entsteht eine kalkulierte Oberfläche, ein vorgetäuschter Rationalismus, hinter dem letztlich eine Rationalismuskritik steckt...

KvdB: ... die sich ja bis ins Absurde steigern kann, etwa bei den Fotografien, in denen du gesammelte Dinge durchnummerierst und damit ein Pseudoreferenzsystem erstellst.

Locher: Ja, die Zuordnung ist hier vollkommen willkürlich gesetzt. Diese Arbeiten sind ein gutes Beispiel. Man hat ein Zeichen und ein Bezeichnetes. Das erzeugt ein Bild, ein Objekt und gibt eine scheinbare Ordnung vor, aber diese Ordnung existiert nicht. Das steht in einer Analogie zur Sprache: hier hast du einen Begriff und einen Begriffsinhalt und es gibt einen ganz starken Zusammenhang, aber es gibt auch etwas, was diesen Zusammenhang nicht erklären kann.

KvdB: Mit einem solchen vorgetäuschten Referenzsystem arbeitest Du auch in "The Politics of Communication". Hier wird man unmittelbar dazu verleitet, in den Farbfeldern eine sinnstiftende Zuordnungssystematik zu vermuten oder die Texte mit den Fotos in Beziehung zu setzen und hierin einen Sinnzusammenhang erkennen zu wollen. Was ich sagen will: man macht sich auf und glaubt etwas entschlüsseln zu können und wird dabei immer wieder enttäuscht, weil man auf keine kausale Spur kommt. Man findet Ansätze aber keine wirkliche Kohärenz.

Locher: In diesem Fall handelt es sich um eine - wenn man so will - angefangene Ordnungssystematik, die nicht zu Ende geführt ist. Die Texte sind gesammelt überarbeitet, überschrieben und kommen aus einem Fundus von etwa 20-25 verschiedenen Autoren: Bateson, Lyotard, Wilden u.a.... Die Texte sind umgeformt und so neutralisiert worden, dass sie stilistisch zueinander passen. Als ich Bilder hierzu finden wollte, war schnell klar, dass ein Bild nicht reichen würde und man viele Bilder benötigt. Ich habe also Bilder herausgesucht und dann angefangen sie zu ordnen. Das hätte ich unendlich weiterführen können, vielleicht auch bis zu einer absoluten Kohärenz, vielleicht aber auch bis zur Implosion meines eigenen Referenzsystems. Ich hätte nach Autoren, nach historischen Gesichtspunkten, nach Sinnverwandtschaften oder Anschlussargumentationen ordnen können, die Labels nochmals labeln können, aber dann habe ich mich entschlossen, an einem Punkt auf zu hören und etwas Vorläufiges, etwas Unabgeschlossenes, zu hinterlassen. Das ist natürlich eine Falle.

KvdB: Groys hat angesichts deiner Arbeiten von einer "Kälte des Satzbaus" gesprochen. Der Begriff der Kälte trifft aber nicht nur auf die Texte, sondern auch auf die menschenleeren Schwarzweißfotografien von "The Politics of Communication" zu. Das Subjekt ist hier ausgeschlossen. Man hat den Eindruck, dass man es mit einer Objektivierung von Aussagen zu tun hat.

Locher: Ich habe es nicht so mit dem Persönlichen, aber ich schließe es auch nicht aus. Die Arbeit strebt eine Objektivität an, hält sie aber nicht durch, weil es ohnehin eine Unmöglichkeit ist, einen Sachverhalt objektiv dar zu stellen. Aber ich fühle mich wohler in einer Distanz zu dem, was ich bearbeite, und die Distanz muss ich auch formal ausdrücken. Aber die Subjektlosigkeit der Bilder hat auch eine Logik, weil das Subjekt im Text ist und nicht in den Bildern.

KvdB: Aber die Sätze sind auch nicht an ein Subjekt oder einen Autor gebunden. Sie sind wie vom Himmel gefallene Aussagen, die keinerlei argumentatives Bezugsfeld haben...

Locher: ... ja, wie Etiketten. Aber sie funktionieren textuell untereinander!

KvdB: ... dennoch: hier wird mir etwas vor den Latz geknallt.

Locher: Das stimmt. Es ist keine gesprochene Sprache...

KvdB: ...ja, und du hast vorhin von einem vermittelnden Moment der Sprache gesprochen. Das sehe ich hier gar nicht.

Locher: Meinst du, dass die Sprache eher autoritär ist?

KvdB: Nein, ganz und gar nicht! Ich wüßte nicht, wo die Autorität her kommen sollte.

Locher: Die liegt natürlich in der Setzung der Behauptung.

Aber spürt man denn nicht die Ironie, die Loops, die Widersprüche, die hier drin stecken?

KvdB: Doch, klar, und genau deshalb würde ich nie von Autorität sprechen, denn Autorität ist etwas, was sich systematisch aufbaut und konstruiert und niemals durch eine Summe sich widersprechender Behauptungen entstehen könnte. Durch die Widersprüche verweigerst du geradezu jede Verbindlichkeit und Autorität.

Locher: Ich hatte für die Arbeit zunächst auch einen Untertitel "la communication n´ existe pas" - vielleicht steckt in diesem Satz eine ziemlich starke Wahrheit. Es wird dem Kommunikativen ein zu großer Raum zugesprochen. Ich glaube man kann nur dann über Kommunikation sprechen, wenn sie nicht funktioniert. Wenn Kommunikation nicht funktioniert, weiß man erst, was sie sein könnte. Erst dann kann man eine Form finden. Ich beziehe mich bei dieser Arbeit auf eine alte Arbeit von 1989, die ich über Bateson gemacht habe: über seine Theorie der Schizophrenie. In dieser Theorie ist Bateson erst dann in der Lage, das Kommunikative zu formalisieren, wenn sie nicht funktioniert. Und Kommunikation funktioniert ja auch nicht wirklich. Das bedeutet nicht, dass wir nicht mehr kommunizieren sollten. Aber weil Kommunikation nicht funktioniert, müssen wir an das, was wir gesagt haben, noch etwas anfügen und deshalb reden wir überhaupt weiter. Kommunikation hört nicht auf. Sie existiert nicht, aber wird weiter fortgesetzt, weil wir einfach nicht sagen können, was wir wollen. Deshalb sind wir gezwungen, diesem unvollständigen Satz noch einen zweiten anzufügen, immer weiter zu sprechen. Das ist das, wovon auch Lyotard spricht: die Verkettung der Sätze.

KvdB: Dass Kommunikation nicht möglich ist, davon handelt ja in gewisser Weise auch das Projekt "Echo´s Pool".

Locher: Ja, und deshalb bin ich froh über das sehr diskursive Setting von "Echo´s Pool". Wenn es nicht in dem von euch gesetzten Rahmen, angefangen beim wissenschaftlichen Symposium bis hin zu ganz unterschiedlichen Kooperationen und der beratenden Funktion des Landesverbands jüdischer Gemeinden, stattfände, dann würde ich es mir niemals zutrauen, in diesem Zusammenhang etwas zu machen. Aber dadurch, dass durch eure Initiative eine gewisse Kontrolle, eine gewisse Schärfe des Urteils gegeben ist, und auch mehrere Arbeiten von anderen Künstlern entstehen, verliert das Ganze diesen Anspruch, man könne etwas Abschließendes und Stellvertretendes machen - wie das in Berlin versucht wird - und es bekommt eben eine diskursive, offene Dimension.

KvdB: Wir haben schon ganz am Anfang, als wir das Projekt ins Leben riefen, bemerkt, dass wir uns, allein schon, was die Wortwahl angeht, geradezu auf einem Minenfeld von Tabus bewegen. Daran mussten wir uns erst einmal gewöhnen. Missverständnisse und Fehldeutungen sind durch die Konnotationen, die jeder einzelne mitbringt, geradezu vorprogrammiert. Und das, was Thema deiner Arbeiten ist, nämlich die Frage, wie sich ein Text zum Kontext verhält, ist hier natürlich in extremer Weise...

Locher: ... nicht kontrollierbar...

KvdB: ...eine Belastung. Würdest du sagen, dass durch diese Belastung, deine Arbeit auf eine Probe gestellt wird und sich deine Arbeit, die du in Xanten machen willst, von deinen anderen Arbeiten unterscheiden muss?

Locher: Schwer zu sagen. - Natürlich kann hier etwas eine Intensität, eine Dimension bekommen, die man gar nicht beabsichtigt hat. Und eine Kontrolle über die Rezeption gibt es nicht. Aber ich muss dennoch sehr genau darauf achten, welche Möglichkeiten in einer Arbeit drin sind. Ich kann an einem jüdischen Friedhof keine Arbeit machen, die in der Ideologie von Neonazis als positive Rezeption auftauchen könnte. Ich glaube allerdings, dass diese Gefahr bei keiner meiner Arbeiten besteht. Trotzdem muss eine Eindeutigkeit da sein, und insoweit muss ich dann doch eine gewisse Kontrolle über die Rezeption behalten. Aber letztlich kann ich nicht viel mehr leisten, als eine Tendenz vor zu geben. Es gibt immer die Freiheit des Rezipienten, sich mit seiner

Geschichte mit seinem Moment einzuhaken, und die ist nicht kontrollierbar. Man muss ein bisschen Vertrauen haben.

Neben dieser politischen Ebene gibt es dann aber auch noch eine vielleicht noch heiklere Ebene: die Frage der Angemessenheit. Es muss sich erst einmal zeigen, ob ich etwas entwickeln kann, das diesem Ort angemessen ist. Der Friedhof bedarf ja nicht meines Kommentars. Die Frage wird tatsächlich sein: Was ist hier eine angemessene Form und vor allem für wen? Wer wird der Adressat sein? Wer soll das betrachten? Wir Deutschen? Der, der kommt, um um seine Angehörigen zu trauern? Es ist nicht einfach. Dennoch könnte es Sinn machen, den Kontext, in dem der Friedhof steht, zu ergänzen. Vielleicht gelingt mir etwas in dieses seltsame, asymmetrische, unterbrochene dialogische Verhältnis des Friedhofs zur Stadt ein zu bringen. Denn es gibt ja auch eine Art Verpflichtung zur Antwort. Ja, ich möchte sogar sagen, die Verpflichtung zur Antwort ist unausweichlich, auch wenn es keine Antwort gibt.