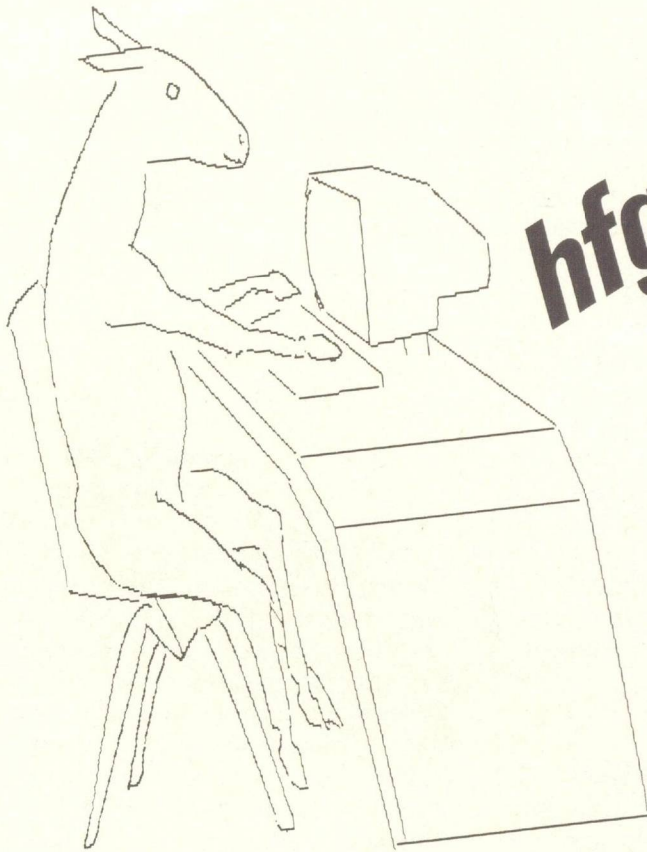


Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main



hfg forum
13

10. Jahrgang, März 1989

Editorial

Hans-Peter Niebuhr

Impressum

HfG-forum

Zeitung der Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main

Schloßstraße 31, Tel. 80 05 90

Herausgeber: Der Rektor

Redaktion: Hans-Peter Niebuhr

Umschlags-

zeichnung: Manfred Stumpf

Form: Friedrich Friedl

»Denn – wie entsteht die gute Form? Der Formschaffende bringt seine Idee, seine Vorstellung, sein Bild mit. Es stammt aus seinem Menschlichen, fließt aus seiner Eigenart, ist Resultat seiner künstlerischen Begabung und Bildung. Es sind also menschliche Gemeinsamkeiten, auf die es letztlich ankommt. Einer spricht zum anderen, und der andere versteht.« Die »gute Form«, die sich letztlich also aus dem Menschlichen speist, aus menschlichen Gemeinsamkeiten; die »gute Form« als Medium gegenseitiger Verständigung und gemeinsamen Verständnisses – beinahe rührend-antiquiert nimmt sich diese Auffassung, 1960 von Wilhelm Braun-Feldweg formuliert, inzwischen aus. Und doch kontrastiert gerade sie die neuesten modernen Zeiten und ihr »Formproblem«: im Design und nicht weniger in der Kunst besonders scharf. Die soziale, wissenschaftliche und technologische Modernisierung, deren Geschwindigkeit und Tiefe kaum noch dauerhafte Beziehungen wachsen lassen, mithin auch keinen Kanon übergreifend verbindlicher und verbindender Normen und Regeln, setzt an dessen Stelle, wie W. Welsch beobachtet, äußerst differente Wissensformen, Lebensentwürfe und Handlungsmuster. »Das alte Sonnen-Modell – gilt nicht mehr... Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural.« Wo Gemeinsamkeiten kaum noch auszumachen sind und deshalb alles aufgeregt durcheinanderredet, wird Verständigung, auch die ästhetische, zum Kunststück. Schwindelerregende Simulationstheoreme und -techniken tun das Ihre dazu, das »Menschliche«, die »Eigenart« in immer neuen Animationen nurmehr zu fingieren. »Flott, flink und federleicht, Kinder« heißt die Devise: »Indiskret« und »Haarwerkstatt« – beides kann, ein Gang durchs postmodernisierte Frankfurt zeigt es, offenbar Friseur bedeuten. Pluralität und Beliebigkeit lassen sich nicht leicht unterscheiden.

Die in diesem Heft versammelten Beiträge nehmen, wie die nebenstehenden Textauszüge illustrieren, all dem gegenüber eine gewisse störrische Haltung ein. Sie versuchen, ein wenig Luft zu holen, sich zu vergewissern, Perspektiven der Verankerung im Prozeß der Zeichenfindung und -setzung zu erproben: »zusammenzudenken« auch auf die Gefahr hin, mit dem Verdikt der »Einheitsobsession« belegt zu werden. Sie fragen mit ganz unterschiedlichen Ansätzen nach der Haltbarkeit der Zeichen bzw. nach dem Stoff, aus dem sie sich ergeben könnte.

Inhalt

- 4 **Adam Jankowski**
Was heißt heute Gestaltung?

Unter den dramatisch verschärften Bedingungen der postmodernen Gesellschaft kann ein kritischer und prospektiver Begriff der Gestaltung nur als ein spezialisierter Beitrag zu dem allgemeinen Ringen um Strategien, Techniken und Formen des sozialen Überlebens entworfen werden. Der Begriff der *Gestaltung als Survival* des Individuums auf dem Schlachtfeld des Veränderungswettbewerbs, als *Instrument des Überlebens* der Industriegesellschaft in ihrer natürlichen und politischen Umwelt, benutzt als zentrale Kategorien und Kriterien nicht mehr die Bedürfnisse eines konfus wuchernden Wirtschaftswachstums, sondern orientiert sich an den sozial produktivsten Erkenntnissen, Forderungen und Instrumentarien der Ökologie, der Soziologie, der Psychologie, der Entspannungs- und Abrüstungspolitik.

- 8 **Johannes Heisig**
Neue Medien und ihr Platz an den Kunsthochschulen

Die Weisheiten, wie man Punkt, Linie, Fläche, Farbe zueinander ins Verhältnis setzt, sind nicht durch die Elektronik zu lernen, sondern können höchstens im Umgang mit ihr angewendet werden.

Die zukünftige Kunstakademie stellt sich mir somit als Ort der Bewahrung, Konzentration und bewußten Beschränkung dar, an dem die menschliche Kreativität als Suche nach Ganzheit begriffen wird. Exakt unter diesen Vorzeichen setzt sie sich den elektronischen Medien aus, um in der Lage zu sein, einem utilitaristischen Technologieverständnis mit humanen Alternativen zu begegnen.

- 11 **Thomas Bayrle**
Versuche mit dem »Immateriellen«

Ebenso erging mirs mit der »Übersicht« – die ich nie hatte, die jedoch als Summe von Teileinblicken noch möglich ist... (Tendenz zur Atomisierung macht mir schon Sorgen)...

Also während ich am Teil arbeite »denke ich das Ganze...« und hier liegt der Phantasiehund begraben!

- 14 **Dietrich Mathy**
Authentizität

In einer historischen Phase, in der einerseits die strukturellen Zwänge des Kunstmarktes die Autonomie der Kunst endgültig zu zerschlagen drohen, in der andererseits das Amalgam aus Zuversicht und Resignation angesichts der Adaption der Computer-Technologie durch die Kunst eher Befürchtungen schürt denn Hoffnung, kann der Begriff ästhetischer Authentizität, das an den Werken, wodurch die authentischen sich die selbstinszenatorische Geste von Authentizität versagen, als Kriterium qualitativer Differenz von Kunst nicht zur Disposition gestellt werden.

Nicht nachzulassen wäre in der Anstrengung, die sogenannte Computerkunst, sofern sie diesen Namen überhaupt sich verdient, am Modell eines inpräntiblen, intentionslos Authentischen zu messen.

- 20 **Eva Huber**
Über die allmähliche Verfertigung der Linie beim Zeichnen

Manfred Stumpf knüpft bei der Wahl seiner Bildmotive an traditionell Bekanntes, z.B. an Themen aus der christlichen Ikonographie an. Über diese postmoderne Verfahrensweise hinaus und in einer Gegenposition hierzu, geht es ihm darum, vor der Folie der aktuellen Bilderflut grundlegend zu überprüfen, was heute verbindlich und bildwürdig sein könnte.

- 24 **Hans-Jürgen Döpp**
Metamorphosen der Kontur

Die leichtfertige These, daß die Zeichen heutzutage nicht mehr auf ein Bezeichnetes, sondern immer nur auf andere Zeichen verweisen, die Suche nach Wahrheit sich also erübrige, verfehlt Martina Küglers Kunst. Als Handlungen der Hand sind ihre Lineaturen stets Spuren eines Erlebnisses, Engramme eines verlorenen Glückes.

- 27 **Gerlinde Schmidt**
Verstehen heißt: eine Lücke schließen

Wenn Le Quernec ein Chamäleon ist – als solches bezeichnet er sich selbst gerne – dann auf jeden Fall ein sehr eigensinniges.

- 28 **Hans Altenhein**
»...wenn die Welt der Bücher nicht zum Museum werden soll...«

Dabei ist es erfreulich, wenn sie zusammenkommen – die Verbalisten, denen so viel gelegen ist an schön gesetzter Rede, und die Visualisten, die unter dem Reden schon zu skizzieren beginnen. Sie haben sich viel mitzuteilen.

Was heißt heute noch Gestaltung?

Anmerkung zur Diffusion eines klassischen Begriffs

Adam Jankowski

4

»Warum wurde im Europa des frühen 20. Jahrhunderts an den Wendepunkten der Kunstgeschichte um ästhetische Fragen gerungen, als wäre Kunst sichtbare und hörbare Eschatologie? Wieso wurden ästhetische Alternativen mit einer Leidenschaft umkämpft, die sonst dem Streit um letzte Dinge vorbehalten ist? Warum war Ornament verbrechen? Warum war einer, dem ein trivialer Dreiklang unterlief, ein Überläufer zu den Lemuren? Kraft welcher Sensibilisierungen hörte die radikale Sprachkritik aus einem Satzzeichenfehler den Aufstand der Unterwelt heraus?« Peter Sloterdijk, »Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung«

Hans-Peter Niebuhrs frontale Frage – an mich übrigens listigerweise bei einem Glas Wein herangetragen – ist erbarungslos grundsätzlich. Diese prinzipielle Fragestellung erscheint aber sehr produktiv, denn sie konfrontiert das theoretische Selbstverständnis unserer Hochschule sowohl mit den historischen Formen des Phänomens 'Gestaltung' als auch mit der Frage nach den aktuellen gesellschaftlichen Voraussetzungen seiner Praxis. Darüber hinaus zielt Niebuhrs Fragestellung auf eine distanzierende Darstellung und eine persönliche Auslegung des Begriffs Gestaltung aus meiner Sicht. Die unterschiedlichen Aspekte der Frage legen die in diesem Text zu behandelnde Themen fest: das Gebilde HfG, das Projekt Moderne, das Panorama der Postmoderne, die Gestaltung als soziales Survival, als Überlebenskunst...

Nebelschwaden am Mainufer

Der HfG-interne Sprachgebrauch benutzt den Begriff Gestaltung als Synonym für Grafik- und Produktdesign. In Gängen und Gremien, in Klassen und Kolloquien stößt man häufig aber auch auf viele andere Auslegungen: angewandte Kunst!, Kunst!, Model!, Styling!, Inszenierung!, Zeitgeist!, Kunstgewerbe!... Im Studienführer wird Gestaltung einfach durch die pragmatische Aufzählung der an der HfG möglichen Studiendisziplinen Grafikdesign / Bühnenbild / Film / Produktgestaltung definiert.

Auch die Umgangssprache versteht unter Gestaltung immer wieder etwas anderes: mal ist es die Tätigkeit des handwerklichen Formens, mal das Ergebnis einer intellektuellen Planung. Meine akademische Bildung suggeriert mir als Gestaltung mal einen ganz allgemeinen ästhetischen Anspruch an künstlerische Arbeit, mal eine ganz spezifische Form von Kunst. In meiner künstlerischen Praxis begegnet mir Gestaltung mal als zu überwindender Ausgangspunkt, mal als anzustrebender Endzustand, als einengende Tradition oder produktive Inspiration. Das frei-künstlerische Ethos einiger Künstlerkollegen schildert mir den Begriff der Gestaltung als eine ganz besonders abscheuliche Variante unfreier und marktorientierter künstlerischer Arbeit, als den Inbegriff des Verrats der Kunstideale und den absoluten Tiefpunkt der Selbsterniedrigung eines Künstlers sozusagen. Im Alltag erlebe ich die Gestaltung meist in Form von inneren Tobsuchtsanfällen (Städteplanung, Architektur und Kunst am Bau) oder als qualvolle Konsumlüste (Jaguar XJ 12...). Daß Gestaltung eine Last darstellt, wissen auch die HfG-Studenten und praktizieren häufig ein einfaches Hausrezept: Gestaltung ist sauber, schlicht, rechteckig, wenn überhaupt schon gekrümmt, dann gekonnt rund, primärfarbig, mediengerecht und unpolitisch...!

Mitten in Deutschland, am Ufer des Mains stehe ich im dichten Nebel schwindeledderender Fragen: Warum sind Film, Gebrauchsgrafik und Bühnenbild schon per se Gestaltung? Gilt das auch für die Fotografie, für Video, Bildschirmtext und alle anderen denkbaren Medien der visuellen Kommunikation? In welchem Verhältnis stehen alle diese Disziplinen eigentlich zur

Kunst? Sind klassische Kunstdisziplinen der Zeichnung, Malerei und Plastik nur Hilfsdisziplinen für angewandte Formen des ästhetischen Ausdrucks? Sind ästhetische Fächer wie »Bildhauerei für Bühnenbildner« oder »Malerei für Gebrauchsgrafiker« überhaupt denkbar? Woher kommt, wem nützt dieser Reduktionismus? Ist Gestaltung vielleicht nur Handwerk? Geht es um Handwerk oder um Kreativität und Kunst?

Zur Erinnerung:

Der Traum vom sozialen Fortschritt

Der erste moderne Begriff der Gestaltung entsteht im Wien der Jahrhundertwende. Vor dem Hintergrund des akademischen Historiums der k. & k. Monarchie entwickeln der gerade aus Amerika nach Wien zurückgekehrte modernistische Architekt Adolf Loos, die Jugendstil-Architekten Josef Hoffmann und Otto Wagner, die bildenden Künstler der Secession und der »Wiener Werkstätte« die Konzeption einer Kunst, die ihr melancholisches Lebensgefühl der Epoche nicht mehr nur literarisch illustriert, sondern auch mit der Sprache der Form, der Ausstrahlung des Materials, der Aura der Gebrauchsgegenstände, der Struktur der Interieurs und der Stimmung der Fassaden visuell zum Ausdruck bringt. Die liberale Synthese von Architektur, bildender Kunst, Kunsthandwerk, Mode zum 'Gesamtkunstwerk Jugendstil' überwindet die hierarchische Trennung der Kunstdisziplinen, indem sie sowohl die Fundamente wie die Details nur mit dem einen Kriterium des künstlerischen Anspruchs, der ästhetischen Qualität, prüft.

Gegen Ende des 1. Weltkrieges formulieren die Künstler der niederländischen De Stijl-Bewegung den ersten explizit-programmatischen Begriff der Gestaltung. Es ist der Zeitpunkt einer grandiosen Neuordnung Europas, die zu vergegenwärtigen sich lohnt: die Kaiserreiche von Groß-Preußen und Austro-Ungarn zerfallen zu republikanischen Rumpfstaaen, das zaristische Rußland wird zu einer Republik der Sowjets revolutioniert; der Verbrennungs- und der Elektromotor, die allgemeine Elektrifizierung mechanisieren die Fabrikproduktion, die Landwirtschaft und das Verkehrswesen und verändern damit grundsätzlich die sinnliche Erfahrung von Arbeit und Alltag; die Entstehung der Stahl-, Kohle- und Chemiegroßindustrie suggeriert eine ewig wachsende Wirtschaft; die Symbolmaschinen Automobil und Flugzeug, später auch Radio und Telefon, versprechen eine schier grenzenlose Mobilität und Kommunikation. Euphorisiert durch das Erlebnis des Kriegsendes und der Befreiung, motiviert durch die Aussicht auf gesicherte Demokratie, stabilen Frieden und wachsenden materiellen Wohlstand auch für breite Schichten der Bevölkerung, stürzen sich unzählige Unternehmer, Wissenschaftler, Ingenieure, Intellektuelle und Künstler in das Abenteuer des Projekts Moderne, in den romantischen Versuch der Verwirklichung der politischen Vision einer demokrati-

schen, den materiellen und kulturellen Fortschritt gerecht realisierenden Industriegesellschaft. Fast aus dem Stand werden neuartige Instrumentarien der Wirtschaftsanneignung entwickelt und durchgesetzt: die Relativitätstheorie, die Psychoanalyse, die formale Logik, die simultane und assoziative Erzählweise, die Darstellungsmethode der Montage, die Atonalität, der abstrakt autonome Bildraum entstehen und stehen gegen die tradierten Weltbilder der alten Weltordnung. Frühes »ANYTHING GOES«!

In diesem Klima des sozialen Umbruchs und Aufbruchs unternehmen die de Stijl-Künstler um Mondrian den Versuch, ein ästhetisches System zu entwickeln, das den sozialen und technischen Umwälzungen entspricht und gleichzeitig die politische Vision einer denkbaren neuen Gesellschaftsordnung zeichnet. Ihre konstruktivistische Konzeption eines geometrisierten, unendlich ausgedehnten, rhythmisch-harmonisch organisierten Bildraums überwindet die tradierten Kriterien des Individuellen, Gefühlsbetonten, Willkürlichen, Natürlichen und Nationalen durch die internationalistische Bildsprache des Universellen, Künstlichen, Technischen, Rationalen und Kalkulierten. Den Genien und Geistern des 19. Jahrhunderts stellt die DE STIJL-Künstler ein mit fast religiöser Emphase formuliertes Ideal einer tendenziell kommunistischen Gesellschaftsordnung entgegen, in dem alle Elemente egalitär, harmonisch und konfliktlos agieren. Die Adressaten der De Stijl-Bewegung sind Intellektuelle und Künstler, ihre Hauptdisziplinen Architektur und Malerei.

Am entgegengesetzten, östlichen Ende Europas formulieren zur selben Zeit in Konfrontation mit der Entstehung der Sowjetunion die russischen Konstruktivisten eine politisiertere, pragmatischere Bestimmung des Begriffs Gestaltung. Von euphorischen Erwartungen in das neuartige Staatsgebilde beflügelt, vom revolutionären Elan und patriotischen Verteidigungspathos getragen, entwickeln Lissitzky, Rodtschenko, Malewitsch, Tatlin... einen unmittelbar auf die ideologische Mobilisierung der revolutionären Massen und konkrete ästhetische Modernisierung des Staatsapparats (Prawda-Turm), ja tendenziell sogar auf eine Neuschöpfung der Volkskunst zielenden Begriff künstlerischer Praxis. Ihre Definition der Gestaltung als Agit-Prop-Konstruktivismus verweist nicht auf potentiell denkbare Gesellschaftsformen, sondern versucht, den durch die Oktoberrevolution proklamierten Idealen des Lebens eine konkrete Erscheinung zu geben. Bei diesem Unternehmen fungiert der revolutionäre Staat als Partner der Künstler.

Nach der Vernichtung der sowjetischen Revolutionsutopien durch die Doktrinen des Stalinismus, nach dem Scheitern der hochgespannten Fortschrittserwartungen des Westens an der ökonomisch-politischen Tristesse der Weimarer Republik engagiert sich die Modernisteninternationale ernüchtert für ein zunächst bescheiden erscheinendes Projekt in der deutschen Provinz: in Weimar entsteht das Bauhaus, die erste institutionalisierte Forschungs- und Ausbil-

ungsstätte für die Theorie und Praxis der konstruktivistischen Gestaltungslehre. Die am Bauhaus tätigen Maler, Plastiker, Fotografen, Filmer und Architekten untersuchen systematisch die Möglichkeiten der Anwendung der avantgardistischen Formensprache des Konstruktivismus auf Gegenstände der »realen Werkwelt« (Walter Gropius) und der Produktion ihrer Schöpfungen unter zeitgemäßen Bedingungen der Technik. Die Idee des Bauhauses verfolgt hartnäckig die ästhetischen Zielsetzungen des Projekts Moderne: die vollständige Entrümpelung der deutschen Wohnzimmer von dem darin gestapelten monarchistischen, nationalistischen, religiösen und akademistischen Kitsch. Als Bündnispartner, als Finanzier dieses Unternehmens fungiert das liberale, dem technischen Fortschritt gegenüber aufgeschlossene Bildungsbürgertum. Es liegt in der politischen Natur der Sache, daß das Unternehmen Bauhaus vom Nazi-faschismus torpediert wird.

Der Ausgang des 2. Weltkriegs bringt endlich die politischen, das Wirtschaftswunder des Wiederaufbaus die ökonomischen Voraussetzungen für eine umfassende ästhetische Modernisierung der mitteleuropäischen Interieurs und öffentlichen Räume. Im Schutze der US-Forces verwandelt sich die Bundesrepublik in einen demokratischen Rechtsstaat, in eine hochtechnisierte Wohlstandsgesellschaft, die ihren Charakter unter dem Primat der materialistischen Kriterien des MEHR! – WEITER! – SCHNELLER! – SCHÖNER! – MEHR! formiert und auf die scheinbar unendliche Leistungsfähigkeit der VW-Motoren, der Flugzeugdüsen, der Raketentriebwerke, der Atomreaktoren blind vertraut.

Die neue Bundesrepublik verlangt nach einer eigenständigen ästhetischen Identität. Die 1955 in Ulm gegründete Hochschule für Gestaltung antwortet auf den braun-ledern-völkisch-pseudo-klassizistischen Geschmack der Nationalsozialisten mit dem am Bauhaus entwickelten und im amerikanischen Bauhausexil vervollkommenen, cleanen 'form-follows-function'-Ästhetizismus. Dem Ausstattungselan des Wiederaufbaus folgend, verzichtet Ulm sowohl auf eine kunsttheoretische Hinterfragung des Bauhaus-tradierten Gestaltungsrepertoires als auch auf eine offizielle Institutionalisierung künstlerischer Grundlagenforschung.

»Künstlerisches Tun sollte durchaus seine Grenze finden: im logischen Denken beispielweise. So gab es in Ulm (anders als am Bauhaus) keine Malklasse. Malerei war offiziell sogar verpönt. Inoffiziell und heimlich indes wurde auch in Ulm sehr viel gemalt.«¹ Angesichts des Triumphs über Hitlerdeutschland ist man in Ulm von der ästhetischen Innovationskraft der konstruktivistischen Formenvokabulars offenbar so felsenfest überzeugt, daß man sich ganz auf die Anwendung der Bauhausexfahrung auf die reine Produktgestaltung konzentriert. Auf diese Weise wird in den Gründungsjahren der BRD von Ulm aus der klassisch-traditionelle Konstruktivismus als staatstragende Ästhetikformel des westdeutschen Alltags etabliert.

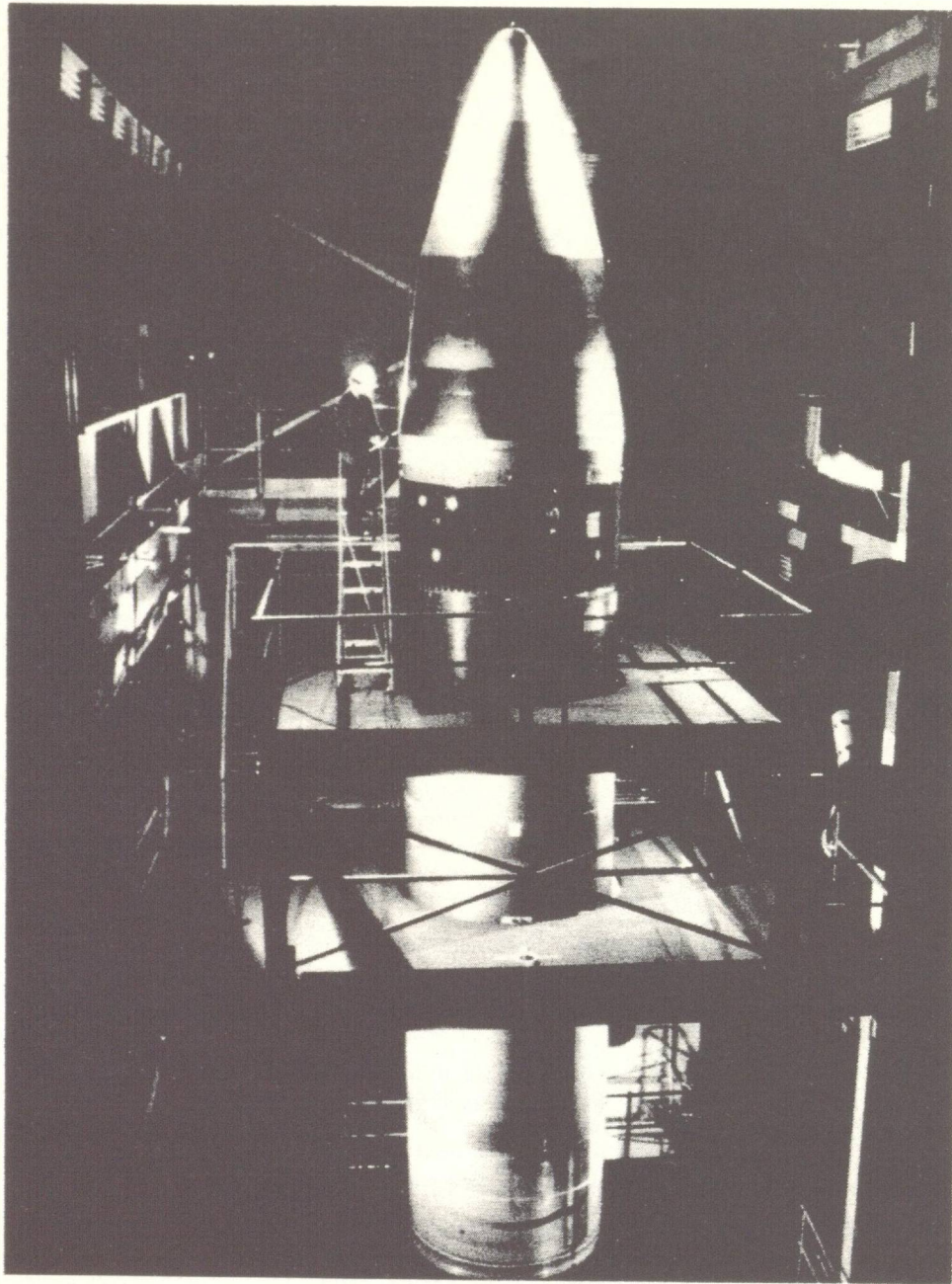
Die Logik dieser Entwicklung liegt klar auf der Hand: nach der Realisierung seiner politisch-ökonomischen Ziele einer demokratisch-industriellen Hochleistungsgesellschaft, löst das Projekt Moderne sein Versprechen nach Verschönerung der alltäglichen Lebensumstände durch die serielle Produktion ästhetischer Muster aus dem Vorratsköcher seiner heroischen Rebellenvergangenheit ein. Durch den Verzicht auf die permanente, kritische Infragestellung der herrschenden Schönheitsregularien und der sie produzierenden Lebensumstände, – durch die Trennung der Idee der Gestaltung vom Problem Kunst – transformiert die Ulmer Auffassung die Überzeugungsästhetik der künstlerischen Gestaltung in die Gefallensästhetik der industriellen Fertigung. Das Ulmer Modell ersetzt die künstlerischen Kreativitätskriterien für Gestaltung – Prägnanz, Originalität, Lebendigkeit, Eigensinn, Irritation, Widerstand, Authentizität, Autonomie, Identität, Vorschein... – durch Herstellungsgesetzmäßigkeiten der industriellen Warenproduktion und des Massenmarktes: funktionelle Zuverlässigkeit, formale Konformität, nachzählbare Marktakzeptanz, Umsatzoptimierung... Die Positionen des Erfindens, der Nachdenklichkeit und des unabhängigen Forschens werden geopfert. In Ulm wird Gestaltung domestiziert und auf die Funktion eines braven Dienstleistungsgewerbes reduziert.

Die Ulmer Politik des Industrieopportunismus und des Verzichts auf künstlerischen Anspruch und Gestus hat zwangsläufig eine Umbenennung der gestalterischen Praxis zur Folge: Gestaltung heißt jetzt Design. Dieser Wechsel des künstlerischen Handlungsmodells kostet natürlich auch seinen Preis – das für alle Produkte des Bauhauses noch uneingeschränkt geltende Prädikat Kunst, gilt nicht mehr so selbstverständlich für die ungebremste Flut der Warenästhetik der Gebrauchsgegenstände, Drucksachen, Verpackungen, Werbedisplays und sonstigen Stylings der Designindustrie.

Manifest I von ›Der Stil‹, 1918

1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewußtsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.
2. Der Krieg destruktiviert die alte Welt mit ihrem Inhalt: die individuelle Vorherrschaft auf jedem Gebiet.
3. Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewußtsein enthält ans Licht gebracht: gleichmäßiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.
4. Das neue Zeitbewußtsein ist bereit sich in allem, auch im äußerlichen Leben zu realisieren.
5. Tradition, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.
6. Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst – indem sie die natürliche Form aufhoben – dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen Kunstausdruck, der äußersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs, im Wege steht.
7. Die Künstler der Gegenwart haben, getrieben durch ein und dasselbe Bewußtsein in der ganzen Welt, auf geistlichem [geistigem] Gebiet teilgenommen an dem Weltkrieg gegen die Vorherrschaft des Individualismus, der Willkür. Sie sympathisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell, streiten für die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur.
8. Das Organ ›Der Stil‹, zu diesem Zweck gegründet, trachtet dazu beizutragen, die neue Lebensauffassung in ein reines Licht zu stellen
9. Mitwirkung aller ist möglich durch:
 - I. Als Beweis von Zustimmung, Einsendung (an die Redaktion) von Namen (genau), Adresse, Beruf.
 - II. Beiträge im weitesten Sinne (kritische, philosophische, architectonische, wissenschaftliche, literarische, musikalische usw. sowie reproductieve) für die Monatschrift ›Der Stil‹.
 - III. Übersetzung in andere Sprachen und Verbreitung der Ansichten, die in ›Der Stil‹ veröffentlicht werden.

Unterschrift der Mitarbeiter: *Antony Kok*, Dichter.
Theo van Doesburg, Maler. *Piet Mondrian*, Maler.
Robt. van 't Hoff, Architect. *G. Vantongerloo*, Bildhauer.
Vilmos Huszar, Maler. *Jan Wils*, Architect.



MX-Raketen-Montage, aus: DER SPIEGEL

Das Delirium Postmoderne

Der von Theodor Adorno als Dialektik der Aufklärung diagnostizierte Selbsttötungsmechanismus des Prinzips Moderne erfaßt natürlich nicht nur die Details des Projekts Moderne, sondern richtet sich auch gegen sein substantielles Zentrum. Das Märchen vom ewigen Schnurren der Fließbänder endet an einem Sonntag im November des Jahres 1973 mit dem vielsagenden Bild der stillgelegten, leergefegten deutschen Autobahnen – RIEN NE VA PLUS! – Der Schock der Ölkrise macht das Problem der quantitativen Endlichkeit der Ressourcen schlagartig bewußt und entlarvt gleichzeitig die Vorstellung vom ewigen Wirtschaftswachstum als eine ideologische Illusion. Die explodierenden Energiepreise weisen die Abhängigkeit des materiellen Wohlstands der Industriestaaten von der politischen Unterwerfung der 3. Welt nach. Die folgenden Katastrophen von Harrisburg und Tschernobyl bringen den Sicherheits- und Sauberkeitsmythos der Atomenergie zum Platzen und erschüttern unser grenzenloses Vertrauen in die Natur- und Ingenieurwissenschaften, in die Kontrollfähigkeit der politischen Apparate. Im Challenger-Unglück verpuffen unsere Weltraumfahrttheorien. Die Katastrophe der Massenarbeitslosigkeit wirft die Frage nach einer demokratisch gerechten Verteilung des Wohlstands wieder neu auf; die Überbevölkerung, das Problem des Hungertodes und des Hungerstillens und des Handlungsmodells Solidarität. Und zu allem Überfluß zwingt die AIDS-Epidemie zur Auseinandersetzung mit den Normen der Sexualhygiene und der Moral. Die nuklearen Vernichtungspotentiale konfrontieren uns mit den physikalischen Phänomenen der Verflüssigung, Verdampfung und Entmaterialisierung der Materie, mit der Möglichkeit der Selbstauslöschung der Menschheit. Nun ist nichts mehr so, wie es vorher war.

Die Postmoderne ist eine Epoche ohne die Sentimentalität sozialer Utopien. Der Verlust der Utopie löst den Wahrheitsbegriff des Projekts Moderne auf und läßt die philosophische Stimmung eines »Zwielichts des Unheimlichen« (Sloterdijk) aufgehen. Auf die neue Labilität der Werte reagiert die Industriegesellschaft mit den Gesten einer hektischen High-Tech-Aufrüstung und einer allgemeinen kulturellen Hysterie. Mikro-chip-Industrie. Informatikforschung und Gen-Technologie werden zu zentralen Wachstumsbranchen. Die Optimierung der Produktion durch Automation und Roboter vergrößert die Überproduktionskapazitäten ins Unermeßliche und schafft den Zwang zum permanenten und lückenlosen Hard-Selling. Die Außendiplomatie wird zu Flottenmanövern degradiert und die Politik zum Wirtschaftsmanagement entpolitisiert. Computerisierung und Verkabelung, Video und Compact Disc schaffen eine Informatik-Medien-Gesellschaft, in der die Realität zu Myriaden von Realitäten diffundiert, zur Totalität des Scheins. »... Es war eine Ära der Kommunikation, der Symbole; die Illusion hat die zentrale Rolle in unserem täglichen Leben eingenommen – ist realisti-

scher geworden als die Realität.«²

Angesichts der realen Aussicht auf eine baldige materielle Verarmung und nukleare Apokalypse wird die postmoderne Kultur zur Simulation einer Ersatzrealität des Trostes, die alles auf einmal will und leisten muß, weil sie nicht weiß, wie lange es sie überhaupt noch geben wird. Logischerweise unternimmt die Ästhetik der Postmoderne gar nicht erst den mühevollen Versuch der Findung einer eigenen innovativen Formensprache, sondern sie bedient sich im Fundus der Kunstgeschichte: ob in der Architektur, der bildenen Kunst oder der modischen Kleidung, heute dominiert hier das Konglomerat von Zitaten, der bizzare Mix historisch bekannter Formen, die mal gestelzt und arrogant, mal charmant und ironisch vorgetragen werden. Die elektizistische Ästhetik der Postmoderne ist eine Ästhetik der luxuriösen Materialschlacht und der Übertreibung, der schlaunen Attitüde und der Tarnung.

Der resignative Lebensentwurf der Postmoderne opfert die Kategorie des intellektuellen Erfolgs und konzentriert sich ängstlich auf den unmittelbaren materiellen Erfolg als einziges Kriterium der Weltanschauung. Der Habitus des coolen, karrierebewußten Businessman, des smarten, top-fitten, urbanen Einzelkämpfers, der jeden Konflikt ohne zu zögern auf Kosten der Anderen und skuppellos zu seinem eigenen Vorteil löst, wird zum sozialen Leitmodell. Da der Lebenssinn sich nun nur durch den exzessiven Konsum immer exklusiver werdender Stimulanzen begründet, produziert und akzeptiert die postmoderne Gesellschaft Kunst und Kultur als professionelle Inszenierung, als mondänen Life-Style oder eben auch schlicht als Kommerz. Der Zweck des postmodernen Kunstwerks ist nicht mehr das kritische Verständnis des sozialen Fortschritts, sondern einzig seine materielle Verwertung im Kunstbetrieb. Die postmoderne Professionalität funktioniert Kunstausstellungen zu Promotion-Parties um, aus Galerien werden Werbeagenturen für Künstlerware, aus Kunsttheoretischen Diskursen Public-Relations-Talks, aus Bildwelten Moden, aus Bildern Scherze. »So wie die Bekleidungsmode nicht Kleider verkauft, sondern Unterschiede zwischen Kleidern, so liefern Galerien von heute nicht so sehr Kunstwerke als angebliche Unterschiede zwischen Kunstwerken: dabei fällt auf, daß die Kategorie des Scheins sich nicht mehr auf die Differenz zwischen Werk und Wirklichkeit bezieht, sondern auf die zwischen einem Werk und all den anderen. Im Sog der ästhetischen Entropie wird alle Kunst zu einem Einerlei aus sich selbst herauskehrenden Differenzen, die in lähmender Koexistenz verschwinden.«³

Gestaltung als Überlebenskunst

Unter den dramatisch verschärften Bedingungen der postmodernen Gesellschaft kann ein kritischer und prospektiver Begriff der Gestaltung nur als ein spezialisierter Beitrag zu dem allgemeinen Ringen um Strategien, Techniken und Formen des sozialen Überlebens entworfen werden. Der Begriff der Gestaltung als Survival des Individuums auf dem Schlachtfeld des Veränderungswettbewerbs, als Instrument des Überlebens der Industriegesellschaft in ihrer natürlichen und politischen Umwelt, benutzt als zentrale Kategorien und Kriterien nicht mehr die Bedürfnisse eines konfus wuchernden Wirtschaftswachstums, sondern orientiert sich an den sozial produktivsten Erkenntnissen, Forderungen und Instrumentarien der Ökologie, der Soziologie, der Psychologie, der Spannungs- und Abrüstungspolitik. Gestaltung als Kritik der Gestaltung praktiziert, stellt kein System von normativen Gestaltungsmodellen auf, sondern macht die vorhandenen Gebärden-schauspiele verständlich – die Gewalt der Industrie, die Lächerlichkeit der Politiker, die Eindimensionalität der Wissenschaft, die Korruptierbarkeit der Individuen, den Beitrag der Massenindustrie, das Show-gewerbe des Kulturbetriebs... Der aufgeklärte Gestaltungsbegriff mobilisiert keine Massen für nichtlösende Normen, verspricht keine uneinlösbaren Idyllen und Harmonien, erobert kein ethnologisches Terrain und besiegt keine Natur mehr. Der aufgeklärte Gestaltungsbegriff mißtraut sich selbst, fragt nicht nach Formen, sondern nach Inhalten der Kultur. Den regressiven postmodernen Künstlerattitüden als Malerfürsten, Kunstmarkt-Yuppies, Formennachschöpfer, Expressionistendarsteller oder schlicht als kleinbürgerliche Provokateure und Skandalnudeln⁴ stellt der aufgeklärte Gestaltungsbegriff die entspannte Praxis eines interdisziplinär gebildeten, nachdenklich-verspielten Künstlerforschers und emanzipierten, autonomen Wirklichkeitskomponisten, eines Konstrukteurs von Lebensräumen und Schonungswinkeln, von Lebensgefühlen und Lebenschancen, entgegen.

Der aufgeklärte Gestaltungsbegriff verwandelt die Praxis der Gestaltung in eine Verweigerung der Komplizenschaft an einer Kultur, die sich als ein Aufbauprozeß versteht, aber nichts destoweniger als einen Vernichtungsvorgang vollzieht. Dieser Anspruch definiert Gestaltung nun als die unbequemste Form künstlerischer Arbeit, bringt er doch den gestaltenden Künstler auf Distanz sowohl zum ideologischen wie auch zum ästhetischen CommonSense der Gesellschaft. Angesichts der Institutionalisierung der ästhetischen Avantgarde an Akademien und Hochschulen, angesichts der unersättlichen Bereitschaft der Kulturindustrie, jede künstlerische Provokation unverzüglich international als Markenartikel anzubieten, wird Gestaltung immer mehr zur hartnäckig subversiven Auflösung und Dekonstruktion der Thesen, Formen und Rituale des Projekts Moderne. An dieser Stelle schließt sich der historische Kreis, den

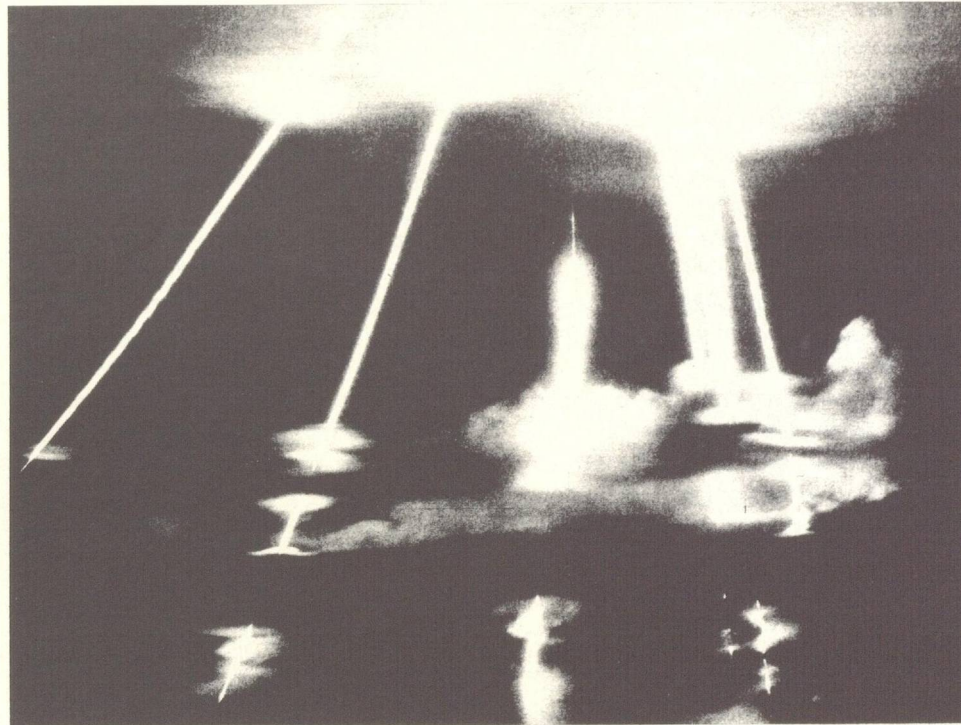
ich mit den Rückblicken in die Geschichte der Moderne zu schlagen bemüht war: eine aktuelle Praxis der Gestaltung ist heute nicht durch naive Formexegese von De Stijl, des Suprematismus oder des Bauhauses zu definieren, sondern in Analogie zum Denkmotiv dieser Künstlerbewegung, also als politische Analyse und gesellschaftlicher Gegenentwurf. Informatikgesellschaft, Automatisierung und Ressourcenkollaps werfen die Frage sozialer Utopien und gesellschaftlicher Überlebensstrategien wieder neu und nachdrücklich auf.

1 M. Zimmermann: Das Bauhaus der Nierentischzeit, FAZ. 8. 7. 1987

2 The New York Times, zitiert nach »Der Spiegel«, 1985

3 Peter Sloterdijk: »Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung«, edition Suhrkamp, FFM. 1987

4 gemeint sind die Fälle jener bedauernswerten Kollegen, die sich durch die öffentliche Entbietung des Hitler-Grußes vor dem Publikum einer Vernissage als Künstler und Persönlichkeiten zu profilieren hoffen.



Raketensprengköpfe beim Eintritt in die Erdatmosphäre, aus: DER SPIEGEL

Neue Medien und ihr Platz an den Kunstakademien

Johannes Heisig

8

1. Dies ist der Standpunkt eines Malers. Eine ästhetische Analyse der Phänomene unter wissenschaftlichem Aspekt kann ich nicht leisten. Mich interessiert der Problembereich speziell unter dem Blickwinkel seiner Beziehungen zur Malerei. Darüber hinaus bin ich aber auch Hochschullehrer und mit diesem Teil meiner Arbeit hier engagiert.

2. Wenn ich von Kunstakademie rede, so von der europäischen, klassischen Hochschule.

3. Ich muß mich daher im Folgenden auf die Problematik, die aus abendländischer Kulturgeschichte entsteht, beschränken.

4. 1979/80 konnte ich an der kleinen aber ambitioniert und engagiert arbeitenden »F+F Schule für experimentelle Gestaltung Zürich« ein postgraduales Studium absolvieren. Das war ein direkter und intensiver Berührungspunkt mit der westlichen Kunstszenarie und lehrte mich die ganz andere Zwangsläufigkeit verstehen, mit der hier über »neue Werkzeuge der Kunst« debattiert wird. So werde ich zunächst umgekehrt etwas über spezielle Aspekte eines Kunstbegriffs unter den konkreten gesellschaftlichen Bedingungen der DDR sagen müssen, um die Unterschiedlichkeit der Bezugssysteme zu erhellten. Daraus resultiert insgesamt ein eher allgemeines Statement, das gewisse Naivitäten im Umgang mit zeitgenössischer Medienästhetik einschließen mag. Vielleicht hat aber ein eher aus der Distanz formulierter Gesichtspunkt für die Diskussion auch seine Vorteile.

Der Künstler in der sozialistischen Gesellschaft ist in anderer Weise in politische Prozesse eingebunden als der Künstler im Westen. Der Ausgeformtheit, dem gewissermaßen finalen Stadium der bürgerlichen Gesellschaft steht ein soziales Modell gegenüber, das erstmalig ohne privaten Produktionsmittelbesitz auszukommen versucht. Dieses »Experiment« beinhaltet ein bestimmtes Maß an Gewalt; die Konfrontation beider Systeme tut das ihre dazu. Der intime Ausdruck des Individuums, und das ist Kunst ja letztlich, erhält vor diesem Hintergrund eine ganz neue Explosivkraft – die auch im Westen bekannte und geschätzte DDR-Literatur beweist es. Kurz: Es ist fast unmöglich, sich als Künstler einen Außenseiterstatus zu sichern. Gleich welcher Gruppierung man sich zuzählt, die reaktive, die »Widerspiegelungs-Funktion«

künstlerischer Arbeit wird in der DDR-Kunst begünstigt.

Denkt man hier weiter, wird klar, daß eine pauschale Forderung nach mehr experimentellen Versuchen und nach einem Anschluß an die bürgerliche Avantgarde spekulativ ist. Mitteilungsmechanismen, die in westlichen Ländern vom »schneller Leben« längst an die Wand gedrückt worden sind, haben die Chance, in der sozialistischen Kunst zu überleben. Es ist eine Frage der benötigten Lautstärke. Mediale Reizüberflutung ist ja bekanntlich im Osten nicht das Problem. In einer Situation, wo das traditionelle Tafelbild in direktester Weise begriffen und benutzt wird, wo die epische Erzählstruktur in der Literatur immer noch tiefe Wirkung hinterläßt und ein Pantomime u. U. mehr Aufmerksamkeit erregt als anderenorts aufwendigste Videoinstallationen, wird der Ruf nach neuen Kunstmitteln nicht aus tiefster Notwendigkeit gespeist sein.

Die sehr seltene Benutzung elektronischer Medien in der DDR-Kunst hat somit eine ganze Reihe von Ursachen, nur eben nicht die, die aus Denkfaulheit immer zuerst genannt zu werden pflegt: Einen Nachholbedarf gegenüber westlicher Kunst.

1. Die ökonomische Ursache. Sie ist so naheliegend wie simpel, daß ich sie hier außer acht lassen will.

2. Die kulturpolitische Ursache. Sicher liegt die Reizschwelle öffentlicher und auch offiziöser Empörung gegenüber Ungewohntem niedriger als im bürgerlichen Kulturbetrieb und es werden oft genug Ideen und Projekte, die sozialistische Kultur beleben könnten, aus diesem Grund be- und verhindert. Wir mußten ernste Verluste und Niederlagen quittieren. Aber es liegt in all der Empfindlichkeit auch ein starkes Interesse an der künstlerischen Mitteilung. Wir sind – ich sage es absichtlich stark vereinfacht – in der öffentlichen Diskussion oft weit wichtigere Leute als der Kollege im Westen. Das ist gleichermaßen tiefbefriedigend wie gelegentlich sehr schmerzhaft.

3. Die kulturphilosophische Ursache. Sie soll den eigentlichen Hintergrund meiner Überlegungen hier ausmachen, denn nur sie ist langfristig in Hinblick auf Ausbildungsfragen interessant und betrifft uns angesichts der zunehmenden Totalität der Probleme moderner Zivilisation alle gemeinsam.

Der Isenheimer Altar des Mathias Grünewald wurde von seinen Zeitgenossen nicht als Kunstleistung sondern als eine Art Predigt begriffen. Wir alle, zumindest soweit wir dem sogenannten Abendland entstammen, leben nicht mehr mit dem tiefen und direkten Gottesbegriff, der gotische Kathedralen entstehen ließ. Wir sind auf uns selbst zurückgeworfen. Das erzeugt in der Renaissance das Dogma der Zentralperspektive, läßt Historien- und Bildnis-malerei aufkommen und führt in direkter Weise zum Avantgardismus des XX. Jahrhunderts. Es ist der Blick in den Spiegel.

Der Kunstbegriff heute – wenn er überhaupt zu fassen ist – folgt einem noch nie vorher dagewesenen Eklektizismus und feiert das Collageprinzip. Das gilt für Ost und West. Dennoch gibt es graduelle Unterschiede. Sie drücken sich künstlerisch im verschiedenen Verhältnis zu einem zu verhandelnden Stoff aus. In den sozialistischen Gesellschaften liegt der Stoff tendenziell im außerkünstlerischen Bereich, werden »Geschichten« erzählt; in der westlichen Kunstszenarie liegt das Gewicht eher auf individueller Originalität der Mittel. Auch außerhalb ist die Suche nach neuen Kunstsprachen im Westen à priori virulenter.

Wenn wir an den Kunsthochschulen der DDR auf die letzten 40 Jahre zurückblicken, so haben wir im großen Ganzen ein Kontinuum klassischen Naturstudiums vor uns, das in Zweifel zu ziehen bisher nicht nötig war. Gegen das Überschwappen eines Haftmann'schen Moderne-Begriffes, der kurzschlüssig an vielen westlichen Akademien zum Sterben des Zeichenunterrichtes führte, war zunächst im Osten die stalinistische Kunstauffassung gesetzt. Trotz aller damit verbundenen Opfer erwies sich Anfang der 70iger Jahre, daß dadurch – beinahe unfreiwillig – ein erstaunlich sicheres Fundament gerettet worden war.

Nun aber kommt nach dem Avantgardismus der Nachkriegsära eine zweite Welle ästhetischer Verunsicherung und es gibt kein Dogma mehr, was die Akademie vor der dünnen Luft theoretischer Auseinandersetzung dauerhaft schützte. Sie muß die bohrende Frage ertragen, woher sie nach Antikunst, l'art brut, den »Genialen Dilettanten« und vor allem im Angesicht des Machtmonopols elektronischer Trivialekultur ihre Existenzberechtigung nimmt.

Im Wesen reduziert sich alles auf die Frage: Was soll Aktstudium in einer Computer-Welt?

Die DDR ist eine Industriegesellschaft und obendrein als deutscher Staat mit dem anderen System in der Gestalt des anderen deutschen Staats durch vielfältige geistig-kulturelle Brücken verbunden. Die Phänomene des elektronischen Zeitalters sind mithin nicht durch Grenzen aufzuhalten. Wir wissen z. B. um die Seltsamkeit einer praktisch gesamtdeutschen Fernsehkultur. Die nicht wegzudiskutierende Einheitssoße elektronischer Unterhaltung erzeugt im Kunstsektor beiderseitig deutliche Verkrampfungen.

Hier die verzweifelte Bemühung, die Instrumente des Teufels für die hehren Ziele

der Kunst umzumünzen, da die Behauptung, Kunst sei nur, was sich beispielsweise im Tafelbild ausdrücke.

Mich interessiert vorrangig die Szene, der ich entstamme.

Was ist Realismus? Ich werde mich hüten, hier einen Definitionsversuch zu machen. Ich kann aber sagen, daß sich – ganz natürlich – die Auffassungen davon in der DDR wandeln und daß das Einfrieren auf museale Präsentationen alles andere als realismusfördernd ist. Das ist der Punkt, an dem wir stehen, und es wäre sehr kurzschlüssig zu sagen, hier handele es sich einfach um einen Nachtrag der Dinge, die vor 20 Jahren im Westen vollzogen wurden. Von nun an werde ich über bloßes Politisieren hinaus versuchen, direkter auf unseren Gegenstand einzugehen.

Die Arbeit, die hier wie da zu leisten ist, wäre eine Klärung und Vereinbarung von Begriffen und Kategorien. Vor fast 60 Jahren bot einer der schärfsten Geister der deutschen Literatur, Gottfried Benn, Begriffe an. Er sprach vom »Kunstträger« und vom »Kulturträger«. Über die bloße Scheidung hinaus war hier sogar ein sich gegenseitiges Ausschließen verdeutlicht, in dem meines Erachtens ein bedeutender Schlüssel für allen weiteren Streit um mögliche Entwicklungen liegt. Ich kann nicht präziser als Benn formulieren und erlaube mir, die entsprechende Passage zu zitieren: »Der Kulturträger: ... er verarbeitet, pflegt, baut aus, wird hinweisen auf Kunst, sie anbringen, einlaufen lassen, ... er ist horizontal gerichtet, Dauerwellen sind seine Bewegung, er ist für Kurse, Lehrgänge, glaubt an die Geschichte, ist Positivist...«

Der »Kunstträger« ist statistisch asozial, weiß kaum etwas von vor ihm und nach ihm, lebt nur mit seinem inneren Material, für das sammelt er Eindrücke in sich hinein, d.h. zieht sie nach innen, so tief nach innen, bis es sein Material berührt... Er ist ganz uninteressiert an Verbreiterung, Flächenwirkung, Aufnahmesteigerung, an Kultur«.

Wenn das nicht vergessen ist, so ist es doch erstaunlich unbenutzt geblieben. Mir scheint überdeutlich zu sein, daß es die beinahe hoffnungslose Vermischung und Verwirrung beider Aspekte ist, die das Hauptcharakteristikum des zeitgenössischen Künstlers, gleich welcher Provinienz, ausmacht. Schon der Begriff »Realismus« birgt diese Unklarheit. Er hat eine Seite zum Künstlerischen hin, da knüpft er sich an Stilvorstellungen (Neorealismo im Film etwa): Er hat aber auch eine Seite zum Kulturellen hin, wo er die Wirkung und Wirksamkeit einer Kunstleistung meint.

Nichts hat stärker in die Kunst des XX. Jahrhunderts hineingewirkt als dieser Kulturträger-Gesichtspunkt. Es ist uns völlig selbstverständlich, Diskussionen um Kunst dieser Art auszurichten. Sei es das Bauhaus oder die Pop-Art, das Happening oder der Realismus der Stalin-Ära, seien es die »Neuen Wilden« oder die »Neuen Medien«, diskutiert wird das Kulturelle daran. Es ist wahrscheinlich auch das Einzige, was sich diskutieren läßt. Nur manchmal stockt man: In welche Schublade paßt Beckmann – mit vielen ungunstigen Gefühlen schiebt man

ihn in die expressionistische. Wohin mit Picasso? Dem kommt man nur bei, wenn man ihn in viele Perioden-Picassos unterteilt. Kokoschka? Oder Barlach? Oder Proust?

Sie sind nicht sehr zahlreich, aber sie sind nur sie selbst und im Moment der Kreation ist ihnen Kultur Wurst.

Man wird in ihren Hauptwerken kaum direkt Illustrierendes zu den großen Katastrophen dieses Jahrhunderts finden. Benn'sche Kunstträger. Er selbst war einer.

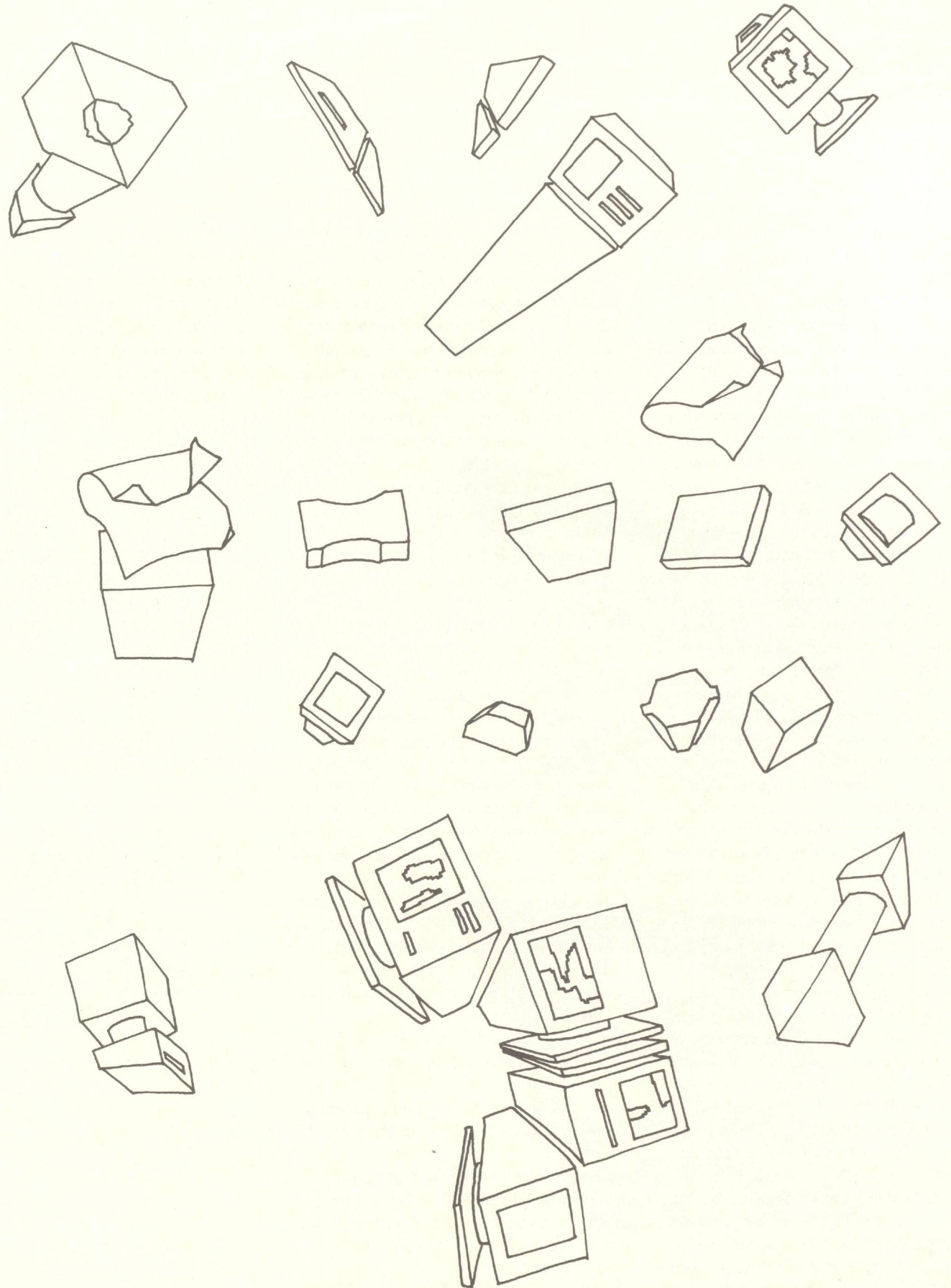
Ich denke, trotz allem bin ich immer noch beim Thema. Die Kunstakademie sollte heute genauso wie sie es immer war, ein Ort sein, an dem der eine Kunstträger, den es vielleicht pro Jahrzehnt gibt, die Chance hat, sich zu entpuppen. Dazu braucht er Hunderte von Kulturträgern. Wenn man das als Phänomen begreift, hat der Gedanke kaum noch Elitäres. Erst der Geniekult eines terrorisierenden Marktes erzeugt das Unbehagen am Begriff des Professionellen.

Nun endlich zu den elektronischen Medien. Im Material zum UNESCO-Seminar 1984 in Ottawa fand ich im Diskussionsteil folgende interessante Passage: »As the technologies become more and more widely available that many people turn to them, it becomes obvious that many people really have nothing to say« Und: »... It was recognized that the pressure to use new technology was unfortunate... and that artists had to have something to say whatever the technology«

Diese wenigen Worte umreißen vollständig das Dilemma.

Die elektronischen Medien haben meiner Meinung nach nur ein sehr begrenztes Feld, in dem sie sich in eigenen ästhetischen Kategorien artikulieren. Im wesentlichen, denke ich, ist das die sofortige Verfügbarkeit von Ergebnissen, d. h. die Ausschaltung der »Hand«arbeit. Mit dieser Spezifik läßt sich eine bestimmte Unverwechselbarkeit erzeugen, etwa in Videoinstallationen, die das Monitorbild in eine neue Wirkungsschleife sofort wieder einspeisen. Hinzu kommt eine erweiterte Speicherquantität und -qualität, die Collagen vorher nie dagewesener Virtuosität ermöglicht. Aber bereits dort wird man böse zurückgeworfen auf die uralten Methoden, Bild-, Ton- oder sonstiges Material zu komponieren.

Die Weisheiten, wie man Punkt, Linie, Fläche, Farbe zueinander ins Verhältnis setzt, sind nicht durch die Elektronik zu lernen, sondern können höchstens im Umgang mit ihr angewendet werden. Die erfolgreichsten Videos, die Clips von MTV nämlich, sind allesamt auf 35 oder 16 mm Film vorproduziert. Das liegt vielleicht an überwindbaren technischen Problemen, signalisiert aber, daß der übergroße Teil der Videoästhetik nichts anderes als Filmästhetik ist. Alles zusammen leitet sich schließlich her aus einem uns mehr oder weniger bewußten System einer uralten Zeichensprache, die zu entdecken mir im Prinzip der Bleistift reicht. Leute wie Eisenstein wußten dies genau. Der Film ist seither mit



dem sukzessiven Vergessen dieser Dinge keineswegs besser geworden.

In der Praxis der Kunstakademien wie in der Gesamtproblematik moderner Zivilisation haben wir es mit einer grundsätzlichen Fragestellung zu tun: Es sind Grenzen abzustecken. Wir müssen uns plötzlich damit abfinden, daß wir nicht alles machen können, was machbar ist. So kann z. B. das bildnerische Grundstudium, der Zeichenunterricht etwa, immer nur an bestimmten, verallgemeinerungsfähigen Vorbildmustern ansetzen. Bereits die späten großen Individualstile Picassos oder Beckmanns verschließen sich direkter Vermittlung. Der Begriff künstlerischer Qualität hat längst alle Naivität verloren. Nun also noch die Elektronik.

Patentrezepte ihrer Verwendung an den Akademien gibt es nicht. Ich kann lediglich meine Überlegungen zum zukünftigen Modell einer Kunsthochschule zur Diskussion stellen.

Den Schlüssel, wie gesagt, liefern mir die oben zitierten Sätze Gottfried Benns. Der kreative Gedanke wird trotz eines unübersehbaren Prisma kultureller Anlässe in größter Intimität produziert. Es ist die nicht begreifbare oder erklärbare Begegnung des Individuums mit sich selbst. Werkzeuge spielen hier keine primäre Rolle, höchstens und allerdings unverzichtbares Mittel ist Konzentration, Kontemplation, die Suche nach Ganzheit.

Vom Bleistift bis zur high tech gehört dann alles in den Bereich der Umsetzung, in einen sehr kulturell geprägten Bereich also. Angesichts der enormen Verführungskraft, die den neuen Medien immanent ist, müssen wir mit aller verfügbaren Intelligenz darauf hinzielen, den kreativen vom kulturellen Prozeß gedanklich zu trennen. Ich bin mir bewußt, daß es sich dabei nur um eine intellektuelle Krücke handelt, da solche Trennungen tatsächlich nicht existieren. Sie machen aber als Modell möglicherweise den Weg zu einer wichtigen Erkenntnis frei: Ich sprach von Meditativem und Kontemplation beim Freisetzen von Kreation. Es gibt auf dem schwierigen transzendenten Weg zum Ich vielleicht fördernde und hemmende Instrumente. Der Musikwissenschaftler und Kulturphilosoph Joachim Ernst Behrendt belegt in seinem fundamentalen Buch »Nada Brahma – die Welt ist Klang« den Ursprung aller, auch der höchstspezifizierten, menschlichen Äußerung in einem archaischen »Urklang«. Alle Kunst ist auf dem Weg zu diesem »Urklang«. Ich behaupte, daß man ihn mit dem Bleistift wesentlich weiter gehen kann als mit dem Computer. Sehr abstrakt gesagt: Erst der kann den Computer wirklich kreativ und gefahrlos als Kunstmittel einsetzen, der mit dem Bleistift in die Nähe seines »Urklanges« gelangt ist.

»Die Kunst als die letzte metaphysische Tätigkeit innerhalb des europäischen Nihilismus« – dieser Satz Nietzsches ist Zentrum meiner Gedanken in Bezug auf ein modernes Schulmodell. Elektronische Medien können zur ernstesten Gefahr für das Phantasiepotential des Menschen werden. Bis jetzt scheint mir das

Computer-Zeitalter auf diesem Gebiet auch bedeutend mehr prägend-einengende als kreativ-erweiternde Momente einzubringen. Zur Verdeutlichung eine polemische Frage: Kann man sich Mahalia Jackson in den Händen eines digital aufgerüsteten Produzenten 'Mafiosos' vorstellen?

Was ist an dieser ungeheuren Welle glitzernder Verblödung von Miami Vice bis Michael Jackson technologieimmanent?

Benutzen wir die Elektronik bereits nur noch, weil sie produziert wird?

Der moderne Mensch ist von einer Ganzheitvorstellung weiter entfernt als je. Es gibt wohl kaum jemanden, der sich mit heiterem Optimismus auf den Moment freut, da sich der erste tibetische Mönch einen Walkman kauft, um zur Musik von Pink Floyd zu meditieren. Vielleicht passiert es nicht so, aber wir sind machtlose Zeugen, ja kraft technologischer Gewalt Initiatoren der Untergänge von Hochkulturen, von denen wir obendrein wissen, daß sie uns überlebenswichtige Botschaften zu übermitteln hätten. Ich will nicht mit trivialem Lamento langweilen. Es geht darum, den Rahmen abzustecken, innerhalb dessen wir uns an das Machbare herantasten müssen. Von Hermann Hesses »Glasperlenspiel« bis Umberto Ecos Essais über ein neues Mittelalter zieht sich der Gedanke eines progressiven Konservatismus, eines Bewahrens. Die Kunstakademie muß dafür, scheint mir, ein Ort bleiben.

Paradoxiert wird sie wohl dieser Aufgabe nur gerecht werden, wenn sie sich vollständig dem Umgang mit neuen Technologien öffnet. Für unsinnig halte ich allerdings, Klassen, Ausbildungswege für Computer- oder Videokunst einzurichten. Was wäre da zu lehren außer Technik und Einsatzvarianten? Computergrafik beispielsweise mag für Design wichtig sein, als Konkurrenz zur künstlerischen Handzeichnung ist sie überwältigend dumm und banal. Wir machten in der DDR über viele Jahre hinweg den Versuch, Studenten in architekturbezogener Gestaltung, sogenannte »Wandmaler«, auszubilden. Im Kern handelt es sich dabei um denselben Irrgang wie es eine festgeschriebene Ausbildung in Videokunst wäre. Man sollte das Scheitern dieses »Wandmaler«-Versuches im Hinblick auf die »elektronische Akademie« studieren.

Ziel kann meines Erachtens nur sein, den elektronischen Medien allen Platz im kulturell-anreichernden Teil der Ausbildung an einer Akademie – und nur dort – einzuräumen. Das umschließt ein breites Spektrum:

1. Die Verstärkung äußerer Einflüsse auf die Akademie, Information, Dokumentation.

2. Die Verarbeitung und Verbindung kreativer Ideen und künstlerischer Ergebnisse. Kommunikation innerhalb der Schule. Gemeinschaftsprojekte in fortgeschrittenem oder postgraduaalem Ausbildungsstadium.

3. Die Wirksamkeit der Schule nach außen.

Präsentation – Vervielfältigung – Plastizität – Transparenz.

4. Erforschung des Kunstbegriffes als Fixum gegenüber der Dynamik gesellschaftspolitischer Prozesse. Welche kulturellen Bewegungen ergeben sich hieraus. Veränderung der Kontakte zwischen Künstler und Publikum.

5. Als ausschließlich postgraduales Angebot: Elektronik als künstlerisches Mittel. Untersuchung animatorischer Effekte.

Nur mit Hilfe der distributiven und hochkommunikativen Eigenschaften der neuen Medien also kann ich deren Möglichkeiten und Funktionen darstellen und andererseits die traditionelle Ausbildung neu und zwingend begründen. Deren Notwendigkeit beschreibt sich mit dem Begriff des »Hand«-Werks. Gemeint ist dabei der geistige Faktor, den keine Elektronik adäquat ersetzen kann. Die rein physische Mühe, die etwa ein Maler in ein Tafelbild investiert, der Zeitaufwand und das schwierige Wachsen des handgearbeiteten Artefakts lassen in das Ergebnis unübersehbar viele Dinge einfließen, die bewußt nicht zu erreichen, nicht einmal zu kontrollieren oder zu beschreiben sind. Der Künstler wird dabei in einer Komplexität gefordert, die sich als unersetzlicher Wert mitteilen wird, unabhängig von Qualitätsdiskussionen. Ich glaube nicht, daß darauf leichthin verzichtet werden kann, besonders nicht in einer Zeit, die fast nur noch im künstlerischen Bereich den direkten Weg vom Hirn über die Hand zum Produkt kennt. Auch das meint wohl der zitierte Nietzsche-Satz.

Die zukünftige Kunstakademie stellt sich mir somit dar als Ort der Bewahrung, Konzentration und bewußten Beschränkung, an dem die menschliche Kreativität als Suche nach Ganzheit begriffen wird. Exakt unter diesen Vorzeichen setzt sie sich den elektronischen Medien aus, um in der Lage zu sein, einem utilitaristischen Technologieverständnis mit humanen Alternativen zu begegnen.

Biografie

Johannes Heisig, Dresden, DDR	
1953	am 23. 4. in Leipzig geboren
1973–1977	Studium der Malerei/Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, Diplom
1974–1979	Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters Bernhard Heisig
1978–1980	Meisterschüler bei Gerhard Kettner
1979–1980	Studium an der »F+F-Schule für experimentelle Gestaltung Zürich« Zürich/Schweiz
seit 1980	Lehrfähigkeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
seit 1986	Dozent und Leiter einer Fachklasse sowie der Abteilung Malerei/Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden

Personalausstellungen

seit 1982 in der DDR und der Bundesrepublik Deutschland

Ausstellungsbeteiligungen

u. a. in der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Indien, Schweiz, VR Polen, UdSSR

seit 1986 Mitarbeit in einem intersektionellen Gestaltungskollektiv zur komplexen Gestaltung des »Hauses der Jugend« Berlin/DDR

Der hier abgedruckte Beitrag entstammt dem internationalen Seminar: »Synthesis – Kunst, Gestaltung und neue Medien«, das die HfG in Zusammenarbeit mit der Unesco organisierte.

Versuche mit dem »Immateriellen«

Thomas Bayrle

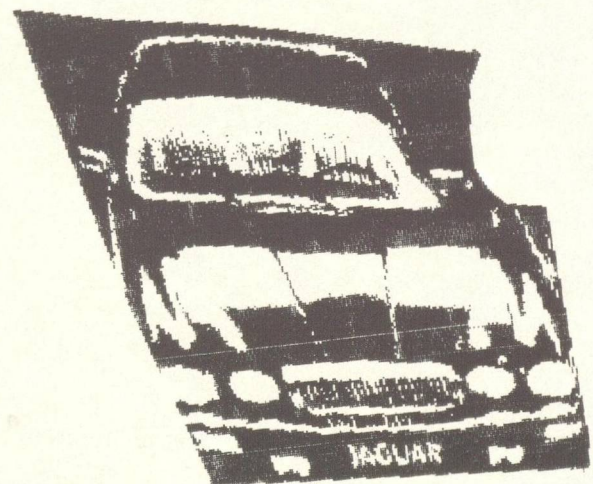
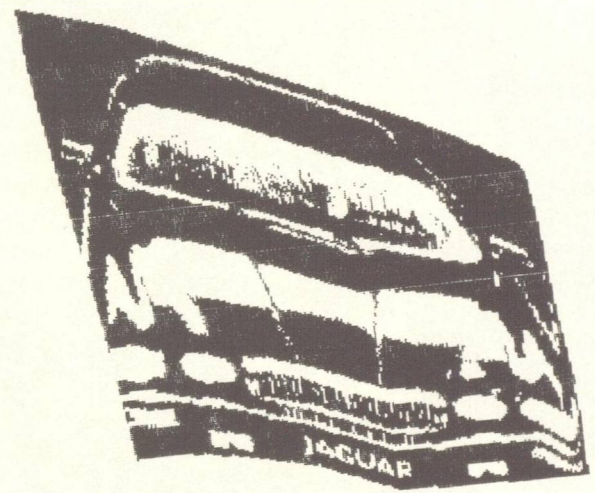
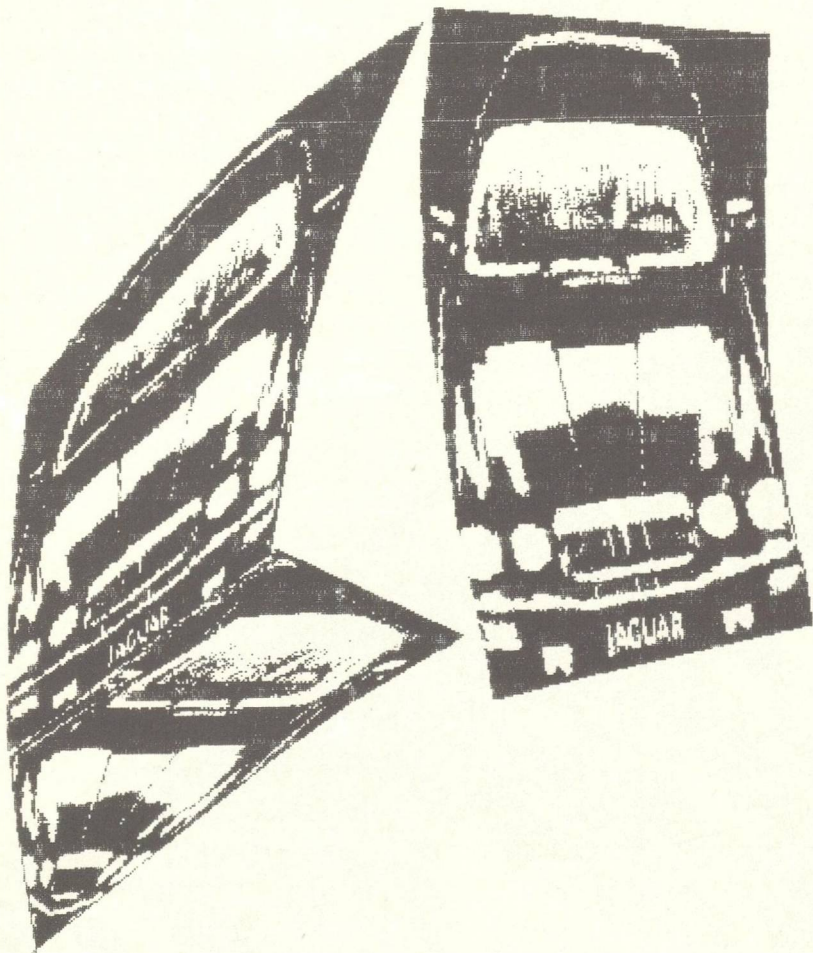
... und während wir reden und reden, streifen unsere Blicke die Wände entlang... hilfeschend die Gänge hinunter... Teilzusammenhänge sollen zu größeren Einheiten zusammengeschoben werden... Verwirrung größtenteils... (ratlos in der Zirkuskuppel) Mediengeschwafel mit Kaffee und Kuchen ohne Entschluß – anzufangen – an einer Stelle fest zu machen – sinnvoll mit dem Computer etwas tun, was anders nicht getan werden kann.

Mein Verhältnis zur mich umgebenden Umwelt ist durch einige Einzelheiten seit langer Zeit gekennzeichnet, die ich hiermit aufzähle: ich habe nie Raum gehabt, große Arbeiten zu machen. Dies zwang mich, über »Ersatz« nachzudenken. Ich teilte »große Zusammenhänge« in »kleinere« auf und setzte sie später zusammen. Ebenso erging mirs mit der »Übersicht« – die ich nie hatte, die jedoch als Summe von Teileinblicken noch möglich ist... (Tendenz zur Atomisierung macht mir schon Sorgen)..

Also während ich am Teil arbeite »denke ich das Ganze...« und hier liegt der Phantasiehund begraben! – Diese Realität finde ich verschärft im Computer wieder... und die »Fortsetzung« findet dort statt. Er – der immer zu klein ist – Guckloch ist – hat viele Tische in sich, die ich verschieben kann – sie werden hintereinander eingeschoben – hintereinander sehe ich all das – was ich früher gleichzeitig sah. Dieses »in die Zeit fressen« entspricht dem Lesen... hintereinander läuft Gleichzeitigkeit auf – wie im Buch Seiten blättern, die sich im Kopf zusammenschieben.

Die »Immaterialität« der Produkte (die nur durch Hilfskrücken ins traditionelle Material zurücktransportiert werden können), bringt eine weitere Anregung für mein Arbeiten dieser »vollgestellten Welt«. Die Erzeugnisse der Computer sind zumindest raumsparend – umweltschonend – mietgünstig – und belasten die arme Umwelt weniger als herkömmliche Erzeugnisse in ihrer penetrant »körperlichen Existenz«...

11



Aber vielleicht sind sie auch noch schlimmer, indem sie unser Gehirn vollstellen. Mit zwanghaften Ritualen uns disziplinieren (Roboterterror ausüben), uns wegen eines Kommas Blut und Wasser schwitzen lassen?... Na gut – dieses Zwangssystem tritt eben genau dann in diese Welt, wenn überall diese Sicherheitszwänge absolut unverzichtbar werden, auf dieser Weltmaschine keine Katastrophe passieren darf... und daß noch welche passieren werden... ist »im Abstürzen« als Übung geradezu metaphysisch in die Maschine eingebaut.

Also – obwohl er doch so ein billiger Flipper ist – der aus dem Spielsalon kam – hat der Computer Revolution gemacht – und sitzt jetzt wie üblich – ganz oben – repressiv – bis das Nächste kommt... (permanente Revolution).

Die Phantasie, die Fähigkeit, aus dem Erlebten heraus Neues zu schaffen, läuft Gefahr, ganz erheblich Schaden zu nehmen..... Aber unsere Welt lebt von einem Kapital aus Überkommenem, das eine gewisse Wiedergreifung der gelebten Wirklichkeit zu sichern vermag. In zehn Generationen wird man den Produzenten von sozialen Fiktionen wahrscheinlich genau auswählen und zur »Renaturierung« in einen Park setzen, wo er sich bemühen wird, mit einem Pflug, den man nach Vorbildern aus dem Museum nachgebaut, und einem Pferd, das man aus einem Gehege reaktiviert hat, ein Stückchen Land zu pflügen. Er wird seine Mahlzeiten im Kreise der Familie einnehmen und Besuche bei Nachbarn organisieren; er wird eine Hochzeit spielen und auf einem kleinen Markt Kohl an andere Kandidaten verkaufen; er wird es wieder lernen, die drei alten Schriften Flauberts mit der nur mager rekonstruierten Realität zu konfrontieren. Und ohne Zweifel wird er dann in der Lage sein, den Organen der Fernsehproduktion eine Sammlung aufgefrischter Gefühle zu liefern.

André Leroi-Gourhan »Hand und Wort«





JAGUAR
FRYRLE / MÜCK 1988

»Madonna Jaguar 1988« Computergrafik auf Atari Bayrle/Mück

Authentizität

Zu einer Kategorie der Ästhetik Adornos

Dietrich Mathy

14

»Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.« (Th. W. Adorno)

Los einer jeden Theorie ist es zu altern. Das teilt sie mit allem, was dem Leben verpflichtet ist. Ihr Altern ist gewissermaßen der Tribut, den sie für ihren Wahrheitsgehalt zu Lebzeiten zu entrichten hat. Reflexion, die an dessen Spur sich heftet, zieht ihr Motiv aus der Anstrengung, diejenigen Kategorien, in denen er fundiert ist, nicht umstandslos preiszugeben. Angesiedelt jenseits aller bornierten Scheidung von Produktions- und Genieästhetik und Rezeptions- oder Wirkungsästhetik, ist Adornos Kunstphilosophie im Begriff ästhetischer Autonomie zentriert. Das Festhalten am immanenten Anspruch des Kunstwerks auf Objektivität kehrt an diesem hervor, was Adorno seinen Wahrheitsgehalt genannt hat. In ihm konvergieren Philosophie und Kunst. Daß sie konvergieren, beruht auf der Einsicht, Kunst bedürfe der Philosophie ebenso, wie Philosophie ihrerseits der Kunst. Solches wechselseitig aufeinander Verwiesensein legitimiert sich dadurch, daß Kunst die interpretierende Anstrengung des philosophischen Begriffs in Gang setzt, um zur Sprache zu bringen, was sie, um es zeigen zu können, verschweigen muß, wie umgekehrt dadurch, daß philosophisches Bewußtsein seines konstitutiven Moments ästhetischer Erfahrung sich zu versichern hat, will es seiner drohenden szientifischen Provinzialisierung entgehen. Ihrer Affinität zur Wahrheit wegen sind die Kunstwerke verwiesen auf den Begriff, von dem sie sich um Ihrer Wahrheit willen fernhalten. Und begriffliche Erkenntnis, der es um die Rettung des Nichtidentischen, dessen, was nicht ohne Rest aufgeht, zu tun ist, hat solche Rettung den Werken der Kunst abzulauschen und als ein Moment ästhetischen Verhaltens in sich aufzunehmen. In seiner Rechtfertigung von Ästhetik hält Adorno zugleich deren Aporie insgesamt fest: »Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.«¹ Maß einer solchen, in der gehaltenen Einheit doppelter Reflexion bewahrter ästhetischer Autonomie ist die Authentizität des je einzelnen Werkes.

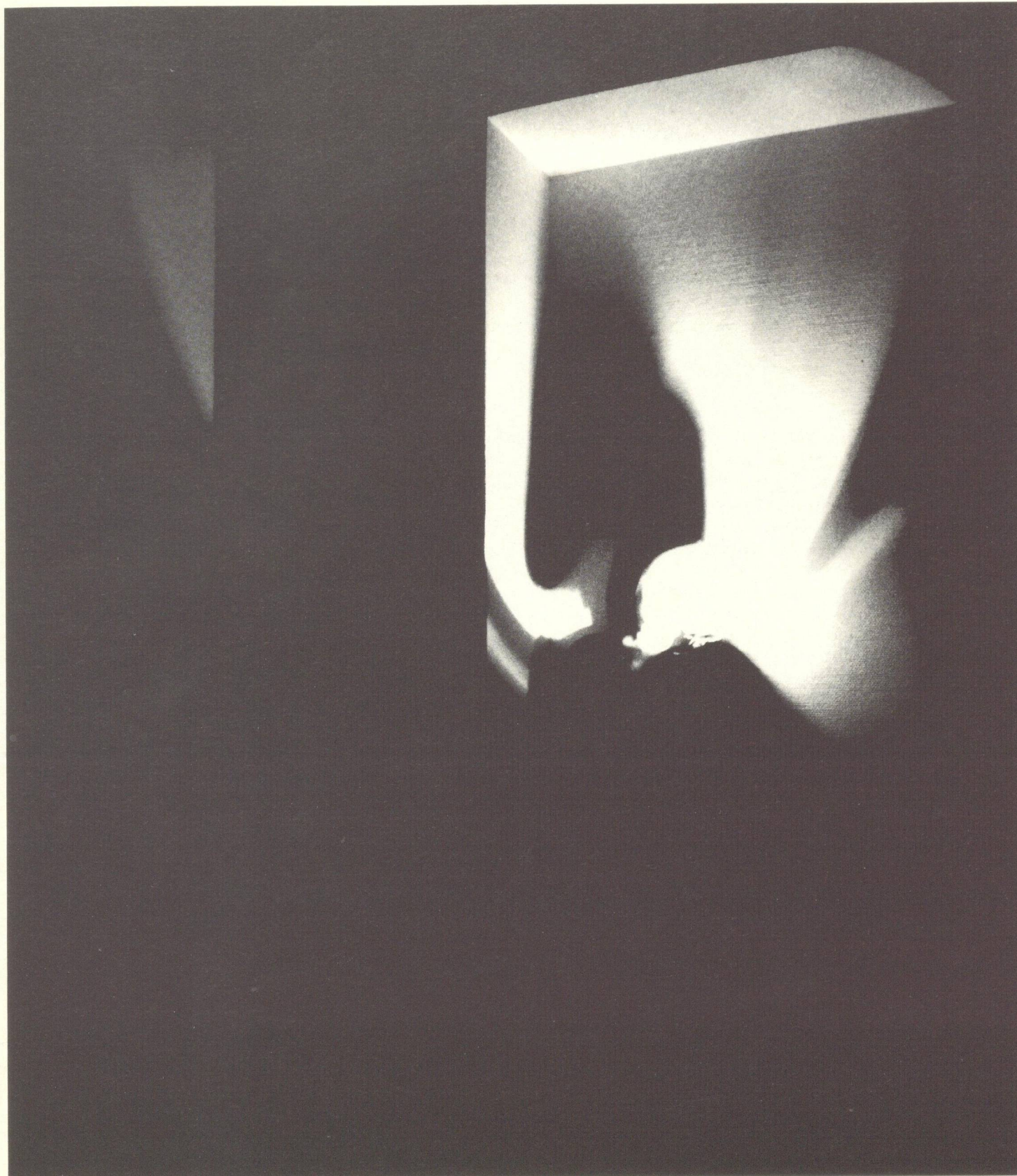
Zur Diskussion steht, ob Adornos Kategorie des Authentischen auch angesichts jüngster artifizieller Entwicklungen noch Geltung beanspruchen darf. Diese Frage soll hier nicht beantwortet, sie soll vielmehr allererst vorbereitet werden. Dazu ist eine Analyse derjenigen reflexionsphilosophischen Motive gefordert, die mit dem Topos ästhetischer Authentizität amalgamiert sind. Die Frage, wie das Authentische am je einzelnen ästhetischen Gebilde zur Erscheinung kommt, hat dabei stets das Ganze der Philosophie Adornos in den Blick zu nehmen, will sie nicht hinter das Selbstverständnis kritischer Theorie zurückfallen.² Bekanntlich hat Adorno seine ästhetische Theorie an der Musik entwickelt. In der 'Philosophie der neuen Musik', die als ausgeführter Exkurs zur gemeinsam mit Max Horkheimer verfaßten 'Dialektik der Aufklärung' der Apologie der Avantgarde sich annimmt, gewinnt der Begriff Authentizität zentrale Bedeutung. An ihm muß sich messen lassen, was den Namen avancierte Musik verdient, einer, die Stich hält. Deren Gebilde entfalten sich da, wo moderne Musik in ihrem selbstzerstörenden Impuls, ihrem Zerrütungsmoment, der Erkenntnis sich annähert.³ Die daraus resultierende Einsicht, Kunst bedürfe ihrer Nähe zur Erkenntnis des philosophischen Begriffs, holt Adornos 'Ästhetische Theorie' inversiv später dann ein durch den Gedanken, ästhetisches Verhalten, »die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt«⁴, stehe Modell für jenen Begriff, der nach den Intentionen negativer Dialektik über sich hinaus wolle. Dabei ist die solchermaßen vorangetriebene ästhetische Reflexion von Beginn an fundiert in der skeptischen Frage nach dem Existenzrecht der Kunst, darin, ob Musik überhaupt noch möglich sei: »Die Möglichkeit von Musik selber ist ungewiß geworden. Nicht, daß sie dekadent, individualistisch und asozial wäre, wie die Reaktion ihr vorwirft, gefährdet sie. Sie ist es nur zu wenig. Die bestimmte Freiheit, in welche sie ihren anarchischen Stand umzudenken unternahm, hat sich ihr unter den Händen ins Gleichnis der Welt verkehrt, gegen die sie sich auflehnt. Sie flieht nach vorwärts in die Ordnung. Die aber will ihr nicht geraten. Indem sie der geschichtlichen Tendenz ihres eigenen

Materials blind und widerspruchslos Folge leistet und sich gewissermaßen dem Weltgeist verschreibt, der nicht die Weltvernunft ist, beschleunigt ihre Unschuld die Katastrophe, welche die Geschichte aller Kunst zu bereiten sich anschickt. Sie gibt der Geschichte recht und darum möchte diese sie kassieren. Das jedoch setzt die Todgeweihte nochmals ins Recht und verleiht ihr die paradoxe Chance, fortzubestehen. Falsch ist die Verneinung der Fügsamkeit, in welche ihr zentrales Prinzip, das des bruchlosen Stimmens, sie hineingetrieben hat.«⁵

Was hier als Stigma alles Neuen in der Musik auf den Begriff gebracht ist, markiert zugleich die Stelle, an der die Frage nach dem Authentischen sich entscheidet. Verantwortliche Musik reflektiert den historisch bedingten Bruch, den »zwischen dem Subjekt und dem, was musikalisch als Objektives ihm gegenüberstand, dem Idiom. Jenes ist so ohnmächtig wie dieses verfallen. Musik muß darauf verzichten, sich zu sei es auch tragischem Bild richtigen Lebens zu machen. Statt dessen verkörpert sie die Idee, daß es kein Leben mehr gibt.«⁶ Solcher Bruch, der die strikte Negation des Ausdrucks erheischt, hält ästhetische Authentizität dazu an, sich als gesellschaftlich notwendiger Schein zu durchschauen: »Ästhetische Authentizität ist gesellschaftlich notwendiger Schein: kein Kunstwerk kann in einer auf Macht gegründeten Gesellschaft gedeihen, ohne auf die eigene Macht zu pochen, aber damit, gerät es in Konflikt mit seiner Wahrheit«⁷, deren Gehalt antizipatorisch übers Bestehende hinausweist. Angesichts der unabdingbar gewordenen Negation des Ausdrucks realisiert sich ästhetische Autonomie musikalisch in zwei typischen Varianten: einmal durch Freisetzung des geschichtlichen Materials von den ursprünglichen Intentionen, was zur restaurativen Tendenz bei Strawinsky führt, zum anderen durch prinzipiellen Verzicht auf das historische Material zugunsten eines transitorisch Objektiven, das die fortschrittliche Tendenz Schönbergs inauguriert. Zeitigt die von Strawinsky reklamierte Autonomie ein gesellschaftlich Heteronomes, das den Hörer, der das montierte Material nicht durchschauen kann, nur blind parieren läßt, verweist demgegenüber die auf kollektiver Unverbindlichkeit basierende Autonomie Schönbergs auf ein Utopisches, übernimmt die unabhängige »Statthalterschaft für eine kommende Gesellschaft, die Macht nicht mehr kennt und ihrer nicht mehr bedarf.«⁸ Der Begriff der Authentizität, in dem die Bestimmungen des Objektiven romantischer Poetologie, vorweg Schellings, fortwirken, gerät bei Adorno zum Gegenbild einer im ästhetischen Gebilde selbst kraft immanenten Vollzugs objektivierbaren individuellen gleichwohl historisch wie gesellschaftlich vermittelten Wahrheit. Solche Authentizität aber bewahrt am Ende sich nur durch ihre eigene Negation hindurch: »Vielleicht wäre authentisch erst die Kunst, die der Idee von Authentizität selber, des so und nicht anders Seins, sich entledigt hätte.«⁹

Authentisch sind die Werke der Kunst allein, sofern sie dem Gestus des »So-und-nicht-anders-sein-könnens«¹⁰ entraten. Um ihrer Autonomie willen müssen sie jeglichen Schein von Authentizität opfern, indem sie in ihrer Funktion, funktionslos zu sein, ihre gesellschaftliche Machtlosigkeit sich einbekenneren: »Der absolute Verzicht auf die Gebärde der Authentizität wird zur einzigen Anweisung auf die Authentizität des Gebildes.«¹¹ Solcher Verzicht zieht die Konsequenz aus dem allem Neuen anhaftenden Zug tatsächlich absinkender Authentizität und Verbindlichkeit, dem Gefühl des Zufälligen, Kontingenten, das der Preis für fortschreitende künstlerische Technik und anwachsende Materialbeherrschung war. Nur daß sie Vergeistigung impliziert, bewahrt Materialbeherrschung davor, autoritär zu verkommen. Indem sie sich aller Verständlichkeit widersetzt und dem gesellschaftlichen Status quo seinen eigenen Unverstand zurückwirft, hat neue Musik es mit dem Unverständlichen selber aufzunehmen: »Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter der Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen, sich zu versagen.«¹²

Voraussetzung und Fundament eines jeden Motivs Adornoscher Kunstphilosophie bildet ihr Verhältnis zur Realität. In ihm ist die dialektische Beziehung von Kunst und gesellschaftlicher Realität reflektiert. Kunst als die »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft« arbeitet sich in ihren authentischen Äußerungen ab an der »Realisierung eines Unrealisierbaren«, der »Vereinbarung des Unvereinbaren«, oder wie Adorno an anderer Stelle formuliert: »Die Kunstwerke müssen auftreten, als wäre das Unmögliche ihnen möglich.«¹³ Real ungeschlichtete gesellschaftliche Antagonismen sind in der Imagination nicht zu schlichten. Sie wirken vielmehr in diese hinein und reproduzieren sich als deren Unstimmigkeit in dem Maße, wie sie auf Stimmigkeit abzielt. Ihr virulent Chaotisches ist die einzig adäquate Antwort auf die falsche Ordnung, die sie hervortreibt. »Kein Künstler vermag es, von sich aus den Widerspruch der entfesselten Kunst zur gefesselten Gesellschaft aufzuheben: alles, was er vermag, ist, durch entfesselte Kunst der gefesselten Gesellschaft zu widersprechen, und auch daran muß er fast verzweifeln.«¹⁴ Solche Aporie objektiviert sich in einer forcierten Kommunikationsfeindschaft authentischer Werke, ihrerseits Resultat jenes gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs, den sie, indem sie sich verweigern, in sich reproduzieren. Weil Adorno wider eine abstrakte Wirkungsästhetik am Objektivationscharakter der Kunstwerke festhält, vermag er den immanenten Widerspruch aller neuen Kunst auf den Begriff zu bringen: da die Kunstwerke, sofern sie sich kommunikativ gebärden, zu kruder Propaganda herab-



»Atlantik Mann«

15

Die hier vorgestellten fotografischen Illustrationen zu Marguerite Duras' »Atlantik Mann« sind der Diplomarbeit von Ines von Ketelhodt entnommen. Zu ihrem fotografischen Verfahren notiert sie im theoretischen Teil ihrer Arbeit:

»3.2.3. Langzeitbelichtung

... Durch die Langzeitbelichtung entstehen verwischte Konturen der aufgenommenen Person, die eine Bewegung suggerieren. Wogegen die in der Momentaufnahme festgehaltene Person erst im Begriff ist, sich zu bewegen.

Die auf einem Stativ fixierte Kamera gewährleistet mit ihrer technischen Möglichkeit der Langzeitbelichtung sowohl Schärfe des Umfeldes als auch Unschärfe der sich im Raum bewegend Person.

Da die Fotografien nur bei Nacht mit langen Belichtungszeiten aufgenommen wurden, verlieren sich die räumlichen und gegenständlichen Formen. Teilweise besteht Tiefenschärfe in unbestimmter Dunkelheit, jedoch sind benachbarte Elemente weder klar verbunden noch deutlich getrennt. Lichtstrahlen addieren sich und scheinen teilweise aus dem Ungewissen zu kommen und schließlich verliert die Figur in ihrer Erscheinungsform, z. B. durch Gegenlicht verursacht, jegliches Volumen.

»Daß Sie es sind, Sie werden es vergessen.
Ich glaube, es ist möglich, so weit zu kommen.
Sie werden auch vergessen, daß die Kamera da
ist. Aber vor allem werden Sie vergessen, daß Sie es
sind. Sie.«

»Ja, ich glaube, es ist möglich, soweit zu
kommen, zum Beispiel ausgehend von anderen Vor-
stellungen, von derjenigen des Todes unter anderen,
Ihres Todes, verloren in einem beherrschenden und
namenlosen Tod.

Sie werden das anschauen, was Sie sehen. Aber
Sie werden es unumschränkt anschauen. Sie werden
versuchen zu schauen, bis Ihr Blick ausgelöscht sein
wird, bis zu seiner eigenen Erblindung, und darüber
hinaus werden Sie versuchen müssen, noch weiter zu
schauen. Bis zum Ende.«

sinken, können sie wahr sein nur als Kritik des Kommunikationssystems, was aber zugleich ihre gesellschaftliche Unwirksamkeit besiegelt. Die Überzeugung, allein kommunikationsfeindlichen Kunstwerken komme irgend Wahrheitsgehalt zu, schärft den Blick für den sozialen Gehalt der Werke, fokussiert, wie die Gesellschaft in ihnen sich manifestiert. »Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft. Weil der gesellschaftliche Gehalt der Kunst nicht außerhalb ihres principium individuationis angesiedelt sondern in der Individuation beheimatet ist, ihrerseits einem Sozialen, ist der Kunst ihr eigenes gesellschaftliches Wesen verhüllt und erst von ihrer Interpretation zu ergreifen.«¹⁵

Adornos Einsicht in die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist fundiert in seiner Theorie von der objektiven geschichtlichen Tendenz ästhetischen Materials, welcher künstlerische Technik sich anschmiegen muß, soll ihr Authentisches gelingen. Der Künstler hat solcher Tendenz zu folgen und aufzuspüren, wohin das Material von sich aus möchte. Dieses dem Erkenntnisprozeß analoge Verfahren transformiert das ästhetische Gebilde in ein selber erkennendes, das mittels seines kritischen und fragmentarischen Charakters – entsprungen seiner Revolte gegen den Status der Geschlossenheit – jene Authentizität freisetzt, deren in ihr geborgener Gehalt zu entschlüsseln umgekehrt einer geschichts- und gesellschaftsphilosophisch begründeten philosophischen Ästhetik aufgegeben ist. Es ist ein der Geschichte des Materials immanenter Prozeß, daß die Kunst der Moderne das Einverständnis mit der bestehenden Gesellschaft aufkündigt. So findet Gesellschaftstheorie ihren Gegenstand im Kunstwerk, an dem sie physiognomisch die Gesellschaft wiedererkennt, aus der es stammt. »Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren (...) davon her, daß das 'Material' selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit dieses ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht.«¹⁶

Die geschichtlichen Materialien aber und deren Beherrschung, künstlerische Technik, schreiten fort. Ästhetische Reflexion registriert solchen Fortschritt an der geschichtlichen Tendenz wachsender Vergleichsgültigkeit des künstlerischen Mate-

rials selber, der ästhetischen Praxis Folge zu leisten hat, ohne doch der reinen Beliebigkeit zu verfallen. Das zunehmende Gleichgültigwerden des Materials zehrt an der Stilkatégorie, liquidiert die Einheit des Stils, die vormals der Einheit der Werke galt. Mit der Liquidation des Stils gerät die Kategorie des Ausdrucks in deren Sog: mit dem Stil muß auch der Ausdruck hinab, auf den die authentischen Werke absolut Verzicht leisten müssen. Durch die Negation von Stil und Ausdruck hindurch vollziehen die Artefakte die Negation ihrer Synthesis, deren Verweigerung sie als ihr zentrales Gestaltungsprinzip anerkennen. Darin reagieren sie auf die Krise des Sinnes insgesamt, die sie, rebellisch gegen den Sinn, ohnmächtig zur Erscheinung bringen in der Negation allen Sinnes als ihrem einzig authentischen Gehalt. »Die Kunstwerke sind wie alle Niederschläge des objektiven Geistes die Sache selbst. Sie sind das verborgene gesellschaftliche Wesen, zitiert als Erscheinung.«¹⁷ Daß sie erscheinen, ist ihr beharrlicher Einspruch gegen eben die Dialektik, der sie gehorchen. So belegt fortschreitende Geschichte des Materials seit dem Mißlingen der Kultur, daß der gesellschaftliche Emanzipationsprozeß erstarrte, bekundet, daß in der Welt noch kein Fortschritt ist.

Adorno erkennt die in Walter Benjamins Theorie des Auraverlustes entfaltete Alternative vom Kultwert und Ausstellungswert ästhetischer Gebilde nicht an. Zwischen dem auratischen und dem propagandistischen Werk entdeckt er das authentische: anstelle der unmittelbaren Gewißheit der Echtheit eines einmalig Erscheinenden als dessen Aura tritt dessen objektiver Gehalt selbst.¹⁸ Mit der qualitativ geschichtsphilosophischen Bestimmung des Begriffs der Authentizität, die als produktionsleitender Begriff die Technik der Produzenten im Zuge der Moderne an die Stelle autonomer Gestaltung von Sinn rückt, vollzieht sich die Parallelisierung von Authentizität und Gehalt. Wofür Benjamins Begriff der Aura einstand, wird nicht länger mehr von den Rezipienten, sondern von den Nerven des Künstlers konstituiert – was authentisch ist an den Werken, rührt von ihrer immanenten technischen Durchbildung her. Auf den Begriff gebracht ist das in der Einsicht, authentische Kunst bilde als ihrer selbst bewußtlose Geschichtsschreibung eine Art physiognomischer Erkenntnis, indem sie bestimmte Negation qua physiognomische leiste: »Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne die Anmaßung, über ihr zu sein, sich überantworten. Sie sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche; das nicht zuletzt vermittelt sie zur Erkenntnis.«¹⁹ Damit ist die konstitutive Bedeutung ästhetischer Kritik für die Erkenntnis tangiert. Wenn Adornos 'Negative Dialektik' ihr zentrales Motiv daran hat, »über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen«²⁰, dann verdankt sich solche Intention einem an der Physiognomie fortgeschrittener Kunst geschulten Blick,

der an dem Zur-Erscheinung-Bringen authentischer ästhetischer Gebilde mehr gewahrt als den Inhalt dessen, was erscheint, so, als gelangen sie durch ihr Zeigen über das Zeigen hinaus.

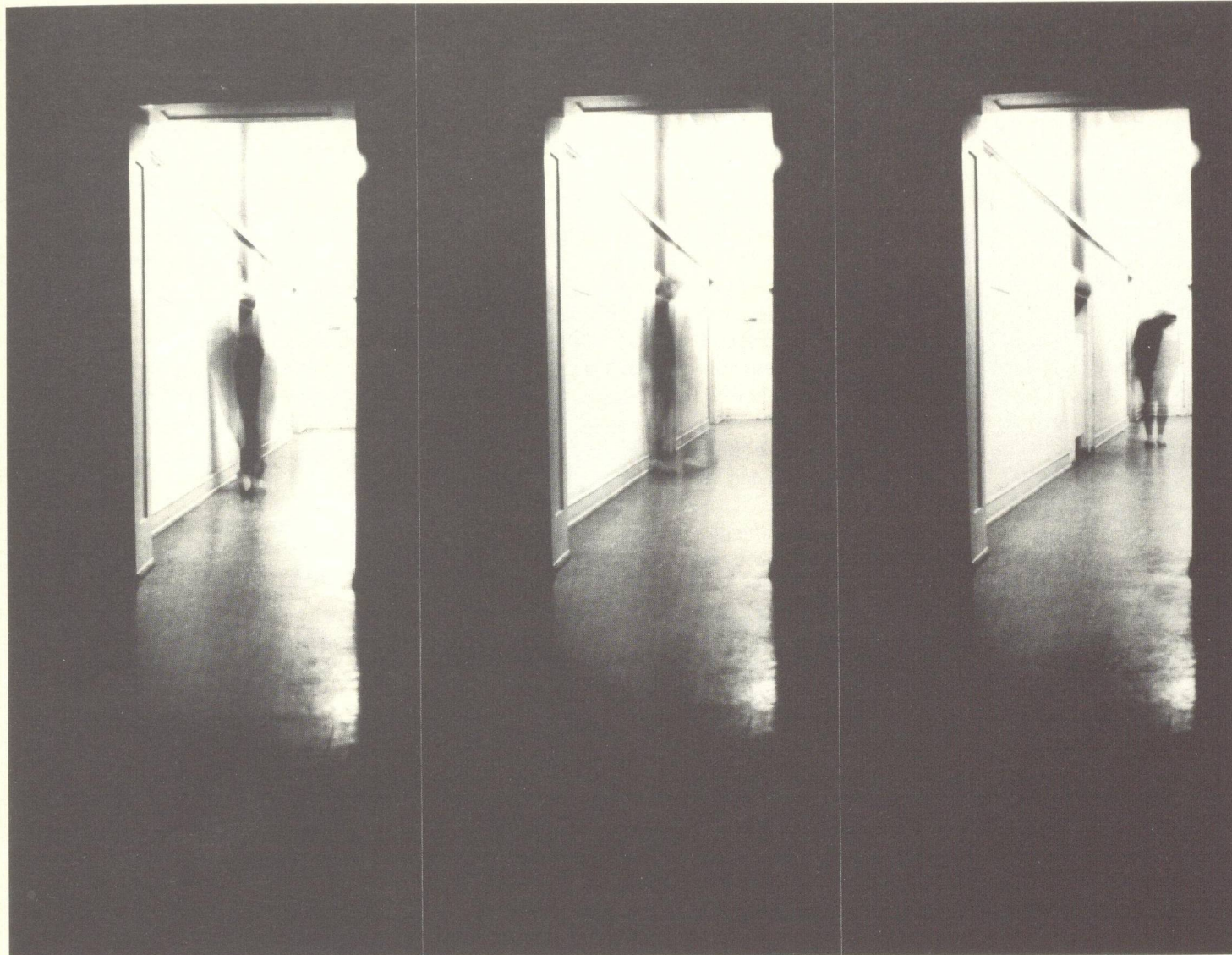
Adornos unbeirrtes Festhalten am Autonomiebegriff im Namen der Kunst, seine Insistenz auf der inpräntendiblen Authentizität der Werke, vorab der musikalischen, hat beizeiten ihm den Einwand eingetragen, seine Philosophie sei eine des Komponierens eher als der Musik.²¹ Solcher Einspruch war hellichtig und verblendet zugleich: verblendet, weil Adornos Ästhetik reflexionsgenetisch der Kritik der mittlerweile obsolet gewordenen Allerweltsmeinung eine Prädominanz subjektiver Produktions- und Genieästhetik entsprang; hellichtig aber war er darin, fast beiläufig ein zentrales kunstphilosophisches Motiv Adornos zu berühren, den von ihm unnachgiebig stipulierten Erkenntnischarakter des Kunstwerks. Seine These von der Kunst als einer Erkenntnisform sui generis, gebildet an Hegels Einsicht, Kunst habe an der Entfaltung der Wahrheit teil, will gegen Hegel die Kunst nicht in Dienst nehmen und der begrifflichen Erkenntnis subordinieren, vielmehr demgegenüber den Hinweis liefern darauf, Theoriebildung könne von Kunst auch lernen.

Auf ihr gemeinsames Telos im Denken Adornos, daß die Begriffe Erkenntnis und Komposition letztlich synonyme Verwendung finden, hat unlängst Heinz-Klaus Metzger hingewiesen.²² In jener Passage wider den orthodoxen Szientivismus, wo Adornos 'Negative Dialektik' den von Max Weber auf begriffliche Erkenntnis applizierten Namen des Komponierens analog zur musikalischen Praxis begreift, heißt es: »(...) es dürfte um die in Rede stehenden Kompositionen ähnlich bestellt sein wie um ihr Analogon, die musikalischen. Subjektiv hervorgebracht, sind diese gelungen allein, wo die subjektive Produktion in ihnen untergeht. Der Zusammenhang, den sie stiftet – eben die 'Konstellation' –, wird lesbar als Zeichen der Objektivität: des geistigen Gehalts. Das schriftähnliche solcher Konstellationen ist der Umschlag des subjektiv Gedachten und Zusammengebrachten in Objektivität vermöge der Sprache.«²³ Solche Konstellation, in welcher die Subjektivität, der sie sich verdankt, verschwindet, ist als Konvergenzbereich von Philosophie und Kunst festgehalten, ohne daß doch beide trübe ineinander vermengt waren. Vielmehr ist deren Konvergenz innerhalb ästhetischer Reflexion sowohl vom philosophischen Begriff her wie auch vom ästhetischen Gebilde aus konzipiert. Der Wahrheitsgehalt des authentischen Kunstwerks ist die durch philosophische Reflexion gewonnene objektive Auflösung des Rätsels, dessen Lösung es verlangt: »Der Wahrheitsgehalt der Werke ist nicht was sie bedeuten, sondern was darüber entscheidet, ob das Werk an sich wahr oder falsch ist, und erst diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinziiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit. (...): genuin

ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.«²⁴ Umgekehrt aber nimmt durch Kunst innervierte Ästhetik die Philosophie in die Pflicht, ästhetische Gebilde in ihrer Komplexion von Wahrheit, emphatisch, als Erkenntnis zu begreifen: »Kunst geht auf Wahrheit, ist nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.«²⁵ Das Verstehen der Artefakte hat durch die aufsteigende Erfahrung ihrer inhaltlichen Momente, ihrer Intention, ihres Gehalts hindurch deren Wahrheitsgehalt als eines Geistigen innezuwerden, wobei Ästhetik, als Philosophie, über die Werke hinaustreibt, wie nur irgend authentische Werke über sich selbst: »Der Geist der Kunstwerke ist nicht was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt. Der ließe sich umschreiben als das, was an ihnen als Wahrheit aufgeht. (...) Dies jenseits eines Erscheinenden von seinem Schein ist der ästhetische Wahrheitsgehalt; das am Schein, was nicht Schein ist.«²⁶

Adorno hat das emanzipatorische Potential der Moderne an einem neuen Typus von Synthesis registriert, der noch das Diffuse und Sinnlose, das Abgespaltene und Nichtintegrierte für die Reflexion einholt. Gegen das Prinzip ästhetischer Synthesis spröde, sucht authentische Kunst, deren Negation als Sinn zu artikulieren, die ästhetische Synthesis noch durch deren Negation hindurch bewirkend: Negation des Sinns als Sinn festzuhalten. Ästhetisches Gelingen, seine Wahrheit und Authentizität, ist hierbei an einen Rest ästhetischen Scheins, ein Sinn-Ähnliches, gebunden. »Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.«²⁷ Nur vermöge ihres Scheinmoments verweisen ästhetische Gebilde, die fortschrittlichen, authentischen, auf ein jenseits des Scheins, welches aber seinerseits als ein das Sinnlose transzendierender Sinn gekettet bleibt an das, was er transzendiert, weil Transzendenz nicht ohne das Transzendierte ist. Was an einem solchen Sinn mehr wäre als seine eigene Karikatur, entsprungen der blinden Affirmation seines Negativs, hat philosophischer Begriff der Erfahrung aufzuschließen.

Weniger substantiell als vielmehr funktional auf Versöhnung bezogen, harren die Werke – nicht zeitlos sich selbst gleich, weil, was sie sind, sie immer erst werden müssen – der Kritik durch ästhetische Erfahrung: »Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.«²⁸ Insofern ist ästhetische Reflexion der an der Erscheinungsweise ästhetischer Gebilde aufgefaßte Lebensnerv ihrer selbst und, ineins damit, ihrer Wahrheit. Läßt Wahrheit sich heuristisch differenzieren in eine 'apophantische', zur Gewißheit gegenständli-



»Sie werden sehen, alles wird ausgehen von Ihrer Bewegung entlang dem Meer, hinter den Pfeilern der Hotelhalle, von der Fortbewegung ihres Körpers, die Sie bis zu diesem Augenblick für natürlich gehalten haben werden.

Sie werden sich nach rechts wenden und Sie werden den Fensterscheiben entlang und dem Meer entlang gehen, dem Meer hinter den Fensterscheiben, den Fensterscheiben in den Mauern, der Möwe und dem Wind und dem Hund.«

Ist die Figur in ihrer konturlosen Transparenz noch als personenähnliches Wesen zu erkennen, so zeigt sie innerhalb ihres Bewegungsablaufes Überlagerungen und Schichten einzelner Bewegungsphasen an: ein Davor, Dazwischen und Danach, d. h. einen Zeitablauf an.

Durch die Langzeitbelichtung addieren und sammeln sich Licht, Zeit, Positionen und Situationen an, sie werden ablesbar. Es ist etwas darstellbar, was dem menschlichen Auge sonst unsichtbar bleibt.«

Dieses fotografische Verfahren übersetzt die »flimmernde unstete Abwesenheit« (Duras), wichtiges Motiv der literarischen Vorlage, in ein Balancieren von An- und Abwesenheit. Es versucht überdies die Forderung aufzunehmen, die M. Duras an den Leser ihrer Texte oder Betrachter ihrer Filme stellt, die Phantasie assoziieren zu lassen, Lebensgeschichte in sie hineinzutragen: ein Stück »Identitätsarbeit« zu leisten und stellt schließlich eine Annäherung an jene Auffassung der Duras dar, es gebe keine Orientierung in Zeit und Raum. »Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges sind in einer Vision zusammengeflossen – eine Erinnerung lang.«

cher Evidenz gelangende Wahrheit, eine 'endeetische' Wahrheit im Sinne von Wahrhaftigkeit, sowie eine moralisch-praktische Wahrheit qua normative Richtigkeit, dann muß ästhetische Wahrheit als Interferenzphänomen dieser verschiedenen Wahrheitsdimensionen interpretiert werden.²⁹ Im Begriff des Wahrheitsgehaltes hat Adornos Kunstphilosophie zwei Aspekte ineins gedacht: Wahrheit als ästhetische Stimmigkeit und Wahrheit als gegenständliche Wahrheit, indem mit der ästhetischen Stimmigkeit zugleich die Frage der Authentizität der Darstellung verhandelt wird. Daß der Kunst emphatisch Wahrheit zugeschrieben ist, hat sein Fundament in jenem Zusammenhang zwischen der ästhetischen Geltung und dem Wahrheitspotential authentischer Werke, den die Kopplung der Metaphorik des Zeigens und Sichtbar-Machens mit der des Sagens und Zum-Ausdruck-Bringens registriert. Wo mehr die Metaphorik des Sagens und Zum-Ausdruck-Bringens in den Vordergrund tritt, ist die Authentizität ästhetischer Gebilde weniger in Begriffen apophantischer Wahrheit, als vielmehr in solchen endeetischer Wahrhaftigkeit gegründet.³⁰ Weil aber der Künstler in seinem Werk nicht buchstäblich etwas sagt, entscheidet sich das Authentische eines Gebildes nicht daran, ob er wahrhaftig war, sondern zeigt vielmehr sich an der Authentizität des Gebildes selbst: daß Wahrheit, Wahrhaftigkeit und Richtigkeit im Kunstwerk metaphorisch einander durchdringen, hat zu seiner Voraussetzung, daß die Werke als symbolische Gebilde mit ihrem ästhetischen Geltungsanspruch zugleich Gegenstand einer Erfahrung sind, in welcher die drei verschiedenen Wahrheitsdimensionen unmetaphorisch, also real miteinander kommunizieren.

Den immanenten Stachel radikaler Kunst, ihren in ihrer Spannung zum Leben ihr eingesenkten Wahrheitsgehalt, hat Adornos Ästhetik, wie kaum eine, auf den Begriff gebracht. »Von allen Paradoxien der Kunst ist wohl die innerste, daß sie einzig durch Machen, die Herstellung besonderer, spezifisch in sich durchgebildeter Werke, nie durch unmittelbaren Blick darauf das nicht Gemachte trifft, die Wahrheit. Zu ihrem Wahrheitsgehalt stehen die Kunstwerke in äußerster Spannung. Während er, begriffslos, nicht anders als im Gemachten erscheint, negiert er das Gemachte. Ein jedes Kunstwerk geht als Gebilde in seinem Wahrheitsgehalt unter; durch ihn sinkt das Kunstwerk zur Irrelevanz herab, und das ist allein den größten Kunstwerken vergönnt. (...) Das Siegel der authentischen Kunstwerke ist, daß, was sie scheinen, so erscheint, daß es nicht gelogen sein kann, ohne daß doch das diskursive Urteil an seine Wahrheit heranreichte. Ist es aber die Wahrheit, dann hebt sie mit dem Schein das Kunstwerk auf. Die Bestimmung von Kunst durch den ästhetischen Schein ist unvollständig: Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen. (...) Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die Sehnsucht an den

Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. Ihn ihr vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist. (...) Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, als Negation ihres Daseins, ist durch sie vermittelt, aber sie teilen ihn nicht wie auch immer mit. Wodurch er mehr ist als von ihnen gesetzt, ist ihre Methexis an der Geschichte und die bestimmte Kritik, die sie durch ihre Gestalt daran üben. Was Geschichte ist an den Werken, ist nicht gemacht, und Geschichte erst befreit es von bloßer Setzung oder Herstellung: der Wahrheitsgehalt ist nicht außer der Geschichte sondern deren Kristallisation in den Werken. Ihr nicht gesetzter Wahrheitsgehalt darf ihr Name heißen.«³¹

Was hier, im Nennen des Namens, zusammenschießt, motiviert Adornos begrifflichen Einspruch wider den Begriff, dessen Rettung in solcher Negation sich vorbereitet. Der Hypostasierung des Begriffs wird mittels Begriffen der Prozeß gemacht. Wie kaum einer weiß Adorno, daß Begriffsbildung eins ist mit Abstraktion, mit Vergessen. Abstraktion ist die Unwahrheit, und dennoch ist sie wahr: sie betrügt um die volle Konkretion, was aber zugleich genauester Ausdruck ist der Warengesellschaft. 'Negative Dialektik' will mittels Reflexion nicht herauspringen aus der Späre des Begrifflichen, sondern vielmehr mit Begriffen aufsprengen, was in den Begriff nicht eingeht, oder, wie Adorno an anderer Stelle formuliert: »Nur Begriffe können vollbringen, was der Begriff verhindert.«³² Damit wird die Sache selbst, das volle Konkrete, das Nichtidentische oder Intentionlose, wird das, was mehr ist als bloßer Begriff, zum Thema probandum. Was begrifflicher Sprache als bloßem Zeichensystem unzugänglich bleibt, dessen versucht Adornos an ästhetischer Erfahrung gesättigtes Denken inne zu werden durch die Deutung von Bildern – Philosophie soll das Intentionlose, Wirkliche selber lesen, indem sie dessen Konstellationen als Schrift offenbart.³³ Zur Deutung solch dialektischer Bilder, deren Theorie Adorno in seiner Auseinandersetzung mit Benjamin entfaltet hat, heißt es: »Dialektische Bilder: das sind die geschichtlich-objektiven Archetypen jener antagonistischen Einheit von Stillstand und Bewegung, die den allgemeinsten bürgerlichen Begriff von Fortschritt definiert.«³⁴ Weit entfernt davon, bloße Abbildungen zu sein, repräsentieren diese Bilder bestimmte Konstellationen des geschichtlichen Materials, die ihrerseits, auf nichts weniger als die Ersetzung des Begriffs, das unter den Bedingungen der Tauschgesellschaft entfremdete Bewußtsein allererst freisetzen, wobei das Denken solche archetypischen Bilder nicht fertig vorfindet, sondern selber produzieren muß. Dem liegt die Intention zu Grunde, für die Erkenntnis jenes im Wirklichen sprachlos verschlossene Potential zu mobilisieren, von dem die gültigen Kunstwerke ein unbegreifliches Zeugnis ablegen.

Nach Adornos Einsicht bergen die im dialektischen Bild zusammenschießenden

geschichtlichen Materialien, als wirkliche wie als artifizielle, einen chiffrierten Text: in ihm können Philosophie und Kunst einander berühren. Erkenntnis macht nicht länger die Sache sich gleich, schmiegt eher umgekehrt dieser sich an; ihre Idee ist die des Namens, der Begriff dessen, was nicht bloßes Gattungsexemplar ist, der des nicht-identischen Bestimmten.³⁵ Impuls dessen ist die gegen die Hegelsche Furie des Verschwindens festgehaltene Überzeugung, noch am Verschwindenden haften ein Schimmer von Hoffnung, ans Vergängliche gerade sei das Absolute geheftet. Solche Solidarität mit dem Verlorenen notiert 'Ästhetische Theorie' einmal dort, wo sie von der Relevanz des Bedingten fürs Unbedingte spricht: »Was transzendiert, ist nicht ohne das, was es transzendiert.«³⁶ Daß Vergängnis und Tod kein Letztes seien – daran findet noch jener Satz aus einer späten Aufzeichnung Adornos sein Maß: »Kann das Absolute nicht ohne das Bedingte sein, so fällt dadurch das Bedingte selbst ins Absolute, und ist doch ein Bedingtes.«³⁷

In einer historischen Phase, in der einerseits die strukturellen Zwänge des Kunstmarktes die Autonomie der Kunst endgültig zu zerschlagen drohen, in der andererseits das Amalgam aus Zuversicht und Resignation angesichts der Adaptation der Computer-Technologie durch die Kunst eher Befürchtungen schürt denn Hoffnung, kann der Begriff ästhetischer Authentizität, das an den Werken, wodurch die authentischen sich die selbstinszenatorische Geste von Authentizität versagen, als Kriterium qualitativer Differenz von Kunst nicht zur Disposition gestellt werden. Was dem Film vereinzelt gelang, in seinen avancierten Produkten Authentizität zu erreichen, muß den neuen technologischen Medien, bei aller qualitativen Differenz beider Bereiche, nicht per se versagt bleiben. Nicht nachzulassen wäre in der Anstrengung, die sogenannte Computerkunst, sofern sie diesen Namen überhaupt sich verdient, am Modell eines inpräntendiblen, intentionlos Authentischen zu messen.

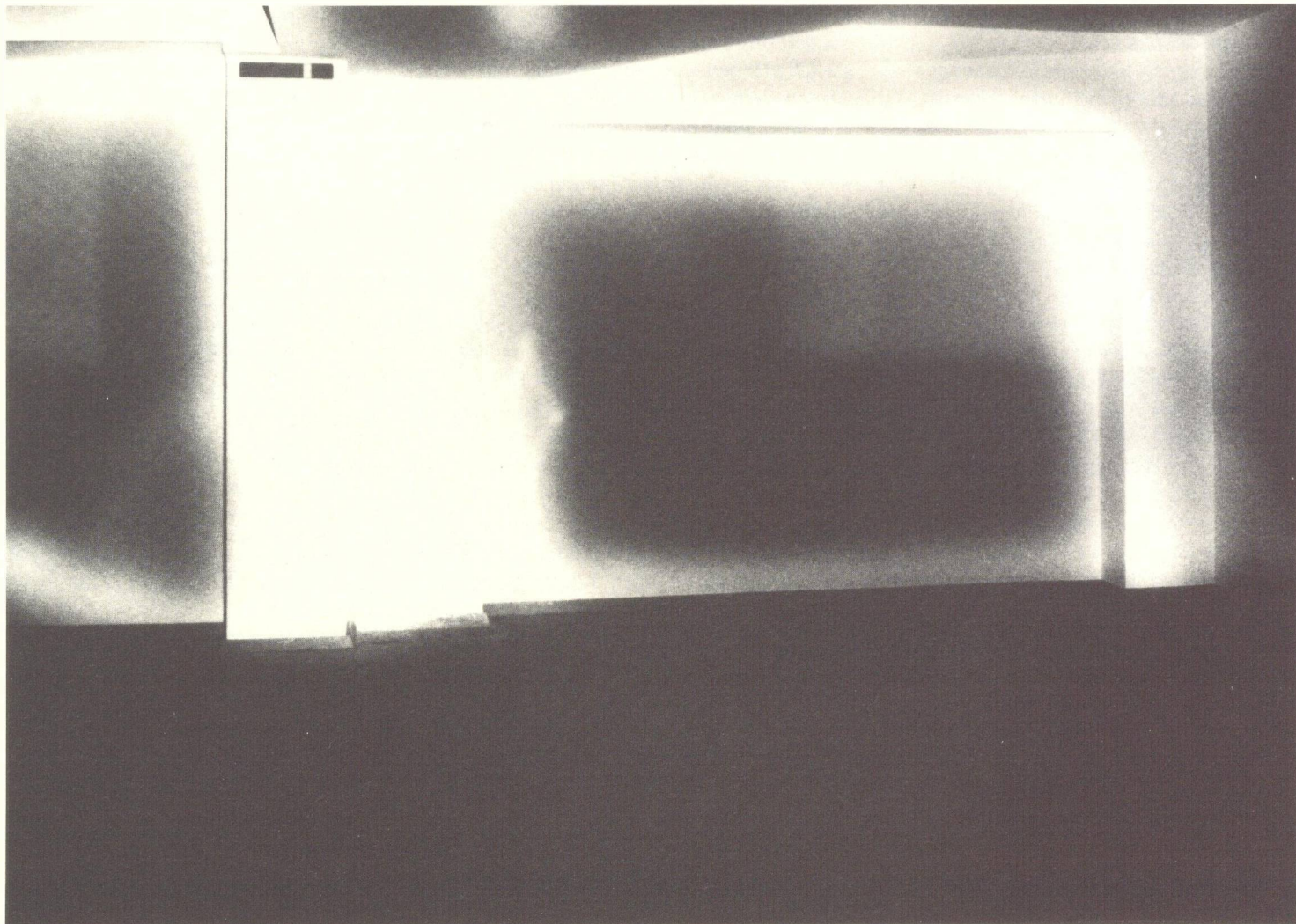
Daß im falschen Leben kein richtiges möglich ist, darauf macht authentische Kunst die Probe. Authentizität kommt den Gebilden der Kunst zu nur, sofern sie, ohne selber intendiert zu sein, deren Mitte selbst entspringt. Einzig durch Intentionlosigkeit der Werke hindurch vermag künstlerische Intention übers subjektiv Intendierte hinausweisend umzuschlagen in jene Authentizität, in deren Namen ästhetische Immanenz auf ihre eigene Transzendierung verweist. Solchen Zusammenhang als 'Ersatzmetaphysik' zu denunzieren, kündigt die Kategorie bestimmter Negation auf und entspringt einer Haltung, die sich ihre Rede vom Alltag, der 'zu schön' geworden sei, als Zynismus anrechnen lassen muß.³⁸ Wenn Christa und Peter Bürger in ihren jüngsten Versuchen einer Standortbestimmung von Moderne und Postmoderne der Hypothese, keinem künstlerischen Material komme mehr historische Notwendigkeit zu, die Weihe eines Verdikts verleihen, so verfahren sie in ihrer Verabschiedung des Adornoschen Materialbegriffs und unter der

Perspektive einer rezeptionstheoretisch verkürzten Ästhetik das an den Artefakten, was Adorno deren Wahrheitsgehalt nannte. Dies wird deutlich gerade auch da, wo der Begriff Authentizität, seines dialektischen Stachels beraubt, eine falsche Auferstehung erlebt in der Wendung, welche 'eine Art zweiter Authentizität' zu erkennen glaubt, die darin bestehe, »unmittelbare Authentizität als Schein durchschaubar zu machen.«³⁹ Aus dem Blick geraten scheint hier, daß die Züge des Authentischen der Schicht des Intentionlosen in den Werken entspringen, gleichviel, ob ästhetische Spekulation vom Begriff der Moderne ihren Ausgang nimmt, oder an dem einer Postmoderne sich erprobt. Auch und gerade eine postmoderne Ästhetik entzöge sich jeden Boden, wollte sie die Frage nach dem Authentischen ignorieren. Dies nachdrücklich gezeigt zu haben, kommt Andreas Kilb zu, der in seinem Beitrag 'Die allegorische Phantasie' im Rahmen des von Christa und Peter Bürger herausgegebenen Sammelbandes zur Postmoderne entschieden festhält am Materialbegriff Adornos, am Apriori des Materials wie an dessen Widerschein intentionloser Authentizität.⁴⁰ Daß die Triftigkeit des Adornoschen Materialbegriffs weit über die ästhetische Moderne hinausreicht, gilt ebenso für dessen materialvermitteltes immateriales Pendant, den Begriff des Authentischen.

Anmerkungen zu Adorno

Nachweise

- 1 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= *ÄT*), Ges. Schr. 7, FfM. 1970
- 2 Das Verdienst, stets und unbeirrt das Ganze der Philosophie Adornos zu reklamieren gegen ein partikulares Herauslösen einzelnen ihrer Stränge, kommt zweifelsfrei Hermann Schweppenhäuser zu; vgl. T. Koch/K. M. Kodalle/ H. Schweppenhäuser: *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung. Eine Kontroverse über Th. W. Adorno*, Stuttgart 1973, passim.
- 3 cf. Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (= *PM*), FfM 3/1974, S. 112 f.
- 4 *ÄT*, a.a.O., Seite 488.
- 5 *PM*, a.a.O., Seite 102 f.
- 6 a.a.O., Seite 159.
- 7 a.a.O., Seite 189.
- 8 a.a.O.
- 9 a.a.O.
- 10 a.a.O., S. 121 (Auf den marxistisch orientierten und eher konkretistischen Versuch Karel Kosik, den Begriff der Authentizität im Sinne einer authentischen Selbstverwirklichung des Individuums zu positivieren, kann hier nicht eingegangen werden; vgl. K. Kosik: *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Ffm 1967, passim).
- 11 a.a.O., Seite 186
- 12 a.a.O., Seite 119
- 13 *ÄT*, a.a.O., S. 19, S. 163, S. 253.
- 14 *PM*, a.a.O., Seite 97
- 15 *ÄT*, a.a.O., Seite 345
- 16 *PM*, a.a.O., Seite 36
- 17 a.a.O., Seite 118
- 18 cf. Friedemann Grenz: *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Ffm 2/1975, S. 195 f.
- 19 *ÄT*, a.a.O., Seite 272.
- 20 Th. W. Adorno: *Negative Dialektik* (= *ND*), FfM 1966, Seite 25
- 21 cf. Kurt Oppens: *Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos (1961: Über Theodor W. Adorno*, FfM 1968, S. 16 ff.
- 22 cf. Heinz-Klaus Metzger: *Mit den Ohren denken. Zu einigen musik-philosophischen Motiven von Adorno.: Adorno – Noten*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Berlin 1984, S. 21 ff.
- 23 *ND*, a.a.O., Seite 165 f.
- 24 *ÄT*, a.a.O., Seite 197.
- 25 a.a.O., Seite 419.
- 26 a.a.O., Seite 423.
- 27 a.a.O., Seite 213.
- 28 a.a.O., Seite 289.
- 29 cf. Albrecht Wellmer: *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität.: Adorno-Konferenz 1983*, hrsg. v. Ludwig Friedeburg u. Jürgen Habermas, Ffm 1983, S. 160 ff. (Wellmer diskutiert hier eine von Franz Koppe eingeführte Unterscheidung; vgl. F. Koppe: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Ffm 1983, passim).
- 30 cf. a.a.O., Seite 165.
- 31 *ÄT*, a.a.O., S. 199 f. Zur Theorie des Namens bei Adorno im Rahmen einer Kritik ihrer modernistischen Zurüstung vgl. Konrad Ott: *Andenken? Zu A. G. Düttmanns: Andenken und Versprechen.: Diskus*, Frankfurter Studentenzeitung H 1/2 1987, S. 48 ff.
- 32 *ND*, a.a.O., Seite 59
- 33 cf. Rolf Tiedemann: *Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis.: Hamburger Adorno-Symposion (1984, hrsg. v. Michael Löbig u. Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 73 ff.*
- 34 Th. W. Adorno: *Fortschritt.: Stichworte*, Kritische Modelle 2, Ffm 1969, Seite 49
- 35 cf. Rolf Tiedemann, a.a.O., Seite 76
- 36 *ÄT*, a.a.O., Seite 424.
- 37 cit. nach Rolf Tiedemann, a.a.O., Seite 78
- 38 vgl. *Gespräche über Ästhetik (X): FR v. 11. 6. 1988, S. ZB 2: Keinem künstlerischen Material kommt mehr historische Notwendigkeit zu. F. Rötzer u. S. Rogenhofer sprachen mit Chr. u. P. Bürger.*
- 39 a.a.O.
- 40 vgl. A. Kilb: *Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne.: Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. v. Chr. u. P. Bürger, Ffm 1987, S. 84 ff (bes. I, III u. IV).



»Sie sind aus dem Blickfeld der Kamera getreten.
Sie sind abwesend.
Mit Ihrem Weggehen ist Ihre Abwesenheit
aufgetaucht, sie ist fotografiert worden wie eben zuvor
Ihre Anwesenheit.
Ihr Leben ist weggerückt.
Allein Ihre Abwesenheit bleibt zurück, sie ist von
jetzt an ohne jede Dichte, unmöglich, in ihr einen Weg
zu finden, in ihr vom Verlangen überwältigt zu werden.
Sie sind eigentlich nirgends mehr.
Sie werden nicht mehr geliebt.«
»Nichts bleibt zurück von Ihnen als diese flim-
mernde, unstete Abwesenheit, die die Leinwand
ausfüllt, die ganz alleine, warum nicht, eine Ebene des
Wilden Westens bevölkert oder dieses verlassene
Hotel oder diese Sandstrände.
Es ereignet sich nichts mehr außer dieser
Abwesenheit, die im Schmerz untergegangen ist und
die in einem Maße ohne Nachkommenschaft sein
wird, daß man darüber weinen können. Lassen
Sie nicht zu, daß diese Tränen, dieses Leid von Ihnen
Besitz ergreifen.
Nein.
Fahren Sie fort zu vergessen, nicht wahrzunehmen,
was aus alledem wird und was aus Ihnen selber
wird.«

»Über die allmähliche Verfertigung der Linie beim Zeichnen«.

Zu den Arbeiten von Manfred Stumpf

Eva Huber

20

Vor dem Hintergrund historisierender Wechselbäder und postmoderner Stil- etüden begegnen einem die Zeichnungen von Manfred Stumpf mit hartnäckiger Eindringlichkeit, die sich dem Gedächtnis einprägt. Manfred Stumpf hat sich der reinen Linie verschrieben.¹

Seit einigen Semestern unterrichtet er an der Hochschule für Gestaltung Offenbach. Sein Thema »Exkurs über das Zeichnen« betont den hervorragenden Stellenwert des elementaren Gestaltungsmittels: Zeichnen als Basistraining und Einübung in die Ökonomie der künstlerischen Darstellungsformen.

Leichtfüßig und schwerelos – auf elementare Umrißformen reduziert – bewegen sich die Figuren seiner Bildgeschichten entlang der Wand, jeweils auf ein DIN A 4 Blatt gebannt, zu Sequenzen gereiht und dem Betrachter streng frontal oder in exakter Seitenansicht zugewendet.

Mensch, Tier, Pflanze, technische Apparate gleichförmig und stereotyp auf die Linie gebracht, nackt und fragil, allen überflüssigen Beiwerks entledigt. Ein leises rhythmisches Schwingen akzentuiert die Linienstruktur des Bildaufbaus, setzt sich übergreifend fort von einem Blatt zum anderen, so den inneren Zusammenhalt einer Folge vermittelnd, welche auch anders gereiht denkbar wäre.

Die scheinbar spielerische Leichtigkeit, mit der Stumpf seine Gegenstände linear ausgrenzt, trifft auf die analytische Funktion der Linie, ihre Präzision und Ordnungsfunktion im Bildgefüge. Die kontinuierlich sich fortbewegende Linie raubt den Gegenständen ihre Plastizität und ihr räumliches Umfeld. Sie werden ortlos auf die Fläche projiziert, abstrahiert von der Besonderheit ihrer individuellen Erscheinungsweise, zeichnerhaft vereinfacht zum Exemplarischen. Immateriellen Wesen von einem anderen Stern gleich, bevölkern die Figuren mit ihren vertrauten Requisiten die Fortsetzungsgeschichten. Man erinnert sich an den Wiedererkennungsmechanismus der Comics, deren Helden immer von Neuem Bewährungsproben ausgesetzt sind.

Die Linie hat Trennungsfunktion: sie sondert aus, schneidet ein, und grenzt ab zwischen innen und außen, Positiv- und Negativform, zwischen Figur und Grund. Körpervolumen und Raum sind einander äquivalent und in ihrer materiellen Konsistenz austauschbar. Jenseits und diesseits der trennenden Linie entwickelt sich ein oszillierender und irritierender Schwebezustand. Als Betrachter befindet man sich auf steter Gratwanderung insofern, als die Linie zwar klar Grenzen definiert, andererseits aber Kontextsituationen relativiert, weil Raum und Volumen gegenüber der Fläche nicht differenziert, sondern nivelliert werden.

In diesem Spannungsverhältnis von Exaktheit und relativierender Offenheit hält die Linie Distanz zu eindeutig definierter Aussage. Sie demonstriert einen Balanceakt zwischen intellektuellem Asolutheitsanspruch und dem Aufzeigen von möglichen Lösungen in der zeichnerischen Praxis durch wiederholte Annäherung an ein und dasselbe Motiv.

Die Aktualität der Linie als Rückgrat des Gedankens ist historisch fundiert. Seit der Renaissance gilt die Linie, mit ihrer Maß und Proportion bestimmenden Klarheit der Ausdrucksform als Träger der Idee und Medium der Erfindung (conchetto). Auch Michelangelo hat das Zeichnen als Entwurfsvorgang über alles weitere künstlerische Gestalten gestellt. Von dem Künstlerbiographen Vasari in die Diskussion eingeführt, erfährt der Begriff des »disegno« (Entwurf, Zeichnung) insbesondere in der neuplatonisch inspirierten manieristischen Kunsttheorie eine zunehmende Konzeptualisierung im Sinne einer inneren oder geistigen Idee (disegno interno) des Künstlers, die dem Umsetzungsprozeß in die faktische Realität (disegno esterno) vorausgeht. Die Zeichnung wird als 'inneres Auge' des Geistes verehrt.²

Den sich in der Folge entwickelnden Streit über den Primat der Linie (disegno) oder der Farbe (colore) als führendes Gestaltungsmittel der Malerei, bis ins 19. Jh. mit Vehemenz ausgetragen, z. B. an solchen Antipoden wie Ingres und Delacroix, wird von Heinrich Wölfflin in seinen »Grundbegriffen« (1915) reduziert auf einen Katalog formal-grammatikalischer Stilprinzipien in fünf Gegensatzpaaren wie z. B. »linear und malerisch«. Beide Begriffe werden entwickelt als allgemeine stilistische Unterscheidungskriterien zwischen Renaissance und Barock.

Wie umfassend Vasari seinerzeit den Stellenwert der Zeichnung bewertet hat, erschließt sich aus dem Eingangssatz des hier angeführten Zitates, in dem er die Zeichnung als »Vater unserer drei Künste«, nämlich der Architektur, Malerei und Skulptur anspricht.

»Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste, schöpft aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß sie (die Zeichnung) nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Gemälden und Bildwerken das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf seine Teile sowie das Maßverhältnis des Ganzen ander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis ein gewisses Urteil entspringt, da im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann »Zeichnung« genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei, als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Gedankens, den man im Sinne hat und den man im Geiste sich vorstellt und in der Idee hervorbringt.«

(G. Vasari, zitiert nach E. Panofsky a.a.O., S. 33)

In dieser Einschätzung Vasaris gründet seitdem die Funktion der Linie als ein Mittel zu geistiger Auseinandersetzung und Konzeptfindung, als veräußerlichter und komprimierter intellektueller Abstraktionsprozeß – bis hin zu den Gefahren des Erstarrens und Austrocknens der Linie in akademisch klassizistischer Tradition.

W. Kandinsky hat mit seinem Bauhausbuch »Punkt und Linie zu Fläche« den Stellenwert der Linie für das 20. Jh. neu definiert.

Manfred Stumpf knüpft bei der Wahl seiner Bildmotive an traditionell Bekanntes, z. B. an Themen aus der christlichen Ikonographie. Über diese postmoderne Verfahrensweise hinaus und in einer Gegenposition hierzu, geht es ihm darum, vor der Folie der aktuellen Bilderflut grundlegend zu überprüfen, was heute verbindlich und bildwürdig sein könnte.

An den alten Bilderfindungen faziniert ihn die Prägnanz und die Aura der Bildausage, erhaben über jeden Zweifel und über jede Alternative. Er hält an der Unerschütterlichkeit der alten Mythen fest und problematisiert sie gleichzeitig neu, indem er die Linie sich an ihnen abarbeiten läßt: die historischen Bildmuster werden seziiert, verselbständigen sich und werden auf die Reise geschickt in die Moderne, landen in der Postmoderne, wo sie als virtuelle Bilder zunächst unsichtbar bleiben, – um schließlich in der nachindustriellen, »entmateriali-

sierten« Gesellschaft nach einer neuen Existenzform zu suchen...

Ein Bildmuster prägt sich besonders ein: Ein Mann auf einem Esel reitend. Die Gruppe überschritten/durchschnitten von einer hochrechteckigen Rahmenform. Die ganze Szene überwölbt von einer Palmen- gloriole, deren Stamm sich elastisch vor dem starren Rechteck biegt. Der Esel gerät ins Stocken, stößt mit dem Kopf an eine Rechteckkante...

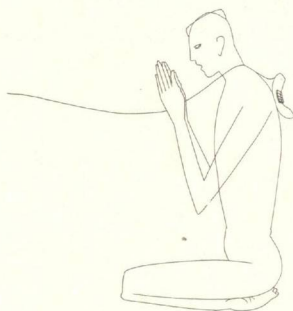
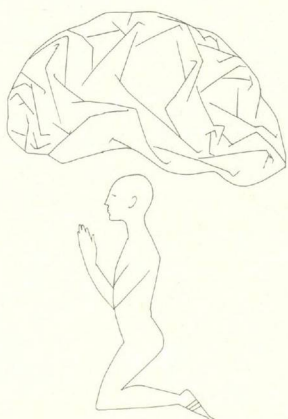
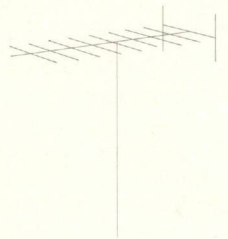
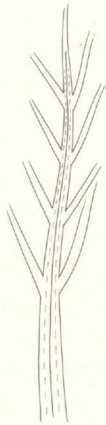
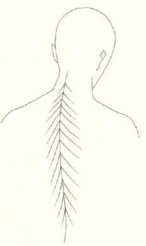
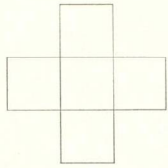
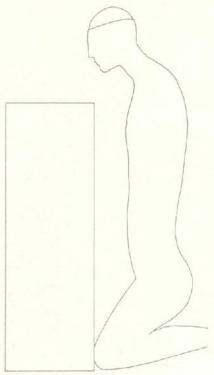
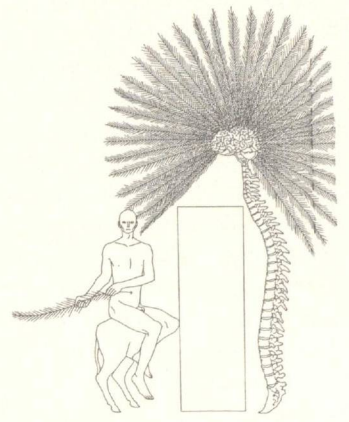
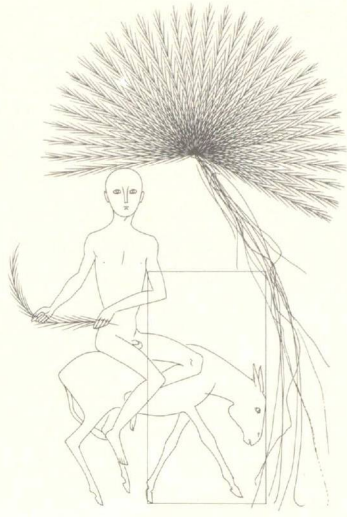
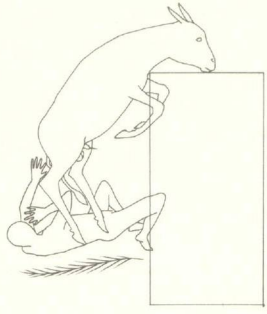
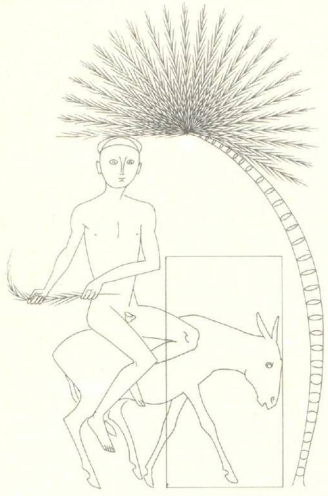
oder anders: Das Tier hat seinen Reiter abgeworfen, versucht jetzt das Hindernis zu überklettern...

eine weitere Versuchsanordnung: Ein Reiter auf fragmentiertem Esel. Das Rechteck wird nicht mehr in Angriff genommen, Mensch und Esel haben sich zurückgezogen, auch die Palme berührt nur punktuell mit ihrem organisch schwingenden Wirbelsäulenstamm und einigen Blättern den kantigen Rahmen. Das Rechteck hat sich durchgesetzt, behauptet sich im Zentrum der Komposition, ein Bild im Bild. Schließlich taucht es andernorts ganz und gar verselbständigt auf oder in neuem Zusammenhang, z. B. als Kreuzform.

Was also ist das Rechteck wirklich: Eine Metapher für Durchlässigkeit/Transparenz, für Innen und Außen, Architektur/Stadtort – für kompakte Masse/Volumen, Skulptur – für plane Fläche, Bilderrahmen/Bild? Jedenfalls: Mensch/Tier/Pflanze als organisch-naturhafte Gegenpole reiben sich daran.

Oder handelt es sich doch nur um den »Einzug Christi in Jerusalem«?

Bisweilen trifft man in den Zeichnungen Stumpfs auf Mensch und Tier, etwas hilflos heutiger Technikapparatur ausgesetzt, aber auch in ironisch-devotem Anbetungshabitus. Auf diese Weise finden seltsam ironische Begegnungen statt: Der Esel hantiert vorsichtig an einem Computerarbeitsplatz, ein Palmenblatt findet sich als Antenne wieder oder ist – kaum wahrnehmbar – in ein grätenförmiges Straßensystem mutiert. Die Palmenkrone zentriert sich im Auge zur strahlenförmigen Pupille und das menschliche Gehirn dringt in das Herz der Palmenfrucht ein, bindet den abstrakten Ort des Denkens an die Natur – wenn es sich nicht gerade außer sich selbst begibt und frei in die Lüfte über seinem angestammten Sitz im menschlichen Kopf erhebt, aus gebührender Distanz den Mann am Steuer begleitend. Alle Dinge – zeichnerhaft stilisiert – befinden sich auf morphologischer Wanderschaft, überschreiten die Grenzen von damals, indem sie die alten Mythen den neuen von heute anverleiben und hoffen so auf neue Bedeutsamkeit.



Die anschaulichen Beschreibungen des »Einzugs in Jerusalem« wie sie die vier Evangelisten im Neuen Testament überliefert haben, sind ihrerseits »Nachbilder« eines einmal prophezeiten »Urbildes« im Alten Testament (Sacharja 9, 9).

Manfred Stumpf verwendet die historische ikonographische Vorlage als archetypischen und zeitlosen Fundus, in dem wesentliche Aussagen bereits vorgeprägt sind und an dessen bewährte Suggestivkraft er mit obsessiven Wiederholungsstrategien erinnert. Prototypenhaft wird ein zentrales Motiv umkreist, demontiert, analysiert und neu zusammengesetzt, immer auf der Suche nach einer (end-)gültigen Formulierung des Gedankenbildes.

22

Alles, was ihn künstlerisch interessiert, scheint hier bereits angelegt, prinzipielle Konstellationen, wie das Aufeinandertreffen von Mensch, Tier, Pflanze und Architektur, überzeugend formuliert. Organisch-Naturhaftes (Mensch/Tier/Pflanze) ist der von Menschenhand konstruierten Stadtarchitektur gegenübergestellt. Letzteres bei Stumpf reduziert zur rechtwinkligen Rahmenkonstruktion des Stadttors, geometrisches Kürzel für das der organischen Natur entgegengesetzte intellektuelle Prinzip im Menschen. Andererseits aber auch lineare Rahmenform, Metapher für das Bild schlechthin.

Inhaltlich ist ein prägnantes Ereignis in der Vita Christi angesprochen, nämlich sein erster erfolgreicher Auftritt in der Öffentlichkeit: Der Bildtypus, den die christliche Ikonographie entwickelt hat, verbindet den triumphalen Einzug Christi in Jerusalem mit der Demutsgeste des künftigen Königs von Israel als Reiter auf einem Esel. Inszeniert als ein von messianischem Charisma geprägtes Spektakel, birgt diese Szene im Kern schon die künftige Passion. Sie steht ikonologisch am Anfang der Leidensgeschichte Christi. Triumphaler Erfolg und Scheitern sind in fatale Nähe gerückt, antizipieren eine moderne Konfliktsituation.

»Tags darauf, da die Masse der Festgäste hörte, daß Jesus nach Jerusalem komme, holten sie Palmzweige und zogen ihm entgegen, und riefen: Hosianna, gesegnet der da kommt im Namen des Herrn, der König von Israel. Jesus aber traf ein Eselein, und setzte sich darauf, wie geschrieben steht:

Fürchte dich nicht, Tochter Sion, siehe dein König kommt auf einem Eselsfüllen sitzend.

(Das verstanden seine Jünger zuerst nicht, aber als Jesus verherrlicht ward, da erinnerten sie sich, daß dies auf ihn geschrieben stehe, und daß man es ihm so getan habe.) Es legten nämlich für ihn Zeugnis ab die vielen, die mit waren, als er den Lazarus aus dem Grabe rief, und ihn von den toten erweckte; darum zog ihm auch die Masse entgegen, weil sie von ihm gehört hatten, daß er dieses Zeichen getan habe. Da sprachen die Pharisäer unter sich selbst: Da schaut ihr, daß ihr nichts ausrichtet. Siehe, die Welt ist hinter ihm dreingezogen.«

(Neues Testament, Johannes Evangelium, 12, 12–19)

Manfred Stumpf zeichnet mit Tusche und dem Rapidographen, ein Arbeitsgerät aus dem Bereich des technischen Zeichners, welches größtmögliche Gleichförmigkeit und Kontrolle der Linie garantiert und damit die persönliche Handschrift anonymisiert und neutralisiert. Uniform ist auch die Wahl des prinzipiell verwendeten Papierformats in DIN A 4-Form, welches sowohl die Eigenständigkeit des einzelnen Blattes, wie auch den übergreifenden inhaltlichen Zusammenhang, der zur Folge gereihten Blätter gewährleistet. Stumpf selbst betont die Wichtigkeit der Zeichnung als adäquate zeitgemäße Darstellungsform in Wissenschaft und Technik. Auch die Kunst müsse sich an diesem Medium objektiver Aussagefähigkeit orientieren. Rationalisierung der Arbeitsweise auf der Basis formaler Knappheit und Reduktion auf allen Ebenen sind die dominanten Stilmittel seiner Arbeit mit dem Zeichenstift.

Der Gefahr des Erstarrens im Schematischen begegnet er mit exerzitihaften Übungen zum Thema Linie. Die wiederholte manuelle Reproduktion und Perfektion einer einmal erarbeiteten Bilderfindung gleicht der Vorgehensweise eines mittelalterlichen Handschriftenkopisten. Mit nahezu mönchischer Askese unterwirft sich Stumpf dieser selbst auferlegten Pflichtübung, betreibt diese als geistiges Konzentrations- und Intensivierungstraining, ähnlich einem Meditationsvorgang. Die automatische Zeichenpraxis einiger Surrealisten läßt sich damit vergleichen.

Dieser Vorgang ist nicht nur als künstlerische Disziplinierungsmaßnahme zu verstehen, sondern ganz konkret als ein geistig-seelischer, auch körperhafter Prozeß: Eine wesentliche Vorarbeit auf dem Wege zu einer verbindlichen Formulierung eines präexistenten Gedankenbildes, dessen Visualisierung dennoch stets von neuem eingeübt und erprobt werden muß.

Die bisweilen stereotype Angestrengtheit der eben beschriebenen Lockerungsübungen vermittelt sich dem Betrachter in der komprimierten Linienführung, und routinierten Formfindung. Die Linie verleugnet jedoch nie ganz ihren Ursprung aus dem sinnlich Körperhaften und konserviert durchaus Spuren ihrer organisch-natürlichen Energie im polaren Spannungsfeld von größtmöglicher Abstraktion und größtmöglicher Realität, bzw. Lebendigkeit.³

Insofern wirken die Zeichnungen in gewisser Weise »notwendig« auch mechanistisch starr und stereotyp; sie wollen »in den Bann ziehen«, den Betrachter durch ikonenhafte Frontalität beschwörend fixieren.

Das Prinzip der Wiederholung und damit der Erinnerung erweist sich als ein konstitutives Element in der Arbeit von Manfred Stumpf. Es zeigt sich im Prozeß des kontinuierlich, reproduktiven Vorgangs des Zeichnens, zugleich geistig-sinnliches Konzentrationstraining als Lebenshaltung, wie auch in der völlig immateriellen Bildtransmission über computergesteuerte Zeicheneingabe. Wiederholt wird gleichermaßen ein spezifisches Bildthema, z. B. die Paraphrasen zum »Einzug in Jerusalem«, wie auch die Reihung der einzelnen Blätter der Wiederholungsstruktur des gesamten Projekts entspricht.

Als ein solches Projekt muß man die systematische Suche nach dem »Urbild« verstehen, die sich hinter diesen Annäherungsversuchen an ein Bildmotiv verbirgt. Stumpf begreift dies – wie er selbst sagt – als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. Er sieht sich als Künstler in die soziale Pflicht genommen, fühlt sich in der Nachfolge von Joseph Beuys mitverantwortlich für ein Stück realer Anbindung der Kunst an das Leben – gegen den rein dekorativen Charakter von Kunst. So muß man seine

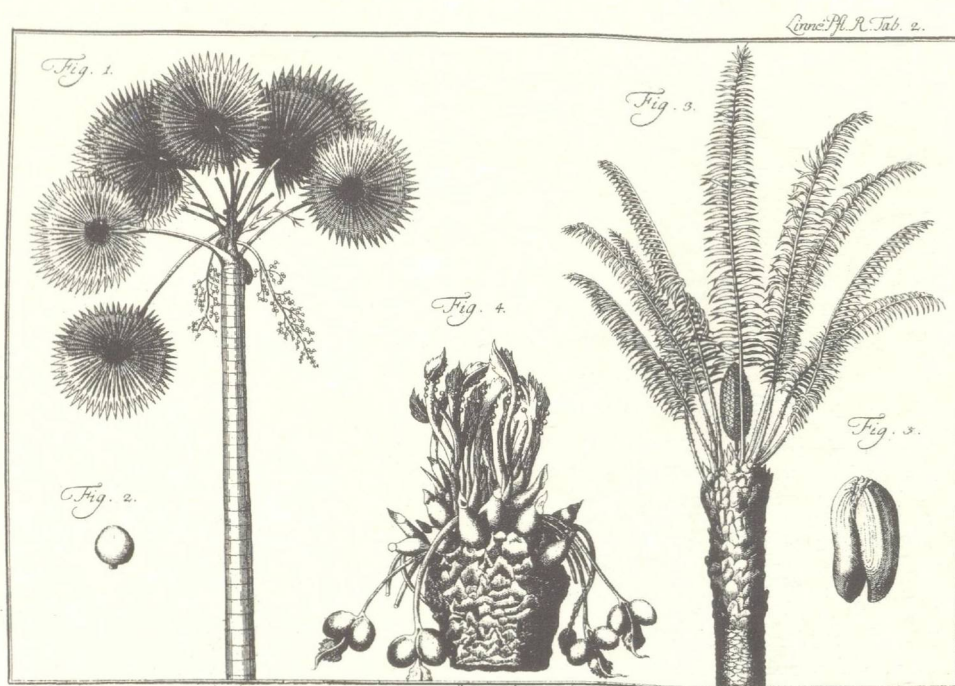


Abb. Carl von Linné: »Vollständiges Pflanzensystem«, Nürnberg 1777, Tab. 2: Schirmpalme, Ananaspalme

Beschäftigung mit einem wiederkehrenden Bildmotiv als eine fortlaufend betriebene Auseinandersetzung mit der Frage nach dem existenziell Verbindlichen und Authentischen begreifen, durchaus in der religiösen Tradition des byzantinischen Vera Ikon, in dem auch in der Wiederholung noch ganz konkret die leibhaftige Existenz des ursprünglichen Bildes der Gottheit vermittelt ist und damit sein Wahrheitsgehalt; daraus folgend auch sein Verbindlichkeits- und Verehrungspostulat.

Unbeirrt begibt sich Stumpf auf die Suche nach dem verlorenen Paradies, appelliert an die »Glaubensfähigkeit« des heutigen Menschen, immer von Neuem die Frage formulierend nach dem konkreten Ort des »Bildes« im Zeitalter der elektronisch gesteuerten Informationsakkumulation. – Eine mutige Fragestellung vor dem Hintergrund einer auf mediale Vermittlung von abstraktem Wissen programmierten Gesellschaft, deren immaterielle Produkte, computergesteuert, sinnlich minimalisiert und kaum erfahrbar, um die Erde flottieren.

Die methodisch angelegten Recherchen nach dem Prinzip »Bild« werden keineswegs nostalgisch verfolgt, sondern fast naturwissenschaftlich analytisch. Ein konventionelles ikonographisches Bildthema, dessen Eignung als Prototyp für eine Mehrzahl von künstlerischen Problemstellungen evident erscheint, wird gewissermaßen dekonstruiert und in seine kompositionellen Einzelteile zerlegt, um diese exemplarisch zu untersuchen: Mit zeitgenössischem konfrontiert und auf die Tauglichkeit im aktuellen Kontext überprüft. Aus dieser Bestandsaufnahme resultiert die Aktualität der Bildaussage. Die ursprünglichen Elemente der Komposition geraten in Bewegung, sich einer anderen Gestalt und Bedeutung anverwandelnd.

Bildhaften Metamorphosen gleich gehen die so »befreiten« Gegenstände neue Beziehungen ein, stoßen sich produktiv an Zivilisation und Technik, nehmen Stellung, immer jedoch der Idee des »alten« Bildes verpflichtet. Sie halten ironisch-poetische Distanz zu absoluter Eindeutigkeit, verweisen auf die relativierende Möglichkeitsstruktur der Zeichensymbole.

Wie exponiert dieser Balanceakt bisweilen ausfallen kann, zeigt eine der jüngeren Arbeiten Stumpfs, sein Altarschrein-Container, den er zuletzt anlässlich der »Binationale«-Ausstellung vor die Kunsthalle in Düsseldorf gestellt hat: Das Bild wird nahezu zwanghaft als Ikone im Inneren eines nüchtern funktionalen Containers präsentiert. Das genormte Industrieprodukt trifft auf das normative »Urbild«. Von dieser streng funktionsorientierten Position her nähern sich beide einander an.

Manfred Stumpf hat im Laufe der Jahre ein konvertibles Zeichensystem entwickelt, welches auf der Basis eines labilen Gleichgewichts funktioniert: Der hieratische Charakter der Bildidee mit Anspruch auf universelle Gültigkeit und Zeitlosigkeit steht gegen eine komplex vernetzte Zeichensymbolik, offen für Interaktion und Konnotation von Bedeutungsebenen. Wie allerdings dieses divergierende »Kräfteprinzip zur Veranschaulichung von Wirklichkeit« (Stumpf) visuell auf Dauer bestehen kann, bleibt als Option offen.

Anmerkungen:

1 Die folgenden Überlegungen beruhen u. a. auf einem Gespräch mit Manfred Stumpf im Juli dieses Jahres.

2 Erwin Panofsky: »Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie«, Berlin 1960, S. 45

3 Frei zitiert nach W. Kandinsky: »Über die Formfrage« in: »Der Blaue Reiter«, hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc, München 1965 (Neuausgabe), S. 132 ff.

Beschreibung

der

Pflanzen.

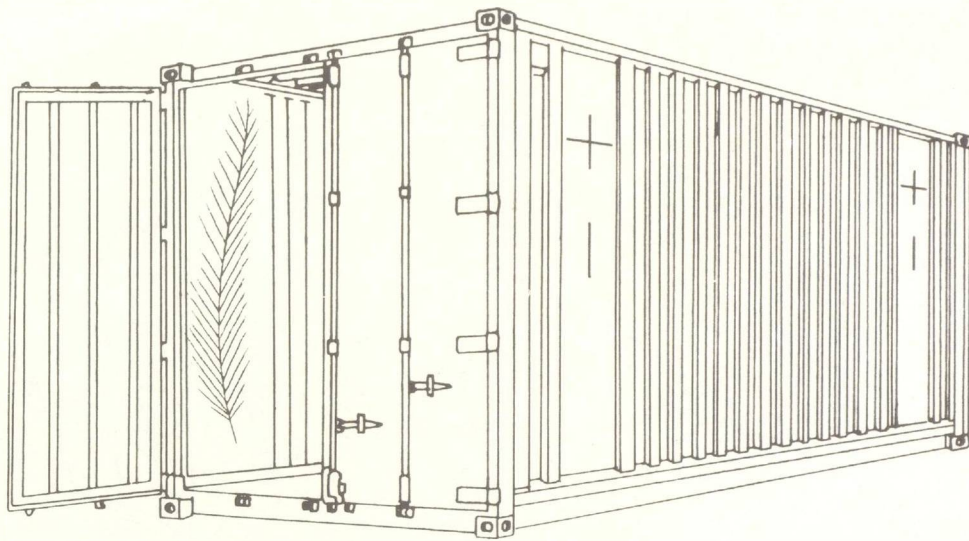
Erste Klasse.

Die Palmen oder Palmbäume. Palmae.

Von den Eigenschaften der Palmbäume überhaupt, und ihrer Eintheilung in Familien und Gattungen.

Sieichwie bey der Beschreibung der Thiere die Vierfüßige oder Säugende, und insonderheit der Mensch als das edelste Geschöpf, den Anfang machen; eben so behaupten in dem Pflanzenreiche billig die Palmbäume den ersten Rang. Diese nämlich überrreffen an Höhe viele andere Bäume, und sowohl die Geradheit ihres Stammes, als die ausgebreiteten Gipfel oder Kronen desselben von beständig grünenden Blättern geben ihnen ein ungemeines Ansehen; daneben ihre Früchte, Mark und Säfte Menschen und Thieren zum Nutzen gereichen. Sie erheben ihr Haupt stolz über andere Bäume, und halten, vermöge ihrer steifen und einfachen Stämme, die schwersten Stürme aus, ohne von denselben gebogen zu werden oder zu wanken. Sie sind von je her wegen ihrer Stärke berühmt gewesen, wodurch sie auch der größten Gewalt nicht nachgeben, sondern unbeweglich stehen bleiben, bis sie etwa überwältigt einmal niederstürzen. In Ansehung ihrer Früchte kommen sie der Vortreflichkeit des Weinstocks und Delbaums am nächsten. Die heilige Schrift sagt daher gleichnißweise von den Gerechten, daß sie grün sollen, wie die Palmbäume. Man beschenkte mit Palmen die Helden und Uebertvinder, zuerst bey den Griechen, hernach auch unter den Römern; und die Sprüchwörter, Palma donare aliquem: Palmam præripere: Palmam ferre, einem den Vorzug geben, den Vorzug bekommen, u. d. gl. haben davon ihren Ursprung. Palmzweige wurden ehemals bey den Israeliten zur Auszierung des Allerheiligsten gebraucht. Mit Palmzweigen verherrlichte das Volk den Einzug Christi nach Jerusalem; und die Seeligen im Himmel werden in der Schrift mit Palmen in ihren Händen; als einem Zeichen ihres glückseligen und herrlichen Zustandes, vorgestellt.

Carl von Linné: »Vollständiges Pflanzensystem«, Nürnberg 1777, S. 49 f.

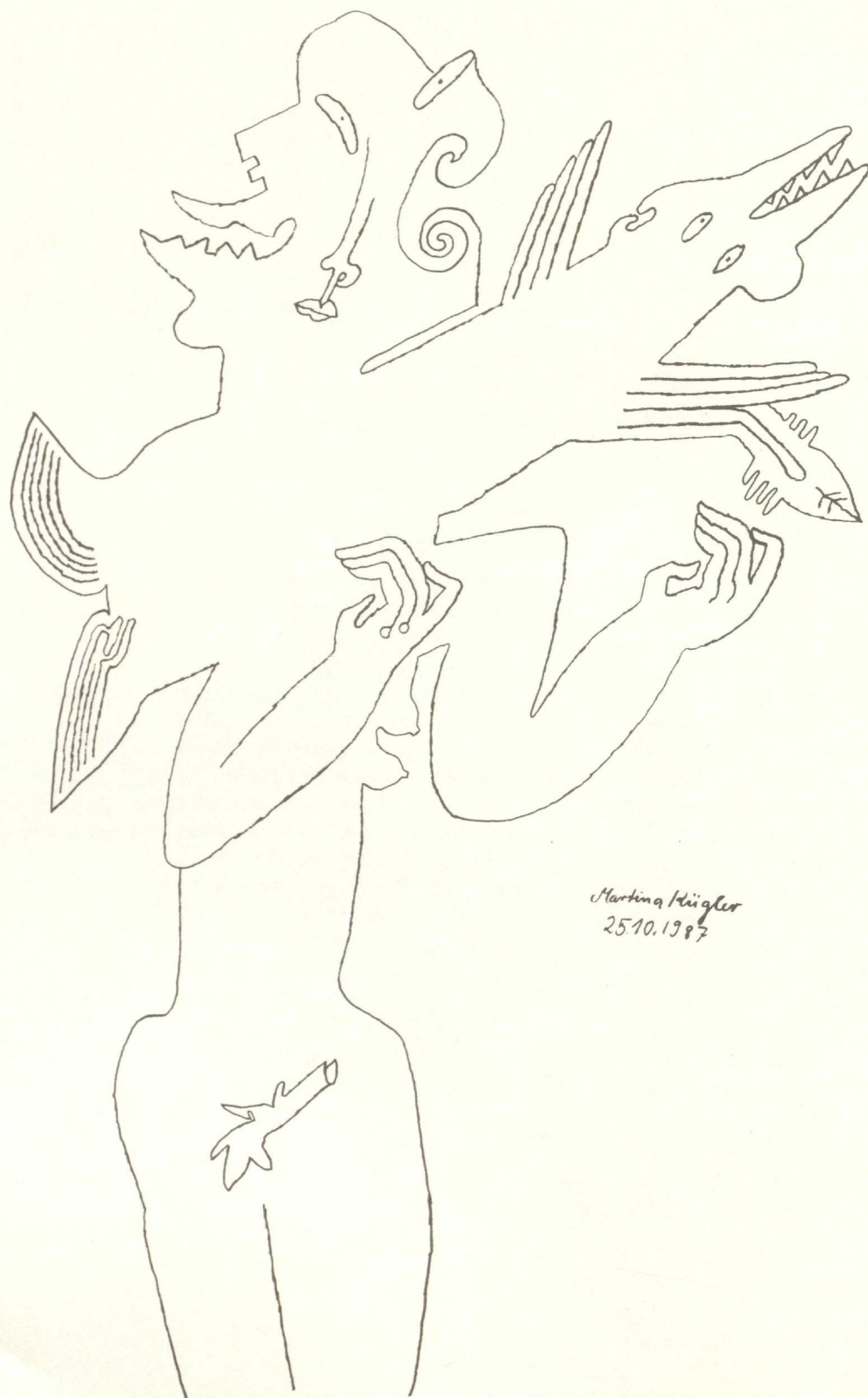


Metamorphosen der Kontur

Zu den Zeichnungen Martina Küglers

Hans Jürgen Döpp

24



Martina Kügler
25.10.1987

»Im ächten Künstler zugleich Absicht, Vorsatz, Verstand – und Unwillkürliches Genie; beides in Superiorität über das andere.«
Friedrich Schlegel

Erst dem, der sich von den Dingen abwendet, erschließt sich deren Wahrheit. Martina Küglers Zeichnungen tragen ein Licht in Platons Höhle, und von ihrem Linienspiel gebannt erkennen wir, daß die Schatten auf der Wand eine eigene, imaginäre Realität besitzen. Nicht »draußen« ist die Quelle des Lichtes zu suchen: nach innen geht der Blick. Raum- und zeitlos sind ihre Zeichnungen, doch durch den Verlust dieser Dimensionen gewinnt sie eine neue: ihre Bilder sind Lautzeichen einer imaginären Welt, diesseits des Koordinatensystems unserer Wirklichkeit.

In Martina Küglers Linienspiel, das die Figuren stets nur konturiert, vibriert die Spannung von Seelenkräften, die einander widerstreben und in ihren Zeichnungen doch zur Versöhnung finden. Die Essenz ihrer Kunst ist in den Metamorphosen der Kontur zu suchen. Fingerspitz-fein und scharf, wie mit dem Skalpell gezeichnet sind die Blätter, die durch ihre apollinische Strenge den Betrachter anziehen. Auf anderen Blättern reihen sich die Figuren in beinahe ägyptischer Streifigkeit. Die durchgezogene Kontur ist ihnen ein Gehäuse der Einsamkeit, aus dem heraus sie nur durch Gesten sich verständigen, ohne sich erreichen zu können. Dann wieder, mit wilder Energie, die der Bewegung des ganzen Armes entspringt, Linien, die – nach einer der Welt abgewandten Melodie – zu tanzen anheben; Figuren; mit schwerem Kolbenstift oder schwarzer Ölkreide gezeichnet, die sich in einem dionysischen Rausch auflösen. Harte dünne Bleistiftlinien, die bestimmt und sicher eine Figur umreißen, und doch so hauchzart und dezent, als könnte man sie wegblasen. Und wieder Blätter, auf denen Bündel weicher Linien nervös die Finger umspielen, als könne diese ihre Grenze noch nicht finden. Oder ist sie gar dabei, die Bestimmtheit ihrer Identität im ekstatischen Linientaumel zu überwinden?

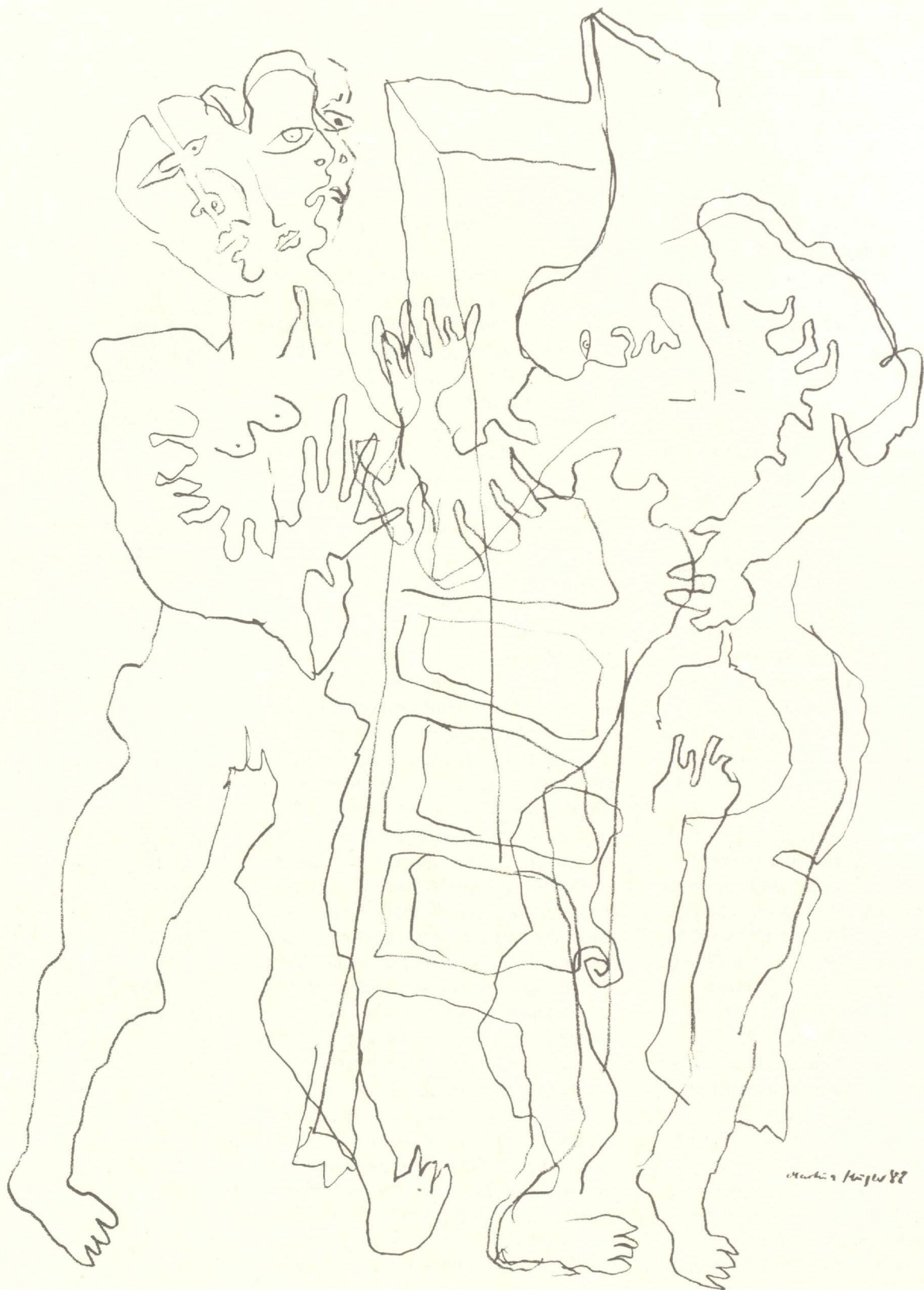
Noch in den abstraktesten Blättern finden sich – hier ein Auge, dort ein ausgestreckter Arm – Kristallisationskerne, an denen eine figurative Phantasie sich entfalten kann. Es sind archaische Gestalten, erhaben in stolzer Trauer; traumwandelnde Tänzerinnen. Und dann wieder zerreißt Entsetzen ihr Gesicht. Ob erhaben oder entsetzt: stets sind es tragische Figuren, von Schmerz gebeugt und doch ihn besiegend. Vor manchen Blättern wiederum schmunzelt der Betrachter leise: eine ansteckende Heiterkeit bestimmt hier die Linienführung; ein ungemein erfinderischer Sinn für Witz spielt mit den Formen. Doch »die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzend Heiterkeit des künstlerischen Schaffens«, schreibt Nietzsche in der »Geburt der Tragödie«, ist »nur ein lichtiges Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt«. Als hätte er die Bilder Martina Küglers vor Augen gehabt.

Auch ihr ist die Kunst eine »rettende, heilkundige Zauberin«: Sie allein »vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden«.

Der Ausdruck der Zeichnungen wird von einer geheimen Wunschökonomie bestimmt; ihre Quelle haben sie in einem unerträglichen Schmerz, den es zu ertragen und zu überwinden gilt. Die leichtfertige These, daß die Zeichen heutzutage nicht mehr auf ein Bezeichnetes, sondern immer nur auf andere Zeichen verweisen, die Suche nach Wahrheit sich also erübrige, verfehlt Martina Küglers Kunst. Als Handlungen der Hand sind ihre Lineaturen stets Spuren eines Erlebnisses, Engramme eines verlorenen Glückes. »Ist Kunst an sich im Innersten ein Verhalten«, schreibt Adorno, »so ist sie nicht vom Ausdruck zu isolieren, und der ist nicht ohne Subjekt«. Welche Wunschökonomie ist es, die den Ausdruck ihrer Lineaturen bestimmt?

In Ihren Zeichnungen thematisiert und symbolisiert sich der Urschmerz im Herzen eines jeden: der Schmerz der Identitätsbildung. »Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen«, schreiben Horkheimer und Adorno in ihrer »Dialektik der Aufklärung«, »bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete ... Charakter geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt«. Versagungen und Verstümmelungen, die Beschneidung von Phantasie und Spontaneität, die Reduktion von Glückserwartungen – darin besteht der Preis der Identitätsbildung. Es ist nichts anderes als das Lebendige selbst, das geopfert wurde. Doch den infolge der äußeren Not in der Realität nicht mehr erreichbaren Lustquellen des Lebendigen schafft die Phantasie im Inneren eine gesicherte Zufluchtstätte. Ein »Zwischenreich« zwischen Wirklichkeit und Phantasie – so nannte Freud einmal die Kunst. In Martinas Zeichnungen vernimmt der in seiner Selbst-Beherrschung erstarrte Betrachter noch einmal den fernen Sireningesang, dem nicht zu verfallen er sich so wappnen mußte. Dem vom Identitätszwang Geprägten erscheinen sie als Entfesselungsträume. Die idealistische Fiktion des mit sich selbst identischen Subjektes: sie zerfällt vor Martina Küglers Bildern.

Die Taten und Leiden ihrer Lineaturen veranschaulichen ein Drama, das uns längst ins Unbewußte abgesunken ist. Doch das Unerinnerbare ist zugleich das Unvergeßliche. Es ist der Kampf zwischen dem glückverheißenden Symbiosewunsch und dem Wunsch nach Autonomie und Individuation. Dem in Einsamkeit Erstarrten liegt in dem Wunsch nach symbiotischer Verschmelzung eine »promesse du bonheur«. Die Figuren sind von dieser Einsamkeit bedrückt, und doch transzendieren sie diese. Die Erinnerungspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist – Adorno zufolge – stets auch Antezipation eines Zustandes jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und dem Anderen. Darum



sind ihre Linien nie nur reine Demarkationslinien, die ein Ich vom Nicht-Ich abgrenzen: Stets fusionieren die Gestalten, lagern sich transparent übereinander, kippen vom Konkaven ins Konvexe. So wenig, wie Innen und Außen als »verschieden« empfunden werden, so wenig wird die Verschiedenheit der Geschlechter, die doch das Fundament unserer Wirklichkeit abgibt, akzeptiert. Auf der Suche nach dem Glück der Symbiose werden die Geschlechtsunterschiede ebenso geleugnet, wie jeder Unterschied aufgehoben wird. Miteinander verschmolzene, bisexuelle Gestalten oszillieren im Zwielficht der Unbestimmtheit. Erogene Zonen und ihre Funktionen werden austauschbar gemacht. Eine Vermischung, die nur den verwirrt, der an die rationale – und Analytiker würden sagen: »väterliche« – Ordnung fixiert ist.

Und nicht nur thematisch wird der traumatische Verlust kompensiert: die Zeichnung selbst besitzt eine narzistische Inschrift. Kunst wird zum einzig verlässlichen Partner, mit dem ein intensiver Gefühlsaus-tausch möglich ist. Das Bild ist nicht nur ein »Gegenüber«, das im Prozeß des Zeichnens selbständiges Leben gewinnt: es ist zugleich ein erweitertes »Selbst-Objekt«.

Doch Martina Kügler's Rekurs auf den symbiotischen Ursprung der *conditio humana* ist zugleich ein kontrollierter. Erst die Sicherheit ihres Zeichenstriches gestattet ihr, diese frühen Wünsche zu thematisieren. Durch sie kann der symbiotische Wunsch als beherrschbar und nicht beängstigend erlebt werden. Zum einen drückt sich in der apollinischen Klarheit ihrer Linie der Schmerz des Getrenntseins aus, dem eben das Verlangen nach Aufheben des Getrenntseins entspringt. Doch der »Furcht vor der tödlichen Begrenztheit des Ich in Zeit und Raum« (Bellmer) steht eine nicht minder große Furcht gegenüber: dem Wunsche nach Verschmelzung steht die Drohung entgegen, ganz vom Gorgonenhaupt des ersehnten Objektes verschlungen zu werden. Im Schrecken vor Martina Kügler's archaischen Maskenbildern, deren Häßlichkeit als Nachahmung dieser Furcht zu verstehen ist, weichen wir vor diesem bedrohlichen Haupt zurück. Seismographisch zeichnen die Bilder die Erschütterung auf, die dem Grauen der Vorwelt entstammen. Dieses kann sich verwandeln, nie aber verschwinden. So sind auch ihre lichten Bilder – nach Nietzsche – »notwendige Erzeugungen eines Blickes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes«.

Das Begehren schwankt daher, beständig zwischen Fusionslust und Fusionsangst, zwischen dionysischer Auflösung und apollinischer Rettung. In der wilden Starrheit ihrer Figuren entladen sich einander befehdende Kräfte, die in ihrer Antinomie unschlichtbar sind. Sei es eine aufregende Stelle, die dem Hinabgleitenden letzten Halt verspricht, sei es ein ins Bild gesetzter Rahmen oder Kubus; sei es eine farbige Linie, die das Blatt umgrenzt: stets ist die Auflösung eine begrenzte. Die auflösende Bewegung wird quasi eingefroren: die Dia-

lektik zwischen Trennung und Verschmelzung verweilt für einen Augenblick im Stillstand. Eben dieser Moment ist uns ein Augenblick des Bewußtwerdens.

»Ausdruck«, meint Adorno, haben Kunstwerke da, »wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität, der von Besee-lung erzittern«. Jene Urgeschichte des Subjektes, das Nicht-Subjektive an ihm blickt uns aus diesen Bildern an, – in einer Bildersprache allerdings, die das Allgemein-Universale wieder in einmaliger, höchst subjektiver Form und in einer unverkennbaren Handschrift ausdrückt.

Mythologisch sind diese Bilder insofern, als alle Mythologien sich auf eine Entwicklungsstufe beziehen, die vor der vollendeten Ausbildung der Individuation liegt. Doch sind es Mythen ohne Götter. Wie diese einst aus den Menschen heraus auftauchten, so führt Martina Kügler sie wieder auf dessen ureigenen inneren Kampf zurück. Ihre Zeichnungen beziehen sich auf das Substrat, aus dem die alten Mythen emporstiegen: das Unbewußte. Doch fühlt sich der Mensch in der dionysischen Aufhebung des *principii individuationis* nicht selbst wie ein Gott? »Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung«, stellt Nietzsche fest. »Er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traum wandeln sah«. Haben Martinas Figuren mit ihren erhobenen Lilien-Fingern nicht oft den Blick von Seherinnen, gebannt vom Entsetzen und zugleich verzaubert durch eine unhörbare Musik?

Negation der Identität, wie der Idealismus sie postulierte; Kritik der Allherrschaft der Vernunft: hierin liegt die Negativität dieser Kunst begründet. In der Negativität der neuen Kunst sah Adorno den »Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten. Dorthin lockt es.«

In der Lust am Verdrängten rezipiert die Kunst zugleich das Unheil, das verdrängende Prinzip, anstatt bloß vergeblich dagegen zu protestieren. Daß sie das Unheil durch Identifikation ausspricht, antezipiert seine Entmächtigung«.

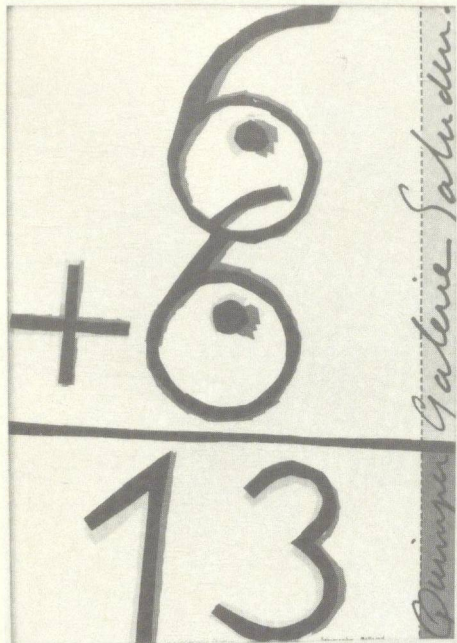
Kunst ist für Martina Kügler eine Frage des Überlebens: daher ihr so ungewöhnlicher, so produktiver »Fanatismus zur Kunst«, um in ihren Worten zu reden. In der schwermütigen Euphorie ihrer Gestalten verwandelt sich das Leiden in ekstatische, lebensbehahende Schmerzlust. Seine psychische Intensität wird quasi zur Hand hin verschoben. Zeichnen selbst wird so zur Handlung, zur Ausdruckshandlung, die den Schmerz zugleich steigert und – über ästhetische Gestaltung – ableitet. »Nicht nur ist sie«, schreibt Adorno über die ästhetische Autonomie, »Echo des Leidens, sondern verkleinert es; Form, Organon ihres Ernstes, ist auch das von Neutralisierung des Leidens«. Die Dämonie der psychischen Dramen wird beschworen und gebannt durch ästhetische Form. Sie darf in ihren Bildern walten, ohne sie zu beherrschen. Hierdurch hat Zeichnen an der Magie teil: für einen kurzen Augenblick ermöglicht es die Fiktion einer tröstenden, weil erfüllten Gegenwart, und die stumme Klage verwandelt sich in die zarte Musik einer feinen Bleistift-Sonatine.

Die Zeichnungen Martina Kügler's befähigen die Phantasie des Betrachters, in ihren Figurationen Bilder wiederzuerkennen, die uns längst ins Unbewußte abgesunken waren und die nun wunderlich verwandelt an die Oberfläche tauchen. Wer Gelegenheit hatte, sie beim Zeichnen zu beobachten, ist fasziniert von der traumwandlerischen Sicherheit, mit der sie ihre Kompositionen entwirft: das Bild war ohne Zweifel im Unbewußten genau vorgezeichnet. Zwar wird es von scharfem künstlerischen Verstand kontrolliert, jedoch wäre dieser allein nicht in der Lage, es vorauszu-sehen oder gar hervorzurufen. Was Henri Michaux von seiner Kunst sagt, trifft auch für Martina Kügler zu: »Wie ich schreibe, um etwas zu finden, so zeichne ich, um zu finden, um wiederzufinden, um ein eigenes Gut, das ich be-sitze, ohne es zu wissen, als Geschenk zurückzuerhalten«.

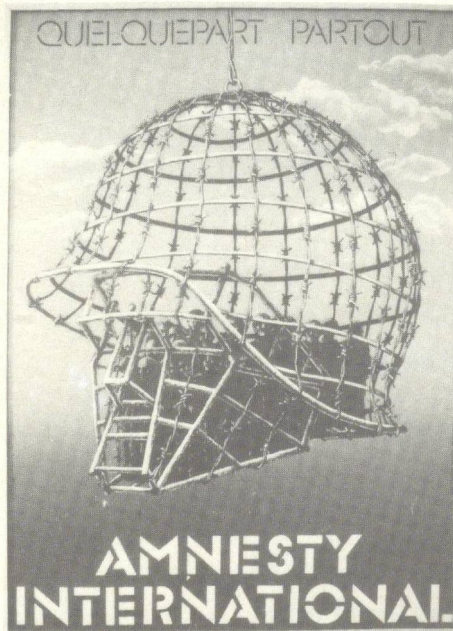
Dieses Geschenk gibt Martina mit ihren Bildern an den Betrachter weiter.

Plakatausstellung Alain Le Quer nec Verstehen heißt: eine Lücke schließen

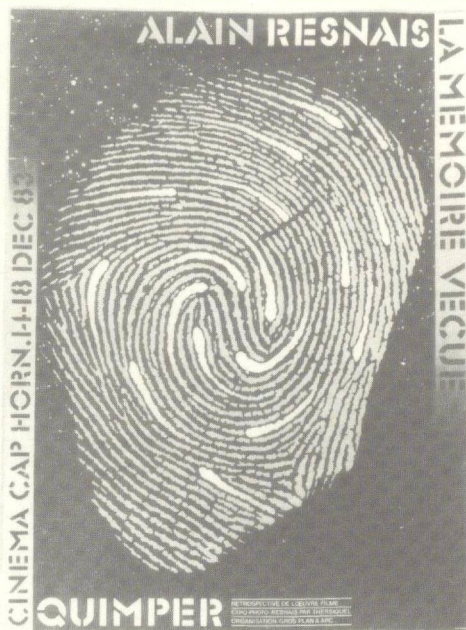
Gerlinde Schmidt



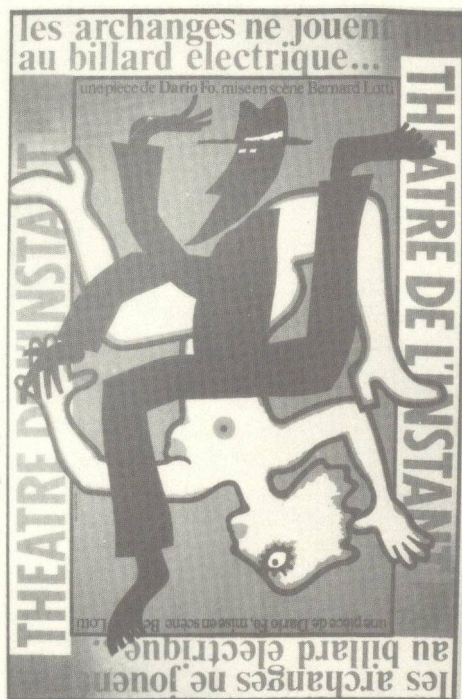
6 + 6 = 13



Amnesty international, Quelquepart, partout



Alain Resnais, La mémoire vécue



Art Cinema, Ailleurs, l'inattendu

Wenn er ein Chamäleon ist – als solches bezeichnet er sich selbst gerne – dann auf jeden Fall ein sehr eigensinniges. Der französische Plakatkünstler Alain Le Quer nec, dessen Arbeiten an der Hochschule für Gestaltung in einer Ausstellung gezeigt wurden, versteht es, sich in ein Thema hineinzusetzen und es mit Hilfe der unterschiedlichsten bildsprachlichen Mittel umzusetzen. Er selbst gibt 31 Vorbilder an, sozusagen als Beweis für seine Wandelbarkeit. Man fühlt sich an so unterschiedliche Geister wie Picasso, Lichtenstein, Margritte, oder an japanische Holzschnitte erinnert. Er verwendet und kombiniert Elemente der Zeichnung, der Malerei und Fotografie.

Alain Le Quer nec sagt von sich selbst (er war zu einem Werkstattgespräch an die HfG gekommen) daß er Plakate machen muß; es ist ihm ein bedingungsloses, leidenschaftliches Bedürfnis, Plakate zu entwerfen. Der 44jährige hat bereits ein umfangreiches Werk geschaffen, das in einem breiten Spektrum politischer, sozialer und kultureller Themen angesiedelt ist. Plakate sind immer an einen Auftrag und einen bestimmten Anlaß gebunden. Eine gewisse Portion Chamäleon gehört also von vornherein dazu. Manchmal sei es ein wochen-, ja monatelanger Kampf, den er zäh und geduldig durchsteht. Das Ergebnis dieses Ringens stellt ihn nicht immer zufrieden. Die Termine setzen der Arbeit ein von außen bestimmtes Ende. Aber es gibt auch jene Glücksfälle, in denen er sofort das Richtige findet: die Leichtigkeit, die sich als Belohnung für unermüdliche Anstrengung manchmal einstellt.

Ausgangspunkt der Arbeit ist immer eine Idee. In dieser Idee wird das Thema des Plakates auf einen wesentlichen Gedanken zurückgeführt, der dann visuell umgesetzt werden muß. Das Bild ist bei Alain Le Quer nec immer etwas mehr als man im ersten Moment glaubt. Man wird überrascht und mit einer Frage konfrontiert. Erst die Beantwortung dieser Frage führt zur vollständigen und beabsichtigten Information. Die Plakate von Alain Le Quer nec sind Rätsel: Lösung inbegriffen.

Ein einfaches Beispiel für diese Vorgehensweise ist das Plakat $6 + 6 = 13$. Man stutzt, denn da stimmt offensichtlich etwas nicht. Des Rätsels Lösung erschließt sich auf den zweiten Blick, wenn man in den beiden Brillengläsern das Fehlende als fehlende Person identifiziert. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Galerieplakat um die Ankündigung einer Ausstellung von 2 x 6 Künstlern. Der dreizehnte ist der (brillenträgende) Galerist.

Durch eine Lücke, durch scheinbar verbundene oder widersprüchliche Elemente innerhalb des Bildes oder im Verhältnis von Text und Bild wird man aufmerksam. Man sucht nach der Verbindung. Das Schließen der Lücke führt zum Verstehen.

Auch in dem besonders schönen Plakat: *La mémoire vécue* (erlebte Erinnerung), das auf eine Retrospektive der Filme von Alain Resnais hinweist, gibt es ein Rätsel zu lösen. Zu sehen sind die stark vergrößerten

Kapillarlinien eines Fingerabdrucks. Einzelne Kanäle sind mit heller Farbe hervorgehoben. Text und Bild fügen sich etwa so zusammen: Ereignisse hinterlassen Spuren, im Gedächtnis ebenso wie in den Linien der Hand. (Oder sind sie dort schon vorgezeichnet, ehe sie geschehen?) In der erlebten Erinnerung wird das Vergangene gegenwärtig. Es leuchtet auf, bekommt Farbe. Hier ist die Erinnerung an die Filme von Alain Resnais gemeint, die sich mit dem Thema Gedächtnis und Erinnerung beschäftigen. Und weiterhin die Erinnerung an Zusammenhänge: Das mikroskopisch Kleine, die Kapillarlinien der Hand, erscheinen in der Vergrößerung als makrokosmische Zeichen. Die Spuren der Erinnerung umkreisen wie Kometen eine gemeinsame Mitte. Rundherum funkeln die Sterne der Milchstraße. Man wird an das Aufgehoben-sein des Kleinen im Großen erinnert.

In anderen Plakaten ist der Betrachter aufgefordert, die Wahrheit hinter der Fassade zu erkennen. Das Blut im argentinischen Fußball der Weltmeisterschaft von 1978, der amerikanische Vietnamsoldat in einem sechziger-Jahre-Plakat mit Marilyn Monroe, die Gegenüberstellung von »Liberté, Egalité, Fraternité« und »Répression, Sélection, Racisme«; das alles zielt darauf, die falsche Idylle zu entlarven, Verharmlosung, Verschweigen und Vergessen nicht zulassen zu wollen. Kein Wunder also, daß manche Entwürfe von den Auftraggebern Alain Le Quer nacs abgelehnt werden. Ganz so schweigen von denen, die erst gar nicht auf die Idee kommen, sich an ihn zu wenden.

Mit einem besonders erfolgreichen Plakat für die Gefangenenhilfsaktion Amnesty International: *Quelquepart, partout* (Irgendwo, überall), ist er selbst eher unzufrieden. Der Erfolg macht ihn skeptisch. Hat ein solches Plakat sein Ziel verfehlt, wenn es sich in Privatwohnungen als Wandschmuck wiederfindet? Die Dimension der Schönheit bei der Darstellung von Gewalt und Verbrechen: ein ungelöstes Problem.

Alain Le Quer nec ist ein engagierter Plakatkünstler. Er ist innerlich beteiligt an den Themen, die er bearbeitet, er investiert viel von sich selbst. In der offensichtlichen Vielfalt seiner Entwürfe gibt es etwas Verbindendes: die Konzentration auf einen Gedanken und seine gleichermaßen verschlüsselte wie kraftvolle Umsetzung. Ästhetische Moden beeinflussen ihn wenig. Er, der in seiner Heimatregion, der Bretagne, lebt, ist nicht so leicht zu beeindrucken.

Um auf das Chamäleon zurückzukommen: Er ist keines, denn er wechselt nie die Farbe seiner Gedanken.

»... wenn die Welt der Bücher nicht zum Museum werden soll ...«

Impressionen beim Betreten des Hauses

Hans Altenhein

28

Bevor der Nachtzug aus Warschau in Frankfurt ankommt, morgens gegen halb sieben, taucht aus dem rötlich-grauen Dunst eine Landzunge mit Häusern auf. Liegt Offenbach am Meer?

Je bedeutender die Baulichkeit von Hochschulen gedacht war, desto ironischer oft der Effekt. Diese echten Stadtschlösser und falschen Industriebauten, diese ärarischen Ziegelfassaden und freitragenden Stahlkonstruktionen, diese Schaumstoffmöbel und Lastenaufzüge zitieren alles mögliche, nur eines nicht: Lernarbeit. Da ist es, nach Überwindung eines verwinkelten Disco-Eingangs, erfrischend, ein Gebäude zu betreten, das voller Produktionsspuren ist – bis zu den simulierten Fußstapfen den Korridor entlang. Im zweiten Stock spielt jemand Klavier. Treppenhausekustik. An den Wänden wechselnde Ansichten einer natürlichen Person namens H. H. Auf dem kleinen Bildschirm die Geschichte vom Soldaten.

Design und Kommunikation. Wieso »und«? Schreiben, Setzen, Drucken, Illustrieren und Binden sind Kommunikation und Design in einem. Lesen auch? Für die Semiotiker ist Lesen der Abgleich zweier Zeichenwelten, der des Autors und der des Lesers. Für Jean-Paul Sartre war Lesen eine »création dirigée«. Aber was dem akuten Leser einfällt, ist unvorhersehbar. »Proust konnte das Kursbuch lesen und dabei in den Namen der Orte des Valois ein sanftes und verzweigtes Echo der Reise Nervals auf der Suche nach Sylvie vernehmen. Doch handelt es sich dabei nicht um eine Interpretation des Kursbuches, sondern um eine seiner legitimen – beinahe sogar psychedelischen Verwendung«. Umberto Eco, Lector in fabula.

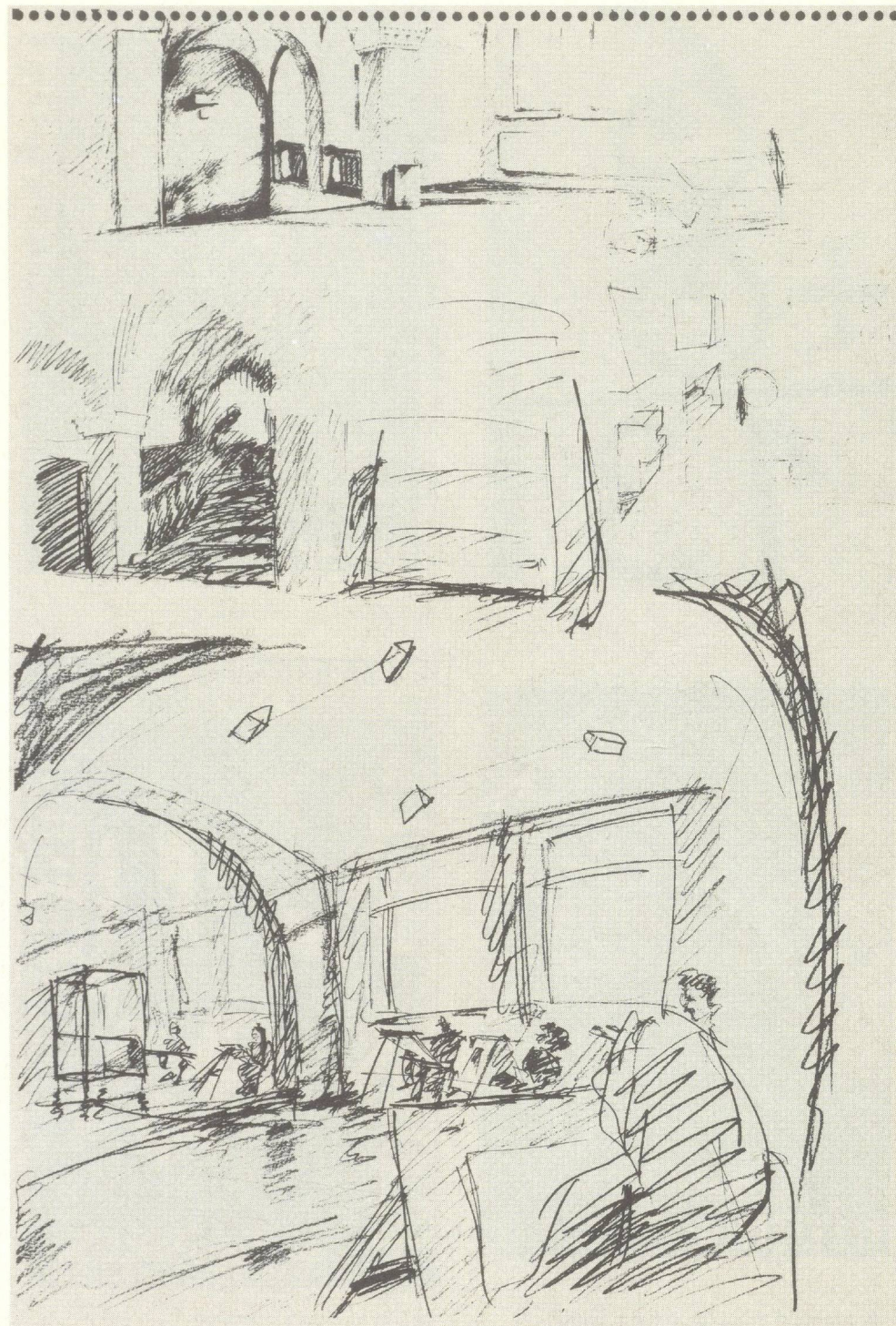
Gelegentlich, das gilt auch historisch, nimmt das Design in der Buchproduktion überhand. Luxusausgaben sperren sich gegen die Lektüre, als sei das Papier gegen die Laufriechung verdrückt. Die Literatur wird dekoriert. Warum? 1934 schreibt der Romancier Otto Flake in der Neuen Rundschau: »Zwischen neunzehnhundert und dem Ausbruch des Krieges hatten wir in Deutschland eine Verlagskultur..., die stimmungshaft umwittert war. Sie zog viele Leute an, die ein Stück Geld geerbt hatten und keine Lust verspürten, Beamter oder Techniker zu werden. Sie wußten anzugeben, was ihnen an dieser Tätigkeit gefiel, schöne Ausstattung, Einfälle haben, Auto-

ren aufspüren, zweimal im Jahr die Spannung und das Bewußtsein einer rühmlichen Mission«.

So unglaublich das klingt: Die ökonomische Theorie des Buchwesens befindet sich noch immer auf dem Stand einer Auseinandersetzung von 1903. Damals verfaßte der Leipziger Nationalökonom Karl Bücher seine Denkschrift »Der deutsche Buchhandel und die Wissenschaft« im Auftrag eines Hochschullehrerverbandes, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, »den Widerstand der ganzen gebildeten Bevölkerung« gegen die »Machenschaften und Ausschreitungen des deutschen Buchhandels« zu mobilisieren. Was bei diesem Streit um Kundenrabatte abfiel, ist die erste moderne Analyse des Buchmarktes unter wirtschaftlichen und sozialen Gesamtaspekten, das heißt unter Einbeziehung der Interessen von Schriftstellern und Lesern. Was uns für die Zukunft fehlt, ist eine besondere Betriebswirtschaftslehre des supranationalen Medienverbund-Konzerns. (Für die delicate Balance zwischen Literatur und Geld, die die kleinen und mittleren Verlage und Buchhandlungen halten müssen, gibt es keine Computerprogramme.)

Ist das ein Thema für Kunsthochschulen? Nicht allein für sie. Aber irgendjemand muß die Fächer und Fachleute zusammenführen, wenn die Welt der Bücher nicht zum Museum werden soll. Es geht nicht um eine neue Buchwissenschaft, es geht um die noch nicht erschienenen Bücher. Da sind Ökonomen so nötig, wie Autoren, Fotografen wie Drucker, Psychologen wie Literaturhistoriker, Papiermacher wie DTP-Freaks. Ein Kommunikationsdesign. Das ist nur in Maßen organisierbar, aber spontan entsteht es auch nicht. Dabei ist es erfreulich, wenn sie zusammenkommen – die Verbalisten, denen so viel gelegen ist an schön gesetzter Rede, und die Visualisten, die unter dem Reden schon zu skizzieren beginnen. Sie haben sich viel mitzuteilen.

Hans Altenhein war bis 1987 Leiter des literarischen Luchterhandverlages und hat seit dem Sommersemester 1988 an der HfG einen Lehrauftrag für Verlagspraxis und die »Welt der Bücher«



Ralph Stegmaier, 1. Sem.