

Harry Walter

Einweisung ins Depot

Rede anlässlich der Atelierauflösung des Künstlers Thomas Kraft,
gehalten am 16. 3. 1996 in Stuttgart

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde, lieber Thomas Kraft,

die Situation, in der wir uns momentan befinden, ist in zweifacher Hinsicht ungewöhnlich. Zum einen durch die Tatsache, daß es sich um keine Ausstellungseröffnung handelt, denn wie Sie sehen und vielleicht wissen, befinden sich sämtliche hier gezeigten Arbeiten auf dem Sprung in einen bereits definierten, nicht-öffentlichen Aggregatzustand, das heißt: sie sind im Begriff, die Sphäre des Ateliers, ihre Produktionsstätte also, zu verlassen und auf kürzestem Weg dorthin zu wandern, wo die Kunst heute ihre höchste Verdichtung erfährt: ins Depot.

Die Rede, die ich hier halte, ist deshalb auch keine Eröffnungsrede, sondern eine Einweisungsrede. Ich habe die Ehre, diese noch niemals öffentlich gezeigten Werke in einem und demselben Akt begrüßen und gleichzeitig verabschieden zu dürfen, eine Aufgabe, der ich schon deshalb gerne nachkomme, weil ich mich im selben Maß für das Erscheinen wie für das Verschwinden von Kunstwerken interessiere. Denn Ausstellungen sind, wie ich meine, nur Umwege ins Depot.

Die zweite Besonderheit dieses Abends besteht darin, daß nicht nur dieses Gesamtwerk, sondern auch der Künstler selbst im Begriff ist, diese Stadt, die ihn als Künstler bisher noch kaum wahrgenommen hat, zu verlassen, so daß wir genau genommen eine doppelte Begrüßung und einen doppelten Abschied zu feiern haben.

Bevor ich auf die Arbeiten zu sprechen komme, möchte ich jedoch auf diejenige Frage eingehen, die den Freunden und Bekannten von Thomas Kraft wohl bis heute ein Rätsel geblieben ist: Wie hat er das Kunststück geschafft, so viele Quadratmeter bemalte Fläche, so viele Kubikmeter Styropor so lange der Öffentlichkeit vorzuenthalten? Über zehn Jahre arbeitete Thomas Kraft in diesem Atelier, ohne daß auch nur eines der hier versammelten Werke diese Türschwelle in Richtung

Ausstellung überschritten hätte. Die eine oder andere kleine Ausnahme mag hier unbeachtet bleiben. Bedenkt man, was alles in den letzten Jahren, insbesondere in den Achtzigern, für ausstellungswürdig erachtet wurde, so grenzt allein schon diese Tatsache an ein Wunder. Sie fordert jedenfalls eine Erklärung.

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

Ich halte jedoch eine andere Erklärung für plausibler: Sie alle werden es schon erlebt haben, daß oft gerade die schweigsamsten Gäste oder Gastgeber in der Nähe des Ausgangs, beim Abschiednehmen an der Wohnungstüre etwa, plötzlich aus sich herausgehen und seltsam beredt werden. Ein Abschied löst bekanntlich die Zungen und öffnet die Herzen. Jetzt oder nie, sagt sich die ansonsten zurückhaltende Seele und entscheidet sich zum Erstaunen aller mit einem Donnerschlag für das Hier und Jetzt. Diese Umfunktionierung des Abschieds zu einer gesteigerten Erfahrung von Gegenwart ist mehr als ein psychologischer Tatbestand, sie ist die Grunderfahrung der Moderne. Und das erlaubt mir eine Abschweifung ins philosophisch Allgemeine.

Seit 200 Jahren, seitdem es Museen gibt, ist jeder Blick auf die Kunst mehr oder weniger ein Abschiedsblick. Der philosophisch genährte Verdacht, daß die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft am Ende sei, daß dieses oder jenes Kunstwerk das letzte sein könnte, hat in der sogenannten Moderne insofern eine paradoxe Zuspitzung erfahren, als nun jeder Künstler der letzte sein wollte und gerade dadurch den Fortbestand der Kunst sicherte. Der Begriff des Letzten und der des Neuesten

verschmolzen zunehmend miteinander. Je intensiver die Kunst mit ihrem Verschwinden drohte, desto panischer wurde sie gesammelt, ausgestellt und zum Gegenstand der Forschung gemacht. Die avantgardistische Jagd nach dem letzten und damit neuesten Werk hat denn auch zu einer gigantischen Anhäufung von Werken und Worten geführt, die uns noch heute zu schaffen macht.

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

In der Deltakunst kann zum Beispiel die Spanne zwischen dem Erscheinen und dem Verschwinden eines Kunstwerks den Wert Delta Null annehmen, ohne daß damit ein Qualitätsverlust verbunden wäre. Schon vor über 25 Jahren hat Adorno diese finale, sich zu einer unendlichen Parabel öffnende Kunst vorhergesehen. In seiner Ästhetischen Theorie schreibt er: „Denkbar, heute vielleicht gefordert, sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung drangeben und spurlos untergehen, ohne daß sie das im geringsten minderte.“ Natürlich hat Adorno mit seiner paradoxen Formulierung nicht sagen wollen, daß man von nun an keine Kunstwerke mehr in die Welt setzen sollte, wohl aber, daß es eine Kunst jenseits des verdinglichten Werkbegriffs geben könnte, bei der das manifeste Werk nur noch den Grenzfall einer Dramaturgie des Erscheinens und des Verschwindens bilden würde. Delta limes Null gegen unendlich.

Diese spekulative Überlegung erlaubt es mir, nun endlich auf diese hier versammelten Werke zu sprechen zu kommen. Und zwar zunächst einmal auf diejenigen der Werke, die wir nicht sehen, weil sie hintereinandergestapelt an der Wand lehnen, ein Zustand, der den der anderen Bilder um zirka eine Woche vorwegnimmt. Ich wage zu behaupten, daß die gelagerte Form nicht nur der wahrscheinlichste Zustand ist, den Kunstwerke heute annehmen, sondern mittlerweile auch ihr repräsentativster. Daß Kunstwerke dazu da sind, um immerfort betrachtet werden zu können, ist ein neuzeitliches Vorurteil, das mit einer bestimmten Auffassung vom perspektivischen, feststellenden Sehen zu tun hat. Es gab und es gibt Kulturen, in

denen die Bilder nur gelegentlich, das heißt zu besonderen Gelegenheiten dem Blick ausgesetzt werden durften, ganz so, als bestünde das Geheimnis der Bilder weit mehr in der Inszenierung ihres Erscheinens und ihres Verschwindens, als in ihrer dinglichen und somit dauerhaften Präsenz. Zu denken wäre beispielsweise an den japanischen Umgang mit Rollbildern, bei dem ja der Vorgang des Zeigens mindestens ebenso wichtig ist wie das Gezeigte. Auch in unserem westlichen Kulturkreis ist das Mißtrauen gegen die Omnipräsenz der Bilder nie ausgestorben. Nicht nur im protestantisch-schwäbischen Milieu. Dieses Mißtrauen bildete überdies in der Kunst der Moderne die eigentliche dialektische Gegenströmung zur wesentlich technisch hervorgerufenen Bilderflut und dem daraus resultierenden Sehwang. Kein Kunstwerk von Belang, an dem dieser Widerspruch zwischen „ich möchte erscheinen“ und „ich möchte verschwinden“ nicht in irgendeiner Weise produktiv gemacht worden wäre, und sei es auch nur im Zwang zur beständigen Stilinnovation.

So betrachtet, wäre das Lager die unerkannte Skulptur der Moderne und die Ausstellung im Mündungsdelta der Moderne nurmehr ein Ausnahmezustand, ein Spezialfall, der entsteht, wenn die Ordnung des Lagers durcheinandergesetzt und der Bestand umgeschichtet werden muß.

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

Wer Computerspiele spielt, weiß wovon die Rede ist. Die ferngesteuerten Wesen sehen niedlich aus oder abscheulich, je nachdem. Sie tauchen auf aus dem Nichts und durchheilen einen graphischen Parcours voller Hindernisse. Sie krabbeln abstrakte Ornamente entlang, hüpfen über die zahlreichen Feinde, rotieren um die eigene Achse, werfen Lasso oder schießen wie wild umher - und schließlich werden sie selbst getroffen und zerplatzen geräuschvoll im Geschößhagel des Gegners. Ob Jäger oder Gejagter, die kleine Welt, in der man sich hier mit Hilfe des Joysticks bewegt, ist auf jeden Fall bunt und atemberaubend und mit unseren Wertvorstellungen im übrigen höchst kompatibel. Denn irgendwo am Bildrand werden die Punkte gezählt.

Solange man das Spiel spielt, sieht man es allerdings nicht. Solange die Geschicklichkeit der Hand triumphiert, sind die Augen wie hypnotisiert und haben dem Bewußtsein wenig zu melden. Bildschirm und Netzhaut, Joystick und Hand sind auf direkte Weise zu einem System von Reflexen zusammengeschlossen, das keine ästhetische Distanz erlaubt. Erst wenn dieser Reflexknoten durchbrochen wird, wenn also der Spielfluß stoppt, können die Bilder die Schwelle des Bewußtseins überschreiten und ein tieferes, ein ästhetisches Staunen erregen.

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

In ihrer Vereinzelung jedoch, herausgebrochen aus dem filmischen Exzeß des Jagens und Gejagtwerdens, kann sich jene Aura substantieller Langeweile entfalten, deren Ausbreitung im Bilderspaß des Videospieles gerade verhindert werden soll, obwohl sie doch dessen eigentlicher Hintergrund ist. Die ungeheure Banalität

des zufälligen Standbildes öffnet den Blick für den Tiefengrund, dem diese Bilder entstammen.

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

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

Wenn Medienphilosophen heute die absolute Dematerialisierung und Virtualisierung der Kunst, und nicht nur der Kunst, sondern auch der Körper, ins Auge fassen und Künstler ihre Werke ohne jede materielle Manifestation im Internet zu realisieren beginnen, heißt das noch lange nicht, daß damit das Produzieren und Ausstellen herkömmlicher Kunstwerke schlichtweg überflüssig geworden wäre. So

einfach läßt sich im Delta nicht mehr argumentieren. Noch schleppen wir ja auch in ganz antiquierter Weise unseren Körperklumpen mit uns herum, steuern ihn zum Beispiel hierher, zu diesen Salamischeiben und Weinflaschen, stolpern über Betonhühner oder treten uns gegenseitig auf die Füße. Solange wir uns selbst noch im Wege stehen können, braucht die materielle Produktion von Kunstwerken nicht eigens gerechtfertigt zu werden. Freilich muß man sie deshalb noch lange nicht für notwendig halten. Zumal, wenn sie Probleme schafft, die es ohne sie nicht gäbe.

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

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

Und das ist der Moment, um auf den Ausgangspunkt dieser Einweisung zurückzukommen, auf die Frage nach dem Ausgang der Kunst und wie man sich dazu verhält.

Alles, was Sie hier sehen, und, wie ich betonen möchte, nur heute hier sehen, wird in den nächsten Tagen für unbestimmte Zeit in ein lagerartiges Gebäude eingehen, und zwar in eine ehemalige Hühnerfarm unweit der weltberühmten Fossilienlagerstätte bei Holzmaden an der Teck. Sie alle kennen diese schönen dunklen Schieferplatten, auf denen die versteinerten Überreste urweltlicher Pflanzen und

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

Die zukünftige Nachbarschaft dieses urweltlichen Bilderlagers erleichtert es mir, auf diesen Ausgang zu weisen. Denn dort, wo die Bilder die Form eines Lagers annehmen, wächst ihnen eine Dimension zu, die sie als ausgestellte Bilder gar nicht mehr haben dürfen: sie werden lernen sich zu schämen und intensiv rot leuchten, wenn man sie aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt. Und das erst wird sie wirklich schön machen. Hoffentlich zerbrechen diese empfindlichen Glasscheiben nicht schon im Treppenhaus, hoffentlich fliegen die Styroporpflanzen nicht aufs sogenannte Straßenbegleitgrün der Autobahn, und hoffentlich gewöhnen sich gerade die Betonhühner an ihre neue Umgebung. Die erste richtige Ausstellung dieser Artefakte, daran gibt es keinen Zweifel, wird nicht erst im Naturkundemuseum stattfinden. Doch was sind ein zwei Jahrzehnte Latenzzeit gegen 120 Millionen Jahre Holzmadener Posidonienschiefer?

Der Weg in die Einkehr führt, wie könnte es anders sein, durch den Ausgang dieses Raums, und so verweise ich am Ende meiner Rede auf den Ausgang dort drüben. Dort ist der Ausgang, den die Kunst nimmt, und hier, auf diesen Ausgang hin organisiert, stehen die Kunstwerke und warten auf ihren Abtransport. Und dazwischen stehen Sie, verehrtes Publikum, mit dem Rücken zum Ausgang gekehrt, und warten darauf, daß ich zu irgendeinem Schluß komme, und ich komme zu dem einfachen Schluß, daß sich kein schönerer Anblick vorstellen läßt, als der, den die Kunst in der Nähe ihres Ausganges bietet.

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
21. Jahrgang, Heft 1/2, 1996

Inhalt

Jorge Bogarin	Prinzipien der Klassifikation von Zeichen	3
Rudolf Haller	Stonehenge zum Beispiel	15
Angelika Karger	Semiotische Bemerkungen zur Wissenschaftsethik	23
Philippe Buschinger	De la responsabilité, ou la poésie concrète a quarante ans	41
Ulrich Müller	"Aufbau" und "Abbau" als ästhetische Begriffe	61
Karl Herrmann	Bemerkungen zur Ästhetik und Ethik bei Brecht	81
Beate v. Pückler	Semiotische Bemerkungen zu Wahrnehmung, Erfahrung und Denken im Bereich des Ästhetischen	97
Harry Walter	Einweisung ins Depot	119
Hermann Dueser, <i>Charles Sanders Peirce: Religionsphilosophische Schriften.</i> (Udo Bayer)		127
Stephen Harold Riggins, <i>The Socialness of Things. Essays on the Socio-Semiotics of Objects.</i> (Karl Gfesser)		131
Pertti Ahonen, <i>Tracing the Semiotic Boundaries of Politics.</i> (Karl Gfesser)		132
VWS-Jahresversammlung 1995		133
Eingegangene Bücher		135