

G. Förg, G. Herold, H. Kiecol, Meuser, Richard Mucha: Galerie Peter Rainer (Hgg.)
Wien

Spatiale Plastik (1987)

Warum dieser anagrammatische Titel, wo das Wort »spatial« fast (pastial/latial/plastial) das Wort »Plastik« erzeugt? Weil dieser anagrammatische Titel darauf verweisen und etymologisch beweisen will, daß Plastik die Lehre vom Raum ist, die Kunst des »Topos« (Aristoteles, Physik, 4. Buch). Dieser fast tautologische Titel ist gerade heute notwendig, wo die Plastik am fetten Schwulst bemalten und gehackten Holzes, Bleches, Gipses, Styropors, Plastilins und Tons zu ersticken und als künstlerisches Treibholz weiter an ihrem Ziel vorbei driftet und verelendet. Förg, Kiecol, Meuser, Herold, Mucha sind eine heroische Mannschaft, Herolde der Plastik, die mit äußerster Präzision und Qualität die frappant unmittelbar klassisch wirkt, die Plastik an jenen Ort steuern, welcher der ihre ist, der »Ort-Raum« (Topos). An ihnen kann man erfassen, was der Kern jener Schwemme von plastischen Architektur- und Möbelmodellen ist, welche von Klingelhöller bis Luy gegenwärtig die insgesamt bedeutende deutsche Skulptur-Bewegung ausmacht, nämlich »die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Raum« (Heidegger). Für sie ist Plastik kein Playstick (Spielstab) und auch keine Mau(e)r, sondern (umgekehrt) Raum.

Im Zentrum der Plastik steht für Förg, Herold, Kiecol, Meuser und Mucha der Raum, aber nicht der physikalische, technische, sondern ein anderer, neuer Raum, den zu erarbeiten sie im Begriff sind. Sie arbeiten auch nicht direkt mit und in dem Raum, sondern sie operieren mit den Signifikanten des Raums — das ist das Neue und Wesentliche an ihrer Kunst des Raums. So vermeiden sie die historischen Irrtümer und Plumpheiten wie, plastische Gebilde mit Gegenständen gleichzusetzen, den Raum verkörpern zu wollen, indem plastische Körper gebildet werden, und Volumen als räumliche Objekte auszugehen. Mit Erleichterung stellt man fest, es hier mit Raumkünstlern zu tun zu haben, welche die einfachen Mittel, die in der Frühzeit zum leichteren Verstehen unserer sinnlichen Erlebnisse ersonnen wurden, verschmähen und mit einem reicheren und komplexeren Raumbegriff arbeiten. Gerade wegen dieses Mangels an Naivität, fehlen ja auch in ihrer Kunst die stupiden Sinnbilder der Skulptur, die menschliche Figur und das Tier. Der Raum als Behälter körperlicher Objekte und, davon abgeleitet, Menschen- bzw. Tierkörper als räumliche Objekte, diese restriktive Auffassung lag als heimliches Axiom

einer Plastik zugrunde, die für Jahrhunderte resignierte und stagnierte². Diese Idee des Schachtel-Raumes, der Raum als immer kleiner werdende Volumen definiert, wo das plastische Gebilde, der plastische Gegenstand, der plastische Körper von außen durch das Volumen des umgebenden Raumes umrissen wird und gleichzeitig das Volumen der plastischen Figur selbst einen Innenraum umschließt, welche Idee vom Mittelalter bis zum Minimalismus ihren Jammer verbreitet hat, wird nun endlich überwunden. Das Gegenständliche und Körperliche des Raumes ist verschwunden. Vom Körper bleibt nur mehr die Unterhose, vom Haus nur mehr die Stiege, vom Ort nur mehr der Bahnhof, vom Bahnhof nur mehr die Heraldik, vom Leben nur mehr das Linoleum.

Dies ist ein Prozeß der Codifizierung, Semiotisierung und Versprachlichung³. Er stellt die einzig mögliche und zeitgemäße Strategie des Plastischen dar, um den neuzeitlichen Veränderungen des Raumbegriffs gerecht werden zu können. Nachdem »der Begriff des körperlichen Objektes als Fundamentalbegriff der Physik allmählich durch den des Feldes ersetzt wurde« (Einstein)⁴, ist klar, daß die menschliche Figur und andere Objektkörper als künstlerische Parameter des Plastischen pensioniert gehören. Aber wichtiger und nötiger noch als die wissenschaftlich-physikalischen Ideen scheinen mir für das Verständnis des veränderten Raumbegriffs die Transformationen unseres Erlebnis-, Erfahrungs- und Denkraums zu sein, welche im 20. Jahrhundert durch die elektronischen Medien verursacht wurden. Der räumliche Charakter des Realen hat sich wa durch die elektronischen Medien vollkommen denaturiert. Wir hören Stimmen von Menschen, die nicht anwesend, nicht am gleichen Ort wie ihre Stimme sind.

Wir sehen Bilder von Ereignissen und Menschen, die als Körper und Gegenstände nicht an unserem Ort anwesend sind. Dieser synthetische, immaterielle Raum der elektronischen Medienwelt, der die Vorstellung eines voluminösen, objektualen Raumes längst durchlöchert und in die geschlossene Gegenstandswelt Leerstellen des Imaginären und Symbolischen wie schwarze Löcher geschossen hat, zwingt die Raumkunst, über den Raum in Formen des Codes und der Sprache statt der Substanz und des Körpers zu sprechen. Das Modell der Sprache ersetzt das Modell der Materie. Förg, Herold, Kiecol, Meuser, Mucha arbeiten nur scheinbar mit Objekten, in Wirklichkeit sind sie Plastiker des Immateriellen, des immateriellen Raumzeitalters. Sie arbeiten eigentlich gar nicht mit dem Raum,

sondern mit der Leere, aber auch nicht mit der Leere, sondern mit allen Funktionen des Raumes. Im körperlosen, objektlosen Raum der Gegenwart darf die Plastik keine objektthafte Blaupause des Raumes mehr sein, will sie sich nicht um ihre Geschichtsmächtigkeit bringen. Objekte treten zwar auf im Raum der Anschauung, aber nicht als natürliche Gegenstände, sondern als Zeichen, als Elemente der Signifikation, als Substitutionen in einer Kette von Signifikanten, als sprachliche Elemente. Die »Objekte« und »Skulpturen« sind reale Signifikanten des Raumes und gleichzeitig räumliche Signifikanten des Realen. So gelingt wahrhaft »plastisches Gestalten« erst, indem »Objekte« als Zeichen, als Signifikanten auftreten und damit Kandinskys Formulierung des Problems der Abstraktion lösen. Auf seine Frage nämlich »Was soll den Gegenstand ersetzen?« wird geantwortet: die Zeichen des Gegenstandes⁵. Denn mit fortschreitender Entmaterialisierung und Abstraktion kann der Raumkünstler und Künstlerdenker in die den Gegenstand ab- und auflösende Medienkunst einsteigen oder, wenn die Signifikanten des Gegenstandes den Gegenstand ersetzen, weiterhin scheinbar »gegenständlich« arbeiten. Diese codierte Objektkunst ist aber weit von der Objektplantscherei der 60er Jahre entfernt, sondern hat konsequent die relevanten Errungenschaften von Reproduktionsästhetik, Medienkunst, Minimal und Concept Art verarbeitet. Indem sprachliche Elemente der Gegenständlichkeit bzw. die Gegenstände als sprachliche Elemente gehandhabt werden, gelingt es, den Gegenstand als Element der Plastik beizubehalten, ohne ihn zu idealisieren oder zu diskreditieren, ohne ihm aber auch bis zur reaktionären Dummheit zu verfallen (wie zum Beispiel ein österreichischer Stadtbildhauer namens Hrdlicka). Die Gleichsetzung von Raum und Gegenstand, welche die Entwicklung der Skulptur jahrhundertlang belastet hat, wird durch diese neue Generation, die auf dem Besten der plastischen Kunst des 20. Jahrhunderts aufbaut (von Konstruktivismus bis Minimalismus), endlich aufgehoben. Sie befreit die Plastik vom verdinglichten Raum. Sie zeigt uns das Eigentümliche der Plastik, über den Raum sprechen zu können.

Da die genannten Künstler aber vom Farbraum bis zum Lebensraum über alle sozialen, psychischen und physikalischen Funktionen des Raumes operieren, scheint der Raum selbst gar nicht ihr Topos zu sein, sondern vielmehr die Leere. Wenn Martin Kippenberger die ausgestellten Skulpturen als die »Leere der Leere« benennt, meint er genau das: sowohl die

Unkörperlichkeit des plastischen Raumes dieser Künstler, als auch seinen sprachlichen Charakter. Denn die Objekte fungieren hier nur als Objektsprache (als die erste Ebene einer Leere, die alle räumlichen Funktionen umfaßt). Über dieser Objektsprache operiert (als zweite Ebene der Leere) das plastische Gestalten als Metasprache (als Leere der Leere.)

Diese Dialektik von Substanz und Sprache, Gegenständlichkeit und Abstraktion, Raum und Leere kennt eine lange Tradition. Einer der ersten Überwinder des starren, substantiellen aristotelischen Raumbegriffs, Philoponos (um 575 n. Chr.), ein theoretischer Vorläufer von Galilei, hat schon erkannt: »Der Raum ist . . . unkörperlich seiner eigentlichen Natur nach und verschieden von dem in ihm enthaltenen Körper. Es ist reine Dimensionalität frei von aller Körperlichkeit, hinsichtlich des Stoffes sind Raum und Leere identisch«⁶. Auch die Begriffe »natürlicher Ort«, »oben« und »unten« wurden von ihm relativiert. Einstein schreibt dann schließlich: »Das, was den räumlichen Charakter des Realen ausmacht, ist dann einfach die Vierdimensionalität des Feldes. Es gibt dann keinen leeren Raum, d. h. keinen Raum ohne Feld«⁷.

Die Ersetzung von Substanz durch Sprache, von Materie durch Code entspricht dieser dimensionalen Raumauffassung. Im codierten statt dinghaften Raum steht dem Plastiker eine ungeheuer erweiterte Sprache des Raums zur Verfügung. Er kann von Fotos zu Buchstaben, von Glas zu Licht, von Eisen zu Unterhosen springen — alles Materialien und Medien, die nicht per se plastischer Natur sind, aber zu Signifikanten des Raums werden können, mit denen er dann Plastiken gestaltet. Der zeitgemäße Plastiker gestaltet ja nicht mehr auf der Objekt-Ebene, sondern auf der Code-Ebene (die Unterhosen oder Neonröhren macht ja nicht der Künstler). So kann er das Foto einer Werft, eines Bahnhofs, einer Arena oder einer anderen Architektur mit Farbe oder Schrift verknüpfen, die selbst wiederum materialiter oder semantisch räumliche Bezüge haben. Das Foto eines Gebäudes ist gleichsam die bildhafte Codierung von Raum; ein Wort wie »Remscheid« (das wie Bahnhof klingt) ist dann die literarische Codierung von Raum und Dunkelheit kann die materiale Codierung von Raum sein. Ist der Raum erst nur mehr eine Sache des Codes, versteht sich, daß Wort, Bild und Material gleichwertige spatiale Codes bilden und daher der Raumkünstler all diese ansonsten verschiedenen Ausdrucksmedien gleichwertig verwenden kann. Er entkommt dadurch den Verengungen sowohl der konventionellen klassischen Keramik, um nicht zu

sagen Raumkunst, wie auch denen der modernen Avantgarde. Sein Ausdruckspotential gewinnt eine ungeheure Operabilität, wenn die spatiale Codierung allein das Ausschlaggebende der neuen Plastik ist, und nicht der Raum oder räumliche Körper selbst. Der Raum wird also nicht mehr verkörpert und durch Körper hergestellt, sondern durch Signifikanten des Raumes (wozu sehr viele Gegenstände und Medien dienen können) codiert.

Klassische und nicht-klassische Signifikanten des Raums wie Landkarte, Koordinaten, Wegweiser, Kuben, Beton, Stiege, Haus, Tisch, Ziegelstein und Dachlatte, räumliche Anschläge, Bahnhof, Linoleum, Unterhose, Draht, Farbe, Stab, Leiter, Stuhl, Schiff, Tunnel mischen dabei einander. Codieren statt Gestalten ist also die Strategie des neuen spatialen Plastikers. Raumteilungen durch Farbe und Signifikationen des Raumes durch Fotos oder Worte sind dabei gleichwertig. Wegen dieser Sprache des Raumes wird diese neue Plastik, wo der Raum eine zentrale Rolle spielt, oft mit der Sprache der Architektur in Verbindung gebracht, der bisherigen zentralen Gestaltung des Raumes, und oft mit Namen wie »skulpturale Architektur« umschrieben. Dabei könnte man genauso gut eine Beziehung zum Design herstellen, und dies sogar berechtigter. Zu dieser Verwechslung von Architektur und Plastik, von architektonischer und plastischer Sprache des Raumes, die übrigens bei Förg, Kiecol, Herold, Meuser, Mucha viel weniger passieren kann als bei den anderen Gruppen der neuen deutschen Plastik, kommt es, weil erstens klarerweise beide Sprachen gemeinsame Elemente haben, und weil zweitens übersehen wird, daß die Architektur mehr im realen Raum und die Plastik mehr im codierten Raum arbeitet.

Wegen dieser Codierung gibt es ja auch keine natürliche Größe, keinen natürlichen Ort mehr. Die künstliche Skalierung, das unnatürliche Größenverhältnis der plastischen Elemente im Werk von Kiecol (Treppen größer als die Häuser, die Häuser unmäßig viel kleiner als der Tisch) sind doch beredter Ausdruck eines irrealen codierten Raumes. Die variable Skalierung als Folge der Codierung der Signifikanten des Raumes ist auch ein perfektes und präzises Beispiel für eine an den Gegenstand gebundene Plastik, die gleichzeitig vom Gegenstand befreit ist, zumindest von vielen Eigenschaften des Gegenständlichen (ob seiner natürlichen Größe).

Die Versprachlichung des Raumes gibt der Plastik umgekehrt eine der wesentlichsten Eigenschaften der Sprache, nämlich die Gedächtnisfunktion,

die Erinnerung. Über die Sprache und die Codierung gewinnt die Raumkunst als vierte Dimension die Zeit. Mit der plastischen Gedächtnisaktivierung verwandelt sich die Raumkunst endgültig von einer Ikonographie zur Logographie des Raumes.

Im historischen Moment, wo die Realität des Raumes gefährdet ist, setzt eine neue Generation von Raumkünstlern an, den Raum durch Codierung, d. h. Ersetzung des Räumlichen durch Signifikanten des Raumes, erst recht zu entfalten. Indem eben die realen Signifikanten des Raumes und die räumlichen Signifikanten des Realen (»der räumliche Charakter des Realen« Einstein) ident werden, gelingt es dieser Plastischen Kunst, uns mit dem befreiten, da codierten Gegenstand von der Realität (und ihrer Zwangs-Dimensionalität) zu befreien. Im Augenblick, wo die Plastik als Kunst ihren Namen zu verlieren drohte, taucht eine Kunst auf, die erst recht der Plastik das ihr Eigentümliche gibt. Daher dieser fast verdoppelnde anagrammatische Titel.

Peter Weibel

Anmerkungen

- 1 Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum. Erker-Verlag, St. Gallen, 1969.
- 2 Der Künstler der als letzter legitim mit der menschlichen Figur als Element des Raumes arbeitete, tat dies mit der Pathetik eines Sisyphus, weil der wußte, daß seine Arbeit historisch beendet war: Alberto Giacometti. Giacomettis Figuren waren deswegen so schmal, so dünn, so hoch, weil er als Raumkünstler von Rang verspürte, daß der Raum durch die menschliche Figur fast nicht mehr darstellbar ist. Deswegen machte er die Figur fast unsichtbar, hob sie auf bis an die äußerst mögliche Grenze des Sichtbaren. Aus der Leere der Figur versuchte er, den Raum hervorzu bringen, wie man beim Leeren des Glases das Versammelte, »das im Ort waltet« (Heidegger), die Fülle des Raumes (von der Flüssigkeit verkörpert) erst hervorbringt. Aus Verzweiflung, den begrenzten Raum mit der Gedungenheit des Körpers darstellen zu wollen, hat er den Körper zur Raumlinie aufgelöst, das Gesicht in die Schneide eines Messers. Deswegen schreibt Jean Genet über Giacometti: »Il me semble que pour lui une ligne est un homme: il la traite d'égal à égal.« (Jean Genet, l'atelier d'Alberto Giacometti. Marc Barbezat L'Arbalète, 1958—63).
- 3 Die Unterhose grenzt bekanntlich an den menschlichen Körper an. Bei der bekannten Metapher von Landschaft als menschlicher Körper, ist es beachtens- und bemerkenswert, daß Herold die Berge nicht mit anatomischen Organen darstellt, sondern pars

pro toto mit aufgespannten Unterhosen. Das heißt er verwandelt die Metapher in eine Metonymie, ein sprachliches Verfahren, das mit örtlichen Angrenzungen arbeitet und besonders aus der Traumsprache vertraut ist. Für den linguistischen Charakter dieser Skulptur spricht auch noch der Titel »Deutschsprachige Gebirge«, ein Verweis, daß es um die Sprache der Gebirge und deren sprachliche Darstellung geht. Umso deutlicher und treffender, wie es nur so ein Verfahren ermöglicht, das a priori keine Komplizenschaft mit irgendeiner Natur-Ideologie eingeht, sondern durch seine sprachliche Darstellung des Räumlichen die ideologischen Raumauffassungen entlarvt, wird denn auch etwas über den Zustand unserer (touristischen) Bergwelt gesagt.

Auch Kiecols Treppen sind metonymisch zu verstehen, als Signifikanten der Angrenzung, der Grenzüberwindung, als Sprachelemente des Raums. Die künstliche Skalierung, der unnatürliche Maßstab, den wir auch bei Herold finden (die großen Berge auf das kleine menschliche Maß von Unterhosen reduziert), ist als sprachliche Operation bei Kiecol zentral.

Bei Mucha bleibt von der Figur ebenfalls nur das, woran sie räumlich angrenzt, der Boden, und von dem das angrenzende, anlebende Linoleum. Durch dieses metonymische Verfahren wird über den Boden des Raums, des Lebensraumes und des Lebens gesprochen. Das billige Linoleum und das Inventar einer kleinen Bahnstationsstation oder eines niederen Beamten-Büros versammeln die Wahrheit eines kleinbürgerlichen Lebens. Dabei wird nicht auf die Assoziativität und Aussagekraft des bloßen Materials (wie bei der Arte Povera) oder auf die selbst-referentiellen Operationen der Concept und Minimal Art rekurriert, sondern indem die räumlichen Signifikanten des Lebens unter Einsatz der Linguistik des Raumes zum Sprechen gebracht werden, wird auch etwas über den sozialen Raum gesagt. Steht bei Giacometti die Figur noch auf zwei Rädern, als Signifikant der Bewegung und des Wunsches, bedeutet die Reduktion der Figur auf zwei Kästen bei Mucha die Wunschlosigkeit, das Verstummen der Person, die Apathie des Realen.

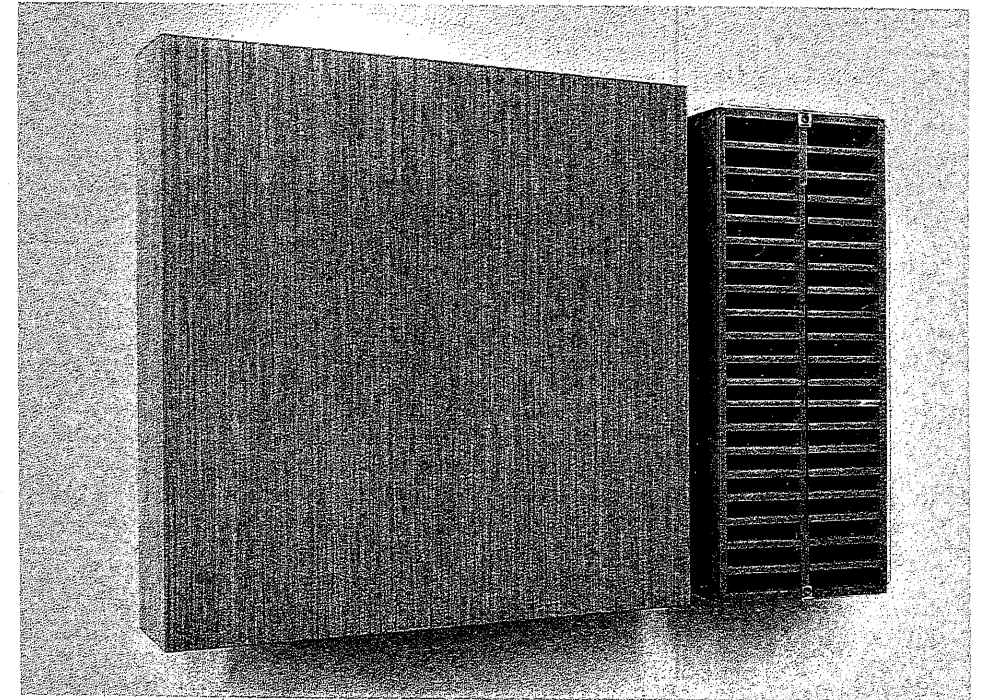
4 Zitiert nach: Max Jammer, Das Problem des Raumes. Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1980, S. XVII.

5 Wassily Kandinsky, Rückblick 1901—13. Neudruck im Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden 1955, S. 21.

Kandinsky hat den »Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert« (S. 15) und statt seiner mehr oder minder geometrischen Figuren eingeführt, also den Gegenstand in seiner platonischen Form, als idealen regulären Körper, weiterbehalten. Diesen paradoxen Fall und (Zu)Stand finden wir auch in der minimal sculpture eines Donald Judd und Sol Lewitt: die geometrischen Körper als platonistisch idealisierte Gegenstände, also keine Aufhebung der Gegenständlichkeit und des an den Gegenstand gebundenen Raumdens (in Volumina). Das skulpturale Werk von Michael Asher war da (aus)wegweisender.

6 Aristotelis Physicorum libros quinque posteriores commentaria, Hrsg. H. Vitelli, Berlin 1888, S. 567.

7 In: Max Jammer, S. XVII.



Reinhard Mucha, Dahlem, 1985