

Dord 1, Graz

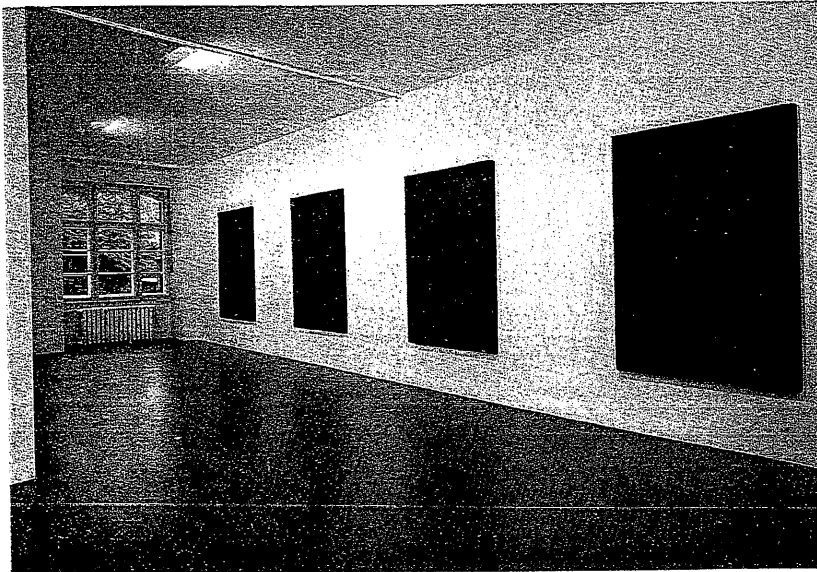
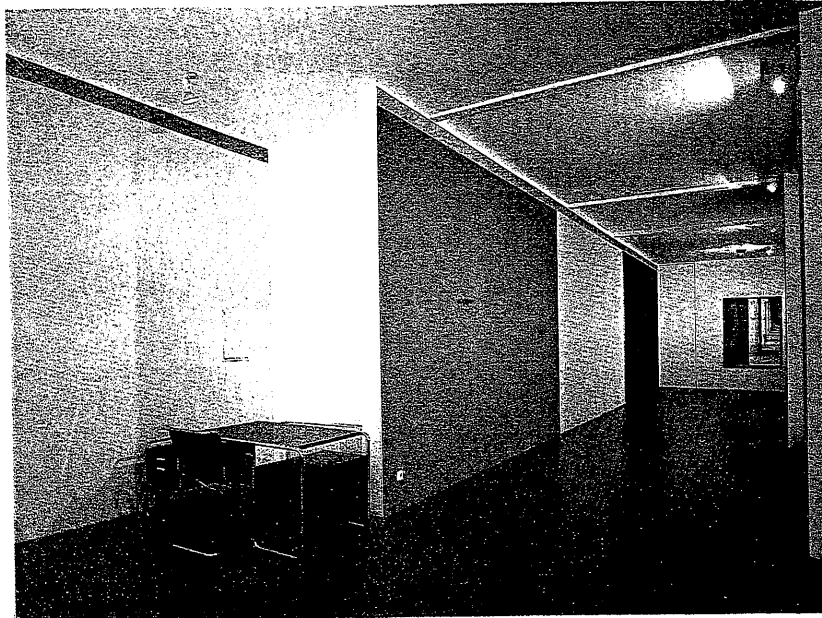
Peter Weibel

PLURIVERSUM DER PLASTIK

(1986)

Modelle und Metaphern, Microchips und Codes des Raums

S. 3-74



oben: GÜNTHER FÖRG
Wandmalerei, viertellig,
im Hintergrund: 'Hofgartenarkaden', Fotografie 1986
Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt am Main

unten: GÜNTHER FÖRG
4 Wandreliefs, 1986
Bronze, je 200 x 134 cm
Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt am Main

Our vision of nature is undergoing a radical change toward the multiple, the temporal, and the complex. We now understand that we live in a pluralistic world. Ilya Prigogine und Isabelle Stengers, Order out of Chaos, 1984

DAS VERSCHWINDEN DES RAUMES

Den radikalen Wechsel, den menschliches Leben gegenwärtig erfährt, können wir mit Paul Virilio als Transition von der Geopolitik zur Chronopolitik definieren. Das ist der Übergang von einer Politik des Raumes zu einer Zeit-Politik. Nicht mehr der Beherrscher des Raums ist der Mächtigste, sondern der Herrscher über die Zeit. Time is money und Macht. Die Philosophie des Erstschlags, die in den 50er Jahren des Kalten Krieges entstand, hat diesen Wechsel deutlich artikuliert. Macht über die Zeit, Gewinn an Zeit statt Gewinn an Terrain war das neue Ziel der Politik. Das S.D.I., die Strategische Defensiv-Initiative, ist die Konsequenz dieser Philosophie des Erstschlags. Da das terrestrische Terrain im Zeitalter der Chronopolitik unwichtig geworden ist, gibt man es einfach auf und wechselt den Schauplatz, den Ort des Krieges in die Hemisphäre, in den Orbit.

Man will so schnell sein, daß der Gegner schon in der Luft besiegt werden kann, bevor er auf dem Boden landet. Der Krieg im Raumzeitalter ist ein Krieg ohne Raum. Der Bodenkrieg, der Raumkrieg wird zu einem Krieg um Geschwindigkeit und Zeit. Wer am schnellsten ist, ist am mächtigsten. S.D.I. ist nur die kriegerische Form einer unsere Gesellschaft längst schon beherrschenden Chronopolitik, welche das Ergebnis der fortschreitenden Technologisierung ist.

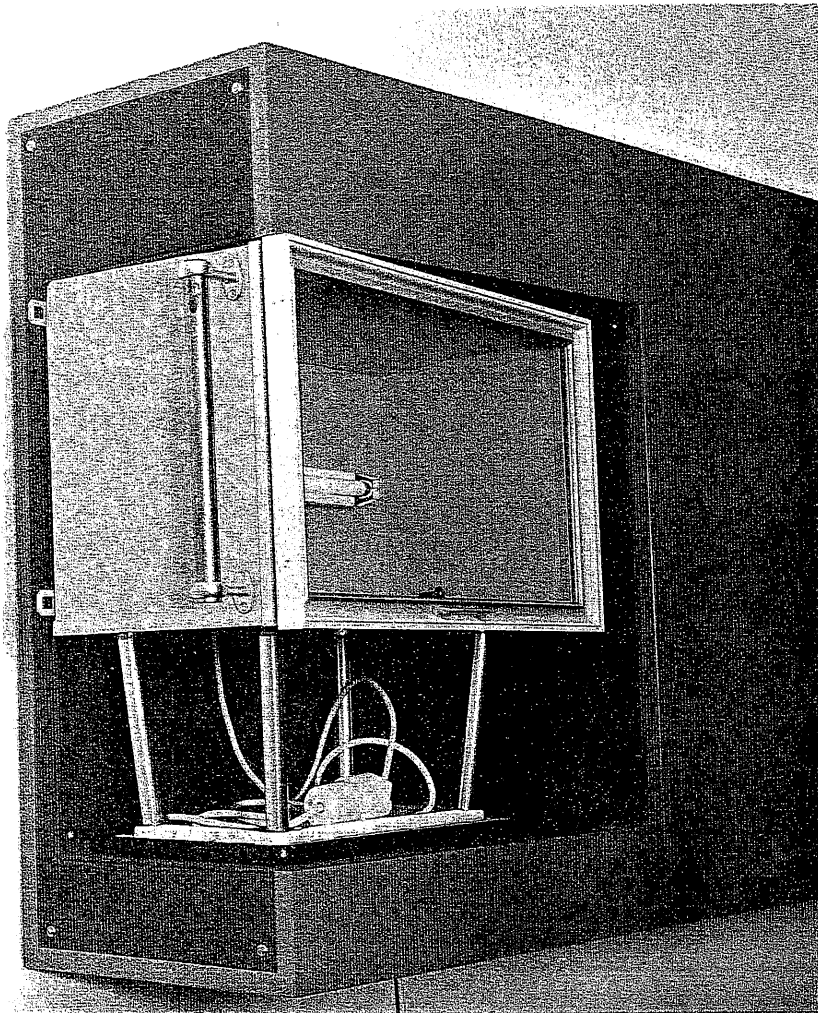
In einer Epoche, wo der Raum an Bedeutung verliert, wie soll da eine Kunst seismographisch reagieren, die eine Kunst des Raums ist? Sie kann verharren und die alten Hader der Kunstgeschichte, den Glauben an den gegossenen Raum, das Objekt, den Körper, noch einmal animieren oder sie kann diese Transformation des Raumes durch eine Auflösung der klassischen Skulptur zum Ausdruck bringen.

DER CHIP ALS RAUMMODELL

Die elektronische Revolution hat zur Veränderung unserer Raumauffassung wesentlich beigetragen. Zu den Kernen dieser elektronischen Revolution gehören die Erfindungen von Transistor (1947) und Integrated Circuit IC (1958), mit dem die mikroelektronische Revolution beginnt. Diese zeichnet sich dadurch aus, daß Operationen, die früher enorm viel Zeit und Raum beanspruchten, nun in Bruchteilen von Sekunden und — durch in der Tat fotografische Verkleinerungs-Prozeduren — auf Bruchteilen von Zentimetern ausgeführt werden können. Ein IC (integrierter

Schaltkreis) oder Chip oder Mikrochip ist ein winziges Stück Silikon, in das mit Hilfe von Fotomasken manchmal in 15 Schichten (layers) bis zu 500 Chips oder 500.000 Komponenten abgedruckt werden, so daß es elektronische Signale manipulieren, d. h. Hunderttausende Bits von Informationen speichern und Millionen von Operationen durchführen kann.

Der Chip ist also eine Kompression, Verkleinerung von Raum und Zeit, die gleichzeitig eine Vergrößerung seiner Kapazität ist. Der Chip ist ein Modell der modernen Raumerfahrung. Der Mikrochip gleicht also



REINHARD MUCHA
 „Kropbacher Schweiz“ (Detail), 1981/86,
 Holzkasten lackiert/Filz/Glasvitrine mit Neonröhre
 80 x 168,5 x 39 cm

nicht nur den fotografischen Luftaufnahmen einer Stadt, sondern er ist die Stadt. Die Struktur des Chips überträgt sich auf fast alle Lebensformen. Der Mikrochip ist das eigentliche Monument unserer Zeit, weil in ihm die immense Kompression von Raum und Zeit der Techno-Welt zum Wesen und zum Ausdruck kommt. Seine bloße Existenz hat die Idee eines natürlichen Orts, natürlichen Raums und einer natürlichen Zeit obsolet gemacht. Als wesentliches Element der dritten Kommunikationsrevolution, der Computerrevolution, hat er dazu beigetragen, daß unser Lebensraum selbst eine Art Large Scale Integration geworden ist, durchsetzt von Zeit- und Raumkompressionen, von paradoxen Mikrochips und Makromodulen der Zeit und des Raumes, wie sie William Blake schon imagiert hat:

To see a World in a grain of sand,
 And a Heaven in a wild flower,
 Hold Infinty in the palm of our hand,
 And Eternity in an hour.

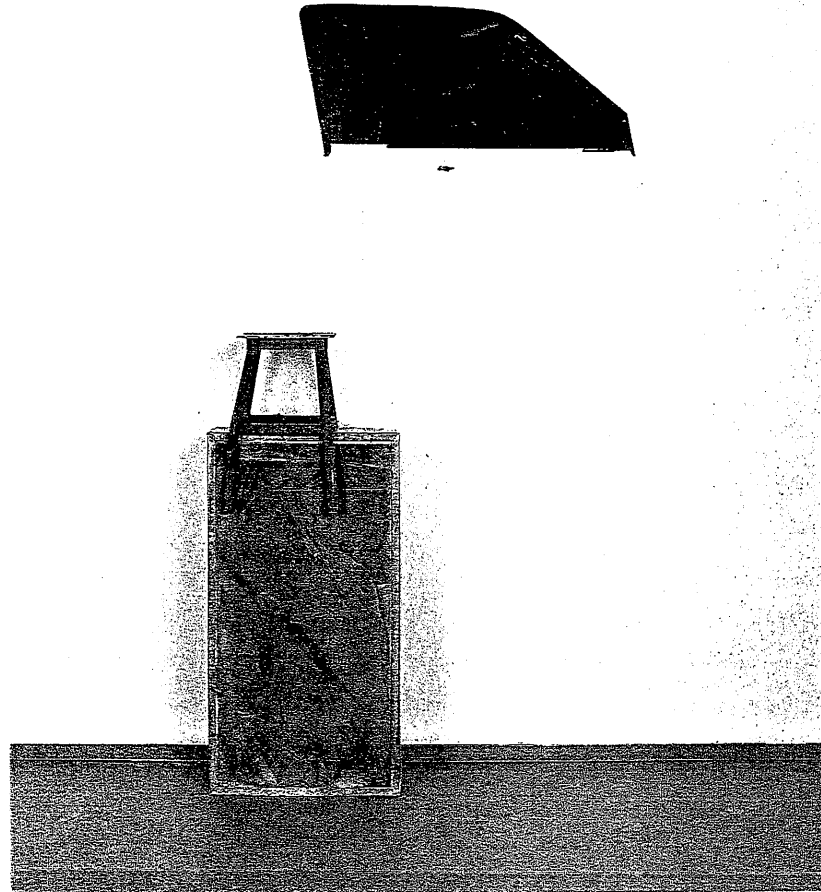
Der Chip gehört zu jenen Bausteinen, welche die gleichzeitige Invasion in die Mikro- und Makroräume des Universums ermöglicht haben. Wenn also ein Chip dem Foto einer gigantischen Stadt, aufgenommen aus der Luft, ähneln, so ist das reales Modell und Meta-

DER MODERNE RAUM ALS ZEITERFAHRUNG

Der konstante natürliche Raum ist also verschwunden, zumindest relativ geworden, da wir fast stets gleichzeitig einen natürlichen Raum und einen elektronischen Raum erleben. Die Mediatisierung des Raums, d. h. das Verschwinden des natürlichen Raums, den wir exklusiv mit unseren Sinnen erleben, hat sich ja schon vor der Jahrhundertwende mit Telegraph, Zeitung etc. und der Revolutionierung des Transportwesens auf verschiedenen sensorischen und sozialen Ebenen vollzogen. Dieser Wandel hat sich auch schon in der Alltagssprache niedergeschlagen, wenn wir auf die Frage nach der räumlichen Distanz, nämlich »wie weit ist es nach ...«, mit einem zeitlichen Parameter antworten, nämlich »sowasvielen Stunden«. Wir sagen sogar, »es kommt darauf an« und meinen damit die Geschwindigkeit unseres Transportmittels, nicht weil wir, seitdem wir den Raum nicht mehr ausschließlich (wandernd) mit unserem Körper durchmessen, das Gefühl für die Konstanz des Raums verloren haben, sondern weil wir erfahren haben, daß die jeweilige Geschwindigkeit unserer Prothesen-Körper (Bahn, Auto, Flugzeug), die Zeitdauer bestimmt, mit der wir den Raum durchmessen. Der konstante, natürliche Raum ist also relativ geworden. Die Raumerfahrung ist zu einer Zeiterfahrung geworden, abhängig in seiner/ihrer Größe von der Geschwindigkeit der messenden Apparatur. Die zunehmende Beschleunigung des Raums hat natürlich die Tendenz, den Raum selbst auszulöschen. Die Beschleunigung des Raumes ist tendenziell eine Raumimplosion: Wenn ein Satellit die Erde in 90 Minuten

umkreist, was vor einem Jahrhundert noch 80 Tage dauerte, und dies als Science-fiction, können wir ja kaum noch von der Materialität des Raumes sprechen, z. B. angesichts jener wenigen Zentimeter, die z. B. Österreich für den orbitalen Blick ausmacht. Der Raum hat im Zeitalter der Relativitätstheorie und des Raumzeit-Kontinuums gleichsam seinen -Boden unter den Füßen verloren. Neue kosmologische Theorien wie auch die praktische alltägliche Lebenserfahrung der zunehmenden Geschwindigkeit und Beschleunigung (Zeitmomente) haben den Raum entkörperlicht und entmaterialisiert. Der Raum existiert nicht mehr als feste Konstante, sondern als Szenarium von Signifikanten. Der Raum hat das Terrain der Realität verlassen, und durch die Überschreitung der mit dem Auge sichtbaren Wahrnehmung der Wirklichkeit in Mikro- und Makroräume, in mikrobiologische und interstellare Räume, wohin wir nur vermöge der technischen Apparatur vordringen können, hat sich der Raum als Geviert, als feste Körperlichkeit verflüchtigt. Wie soll nun das Verschwinden des Raumes, der entkörperlichte, immaterielle Raum dargestellt werden?

Schon E. A. Poe, dessen kosmologisches Poem »Heureka« ihm selbst als seine wichtigste Schrift galt, hat in »Marginalia« (1844) die irriige Auffassung angegriffen, daß »wir Raum als Abfolge von Objekten bestimmen«, so »wie wir Zeit als Abfolge von Ereignissen definieren«. Er hat die objektuale Definition des Raums (»je zahlreicher die Objekte, desto größer der Raum«) als falsche Vorstellung abgelehnt und einen immateriellen Raumbegriff angestrebt. Nicht mehr



MEUSER
DDR Wachturm und DDR Laster, 1986
dreiteilig
Stahl/Blech/Industriefilter/Acrylfarbe,
212 x 116 x 41 cm

Objekte und Körper sollten den Raum definieren, sondern der Geist, der den Raum und die räumlichen Parameter wie Entfernung und Größe nach Belieben korrigieren und variieren kann. Dementsprechend hat er schon zwischen »abstrakter« und »relativer Entfernung« unterschieden. Er hat also anhand der Malerei das Problem der natürlichen Maßstabveränderung (Skalierung) analysiert.

Wenn Poe den Geist als Erzeuger des Raums anrief, hat er in der Sprache der Zeit von der zunehmenden Immaterialisierung und Codierung des Raumes als Szenarium spatialer Signifikanten gesprochen. Denn wenn der Raum nicht mehr als Entfernung, sondern als Zeitdauer vermessen wird, darüber hinaus die Zeitdauer selbst gar keine realen Auskünfte mehr über die wirkliche Entfernung zulässt — weil ja die Fahrt zum Flughafen einer Stadt oft viel mehr Zeit beansprucht, als der Flug in die nächste Stadt, also Zeitdauer und Distanz kein gemeinsames Maß haben, nicht deckungsgleich und isotrop sind, — was sind dann die Realien des Raums? Wenn ohnehin alles nah

wird, kann natürlich auch der Raum nicht mehr als Entfernung gemessen werden. Wenn sogar das Nahe (der Flughafen) oft ferner wird (durch die verbrauchte Zeit) als das Ferne (die nächste Stadt), dann hat es wenig Sinn, vom Raum als Nähe und Ferne, als Distanz zu sprechen, dann verlieren die räumlichen Parameter ihren Sinn.

Wenn die Gravitation in der dreidimensionalen Plastik als Problem der Equilibristik auftaucht, dann entspricht dies der realen Schwerelosigkeit der Astronauten im All. Die immaterielle elektronische Skulptur, das ist die Entfaltung räumlicher und zeitlicher Beziehungen im pictorialen Raum des elektronischen Bildes, nimmt den Platz der klassischen materiellen Skulptur ein, weil der Raum selbst immateriell und temporal geworden ist. Ist der erlebte Raum selbst nur mehr die Sprache der Signifikanten, kann auch die moderne Plastik den Raum am besten durch sprachliche Mittel, durch Mittel des Codes und der inszenierten Signifikanten charakterisieren. Daher ihre Vorliebe für Metaphern, Modelle und Codes.

DIE SPRACHE DES RAUMES

Diese neue Sprache des Raums, diese Bilder des Bewußtseins, d. h. der Rekonstruktion der Welt im Bewußtsein, dieses Verschieben von Raumhüllen im Raum etc., ist zwar erst jetzt explodiert, wo das Raumschiff Erde durch globale und orbitale TV-Netzwerke in einer Videosphäre von 1000en Bildern schwimmt, aber die Zündschnur ist schon lange in der Geschichte der Malerei der Neuzeit und in der neuzeitlichen Skulptur gelegt.

Giorgio de Chirico erklärt schon 1919 in »Wir Metaphysiker«, daß es »im Weltraum keine Distanz gibt«. Das All, der Raum schrumpft, verschwindet. Der Raumpunkt kann überall sein. Distanzen und Größenverhältnisse sind variabel.

In den Bildern von De Chirico finden wir daher die ersten Beispiele der »Strangeness of Proportion« (W. Blake). Bleistifte sind so groß wie Industrieschlote. Die durch extrem beschleunigte Perspektive erzeugte Unendlichkeit wird kontrastiert mit immensen Vergrößerungen eines Handschuhs. Innen und Außen werden vertauscht — im Interieur einer Wohnung befindet sich eine große Fabrik. Wolken springen vom natürlichen Hintergrund in den unnatürlichen Vordergrund.

Die Eisenbahn taucht auf — der große Kompressor des Raums, der Turm — der große Modul der Architektur, die Fabrik — die Maschine der Architektur, und wieder der Turm, das Monument der beschleunigten Perspektive, das in den 20er Jahren in der Fotografie eines Rodtschenko, Maholy-Nagy etc. seine Wirkung entfalten sollte. Die Motive der Eisenbahn, des Turms, des Fabrikschlots tauchen auch als Fundamentals bei Kounellis wieder auf.

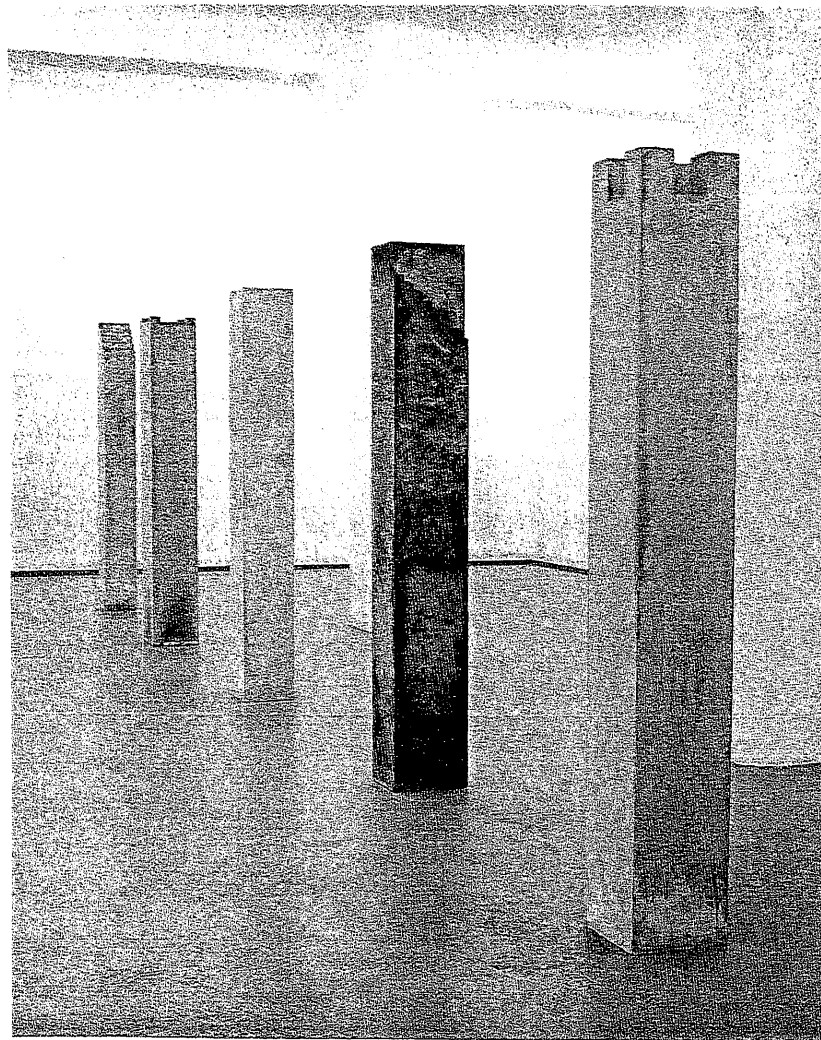
Die Large Scale Integration von Räumen gelang De Chirico durch sein berühmtes Verfahren, Tafelbilder von Räumen wieder in Räume zu stellen und durch

fenster wieder auf andere Räume zu blicken. So erzeugte er eine Imbalance von Proportionen. Vasen wurden größer als Türme, Kesse konnten das Ausmaß von Gebäuden annehmen. Er hat mit perspektivischen Verschiebungen, Vertauschen von Hinter- und Vordergrund, mit Tafeln und Staffeleien Räume inszeniert, wo die Skalierung absolut falsch war, gemessen an der natürlichen. Diese Inkongruenzen von Nähe und Ferne, von Groß und Klein verliehen seinen Gemälden ihren transrealistischen, metaphysischen Charakter. Die verschachtelten disproportionale Räume De Chiricos verstörten den Blick, sie stellten den imaginären Raum der Moderne her und dar.

In der Malerei Magrittes hat De Chirico in der Darstellung des Raumes seinen Nachfolger gefunden. Auch hier dringen die Wolken en miniature in das Interieur »Poison«, verdrehen sich Exterieur und Interieur »Das Lob der Dialektik«. Magrittes Verwendung von Spiegeln und Fenstern setzt die Technik neuer Raumarrangements von De Chirico in der Malerei fort.

In dieser Raumwelt existieren keine »natürlichen« und »unveränderlichen« Größen und Distanzen mehr, sondern das Große erscheint klein, das Kleine groß, das Nahe fern und das Ferne nah. Diese nach Belieben veränderbare Skalierung, Proportionierung, Positionierung gehört zum Wesen des Codes.

Die Großräume der Architektur und die Kleinräume der Möbelwelt werden austauschbare Abbilder voneinander. Großelemente der Architektur werden zu Kleinerelementen der Skulptur. Die Plastik arbeitet mit Mikrochips der Architektur, die Architektur mit Vergrößerungen der Skulptur. Mikro- und Makrochips des Raumes bilden die Module einer neuen Sprache des Raums, wo Miniaturisierung und Large Scale Integration architektonischer Elemente die codierbare



HUBERT KIECOL
Ausstellung: „5 Skulpturen“, 1986
Galerie Max Hetzler, Köln

Spatialität bezeugen. Im pictoralen Raum der elektronischen Skulptur, in den architektonischen Skulpturen zwischen Modellbau, Möbel, Bühnendekor, Schmuckobjekt entfaltet sich dieses Spiel der spatialen Chips am besten.

Die spatialen Chips sind physikalische Implementationen von spatialen Signifikanten.

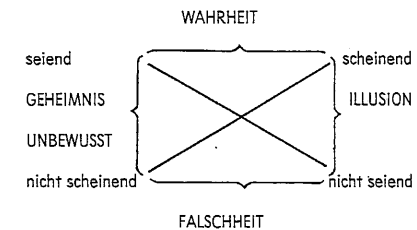
Über die Signifikanten wird die Skulptur zur Sprache des Raumes. Wie beschrieben, im Zeitalter der Chronopolitik und des schnellen Dramas hat auch unser Raumbegriff eine Beschleunigung erfahren. Daher kann der zeitgenössische Plastiker kaum mehr mit den Realen eines Raumes arbeiten oder mit dem Raum selbst, sondern eher mit den Signifikanten des Raumes.

Wenn die Grammatik das innere Modell der Sprache ist, so wollen wir dabei an der Grammatik das Regelhafte beachten. Der zeitgenössische Plastiker sucht das Regelsystem des Raums auf, seine Grammatik. Als Grammatik spricht die Skulptur erstmals zu uns vom Raum. Wandskulpturen erheben sich nicht nur metaphorisch vom Boden, werden »bodenlos«, sondern im Verlassen des Bodens, im Schwebcharakter der Skulptur an der Wand kommt die Entkörperlichung und Entmaterialisierung zum Ausdruck, wie bei den Bodenskulpturen von Carl André. Die Skulptur erhält

dadurch einen zunehmend zeichenhaften und platonischen Charakter, der sich sowohl der Fotografie wie auch abstrahierter Buchstaben bedienen kann. Die Sprache der Skulptur ist so mehrdimensional und komplex und temporal geworden, daß sie keinem einzigen Uni-Versum mehr entspricht. Ihre Sprache ist nicht nur vielfältig, sondern wie jede Sprache erzeugt ihre Grammatik eine unendliche Anzahl von Modellen. Ihre Kreativität ist so groß, daß wir von einem Pluri-Versum sprechen müssen.

Insoferne war Siegfried Giedions »Befreites Wohnen« eine Vorstufe für das »befreite Objekt« von heute. Großelemente der Architektur werden zu Kleelementen der Skulptur. Plastik als Mikrochips der Architektur. Architektur als Makrochips der Skulptur. Der Schwebcharakter der Skulptur ist auch so zu verstehen, eben zwischen Architektur, Design, Plastik, Möbel zu schweben.

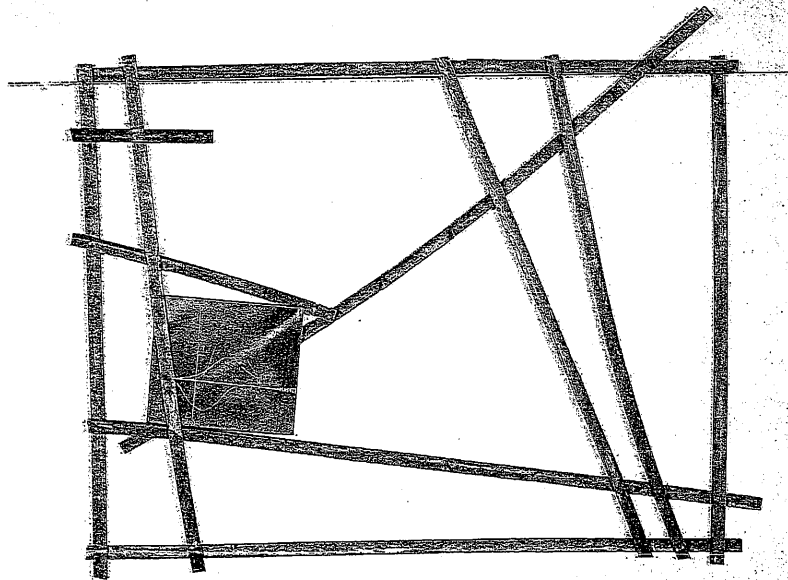
Um die Position der »spatialen Plastik«, wie ich zusammenfassend die Ansätze der Neuen Skulptur nennen möchte, charakterisieren zu können, ist es am besten, man greift auf A. J. Greimas' Modell für die Verisimilitude zurück. In diesem Modell wird das Quadrupel (Geviert, die 4 Wände) von Wahrheit, Falschheit, Geheimnis und Illusion geometrisch, also räumlich dargestellt.



SPATIALE PLASTIK — EINE EXEMPLIFIKATION

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 droht und als künstlerisches Treibholz weiter an ihrem Ziel vorbei driftet und verendet. Förg, Kiecol, Meuser, Herold, Mucha u. a. 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).¹⁾ 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 u. a. der Raum, aber nicht der



oben: GEORG HEROLD
'saudumm und gehorsam', 1984/85
Ziegelstein/Nessel/bemalt und beschriftet,
2 Teile 40 x 50 cm

unten: GEORG HEROLD
'Russenkurve', 1985
Dachlatten/Dispersion auf Leinwand
206 x 250 cm

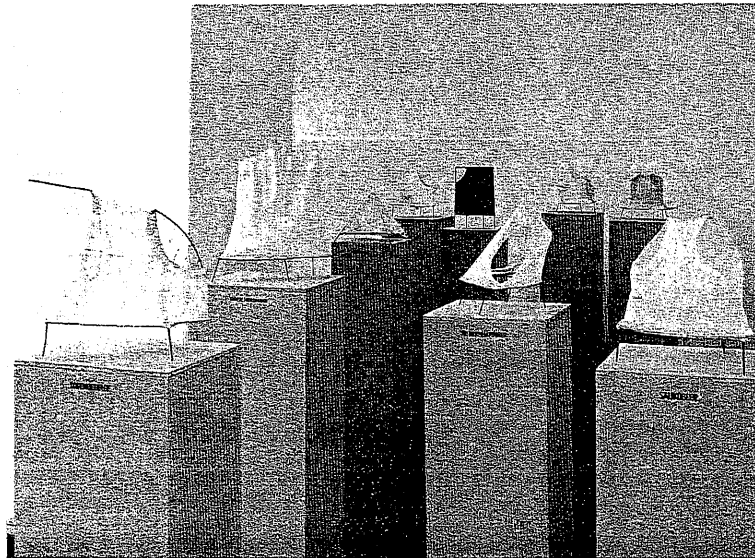
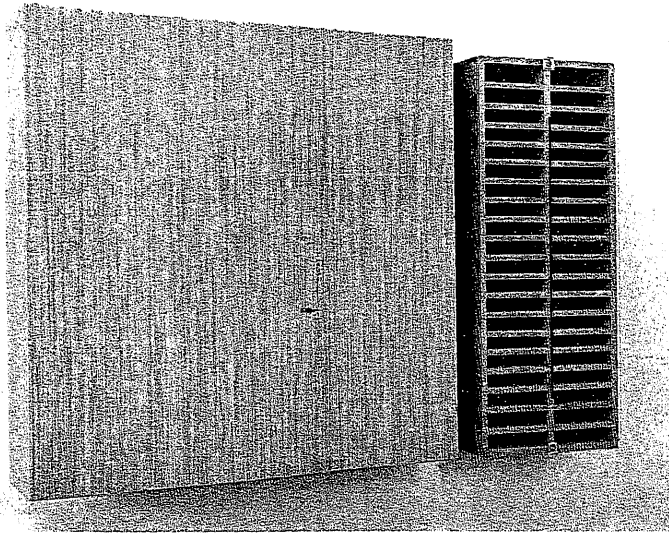
physikalische, technische, sondern ein anderer, neuer Raum, den zu erarbeiten sie im Begriff sind. Sie arbeiten auch nicht direkt mit und in dem Raum, sondern sie operieren mit den Signifikanten des Raums — das ist das Neue und Wesentliche an ihrer Kunst des Raums. So vermeiden sie die historischen Irrtümer und Plumpheiten, wie plastische Gebilde mit Gegenständen gleichzusetzen, den Raum »verkörpern« zu wollen, indem plastische Körper gebildet werden, und das Volumen als räumliche Objekte auszugeben. 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 stagnierte.²⁾ Diese Idee des Schachtel-Raumes, wo der Raum als immer kleiner werdende Volumina definiert wird, wo das plastische Gebilde 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 Jammern verbreitet hat, dieser Raum wird nun endlich überwunden. Das Gegenständliche und Körperliche des Raumes ist verschwunden. Vom Körper bleibt nur mehr die Unterhose (Herold), vom Haus nur mehr die Stiege (Kiecol), vom Ort nur mehr der Bahnhof, vom Bahnhof nur mehr die Heraldik (Mucha), vom Leben nur mehr das Linoleum (Mucha).

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 Transformation unseres Erlebnis-, Erfahrungs- und Denkraums zu sein, welche im 20. Jahrhundert durch die elektronischen Medien verursacht wurden. Der räumliche Charakter des Realen hat sich durch die elektronischen Medien vollkommen denaturiert. Wir hören z. B. Stimmen von Menschen, die nicht anwesend, nicht am gleichen Ort wie ihre Stimme sind. Wir sehen Bilder von Ereignissen und von Menschen, die als Körper und Gegenstände nicht an unserem Ort anwesend sind, gar nicht mehr existieren. Dieser synthetische, immaterielle Raum der elektronischen Medienwelt, der die Vorstellung eines voluminösen, objektualen Raumes längst durchlöchert und in die geschlossene Gegen-

standswelt 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 u. a. 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 Objektplanetscherei 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 diese 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



oben: REINHARD MUCHA
„Dahlem (Eifel)“, 1985
Holz/Glas (von hinten bemalt)
100 x 140 x 40 cm

unten: GEORG HEROLD
„Deutschsprachige Gipfel“, 1985
Draht/Stoff auf beschrifteten Holzpodesten
je 40 x 40 x 40 cm

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. Er ist reine Dimensionalität frei von aller Körperlichkeit, hinsichtlich des Stoffes sind Raum und Leere identisch«. 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 Raumfassung. 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 die literarische Codierung von Raum, so wie Dunkelheit die materiale Codierung von Raum sein kann. 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 codiert (wozu sehr viele Gegenstände und Medien dienen können). 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 vermischen sich dabei. Codieren statt Gestalten ist also die Strategie des neuen spatialen Plasti-

kers. Raumeinteilungen durch Farbe oder Signifikationen des Raumes durch Fotos und Worte sind dabei gleichwertig. Wegen dieser Sprache des Raumes wird diese neue Plastik, wo der Raum eine zentrale Rolle spielt, 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, Herald, 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 unmaßig viel kleiner als der Tisch) sind doch bederter Ausdruck eines irrealen codierten Raumes. Die variable Skalierung als Folge der Codierung der Signifikation 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 (z. B. die natürlichen Größen).

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 entfallen. 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 auch von der Realität (und ihrer Zwangsdimensionalität) 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.

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 hervorzubringen, 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 Raummitte 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 Borbezat 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 Klecols Treppen sind metonymisch zu verstehen, als Signifikanten der Angrenzung, der Grenzüberwindung, als Sprachelement 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 Klecol zentral. Bei Mucha bleibt von der Figur ebenfalls nur das, woran sie räumlich angrenzt, der Boden, und von dem das angrenzende, anklebende 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 Bahnhofsstation 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 rekuriert, sondern in-

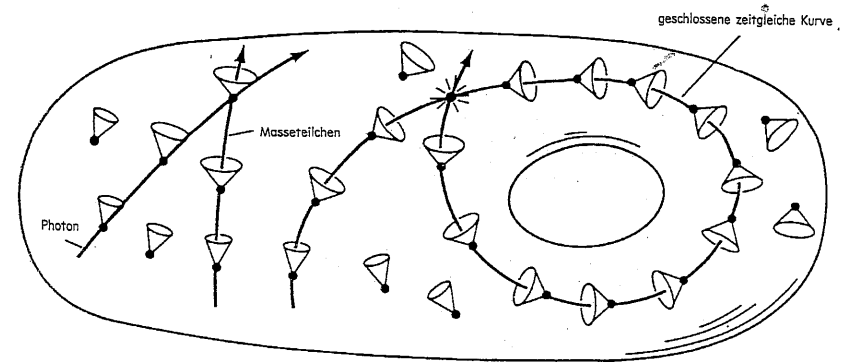
dem die räumlichen Signifikanten des Lebens unter Einsatz der Linguistik des Raumes zum Sprechen gebracht werden, wird auch etwas über den sozialen Raum gesagt. Steht bei Giacometti die Figur noch auf zwei Rädern, als Signifikant der Bewegung und des Wunsches, bedeutet die Reduktion der Figur auf zwei 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 Raumdankens (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. 565.
 7 In: Max Jammer, S. XVII

Roger Penrose ZITATE AUS: DIE GEOMETRIE DES UNIVERSUMS

Erschienen in *Mathematics today*, Hrg. L.A. Steen, Vintage Books, 1980

In einer allgemeinen Lorentzischen Mannigfaltigkeit M kann es ganz andere kausale Beziehungen geben als im Minkowskischen Raum (siehe Abb.). Es ist sogar möglich, Modelle mit zeitartigen Kurven zu konstruieren, die geschlossene Schleifen bilden. Doch solche Modelle werden normalerweise aus der Betrachtung ausgeschlossen, denn rein physikalisch gesehen wäre es im Prinzip möglich, daß ein Raumfahrer in seine eigene Vergangenheit fährt oder Signale dorthin schickt, was zu einer paradoxen Situation führen würde.



Nullkegel in einer Lorentzischen Mannigfaltigkeit (mit einer geschlossenen zeitartigen Kurve).