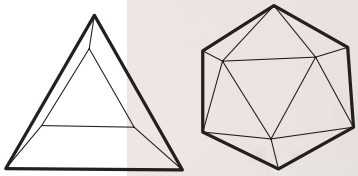
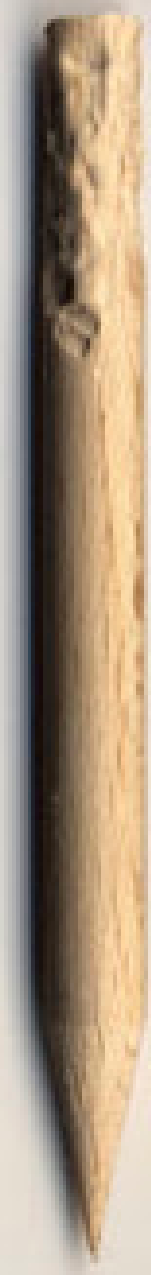


all-over

Magazin für Kunst und Ästhetik
#4, Frühjahr 2013



Matthias Moroder
Richard Serras Berlin Block (for Charlie Chaplin) Serra gegen van der Rohe oder eine paradigmatische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur

Thomas Tudoux
Impatience et Stress

Barbara Reisinger
Zwischen Zeichnung und Schrift. Zum Verhältnis von Erfahrung und Diskursivität bei Robert Morris und Jacques Derrida

Alexis Ruccius
Die Interpretation der Tonempfindung – Stephan von Huene und Hermann von Helmholtz

Viola Rühse
Rainer Fettings Fotografie – Zur Vermarktung des „Wilden“

Inhaltsverzeichnis

4 Hannah Bruckmüller, Jürgen Buchinger, Dominique Laleg
Editorial

5 Matthias Moroder
Richard Serras Berlin Block (for Charlie Chaplin) Serra gegen van der Rohe oder eine paradigmatische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur

19 Barbara Reisinger
Zwischen Zeichnung und Schrift. Zum Verhältnis von Erfahrung und Diskursivität bei Robert Morris und Jacques Derrida

27 Alexis Ruccius
Die Interpretation der Tonempfindung – Stephan von Huene und Hermann von Helmholtz

36 Thomas Tudoux
Impatience et Stress

37 Viola Rühse
Rainer Fettings Fotografie – Zur Vermarktung des „Wilden“

45 **Impressum**

Hannah Bruckmüller, Jürgen Buchinger, Dominique Laleg

Editorial

Die erwartete Routine in der Produktion unseres Magazins hat sich auch in der vierten Ausgabe noch nicht eingestellt – wieder wurden wir überrascht vom breit gefächerten Themenspektrum der Einreichungen. So sind wir mit all-over #4 unserem Namen treu geblieben und haben ein kurzes Heft mit breiter Themenwahl zusammengestellt.

Matthias Moroder befasst sich in seinem Beitrag mit dem Verhältnis zwischen Skulptur und Architektur: Ihn beschäftigt die Frage, wie Richard Serras *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* vor der Neuen Nationalgalerie Berlin mit der Architektur von Mies van der Rohe in einen Dialog tritt, sich gegen sie stemmt und ihr ein Gegenüber bietet.

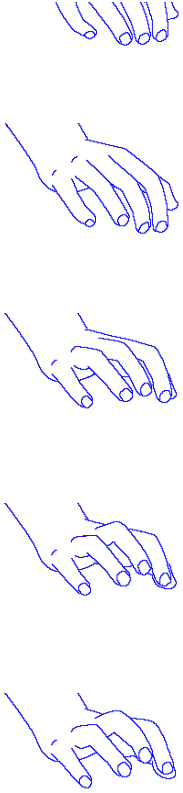
Der nächste Beitrag, der Philosophie und Kunstwissenschaft zusammenführt, bewegt sich *Zwischen Zeichnung und Schrift*: Barbara Reisinger befragt Jacques Derridas Konzeption der *écriture* mit Hilfe von Robert Morris' *Blind Time Drawings* auf die Differenz zwischen Schrift und Zeichnung, um darauf aufbauend Licht auf das Parallelverhältnis von Sprache und Sinnlichkeit zu werfen.

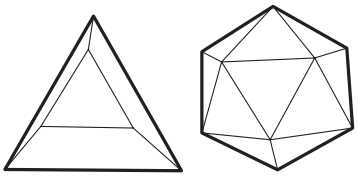
Auch Alexis Ruccius pendelt in seinem Beitrag zur *Tonempfindung* zwischen zwei Polen: Sowohl Hermann von Helmholtz mit seiner Lehre von den Tonempfindungen als auch Stephan von Huene mit seinen davon inspirierten, kinetischen Klangskulpturen versuchten sich an einer Verbindung von Akustik und Musikästhetik. Das Ohr wird von beiden als ein aktives Klanginstrument gedacht – und so zu einem Verbindungsscharnier zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Dimensionen.

Der künstlerische Beitrag von Thomas Tudoux ist diesmal keine Bildstrecke im klassischen Sinne sondern eine Intervention auf den Seiten der Magazins. Neben dem Covermotiv, einer Abbildung der Arbeit *stress*, nutzen die Einzelbildanimationen aus der Reihe *impatience* den ambivalenten Status der digitalen Seite.

Viola Rühse hat für uns die Ausstellung *Rainer Fetting – Fotografie* in der Galerie Deschler in Berlin besucht. Sie perspektiviert die Fotografien des „Jungen Wilden“ in kritischer Weise auf ihren historischen Kontext und hinterfragt ihre Funktion innerhalb von Fettings Schaffen sowie dessen Profilierung auf dem Markt.

Wir bedanken uns bei allen Mitwirkenden, insbesondere bei den Autoren und Autorinnen für die Zusammenarbeit und wünschen viel Vergnügen bei der Lektüre!





Richard Serras Berlin Block (for Charlie Chaplin)* Serra gegen van der Rohe oder eine paradigmatische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur

Autor: Matthias Moroder
Erschienen in: ALL-OVER, #4, Frühjahr 2013
Publikationsdatum: 25. März 2013

URL: http://allover-magazin.com/?p=1350
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Matthias Moroder, Richard Serras Berlin Block (for Charlie Chaplin), Serra gegen van der Rohe oder eine paradigmatische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur, in: ALL-OVER, Nr. 4, Frühjahr 2013, URL: http://allover-magazin.com/?p=1350.

Bildsequenz: aus der Werkreihe *impatience* von Thomas Tudoux.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2013 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Matthias Moroder

Richard Serras Berlin Block (for Charlie Chaplin)* Serra gegen van der Rohe oder eine paradigmatische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur

Abb. 1: Richard Serra, Berlin Block (for Charlie Chaplin), 1977, Stahlblock, 190,5 × 190,5 × 190,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

In der *October Files*-Ausgabe[1] zu Richard Serra aus dem Jahr 2000 finden sich vier Zeilen zu Serras Skulptur *Berlin Block (for Charlie Chaplin)*, die in den Terrassenboden von Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie in Berlin eingelassen ist (Abb. 1). In diesen vier Zeilen wird diese Skulptur von Yve-Alain Bois exemplarisch dazu benutzt, um das Verhältnis von Serras Skulptur zur Architektur als eines des Konflikts zu erklären.[2] Serra wird darin zitiert, dass der *Berlin Block*[3] letztendlich gemacht wurde, „so that it would contradict the architecture."[4] Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Hal Foster, Rosalind Krauss und Annette Michelson, die weiteren Autoren und Autorinnen dieser, den Serra Diskurs maßgeblich diktierenden Publikation erwähnen die Skulptur in ihren umfangreichen Ausführungen nicht.

Im Namensindex wird sie zudem, fälschlicherweise, als *Berlin Block for Checkpoint Charlie*[5] angegeben.

Nachdem man vergeblich weitere maßgebliche Publikationen[6] zu Serras Œuvre nach dem *Berlin Block* durchforscht, finden sich dazu dann aber doch ein paar Zeilen. In der sechsten Ausgabe der deutschen Zeitschrift für Gegenwartskunst *Das Kunstwerk* von 1979 schreibt Heinz Ohff, Serra habe sein „Kartenhaus-Prinzip" seit dem Unglück in Minneapolis, bei dem beim Aufstellen einer seiner Plastiken zwei Arbeiter erschlagen wurden, abgeändert und seine Skulpturen seither statisch fixiert: gezähmte Giganten seien es nun, aber immer noch eindrucksvoll.[7] Der *Berlin Block*, einer dieser gezähmten Giganten also, wird nach den Feststellungen des Autors zudem wohl nie ein Wahrzeichen werden, da er für ihn so etwas darstellt wie einen „Slapstick mit Sicherheitsnetz"[8] – Slapstick als Referenz zu dessen Meister Charlie Chaplin.

Ein kurzer Überblick des – so gut wie nicht existierenden – Forschungsstandes zu Richard Serras Skulptur *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* stellt uns unweigerlich vor die Frage, ob diese berechtigterweise keine Beachtung verdient, da sie einfach eine der schlechteren Arbeiten Serras ist, oder ob sie vielleicht doch – zumindest im thematischen Schwerpunkt des Verhältnisses von Serras Skulptur zur Architektur – einen nicht unwesentlichen, wenn nicht sogar einen paradigmatischen Platz einnimmt?

I.

Es soll vorerst Serras eingangs erwähntes Zitat ernst genommen werden, wonach der *Berlin Block* gemacht wurde, um in einem oppositionellen Verhältnis zur Architektur zu stehen, im Widerspruch zu ihr, um gegen sie zu arbeiten.

In einem Interview aus dem Jahre 1980 äußert sich Serra ausführlich zu den kontextuellen Bezügen seiner Skulpturen: „Ich glaube, dass wenn ein Werk, im Hinblick auf den Kontext, substantiell ist, es weder verschönert noch dekoriert oder auf sein spezifisches Gebäude hinweist, noch einer bestehenden Syntax etwas hinzufügt. Ich glaube, dass wenn Skulptur überhaupt ein Potential hat, dann das, sich ihren eigenen Ort und Raum zu schaffen und sich in Widerspruch zu den Räumen und Orten zu stellen, für die sie gemacht wurde."[9] Serras Bestreben gilt Skulpturen, die *auf sich selbst rekurrieren, sich ihren eigenen Ort erobern, sich ihren eigenen Freiraum abtrennen und sich in diesem behaupten.*[10] Architektonische Raumkonzepte – Environments – werden durch seine Skulpturen verändert oder viel mehr subvertiert, indem Serra sie skulpturalen Raumkonzepten unterwirft:

„Anti-Environments"[11] werden dadurch geschaffen. Zentral ist dabei die Kritik an der bestehenden Architektur, die für Serra maßgeblich durch formal-ästhetische Referenzen möglich ist, die sich herstellen, „wenn architektonische Maßstäbe, Methoden, Materialien und Vorgehen verwendet werden. Das provoziert Vergleiche. Jede Sprache hat eine Struktur, über die in dieser Sprache nichts Kritisches geäußert werden kann. Um eine Sprache zu kritisieren, braucht es eine zweite Sprache, die sich mit der Struktur der ersten auseinandersetzt, aber eine eigene, neue Struktur besitzt."[12]

Um den *Berlin Block* in Bezug auf sein Verhältnis zur Architektur formal zu analysieren, ist somit eine Auseinandersetzung mit Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie in Berlin, eine 1967 eröffnete Ikone der klassischen Architekturmoderne, unabdingbar (Abb. 2). Im Sommer 1962 erhält der Architekt vom Berliner Senat den Auftrag, eine „städtische Galerie des 20. Jahrhunderts" zu bauen, für die man einen Bauplatz am Landwehrkanal, am südlichen Rand des neu entstehenden Kulturforums wählt – bezeichnenderweise an der ehemaligen Nahtstelle zwischen Ost- und West-Berlin.[13]

Abb. 2: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, fotografiert von der Potsdamer Straße aus, 1962–67, Berlin.

Abb. 3: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie sowie nördlich dazu die Matthäuskirche, 1962–67, Berlin.

Mies van der Rohe richtet die Neue Nationalgalerie an den Fassadenachsen der nördlich dazu liegenden, 1846 geweihten Matthäuskirche aus (Abb. 3). Von diesen Achsen deduziert er ein orthogonales

System, dem die gesamte Architektur bis ins kleinste Detail folgt. Die Kirche bot nämlich den einzigen unmittelbaren städtebaulichen Referenzpunkt, da ihr Viertel im Zuge der nationalsozialistischen Bestrebungen zum Ausbau Berlins zur Welthauptstadt Germania schon vor dem Zweiten Weltkrieg für die Errichtung der Nord-Süd-Achse teilweise abgerissen wurde. Die noch stehenden Gebäude fielen dem Bombenkrieg zum Opfer, sodass die beschädigte Matthäuskirche nach der Enttrümmerung isoliert verblieb.[14]

Von der Potsdamer Straße nach hinten versetzt, steht die von einem monumentalen Stahldach überspannte, nach allen Seiten hin offene Glashalle der Neuen Nationalgalerie auf einem massiven, hellgrauen Natursteinsockel, der das nach Westen abfallende Gelände überspielt. Mittels flacher Stufen erreicht man die ausgedehnte Terrasse, mit der man gleichsam den musealen Ort betritt. Eine die Terrasse umlaufende, niedere Attika schafft eine klar artikulierte Grenze zum Stadtraum. Die 1,20 Meter Seitenlänge der quadratischen Granitplatten, mit denen die Terrasse belegt ist, sind das Grundmaß, von dem alle weiteren Gebäudemaße durch Vervielfachung deduziert wurden, etwa das monumentale Stahldach: ein quadratischer Trägerrost mit Seitenlängen von 64,80 Metern und einem Gewicht von 1.260 Tonnen, bestehend aus 324 quadratischen Kassettenfeldern mit einer Kantenlänge von 3,60 Metern und einer Konstruktionshöhe von 1,80 Metern.[15]

Abb. 4: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Nahezu vollkommen angehobener Trägerrost des Stahldaches der Neuen Nationalgalerie am 05. April 1967, 1962–67, Berlin.

1967 kommt der damals 82-jährige Architekt zur Dacherhebung nach Berlin. Das auf dem Boden vollkommen zusammengeschweißte Stahldach wird innerhalb von acht Stunden mit 24 synchron gesteuerten, hydraulischen Pressen über die neun kreuzförmig eingespannten Stahlstützen gehoben und dort auf die Stützenköpfe abgesetzt (Abb. 4).[16] Die Stützen sind nicht erwartungsgemäß an den Ecken des Stahldaches platziert, sondern stehen weit eingerückt, was die vier

Ecken des Daches frei in den Raum schiebt. Mies van der Rohes Enkel und damaliger Projektleiter Dirk Lohan erinnert sich: „Als das Dach zwei Meter hoch war, wollte Mies unbedingt darunter gehen, um zu sehen, ob der wachsende Raum seiner Vorstellung entsprach. Von mir begleitet, ging er schwerfällig an zwei Krücken unter das schwebende Dach. Während Mies die majestätische Größe des Daches bewunderte, war ich hauptsächlich damit beschäftigt, im Fall eines Abstürzens der großen Stahlplatten unter einem der offenen Felder zu stehen. Mies [hingegen] ging so spazieren, als sei der Bau bereits vollendet.“[17] Im Prozess der sich vollziehenden Erhebung kehrt die maximale Schwere des Daches in den Eindruck einer maximalen Schwerelosigkeit des Raumes. In dem von Lohan beschriebenen Moment des Zwischen ist beides – Schwere und Schwerelosigkeit – gleichsam präsent; Bedrohung und Befreiung gleichermaßen wahrnehmbar.

Der kühne Entschluss des Architekten, die für das Museum vorgesehenen Galerieräume vollkommen in das Untergeschoss zu verlagern, ermöglicht es, im Erdgeschoss eine quadratische, allseitig verglaste, ungerichtete Halle mit Seitenlängen von 50,40 Metern, einer Deckenhöhe von 8,40 Metern und einer Fläche von 2.500 Quadratmetern zu realisieren. Die Verglasung der Halle ist allseitig um 7,20 Meter vom Dachperimeter zurückgesetzt, sodass zwischen der Glaswand und den Stützen ein Umgang entsteht, der die Verschränkung von Innen- und Außenraum noch verstärkt. Dem horizontal weit in den Stadtraum ausgreifenden Ausblick stehen die beiden nichttragenden Lüftungsschächte, die Holzgarderoben sowie die Stützen betont als vertikale Elemente entgegen. „Ein universeller Raum [entsteht]: Prägnant in seiner quadratischen Grundform, die durch das ebenfalls quadratische Deckenraster und die quadratischen Bodenplatten nochmals betont wird.“[18]

II.

1977, zehn Jahre nach der Dacherhebung der Neuen Nationalgalerie, muss vom Flughafen Tegel ein Kran ausgeliehen werden, um Serras massive, 70 Tonnen schwere Skulptur *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* in das vorbereitete Fundament auf die Terrasse zu hieven.[19] Da die Tragfähigkeit der Terrassendecke bei weitem überfordert ist, muss unter der Skulptur im Untergeschoss eine Säule mit Rundeisenarmierung errichtet werden, die deren Gewicht stützt.[20]

Serra lässt den Block mit einem 24 Meter hohen, hydraulischen Hammer schmieden. Im Unterschied zu einem gegossenen Block wiegt dieser durch die Materialverdichtung ein Drittel bis zur Hälfte mehr. Eine Analyse des verwendeten, auf 1.280°C erhitzbaren Magnesium-Kohlenstoff-Stahls ergibt, dass die Molekularstruktur der Legierung kubisch ist. Der *Berlin Block*, ein Kubus mit einer Seitenlänge von 190,5 Zentimetern, wird aus einer kubischen Struktur geschmiedet, wodurch nicht nur eine optimale Verdichtung des Materials gewährleistet, sondern auch eine kongruente Form erreicht wird. Serra forcierte zudem eine maximal mögliche Kantenschärfe, die schlussendlich auf fünf Millimeter reduziert wird, um die kubische Geometrie der Skulptur zu akzentuieren und der Kantenschärfe der architektonischen Elemente in nichts nachzustehen.[21]

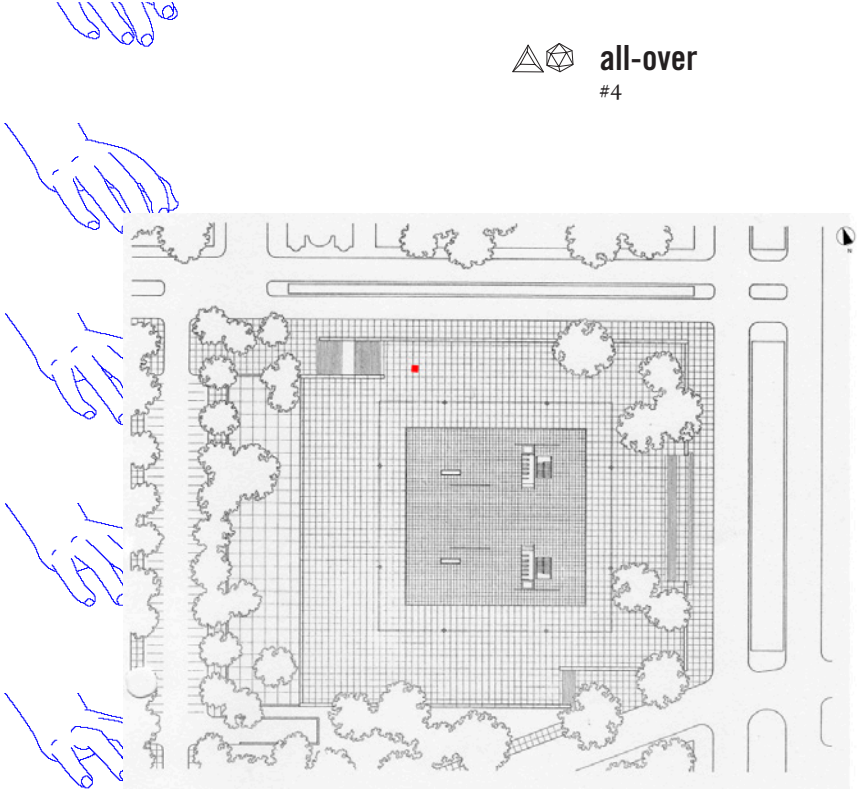


Abb. 5: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Grundriss des Erdgeschosses mit eingezeichnetem Berlin Block (for Charlie Chaplin), 1962 – 67, Berlin.

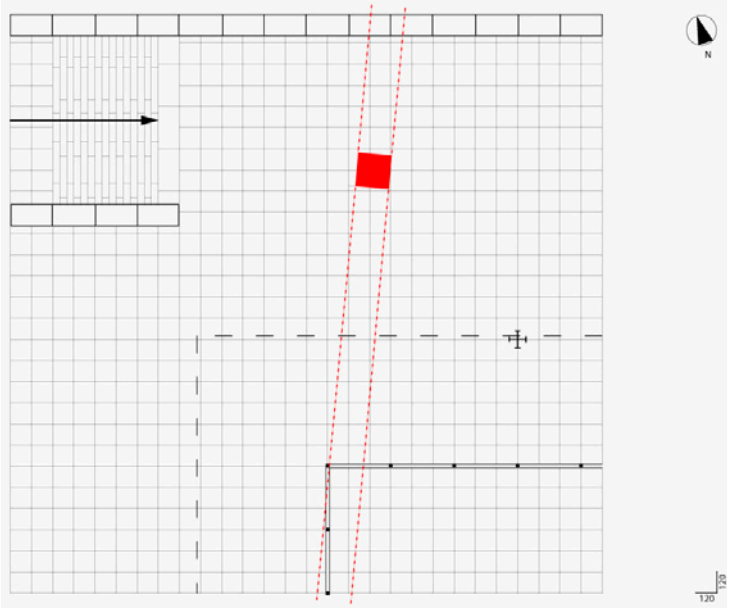


Abb. 6: Die Platzierung des Berlin Block (for Charlie Chaplin) auf der Terrasse, in Proximität des nordwestlichen Treppenabgangs der Neuen Nationalgalerie. Dort ist die Skulptur ungefähr 10 Meter vom Treppenbeginn (8 Granitplatten) und dadurch eine Platte hinter dem Beginn der Westfassade, 6 Meter von der Attika (5 Granitplatten) sowie 17 Meter von der nördlichen Glasfassade der Halle (13 Granitplatten) entfernt.

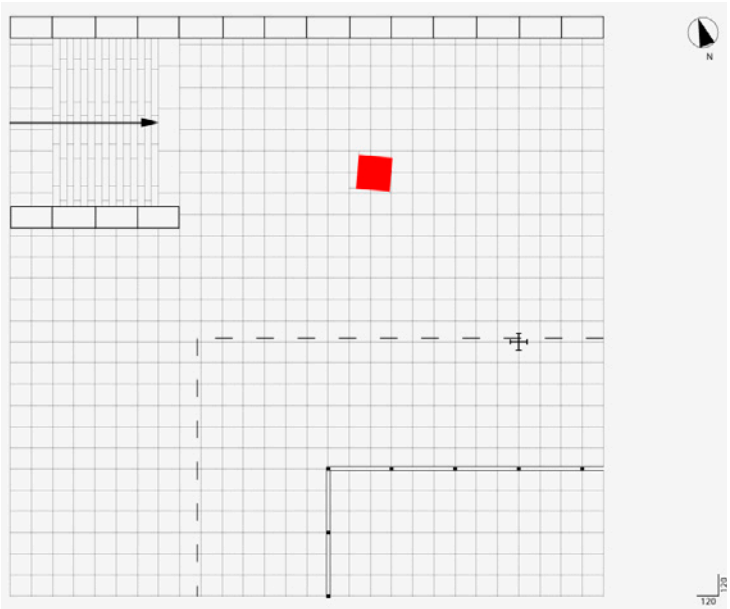


Abb. 7: Die Ausdrehung um 5° des Berlin Block (for Charlie Chaplin) bewirkt, dass die Verlängerung der nordwestlichen Seitenfläche des Berlin Block die nordwestliche Ecke der Glashalle präzise trifft.

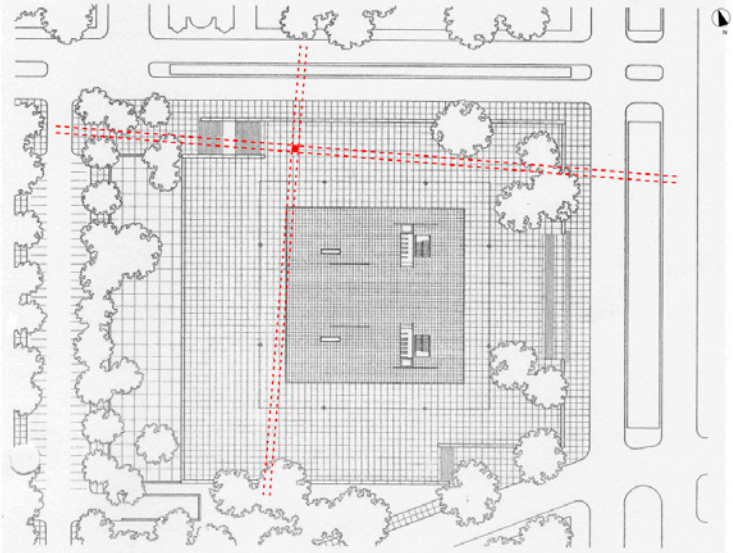


Abb. 8: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Grundriss des Erdgeschosses mit eingezeichnetem Berlin Block (for Charlie Chaplin) sowie den Verlängerungen von dessen Kubus-Seitenflächen, 1962–67, Berlin.

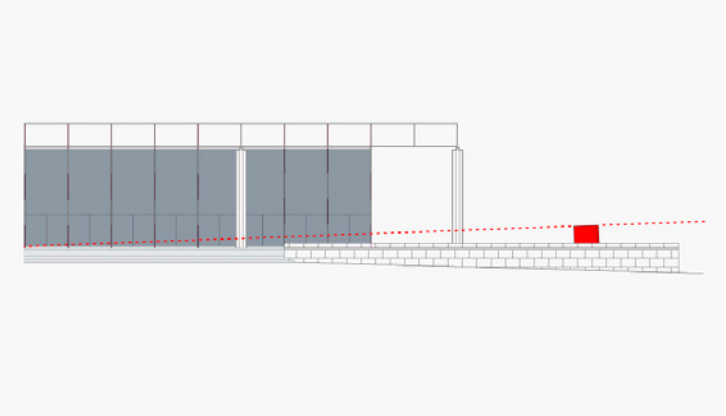


Abb. 9: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Eine Hälfte der südlichen Seitenansicht der Neuen Nationalgalerie mit eingezeichnetem, abgesenktem Berlin Block (for Charlie Chaplin) sowie der Verlängerung von dessen oberer Kubusfläche, 1962–67, Berlin.

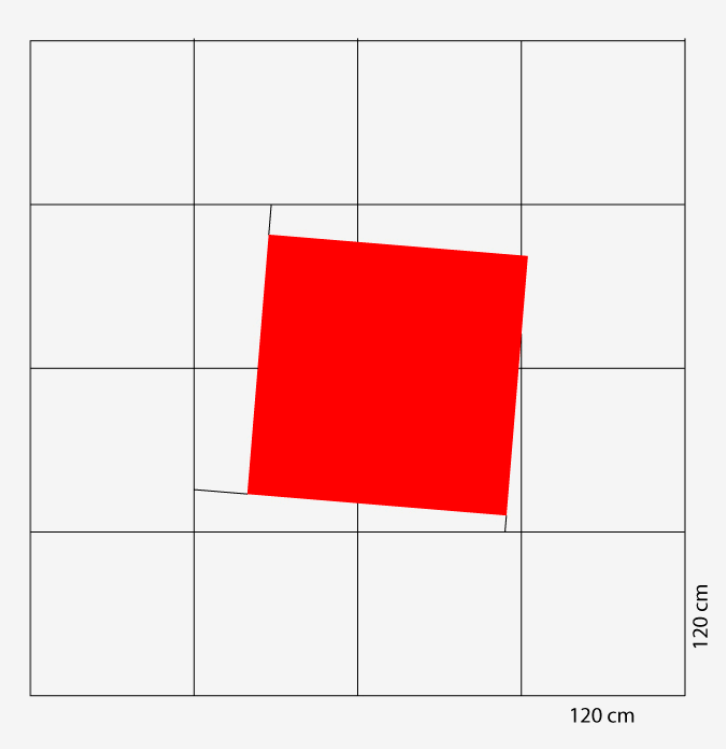


Abb. 10: Die Granitplatten, die durch die Absenkung der Skulptur betroffen sind, werden beschnitten und einem aus dem orthogonalen System Serras resultierenden Fugenmuster unterworfen.

Platziert wird die Skulptur von Serra auf der Terrasse, in der Nähe des nordwestlichen Treppenabgangs, der sich gegenüber der Chorfassade der Matthäuskirche befindet. Die Skulptur ist somit nicht nur dem orthogonalen System der Architektur, sondern auch seiner Ursprungsausrichtung – den Fassadenachsen der Kirche – gegenübergestellt (Abb. 5). Ungefähr 10 Meter vom Treppenbeginn (8 Granitplatten) und dadurch eine Platte hinter dem Beginn der Westfassade, 6 Meter von der (5 Granitplatten) sowie 17 Meter von der nördlichen Glasfassade der Halle (13 Granitplatten) ist die Skulptur entfernt. Dort ist sie um 5° im Uhrzeigersinn aus dem orthogonalen System der Architektur gedreht (Abb. 6). Diese Drehung bewirkt, dass die Verlängerung der nordwestlichen Seitenfläche des *Berlin Block* die nordwestliche Ecke der Glashalle präzise trifft. Serra scheint die aus den Himmelsrichtungen im Uhrzeigersinn schon vollzogene Drehung, die in den Fassadenachsen der Matthäuskirche resultiert und die dem orthogonalen System von Mies van der Rohe zugrunde liegt, so lange weiterzuführen bis die Verlängerung der nordwestlichen Seitenfläche der Skulptur die nordwestliche Ecke der Glashalle kreuzt (Abb. 7).

Die Seitenflächen des *Berlin Block* wenden sich durch diese Drehung einerseits den von der Treppe und andererseits den von der Potsdamer Straße kommenden Betrachter und Betrachterinnen zu. Durch ihre Platzierung stellt sie sich ihnen als massiver Stahlkörper in den Weg. Gleichzeitig wendet sich die südöstliche, vertikale Kante des Kubus jenen zu, die in die Halle der Neuen Nationalgalerie eintreten (Abb. 8).

Durch die einseitige Absenkung von 7 cm in den Terrassenboden, neigt sich der *Berlin Block* um 2° auf die Neue Nationalgalerie zu. Diese leichte Neigung setzt der allgegenwärtigen, dominanten Untersicht des Daches eine permanente Sichtbarkeit der oberen Kubusfläche entgegen, die die Absenkung und Zuneigung der Skulptur zum Gebäude hin akzentuiert (Abb. 9). Anhand einer Verschiebung und zwei Drehoperationen des orthogonalen, geometrischen Systems der Mies'schen Architektur schafft sich der *Berlin Block* ein eigenes System, das allerdings mit einem Grundmaß von 1,905 Metern operiert. Die Granitplatten, die durch die Absenkung der Skulptur betroffen sind, wurden beschnitten und einem aus dem orthogonalen System Serras resultierenden Fugenmuster unterworfen (Abb. 10).

Serra wollte der klassischen Konstruktion der Neuen Nationalgalerie im Prinzip des Tragens und Lastens „nicht eine weitere Konstruktion hinzufügen [..., sondern ...] die Möglichkeit erproben, eine schwerkraftgebundene Masse am Ort zu fixieren, eine Kraft, ein Gewicht im Gegensatz zum Zentrum der Architektur, im Widerspruch zu ihr."[22] In der offiziellen Fotografie des *Berlin Block* kommt dieser Widerspruch zur Architektur hervorragend zur Geltung (Abb. 1). Entscheidend dafür sind nicht nur bildstrukturelle Faktoren, sondern auch die Qualitäten der Schwarz-Weiß-Abbildung. Dem starken Kontrastwert der Fotografie kommt nämlich eine bildbestimmende Funktion zu, indem er die Skulptur, die Architektur und das Fugenraster des Terrassenbodens in ihrer dunklen Materialität markant hervorhebt.

Von einem Standort unmittelbar im oberen Treppenbereich nach Südosten fotografiert, zeigt die Fotografie die Skulptur links im vorderen Bildfeld. Ihr gegenüber, im rechten Bildfeld, fluchtet das herausragende Dach der Neuen Nationalgalerie in den Bildhintergrund. Der rechte Bildrand erfährt durch die Vertikalität der angrenzenden Stahlstütze eine innerbildliche Betonung. Die zweite in der Fotografie sichtbare Stütze lenkt den Blick über die Horizontale der Dachkante im hinteren rechten Bildfeld auf einen Ausschnitt der nordöstlichen Glasfassade der Halle. Ihre räumlichen Dimensionen sowie ihr schwereloser Eindruck im Inneren bleiben aufgrund der starken Reflexion der Glasfassade und des fragmentarischen Ausschnitts völlig verborgen. Das rechte Bildfeld unterscheidet sich markant vom linken durch eine Dynamik, die einerseits durch das starke In-die-Tiefe-Fluchten der Architektur entsteht und andererseits durch das sich in die Tiefe erstreckende Fugenraster unterstützt wird. Jener dynamische Eindruck wird im linken Bildfeld der Fotografie durch die Masse der Skulptur aufgehalten, ja geradezu negiert. Die Schwere des Stahlkörpers wird durch den starken Kontrast, der den *Berlin Block* vor dem nahezu entmaterialisierten Hintergrund als einheitlich schwarze Fläche erscheinen lässt, in die Fotografie übersetzt. Die leichte Neigung der Skulptur hin zur Neuen Nationalgalerie wird durch ihre silhouettenhafte Erscheinung und die Scharfkantigkeit maximal betont. Die geneigten Konturen des *Berlin Block* treten in Korrelation mit der fluchtenden Dachkante durch eine Gegenüberstellung von Schrägen, fordern sodann aber eine Konfrontation mit den markant horizontalen und vertikalen Elementen der Architektur. Die leichte Neigung widerspricht radikal dem orthogonalen System der Architektur Mies van der Rohes, das in seiner Vertikalen von den Stahlstützen, den hervorstehenden Stahlwandträgern der Dachkonstruktion und den Fensterunterteilungen der Fassade sowie in seiner Horizontalen von der betonten südöstlichen Dachkante konstituiert wird. Die Fotografie unterstreicht den Widerspruch, in dem die Skulptur zur Architektur steht. Sie bekräftigt, dass der *Berlin Block* eine Skulptur ist, die *auf sich selbst rekurriert, sich ihren eigenen Ort erobert, sich ihren eigenen Freiraum abtrennt und sich in diesem behauptet.*

Die aus demselben Jahr wie der *Berlin Block* stammende und diesem formal sehr ähnliche, ebenfalls in den Boden abgesenkte, rechteckige Skulptur *Tot* bezeichnet Max Imdahl als ein „Paradigma der Negation“[23] (Abb. 11). Für Imdahl entsprechen die rechten Winkel der rechteckigen Grundform der Skulptur nur dann den vertikalen und horizontalen Grundrichtungen und damit den Grundorientierungen unseres räumlichen In-der-Welt-Seins, wenn die Skulptur gerade und nicht abgesenkt steht. In der leichten Absenkung der rechtwinkligen Skulptur evoziert *Tot* das Geradestehen „als das ausgesetzte, verlassene Normative, als das nicht mehr in Geltung befindliche Gültige.“[24] Die Negation im Sinne eines Nicht-mehr ist dabei etwas anderes als eine reine Negation, da sie den Bezug zum eben verlassenen Normativen maximiert und den vollzogenen Bruch akzentuiert. Die Schwere und Starrheit des verwendeten Materials Stahl kommen laut Imdahl durch die Absenkung maximal zur Geltung, da die Form dieses

Materials zwar nicht mehr den Grundorientierungen der Vertikalen und Horizontalen entspricht, aber dennoch als Rechteck erschließbar ist.[25] In der Selbstevidenz der Form und des Materials ist *Tot* für Imdahl paradigmatisch „nicht für [eine] Struktur […] von Existenz sondern *als* [eine] Struktur […] von Existenz.“[26]

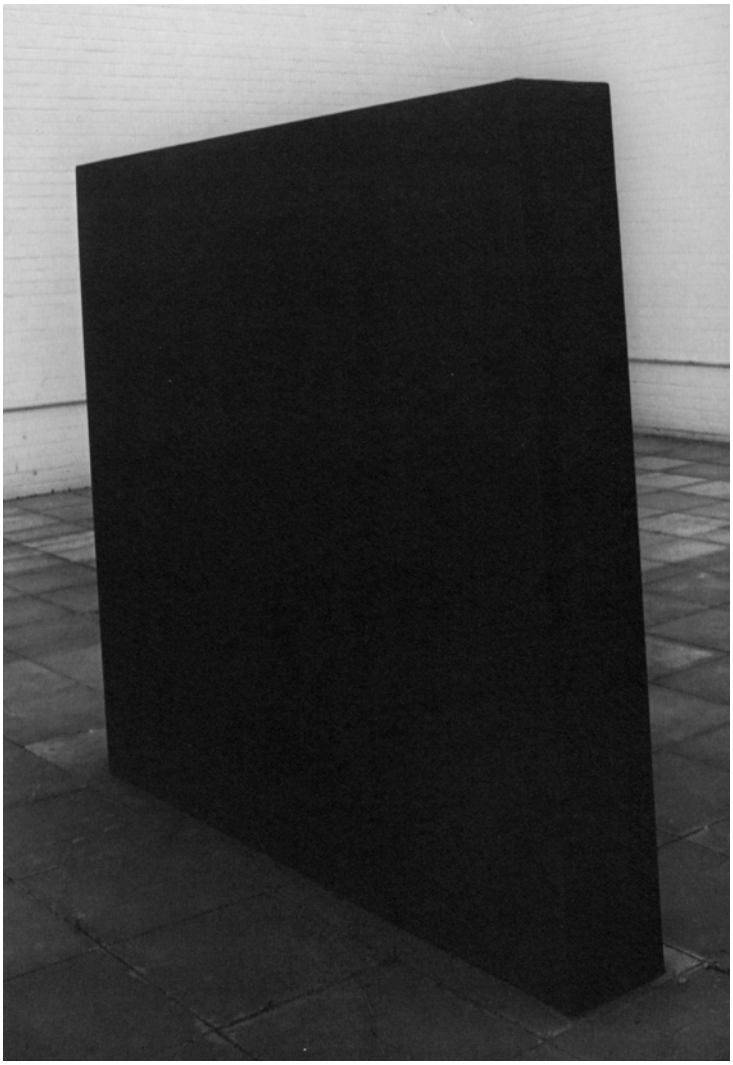
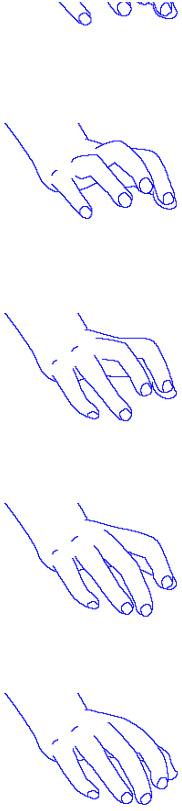


Abb. 11: Richard Serra, Tot, 1977, Stahlblock, 210 × 210 × 30 cm, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität – Situation Kunst, Bochum.

Diese Feststellungen können aufgrund der formalen Nähe auch für den *Berlin Block* übernommen werden. Die Grundorientierungen unseres räumlichen In-der-Welt-Seins – Vertikalität und Horizontalität – werden von dieser Skulptur durch ihre leichte Absenkung im Sinne eines Nicht-mehr negiert. Die Skulptur setzt in ihrem Verhältnis zur Architektur zudem das konstruktive Grundprinzip der Neuen Nationalgalerie – als eines des Tragens und Lastens – außer Kraft und damit eine der Hauptanforderung an Architektur seit Vitruv, nämlich die *„Firmitas“*[27], ihre Standhaftigkeit und Stabilität sowohl in der Konstruktion als auch in der Anschauung. Sie ist dabei alles andere als ein gezähmter Gigant, wie Heinz Ohff die Skulptur beschrieb.



Zur Absenkung des *Berlin Block* äußerte sich Serra wie folgt: "[T]he way it's impaled into the deck gives the block a very ungainly look. Almost as if Chaplin were turning on his shoe. It has an almost comical gesture in the fact that this massive block seems to be plunged into the surface or entailed into the surface of the deck. And I think it undercuts the seriousness of the work by allowing one to see another aspect of its ungainliness."[28] Die Absenkung der Skulptur, die deren Plump- und Unbeholfenheit hervorruft, evoziert für Serra einen spielerischen Umgang mit dem Verhältnis zur Architektur Mies van der Rohes. Diese spielerische Dimension des *Berlin Block* wird durch die Titelwidmung an Charlie Chaplin unterstrichen. Die hervorgerufene Dichte von Schmerz und Komik bei dessen Slapsticks kann in Bezug zur maximalen Dichte der Skulptur gebracht werden.

Diese Widmung verweist jedoch nicht nur auf formale Aspekte, sondern bezieht historische mit ein, die über die falsche Namensangabe im Index der *October Files*-Ausgabe sowie die – für Serra unübliche – Stadtangabe im Titel hinausgehen. Die maximale Schwere des Berliner Schwerbelastungskörpers bringt diesen unweigerlich in Zusammenhang mit dem *Berlin Block*. Dieser südlich von der Neuen Nationalgalerie, sich ebenfalls auf der geplanten Nord-Süd-Achse befindliche, von den Nationalsozialisten erbaute, 14 Meter hohe Betonzylinder mit einem Durchmesser von 21 Metern wurde von 1941 bis 1942 erbaut, um die Tragfähigkeit des Berliner Bodens für einen gigantischen Triumphbogen zu testen. Die Absenkung der Skulptur könnte als eine Persiflage der nationalsozialistischen Bemühungen um die Errichtung der Welthauptstadt Germania in der Art von Charlie Chaplins Film *The Great Dictator* von 1940 verstanden werden.

III.

Im peripatetischen Wahrnehmen des *Berlin Blocks* soll dessen festgestellter Widerspruch zur Neuen Nationalgalerie abschließend überprüft werden.

Im Durchschreiten der Terrasse sowie des Erdgeschosses der Neuen Nationalgalerie eröffnet sich im Wahrnehmungsprozess ein Spannungsfeld zwischen der Skulptur und der Architektur. Dieses Spannungsfeld oszilliert abhängig vom Standpunkt der Betrachtenden und erzeugt ein Zwischen, das jenem 1967 bei der Dacherhebung ähnelt. Dieses ephemere Zwischen lässt die Wahrnehmung zwischen der maximalen Schwere der Skulptur und dem Eindruck maximaler Schwerelosigkeit der Architektur pendeln. Ihm ist das Schwerefeld der massigen Skulptur und das Schwerelosigkeitsfeld der Glashallenarchitektur inhärent; das skulpturale Raumkonzept einer an einem Ort fixierten schwerkraftgebundenen Masse und das architektonische Raumkonzept eines universellen Raumes; das verdreht orthogonale System Serras und das orthogonale System Mies van der Rohes; das negierte Prinzip des Tragens und Lastens durch die Skulptur und das Tragen und Lasten der Architektur; das Nicht-mehr der Grundorientierungen unseres räumlichen In-der-Welt-Seins durch die Skulptur und dessen Noch-immer durch die Architektur – Bedrohung und Befreiung für die Betrachtenden, jeweils einmal mehr, einmal weniger wahrnehmbar (Abb. 12 – 15).

Abb. 12: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, fotografiert von der Mitte der Glashalle in Richtung des Berlin Block (for Charlie Chaplin) während der raumbezogenen Installation von Rudolf Stingel im Jahre 2010, 1962–67, Berlin.

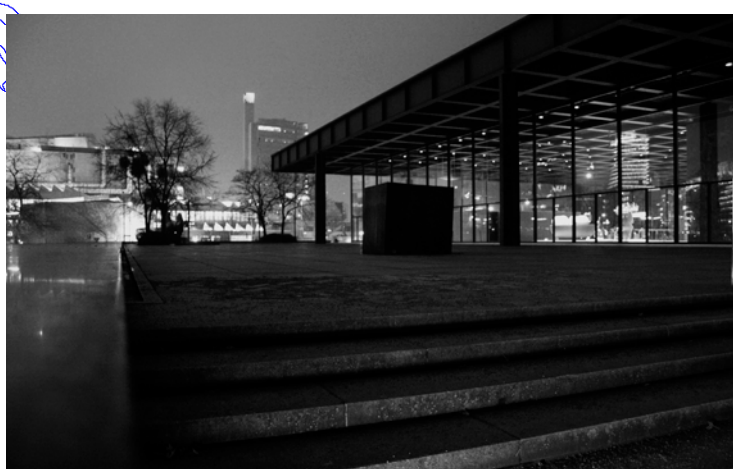


Abb. 13: Richard Serra, Berlin Block (for Charlie Chaplin), 1977, Stahlblock, 190,5 × 190,5 × 190,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

Abb. 14: Richard Serra, Berlin Block (for Charlie Chaplin), 1977, Stahlblock, 190,5 × 190,5 × 190,5 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

Abb. 15: Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, fotografiert vom südlichen Umgang in Richtung des Berlin Block (for Charlie Chaplin), 1962–67, Berlin.

Dieses Spannungsfeld schließt ein Verhältnis der Skulptur zur Architektur aus, indem es primär darum geht, die Architektur zu kritisieren, im Konflikt zu ihr zu stehen, ihr Raumkonzept zu subvertieren sowie ihr gegenüber ein „Anti-Environment“ zu schaffen – wie es bei den meisten, im Verhältnis zur Architektur stehenden Skulpturen Serras der Fall ist.[29] In diesem Spannungsfeld ist der *Berlin Block* eine Skulptur, die *nicht auf sich selbst rekurriert, sich nicht ihren eigenen Ort erobert, sich nicht ihren eigenen Freiraum abtrennt und sich nicht in diesem behauptet*. Das Verhältnis zwischen Serras *Berlin Block* und der Neuen Nationalgalerie Mies van der Rohes ist eines, in dem sie einander bedingen und zugleich ausschließen, ein oszillierendes Spannungsfeld, in dem sie zueinander stehen.

In einem Interview von Peter Eisenman mit Richard Serra, in dem die beiden das Verhältnis von Serras Skulptur zur Architektur besprechen, äußerte sich der Architekt diesbezüglich wie folgt: „Was mich an Ihrem Werk interessiert, ist, dass es weder Bejahung noch Verneinung ist.“[30] Serra geht in seiner Antwort darauf gar nicht ein, ignoriert diese Äußerung Eisenmans vollkommen. Ein Verhältnis, in dem seine Skulptur die Architektur weder bejaht noch verneint, sondern in einem Spannungsfeld zu ihr steht und für das der *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* ein paradigmatisches Beispiel ist, scheint Serra selbst nicht zu interessieren.

Anmerkungen

* Der vorliegende Aufsatz ist die gekürzte Fassung einer Bachelorarbeit, die im Rahmen eines Seminars von Prof. Dr. Friedrich Teja Bach zu Richard Serra im Wintersemester 2011/12 am Wiener Institut für Kunstgeschichte entstanden ist. Mein besonderer Dank gilt Prof. Bach, Felicia Hayden, Christine Brandner, Johanna Függer und Simon Vagts für wichtige Hinweise und Anregungen.

1 Hal Foster (Hg.), Richard Serra, Cambridge (MA) 2000.

2 Vgl. Yve-Alain Bois, A Picturesque Stroll around Clara-Clara, in: Foster 2000, S. 64–65.

3 Die Skulptur Berlin Block (for Charlie Chaplin) wird folglich abkürzend als Berlin Block bezeichnet .

4 Richard Serra, Rigging, in: Richard Serra, Richard Serra. Writings. Interviews, Chicago/London 1994, S. 99.

5 Foster 2000, S. 201.

6 Exemplarisch dafür sei der Ausstellungskatalog Richard Serra. Forty Years of Sculpture erwähnt, in dem der Berlin Block in den Aufsätzen von Benjamin Buchloh, Lynne Cook, Kynaston McShine und John Rajchman nicht berücksichtigt wird. Vgl. Kynaston McShine/Lynne Cooke (Hg.), Richard Serra. Sculpture: Forty Years, New York 2007.

7 Vgl. Heinz Ohff, Richard Serra: Berlin-Block vor der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: Das Kunstwerk, 32, 1979, S. 59. Heinz Ohff ist bezüglich des tödlichen Unfalls am 18. November 1971 beim Montageprozess von Serras Skulptur Sculpture Nr.3 im Walker Art Center in Minneapolis falsch informiert. Nur ein Monteur und nicht zwei – wie von Ohff angegeben – wurde von einer fallenden Stahlplatte erschlagen.

8 Ohff 1979, S. 56.

9 Serra 1994, S. 109.

10 Vgl. Richard Serra, Montage, in: Richard Serra/Harald Szeemann (Hg.), Richard Serra. Interviews, Schriften 1970–1989, Zürich 1990, S. 109–111.

11 Ebd., S. 109.

12 Ebd.

13 Vgl. Sonja Hildebrand, Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie, in: Gabriela Wachter (Hg.), Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1996, S. 12.

14 Vgl. Christoph Hardebusch, Kulturforum, in: Wachter 1996, S. 35–36. Ein monumentaler

runder Platz mit repräsentativer Randbebauung und vorgelagerten Arkaden sollte im Bereich der Matthäuskirche entstehen, die selbst zum Abriss bestimmt war.

15 Vgl. Hildebrand 1996, S. 24–26; Hardebusch 1996, S. 39; Christian Hartmann/Michael Staffa, Less is more?, in: Wachter 1996, S. 64.

16 Vgl. Hartmann/Staffa 1996, S. 68.

17 Dirk Lohan, Skizzen der Erinnerung, in: Neue Nationalgalerie Berlin. Dreißig Jahre, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 1998, S. 11.

18 Joachim Jäger, Neue Nationalgalerie Berlin. Mies van der Rohe, Ostfildern 2011, S. 44. Mit der Glashalle verwirklicht Mies van der Rohe seine seit Anfang der vierziger Jahre verfolgte Idee eines frei überspannten und prinzipiell universal nutzbaren Großraums – des sogenannten Universalraums.

19 Vgl. Ohff 1979, S. 56.

20 Vgl. Serra 1990, S. 109.

21 Vgl. Ebd.

22 Serra 1990, S. 107.

23 Max Imdahl, Serras „Right Angle Prop“ und „Tot“. Konkrete Kunst und Paradigma, in: Richard Serra, Arbeiten 66–77. Works 66–77, Bochum 1978, S. 166.

24 Ebd., S. 167.

25 Vgl. Ebd.

26 Ebd., S. 168.

27 Vgl. Marcus Vitruvius Pollio/Curt Fensterbusch (Üs.), Zehn Bücher über Architektur. De Architectura Libri Decem, Darmstadt 2008, S. 43–45.

28 Richard Serra/Mark Simmons, Richard Serra: The Coagula Interview, Coagula Art Journal, Issue Nr. 36, Huntington Park (CA) 1998, URL: http://coagula.com/richard-serra [29.02.2012].

29 Exemplarisch sei auf die Skulptur Two 45° Angles for Mies verwiesen, bei der sich Serra 1985 ein zweites Mal mit der Architektur von Mies van der Rohe, nämlich mit dem Haus Lange in Krefeld, auseinandersetzt. Trotz der Namenswidmung an Mies van der Rohe kann festgestellt werden, dass Serra seinem Bestreben Folge leistet und die Skulptur Two 45° Angles for Mies im Widerspruch zur Architektur steht, auf sich selbst rekurriert, sich ihren eigenen Ort erobert, sich ihren eigenen Freiraum abtrennt und sich in diesem behauptet. Vgl. Leslie van Duzer/ Kent Kleinman, Mies van der Rohe‘s Krefeld Villas, Princeton 2005.

30 Peter Eisenman/Richard Serra, Interview. Richard Serra mit Peter Eisenman, in: Richard Serra/Harald Szeemann (Hg.), Richard Serra. Interviews, Schriften 1970–1989, Zürich 1990, S. 175.

Abbildungsnachweise

Abb.1: Kynaston McShine (Hg.)/Lynne Cooke (Hg.), Richard Serra. Sculpture: Forty Years, New York 2007, S. 170, Abb. 83.
Abb.2: Rolf D. Weisse, Mies van der Rohe. Vision und Realität. Von der Concert Hall zur Neuen Nationalgalerie, Potsdam 2001, S. 96.
Abb.3: Phyllis Lambert (Hg.), Mies in America, New York 2001, S. 496.
Abb.4: Weisse 2001, S. 92.
Abb.5: Werner Blaser, Mies van der Rohe, Zürich 1973, S 189. Diese Abbildung wurde vom Autor überzeichnet.
Abb.6: Matthias Moroder.
Abb.7: Matthias Moroder.
Abb.8: Blaser 1973, S. 189. Diese Abbildung wurde vom Autor überzeichnet.
Abb.9: Matthias Moroder.
Abb.10: Matthias Moroder.
Abb.11: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Richard Serra, Stuttgart 1987, S. 81.
Abb.12: http://www.flickr.com/photos/trogloren/4901443398/
Abb.13: http://www.flickr.com/photos/prawncrisps/3251712634/sizes/o/in/photostream/
Abb.14: http://farm2.static.flickr.com/1286/1376177276_a1da620672.jpg
Abb.15: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Neue_Nationalgalerie_P7130065.JPG

Autor

Matthias Moroder diplomierte 2009 in Architektur an der Architectural Association School of Architecture London und studiert seither Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien.

Zwischen Zeichnung und Schrift. Zum Verhältnis von Erfahrung und Diskursivität bei Robert Morris und Jacques Derrida

Autorin: Barbara Reisinger
Erschienen in: ALL-OVER, #4, Frühjahr 2013
Publikationsdatum: 25. März 2013

URL: http://allover-magazin.com/?p=1385
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Barbara Reisinger, Zwischen Zeichnung und Schrift. Zum Verhältnis von Erfahrung und Diskursivität bei Robert Morris und Jacques Derrida, in: ALL-OVER, Nr. 4, Frühjahr 2013, URL: http://allover-magazin.com/?p=1385.

Bildsequenz: aus der Werkreihe *impatience* von Thomas Tudoux.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2013 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Barbara Reisinger

Zwischen Zeichnung und Schrift. Zum Verhältnis von Erfahrung und Diskursivität bei Robert Morris und Jacques Derrida

In der Terminologie Jacques Derridas unterliegt auch die Zeichnung den Prädikaten der Schrift, die bekanntlich nicht mit ihren geschriebenen und gedruckten Manifestationen zusammenfällt. Als verallgemeinerte Schrift kann sie durch jene Prädikate bestimmt werden, die Derrida aus dem klassischen philosophischen Schriftverständnis entwickelt: Lesbar-Bleiben, Iterabilität, Verräumlichung.[1] Ein schriftliches Zeichen in diesem Sinne bleibt als Zeichen lesbar, weil es immer wieder auf andere Weise lesbar wird, also iteriert werden kann. Dies ist nur möglich, weil ein Zeichen zwar durch seinen Kontext bestimmt ist, aber aus diesem Kontext herausgenommen werden kann – die Relation zwischen den Zeichen ist zugleich ihr Abstand voneinander, jener Raum, der es dem Zeichen ermöglicht, sich von anderen Gliedern abzulösen und in eine neue Kette einzutreten. Demnach kann nicht nur die Zeichnung als zeichenhaft bestimmt werden, sondern auch jede Erfahrung.[2] Ausgehend von Derridas Argumentation gegen jede Erfahrung reiner Gegenwart und für die Ausweitung des Schriftbegriffs stellt sich die Frage, ob innerhalb der allgemeinen Schrift eine Differenz zwischen Schrift und Zeichnung, zwischen Sprache und Sinnlichkeit gedacht werden kann. Dies wird im Kontext von Derridas eigener Auseinandersetzung mit Zeichnungen besonders virulent. Um die feinen Relationen und Differenzen zwischen Schrift und Zeichnung besser fassen zu können, empfiehlt es sich, die Untersuchung der Fragestellung um eine Position zu erweitern, die Schrift und Zeichnung nebeneinander zum Einsatz bringt: die *Blind Time Drawings* von Robert Morris. Das Verhältnis von Zeichnung und Schrift will ich in zwei parallel laufenden Strängen bei Derrida und bei Morris näher betrachten, um schließlich zu den spezifischen Merkmalen der Sinnlichkeit/der Erfahrung zu gelangen.

In seinem Text *Aufzeichnungen eines Blinden* beschreibt Derrida die Zeichnung zunächst als eine Arbeit der Hand.[3] Angesichts der

klassischen Theorie der Zeichnung ist dies bereits mehr als eine einfache Beschreibung, denn die Theorie des *Disegno* definiert die Zeichnung vor allem als geistiges Konzept, das sich in Linien am Blatt sammelt.[4] Die Linien stehen an der Schwelle zur Sinnlichkeit, sind aber als Linien weder materiell noch sinnlich (diese Eigenschaften – Materialität und Sinnlichkeit – werden traditionell der Farbe, also der Malerei zugesprochen). Die Zeichnung gilt von der Renaissance bis in den Klassizismus vielmehr als eine vermittels der Linie sichtbar gewordene Idee.

Betrachten wir nun die Operation der Hände am Zeichenblatt etwas genauer: Wenn die Hände beim Zeichnen am Papier arbeiten, ist das Auge nur mittelbar am Entstehen des Strichs beteiligt. Dort, wo die Spitze des Bleistifts oder Feder das Papier berührt, ist nichts zu sehen; dort ist das Sehen abwesend – es sind Kontakt und Abdruck, motorische Fertigkeit und Taktilität, die am ‚Ursprung' des Strichs stehen.[5] Damit ist das Zeichnen zunächst nicht nur eine Arbeit der Hand, sondern zugleich eine blinde Arbeit der Hand, oder genauer gesagt der Hände, denn obwohl meistens nur eine Hand zeichnet, ist die zweite Hand nicht untätig. Sie hält und dreht das Zeichenblatt und ist auf diese Weise verantwortlich für die motorische Orientierung der ZeichnerInnen am Blatt. Bereits auf einer relativ einfachen, technischen Ebene zeigt sich also ein blinder Fleck oder Punkt im Prozess des Zeichnens.[6]

Eine blinde Arbeit der Hände – dies scheint zugleich auch eine angemessene Beschreibung der *Blind Time Drawings* zu sein, die Robert Morris seit 1973 in Serien anfertigt. Schon die erste der insgesamt sieben Serien besteht aus 98 Zeichnungen, sodass das gesamte Konvolut der *Blind Time Drawings* kaum noch überblickbar ist.[7] Die Herstellung der Zeichnungen mutet dagegen geradezu simpel an und bleibt durch alle Serien hindurch einigermaßen gleich (abgesehen von der zweiten Serie, die der Künstler nicht eigenhändig gezeichnet hat, sondern von einer Frau ausführen ließ, die von Geburt an blind war). Sonst aber legt Morris für jede Zeichnung eine Aufgabe und eine Zeitspanne fest, bevor er zu zeichnen beginnt. Dann taucht er beide Handflächen in Graphitpulver oder Tusche, schließt die Augen und führt die vorgegebene Aufgabe am Papier aus – ohne zu sehen, was er tut. Im Nachhinein werden die Aufgabenstellung und die Zeitangabe auf dem Blatt notiert (Abb. 1): „With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds."

Die Rahmenbedingungen des Zeichenprozesses sind genau festgelegt und werden den RezipientInnen durch den Text mitgeteilt. Die Rahmenbedingungen werden gewissermaßen ins Werk integriert, sodass sie nicht mehr bloß Rahmenbedingungen sind, sondern Teil der Zeichnung. Morris besteht selbst darauf, dass die *Blind Time Drawings* ohne Text unvollständig sind.

Wo der Strich oder der Abdruck entsteht, an dem Punkt, wo der Stift oder die Hand das Papier berührt, kann die Zeichnerin nicht/s

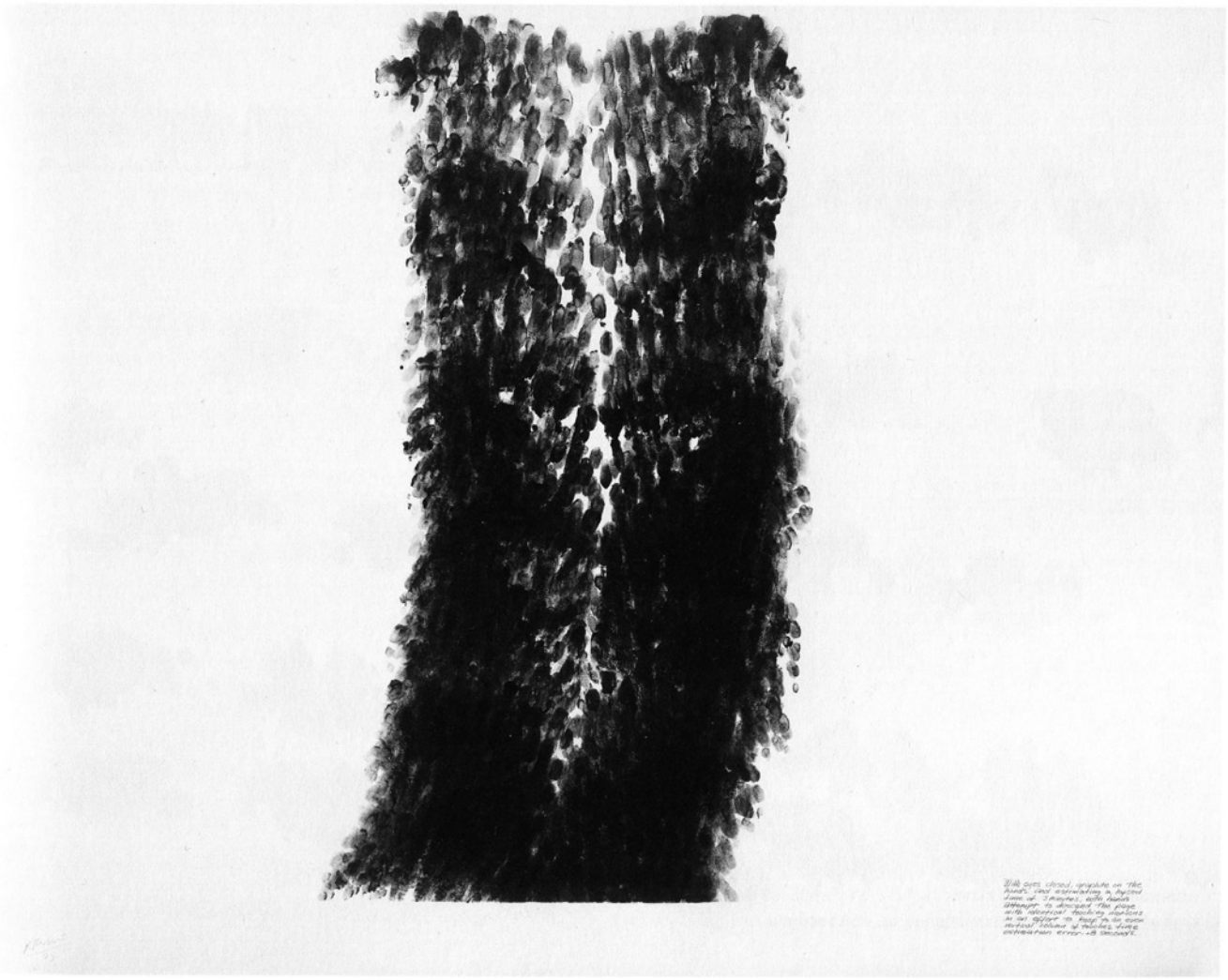


Abb. 1: Robert Morris, Blind Time I, 1973, Graphitpulver und Leinöl auf Papier, 89 × 117 cm.

Transkription: With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds.

sehen. Dies betrifft das Schreiben ebenso wie das Zeichnen.[8] Die Schrift ist, wie das Bild, kein bloßes Transportmittel für Sinn oder Bedeutung. Der Sinn ist, wenn man Derrida folgt, nicht unabhängig von seiner materiellen Form, in der er unweigerlich in Erscheinung tritt, vernehmbar als Stimme oder sichtbar als Schrift. Jedes Zeichen hat eine sinnlich fassbare Form, oder kommt nur als sinnlich Fassbares zustande. Umgekehrt wird jede Form von Materialität zeichenhaft sein. Nie kann ich eine Zeichnung bloß als Graphit auf Papier auffassen. Wenn ich versuche, auf die Materialität der Zeichnung zurückzugehen, kann ich genau genommen nicht bei Graphit auf Papier stehen bleiben, weil zumindest das Papier wiederum zusammengesetzt ist. Die Frage nach dem Trägermaterial und dem, was es trägt, verkompliziert sich – Sinnlichkeit und Zeichenhaftigkeit erscheinen als unentwirrbar ineinander verstrickt.

Die Zeichnung oder das Bild ist also bereits von Sprache oder von diskursiven Versatzstücken durchdrungen, ohne Text im engeren

Sinn zu enthalten. Eine Zeichnung ist immer schon mehr oder weniger als das Sichtbare:

> Hier geht es nicht darum, sich der Freude am Spiel zu überlassen oder triumphierend Wörter und Vokabeln zu manipulieren. Im Gegenteil, Sie können hören, wie diese ganz von selbst in der Zeichnung erklingen, mitunter unmittelbar auf ihrer Haut; denn das Gemurmel dieser Silben hat in ihr bereits angehoben, Wortstücke stören sie/schmarotzen an ihr [le parasitent], und um diese Besessenheit zu vernehmen, muß man sich den Phantomen des Diskurses überlassen, indem man die Augen schließt.[9]

An der Oberfläche der Zeichnung ist ein Gemurmel vernehmbar, das man bloß aufgreifen muss, nicht in die Zeichnung hineinlegen. Aber man muss es vielleicht verdeutlichen oder ausformulieren – und dazu muss man bloß die Worte hören, die in der Zeichnung angelegt sind; man muss die Zeichnung nicht sehen – man muss also, wie Derrida nahelegt, die Augen schließen. Auch Derrida selbst, der über die Zeichnung schreibt, sieht sich vor die Wahl zwischen Zeichnung und Schrift gestellt.[10] Er legt „Netze aus Sprache" um die Zeichnung, die er als solche nicht schriftlich erfassen, nicht zitieren kann.[11] Zwischen dem Gemurmel, das der Zeichnung inhärent ist, und der Sprache, die sich von außen um sie legt, scheint nur eine feine Grenze zu liegen. Sobald das offene, vielsilbige Murmeln in Worte überführt ist, versucht es von seinem fixierten Ort her die Offenheit einzudämmen.

Auch ein bloßer Abdruck, eine vermeintlich bloß materielle Spur macht bereits mehr vernehmbar als reines Material oder reine Sinnlichkeit. In den kurzen Texten der *Blind Time Drawings* formuliert Morris aus, was in den Abdrücken wiedergegebenen wird. Doch zugleich trifft der Text nicht ganz das, was zu sehen ist – eher ist da zu lesen, was Morris getan hat, während er nicht gesehen hat. Er beschreibt gewissermaßen die „Innenperspektive" des blinden Vorgangs, seine Intentionen – oder das, was er zu zeichnen versuchte. Der abgedrückte Ablauf, der zu sehen ist, weicht davon ab. Die Spur deckt sich nicht mit der geschilderten Intention. Durch die Blindheit bei der Herstellung entsteht etwas, was Morris schon in einem Text von 1970 benennt: „a kind of regress into a controlled lack of control."[12] Diese mangelnde Kontrolle durch den Künstler selbst soll dem Herstellungsprozess eine größere Kohärenz geben, sodass das Werk als offener Prozess, als Geste lesbar wird, nicht als abgeschlossenes Produkt, das die eigene Herstellung verbirgt.[13] Die *Blind Time Drawings* sind als Spuren von Gesten nachvollziehbar; der Herstellungsprozess ist aus den Abdrücken lesbar. Doch scheint eine prozessuale Ästhetik nicht alles zu sein, was sich in diesen Zeichnungen zeigt.

Morris beschreibt in seinen Texten einen Raum der Erfahrung, und einen solchen Raum scheint er auch in den *Blind Time Drawings* herstellen zu wollen. Diesen Raum der Erfahrung grenzt Morris immer dezidierter von einem verflachten Raum ab, den er auch der modernen Malerei – und der modernistischen Kunst überhaupt bis hin

zur Minimal Art – zuordnet. Der flache Raum sei der Ort von Abstraktion und Intelligibilität, der Ort eines Diskurses, der die Erfahrung verflacht und einebnet. Das Paradigma dieser Zweidimensionalität scheint Morris vor allem in den kunstkritischen Schriften von Clement Greenberg zu finden, und zwar in eben jenem flächig-optischen Raum, den Greenberg als den Raum des modernen, zu sich gekommenen Mediums der Malerei bestimmt.[14] Exemplarisch beschreibt Greenberg diesen Farbraum als „eine strikt bildliche, strikt optische dritte Dimension", eine Illusion, in die man „allenfalls hineinsehen kann: Man kann sie, wörtlich oder metaphorisch verstanden, nur mit den Augen durchwandern."[15] Morris wendet sich von diesem Raum ab, der bloß eine flache, optische Projektion darstellt, eine Art Wand, der man sich gegenübergestellt sieht. Er sucht eine konkrete Dreidimensionalität, einen erfahrbaren Raum, der auf den Körper bezogen ist, nicht bloß auf den isolierten Sehsinn. Diesen Raum nennt Morris einen „space of the self"[16] – einen Raum, der durch Nähe und Distanz auf das Selbst, auf den Körper bezogen ist. Einen solchen Raum eröffnen die *Blind Time Drawings*: Zwischen Körper und Zeichenblatt entsteht ein Raum, der auf die Reichweite der Arme bezogen ist und im Zeichenprozess tastend erkundet wird.

Dieser vermeintlich reine, unmittelbare Tastraum der *Blind Time Drawings* wird durch die Schrift auf den Zeichnungen gestört. Wenn man den Texten von Morris in der Zuordnung der Schrift zur Flächigkeit folgen will, dann führt die Schrift diesen flachen Raum in den Erfahrungsraum ein. Schrift, Sprache, Logik und Ordnung fallen für Morris zusammen. Sprachliche und logische Operationen werden am besten auf flachen Oberflächen wiedergegeben.[17] Die flache Ordnung der Sprache fixiert die multidimensionale Unordnung der Erfahrung. Zeigen die *Blind Time Drawings* also zwei verschiedene Räume im Widerstreit? Oder generiert der Raum des Körpers oder des Selbst eine eigene Form von Wissen, die nicht der Ordnung der Sprache und der Fläche gehorcht? Was geschieht zwischen diesen beiden „Räumen", zwischen Abdruck und Schrift?

Mit Derrida wiederum kann man erahnen, dass der Raum der Erfahrung grundsätzlich in Gefahr steht zu verfallen, sodass die Fülle, die Pluralität und die Ereignishaftigkeit der Erfahrung nur an der Grenze der Sichtbarkeit aufscheinen – als eine unwiderruflich verlorene Ganzheit.

> Die Ruine befindet sich nicht vor uns, sie ist weder ein Schauspiel noch ein Gegenstand der Liebe. Sie ist die Erfahrung selbst, weder das aufgegebene, aber immer noch monumentale Fragment einer Totalität, noch bloß, wie Benjamin meinte, ein Thema der Barockkultur. Sie ist kein Thema, da sie vielmehr das Thema, die Setzung, die Präsentation und Repräsentation von allem und jedem ruiniert. Eher ist die Ruine dieses Gedächtnis, das offensteht wie ein Auge oder das Loch einer knöchernen Augenhöhle und das Sie sehen läßt, ohne Ihnen etwas vom Ganzen zu zeigen [sans rien vous montrer du tout].[18]

Das Modell der Ruine, das Derrida an die Erfahrung anlegt, beschreibt keine ehemals vorhandene Ganzheit, die mit der Zeit verfällt. Die Herkunft der sichtbaren Spuren ist von Beginn an verloren, die Erfahrung ruinös ohne jemals ruiniert worden zu sein. Der Reichtum und die jeweilige Singularität der Sinnlichkeit sind nur als Verlust erfahrbar. Die Struktur des Gedächtnisses liegt im Sehen begraben.

Das Zeichnen gibt für Derrida das Modell der Ruine der Erfahrung. Beim Zeichnen wendet sich die Zeichnerin von ihrem Modell ab. Sie muss aufs Blatt sehen, um nach der Natur, nach dem Modell zeichnen zu können; sie sieht vom Sehen ab, um das Gesehene zu zeichnen und ist also an das Gedächtnis verwiesen. Auf diese Weise gibt sich auch das Sehen, sobald es greifbar wird, als eine Art Erinnerung. Die Gesamtheit und die Tiefe der Erfahrung kann ich nicht erfassen oder gar behalten. Diese Form der Blindheit ist kein nachträglicher Verlust (sodass die vielfältige Fülle der Erfahrung zwangsläufig reduziert und konturiert werden müsste), sondern ein Nicht-Sehen, das im Sehen selbst liegt und es gewissermaßen bedingt. Das Unsichtbare bildet die Tiefendimension des Sichtbaren. Die Unsichtbarkeit ist, wie Derrida mit Merleau-Ponty formuliert, absolut, sie ist das Andere des Sichtbaren.[19]

> Was es [das „Bewußtsein"] nicht sieht, ist das, wodurch sich das Sehen des Übrigen in ihm vorbereitet […]. Sich berühren, sich sehen bedeutet […] nicht, sich als Objekt zu erfassen, sondern es heißt, für sich offen zu sein, für sich selbst ausersehen zu sein (Narzißmus) – […]. Das Empfinden, das man empfindet, das Sehen, das man sieht, ist kein Denken zu sehen oder zu empfinden, sondern es ist Sehen, Empfinden, stumme Erfahrung eines stummen Sinns.[20]

Merlau-Ponty selbst fasst diesen stummen Sinn auch als Fleisch der Welt, wo sich das sichtbare Ding in einem Netz von differentiellen Beziehungen formt. Zugleich ist dieses Fleisch oder Netz jener Ort, wo der eigene Leib in die Welt eingebunden ist – der Ort des Narzissmus. Die Möglichkeitsbedingung des Sichtbaren liegt in der Verknüpfung dieses Orts mit dem Netz der Welt. Was ich sehe, formt sich parallel aus den sichtbaren Bezügen in der Umgebung und aus jenen unsichtbaren Ähnlichkeits- und Differenzbezügen, die sich im „Bewusstsein" ausbreiten. Ohne sich von den sichtbaren Assoziationen trennen zu lassen, entfalten die (un)sichtbaren Verknüpfungen, das Fleisch der Welt, in dem sich jedes bestimmte Ding zu sehen gibt.[21]

In Derridas Terminologie lässt sich der stumme Sinn der Erfahrung als unartikulierte Verräumlichung der Erfahrung re-formulieren. Die Erfahrung gründet nicht in einem Punkt, sondern in einer Wucherung der Relationen, und in gewisser Weise pflanzen diese differentiellen Relationen sprechend oder zumindest murmelnd das Diskursive in die Erfahrung ein.[22] Das Sehen ist einerseits als Vorgang

ein Entzug oder Verlust, ein Übergehen zum Gedächtnis, andererseits liegt im Sehen eine unsichtbare Verräumlichung, die die Erfahrung erst ermöglicht. Das Ereignis des Ruins und die Möglichkeitsbedingungen der Ordnung sind am Ursprung des Sehens miteinander verknüpft – die Erfahrung entzieht sich zugleich der sprachlichen Ordnung und legt ihren Grund. Im Raum der Erfahrung hebt also nach Derrida bereits der Diskurs an, doch zugleich widersetzt sich dieser Raum der lückenlosen Übersetzung in die Ordnung der Sprache. Berührung und Sehen finden sich nicht nur mit der eigenen Verräumlichung, sondern zugleich mit explizit diskursiven Elementen konfrontiert, die von außen auf sie zugreifen.

Die *Blind Time Drawings* konfrontieren das blinde Tasten mit der formulierten Beschreibung der Erfahrung. Zwischen der abgedrückten Zeichnung und der beigefügten Schrift liegt ein Abstand, eine Unvereinbarkeit, obwohl beide auf derselben Geste beruhen, auf dasselbe Ereignis hinweisen. Wie kann der Raum der Erfahrung hier greifbar werden, ohne schriftlich-sprachlich zu verflachen?

Die sprachliche Spur erhält einerseits Charakter der Beiläufigkeit, der bloßen Ergänzung, doch zugleich behaupten sich die kleinen Texte als Kommentare oder Erstinterpretationen, die gewisse Deutungen der Fingerabdrücke von vornherein ausschließen. Die Abdrücke scheinen nicht völlig verschieden von der Schrift zu sein; sie artikulieren eine anklingende Ordnung, die in Morris‘ präzise gesetzten Zeilen voll ausgeprägt ist. Wie das Schreiben durch Übung und Disziplinierung der Hand geformt ist, sind auch Morris‘ Handabdrücke nicht ohne Kunstfertigkeit ausgeführt. Es ist keine grobe, unbändige Gestik, deren Spuren hier zu sehen sind. Auch keine ungeschickte, die sich abmüht, den gesetzten Aufgaben nachzukommen. Morris kann seine Aufgaben einigermaßen geübt ausführen, obwohl er nichts sieht. Er scheint sich trotz Blindheit auf dem Zeichenblatt zurechtzufinden. Dabei ist er sich auf ein Zusammenspiel von Gedächtnis, Tastsinn und Gehör angewiesen. Eben dieses fein abgestimmte, blinde Sensorium produziert jedes Mal wieder unvorhersehbare Abweichungen von der gestellten Aufgabe. Diese Abweichungen folgen nicht den intendierten Aufgaben und lassen sich nicht aus der Situation ableiten, eher werden sie gerade durch die Situation sichtbar, die Morris für die Produktion seiner Zeichnungen konstruiert. Was sichtbar wird, scheint nun eine Art Widerständigkeit des Körpers zu artikulieren, die in der schriftlichen Wiedergabe der Geste schon wieder verloren geht. Die protokollartige Beschreibung des Vorgangs kann bloß den Versuch oder die Intention erfassen. Das, was geschehen ist, während Morris die Augen geschlossen hielt, wird auf dem Blatt sichtbar, und zwar in der Differenz zwischen Abdruck und Text, eben in der Abweichung von der Aufgabenstellung, die Morris produziert, während er versucht der Aufgabenstellung genau zu folgen. Da die Möglichkeit zur Selbstkontrolle wegfällt, scheint es, als würden hier zwei Vorgänge nebeneinander ablaufen: Der Versuch, möglichst akkurat einer vorformulierten Aufgabe zu folgen, und die unbemerkte Abweichung von der intendierten Vorgehensweise. Mit welcher Hartnäckigkeit Morris diese Differenz immer wieder verfolgt und untersucht wird

Abb. 2: Robert Morris Blind Time I, 1973, Graphitpulver und Leinöl auf Papier, 76,2 × 101,6 cm.

Transkription: With graphite on the hands and eyes closed and estimating a lapsed time of 60 seconds, the left hand serves as a guide for the right's attempt to blacken a square. The figure on the upper right hand side shows the attempt to remember and reproduce, motion for motion, the construction of the initial upper left hand figure. A one second exposure to the eyes of this upper left hand figure is experienced, followed by a 60 second attempt with eyes open to reproduce it in the lower left hand side. The lower right hand figure demonstrates how the upper two would have looked had the memory and skill had been sufficient. Time estimation error of the two upper figures: 0 seconds.

nicht nur an der Anzahl der *Blind Time Drawings* deutlich, sondern besonders auch an einzelnen Blättern, die eine Abfolge von Experimenten zeigen (Abb. 2).

Wenn Körperlichkeit, und damit auch Sinnlichkeit nur zwischen den Spuren aufscheint, wie können sich Körper und Erfahrung gegenüber der Schrift behaupten? Gibt es eine Eigenheit des Sinnlichen bzw. des Sehens gegenüber dem Diskursiven?

Das Sehen belässt in der Schwebe, was die Sprache fixiert; insofern gibt das Sehen selbst auch kein Wissen – oder zumindest keine Gewissheit. Es braucht eine Aussage über das Sehen, die das Gesehene festlegt und definiert. Aus diesem Grund kann, nach Derrida, ein Selbstportrait nie bloß aus dem Bild selbst als Selbstportrait identifiziert werden. Das Selbstportrait wird in den *Aufzeichnungen eines Blinden* zum Motiv oder zum Modell für eine gewisse Blindheit im Sehen, nämlich insofern das Sehen von sprachlichen Strukturen

überdeckt wird. Zur Identifikation einer Zeichnung als Selbstportrait braucht es zumindest den Titel, der außerdem auf seine Rechtmäßigkeit überprüft werden kann (das heißt, es können oder müssen noch weitere, nicht nur schriftliche Dokumente herangezogen werden, um ein Werk oder allgemeiner etwas Sichtbares zu identifizieren). Auf jeden Fall scheint etwas notwendig zu sein, was außerhalb der Zeichnung oder der Erfahrung liegt, um dieselbe zu identifizieren. Dieses ‚Außerhalb' trägt das Sehen zum einen in sich, indem es zugleich sehend und blind, gedächtnishaft oder verräumlicht ist, und sich also schon im Inneren differenziert. Darüber hinaus ordnen sich die feinen Kontraste des Sehens den harten Differenzen der Sprache unter. In welchen Konstellationen also kommen die feinen Nuancen unter den Begriffen zum Vorschein? Die *Blind Time Drawings* öffnen einen solchen Raum, in dem die Erfahrung in ihrer Differenz zur Schrift hervortreten kann. Derrida formuliert eine bestimmte Erfahrung bzw. ein spezifisches Ereignis, das Sehen und Sprache zugleich suspendiert. Vielleicht tritt hier ein fragendes ‚Wissen' des Körpers zu Tage, wobei Wissen kein angemessener Begriff zu sein scheint, da nichts/niemand definiert oder identifiziert wird.

> Wenn die Tränen in die Augen treten, wenn sie dabei auch den Blick zu trüben vermögen, vielleicht enthüllen sie im Verlauf selbst dieser Erfahrung, in diesem Laufen von Wasser, eine Essenz des Auges, auf jeden Fall des menschlichen Auges [...]. Im Grunde genommen [au fond], am Grund des Auges [au fond de l'oeil] wäre es nicht dazu bestimmt zu schauen, sondern zu weinen. Im Augenblick selbst, wo sie die Sicht verschleiern, entschleierten die Tränen das Eigene/Eigentliche [propre] des Auges. Das, was sie aus dem Vergessen hervorquellen lassen, in dem es der Blick zurückbehält, wäre nichts geringeres als die aletheia, die Wahrheit der Augen, deren höchste Bestimmung sie so offenbarten: das heißt eher das Anflehende als die Sicht/Vision im Auge zu haben, eher das Gebet, die Liebe, die Freude, die Traurigkeit als den Blick zu adressieren.[23]

Anmerkungen

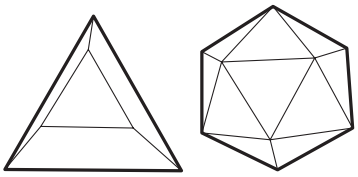
1 Diese drei Prädikate der Schrift entwickelt Derrida exemplarisch in: Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Limited Inc., Wien 2001, S. 15-45.
2 Vgl. Derrida 2001, S. 29.
3 Vgl. Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen, München 1997, S. 12.
4 Eine klassische, kunsthistorisch-populäre Perspektive auf die Zeichnung formuliert z.B. Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien/Salzburg 1980.
5 Vgl. Derrida 1997, S. 49.
6 Die Beschreibung der Zeichnung als Arbeit der Hände ist eher eine Nebenerscheinung in Derridas Aufzeichnungen eines Blinden. Derrida spannt das Feld der Zeichnung zwischen zwei Hypothesen auf: Seine erste Hypothese besagt, dass die Operation der Zeichnung etwas mit Blindheit zu tun habe, die zweite Hypothese kündigt mit einem doppelten Genitiv an, dass die Zeichnung eines *Blinden* die Zeichnung *eines* Blinden sei – dass also die Zeichnerin, die einen Blinden zeichnet, sich selbst portraitiert, da sie selbst beim Zeichnen blind ist. Vgl. Derrida 1997, S. 10.
7 Hier bleibe ich bei der ersten Serie.
8 Die Schrift und die Zeichnung teilen zudem ihre Anfänge in prähistorischen Höhlenzeichnungen und Bilderschriften sowie ihre Etymologie aus dem alt-griechischen γράφειν, das „einritzen“ oder „mit Linien darstellen“ bedeutet.
9 Derrida 1997, S. 44, Übersetzung leicht modifiziert.
10 Vgl. dazu Derridas Anekdote über die kindliche Rivalität zu seinem Bruder, der gut zeichnete, während sich Derrida selbst – im Zeichnen höchst ungeschickt – für die Schrift entschied. Derrida 1997, S. 41f.
11 Derrida 1997, S. 43.
12 Robert Morris, Continuous Project altered daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge 1995, S. 87.
13 Die Zeichnung bildet diesbezüglich einen Zwischenfall, weil ihre spurhafte Verfasstheit in der Gezogenheit der Striche sichtbarer bleibt als in der Malerei, die den Pinselstrich verbergen kann.
14 Stellenweise benennt Morris das Geschichtsmodell und die Theorie Greenbergs schlicht als „den Diskurs“. Vgl. Morris 1995, S. 119-142.
15 Clement Greenberg, Modernistische Malerei, in: ders., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Amsterdam/Dresden 1997, S. 273f.
16 Morris 1995, S. 159.
17 Vgl. Morris 1995, S. 160.
18 Derrida 1997, S. 72. Erste Hervorhebung durch die Autorin.
19 Vgl. Derrida 1997, S. 57.
20 Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen, München 1994, S. 313f.
21 Auch die anderen Sinne und das aktuell Nicht-Sichtbare tragen zu dieser Formung des Sehens bei, das bei Merleau-Ponty als eine umfassende Wahrnehmung erscheint, die sich nicht von den anderen Sinnen trennen lässt. Besonders plastisch wird diese Erfahrung in Merleau-Pontys Beschreibung des Sehens von Farben. Vgl. Merleau-Ponty 1994, S. 174f.
22 Vgl. Jacques Derrida, in: Brunette, Peter/Wills, Davis: The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida, in: Dies. (Hg.), Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture. Cambridge 1994, S. 15.
23 Derrida 1997, S. 122, Übersetzung leicht modifiziert.

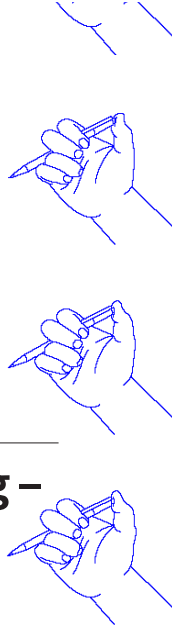
Abbildungen

Abb. 1 In: Jean-Pierre Criqui (Hg.), Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973 – 2000 (Kat.), Göttingen 2005.
Abb. 2 In: Jean-Pierre Criqui (Hg.), Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973 – 2000 (Kat.), Göttingen 2005.

Autorin

Barbara Reisinger hat in Wien Philosophie und Kunstgeschichte studiert.





Die Interpretation der Tonempfindung – Stephan von Huene und Hermann von Helmholtz

Autor: Alexis Ruccius
Erschienen in: ALL-OVER, #4, Frühjahr 2013
Publikationsdatum: 25. März 2013

URL: http://allover-magazin.com/?p=1396
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Alexis Ruccius, Die Interpretation der Tonempfindung – Stephan von Huene und Hermann von Helmholtz, in: ALL-OVER, Nr. 4, Frühjahr 2013, URL: http://allover-magazin.com/?p=1396.

Bildsequenz: aus der Werkreihe *impatience* von Thomas Tudoux.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2013 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Alexis Ruccius

Die Interpretation der Tonempfindung – Stephan von Huene und Hermann von Helmholtz

Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) versuchte in *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) einen auseinandergerückten natur- und geisteswissenschaftlichen Horizont zu überbrücken und als Mittel der Erkenntnis zusammenzuführen. In der Physiologie des Ohres schien ihm die physikalische Akustik mit der Ästhetik der Musik unentflechtbar verbunden.[1] Von Helmholtz legte eine physiologische Theorie dar, um die Empfindung der Musik durch physikalisch-akustische Gesetze aufzuzeigen. Dabei machen seine Darstellungen von Klangmaschinen und von Musikinstrumenten den Kern der *Tonempfindungen* aus. Sie fungierten als Laborinstrumente und von Helmholtz regte die Lesenden an, sie nachzubauen und seine Ergebnisse an ihnen zu überprüfen:[2] Durch Resonatoren zur Verstärkung einzelner Obertöne sollten die Ohren der Lesenden Klänge analysieren – Stimmgabeln zu Gruppen gereiht sollten durch ein künstlich entworfenes Obertonspektrum die Klangfarbe eines bestimmten Musikinstruments oder der menschlichen Stimme synthetisieren.[3] All dies vollzog er, um die akustischen Gesetze der musikalischen Empfindung im Ohr zu verdeutlichen, denn die eigene Wahrnehmung „ist mehr werth als die schönste Beschreibung".[4]

In ähnlicher Weise fassen die kinetischen Klangskulpturen von Stephan von Huene (1932 – 2000) als beobachtbare Artefakte die Spaltung der Wissenschaften auf, um sie zu überbrücken. Durch die Beschäftigung mit von Helmholtz' *Tonempfindungen* formte von Huene eine Verbindung zwischen musikalisch-geisteswissenschaftlicher und akustisch-mathematischer Wissenschaft in seinen Werken. Die kinetische Klangskulptur *Drum* von 1974 ist hierbei eine der konsequentesten Formen seiner Erkenntnisse (Abb. 1). 32 Schlägel umranden eine große transparente Trommel und werden von Blasebälgen pfeilschnell auf das Trommelfell gezogen, um kräftige Töne erklingen zu lassen. Ihr Spiel erzeugt wellenförmige oder staccatoartige Bewegungsabläufe, welche grazil oder prägnant das Trommelfell in Schwingung versetzen.

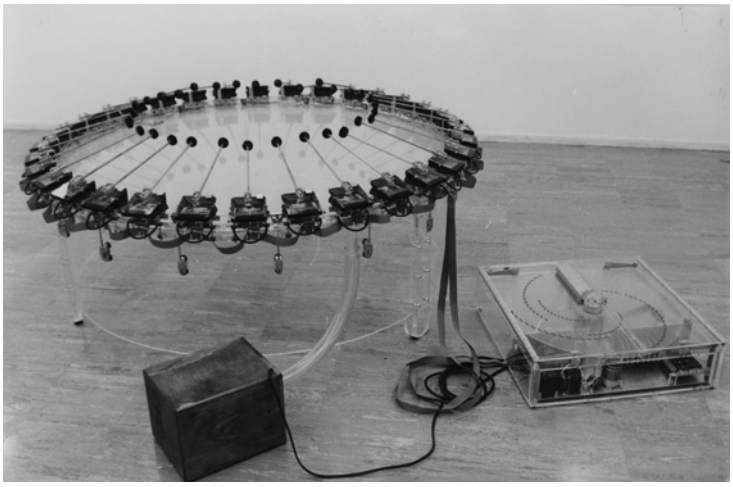


Abb. 1: Stephan von Huene, Drum, 1974.

Manfred Krause hat den Zusammenhang zwischen von Huenes Werken und der Beschäftigung mit von Helmholtz' *Tonempfindungen* bereits schemenhaft beschrieben: Das Anschaulichmachen der Naturwissenschaft durch die eindringliche Beschreibung der Experimente und ihrer Objekte hätte von Huene deshalb inspiriert, weil von Helmholtz diese so plastisch beschriebe, „daß man meint, sie greifen und hören zu können".[5] Petra Kipphoff von Huene verwies auf die Bedeutung der *Tonempfindungen* für Stephan von Huenes Werk, insbesondere für den Bau seiner selbstentworfenen Orgelpfeifen, für die Behandlung von Tonhöhe oder von Klangfarbe und für das Verstehen der Funktion des Ohres.[6] Von Huene selbst stellte seinen Bezug zu von Helmholtz und zu der *Drum* durch das geplante, unvollendet gebliebene Werk *Helmholtz a Portrait* heraus. Zwei große Trommeln sollten den Hauptteil dieser Klangskulptur ausmachen.[7] Im Zusammenhang mit der durchsichtigen Materialität der *Drum* behandelte Horst Bredekamp die Klangskulptur als eine Vergegenwärtigung des Problems der „Transparenz der Oberfläche", das sich bereits im zeichnerischen Werk von Huenes ergebe.[8] Yasuhiro Sakamoto geht auf die *Drum* in Bezug zu von Huenes Text *Can Computers Go to Heaven? Can Machines Have a Soul?* von 1992 ein, um auf die Programmierung als einem wichtigen Aspekt des Werkes aufmerksam zu machen.[9] Bereits 1979 besprach von Huene die *Drum* in einem Interview mit Joan la Barbara und verdeutlichte die Materialität, die Form und die Bewegung seiner Klangskulptur.[10] Ein konkreter Zusammenhang zwischen den *Tonempfindungen* und der *Drum* ist allerdings noch nicht hergestellt worden.

Von Huene befasste sich intensiv mit Hermann von Helmholtz' *Tonempfindungen*, deren englische Ausgabe von 1954 er besaß. Das im Nachlass erhaltene Exemplar enthält zahlreiche Anmerkungen von Huenes, etwa auf Seite 129, die einen Schnitt durch das Gehör zeigt (Abb. 2).[11] Neben dieser anatomischen Darstellung notierte von Huene die entsprechenden medizinischen Fachausdrücke, teilweise in Latein, teilweise in Englisch, beispielsweise „MEATUS" für den äußeren Gehörgang. Im Text erläuterte von Helmholtz die Konstruktion des Gehörs anhand der Darstellung und betonte den entscheidenden

Anteil der Paukenhöhle an der Weiterleitung der durch den Gehörgang eingefangenen Töne an die Nerven. In der englischen Ausgabe von Huenes ist der Zusammenhang zwischen der Terminologie der Musikinstrumente und der Ohranatomie an dieser Stelle evident und mit seiner Umsetzung der *Drum* eng verbunden: „To conduct the vibrations of the air with sufficient force into the fluid of the labyrinth is the office of a second portion of the ear, the *tympânum* or *drum* and the parts within it. […] the *meâtus* or external auditory passage [...] is separated from the tympânum or drum, by a thin circular membrane, the *membrâna tympânî* or *drumskin*.“[12] Von Huene unterstrich mit seiner Markierung, einem Pfeil und dem Terminus „drum“ noch einmal die Bedeutung der Paukenhöhle, die von Helmholtz bereits als maßgebliche Verbindung zwischen den Tönen der Umwelt und deren Wahrnehmung herausgestellt hatte.

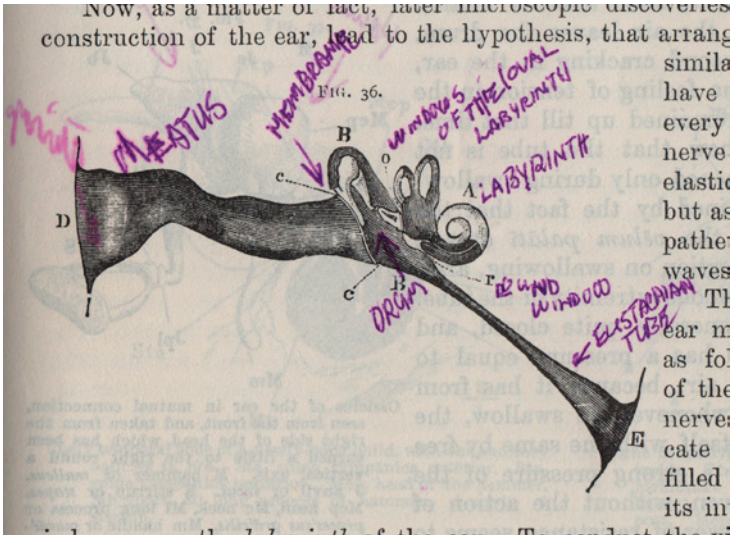


Abb. 2: Hermann von Helmholtz, On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music, New York 1954, S. 129; mit Eintragungen von Stephan von Huene.

Die Form des Gehörs, im Besonderen die Paukenhöhle und das Trommelfell (*Membrana tympani*), verstand von Huene als ein Musikinstrument. Dies schließt nahtlos an die gezeigten Aufbauten der durch von Helmholtz unternommenen Experimente und an die Analogien in den *Tonempfindungen* an; von Helmholtz entwarf sie als Modelle des Gehörs, um seine akustische Theorie zu bekräftigen. So sah er beispielsweise das Klavier in Analogie zur Funktion des Gehörs: Wenn die Dämpfer eines Klaviers durch das Drücken des Pedals gelöst werden würden, um allen Saiten die Möglichkeit zum freien Schwingen zu geben, und ein lauter Klang erzeugt werden würde – beispielsweise durch das Singen eines Tones – würden diejenigen Saiten in Schwingung versetzt werden, welche den spezifischen Obertönen des Klanges entsprächen: „In der That, denken wir uns den Dämpfer eines Claviers gehoben, und lassen irgend einen Klang kräftig gegen den Resonanzboden wirken, so bringen wir eine Reihe von Saiten in Mitschwingung, nämlich alle die Saiten und nur die Saiten, welche den einfachen Tönen entsprechen, die in dem angegebenen

Klange enthalten sind."[13] Hierbei handelt es sich von Helmholtz zufolge um ein präzises und kein metaphorisches Modell des Gehörs: „Könnten wir nun jede Saite eines Claviers mit einer Nervenfaser so verbinden, dass die Nervenfaser erregt würde und empfände, so oft die Saite in Bewegung geriethe, so würde in der That genau so, wie es im Ohre wirklich der Fall ist, jeder Klang, der das Instrument trifft, eine Reihe von Empfindungen erregen, genau entsprechend den pendelartigen Schwingungen, in welche die ursprüngliche Luftbewegung zu zerlegen wäre, und somit würde die Existenz jedes einzelnen Obertones genau ebenso wahrgenommen werden, wie es vom Ohre wirklich geschieht."[14] Von Helmholtz' Gedankenexperiment verbindet das Klavier unmittelbar als Teil des Ohres mit dem Gehörsinn.

Diese Analogie zwischen einem Musikinstrument und dem Gehörsinn ließ von Huene zu seiner Deutung, der *Drum*, gelangen, vermutlich angeregt durch eine Zeichnung Leonardo da Vincis. Von Huene besaß einen großformatigen Leonardo-Band, in dem sich ein Kapitel zu automatischen Musikinstrumenten befindet.[15] Unter den abgebildeten Zeichnungen sticht diejenige einer automatischen Trommel heraus, welche von Huene als einen Formimpuls für seine eigene Deutung des Gehörsinns aufgenommen haben könnte (Abb. 3): Mit feinen Federstrichen hebt sich die Trommel vom sandfarbenen Papier ab. Auf das perspektivisch verkürzte Rund des Fells schlagen, durch ein Zahnrad angetrieben, Schlägel, welche die unterschiedlichen Stufen des Bewegungsablaufs zeigen. Leonardo da Vincis Zeichnung hält in wenigen Strichen die Idee einer durch Mechanik automatisierten Trommel fest.

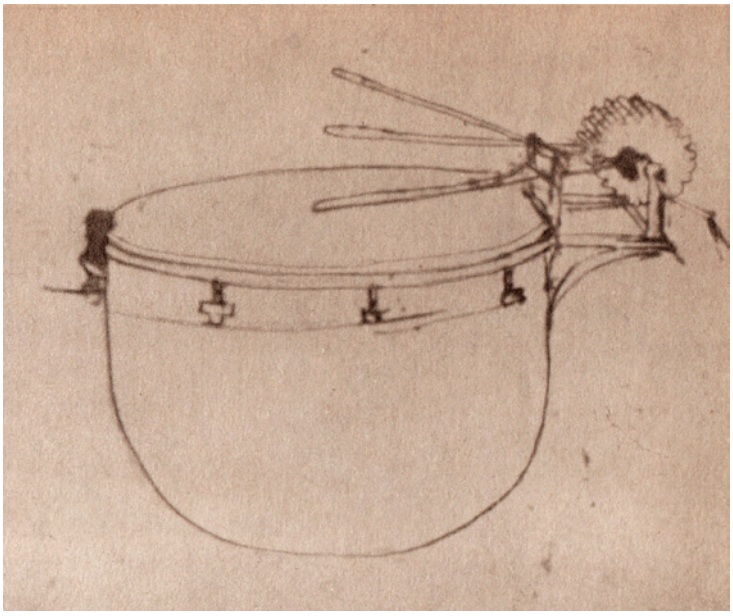


Abb. 3: Leonardo da Vinci, Mechanische Trommel.

Die *Drum* nimmt die suggerierte Automatik von Leonardos Trommel auf. Ihre Selbststeuerung befindet sich separat in einem transparenten flachen Kasten (Abb. 1). Er ist durch Kabel mit der Trommel verbunden und enthält eine Komposition von James Tenney

(1934–2006), die auf einer runden Plastikscheibe in Form eines spiralförmigen Lochmusters gespeichert ist. Diese Form betonte von Huene in einem Interview von 1979: „you could always see this program, which was a transparent disc with little black pieces of tape on it and you can see the pattern – the pattern of »Wake for Charles Ives« is a series of spirals."[16]

Verglichen mit der Darstellung in den *Tonempfindungen* wären die Paukenhöhle und das Trommelfell die Grundlage für von Huenes Umsetzung (Abb. 4). Der durch die Vibration des Trommelfells in Schwingung versetzte Hammer im Mittelohr schlägt auf den Amboss, um durch den Steigbügel die Flüssigkeit im Innenohr in Erschütterung zu versetzen. Von Helmholtz verstand die Schnecke als denjenigen Teil des Ohres, welcher einen Klang in einzelne Frequenzen, die Sinustöne, zerlegen würde. Von Helmholtz zufolge sei dies die Voraussetzung, um etwas hören zu können, da die spezifischen Nervenenden jeweils die physiologische Umsetzung eines bestimmten Sinustones erkennen könnten.[17]

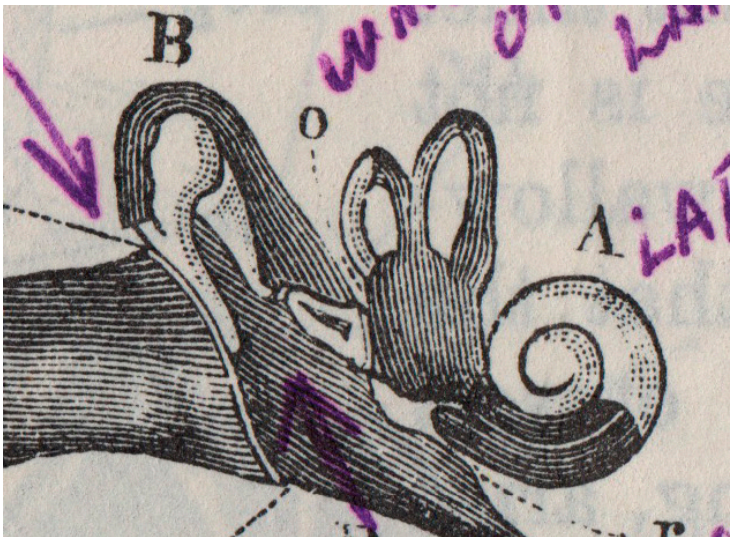


Abb. 4: Hermann von Helmholtz und Stephan von Huene, Darstellung des Gehörsinns mit Eintragungen; Detail aus Abb. 2.

Von Huenes *Drum* aktiviert den Gehörsinn. Ihr Trommelfell ist nicht Empfänger einer Wahrnehmung, sondern Erzeuger eines Klanges, welcher an die Umwelt abgegeben wird. Von dem beigeordneten Kasten ausgehend ist auf der transparenten Plastikscheibe als der Gehörschnecke die auslösende Programmierung spiralförmig gespeichert (Abb. 1). Ihr elektrischer Impuls fährt durch die Kabelstränge, welche wie Steigbügel das Rund der Trommel umschließen. Durch das Zusammenziehen der Blasebälge schlägt schließlich der Schlägel auf das Trommelfell, um den satten Klang der *Drum* erklingen zu lassen.

Stephan von Huenes *Drum* deutet das Gehör nicht als passives Empfängerorgan, sondern vielmehr als einen aktiven Sinn, welcher selbst der Wahrnehmung einen Eigenklang hinzufügt. Ausgangspunkt dieser Aktivierung ist die gestaltete, geformte Materie – das

spiralförmige Lochmuster; sie setzt sich in der Materialität und Form der Kabelstränge, Blasebälge, Schlägel und des Trommelfells fort, um schließlich den Raum mit Klang zu füllen. Damit hob von Huene hervor, dass jede technische Behandlung von Klängen, beispielsweise unterschiedliche Aufnahme- und Wiedergabeformen, so mathematisch-neutral sie erscheinen mag, durch die unterschiedliche Gestaltung einen wirkmächtigen Eigenanteil erhält. Die *Drum* interpretiert den vermeintlich immateriellen Klang als mit Form und Materie untrennbar verbunden; sie gesteht durch ihren an die Leonardo-Trommel angelehnten Automatismus dem durch Technik einzeln behandelten Gehörsinn eine Eigenaktivität zu, um die Körpergebundenheit der Sinne zu unterstreichen und einer Trennung von vermeintlichen Lebensteilbereichen der Natur- und Geisteswissenschaften in der Gestaltung entgegen zu wirken.

Anmerkungen

1 Hermann von Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863, S. 1, 7.

2 Von Helmholtz 1863, S. 8–9. Matthias Rieger, Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen, Darmstadt 2006, S. 97.

3 Von Helmholtz 1863, S. 183–190.

4 Von Helmholtz 1863, S. 9.

5 Manfred Krause, Klassiker der Naturwissenschaft heute. Gedanken zur Wirkung naturwissenschaftlicher Schriften auf einen Künstler, in: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Katharina Schmidt (Hg.), Stephan von Huene. Klangskulpturen. 14. Oktober bis 20. November 1983 (Kat.), Stuttgart-Bad Cannstatt 1983, S. 47–50, S. 49.

6 Petra Kipphoff von Huene, Am Anfang war der Klang, in: Barbara Koenches, Peter Weibel (Hg.), Stephan von Huene. Grenzgänger. Grenzverschieber, Heidelberg 2006, S. 74–81, S. 79.

7 Stephan von Huene, Helmholtz a Portrait, in: Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber (Hg.), Theatrum naturae et artis. Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Berlin 2000, S. 242.

8 Horst Bredekamp, Die Tiefe der Oberfläche, in: Christoph Brockhaus, Hubertus Gaßner, Christoph Heinrich, Petra Kipphoff von Huene (Hg.), Stephan von Huene. Tune the World. Die Retrospektive, Ostfildern-Ruit 2002, S. 130–169, S. 164.

9 Yasuhiro Sakamoto, Mehrdeutigkeiten der Computerkunst. Computer können doch in den Himmel kommen!, in: Jürgen Sieck (Hg.), Kultur und Informatik. Multimediale Systeme, Boizenburg 2011, S. 161–173. Stephan von Huene, Can Computers Go to Heaven? Can Machines Have a Soul? , in: Christoph Brockhaus, Hubertus Gaßner, Christoph Heinrich, Petra Kipphoff von Huene (Hg.), Stephan von Huene. Tune the World. Die Retrospektive, Ostfildern-Ruit 2002, S. 251.

10 Stephan von Huene, Interview with Joan La Barbara. Los Angeles 1979, in: Petra Kipphoff von Huene, Marvin Altner (Hg.), Stephan von Huene. Die gespaltene Zunge. Texte und Interviews, München 2012, S. 95–120, S. 106–109.

11 Hermann von Helmholtz, On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music, New York 1954, S. 129; Nachlass Stephan von Huene, Hamburg.
12 Von Helmholtz 1954, S. 129–130. In der deutschen Erstausgabe: „Um die Schwingungen der Luft hinreichend kräftig auf das Wasser des Labyrinthes zu übertragen, dazu dient ein zweiter Theil des Ohres, nämlich die *Paukenhöhle* mit den darin liegenden Theilen. [...] Das innere Ende des [...] äusseren Gehörganges ist von der Paukenhöhle B getrennt durch eine kreisrunde dünne Membran, das *Trommelfell* (Paukenfell) [...].“ Von Helmholtz 1863, S. 198–199.
13 Von Helmholtz 1863, S. 197–198.
14 Von Helmholtz 1863, S. 198.
15 Instituto Geografico De Agostini (Hg.), Leonardo da Vinci (Kat.), New York 1961, S. 229, Nachlass Stephan von Huene, Hamburg.
16 Von Huene 2012 [1979], S. 108.
17 Von Helmholtz 1863, S. 197–198.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Nachlass Stephan von Huene, Hamburg; mit freundlicher Genehmigung von Petra Kipphoff von Huene.
Abb. 2: Nachlass Stephan von Huene, Hamburg; mit freundlicher Genehmigung von Petra Kipphoff von Huene.
Abb. 3: Instituto Geografico De Agostini (Hg.), Leonardo da Vinci, New York 1961, S. 229.
Abb. 4: Nachlass Stephan von Huene, Hamburg; mit freundlicher Genehmigung von Petra Kipphoff von Huene.

Autor

Alexis Ruccius studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaften in Berlin. Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Horst Bredekamp. Seine laufende Dissertation analysiert die Klangskulpturen Stephan von Huenes und versucht den Knüpfpunkt zwischen Klang und Bild aufzuspüren.

Impatience et Stress

Künstler: Thomas Tudoux
Erschienen in: ALL-OVER, #4, Frühjahr 2013
Publikationsdatum: 25. März 2013

ISSN 2235-1604

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2013 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Thomas Tudoux

Impatience et Stress

stress (Covermotiv)

Holz, 10 x 0,80 cm, 2010
In dieser Arbeit wird Stress in einem künstlerischen Prozess genutzt. Er wird zur skulpturalen Geste, welche sich direkt im Material einschreibt.

impatience (Bildsequenzen auf den Magazinseiten)

Bildschirmschoner und Installation, 2011
Impatience ist ein Bildschirmschoner der als Eingriff in bestehende Umgebungen in Erscheinung tritt. Die Arbeit überträgt unsere Gesten der Ungeduld auf die Computer. Auf diese Weise gibt sie den Momenten der Inaktivität einen Rhythmus.

Künstler

Thomas Tudoux studierte Kunst in Poitiers, Angoulême und Rennes und lebt heute in Rennes. Er untersucht die Hyperaktivität und ständige Getriebenheit unserer heutigen Gesellschaft. Seine Arbeiten verkörpern diese Zwänge ohne in eine direkte kritische Haltung zu verfallen. Auf diese Weise erforscht er alltägliche, sich ständig wiederholende Handlungsabläufe.

http://thomas.tudoux.free.fr

Rainer Fettings Fotografie – Zur Vermarktung des „Wilden“

Autorin: Viola Rühse
Erschienen in: ALL-OVER, #4, Frühjahr 2013
Publikationsdatum: 25. März 2013

URL: http://allover-magazin.com/?p=1408
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Viola Rühse, Rainer Fettings Fotografie – Zur Vermarktung des „Wilden“, in: ALL-OVER, Nr. 4, Frühjahr 2013, URL: http://allover-magazin.com/?p=1408.

Bildsequenz: aus der Werkreihe *impatience* von Thomas Tudoux.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2013 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Viola Rühse

Rainer Fettings Fotografie – Zur Vermarktung des „Wilden“

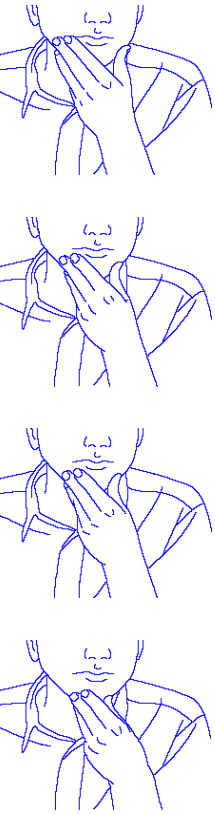
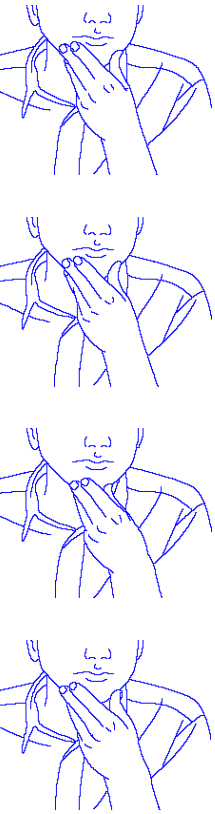


Abb. 1: Ausstellungsansicht Galerie Deschler, Berlin.

Anfang der 1980er Jahre zählte Rainer Fetting (* 1949) zu den bekanntesten Malern der damals aufstrebenden „Jungen Wilden“. Die Werke des Absolventen der Berliner Hochschule der Künste wurden auf bedeutenden Ausstellungen wie „A New Spirit in Painting“ 1981 in der Londoner Royal Academy gezeigt und Fetting wurde von wichtigen Galeristen wie Mary Boone in New York vertreten. Selbst als Ende der 1980er Jahre die „Heftige Malerei“ an Popularität verlor, blieb der Künstler weiterhin – wenngleich auch etwas weniger prominent – auf dem Kunstmarkt präsent. Dies wurde unter anderem durch wichtige Skulpturaufträge gefördert, wie zum Beispiel 1996 die Plastik Willy Brandts in der SPD-Parteizentrale in Berlin und seit 2005 die Bronzeplastiken für den Henri-Nannen-Preis. Zurzeit werden Rainer Fettings seit den frühen 1970er Jahren entstandenen Fotografien wieder lanciert. Anlässlich einer fast fünfhundert Seiten umfassenden Publikation mit rund fünfhundert Fotografien Fettings wird in der Galerie

Deschler ab dem 19. Oktober 2012 eine vom Künstler selbst getroffene Auswahl an Aufnahmen aus verschiedenen Schaffensphasen in einer bis zum 16. Februar 2013 verlängerten Einzelausstellung präsentiert.[1] Die Fotografien illustrieren nicht nur Fettings künstlerisches Lebensumfeld und unterstützen sowie dokumentieren die Entstehung seiner Gemälde und Skulpturen, sondern sollen auch als „künstlerische Werke für sich" stehen.[2]

Wenn man von der entspannten Shopping- und Flanieratmosphäre der Auguststraße in Berlin-Mitte kommend die Galerie betritt, wird man zunächst in eine wesentlich rasantere amerikanische Großstadtverkehrsatmosphäre Ende der 1970er Jahre versetzt. Denn im Eingangsbereich sind Farbaufnahmen zu sehen, die während Fettings erstem Aufenthalt in New York entstanden sind. Sie werden als großformatige C-Prints auf Aludibond in mehrteiligen Friesen präsentiert. Auf bekannten Brücken fotografierte Fetting aus einem Taxi heraus den Blick auf die New Yorker Stadtsilhouette, auf andere Autos und ein anderes Taxi mit dem signifikanten ‚checkered band'. Der Titel der ersten Aufnahme „Flucht aus New York" der dreiteiligen Folge verweist auf einen biographischen Hintergrund der Fotos, nämlich Fettings überstürzte Abreise aus den USA aufgrund zu erwartender Repressionen wegen seines homosexuellen Lebenswandels. In einem zweiten Fries werden Aufnahmen von damals populären wuchtigen Trucks mit Selbstportraits von Fetting im New Yorker Straßengewirr konfrontiert. Darüber hinaus hat Fetting Aufnahmen von sich selbst in der damals weitaus weniger sicheren und chaotischeren Subway gemacht und nun als vierteilige Folge arrangiert. Grob gewählte Ausschnitte, bewusst eingesetzte Unschärfen, die filmschnittartige Reihung der Aufnahmen und Anleihen bei Filmen von Martin Scorsese sollen anscheinend bei den Fotosequenzen Dynamik und Spannung erzeugen.



Im anschließenden Galeriebereich werden unterschiedlich große Einzelaufnahmen in ‚Petersburger Hängung' gezeigt. Die Fotografien sind von 1974 bis nach der Jahrtausendwende entstanden. Durch die dargestellten Weggefährten und bevorzugten Modelle sowie Liebhaber und Freundinnen Fettings haben sie einen eher privaten und oft intimen Charakter. Fetting partizipierte an der gleichgeschlechtlichen Bewegung in Berlin und den Bemühungen um die Abschaffung des Paragraphen 175. Besonders bekannt ist Fetting für seine männlichen Aktdarstellungen, mit denen er gleichgeschlechtliche Erotik auf betont natürliche Weise darstellen will. Mit dieser Intention hat er den Künstler Salomé und Claus Gässler unbekleidet in spontanen und verspielt-frivolen Fotografien festgehalten (Abb. 2). Zuvor waren in der Kunstgeschichte zumeist Frauenakte Träger männlicher Begierde. Mit ihrem amateurhaften Charakter unterscheiden sich Fettings Aufnahmen deutlich von den betont inszenierten und technisch perfekten Aktfotografien von Robert Mapplethorpe. Einen direkteren Affront gegen die hegemoniale Heterosexualität stellen Bilder von Fetting mit Salomé in Frauenkleidern und von dem bekannten Modell Desmond Cadogan als Drag Queen dar. Nicht nur aufgrund der Travestiethematik, sondern unter anderem auch wegen der autobiographischen Bezüge liegt natürlich

ein Vergleich von Fettings Aufnahmen mit Nan Goldins Fotografien der amerikanischen Subkultur nahe. Goldin hat jedoch größere kompositorische und technische Ansprüche als Fetting. Zudem geht die amerikanische Fotografin mit eindrücklichen Schlafzimmerszenen, wo Paare ohne Blick- und teilweise ohne Körperkontakt zu sehen sind, sowie melancholischen Einzeldarstellungen auch auf Schattenseiten wie körperliche und seelische Unerfülltheit ein. Auch konnte Goldin mit ihren sehr persönlichen Aufnahmen AIDS-kranker Freunde zur Enttabuisierung der damals neuen Krankheit beitragen. Diese negativen Themen bleiben in den ausgestellten Aufnahmen Fettings gänzlich ausgespart. Bei der Galeriepräsentation ist zudem auffällig, dass Fetting selbst im vorangeschrittenen Alter den gesellschaftlich sehr dominanten Jugendkult unterstützt und sich nicht mit der Thematik des Alterns auseinandersetzt. So favorisiert er weiterhin betont junge und schöne Modelle und zeigt auffällig viele Selbstportraits aus seiner frühen Schaffensphase.

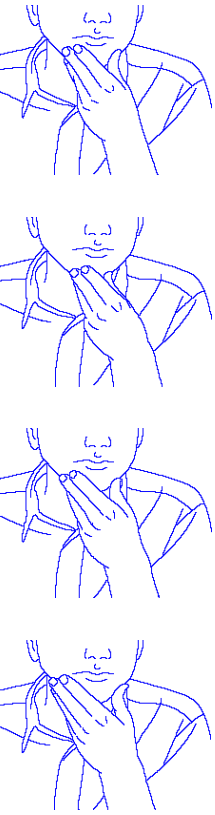


Abb. 2: Rainer Fetting, Claus Gässler, Pilatus, 1982, C- Print auf Aludibond, 100 × 150 cm, Ex. 1/3.

Fettings sehr unkritisch wirkende Haltung wird auch an seinen Aufnahmen der Berliner Mauerumgebung deutlich, die in einem kleineren, hinteren Raum der Galerie Deschler präsentiert werden. So fotografierte der Künstler 1975 den Berliner Grenzübergang an der Heinrich-Heine-Straße als alltägliches Faktum mit einer betont nachlässigen Aufnahme aus dem Fenster heraus. Für den damals abgesehen von seiner Aufgeschlossenheit gegenüber der gleichgeschlechtlichen Emanzipation sehr unpolitischen Fetting stellte die Mauer ein Schutzschild dar, hinter dem sich eine liberale Subkultur und ein intensives Nachtleben entfalten konnten.[3] Auf Fettings abendlicher Aufnahme „Mauer Sebastianstraße Nacht" (Abb. 3) aus dem Jahr 1978 ist so passenderweise die Mauer ins Dunkel gehüllt. Der Akzent liegt stattdessen auf den hell leuchtenden Straßenlaternen. Die Bedeutung der Mauer für die Menschen auf der anderen Seite und den Ost-West-Konflikt klammert Fetting jedoch aus.

Abb. 3: Mauer Sebastianstraße Nacht, Berlin 1978, C-Print auf Aludibond, 150 × 100 cm, Ex. 1/9.

Von den New Yorker Stadtansichten Fettings hätte ein Motiv eine sorgfältiger komponierte Aufnahme verdient, um den besonders eindrücklichen Charakter noch besser entfalten zu können. Fetting besuchte natürlich auch die alten Piers in New York. Hier konnte sich in Fußnähe zum World Trade Center eine alternative homosexuelle Subkultur in den 1970er Jahren entfalten. Die Piers dienten nicht nur als Cruising-Zone, sondern auch für die Realisierung von Kunstprojekten. Dies hat beispielsweise Alvin Baltrop in seinen lange kaum beachteten Fotografien dokumentiert. Fetting legt in einer Aufnahme der „Alten Piers" aus dem Jahr 1987 (Abb. 4) jedoch nicht den Akzent auf die subkulturellen Aktivitäten, sondern auf den Kontrast zwischen den nahen Stadtbauten und den ruinösen Pier-Strukturen, die als erhaben wirkender Freiraum erscheinen. Zu jener Zeit wurde die Pier-Gegend infolge der vielen AIDS-Opfer und der Angst vor HIV auch viel weniger für die gleichgeschlechtliche Kontaktsuche als früher genutzt.

Abb. 4: Rainer Fetting, Alte Piers, Blick zum West Side Highway, Hudson River, New York, 1987, C-Print auf Aludibond, 100 × 150 cm, Ex. 1/9.

Im Untergeschoß der Galerie Deschler werden weitere Aufnahmen Fettings unter anderem aus New York präsentiert, die in den 1990er und 2000er Jahren entstanden sind. Aufnahmen von Taxis oder der nächtlichen Skyline-Beleuchtung sind mit ihren Unschärfen betont malerisch inszeniert. Ähnlich wie die auf den Fotos basierenden Gemälde wirken sie jedoch trotzdem dekorativ und klischeehaft. Darüber hinaus sind im Basement auch einige spätere U-Bahn-Aufnahmen Fettings zu sehen, die inspiriert sind von Mark Rothkos U-Bahn-Szenen aus der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. Ähnlich wie in Rothkos Gemälden versucht Fetting die Subway-Architektur und ihre BenutzerInnen auf abstrahierende Weise in den Aufnahmen einzufangen, die als Vorlagen seiner U-Bahn-Gemälde dienten. Fettings Hauptaugenmerk gilt den Formen und Proportionen der architektonischen Gegebenheiten, hinter denen die Menschen häufig schemenhaft zurücktreten. Eine lebendige Aufnahme stellt einen Mann dar, der von zwei Polizisten verfolgt wird. Diese Szene erinnert eher

an die Tradition der New Yorker „Street Photography“, die auch in der U-Bahn unter anderem von Walker Evans und Bruce Davidson praktiziert worden ist und nun in Christophe Agou einen würdigen Nachfolger gefunden hat.

Fetting vertritt mit seiner Art zu fotografieren einen ästhetisch ähnlichen Ansatz wie in seiner betont „heftigen Malerei“. Im Kontrast zu konzeptuellen Fotografien, beispielsweise von Bernd und Hilla Becher, nutzt Fetting die Kamera für einen betont spontanen, subjektiven und antiintellektuellen Zugang zur Wirklichkeit. Stilistisch prägt sich dies in grob gewählten Ausschnitten und Unschärfen aus, die gewollt amateurhaft anmuten. Es ist begrüßenswert, dass im allgemein immer noch stark auf technische Perfektion bedachten Fotografiebereich auf Bildschärfe verzichtet wird, wenn dies denn tatsächlich dem Ausdruck und der Atmosphäre dient. Auch ist es sympathisch, dass Fetting die älteren Aufnahmen nur mit einer diskreten Kompaktkamera wie zum Beispiel der Olympus XA fotografiert und auf überflüssiges und teures Equipment verzichtet hat.

Früher präsentierte Fetting seine Aufnahmen auch als Diashows mit persönlichen Erzählungen im Freundeskreis.[4] Dies scheint für die amateurhaften, privaten und intimen Aufnahmen sehr angemessen zu sein, auch wenn es sich nicht so gut vermarkten lässt wie die technisch makellosen Neuabzüge auf Aludibond, die in reglementierter kleiner Auflage erhältlich sind.[5] Erst als Ende der 1990er die Fotografie immer lukrativer und populärer auf dem Kunstmarkt wurde, bemühte man sich verstärkt, Fettings Fotografien in Ausstellungen zu zeigen und in wichtigen Katalogpublikationen abzubilden. Dies bot – ähnlich wie zuvor die skulpturalen Arbeiten – die Möglichkeit, das Profil des Künstlers zu erweitern und diesen als vielseitig und zudem progressiv zu präsentieren. Denn Fetting wird bis heute immer noch häufig mit der neoexpressionistischen Malerei in Verbindung gebracht. Mit dieser hatte der Künstler zwar zu Beginn seiner Karriere viel Erfolg, doch unterlag seine Malerei auf dem Kunstmarkt einem fluktuierenden Interesse.[6] Entgegen der Presseinformation der Galerie Deschler werden in der aktuellen Ausstellung die Fotografien von Fetting auch nur bedingt „zum ersten Mal in diesem Umfang einem weiteren Publikum zugänglich gemacht“[7]. Schon 2005 wurden in der Ausstellung „Wilde Jahre“ in der Hamburger Galerie Borchardt viele Fotografien des Künstlers aus immerhin drei Jahrzehnten präsentiert. Aufgrund des amateurhaften Aufnahmestils und auch wegen der subjektiven und unkritischen Inhalte scheint die Vermarktung von Fettings Fotografien jedoch schwierig zu sein. So klagte Fetting im Oktober 2012 in einem Interview in der Zeitschrift Monopol: „Was in meinen Fotos steckt, hätte also schon ein bisschen früher auffallen können. Aber es ist ja nie zu spät.“[8] Bei der Ausstellung „Rainer Fetting. Berlin“ in der Berlinischen Galerie wurde Fetting im Jahr 2011 als künstlerischer Vorläufer für die innovative Kreativität und den subkulturellen Chic, mit dem sich Berlin heute zu profilieren versucht, präsentiert. Damit wurde die kunsthistorische Bedeutung der fast 40jährigen Schaffenszeit Fettings unterstrichen.[9] Die Situation scheint günstig zu sein, erneut das Kunstmarktinteresse auch auf Fettings Fotografien

mit einem opulenten Fotobuch sowie einer exzellent und abwechslungsreich präsentierten Galerieausstellung zu lenken. Sowohl in der Ausstellung als auch in der Publikation ist allerdings der Verzicht auf eine genaue Trennung von dokumentarischen Aufnahmen, privaten Schnappschüssen und Kunstfotografien sowie die Zurückhaltung bei detaillierteren Erläuterungen problematisch. Auch hätte bei der Galeriepräsentation historisch genauer zwischen der Entstehung der Aufnahmen und den häufig viel jüngeren Abzügen und ihrer zeitgenössischen Installation als mehrteilige Friese unterschieden werden können. Auffällig ist darüber hinaus, dass sowohl in dem Fotobuch als auch in der Ausstellung gänzlich auf den visuellen Vergleich mit den Gemälden Fettings verzichtet wird. Denn Fettings Neoexpressionismus scheint in den häufig auf den Aufnahmen basierenden Gemälden doch noch dynamischer und kunstvoller als in den amateurhaften und teuren Fotografien.[10]

Rainer Fetting – Fotografie, Galerie Deschler, Berlin,
19. Oktober 2012 - 16. Februar 2013 (verlängerte Laufzeit).

Anmerkungen

1 Rainer Fetting, Photography, Berlin (Edition Braus) 2012.

2 Galerie Deschler, Pressetext, URL: http://www.deschler-berlin.de/ausstellungen/1204_rf_fotografie.htm [22.02.2013].

3 Rainer Fetting/Heinz Stahlhut, Katalog und Interview, in: Fetting, Köln 2009, S. 34 – 387, S. 182.

4 Gepräch Rainer Fetting – Desmond Cadogan, in: Fetting 2012, S. 205 – 242, S. 207. Fetting zeigte zwar schon 1977 einige seiner Aufnahmen in einer Fotografieausstellung in der Galerie am Moritzplatz, seinen künstlerischen Durchbruch erreichte er jedoch mit seinen Gemälden – vgl. Gespräch Rainer Fetting – Elena Podlubnaja, in: Fetting 2012, S. S. 85.

5 Die Preise liegen zwischen 1.500 Euro für die kleineren Abzüge der New Yorker Subway und 55.000 Euro für die siebenteilige Serie der Trucks und den Selbstportraits – vgl. Johannes Wendland, Berliner Mauer – leicht verwischt, in: Handelsblatt, 5.12.2012, URL: http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/rainer-fetting-berliner-mauer-leicht-verwischt-seite-all/7480824-all.html [22.02.2013].

6 Zur Entwicklung von Fettings Werkpreisen auf dem Kunstmarkt siehe Ute Strimmer, Punk als Lebensgefühl. Marktcheck Rainer Fetting und „Junge Wilde“, in: artnet.de, 16. September 2011, URL: http://www.artnet.de/magazine/marktcheck-rainer-fetting-und-junge-wilde/ [22.02.2013].

7 Galerie Deschler, Pressetext, URL: http://www.deschler-berlin.de/Ausstellungen/1204_RF_Fotografie.htm [22.02.2013].

8 Interview von Jens Hinrichsen mit Rainer Fetting: Letzte Ausfahrt Manhattan, in: Monopol, 10/2012, S. 46 – 57. Vgl. auch die kritischen Rezensionen zu Fettings aktueller Foto-Ausstellung von Michaela Nolte und Hannah Nelson-Teutsch – Michaela Nolte, Salomé und Nosferatu, in: Tagesspiegel, 17.11.2012; Hannah Nelson-Teutsch, Is “Photography” Just A Smack In The Face?, in: berlin art parasites, 8.1.2013, URL: http://www.berlin-artparasites.com/review/Review-Rainer-Fetting-Photography-Deschler-Gallery-1593.html [22.02.2013].

9 Vgl. u.a. Klaus Wowereit, Grußwort, in: Ausst.-Kat. Rainer Fetting. Berlin, Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 15.4. – 12.9.2011, München 2011, S. 6.

10 Der Neoexpressionismus ist jedoch mit wichtigen Argumenten u.a. von Benjamin Buchloh und Hal Foster kritisch hinterfragt worden – vgl. Benjamin Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting, in: October 16, Spring 1981, S. 39 – 68; Hal Foster, The Expressive Fallacy, in: Art in America 71 (January 1983), S. 80 – 83, 137.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 © Rainer Fetting, Courtesy Galerie Deschler, Berlin.
Abb. 2 © Rainer Fetting, Courtesy Galerie Deschler, Berlin.
Abb. 3 © Rainer Fetting, Courtesy Galerie Deschler, Berlin.
Abb. 4 © Rainer Fetting, Courtesy Galerie Deschler, Berlin.

Autorin

Viola Rühse hat in Hamburg und Wien Kunstgeschichte sowie Germanistik studiert. Einer ihrer Aufsätze wurde 2012 mit dem Bazon-Brock-Essay-Preis ausgezeichnet.

Dank

Jolanda Bozzetti, Galerie Deschler, Andrea Caroline Keppler, Lukas Oberbichler, Stefanie Reisinger, Helene Schauer

Impressum

ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik
www.allover-magazin.com
ISSN 2235-1604

Herausgeber und Herausgeberinnen
Hannah Bruckmüller
Jürgen Buchinger
Dominique Laleg

Redaktion Wien
Schönburgstraße 33/6
1040 Wien
AUSTRIA
+43 664 3932722
hannah.bruckmueller@allover-magazin.com

Redaktion Basel
Unterer Rheinweg 148
4057 Basel
SWITZERLAND
+41 78 8251014
dominique.laleg@allover-magazin.com
juergen.buchinger@allover-magazin.com

Layout/Satz
Michael Hübner, http://www.micha-huebner.de

Webdesign
Jürgen Buchinger

Lektorat
Hannah Bruckmüller, Lena Schoberleitner

Copyright

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt.
Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.