

Z

T

E

A

X

T

2018_6

T

DAS ARCHIV

Bäume sind keine Menschen und Menschen sind keine Blumen und Blumen sind keine Strohüte und Strohüte sind keine Gerüche nach frischgepflücktem Sauerampfer und Gerüche nach frischgepflücktem Sauerampfer sind keine funktionsuntüchtige Feuerzeuge ; funktionsuntüchtigen Feuerzeuge sind keine bauchfreien Hosen. Bauchfreie Hosen sind keine falschrüm in den Mund gesteckten Zigaretten. Falschrüm in den Mund gesteckten Zigaretten sind keine Japaner. Japaner sind keine Motorräder. Motorräder sind keine Liebeserklärungen. Liebeserklärungen sind keine Radiosendungen. Radiosendungen sind nicht Angst. Angst ist keine Heizung. Eine Heizung ist kein Nachbar. Ein Nachbar ist kein Puzzle. Fliegt man nur weit genug weg und schaut auf das alles dann verschmilzt es und alles ist alles. Aber man muss sehr weit wegfliegen. Weiter als es geht. In eine andere Galaxie. Je weiter man wegfliegt desto grösser wird man. In einer Bar am Ende der Galaxie treffen sich die wirklich grossen Leute. Wie Fernsehtürme ragen sie einige Kilometer in die Höhe während sie an der Bar wie an einer Staumauer lehnen und zigtausend Liter Bier oder Campari Soda bestellen. Das Wasser im Stausee glitzert wie Glasscherben. Ein gelbblaues Schlauchboot wird über die weite Fläche getrieben. In der Ferne hört man eine Motorsäge. Ein alter Mann liegt am Ufer in stabiler Seitenlage in einem staubigen Anzug ,braungebrannt ein Buch neben ihm. Darauf eine kleine weisse Blume, wie eine Rose nur viel kleiner. Der Mann ist ganz alleine. Er träumt. Seine Träume sind diszipliniert. Sie haben einen Anfang ,einen Mittelteil und einen Schluss. Häufig beginnen sie im Foyer des Soho Grand Hotels in New York, Manhattan, in dem eine junge Frau an einem niedrigen Tisch sitzt und Erdnüsse isst. Die junge Frau ist seine

Mutter. Sie hat wache hellblaue Augen und einen dunklen Teint. In ihr Gesicht zu schauen ist ,wie in einem Kerker zu sitzen in dem es nur zwei kleine Fenster gibt, durch die man den blauen Himmel eines Sommertages draussen sehen kann. Die junge Frau ist eine Realistin und es behagt ihr nicht in einem Traum vorzukommen. Sie wackelt unruhig hin und her. Sie wirft Erdnüsse gegen die Linse der Traumkamera. Der Traumkameramann ist extrem genervt von so einer zickigen Hauptdarstellerin. Er ist grossgewachsen mit lockigem Haar und trägt an einer silbernen Kette einen Belichtungsmesser um den Hals. Er wäre viel lieber an einer Autobahnausfahrt nördlich vom Ruhrgebiet und würde einen melancholischen Film über die Bewohner einer Autobahninsel machen. Hinter der starkbewaldeten Insel bläst ein Kohlekraftwerk Wasserdampf in die Abenddämmerung. Stattdessen lässt sich der Kameramann im Ausland in einer Hotellobby von einer zugegeben hübschen aber unausstehlichen jungen Frau mit Erdnüssen bewerfen. Der am Ufer des Stausees liegende ältere Mann erwacht kurz und legt sich auf seine andere Seite. "Erdnüsse" .Er seufzt und bläst ein winziges Stück Blütenstaub von seiner Nase ,das daraufhin von einem Wind ,der sich an die Oberfläche des Stausees schmiegt hinweggetragen wird. Niemand weiss wohin es fliegt. Theoretisch liessen sich darüber Informationen einholen. Doch die Information ist in der Kategorie : "unwichtig" abgelegt . Ganz hinten. In der letzten Reihe des Archivs. Das Archiv wächst jeden Tag. Bald wird es grösser sein als die Welt, die es archiviert. Es wird die Welt verdrängen. Allerdings wird sich die Verdrängung verlangsamen ,da das Archiv immer weniger zu archivieren hat. Eine Kurve, die sich null annähert, aber nie erreicht. Irgendwann ist die Welt dann nur noch ein handbreiter Spalt. Es ist angeraten sich vorzubereiten

Tauf einen Umzug ins Archiv. Wer sich nicht anpasst geht unter. Der alte Mann schläft unruhig. Ein Käfer krabbelt über seinen Mundwinkel. Der Käfer stammt aus einer Familie mit 31000000 Eiern ,wovon nur noch 1000 als Käfer leben. Er ist zwei Wochen alt und ein fröhlicher Kerl. Er hat sechs Beine und seine Statur erinnert an eine klapprige schwarz lackierte Stummfilm-Diva. Der alte Mann reibt den Käfer von seiner Backe und zerbricht ihn. Das war abzusehen. Der Tod ist absehbar. Er passiert mit der gleichen einfachen Geschehnisstärke wie das Niederschreiben dieses Wortes. Ist Sterben eigentlich eine Aktivität ? “Der Mann in dem roten Rollkragenpullover ist ein toller Hecht im Sterben. Der kann das so richtig gut. Der stirbt schon seit zwanzig Jahren.” Die junge Frau lehnt sich zufrieden zurück nach ihrer Bemerkung über den Herrn in Rot. Sie sagte das sehr leise, so dass der Tonassistent im Traum genervt an ein paar Knöpfen dreht und kopfschüttelnd zum Kameramann schaut. “ Sie werden das nochmal sagen müssen!” Die junge Frau ignoriert die Aufforderung des Kameramannes. Die Psychologie der Szene ist ihr sowieso unverständlich. Als die Erdnüsse alle sind auf dem kleinen niedrigen Tisch vor ihr, beginnt sie in der Nase zu popeln. Das Salz an ihren Fingern brennt in der Nase. Es brennt stark. Eine Träne bildet sich an ihren Wimpern und läuft ihre Wange herab. Der Kameramann ist zufrieden. Tränen sind immer gut.

MARKUS VATER

UNTER DEM EIS

Ein niedriger, hügeliger Ausläufer des Schweizer Jura erstreckt sich über das Rheintal hinweg bis hin zum nächsten Tal des eher kleinen, schnell fließenden Flusses, der Wiese genannt wird. Dieses Flusstal markiert den Übergang zu den viel älteren und dunkleren Gesteinen des Schwarzwalds. Einige wenige Zungen des zwischen weißem Jurakalk und dunkelgrauem Granit gelegenen rotvioletten und seltenen sogenannten Rotliegenden, ein dem Sandstein ähnliches, weiches und plastisches Gesteinsmaterial, schlecken in die helle poröse Masse des Dinkelbergs. Dieses Kalkgestein ist unter seiner sanft abgeschliffenen Oberfläche vollständig von Rissen, Furchen, Gängen und Höhlen durchzogen. Der Karstsockel ist kreuz und quer miteinander verbunden wie auch alle Ein- und Ausgänge der zahlreichen Höhlen. Es gibt dort mehrere tief ins Erdinnere reichende Karstlöcher, wie die „Erdmannshöhle“ oder die „Tschamberhöhle“, deren Eingang sich direkt am Ufer des Rheinstromes befindet. Höhlenforscher sind lange Strecken in den Berg hineingeklettert, um an unvermuteter Stelle wieder an die Erdoberfläche zu kommen. Manchmal ist es nur eine dünne Haut aus Ästen und loser Erde, die eine harmlos scheinende Waldsenke von dieser Welt unterirdischer Stollen und Gänge trennt. Ich kenne das „Teufelsloch“, in das wir als Kinder, nachdem wir nur einiges morsches Holz zur Seite gedrückt hatten, einstiegen, um aber nach wenigen Metern schnell zurückzuklettern. Im schwachen Taschenlampenschein konnten wir den Boden des Höhlentunnels nicht auf seine Zuverlässigkeit prüfen. Alle drei wussten wir von tiefen Löchern, die von den fließenden Wassern seichter Bäche im Erdinnern tarnend bedeckt in schreckliche Untiefen führen sollten. An den gleichmäßig gerundeten Böschungen dieses

Dolinentrichters standen verwachsene junge Bäume. Alle Stämme wuchsen in einem hakenförmigen Bogen aus dem Boden, um dann ab einer Höhe von vielleicht anderthalb Metern kerzengerade nach oben zu eilen. JJJJ - den Hakenbogen zur tiefsten Stelle des Höhlenloches gerichtet.

Zwischen Schopfheim und Wehr findet sich ein kleiner See. Mal ist er da und mal nicht. Der „Eichener See“ füllt, gelegentlich und unvorhersehbar, wenn er existiert, eine sanfte Wiesenmulde - nicht sehr groß, aber doch von einem Uferpfad gesäumt, so lang, dass es eine Viertelstunde dauert, die Runde zu gehen. Es gibt dort eine hölzerne Seehütte und einen langen Pfahl, der die tiefste Stelle des Sees oder der Wiesenschüssel, je nachdem, markiert, und einen kürzeren, dickeren, an einer seichteren, oder flacher geneigten Stelle gelegenen Pflock. Uferpfad, Seehütte, Pfahl und Pflock sind natürlich auch dann da, wenn der See es nicht ist. Warum in diesem Karstgebiet ein See vorhanden ist und noch dazu ein unberechenbar erscheinender und verschwindender See, ist nicht vollständig aufgeklärt. In keinem direkten Zusammenhang etwa mit Zeiten starken Niederschlags oder anhaltender Trockenheit taucht der „Eichener See“ für einige Tage, Wochen, nur selten für länger auf, um dann wieder leerzufließen. Dieses Wachsen und Schwinden des Sees geschieht innerhalb von ein oder zwei Tagen und ohne Vorankündigung. Winzig kleine, durchsichtige Krestiere im Seewasser legen die Vermutung nahe, der See speise sich aus den unterirdischen wassergefüllten Höhlungen und fülle und leere sich in Folge von Druckverhältnissen, die sich in der Tiefe verändern.

Ein besonderes Ereignis war der in einem langen frostigen Winter vollständig und dickkrustig gefrorene See. Dieser diente als

Eislauffläche und die Rodler verlängerten ihre Abfahrten auf die Eisoberfläche, so dass sie die Geschwindigkeit der die Hügelkuppen herabrasenden Schlitten auf der glatten Fläche nutzten, um über den gesamten See hinweg und am Ufer der anderen Seite die Böschung wieder hinauf zu fahren. Gegen Ende dieses kalten Winters nahm mich ein Nachbarsjunge mit, um wieder zu dem gefrorenen See zu gehen. Der Junge, Jens Linn, war kräftig, rothaarig und drei Jahre älter als ich. Aus welchen Gründen er mich mochte und auf seine Ausflüge mitnahm, weiß ich nicht. Er berichtete davon, dass das Wasser des Eichener Sees wieder abgeflossen sei. Die gefrorene Oberfläche aber, auf der wir gegangen und gefahren waren, sei noch immer da. Und tatsächlich lag der gefrorene See scheinbar unverändert vor uns und nur zwei splittrige, von dicken Eisscherben gesäumte Löcher gaben einen Hinweis auf das Wunder eines leeren Sees, der nur noch aus seiner gefrorenen Oberfläche bestand. Vorsichtig krochen wir auf dieser sich selber tragenden Eiskruste zu dem nahe des Pflocks gelegenen Loch. Hier konnten wir unter die feste Eishaut sehen und sogar, weil der trockene Seeboden nur etwas mehr als einen Meter unter uns lag, hineinsteigen. Mir fiel ein, wie meine Kusine aus Essen mir ihre Kontaktlinsen vorgeführt hatte. Die Vorstellung eine solche gewölbte Glasscheibe im Auge zu tragen gefiel mir gar nicht. Zwei Freunde aus meinem Haus hatten mir im Sommer von ihrer Urlaubsreise erzählt, die sie in eine Gegend gebracht hatte, in der der Boden angeblich so dünn über dem glühendheißen und flüssigen Inneren der Erde war, dass die enorme Hitze selbst durch die Sohlen der Schuhe zu spüren gewesen war. Wenn man ein Bündel Stroh in ein Erdloch hineinwarf, dann ging dieses sofort in Flammen auf. Ich hatte ihnen das damals nicht geglaubt - jetzt aber schien es mir möglich.

Was vor kurzem noch der Seegrund gewesen war, fühlte sich nun hartgefroren und fest an. Die Halme der Pflanzen waren alle zur Mitte des ausgeflossenen Sees hin geformt und in dieser Ausrichtung vereist. Ich kroch ein kleines Stück in die gleiche Richtung, zwischen Boden und Seespiegel dem Ausfluss zu. Nach oben schauend sah ich eine dicke Schicht Eis, die ein wenig Licht hindurchließ. Die Oberfläche sah ganz glatt und weich aus.

2 FELSEN

Das hier steht für einen anderen, lange Zeit nicht wiederzufindenden Text.

Damals las ich von zwei Felsen. Ich las von einem sehr großen Findling in der Nähe eines Gebirgsdorfes. Das Ziel einer dort lebenden Gruppe von Kindern. Besonders eines sprach diesem Stein die Fähigkeit zu, Glück in sich zu tragen. Dieser Junge beschrieb viel später, ich erinnere mich, von zwei Zeitpunkten in großem Abstand zueinander aus gesehen, die vollkommene Zufriedenheit, die er in einer im Findling gerade eben für ihn zugänglichen und ihn genau umschließenden Höhlung kauern empfund. Dieser helle und runde Felsen mit der Geborgenheit gebenden Mulde stand, so die Erzählung des Jungen viele Jahre später, für einen Kindersommer lang im Mittelpunkt der Spiele und Träume dieser Gruppe von Kindern. Ich erinnere mich stark an die Entdeckung des zweiten Findlings. Er war sehr dunkel, fast schwarz, ganz abweisend und auf unerklärliche, aber nachdrückliche Weise unheilvoll. Mit Entsetzen berichtete der Junge von der großen Angst, die von der Ahnung herkam, dass auch dieser Stein eine Öffnung haben könnte. Als sei dies ein mögliches Verhängnis, eine unheimliche Bedrohung, so das Kind

Jahre später, müsse es alles daran setzen diesen dunklen Felsen vor den anderen geheim zu halten. Die Furcht, selbst Schaden zu nehmen und die anderen mit ins Verderben zu reißen, war so groß, dass unbedingt die Entdeckung verhindert, und ein Bannkreis um diesen gefährlichen Findling gezeichnet werden musste.

Ich erinnere mich weiter an die Schilderung einer unendlich schneeweißen sibirischen Weite in der etwa eine kleine Hütte mit nur einem Fenster war, durch das hinausblickend die endlose leuchtendhelle Ebene angesehen wurde. Ob wirklich Sibirien - weiß ich nicht mehr.

(im Anhang der großen Alberto-Giacometti-Biografie von Yves Bonnefoi fand ich die kleine Abbildung einer Schwarzweißfotografie von James Lord, auf der ein sehr großer dunkler Stein in einem lichten, etwas kümmerlichen und niederen Gehölz in einem Gebirgstal zu sehen war.)

ARMIN HARTENSTEIN

DORT ALS HIER

Ginzas Straßenrand
Ein Zufluchtskarton, davor
Gerades Schuhpaar

Dieses Bild habe ich immer noch vor Augen, obwohl es fast 20 Jahre alt ist. Der August in Tokio ist höllisch. Man sucht nur nach dem Schatten. Jemand hat ihn gefunden – unter einem Verpackungskarton, abseits der Einkaufspassage. Die Schuhe hat er, akkurat geordnet, draußen gelassen. Ich sage er, weil es Männerschuhe waren und weil ich kaum weibliche Obdachlose in Tokio gesehen habe. In dieser Zeit gab es viele, vor allem im Ueno Park. Die unzähligen blauen Zelte dort wirkten aber wie eine bürgerliche Vorstadtidylle im Vergleich zu dieser Kartonmonade. Dieses denkbar größte Minimum an Behausung evozierte die für die japanische Architektur charakteristische Idee des Provisorischen und Variablen. Dessen Unvollkommenheit und Bescheidenheit erinnerte an die Philosophie des wabi-sabi. Die Platzierung in dem schicken Ginza-Viertel, das man eher mit der dekadent-raffinierten Ästhetik des Iki in Verbindung bringt, wirkte umso dramatischer. Diese einfache und in gewisser Weise absurde Geste, einen auf dem Bürgersteig liegenden Karton zu einem Refugium zu erklären, um dadurch im locus communis eine Zelle der Privatheit zu kreieren, war frappierend. Noch absurder und signifikanter war die Idee, die Schuhe d r a u ß e n zu lassen. Der unsichtbare Protagonist hat dadurch ein Interieur und ein Exterieur geschaffen und noch viel mehr: eine Verbindung dazwischen. Ein Verschwörungstheoretiker würde wahrscheinlich in dem Ganzen eine Mystifikation wittern: die Box war in Wahrheit leer, die kaum vernehmbaren Geräusche und Bewegungen wurden von einem ausgeklügeltem System von Lautsprechern und Motoren

erzeugt. Möglicherweise wollte ein Künstlerkollektiv in dieser Weise gegen blinden Konsumismus und soziale Diskrepanzen protestieren. Gut möglich, aber unwahrscheinlich. Ich vermute, dass es eher eine mehr oder weniger bewusste Mitteilung war: „Das ist mein Zuhause“. In der Geste Schuhe draußen zu lassen, konnte man vielleicht den Heidegger'schen Steg oder Wink erkennen, einen Hinweis also, gerichtet an die Straßenreiniger: „Bitte nicht überfahren, ich bin da drin“, oder aber eine stille Klage an die Gesellschaft: „Ihr habt mich ausgestoßen, obwohl ich die Regeln der Tradition befolge“. War es also ein Zeichen oder vielleicht ein Symbol? Was unterscheidet ein Zeichen von einem Symbol? Im etymologischen Wörterbuch des Deutschen (Berlin, 1989) liest man: Zeichen: sinnlich wahrnehmbarer Hinweis, Symptom, Symbol.

Symbol: Zeichen, Merkmal, Sinnbild.

Kann man also beide Begriffe gleichsetzen? Stark vereinfachend lässt sich der Unterschied folgendermaßen erklären: Zeichen sind konkreter, einfacher und klarer umrissen; Symbole dagegen abstrakter, komplexer und offener. Man könnte sagen, dass die Differenz zwischen Zeichen und Symbolen der Relation zwischen Prosa und Poesie ähnelt. Die Grenze zwischen den beiden ist fließend. Die zur Familie der Zeichen gehörenden Signale sind einfach und eindeutig (das Marinekommando: „volle Kraft voraus“ oder die rote Ampel für „Stopp!“, um die simpelsten Beispiele zu nennen). Komplexere und mehrdeutigere Zeichen nähern sich der Sphäre des Symbolischen. Die Idee der fließenden, vagen, grauen Zone spielt in Japan seit langem eine wichtige Rolle. In seinem Artikel „Rikyu-Grau / Die Unbestimmtheit des japanischen Raumes“ schreibt Kisho Kurokawa: „Allgemein gesprochen, verlässt sich der japanische, der orientalische Weg, statt

auf die Entwicklung eindeutiger Dualitäten auf ein Drittes, das zwischen zwei Gegensätzen vermittelt. Als ein Beispiel möge die Veranda (engawa) des traditionellen japanischen Wohnhauses stehen, die zwischen der inneren Welt des Menschen und der äußeren Welt der Natur vermittelt. Während sie diese Raumarten miteinander verbindet, stellt sie selbst weder die eine noch die andere dar, sondern bildet das Amalgam von beiden.“ (Aus: Bauwelt, Nr. 13, 1979)

Diese Idee ist natürlich weder neu noch nur orientalistisch. Schon bei Platon finden wir den Gedanken des dritten, zwischen wahr und falsch vermittelnden Bereiches. Diese Problematik wurde in der Unschärfe-, Neutrum- und auch der etwas aktuelleren Schwellen-Debatte wieder lebendig. Aber zurück zu den Schuhen. Man kann sie als ein Bindeglied zwischen innen / außen sowie privat / öffentlich sehen, sie berühren also das Thema des Räumlichen und des Sozialen. Wenn es wahr ist, was Gilles Deleuze in dem Gespräch mit Claire Parnet sagt (Abécédaire, 1988-89/1996), verhält sich die räumliche Selbstwahrnehmung in Japan und im Okzident komplementär. Anders als bei „uns“ wird dort zuerst der äußere Umkreis, der Horizont wahrgenommen und erst dann, Schritt für Schritt, gelangt man zu sich selbst. Kurz gesagt, dort ist die Wahrnehmungsrichtung: die Welt – ich, hier dagegen: ich – die Welt.

D o r t und h i e r, h i e r und d o r t ...
und dazwischen ein d a.

Eine genaue Definition des Ortes zu geben ist nicht einfach. Sogar der Erklärungsversuch des Aristoteles ist nicht ganz widerspruchsfrei. Manche betrachten den Körper als einen Ort, für andere ist der Ort das eigene Bett, die meisten sehen ihn in ihrer Umgebung. Fragt einer, ab wann ein Ort zu einem Raum wird,

denkt man gleich an die Haufenparadoxie. Hilfreicher ist die Metapher von Yi-Fu Tuan: „Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other.“ (Space and Place, the Perspective of Experience, 1977). Ähnlich wie Zeichen sind Orte konkret, klarer umrissen. Der Raum dagegen ist abstrakt und unbegrenzt, so wie die Welt der Symbole. Was die beiden Paare: Zeichen – Symbole und Orte – Räume verbindet ist die Analogie.

Wer war der Schachteleremit? Vielleicht handelte sich um einen entfernten Verwandten von Diogenes: Dort Metroon und das Fass, hier Ginza und der Verpackungskarton. Bloß die Schuhe Diogenes bräuchte keine, auch die Sonne hatte er gerne.

PIOTR ZAMOJSKI

TEXTE VOR SYNTHETISCHEM GRÜN

Helmut Schweizer berichtet Anne Schülke von seiner Installation „Uranus met Germania“:

Es war im Winter 1994, als ich in Berlin, zusammen mit Lothar Baumgarten, in einem Café dem Kurator Peter Möller zum ersten Mal begegnete. Peter Möller hatte mein Beitrag zu Jan Hoets Documenta in Kassel 1992 „Die anderen Gesichter des Geldes“ gefallen: Siebdrucke im architektonischen Kontext von 7 Kasseler Banken und Sparkassen zeigten 21 Fratzen und Masken, entwickelt aus meinen Fotografien, die ich bei Besuchen im deutschen Museum in München von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik gemacht hatte.

Peter Möller stellte uns bei diesem Rendezvous seine „Weimarer Replik“ vor: zwischen 1995 bis 2000 sollten jedes Jahr zwei Künstler, darunter die AmerikanerInnen Barbara Bloom und Joseph Kosuth, der Schotte Douglas Gordon, der Franzose Christian Boltanski und auch wir beiden deutschen Künstler, mit größeren Projekten die Problematik Weimars thematisieren.

Als die Teilnehmer der „Weimarer Replik“ erstmals vor Ort eintrafen, um historische Plätze und Gebäude der Stadt kennenzulernen, hatte ich Goethes „Geschichte der Farbenlehre“ in der Tasche und mir schon diese Passage seines Textes zu Isaak Newton markiert:

„Unter denen, welche die Naturwissenschaften bearbeiten, lassen sich vorzüglich zweierlei Arten von Menschen bemerken. Die ersten, genial, produktiv und gewaltsam, bringen eine Welt aus sich selbst hervor, ohne viel zu fragen, ob sie mit der wirklichen übereinkommen werde. Gelingt es, daß dasjenige, was sich in ihnen entwickelt, mit den Ideen des Weltgeistes zusammentrifft, so

werden Wahrheiten bekannt, wovon die Menschen erstaunen und wofür sie jahrhundertlang dankbar zu sein Ursache haben. Entspringt aber in so einer tüchtigen genialen Natur irgendein Wahnbild, das in der allgemeinen Welt kein Gegenbild findet, so kann ein solcher Irrtum nicht minder gewaltsam um sich greifen und die Menschen Jahrhunderte durch hinreißen und übervorteilen.“

Seit meinen Rauminstallationen der späten 1960er Jahre, hatte ich mit einem breiten Spektrum von Werken das Spannungsfeld von Natur, Kultur und Zivilisation umkreist und in Weimar wollte ich als Hommage an Goethe eine weitere Arbeit zur Verantwortung des Naturwissenschaftlers realisieren. Frau Dr. Müller-Krumbach von der Stiftung Weimarer Klassik wehrte sich zunächst vehement gegen meine künstlerische Intervention: In das Wohnhaus Goethes, der sich in seinen Veröffentlichungen zu Alchemie, Bergbau, Botanik, Geologie, Mineralogie, Mechanik, Meteorologie, Optik und Zoologie stets respektvoll mit der Natur beschäftigt hat, wollte ich eine Skulptur implantieren zu den beiden Naturwissenschaftler Otto Hahn und Fritz Haber, die im 20. Jahrhundert mit ihren Forschungen dazu beigetragen haben, dass die Schöpfung nachhaltig beschädigt wurde und bis in alle Ewigkeit gefährdet bleiben wird. Am Ende unseres Gesprächs, führte mich Frau Dr. Müller-Krumbach doch noch in einen als Abstellkammer genutzten Raum im Erdgeschoss, zwischen der Remise mit Goethes Kutsche und dem Garten mit seinen Blumen und unter seinem Arbeitszimmer gelegen. Der karge Raum, dessen Funktion einst Schweinestall und später Lager für ein ungeliebtes Grabdenkmal gewesen war, wurde nun entrümpelt, mit Strom und Beleuchtung versehen und weiß gekalkt. Dank baulicher Veränderungen in der Universität Jena bekam ich als Basis meiner Skulptur

schon rasch den benötigten Labortisch vom Ende des 19. Jahrhunderts und die Jenaer Glaswerke produzierten für meine Montage 24 gläserne Standzylinder: Standardgefäße in jedem Chemielabor der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aus meinen seit Jahrzehnten gesammelten Unterlagen zu den Chemikern Fritz Haber und Otto Hahn ließ ich Textfragmente auf 24 Folien drucken, von denen ich Dir einige vorlesen möchte:

„Die Betrachtung über die Entwicklung der Haberschen Ammoniaksynthese bis zur Gegenwart soll nicht abgeschlossen werden, ohne auf die Probleme, die in jüngster Zeit aufgetreten sind, hinzuweisen. Seit 1900 hat die Weltbevölkerung von 1,6 Milliarden auf etwa 4 Milliarden 1976 zugenommen, und die Zahl steigt weiter. Übereinstimmend wird dieser Bevölkerungszuwachs auf Fortschritte in der landwirtschaftlichen Technik zurückgeführt, wobei der Einsatz von Stickstoffdüngemitteln, hauptsächlich nach dem Haberschen Verfahren produziert, die wichtigste Rolle spielte.“

In: Stoltzenberg, Dieter: Fritz Haber, Chemiker, Nobelpreisträger, Deutscher, Jude; eine Biographie, Verlagsgesellschaft Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo, 1994, Seite 191.

„Die über den Haber-Prozeß erzeugten Stickstoffdüngemittel werden durch Einwirkung von Bakterien nach dem Ausbringen auf das Feld schnell zu Nitrat umgewandelt. Nitrat wird, anders als Ammoniak, im Boden nicht gebunden, und ein großer Teil wird in Flüsse und Seen ausgeschwemmt, was zu erhöhtem Einsatz von Ammoniakverbindungen führt. Darüber hinaus ergeben sich durch diese Nitrat-Ausschwemmung erhebliche Umweltprobleme.“

In: Stoltzenberg, Dieter: Fritz Haber, Chemiker, Nobelpreisträger, Deutscher, Jude; eine

Biographie, Verlagsgesellschaft Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo, 1994, Seite 192.

„Die erstarrte Westfront sollte mit neuartigen Waffen durchbrochen werden. Als Kampfmittel waren Reiz- und Giftgase im Gespräch. Gas wäre, so meinte Haber, am besten geeignet, den Krieg schnell zu beenden. Das war jetzt auch die Überzeugung der Obersten Heeresleitung. Hahn machte ein betroffenes Gesicht und versuchte unter Hinweis auf das Völkerrecht und die Haager Konvention aus dem Jahr 1907 zu protestieren. ‚Darüber werden sich andere den Kopf zerbrechen‘, entgegnete Haber. ‚Wir sind nur für die Chemie und für die technische Durchführung verantwortlich. Im übrigen haben die Franzosen den Anfang gemacht‘ Das letzte Argument schien Haber wohl selbst nicht sehr beweiskräftig. ‚Wenn Sie meine Meinung hören wollen, Herr Kollege‘, kam er weiteren Einwänden Hahns zuvor, ‚ich halte den Gaskrieg für legitim, ja sogar für human. Er ist Ausdruck unserer naturwissenschaftlichen Phantasie, die im Krieg und während der Kriegsvorbereitungen notwendig ist.“

In: Hoffmann, Klaus: Otto Hahn – Stationen aus dem Leben eines Atomforschers, Verlag Neues Leben, Berlin, 1987, S. 123.

„So wurden wir zu dem Schluß gezwungen, dass die bei der Einwirkung von Neutronen auf Uran entstehenden Erdalkali-Isotope gar kein Radium waren, sondern Barium: ein höchst unerwartetes Ergebnis. Das Uran war durch den Beschuß mit Neutronen in zwei mittelschwere Kerne zerplatzt, gespalten.“

In : Hahn, Otto: Moderne Alchemie, Stuttgart, 1956, Seite 14.

„der 2. wissenschaftlichen Tagung der Arbeitsgemeinschaft „Kernphysik“ Reichsforschungsrat-Heereswaffenamt) im Haus der Deutschen Forschung, Berlin-Steglitz, Grunewaldstr. 35, am 26.2.1942 um 11 Uhr. Kernphysik als Waffe: Prof. Dr. Schumann, Die Spaltung des Urankerns: Prof. Dr. Otto Hahn“ In: Hoffmann, Klaus: Schuld und Verantwortung – Otto Hahn. Konflikte eines Wissenschaftlers, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, 1993, Seite 120-121.

„Der Stein der Weisen, den die mittelalterlichen Alchemisten immer wieder gesucht haben, weil sie in ihm den Schlüssel für die Umwandlung der Elemente sahen, ist in der modernen Alchemie der „Kernreaktor“. In ihm wird durch die geregelte Kettenreaktion das Uran 235 in viele andere Elemente zerspalten, die ihrerseits radioaktiv sind. Mit den den Reaktionsraum verlassenden Neutronen können zusätzlich beliebig viele stark aktive Elemente gewonnen werden.“

In: Hahn, Otto: Moderne Alchemie, Stuttgart, 1956, Seite 24.

„Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde offensichtlich, daß die Menschheit sich einer Hungersnot näherte, aufgrund der zunehmenden Knappheit an stickstoffhaltigen Düngemitteln. Wie Liebig ein halbes Jahrhundert zuvor erkannt hatte, ist Stickstoff essentiell für das Pflanzenwachstum, normalerweise aber nicht in hinreichender Menge in der Erde enthalten.“

In: Nachmansohn, David und Schmid, Roswitha: Die große Ära der Wissenschaft in Deutschland 1900 bis 1933, Jüdische und nicht-jüdische Pioniere in der Atomphysik, Chemie und Biochemie, Stuttgart, 1988, S. 179.

„Jetzt erwies sich die Erfindung Habers, die Stickstoffhydrierung, als ambivalent im Hinblick auf das, was wir die menschliche

Wohlfahrt nennen. Nur durch sie konnte auf deutscher Seite die aus keiner historischen Erfahrung vorherzusehende Menge von Sprengstoffen und ballistischen Treibstoffen beschafft werden, die es ermöglichten, unter ständigen, wenn auch trügerischen Siegeshoffnungen den Krieg länger als 4 Jahre durchzuhalten. Und auch ein ganz neues kriegerisches Bedürfnis trat damals auf, nämlich die Erfindung einer Flächenwaffe zuzüglich zu den schon bekannten Waffen. Es kommt jetzt nicht auf eine nuancierende Beurteilung schon vorher gemachter Versuche kleinen Ausmaßes an. Fritz Haber hat sich zur Anwendung der chemischen Waffen im Großeinsatz, also zur Erfindung des Gaskrieges bekannt.“

In: Günther, Paul: Fritz Haber - Ein Mann der Jahrhundertwende, Oldenbourg, München, 1969, S. 8.

„Denn angesichts der furchtbaren Ereignisse während des zweiten Weltkriegs in den Konzentrationslagern, vor allem in Auschwitz, kann der Autor nicht umhin, es als makaber tragisch zu empfinden, daß ausgerechnet das Zyklonverfahren, das in Habers Institut seinen Anfang genommen hat, in der abgewandelten Form des Generatorverfahrens, zur Tötung zahlloser Juden angewandt wurde. Auch weitere und engere Verwandte von Fritz Haber, so die Tochter seiner Stiefschwester Frieda, Hilde Glücksmann, ihr Ehemann und ihre beiden Kinder, wurden in Auschwitz getötet. Welche entsetzliche Tragik kann aus der Arbeit eines forschenden Menschen entstehen.“

In: Stoltzenberg, Dieter: Fritz Haber, Chemiker, Nobelpreisträger, Deutscher, Jude; eine Biographie, Verlagsgesellschaft Weinheim, New York, Basel, Cambridge, Tokyo, 1994, Seite 467.

Meine Fotografien der Labortische im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim und im Deutschen Museum in München, an denen die beiden Chemiker an der Synthese von Stickstoff, beziehungsweise an dem Nachweis einer Atomkernspaltung gearbeitet hatten, wurden in lineare Zeichnungen umgesetzt und an die Stelle von Bildern Thüringer Schlösser auf Schokoladentassen, im Stil der Goethezeit der Firma Weimarer Porzellan, gedruckt. Auf den hölzernen Labortisch aus Jena stellte ich die mit einer Uraninlösung gefüllten Standzylinder mit den darin platzierten 24 Folien. Bestrahlt von Quecksilberhochdruckdampflampen, hinterleuchteten die Flüssigkeiten fluoreszierend grün diese Texte. Gedeckelt von einer großen Glasplatte, krönten darauf, wie auf einer Festtafel abgestellt, 13 Schokoladentassen das Ensemble, das zu den Besuchern hin durch einen lichten Verschluss aus Kiefernholzplatten abgetrennt wurde. Kontinuierlich summt und kühlt in diesem Laboratorium drei Windmaschinen Lampen und Glas. Auf den Fensterbrettern lag ein Begleitbuch das die Texte der Folien in ihrem wissenschaftsgeschichtlichen Kontext verortete und mit seinen Abbildungen auch Verbindungen zu den wissenschaftlichen Sammlungen Goethes schuf. An den Zugang zum Raum hingte ich folgenden Text:

„URANUS MET GERMANIA.

Von Goethe bis Hahn.

Ein Reaktor mit den Tragödien der beiden Naturwissenschaftler Fritz Haber und Otto Hahn. Ihre Forschungen lieferten die Grundlagen für Kunstdünger, Sprengstoffe, chemische Waffen, Nuklearfabriken und Atombomben. Ihre Kreationen zerstören das Leben auf unserem Planeten.

Von Episoden der Elemente berichten der Raum und das Buch. URANUS MET GERMANIA ist ein Werk zur anonymen Wissenschaft und persönlichen Moral an dem Ort, wo Goethe vor 200 Jahren seine phänomenale Naturphilosophie entwickelte und den Faust schrieb. URANUS MET GERMANIA ist ein Werk 80 Jahre nach den deutschen Giftgasangriffen im 1. Weltkrieg und 50 Jahre nach den Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki.

Visionen eines Künstlers von den Veränderungen der Natur durch Zivilisation. Die regionalen Produkte Glas und Porzellan tragen Metaphorisches. Auf dem Labortisch aus der Physikalischen Chemie in Jena suchen Mythen von Sterblichen, die ihre Götter vergessen haben, die Seelen von Besuchern als Enzyme meiner Poesie.

Weimar im Juli 1995
Helmut Schweizer“

Im Oktober 1995 kaufte dann die Firma GEHE Medica diese Installation, die als Dauerleihgabe im Neuen Museum in Weimar ihren Standort gefunden hat.

Ich hoffe, dass ich mit diesem Bericht Verständnis geschaffen habe für meine Bildfindungen, bei denen Texte und Fotografien, die ich während jahrzehntelanger Einlassungen gesammelt habe, die Funktion intellektueller und optischer Provokateure haben.

Düsseldorf, 6. April 2018

HELMUT SCHWEIZER

DIPERSION DER KUNST: LE POINT D'IRONIE

Bei Le point d'ironie handelt es sich um eine Serie kostenlos erhältlicher Künstlerhefte, die 1997 von der Modeschöpferin agnès b. (Agnès Andrée Marguerite Troublé), dem Künstler Christian Boltanski und dem Kurator Hans Ulrich Obrist lanciert wurde.¹ Mit mehreren Ausgaben pro Jahr, die jeweils von einer/einem Künstler/in gestaltet werden, hat es sich im Laufe der Zeit zu einer kumulativen Enzyklopädie der zeitgenössischen Kunst entwickelt, die Namen wie Matthew Barney, Louise Bourgeois, Hans-Peter Feldmann, Gilbert & George, Damien Hirst, Yoko Ono, Rosemarie Trockel und Lawrence Weiner umfasst – um nur einige zu nennen. Produziert in einer Auflage von je 100.000 Exemplaren² wird Le point d'ironie in Europa, den USA und Kanada in Museen, Galerien, Kunsthochschulen und Buchhandlungen, aber auch in Kinos, Cafés und Geschäften ausgelegt. Der Name der Künstlerpublikation verweist auf ein von Alcanter de Brahm im 19. Jahrhundert erfundenes typografisches Zeichen, das einen Text als ironisch kennzeichnen soll und die Form eines seitenverkehrten Fragezeichens hat.³ Im Grand Larousse, so agnès b., habe sie im Artikel ironie das „Ironiezeichen“ entdeckt und sei sofort von dessen grafischer Form wie von seiner Funktion fasziniert gewesen.⁴ Seither, so die Modeschöpferin, habe sie das Ironiezeichen in ihrer privaten Korrespondenz verwendet, es auf T-Shirts gedruckt und zum Markenzeichen einer Herrenpflegelinie gemacht.⁵

Die Künstlerpublikation Le point d'ironie besteht in der Regel aus zwei beidseitig bedruckten, in der Mitte gefalteten Bögen in der Größe von 43 x 61 cm, also ungefähr im DIN A2-Format.⁶ Der Falz in der Mitte legt einerseits nahe, die beiden ineinandergeschobenen Bögen als Heft zu belassen, das

sich in dieser Form praktikabel aufbewahren und seitenweise umblättern lässt; andererseits ermöglicht die faktische Unverbundenheit der Seiten, die Heftgestalt jederzeit aufzulösen und die papiernen Bögen einer anderen Verwendung zuzuführen. Den unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten entsprechend vielfältig sind die Hefte gestaltet: mit (reproduzierten) Fotografien, Zeichnungen oder Malereien, mit Kombinationen dieser künstlerischen Ausdrucksformen, mit oder ohne Text, in Farbe oder Schwarz-Weiß. Eine publikationsspezifische Grammatik im Sinne eines festen Layouts gibt es nicht, Größe und Disposition der Texte und Bilder unterliegen dem jeweiligen künstlerischen Gestaltungswillen.

Einem 2004 anlässlich einer Point d'ironie-Ausstellung in Ljubljana geführten Gespräch zwischen Christian Boltanski und Hans Ulrich Obrist lassen sich wichtige Hinweise auf die zugrundeliegende Gesamtkonzeption entnehmen. Boltanski geht zunächst auf die Entwicklungsgeschichte des Künstlerbuches⁷ ein, die er nach einem Drei-Phasen-Modell strukturiert. Die erste Phase sei von exklusiven, teuren Editionen bestimmt gewesen, denen man sich nur mit weißen Handschuhen zu nähern wagte: „Es gab eine Zeit, in der das Künstlerbuch etwas extrem Kostbares war; man musste weiße Handschuhe tragen, um es anzuschauen; es war sehr teuer.“⁸ Boltanski hat hier eine Spielart des livre d'artiste, das Malerbuch (livre de peintre), im Blick, wie es gegen Ende des 19. Jahrhunderts und bis in die Klassische Moderne, oftmals auf Betreiben eines engagierten Verlegers, aus der intensiven Auseinandersetzung eines Künstlers mit einer (welt)literarischen Vorlage entstand. Dieser ersten Phase, so Boltanski, folgte eine zweite, von Ed Ruscha und Hans-Peter Feldmann initiierte Periode mit preisgünstig hergestellten und potenziell

ad infinitum reproduzierbaren Künstlerbüchern, deren Auflage de facto die Zahl von 200 bis 800 Exemplaren jedoch nicht überstiegen habe. Der von Boltanski wiederum nicht explizit ausgesprochene Bezug ist hier die in den 1960er und 1970er Jahren hervortretende Konzeptkunst, die in Abgrenzung von einem elitären Werkbegriff die künstlerische Idee in den Vordergrund rückte, welche sich auch mit einfachen Materialien und Methoden realisieren lassen sollte.

Der Auslöser für die Lancierung von *Le point d'ironie* und somit das Entstehen einer neuen Phase war, laut Boltanski, der Wunsch nach einer hohen Auflage und damit einhergehend einer möglichst weiten Verbreitung über die üblichen kunstspezifischen Lokalitäten wie Galerien und Kunstbuchhandlungen hinaus in neue soziale (und geografische) Kontexte. Das Problem sahen er und seine Mitstreiter dabei weniger in den Herstellungskosten als in der tatsächlichen Distribution der Exemplare, doch sorgten von Beginn an die international vertretene Modemarke *agnès b.* und ein Netz von europäischen und nordamerikanischen Verteilstellen für die Verbreitung des Magazins auch an (auf den ersten Blick) überraschend wirkenden Orten.⁹

Die künstlerische Konzeption von *Le point d'ironie* kann folgendermaßen umrissen werden:

- Sichtbarkeit der Kunst: *Le point d'ironie* stellt ein niedrighwelliges Kunstangebot dar, insofern die Hefte kostenlos an einer Reihe von Ausgabestellen erhältlich sind und die hohe Auflagenzahl dafür sorgt, dass die Chance relativ groß ist, bei Interesse tatsächlich eines der Exemplare zu erhalten. Durch ihr Format und ihre Materialität bieten sich die Magazine für verschiedene Gebrauchsweisen an: Sie lassen sich blättern, lesen und

betrachten wie andere Künstlerpublikationen, darüber hinaus kann man sie aber auch wie ein Bild an die Wand hängen – sogar ganze Wände damit tapezieren¹⁰ – oder Geschenke mit den Papierbögen einpacken, wie dies wohl insbesondere mit dem farbenfrohen, von Gabriel Orozco gestalteten Exemplar an Weihnachten geschehen ist.¹¹ Auch zahlreiche andere Verwendungsweisen sind denkbar bzw. würden wohl bei einer entsprechenden Befragung zutage treten. Als künstlerische Arbeit ist *Le point d'ironie* im alltäglichen Leben der Menschen unmittelbar präsent, damit dem Postulat der Avantgarden nach einer Aufhebung der Trennung zwischen den Bereichen Kunst und Leben folgend.

- Demokratisierung der Kunst: Die leichte Zugänglichkeit, der geringe Materialwert und die mediale Unbestimmtheit von *Le point d'ironie* („das eine Zeitung oder ein gefaltetes Plakat sein konnte“)¹² privilegieren einen selbstbestimmten, freien Umgang der Rezipienten mit dem Magazin. Im Gegensatz zu den meisten auf dem Kunstmarkt erstandenen Werken muss es nicht in besonderer Weise aufbewahrt, geschützt und behütet werden, sondern kann in die Hand genommen, betrachtet, gebraucht und sogar verbraucht werden. Es als Einschlagpapier zu verwenden und anschließend zu entsorgen, ist ebenso möglich, wie, es sorgfältig aufzubewahren und als Teil einer wachsenden Sammlung zu betrachten. Letzteres erlaubt jeder/jedem Besitzer/in von *Le point d'ironie*, zur/zum Kunstsammler/in, Museumsdirektor/in oder Ausstellungskurator/in zu werden: „[...] die Idee war, etwas Visuelles zu machen [...], mit dem jeder seine eigene Ausstellung machen konnte“,¹³ meint Christian Boltanski und zeigt sich überzeugt, dass dies auch vielfach geschehen ist.¹⁴

- Entauratisierung der Kunst: Als massenhaft produzierte und kostenlos verteilte Bögen aus einfachem Papier arbeitet Le point d'ironie einem Kunstbegriff entgegen, der auf Originalität, Einmaligkeit und materiellem Wert setzt. „[Le point d'ironie] zerstörte die Idee des Originals“,¹⁵ fasst Boltanski knapp die Dekonstruktion einer Jahrhunderte alten auratischen Vorstellung von Kunst zusammen. So schillernd und umstritten der Begriff der ‚Aura‘ sein mag, so bietet er sich hier als prägnanter Gegenpol zu der von Le point d'ironie verfolgten Konzeption an, insofern die unter dem Ironiezeichen stehenden Publikationen jene Ewigkeits-, Echtheits- und Singularitätseffekte außer Kraft setzen, die gemeinhin für die Aura eines Kunstwerkes in Anschlag gebracht werden. Aufgrund ihrer Produktions- und Distributionsweise entbehren die Magazine gerade jener sekundären symbolischen Funktionen, die aus Kunstwerken vor allem Status- und Sammelobjekte machen. An die Stelle der ritualisierten Rezeption von Kunst, die oftmals schon durch den Ort und die Umstände der Präsentation eines Kunstwerks (Galerie, Museum, Ausstellung) nahegelegt wird, tritt bei Le point d'ironie die individuelle, private, „alltägliche“ Rezeption. Damit verweigert sich das Projekt der Einspeisung in den Kunstmarkt und der Kapitalisierung der Kunst, Kapitalisierung hier (auch) im Sinne von Pierre Bourdieu verstanden, insofern die Kunst bzw. das einzelne Kunstwerk seiner Definition folgend ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital in sich vereinigt.

‚Dispersion‘ der Kunst

„Man hängt es an die Wand, es geht kaputt, man wirft es weg und hängt ein anderes hin.“¹⁶ Christian Boltanski statuiert hier unmissverständlich die kalkulierte Vergänglichkeit der Hefte, die typisch für Künstlermagazine ist¹⁷ und ihrer Auratisierung entgegenarbeitet.

Le point d'ironie unterläuft, wie oben ausgeführt, bewusst die Spielregeln des Systems Kunst, zu denen u.a. die Vorstellung von der Einmaligkeit des Kunstwerks, die Institution der Ausstellung und die Rolle des Kunstmarktes gehören.¹⁸ Der Titel des Magazins erweist sich in dieser Hinsicht als überaus passend, da Le point d'ironie, darin ganz in der Tradition der Konzeptkunst stehend, jene Kunstauffassung ironisiert, die (vermeintliche) Genialität, (oberflächliche) Schönheit und (kostbare) Materialität hypostasiert.

Man könnte die Intention von Le point d'ironie schlagwortartig als Dispersion der Kunst zusammenfassen: Zum einen mit Blick auf den französischen Sprachgebrauch¹⁹ und die Wichtigkeit, die die Macher der Distribution des Magazins zuweisen, im konkreten Sinn als ‚Verteilung‘ oder ‚Ausbreitung‘ der Kunst in möglichst viele verschiedene soziokulturelle Kontexte auf der ganzen Welt. Zum anderen lässt sich ‚Dispersion‘ in einem weiteren Sinne als ‚Zerstreuung‘ bzw. ‚Auflösung‘ eines emphatischen, identitären Begriffs von Kunst verstehen.

Der ‚dispersive‘ bzw. mit Blick auf konventionelle Vorstellungen dekonstruktive Charakter von Le point d'ironie schließt auch ein, sich selbst in Frage zu stellen und die Publikation ggf. an veränderte mediale und technische Bedingungen anzupassen. In dem 2004 geführten Gespräch bringt Christian Boltanski in diesem Zusammenhang („Ich glaube, dass sich Le point d'ironie weiterentwickeln muss“)²⁰ sowohl CDs und DVDs als auch das Internet ins Spiel. Letzteres ermöglicht eine noch größere Reichweite,²¹ erweist sich im Moment aber vor allem als ideale Ergänzung des gedruckten Journals, da nicht nur alle Ausgaben im Bild präsentiert werden, sondern zudem mit Erläuterungen versehen sind, was die Printversion nicht bieten kann.²²

SUSANNE GRAMATZKI

Anmerkungen und Originalzitate:

1 Nicht zu verwechseln mit einem Künstlerheft gleichen Titels, das von 1978–1982 erschienen ist, vgl. Marie Boivent: *La revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Rennes 2015, S. 431. Zu dem Projekt von agnès b., Boltanski und Obrist vgl. ebda., S. 308f.

2 Es kommen allerdings sogar noch höhere Auflagen vor: So wurde z. B. Thomas Hirschhorns Ausgabe im Zusammenhang mit der Documenta 11 in einer Stückzahl von 300.000 Exemplaren gedruckt.

3 Vgl. Albert Doppagne: *La bonne ponctuation. Clarté, précision, efficacité de vos phrases*. Paris-Gembloux 1978, S. 57.

4 Äußerung von agnès b. gegenüber *Le Monde* (01.09.2012), vgl. http://www.lemonde.fr/archives/article/2012/09/01/le-point-d-ironie-d-agnes-b_4324519_1819218.html?xtmc=le_point_d_ironie&xtcr=1 [letzter Zugriff am 18.03.2018].

5 Ebda.

6 Es gibt auch die Variante nur eines Papierbogens, der dann entsprechend doppelt so groß und zweifach gefaltet ist. Die gestalterische Bandbreite im Bereich der Künstlerhefte und -magazine ist ohnehin enorm. Für einen Überblick vgl. Marie Boivent (Hg.): *Revue d'artistes. Une sélection*. Fougères 2008, für eine ausführliche Darstellung vgl. Boivent 2015.

7 Zum Künstlerbuch vgl. (in Auswahl): Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste 1960–1980*. Paris 1997; Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*. New York 1994; Viola Hildebrand-Schat: *Die Kunst*

schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen. Lindlar 2013; Ulrich Ernst / Susanne Gramatzki (Hg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*. Berlin 2015.

8 „Il a eu un temps où le livre d'artiste était une chose extrêmement précieuse; il fallait porter les gants blancs pour les regarder; ça valait très cher.“ Diese und alle weiteren Statements von Christian Boltanski und Hans Ulrich Obrist: <http://www.point-dironie.com/origine.php> [letzter Zugriff am 18.03.2018].

9 So berichtet Boltanski, dass er auf dem Flughafen von Bogotá mit seiner *Point d'ironie*-Ausgabe empfangen worden sei.

10 Diese Entdeckung machte Boltanski in einer psychiatrischen Klinik: „À côté de chez moi il y a une clinique psychiatrique. Un jour je passe et je vois tout un mur avec mon point d'ironie. C'est-à-dire qu'un psychiatre a trouvé bien de couvrir tout un mur de son bureau avec mon point d'ironie.“ „In meiner Nähe gibt es eine psychiatrische Klinik. Eines Tages komme ich dort vorbei und sehe eine ganze Wand mit meinem Point d'ironie. Das bedeutet, dass ein Psychiater es gut fand, eine ganze Wand in seinem Büro mit meinem Point d'ironie zu bedecken.“ Hans Ulrich Obrist erwähnt ergänzend ein Restaurant in Tokio, in dem eine Wand mit der von Louise Bourgeois gestalteten Ausgabe ‚tapeziert‘ war.

11 Daran erinnern sich Boltanski und Obrist in ihrem Gespräch.

12 „qui pouvait être un journal ou des affiches pliées“: Bemerkung von Hans Ulrich Obrist.

13 „[...] l'idée était de faire une chose visuelle [...] avec laquelle chacun pouvait faire sa propre exposition.“

14 „Es hat viele bekannte Point d'ironie-Ausstellungen gegeben, aber ich bin überzeugt, dass es auch sehr viele private Ausstellungen gegeben hat.“ „Il y a eu plein d'expositions de point d'ironie que l'on connaît, mais je suis persuadé qu'il y a eu plein d'expositions privées.“

15 „[Le point d'ironie] détruisait l'idée de l'original.“

16 „[O]n le met sur le mur, il s'abîme, on le jette et l'on en met un autre.“

17 Vgl. „Der gedruckte Raum als Erbe der Konzeptkunst“, in: Bernhard Cella / Leo Findeisen / Agnes Blaha (Hg.): NO-ISBN on self-publishing. Köln 2015, S. 175–199, insbes. S. 175–179.

18 Zum Publizieren als autonomer künstlerischer Praxis vgl. Robert Klanten / Adeline Mollard / Matthias Hübner (Hg.): Behind the Zines. Self-Publishing Culture. Berlin 2011; Antoine Lefebvre: Portrait de l'artiste en éditeur. L'édition comme pratique artistique alternative. Diss. Paris 2014; Annette Gilbert (Hg.): Publishing as Artistic Practice. Berlin 2016.

19 Christian Boltanski: „C'était la règle de jeu au départ, puis de le tirer en très grand nombre, et ensuite de le d i s p e r s e r à travers le monde“ (meine Hervorh.). „Das war die Ausgangsprämisse, darauf folgte, [Le point d'ironie] in großer Auflage zu drucken und in der ganzen Welt zu verteilen.“

20 „Je pense que le Point d'ironie doit évoluer.“

21 Christian Boltanski: „[...] je pense que l'Internet remplace peut-être le point d'ironie, car avec l'internet vous auriez un moyen de toucher encore plus de monde.“ [...] ich glaube, dass das Internet eventuell Le point d'ironie ersetzen wird, denn mit dem Internet hat man die Möglichkeit, noch mehr Menschen zu erreichen.“ Zur Entwicklungsgeschichte gedruckter und digitaler Publikationen vgl. Alessandro Ludovico: Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894. Eindhoven 2012.

22 Vgl. <http://www.pointdironie.com/>.

E X I T

zat No. 6 erscheint in einer Auflage von 50 nummerierten Exemplaren. zat No. 6 zeigt ausschließlich Texte:

MARKUS VATER
DAS ARCHIV

ARMIN HARTENSTEIN
UNTER DEM EIS
2 FELSEN

PIOTR ZAMOJSKI
DORT ALS HIER

HELMUT SCHWEIZER
TEXTE VOR SYNTHETISCHEM GRÜN

SUSANNE GRAMATZKI
DISPERSION DER KUNST: LE POINT D'IRONIE

Ab 2019 pausiert zat und widmet sich dem Ausstellen. Als Aufforderung zur diskursiven Auseinandersetzung schließt zat No. 6 mit einem Essay über das Ausstellen von Hans-Jürgen Hafner.

HANS-JÜRGEN HAFNER
VERSUCH MIT PFERD

Herzlichen Dank an alle Beitragenden!
Die Herausgeber*innen

VERSUCH MIT PFERD

Es ist mittlerweile zu einer Binsenweisheit geworden, dass Ausstellen – mithin der Moment der Veröffentlichung von Kunst – konstitutiv für sie ist. Durch die Ausstellung wird die Kunst Kunst. In diesem Sinne ist das Ausstellen fester Bestandteil ihres, frei nach Jean-Louis Déotte, „Apparats“. Mit der Herausbildung der Kunst als moderner nahmen Künstler_innen entsprechend Einfluss auf's Ausstellen, wenn wir an Courbets selbst organisierte Präsentation eines „Pavillon du Réalisme“ denken, Whistlers in eigenem Auftrag gewissermaßen kuratierte Ausstellungsambientes oder Duchamps auch autorschaftlich eingesetzte Erlebnisdisplays anlässlich der großen Surrealismus-Präsentationen von 1938 und 1942. Doch erst mit der irreversiblen Konzeptualisierung der Kunst at large, wie sie durch das Aufkommen konzeptueller, zueinander aber höchst verschiedener künstlerischer Praxen Ende der 1960er Jahre und vor allem im Zuge ihrer institutionellen, akademischen und kommerziellen Verwertung ausgelöst wurde, avanciert die Ausstellung zum eigentlichen Medium der Kunst. Kein Wunder, dass sich der progressive Flügel der Kunstgeschichte aktuell, allerdings ein bisschen panisch, verstärkt um Ausstellungsgeschichte bemüht, um nachzuvollziehen, was da eigentlich alles passiert ist. Ich möchte drei willkürliche, gleichwohl aber kanonische Beispiele für diese bis heute virulente Wende herausgreifen: Jannis Kounellis' Präsentation „senza titolo (dodici cavalli vivi)“, die 1969 bei L'Attico in Rom durchgeführt wurde; die von der Grupo de Artistas de Vanguardia kollektiv realisierte und von Aktionen flankierte Ausstellung „Tucumán Arde“ im Gewerkschaftshaus von Rosario, Argentinien, 1968; und die, ebenfalls 1968, von Seth Siegelaub initiierte, gemeinhin nach dem Austragungsort benannte

Ausstellung auf dem Campus des Windham College, Vermont, mit für den Außenraum konzipierten Arbeiten von Carl Andre, Robert Barry und Lawrence Weiner. Zu allen diesen Ausstellungen, jede für sich ein veritabler Versuch über Kunst, ihr Wesen und ihre Bedingungen, lassen sich sehr leicht Informationen finden, weshalb ich sie nicht näher erläutern will. Und ohnehin möchte ich diese Beispiele weder im Sinne einer bewusst hergestellten „Kunst der Ausstellung“¹ oder der schleichend vollzogenen Verkunstung des Ausstellens in Stellung bringen. Noch interessiert mich daran der generelle performative turn, den künstlerische und auch ausstellende Praxen seitdem genommen haben. Vielmehr vermute ich, dass es bei der grundsätzlich begrüßenswerten Ausweitung des ästhetischen Spielraums, wie er als ‚technischer‘ Kollateralschaden aus der Praxis des Ausstellens am Schnittpunkt unterschiedlicher Wertsphären und damit verbundener agencies entsteht – denjenigen etwa von Individuum, Institution und Kollektiv, von Künstler_innen, Vermittler_innen (Kunsthändler, Kurator, Aktivist) und Publikum, spezifisch codierten und funktionalisierten Räumen (Galerie, öffentliches Gebäude/öffentlicher Raum, Institution), verschiedener ästhetischer und nichtästhetischer Anliegen, Einsätze (Kunst, Information, Aufmerksamkeit) und Kompetenzen (Können, Wissen, Kritik) – nicht ohne Verluste oder zumindest nicht ganz unproblematische Verschiebungen abgeht. Mit dem Gebrauch der Ausstellung als künstlerisches Medium ist der gesellschaftliche Prozess der Kunstwerdung ins Private vorverlegt, Aspekt der individuellen künstlerischen Agenda. Zur Ausstellung kommt das immer schon Kunstgewordene. Kein Wunder, dass Biennalen und Kunstmesse zu den größten und durchsetzungsfähigsten Schaufenstern der Kunst geworden sind und Glauben ihr

dominanter Rezeptionsmodus. Von besonders verantwortungsvollen Kurator_innen hört man öfters mal, dass sie in ihren Ausstellungen alles dafür täten, dass es die Kunst und nichts anderes ist, die darin voll und ganz zur Geltung kommen soll. Sie stellen sich, in anderen Worten, ganz in den Dienst der Sache ‚Kunst‘ und verdecken zugleich ihren unvermeidlichen Anteil an ihrem ‚Apparat‘. Und selbstverständlich entgehen sie, sozusagen in vorseilendem Gehorsam, dem allerdings nahe liegenden Verdacht, nachdem der Kurator ein verkappter Künstler sei, der die Kunst nur zur Darstellung seiner Thesen ge- oder, zwangsläufig, eher missbrauche. Dahinter scheint die alte und allzu gern systemerhaltend in Stellung gebrachte Dichotomie zwischen Inhalt und Form auf, nachdem der Inhalt (Kunst) nur richtig, die Form (Ausstellung) zwangsläufig falsch sein muss. Entsprechend gerne werden heute auf Einladung besonders verantwortungsvoller Kurator_innen noch die hochgradigen institutionelle Formate, etwa die museale Sammlungspräsentation, von Künstler_innen kuratiert. Hinterher will's keiner gewesen sein.

Ich glaube, dass es zunehmend wichtig wird, ‚Kunst‘ und ‚Ausstellung‘ gleichermaßen down-zu-sizen und letztere als wunderbar „polyhistorisch“ (Hermann Broch) zwischen Sache und Methode einsetzbares Medium für einen allgemeinen, kontroversen und sozusagen von allen Seiten anmaßenden Zugriff auf das, was möglicherweise Kunst sein kann, zuerst mal von der Kunst zu entflechten. Und ich glaube auch, dass es in diesem Sinne produktiv sein kann den etwas unangenehmen, weil mit Austausch, Widerstreit, Hoffnung, Enttäuschung, Versuch, Beweis, Legitimation, Wert, Regelbruch, Kritik, Revision etc. verbundenen Komplex des Kunstwerdens verstärkt wieder in den Blick zu rücken gegenüber dem immer schon Abgefundenhaben

mit all dem immer schon Kunstgewordenen, wovon es allerdings sehr viel gibt. Das wäre mir den Versuch wert, wieder mal eine Ausstellung zu machen, bei der vielleicht auch zwölf Pferde mitspielen könnten ...

HANS-JÜRGEN HAFNER

Anmerkung:

1 vgl. Katharina Hegewisch, Bernd Klüser (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt am Main/Leipzig, 1991