



**Sprachtäter, Ausschliessensmechanismus,
Reine Destruktivität,
Metapher und Allegorie in der Kunst**
A.Riahi

Die Kleine Ameise
Nika Zafani Rad

Sprachtäter, Ausschließensmechanismus, Reine Destruktivität, Metapher und Allegorie in der Kunst

Azam Riahi

Die kleine Ameise

Nika Zafani Rad

Impressum:

Herausgeberin: Azam Riahi

Autorinnen: Azam Riahi, Nika Zafani Rad

68 Seiten

Azam Riahi, S. 1-59, 64-67

Nika Zafain Rad, S. 61-63

Umschlagsbild:

Links oben: Richard Longs River Avon Mud Circle, Hamburgerbahnhof Berlin 2011, Thomas Bruns

Rechts oben: das eurasische Eichhörnchen beim Springen, Haus der Natur -Cismar

Unten: Hawaii_Kilauea-Vulkan

Herstellung und Grafik Design:

Azam Riahi

©2013, erschienen in Berlin, Text und Fotos: Dr. Azam Riahi

Alle Rechte vorbehalten

Titel:

**Sprachtäter, Ausschließensmechanismus, Reine Destruktivität,
Metapher und Allegorie in der Kunst**

Azam Riahi

Die kleine Ameise

Nika Zafani Rad

ISBN 978-3-00-041603-3

Printed in Germany Berlin, Contact: artparty@t-online.de

Inhaltsverzeichnis

- **Zur Metaphorizität begehbbarer Skulpturen und zur Allegorizität negativer Räume, S. 1-17**
 - Heim und Heimat
 - Die architektonisch skulpturalen Metaphern und Allegorien
- **Die Kunstgeschichte der Könige im 21. Jahrhundert, S. 18-30**
 - Der König und der faulen Zucchini, die Curcurbita
 - Der Kaiser und die Käser
 - Die fliegende Aubergine, eine Königin, die das letzte Wort haben möchte
 - Die Schläferin Zucchini-Königin und der Gurkenkönig
 - Die große Möhre
 - Die Kartoffelbanditen
- **Paul Dierkes' Skulpturen, S. 31 - 44**
 - Das Einverleiben qua Umschöpfung der Moderne
 - Künstler der Moderne und primitive Kunst
 - Dierkes und Künstler der Moderne
 - Simulacrum
 - Furz - Gruppe Berlin 2013
- **Sprachtäter und Ausschließensmechanismus und ihre Rolle in der Kunst S. 45 – 60**
- **Kleine Ameise, von Nika Zafani Rad, S. 61-65**

- **Abbildverzeichnis und Fußnote, S. 66 - 68**

Zur Metaphorizität begehrter Skulpturen und zur Allegorizität negativer Räume

In Becketts Roman „Der Namenlose“ ist Mahood in einem Krug gefesselt und der „Boden, der aus einem Gemisch aus Asche und Erde“ besteht, spielt dabei auf die Brandrodung an. Daß Mahood sich dort beinahe in Sicherheit fühlt, erinnert daran, dass die bebauten Felder als Grundlage der ersten Städte für Vico die ersten Asyle der Welt darstellen, Asyle vor den Gefahren des einst für Vico „unermesslich großen Waldes.“¹

In der Figur des Mahood und des von Asche bedeckten Krugbodens überträgt Beckett laut Ulrich Renschler neben anderen Bedeutungshinweisen die Entstehung des ersten festen Wohnsitzes, wie Vico ihn beschreibt.

Giovanni Battista Vico zufolge fungierten die durch Brandrodung der Wälder entstandenen und gepflügten Felder auch als erste Altäre,² nach denen die Städte der heidnischen Völker überall in der antiken Welt „Altäre“ genannt wurden.³

Zudem ist „Asha“ im Awesta einer von den sieben Ewigheiligen.⁴ Dabei scheinen „Asha“, Asche, und „Daad“ miteinander in Verbindung zu stehen, insofern Asha im Sinne von Ordnung und Harmonie sich bestens mit dem Beginn einer auf "Aschenbasis" gründenden Zivilisation verträgt.⁵

Im Alten Testament ist die Stadt „... immer potenzieller Ort der Sünde, nicht nur im pragmatischen Sinn der Sünd- und Lasterhaftigkeit ihrer Bewohner, sondern in einem fundamentalen Sinn der Gestaltwerdung der Ursünde, dem „Willen zur Macht“, Manifestation des menschlichen Strebens nach einer imitatio Creatoris, die zugleich imitatio creationis ist.“⁶

Für Juden und Christen wurde Babylon zum Inbegriff des Götzendienstes, somit im Neuen Testament zum Synonym für Rom und die Stadt des Antichristen (Apokryphen 17ff.). Nach dem alttestamentarischen Bericht (1. Mose, 11) ist der „Turmbau zu Babel“ ein Bauwerk, welches die Menschen aus Überheblichkeit bis zur Höhe des Himmels errichten wollten, dessen Vollendung Jahwe aber verhinderte, indem er zur Strafe die Sprache seiner Erbauer verwirrte und damit die Menschen in alle Lande zerstreute. Daher die sprichwörtliche „Babylonische Sprachverwirrung“.⁷

Constant Nieuwenhuys, der 1958 mit Guy Debord und Asger Jorn 1957 die Gruppe der „Internationale Situationiste“ ins Leben gerufen hatte, hat die babylonische Sprachverwirrung positiv umgedeutet, als pluralistisches Gesellschaftssystem, welches gemeinsam an einer Stadt baut, die aus einem riesenhaften, zusammenhängenden Gebäudegerüst, einer Megastruktur, besteht und den einzelnen Bewohnern Freiraum zur Gestaltung ihrer Umwelt bietet.

Wenige Jahre später entwickelte in Arizona der Architekt Paolo Soleri Pläne für ähnliche Megastrukturen: hochverdichtete Stadtkomplexe für 200 000 Einwohner, „Arcologies“ genannt, die er unter anderem „Babel“, „Babelnoah“ und „Babelcanon“ taufte.⁸

In der Kunst spielen diese alten Vorstellungen über die Stadt eine bedeutende Rolle. Mit der Entwicklung der Technik und Technologie veränderte sich die Raumvorstellung. Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur wurde zum neuen Reich der Kunst, in welche die innovativen Lebensinhalte einfließen sollten, um damit die kommerziellen Zone zu erobern.

Die „Watts Towers“ (Abb. 1) des neapolitanischen Einwanderers Simon Rodia wurden von ihm zwischen 1921 und 1955 in Watts County, Los Angeles aufgebaut. Das Werk des „El Italiano“, wie er von der spanisch sprechenden Nachbarschaft genannt wurde, erinnert an Antoni Gaudis Werk „Templo Expiatorio de la Sagrada Familia“ (Bußtempel der Heiligen Familie) in Barcelona.

Die Kathedrale wurde 1879 begonnen, ist aber über ein Jahrhundert später noch immer nicht fertiggestellt und niemand kann sagen, wann sie endgültig vollendet sein wird. Gaudi arbeitete kurze Zeit in Nordafrika, wo er die Lehmbauten der Ureinwohner in ihrer „von animistischen Vorstellungen geprägten Bilderwelt“ und an der Natur orientierten Form kennen lernt und von ihnen inspiriert wird.⁹

Die über Gaudis Kathedrale an Lehmbauten der Urvölker erinnernden Rodias Türme sind funktionale Kunstwerke, die aus Spitzen zusammengesetzt und mit Stahl und Fragmenten defekter Teller und Flaschen verziert sind. Sie erinnern an gotische Spitzbögen und in ihrer lang gezogenen Form an Minarette. Rodias Türme sind unter einem andern Aspekt zu sehen, sie erinnern an die Adelstürme von San Gimignano. Diese vom 12. bis 14. Jahrhundert entstandenen Türme spiegeln in ihrer Höhe den adeligen Geschlechterzwist, Rodias Turm die Individualität der Auswanderer.

Die Adligen verpachteten ihre Türme auch als Lagerräume an die Stadt, die darin Baumaterial, Holzkohle, Getreide und anderes eingelagerte.¹⁰

Watts Tower ist ein funktionales Volkskunstwerk, mit dessen eigentümlicher Architektur ein Auswanderer seinem Emigrantendasein ein Denkmal gesetzt und sein Ideal des Heims architektonisch ausgedrückt hat.

Zwar war die Stadtgründung auch religiös motiviert, doch geht sie geschichtlich primär aus der Notwendigkeit hervor, im Interesse des Überlebens eine gemeinsame Ansiedlung zunächst für eine einzelne Sippe, dann sippenübergreifend zu etablieren¹¹. Das Eigenleben der Stadt ist von der technischen und wirtschaftlichen Entwicklung nicht zu trennen. Dies sind Faktoren, die die Architektur erheblich beeinflussen.

Städtische Architektur dokumentiert das Verhältnis des Menschen zum Leben, zum Raum und zu seinem Alltag sowie die Zwänge, die dadurch entstehen. Moderne Erfindungen mit ihren kommerzialisierten Formen und die gesellschaftliche Entwicklung mit den daraus resultierenden Zwängen und Mängeln regen Künstler an, die vorhandenen Strukturen neu zu reflektieren.

Die Fotografie nutzt ihre Technik, um Bilder vom nicht oder noch nicht erlebbaren Raum zu erstellen. Die Installationskunst wäre also insofern auf die Architektur zurückzuführen, als sie anstelle der Elemente der Architektur die Kunstmaterialien, Objekte und „Bilder“, verwendet, um den Raum in ihrem eigenen Stil ausdrücken zu können.

Die Kunst-Architektur kennt das Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur und realisiert mit Architekturelementen unzählige Ausdrucksformen, die unter anderem künstlerische Inhalte und Alltägliches zusammenführen.

Mit der Entwicklung städtischen Lebens verändert sich nicht nur das Verhältnis des Privaten zur Öffentlichkeit, sondern auch die Architektur und die Heimvorstellung.

Bereits seit dem 18. Jahrhundert stand Öffentlichkeit „... gegen die geheimen, feudalen Machtpolitiken und für das offene Austragen von Interessenskonflikten, für Konsens- und Kompromissbildung als Voraussetzung der modernen Demokratien, aber auch für urbane Lebensstile.“¹² Heute ist die Verschmelzung des Privaten und

Öffentlichen ein Zeichen des ambivalenten Zustands urbanen Lebens geworden. Das veränderte Verhältnis von Öffentlichem und Privatem spiegelt sich in der Architektur wieder und ist auch Thema der Kunstarchitektur.

In den siebziger Jahren hatte Vito Acconci das Verhältnis des Privaten und des Öffentlichen zum Thema seiner Kunst gemacht. Die Veränderung des Privaten, die zum großen Teil den Zwängen der hochindustrialisierten Gesellschaft gehorcht hatte, wird von der Kunst aufgegriffen, so dass diese Veränderung individuell positiv genutzt wird, ohne dem Imperativ der Wirtschaftlichkeit zu unterliegen. Vito Acconcis Werk „*Room Piece*“ (1970) (Abb.2) installiert „einen Teil seines Hausrates in der *Gain Ground* Gallery. Immer dann, wenn er die dort deponierten Gegenstände benötigt, pendelt er zwischen Galerie und Wohnung hin und her. ... Mit *Service Area* (1970) erklärt Acconci das Museum of Modern Art zu seiner Postadresse. Eine einsehbare Glasbox in einem der Ausstellungsräume dient ihm als privater Briefkasten.“¹³

Diese Werke sind als Übertragung des Privaten in das Arbeitsfeld zu verstehen. Der Künstler thematisiert an Hand seines eigenen Lebens dieses Verhältnis und macht auf den Zustand der davon betroffenen Masse der Menschen aufmerksam. Nur eine kleine Elite im Arbeitsmarkt ist in der Lage, sich diesen Zwängen besser zu entziehen, da sie sie selbst reguliert.

Heim und Heimat

Die Bildende Kunst setzt sich oft mit dem Begriff des „Heims“ auseinander, einem jedem Individuum bekannten Konzept.

Die wirtschaftlich und politisch begründete Wandlung der Gesellschaft führt zu einer Änderung des Heimbegriffs, was durch die Kunst in konzentrierter Form dargestellt wird.

Dabei spielt die so genannte „Kunst für Öffentlichkeit“ eine tragende Rolle. Die in den 60er Jahren aufgekommene Idee, die Skulptur zum begehbaren Raum, zum begehbaren Denkmal zu machen, ist darauf zurückzuführen.

Die Kunstarchitektur hat die fehlende Poesie in die bewohnbaren industrialisierten Räume einfließen lassen. Der Wohnraum erhält dadurch eine neue Bedeutung und Dimension. Die nicht durch Architektur angesprochenen Empfindungen und Bedürfnisse werden durch die Kunst wachgerufen.

Heute sind die wirtschaftlichen Faktoren als *über* die Politik herrschende Elemente auch in der Kunst und ihrer Vermarktung präsent; dies ist ein das individuelle und kollektive Leben bestimmender Wendepunkt.

Das hohe Tempo und die Mobilität des Lebens ohne festen Wohnsitz sowie das Erreichen selbst des entferntesten Ortes gehören zum modernen Leben, wofür „mobile homes“ gemacht sind. Dieses Phänomen zieht das Interesse der Kunst auf sich, sie nimmt dieses Motiv auf und versteht es als ein Mittel, welches nicht nur eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Die mediale Bedeutung der „mobile homes“ wissen Joeb van Lieshout und sein Atelier zu schätzen. Die Mobilheime werden zu beweglichen Kunstwerken. Joeb van Lieshout, von Haus aus Bildhauer, kann die Idee in den Vordergrund des Werkes setzen, ohne dass die Funktion seiner „Mobilheime“, mobiler Skulpturen wie „*Satellite des sens*“, (2003) und Skulpturen wie „*Arschbar*“ (Abb. 3) vernachlässigt würde.

Das global fließende Kapital sucht neue Felder, um sich fortlaufend zu vermehren. ist für viele moderne Künstler ein bewusstes Vorbild, um gerade das Umgekehrte zu vollziehen: nämlich die kommerziellen Felder in Orte der Kunst umzuwandeln. Diese Idee kennzeichnet auch die Werke des Ateliers van Lieshout. Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, Skulptur und Architektur sowie Mobilem und Statischem zu nutzen, ist eine weitere Eigenart der Werke des Ateliers van Lieshout (AVL).

Das mobil gewordene Heim ist die Verkörperung städtischen Nomadentums, welches sich den verschiedenen Landschaften anpasst und auch Dienstleistungsfunktionen erfüllt.

Einerseits wird das "Heim" durch Technologie mobil, gerät damit in die Tradition nomadischer Völker und wird mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung immer neu definiert. Durch die neue Gestalt des Heims wird auch ein neues Heimatgefühl erweckt. Auf der anderen Seite jedoch steht die Vernichtung eben dieses Heimatgefühls.

Hans Haake legte in den deutschen Pavillon mit dem Werk "Germania" Trümmer.

„Über dem Eingang ein D-Werk-Emblem nebst Großfoto vom Biennale - Besuch Hitlers (1934) und im Innenraum Chaos: Der Travertin-Fußboden aufgehackt und die geborstenen Platten eisschollenartig zum Symbol für ein kaputtes ‚Germania‘.“ Die kaputte „Germania“ ist ein Zeichen für ein zerstörtes Mutterland. (Bild)

In einem ganz anderen Medium zeichnen afghanische Teppiche Kriegsmaschinen und Waffen als Motive auf.

Wurden diese Teppiche zum Symbol der Wandlung des Teppichs vom „mobilen Garten“ zur „mobilen Kaserne“, so drückten Sie durch diese Wandlung eine ungeheuerere kulturelle Erschütterung aus. Eine Erschütterung, die die Kunst Haakes in „Germania“ als zerstörtem Mutterland der Erinnerung prägt.

In einem ganz anderem Medium und in einem anderen Kontext dokumentiert Ryuji Miyamoto ein zerquetschtes, zerstörtes aber sich noch aufrechterhaltendes Gebäude nach dem Erdbeben in Kobe 1995, (After the Earthquake, Kobe 1995), wo die Naturkräfte das Heim zum Wanken bringen und zerstören. Eine von der Natur verursachte Erschütterung, deren zerstörerische Auswirkungen in vielen Fällen mit fortschrittlicher Wissenschaft und Technik zu mildern oder zu verhindern wäre, wird fotografisch festgehalten. Das Heim als Schutz gegen Naturkräfte ist außer Kraft gesetzt.

Andreas Slominskis Werk, ohne Titel 1993 (Abb. 4), das ein Fahrrad mit daran hängenden Tüten, als Haushalt des Heimatlosen darstellt, dokumentiert die Heimatlosigkeit des städtischen Individuums, des Opfers der Ästhetisierung des modernen Lebens, als museales Kunstwerk. Dies darf keine gewohnte Szene in der Gesellschaft werden, daher sollte ‚das mobile Leben‘ als Symbol der höchsten Armut in einem der reichsten Länder der Welt aus der Realität entfernt und zum Kunstwerk gemacht werden. Das Werk verbildlicht die Kehrseite einer Gesellschaft, die Schlagwörter wie Mobilität, Flexibilität und Schnelligkeit als positive Eigenschaften „einer avancierten Wirtschaft“ vorschreibt. Mit Armut kombiniert führt dies zur mobilen „Architektur der Obdachlosigkeit“, die heute ein Thema ist. Sie ist Ausdruck eines menschenunwürdigen Zustandes, der weltweit zum Straßenbild gehört. Ulricke Myrzik und Manfred Jarisch fotografierten 2002 diese Architektur aus improvisierten Hütten aus Brettern und Abfällen in Hongkong, Tokio, Bangkok und Osaka.

Die religiös begründeten Kriege haben Heim und Heimat der Völker bedeutungslos gemacht. Die islamische Revolution von 1979 im Iran und der Wille ihrer Sieger, die Revolution zu exportieren, mussten religiöse Ressentiments des Volkes einsetzen, um siegreich zu bleiben. Nach diesen Kriegen nach innen und außen sollte das Volk nicht nur Heim und Heimat neu „finden“, sondern darüber hinaus auch Gott und Religion, was eine tiefe kulturelle Erschütterung darstellte. In Teheran wurde eine große Zahl Menschen als Folge der gesellschaftlichen Veränderungen heimatlos. Sie leben in Kartons und wurden so ein Thema für „Kunst für Öffentlichkeit“.

Wolfgang Bellwinkel stellte 2003 eine Serie von Matratzen und Tüchern aus, und dieser Haushalt der Obdachlosen wird von ihm mit folgenden Gedanken als Architektur erfasst. „Dem Duden zufolge ist Architektur ‘... der nach den Regeln der Baukunst gestaltete Aufbau eines Gebäudes.’“ Danach wäre selbst die improvisierte Hütte aus Brettern und Abfällen Architektur.“¹⁴

Rainer Ruthenbecks Installation „Umgekippte Möbel“ (1971, Frankfurter Version 1993) (Abb. 5) lässt das Individuum sich in einem „umgekippten Heim“ bewegen, wo die vorhandenen Sitzmöbel unbenutzbar sind, da sie wie alle Möbel auf den Kopf gestellt wurden. Die umgekippten Heimgegenstände sind eine Absage an die Geborgenheit und lassen die Bewohner zwischen den Möbeln des Heims ‚heimatlos‘ werden.

Die Skulptur- Architektur intensiviert die Beziehung der Menschen mit der Kunst. Dabei wird die Beziehung des Werkes zum Ort durch diese Intensität unterstrichen. Da, wo es um Architektur und Kunst geht, werden das Monument, die Monumentalität und die Auseinandersetzung mit ihr in der Skulptur-Architektur thematisiert.

Doch Monumentalität beinhaltet nicht nur riesige Fassaden und die Bauweise, sie betrifft auch den Raum- bzw. Wohninhalt des Werkes und wird verschieden aufgefasst. Ihre historische Bedeutung und die neuen Überlegungen, ihre Infragestellungen, Affirmation und Negation, finden in die Werke der Künstlerarchitekten Eingang.

Fabrizio Plessis elektronische Installation im Museo Correr (Abb.6) kombiniert historische Architektur und Neue Medien. „Im Gebäude der ‘Neuen Prokuratien’ am Markusplatz, in dem einst Napoleon residierte, im intim städtischen Museo Correr <ist> eine der reichsten Kunstsammlungen Venedigs untergebracht. Plessi nützte die strenggegliederte Fassade des Gebäudes für eine wahrhaft monumentale Videoinstallation, bei der über die gesamte Breite der Fassade hinweg abwechselnd Kaskaden von Wasser und Feuer aufleuchteten und vor allem abends den Markusplatz in einen Farbenzauber hüllen.“¹⁵

Erinnernd an Napoleons Aufenthalt unterstreicht er die historische Bedeutung der Gebäude durch neue Medien und setzt ein neues Monument ein, verwendet „theatralisch“¹⁶ digitale Bilder von Wasser und Feuer, um mit Nachdruck das Historische des Ortes mit den neuen Medien zu verbinden. Das historische Gebäude erscheint im neuen Licht der übersteigerten monumentalen Selbstdarstellung.

Mit solchen additiven Vorgängen werden Strukturen und Formen in ihrer alten Ordnung in neues Licht getaucht.

Sie heben den eingeschränkten Raum des Funktionalismus auf. Ein Funktionalismus, der sich auf Profitmaximierung konzentriert, kann menschliche Bedürfnisse, die in die Architektur Eingang finden sollen, nicht erfüllen.

In umgekehrter Weise, also in einem diminutiven Vorgang geht Gordon Matta-Clark

als Architekt mit vorhandenen Gebäuden als Kunstmaterial um (Abb.7). Seine postminimalistischen Schnitte und Trennungen an Gebäuden, die kurz vor dem Abriss stehen, korrespondieren seiner poetischen Überlegung, die „sich der Institution ‚Architektur‘ nicht verpflichten ließ“. Er „provozierte unter neuer Perspektive einen Paradigmenwechsel in dieser Disziplin.“¹⁷

Matta-Clarks Schnitte und Trennungen sprechen „die Träume, Sehnsüchte, Ängste, Tabus“ und Sinnfrage der Menschen an, welche die Architektur nicht berücksichtigt.¹⁸ Seine Skulpturen zeichnen damit ein tiefes emotionales Bild. Diese neuen Ideen auf den alten Gebäuden verformen dieselben durch ästhetische Verkürzung der Fragmente zu begehbaren Skulpturen.

Der 1978 im Alter von 33 Jahren verstorbene Matta-Clark erkannte, dass die Architektur nicht nur in den USA sich nicht hinreichend oder überhaupt nicht mehr mit ihrer Umgebung verbindet und hermetisch isoliert ist. Diese Erkenntnis fließt in die von ihm entwickelten Gebäude als Plastik ein; als Volumen, das er durch Subtraktion in Form von Teilung, Ausschneidungen und Öffnung verändert.¹⁹ Das Hermetische verliert sein Bild und wird durch offene Skulpturen ersetzt. Matta-Clark schöpft neue Bilder aus Altem. Matta-Clarks Umgang mit Architektur als ein visualisiertes Bilderverbot zu lesen, wäre angesichts dieser reichen Bildvorstellung irrelevant.²⁰

Das ästhetische Abtragen der Gebäude, das im Gegensatz steht zur Übersteigerung der Monumentalität, welche z. B. bei Plessi durch das Installieren der elektronischen Medien ihren Ausdruck findet, ist die Verkörperung seiner „Anarchitektur“.

Matta-Clark setzte seine Anarchitektur in der kurzen Zeit vor dem Abriss eines alten Gebäudes ein. Er begreift diese Zeit als einen Übergang und wandelt sie in Skulpturen um, bevor dort ein neues Gebäude entsteht. Matta-Clark interveniert künstlerisch, um einen Prozess der Zerstörung soweit umzuformen, dass das schlichte sterbliche Gebäude die vermisste Verbindung mit dem es umgebenden Raum erhält; dies ist der Zauber der post-minimalistischen Kunst. Seine Werke errichten Perspektiven und bieten Blickwinkel von einem Gebäude, die keine Skulptur bis dahin erreicht hatte; es sind Schnitte und Trennungen, die das Gebäude aus dem mangelhaften Funktionalismus in verbildlichte Träume umformen und die fehlende Poesie des Wohnens nachhaltig zu seinem Thema machen.

Die Fotografien Matta-Clarks zeigen das noch avanciertere Bild seiner Vorstellung über die vielschichtig sichtbare skulpturale Architektur.

Die Negation der bestehenden Konvention wird mit Schnitten in ihre Funktion erfüllt und in nun nutzlos gewordenen Gebäuden bildlich realisiert. „Diese Affinität zur bestimmten Negation‘ gesellschaftlicher Konventionen bildete u.a. den Nexus zu Marcel Duchamp, den Dadaisten und Surrealisten.“²¹

Dieser Charakter seiner Kunst verbindet sich mit seiner Erkenntnis der Umweltprobleme, welche die Lebensqualität der Menschen einschränken.²² Dies war das Motiv vieler seiner Arbeiten.

Ähnlich wie Gordon Matta-Clark suchen auch die Künstler des Phantombüros in Frankfurt am Main verlassene Orte und Gebäude auf. Sie verwenden diese Räume als Ausstellungsrote und verwandeln sie. Sie führten gemeinsame Projekte aus und gaben vielen anderen Künstlern die Möglichkeit, ihre Werke in ihrem „Büro“ auszustellen. Vorträge, Musik und Performances waren die weiteren Aktivitäten des Phantombüros. Der Name *Phantombüro* verweist nicht nur auf fehlende räumliche Möglichkeiten, sondern auch auf ökonomische Gründe, die diese Künstler zu einer Phantomexistenz

zwingen. Verwendet werden Räume, die abgerissen werden sollen oder eine lange Zeit nutzlos existieren. Eine Zeitlang existierte das künstlerische Büro als ein realer Raum in der Kaiserstraße in Frankfurt am Main und der Name sollte ohne den physikalischen Raum Träger dieser Kunst sein. In der Zeit, in der das Büro real nicht existiert, trägt der Name des Phantombüros die Idee ins Gedächtnis des Publikums. Den Erfindern des Phantombüros wurde die Stadt Frankfurt zu ihrem „Ausstellungsraum“. Das Phantom fühlte sich in jeder Ecke der Stadt heimisch. Eine Zeitlang wurde ein Bus zum Phantombüro erklärt und „das Phantom“ tauchte physisch in der Stadt auf.

„Hafenbad“, das Werk zweier Künstler des Phantombüros, Dirk Paschke und Daniel Milohnic, zeichnet den Ort als ein Medium. Die in Verbindung mit dem Ort gewonnene Bedeutung des Werkes mit ungewöhnlichen Materialien machte ein großes Publikum auf das Industriegebiet und das Leben in diesem Gebiet aufmerksam. Die primäre Funktion eines Schwimmbades mit Bar, Musik und Spielplatz sowie Ruheplatz am Hafen wurden mit Baumaterialien ermöglicht, welche den Charakter des Ortes in einem profanen, provisorischen Bau hervorheben.

Der Ort wird durch das „illegale“ Schwimmbad aber legales Kunstwerk, ein anziehender Ort für das Frankfurter Kunstpublikum. Die Doppeldeutigkeit, Schwimmbad und Kunstwerk zu sein, lässt das Spannungsfeld des Illegalen und Legalen zu einer nützlichen und funktionalen Realität werden. Das eintrittsfreie Hafenbad ersetzt den fehlenden Freizeitort als Kunstwerk.

Mit dem Werk „Tempel“, 2000, (Abb.9) einer aus drei Durchgangszimmern bestehenden Installation in der Kaiserstraße in Frankfurt am Main, machten zwei Künstler des Phantombüros, Daniel Milohnic und Phillip Zaiser, die drei Weltreligionen Christentum, Buddhismus und Islam zum Thema ihrer Kunst. Die drei Räume sind Nachahmungen einer Kirche, einer Moschee und eines buddhistischen Tempels. In dem Buddha-Tempel brennen Räucherstäbchen, in der Moschee hört der Besucher Koranverse von Abdolsamad Abdolbasset, und das Klavier in der christlichen Kirche stellt einen Ersatz für die Orgel dar. Die drei Räume mit ihrem freien Zugang sind kommunizierend konzipiert. Das ungewöhnliche Zusammentreffen der drei Räume als Verkörperung der Weltreligionen löst eine anregende Raumerfahrung aus. Räume, die in der Realität für den Besucher immer weit von einander entfernt sind, liegen eng zusammen und stellen ein offenes Verhältnis dar: Gott und seine irdische Manifestation in Form religiöser Architektur von Kirche und Moschee, und neben diesen ein buddhistischer Tempel.

Während das Phantombüro mit den vielseitig funktionierenden Kunstwerken die Installation-Architektur zum Ort der Sammlung des Besuchers und der Gemeinschaft macht, stellt die Kunst von Rachel Whitereadd negative, die unbegehbaren Räume dar.

Rachel Whitereads Werke „Ghost“, 1990 und „House“, 1993 (Abb.9) entwickeln sich zum „Shoa - Mahnmal“ (1995) in Wien. 1989 fand sie einen leeren Wohnraum mit Tür, Fenster, Kamin, Dielenboden. Der Raum ist von Profilleisten konturiert und stellt ein Zimmer dar, in dem eine Person leben könnte. Den in einem Haus befindlichen Wohnraum gießt Whiteread in verschiedene Teile, in handliche Segmente ab. Der Raum als Gussform wird nach Erhärten des Gipses nicht zerstört. Später werden die Abgüsse zusammengesetzt und formen ein verschlossenes, nicht zu betretendes Wohnzimmer als Skulptur der negativen Anthropometrie, die sich getrennt von dem Haus als 1990 ausgestelltes Kunstwerk begreift.²³ Das Werk besteht aus allseitig geschlossenen Einheiten aus Gips, die innen hohl ist. „Ghost“ ist eine umkehrte

Architektur, deren Bedeutung und Prinzip Whiteread in ihrem nächsten Werk, „House“, 1993 in London fortsetzt. „House“ stellt ein negatives Haus dar, für welches ein Haus im Osten Londons als Gussform diente.

Das Negieren des hermetischen Hauses bei Gordon Matta-Clark führt zur begehbaren Skulptur, während Rachel Whitereads seine Begehbarkeit umkehrt.

In seinem Werk „Doppelter Stahlkäfig“, Stahl, 1974, (213,4x411, 5x502,9 cm) (Abb.10) pendelt Bruce Nauman zwischen Skulptur und Architektur; das Werk ist eine Skulptur, solange der Betrachter sie von außen sieht. Im Moment des Betretens wird das Werk Architektur. Vom Titel her betrachtet, ist das Werk eine Falle, soll es nicht betreten werden. Als Kunstwerk stellt es aber eine zu begehende Skulptur dar. Nauman bleibt bei den Ambivalenzen der physikalischen Begehbarkeit und dem Wesen der Falle.

Slominski folgt diesem Gedanke Naumans und entwirft eine Serie von „Fallen“ (Abb. 11), die schon von ihrer Struktur und Aufbau her dem Betrachter keinen einladenden Eindruck vermitteln. Mit dem Bewusstsein, eine Falle zu betreten, tritt der Besucher ein. Slominiski drückt seine Gesellschaftskritik durch diese Serie aus und lässt viele Situationen, die wir betreten, als Falle begreifen.

Wenn wir die Nützlichkeit und die Eigenschaft der Begehbarkeit einer Skulptur in Betracht ziehen, finden wir Zeitpunkte, in der die Veränderungen zur Umkehrungen führen.

Siah Armajanis Werk, das sich künstlerisch als Skulptur der Nützlichkeit begreift, ist die Negation der Skulptur als „drop sculpture“. Während er die Skulptur vom reinen Repräsentationszweck befreit und die Funktionalität und Präsentation als kombiniert begreift, bleibt die künstlerische Bedeutung des Werkes in der organischen Verbindung seiner Funktionalität. Künstler wie Siah Armajani konzipieren von vornherein begehbare Skulpturen (Abb.12), während Künstler wie Roni Horn und Gordon Matta-Clark (Abb. 13) vorhandene Häuser und Gebäuden als begehbare Plastik verstehen, die zu verändern sind.

„Allen voran Donald Judd (1928-1994). Der amerikanische Minimal-Künstler entwarf, als eine seiner letzten großen Arbeiten, die Fassade eines 180 Meter langen, 60 Meter breiten und 20 Meter hohen Verwaltungsgebäudes. Überzogen mit einer grünen Hülle aus emailliertem Gussglas, werden die additiv aneinander gereihten Kuben zur monumentalen, begehbaren künstlerischen Plastik.“²⁴ Die Begehbarkeit entfaltet sich bei Armajani als Nützlichkeit, die er immer als maßgebend für das Werk versteht. Sie ist aber bei ihm ein weit umfassenderer Begriff. Die Nützlichkeit darf Funktionalität, Perzeptionalität und Spiritualität des Werkes sein.²⁵

Nicht nur die Architektur, auch die Skulptur darf funktional und nützlich sein. Sie ist nützlich, ohne ihren Kunstcharakter aufzugeben. Während Armajanis Werk die Synergie von Kunst und Architektur zu Skulpturen macht, versteht Matta-Clarks Werk die fehlende Emotionalität der schlichten Häuser und macht aus ihnen begehbare Orte der Emotionen. Die Idee, das Haus als begehbare Plastik zu begreifen, hat im Werk Roni Horns ihre Realisierung gefunden. Horns „*you in you*“, welche die 180 Meter lange, öffentliche Fussgängerpassage in ein Gelände mit unsicherem Boden verwandelt, wird von Passanten wie Angestellten und Besuchern des Verwaltungsgebäudes als ein besonderes Areal des Gebäudes wahrgenommen.²⁶ Armajanis Brücken, Leseräume, Lesegärten und deren Verbindungen mit Poesie und Schrift führen zur einer Sicht, die - reich an Metaphern - der polyvalenten Lebensvorstellung eine zugeschnittene Form geben. Sein „Poetry

Garden“ in Los Angeles wurde für den Auftraggeber, die Lannen-Stiftung für zeitgenössische Literatur, realisiert. Der Garten als Skulptur ist für den Zuhörer und den Vortragenden gestaltet; gedacht ist hier an Herrschaft der Literatur.²⁷

Wie viele Werke von Siah Armajanis überschneiden sich auch in diesem Werk verschiedene Bedeutungsebenen. Die Schnittstelle Skulptur, Architektur und Garten kennzeichnet dieses Werk, welches die Herrschaft der Literatur auszudrücken vermag. Gartenanlagen in der Welt des Vorderen Orients sind in vorislamischer Zeit zuerst bei den Assyriern zu finden. „Die Reliefs aus dem Palast des Königs Assurbanipal in Ninive (7.Jh. v. Chr.) im Norden des heutigen Irak zeigen eine idyllische, menschenleere Gartenlandschaft – vielleicht den Privatgarten des Königs –, durchzogen von Wasserläufen, die von Nadelbäumen, Palmen, Sträuchern und Blumen gesäumt werden.“²⁸

Die Beschreibungen von Gärten aus vorangegangenen Epochen, z.B. die Beschreibungen der Gärten durch den Dichter Farruchi, Hofdichter bei Sultan Mahmud von Ghazna (heute Afghanistan) aus dem 10.Jh., sind gleichzeitig Beschreibung der Lebensumstände und Umgebung herrschaftlicher islamischer Häuser.²⁹ Der Garten in seiner kunstvollen Gestaltung verbindet sich in erster Linie mit islamischen und vorislamischen Herrschaftsfamilien.

Er ist nicht nur in der Form der Architektur vorhanden, er ist auch ein Objekt der Poesie.³⁰ Der Garten als Ort inspiriert die Sprache. Als Ort ist er die Präsenz der vorislamischen und islamischen Erfindung, dabei provoziert er mit seiner Schönheit und Bedeutung die persische Sprache. Der Garten wird in Form der persischen Poesie Sprache und bleibt im lebendigen kulturellen Gedächtnis.

Armajanis Garten ist eine Kunst für das Publikum. Mit der Kenntnis über die herrschaftliche Architektur der isolierten Gärten der Herrscher gestaltet er einen Garten für die Benutzung der Unbekannten innerhalb der Stadt. Sein Garten ist ein ästhetisches Erlebnis, welches die Elemente der persischen Gartenarchitektur mit der Minimalart zusammenfallen lässt. Er „miniaturisiert“ Gegenstände seines Gartens. Miniaturisieren bedeutet den Verzicht auf blockhafte Elemente. Er verwendet dünnes, stabiles Holz und subtile Vierecksformen. Der Garten hat die geschmackvolle Erscheinung der Miniatur, während die zeitgeschichtliche Bedeutung sich dieses Charakters zu bedienen weiß. Farbkontraste werden wie ein Zitat aus der schattenlosen Miniaturmalerei verwendet, welche die Sehnsucht nach Licht durch bunte, blendende Farben ausdrückt. Der Garten als ein Thema der persischen Poesie, also ein Thema der Sprache und der Malerei, wird insofern umgekehrt, als nun ein Garten diese Elemente als seine Bestandteile vorweist. Der Garten erinnert nicht nur an die Miniatur und die Beschreibung in der Poesie, sondern ist selbst beschriftet.

Wir kennen zahlreiche Gärten, die Herrschenden gehören und später zum Nutzen der Öffentlichkeit geöffnet werden. Der Garten des „public artist“ Armajani ist aber von Anfang an zur öffentlichen Nutzung gedacht. In Armajanis ästhetischem Garten wird die physische Präsenz des Gartens mit dem Garten als Objekt der Dichtung vereinigt: „poetry garden“. Armajani verbindet Einflüsse, die er vom Werk der russischen Konstruktivisten übernahm, mit minimalistischen Einflüssen und orientalischen Gärten, um der zeitgenössischen Literatur einen Ort zu schaffen.

Das Konzept der Offenheit bei Armajani bedeutet nicht nur, Türchen und Fensterchen und transparente Wände zu verstehen die hybride Strukturen bilden, sondern dass alles, was an seinem Werk gedacht ist, dem Benutzer oder Betrachter einen Zugang anbietet. Die funktionslosen Teile sind skulpturartige Formen, die abstrakt weitere Anregungen formulieren, aus denen die Funktionalität des Werkes geboren ist.

Irrationale und rationale, gedanklich anregende und praktisch anwendbare Poesie des nicht Verwendbaren und die Prosa des Brauchbaren werden zum Ort der Anregung. Die Negation der „drop sculpture“ und des Dekorativen sowie der Versuch, sich von bedeutungsfreier Kunst der Minimalisten zu entfernen, ließ die „public artists“ einen Weg einschlagen, den später auch die Postminimalisten nahmen, auf dem sie die Minimal Art mit neuen Konzepten in die Gesellschaft hinein zu bringen versuchten.

Das Werk Roni Horns „gepflastertes Blei“ (Cobbled Lead (s), 1983 im Innenhof der Glyptothek München (Abb. 14), ist eine aus 600 Bleisteinen bestehende, dreieckige Fläche, in welcher die Kopfsteinpflaster durch Pflastersteine aus Blei ausgetauscht wurden. Die keilförmige Fläche dringt vom südlichen Hofeingang her zur Hofmitte vor. Ihre Oberflächenstruktur in Blei setzt sich von den braun– grauen Steinen durch ihr Blau –Grau ab, so dass ihre unauffällige Präsenz „mit den architektonischen Strukturen, mit der klassizistischen Prägung, mit Maßverhältnissen und Symmetrien, mit seinem vorgegebenen historischen Umfeld“ sowohl subtil kontrastiert, als auch sich damit in Verbindung setzt.³¹ Die leise Präsenz des Werkes ist ein minimalistischer Beitrag zu der prägnanten Umgebung.

„Blei, Material der Melancholie“³² wird damit nicht zu einem sich auf Wesen und Eigenschaft des Materials konzentrierenden, minimalistischen Werk, sondern nimmt die Form des Pflastersteins mit geringen Veränderungen an. Die Veränderungen sind entstanden, weil nicht jeder Stein einzeln abgeformt, sondern einige Formen sozusagen „stellvertretend“ gewählt wurden. Dies hatte zur Folge, dass im Unterschied zur Steinpflasterung Wiederholungen der Formen auftreten und Muster entstehen.³³ Das Werk mit seinen Veränderungen und Anpassungen wird zu einem Teile des alltäglich genutzten Bodens des Hinterhofes, das postminimalistische Objekt wird in die Nutzungszone des Bodens eingegliedert und so mit der von den „public artists“ intendierten Nützlichkeit der Skulptur verbunden. Ihre ‚Funktion‘ wird mit dem Material der Melancholie ausgedrückt.

Anders als Matta-Clark, Roni Horn oder Whiteread verwendet Per Kirkeby in seinen Backsteinkonstruktionen ein Material des amerikanischen Minimalismus. „Während die amerikanischen Minimalisten versuchten, hinter der unpersönlichen Wiederholung zurückzutreten, zeigt Kirkeby betont die eigene künstlerische Entscheidung für Komposition, Symmetrie und Zusammenhang.“³⁴ Er nahm zum Beispiel mit dem Werk „Efterarsudstillinger“ (1966, Kopenhagen, Kunsternes) von amerikanischen minimalistischen Positionen Abstand und versuchte, seine Kunst mit kollektiven Erinnerungen und populären Bildern zu verbinden.

„Während der feuerfeste Stein in Arbeiten der Minimalisten den Versuch darstellte, mit einem möglichst gleichgültigen Material Werke ohne Inhalte zu schaffen, diente der Backstein Kirkeby dazu, europäische Geschichte in seine Kompositionen zu integrieren.“³⁵

Sein Werk aus Backstein in Frankfurt am Main vor der Deutschen Bibliothek bezeichnet durchgehend die Anonymität als ein hervortretendes Merkmal seiner Kunst. Anonym insofern, als bei den „mäandernden Backsteintoren“³⁶ seine „Qualitäten wie Originalität und Stil in den Hintergrund geraten“,³⁷ um unauffällig zu bleiben. Während das Werk sich dem Funktionalismus nicht unterwirft, schirmen die Backsteintore das Bibliotheksgebäude gegenüber der Außenwelt ab.³⁸ Während die Tore im funktionalen Dialog zur Architektur der Bibliothek stehen, bewahrt das Werk seinen in sich ruhenden Charakter und markiert damit ein weiteres Merkmal in Kirkebys Arbeit, die Ambivalenz.

Das Aufeinandertreffen von Architektur und Kunst wird im Werk Tadaschi Kawamatas zum Ausdruck des Übergangs und der Vergänglichkeit. Seine „Passages“, „Fractal Structures“, „Dwellings“, „Travellings“ und „Relocations“ haben einen ephemeren Charakter.

Er verwendet Holz als Material, um eine Konstruktion in oder an einem Gebäude bzw. in einem urbanen Areal zu realisieren.³⁹

Im traditionellen japanischen Gartenbau wurde Bambus verwendet. Der grüne Bambusstab ist innen hohl (Kara), aufrecht und mit Knoten, sanft und gemäßigt. „Im japanischen Denken ist hohl oder leer ein Synonym für Selbstlosigkeit, Geradheit steht für Gehorsam und Sanftheit und Knoten für Charakterstärke und Gemäßigkeit.“⁴⁰ Die hölzernen Strichlagen, die Kawamata für seine Konstruktionen verwendet, sind normiertes, maschinell gefertigtes oder gebrauchtes Holz, das mit seiner gleich aussehenden, langgestreckten und schmalen Form an Bambusholz erinnert. Die Selbstlosigkeit des Hohlen oder Leeren wird mit einem ambivalenten Material ersetzt. Zum einen besitzt das feste Holz keinen Hohlraum, womit das traditionelle Motiv der Selbstlosigkeit verschwindet, zum anderen entsteht durch maschinell hergestelltes Holz eine Uniformität, und eine industrielle Entindividualisierung wird ausgesprochen. Mit diesem Charakter des Materials schafft er Konstruktionen, die Ergänzungen zu Gebäuden oder einer Brücke sind („Bürgersteig“, Hauptplatz, Wiener Neustadt, 1996, „Zerstörte Kirche“, Garnisonskirche, Kassel Abb. 15, 1987 und Sur la Voie, Évreux, 2000). Er schafft keine vollständige, totale Konstruktion. Diese wird durch Passagen und Brückenbauten unterstrichen, die die Konstruktion für alltägliche Bewegungen sind und damit das Ephemere ausdrücken. Auf der anderen Seite aber tritt ihre ephemere Bedeutung dadurch stärker in den Vordergrund, dass diese Konstruktionen nicht dauerhaft, sondern temporärer Natur sind. Über diese Eigenschaft seines Werkes äußert sich Kawamata folgendermaßen:

„Ich errichte eine Art von Bewegung, die sich nicht in den Objekten verfestigt. Das ist auch der Grund, warum ich Brücken und alle Arten von Passagen bevorzuge. ...

Und so ist auch die Brücken-Konstruktion in Moyland für mich einerseits eine praktische Verbindung zwischen meiner Ausstellung und den Räumen mit den Arbeiten von Joseph Beuys und andererseits hat sie metaphorische Bedeutung.“⁴¹

Die Kriegskunst der Japaner und ihre Lehre gehören zum kulturellen Hintergrund, der auf die Arbeitsverhältnisse Japans, auf die Unternehmens- und Personalführung größten Einfluss hat. Vor allem die Frage nach dem Tod wäre für die Führungskräfte in der traditionellen Lehre der Japaner und in ihrer Bestimmung im wirtschaftlichen Bereich zu suchen. Die strenge wirtschaftliche Ordnung der japanischen Gesellschaft verbindet sich mit der traditionellen Lehre und der hohen Zahl der Karoschi (Tod durch Überarbeitung). Henry Schubert untersucht in dem Zusammenhang den japanischen Klassiker „Hagakure“.

Strategisch orientierte Prinzipien der japanischen Klassiker der Kriegskunst werden in der Personalführung der japanischen Wirtschaft eingesetzt. „Zu den Klassikern, die Japans Kriegstradition entscheidend beeinflusst haben, ist das *Sunzi bingfa* deshalb zu zählen, weil seine Regeln als strategische Grundlage dem japanischen Fürsten Takeda Shingen dienten, der von seinen Zeitgenossen als strategisch brillant eingestuft wurde und noch heute in Japan den Ruf eines exzellenten Feldherrn hat. Auf Japanisch heißt das Werk *Sonji heiho*. Takedas Banner zierten die vier Schriftzeichen, die eben jene Basis seiner Strategie waren, mit der er so viele Schlachten gewonnen hatte: *Fû* ist das

Schriftzeichen für Wind, *Rin* steht für Wald, *Ka* für Feuer und *Zan(San)* für Berg. Fürst Takedas Banner-Motto ist in der Reihenfolge angeführt, wie die vier Prinzipien im Original angeordnet sind: Wind, Wald, Feuer, Berg.⁴²

H. Schubert bezieht sich auf eine Grafik über Meinungsbildung in japanischen Unternehmen⁴³ und überträgt das Fûrinkazan-Prinzip wie folgt auf diese Grafik.

„Im Mittelpunkt steht die „Schlacht“ (übertragen: das zu lösende Problem). Die Aufgabe muß schnell analysiert und so bald wie möglich gelöst werden. Das entspricht dem Element und der Geschwindigkeit des Windes. (...) Trotz drängender Zeit sollte die Vorbereitung ruhig und unter Betrachtung so vieler Aspekte wie notwendig betrachtet werden. Dazu muss man planen und alle betroffenen Entscheidungsträger (die Generäle oder den Vorstand) anhören. (...)

... Den richtigen Zeitpunkt in Ruhe abzuwarten. Siegen wird der, der gut vorbereitet darauf wartet, den unvorbereiteten Feind anzugehen. Daran wird der ruhige Charakter des Waldes erkennbar. Das detailliert analysierte Problem wird schnell und aggressiv, mit den Eigenschaften des Feuers gelöst und die schließlich erreichte Position so wenig wie möglich verändert. Unerschütterlich wie der Berg hält man die Stellung auf dem Markt, trifft Maßnahmen zur Festigung und schafft eine beständige Basis zur Erschließung weiterer Märkte oder Marktsegmente - je nach strategischer Zielsetzung.“⁴⁴

„Beim Furinkazan-Prinzip handelt es sich um eine grundlegende Strategie. Die Anwendung des Konzepts kann auf die Situation bei der Erschließung eines neuen Marktes transferiert werden, auf den Start eines neuen Produkts oder auf die feindliche Übernahme eines Konkurrenten. Das soll an dieser Stelle nochmals hervorheben, wie schwer eine Fokussierung auf nur einen Teil einer Unternehmensstrategie wäre.“⁴⁵

Dieser Transfer der strategischen Prinzipien der Kriegskunst auf japanische Wirtschaft und Personalmanagement zeigt nicht nur die strenge Ordnung der Wirtschaftsverhältnisse, sondern auch den kulturellen Hintergrund, der dieser Ordnung ihren Halt gibt.

Die Funktion und Struktur der japanischen Wirtschaft, die eine traditionelle Lehre zum psychologischen und kulturellen Hintergrund umzuwandeln weiß, produziert ihre besonderen Auswirkungen.

„Es gibt kein Land, in dem heute noch wie in Japan in erhöhter Zahl Selbstmorde von Managern nach Konkursen oder dem Bekanntwerden von Skandalen auftreten. Diese Einstellung, Misserfolge mit dem eigenen Leben zu sühnen und dadurch seine Scham auszudrücken, erinnert sehr stark an *seppuku*, die ritualisierte Selbstentlebung im Falle des Versagens. Auch Karoshi, der Tod durch Überarbeitung, ist ein Begriff, der so nur in Japan geprägt werden konnte.“⁴⁶

... Seit Beginn der 90er Jahre ist Karoshi ein öffentliches Thema in Japan.⁴⁷

„Die Opfer sind durchaus nicht nur alte Männer, sondern auch 20- und 30- Jährige. Der Ausdruck „Firmenkrieger“ stellt einen Bezug zu Männlichkeitsleitbildern her, die sich an der Aufopferung für die größere Sache, in diesem Fall die der Firma, orientieren.“⁴⁸

Mit dieser Einführung kehre ich zurück zu Tadaschi Kawamatas Werk:

Kawamata äußert über sein Werk im Vergleich zu Beuys folgendes:

„... mir geht es nicht, wie Beuys, um eine gesamtgesellschaftliche Umstrukturierung, sondern ich versuche das Raster, in das die Gesellschaft durch ihre Machtstrukturen eingezwängt ist, immer wieder punktuell zu stören, um Veränderungen zu bewirken.

... Ich will einfach bewirken, dass man sich bewusst wird über eine Stadt oder über

einen Ort.“⁴⁹

Berücksichtigen wir die strenge wirtschaftliche Struktur der japanischen Gesellschaft und ihre Hintergründe, so wäre dann die punktuell intendierte Zerstörung und Veränderung durch Kawamatas Werke näher zu betrachten. Eine gesamtgesellschaftliche Umstrukturierung, wonach Beuys' Werk suchen mag, ist wie ein revolutionärer Gedanke, der in einer demokratischen Gesellschaft europäischen Typus denkbar wäre. Kawamatas Werk scheint sich in seiner Einfachheit über die Unwirksamkeit der Idee einer gesamtgesellschaftlichen Umstrukturierung im japanischen Kontext klar zu sein. Seine Brücken, die er seit Mitte der 1990er Jahre baut, sind auf diese Überlegungen zurückzuführen. Er errichtet „Walkway“ und „Sidewalks“, Brücken, die mit der Ausnahme in Barcelona 1996, immer ergänzende Brücken sind. Es sind, mit der Ausnahme „Trench and Bridge“ im Jahr 2000, funktionale Strukturen. Während seine Brücke ein Verbindungsweg zwischen Orten ist, ist fast immer eine funktionierende Brücke schon vorhanden. Seine Brücke bietet damit einen anderen Weg, eine andere Möglichkeit, während ein bestehender Weg verfügbar ist. Die Passanten sind nicht gezwungen, über seine Brücke zu laufen, nur weil kein anderer Weg vorhanden wäre.⁵⁰ Diese subtile Vorstellung, dass nur die Anwesenheit eines Kunstwerkes neben funktionalen Strukturen mit der gleichen Aufgabe den Passanten auf andere Strukturen aufmerksam macht, ist auf gesellschaftliche Zustände zu übertragen. Kawamata stellt die ‚Gehgewohnheiten‘ durch neue Gehwege infrage.

Kawamatas Werk hat dynamische Strukturen, die er mit zerstreuten hölzernen Strichlagen in Innenhöfen und an der Fassade von Gebäuden realisiert. Mit derselben Absicht errichtet er die funktionalen Brücken. Das Material lässt transparente Strukturen zu. Auf der anderen Seite steht die Schlichtheit des verwendeten Holzes in seiner langgestreckten und schmalen Form, die an Bambus erinnert. Der Charakter seiner Materialien und die Art, wie Kawamata sie verwendet, geben seinem Werk einen meditativen Unterton.

Die dynamische Form seiner Konstruktionen drückt Übergang und Vergänglichkeit aus, sie vermischt sich mit der Mobilität einer hochindustrialisierten Gesellschaft und der meditativen traditionellen Lehre japanischer Kampfkunst zu einer Kunst, welche auf die Wirksamkeit dieser Eigenschaften im anderen Kontext einer Gesellschafts- und Wirtschaftsstruktur aufmerksam macht, die „Karushi“ als normale Erscheinung des wirtschaftlichen Lebens begreift.

Im Gegensatz zu Beuys ist sein Ziel nicht die gesamtgesellschaftliche Revolution, sondern das Aufzeigen der Alternative, des zweiten Wegs, wodurch starre Denkstrukturen zumindest in Bewegung gebracht werden sollen. Jedes Werk versteht Kawamata als Teil eines Gesamtprozesses. Es reflektiert das Vorrübergehende, das Vergängliche und ist als Übergang zu verstehen.

Kawamatas Werk hat das Ziel, neben den bestehenden andere Wege und Strukturen anzubieten. Es stellt sich nicht gegen die vorhandene Ordnung, sondern macht auf Konstruktionen aufmerksam, welche die in der alten Ordnung fehlende Emotionalität des modernen Menschen auszudrücken vermögen.

Die architektonischen skulpturalen Metaphern und Allegorien

Die klassische Form der Skulptur kennt keine Begehbarkeit, sie war plastische Projektionsfläche künstlerischer Vorstellung.

Die Minimalisten stießen sie vom Sockel direkt auf den Boden: Carl Andre ließ die Besucher auf seinem Werk „Inside-outside Piece“ (Abb. 16- 1969, Zink, 2 Platten auf dem Boden; innen und außen des Raumes, jeweils 0,5mx100 cm x100cm direkt laufen. Carl Andres Skulptur „Steel Row“, 1967, die aus zwölf ausgelegten Metallplatten besteht, betritt der Betrachter und nimmt sie als Weg an.⁵¹

Somit emanzipiert sich die Plastik von ihrer bloßen Präsenz, macht sich architektonische Elemente zu eigen und beginnt später zur „Skulpturarchitektur“ zu werden. Sie wird begehbar, wird Wohnraum und erhält neue Funktionen und Bedeutungen. Als Kunstwerk wird die Funktion Bestandteil der Bedeutung.

Architekten wie Matta-Clark und viele andere stellen die Isolation der Architektur ihrer Zeit durch Häuser, die sie als Plastik begreifen, in Frage. Es entstehen Werke, die sich mit Architektur beschäftigen, in dem sie sie an ihren Ort erweitern, kommentieren oder verändern. Entscheidend, dass Skulptur sich vom Raumbesitzenden zum Raumschaffenden wandelt und sich dabei emotional füllt. Sie umgibt das Individuum, ist realer Raum und reizt damit das Heim(at)gefühl des Besuchers.

Skulptur als Metapher des künstlerisch ausgefüllten Raums wird zum Raum. Eine fortgeführte Metapher, die zur Allegorie des Raumes und der Nützlichkeit wurde.⁵²

Die Skulptur als Allegorie der Nützlichkeit manifestiert sich zum Beispiel in der Gartenskulptur, im „Mobile Home“, im Leseraum.

Im Werk Van Lieshouts ist sie „Mobile Home“, durch ihren bewohnbaren *und* mobilen Charakter werden seine Skulpturen zur Metonymie der Wohnung. Werke wie „Mobile Home for Krölller Müller“ (1995, Mixed Media, 300x800x700 cm) und „The Good, the bad + the ugly“, (Abb. 17- 1998, Minneapolis, 4x3, 5x15 m) und „Satellit der Sinne“(2003, mixed Media). „Wenn die Welt untergeht, kann Van Lieshout alles Notwendige liefern: Schnell zu errichtende Notwohnungen, Sanitäreinheiten, Transport, Waffen und Nahrung.“⁵³ Dies impliziert zahlreiche multifunktionale Werke mit mehrfachen Bedeutungen.

Gewalt in der Form des Kriegs und ihre Konsequenzen haben amerikanische Künstler wie Bruce Nauman zum zentralen Thema ihres Werks gemacht, der Raum vermittelt keine Geborgenheit und Nestwärme mehr. Nauman bringt diesen Zustand in seinem „Doppelten Käfig“ (Abb. 18|1974) zum Ausdruck, einer Skulptur-Installation.

Hierbei handelt es sich um eine Skulptur mit Installationscharakter: von außen betrachtet Skulptur, von innen Installation.

Während die Skulptur begehbar ist, macht ihr Wohninhalt sie zum ‚Unbetretbaren‘, zum Unbewohnbaren. Das physikalisch Begehbare und mental gesehen Unbetretbare trifft sich in diesem einzigartigen Werk mit vielfacher Bedeutung; der Käfig ist begehbar, aber eine Falle (insofern nicht begehbar) und somit Skulptur gewordene Gewalt.

Die ‚Begehbarkeit‘ im Naumanschen Sinne erhält bei Andreas Slominskis Skulpturen eine weitere Ambivalenz: Eine Serie von „Fallen“ als „begehbare“ Skulpturen provozieren verschiedene Empfindungen und haben diverse Bedeutungen. Nicht wie die Leseräume von Armajani, die zwei ermordeten italienischen Emigranten in den USA ein Denkmal setzen und die Besucher zu einer inhaltsintensiven Interaktion mit

der Kultur des Lesens und Verstehens einladen, nicht wie die „Mobile Homes“ Van Lieshout, die als Kunstwerk „Satellit der Sinne“ Kindern die erwünschten Mittel zur Erziehung anbieten: Naumans und Slominskis Skulpturen als Käfig und Falle bieten dem Besucher einen bedrohenden und von Gewalt regierten Raum.

Joeb van Lieshout stellt mit seiner käfigartige Konstruktion „Der Disziplinator“ 2005, ein Arbeitslage dar, in der mit menschenverachtender Perfektion geschuftet wird. Mit diesem unverfälschten Schreckensbild vom Prinzip der Ausbeutung stellt er eine weitere Konstruktion der Gewalt aus.⁵⁴

Die Kunst der Skulptur, die in den 60er Jahren die neue Domäne der Begehbarkeit anstrebte, beginnt nun, diese umzukehren. Nur seine Tendenz zur Unbegehbarkeit hat 1974 bei Naumans Werk „Doppelter Käfig“ eine räumliche Gestalt.

Diese Metonymie des Unbegehbaren findet ihre Vollendung im Werk Rachel Whitereads, den „Negativen Räumen“. Ihr „Shoa - Mahnmal“ (1995) für die ermordeten Juden auf dem Judenplatz in Wien und vor allem ihr Werk House (1993) sind, wie schon erwähnt, aus Abgüssen eines Wohnzimmers zusammengesetzt und sind die verschlossenen, nicht zu betretenden skulpturalen Räumen.

Die Allegorie des Unbetretbaren erzählt vom Raum als dem Ort der Ver-Nichtung. Die funktional „nichtenden“ Räume sind Räume ohne Träume. Der tote Raum ist ein skulpturales Ereignis, nachdem die Kunst in Form von Skulpturen alles Verschlussene öffnete. Um alles Unsichtbare sichtbar zu machen, produziert sie offene Räume, die zu verschlossenen werden: eine Allegorie des Unbewohnbaren und Unbetretbaren.

Damit wandelt sich in der Geschichte der Skulptur die Bedeutung des Betretbaren und Bewohnbaren und es bilden sich zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Allegorien auf Bewohnbares und Unbegehbares.

Abbilder

- 1 Simon Rodia, Watts Tower, 1921-1955
- 2 Vito Acconci, Room Piece, 1970
- 3 Joep van Lieshout, Arschbar
- 4 Andreas Slominski, 1993
- 5 Rainer Ruthenbecks Installation „Umgekippte Möbel“ (1971, Frankfurter Version 1993)
- 6 Fabrizio Plessis elektronische Installation im Museo Correr
- 7 Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975
- 8 Daniel Milohnic und Phillip Zaiser. Tempel, 2000
- 9 Rachel Whitereads „House“ (1993)
- 10 Bruce Nauman, Doppelter Stahlkäfig, Stahl, 1974, 214,4x411,5x502,9 cm
- 11 – Andreas Slominski, Falle
- 12- Siah Armajani. Reading Garden. 1980. sculpture-wood, metal
13. Gordon Matta-Clarck, Day's End 1975
14. Roni Horn, gepflastertes Blei, Innenhof der Glyptothek München, 1983
15. Tadaschi Kawamata, („Bürgersteig“, Hauptplatz, Wiener Neustadt, 1996, „Zerstörte Kirche“, Garnisonskirche, Kassel, 1987 und Sur la Voie, Évreux, 2000
16. Inside-outside Piece, 1969, Zink, 2 Platten auf dem Boden; innen und außen des Raumes, jeweils 0,5mx100 cm x100cm
17. Joep van Lieshout The Good, the bad + the ugly“, 1998, Minneapolis, 4x3, 5x15 m
18. Bruce Nauman, Doppelten Käfig, 1974
19. Andreas Slominski, Tierfallen
20. Rachel Whiteread, House, 1993

Die Kunstgeschichte der Könige im 21 Jahrhundert

- **Der König und der faulen Zucchini, die Curcubita**
- **Der Kaiser und die Käser**
- **Die fliegende Aubergine, eine Königin, die das letzte Wort haben möchte**
- **Die Schläferin Zucchini-Königin und der Gurkenkönig**
- **Die große Möhre**
- **Die Kartoffelbanditen**

Wer ist der König?

Die Geschichte der faulen Zucchini, die Curcubita

Kaspar König ist eine Art Rote Bete gewesen, er mochte seine Farbe und seine langgezogene zylinderartige Form nicht. Er wünschte, eine Curcubita zu sein. Die Curcubita hatte in seinem Auge das Leben leichter und bequemer. Er beneidete sie, wie sie sich auf dem Boden breit machte und faulenzte. Er kannte eine Curcubita und wollte aus ihr etwas sehr Ungewöhnliches machen. Er wollte, dass sie eine großartige Chefin würde und verliebte sich in sie so sehr, dass er sehr viel aß, um breit wie eine Curcubita zu werden. Er nannte sie „meine ungarische Freundin“ und sorgte dafür, dass sie reichlich Wasser bekam, sodass Curcubita immer auf einem warmen und nassen Bodensaß. Er entschied, ihr zu helfen, eine große Chefin zu werden.

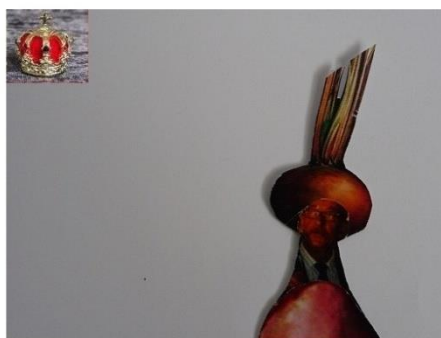
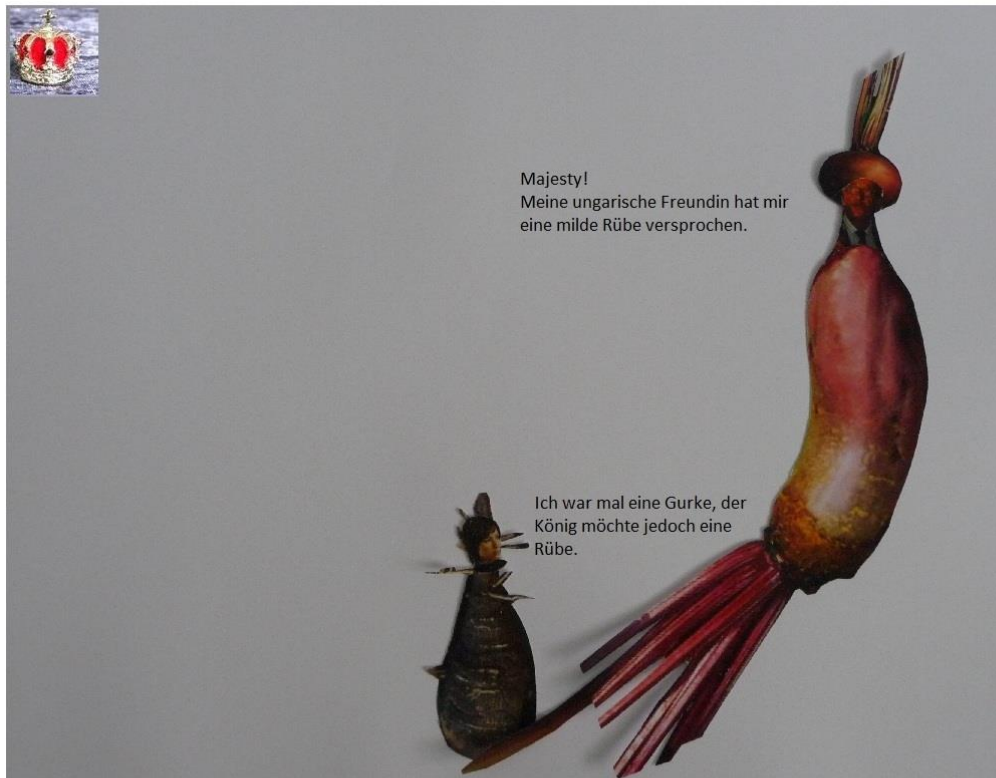
Da waren aber viele Könige, die ihm und ihr diesen Wunsch nicht leicht machten. Kaspar war aber sehr schlau und suchte Wege dafür und verheimlichte die von Curcubita. Er, der einlanggezogene zylinderartige Rote Bete ist, suchte ein unglückliches Mädchen, das in der Stadt Frankfurt am Main unter dem Fremdsein litt. Dieses Mädchen kam aus Spanien. Spanien hat noch König und Königin. Das Mädchen heißt Bifuß. Sie wurde zur Chefin einiger Erbsen gemacht. Bifuß jedoch wusste nicht, wie sie die Arbeit, die sie in der Stadt bekommen hatte, richtig durchführen konnte. Die Stadt war damals als „kulturunfreundliche Stadt“ bekannt. Jedes Mal, wenn Bifuß ihre Arbeit nicht richtig durchführte, schrie sie auf Spanisch: „diese Stadt ist mir zu unfreundlich!“. Der Stadthalter war jedoch ihr sehr freundlich und gab ihr einen Rat; „Mach nur Gurkenbricolage zwischen der Kulturen. So kannst Du Erfolg haben und hier das Beste bekommen.“

Sie war auch schlau, sie wusste, wie man Geld und Arbeit in der Stadt bekam, und wie man die Stadt auch für ihren eigenen Fehler, als unfreundlich bekannt zu machen. Sie wusste aber, dass sind die anderen, die von der Stadt unfreundlich behandelt wurden. Sie fand dies gar nicht schlecht und meckerte immer über die Stadtbewohner, dass diese unfreundlich wären. Sie war mit einem Makler und einigen Leuten, die kleine Geschäften hatten und kannte die Pförtner aus dem Börsenverein befreundet und lernte von ihnen, sowohl Geld und Arbeit zu bekommen, als auch die Stadt, die zu ihr so freundlich war, als unfreundlich zu bezeichnen und zu erzählen, dass die Stadt ihr wehgetan hatte.

Kaspar suchte sie und verwandelte sie in eine Steckrübe. Er machte sie bekannt und kontrollierte sie mit seiner langen Wurzel. Bifuß war darüber sehr glücklich. Sie erzählte mit Freude, dass sie eine Frankfurter Gurke und hatte sogar eine Gurkentheorie warum dass Kaspar sie in eine Rübe verwandelt hatte. Obwohl die Gurke für sie eine schönere Farbe hatte und besser schmeckte, war sie sehr froh, als Rübe mit Kaspar viel Wasser zu bekommen. So viel, dass Sie auch wie Curcubita eine nasse Unterhose bekommen konnte.

Nachdem Kaspar sie in eine Rübe verwandelt hatte, machte er ein Foto mit ihr und rannte zum König von Spanien. Bifuß, die schlauer als Kaspar geworden war, sagte dem König, sie sei eine Gurke gewesen, der König wollte jedoch eine Rübe. Kaspar machte sich noch schlauer und sagte zur Königin von Spanien: meine Curcubita hat mir eine milde Rübe versprochen. So wies er die Königin darauf hin, dass, falls sie

ihrer Curcurbita helfen würde, zur Chefin zu werden, würde er der Rübe helfen, auch etwas zu werden. König und Königin zeigten eine Krone und stimmten damit dem schlaunenKaspar König zu. Immer wenn die Könige eine Krone zeigten, stimmten sie etwas zu. Die Königin sagte, wir haben nicht ganz verstanden. Wer ist hier mit König gemeint? Du oder wir? „Sie, Majestät“, sagte Kaspar König. Für Bifuß ist es doch egal gewesen, wer dort König war. Sie wusste jedoch,Kaspar würde ihr wegen Curcurbita eine Chefinnenarbeit verschaffen. Sie, die schon dem König und der Königin von Spanien ihre Treue geschworen hatte, ließ Kaspar Rübe glauben, dass er mit dem Wort „König“ gemeint gewesen sei. So arbeitete König für eine kleine Rübe.



Die goldenen Schnitten, Wer ist der König?

Abbilder: Kaspar König und Bifuß-Gurke-Rübe vor dem spanischen König

Der König von Spanien sprach mit den anderen Königen und erzählte ihnen aber nicht, dass die Stadt zu den anderen unfreundlich, aber zur Bifuß-Gurke-Rübe freundlich gewesen ist, und zog damit ihr Interesse auf die Steckrübe.

Sie haben eine sehr große Ausstellung, an der alle bekannten Rüben, Gurken, Zucchini teilgenommen haben, organisiert. In der Mitte dieser Ausstellung floss ein kleiner Fluss. Sie haben ein riesiges Feld von Rüben auf einem Boot angebaut und ließen dieses auf dem Fluss. Die Chefin dieser großen Ausstellung war Curcurbita. Unter ihrer Führung war Bifuß eine von den Rüben-Chefinnen.



Die Faule Zucchini

Ich heiße CCB und wurde ich zu einer Curcurbita. Ich bin die ungarische Freundin von Kaspar-Rote Bete. Die anderen Freunde nennen mich wie die Perser die faule Zucchini. Ich mag die Perser, weil ich in der Tat sehr faul gewesen bin und auf der Documenta 13 sollte ich mich sehr viel bewegen und arbeiten, was ich nicht mochte. Ich faulenzte und ließ die Frankfurter Gurke sich als eine fleißige Rübe verkaufen.

Mit der Curcurbita arbeiteten laute Kürbisse oder wie die Perser sie nennen Kadu Tanbal oder faule Zucchini. Neben diesen schien die alte Gurke wie eine fleißige Rübe. So leistet die Curcurbita dem König einen großen Dienst und machte aus der Frankfurter Gurke, die nur über Bricolage Bescheid wusste, eine Rübe.

Diese hatte schon die Bifuß - Frankfurter Gurke, als sie ihre Arbeit in der Stadt beenden sollte, neben der Stadthalter den Stadtbewohnern erzählt; „Sie sind meine Familie, niemand verlässt seine Familie und ich kehre als eine Kassler Rübe zurück.“

Der Kaiser und die Käser

Es gab einmal einen Mann, der sich nur mit Königen gemessen hatte und der Königin immer Liebesbriefe schrieb. Er heißt Jean-Christoph. Er hatte zu viel Fantasie und glaubte, dass er fähig sei, an Stelle aller Menschen zu sprechen und zu entscheiden. Er hörte jedoch von Menschen, die auch ähnlich wie er waren und dachten und die in manchen Sachen mehr Erfolg hatten.

Einmal hörte er von einem großen Fest in der Stadt und machte sich auf den Weg. Die zwei anderen, die er vor dem König schlecht machen wollte, waren zwei böse Männer. Diese wollten auch auf ihre Art dem König nahe kommen. Sie machten eine große Ausstellung und luden den König ein. Die Ausstellung war über die Herkunft der Könige. Um sich als Diener des Königs zu zeigen, nannten sie ihn „Kaiser“ und sich selbst „Käser“. So waren sie zumindest durch ihren „Titel“ ähnlich. Die zwei Käser waren Max-Schmelzkäse und Jochen-Schmelzkäse. Sie trugen bei dem Empfang des Königs SchmelzKäsehüte.

Jean-Christoph wollte glänzender als die beiden anderen aussehen. Deshalb bestellte er sich einen riesigen glänzenden Hut, der wie Charlotten aussah. Die Größe des Hutes betrug ein Drittel seiner Körpergröße. Während Maxkäser. und Jochenkäser. bei dem Empfang der Könige die Schmelzkäse als Hut trugen, trug er seinen riesigen Charlottenhut.

Er wusste, dass diese beiden Käser bei dem Kaiser sehr viel Erfolg haben könnten. Deshalb rannte er zu dem König und zeigte auf die beiden mit dem Finger und erinnerte den König daran, dass ein Käser in dem römischen Reich, der sich zuerst als ein armer Käser bezeichnet hatte, später den Thron eroberte. Er sprach loyal und laut zu dem König, so dass es alle Menschen dort hören könnten: „Majesty! Diese sind fromagers simples.“

Max-Käse sagte leiser zu Jochen-Käse: „verschwinden wir aus dieser Ecke. Der skandalöse Jean-Christoph-Charlotte ist da.“

Jean-Christoph-Charlotte hoffte damit auf die Hilfe des Königs und hatte an Stelle der Käser gesprochen.

Die Käser gingen raus und sagten zu Jean-Christoph leiser, wir würden so gut zueinander passen. Es sei ein Fehler unterlaufen, wir könnten auch Handkäse-Hüte tragen und du einen Zwiebelhut. So könnten wir sowohl vom König als auch vom Volke kassieren. Denn der König wollte heute Abend dem Volke aus Not nahe kommen.



Der goldene Schnitt von der Collage "Kaiser und Käser"
Die Hand des Charlottenträgers



Die Decke der Sixtinischen Kapelle, Rom



Rechts: Dieser Schnitt wurde ursprünglich als der goldene Schnitt gedacht. Er hat jedoch nicht funktioniert.

Die fliegende Aubergine, eine Königin, die das letzte Wort haben möchte

Es gab einmal eine Frau, die sehr rund und breit aussah wie eine Aubergine. Da sie in den Niederlanden lebte, wollte sie großartig und bekannt wie eine fliegende Aubergine werden. Sie glaubte, dass sie in allem das letzte Wort sprechen dürfte und begriff nicht, dass dies weit in der Vergangenheit die Art der Könige gewesen war, die sich jedoch im Laufe der Zeit verändern sollte.

Einmal wurde sie zu einem Fest eingeladen, bei dem die Königin auch anwesend war. Dort wurden der Königin einige Personen vorgestellt. Sie wusste nicht, dass die Königin auch dort sein würde und wurde der Königin vorgestellt. Sie sagte zu der Königin: „Ich werde Ihre Hand nur drücken, weil Sie eine Frau sind, und nicht, weil Sie eine Königin sind.“ Sie heißt Sakinla und kam aus einem Land, in dem die Könige das letzte Wort hatten und war es nicht gewöhnt, in einem Land zu leben, wo Könige ihr Wort und die Stadtbewohner ihr Wort zu sagen hatten. Sie verwechselte sich mit den Königinnen und wollte der Königin damit das letzte Wort sprechen. Ihr letztes Wort zur Königin brachte jedoch nichts. Das Fest war zu Ende und sie kehrte nach Hause zurück. Sie erzählte jedem Fremden und Bekannten von dieser Begegnung mit der Königin wieder und wieder, dabei gehörte sie zu der Sorte von Menschen, die, wenn sie Königin wären, immer das letzte Wort haben wollten, so wie die Könige und Königinnen es ursprünglich gewohnt gewesen sind. Sie verhielt sich nach diesem Treffen gegenüber allen Menschen, ihrem Mann, ihrem Kind, ihrer Familie und ihren Freunden wie eine Königin, die immer das letzte Wort haben möchte und machte sich jeden Tag damit unbeliebter.

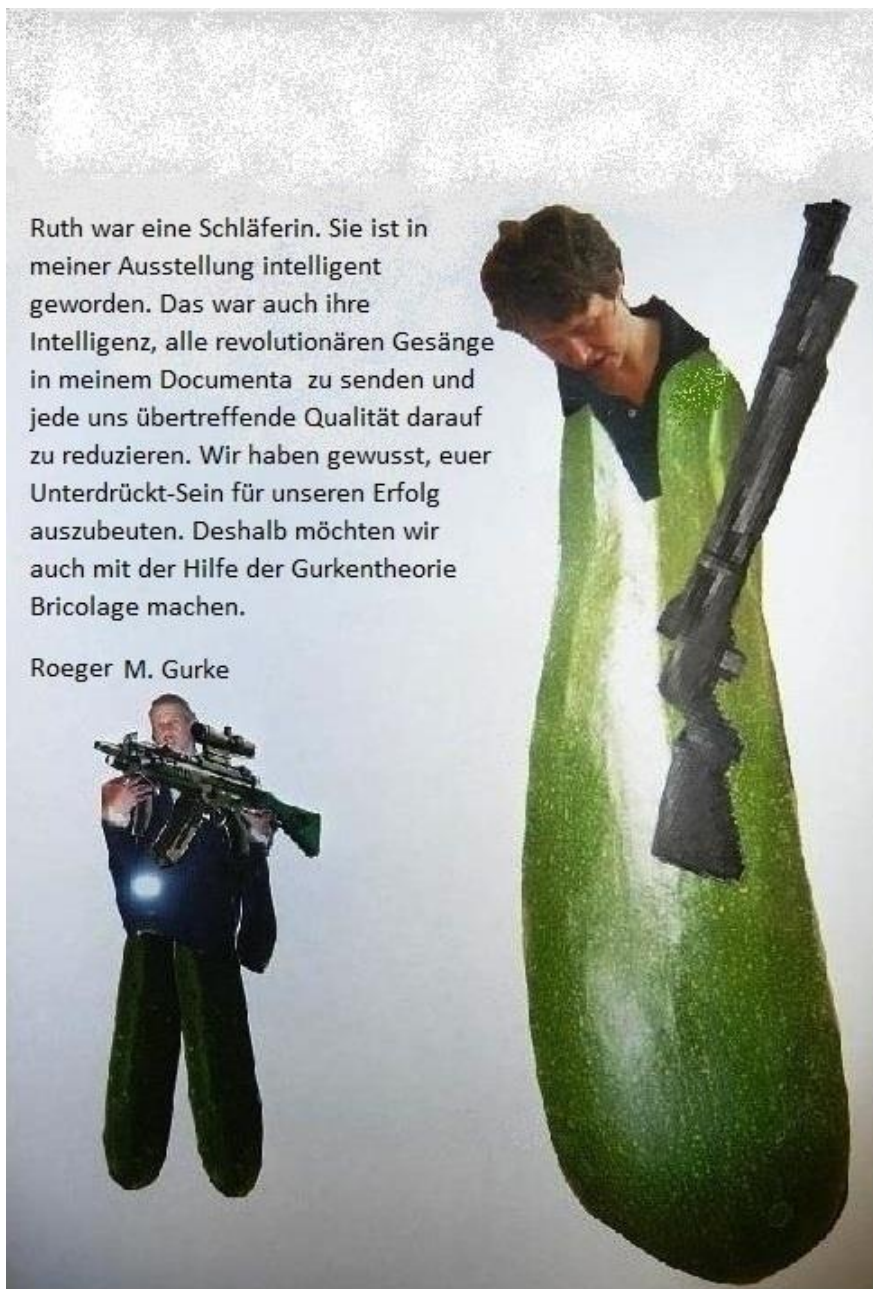


In der Nähe von ihrem Haus arbeitete ein netter Koch, der konnte sehr gut Auberginen backen. Er mochte Auberginen so sehr, dass er entschieden hatte, sie, die er jeden Tag sah und die wie eine Aubergine aussah, in eine Aubergine zu verwandeln. Er verwandelte sie in eine Aubergine und nannte sie „flying Aubergine“.

Gleich, als sie wie eine Aubergine berühmt gewesen war, suchte sie einen Weg, um unter allen Auberginen immer das letzte Wort zu haben. So rannte sie zum Königshaus und sagte der Königin, weil ich eine Aubergine geworden bin, habe ich immer das letzte Wort unter allen Auberginen der Welt. Die Königin zeigte ihr die Krone und die Aubergine wusste, dass dies ein Zeichen dafür ist, dass die Königin nichts dagegen hatte. Sie wurde damit zur Auberginen-Königin. Vom Königshaus bekam sie den Grad der „fliegenden Aubergine“. Vor allem bekam sie eine Waffe als Geschenk, denn die Königinnen, die immer das letzte Wort haben möchten, brauchen eine Waffe.

Die Schläferin Zucchini-Königin und der Gurkenkönig

Es gab einmal ein Paar, das wünschte sich, wie die Könige zu leben, da es in einem Land geboren war und lebte, das schon längst keine Könige mehr kannte. Das Paar hatte entschieden, sich zum Königspaar zu machen. Die flying aubergine machte sich Sorgen um sie und traf sie ganz schnell und machte ihnen den Weg zum Königtum kurz. Sie brachte zwei Waffen und empfahl ihnen, falls sie zu Königen werden und immer das letzte Wort haben möchten, sollten sie sich die Waffen aneignen. Der Gurkenkönig bekam ein Maschinengewehr und die Zucchini-Königin eine Jagdwaffe. Die beiden haben damit eine Bricolage begonnen.



Die große Möhre

Es war einmal ein kleiner Mann, der Sehnsucht nach Schönheit hatte. Seine Mutter hatte ihm, als er ein Kind war, sehr viel Karottensaft zu trinken gegeben, damit er eine schöne Hautfarbe bekommt und viele Vitamine tankte.

Gärtner war ein Freund von ihm, er besaß einen Laden mit vielen Pflanzen, Blumen und Gemüse. Er wusste, was ihm fehlte. Er war ein kleiner Mann und war in eine große Frau verliebt. Er wusste nicht, was sie sagen würde, wenn er mit ihr über seine Liebe sprechen würde.

Gärtner verwandelte ihn in eine riesige Möhre und schickte ihn nach China, wo er viele Möhren aller Sorten kennenlernen, diese als Freunde ausgeben und ihnen damit zeigen konnte, dass er ein bekannter Mann sei. Er vermittelte zwischen den chinesischen und deutschen Karotten und verkaufte die faulen Karotten an Stelle der frischen und dabei verlangte den Preis der frischen. Er entkam mit dieser in China gelernten Art rasch der Armut und machte eine riesige Party, zu der nur zahlreiche Karottenpaare eingeladen waren.

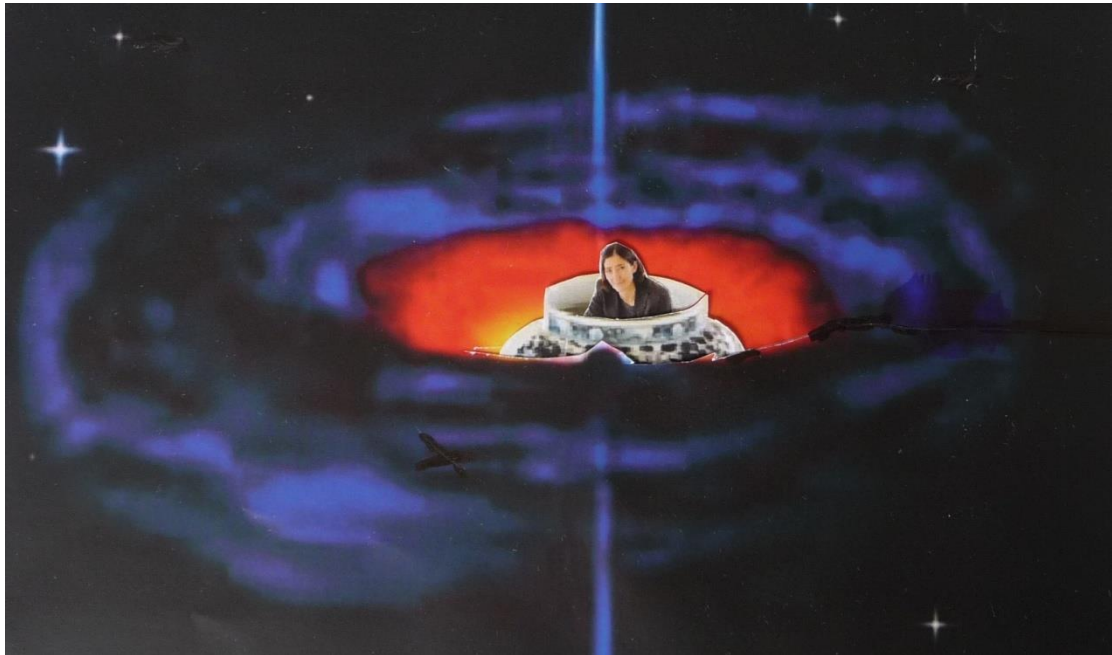


Die fliegende Aubergine gehörte auch ausnahmeweise zu den eingeladenen Gästen. Als Möhre erschien er vor diesen Gästen groß und hatte übrigens eine wunderschöne Farbe und schmeckte sehr wohl und gesund. So dürfte er wohl seiner großen Freundin gefallen. Udo-Möhre wurde damit beliebt und deshalb fühlte die fliegende Aubergine, die eine Königin war, die immer das letzte Wort haben wollte, sich von ihm angezogen und nahm mit voller Lust die Einladung an. Udo-Möhre war ein stolzer Mann, der genau wie die fliegende Aubergine immer das letzte Wort haben wollte. Er war jedoch kein König, selbst wenn er wie manche alten Könige auch sind, sich beim Unglück der anderen glücklich fühlte. Denn er wollte immer das letzte Wort um jeden Preis haben. Deshalb schicken alle Könige, die fliegende Aubergine zu ihm und zeigten, wie diese vor ihm, der eine große Möhre geworden ist, klein war.

Er wurde damit so groß, dass seine große Freundin ihm gleich ihre Liebe zusagte. Außerdem war er so bekannt, dass die Stadt entschieden hatte, eine der bekanntesten Straßen nach ihm zu benennen: die Möhrenstraße. Auf dem Ball zu seiner Hochzeit

wollte aber die Möhre allein stehen, er bewies damit, dass er immer das letzte Wort haben wollte.

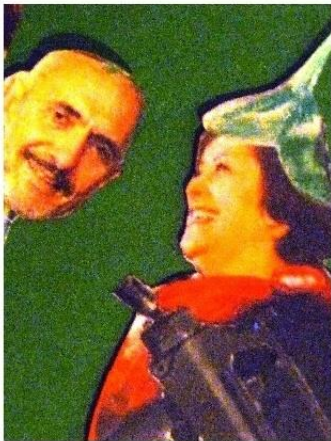
Suzanne, eine gute Freundin von Udo, die in einem schwarzen Loch wohnte, feierte dort die Hochzeit von Udo.



Suzanne in dem schwarzen Loch, Kollage.

Die Kartoffelbanditen

Lange nachdem die fliegende Aubergine ihr Ziel und ihren Wunsch für ihr Leben ausgesprochen hatte, bekam sie, nachdem die Königin ihr eine Krone gezeigt hatte, auch die Unterstützung von der Ruth-Zucchini und der Roeger-Gurke. Sie flog mit ihrer Hilfe zu einer Kartoffelgang. Sie konnte sehr hoch fliegen und diese auf ihrer Ebene treffen. Die fliegende Aubergine, die in den Niederlanden keine Kartoffeleßerin werden durfte, durfte in Deutschland mit einer Kartoffelgang, die auf einer riesigen Kartoffelblüte gewachsen war, auf gleicher Augenhöhe sprechen. Die Kartoffelbanditen bestanden aus Andreas, Karin, Helmut, Isabell, Anna, Tanja, Bernd, Uwe und Thomas. Sie ging, wie sie es sich gewünscht hatte, endlich in die Geschichte ein.



Goldener Schnitt, bild "Kartoffelbanditen"
A. Gold in der gleichen Augenhöhe mit
der flying eggplant Sakinla



Flying eggplant begegnet der Kartoffelgang.
Von der rechten Seite: eggplant, Andi Gold, Karin, Helmi
Gold, Isabell, Anna, Tanja, Bernd, Uwe und Thomas

Abbilder

- S.20/1- Kaspar König und Bifuß-Gurke-Rübe vor dem spanischen Krone, 2011
S.20/2 – Goldener Schnitt der Collage Kaspar König und Frankfurter Gurke-Rübe vor dem spanischen König
S.20/3 - Goldener Schnitt der Collage Kaspar König und Frankfurter Gurke-Rübe vor dem spanischen König
S. 21- Kollage, die faule Zucchini, CCB, 2013
S.23-Kollage, Kaiser und Kaiser vor der belgischen Krone, 2010
S.21/1- Ausschnitt von der Kollage Kaiser und Käser
S.21/2- Ausschnitt von der Kollage Kaiser und Käser
S.21/3- Ausschnitt von der Kollage Kaiser und Käser
S. 24- Die fliegende Aubergine Sakinla vor der niederländischen Krone, 2011
S.26 – Die Roeger Gurke und die Schläferin Ruth - Zucchini, Kollage mit Schrift
S. 27- Die große Möhre und die China Karotten, Kollage
S.28 - Suzanne im schwarzen Loch, Kollage
S. Die fliegende Aubergine, die Kartoffelbanditen, Ruth-Zucchini und Roeger Gurke
S.29 – Fliegende Aubergine begegnet die Kartoffelbanditen
S. 29 – Der goldene Schnitt der Kollage der fliegenden Aubergine, die Kartoffelbanditen, Ruth-Zucchini und Roeger Gurke,2013

Paul Dierkes' skulpturales Werk

Paul Dierkes wurde 1907 in Cloppenburg geboren. Zwischen 1937 und 1945, während des „Dritten Reiches“, hat Dierkes in Amsterdam, Paris, Prag und Berlin studiert und gearbeitet.

Nach verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten in anderen Städten Deutschlands und im Ausland arbeitete er an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin, wo er 1968 starb.

Dierkes hat zahlreiche Skulpturen in Holz, Stein und Bronze sowie viele Aquarelle, Lithographien, Zeichnungen und Stoffdrucke hinterlassen.

Er begann seine Auseinandersetzungen mit dem Material Stein bei der Arbeit im Atelier seines Vaters, eines Steinmetzen. Später, nach dem Studium der bildenden Kunst, begann er mit Holz und Metall zu arbeiten.

Dem Niedersächsischen Freilichtmuseum Cloppenburg war Dierkes bereits in sehr jungen Jahren verbunden. Das Museum sammelte seine Werke und stellte ihn später aus. Dierkes hatte sogar als junger Künstler einen Gestaltungsentwurf zur Gründung des Museums vorgeschlagen, der allerdings nicht ausgeführt wurde.

Von ca. 700 Skulpturen besitzt die im Jahre 1972 gegründete „Paul-Dierkes-Stiftung“ in Cloppenburg ca. 200, überwiegend aus Holz aber auch aus Metall und Stein. Eine Anzahl Skulpturen aus seinem Spätwerk, meistens aus Holz, sind im Verwaltungsgebäude des Landkreises Cloppenburg ausgestellt.

Das Einverleiben qua Umschöpfung der Moderne Künstler der Moderne und primitive Kunst

Die Plastik in der Kunst des 20. Jahrhunderts verbindet sich mit dem Namen Rodin (1840-1917), der das Fragment als endgültige Werkgestalt zuließ, den Symbolismus überwand und das Permutationsprinzip einsetzte.⁵⁵ Dabei sucht und findet die Bildhauerei mit und nach Rodin weitere Quellen der Umschöpfung. So setzten sich 1902 Jacob Epstein, 1903 Kirchner, 1904 Vlaminck, 1905 Derain und 1907 Picasso

sowie Kandinsky mit der so genannten primitiven Kunst und Stammeskunst auseinander. Ab hier rezipierte sie jeder moderne Künstler und reflektierte sie in seinem Werk. Dies brachte der europäischen Kunst ein Verständnis ein, welches eine neue visuelle Sprache ermöglichte und somit fähig war, bisherige Selbstverständlichkeiten zu erschüttern.

Der Einfluss ethnologischer Bildhauerei auf die moderne Skulptur und Malerei, der sich zwischen 1907 und 1912 in Paris, Dresden, Berlin und London manifestierte, war um 1920 überall spürbar. Dies blieb so bis in die dreißiger Jahre.⁵⁶

Die Bildhauer entdeckten und beanspruchten die neuen visuellen Quellen und übersetzten sie, je nach ihrer „rezeptiven Sensibilität“⁵⁷ und ihrem Transfervermögen, in die plastische Vorstellung Europas. In der Folge entstand eine reiche Formenpalette mit individuellen Hervorhebungen.

Brancusi (1876-1957) übernahm Einflüsse afrikanischer Stammeskunst im ethnographischen Museum in Paris und verband dies mit der traditionellen Kunst Rumäniens (Bild1endlose Säule). Er verwendete die Technik ‚Taille directe‘, ließ sich von Elie Nadelmann beeinflussen und entwarf eine Serie eiförmiger Köpfe. (Bild 2dasNeugeborene und Bild3 Fisch) Seine Kernplastiken sind ihm charakteristische Formen, die er mit wenigem Abtragen in aufwachsende Formen verwandelte.

Modiglianis (1884-1920) Skulpturen, besonders seine Frauenköpfe mit zarten, markanten und klaren Linien und Konturen, sind von afrikanischer Kunst beeinflusst. Dabei ist sein Werk von einem Dialog mit Brancusi geprägt. So entwickelten sich Formen, die aus den Einflüssen der Stammeskunst und dem gegenseitigen Einfluss der Künstler aufeinander resultierten.

Die „magische“ Absicht der Skulpturen Picassos, seiner Plastiken mit den isolierten Teilen, die gemäß dem Prinzip der Stammeskunst Formen betonen, sowie „die freie *Setzung*“⁵⁸, die die Leistung des Kubismus ist, gehören zu den bekanntesten Folge solcher Rezeptionen.

All dies beinhaltet zwei untrennbare Aspekte: auf der einen Seite begannen die sensiblen Kinder das koloniaeuropäische „(Miß-)Verständnis“ der älteren Generationen und dessen ausbeuterische Konsequenzen – gewollt oder ungewollt - über *das Fremde* insofern zu negieren, als sie den hohen Wert dieser visuellen Kultur nicht nur anerkannten, sondern hier auch ein Heim für ihre eigene künstlerische Vorstellung fanden. Auf der anderen Seite aber fanden sie in der Kunst Europas eine

Vorbeugung gegen die eigene vorzeitige Erschöpfung. Sie individualisierten die Kunst der primitiven Völker, die eine Schöpfung mit kollektivem Charakter ist, 'patentierten' sie quasi. Diese moderne Kunst verdankte der Kunst, die ihr in Europa vorausging, wenig.⁵⁹ Die einverleibte Kunst war nun der Spross, der unter anderem die virtuelle Präsenz einer weit von hier entfernten Kultur bedeutete.

Dierkes und Künstler der Moderne

Nimmt man an, dass mit ‚modern‘ ein „Stil zu bezeichnen <ist>, der mit überkommenen Traditionen bricht und Formen schafft, die den Sinnen und der Empfindung einer neuen Zeit gemäßer sind.“, wäre Dierkes ein *Nachahmer* der Moderne gewesen. Er ahmte Werke nach, die den Bruch mit der Tradition schon vollzogen hatten. Parallel zu diesen ließ er auch seine eigenen handwerklichen Einfälle in seine Skulpturen fließen. Von Dierkes' Stil und seiner Entwicklung, einer 30-jährigen (Re-)Produktion von Skulpturen mit charakteristischer Formensprache, soll hier nicht die Rede sein. Trier drückt dieses Charakteristikum des Dierkesschen Werks folgendermaßen aus:

„Dierkes ist einer der experimentierenden Bildhauer, die handwerkliche Sicherheit und überraschende Einfälle thematischer Art zu vereinigen wissen.“⁶⁰ Somit wäre sein Werk als Ausdruck einer *handwerklichen Freude über Veränderung des Materials* zu begreifen, es erscheint formal als moderne Skulptur, *ohne von modernem Wesen zu sein*.

Hier sollen die Überlegungen Arps zu seiner Arbeit, deren Naturform und organischer Form Dierkes nacheiferte⁶¹, einiges in diesem Zusammenhang verdeutlichen. Arp beschreibt unter anderem seine Auseinandersetzung mit dem Material und die Übertragung seiner Empfindungen und Überlegungen ins Werk folgendermaßen: „Ein kleines Bruchstück einer meiner Plastiken, an der mich eine Rundung, ein Gegensatz reizt, ist oft der Keim einer neuen Plastik. Ich verstärkte die Rundung oder den Gegensatz. Neue Formen sind dadurch bedingt. Unter den neuen Formen wachsen zwei besonders starr. Ich lasse diese zwei weiterwachsen, bis die ursprünglichen Formen nebensächlich und beinahe ausdruckslos geworden sind. Schließlich unterdrücke ich eine der nebensächlichen ausdruckslos, damit die übrigen wieder sichtbarer werden. Die Arbeit an einer Plastik dauert oft Monate, Jahre. Ich arbeite an ihr, bis hinreichend von meinem Leben in diesen Körper geflossen ist. Jeder dieser

Körper hat einen geistigen Inhalt, aber erst nach vollendeter Arbeit deute und benenne ich ihn.“⁶²

So wie Arp und sein Werk sich gegenseitig in einem langen Prozess prägten, womit die Dialogizität des Denkens (W.v. Humboldt) in Folge eines *Prozesses* zum Werk wird, überträgt das Werk diese Intensität auf die Betrachter. Sein Werk „Mondhaft, geisterhaft, ausgehöhlt“ aus weißem Marmor (H 42,)(Bild 4) zeigt die Folge eines poetischen Umgangs mit Stein, der virtuos Handwerk und Intellekt im Dienst eines mehrdeutigen Ausdrucks zu nutzen weiß. Der Korpus des Werkes wird zum Nest subtilen Lichts und Schattens. Die sich einander ergänzenden sowie negierenden Höhlungen und Wölbungen werden Sinnbild der Gegensätzlichkeit menschlicher Empfindungen. Dabei geht der einheitliche und ‘harmonische’ Ausdruck nicht verloren. Indem es dominierende und dominierte Empfindungen mit fließenden weichen Übergängen in konkaver und konvexer Form zu einem Gebilde macht, setzt sein Werk einen Maßstab für organische Formen in der Bildhauerei. Diese und ähnliche Skulpturen Arps zeigen neben organischen Formen Dierkes’ (Bild5) höchst differenzierte formale sowie sinngeladene plastische Vorstellung. Ein Vergleich Dierkes’ Werk mit Brancusi weist ähnliche Unterschiede auf. Brancusi nahm Einflüsse afrikanischer Stammeskunst auf und verband diese mit der Tradition der bäuerlichen Volkskunst Rumäniens. In seinem Werk „Endlose Säule“ (Bild1) bringt er beides zusammen und erweckt durch die vertikal aneinandergereihten Rhomboide, die wie eine Kette einander folgen und aufeinander angewiesen sind, den Eindruck der Kontinuität und damit Unendlichkeit. Während Dierkes’ Säule (Bild6) an Brancusis Säule erinnert, verzichtet er auf die Trennung der Teile und deren konstruktive Individualisation. Er schlägt die Form aus einem Stück Holz, bricht mit dem Sinn der Säule seines Vorgängers ab und zieht dem eine formale Resonanz vor. In zahlreichen Säulen und Stelen Dierkes’ spürt man den Einfluss Brancusis, wobei bei Dierkes zwischen Säulen und Stelen kaum zu unterscheiden ist.

Es gibt auch Arbeiten Dierkes’, die von einer fast gänzlichen Nachahmung anderer Werke zeugen. So die Plastik „Ebenholzform“ (Bild7), die das Werk „Fisch“ von Brancusi (Bild3) und das Werk „Harfe“ (Bild8, Bronze, 1965), die die Skulptur „Rock form, Porthcurno“ (Bild9 Bronze, 96/2440 H, 1964) von Barbara Hepworth imitieren. Brancusis Kernskulpturen sowie Hepworths Lochskulpturen sind wie Signaturen, die das jeweilige Gesamtwerk prägen und wieder erkennbar machen; dies hallt in

Dierkes imitierendem Werk nach.

Von Barlach fühlte sich Dierkes stärker angezogen als von allen anderen Künstlern. Er lernte Barlachs Werk bereits 1933 kennen. In dieser Zeit befand er sich in Berlin.⁶³ Er war persönlich von Barlach sehr beeinflusst, was nicht unbedingt bedeutet, dass er künstlerisch von ihm beeinflusst war. Die Werke „Stehende Frau“ (um 1933, Holz), „Bittender Knabe“ (um 1936, Granit, 35x40x19), „Trauernde“ (um 1936, Studie aus gebranntem Ton), um nur einige zu erwähnen, zeigen den Einfluss Barlachs.⁶⁴ Dieser Einfluss findet auf derselben Ebene statt wie die Einflüsse der Naturform auf ihn. Trotz des persönlichen Einflusses Barlachs auf Dierkes ist hier nicht auf ein künstlerisches Vorbild zu schließen.

Wenn wir Dierkes' „Zwölf Apostel“ (Bild10) mit Barlachs „Frieze der Lauschenden“ (1930-1935) vergleichen, wird seine formale Nachahmung wieder deutlich. Während Dierkes bei „Zwölf Apostel“ auf Gesichtszüge verzichtet, stellt Barlach zu Gunsten des Ausdrückens der Grundgefühle des Menschen seine Figuren mit ausgeprägter Mimik und Gestik dar. Dierkes Apostel besitzen keine sie kennzeichnenden Attribute, womit ihnen jedwede ‚Individualität‘ abgesprochen wird. Infolgedessen wird eine aus anonymen Einzelnen bestehende Gruppe als Zwölf Apostel dargestellt, die als solche nur in der Gruppe verständlich sind. Die Anonymität der einzelnen Figuren ist jedoch nicht konsequent durchgehalten, da Judas von den anderen Figuren zu unterscheiden ist.⁶⁵

Barlach verzichtet auf den Ausdruck der Individualität, benutzt aber dabei die markanten Zügen der bekleideten Körper und Gesichtsausdrücke um eine universelle Vorstellung von Trauer, Freude usw. auszudrücken. Dabei wird durch die Ähnlichkeit der Gesichtszüge die mittlere Figur der „Lauschenden“, „der Blinde“, quasi zu Barlachs ‚Selbstportrait‘ (Bild11, Frieze der Lauschenden, 9 Figuren: Der Wanderer, Die Tänzerin, Die Träumende, Der Gläubige, Der Blinde, Der Begnadete, Der Empfindsame, Die Pilgerin, Die Erwartende, je 110x22x12 cm). Das Werk erreicht eine äußerst persönliche und individuelle Ebene. Mit dieser Figur wird der „musikalische Rhythmus“ der Gruppe in der Mitte unterbrochen, und zwar bildet sich dort ein ‚Tiefpunkt‘ in der Kurve der lauschenden Figuren. Barlach betont diesen Punkt mit einer statischen Körperhaltung des Blinden, die einen Gegensatz zu den rhythmischen Formen der übrigen Figuren bildet.

Solche leisen emotionalen Momente, die uns, neben den anderen Bedeutungen des

Werkes, fesseln, fehlen in Dierkes Gesamtwerk.

Simulacrum

Dierkes' figuratives Frühwerk ist vom Realismus geprägt. Dabei strebt sein Werk unter anderem eine formale Nachahmung der Expressionisten an. Das abstrakte Spätwerk ist vom Werk der Naturformkünstler beeinflusst.⁶⁶ In manchen Werken wie „Kopf eines Schafes“ (Bild12) sind durch Zufall surreale Gedanken ausgedrückt.⁶⁷ Expressionismus, Surrealismus oder Dadaismus sind Geisteshaltungen. Sie schlagen sich nicht nur in der bildenden Kunst nieder, sondern finden sich in literarischen Formen, performanceartigen Mitteilungen usw. Ihre Erfinder und Träger lebten oder prägten Lebensweisen, die Teil derselben Fiktionen sind, von denen uns ihre Kunst mitteilt. Man sollte vielleicht hier die Überlegungen Roland Barths über Strukturalisten zum Vergleich heranziehen: Laut Barths ist der Strukturalismus "eine Tätigkeit, das heißt die geregelte Aufeinanderfolge einer bestimmten Anzahl geistiger Operationen: man könnte von strukturalistischer Tätigkeit sprechen, wie man von surrealistischer Tätigkeit gesprochen hat."⁶⁸ Über solche „Tätigkeiten“ oder Haltungen, die sich unter anderem in Kunstwerke verwandeln, teilt das Werk Dierkes' uns nichts mit, bestand doch seine Arbeit darin, solche Tätigkeiten nachzuahmen. Wenn man nur Barlach in diesem Zusammenhang mit Dierkes in Vergleich zieht, wird diese fehlende vielschichtige Fiktion bei Dierkes deutlicher. Barlach schrieb Theaterstücke, bei denen die musikalischen Formen eine große Rolle spielen. Diese hatte einen direkten Einfluss auf die Gestaltung seiner Figuren.⁶⁹ Da sind in seiner Fiktion „Welten“, die auf einander Einfluss ausüben und sich gegenseitig bereichern. Eine organische Form beim Initiator des Dadaismus, Arp, dauerte Monate oder Jahre. Bei Dierkes wird der Prozess gekürzt. Eine rasche Übertragung der gedanklich schon vorhandenen Form auf das Material bedarf nicht künstlerischer Reflexion, sondern handwerklichen Geschicks. Sein Werk vermag dabei „*Etwas*“ von diesen Werken zum „Vorschein“ zu bringen.⁷⁰ So gesehen könnte man Dierkes Werk als ein Simulacrum anderer Werke verstehen.

Als ‚Simulacrum‘ anderer Kunstwerke schließt sein Werk eine direkte Auseinandersetzung mit der so genannten primitiven afrikanischen oder ozeanischen Kunst in ethnographischen Museen oder vor Ort aus. Seine direkteste Erfahrung mit

primitiver Kunst sollte eine Begegnung mit solchen Werken in Noldes Atelier sein, wo er 1925 als junger Mann erstmals afrikanische Skulpturen sah. Nolde nahm 1913/14 als Ethnograph im Kolonialdienst an einer Expedition zu den Südsee-Inseln teil und hatte somit direkte Berührung mit der Kunst der Naturvölker.⁷¹ Eine Beschäftigung Dierkes' mit solcher Kunst ist in seinem Werk nicht vorhanden. Wenn er den „Kopf eines Kriegers“ entwirft (Bild13), ist diese nicht etwa Auseinandersetzung mit den kolossalen Köpfen der Osterinsel (Bild14), sondern es liegt eine Nachahmung von Modiglianis „Kopf“ (Bild15) oder Max Ernsts „Kopf“ (Bild16) nah.

Damit wäre sein Werk eine etwas veränderte und verschobene Resonanz der Überlegungen anderer Künstler mit direktem Blick auf primitive Kunst. Die Zeit des Nationalsozialismus, so meint George Steiner, war eine Zeit in der die drei wesentlichen Begriffe Rasse, Nation und Religion sich zu einem Problem verflochten. Dabei haben wir es mit dem „Drei-Körper-Problem“ der Mathematiker zu tun. Die Verflochtenheit der drei Termini, Rasse (oder ethnische Zugehörigkeit), Religion und nationale Zugehörigkeit, sind spätestens seit der Dreyfus-Affäre von 1894 bzw. dem Jahr 1933 festzustellen. Diese drei Begriffe waren insbesondere in der Periode von März 1933 bis September 1939 von viel größerer Dynamik als heute. Es ist eine Zeit, in der die drei Themen neu debattiert werden – und zwar im Zusammenhang mit Hitler.⁷²

Nach der Meinung zweier nationalsozialistisch orientierter Theologen, Hirsch und Kittel, ist der Untergang der Weimarer Republik und die totale Übernahme der Macht durch die NSDAP ein „Akt Gottes und ein Wunder“. Dabei ist Hitler für sie eine messianische Figur. „Nach 1933 wird die Überzeugung Luthers, daß der Staat ein religiöses Phänomen sein *muß*, bestätigt, in einem ganz konkreten Sinn, durch eine Kollektivität, die individuelle Motive transzendiert und individuellen Hoffnungen die Struktur einer utopischen, messianischen Verheißung für alle verleiht und damit sanktioniert.“⁷³

Dabei kommt Steiner bei der Formulierung Péguy's an: “Wenn wir uns mit dem Verhältnis von Rasse zu Nation und dem Verhältnis von beidem zu dem Konzept eines religiösen Glaubens beschäftigen, gehen wir von der *Politique* zur *mystique* über.“⁷⁴

In diesem von „Kollektiven“ unterstütztem 'religiös mystischen Staat', der als

Tagesprogramm die Vernichtung des Anderen - aller ihm Nicht-Ähnlichen - hatte, erhalten die religiösen Werke bzw. Aufträge und das Gesamtwerk Dierkes' eine ganz andere Perspektive. Denn zu einer mystisch religiös begründeten Vernichtungsmaschinerie, die ihren Fortschritt in der militärischen Technologie konzentrierte, gehört die Zustimmung der aktiven sowie der schweigende Masse, wobei diese zu Gunsten jener eine (ton-)isolierende - um hier eine Metapher aus der Musikwelt zu benutzen - Funktion gegen „das Andere“ übernimmt.

Die massive Produktion religiöser sowie dekorativer Werke, die keinen von ihm geschaffenen Stil sondern eine *Nachahmung der Moderne* darstellen, bleibt ‚wertneutral‘. Das Werk wirkt quasi von der Zeit losgelöst, ist Zeitflucht, Flucht in die Nachahmung der schon ausgelebten Kunstrichtungen, die das Schweigen über diese Zeit verspricht.

Als Dierkes 1967-1968 den Auftrag von der Stadt Cloppenburg bekam, ein Mahnmal (Bild17) für die im Krieg Gefallenen zu entwerfen, bot sich ihm die Möglichkeit, sich über den Ersten und Zweiten Weltkrieg plastisch zu äußern. An diesem Platz (Cloppenburg, Kreuzung Hagenstraße/Bahnhofstraße) stand bis dahin ein Mahnmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges. Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte ein Denkmal für die Opfer beider Kriege geschaffen werden.⁷⁵ Er entschied sich für eine flache, vertikale Form. Aus einer Säule heraus entwickeln sich zwei Querbalken zu einem Andreaskreuz,⁷⁶ so dass das Mahnmal die Form eines Sternes übernimmt. Über diese Skulptur äußert sich Dierkes folgendermaßen. Die Skulptur sei wie eine Monstranz, wie eine himmlische Blume, die sich öffnet. Sie spreche die Sprache des Kreuzes.⁷⁷ In das Mahnmal eingemauert befindet sich eine Schriftrolle. Auf dieser Schriftrolle sind die Namen der Gefallenen verzeichnet.⁷⁸ Alle diese Gefallenen werden mit einem „Kreuz“ symbolisiert, im Sinne eines kollektiven anonymen christlichen Grabes. Denn nicht die Namen der Gefallenen sind wichtig, sondern allein die Präsenz des Kreuzes. Im Grunde erinnert diese Skulptur an einen Davidstern. Ein Davidstern, der die Sprache des Kreuzes spricht. Ein Symbol des Verdrängens.

Die massive Nachahmung bedeutet unter anderem fehlenden künstlerischen Impetus, der durch handwerklichen Fleiß ersetzt wurde. Das Fehlen einer eigenen Formsprache findet seine Parallele in der nicht vorhandenen Sensibilität für eine fürchterliche Epoche. In solch einer Umgebung der mystisch wunderbaren Gemeinschaft von Staat

und Volk wirkt ein scheinbar neutraler Beobachter eher im Sinne des herrschenden Kollektivs. Doch wir haben es weder mit einem Werkstyp a la Leni Riefenstahl zu tun noch mit einem der so genannten „entarteten Kunst“, auch handelt es sich um kein Werk des inneren Exils. Wir haben mit einem Bildhauer zu tun, der öffentlich arbeitete und Aufträge erhielt und durch Vermarktung seines Werkes sich eine Kontinuität seiner Produktion sicherte. Er griff öfter ein Thema auf und versuchte, es variiert darzustellen. Auf der einen Seite haben es wir mit *Original*werken von Dierkes zutun. Auf der anderen Seite basieren diese Originale *nicht vollkommen* auf eigenen schöpferischen Einfällen, eigenständigen Gedanken oder auf Besonderheiten, die eine persönliche Note enthält. Unter diesem Aspekt gesehen sind seine Skulpturen Reproduktion des schon Vorhandenen. Sie sagen nichts über das noch nicht Gedachte und Gesagte. Abstraktion wie Figuration tritt in seinem Werk auf. Die Abstraktion findet innerhalb seines Werkes aber nicht als Prozess statt. Die abstrakten Werke sind ab Mitte 50er Jahre zu sehen. 1955 bereits fand documenta I statt, womit die abstrakte Kunst, die in Expertenkreisen weitgehend unbestritten als *die* moderne Kunst, als Kunst der 50er Jahre galt, sich durchsetzte und die so genannte „entartete Kunst“ sich von diesem ihr aufgezwungenen Attribut befreite.⁷⁹ Das zeigt sich auch in Dierkes Themen, die er variiert. Zum Thema der Tänzerinnen zum Beispiel hatte er, soweit es mir bekannt ist, 11 Skulpturen und Reliefs entworfen. Sein erstes ist ein Relief aus Eiche aus dem Jahr 1936, das expressionistische Züge aufweist und sein letztes ist 1954 entstanden (80x52x23cm, weißer Marmor, Paul-Dierkes-Stiftung). Es erscheint plötzlich stärker abstrahiert als alle andere Arbeiten, die bis auf eine aus Holz geschaffen sind. Einige dieser Tänzerinnen ahmen deutlich Kirchners Tänzerinnen nach. Es taucht plötzlich eine Form bei ihm auf, welche nicht an eine künstlerische Reflexion anzuschließen vermag, sondern eher sein Handwerkerdasein artikuliert; eine Inspiration lässt sich hier nicht finden. Diese Reproduktion, die sich am Werk anderer Künstler anlehnt, macht aus dem Werk eine formale Resonanz dieser Werke.

Bildverzeichnis

Bild 1, Constantin Brancusi, Endlose Säule

Bild 2, Constantin Brancusi, das Neugeborene II, polierter Stahl (Länge 24,8 cm) auf polierter Metallscheibe (Durchmesser 45 cm)

Bild 3, Constantin Brancusi, Ebenholz, Fisch, 1930

Bild 4, Constantin Brancusi, Mondhaft, geisterhaft, ausgehöhlt“ aus weißem Marmor, H 42

Bild 5, Organisches Werk von Dierkes

Bild 1, Constantin Brancusi, Endlose Säule, 1937-1957, vergoldete stahl, Höhe 30m

Bild 6, Paul Dierkes, Mahagoni, Säule, Mahagoni, 1962

Bild 7, Ebenholzform, 1964, 22x78x12, Aus: Der Bildhauer Paul Dierkes, , Sockel fehlt

Bild 8, Harfe, Bronze, 1965

Bild 9, Barbara Hepworth, Rock form, Porthcurno, Bronze, 96/2440 H, 1964

Bild 10, Dierkes' „Zwölf Apostel“, 1952, Mahagoni, je, ca. 75x15x17

Bild 11, Ernst Barlach, Friese der Lauschenden, Eiche, 1930-1935, 9 Figuren: Der Wanderer, Die Tänzerin, Die Träumende, Der Gläubige, Der Blinde, Der Begnadete, Der empfindsame, Die Pilgerin, Die Erwartende, je 110x22x12 cm.

Bild 12, Dierkes, Kopf eines Schafes, Sandstein, 1949

Bild 13 Paul Dierkes, Kopf eines Kriegers, 1962, Muschelkalk, 67x23x23cm

Bild 14, Kolossaler Kopf von der Osterinsel, Tuffstein, sichtbare Höhe 255 cm

Bild 15, Modigliani, Kopf, Kalkstein, 1911/12

Bild 16, Max Ernst, Kopf, Stein, Höhe 50 cm, 19 11/16, 1938, 1939

Bild 17, Dierkes, Mahmal, Ibbenbührener Sandstein, 415x123x18, Cloppenburg

Literaturliste

- Krahmer, Catherine: Barlach, Reinbek bei Hamburg 1984
- Read, Herbert: Geschichte der modernen Plastik, München 1966
- Steiner, Georg: Der Garten des Archimedes, München 1997
- Normand-Romain, Antoinette Le (Hrg.): Skulptur, Die Moderne 19. Und 20. Jahrhundert, Bonn 1996
- Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1984
- Trier, Eduard: Figur und Raum, Die Skulptur des XX. Jahrhundert, Berlin 1960
- Steinfels Ute: Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption
- Barth, Roland: Strukturalismus und Semiotik in: Kimmich, Drothe (Hrg.) Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart Stuttgart 1996
- Wiebke, Gerke, documenta 1955, Erste Internationale Kunstausstellung, Eine fotografische Rekonstruktion
- Kunstkreis Cloppenburg, Draußen-Kunst, Ein Kunstführer zu den Außenplastiken der Stadt Cloppenburg, 1996

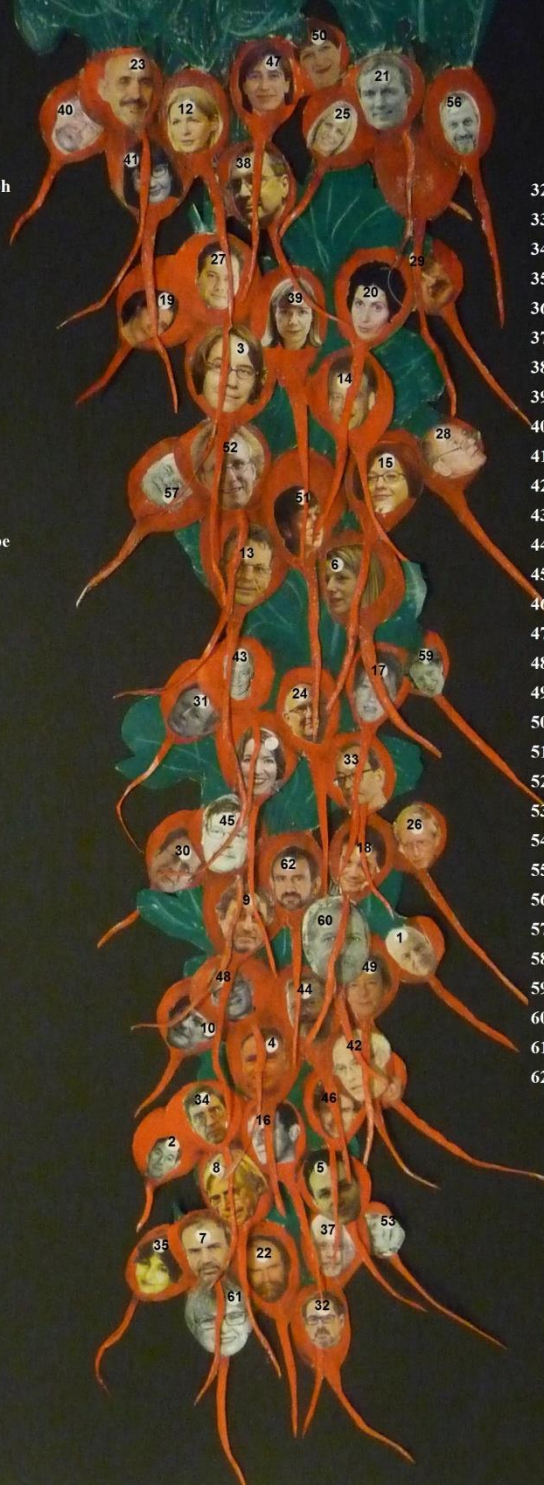
Furz - Gruppe Berlin, Collagen

- I- **„Bleiben Sie bitte fern, wir haben gefurzt, 09.-19.02.2012“, 07.17.02.2013, Colage, Papier, Kleber, Farbstift, die Lage der Kunstwissenschaft im Jahr 2013, 70x50cm.**
- II- **„Dieser Kreis hat wieder gefurzt, 09.-19.02.2012, 07.17.02.2013 Collage“, Papier, Kleber, Farbstift, die Lage der Kunstwissenschaft im Jahr 2013, 70x50cm.**

Bitte bleiben Sie fern. Wir haben gefurzt.
09.-19.02.2012, 07.-17.02.2013

- 1) Ammann, Jean Christoph
- 2) Baumkötter, Stephan
- 3) Beck, Karin
- 4) Bee, Andreas
- 5) Birnbaum, Daniel
- 6) Bonnet, Anne Marie
- 7) Bredekamp, Horst
- 8) Brock, Bazon
- 9) Brumlik, Michael
- 10) Büchsel, Martin
- 11) Bruns, Claudia
- 12) Därmann, Irris
- 13) De Ventura, Holger Kube
- 14) Eissenhauer, Michae
- 15) Ellwanger, Karen
- 16) Fischer, Jochen
- 17) Flemming von, Victoria
- 18) Forst, Rainer
- 19) Gaensheimer, Suzann
- 20) Gazzeti, Maria
- 21) Gerchow, Jan
- 22) Gippert, Jost
- 23) Gold, Andreas
- 24) Gold, Helmut
- 25) Graw, Isabell
- 26) Herding, Klaus
- 27) Hollein, Max
- 28) Hofmann, Detlef
- 29) Honnet, Axel
- 30) Jamme, Christoph
- 31) Kirchner, Thomas

- 32) Kittelmann, Udo
- 33) König, Kaspar
- 34) Lüdeking, Karl Heinz
- 35) Macuch, Maria
- 36) Michalski, Tanja
- 37) Müller-Esterln, Werner
- 38) Macho, Thomas
- 39) Niegemann, Brigitte
- 40) Paulsen, Thomas
- 41) Prange, Regine
- 42) Rennert, Martin
- 43) Richard, Brigith
- 44) Sander, Jochen
- 45) Schauerte, Günther
- 46) Scherer, Bernd
- 47) Schreurs, Anna
- 48) Schwarz, Ulrich
- 49) Smith, Valery
- 50) Sievert, Adelheid
- 51) Stemmrich, Gregor
- 52) Spoun, Sacha
- 53) Straka, Barbara
- 54) Voßen, Rainer
- 55) Weinhard, Martina
- 56) Wilmes, Ulrich
- 57) Wolf, KD
- 58) Wyss, Ulrich
- 59) Noak, Ruth
- 60) Buerger, roeger
- 61) Baumann, Leonie
- 62) Parzinger, Hermann





Ammann, Jean Christoph
 Baumkötter, Stephan
 Beck, Karin
 Bee, Andreas
 Birnbaum, Daniel
 Bonnet, Anne Marie
 Bredekamp, Horst
 Brock, Bazon
 Brumlik, Michael
 Büchsel, Martin
 Bruns, Claudia
 Därmann, Iris
 De Ventura, Holger Kube
 Eissenhauer, Michae
 Ellwanger, Karen
 Fischer, Jochen
 Flemming von, Victoria
 Forst, Rainer

Gaensheimer, Suzann
 Gazzeti, Maria
 Gerchow, Jan
 Gippert, Jost
 Gold, Andreas
 Gold, Helmut
 Graw, Isabell
 Herding, Klaus
 Hollein, Max
 Hofmann, Detlef
 Honnet, Axel
 Jamme, Christoph
 Kirchner, Thomas
 Kittelmann, Udo
 König, Kaspar
 Lüdeking, Karl Heinz
 Macuch, Maria
 Michalski, Tanja
 Müller-Esterln, Werner

Macho, Thomas
 Niegemann, Brigitte
 Paulsen, Thomas
 Prange, Regine
 Rennert, Martin
 Richard, Brigith
 Sander, Jochen
 Schauerte, Günther
 Scherer, Bernd
 Schreurs, Anna
 Schwarz, Ulrich
 Smith, Valery
 Sievert, Adelheid
 Stemmrich, Gregor
 Spoun, Sacha
 Straka, Barbara
 Voßen, Rainer
 Weinhard, Martina

Wilmes, Ulrich
 Wolf, KD
 Wyss, Ulrich
 Noak, Ruth
 Buergel, roeger
 Baumann, Leonie
 Parzinger, Hermann

Sprachtäter und Ausschließensmechanismus

Ihre Rolle in der Kunst

Einige Wissenschaftlern/innen bezogen sich während der vergangenen Jahre immer wieder auf die von mir ausgesprochenen Erkenntnisse über eine Geschichte, die mich als Kunstwissenschaftlerin direkt betroffen hat und noch immer betrifft - und machten sie nicht selten in modifizierter Form und zuweilen auch in Originalform zur Grundlage ihrer Programme, ohne mich davon in Kenntnis zu setzen. Diese Versuche trugen aus meiner Sicht lediglich dazu bei, ein Denken zu deformieren, das aus der direkten Konfrontation mit der Realität schöpfte; so bleiben sie Kopien, die letztlich nur dazu führten, die Karriere von einigen Wissenschaftlern zu fördern, die andernfalls nichts Bemerkenswertes zu äußern hatten. Metaphorisch gesprochen setzten an dieser Stelle Systeme ein, die wie erkrankte Organe die sich neu formierenden Kräfte auffraßen und damit die Gesellschaft endgültig in ihrer Krankheit versinken ließen. Die Folge war, dass fortan ein doppelt destruktives Denken die Kunstwissenschaft bestimmte. Zudem traten Gesetze in Kraft, die dieses falsche Denken in den Universitäten, den Museen und in den Kunsteinrichtungen unterstützten. Als Beispiel lässt sich etwa das folgende Gesetz anführen, an dem sich im Jahr 2007 zahlreiche Diskussionen entzündeten. Ich führte meine Position diesbezüglich bereits in umfassender Weise aus. Denn es war mir sogleich bewusst, welche Konsequenzen ein solches Gesetz für den Bereich der Bildvorstellung haben würde.

Im Jahr 2007 entschied der Gesetzgeber, dass Ausländer/innen aus nichteuropäischen Ländern ohne deutsche Sprachkenntnisse kein Visum für einen dauerhaften Aufenthalt in Deutschland bekommen dürften. Dieses Gesetz galt fortan nicht für Staatsbürger/innen aus den europäischen Ländern und aus den USA.

Deutschland schaffte damit für seine zukünftigen Fehler neue Räume. Denn dieses Gesetz unterschied zwischen privilegierten und nicht-privilegierten Migranten und veranlasste damit die Einführung eines Ausschlussmechanismus gegenüber besser gebildeten Staatsbürger/innen mit einem sogenannten „Migrationshintergrund“.

Vor der Verabschiedung dieses Gesetzes hatte ich mehrfach den Kunstinstitutionen, dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst sowie dem damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler über die damit drohende kulturelle Lücke, die meiner Ansicht nach von der Wirtschaft nicht zu trennen ist, geschrieben und darauf aufmerksam gemacht, dass die Kraft der Migration nicht zu unterschätzen sei und dass man insbesondere im bildnerischen Bereich Fachleute benötige, die mit der Geschichte vertraut sind und über diese neuen Kräfte verfügen und fundierte Kenntnisse mitbringen. Gerade solche Wissenschaftler/innen wurden weder in ihrer Studienzeit noch danach gefordert und gefördert. Das Bundespräsidialamt ließ mein Schreiben jedoch unbeachtet und legte mir schließlich nur weitere Steine in den Weg. In Deutschland wurde aufgrund einiger Besonderheiten des Landes gerade diese Gruppe der Wissenschaftler/innen zum Objekt der Gewalttätigkeit gemacht. Denn sie thematisierten, was diese funktionierenden Systeme übergingen. Als das Gesetz schließlich von Horst Köhler gebilligt wurde, verfasste ich am 15. Juli 2007 einen Text mit dem Titel „Produktive Fremdheit als integraler Bestandteil der demokratischen Gesellschaft und die Sprache“. Darin beschreibe ich die verschiedenen Tätigkeiten in den geisteswissenschaftlichen und kulturellen Bereichen und die damit verbundene Fremdsprache, indem ich den Begriff „Sprachtäter“ bzw. „Sprachtäterschaft“ einführe. Mit diesem Begriff erkläre ich, wie das Einsetzen von Leiter/innen ohne ausreichende Kenntnisse der deutschen Sprache in unterschiedlichen Positionen im bildnerischen Bereich den Ikonoklasmus fördert. Denn das oben beschriebene einseitige Gesetz schreibt vor, dass fortan Leiter/innen aus Europa und den USA ohne deutsche Sprachkenntnisse obere Positionen besetzen dürfen. Damit wurde veranlasst, dass diese den Platz der am besten ausgebildeten Staatsbürger/innen nicht europäischer und amerikanischer Herkunft ersetzen; hier wird eine Gewalt deutlich, die durch das Gesetz verschleiert wird. Auch der Afrikaner Okwui Enwezor nutzte dieses Gesetz, weil er in den USA in den Geisteswissenschaftlichen Bereich tätig gewesen war.

Von den zahlreichen anderen Positionen, die ebenso vergeben wurden, soll hier nicht die Rede sein. Damit wurde der Mangel an Kenntnissen einmal mehr unterstützt. Dafür mussten die eben beschriebenen gut ausgebildeten außereuropäischen Wissenschaftler/innen bezahlen, denn als die am besten geeigneten Personen wurden sie den unqualifizierten Europäer/innen und Amerikaner/innen untergeordnet, obwohl

sie über hervorragende Sprachkenntnisse sowie über umfangreiche bildwissenschaftliche Kompetenzen verfügen. Da der Zeitgeist ein ganz anderes Wissen und eine ganz andere Art der Erkenntnis verlangt, als die, welche diese Bewerber mitbrachten, sollten die betreffenden Forscher/innen aus ihrem Berufsfeld herausgerissen werden, damit die Unqualifizierten, die von dem neu eingeführten Gesetz begünstigt wurden, bald darauf als Qualitätsware gehandelt werden konnten. Das Gesetz hatte zudem natürlich auch einen enormen Einfluss auf die Auswahl der deutschen Bewerber.

Der gesamte Prozess hatte weitreichende Konsequenzen für die Bildproduktion und Bildvorstellung: So wurden überflüssige Bilder gefördert - und dort, wo neue Bilder notwendig waren, wurde gar die Bilderarmut unterstützt. Dies berührt jedoch eine hochkomplexe Problematik, deren Diskussion den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.

Das, was sich die ausgebildeten Kunstwissenschaftler/innen während ihrer Studienzeit mühsam erarbeiteten - etwa die Kompetenz, sich in der fremden Sprache auf fachlicher Ebene gewandt auszudrücken - wurde schließlich auf eine gewalttätige Art und Weise, das heißt durch das Ersetzen der alten Forscher/innen durch die sogenannten ausländischen Leiter/innen und Wissenschaftler/innen mit mangelnden Kenntnissen oder ohne Kenntnisse des Deutschen, zunichte gemacht; was an und für sich eine Zerstörung des Vermögens bedeutet, also eine unökonomisches Denken hatte damit die Bild- und Kunstwissenschaft beherrscht.

So war bereits früh abzusehen, wie viele der dringend notwendigen Kräfte und Erkenntnisse zunichte gemacht werden würden. Nach Einführung des Gesetzes wurden zahlreiche Personen ohne Sprachkenntnisse importiert und in hohen Positionen in den kulturellen Feldern eingesetzt. Diese Menschen, die nicht über ausreichende Kenntnisse verfügen, sind darauf angewiesen, ihre Konzepte anderorts abzuschauen. Aus diesem Grunde sind sie selbst zur Recycling-Leitern und -Leiterinnen geworden; denn die Sprache entwickelt sich in der Rede und die „Bilder“ sind mit dieser eng verbunden. Ähnlich ist es, wenn im bildnerischen Bereich - trotz der vorhandenen qualifizierten Forscher/innen - Personen eingesetzt werden, die nur ihre eigene Sprache sprechen. Dies führt auf andere Weise zu einer Bilderarmut - oder aber zur Produktion von überflüssigen Bildern. Die sogenannten Wissenschaftler, die nicht über die notwendigen Sprachkenntnisse verfügen, brachten - zusammen mit

ihren enormen Lücken - die Probleme ihrer Heimatländer nach Deutschland und gingen an dem eigentlich Problematischen der Bilder achtlos vorüber.

Ich sah an solchen Mechanismen nur die Trennung meines wissenschaftlichen Denkens. Obwohl der Unterstützer des erwähnten Gesetzes, Horst Köhler, letztlich zurücktrat, war er es, der die kranken Strukturen entwarf; und die Früchte seines Nachwuchses sind bereits lesbar - das oben geschilderte erkrankte Organ ist also von einer Heilung noch immer weit entfernt.

Um solch einen Vorgang bezeichnen zu können, habe ich den Begriff „Sprachtäterschaft“ geprägt. Der Sprachtäter kann keine „Bilder“ erschaffen, die eine Gesellschaft von den Dingen, unter denen sie leidet, befreit; vielmehr verdecken die neu generierten Bilder das Leid der Gesellschaft. Und die Schmerz verursachenden „Bilder“ wurden durch eine betäubende Politik wie die der vergangenen Jahre zu „Bildern der Zeit“, die das Denken und das Leben lahmlegen. Ein/e Sprachtäter/in dient schließlich dem Aufrechterhalten der „betäubenden Räume“ innerhalb der Gesellschaft.⁸⁰

Der Preis einer solchen Sprachtäterschaft, die von der deutschen Politik eingeleitet wurde, müssen nun die ausgebildeten und hochqualifizierten Kunstwissenschaftler/innen – um hier nur von unserer eigenen Disziplin zu sprechen – zahlen. Eine gute Qualifikation wird in unserer turbulenten Zeit nicht nur an der Hochschule erreicht; sie wird auch in der Schule der ‚unvorhersehbaren‘ Geschichte hervorgebracht. Es gibt einige wenige Wissenschaftler/innen, die solch unvorhersehbare Ereignisse durchlebten, diesen entfliehen konnten und schließlich in einer Disziplin wie der Kunstwissenschaft ausgebildet wurden. Doch gerade diesen Forscher/innen begegnete man mit Gewalt. Dort, wo die sogenannte Migration ihre Brennpunkte hat, verhielt sich die deutsche Politik und Wissenschaft zerstörerisch. Die dadurch entstandenen Defizite sollten die einzelnen Wissenschaftler/innen und Künstlerindividuen ausgleichen, die daran keinen Anteil hatten.

Nachdem die unqualifizierten Personen von der deutschen Politik in den Spitzenpositionen eingesetzt wurden, begegnen heute dieselben Politikern/innen der fatalen Folge ihrer Politik des Gesterns; der „Sprachtäterschaft“ - einer Politik, an der sich die zahlreichen Wissenschaftler/innen beteiligten. Die unqualifizierten Angestellten versagten und die Bilder, die keinen Platz haben durften, siegten. Diesen

Punkt habe ich in früheren jedoch nicht offiziell publizierten Texten mehrfach diskutiert und ausführlich beschrieben. Einmal auf diese Weise siegende Bilder wurden zu zentralen Referenzpunkten; um sie herum bildeten sich Strukturen, die das Leben in Regression versetzten. Wer davon unmittelbar betroffen wurde, war nicht der/die glatte Hochschulprofessor/in, der/die in seinem/ihrem Beamtenamt die Betäubung gegenüber der Katastrophe mit Kultur verwechselte, wie Bazon Brock und viele anderen (da, jedem das Seine), sondern ein ganz ein anderer Typ von Wissenschaftlern/innen und Künstler/innen.

Infolge dieser Politik, die ihre Grenze auf teure Weise gezeigt hatte, wurde Okwui Enwezor zum Direktor des Hauses der Kunst befördert. Ich bewege mich noch immer im Bereich des Bildes. Wer war Okwui Enwezor.? - Ein Politikwissenschaftler mit nur mangelhaften bildnerischen Erfahrungen, der nach einigen wenigen Ausstellungen in die USA berufen wurde. Der feine deutsche Moment liegt daran, dass wenn eine „Originalfigur“, die zusätzlich zu ihrer Ausbildung eine differenzierte individuelle historische Erkenntnis mitbringt, die die Wissenschaft und Kunst vermisst, sollte eine Figur sein, die in den USA schon abgeprüft, die nach den Bedürfnissen der nordamerikanischen Gesellschaft gefunden und beschäftigt wurde. Wieder sehen wir uns einer Recycling-Politik gegenüber, die auf der Basis der Sprachtäterschaft entwickelt wurde, obwohl ihre Initiatoren die Grenzen ihrer Vorstellungen bereits erlebt hatten.

Daniel Birnbaum, Pamela Corts, Valery Smith und Okwui Enwezor zählen zu den Personen, die ihre Behauptungen auf Basis der Erkenntnisse von Kunstwissenschaftler/innen wie mir erstellen; dass sie - trotz der vorhandenen besseren Kräfte - für die zentralen Posten ausgewählt werden, ist ein regressiver Akt. In den weiteren Hierarchien dieses Denkens ist auch dementsprechend die weiteren Figuren der besser Ausgebildeten ersetzt wurde. Zur Merkmal von Deutschland gehört, dass höchst unterqualifizierte Personen aus sogenannten nicht europäischen Welt für selten große Ausstellungen verwendet worden sind, die in Ihrem Konzept und Denken nur Basis der Katastrophe gewesen sind. Diese Art der Auswahl von Personen hat in den vergangenen Jahren Bilder verhindert, die das Leben schlechthin sicherten.

Deutschsprachige und deutsch sprechende Leiter/innen sind in den zentralen Momenten, in denen die folge ihre ‚Iconoclastische‘ Politik die Oberhand gewinnt,

immer wieder auf das Denken und Handeln einer Kunstwissenschaftlerin, wie ich es bin, angewiesen gewesen.

Außerdem wurde unter den deutschsprachigen und den deutschsprechenden Leiter/innen die Sprachtäterschaft eingesetzt und eine große Anzahl von Hochqualifizierten mit Sprachkenntnissen wurde durch kennntnislose Mitarbeiter ersetzt. Von oben nach unten oder von unten nach oben oder von links nach rechts oder von rechts nach links entworfenen strukturieren hat unter ein und derselben Krankheit der Erkenntnislosigkeit gelitten. Sie wollten nicht begreifen, dass sie seit Mitte der 90er Jahre Fehler gemacht und neue Probleme entwickelt haben. Dazu flüchten sie vor einem Gespräch bzw. öffentliche Diskussion darüber.

Mit dem Einsetzen der unqualifizierten Forscher in Führungspositionen wurden schließlich die universitären Fehler, die sie innerhalb der letzten zehn Jahre begingen, verdeckt. Isabell Graw etwa wurde eine Professorinnenstelle in den Städeln verschenkt, obwohl sie nur über einen Magistergrad verfügte - weil Daniel Birnbaum zu den unqualifizierten Leitern zählte und mit diesem Vorgehen seine Position zu sichern glaubte. Außerdem wurden die den Ausländern Eingehirateten die Möglichkeiten geopfert. Plätze für Professor/innen oder ähnliche Positionen wurden für sie zum Sonderangebot, usf. Es gibt genügend Fälle, die diese Behauptung belegen. Jede dieser Entscheidungen mündete in einem neuen Problem. Damit wurde das Kunstpublikum für die zentralen Fragen nicht sensibilisiert.

Was hat all dies nun mit Bildern und Vorstellungen zu tun?

Das Medium Sprache wurde im Bilderbereich als etwas Nutzloses disqualifiziert. Jeder durfte ohne Kenntnisse den Platz der Qualifizierten einnehmen, wenn er kein/e Ausländer/in aus dem außereuropäischen Ausland war. Während die Probleme während der vergangenen 30 Jahre in den außereuropäischen Sphären lagen, war die Religionswissenschaft nie in der Lage, sich über ihre Kompetenzen im Bereich der Bilder zu äußern. Köhler wie auch das Ministerium für Wissenschaft und Kunst und der gesamte germanistische Bereich wurden mit dem oben beschriebenen Gesetz zu einem leitenden Team der Sprachtäter/innen. Diesem Team haben alle meine Hochschulkollegen/innen gehorcht; keine/r dieser „Kollegen/innen“ hat widersprochen. Jeder Widerspruch zeigt sich in der Tat und nicht nur verbal. Wären sie alle ganz anderer Meinung, würde ich heute nicht diese Schrift publizieren. Außerdem möchte ich hier ausdrücklich betonen, dass ich meine individuelle Ansicht

dem Bundespräsidialamt unter Köhler mitgeteilt habe. Sein Rücktritt war schließlich zu ahnen. Einzelne Individuen in den politischen Parteien, die anti-Köhler sind, haben von seinem Fehler profitiert und sich gleichzeitig legitimiert.

Das Gesetz hat schließlich eine Hochschuldozentin wie mich, die konzeptuell andere Kollegen/innen zu übertreffen wusste, zur Zielscheibe der Aggressivität der Sprachtäter/innen gemacht. „Unterfordern bis zur Verdummung“ war der Plan, der mich ganz persönlich betraf - und den ich nur mit dem Entwerfen der Bilder, dem Verfassen meiner Texte überlebt habe. Dies war letztlich nur einen Weg, die weitere Gewalt gegen mich zu verhindern.

Ich beschrieb diesen Mechanismus damals wie folgt: „Während sie (die importierten Ausländer/innen) durch die besten Jobs die Sprache erst nebenbei lernen, treten die Hochqualifizierten, die viel Besseres hervorbringen könnten, auf die Stelle. Das Niveau (von diesen) soll für sie (jene) gesenkt werden. Das, was die anderen in ihrer Studienzeit im Bereich der deutschen Sprache geleistet haben, wird ihnen (den Importierten) zugeschrieben, wofür sie nicht geeignet sind. Dies benachteiligt, wie schon erwähnt, nicht nur sie, sondern auch die Qualifizierten, die zusätzlich zu ihrer Qualifikation der deutschen Sprache mächtig sind. ...“

Die produktive „Fremdheit“, die in einer fremden Sprache denkt, ist für eine demokratische Gesellschaft wie diese notwendig. Daher ist es insbesondere in den kulturellen und geisteswissenschaftlichen Bereichen von zentraler Bedeutung, nicht nur sprachlich den gesellschaftlichen Puls wahrzunehmen, sondern auch zu einer positiven Entwicklung in der Gesellschaft beitragen zu können. Ohne sehr gute Kenntnisse der deutschen Sprache nimmt hingegen vieles den Gang einer „Eigenentwicklung“. Auf Basis des geschaffenen Verständnisses von anderen „Fremden“ die gut bezahlten Stellen zu besetzen und erst danach beginnen die Sprache zu „lernen“, benachteiligt diese in der Fremdsprache. Im geisteswissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Bereich gibt es hierfür zahlreiche Beispiele.“

Außerdem werden - wie jedem bekannt sein dürfte - ‚Bilder‘ generiert, die unser Leben bestimmen, wenn eine Sprache in einem Land erlernt wurde, wenn mit ihr gedacht, gelebt und geschrieben wurde. Das sind Bilder, die die Menschen sowohl hier als auch dort betreffen. Ihre sprachliche und bildliche Komplexität übertreffen die Konzepte eines importierten Ausländers, selbst wenn dieser die deutsche Sprache

beherrscht. Für diejenigen, die anderen außer Tätigkeit lassen, gibt es nur in einem regressiven Land wie Deutschland Möglichkeiten der Entfaltung. Hinzu kommt, dass es in meinem Fall um eine einmalige historische Erkenntnis ging, die vielfach nachgefragt wurde.

Ich kehre zurück zu den Einflüssen einer solch aggressiven Gesetzgebung; die importierten Ausländer/innen, die im Namen der Quoten die Stellen zugewiesen bekamen, kannten nicht die unmittelbare Realität, in der wir leben, schöpfen und arbeiten. Die brennenden Fragen sind ihnen fremd; meist bringen sie ganz andere Probleme mit und machen diese zu ihrem quasi-kulturellen Programm. Dies wäre noch nicht die regressive Hauptfolge des Gesetzes.

Durch ein derartiges Gesetz wurden, wie bereits erwähnt, die besser Ausgebildeten programmatisch marginalisiert. Der Rest schmeichelte sich bei den politischen Parteien ein, um die kleinen Posten besetzen zu können. Diese Art der Ausländer/innen verständigte bei jeder kulturellen Auseinandersetzung die Polizei. Der mittelmäßige Deutsche wurde dadurch befriedigt und trat immer stärker in den Vordergrund. Da ist eine Serie von Personen, die unter ihrem Denken die Bilder bestimmt wurden, zu erwähnen. So bekamen diejenigen, die von den Bildern und mit den Bildern dachten, nur weil sie von der Geschichte direkt betroffen waren, kein Existenzrecht zugesprochen. Denn wurde gezeigt, entweder das Anbieten und Nicht-Denken innerhalb einer politischen Partei oder wartet auf Euch das Tod Eures Intellekts. Auf diese Weise wurde das geistige Vermögen zertrümmert.

Diese Tatsache zeigt, wie die Wissenschaft ihre Unabhängigkeit für einen effektiven und gesunden Austausch mit anderen Feldern wie der Politik und der Wirtschaft verloren hatte. Weshalb auch generierte das Versagen von einer dessen vom Anderen. Für diesen Vorgang kann ich zahlreiche Beispiele anführen. Diese „Zusammenarbeit“ hat Bilder bestimmt. Weil die importierten Ausländer/innen in dem Bereich des Bildes weder die Probleme vor Ort begreifen noch die originalen Ansätze und Konzepte aus diesem Gebiet wahrnehmen wollen und können, trat schließlich das erreichte Niveau zurück. Bis die Ursachen dieser Regression in dem Fach Kunstgeschichte bzw. Bildwissenschaft aufgefunden wird es noch eine Weile dauern. Die Frage bleibt übrig, ob manche zum Rücktritt gezwungen werden. Die Bilanz in diesem Zusammenhang war nicht die Summe (0), sondern sie ist irgendwo im Minusbereich verortet. Ein gesamter kunstwissenschaftlicher Bereich trat auf die

Stelle - außer die faulen Hochschuldozenten/innen, die schamlos Konzepte gestohlen und die ursprünglichen Autoren ausschlossen haben und damit dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst in die Hände spielten.

Außerdem wurden diese Leiter/innen und Wissenschaftler/innen erst auf die ernste Lage der Kultur und Kunst und auf die Probleme, die behandelt werden sollten, aufmerksam, nachdem sie diese auf eine „recycelte“ Art begriffen. Das alles lief auf Kosten der Begabten und Intelligenteren, die die Probleme rechtzeitig begriffen und bekannt machten, die jedoch anschließend mit Hilfe eines aggressiven Plans verdrängt und marginalisiert wurden. Das Ganze widerspricht dem Geist einer Wissenschaft, die jenseits der Vorschriften einer Politik und der bestimmenden Wirtschaft ihre Konzepte kongenial entwerfen und entwickeln und das Aufgehen des Wissens an Stelle der verwelkten Blumen fördern sollte. Ich möchte diese Metapher etwas fortführen: Eine unbehandelte, aber notwendige Frage bleibt immer eine Knospe des Wissens - bis diese aufgehen wird.

Die Sprachtäterschaft überschnitt sich in Deutschland mit einem theologischen Bildungsplan des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst, die sich seit der Zeit der Leitung des Ministerium von Anette Schavan fortsetzt, wovon die unreligiösen Parteien uneingeschränkt profitierten. Sogenannte ausländische Künstler/innen und Wissenschaftler/innen sollten sich nach diesem theologischen Plan funktionalisieren lassen, während die Probleme ungelöst blieben - ein Weg, von dem ich bewusst Abstand gehalten habe und gegen den ich rechtzeitig meine Einwände ins Feld geführt habe. Weshalb auch plötzlich die in Deutschland Geborenen sich als Ausländer/innen bekannt gemacht haben und mit einem theologischen Design zu Religionswissenschaftler/innen, zum Religionsphilosophen, Orientalisten mit Schwerpunkt Islam, zum Kenner der internationalen Beziehungen innerhalb der muslimischen Welt, zu muslimischen Dezernenten, zu muslimischen Kunstinterpreten wurden, weil sie dafür gefördert wurden. Den engen Raum der Religion ließ jedoch nicht, dass die Welt so wie sie sich vorgestellt haben zu genießen, weshalb auch griffen sie nach Kunst. Mit der Brille der Religion (weil dort die Gelder flossen) begannen sie, die Künste zu einer Mülltonne eines beschränkten Denkens verkommen zu lassen, was zu einem Desaster im Bereich der Bilder führte. Auf diese Weise haben sie alle die Künste und Vorstellungen missverstanden. Zwar

räume ich ein, dass die Kunst mit ihren Bildern einem armen Denken die Möglichkeit der Veränderung geben soll; das bedeutet aber nicht, dass das arme Denken dieser Wissenschaftler das Steuer der Kunst bewegen sollte. Genau das jedoch ist es, was hier geschehen ist.

Das Einsetzen der Religionswissenschaft an Stelle der Kunstwissenschaft hat viele konzeptlose Hochschuldozenten/innen gefreut, denn diesen ging es nicht darum, das aufgetretene Problem zu begreifen oder gar zu lösen; ihnen ging es nur darum, sich eine Karriere mit dem Denken der anderen zu sichern. Sie konnten das Problem nicht lösen, denn sie kannten das Problem nicht. Nur derjenige, der mit den Problemen konfrontiert ist, kann damit beginnen, sie zu lösen.

Die ruinösen Folgen dieser Politik lassen sich jedoch nicht verbergen. Das theologische Design von Wissenschaft und Kunst brachte auf der anderen Seite diejenigen, die dagegen waren, dazu, extreme Meinungen zu vertreten. Da sind zahlreiche Beispiele aus unterschiedlichen Bereichen zu nennen. Die Menschenrechte Bereich ist nur ein davon.

Die Erkenntnisse und die geschichtlichen Erfahrungen mit einer umfassenden Studie zusammen zu bringen und damit das Denken über ein Phänomen oder über das, womit wir in der Realität konfrontiert sind, weiterzubringen, wäre nur möglich, wenn wir aus unserer Betroffenheit heraus zu arbeiten verstünden. In Deutschland wurden die unmittelbar Betroffenen ausgeschlossen und die anderen Kreise gefordert und gefördert. Die Gründe hierfür möchte ich hier nicht im Einzelnen diskutieren. In Deutschland wurden Betroffene aus den USA importiert; so waren Exzellenz-Programmen, die amerikanischen Gäste an der J. W. Goethe-Universität lediglich ein Recycling-Programm, mit dem die gewaltsamen Fehler der Universität Frankfurt verdeckt werden sollten. Die politische Stimme der eingeladenen amerikanischen Dozenten, die auch nichts anders als das Übliche zu sagen hatte, sollte die höchst differenzierten kunstwissenschaftlichen Vorstellungen ersetzen. Dies sind Akte der Ausbeutung. Denn auch durch diesen Mechanismus wurden Bilder vermeidet, die das Leben stärkten.

Mit solchen regressiven Plänen der Unqualifizierten ist der deutschen Wissenschaftsbetrieb überfüllt. In dem Bilderbereich werden auch die Museen und andere Kunsteinrichtungen in diese Geschichte hineingezogen.

Obwohl die deutsche Wiedervereinigung und die Geschichte nach 1945 zeigten, dass die betroffenen Wissenschaftler/innen die überlebte Geschichte viel besser zu vermitteln wissen, wurde dies immer wieder verhindert. Obwohl es die Vorstellung der anderen besser begleiten dürfte. So widersprach die Kunst nach 1945 ihre eigene Substanz; eine Inversion ist damit stattgefunden.

Bildlich prägt in diesem Zusammenhang seit 1995 die US-amerikanische Vorstellung die Bildvorstellung in Deutschland. Die deutsche Kunstwissenschaft unterschätzte und unterdrückte die aus Deutschland stammten Vorstellungen. Im Gegensatz zu diesen, interessierte Amerikaner Künstler/innen und Vorstellungen, die sie auf dem Weg der Konfrontation mit den neu entstandenen Realitäten begleiten und sie damit die dort entstandenen Fragen mitlösen könnten. Diese amerikanischen ‚Reflexionen‘, die an den Problemen überzeugt vorbeigingen, dominierten dann die Vorstellungen in Deutschland und wurden vorzeitig zum Maßstab erhoben. Sie rechneten damit, dass der Deutsche sie recycelt. Dies war keine falsche Einschätzung. Während die Deutschen die Initiativen der sogenannten Migranten in der deutschen Kunstwissenschaft abschotteten und sie in Formen, die sie kannten, kategorisierten und dabei nicht bereit waren, die neue Geschichte durch diese Figuren zu begreifen, entwickelten die Amerikaner daraus Bilder, sandten diese nach Deutschland, fanden dafür ein Publikum und nahmen am Prozess der Produktion des Bildes teil. Dies ist ein weiteres komplexes Thema.

Ein einmal falsch eingeschlagener Weg wurde durch die sogenannten „Kunst-Monopole“ zu *dem* Weg erhoben. Um diesen herum wurden alle anderen entweder ausgerottet oder so unterfordert, bis sie im Laufe der Zeit schwach wurden, und sich zu einem Ort der Vorwürfe wandelten. Deshalb habe ich mich mit meinem individuellen Konzept „Kunstwissenschaft für die Öffentlichkeit und in der Öffentlichkeit“ von diesem Vorgang distanziert und nach der Entwicklung einen anderen Weg gesucht. Keiner, der sich von den Ansätzen des Anderen eine Vorstellung gemacht hatte, konnte auf Basis dieser Vorstellungen sagen, wie die Zukunft aussehen könnte und dem dabei auszuschließen.

Wir werden nun von den Problemen eingeholt, weil im Bereich der Kunstwissenschaft die Falschen gefördert wurden. Dies führte zu einer Marktlücke, die mit den Vorstellungen, die an den Problemen vorbeigingen, aufgefüllt wurde. Diese Spaltung zwischen den notwendigen Bildern und der Bildproduktion, die an

den wesentlichen Punkten vorbeiging, machte die deutschen Hochschulen zu Teilhabern an „reiner Destruktivität“ in der Welt.

Bisher habe ich über die aktive Politik der Sprachtäter gesprochen, die das erreichte Wissen systematisch zurücksetzt - und über das Ersetzen der Kunstwissenschaft durch die Religionswissenschaft, die rudimentäre Rolle der politischen Parteien, die entweder für ihre unqualifizierten Mitglieder/innen von dem religiösen Bildungsdesign gegen einzelne Wissenschaftler/innen, die für sie „nicht erreichbar“ waren, profitierten oder versuchten, in die legitimen Bereiche wie den der Menschenrechte fachlich unqualifizierte Figuren der vertriebenen Kunstwissenschaftler einzuführen. Es geht mir in allen diesen Fällen um die Rolle der Kunst und der Bilder, die den Unqualifizierten überlassen wurde. Als Beispiel führe ich eine/n unqualifizierte/n europäische/n Kunstwissenschaftler/in an, der/die in einem Gebiet eingesetzt wird, für das ein fachlich kompetenter, davon betroffener (Kunst-)Wissenschaftler verfügbar wäre.

Im deutschen Wissenschafts- und Museumsbetrieb war die Sache jedoch umgekehrt. Mit unterschiedlichen Mitteln wurden die Ansätze und Vorstellungen von einer weggenommen, den anderen überlassen und jene ausgeschlossen.

Wissenschaftlich gesehen weist eine betroffene und zugleich gut ausgebildete Kunstwissenschaftlerin eine größere Qualifikation auf als eine unbetroffene Kunstwissenschaftlerin, die von ihrer Vorgängerin zunächst heimlich lernen und dann das, was sie gelernt hatte, als ihre eigene Produktion verkaufen muss. Ich erinnere an Kittelmann, der in dieser Hinsicht unqualifiziert ist.

Unter solchen unterqualifizierten Personen sind Produktion und Vermarktung *der* Bilder eine Unterstützung bekommen, während das Verstehen der ‚Bilder‘ unserer Zeit ganz andere Kenntnisse voraussetzt.

Die zeitgenössische Kunst mit so vielen irreführenden Entscheidungen hatte eine Geschichte entworfen, die sie später auf Bilder und Vorstellungen derjenigen Personen angewiesen machte, die sie versuchte mit zahlreichen Ersetzungen, zu beseitigen.

Diese bestimmende Kunstwissenschaft war eine Entscheidung für die Produktion von Bildern, die an den unser Leben bestimmenden Ereignissen vorbeigingen. Es entstand eine Lücke, die dann durch das verschleierte Denken wieder gefüllt werden sollte,

während die verschleierte Bilder und das verschleierte Denken nur einen Teil der bildenden Kunst ausmachen sollten.

Durch eine solch systematische Unterforderung und Beseitigung der Vorstellungen, die die zeitgenössische Kunst ergriffen hat, blieb als Ausweg nur eine sehr individuelle Leistung, selbst wenn alle Entwicklungsmöglichkeiten ausgeschlossen wurden.

Der quasi-Dialog, der schließlich in einem dualen System der religiösen und nichtreligiösen Einstellungen geführt wurde, feierte einige Jahre lang seinen Höhepunkt. Diese Jahre hatten ausgereicht, um alle anderen Vorstellungen auszurotten, bis die falsche Referenzen noch ein Mal auf Basis diese Art des wissenschaftlichen Denkens aufzutreten. Seit 2009 haben diejenigen, die bis dahin verantwortungslos ihre geförderten wackligen Vorstellungen laut in Deutschland äußerten, das Maul gehalten. Denn ihr Versagen war nicht mehr zu verbergen, während noch immer das erkrankte Organ das gesunde ersetzt und „funktionieren“ soll.

Dieses erkrankte Denken hat die oben genannten Gruppen mit ihrer individuellen Leistung, auf die die Kunstwissenschaft heute mehr denn je angewiesen ist, auf politischem Wege marginalisiert. Sie ist eine Gruppe von Künstler/innen und Wissenschaftlern/innen, die ihre große Kraft nicht den religiösen und gegenreligiösen Auseinandersetzungen widmen wollten. Die meisten der Wissenschaftler und Künstler, die sich mit der Debatte um Religion und Nicht-Religion einen Namen machten, waren die den Konflikt verursachenden Personen, weil sie sich dadurch in die sogenannten aktuellen Themenbereiche zu lancieren glaubten. Ein/e Wissenschaftler/in, der/die den Konflikten und den katastrophalen Zuständen kennt und diese wissenschaftlich zu vermitteln weiß, sucht keinen konfliktschaffenden Weg wie diesen; zudem hat er/sie zahlreiche unbehandelte Themen und Konzepte, die gefördert werden sollten, was in Deutschland jedoch nicht getan wurde. Schließlich wurde die Kunst auf einen Weg geleitet, den die politische Religion gefordert hatte. Denn den Ausgangspunkt war die Politik gewesen und nicht ein Denken, das im Abseits die Problematiken erkannte. Gerade diese Art des Denkens wurde zu wenig gefördert; später wurde sie vollständig aus dem Kunstbereich ausgeschlossen und war nunmehr auf individuelle Leistung angewiesen.

Die Bildentwicklung wurde damit in den letzten Jahren von den Konfliktschaffenden bestimmt. Dies legen zahlreiche Beiträge derjenigen Künstler/innen nahe, die bereits vor der konfliktschaffenden Politik der Bilder publizierten und vollkommen benachteiligt wurden. Eine Versagerpolitik hat damit das schwache Medium Kunst in die Hölle geleitet.

Mit der Veränderung seit 90er Jahre brachte die Kunst neue Bilder, die sich unabhängig oder neben den schon existierten Bilder entwickeln sollten, was nicht der Fall gewesen ist. Das bedeutet, die Entwicklung bestimmter Ideen und Vorstellungen sollten als eine sich fortlaufende Sphäre betrachtet werden, deren Entwicklung eines Freiraums bedurfte.

Diese Kann, nur wen, der aus einer zu behandelnder Geschichte herausgekommen ist und dazu fachlich qualifiziert ist. Wenn diese Personen ausgeschlossen wurden, hatte sich eine Politik, ein Hochschulsystem für die neue Konflikte und nicht für die Lösungen entschieden. Das ist das Bewusstsein der deutschen Wissenschaft in den letzten Jahren gewesen - eine Wissenschaft, die von der Folge seines Bewusstseins flüchtet.

Bereits seit Mitte der 90er Jahre zeigten die Kunstinstitutionen und Universitäten in Deutschland ein Interesse an den in den USA entwickelten Bildvorstellungen, die die neu aufgetretenen religiösen Kräfte in der Politik auf eine künstliche Weise darstellten und gleichzeitig an den eigentlichen Realitäten vorbeigingen, während sie diese neue Sichtweise als Realität vermarkteten. Die kunstwissenschaftliche Welt in Deutschland unterwarf sich der politischen Welt und füllte damit eine Marktlücke. Die Reduktion auf exotische Schleierbilder insbesondere aus den USA innerhalb einiger weniger Jahre hat im Bereich der Bildvorstellung einen enormen Schaden hinterlassen. Die destruktiven Konsequenzen wären mit anderen Bildern zu beseitigen, wofür in Deutschland jedoch die notwendigen Kenntnisse fehlten. Dieser Reduktionismus ließ eine Richtung entstehen, die andere stark benachteiligte und sich in Widersprüchen verstrickte.

Der Reduktionismus hat zudem schließlich das oben besprochene reine destruktive Denken gefördert; auch hat er einen starken Einfluss auf die Bildproduktion ausgeübt. Diese Art des Förderns der Bilder fand nach einem europäischen Bedürfnis und einer europäischen Vorstellung statt, die die mitgebrachten Erkenntnisse missachtete und

Jahre brauchte, um zu begreifen, wohin die Entwicklung führen würde. Als sie vor den Konsequenzen ihrer falschen Vorstellungen standen, schoben sie diese den Wissenschaftsindividuen und Künstlern, die sie ausgeschlossen hatten, zu - eine Barbarei, die bis heute fortwirkt.

Mit den Vorstellungen wie zum Beispiel die Schleierstaaten mit Unterstützen der Schleierbilder zur modernen Schleierstaaten machen zu können, hat ein politisches Programm vorgeschrieben, dass alle weitere Vorstellungen sich zurückziehen sollen - ein Programm, das die Kunst einseitig als ein Instrument benützte und eine Mitteilung der anderen Vorstellungen verhinderte. Mit den anderen Vorstellungen ist nicht unbedingt eine gegenteilige Meinung gemeint. Wichtig war in diesem Zusammenhang, dass - durch die Politik angeleitet - eine Art des extremen Denkens zu bilden in der Kunst stattfand, das den anderen Nuancen keinen Platz einräumte. Anstelle einer Entwicklung von Vorstellungen, die aus einer extremen Situation heraus entstanden waren, suchte die deutsche Wissenschaft wie eine Goldgräberin nach den Leistungen, die sie nie unterstützt hatte, um ihre Politik und die daraus entstehende Krise zu verbergen. Schließlich liefen die deutschen Hochschulen und Museen aufgrund des theologischen Designs und den Entwürfen der neu eingesetzten Personen einer erschöpfenden Politik.

Kompetenzen verdrängen, sich dem Verdrängten verschließen, die neu generierten Probleme auf das Verdrängte projizieren und vor einer Diskussion über die Missstände flüchten - dies waren die Kennzeichen einer Wissenschaft in Deutschland, die ihr Versagen die Bilder unserer Zeit geworden.

Die Bilderwelt und die künstlerischen Vorstellungen wurden durch das Fördern der mittellosen Künstler in die Wege geleitet, was schließlich nichts anderes als ein auf-der-Stelle-Treten bedeutete. Auf-der-Stelle-Treten bedeutete hier das Verhinderung von Vorstellungen, die dringend notwendig waren.

Denn die Künstler/innen waren gezwungen, nach den Pfeifen einer Politik tanzen, um weiter arbeiten zu können, dieselbe nicht wusste, wohin sie wollte, denn allein ihr Ausschließens Mechanismus gegen Menschen eingerichtet gewesen sind, die das Versagen dieser vorausgesehen haben.

In diesem Zusammenhang sind zahlreiche Ereignisse - etwa der Mauerfall und dessen Folgen, der Krieg im Irak und das Ende des Krieges, die Positionen, die die USA und Europa derzeit einnehmen, der Ende des Kriegs in Afghanistan und der Aufbau des

Landes, China und die chinesische Bilderflut, das schwarze Amerika und seine Rolle auf dem deutschen Kunstmarkt, und die europäische Position, usf. - zu berücksichtigen.

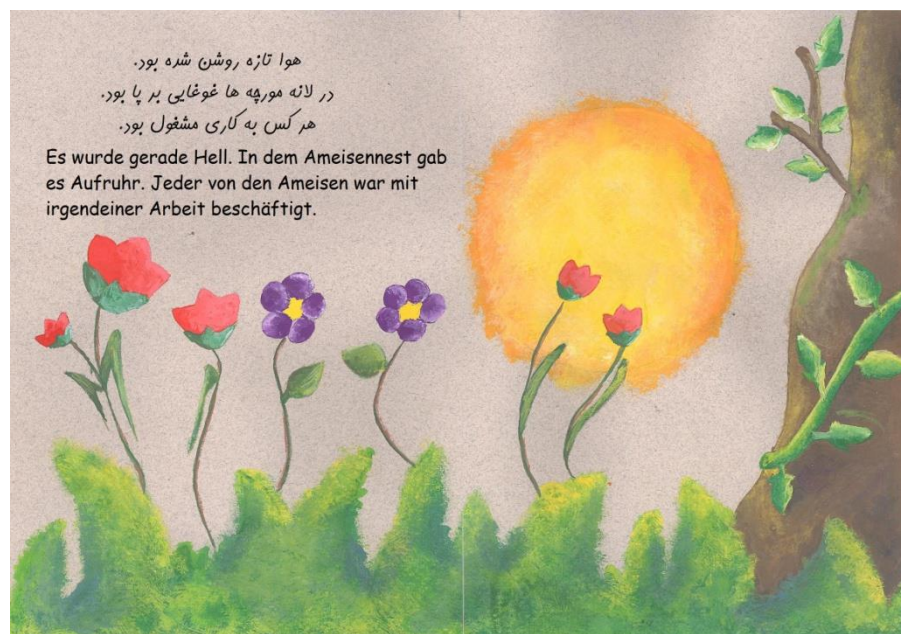
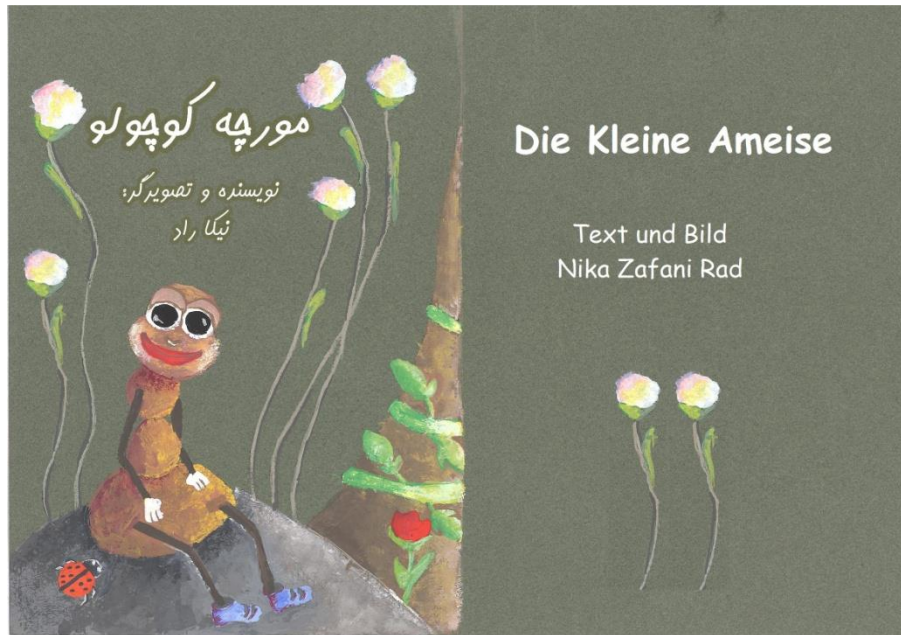
Diese und viele weitere politische Elemente sind zu berücksichtigen, möchte ich die Rolle der Kunst als ein schwaches Medium zwischen der Politik und dem Markt beschreiben.

Verfasst im Jahr 2011

Ich bin Bazongurke. Die rote Gurke. Ich habe mit meinen Kollegen verhindert, dass Nika nach Deutschland reisen und dort studieren wurde. Jetzt werden wir platzen, denn alle werden ihr kleines Buch lesen.

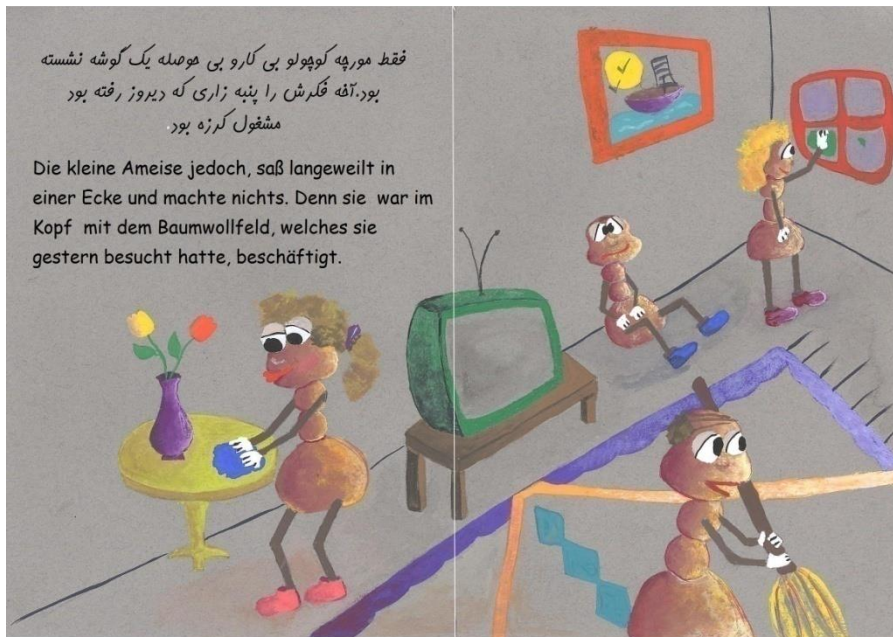


Nika Zafani Rad, geboren 1985, lebt und arbeitet in Teheran.



فقط مورچه کوچولو بی کار و بی موهله یک گوشه نشسته
بود. آئه فکرش را پنبه زاری که دیروز رفته بود
مشغول کرده بود.

Die kleine Ameise jedoch, saß langweilt in
einer Ecke und machte nichts. Denn sie war im
Kopf mit dem Baumwollfeld, welches sie
gestern besucht hatte, beschäftigt.

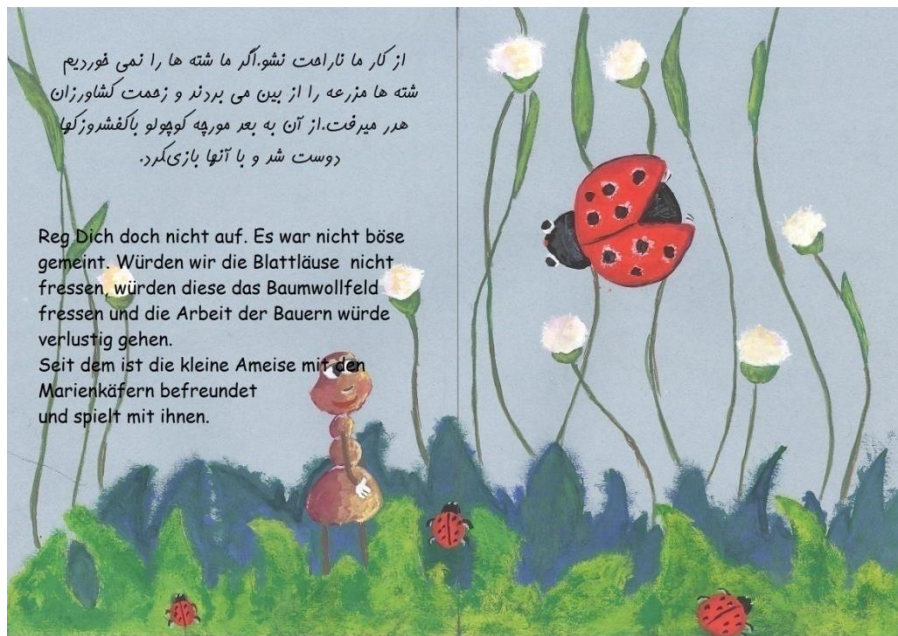


خواست یواشکی از لانه بیرون رود که مورچه سربازی
پلویش را گرفت و گفت اول باید کارت را تمام
کنی بعد از لانه خارج شوی.

Sie wollte leise aus dem Nest herausgehen,
wurde jedoch von dem Ameisen-Soldat
erwischt. Dieser sagte ihr: Du solltest Deine
Arbeit fertigstellen, erst dann darfst Du aus
dem Nest herausgehen.







Abbilder „Sprachtäter“ und „Kleine Ameise“

- S.42 – Kollage Furzkreis Berlin, 2013
 S.43 – Kollage Furzkreis Berlin, allover, 2013
 S.60 – Kollage Rote Gurke, 21x29,7 cm
 S.61- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.61- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.62- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.62- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.63- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.63- Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.64 - Kleine Ameise, Malerei und Zeichen
 S.64 –Kollage und Schrift, Curcubita, die Kadu Tanbal

Fußnote –Zur Metaphorizität begehbarer Skulpturen und zur Allegorizität negativer Räume, S. 1-19

- 1 Ulrich Renschler, ut philosophia Poesis, Becketts allegorische Philosophiekritik qua Inversion der metaphersprachlichen Topik“, Ffm. 1995
- 2 Vico, Giovanni Battista, Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker, Teilband, Hamburg 1990, S.15
- 3 Ebd., S. 16
- 4 Siehe Shahrokh Meskoob, Tschadn Goftar dar farhange Iran (Einige Essays über iranischen Kultur), Teheran, 1992, S. 137f.
- 5 ars translationis, Iranische Emigrationskunst anhand ausgewählter Kunstwerke, elektronische Bibliothek der Bergischen Universität Wuppertal, 2001, S.333ff.
<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fb05/diss2001/riahi/index>
- 6 Theresia Heimerl/ Christian Wessely, Stadt-Utopie, Schlaglichter auf die filmisch - ästhetische Konzeption der Stadt in religiöser und paraleligiöser Hinsicht in: Gerhard Larcher, Karl M. Woschitz (Hrg.), Religion - Utopie - Kunst, Die Stadt als Fokus, Wien 2005, S. 68
- 7 Der Turmbau zu Babel. Maßstab oder Anmaßung? Biberbach 1997, S. 52
- 8 Vgl. ebd. S. 86
- 9 Moderne Architektur, seit 1900, Wiliam J. R. Curtis, S.12
- 10 Vgl. Werner Goetz, Von Pavia nach Rom, Köln 1978, 12
- 11 Theresia Heimerl/ Christian Wessely, Stadt-Utopie, Schlaglichter auf die filmisch - ästhetische Konzeption der Stadt in religiöser und paraleligiöser Hinsicht in: Gerhard Larcher, Karl M. Woschitz (Hrg.), Religion - Utopie - Kunst, Die Stadt als Fokus, Wien 2005, S. 72
- 12 Öffentlicher Raum, Salzburglehen, München 1998, S.11
- 13Vito Acconci, Courtyard in tue wind, Ostfeldern Ruit 2003, S. 37
- 14 Architektur der Obdachlosigkeit, Biss zur Gast in der Pinakothek der Moderne, Köln 2003, S.98
- 15 Kunst aus Stahl - Goldene Löwen, Richard Serra, Fabrizio Plessi und die Pickhans, Christian W. Thomson (Hrg.), Siegen 2002, S. 55
- 16 Ebd, S. 57
- 17 Pontes, Thilo Rissing, Visualisiertes Bilderverbot? Theologie im Gespräch mit Gordon Matta-Clarks, Dekonstruktion der Architektur, Bd.12, London 2003, S.7
- 18 Siehe auch Pininski, Z.Peter, Zwischen Kunst und Architektur, Darmstadt 2002, S. 9
- 19 Vgl. Gordon Matta-Clark, Office Baroque und andere Arbeiten, 1979, S.4
- 20 Pontes, Thilo Rissing, Visualisiertes Bilderverbot? Theologie im Gespräch mit Gordon Matta-Clarks, Dekonstruktion der Architektur, Bd.12, London 2003, S. 5 Und „Der besondere Fokus einer auch theologischen Lektüre wird dabei auf dem Moment des biblischen Bilderverbots liegen, denn Matta-Clarks eigenwilliger Umgang mit Architektur kann gelesen werden als ein visualisiertes Bilderverbot.“ S.78
- 21 Pontes, Thilo Rissing, Visualisiertes Bilderverbot? Theologie im Gespräch mit Gordon Matta-Clarks, Dekonstruktion der Architektur, Bd.12, London 2003, s. 9
- 22 siehe auch Ebd. S. 15
- 23 Siehe auch Friedrich Meschede (Hrg.), Rachel Whiteread, Berlin 1993, S. 8,11, f.
- 24 Sibylle Ohlin (Hrg.), Kunst und Architektur in Basel und Zurich, Hybride Zonen, Birkhäuser 2003, S. 80

-
- 25 DQ 160, The Poetry Garden by Siah Armajani, 1994 Massachusset, S. 14
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. DQ 160, The Poetry Garden by Siah Armajani, 1994 Massachusset, S. 10
- 28 Hermann, Forkl, Die Gärten des Islam, Stuttgart 1993, S.56
- 29 Ebd. S.57
- 30 Mui'zzi, der Dichter, vergleicht in seinem Gedicht der Sultan der Seldschuken in seinem Garten bei Isfahan mit dem koranischen Paradieseswächter. Hermann, Forkl, Die Gärten des Islam, Stuttgart 1993, S.58
- 31 Louis Horn, Roni Horn, München 1983, S. 10 und „Im Hof der Glyptothek hat Roni Horn Granitquader der Pflasterung teilweise entfernt und durch Abgüsse in Blei ersetzt. D. H., jeder Pflasterstein wurde abgeformt, in Blei gegossen und anstelle der Granits wieder in den boden eingelassen, so dass nur eine Seite der Quader sichtbar bleibt. (Leider mussten Zugeständnisse hinsichtlich des finanziell und technisch Machbaren eingegangen werden. So konnte nicht jeder Stein einzeln abgeformt werden, sondern einige Formen wurden „stellvertretend“ gewählt. Das hat zur Folge, dass im Unterschied zur Steinpflasterung Wiederholungen der Formen auftreten und Muster entstehen.“
- 32 Ebd. S. 18
- 33 Ebd. S.10
- 34 Hartog, Arie (Hrg.), Per Kirkeby,Bremen 1997, S. 66
- 35 Ebd. S.68
- 36 Klaus Kinold (Hrg.), Deutsche Bibliothek Frankfurt am Main, 1997 Ffm, S. 112
- 37 Hartog, Arie (Hrg.), Per Kirkeby,Bremen 1997, S. 67
- 38 Per Kirkeby, Bremen 1997, S. 66, Buch Cheken?
- 39 Tadashi Kawamata, Bridge and Archives, Photos by Leo van der Kleij, Moyland 2001, S. 73
- 40 S. a. Werner Lind, Die Tradition des Karate, Heidelberg-Leimen 1991, S.51f.
- 41 Tadashi Kawamata, Bridge and Archives, Photos by Leo van der Kleij, Moyland 2001, S. 73
- 42 Henry Schubert, Kriegskunst und Mangement: die Umsetzung der Prinzipien der Klassiker japanischer Kriegs- und Kampfkunst auf die moderne Unternehmens- und Personalführung, Hamburg 2001, S. 15
- 43 Siehe die Grafik in: Köhler, H. - U., Musashi für Manager, Frankfurt und Berlin 1988, S. 205
- 44 Ebd. 15f
- 45 Ebd. 17
- 46 Karoshi: Konkurrenzkampf und Lebenswandel in der japanischen Gesellschaft, Joachim Kersten, In: Caroline Y. Robertson-Wensauer (Hrg.), Japan in interkulturellem Kontext, 1998Baden-Baden, S.76
- 47 Ebd. S. 139
- 48 Ebd. 146
- 49 Destroyed Church, 06, 1987 - 09,1987, Garnisonskirche, Kassel (D), Documenta 8, S. 72
- 50 S. a. Tadashi Kawamata, Bridge and Archives, Photos by Leo van der Kleij, Moyland 2001, S. 73
- 51 Carl Andre, Sculptor, Krefeld und Wolfsburg, 1996, S. 132
- 52 Zum Metapher- und Allegoriebegriff siehe Ulrich Renschler, ut philosophia poesis, Becketts allegorische Philosophiekritik qua Inversion der metaphersprachlichen Topik, Frankfurt 1995, S.I – XXXII insbesondere S. VI und XX. und ars translationis, Iranische Emigrationskunst anhand ausgewählter Kunstwerke, elektronische Bibliothek der Bergischen Universität Wuppertal, 2001, S. 20ff in <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fb05/diss2001/riahi/index>
- Ulrich Renschler entwickelt ein Metapherverständnis, das auf antik-humanistischen Grundlagen fußt. Laut Renschler verhält sich die Metapher nicht reflektierend, sie wirft nicht zurück, sondern transferierend. Sie überträgt.
- Diese Fähigkeit der Übertragung gründet in der alltäglichen Rede. Jeder Dialog ist auf sogenannte Dialogizität angelegt: Inhalte werden aus dem Kontext des "Senders" in den des "Empfängers" übertragen. Derart werden die gesprochenen Wörter, Worte und Sätze zu Metaphern. Dabei sind für Renschler die Metaphern und Übertragungen, die zu Inversionen geführt haben, Allegorien.
- Renschler erklärt, dass die Philosophie folglich auf einer Re-Allegorisierungsbemühung der nachfolgenden Philosophen beruhe. Diese seien aber zugleich bestrebt (zwecks Abschöpfung des entstandenen Mehrwerts und zur Präsentation des Erkenntnisgewinns), diese neuerliche Allegorie wiederum auf Identität hin zu restringieren. Bei diesem Prozess spielen Inversionen der metaphersprachlichen Felder eine bedeutende Rolle.
- Bei Kunstwerken könnte dieses Metapher- und Allegorieverständnis folgendermaßen begriffen werden: Der Raum enthält nicht mehr eine Skulptur, sondern ist selbst Skulptur. Nicht die Kunstwerke, als etwas *unbegehbare*s, übertragen die Bedeutung des Raumes in Form von Skulptur, sondern der Raum ist zur *begehbaren* Skulptur geworden. Diese Umkehrung ist Allegorie des Begehbaren. Sie wird dann später in Werken von z. B. Rachel Whiteread realisiert, insofern die begehbare Skulptur zur Unbegehbaren geworden ist. So besteht auch die Geschichte der Skulptur aus Re-Allegorisierungen
- 53 Atelier van Lieshout, Ein Handbuch, Köln 1997, S. 13

54 Vgl. Art, Das Kunstmagazin, Nr. 9, September 2005, S. 9, Arbeitslager im Museum

Fußnote - Paul Dierkes' Skulpturen, S. 31- 44

55 Antoinette Le Normand-Romain (Hrg.), Skulptur, Die Moderne 19. Und 20. Jahrhundert, Bonn 1996. S.109

56 Ebd. S.115

57 Read, Herbert, Geschichte der modernen Plastik, München 1966, S. 45.

58 Ebd. S. 51f.

59 Vgl. Ebd. S. 10

60 Eduard Trier, Figur und Raum, 1960, Berlin, S.39

61 Vgl. Ute Steinfels, Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption, S. 208, 213, 216, 218

62 Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 22

63 Ebd. S.132

64 Ebd. 135-137

65 Steinfels vergleicht die Gestalt Judas von Dierkes mit der Skulptur „Russische Bettlerin II“ aus dem Jahr 1907 von Ernst Barlach und der Skulptur „Der Einsame“ von 1910, Ute Steinfels, Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption, S.138

66 „Auch formal, stilistisch und ikonographisch finden sich im plastischen Werk Dierkes' Parallel zu vielen abstrakten Richtungen der ‚klassischen Moderne‘ wie etwa Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus.“ Ebd. S.122

67 Trier, Eduard: Figur und Raum, Die Skulptur des XX. Jahrhundert, Berlin 1960, S. 39

68 Roland Barth, Strukturalismus und Semiotik in: Kimmich, Drothe (Hrg.)Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart Stuttgart 1996, S. 216

69 S.a. Kraemer, Catherine: Barlach, Reinbek bei Hamburg 1984, S.63ff.

70 Ebd.

71 Ute Steinfels, Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption, S. 154f.

72 Steiner, George, Totem oder Tabu in: Der Garten des Archemides, Wien 1997, S. 166 , 174

73 Ebd. 172

74 Ebd. S. 174

75 Landkreis Cloppenburg e.V, Draußen Kunst-Kunst, 1996, S.57

76 Vgl. Ute Steinfels, Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption, Bd.II, Die Beschreibung von Abbild 695 u. 696. Und Landkreis Cloppenburg e.V, Draußen Kunst-Kunst, 1996, S.57

77 Ute Steinfels, Paul Dierkes, Ein deutscher Bildhauer im 20. Jahrhundert, Skulpturales Schaffen zwischen Originalität und Rezeption, S.261f. und Landkreis Cloppenburg e.V, Draußen Kunst-Kunst, 1996, S.57.

78 Sie trägt die Namen der Gefallenen des Ersten und des Zweiten Weltkrieges, die Namen der aus Cloppenburg stammenden ermordeten Juden und die beim Bombenangriff am 10. 4. 1945 ums Leben gekommenen Einwohner sowie die Namen der Gefallenen und auf der Flucht getöteten Angehörigen der nach Cloppenburg verschlagenen Vertriebenen. Eine weitere Ausfertigung diese Schriftrolle befindet sich im Rathaus., Landkreis Cloppenburg e.V, Draußen Kunst-Kunst, 1996, S.57

79 Vgl. Wiebke, Gerke, documenta 1955, Erste Internationale Kunstausstellung, Eine fotografische Rekonstruktion, S.5

Fußnote - Sprachtäter und Ausschließensmechanismus und ihre Rolle in der Kunst S. 45 - 59

80 Diese ist nur eine kurze Beschreibung des Sprachtäters