

Hans Dieter Huber  
*Es gibt keine Formen, die unwandelbar sind.*<sup>1</sup>  
Über die Schüler von Ansgar Nierhoff

Medien bilden ihre Formen durch eine spezifische Art und Weise der Verdichtung. Während in einem Medium die Elemente reichlich und locker gekoppelt vorkommen, stabilisieren sich Formen durch eine festere Kopplung und Bindung ihrer Elemente. Formen in einem Medium sind unwahrscheinliche Verdichtungen und Ungleichgewichte in einem gleichmäßig verteilten Energiefeld - dem Medium. Sie können von unterschiedlicher Flüchtigkeit oder Dauer sein. Sehr flüchtige Formen sind Geräusche, Gerüche, Lichtverhältnisse. Formen von mittlerer Stabilität finden sich in Wachs, Sand oder organischen Substanzen wie Fett, Gelatine, Holz, etc. Sehr feste und dauerhafte Verdichtungen bilden dagegen Gips, Stein, Stahl oder Glas aus. In der Kunst hat die Frage nach ihren Medien in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen und zu einem neuen Blick auf die Materialität ihrer Formen geführt. Nicht mehr die Zeichenprozesse selbst, sondern die Träger dieser Zeichen geraten ins Blickfeld der Aufmerksamkeit.<sup>2</sup> Sicherlich spielte das gestiegene Interesse an den Neuen Medien wie Fernsehen, Video oder Computer eine große Rolle. Die Frage, wie traditionelle künstlerische Medien ihre Formen aufbauen, führte daher zu neuen Einsichten in die spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten einzelner künstlerischer Medien wie Zeichnung, Malerei, Skulptur oder Fotografie.

Wenn man die Arbeiten der Schüler von Ansgar Nierhoff sieht, möchte man natürlich sofort wissen, was sie von ihrem Lehrer gelernt haben. Lassen sich Einflüsse nachweisen? Wenn ja, worin bestehen sie? Eine solche -vielleicht naheliegende- Sichtweise läuft jedoch ins Leere und hinterläßt beim Betrachter erhebliche Irritationen. Man verstellt sich damit den Blick auf das Eigenständige und Genuine im Schaffen der einzelnen Schüler. Man wird ihnen nicht gerecht, wenn man danach fragt, was sie ihrem Lehrer möglicherweise verdanken. Ich möchte daher im Einzelnen danach fragen, wie sich im bisherigen künstlerischen Oeuvre der einzelnen Schüler das Spannungsverhältnis zwischen den Möglichkeiten der Formfindung und der Materialität des Mediums organisiert, wie es sich in einen sozialen und kulturellen Diskurs einschreibt, als dessen autonomer Bestandteil es zu allererst zu sehen ist. Vielleicht ergibt sich aus dieser Perspektive eine Möglichkeit des Rückbezugs zu ihrem Lehrer.

In den Arbeiten von Barbara Breitenfellner organisiert sich Form in ihrem jeweiligen Medium anhand zweier basaler Leitunterscheidungen. In ihren plastischen Arbeiten fungiert das Holz als ein Medium, das durch den Wachstumsprozeß der Natur selbst eine spezifische Formverdichtung findet. Die Art der Formverdichtung eines Baums durch Wachstum ist ein selbstorganisierender Prozeß. Der Baum schafft sich seine Primärform selbst. Breitenfellner beobachtet diesen Selbstorganisationsprozeß des Mediums auf äußerst präzise Weise und greift in ihn verstärkend, verdichtend und korrigierend ein. Aus der selbstorganisierten Formverdichtung des Mediums Holz entsteht durch mehr oder weniger starke Interventionen der Künstlerin, eine Vollkommenheit, die doch keine ganze ist. Durch ihre genaue Beobachtung und ihr punktuelles Eingreifen als Künstlerin gibt sie den Formprinzipien der Selbstorganisation des Mediums einen Impuls, der die Naturform zu einer künstlerischen Form transformiert. Durch dieses Verfahren operiert Breitenfellner mit der Differenz Selbstorganisation/Fremdorganisation als zwei Seiten einer Unterscheidung, die in der jeweiligen Handhabung ihre spezifische Form findet.

Roger Löcherbach arbeitet mit dem Medium Baum. Seine Arbeiten geben keine gesehenen oder gedachten Formen wieder. Die Form entwickelt sich vielmehr aus den bildhauerischen Handlungen am Stamm selbst. Jeder Eingriff führt zu einer Primärform, deren Folgen nicht ausgelöscht werden können. In diesem Sinne legt jede erste Formentscheidung den Bildhauer in seinen Möglichkeiten fest. Spätere Formentscheidungen können dies nur noch korrigieren, kommentieren oder umspielen. Sie können die erste Entscheidung für die Form jedoch niemals ganz auslöschen.

Löcherbachs Interventionen in die selbstorganisierten Formen des Mediums Baum kreisen um wenige, einfache Formentscheidungen: Spalten, Heraussägen von Segmenten, Glätten von Oberflächen. Denn der Schnitt ist eine Offenbarung. Er macht sichtbar, was vorher unsichtbar war. Jede Form ist aber eine Zwei-Seiten-Form. Sie hat eine Innenseite und eine Außenseite. Formen leben von der Unterscheidung zwischen sich selbst und etwas anderem, was sie nicht sind.<sup>3</sup> Der Schnitt oder die Spaltung legen das Innere des Baumstammes für den Betrachter frei und geben ihm damit die Möglichkeit, Form in ihrer medialen Bedingtheit zu erkennen. Schnitte sind daher als eine Art von Formverdichtung zu denken. Sie legen das Medium selbst frei und zeigen die wechselseitige Abhängigkeit zwischen gewonnener Form und bedingendem Medium.

In den jüngsten Arbeiten von Barbara Wille erscheint ebenfalls der Baum als das spezifische Medium, in dem Formen verdichtet und konstruiert werden. Wille operiert jedoch im Gegensatz zu Löcherbach mit einer anderen Leitunterscheidung. Der Schnitt, den die Künstlerin durch den Baum legt, erzeugt die Form des Werkes als eine Fläche. Eine Schnittfläche ist eine geistige Abstraktionsleistung im euklidischen Sinne. Sie umschreibt eine Fläche als eine abstrakte Ebene, die durch drei Punkte bestimmt ist. Die Schnittebene selbst existiert jedoch nur auf imaginäre Weise, als eine kognitive Konstruktion des Betrachters. Damit operiert Willes Werk im Spannungsfeld zwischen der Materialität ihres Mediums und der Immaterialität seiner Form. Der Schnitt legt die Form frei, indem er sie erzeugt. Die Form des Schnittes als die Einheit der benutzten Unterscheidung erzeugt wiederum eine neue, imaginäre Form, nämlich eine Fläche. In ihr wird ersichtlich, wie sie als Form, die nur gedacht, aber niemals gesehen werden kann (denn wir sehen nur Oberflächen), in der Natur ihres Mediums gründet. Natur wird dadurch selbst als Medium erfahrbar, als etwas Bedingtes, das ohne Form keine Existenz in der Welt gründen könnte.

Auch Lucyna Lippert benutzt in ihren künstlerischen Arbeiten Holz als das zentrale Medium zur Formbildung. Sie arbeitet in dem traditionsreichen Medium der Schnitzkunst, dem Lindenholz, das auf eine über tausendjährige Tradition zurückblicken kann. Die Möglichkeiten, die dieses Medium in seinen Formen finden kann, sind als große Meistererzählung jedoch längst auserzählt. Was heute dagegen noch vielleicht einen neuen Gesichtspunkt eröffnet, ist die Frage, wie diese Tradition selbst als Medium benutzt werden kann. Den Oberflächen ihrer Skulpturen kommt als Grenzfläche, als Schnittstelle zwischen dem Werk und der Umwelt daher eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. Ausgesprochen sorgfältig wird die Oberfläche zunächst mit dem Hohlbeitel moduliert. In einem zweiten Schritt wird sie dann mit Farbpigmenten farbig gefaßt, die in Schellack gebunden sind. Aus der mühseligen Arbeit, Schicht um Schicht aufzutragen und immer wieder zu polieren, entsteht ein imaginärer Körper, dessen Grenzflächen äußerst schwer zu bestimmen sind. Er neigt dazu, sich seiner Materialität und Physikalität in Richtung Unbestimmbarkeit zu entziehen. Damit siedelt das Werk Lipperts in dieser Spannungszone zwischen Materialität und Immaterialität, zwischen tatsächlicher und nur vorstellbarer Form.

Katja Rodenberg hat in zwei Werken aus den Jahren 1991 und 1992 das Gehen mit den Füßen zum Medium ihrer künstlerischen Arbeit gemacht. In der Arbeit Gehen auf hundert Blatt Papier ist sie mit Farbsäckchen, gefüllt mit Pigmenten, über das Papier gegangen. Form verdichtet sich so über den Abdruck und die Spur. Der Prozeß der Formbildung, der ja im wörtlichen Sinne ein Prozeß der Information ist, ein Prozeß des In-eine-Form-Bringens, prägt eine dauerhafte Verdichtung in die Materialität des Mediums ein. In Gehen in Gips hat die Künstlerin eine Grundfläche von 2x2 m knöcheltief mit flüssigem Gips aufgefüllt. Sie ist dann solange im Kreis gegangen, bis der Gips auskristallisiert war und eine starre Form hinterließ. Der Ausgangspunkt dieser Arbeiten liegt in der Erfahrung des eigenen Körpers. Ein Körpergefühl, eine Körpererfahrung, eine Körperbeobachtung soll in der Transformation der Skulptur für den Beobachter erkennbar werden. Rodenberg konfrontiert andere in ihren Arbeiten mit verbretetem Körper-Alphabetentum. Tatsache ist, daß wir unsere Körpersprache kaum kennen, kaum beherrschen und sie auch schlecht beobachten können.<sup>4</sup>

Ein Medium ganz anderer Art liegt den Werken von Mario Hergueta zugrunde. Er benutzt Schrift, genauer gesagt, das Alphabet, als primäres Medium zur Formbildung. Die Form des Schriftzeichens ist ein altes Kulturgut. Die Typographie als Wissenschaft der Gestaltung von Schriftzeichen hat sich zu einem eigenständigen, technisch hochentwickelten Designbereich ausgebildet.

Mit dem Aufkommen elektronischer Schriftverarbeitungsprogramme tauchte das Problem der Digitalisierung der Schriftzeichen und ihrer adäquaten Wiedergabe auf Nadel- und Laserdruckern auf. Besonders der deutsche Typograph Hermann Zapf aus Darmstadt war einer der ersten, der spezielle Zeichensätze für Computer entwarf (sog. Bitmapped Fonts).

Für Mario Hergueta entspricht die Manipulation eben solcher digitaler Schriftzeichen einer Codierung von Sprache, die als Basis für weitere künstlerische Untersuchungen genommen wird, um Anschauungsmodelle einer komplexen Realität zu entwickeln. Dieser konzeptuelle Ansatz wird mit den Mitteln der Konstruktion verfolgt. Hierbei bedient sich Hergueta verschiedener Techniken und Medien. In dem Heft A definition of what a computer is von 1992 geht es um Fragen der Semantik, der Selbstbezüglichkeit und der Kontextverdichtung von Schriftzeichen. Hergueta löst einen selbstlaufenden Prozeß aus, dessen Ergebnis nicht vorher abzusehen ist. Er operiert dabei mit den beiden Kontexten Schrift und Architektur. Der Künstler tektonisiert sozusagen das einzelne Zeichen. Die dabei ausgewählten Parameter, oder anders gesagt, der Formfindungsprozeß selbst, bestimmt den Charakter der Form.

In den Zeichnungen der Serie Four Letter Words von 1994 schichtet Hergueta die in ihrer Länge verzerrten Buchstaben isometrisch übereinander, so daß neue dreidimensionale Formen entstehen,

die wie postmoderne Architekturen, Schlachtschiffe oder Panzer wirken und deren Ableitung nur noch bedingt sichtbar ist. Wörter wie aids, damn, shit, love, suck, lust werden zum Anlaß für Umformungsprozesse genommen und werden auf diese Weise zu einer Architektur der Schrift. Es entstehen konstruierte Gebilde, die dem Wunsch einer kontextuellen Eindeutigkeit nicht entsprechen.

In den Arbeiten von Gudrun Schuster findet eine Zusammenstellung der Dinge auf Probe statt.<sup>5</sup> Ihr Ziel ist die Erkundung möglicher Welten unter der Annahme: "Was wäre, wenn?" Auf der einen Seite verwendet Schuster gefundene Materialien und Gegenstände als Medien, die sie in ihre Werke einbringt. Diese in der Wirklichkeit existierenden Formen sind ihrerseits kulturelle Produkte primärer Formprozesse aus vorgängigen Medien. So werden Stuhllehnen und Tischbeine vom Schreiner aus Holz geformt. Das gefundene Grabkreuz wurde aus Granit herausgehauen. Der Kürbis ist selbst gewachsen und zu einer plastischen Form geworden. Schuster operiert mit diesen Formen zweiter Ordnung, benutzt sie, bringt sie in ihre Werke ein und transformiert sie durch leichte Eingriffe und Verschiebungen. Die Ergänzungen und Verschiebungen, mit denen sie die Geschichte der Dinge transformiert, schaffen eine Spannung, an der die traditionelle Einheit des Werkes zerbricht. An ihre Stelle tritt Differenz. Sie ermöglicht es dem Betrachter, den Unterschied schärfer zu sehen als den Zusammenhang. In der Setzung dieser Differenzen gelingt Schuster eine neue Identität des Werkes, aber eine Identität, in welcher der Unterschied zu Anderem, nämlich die Differenz selbst, die fundamentale Einheit bildet, welche Identität stiftet.

Christine Biehler arbeitet mit Videosequenzen, Photographien und bereits existenten Gegenständen und Stoffen, aus denen sie komplexe und inhaltlich auf mehreren Ebenen operierende Installationen konstruiert.

Im Einsatz unterschiedlicher Medien zielen die Arbeiten auf Enttabuisierung, indem sie mit Themen wie Geschlechteridentität, Pathos und Gewalt oder Ekel und Erotik in spezifischer Weise umgehen.

In der Arbeit Porentief rein von 1993 ist ein Detailfoto des männlichen Intimbereichs auf etwa 1,70 m vergrößert worden. Durch den extremen blow-up des Schwarz/Weiß-Abzugs und der Wahl des Ausschnitts, der es auf den ersten Blick schwierig macht, Haut und Haare dem männlichen und weibliche Körper zuzuordnen, ist die geschlechtliche Identität nicht auszumachen und das Foto wird zum Zeichen für Geschlecht überhaupt.

Privates, das selbst der eigenen Person kaum zugänglich ist, wird veröffentlicht und zur Schau gestellt. Damit wird ein gesellschaftliches Tabu durchbrochen. Eine Konvention sozial angemessenen Verhaltens zwischen den Spannungspolen von extrem privater Körperintimität und medialer Öffentlichkeit wird in Frage gestellt. In der Verschiebung wird das Private öffentlich und das Öffentliche intim. Dies wird formal durch einen rosafarbenen Duschvorhang unterstützt, der mittels zweier Metallschienen vor das Foto gezogen werden kann und das Öffentliche re-intimisiert.

In der Video/Klanginstallation Nichts geht verloren von 1991/92 ist eine schwarz gekleidete Frau zu sehen, die kopfüber eine Steintreppe hinabgleitet und dabei die Stufen langsam und sorgfältig abschleckt. Währenddessen tönt aus Lautsprechern seitlich und hinter dem Monitor eine Stimme, die lauthals Imperative wie putzen, kotzen, sitzen,...usw. schreit. An anderer Stelle beschwört eine Frauenstimme mit weichem Flüsteren immer wieder leise Nichts geht verloren. Hier sind einerseits deutliche Hinweise auf den Akt des Abschleckens als Form des Liebesbeweises, der Heilung und der Reinigung gegeben. Andererseits gilt die Geste des Schleckens auch als Akt freiwilliger Unterwerfung, der dem Brauch des Füße-Küssens sozial höhergestellten oder verehrten Personen gegenüber ähnelt. Die Treppe fungiert als typisches Hierarchie- und Machtsymbol, dem sich die Frau sozusagen zu Füßen wirft. Sie benutzt dabei ihren Körper als Medium.

Das Videoband ist ein eindringlicher und betroffen machender Beitrag zur Geschlechterdifferenz in unserer Gesellschaft.

Thomas Sterna hat 1994 in Zusammenarbeit mit Christine Biehler eine komplexe Video-Installation zur Wiedereröffnung des Stiftsmuseums in Aschaffenburg im Foyer des Stadttheaters Aschaffenburg aufgebaut. In fünf großen Schwerlastregalen sind Euro-Paletten, 20 Videomonitore und etliche Transportkisten gelagert.

Gegenüber befinden sich zwei schräg an die Wand gelehnte Spiegel in einer Größe von 250x180 cm. Das Medium dieser Arbeit ist das Museum und seine Gegenstände, die Sterna als Material für die Formverdichtungen seiner Videobänder benutzt. 7 Videobänder zeigen Darstellungen ausgewählter Exponate des Museums. Drei Videobänder ergänzen diese Präsentation durch Gegenstände aus dem Besitz des Künstlers, die sich dadurch in den Kontext der Musealisierung einschreiben. Das Stiftsmuseum Aschaffenburg beherbergt eine städtische Sammlung, die verschiedene Kunst- und Alltagsgegenstände von der Antike bis ins 19. Jahrhundert besitzt. Das Museum ist ein kultureller Speicher, ein kollektives Gedächtnis, das in weiten Bereichen nicht tatsächlich benutzt wird. Nur in dem Falle, in dem ein Beobachter in seinen Kommunikationen oder Handlungen an die dort aufbewahrten Medienangebote anschließen kann, gerät dieser leere

Gedächtnisspeicher in den kommunikativen Lebenszusammenhang unserer Gesellschaft zurück.<sup>6</sup> Er wird dem Vergessen unserer Kultur entrissen und wieder in die Kommunikationssysteme und -kreisläufe unserer postmodernen Gesellschaft eingespeist. Der Museumsgegenstand wird quasi "re-sozialisiert". In den aufgestellten Spiegeln re-präsentiert sich die Konstruktion des kommunikativen Museums zusammen mit dem Beobachter, der sich beim Beobachten selbst beobachten kann. Der Spiegel fördert eine neue Identität zutage, indem er eine alte (durch eine seitenverkehrte Repräsentation) von sich selbst entfremdet und das Selbst sich als ein Anderes erfahren läßt.

Der Spiegel spielt in den Arbeiten von Nicola Margerie eine zentrale Rolle. Im Prinzip ist der Spiegel ein Bild. Aber er ist ein selbsterzeugtes Bild, das sich durch den jeweiligen Standort des Betrachters von selbst hervorbringt. Im Spiegelbild entsteht eine strenge Punkt-für-Punkt-Korrelation zwischen Betrachter und Wahrnehmungsgegenstand. Die Spiegelung macht auf die strenge Struktur determiniertheit beider Systeme (des Spiegels und des Beobachters) aufmerksam. In diesem Sinne wird in jedem Bild oder jeder Installation, die den Vorgang der Spiegelung in irgendeiner Weise thematisiert, der Beobachter selbst zum eigentlichen Thema des Werks.<sup>7</sup> Die Bildquader von Nicola Margerie besitzen auf ihrer Vorderseite eine Glasfläche, die rückseitig mit einem hochglänzenden Industrielack beschichtet ist. Die Rückseite der Lackschicht wird wie bei Spiegelglas mit einer schwarzen Schutzschicht überzogen. Aus diesem Grunde spiegeln die Farbkörper Ausschnitte der Umgebung. Sie bilden diese Ausschnitte auf dem Farbkörper ab, so daß sie ebenso weit hinter der Glasoberfläche zu liegen scheinen, wie die gespiegelten Personen und der Raum davor. Hier tritt ein zentraler Gedanke der Renaissance wieder zum Vorschein, daß das Bild gleichzeitig eine Oberfläche (superficies) und ein Fenster (finestra aperta) ist, durch das hindurch man auf die Darstellung blicken kann.<sup>8</sup> Es ist kein Zufall, daß die ersten empirischen Konstruktionsversuche einer perspektivischen Darstellung, wie sie von Brunelleschi vor dem Baptisterium in Florenz durchgeführt wurden und von denen Tuccio Manetti<sup>9</sup> berichtet, mit Hilfe eines Spiegels durchgeführt wurden. Auf diese Weise ist der Spiegel von Anbeginn der Geschichte der Zentralperspektive mit der Frage verbunden, wie man mit Hilfe eines Bildes einen bestimmten Ort erzeugen kann und wie man an diesem Ort einen Betrachter konstruieren kann.<sup>10</sup>

Der Spiegel ist jedoch weit mehr als ein sich selbst erzeugendes Bild: Er ist darüber hinaus ein elementares Medium zur Konstruktion sozialer Identität. Dieser Aspekt der Identitätskonstruktion durch Spiegel scheint in der Arbeit Zwei Kabinen aus dem Jahre 1994 eine besondere Rolle zu spielen. Rechts und links von einer dreiflügeligen Glastür ist jeweils ein 270 cm hoher roter und blauer Samtvorhang, der doppelt vernäht wurde, in Form einer Umkleidekabine an die Wand installiert. Dahinter wurde jeweils ein Spiegel in den Maßen 200x60 cm an die Wand montiert. Der Beobachter kann die Kabine betreten und sieht sich dann im Spiegel abgebildet. Die Kabine umhüllt den Betrachter auf drei Seiten. Sie ermöglicht ihm eine intime und vor öffentlichen Blicken geschützte Verwandlung seiner Selbst. Der französische Psychoanalytiker Jaques Lacan hat bereits 1954 auf die Funktion des Spiegelbildes für die Entwicklung der Identität einer Person hingewiesen.<sup>11</sup> Das Spiegelbild ist ein vom Subjekt selbst entfremdetes, weil anderes, weil seitenverkehrtes Ich. Durch die Beobachtung eines Spiegelbildes findet eine grundlegende Verwandlung im Beobachter statt. Er erfährt sich als ein Anderer, als ein Fremder. Die Erfahrung des Selbst als eines Fremden, als eines Anderen kann daher in der Folge zu einer tiefgreifenden Veränderung in der sozialen Identität des Betrachters führen.

Dagmar Poppe hat zu Beginn der neunziger Jahre mit bildnerischen Elementararbeiten und -vorgängen begonnen. In der Arbeit Zerschneidung aus dem Jahr 1990 hat sie aus einer Papprolle 96 Ringe herausgeschnitten. Aus einem Pappblock wurden auf analoge Weise 96 Pappquadrate geschnitten. Die Arbeit findet ihre Form durch den Herstellungsvorgang selbst. Ein Gegenstand wird durch planmäßiges Zerschneiden und Zersägen in ein neues Medium für Formbildung umgewandelt. Die Ringe liegen, sich selbst in ihrer Form organisierend, auf dem Boden. Sie finden ihre Form selbst. In einer anderen Arbeit desselben Jahres hat Poppe einen Baumstamm in dünne Scheiben zersägt. Das Resultat dieses Handlungsprozesses (die Form) findet sich in zwei Kartons am Boden. In einen liegen die abgeschnittenen Baumscheiben, im anderen das Sägemehl. An der Wand sind in einem großen Querrechteck 353 Fotografien montiert, welche die Künstlerin beim Absägen des Baumstamms vom Anfang bis zum Ende zeigen.

Poppe arbeitet, so einfach ihre Arbeiten anmuten, auf komplexen Ebenen. Zum einen ist es der künstlerische Handlungs- oder Herstellungsprozeß selbst, der hier zum Thema eines künstlerischen Arbeitsprozesses gemacht wird. Indem Poppe nicht nur das Resultat ausstellt, sondern das Ergebnis ihrer schöpferischen Arbeit (die Form des Werkes) in Beziehung setzt zu seiner Entstehung, zum Prozeß seiner Formfindung und Formbildung, gerät der gesamte visuelle Diskurs auf eine Meta-Ebene. Im Resultat muß der Prozeß der Formverdichtung immer mit gesehen werden, um ein angemessenes Verständnis der künstlerischen Leistung möglich zu machen. Damit thematisiert Poppe im Prinzip die Bedingung der Möglichkeit von Kunst. Sie arbeitet transzendental und nicht

metaphysisch.<sup>12</sup> Poppes Kunst ist keine Ideen-Kunst im traditionellem Sinne. Es geht nicht um die visuelle Darstellung bestimmter Ideen oder Konzepte, sondern um die Untersuchung der Frage, ob und auf welche Weise Kunst heute noch möglich ist. Jeder junge Künstler muß heute diese Frage einmal für sich selbst durchdacht haben.

Die neuen Arbeiten Dagmar Poppes im Medium der Fotografie arbeiten ebenfalls in diesem Spannungsfeld zwischen der Zerstörung alter Traditionen, Konventionen oder auch Rollenbilder und der Re-Konstruktion neuer Formverdichtungen aus der zerstörten Form. Immer stärker wird sie selbst als weibliche Künstlerin zum Medium der Kunst. In ihren Selbstportraits, die unter dem Sammeltitle Frauen und Hunde präsentiert wurden, reflektiert sie die ihr von der patriarchalischen Gesellschaft zugewiesene Rolle von Weiblichkeit als etwas Sekundärem und Untergeordnetem. In Selbst als Hund von 1992 nimmt sie ironisierend die Rolle und Haltung des Hundes ein. In Selbst mit Salami von 1991 blickt sie mit weit aufgerissenen Augen und einer Scheibe Salami auf dem Mund den Betrachter an. In diesen Arbeiten wird durch die Zerstörung des traditionellen Rollenbildes die Sekundarisierung des Weiblichen als patriarchalische Konstruktion erkennbar, die Frauen zum Schweigen bringt und sie dem Männlichen unterordnet.<sup>13</sup> In der visuellen Form des Selbstportraits wird diese kulturelle Subordination von Frauen auf eine ironische Weise als ideologische Konstruktion bestimmter Interessen entlarvt und damit radikal dekonstruiert.

Eine prinzipiell sehr verwandte künstlerische Auffassung findet sich in den Fotografien von Lars Müller. Er hat die Zerstörung traditioneller Formen und Medienkonventionen für sich durchlaufen, um eine neue Art und Weise künstlerischer Verdichtung zu finden. Müller spricht von einem ästhetischen Selbstmord, der für ihn zu einer Art Befreiung wurde.<sup>14</sup> In seinen Fotografien benutzt Müller seinen eigenen Körper als Medium. Er inszeniert mit Hilfe von Körperhaltungen, nonverbalen Ausdruck, Umräum und Bildausschnitt Situationen, die mit Schmerz, Leid und Tod zu tun haben. Das Entscheidende dabei ist nicht die Körperdisziplin oder die Selbsterfahrung des Künstlers bei dieser Inszenierung, sondern die sehr gezielte Auslösung kognitiver Perturbationen im Beobachter. Die Arbeiten Müllers sind streng an der Perspektive des Betrachters orientiert. Dadurch erreichen sie ein Maximum an Wirksamkeit.

In der Videoinstallation Scratch von 1994 liegen drei ausgeschlachtete Schwarzweiß-Fernseher, die auf ihre wesentlichen Elemente wie Bildröhre und Lautsprecher reduziert sind, auf dem Fußboden. Eine Hand kratzt mit den Fingernägeln über den Boden oder über die Haut und erzeugt unangenehme Geräusche. Das Medium koppelt sich in dieser Form mit seiner Umgebung. Die Umgebung des Kunstwerks wird ins Werk selbst mit einbezogen. Damit wird der Beobachter, der auf dem selben Boden steht, auf dem die Fingernägel zu kratzen scheinen, auf subtile Weise in das Werk mit hineingenommen. Der Betrachter selbst erfährt sich als Bestandteil des Werks, Dies kann zu erheblichen Irritationen führen, da er sich nicht mehr, wie gewohnt, von dem Werk distanzieren und eine Grenze zwischen sich und dem Kunstwerk setzen kann. Die Arbeiten von Lars Müller wirken sehr direkt und lassen dem Beobachter wenig Raum zur Distanzierung. Gerade darin sehe ich aber eine besondere künstlerische Qualität, die seine Fotografien zu einem einprägsamen Bild werden lassen.

Andrea Utz arbeitet mit Tabubrüchen, die die konventionellen Vorstellungen und Werthaltungen des Publikums angreifen und in Frage stellen. Tabus sind kulturelle Programme, die in allen Kulturen das Zusammenleben regeln. Tabubrüche stellen daher stets diesen kulturellen Konsens in der sozialen Interaktion in Frage. Gezielt eingesetzt, können sie erhebliche Irritationen im Bewußtsein der Betrachter auslösen. Die Verletzung von Tabus unterliegt stets einer binären Codierung.<sup>15</sup> Sie kann nämlich sowohl als Befreiung und als Fortschritt bewertet werden, als auch als eine gefährliche Infragestellung und Überschreitung angemessener Verhaltensweisen und traditioneller Wertvorstellungen. In ihren Fotoobjekten schwimmen Krebssegmente und Käfer in Toiletten-schüsseln und Seifenschalen. Die Methoden der Verführung werden hier gezielt mit dem Ekel gekoppelt, den Insekten in Zusammenhang mit Körperreinigungsvorgängen erzeugen. In ihrer Super-8-Filminstallation Käfer-Schnecke von 1993 bewegt sich ein großer Laufkäfer in Zeitlupe in einem Miniaturbadezimmer umher. Die Maßstabsverschiebung verleiht dem Käfer die Größe eines Hundes. Auf einer zweiten Projektion bewegt sich eine riesig erscheinende Weinbergschnecke auf einem Miniaturtisch, der mit Tellern, Weingläsern und Besteck gedeckt ist. Durch diese gezielte und schockartige Verfremdung normaler Alltagsräume wie Bad und EBzimmer erscheint einem das Selbstverständliche als eine höchst artifizielle Konstruktion. Durch diese gezielten Tabubrüche gelingt es Andrea Utz, bei einem Betrachter, der solchen Grenzüberschreitungen positiv gegenübersteht, eine neue Einsicht in die Sozialität und Konstruktivität unserer kulturellen Gewohnheiten zu erzeugen. Bei Betrachtern, die diese Provokation als unangemessene Grenzüberschreitung und Verletzung von Normen und Werthaltungen thematisieren, werden diese Arbeiten bedrohlich und unbehaglich wirken und das Bewußtsein für die Notwendigkeit solcher Standards und Angemessenheit als Grenze schärfen.

Das Arbeitsgebiet von Ernst Föll ist weit gefächert und sicherlich in den sozialen und pädagogischen Aspekten durch seinen Lehrer Joseph Beuys nachhaltig geprägt. Neben der Produktion eines beachtlichen Oeuvres autonomer künstlerischer Arbeiten, die in einer Art poetischen Abstraktion mit den Grundelementen von Material, Form und Farbe operieren, hat sich Föll in den letzten fünf Jahren verstärkt der Gestaltung von Innen- und Außenräumen zugewandt. Hierzu ist die 1992 vor dem Kongreß in Celle ausgeführte Brunnenskulptur Flos-die Blumen der Geometrie anzuführen, die aus poliertem und gestocktem schwarzen Granit, sowie in microlon-geschliffenen rostfreien Stahlelementen besteht. Besonders die Gesamtgestaltung eines Lebens- und Arbeitsraumes für Heinz Lohmann in Münster zeigt einen übergreifenden Gestaltungssinn, der nicht zwischen Funktion und Ästhetik unterscheidet, sondern alle Dinge und Elemente des Hauses in einem skulpturalen Formwillen differenziert zusammenfaßt.

In der vielfältigen Gestaltung von Teppichen, Tischen, Stühlen, Türen, Glasscheiben, Lampen und Schränken zeigt sich immer wieder ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Materialität der verwendeten Primärmedien Holz, Stein, Metall, Glas oder Textil. Dabei geht es Föll nicht darum, die Materialien isoliert herauszuarbeiten, sondern sie in einen Einklang mit der auf sie bezogenen Raumkonzeption zu bringen. Seine Maxime ist, Raum nicht mit Design zu besetzen, sondern maßvolle Kompositionen zu erzeugen, die in vielfältiger Weise von seinen Nutzern greifbar und begreifbar sind.

Im Werk von Ansgar Nierhoff ist das Verhältnis der Form zu ihrem Medium, in dem sie sich im wahrsten Sinne des Wortes einprägt und verdichtet, von Beginn an thematisiert und mitgesehen worden. In seinen geschmiedeten Eisenarbeiten bleibt das Medium stets präsent und sichtbar. Es wird nicht weg-geformt, so daß man etwa nur noch die schöne Form erkennen würde und ihre Gebundenheit an das sie konstituierende Medium nicht mehr erkennen würde. Die Formen sind bei Nierhoff stabile Verdichtungen. Dennoch sind sie paradoxerweise immer in einem transitorischen Übergang begriffen. Ihnen haftet bei aller Form und aller Materialität stets die Möglichkeit des Anders-Seins an. In diesem Verständnis verkörpern sie ganz im Sinne Lessings einen fruchtbaren Moment, der erkennen läßt, aus welchen vorgängigen Handlungsmomenten er entstanden ist und in welche zukünftigen Formzustände er noch übergehen könnte.<sup>16</sup> Das Faszinierende an dem Medium Eisen liegt ja gerade darin, daß es durch Glühen und Erhitzen die Bindungen seiner Elemente lockert und dadurch elastisch und formbar, ja sogar dünnflüssig werden kann. In glühendem Zustand ist Eisen ein Medium. In erkaltetem stets Form. Das Entscheidende aber ist die Reversibilität dieses Vorgangs. Eine erkaltete Form kann durch erneutes Glühen oder Schmelzen wieder in ihr Medium zurück aufgelöst werden, was bei vielen anderen Materialien nicht möglich ist. Aus diesem Grunde eignet den Eisenplastiken Nierhoffs eine grundlegende Potentialität des Übergangs, die nicht aus der visuellen Anschauung herauszuhalten ist und sich als kognitive Form im Denken des Betrachters fortsetzt. Nierhoffs Plastiken zeigen die grundlegende Kontingenz unserer postmodernen Gesellschaft auf: Daß es nämlich immer auch anders möglich sein könnte. Und sie halten diese Kontingenz in ihrem steten Rückverweis auf ihr Medium präsent.

Was verbindet nun die Schüler E. Föll und Ansgar Nierhoff? Es sind keine oberflächlichen, phänomenalen Ähnlichkeiten oder Analogien. Es sind keine Epigonen, die lediglich den etablierten Stil des Meisters kopieren oder variieren. Die Verbindung ist vielmehr im Denken zu suchen, in der Art und Weise, wie die einzelnen, jungen Künstler an ihre Medien herangehen, wie sie sie handhaben und an ihnen ihre Formen konstruieren. Denn das Denken selbst ist ja bekanntlich schon eine plastische Form, die sich dann in ein Material einprägt.<sup>17</sup>

- E. Föll ist seit 1992 künstlerischer Mitarbeiter von Ansgar Nierhoff.
- Dr. habil. H. D. Huber hatte ein Jahr lang eine Gastprofessur in Mainz. Seine Seminare und Vorlesungen zogen viele Studierende an. Ich habe mehrfach den kompetenten und sehr kommunikativen Veranstaltungen beigewohnt und ihn um diesen Aufsatz gebeten.

**Ansgar Nierhoff**

<sup>1</sup> B.F. Skinner: Futurum II

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: Gumbrecht, Hans Ulrich /Pfeiffer, Carl-Ludwig (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation* Frankfurt/M. 1988 sowie Luhmann, Niklas: *Zeichen der Freiheit- oder Freiheit der Zeichen?* In: Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): *Zeichen der Freiheit*. Bern: Bentell Verlag 1992, S.

54-77; Luhmann, Niklas: *Zeichen als Form*. In : Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, Frankfurt/M. 1993, S. 45-69; Luhmann, Niklas: *Die Paradoxie der Form*. In : Baecker, Dirk (Hg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt/M. 1993, S. 197-215

<sup>3</sup> Vgl. zu dem hier verwendeten Begriff einer Form als Zwei-Seiten-Form Luhmann 1993 (wie Anm. 2), S.51

<sup>4</sup> Vgl. Hierzu: Alois Hahn/Rüdiger Jacob: *Der Körper als soziales Bedeutungssystem*; In: Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hrsg.): *Der Mensch - das Medium der Gesellschaft?* Frankfurt/M. 1994, S.154f.

<sup>5</sup> Ludwig Wittgenstein hat über den Satz gesagt, daß in ihm ein Sachverhalt probeweise zusammengestellt wird. An einer anderen Stelle des Traktates heißt es, daß die Möglichkeit, daß sich die Elemente eines Bildes so-und-so zueinander verhalten, den Schluß zuläßt, daß sich auch die Dinge selbst, die im Bild dargestellt werden, so-und-so zueinander verhalten. "Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, daß sich die Dinge so zueinander verhalten, wie die Elemente des Bildes". Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt/M. 1963, § 4.031 und § 2.151

<sup>6</sup> Vgl. zu den hier verwendeten Unterscheidungen: Aleida Assmann/Jan Assmann: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien*, Opladen 1994, S. 114-140

<sup>7</sup> Vgl. dazu jüngst: Bernhard Lypp: *Spiegel-Bilder*, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995, S.411-442

<sup>8</sup> Leon Battista Alberti: *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. Ed. with translations, introduction and notes by Cecil Grayson, London 1972, §12 und §19

<sup>9</sup> Antonio di Tuccio Manetti: *The Life of Brunelleschi*. Introduction, Notes and Critical Text. Edition by Howard Saalman. University Park and London 1970

<sup>10</sup> Siehe dazu Hans Dieter Huber: *Kunst als soziale Konstruktion*, unveröffentl. Manuskript, 1995, Kap.1

<sup>11</sup> Jaques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*; in: ders.; *Schriften*, Weinheim/Berlin 3. Aufl. 1991, S.64

<sup>12</sup> Das Transzendente betrifft dasjenige, was jenseits unserer Erfahrungen liegt. Es betrifft die nicht in der Erfahrung selbst liegenden Rahmenbedingungen und Möglichkeiten von Erfahrung, und das heißt auch, von künstlerischer Erfahrung. Das Metaphysische umfaßt dagegen, kurz gesagt, die Idee, die als geistiger Gehalt über das Physische hinausgeht. Vgl. zum Begriff des Transzendenten die hervorragende Darstellung von Rüdiger Bittner: *Transzendental*; in: Hermann Krings, H.M. Baumgartner, Christoph Wild (Hrsg.): *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München 1974, Bd.3, S.1524-1539

<sup>13</sup> Vgl. Ursula Pasero: *Geschlechterforschung revisited: Konstruktivistische und systemtheoretische Perspektiven*; in: Theresa Wobbel/Gesa Lindemann (Hrsg.): *Denkachsen zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt/M. 1994, S.270

<sup>14</sup> In einem undatierten Brief an den Verfasser.

<sup>15</sup> Zum Begriff siehe Niklas Luhmann: *Codierung und Programmierung. Bildung und Selektion im Erziehungssystem*; in: ders.; *Soziologische Aufklärung*, Bd.4, Opladen 1987, S.182-201

<sup>16</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 22f: "Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; ... so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben."

<sup>17</sup> "Der Revolutionär kann zurückverfolgen den Vorgang bis zu der Form, die er zunächst in seinem Denken oder in seiner Vorstellung entwickelt hat. Wenn er das durchführt und auf alle seine Kräfte schaut, die in ihm wirken und leben, wird er erfahren, daß er dem Denken selbst schon diesen plastischen Charakter zuschreiben kann, daß er also sagen kann, bereits im Denken liegt der Formvorgang gegründet, der dann durch meine Leibesorgane und andere Werkzeuge als Abdruckcharakter in die Welt und dort zu einer Form kommt, die informiert ..." Joseph Beuys: *Eintritt in ein Lebewesen*. Vortrag - gehalten am 6.8.1977 im Rahmen der Free International University, documenta 6 in Kassel. Wiederabgedruckt in: Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg (1976), S. 125