



Pyramide, Environment Fort Belvedere, 1978, Florenz.

## Natur und Maß

Zu den Arbeiten von Dani Karavan

Als ich vor fünf Jahren an einem Spätsommerabend auf dem Ponte Vecchio stand und zu der gleißenden Lichtlinie am Florentiner Himmel auf sah, wurde ich Zeuge eines kurzen Gesprächs zwischen einem Touristen und einem Einheimischen. Auf die Frage, was es mit dem Licht auf sich habe, folgte die Auskunft, daß es sich um einen Laserstrahl handle und daß dieser mit der Ausstellung eines Israeli auf der Fortezza zusammenhänge. Den Namen des Künstlers habe er vergessen, aber er habe gelesen, daß er sich für Brunelleschi und Piero della Francesca begeistere. Der Diskurs war damit beendet, doch der Frager und der wenigstens bruchstückhaft Informierte standen, wie viele andere und ich, noch lange da und ließen den Blick an der leuchtenden Schiene entlang gleiten: vom Forte di Belvedere zur Laterne der Domkuppel und zurück, immer von neuem. Durch das Licht war nicht einfach ein Bezug zwischen zwei exponierten Punkten der Florentiner Stadtlandschaft gestiftet, sondern auch ein Bezug zwischen den zu gemeinsamem Erleben angeregten Menschen. Es bedurfte nicht der Illusion eines Einverständnisses mit dem, was da zu sehen war, oder gar der Einsicht in seine bildnerischen und technischen Bedingungen – die Evidenz genügte: die blickebindende Gegenwart eines dünnen Lichtbündels, das sich wie ein masseloses Hochseil von einem definierten Punkt zu einem anderen spannte, ganz und gar nicht zu verwechseln mit dem instabilen und inhomogenen Kegel eines gewöhnlichen Scheinwerfers; die Präsenz einer Koordinate, die vom nächtlichen Florentiner Himmel kaum mehr wegzudenken war.

Die Ausstellung auf der Fortezza mochte den Betrachter zunächst als ein Unbekanntes und Geheimnisvolles verwirren. Nach einer Weile des Sich-Einstimmens begegnete man den Gebilden und Konstellationen mit schwindender Scheu. Man fing an, den stummen Anweisungen der Objekte zu folgen, man entdeckte, wie eins mit dem anderen vernetzt war und alles wiederum mit der Umgebung. Und man erkannte, daß sich diese Relationen nur dem aktiven – will sagen: seinen Standort ständig verändernden – Beschauer ganz erschlossen. Besonders gefesselt war man von der sechs Meter hohen, in vier Teile gespaltenen Pyramide aus weißem Zement. Von einer der Terrassen der alten Mediceer-Festung aus führte sie stereometrische Dialoge mit dem marmornen Oktogonaldach des Baptisteriums einerseits und mit der weißgerippten Domkuppel Brunelleschis andererseits. Die schmale Wasserrinne, die von ihr ausging, mutete wie ein formal gereinigter Verweis auf den Fluß im Tale an. Und der schwarzgebänderte Pfosten am anderen Ende des kleinen Kanals gab nicht nur dem maßstabsuchenden Auge Halt, sondern ließ zugleich an den berechneten Felderwechsel toskanischer Inkrustationsarchitektur, wie sie die Fassade des nahen S. Miniato al Monte repräsentiert, denken. Man spürte rasch, daß hinter all der Geometrie eine Kraft der Phantasie wirksam war, die auf Vorfindliches ebenso subtil wie produktiv zu antworten vermag. Nicht das vom Künstler Karavan geschaffene Neue stand letztlich im Blick, vielmehr ein Ganzes, in dem das bereits Vertraute durch das Hinzugefügte eigenwillige Deutung erfuhr.

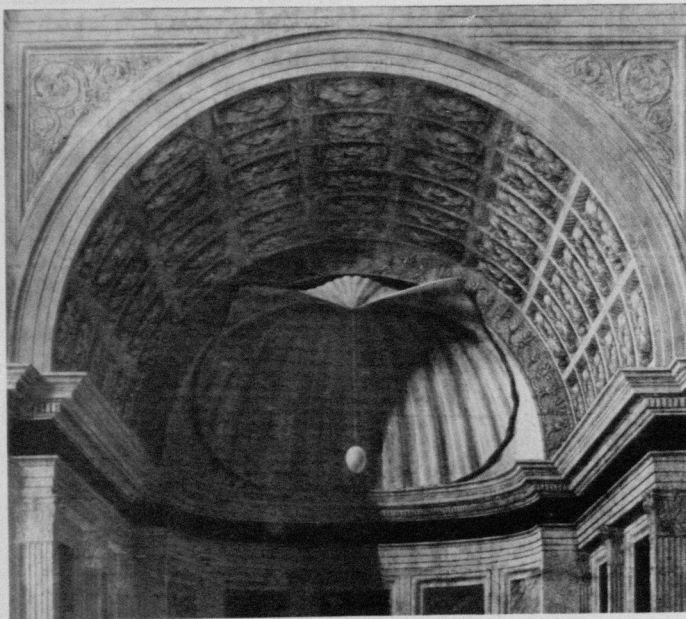
Man muß wohl ein Environment Karavans (wenn der Begriff Environment überhaupt trägt!) wirklich erlebt haben, um das eigentümliche Zusammenspiel sinnlicher und intellektueller Reize zu verstehen. Körperhaftes widerfährt als Abstraktes und besitzt doch so viele anschauliche Qualitäten und ein solches Maß an Verweiskraft, daß sich der Betrachter zugleich geborgen und gefordert fühlt. Die Definitionsnot der Interpreten hat verständliche Gründe, denn Karavans Kunst fügt sich in kein herkömmliches Raster. Sie vereint plastische Momente mit architektonischen, hat minimalistische und dokumentaristische Züge, nimmt an Geschichtlichem Maß und transzendiert das Geschichtliche. Trotz solcher Vielgesichtigkeit ist sie durchaus entschieden; sie läßt nichts offen, weil sie unklar wäre, sondern sie hält offen, weil das zu ihrem Programm gehört.

Karavan, der nach den Erfolgen auf der Biennale in Venedig, der documenta in Kassel und den Ausstellungen in Florenz, Tel Aviv und Baden-Baden zur kleinen Gruppe der Renommierten innerhalb der internationalen Avantgarde zählt, hat einen langen und folgerichtigen Weg der Stillfindung hinter sich.

Prägende Eindrücke gingen von der Tätigkeit des Vaters als städtischer Gartenarchitekt in Tel Aviv aus. Schon als Kind lernte Karavan, Naturformen als ein gleichzeitig Eigengesetzliches und Verfügbares zu verstehen, entwickelte er den Blick für das Situative und für die Eigenarten der palästinensischen Landschaft. Frühe Erkundungen in verschiedenen künstlerischen Bereichen mündeten in ein spezielleres Interesse für Malerei, Graphik und Bühnenbildnerie. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes im Kibbuz Harel entdeckte er das

politische Wirkungspotential der Kunst; dabei reizte ihn nicht das Anklagend-Agitorische, sondern die Chance, Gegensätze zu überbrücken. Im Kibbuz erfuhr er viel über die Elementarbeziehungen zwischen Mensch und Natur: Wüste, Wasser, Sonne und Vegetation traten als mögliche Gestaltungsdeterminanten ins Bewußtsein.

Fünfundzwanzigjährig ging Karavan nach Italien, um sich mit der Freskomalerei der italienischen Renaissance zu beschäftigen. Mehr als alle anderen Künstler faszinierte ihn Piero della Francesca, der große Maler und Theoretiker des Quattrocento. Pieros Fresken in Arezzo, Rimini, Borgo San Sepolcro und Monterchi führten ihm jene Verbindung von Rationalität, Monumentalität, gezügelter Sinnlichkeit und schönem Maß vor Augen, die in den mathematisch-theoretischen Schriften des Meisters als explizites oder unausgesprochenes Ziel bildnerischen Tuns aufscheint. Abstraktion und Konkretion schließen sich bei Piero nicht aus, sondern wirken, einander gegenseitig steigernd, zusammen; durch die geometrische Klärung räumlich-körperlicher Gegebenheiten wird im Jeweiligen das Allgemeine denkbar präzise sinnenfällig gemacht. Indem der Künstler Gestal-



Piero della Francesca, Madonna und Kind mit Heiligen und Engeln, verehrt von Federico da Montefeltro. Mailand, Brera (Ausschnitt).

tung als eine Aufgabe mathematischer Regelung begreift, legt er ein Stück gottgegebener universaler Harmonie frei. Natürlich war Karavan nicht auf eine Wiederbelebung der weltanschaulichen Inhalte einer historischen Kunstauffassung bedacht, wohl aber auf die Nutzung der Methoden intersubjektiver Vermittlung von äußerer und innerer Stimmigkeit.

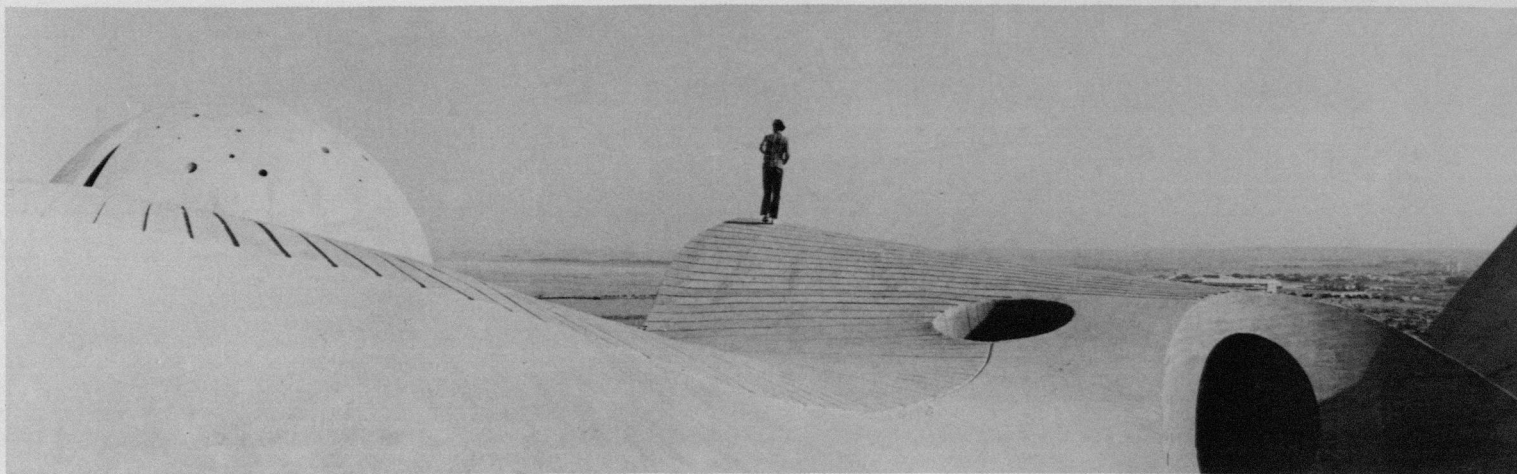
Noch ein anderer Eindruck prägte sich Karavan in Italien tief ins Gedächtnis. In S. Petronio in Bologna, einer der schönsten und weiträumigsten gotischen Kirchen südlich der Alpen, gibt es eine Meridianmarkierung besonders origineller Art. Erstmals 1575 von dem Mathematiker Pater Ignazio Danti angelegt, wurde sie 1655 sowie 1776 erneuert und in unserem Jahrhundert zweimal überprüft. 206 Pariser Fuß und 8 Zoll mißt die in den Fußboden intarsierte Linie; sie entspricht damit dem 600000. Teil des Erdumfanges oder 2,16 Bogensekunden. Durch eine Öffnung im Seitenschiffgewölbe dringt ein Sonnenstrahl ein und trifft einmal am Tag den Meridian; sein sich mit den Jahreszeiten ändernder Einfallswinkel erhellt nicht nur die Tagesstunde, sondern auch den Ablauf der Wochen und Monate. Karavan war und ist immer noch, so berichtet er, zum



einen von der Raum- und Zeitmaß indizierenden Anordnung innerhalb der grandiosen Architektur in Bann geschlagen, zum anderen von der Tatsache, daß anstelle eines Zeigerschattens ein Lichtstrahl als aktiver Zeiger dient. Vom Menschen kanalisierte Natur – das Sonnenlicht – weist auf Natur – nämlich die Erde in ihrer Zeitlichkeit – zurück: ein für Karavan fundamentaler Gedanke!

Die eigentliche Karriere Karavans begann mit der Rückkehr nach Israel im Jahre 1958. In Wandgemälden, Wandreliefs und Bühnenbildern setzte er seine Erfahrungen um und erschloß er sich zugleich neue Bereiche. Namentlich die Arbeit für das Theater weitete den Horizont, galt es doch, Statik und Dynamik – Bühnenbild und Akteure – in eine ausdrucksvolle Beziehung zu bringen. Das erste großformatige plastische Werk, das 1962–64 entstandene Betonrelief in der Eingangshalle des Studentenwohnheims des Weizmann-Instituts der Wissenschaften in Rehovot, stellt sich im Hinblick auf die Ikonographie, den ornamentalisierenden Duktus und die Flächenbindung noch eher in die postkubistische Tradition. Die nächsten Arbeiten sind – international sofort als solche erkannte und anerkannte – Manifestationen eines ganz eigenen Formwillens. Von den zahlreichen, in Zusammenarbeit mit dem Architekten Jaacov Rechter 1962 bis 1967 für den Justizpalast in Tel Aviv konzipierten Ausstattungselementen überraschen die stereometrischen Gebilde des Binnenhofes. Sie sind keine selbständigen Figurationen, sondern Bestandteile eines Gliederungssystems, das von den Proportionen des Grundrisses und der umgebenden Wände ausgeht, den durch Betonplatten und Grasflächen strukturierten Boden einbezieht und in drei Körpern – einem säulenartig ragenden Zylinder, einer Kugel und einer parabolisch gekrümmten Platte – kulminiert. Die Innenfläche der Platte trägt eine ortsbezogene Inschrift (nämlich die dem Gesetz geltenden Verse Exodus 21). Doch ansonsten spricht anstelle vertrauter Texte und Figuren die Geometrie. Sie weist den Ort als einen komplexen und zugleich bestimmten aus, einen, in dem sich Verschiedenartiges im Zeichen eines übergreifenden Prinzips verbindet. Die Natur spielt nicht nur in Gestalt der Grünflächen mit, sondern auch auf mehr symbolischer Ebene, sofern die Form und die Zuordnung der Elemente etwas versteckt Landschaftliches haben.

Offen liegt dieser Bezug bei dem zweiten in diesen Jahren geschaffenen Werk, dem berühmt gewordenen Negev-Monument bei Beer Sheba (1963–68). Die politisch-historischen Implikationen des Auftrags – es galt, der Palmach-Negev-Brigade ein Denkmal zu setzen – kommen zum Tragen, doch der Nachdruck liegt auf einer Gestalt, die alles Anekdotisch-Kommemorativ einschmilzt und mit der Landschaft eine naturhaft anmutende Verbindung eingeht. Die innerhalb eines Gevierts von einhundert Meter Seitenlänge aufwachsende Gruppe von Betongebilden als begehbare Plastik zu beschreiben, genügt ebensowenig, wie sie als eine Art expressionistischer Architektur zu charakterisieren. Der Turm und die bunkerartigen Massen mögen an



Negev-Monument, 1963–1968, Beer Sheba, Detail.



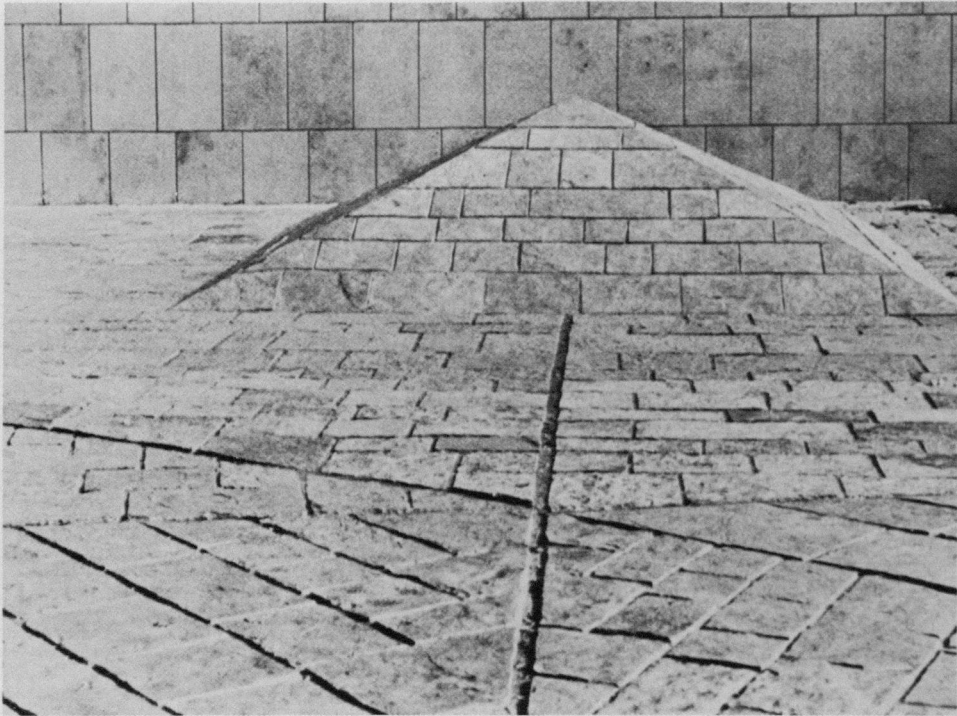
militärische Anlagen erinnern, das Ganze setzt sich unmißverständlich von Zweckhaft-Feindseligem ab. Es geht aus der fast vegetationslosen Wüstenerhebung hervor wie ein vom Wind freigelegter, aus exemplarischen Bestandteilen gefügter Formkern. Seine Wölbungen und Schrägen antworten auf die umgebende Landschaft, seine Öffnungen lassen das Sonnenlicht zeichnend eindringen und den Wind über ein System von Orgelpfeifen hörbar werden. Damit wird nicht etwa Natur instrumentalisiert, vielmehr der Natur ein Instrument angeboten, auf dem sie sich vielfältig und intensiv mitzuteilen vermag: den Augen, den Ohren, dem Tastsinn. Der gestaltende Eingriff in die Landschaft gleicht einem Entdecken, welches der Besucher fast spielerisch nachvollziehen kann; was auf das geschichtliche Ereignis verweist, gehört einem Bereich an, der sich der Begrenztheit historischer Jahreszählung entzieht.

Mit dem Negev-Monument hatte Karavan eine bewundernswert schlüssige Lösung für ein Problem gefunden, das ihn bis heute wie kein anderes bewegt. Die Eigenart der Aufgaben verlangte allerdings eine stilistische Flexibilität, für die Karavan wohlgerüstet war. 1965/66 entstand die Stirnwand des Plenarsaals der Knesset in Jerusalem, eine Fügung aus mächtigen Steinblöcken unterschiedlichen Formats und Zuschnitts. Das Relief formiert sich allmählich von den Flanken her, wahr aber, verglichen mit der früheren Betonwand im Weizmann-Institut, größere Distanz zum Figurativen und Schmuckhaften. Bei allem Reichtum der Reliefbewegung ist die Wirkung klar und streng; die feinen Modulationen der Oberfläche bleiben der Geometrie der Blockumrisse untergeordnet, und diese Geometrie gründet auf den einfachen Formen des Rechtecks, des Dreiecks und des Kreises.

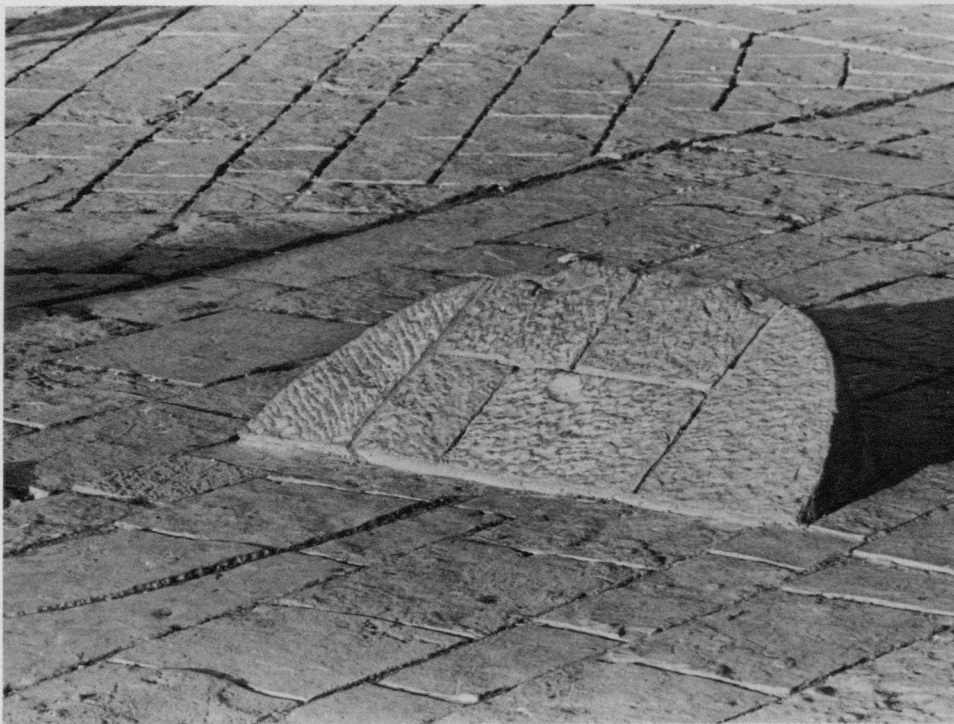
Mit dem „Quadrat“, einem Platz vor der Dänischen Schule in Jerusalem, nahm Karavan 1969–72 das Thema der Freiraumgestaltung wieder auf. Der Bodenbelag folgt einer geometrischen Zeichnung und hebt sich an einigen Stellen in Wellen, Stufen und flachen Rampen. Ihm entwachsen stereometrische Körper differenter Gestalt, die gleich dem Grund aus einer Vielzahl steinerner Elemente kombiniert sind. Eine große, tief gekerbte monolithische Kugel hat auf einer im Zirkel gepflasterten Stelle ihren festen Ort, eine kleinere Kugel ist so auf einer schiefen Ebene befestigt, daß der Eindruck eines plötzlich fixierten Ablaufs entsteht. Das Ensemble, so erläutert Karavan, sei vom Wunsche eingegeben, die „Erinnerungen an Alt-Jerusalem mit seinen arabischen Häusern, Kuppeln, Gassen und Gebetsplätzen in einen steinernen Spielplatz für Kinder von heute zu verwandeln“. Der Rekurs auf Vertrautes äußert sich nicht in Abbildhaftem oder auch nur in eindeutig auslegbaren Chiffren, sondern in Formen, die denkbar frei auf das Gemeinte verweisen und zugleich eine Offenheit verbürgen, die nicht allein kindlicher Phantasie allen Spiel-Raum bietet.



Quadrat, 1969–1972, Platz vor der Dänischen Schule, Jerusalem, Stein, 60 x 60 m.



Quadrat, 1969–1972, Platz vor der Dänischen Schule, Jerusalem, Detail.



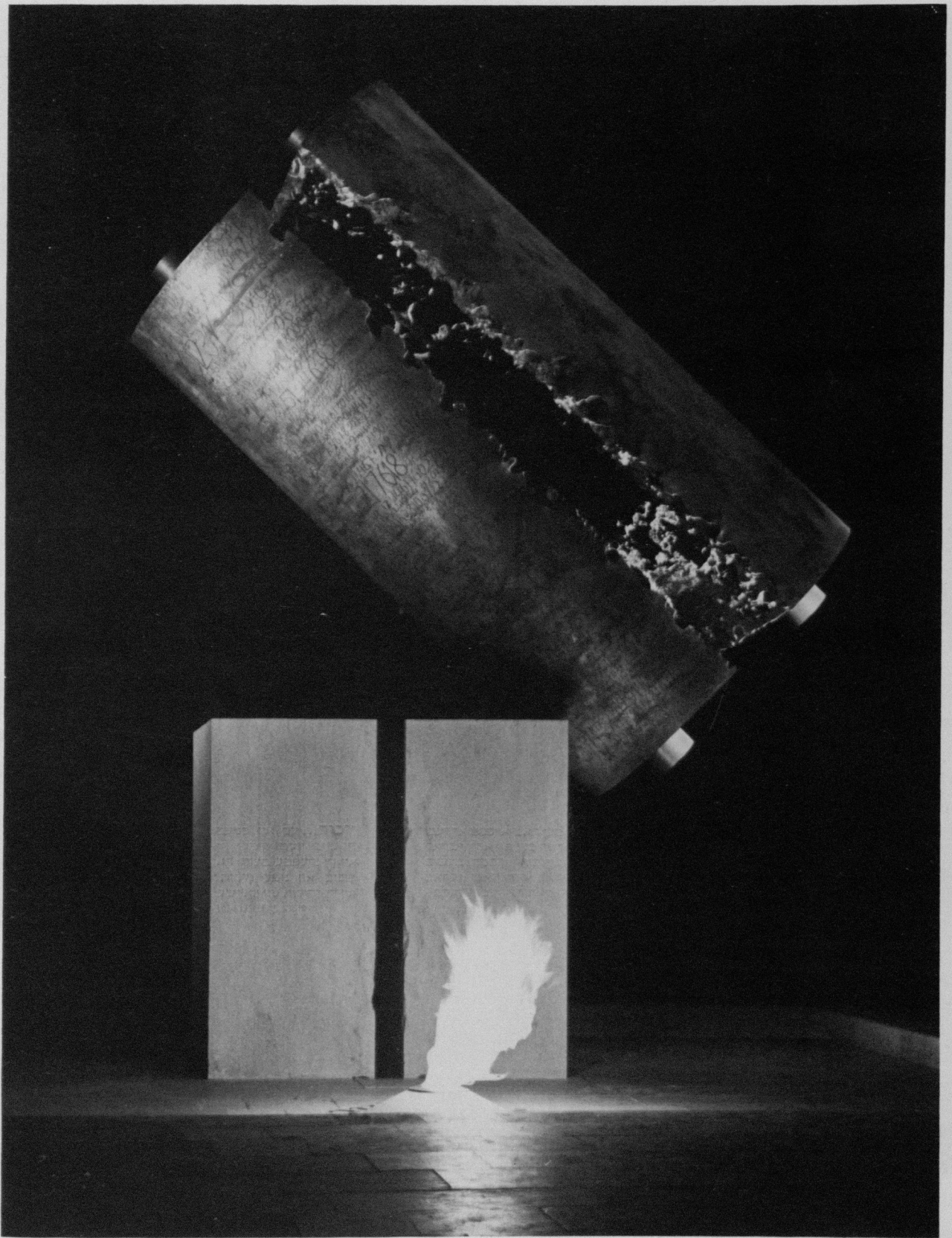
Quadrat, 1969–1972, Platz vor der Dänischen Schule, Jerusalem, Detail.



Karavans Antworten auf die in den siebziger Jahren sich häufenden Aufträge können hier nur listenmäßig vorgestellt werden: das Wandrelief aus Aluminium in der Zentrale der Leumi-Bank, Tel Aviv (1970); das Monument in Erinnerung des Holocaust im Weizmann-Institut der Wissenschaften, Rehovot (1972); zwei Reliefs aus Aluminium und Bronze im Kennedy Airport, New York (1972–74); die Environment-Skulptur aus Bronze in der Eingangshalle des Hilton-Hotels, Jerusalem (1973); die Wandreliefs aus Aluminium im Entree der Israel Discount Bank, New York (1973–80). Schon die Aufzählung läßt erkennen, daß der Künstler in die Gruppe der international Gefragten aufgerückt war und daß seine Produktivität dem immer rascheren Takt der Nachfrage standzuhalten vermochte. Vollends ins Rampenlicht trat Karavan 1976. Sein Biennale-Beitrag „Un ambiente per la pace“ wurde als ein „Augenblick der Wahrheit“ inmitten einer seelenlosen Welt (Pierre Restany) empfunden, als eine Alternative zur Hektik des gängigen und gerade in Venedig wogenschlagenden Kunstbetriebs. Der gesamte israelische Pavillon war in ein „Ambiente totaler Kunst“ (Amnon Barzel) verwandelt, in dem sich der Besucher barfuß zu bewegen hatte. Weißer Beton, Wasser, einfallendes Sonnenlicht und (mittels Tonband reproduzierte) Windgeräusche beschworen eine erinnerungsträchtige und gleichzeitig eigensinnige Gegenwelt zur realen. Erinnerungsträchtig, weil das Erlebnis der Wüste mit ihren kargen, klaren Formen, der seltenen Wasserrinnale („Die Linie des Wassers ist die Linie des Lebens“, kommentiert Karavan) und des scharf umreißenen Lichtes offenkundig prägenden Anteil hatte; eigensinnig, weil wiederum

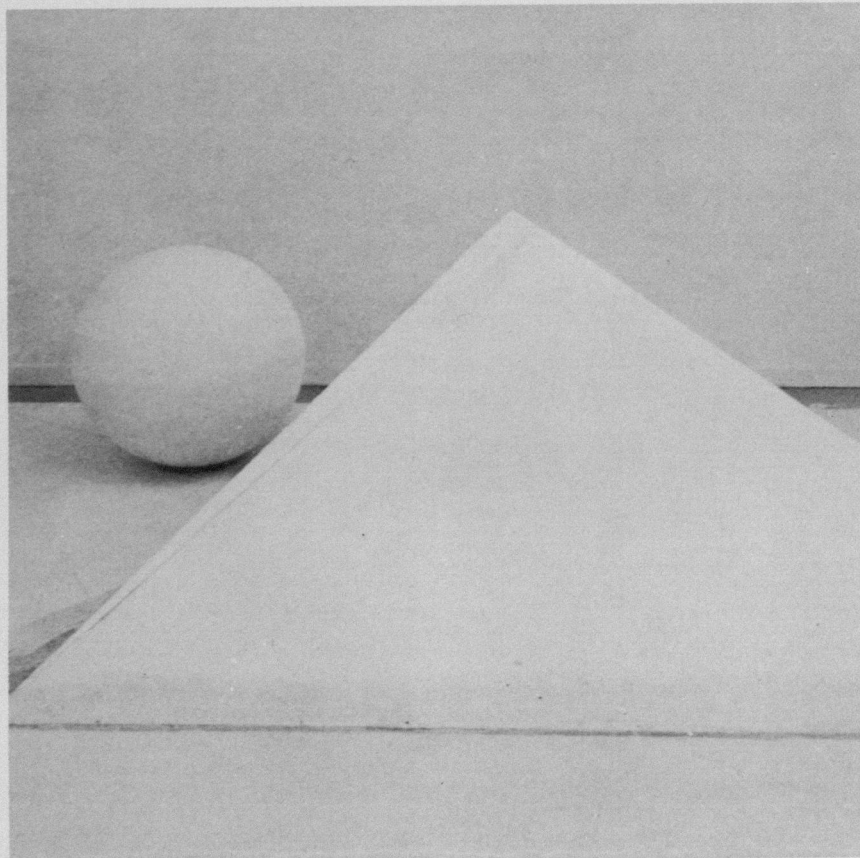


Monument in Erinnerung des Holocaust, 1970–1972, gebrochener Stein, geschnittener Messingzylinder, geätzt, Wasserlinie.

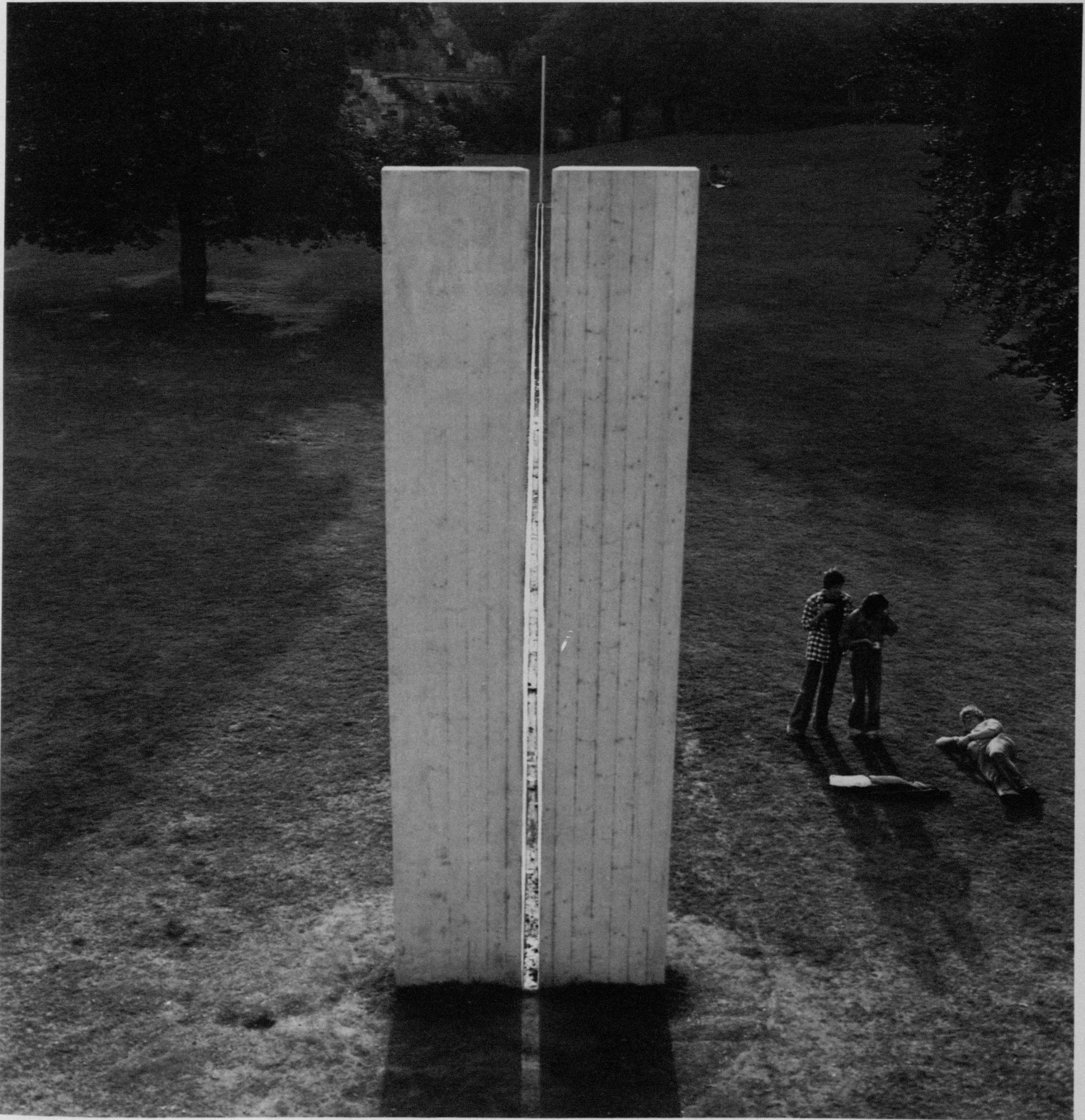




alles vordergründig Deskriptive vermieden war und letztlich nicht das Gewebe der Konnotationen, sondern das Spiel der Formen und Materialien über die Wirkung entschied. Gewiß hatte die Geometrie etwas Geheimnisvolles, sozusagen den Anhauch einer „scultura-architettura metafisica“; doch zugleich etwas mit allen Sinnen ganz unmittelbar Erfassbares. Und so hatte das Friedliche und Konzentrationsfördernde des Ambientes auch eine praktische Kehrseite. Wenn Karavan an die Aussenwand des israelischen Pavillons neben einen Olivenbaum die Worte schrieb „gli ulivi devono essere i nostri confini“ („Laßt Oliven unsere Grenzen sein!“), dann war das als ein sehr direkter politischer Appell gemeint. Nur steigerte sich dieser Aufruf nicht zur Klage oder Beschuldigung; vielmehr wurde er zurückgeleitet in einen Bereich menschlicher Elementarerfahrung des Räumlichen, Körperhaften und von Licht und Wasser Belebten: eine Dimension gesammelten Daseins. Die Vorstellung der Renaissance von der Beredsamkeit der Geometrie, von der geistig-erzieherischen Kraft der „commensuratio“ schien auf entwaffnend selbstverständliche Weise aktualisiert. So sprach auch das am Eingang der Giardini aufgestellte Ensemble aus weißem Beton „Jerusalem, Stadt des Friedens“ durch die Reinheit seiner Gestalt und erst in zweiter Linie durch seine assoziationsfördernden Eigenschaften. Dabei bedeutete Formreduktion nicht Verzicht auf Mannigfaltigkeit; jeder Standortwechsel ließ den in den drei mal drei Grundelementen angelegten morphologischen Reichtum buchstäblich und in übertragenem Sinne in neuem Licht erscheinen.



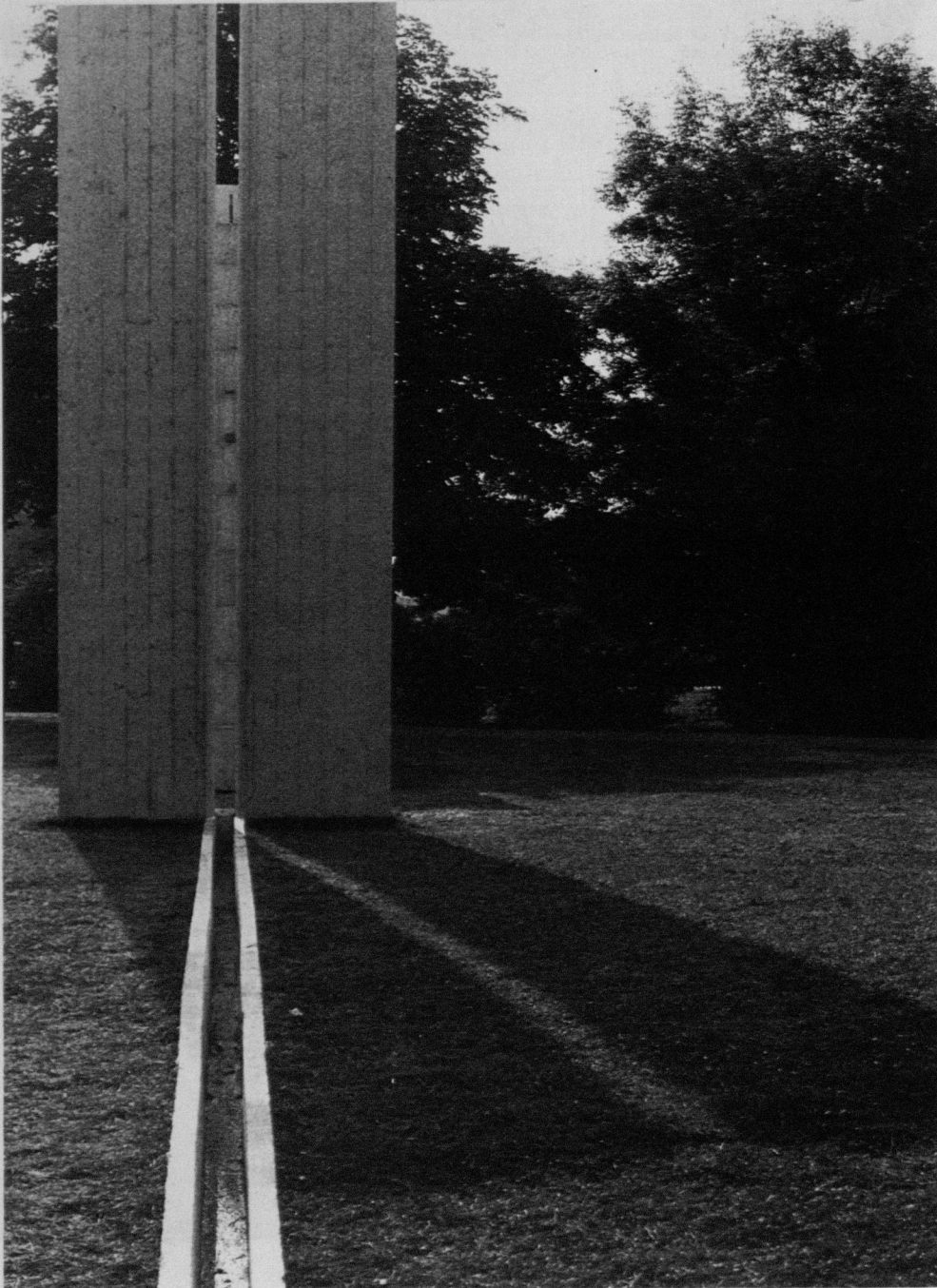
Environment für den Frieden, 1976, Biennale Venedig, Detail.



Environment aus natürlichem Material und Erinnerung, 1977, documenta 6 Kassel.

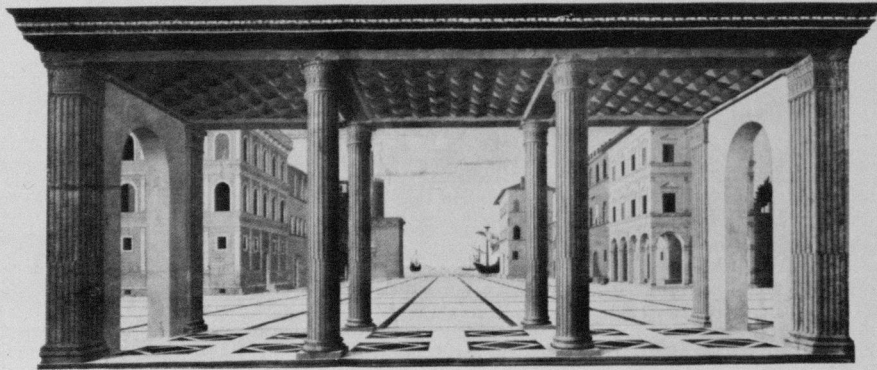


Auf der „documenta 6“ in Kassel präsentierte Karavan 1977 ein „Environment aus natürlichem Material und Erinnerung“, welches eine bis dahin noch nicht so ausdrücklich formulierte Idee in den Vordergrund rückte. Das in der Karlsaue errichtete Ensemble aus einer überdimensionierten Treppe, einem entsprechend hohen Plattenpaar, einer langen Wasserrinne und einem Stab, alles aus weißem Beton, gab Sinn in der Ausrichtung dieser Elemente zueinander und in der Einbettung des Ganzen in das vorgegebene, durch Ratio und natürliches Wachstum strukturierte Parkgelände. Karavan deutete den Park nicht so sehr dadurch, daß er ihm



Environment aus natürlichem Material und Erinnerung, 1977, Documenta 6, Kassel.

tautologisch eine weitere Achse hinzufügte, sondern daß er ihm eine Art Meßvorrichtung einpflanzte, die in sich selber Visier und Ziel war und solcherart das Geordnete ringsumher relativierte und bestätigte. Das Environment war zum dialektisch interpretierenden Bestandteil der Park- und Stadtlandschaft geworden. Dem Blick von der Treppe zeigte sich im Spalt zwischen den beiden Platten die fluchtende Wasserlinie und an deren Ende der aufragende, mit der Augenhöhe scheinbar seine Position verändernde Stab; zeigte sich aber auch die Umgebung als ein In-Relation-Gebrachtes. Sehen wurde zum Maßnehmen und zum Bewußt-Maßstäblich-Wahrnehmen.



Umkreis des Piero della Francesca, Piazza, Berlin, Bode-Museum.

In Florenz und Prato wurden 1978 die in solchem Ansatz enthaltenen Möglichkeiten weiterentfaltet. Unter dem Eindruck der Ortsbesonderheiten wurde die Geometrie reiner, vielleicht auch esoterischer. Man hat vergleichend auf altmexikanische und indische astronomische Meßarchitekturen hingewiesen, muß aber bedenken, daß auch der Meß- und Proportionslehre der italienischen Renaissance ein mystisch-universalistischer Zug zu eigen war. Wenn der Mathematiker Luca Pacioli in seinem durch Piero della Francesca beeinflussten und von Leonardo da Vinci mit Illustrationen ausgestatteten Traktat „De Divina Proportione“ (gedruckt 1509) von den regulären Körpern höherer Ordnung sagt: „Deren Messung ist um so mehr spekulativ, je ausgezeichnete und vollkommener als die anderen Körper sie sind“ (Kapitel LXIX), so drückt sich darin neben der Aporie des Wissenschaftlers die demütige Bewunderung des Franziskaners aus. Gewiß war und ist Karavan weder Anwalt einer mathematischen noch einer theologischen Weltdeutung, doch werden Elemente aus beiden Bereichen intuitiv in seiner Kunst wirksam. Beim Anblick der über Kreuz gespaltenen Pyramide auf dem Forte di Belvedere kamen einem nicht nur exotische Bauwerke in den Sinn, sondern auch Luca Paciolis Anweisungen für die Pyramidenvermessung. Der Rahmen, in dem man, über einen Laufsteg kommend, einen Stadtausschnitt mit der Kuppel der Fürstenkapelle sah, weckte Erinnerungen an frühneuzeitliche Zeichenapparate, wie sie Dürer am Ende des vierten Buches seiner „Unterweisung der Messung“ beschreibt und illustriert. Die Anordnung der „Brücke zur Idealstadt“ lud einen förmlich dazu ein, die durch den Steg markierte Achse zu verlassen und von frei gewählten Punkten andere und interessantere Objekte als die Cappella dei Principi ins Visier zu nehmen: den Campanile des Domes, die Domkuppel, den Palazzo Vecchio, die Hügel von Fiesole. Aus der Spannung zwischen Axialität und Offenheit ergab sich überhaupt erst die Wirkung des Environments; man folgte, Rahmensehen gewohnt, der Suggestion des einengenden Rechtecks – und man sah sich zugleich vom Standortzwang entbunden. Eine Lektion „more geometrico“ über die Bedingungen und die Bedingtheit neuzeitlichen Perspektivsehens an dem Ort, an welchem um 1420 das Prinzip der Zentralperspektive formuliert und künstlerisch erstmals genutzt wurde!

Anders als „Un ponte verso la città ideale“ kanalisierte die anlässlich der Ausstellung „Westkunst“ 1981 in Köln verwirklichte Environment-Skulptur „Mizrach/Osten“ den Blick des Betrachters. Der schräg aus der Eingangshalle eines Messegebäudes nach draußen geführte, von einer Glaswand geschnittene Holztunnel war schon

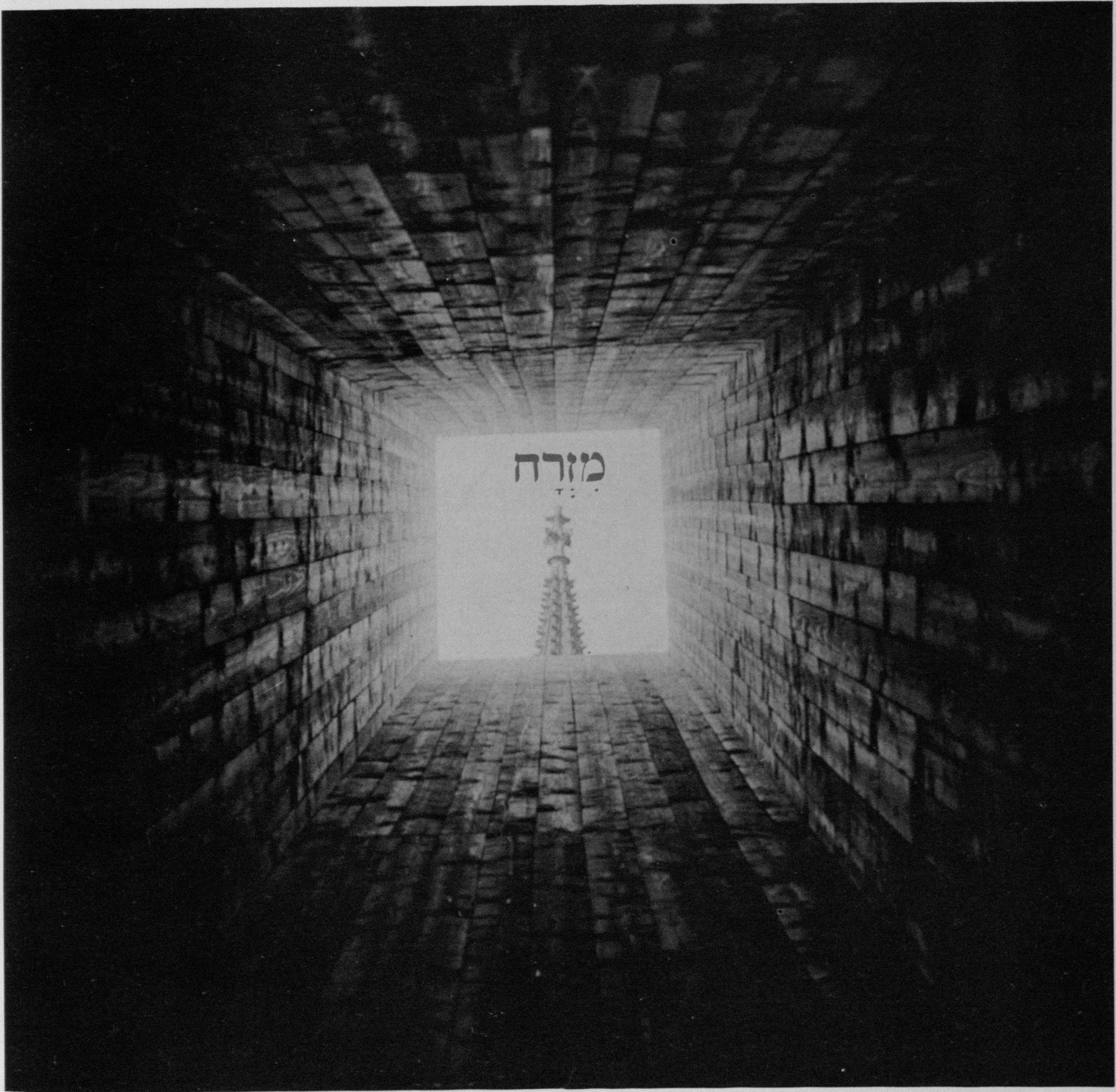


durch sein Gerichtetsein mit Bedeutung aufgeladen: „1. Osten – ist die Richtung, auf die dieses Werk ausgerichtet ist; 2. Osten – ist die Achse, die das Museum mit der Spitze des linken Turms des Kölner Domes verbindet; 3. Osten – steht an der Ostwand aller jüdischen Synagogen geschrieben; 4. Osten – ist Jerusalem; 5. Osten – ist der Ort, an dem ich geboren wurde; 6. Osten – gehört zu einer Gruppe von hebräischen Wörtern mit vier Buchstaben, wie Leben und Frieden; 7. Osten – (es folgen Maßzahlen).“ Der Blick durch den rohen, sich zunehmend auflichtenden Holzschacht auf eine der Helmspitzen des Kölner Domes meinte zunächst visuelle Sonderung dieses Stücks Realität aus einem vertrauten Kontext, also fernrohrsichtähnliche Verdichtung. Darüber hinaus wurden aber Bezüge und Vorstellungen topographischen, religiösen, individualpsychologischen und symbolischen Charakters evoziert. Der paratechnisch-bildnerische Eingriff in die Wirklichkeit war eine Operation der Aufdeckung verschiedenster Bewußtseinschichten, das Schauen ein Akt des Erschließens auch von Nicht-Schaubarem.

Dem Leser wird auffallen, daß von zahlreichen Arbeiten Karavans in der Vergangenheitsform berichtet werden muß. In der Tat waren die Environments von Venedig, Kassel, Florenz und Prato, war die Konstruktion von Köln nicht für die Dauer gedacht. Ihr Sinn war es, an bestimmtem Ort und zu bestimmter Zeit ihre Wirkung zu tun, um dann nur noch als Erinnerung gegenwärtig zu sein. Solche Entscheidung für das Ephemere ist ohne Spitze gegen den Anspruch auf Beständigkeit (Karavan selber hat genügend Werke aus dauerhaftem Material und für feste Standorte geschaffen); immerhin bezeugt sie eine Bescheidung, die aus der besonderen Vorliebe für situationsgebundene Aktivität und einer grundsätzlichen Einsicht in die Vorläufigkeit allen menschlichen Tuns resultiert. Im Environment „Sandzeichnung“ auf der Ausstellung „Mythus und Ritual“ im Züricher Kunsthaus (1981) verließ sich Karavan ganz auf die Mitteilungsfähigkeit der leicht verwischbaren Spur. Ist in früheren Arbeiten, wie dem Negev-Monument, vergangene Anwesenheit des Autors als Fuß- oder Handabdruck eingefangen, so war den geometrischen Figurationen der „Sandzeichnung“ keine auch nur kurzfristige Widerstandskraft zuzutrauen. Die Ausstrahlung des Subtil-Verletzlichen sicherte ihnen eine so nur dem Transitorischen eigene Lebendigkeit.

Die jüngsten Werke Karavans haben, vergleicht man sie mit weiter zurückliegenden, einen gesteigerten Zug ins Fundamentale. Schon der Name „Makom“ für die Environments im Tel Aviv Museum und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (beide 1982) zielt sozusagen auf die Verbindlichkeit des Allgemeinen: „MAKOM, ein Wort mit kanaanitischen und arabischen Wurzeln, bedeutet im Hebräischen: Gebiet oder Raum, die einzelne oder ein jeder einnehmen können; Gemeinde, städtischer oder ländlicher Siedlungsbereich; Sitz oder Sitzplatz, auf dem sich jemand niederlassen kann; Situation, Status“. Gestalt wurde der in diesen Definitionen enthaltene Anspruch in Auf- und Einbauten, die jeweils auf die besondere topographische und architektonische Situation reagierten. Hölzerne Laufstege, Raumauskleidungen und -teilungen, tunnelartige Gänge, Treppen, Sand-schüttungen griffen in die Museumsarchitektur ein, verklammerten das Drinnen mit dem Draußen, verwandelten Gewohntes in Überraschendes, stifteten irrationale Bezüge inmitten des erprobt Zweckhaften und Geordneten. In Baden-Baden zum Beispiel führte eine hölzerne Treppe aus der Oos zu einem Steg, der seinerseits zur Kunsthalle leitete; im Gebäude war die normale Sequenz der Räume durch Abläufe ersetzt, die, von der gegebenen Disposition ausgehend, deren Sinn zugleich in Frage stellten. In einem Raum hob sich eine steile, hochstufige Treppe vom weißen Sandboden zur Oberlichtdecke – Aufruf zu einem Anstieg, der nur in der Einbildung vollzogen werden konnte. Das absichtsvoll Vorläufige der Installationen erhöhte ihren utopischen Charakter. Das Stereometrische schien eigentümlich von den Gegenständen abgehoben, zu so etwas wie einer atmosphärischen Qualität geworden. Man mußte von dem Ort, den Karavan entworfen hatte, letztlich geistig Besitz nehmen; die körperliche, an Spannung und Überraschungen reiche Erkundung führte immer wieder in die Aporie: Wasser und Himmel, repräsentiert durch das Fließchen Oos und die gläserne Saaldecke, waren die Pole, zwischen denen sich konkrete Erfahrung ereignete. Das Dingliche, das sich dieser Erfahrung erschloß, war von großer Einfachheit und mehr Signal für Ort als materielle Erfüllung. So wurde das Sich-Aufhalten und Sich-Bewegen in „Makom“ zu einem Transzendieren vertrauter Befindensmuster. Das Gebiet oder der Raum, „die einzelne oder ein jeder einnehmen können“, eröffneten Horizonte jenseits der durch Zweck- und Gewohnheitsfakten gesetzten Normen und erhielten eben dadurch neuen Sinn und neue Existenzberechtigung.

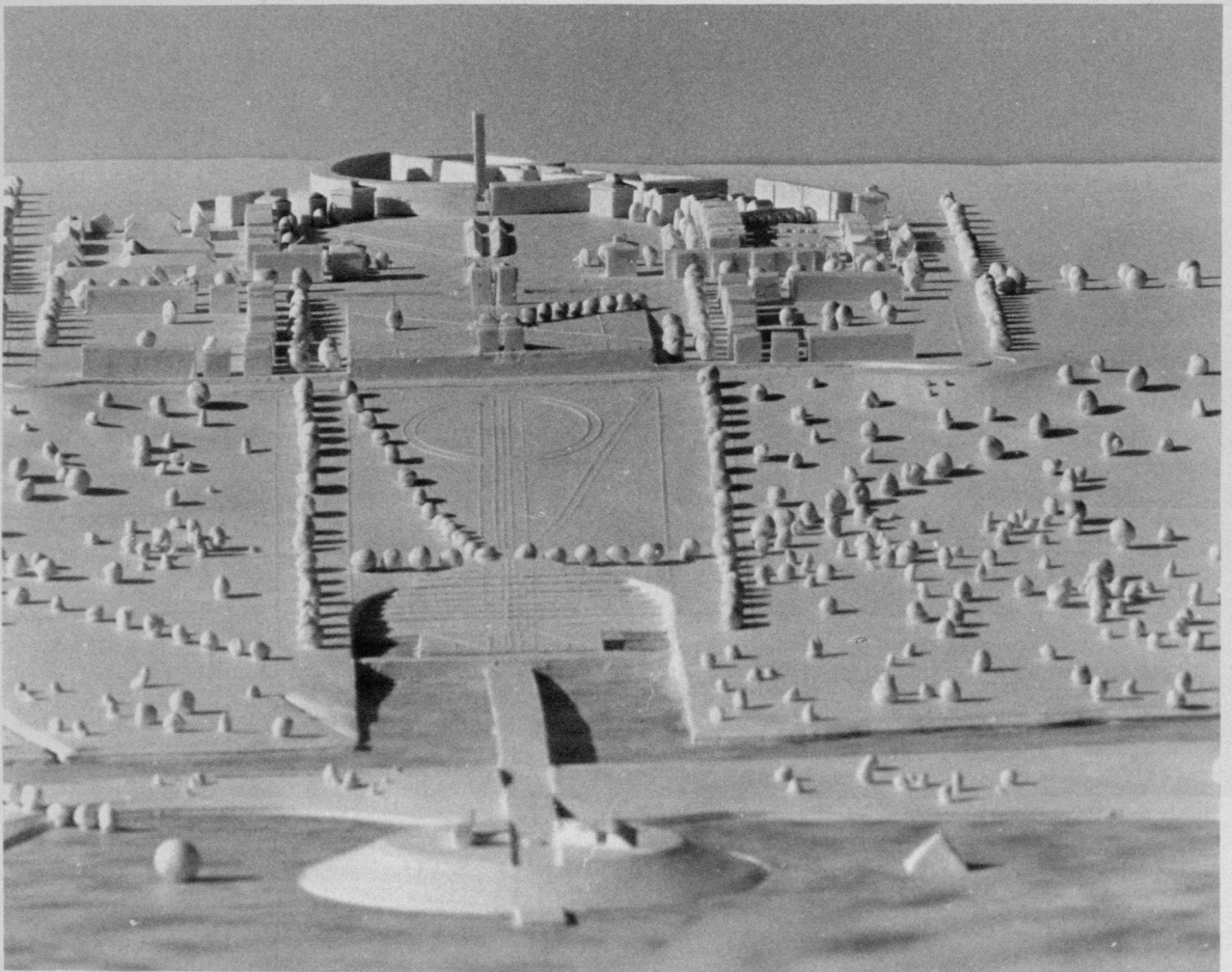
Die räumlich immer weiter ausgreifende und den Rezipienten immer stärker als mitdenkenden Partner einbeziehende Gestaltungsphantasie Karavans steht in Cergy-Pontoise vor einer ungewöhnlichen Bewährungs-

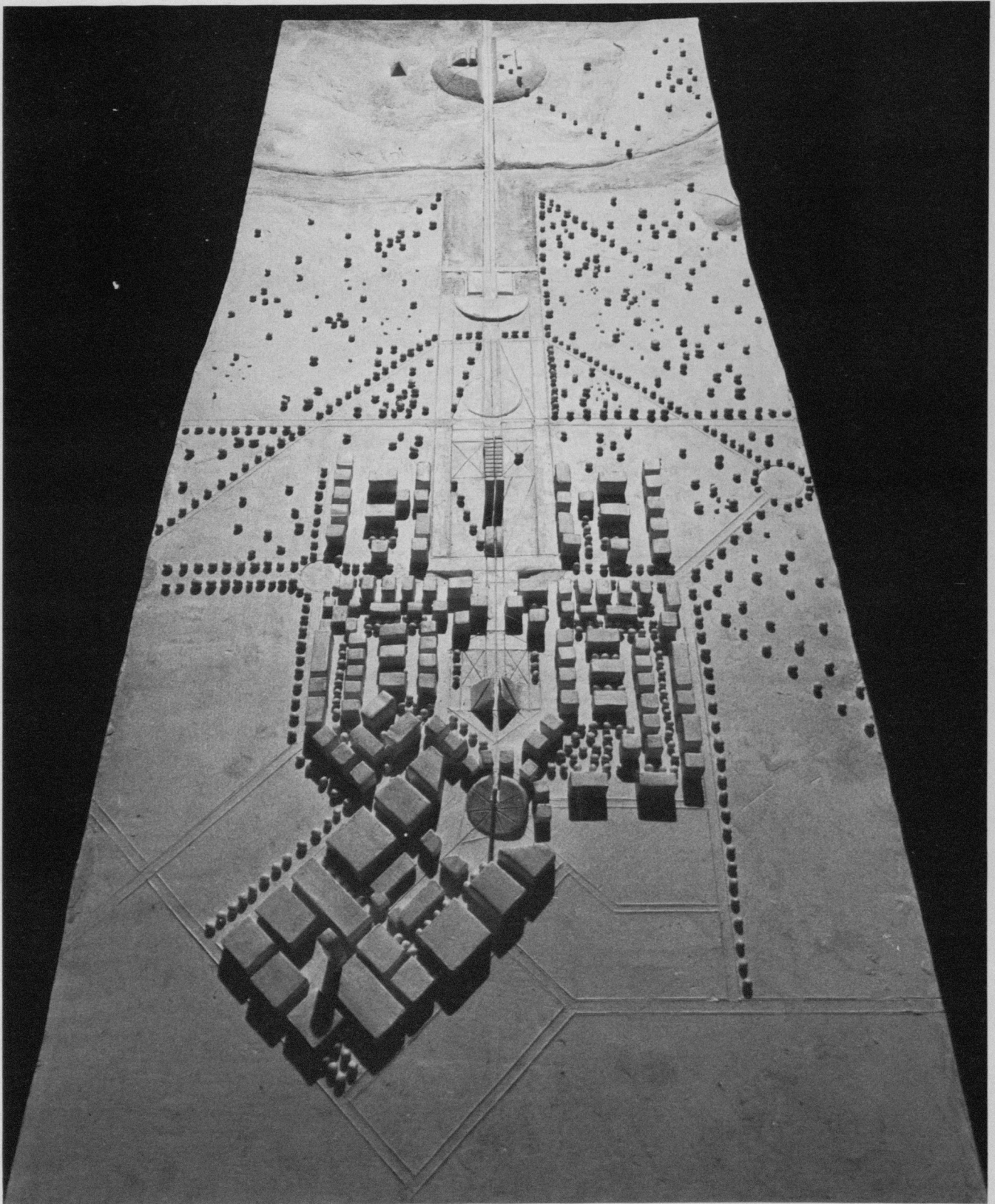


Mizrach (Osten), 1981, Holzkonstruktion, Museum Ludwig, Köln.



probe. Diese Trabantenstadt in der Nähe von Paris wird zur Zeit auf eine Weise strukturiert, die im Grunde ohne Beispiel ist. Gewiß hat sich Karavan von historischen Planstädten und barocken Parkanlagen anregen lassen, doch ist sein Projekt sehr viel mehr als eine moderne Paraphrase auf geschichtlich Vorgeprägtes. Es zielt auf eine Übersetzung des bislang vom Künstler Gewollten und Erreichten in die Größenordnung eines dauerhaften Stadt-Landschafts-Ensembles und sucht dem humanen Bedürfnis zu entsprechen, über das zwangsläufige Utilitäre hinaus das ästhetisch Reizvolle und Bedeutungsvolle zu erleben. Wie selten heutige Architektur und Stadtplanung solche Erwartungen befriedigen können, ist nur allzu bekannt. Daß Karavan sich nicht mit regulierenden und attraktionsschaffenden Retuschen begnügt, sondern auf eine grundlegende Neubestimmung dessen drängt, was Achse und stereometrische Form im urbanistischen Kontext zu bedeuten vermögen, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Dem Vereinzelungszwang moderner Architektur soll die kommunikative Kraft einer Geometrie entgegengesetzt werden, die über das Anschauliche hinaus – nämlich durch Weckung des Sinns für komplexe Zusammenhänge – Beziehungen begründet und lebendig hält.





Cergy-Pontoise, Zentralachse, Modell, Plastillin, 1980 (links: Variante)



Einen vielleicht weniger spektakulären, aber nicht minder interessanten Plan verfolgt Karavan in Köln, wo er dem Innenhof des neuentstehenden Museums Ludwig eine die pure bauliche Evidenz übersteigende Ortsqualität zu sichern im Begriffe ist. Im Park der Villa Celle in Pistoia (Toskana) hat er 1982 ein landschaftsgebundenes und – interpretierendes Environment geschaffen, für den Park des Louisiana-Museums in Humlebaek (Dänemark) eine entsprechende integriert-integrative Environment-Skulptur.

Es versteht sich, daß Karavans Kunst bei aller Originalität ihre historischen Wurzeln und ihre zeitgenössischen Verbindungen hat. Auf die Affinität zur italienischen Renaissance wurde mehrfach hingewiesen; Karavan liebt nicht nur die Kunst des Quattrocento und Cinquecento, sondern sucht sich von ihr auch eine möglichst präzise, wissenschaftlich fundierte Vorstellung zu machen. Linien führen, wie man mit Recht bemerkt hat, außerdem zurück zur Kunst der sowjetischen Revolution (Tatlin), zur expressionistischen Architektur (Finsterlin, Mendelssohn) und zum späten Le Corbusier (Wallfahrtskirche Ronchamp). Den modernen Richtungen der Concept Art, der Minimal Art, der Land Art und der Environment Art ist Karavan vielfältig verbunden. Aber alle diese – hier nur unvollständig und vereinfacht aufgelisteten – Beziehungen sagen letztlich zugunsten der Selbständigkeit Karavans aus, denn die übernommenen Gedanken und Stilelemente sind so sehr dem individuellen Idiom anverwandelt, daß kein Rest des Unpersönlichen – auch im Vergleich mit heute in ähnlicher Richtung arbeitenden Künstlern – bleibt. Es ist mithin schwierig, Karavan einer von der Registratur der zeitgenössischen Kritik erfaßten Tendenz zuzuordnen und schlagwortartig die Eigenarten seines Stils zu benennen.

Ohne bereits Erläutertes in eine Formel zwingen zu wollen, sei noch einmal die Wichtigkeit des Wechselspiels von Sinnlichkeit und Intellektualität betont. Der oft hervorgehobene poetisch-mythische Zug der Kunst Karavans ist die andere Seite einer Neigung zur konstruktiven, modernste technische Mittel (wie die Laser-Technik) nutzenden Rationalität. Karavan fördert das Erkenntnisvermögen, indem er die Imaginationskraft aktiviert. Sein Konzept von Harmonie – verwirklicht als komplexes System räumlich-körperlicher Bezüge – rechnet mit der grundsätzlichen Harmoniefähigkeit der Menschen: Schalom – Frieden – ist für den Künstler ein Schlüsselbegriff im sozialen und im ästhetischen Bereich.

Daß sich Dani Karavan seit einiger Zeit mit einem Projekt für Heidelberg befaßt, darf als Ereignis gelten. Mehrfach war der Künstler in unserer Stadt, hat sich in ihre Besonderheiten vertieft und auf die ihm eigene Weise „Maß genommen“. Ich kenne zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes nur andeutungsweise die Pläne für die Ausstellung im Kunstverein und noch umrißhafter die bislang für den Universitätsplatz entwickelten Ideen. Eines ist bereits sichtbar: Karavan ist auf dem Wege zu einer Lösung, welche die urbanistischen Vorgaben sehr ernst nimmt und sich zugleich als ein formal überzeugendes und inhaltlich wesentliches Neues behauptet.

Heidelberg, im August 1983

Peter Anselm Riedl