

ERINNERUNG ODER DEKORATION?

KUNSTWERKE VON ANDREAS HORLITZ (1993),
JON GROOM UND STEVEN SCOTT (1997)
IN DEN RÄUMEN DES ZI

MICHAEL F. ZIMMERMANN

ANDREAS HORLITZ, 1993

Seit September 1993 ist im Großen Lesesaal der Bibliothek des ZI eine Installation des Künstlers Andreas Horlitz (1955–2016) zu sehen. Sie besteht aus übereinander angeordneten Leuchtkästen, die inzwischen restauriert wurden (Abb. 1 und 2). In einer Regalachse im Umgang des mit dunklem Eichenholz vertäfelten Raumes sind die tiefblau leuchtenden Objekte übereinander eingesetzt. Durch die Farbe und den minimalistischen Rhythmus kontrastieren die Leuchtkästen mit dem ursprünglich ausschließlich warmfarbigen Ambiente des monumentalen Saales, der von der gläsernen Decke sein Tageslicht empfängt.

Die blaue Farbe wurde mit dem aufwendigen Cibachrome-Verfahren hergestellt. Es wurde in den 1960er Jahren entwickelt, in der Werbung und dann vor allem seit den 1980er Jahren von Foto-Künstlern verwendet und wird aktuell noch unter dem Namen Ilfochrome vermarktet. Obwohl ursprünglich erschwinglich und für seine lichtechten und beständigen Folien gerühmt, ist es heute zu einem luxuriösen Verfahren geworden, das im Ausstellungswesen nur noch ein Nischendasein fristet. Da zu Anfang der 1990er Jahre im kunsthistorischen Unterricht noch Diapositive genutzt wurden, erschienen die transparent leuchtenden Folien dem Bibliothekspublikum wie leere, monochrome Großdias. Erst beim näheren Hinsehen erkennt man Oberflächenstrukturen. Kunsthistoriker*innen sind es gewohnt, Materialoberflächen zu deuten.

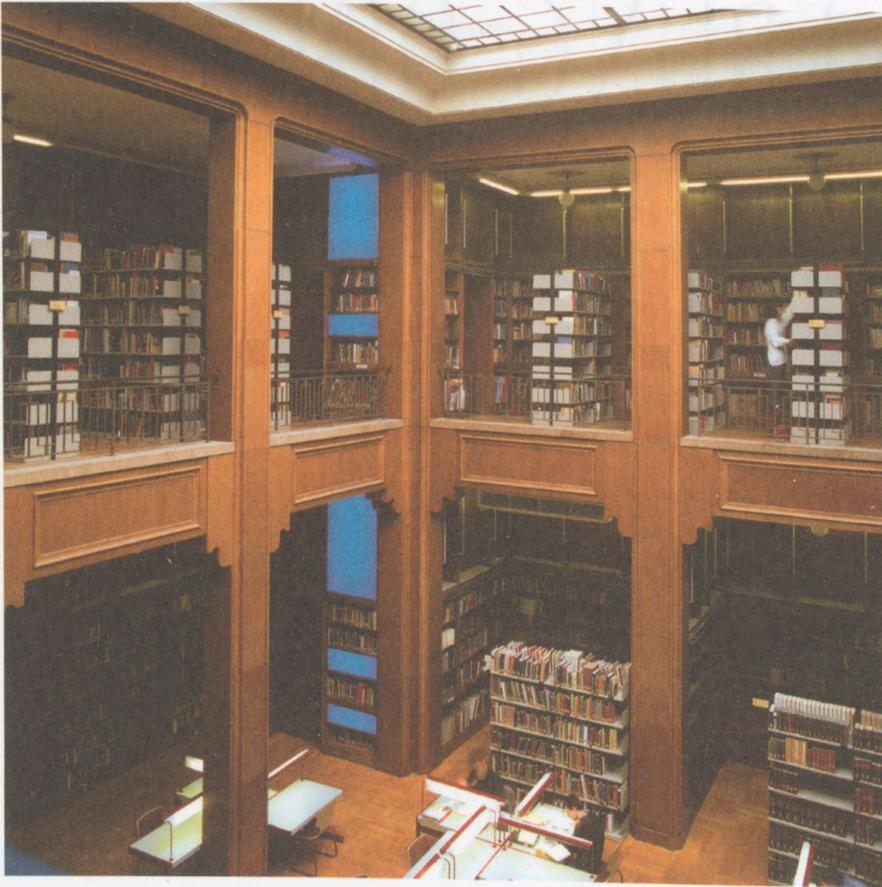


Abb. 1 Andreas Horlitz, Installation im Großen Lesesaal, 1993

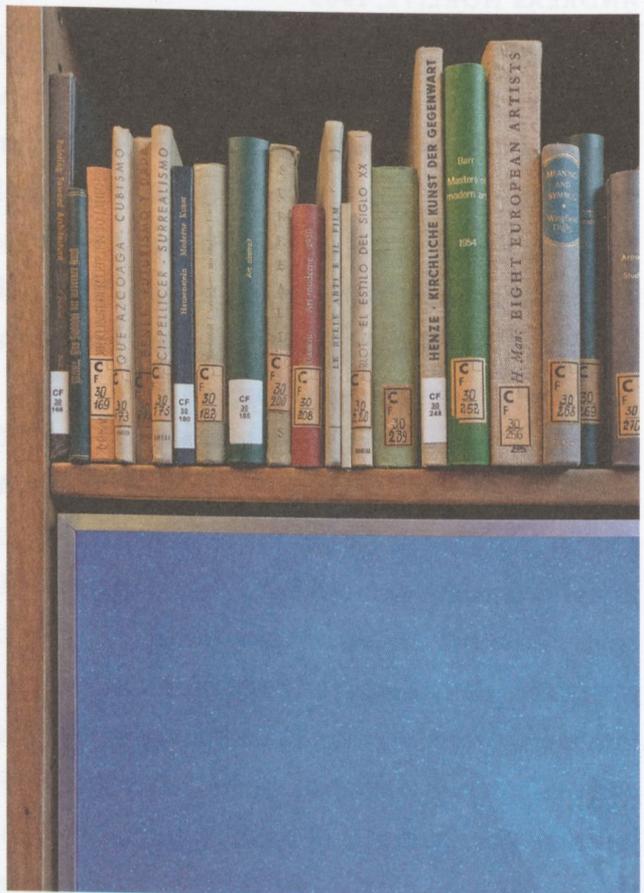


Abb. 2 Andreas Horlitz, Installation im Großen Lesesaal (Detail), 1993

Die Textur lässt an pointillistischen Farbauftrag oder an pretiöse Strukturen von Lapislazuli denken. Durch die Anschauung allein wird kaum ersichtlich, dass es sich um Fotos chemisch reiner Druckfarbe in mikroskopischer Vergrößerung handelt. Diese wurden mithilfe damals zur Verfügung stehender Computer-Verfahren zu großen Folien zusammengefügt. Die dadurch entstehenden, kaum merklichen Wiederholungen fügen sich auf den zweiten Blick zu einer eigenwillig technoiden Oberflächenstruktur.

Für Andreas Horlitz standen die minimalistischen Werke am Ende eines Werkprozesses, der ihn zu immer weiterer Reduktion des Inhalts seiner Werke geführt hat. Er hatte an der Universität Essen – Folkwang Schule für Fotografie unter anderem als Schüler von Otto Steinert studiert, bevor er als freier Künstler sowie als Dozent für Fotografie an verschiedenen Hochschulen tätig wurde. In den 1980er Jahren stellte er – teilweise unter dem Titel »Reconnaissance« – fotografische Kopiermontagen aus, die er auf Papier abzog oder drucken ließ. Dabei überblendete er jeweils ein grafisches Zeichen einem Foto, das in exemplarischer Weise moderne Welt vergegenwärtigt. Fotografisch gediegen, gab er ganz und gar nicht perfekte Reproduktionen wieder, wie man sie aus Jugendbüchern über die Wunder der modernen Welt kennt. Wenige Bilder – ein Autobahnkreuz in Los Angeles, ein Opernsaal, ein Renaissancegemälde, die versetzten Statuen von Abu Simbel oder die Oberfläche eines Jupitermondes – finden auf keiner geringeren Ebene als der eines verkleinerten »Welt«-Panoramas zusammen. Die Zeichen weisen keine Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit auf außer der, dass sie als Symbole Realität codieren. Alles in allem erscheinen die Fotos und die Zeichen in der grafischen Deutlichkeit einer handbuchartigen Publikation. In den auf die Bildmitte hin ausgerichteten Kompositionen von stets klassisch anmutender Evidenz (nicht ungewollt die Anspielung im Titel »Re(con)naissance«) stehen Bilder und Zeichen vielleicht für die »Welt«. Zunächst scheinen die Zeichen als Signifikanten die Bilder als deren Signifikate zu »bedeuten«, doch bleibt der Bezug zwischen beiden unklar. Stattdessen drängen sich die Zeichen im Vollzug der Betrachtung in ihrem Bildcharakter nach vorn. So stellt Horlitz kein semantisches System vor. Stattdessen inszeniert er den Wunsch nach einer Wirklichkeit, die sich im Verstehen erfüllen und dem Denken zur Heimat werden möge. Seit dem frühen Tod des Künstlers im Jahre 2016 werden die unter dem Titel »Re(con)naissance« zusammengefassten Werke mit seinem Nachlass im Kunstmuseum Ahlen aufbewahrt und immer wieder ausgestellt. 1993 konfrontierte der Verfasser dieser Zeilen – ein Jahr nach seiner Ernennung zum Zweiten Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte – Horlitz mit dem Wunsch, ein Werk für den Bibliothekssaal zu schaffen. Dem Künstler war bekannt, dass der Raum mit seiner befremdlichen »gemütlichen« Monumentalität zuerst der 1937 fertiggestellten Parteizentrale der NSDAP und erst seit 1947 dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte als Lesesaal diente. Nicht zufällig reduzierte er seine künstlerische Sprache gerade in diesem Ambiente. Auch in Erinnerung an Gespräche während der freund-

schaftlichen Planung im Sommer 1993 lassen sich drei Anliegen umreißen, die damals im Raume standen und in der Wirkung heute noch zum Tragen kommen können:

Es geht darum, zur Reflexion über das Medium Bild in seiner technischen Reproduktion anzuregen. Die Benutzer*innen, gewohnt, nach einem illustrierten Buch zu greifen, werden hier mit einer vermeintlich monochromen Fläche konfrontiert, die sich erst in der Nahansicht als Fotografie einer Textur zu erkennen gibt. Der Leuchtkasten, damals für Reklame genutzt, überbietet das Medium der Farbproduktion an Suggestivität. Doch bleibt diese Suggestivkraft, die dieses Medium in der Werbung entfalten kann, in enttäuschender Weise ungenutzt.

Die dunkelbraune Holzvertäfelung, das gedämpfte Licht, die Schattenzonen von Umgang und Empore machen den Saal zu einer bergenden »Raumhöhle«. Ihre Wirkung wird durch den aufsteigenden Rhythmus der Leuchtkästen durchbrochen. Die selbstleuchtenden Objekte konterkarieren die auf den ersten Blick »anheimelnde« Monumentalität des Raumes und verändern die leib-perspektivische Befindlichkeit. Der hier geschilderte Effekt ging später – zum Leidwesen des Künstlers – zum Teil verloren, nachdem im Zuge einer Neuausstattung des Bibliothekssaals auch der zuvor dunkelrote Teppichläufer durch einen im damals modischen Konzeptblau ersetzt worden war.

Dadurch ergibt sich ein dritter Aspekt: Die Installation versteht sich auch als eine Art Mahnmal. Die Gebäude am Königsplatz dienten der Selbstdarstellung der Schreibtischtäter, für die auch der Bibliothekssaal errichtet wurde. Das Bewusstsein für die Nähe der originalen NS-Ausstattung schleift sich in der Alltagsroutine heutiger Nutzer*innen jedoch schnell ab. Indem die Installation die Atmosphäre stört, wird auch auf die Nähe der NS-Ästhetik hingewiesen.

JON GROOM, ANDREAS HORLITZ, STEVEN SCOTT, 1997

Am 14. März 1997 wurden anlässlich eines Festes zum 50-jährigen Bestehen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte drei künstlerische Arbeiten unter dem gemeinsamen Titel »Neuinszenierung durch Kunst« präsentiert. Das Fest wurde von etwa 1.200 Personen besucht, darunter die Besucher*innen des XXIV. Deutschen Kunsthistortages, der von Reinhold Baumstark als Vorsitzendem des Verbands Deutscher Kunsthistoriker und dem Verfasser als dessen Geschäftsführer unter dem Titel »Die Inszenierung des Kunstwerks« ausgerichtet wurde. Im nördlichen der beiden von Pfeilern umstandenen, mehrgeschossigen Lichthöfe des Gebäudes zeigte erneut Andreas Horlitz eine Arbeit, daneben der Licht-Künstler und Beleuchter Steven Scott (*1955) sowie der durch seine Wandmalereien bekannte Künstler Jon Groom (*1953). Nur Grooms Werk ist an der östlichen Wand des ersten Obergeschosses im nördlichen Lichthof heute noch in situ zu sehen.

Im Lichthof errichtete Andreas Horlitz auf einer bühnenartig ausgesparten Grundfläche des dunkelroten, gemaserten Saalburger Marmorbodens zwei Stelen, beider-

Abb. 3 Andreas Horlitz,
Mercurius Vivus, Installation
mit Leuchtkästen im
nördlichen Lichthof, 1997



seitig mit Leuchtkästen dekoriert (Abb. 3). Diese zeigten ein Motiv von Quecksilbertropfen, eines der ältesten bekannten spiegelnden Materialien, in denen sich für die Eintretenden der Lichthof spiegelte. Der international renommierte britische Bühnenbildner Steven Scott projizierte durch Öffnungen in der gläsernen Staubdecke des Hofes mit Bühnenscheinwerfern verschiedenfarbiges Licht auf zwei genau berechnete Flächen des Hofes (Abb. 4 und 5). Da die Farbigkeit des Lichtes erst durch die Schatten der Eintretenden offenkundig wurde, ergab sich eine Lichtskulptur, die erst durch die Betrachter*innen aktiviert wurde (Abb. 6).

Eine Wand des Lichthofs, auf welche der Blick der Eintretenden sofort fällt, gestaltete Jon Groom durch sein Wandgemälde um (Abb. 7). Die Wandkompartimente zwischen Pilastern aus Solnhofener Platten bemalte er mit einem mit Eisenpyrit von der Insel Elba angereicherten Pigment. In den dunklen Wandfeldern scheinen zwei Quadrate aus einem aus verbrannten Knochen angeriebenen Pigment zu schweben, die Groom in die Mitte der Wandflächen, über die Verkleidungen der Heizkörper setzte. So betonte er den skulpturalen Charakter der Wandkompartimente. Wie in Horlitz' Leuchtkästen in der Bibliothek kommt das darstellerische Potential der Farbmaterie hier zur Geltung.

Die Wandmalerei war eine Herausforderung, der sich Groom erst seit einigen Jahren gestellt hatte. Seine früheren, kleinerformatigen Gemälde muten zunächst wie kon-

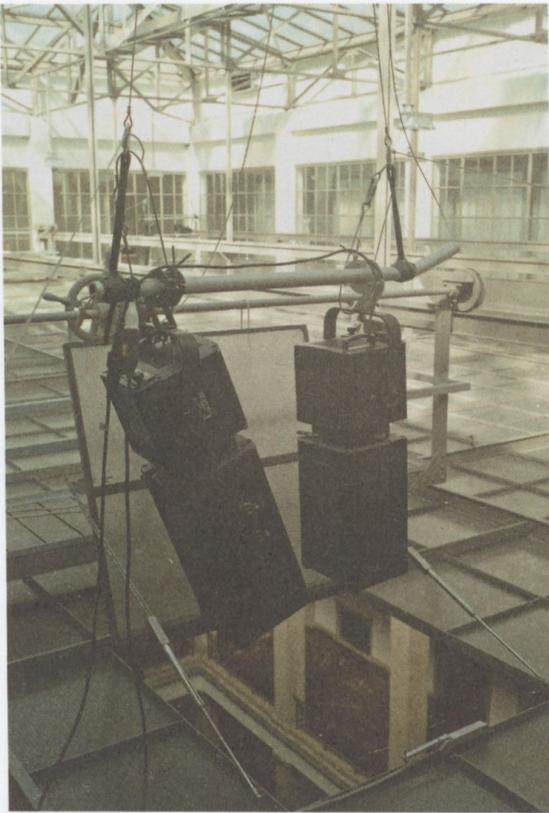


Abb. 4 Steven Scott, Lichtinstallation, Scheinwerfer über der Staubdecke des nördlichen Lichthofs, 1997

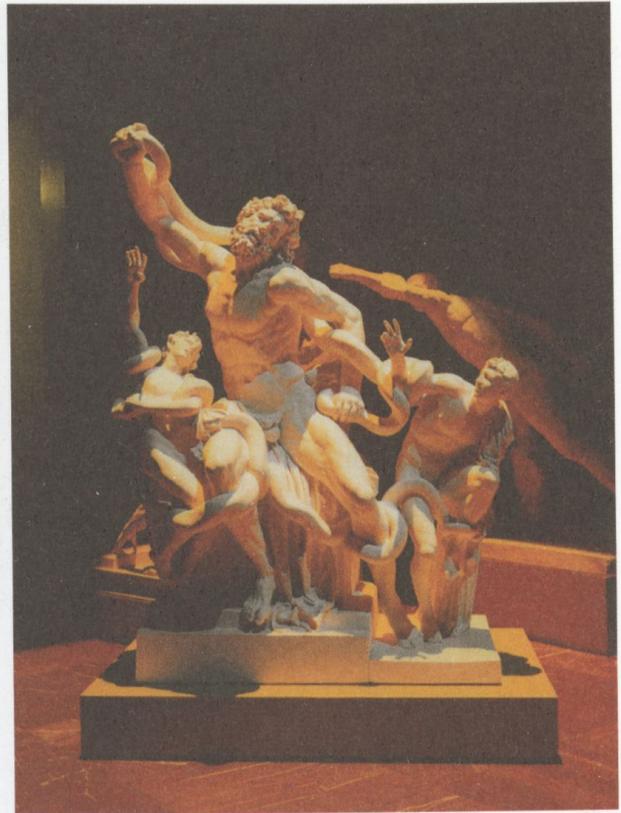


Abb. 5 Steven Scott, Lichtinstallation im nördlichen Lichthof, 1997

struktivistische Kompositionen an. Doch geht es schon in ihnen nicht um abstrakte Denkbilder, sondern eher um das Gegenteil, um die Materialität der Pigmente. Wie der für ihn Vorbildliche mexikanische Architekt Luis Barragán Morfín möchte Groom den Eindruck erwecken, die Wände seien aus Pigment modelliert worden. Besonders provozierend ist seine Wiederaufnahme der Ästhetik des Gebäudes und der Umgestaltung des Königsplatzes durch Hitlers Architekten Paul Ludwig Troost.¹ Die neoklassizistische Ästhetik der Symmetrie ist charakteristisch für das gesamte Ambiente, auch für den ehemaligen »Verwaltungsbau der NSDAP«, das Gebäude, in dem heute unter anderem das ZI untergebracht ist. Dem steht jedoch die einzigartige Doppelung von Bauwerken entgegen, die von außen in keine Hierarchie zueinander gesetzt oder als geschlossenes Zentrum inszeniert werden: zwei Grabmale, die sogenannten »Ehrentempel«, zwei »Paläste« – und darin jeweils zwei Eingänge, zwei Lichthöfe... Die elitären NS-Gebäude, auch die Memorialbauten, werden dadurch als Kulisse für die Aufmärsche auf dem Platz inszeniert. Indem sie die Zugänglichkeit von vielen Seiten aus suggerieren, beziehen sie die Besucher zugleich in die NS-Ästhetik ein. Groom hat sich intensiv mit dieser Ästhetik befasst. Seine zwei Quadrate in Knöchenschwarz greifen durchaus provozierend die Verdoppelung der »Ehrentempel« auf. So erstaunt wenig, dass mehrere Jahre lang die Beseitigung des Wandgemäldes gefordert wurde – wozu es glücklicherweise nicht kam.



Abb. 6 Fest zur 50-Jahr-Feier des ZI mit Steven Scotts Lichtinstallation, März 1997

Die Arbeiten von Horlitz, Scott und Groom bezogen sich in ihrer ganz unterschiedlichen Materialästhetik aufeinander – und zusammen auf den konkreten Raum des Lichthofes. Die fotochemische Fläche, die Dichte des Lichtes und schließlich der besondere Charakter der von Groom verwendeten Pigmente richteten die Aufmerksamkeit auch auf den für die Architektur des Lichthofs verwendeten Saalburger und Juramarmor, Materialien »deutscher« Herkunft. Insgesamt sollte die ursprüngliche Bestimmung dieses Orts ebenso wie seine im Jahr 1997 50-jährige Nutzung für Kulturinstitute thematisiert werden. In diesem Sinne wurde die »Neuinszenierung durch Kunst« durch die drei Künstler am 18. März 1997 auch auf einer Pressekonferenz vorgestellt und weithin rezipiert.²



Abb. 7 Jon Groom, Black Wall, Wandgemälde im nördlichen Lichthof, Fotomontage, 1997

Die Werke der miteinander eng befreundeten Künstler Horlitz und Groom kontrastieren gerade in ihrer Unaufdringlichkeit mit der Ästhetik des »Täterorts« und machen zugleich sinnfällig, dass das ehemalige Parteizentrum der NSDAP nunmehr seit 75 Jahren für Kunst- und Kulturinstitute genutzt wird. Sie sind mittlerweile nicht nur Bestandteil der Erinnerungskultur. Darüber hinaus zeugen sie von einer Geschichte des Erinnerns, das noch in den 1990er Jahren nur in verhalten politischen Statements, zudem nur gegen erhebliche Widerstände seitens politischer Entscheidungsträger und anderer Institutionen im Gebäude durchzusetzen war.

-
- 1 Vgl. den Beitrag von Iris Lauterbach, Gebäude, im vorliegenden Band.
 - 2 Ira Mazzoni, Vom Sammelpunkt zum Forschungszentrum. Zentralinstitut für Kunstgeschichte feiert seinen 50. Geburtstag, in: Süddeutsche Zeitung, 19.03.1997, S.16.