

WENIGER IST MEHR, ZUVIEL IST NICHT GENUG, EIN BISSCHEN IST PERFEKTER. //

Maik und Dirk Löbberts Situationen zwischen Geometrie und Alltag.

GERD BLUM UND JÜRGEN STÖHR

Die Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum von Maik und Dirk Löbbert sind Operationen am offenen Herzen der modernen Stadt. An beiden Herzkammern: jener der real existierenden urbanen Orte und jener der formenklaren Utopien und Weltmodelle der modernistischen Konstrukteure und Künstler. Teils sind die Interventionen lapidar und fernsichtig, teils kommen sie provisorisch daher, teils trifft man unerwartet auf sie, wenn sie für den ersten Blick kaum sichtbar

sind. Ihre Tragweite jedoch ist nie zu unterschätzen, weil sie nicht mehr und nicht weniger als den Status Quo und die verbliebenen Möglichkeiten der Formelsprache des Modernismus verhandeln. Wie es dazu kam, liest sich etwa wie folgt: Der antike Architekturtheoretiker Vitruv hat die Schiffbrüchigen am Ufer von Rhodos beschrieben, die Zeichnungen geometrischer Figuren im Sand des ihnen unbekanntes Strandes finden und ausrufen: »Lasst uns hoffen! Hier wohnen wahre Menschen!«¹ Die ästhetischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts schufen in einer Tradition der metaphysischen Überhöhung geometrischer Formsprachen eine fatale Utopie: die der zunehmenden Purifizierung eines unmittelbar verständlichen, daher universal gültigen und unmissverständlichen Formenkosmos als modellhaftes Muster für eine bessere, durchgestaltete, urbane Welt. Die Geometrie galt lange schon als eine verborgene Matrix der bildenden Künste, bevor sie in den Avantgarden um 1900 und in der klassischen Moderne bis hin zur Ausstellung »International Style« 1936 im Museum of Modern Art in New York zum maßgeblichen Medium und zum Modell der Kunst und Architektur des Modernismus wurde. Im Minimalismus der Spätmoderne feierte sie sich zum letzten Mal ohne Selbstironie. Am Ende erlitten die Künstler-Architekten der Moderne mit ihren weltuntauglichen Konstruktionen selbst Schiffbruch. Und fast zweitausend Jahre nach Vitruv hat Peter Halley die Geometrie als alltägliches Gefängnis und hat Rosalind Krauss das Gitterraster (»Grid«), eine symbolische Form der abstrakten und konkreten Kunst, als »Ghetto« des Modernismus abgestraft.²

An dieser Stelle setzen die Interventionen von Maik und Dirk Löbbert ein. Sie stimmen weder in das affirmative Hohelied der reinen Form des

LESS IS MORE, TOO MUCH IS NOT ENOUGH, A BIT IS MORE PERFECT. //

Maik und Dirk Löbbert's
situations between geo-
metry and everyday life

GERD BLUM AND JÜRGEN STÖHR

Maik and Dirk Löbbert's installations and works in public space are surgical interventions performed on the open heart of the modern city. On both ventricles: that of the real urban setting and that of the formally clear utopias and world models of modernist designers and artists. Some of these interventions are succinct and far-sighted, others are provisional. In some cases, one encounters them unexpectedly, when they are scarcely noticeable at first glance. Yet their impact cannot be underestimated, for they are no more and no less than the status quo and concerned with the remaining possibilities offered by the formulas of modernism.

The story of how that came about reads something like this: The ancient architectural theorist Vitruvius described the survivors of a shipwreck who found drawings of geometric figure in the sand on an unfamiliar beach on the shores of Rhodes and called out, »Let us hope! Real human beings live here!«¹ The aesthetic avant-gardes of the 20th century created a utopia with dire consequences in a tradition of the metaphysical overstatement of geometric formal languages—a utopia devoted to the progressive purification of an immediately comprehensible and thus universal and unmistakable formal cosmos as a model for a better, thoroughly designed urban world. Geometry was long regarded as a hidden matrix of the visual arts before it was elevated by avant-gardes of the period around 1900 and classical modernism, culminating in the »International Style« exhibition at the New York Museum of Modern Art in 1936, to the status of the most important medium and model for modern art and architecture. It celebrated itself without self-irony for the last time in the late modern period. Ultimately, the artist-architects of modernism were shipwrecked themselves by their alien constructs. And nearly two thousand years after Vitruvius, Peter Halley condemned geometry as an everyday prison and Rosalind Krauss the grid, a symbolic form of abstract and concrete art, as the »ghettos« of modernism.²

That is the point of departure for the interventions of Maik and Dirk Löbbert. They join in singing neither the affirmative song of praise to the pure form of modernism, nor the elegy to the modernist era of formal clarity. The brothers neither celebrate the absolute autonomy of geometry elevated to the status of art nor do they condemn it for its aloofness from the world. Instead, they transplant the vocabulary

Modernismus noch in den Abgesang auf die Ära der Formenklarheit des Modernismus ein. Weder feiern die Brüder die absolute Autonomie der zur Kunst erhobenen Geometrie noch verdammen sie ihre Weltferne. Stattdessen transplantieren sie die Vokabeln aus der Kunstautonomie in all jene Räume, in denen der ästhetische Modernismus nie angekommen ist. Sie pflöpfen sie der rauen Lebenswirklichkeit auf und siedeln sie dort an, um zu sehen, was aus diesen Readymades aus dem Baukasten der utopischen Moderne vor Ort werden kann.

Der Turiner Wasserkreis (S. 250/251) der Löbberts etwa zitiert ebenso den spätmodernistischen Heros Richard Serra und die Steinkreise der Land Art wie auch jene Urform, die in der Renaissance, etwa von Palladio, als Illustration der höchsten Werte gerühmt worden war. Nach Palladio nämlich veranschaulicht der Kreis nichts weniger als die Einheit, das unendliche Wesen, das Allumfassende und die Gerechtigkeit Gottes (»la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, & la Giustitia di DIO«³) und noch Richard Longs Kreise sind pantheistische Unendlichkeitssymbole ebenso wie »gute«, einfache Formen. Löbberts Kreis stellt sich dem Alltag nicht in den Weg (wie das *Terminal Serras*), er ist nicht in Stein gemeißelt oder auch nur aus Steinen gelegt. Er besteht aus Wasser und ist genau 29 Minuten zu sehen, am 24.9.1995, zwischen 7:03 Uhr und 7:32 Uhr morgens. Er verweist blicköffnend auf sonst unbeachtete Geometrien (Zebrastrifen und andere Straßenmarkierungen), auf die geometrischen Figuren, die der Neo-Renaissance der umgebenden Fassaden zugrunde liegen. Was mit dieser poetischen Zündung entsteht, ist ein provisorischer und vorübergehender, aufgeklärter und toleranter Modernismus, der sich mit der Umgebung arrangiert, ohne sich in dieser aufzulösen. Als

Restbestand einer universalen, einer ebenso schönen wie aber auch traditionell dominant-totalitären Grundform, wirkt der Löbbertsche Kreis nun in seiner Flüchtigkeit fast versöhnlich – und ohne Berührungsangst mit dem Trivialen. Der Kreis, wiederum als Ring ausgebildet, hat in Ahlen, der Stadt der Nachkriegs-Abstraktionen Fritz Winters, einen Zacken in der Krone (S. 137) Die beherzte Appropriation von Giotto's O und Michelangelos Kranz gibt einer banalen Nachkriegsfassade eine neuen, zweifellos klareren Klang und stellt zugleich deren Banalität aus. Ironie, nicht Zynismus ist das Leitmotiv solcher Intervention: Der Ring lässt eine Ecke frei, denn eine Pergola mit Balkonpflanzen verhindert, dass der Ring sich zu vollendeter Rundung schließt. Zugleich gerät ein Glasbausteinfenster unter den Anschauungshorizont einer Mondrian-Komposition.

Dass es sich ausgerechnet um eine typische Fassade der frühen Bundesrepublik handelt, macht auf eine weitere Besonderheit von Löbberts Implementierung der Kunst im Alltag aufmerksam: Immer schon überschritten sich in der Moderne verschiedene Währungen geistigen Kapitals, für die es keinen gemeinsamen mentalitätsgeschichtlichen Wechselkurs gab. So stand in Deutschland in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen etwa die biedere Adenauer-Ästhetik der konkreten Kunst unversöhnlich gegenüber. Bezeichnenderweise steht die Fassade mit dem Kreis *in situ* einer Fachwerk-Fassade gegenüber, deren Fotografie Maik und Dirk Löbbert in diesen Band aufnahmen (S. 136), obwohl sie diese Fassade gar nicht verändert haben. Sie markiert eine Schwebelage zwischen den zerebralen Symmetrien bei Bernd und Hilla Becher und den Kontingenzen alltäglicher Abweichung. Im Situationismus der Löbbert-Brüder erschienen

of the autonomy of art into all of the spaces into which aesthetic modernism never penetrated. They impose it onto the raw reality of life and allow it to settle there in order to discover what might become of these ready-mades from the erector set of utopian modernism in a real-world setting.

The Löbberts's Turin circle of water (p. 250/251), for example, cites the late modernist hero Richard Serra and the stone circles of Land Art as well as the primal form that was praised during the Renaissance, by Palladio among others, as the visual symbol of the highest values. According to Palladio, the circle represents nothing other than the unity, the infinite essence, the all-encompassing nature, and the righteousness of God («la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, & la Giustitia di DIO«³), and even Richard Long's circles are both pantheistic symbols of infinity and »good«, simple form. The Löbberts's circle does not block the path of the everyday (as does Serra's *Terminal*). It is not hewn in stone or even paved with stone. It consists of water and is visible for precisely 29 minutes between 7:03 a.m. and 7:32 a.m. in the morning on September 24, 1995. Widening the field of view, it refers to otherwise unnoticed geometries (crosswalks and other road markings), to the geometric figures that underlie the neo-Renaissance architecture of the surrounding facades. What emerges from this poetic spark is a provisional, temporary, enlightened and tolerant modernism that comes to terms with its surroundings without being dissolved within them. As the last vestige of a universal equally beautiful and traditionally dominant-totalitarian basic form, the Löbberts's circle appears almost conciliatory in its transience—and without fear of contact with the trivial.

In Ahlen, the city of Fritz Winter's post-war abstractions, the circle has a point on its crown (p. 137). This bold appropriation of Giotto's »O« and Michelangelo's wreath gives an ordinary postwar facade a new, definitely clearer sound while emphasizing its banal character at the same time. Irony, rather than cynicism, is the leitmotif of such interventions. The ring is open on one »corner«, as a pergola with balcony plants prevents it from closing completely. And a glass block window becomes a Mondrian composition under the viewing horizon.

The fact that the facade is typical of the early Federal Republic of Germany calls attention to another distinctive feature of the Löbberts's applications of art in everyday settings. In modernism, different currencies of intellectual capital, for which there was no common exchange rate in the history of thought, were always overlapping. Thus in a simultaneity of the non-simultaneous, the plain Adenauer aesthetics stood irreconcilably opposed to concrete art. Characteristically, the facade with the circle stands *in situ* opposite a half-timber facade, of which Maik and Dirk Löbbert included a photograph in this volume (p. 136), although they did not alter it at all. It marks a state of suspension between the ceremonial symmetries of Bernd und Hilla Becher and the contingencies of everyday non-conformity.

Both positions appeared in the early situationist works of the Löbbert brothers—initially in short-lived ensembles of ready-mades. The early displacements featuring furnishing items from the Düsseldorf academy years not only expose objects, but also simple, fundamental forms of modern art as ready-mades (p. 49, p. 319 and p. 320/321) in those objects (a stretched carpet, for example). The

früh beide Positionen – zunächst in flüchtigen Ensembles von Readymades. Bereits die frühen Displacements mit Einrichtungsgegenständen aus der Düsseldorfer Akademie-Zeit exponieren nicht nur Dinge, sondern an diesen Dingen (etwa an einem aufgespannten Teppichläufer) auch einfach-elementare Formen des Modernismus als Readymades (S. 49, S. 319 und S. 320/321). In der späteren Arbeit *Pink Painting* (S. 101) kommt noch einmal der prekäre Status Quo der Gegenwartskunst zum Ausdruck: Von Robert Rauschenberg war die Auswanderung der Malerei in die Gefilde des wirklichen Lebens exemplarisch vorinszeniert worden: In der Arbeit *Pilgrim* stellte er bekanntlich einen Stuhl vor das Bild, um der Farbe den Übergang von der Leinwand in den Realraum zu ermöglichen – ein zutiefst modernistisches Projekt. Die Arbeit der Löbbergs simuliert nun das bekanntlich von Henri Matisse mit dem Bild des Sessels beschworene Zur-Ruhe-Kommen der avantgardistischen Anstrengungen in zwei ebenfalls ausrangierten Lehnssesseln, einem objet trouvé aus den 1960er-Jahren. Ein Denkbild, das von John Armleder in Raumdesign aufgelöst wurde – getreu seinem Motto: »too much is not enough.« Aber das macht gerade den Unterschied: Maik und Dirk Löbbergt historisieren nicht wie Armleder, sie aktualisieren Archivbestände der Moderne zu einem perfekten Moment.

1 Vgl. zu dieser hier frei wiedergegebenen Anekdote aus der Vorrede zum sechsten Buch von Vitruvs Architekturtraktat: Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore, Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles 1967.

2 Vgl. Peter Halley, *Collected Essays 1981–1987*, Zürich/New York 1988, und: ders., *Recent Essays 1990–1996*, New York/Paris/Turin 1999; Rosalind Krauss, »Grids«, in: *October*, Bd. 9 (Sommer 1979), S. 50–64. Vgl. Gerd Blum/Johan Frederik Hartle, »Zelle, Raster, Würfel. Überlegungen zu Michel Foucault, Peter Halley und Gregor Schneider«, in: Christoph Bertsch/Silvia Höller (Hg.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, AK Rom, Complesso monumentale di S. Michele a Ripa, Bozen/Innsbruck/Wien 2009, S. 207–215.

3 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Lib. IV, Cap. II, Venedig 1570, Reprint Mailand 1990, S. 6. Vgl. zur formalen Reduktion einst metaphysischer Modelle: Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld 2010.

precarious status of contemporary art is given expression once again in a later work entitled *Pink Painting* (p. 101). Robert Rauschenberg had pioneered the emigration of painting into the realms of real life. In *Pilgrim*, he placed a chair in front of the picture as a means of enabling the paint to flow from the canvas into real space—a profoundly modernist undertaking. The Löbberts's work simulates Henri Matisse's familiar appeal for a coming-to-rest of avant-garde strivings which he illustrated with the image of an easy chair in two discarded couch chairs, also objets trouvés from the 1960s—a mental image translated by John Armleder into spatial design—in keeping with his slogan: »too much is not enough.« But therein lies the difference: Main and Dirk Löbbert do not historicize, as does Armleder. Instead, they update the archived inventory of modern art to form a perfect moment.

1 On this freely translated anecdote from the preface to the sixth volume of Vitruvius's treatise on architecture see Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore, Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles 1967.

2 Cf. Peter Halley, *Collected Essays 1981–1987*, Zürich/New York, 1988, and: *idem, Recent Essays 1990–1996*, New York/Paris/Turin 1999; Rosalind Krauss, »Grids,« in: *October*, vol. 9, (summer 1979), pp. 50–64. Cf. Gerd Blum/Johan Frederik Hartle, »Zelle, Raster, Würfel. Überlegungen zu Michel Foucault, Peter Halley und Gregor Schneider,« in: Christoph Bertsch/Silvia Höller (ed.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, AK Rom, Complesso monumentale di S. Michele a Ripa, Bozen/Innsbruck/Vienna 2009, pp. 207–215.

3 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, lib. IV, cap. II, Venice 1570, Reprint Milan 1990, p. 6. On the formal reduction of a former metaphysical modern see Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl–Paul de Man–Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld 2010.