



Sören Fischer

WAHRHEIT ODER ILLUSION VON DER UNSCHÄRFE KÜNSTLERISCHER BEHAUPTUNGEN

Das Grüne Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden bewahrt neben unzähligen Preziosen aus Gold, Silber, Perlen und Edelsteinen auch ein Exponat, das sich aus diesem Reichtum des Prunks durch sein ausgesprochen unedles, ja banales Material hervorhebt. Es handelt sich dabei um nichts anderes als um einen Kirschkern, ein Abfallprodukt, scheinbar unbrauchbarer Überrest einer süßlich-fruchtigen Speise; und eben dieser Überrest erfuhr Ende des 16. Jahrhunderts, zur Hochzeit der Renaissance, eine fast magische Verwandlung, die aus einem profanen Gegenstand ein fesselndes, täuschendes Kunstwerk schuf (Abb.1). Ein heute unbekannter Meister schnitzte, vermutlich unterstützt durch die vergrößernde Kraft einer Lupe, winzige Köpfchen und Gesichter in die Oberfläche des Kerns. Edel eingefasst in einen goldenen Schmuckanhänger ging der derart verzierte Kirschkern 1589 an Christian I. von Sachsen.

Das Dresdener Objekt, das ganz dem Geist der frühen Kunst- und Wunderkammer entspringt, ist ein herausragendes Beispiel dafür, wie sehr die Grenzen zwischen Wahrheit und Illusion, zwischen der scheinbar objektiven Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters und einer künstlerisch provozierten Täuschungs- bzw. Verunsicherungsabsicht bereits in der Renaissance hinterfragt, ja verschleiert oder aufgehoben wurden—ein Aspekt der bildenden Künste, der über die Epochen und Geschmäcker hinweg bis heute nichts an Faszinationskraft und wahrnehmungsästhetischer Aktualität verloren hat. Bereits 1995 nämlich wurde die Behauptung aufgestellt, dass der Kirschkern insgesamt ungläubliche 185 Antlitze zeige.¹

Abb. 1
Kirschkern mit 185 geschnitzten Köpfchen, kurz vor 1589, Kirschkern, Gold, Email, Perle, Höhe: 4,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. VII 32 ee. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, © bpk-Bildagentur

Da dem damaligen wie heutigen Museumsbesucher ein Nachzählen wegen der Kleinheit der Schnitzerei und der aufgrund der runden Oberfläche sich stetig wechselnden Ansichten unmöglich gemacht wird—in dem Meer an punktierten Gesichtern verliert das Auge schier die Orientierung—bleibt wohl nur eines: der Glaube, dass die Legende stimme; dass dieses Wunderwerk der Schnitzkunst so wahr ist, wie es die Erzählung und die Online Collection der Kunstsammlungen postulieren: „Kirschkern mit 185 geschnitzten Köpfchen“². Und doch: auch Verunsicherung ist dabei; denn kann so ein winziger Kern wirklich 185 Gesichter tragen, oder stimmt die von der jüngeren Forschung genannte Vermutung, es handle sich um 113? Man bleibt fragend, vielleicht auch angeregt rätselnd zurück, während sich der Kern in seiner objektiven Dinglichkeit zur überlieferten Illusion ausschweigt.

Das Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, das frühere, 1880 eröffnete Pfälzische Gewerbemuseum, geht nicht auf eine höfische, in der Frühen Neuzeit wurzelnde Kunstammer zurück, sondern auf die Initiative des pfälzischen Regierungspräsidenten Paul von Braun; und doch konnten gerade in den zurückliegenden Jahrzehnten Werke zusammengetragen werden, die trotz aller Modernität mal offensichtlich, mal auch nur behutsam andeutend im Geist der alten Wunderkammertradition stehen. Diese Bezugnahme auf die Geschichte des Sammelns, auf die Ursprünge des Museums, bereichert das Museum Pfalzgalerie, und verdeutlicht, wie stark auch die zeitgenössische Kunst das Museum als Denkort, als Ort der Wunder und der intellektuell-visuellen Herausforderung definiert und herausfordert.

Einer der Künstler, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss, ist Jochen Hendricks (*1959). Im Jahr 1999 begann er ein außergewöhnliches Langzeitprojekt, das die Grenzen zwischen Wahrheit und Illusion, zwischen Täuschung und scheinbar wissenschaftlicher Objektivität diffus verwischt: Unterstützt von vielen Helfern zählt der Konzeptkünstler einzelne Sandkörner, um am Ende auf eine von ihm zuvor festgelegte Zahl in Millionengröße zu kommen. Würden die kleinen Sandhäufchen zu Beginn—erstmal führte Hendricks diese Arbeit 1999 im Frankfurter Museum für Angewandte Kunst aus³—auf Glastellern gezeigt, ging er nachfolgend dazu über, die akribisch abgezählten Sandkörner jeweils in mundgeblasenen, eiförmigen und komplett abgeschlossenen Glasgefäßen zu präsentieren; vergleichbar mit der Arbeit „100 Tränen“ von 1997, wo er die Behauptung aufstellte, die in einer Glasphiole ruhende Flüssigkeit seien menschliche Tränen,⁴ spielt Hendricks immer wieder auf anregende Weise mit dem Täuschungs- und Verunsicherungspotential von Kunst; ein Täuschungspotential, das Hendricks schon 1993 für seine Arbeiten reklamierte: „Ich benutze ja schon lange wissenschaftliches Material und hatte bei meinen Umsetzungen immer im Auge, dass

1. Im Inventar der Sammlung von 1585 heißt es: „1 Kirschkern in goldt eingefasst, darauf 185 allerley angesichte, hat Churfürst Christian zu Sachsen Christof von Loß of Plinitz verordnet s[anno] 88.“ Zitiert nach Dirk Syndram: *Prunkstücke des Grünen Gewölbes zu Dresden*, Leipzig 2006, S. 65.

2. <https://skd-online-collection.skd.museum/> (Zugriff am 23.09.2020).

3. John S. Weber: *Jochen Hendricks—Konzeptkunst, Alchimie und Buchhaltung: drei Beispiele—und noch eins*, in: Dorothea Strauss: *Jochen Hendricks: Legal crimes, Ausst.-Kat. Kunstverein Freiburg, Freiburg im Breisgau 2002*, S. 16—21, S. 17.

4. Dorothea Strauss (Hrsg.): *Jochen Hendricks, Ausst.-Kat. Museum Haus Konstruktiv Zürich*, Berlin 2012, S. 140—154.



Abb.2 (Kat. 043, S.76),
Jochem Hendricks,
1.246.804 Sandkörner, 2013/2014

meine Arbeiten als Ergebnis auch wieder etwas von objektiver Wahrheit suggerieren, ohne es natürlich zu sein. Der Betrachter wird im Gegenteil in die Irre geführt.“⁵

„1.246.804 Sandkörner“ ist ein wunderkammerwürdiges Kuriosum (Abb.2), das an die von Nicolaus Cusanus bereits im 15. Jahrhundert gestellte erkenntnistheoretische Forderung erinnert, alles erkennend zu vermessen, was vermessen werden kann; denn, wie auch von Christian Kny formuliert: „Ohne Maß, d. h. ohne Kriterium, ist Erkenntnis als methodisch abgesichertes Verfahren nicht möglich.“⁶ Wer aber kann Hendricks Behauptung wirklich prüfen, jetzt, da die Sandkörner für immer im Glas verschlossen sind? Und welchem Erkenntnisgewinn würde ein Nachzählen und eine—wahrscheinliche—Korrektur der Künstlerangabe nützen? Das Kunstwerk, das museal in einer Vitrine ausgestellt mit dem auratischen Erscheinungsbild einer Reliquie konkurrieren kann, führt dem faszinierten Betrachter die wörtliche Unfassbarkeit der Millionenzahl von 1.246.804 vor Augen, macht ihm, bei allem künstlerischen Witz, der sich hier verbergen mag, deutlich, dass er den Schleier zwischen Wahrheit und künstlerischer Illusion nicht wird lüften können, vielleicht—vergleichbar mit dem Dresdener Kirschkern, dessen künstlerische Meisterschaft sich in der fast unbegreiflich-übermenschlichen Leistung des Sandkornzählens reflektiert—gar nicht lüften will, damit die anregende Vorstellung von der wissenschaftlich-empirischen Beherrschbarkeit von Zahlen, von Dingen, von Welt, gar von Menschen, nicht zerfällt; man denke in diesem Zusammenhang auch an die zutiefst existenzialistische Arbeit „Der Leviathan—Die Volkszählung oder 60 Millionen Erbsen“, in der Anselm Kiefer die von ihm heftig bekämpfte Auskunftspflicht der Bundesbürger durch die plastisch-installative Verarbeitung von scheinbar 60 Millionen Erbsen provokativ ins Bild setzte; oder aber an die performativ-partizipative Aktion „Counting the Rice“ von Marina Abramovic, in der die Vermessung der Welt mit buchhalterischer Genauigkeit durch das meditative, zugleich auch sinnfreie Zählen tausender Reiskörner übersetzt wurde.

Das künstlerische Spiel mit der Über-Dimension tritt auch bei Hendricks in den Vordergrund. John S. Weber dazu: „Einer Kultur, die von Information—so nutzlos diese auch sein mag—, von Statistik und deren Akkuratessen besessen ist, unterbreitet die Arbeit ein konkretes Angebot, über große und häufig sperrige Zahlen nachzudenken, und auch darüber, wann und wie diese einen Sinn ergeben.“⁷ Hendricks erscheint in diesem Vexierspiel als Pictor doctus, als vermeintlich alleinig die Antwort kennender Protagonist im hermeneutischen Dreieck von Kunstwerk, Betrachter und Künstler.

Dass er hier aber auch in anderen Arbeiten im besonderen Maße auf die wohlkalkulierte Inszenierung einer Verunsicherung zielt, verdeutlicht ein Blick zurück

5. Jochem Hendricks in einem Gespräch mit Dorothea Strauss und Rolf Abraham, in: Jochem Hendricks, Augenzeichnungen, St. Gallen 1993, o. S.

6. Christian Kny: Messen ohne Maß? Nicolaus Cusanus und das Kriterium menschlicher Erkenntnis, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Jg. 2016, Bd. 23(1), S. 92–106, S. 93.

7. John S. Weber: Hendricks (2002), S. 17.



Abb. 3 (Kat. 032, S. 39).
Julia Farrer, Orange Möbius, 2009

auf seine Werkreihe „Stolen Objects“, die er 2002 unter dem Ausstellungstitel „Legal Crimes“—also „legale Straftaten“—im Kunstverein Freiburg präsentierte. Hendricks trat dort mit der Behauptung an die erstaunte Öffentlichkeit, dass die in einem monumentalen, begehbaren Turm präsentierten Objekte gestohlen seien, und rief damit sogar die Polizei auf den Plan.⁸ Seine durch ergänzende Dokumente glaubhaft vermittelte Hintergrundgeschichte der Illegalität, deren Richtigkeit ad hoc nicht zu überprüfen war, ließ den Betrachter ebenso verunsichert zurück wie im Falle von „1.246.804 Sandkörner“. Hendricks gelingt es mit Arbeiten dieser Art geschickt, den Besucher in eine Scheinwelt von Ironie und Illusion zu entführen und den klassischen, auf die objektive Erkenntnis ausgerichteten Bildungsanspruch eines Museums wie der in ihm ausgestellten Kunstwerke kritisch zu hinterfragen; und so scheinen die mehr als eine Million Quarzkörnchen sagen zu wollen: Glaubst nicht alles, was ihr lest und seht!

Mit eben diesem Statement scheint auch die britische Künstlerin Julia Farrer (* 1950) zu spielen, wenn sie ihre kleinformatige plastische Arbeit „Orange Möbius“ von 2009 zwar als Möbiusband bezeichnet, dann aber—wie von Andrea Löschnig in diesem Katalog dargestellt (S. 99)—mit der originären Gestalt dieser faszinierenden Form bricht (Abb. 3).⁹ Indem Möbiusschleifen durch eine Verdrehung zwei Seiten in eine durchlaufende Ebene verwandeln, veranschaulichen sie modellhaft und halbwegs visuell begreifbar das Konzept der Unendlichkeit; ein Konzept, das jenseits der dritten Dimension liegt, und das bereits mehrfach Gegenstand von künstlerischen Auseinandersetzungen war, beispielsweise bei Max Bill oder Gary Woodley, dessen Möbiusband „Notched Square Development“ von 1985 sich im Museum Pfalzgalerie befindet (Kat. 104, S. 125). Farrers Gebilde aber hat zwei unterschiedlich gefärbte Seiten, und eben nicht, wie für Möbiusbänder typisch, eine durchlaufende Oberfläche. Ihr Werktitel legt damit Widersprüche und Irritationen an, die erst durch einen kritisch-hinterfragenden Blick erkannt werden. Die Schleife, der Farrer durch die Verwendung von Marmorstaub eine schillernde Oberfläche verleiht, öffnet in der Tradition der die Mechanik der Welt erklärenden Astrolabien, Automaten, Erd- und Himmelsgloben der alten Wunderkammern einen ironisch gebrochenen Erkenntnisspalt, gibt Denkanstöße und enthüllt, wie sehr unsere Wahrnehmung in der Unschärfe zwischen Wahrheit und Illusion gefangen ist.

Dass Kunstwerke in diesem Sinne immer wieder die Grenzen der Wahrnehmung aufzuzeigen wissen, dass sie durchaus auch mahndend darauf aufmerksam machen, wie leicht wir durch unsere Erwartungen und eingeschliffenen Seherfahrungen getäuscht werden, sind Themen, die Bernd Klötzer (* 1941) mit der Arbeit „Entsprechung“ von 1993 andeutet (Abb. 4, S. 48). Klötzer, der in seinem bildhauerischen Werk die Sprache der Konkretion mit einem sensiblen Gespür für

8. Dorothea Straus: Solbruchstellen, in: Dorothea Straus (Hrsg.): Jochem Hendricks, Ausst.-Kat. Museum Haus Konstruktiv Zürich, Berlin 2012, S. 17–21, S. 17.

9. Sören Fischer u. Jacqueline Michelle Rhein: Erwerbungen der Marianne und Heinrich Lenhardt-Stiftung 2015–2019, Künstlerische Originaldruckgrafik, Holzschnitt, Radierung, Lithografie, Bestandskataloge der Graphischen Sammlung XIV, Ausst.-Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 2020, S. 22.



Abb. 4 (Kat. 054, S. 81),
Bernd Klötzer, *Entsprechung*, 1993

10_ Weiterführend zum Motiv der Massenäquivalenz bei Klötzer siehe Nadine Lorenz: *Oleiches ungleich. Zum Thema der Formvariation und Massenäquivalenz in der Stahlplastik der 1970er/1980er Jahre in Deutschland*, Berlin 2008, S. 115.

11_ Jürgen Morschel in: Bernd Klötzer. *Skulpturen*, herausgegeben anlässlich der Überreichung des 5. Kunstpreises der Fürther Wirtschaft 1989/90, Nürnberg 1989, S. 8.

12_ Zitiert aus einem Gespräch mit Herwig Graef, publiziert in: Bernd Klötzer: *Gegengewichte*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1985, S. 7.

13_ Dazu Raimund Stecker, Wilhelm Mundt, Ausst.-Kat. Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 2010, S. 5; zum Herstellungsverfahren der Trash Stones speziell Roland Wäpse: Wilhelm Mundt: *Hölle und Kern*, in: Roland Wäpse (L.A.): Wilhelm Mundt. 1989–2005. Eine Werktauswahl, Basel 2005, S. 9–11, S. 9.

14_ Ironisch zweifelnd und das Rätsel offen lassend auch Dirk Syndram: „Ob es sich wirklich um eine derartig hohe Anzahl eingeschnittener Gesichter handelt, sei dahingestellt.“ Dirk Syndram: *Prunkstücke* (2006), S. 65.

15_ Siehe Christian Kny: *Messen ohne Maß* (2016), S. 63.

die Materialität verschiedener Werkstoffe wie beispielsweise Metall, Textil, Farbe, Erde oder Gummi verbindet, schuf mit „Entsprechung“ eine konzeptuelle Wandplastik aus zwei sich fließend überkreuzenden, plastisch geformten Linien; eine Zeichnung im Raum, die aus ungleichen Materialien eine Gewichtsgleichheit, ein identisches Massenverhältnis, aufbaut.¹⁰ In „Entsprechung“ räumt der Künstler wie auch in anderen Arbeiten „den Materialien Anteil an der Gestaltung ein; und er greift andererseits gestaltend in die den Materialien eigenen, natürlichen Verhaltensweisen und Vorgänge ein.“¹¹

Den Arbeiten „Taster“ von Wolfgang Nestler (Abb. 5, S. 50) oder „Greene Street III“ von Kenneth Snelson (Kat. 093, S. 121) im Bestand des Museums Pfalzgalerie nicht unähnlich, postuliert das Kunstwerk ein stabiles Gleichgewicht, eine ideale Entsprechung aller Kräfte, hier von zwei scheinbar identischen schwarzen Linienstrukturen. Indem Klötzer die obere Linienform jedoch als flexibles Gummistück konzipierte und die eigentlich tragende Linie aus Metall, täuscht er die Betrachtenden insofern, als er sie darüber im Unklaren lässt, welche Linie hier welche stützt und wie die gravitativen Entsprechungen zueinander wirken. Schwerkraft wird sichtbar. Mit diesem Im-Zweifel-Lassen ist einer der zentralen bildhauerischen Aspekte Klötzers berührt, für den die „physische Wirklichkeit der Retina allein [nicht] genügt, um die Kraftzusammenhänge sichtbar zu erleben“¹². Klötzers Illusion gewinnt durch die augentäuschende Imitation der Materialien noch an Überzeugungskraft, und man fühlt sich nicht wenig erinnert an Künstler früherer Epochen, die in Trompe-l'œil-Gemälden, illusionistischen Architekturen und Materialimitationen ihre Meisterschaft als Tauscher und Nachahmer unter Beweis zu stellen versuchten.

Am Ende steht die Erkenntnis, dass beharrlich Unschärfen bleiben, dass Illusionen nie zur Gänze aufgelöst werden können und sollen—wer beispielsweise kann mit Sicherheit wissen, dass sich in dem von Wilhelm Mundt (*1959) gefertigten intransparenten „Trashstone #508“ (Kat. 070, S. 89) wirklich anorganischer Abfall aus seinem Atelier befindet, und nicht etwa der konservierende Anspruch des Museums ironisch auf die Spitze getrieben wird?¹³ wer, dass der Dresdener Kirsch kern nicht doch seine 185 Gesichter trägt?¹⁴

Die genannten Kunstwerke sind damit in einen erkenntnisphilosophischen Referenzrahmen eingeschrieben, in dem der Mensch sich auf kreativ-intellektuelle Weise zwar seinen Erkenntnisobjekten, auch seiner kognitiven Erkenntnisfähigkeit, annähert, diese aber nie gänzlich erreichen kann.¹⁵ In diesem Unvermögen, in dieser menschlichen Schwäche, offenbart sich das Wesen einer Existenz, die demütig anzunehmen ist; einer Existenz, die zwar zu vielen klugen Beobachtungen fähig ist, die ihren begrenzenden dreidimensional determinierten



Abb. 5
Wolfgang Nestler, *Taster*, 1979, Eisen,
Stahl, Bogenspannweite: 177 cm,
Bogenstärke: 1,2 cm, 6 mm Folienstahl,
Länge: 358 cm, Fußplatten je
1 x 20 x 31 cm, Museum Pfalzgalerie
Kaiserslautern, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. P 81/1

Standpunkt zugleich aber niemals wird verlassen können—sei es im entrückten durch die Quantenmechanik modellhaft beschriebenen Kosmos der Elementarteilchen, sei es im grenzenlosen und zugleich massebeschränkten All, sei es im teils spekulativ-vagen Feld künstlerischer Behauptungen. Am Ende ist auch die Erde nur ein winziges Sandkorn am Strand eines unendlichen Ozeans.

Es überdauern die Rätsel; oder aber, wie es Dorothea Strauss, im Kontext eines Gespräches über den eingangs zitierten Jochem Hendricks treffend formulierte: „Aber wissen Sie, mit der Wahrheit bei Künstlern ist das so eine Sache. Man weiß nie genau, was stimmt, und was nicht. Darum geht es.“⁶ Und in der Tat: Beginnt die Kunst nicht erst dort, wo die Blendkraft der Wirklichkeit erlischt?

16_ Dorothea Strauss: Solbruch-
stellen (2012), S. 17.