

## DER HERZOG AUF DEM KIRSCHKERN UND DIE PRINZESSIN AUF DER ERBSE

Ausstellung junger Künstler aus Frankreich, Rußland und Deutschland  
von Karen Rudolph, Jörk Rothamel

Wer käme auf die Idee, die Herrlichkeit seiner absolutistischen Macht in einem Kirschkern zu verewigen? Ist diese Idee nicht mindestens so abstrus wie die Mutation einer Erbse zum Sinnbild höchster Sensibilität? Daß sie anschließend in der Kunstkammer des imaginären Königreiches musealisiert wurde, verdeutlicht, wie auch immer geartet, eine außergewöhnliche Form von Kunstverständnis.

Bei einem Besuch des Gothaer Schloßmuseums entdeckten wir in einer Glasvitrine der Kunstkammer ein Porträt des Herzogs Ernst des Frommen. Es ist in einen Kirschkern graviert. Diese kuriose Form der Geschichtsschreibung suggerierte uns das in Kindertagen oft gehörte Märchen "Die Prinzessin auf der Erbse" von Hans-Christian Andersen. Was auf den ersten Blick wie eine weitreichende Gemeinsamkeit nicht nur dank der annähernd gleichen Größe von Kirschkern und Erbse erschien, zog bei weiterer Überlegung eine Vielzahl von Extremen mit sich: Kuriosum und Kunst, Wirklichkeit und Schein, universales Verständnis und partikulares Empfinden, Makrokosmos und Mikrokosmos, Ordnung und Chaos, Kategorie und Rhythmus, Didaktik und Moral... Ließ sich das eine der Kunstkammer zuordnen, traf das andere auf das Märchen zu. Die größte Gemeinsamkeit offenbarte sich im Gegensatz. Erstaunlich nur, daß letztendlich das eine Extrem das Disparate weniger ausschließt als vielmehr in die Nähe eines möglichen und vorstellbaren Gesamtbildes rückt.

Unter anderem hat wohl auch die Frage nach einer heutigen Definition von Kunstverständnis in unseren Hinterköpfen gespukt, als wir neun Künstler aus Frankreich, Deutschland und Rußland baten, die Kunstkammer und das Märchen als übergreifende Ansatzpunkte und/oder Resonanz ihrer künstlerischen Intentionen im Kontext einer Gruppenausstellung zu verwenden. Wir werden wohl nie wirklich wissen, ob das weite Feld der Möglichkeiten, die spielerische Komponente der Ausstellungsidee, die Neugier auf den künstlerischen Umgang mit Kuriositäten und skurrilen Geschichten oder etwas anderes die Künstler zu einem solch intensiven Engagement anregte. So unterschiedlich die Interessen und Beweggründe gewesen sein mögen, so differenziert zeigen sich die Ergebnisse. Und das hatten wir insgeheim erhofft.

Denn es ist doch nun mal so, daß "es darum geht, über sich selbst zu reflektieren innerhalb und ausgehend von einer Situation, die permanent in Bewegung ist. Die Frage ist, wie existieren wir im Verhältnis zu diesen gegebenen Situationen. Dabei geht es nicht um Statements, sondern um die Arbeit über das Selbst, die Schaffung einer Subjektivität während eines bestimmten Augenblickes und ihre Bestätigung in einem Werk".<sup>1</sup> Was Catherine David so allgemeingültig wie treffend formuliert, ließe sich auf jedes einzelne Werk beziehen.

Wer von uns kennt schon die vollständige Version von "Dornröschen"? Mit dem erlösenden Kuß des Prinzen vollendet sich nicht das Happy-End des Märchens, sondern beginnt erst der Schlamassel und damit die eigentliche Geschichte. Dornröschen verbleibt auch weiterhin in ihrer gelähmt-passiven Rolle, auf einen kriegerischen Ehemann wartend, hilflos einer menschenfressenden Schwiegermutter ausgeliefert, einzig auf Glück und Zufall hoffend, daß nichts Schlimmeres passiert als ihr eh schon geschehen ist. Ghada Amer arbeitet über diesen Zustand des weiblichen Opfers und seiner oftmals an reinsten Masochismus erinnernde Selbstdefinition so konkret wie bewußt, so inhaltlich wie faktisch. Speziell für die Ausstellung stickte sie in wochenlanger Feinarbeit das Märchen von Dornröschen Ton in Ton auf ein Hochzeitskleid.

Unvergeßlich wird der erstaunte Blick Cyril Olaniers bleiben, als er bei seinem ersten Deutschlandbesuch endlich das gewünschte Objekt aus der Kunstkammer zu Gesicht bekam. Konzeptionell ausgehend von Picassos Ausspruch "L'Art n'est pas chaste" (Kunst ist nicht keusch), bot sich in humorvoll-ironischem Sinne als Gegenstück zu seiner Installation ein im Schloß aufgehobener Keuschheitsgürtel an. Doch nicht das erwartete hartlederene, robuste Korsett unserer derben Phantasievorstellungen wurde auf den Tisch gelegt, sondern ein purpurfarbener, seidengefütterter und überaus filigraner String. Erotik pur!

Abgesehen von der Vielfältigkeit der Interpretation einer Nicht-Keuschheit der Kunst, ließe sich wohl auch mit diesem ersten Gedanken, hervorgerufen durch die Situation, ein ketzerischer Bezug herstellen. Im weitesten Sinne, versteht sich. Gerade Picasso (oder alimentiert dies wiederum nur unser

---

<sup>1</sup> "Kunst ist keine soziale Heilpaste", Interview mit Catherine David, neue bildende kunst 3/94

mystisches Bild des Künstlers?) hätte sich sicherlich über diese Form einer bildhaften Inszenierung amüsiert. Denn, die galoppierende Phantasie wird durch einen visuellen Reiz zusätzlich, vorsätzlich animiert und auf das Äußerste strapaziert, durch einen Reiz, der ihre Erfüllung letztendlich ebenso vereitelt.

Aber nur im physischen Sinne. Der vorgegebene Reiz verlagert die Erotik auf das Feld der Imagination. Die unerreichbare Trägerin des zerschlissenen Keuschheitsgürtels ersteht in den Gedanken der Betrachter von neuem, ist dort willfähriger, koketter, reiner, leidenschaftlicher als sie es zu Lebzeiten hätte sein können. Die physische Existenz wird in der Kunstkammer - und im Märchen - geläutert, von irdischer Desillusionierung befreit. Der Verzicht auf physische zugunsten geistiger Erfüllung markiert nach durchlaufenen verschiedenen Phasen erotischen Interesses, übertrieben ausgedrückt, das Erreichen einer sublimierenden Läuterung.

Wenn Philippe Richard als Pendant zu seinen Gemälden eine Brustnadel mit einer in Wachs gearbeiteten Miniaturhafenlandschaft aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wählt, dann spiegelt sie seine Reflexionen über die Pascal'sche Idee des "infiniment grand" (unendlich Großen) und "infiniment petit" (unendlich Kleinen), sprich das Unendliche und das Nichts, das Monumentale und das Verschwindende wider. Mit seinen Gedanken über "die Unlösbarkeit der Antinomien" brachte Pascal das sich Unterscheidende auf besonders radikale Weise zum Ausdruck, und zwar im Zusammenhang miteinander.

Der Vergleich, der nun angestellt wird, hinkt auf seine Weise, doch sollte man beim Bewundern der unglaublich präzise gearbeiteten und nicht einmal 2,5 cm großen Hafenlandschaft nicht die kuriose Komponente dieses Schmuckstückes vergessen. Getragen wurde sie von den Frauen knapp unterhalb des Dekolletés. Betrachten und genießen konnte man sie aber nur aus nächster Distanz. Dilemma! Der Connaisseur wird gezwungenermaßen zum Voyeur. Das eine läßt sich nicht ohne das andere haben.

Wie soll man nun die in der Kunstkammer vorhandenen Mechanismen von Uhr- und Spielwerken einordnen? Ins apollonische Gebiet des Connaisseurs gehören sie nicht, ins dionysische des Voyeurs noch weniger. Ihnen liegt die rein abstrakte Freude an der Herstellung logischer Zusammenhänge zugrunde. Die Logik der Pallas Athene, Kopfgeburt ihres Vaters Zeus, ans Licht der Welt gebracht unter der Patenschaft des Mechanikers Hephaistos. Mechanische Räderwerke funktionieren entsprechend den mechanischen Spezifika männlicher Logik. Descartes bediente sich der Mechanik zur philosophischen Deutung der Welt. Ghada Amer stellt dem Dornröschen ihres Hochzeitskleides eine mechanische Spieluhr gegenüber. Während sie sich selbst in die Konfrontation einbezieht, eine Diskussion für möglich hält, geht Irena Kuksenaite einen anderen Weg.

Auch sie wählte, unabhängig von Ghada Amer, das Thema Dornröschen. Zufall? Keine andere Frauengestalt verkörpert derart Passivität wie die hundert Jahre schlafende Königstochter, wartend auf den Kuß des Prinzen. Der Umgang mit dem Thema kann selbst aktiv oder passiv sein, Identifikation oder Distanzierung. Irena Kuksenaite verwischt ihre Spur. Deutlichkeit vorspiegelnd, verschwinden die Konturen ihrer Glasritzungen sofort, sobald der Betrachter den "falschen" Blickwinkel benutzt. Unter der Vorspiegelung, sich selbst zu involvieren, lockt sie den Betrachter in die Welt der transparenten Doppeldeutigkeiten. Je nach dem vom Auge fokussierten Abstand erkennt der Betrachter die Ritzung, deren Schatten oder sein eigenes Spiegelbild.

Das Schicksal der in die Irre Gelockten, ins Labyrinth der eigenen Gedanken, ruft Fabelwesen wie den Minotaurus auf den Plan, ambivalente Existenzen der Verkörperung eigener Versagensangst. Wird das Rätsel des Sphinx lösbar sein?

Die Amme, eine raumgreifende Kommunikationsmaschine des Berliners Peter Dittmer, führt mit dem Publikum Gespräche. Interaktionsinstrument ist ein ganz normaler PC, der sowohl die Unterhaltung als auch die physischen Reaktionen der Maschine (Milch vergießen, sprechen, bei Versagensangst Wasserglas füllen etc.) steuert.

Der völlig rationale (bewußte, statische) Ansatz des Instrumentes Computer, das Speichern und Umsortieren von Informationen des Charakters 0/1 bzw. an/aus, erhält durch die Vorgabe der Arbeitskriterien seitens des Menschen (Künstlers, Literaten) Peter Dittmer irrationale (unbewußte, dynamische) Komponenten. Verstärkt werden diese durch die Faktoren Unvollkommenheit und Zufall. Die Unterhaltung zwischen Mensch und Maschine fliegt Schleifen, führt zu Weisheiten, produziert geistreiche Pointen, entgleist ins Absurde und wird abgebrochen. Texterguß, Milchfluß.

Die Amme ist physisch präsent. Trotzdem geht "...das visuelle Erlebnis gegen Null. Es wird ein Gedankenraum anvisiert, ein Raum der Verdichtung, in dem Sprachfetzen, Alltagsgeräusch, identifizierbarer und unidentifizierbarer Lärm ihr Wesen und Unwesen treiben. Ein mixtum compositum aus Kunst und Wirklichkeit entfaltet eine verdichtete Atmosphäre"<sup>2</sup>. Der Kurs verläuft von der Statik zur Bewegung, vom Bewußten zum Unbewußten, von der Kunstkammer zum Märchen.

Den entgegengesetzten Weg geht der von Evgenij Jufit begründete Nekrorealismus. Der Ansatz ist irrational, seine Handlungsoberfläche das Unbewußte, nicht gezügelt durch bewußte Steuerungs- und Ordnungsmechanismen. So wie Jufit im Laufe seiner Entwicklung als Filmemacher vom hypermotorischen Kurzfilm voller grotesker Slapsticks zum stundenlangen Pathos der paralysierten Bewegung gelangte ("Papa, Großväterchen Frost ist gestorben" 73 Minuten), funktioniert auch seine Arbeitsmethode: Den bewegten Sequenzen werden Standbilder entnommen und zu Fotos eingefroren. Eine erstarrt-pathetische Welt des zum Ideal erhobenen Affekts bietet Ansatzpunkte für ausschweifende psychologische und philosophische Studien, die märchenhafte Ästhetik des Unbewußten einsortierend in die Fächer der Kunstkammer.

Und trotzdem wird die reizvolle Liaison zwischen Kunstkammer und Märchen immer eine künstliche bleiben, nutzt man nicht ihre Gegensätze als Basis zu einem interessanten Wechselspiel. Denkt man noch einmal über den Pascalschen Gedanken der "Unauflösbarkeit der Antinomien" nach, so deutet er in seiner Negation gerade das Maß der unbegrenzten Möglichkeiten an. Philippe Richard nutzt mit zielgerichteter Intuition zwei diametrale Kunstrichtungen der Nachkriegszeit, die in Frankreich in den 70er Jahren richtungsweisende Malerei der Gruppe Supports/Surfaces und die amerikanische Farbfeldmalerei. Die Gegenüberstellung der Definition von Support (Bildträger) und Surface (Bildfläche) und einer analytischen Bestandsaufnahme der vielfältigen Eigenschaften von Farbe, die sich über verschiedenartige Tiefenwirkungen bis zur Transparenz und Vibrationsfähigkeit erstrecken, kann auf formaler

Ebene ein Spannungsfeld schaffen, das den leidigen und wehleidigen Abgesang auf die Malerei ad absurdum führt.

Ulrich Kubiak und Ludwig Rauch heben die Frage nach Zustand und Zuständigkeit einfach gänzlich auf. Das Abbild des Objektes ist weder die identifizierende noch die verlängerte Variante des Objektes. Es ist das Original. Anders als bei einer visuellen Repräsentation eines Gegenstandes, Objekts oder Menschen, bei der ein definierter Zustand in einem gegebenen Augenblick dokumentiert wird, konstituiert sich bei ihrer Arbeit ein Bild, das aussieht wie..., aber das nicht ist, da es die überfrachtete Codierung seiner Zuständigkeit auflöst. Damit kommen sie der Realität sichtbar näher.

Ähnlich wie bei Lewis Carrolls nicht so bekanntem Märchen "Alice im Spiegelland" geht es weniger um die zügellose Imagination eines Traumes mit all seinen Deutungen, sondern vielmehr um die Frage: Was passiert, wenn ich durch den Spiegel auf die andere Seite trete? Im Gegensatz zum Wunderland ist die Welt jenseits des Spiegels eine überaus reale, wenn auch entgegengesetzte. Neben anderem bedeutet dies, daß der Ort zum Unort wird, das Bild zum Nicht-Bild, das Zeichen zum Neutrum. Die Determinierung der Verhältnismäßigkeit durch den Gegensatz schafft die Distanz zum Subjekt und die Differenzierung des Objekts.

Kategorischer noch geht Thomas Locher vor. Die Hegelsche Dialektik von der "Einheit mit dem Entgegengesetzten" greift hier schon eher: "Wenn Postmoderne auch bedeuten kann, radikale Kritik an der Moderne gemäß seiner eigenen Ansprüche, also selbstreferentielle Kritik, dann ist Lochers Werk postmodern. Denn anstelle der Definition des Raumes und den Repräsentationsweisen von Kunst durch Identität setzt er Relationalität, Nonidentität, Paradox, Differenz. Lokalität wird ersetzt durch Nicht-Lokalität. Text durch Kontext. Autor durch Autorenkomplexe, Totalität und Finitismus durch Unvollständigkeit und Kontiguität. Die Logik der Partikularität ersetzt den Terror des Universalismus."<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Carsten Ahrens, Peter Dittmers "Die Amme", neue bildende kunst 5/94, S. 42-44.

<sup>3</sup> Peter Weibel, Ausstellungskatalog Thomas Locher, Kölnischer Kunstverein, 1992.

*Die Autoren*

Karen Rudolph, Studium der Kunstgeschichte, lebt seit 1986 in Paris.

Dr. Jörk Rothamel ist Kunsthistoriker und -kritiker. 1993/94 ging er als DAAD-Stipendiat in St. Petersburg und Moskau Fragen der Entwicklung des Marktes für zeitgenössische russische Kunst nach.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 21/22 1995,  
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>