

Christian Hartard Was uns trennt

Liebe Verena,
liebe Clea,

wer das alte Münchner Kunstgeschichtsinstitut, an dem ich studiert habe, über den rückwärtigen Ausgang verließ, um unter den hohen, alten Bäumen des schattigen Institutsgartens spazierenzugehen, stieß nach wenigen Schritten auf eine Backsteinmauer, hinter der sich, noch größer und noch verwachsener, der Park der Kunstakademie ausbreitete. Oft bin ich an dieser Mauer gestanden, die nicht nur zwei Gärten, sondern zwei Welten voneinander trennte: auf Eurer Seite die Erfinder der Bilder – auf meiner ihre Nachlassverwalter. Über eine kleine hölzerne Trittleiter, die sich im Gebüsch versteckte, konnte man von der einen Seite auf die andere gelangen. Ich musste nur ein wenig auf der Mauerkante balancieren wie Humpty Dumpty, das Ei aus *Alice im Wunderland*, drüben auf einen brennselfreien Fleck hinunterspringen – und schon umfing mich der wundersame Garten der Kunst. Wundersam, weil dieser Ort auf mich von Anfang an einen verlockenden Reiz ausgeübt hat: war die Luft hier nicht freier, das Blätterrauschen geheimnisvoller, der Schritt federnder, das Leben leichter? Und war ich erst in die kühlen Kellergewölbe und die lichtdurchfluteten Korridore des Akademiegebäudes eingetaucht, in die goldglänzende Aula mit ihren alten Gobelins, vom Foyer über die breiten Treppen hinaufgestiegen ins Vestibül und weiter in die seltsam verschachtelten Gänge der Zwischengeschosse, schien mir das alles zwar fremd, aber unmittelbar anziehend: die rätselhaften Gerätschaften auf den Fluren, Gerüche von geschnittenem Holz oder von ätzenden Farben, das Geräusch der Plattensäge, der Lärm aus der Kantine, Musik. Noch war das nicht meine Welt; aber ich hoffte, dass sie es werden würde. Für mich, der ich mich irgendwann auf beiden Seiten der Mauer zuhause fühlte, waren das die ersten Begegnungen mit der Akademie. Und ich muss mich an diese Geschichte erinnern, wenn ich mich daran setze, einige Zeilen für Euch, über Euch, an Euch zu schreiben.

Wahrscheinlich war es damals naiv von mir, mich von der Pracht der Architektur derart vereinnahmen zu lassen; bei Dir, Verena, war es jedenfalls genau umgekehrt. Du hast zu Beginn Deines Studiums Angst gehabt vor diesem Haus: vor seiner schieren Größe, die den Eintretenden klein macht, vor der einschüchternden Geste, mit der die Akademie ihre zwei weißen Arme ausstreckt, vor der ganzen überflüssigen Fassadenschminke und der aus allen Winkeln hervorströmenden Geschichte; ein wenig möglicherweise auch vor dem ungesagt mitschwingenden Anspruch, mit dem eigenen Schaffen gegen diese Last aus architektonischer Wucht und institutioneller Vergangenheit zu bestehen. (Ironischerweise hast Du den Großteil Deines Studiums dann gar nicht im ehrwürdigen Bau an der Akademiestraße verbracht, sondern in den

weitaus prosaischeren Ausweichquartieren eines ehemaligen Krankenhauses und einer alten Lagerhalle.) Dagegen hast Du, Clea, das Prunkende, Balzende, Tönende des Hauses vielleicht von Anfang an mit größerer Distanz erlebt. Du bist über den Umweg der Bühnenbildnerie zur Bildenden Kunst gekommen, und Du wirst bei Deiner Beschäftigung mit dem Theater schnell bemerkt haben, was an der Akademie gespielt wird: dass sich auch hier hinter den Staffagen und Kulissen ein Getriebe verbirgt, das wenig mit dem schillernden äußeren Popanz zu tun hat; dass auch hier Rollen gegeben werden, angelernete Phrasen aufgesagt, Masken getragen; dass man auch hier inszeniert, blendet, täuscht. Die Bühne hat kein Ende.

Wie diese Akademie funktioniert (und nicht funktioniert), was sie einschließt (und ausschließt), wie sie uns formt und mit uns das, was wir formen (nämlich unsere Kunst): diese Fragen habe ich mir kaum jemals gestellt. Ihr seid wacher gewesen. Man kann auch sagen: Ihr habt Euch an solchen Fragen regelrecht abgearbeitet. Begonnen hat diese Auseinandersetzung mit der unsichtbaren *Audiobrücke*, die ihr 2007 zwischen dem Neorenaissancepalast der Akademie und ihrem damals frisch eröffneten modernen Annex geschlagen habt: ein im Freien installiertes Hörstück, dessen Protagonisten der Alt- und der Neubau selbst waren. Als symbolische Stellvertreter eines idealistischen und eines funktionalen Kunstbegriffs füllten sie die Schneise zwischen sich mit einem aus Zitaten collagierten ästhetischen Disput. Paradoxerweise war es mithin nicht etwa das Gemeinsame, sondern gerade die Differenz der hin und her fliegenden Streitworte, die die beiden Gebäude wie ein Netz aus Klangfäden miteinander verband. Man mag also, so könnte man den Gedanken weiterspinnen, die pathologischen Disharmonien des akademischen Individualistenzoos beklagen und sich über die beharrlich gepflegten Egoismen, Einzelgänge, Sonderwege, Extrawürste echauffieren: doch eben diese Uneinigkeit, an der in der Kunst kein Mangel herrscht, ist in der Kunst kein Mangel. Im Gegenteil: das künstlerische Produzieren müsste im totalitären Konsens erstarren und zum Erliegen kommen, könnte man sich auf das Richtige, Endgültige verständigen. Die Kunst ist ein Dauerprovisorium, das aus seiner Heterogenität, aus dem Abweichen, dem Unterscheiden, dem ständigen Entwerfen, Verwerfen und Neuanfangen seine Dynamik gewinnt. Die Widersprüche, die zutage treten, löst die Kunst nicht in Wohlgefallen auf. Aber sie kann sie in neuen Werken ausmünzen, die zeigen, dass und wie der Widerspruch fruchtbar zu machen ist.

Aus dieser Quelle der freundlichen Verweigerung speisen sich auch die anderen Arbeiten, mit denen

Ihr Euer ambivalentes Verhältnis zur Kunst und ihren Institutionen in Form zu bringen und zu klären versucht habt. Es sind lakonische und zugleich mit ironischem Witz vorgetragene Kommentierungen Eurer eigenen Situation am Übergang vom studentischen Schutzraum zur freien Wildbahn der Kunst. Ich weiß nicht, wie Ihr es in der Rückschau empfindet: aber für mich hat dieses Einkreisen, Taxieren, Ablösen, Vonsichweisen durchaus etwas Versöhnliches, weil es nicht nur Anklage, sondern auch eine Art von Liebeserklärung ist. Da ist etwa das Sprungbrett, das Ihr über den Eingang des Akademieneubaus montiert, als könne man sich von dort in die Beletage des Kunstsystems katapultieren oder ins wohltemperierte Sprudelwasser eines ästhetischen Wellnesscenters plumpsen lassen (*Absprung*, 2008). Tatsächlich ist die Anlage aber unbenutzbar; denn in Ermangelung eines Pools bliebe nur der halbrecherische Sturz auf den steingepflasterten Boden der Tatsachen. Eine ähnlich poetisch-ernste Kontextvertauschung ist das *Regendach*, das zur Debütantenausstellung 2009 vor dem Hauptportal des Altbaus einen unaufhörlichen Regenguss niedergehen ließ. Mit der Heiterkeit eines barocken Wasserscherzes überspielte die Arbeit die Strenge der Repräsentationsarchitektur und konterkarierte ihre Funktionalität: Wer hinein- oder hinauswollte, geriet genau dort, wo er Schutz vor der Witterung vermutete, in einen kalten Schauer; innen und außen waren ausgewechselt. Dass die Gesetzmäßigkeiten der normalen Welt an der Pforte der Kunst kapitulieren müssen, ist eine hübsche Idee; es bleibt aber auch die nüchterne Erkenntnis, dass das einst bergende Dach der Akademie irgendwann keine Zuflucht mehr bietet. Am eindringlichsten und anrührendsten habt Ihr dieses Gefühl des nicht immer schmerzlosen Ausbrechens und Weggehens in Euer Video *Und das Schiff fährt* (2009) hineinverboben. Mit einfachsten filmischen Mitteln, aber verblichend glaubhaft verwandelt Ihr das Akademiegebäude in einen schwerfälligen Tanker, der in rauher See einen ungewissen Kurs eingeschlagen hat. In der Tat ist die Akademie, wie ein Schiff, ein geschlossenes System, ein Kosmos im Kleinen und für sich. Was beide beweglich macht, hält gleichzeitig die Außenwelt auf Distanz: dort die Weite des Meeres, hier die seltsame Unbestimmtheit des Daseinszwecks, die man gerne Freiheit nennt. Das eine wie das andere kann zum Gefängnis werden.

Was ich an diesen Eingriffen ins Reale so bemerkenswert finde, ist gerade ihr Minimalismus, die wohlkalkulierte Schlichtheit, mit der Ihr soziale Konstellationen untersucht und ihre zugrundeliegenden, aber oft bis zur Unkenntlichkeit verwiterten Strukturen hör-, sicht- und spürbar macht. So bringt Ihr das zur Sprache, was den Dingen sonst unbemerkt anhaftet: etwa, wenn Ihr die Mangemaschinen einer ehemaligen Wäscherei durch einige knappe, präzise Veränderungen zum Erinnerungsmal der Frauenemanzipation werden lasst (*Weil ich es will*, 2008); oder wenn Ihr die Lüftungszentrale eines alten Möbelhauses mit Geschirrkloppern und Gläserklirren bespielt, mit dem Schwatzen und Murren eines unsichtbaren Festes, das von einem früheren, anderen Leben er-

zählt, das irgendwohin verschwunden ist (*The Factory*, 2006). Die Geschichten, die Ihr ausbreitet, müsst Ihr nicht erfinden; Ihr findet sie. Ihr *entdeckt* Orte – und das heißt ja im wörtlichen Sinn: dass Ihr etwas fornehmt, das diese Orte bis dahin verhüllt und verborgen hatte. Es ist eine archäologische Arbeit, die Verschüttetes zum Vorschein bringt, dabei aber, statt das Gefundene restlos zu klären, Unschärfen und Geheimnisse als Stachel für die eigene Phantasie stehenlässt. Eure ästhetischen Setzungen haben lose Enden, die wie Köder aus der fiktiven Welt in die echte hängen; es sind Stolperfallen, kleine Störungen, die zu einem zweiten Blick auf den Alltag und das gesellschaftliche Gefüge anstiften.

Die Brisanz solcher Bildverschiebungen liegt für mich weniger in einer möglichen Institutionenkritik. Mich interessiert vor allem der Punkt, an dem die Distanziertheit des Bildes in Nähe umschlägt, mir das Werk förmlich auf den Leib rückt: der Punkt, an dem ich auf mich selbst zurückgeworfen bin, weil ich spüre, dass das, was Ihr zeigt, auch mich betrifft. Das Lied der Matrosen in Eurem Diplomfilm führt an einen solchen wunden Punkt (nicht zuletzt natürlich deshalb, weil ich selbst einer der Seemänner bin, die sich, schwankend dem Wellengang trotzend, in schwermütigem Singsang an die Reling klammern). *Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entfloßen / Ein süßer, heiliger Akkord von dir / Den Himmel besserer Zeiten mir erschlossen / Du holde Kunst, ich danke dir dafür!* – diese Zeilen, so pathetisch-altertümlich sie daherkommen, sind mir lange nicht aus dem Kopf gegangen. Ähnlich ging es mir bei zwei anderen Arbeiten: dem Video *Unterwelt* (2009) und der Performance-Reihe *Hobbykeller* (2008). Beide Male tarnt Ihr das Beängstigende hinter dem Banalen: als nüchterne Inventarisierung der menschenleeren Infrastruktur unter dem Pflaster der Stadt, als Besichtigung des ganz normalen Spießersinns im Reihenhausergeschoss. Die vermeintliche Harmlosigkeit des Vorgeführten jedoch kippt ins Gefährliche, wenn die Szenen aus dem kleinbürgerlichen Souterrain oder die endoskopischen Kamerafahrten durch dämmrige Gewölbe und Gelasse plötzlich alles das aufrufen, was in uns selbst abgründig, weggeschlossen, verlassen ist.

Wörtlich trifft hier zu, was für alle Eure subtilen Manöver gilt: dass Ihr immer ganz knapp unter der Oberfläche der Wirklichkeit operiert. Ihr schafft *imaginäre* Räume, indem Ihr tastend, staunend, sezierend in *echte* Räume eindringt. Es ist wieder wie beim Ei auf der Mauer: ein Balancieren auf dem schmalen Grat zwischen Fiktion und Realität. Und wieder ist diese Grenze zugleich die Brücke von der einen Seite zur andern. Man mag die Grenze kreuzen, um sich in der Kunst zu verlieren; wer aber heimkehrt ins Reale, kommt nicht mit leeren Händen. Er bringt die Erinnerung an Bilder mit, die das vormals Vertraute gerade fremd genug erscheinen lassen, um es als etwas Neues sehen zu können. Dem Betrachter, der von der Kunst keimfreie Schönheit verlangt (und sich am liebsten dauerhaft im Musenreich jenseits der Mauer ansiedeln würde), ebenso wie dem, der Gebrauchsanleitungen für den Alltag erwartet (und deshalb blind ist

für die künstlerische Form), beiden spielt Ihr den Ball zurück. Ihr fordert Unruhe: nicht die Entscheidung für die eine oder die andere Seite – und erst recht nicht, wie es die Avantgarde erträumte, die Einebnung der Grenze –, sondern das Aktivieren der Vorstellungskraft im ständigen Pendeln zwischen der Fiktion und dem Leben. Die Kunst bleibt bei sich und die Welt bleibt bei sich, beide einander gegenüber, aber füreinander zugänglich. So behaupten Eure Arbeiten ihren zweckenthebenden Eigensinn als künstlerische Artefakte; doch sie entfernen sich nie so weit von der Welt, dass sie als bloß selbstgenügsame Ornamente konsumierbar wären.

In dieser Arbeit an der Realität trifft sich Eure künstlerische Tätigkeit mit meiner wissenschaftlichen. Es ist beides ein Forschen nach Weltzugängen, nach Möglichkeiten, uns in der Wirklichkeit einzurichten, indem wir sie erkennen, deuten und verstehen. Beides schafft ein Wissen von den Dingen, die uns umgeben. Trotzdem ist das eine nicht ins andere überführbar. Die Mittel der Kunst sind nicht die Mittel der Wissenschaft, und obwohl wir uns auf dieselben Gegenstände beziehen, erscheinen diese Gegenstände verändert je nach dem Ort, von dem aus wir sie beobachten. Es ist ein Kollateralschaden sozialer Differenzierung, dass der archimedische Punkt, der uns die Welt wie in einer Panoramaeinstellung vor die Füße legen könnte, unter den Fliehkräften der Moderne demontiert und verschwunden ist. Freilich bleiben die Sachen, aus denen diese Welt aufgebaut ist und an denen man sich den Kopf stoßen kann: Türrahmen und Autobahnen, Kaffeetassen und Kreuzfixe, Krankenhäuser und Zeitungen, auch Kunstwerke. Aber wie wir sie sehen, was sie uns bedeuten, wie wir sie benutzen: das wird zu einer Frage des Verwendungszusammenhangs. Das künstlerische Objekt kann dann vieles zugleich sein: eine materielle Auslagerung des privaten Denkosmos (für den Künstler), Gegenstand historischer Recherche (für den Wissenschaftler), Geldanlage (für den Sammler) oder auch nur ein Mittel zum Verdecken von Schmutz auf der Wohnzimmertapete. Damit löst die *eine*, allen gemeinsame und verbindliche Wirklichkeit sich auf in einen ganzen Fächer unterschiedlicher Perspektiven, von denen her wir das Reale überhaupt erst konstruieren. Die Welt, die wir uns gerne als Gebilde aus einem Guss vorstellen, zerspringt bei näherem Hinsehen wie ein fragiles Glas. Der Scherbenhaufen ist allerdings nur die Kehrseite eines Prozesses, der sowohl der Kunst wie der Wissenschaft die Freiheit gebracht hat, an *ihrer je eigenen* Welt zu bauen, die nicht notwendigerweise die der Politik, der Religion oder der Wirtschaft ist, oftmals – und zum Glück – nicht einmal die des gesunden Menschenverstandes. Deshalb können wir experimentieren: mit waghalsigen Thesen oder mit unerhörten Formen. Meine Thesen freilich muss ich beweisen; Eure Formen brauchen keinen Beweis. Sie müssen überzeugen, das schon; aber eben nicht als Zeichen, die *durch sich* etwas aussagen, sondern gerade als unscharf referierende, doppelbödigere Formen *an sich*, die nichts Bestimmtes bedeuten, sondern Unbestimmtes evozieren. Bedeutungen sind Prothesen für Formen, die nicht überzeugen.

Kunstwerke erhalten ihren Sinn allererst als Dokumente des ästhetischen Schaffens, nicht als ästhetisch geschaffene Dokumente der Welt. Wenn trotzdem Ausschnitte der Welt in Euren Arbeiten wiedererkennbar bleiben, so sind damit keine Wahrheiten formuliert, allenfalls Vorschläge. Dieses Offene, das die Dinge in der Schwebelage hält statt sie bei ihrem Namen zu rufen, ist ein Privileg der Kunst. Eine Wissenschaft dagegen, die nur Fragen stellen könnte, ohne Antworten zu geben, wäre unbrauchbar. Ich muss mich entscheiden: ist es so oder ist es nicht so. Idealtypischer Ausdruck dieses Paradigmas ist der *Text*: ein lineares Konstrukt, das stufenweise, Argument für Argument, die alternativen Möglichkeiten auf ein Ergebnis engführt. Die Wörter und Sätze stehen in einer gewissen Ordnung, und diese Ordnung ist nicht beliebig, sondern festgelegt. Weil nicht alles auf einmal gesagt und erst recht nicht alles Gesagte auf ein und denselben Fleck gedruckt werden kann, zwingt die Textstruktur selbst dazu, die Sachverhalte in eine Reihenfolge zu bringen und ihnen durch ihre Stellung in dieser Kette Ursachen und Wirkungen zuzuweisen. Der Leser durchschreitet im wahrsten Sinne einen Gedanken-Gang: eine Passage von Aussagen, die nicht frei miteinander verknüpft werden können, sondern nach jeweils zwei Seiten hin untergehakt sind wie die Schunkler im Bierzelt. Einer komplexen Gegenwart gegenüber, in der vielleicht nicht, wie Verschwörungstheoretiker raunen, alles mit allem, aber doch das meiste mit sehr vielem zusammenhängt, ist dieses kanalisierte, parataktische Erklärungsmodell auf armselige Weise unzureichend. Dass es anders geht, zeigt die Kunst. Sie hält sich alles offen. Es könnte so sein, aber es könnte auch anders sein. Idealtypischer Ausdruck dieses Paradigmas ist das *Bild*, an dem alles das, was der Text mühsam hervorstottern muss, auf ein Mal vorhanden ist. Bilder bieten an *ein und demselben* Objekt eine Fülle gleichzeitig präsenter Verweisungen, ohne dass das Werk an sich, als einheitliche Form, auseinanderfallen würde. Seine Elemente liegen unsortiert vor, und es ist am Betrachter, daraus Sequenzen zu bilden, sie aufzulösen und wieder neu zu arrangieren. Da Direktiven fehlen, wie das Ganze zu lesen ist, kann man die Gedanken hierhin und dorthin schweifen lassen, das Gesehene abwechselnd mit diesem und jenem in Beziehung setzen, die Kausalitäten auf den Kopf stellen und ausprobieren, wie weit und wohin man damit kommt. Ein solch labyrinthisches, netzartiges Gewirr aus Haupt- und Nebenstraßen, Sackgassen, Abkürzungen, Trampelpfaden und Schleichwegen, durch die man sich einfach treiben lässt, taugt natürlich nicht als systematisches Erkenntnisinstrument. Trotzdem scheint es mir heuristisch oft ertragreicher zu sein, mit der Botanisiertrommel durch das Biotop eines Kunstwerks zu spazieren, als im Stechschritt durch so manche flurbereinigte wissenschaftliche Monokultur zu jagen.

Dem synoptischen Modell des Kunstwerks entspricht eine sehr eigene Art des Denkens. Das merkt jeder (ich zum Beispiel), der es mit Künstlern (Euch zum Beispiel) zu tun bekommt. Was in Eurem Kopf vor sich geht, ist von einer beneidenswerten Undiszipliniertheit: sprunghaft, assoziativ,

chaotisch, inkonsistent. Es ist ein bisschen wie Autofahren mit bekifftem Chauffeur: meist geht es in Schlangenlinien dahin, mal in zermürbendem Schnecken-tempo, dann wieder in atemberaubender, irrwitziger Geschwindigkeit. An einem Dutzend Abzweigungen rast Ihr vorbei, aber wo gar keine Straße ist, biegt Ihr ab; und wenn man schweißgebadet aussteigen will, drückt Ihr den Fuß aufs Gas, um schließlich an der langweiligsten Stelle, wo es augenscheinlich nichts zu sehen gibt, anzuhalten. Eigentlich wollte man zu einem bestimmten Ziel, aber am Ende freut man sich, überhaupt lebend irgendwo angekommen zu sein. So bewegt Ihr Euch serpentinartig durch einen endlosen Möglichkeitsraum: von einer Idee zur nächsten und im Krebsgang vor und zurück. Von den wichtigsten Dingen lasst Ihr Euch ablenken; verfolgt die abseitigsten Spuren; scheut Euch nicht, längst Geklärtes immer wieder in Frage zu stellen, vermeintlich Festgefügtes im letzten Moment noch einmal umzustoßen, um alles anders zu machen.

Ob einen das nicht in den Wahnsinn treiben kann? Ja, manchmal. Vor allem aber darf man sich überraschen lassen. Denn das Schöne ist: dass mich Eure krummen Gedanken an Orte führen, an denen ich noch nicht war. Ich hoffe sehr, dass einiges von diesem wilden Denken auf mich abgefärbt hat; und fürchte zugleich, dass ich in dieser Hinsicht doch mehr Wissenschaftler geblieben bin, als mir lieb ist. Ich bin wieder auf meiner Seite der Mauer und schaue hinüber. Umso mehr freue ich mich über Eure anregende Gegenwart und über den Zugang zur Welt, den Eure Kunst aufschließt.

Von Herzen,
Christian

Zitierhinweis:

Hartard, Christian: Was uns trennt. In: Present. Clea Stracke und Verena Seibt, Ausst.-Kat. GEDOK München, 2010, S. 8-18
<http://www.freischwimmer.net/wasunstrennt.pdf>