

Sinnliche Lockvögel und metaphorische Knoten.

Zur performativen und
selbstreflexiven Anordnung

Annika Mayer in Romina Abates Arbeit

„Vielleicht ist der Mensch nur ein besonders ausgeklügelter Knoten in der
allgemeinen, das Universum konstituierenden Interaktion der Strahlungen.“

(Lyotard 1990, S. 53)

Die Installation, die Romina Abate in der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zeigt, gehört zur Werkgruppe *Das Meer der Hunderttausend Inseln*. In diesen multimedialen und mehrdimensionalen Arbeiten geht die Künstlerin Darstellungs- und Präsentationsweisen des Fremden (im Fernen wie im vermeintlich Vertrauten) nach. Dabei involviert sie sowohl sich selbst und ihr Tun als auch die Betrachter*innen. Darstellungsformen, Vorstellungs- und Sinnbilder werden anhand von Dingen, Sachtexten, Zeichnungen und medial festgehaltenen, performativen Gesten auseinandergenommen, multiperspektivisch untersucht und zu dichten, spielerischen Ausstellungs-Gefügen arrangiert. Eingeübte Modi und Muster der Bildbetrachtung sowie eingetragene Bedeutungen werden dabei schmunzelnd auf die Probe gestellt, reflektiert und erweitert. Gemäß der Herangehensweise der Künstlerin und der Wirkungsentfaltung ihrer Arbeit schlage ich eine (implizit) phänomenologische und metaphorologische Annäherung an die Braunschweiger Installation vor. Ich setze bei der Beschreibung und Untersuchung des räumlich *querenden* Arrangements an, um in einem zweiten Schritt zwei prägnante Vorstellungsbilder herauszuarbeiten: Papagei und Knoten. Letzterer führt schließlich zur topologischen Figur der Netzstruktur.

Performative Querung einer tabellarischen Vorrichtung Romina Abates

Installation in Braunschweig lässt sich nicht als Ganzes betrachten, nimmt sie doch die gesamte, 14 Meter lange Seitenwand des Saales ein. Die Künstlerin findet vier parallel angebrachte, weiße Regalbretter vor, die sie derart

reduziert bespielt, dass diese auch für sich wirken, gleichsam wie Linien eines Notenblattes. Die Sideboards als solche geben ein Präsentationsprinzip vor, ein linear geordnetes Aufreihen und Präsentieren von Anschauungsexemplaren, die die Betrachter*innen innehalten und erfassen lässt. Gerade dieses Ortsspezifikum scheint ihre Lust am spielerischen Hinwegsetzen und am Quer-Verfahren hervor zu kitzeln. Quasi musikalisch geht Romina Abate mit Raum und Zeit um. Einzelne Installationselemente gleichen Zeichen und sind als punktuelle Setzungen arrangiert. Großzügig und konstruktiv arbeitet die Künstlerin mit Leere, Luft und Zwischenräumlichkeit. Durch Aufstellen und Anfügen von Holzstäben – einmal zu einem rektangulären Gerüst, einmal zu filigranen, stelzenartigen Spitzwinkeln – fügt sie Raster bei. Die vorhandenen parallelen Linien der regalartigen Vorrichtung werden so gequert und transversal überlagert. Dabei ist der Boden als stützende, tiefenräumliche Fläche involviert, Fußleisten und Steckdosenkasten sind wie selbstverständlich integriert, die Grenzen zwischen Trägern und Objekten, Vorgefundenem und Hinzugefügtem lösen sich auf. Die Installation ragt in den Ausstellungsraum hinein, sie inkorporiert ihn und bildet ihn zugleich. So entsteht ein räumlich und medial entgrenztes Arrangement von Zeichnungen, Fotos und Videos, präzise ausgewählten Marginalien, skulpturalen Aufbauten und ausgedruckten Farbverläufen. Eine solche szenische Anordnung von Elementen lässt sich nicht fassen, verwehrt den Gesamtüberblick sowie eine lineare Blickführung. Details und Miniaturen locken die Betrachter*innen, über das Herantreten den Installationsraum mitauszubilden und zu dynamisieren.

Die Installation fordert dazu auf, die Elemente und ihre Gruppierungen zunächst separat zu betrachten. Womöglich springt der Blick von einem türkisfarbenen Textilknäuel zu einer Miniaturgurke, die wie ein Pendel am obersten Regalelement hängt. Von dort wandert er zu einem Fotostreifen, auf dem die Künstlerin mit einer Papageienabbildung hantiert und der durch eine gewundene, an der Wand lehrende Zierleiste gehalten wird. Alles hat den Anschein, als wäre gerade noch jemand im Begriff zu tun, zu installieren, einzurichten, als könnten jeden Moment ein oder mehrere Elemente verrutschen, herunterfallen, sich verlagern, sich verschieben. Dieses gerade-noch-so-Halten, einmal als skulpturales Grenzmoment, einmal als sich ablösende Aufhängung, stellt jedoch weniger die Fragilität des Ephemereren in den Vordergrund. Es verdeutlicht vielmehr das performative Moment der Installation, das nicht nur als gerade noch nachvollziehbare Geste der Künstlerin aufzuspüren ist, sondern auch das Potenzial einer dynamischen Zustandsveränderung, Umordnung und Umräumung freisetzt. Dabei scheinen die Dinge weder auratisch aufgeladen noch zufällig abgelegt – sie befinden sich in jenem Zustand des Dazwischen, der ihnen ein Eigenleben, eine Verselbständigung zuerkennt.¹ Das vormalige Hantieren der Künstlerin, welches über Foto und Video als Teil

der Installation präsent gehalten wird, sowie der Bewegungswille der Dinge lassen sich insofern nachvollziehen und mehr noch: gedanklich fortführen. Nicht nur kognitiv-visuell entstehen Bewegungsbilder, auch kognitiv-haptisch werden die Betrachter*innen von Impulsen des hantierenden Eingreifens erfasst. Eine Sandspur schlängelt sich über das untere Regalelement, bis sie sich über den Rand hinüber in einen Sandhaufen ergießt; ein auf der schmalen Regalleiste liegendes Bild mit Gewichtsüberhang kündigt an, sich jeden Augenblick über die Kante zu klappen; eine Papierbahn ist gerade im Begriff, sich von der Wand abzulösen, und rollt sich dabei überschlagend von der Fußbodenkante her den Betrachter*innen entgegen. Die Elemente der Installation sind provisorisch angebracht: Sie klemmen, lehnen, heften, hängen oder baumeln, womit die sonst an den Raumlinien ausgerichtete, ausgemessene, statisch fixierte *Hängung* von Kunstwerken parodiert und ent-sakralisiert wird. Dieses performative Moment der Anordnungsweisen berührt jedoch nicht nur die Ausstellungsebene, sondern auch in metaphorisch-metatheoretischer Weise die des Bedeutens, Zeigens, Bezeichnens. Das Fixieren und Fest-Stellen von Objekten und (Sprach)Bildern in Raum und Zeit, festgestellte Blickwinkel werden zugunsten von Dynamisierung, Spiel und Aufschub aufgegeben. Dem entspricht, dass die Träger, Aufhäng- und Aufstellsysteme in Romina Abates Arbeiten immer auch sich selbst zeigen und thematisieren, wodurch mit Rebentisch eines der zentralen Merkmale von Installationsästhetik deutlich hervortritt: „Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung“ (Rebentisch 2003, S. 16).

Am Beispiel der Braunschweiger Installation lässt sich Rebentischs These um einen Punkt erweitern: Installationen, die bezüglich Anordnungs- und Präsentationsweisen selbstreflexiv sind, thematisieren implizit oder explizit auch die Zurschaustellung und das Betrachten von Bildern und Objekten außerhalb des Kunstkontextes in Werbung oder Wissenschaft, Produkt- und Kommunikationsdesign sowie in deren spezifischen Aufmerksamkeits- und Wissensökonomien. In diesem Sinne potenziert Romina Abate die für Installationen charakteristische Selbstreflexivität, bereits dadurch, dass sie eine vorgefundene Anordnung zuwider nutzt, welche lineare, reihende und kategorisierende Präsentationsformen präfiguriert.

Hinzu kommt die Praxis, ihre künstlerische Auseinandersetzung über die Installation in situ hinaus auszuweiten. Mittels vielfacher Nah- und Fernaufnahmen zelebriert die Künstlerin eine Form der Überdokumentation ihrer Arbeit, die ihr dann als Materialpool dient, um mit visuellen und medialen Schichtungen, Verschachtelungen und Überlagerungen die Installationskunst in der Zweidimensionalität der Printmedien (Ausstellungskataloge, Künstlerinnenbücher) bis ins schier Unendliche weiterzutreiben. Nicht nur gibt sie so dem

per se scheiternden *installation shot* eine produktive, spielerische Wendung; sie erreicht auch eine weitere Stufe der räumlichen und zeitlichen Entgrenzung und kehrt dabei die Offenheit, Unabgeschlossenheit und Unmöglichkeit der Dokumentation von Installationen als deren für sie zentralen Merkmale hervor.²

Der Papagei und die Exotik der Metapher

In der performativen, selbstreflexiven Anordnung greift Romina Abate bestimmte Elemente und ihre Facetten mehrfach auf. Es sind insbesondere Papagei und Knoten, die sie einer vielfältigen künstlerischen Untersuchung unterzieht. Im (europäischen) Kulturgedächtnis, entlang der Kunst- und Filmgeschichte, lassen sich verschiedene Vorstellungen und Assoziationen von Papageien nachweisen, die die Künstlerin implizit oder explizit aufgreift: Papageien finden sich als Farbtupfer in tropische Gewächs- oder zoologische Vogelhaus-situationen einbettet, gemalten Portraits als Attribut beigefügt oder auf Schultern von Piraten und Überseemännern hockend. Selten ist ein Papagei ganz freigestellt zu sehen. Nur in naturkundlichen oder ornithologisch interessierten Abbildungen hockt er krallend, obgleich aus seiner natürlichen Umgebung ausgeschnitten, auf einem verknöcherten Baumstumpf, der in so manchem Käfig als nachgebildeter *Platz* für den gezähmten Ziervogel wiederzufinden ist. Auf dem europäischen Kontinent sind Papageien exotische Wesen, in der Regel gefangen und zur Schau gestellt. Vorstellungsbilder von *dem* Papagei als einem geschwätzigen, unterhaltsamen, humorvoll nachahmenden Gefährten des Menschen sind überholt: Papageien sprechen nur in Gefangenschaft (vgl. Carter 2006, 13).

Aber vielleicht lässt sich das Kommunikationsdispositiv für das gefangene Tier dennoch ermächtigend wenden: Papageien ahmen den Menschen, der sie naturinteressiert und kontemplativ betrachtet und ihnen das Sprechen beibringt, nach. Dies setzt voraus, dass sie neben der Fähigkeit des „Sprechens“ über Beobachtungs-, Erfassungs- und Verarbeitungsfähigkeiten verfügen, die über ein bloßes Speichern, Abrufen oder Imitieren von Lauten hinausgehen. Eine derartige Objekt-Subjekt Verschiebung wird in dem in Romina Abates Installation integrierten Video auf einem Tablet gezeigt, vollzogen und reflektiert. Zu sehen ist ein aufgeschlagenes Handbuch zur artgerechten Haltung importierter, typisierter Kakadus (eine Papageienart) als so bezeichnete „Stubbenvögel“. Die Fütterungshinweise empfehlen Gemüse, die im globalen Norden zuhause sind. Auf der Kakadu-Abbildung liegt eine Handvoll Wackelaugen (solche aus Plastik, zum Ankleben) in verschiedenen Größen. Ebenso findet sich waagrecht unter der unteren Bildkante ein ab der Mitte farbig geteilter Holzstift. Dieses statisch angelegte Bild wird plötzlich, aber langsam und behutsam durch eine kaum sichtbare Hand in Bewegung versetzt.

Wie ein Scheibenwischer in *slow motion* schiebt der Stift alle Wackelaugen über den rechten Bildrand. Diese filmische Demonstration thematisiert die verschiedenen Perspektiven und Standpunkte: Der Blick aus dem Bild, das ist aus der Kunstgeschichte bekannt, thematisiert immer auch den Blick der Betrachter*innen auf das Bild und dessen Motiv. Über den Kakadu hinaus, blicken uns hier zusätzlich Kunstaugen an, die sich über die Abbildungsebene bewegen. Daneben wird der Stift, hier einerseits zum Leseinstrument, im Sinne einer Markierung der aktuellen Zeile, um beim Lösen des Blickes vom Text nicht zu verrutschen, oder aber zur Kompassnadel (das Tablet steht auf dem Sachbuch „Die Grundlagen der Ozeanologie“). Somit eröffnet Romina Abate mehrere Assoziations- und Reflexionsebenen und stellt grundsätzliche Fragen: Wie lesen wir Bild und Text? Wie fest und auch wie orientiert sind eingübte Wahrnehmungs- und Denkraster, gewohnte Vorstellungen und Begriffe? Was ist, wenn ein wissenschaftlich untersuchtes und taxonomisch präsentiertes, doch aber fremdartiges Wesen zurückblickt, sich nicht verdinglichen, erklären und ausstellen lässt?

Héloi Oiticica hatte in seiner Installation *Tropicália* (1966-67) ein begehrtes Environment aus Sandboden, Kabinen, exotischen Pflanzen und zwei Aras in einem Metallkäfig geschaffen, dabei naturnachahmende, exotisierende Vorstellungswelten und Brasilien-Klischees vorgeführt.³ Romina Abate dagegen nimmt die semantischen und metaphorischen Facetten des (europäischen) Vorstellungsbildes *Papagei* auseinander. Käfignaschereien, eine Miniaturgurke und eine Miniaturpflaume, jeweils an einer goldenen Kette hängend, bilden Pendel der Lockung und der Zähmung. Ein verführerischer roter Punkt erweist sich durch den Zoomeffekt des Herantretens als eine maßstabgetreue, glänzend rote Kirsche, die die Betrachter*innen in Erinnerung an den letzten Sommer vielleicht etwas Speichel bilden lässt. Derart leiblich involviert, werden dieselben zu Gefangenen eines rätselhaften Bezugsgeflechts von narrativen und metaphorischen Versatzstücken.

Auf einer an die Sideboards angesteckten Fahne, die wie der Ausdruck einer Farbprobe erscheint, gehen die grundständigen Farben Magenta, Gelb und Cyan ineinander über und bilden Zwischennuancen. Die Kopie einer ornithologisch-schematischen, im Kopfbereich fächerartig gefalteten Papageienabbildung ist als Bild im Bild zu sehen, mit dem die Künstlerin – sie selbst ist grau-grün gekleidet – nebst einem ebenso fächerartig gefalteten transparenten Magentastreifen hantiert. Sie windet es vor sich, verschwindet hinter ihm und verschränkt dabei ihre Hand papageienkrallenartig zu einer krümmenden, sich um sich selbst windenden Geste, die sie auch in weiteren Zeichnungen wieder aufnimmt. Lexikalisch anmutende Papageienabbildungen werden einmal einem hölzernen Raster mit Farbproben unterlegt, ein andermal zylinderförmig aufgerollt und mit einer Wäscheklammer aufgesetzt – gleich dem

Schema des 'Papageis an sich', der sich mit seinen Krallen auf einem Astfortsatz festklemmt und so einen Beobachterposten bezieht, um den Menschen zu beäugen. So hocken auch die acht verschiedenartigen Papageienexemplare in René Magrittes *Die dritte Dimension* (1942) in rhythmischer Verteilung auf den verzweigten Adern eines überdimensionierten, freigestellten grünen Blattes.⁴ Sie werden dort fast ornithologisch in ihrer Einzelart gezeigt, in der Vielfältigkeit der Farben, Schnäbel, Federkleider, Schwanzfedern, und erscheinen dennoch ungreifbar und der Wirklichkeit entrückt. Den Hintergrund bildet ein reines Seestück (Meer, Horizont, Himmel mit Wolken), welches gleichsam zum Horizontkonzept wird, vor dem etwas in Erscheinung tritt. Bei Magritte jedoch, seinem surrealistischen Ansatz entsprechend, ist die Horizontlinie nicht auszumachen; stattdessen scheint der Übergang zwischen Meer und Himmel fließend. In welcher Dimension, in welchen Assoziationsarealen der individuellen und kollektiven Vorstellungskraft hockt *der* Paradiesvogel? Durch welche Beobachtungsfenster und Raster ist er in jenen zerebralen Käfig hineingekommen? Mit welchem Farbanstrich ist er versehen?

Die in Romina Abates Installation dominierende Farbe ist (neben dem Weiß der Wand und der Freiräume) ein Türkis, das das Imaginäre karibischer Meereslagunen oder die Swimmingpoolfarbe von Urlaubsclubs abrufft. Türkisgrün ist auch die vorgefundene Aufschrift „Aula“ des Ausstellungssaales: ein gleichsam imaginativer Türöffner. In der Installation verwässert dieses Türkis bis hin zu seinem Verschwinden, ein softwaregestützter Effekt des Farbauslaufens, der nur noch vage an Aquarelltechniken erinnert, wie jene im Bild *Tropenvögel* von Emil Nolde (1923/24), welcher auf das fremde Wesen einfangende Konturen verzichtet und stattdessen die Farben, Farbverläufe und das Verwässern fast autonom wirken lässt.⁵ Türkis bzw. „Jade“ ist auch die Farbe, die Rainer Maria Rilke in seinem szenenartigen Gedicht *Papageien-Park* mit den Aras assoziiert. Dabei verleiht das zurücktretende, implizite lyrische Ich in empathischer und assoziativer Beobachtungshaltung den Federtieren Eigenwilligkeit, Widerspenstigkeit und (Selbst)Bewusstsein – der vom Menschen arrangierten Gewächshaussituation zu trotz.⁶

Der Papagei erweist sich somit als Mehrfachmetapher. Im Vorstellungsbild des Papageis verweben sich das Fremde, Exotische, Domestizierte, Kolonisierte, Eingefangene und das Sich-Entziehende, Zurückäugende und Zurückspiegelnde. Angelehnt an Magritte kann *der* Papagei auch für die Vorstellungskraft und deren subjektive und kollektive Bewusstseinschichten selbst geltend gemacht werden. Oder umgekehrt aufgerollt erweist sich am Beispiel des Papageis die kulturhistorisch vielschichtige, mehrdimensionale und mehrperspektivische (zeitgenössische) Metapher als *das* Fremde als solches, als ein irritierendes Element.

Die Metapher lässt sich nicht einfangen oder auf eine Bedeutung fixieren; sie

bleibt beweglich und verschiebbar,⁷ entsprechend dem Wandel der Kulturgeschichten und der je aktuellen, situativen ästhetischen Produktions- und Rezeptionssituation: „Die Metapher stellt einen exotischen Fremdkörper dar. Und indem dieser exotische Fremdkörper zu einer Metapher erklärt wird [...] wird ein Akt der Selbstbehauptung des Bewusstseins durchgeführt“ (vgl. Paul-Horn 2015, 117). Dabei kann die Metapher wie auch in Romina Abates Arbeit zum unterstützenden Anhaltspunkt in der Rezeptionssituation werden, so sie doch einen (nicht wissenschaftlichen) Anbindungspunkt an die Lebenswelt bietet. Dieser Fremd- und Störkörper, *der Papagei*, entfaltet sein Eigenleben nicht nur über die räumlich verteilten Einzelfacetten und luftigen Bezüge zu anderen Elementen und Zeichen, sondern insbesondere in der Erfahrungsdimension der Installationskunst, in der die selbstreflexive Anordnung und die Betrachter*innen sich gegenseitig bedingen und hervorbringen.⁸

Zur Topologie der Knoten

Das zweite, ebenfalls metaphorische Element ist der Knoten. In Romina Abates Installation taucht der Knoten zeichnerisch und gestisch-performativ auf, als arrangiertes Textil und als nautische Maßangabe.

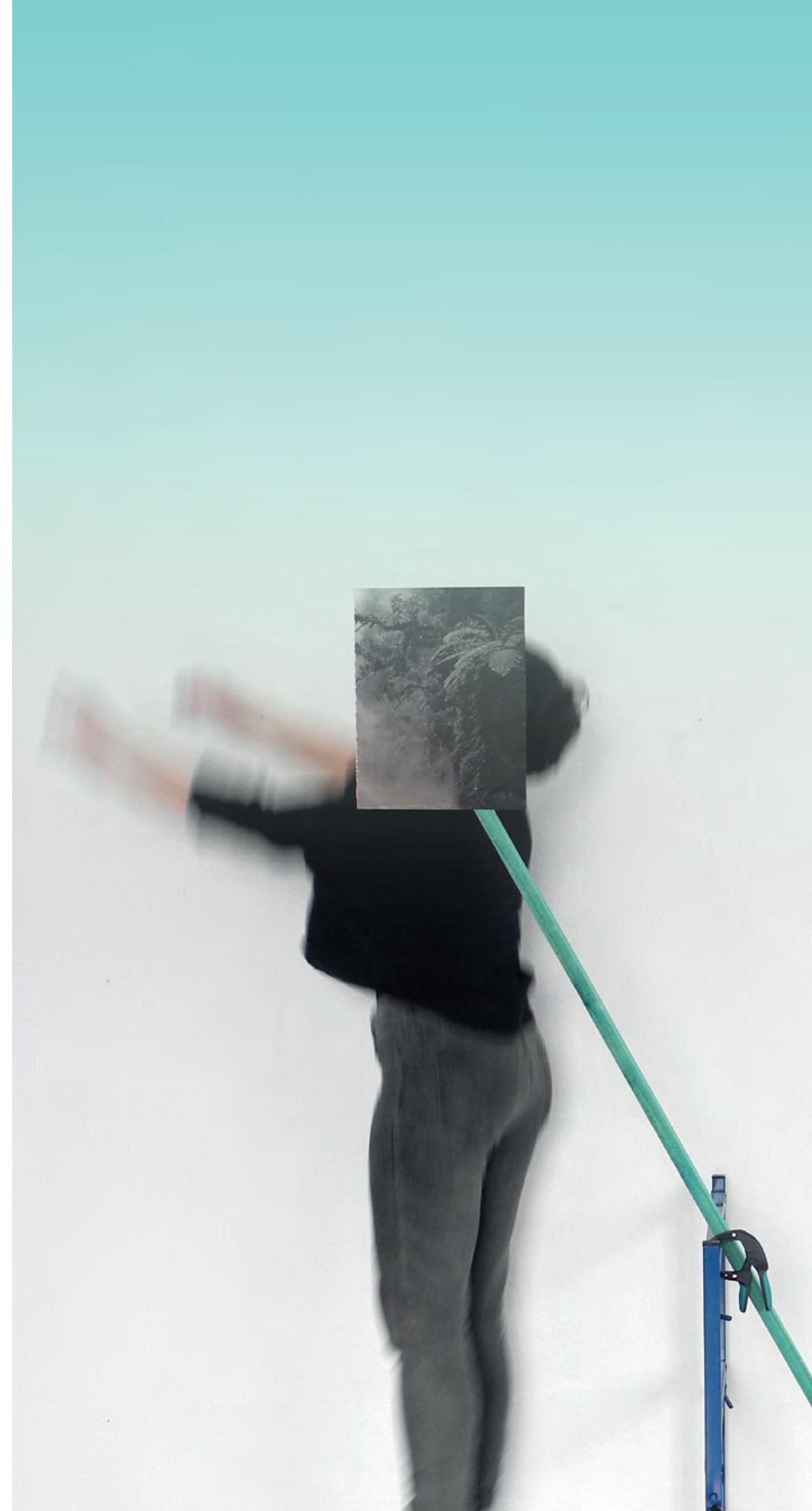
Knoten lassen sich gedächtnismetaphorisch lesen. In der topologischen Psychoanalyse Jacques Lacans finden sich z. B. die borromäischen Knoten oder der Kleeblattknoten als mathematisch angelegte Figuren, die Verhältnisse des Verwindens und Zusammenhängens, des Zusammenziehens und der Ösenbildung, des Innen und des Außen reflektieren (vgl. z. B. Kleiner 2009). Bereits die Alltags-Metaphorik des Knotens zeigt auf, dass Knoten und Kognition auch jenseits der Wissenschaften aufeinander bezogen werden. Die Geste oder die Redewendung (aus einem Raum und einer Zeit der Textiltaschentücher) „sich einen Knoten ins Taschentuch machen“ erhebt den Knoten zum mnemotechnischen Stellvertreter: Er erinnert daran, an eine bestimmte Sache oder ein Vorhaben zu denken. Dementgegen wird der Knoten auch negativ als Denkblockade verhandelt: „Einen Knoten im Hirn haben“ will sagen, dass eine Person in einem Denk- oder Verstehensprozess nicht weiterkommt, die Gedanken nicht (mehr) fließen bzw. sich verfangen. Neuro-metaphorisch wiederum könnten die Ganglien, jene nervlichen Schaltzentren, die miteinander in ständigem Informationsfluss stehen, als Knotenpunkte bezeichnet werden. Etwaige mechanistische Vorstellungen von Knoten greifen hier jedoch nicht. Der Knoten in Romina Abates Arbeit ist ein Angebot, die Installation netzartig als ein System von assoziativen und metaphorischen Bezügen zu lesen. Es ist eine Einladung, an den multiplen Zentren bildlicher Verdichtung *anzuhalten*, aber auch zwischen denselben zu springen und darüber hinaus über eigene Assoziationen eine situative Vernetzung mit der Installation einzugehen.

Die Anordnung selbst ist insular, die Elemente liegen separat oder in Gruppierungen vor. Die Betrachter*innen können sie einzeln ansteuern und über die Zwischenräume formalanaloge, motivische, materielle und inhaltliche Bezüge herstellen. Es bilden sich Bedeutungs-Inseln, die sich nicht kartographieren lassen, Versatzstücke, die sich nicht zusammenfügen lassen. Lassen sich die Betrachter*innen auf die Arbeit ein, akzeptieren sie eine Ausfahrt in den offenen, quasi maritimen Raum der Assoziationen und künstlerischen Untersuchungen. Zwischen den Inseln schallt es, tönt es, windet es. Ein wellenförmiges Bezugs-Zeichen wird plastisch, gestisch-performativ durch eine Wellenbewegung der Arme und wiederum zeichnerisch aufgegriffen. Das Zeichen \approx ist aus der mathematischen Algebra bekannt, in der es Werte in Beziehung setzt. Dem entspricht in der Installation, dass es keine geradlinigen, einbahnigen Zuordnungen gibt; allenfalls bestehen flüssige, immaterielle oder Vagheitsbeziehungen zwischen den Elementen – Bedeutungsübersprünge über die Leerräume hinweg. Wissenschaftliche Versuche der kartographischen Raumerschließung und -eroberung werden durch die Ausstellung von Büchern und Buchseiten, so die Beaufort-Skala der Windstärken, kulturhistorisch aufgegriffen, freigestellt, ent-wissenschaftlicht und im installativen Gefüge poetisiert. Die Betrachter*innen tragen hier keine Wissenstrophäe nach Hause, keine kognitive Erkenntnis, dafür aber eine ästhetische Erfahrung von der Komplexität und Dynamik kulturhistorischer sowie subjektiver Systeme von Metaphern und der Verflechtungsbeziehung von Produktion – Installation – Rezeption. Denn die Netzstruktur betrifft nicht nur den Verweisungszusammenhang zwischen den Installationselementen. Bereits die Unabgeschlossenheit und Offenheit der Installation und das durch sie aktivierte Bildergedächtnis sowie die kognitiv-sinnlichen Assoziationsareale der Betrachter*innen werden Innen und Außen aufgelöst, und es entsteht eine netzförmige Durchdringung von Installation und betrachtender Instanz. Anstelle eines Rasters, welches formal aufgegriffen und thematisiert wird, bestimmt das Netz als unbegrenzte, offene und bewegliche topologische Figur die Installation, deren Elemente sich nicht fixieren, nicht festkrallen lassen.

Schluss ohne Wissenstrophäe

Romina Abates performativ-installative Arbeitsweise lässt sich nur schwer einkreisen und *fest-stellen*; sie verlangt Betrachter*innen mehrdimensionale Strategien ab. Die Installation wirkt der selektiven, hierarchisierenden Aufmerksamkeit entgegen und regt verknüpfendes Denken, mehrperspektivisches ästhetisches Nachforschen an. Sie involviert kognitiv, sinnlich und imaginativ. Eingübte Denk- und Wahrnehmungsraster werden vorgeführt. Darüber hinaus inszeniert die Künstlerin über die potenzierte Selbstreflexion der Installation auch Momente eines

künstlerischen Rechercheprozesses, welche zwischen (scheinbar) objektiven Untersuchungen (Lexika, Sachbuchseiten), kunsthistorischen Bezügen und unmittelbaren intuitiven, metaphorischen Umgangsweisen mit Bildern und Objekten changieren. Insbesondere die gestischen und leiblichen Zugänge sowie die medialen Verschachtelungen und Verschiebungen bringen immer wieder neue Ebenen, Perspektiven und Bedeutungskomplexe hervor, die logischen Erklärungsversuchen zuwiderlaufen. Es handelt sich um eine künstlerische Forschung auch deshalb, weil die Künstlerin ihr eigenes Vorgehen wie bei einem Versuchsaufbau von der objektiven Standkamera beobachten lässt und dieses Material abermals weiterbearbeitet, transformiert oder über andere künstlerische Medien weiterführt.







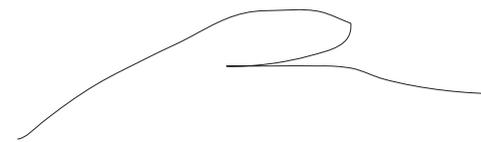












Anmerkungen

- 1 Dieses performative Moment der Dinge, ihr noch spürbares Arrangiert-worden-Sein durch Künstler*innen und ihr sich entfaltendes Eigenleben wird bei Rebentisch (2003) vernachlässigt, die unter der Dimension der Theatralität insbesondere die räumlich-szenische Betrachter*innen-Involvierung bzw. Immersion versteht. Auch Nollert führt zwar ihren Begriff der Performativen Installation als „das Spezifische einer Verbindung von ephemerer Performativität und statischer Installation“ ein, womit sie jenen Zwischenbereich für die Verbindung der Ebenen von Präsenz, Zeitlichkeit, Raum und Erfahrung kennzeichnet und dazu zwei Wirkungs- bzw. Erfahrungsmodi anführt: erstens das Fortwirken der flüchtigen Elemente aus der künstlerischen Produktion (oder Intervention), zweitens die im Hier und Jetzt der Rezeption verlegte Flüchtigkeit (vgl. Nollert 2003, S. 8-9). Der Katalog der Ausstellungsreihe weist jedoch vornehmlich Beispiele stark involvierender, deutlich theatralischer oder interaktiver Environments oder aber fotografisch oder filmisch dokumentierte bzw. inszenierte Performances auf.
- 2 Rebentisch führt die installationsspezifische Problematik der Ausstellungsdokumentation insbesondere auf deren dritte Dimension zurück, wenn auch einige „tableauartige Arrangements“ die Ausstellungsfotografie antizipieren würden (vgl. Rebentisch 2003, S. 18). Künstlerische Umgangsweisen mit dieser Unmöglichkeit von Installationsdokumentation zieht sie nicht in Erwägung.
- 3 Tropicália, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical' (2480 × 15140 × 6350 mm), zuerst gezeigt im Kontext der Ausstellung Nova Objetividade Brasileira im Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, ist heute Teil der Tate Collection. Ein installation shot der vorausgehenden und verwandten Arbeit Eden ist auch in der Ästhetik der Installation abgebildet (Rebentisch 2003).
- 4 Öl auf Leinwand 74 X 55cm, München, Staatsgalerie Moderner Kunst (vgl. Abb. in Luz 1987, 159).
- 5 Aquarell auf Japanpapier 47 X 37,7cm, München, Staatliche Graphische Sammlungen (vgl. Abb. in Luz 1987, 158).
- 6 „Fremd im beschäftigten Grün wie eine Parade, / zieren sie sich und fühlen sich selber zu schade, / und mit den kostbaren Schnäbeln aus Jaspis und Jade / kauen sie Graues, verschleudern es, finden es fade“ (Rilke 1987, 148).
- 7 Paul-Horn hebt in Ihrer Untersuchung der späten metaphorologischen Texte Blumenbergs den störenden Charakter der Metapher hervor: „Die Metapher gefährdet die ‚Normalstimmigkeit‘ des Bewusstseins“, verweist sie doch auf andere Zusammenhänge als die des sich darbietenden aktuellen Kontexts, in dem sie auftaucht (Paul-Horn 2015, 116).
- 8 Der (primär sprachlich-literarisch geprägte) Metaphernbegriff Blumenbergs hingegen tendiert zumindest zur Fixierung und Rezeptionsunabhängigkeit (vgl. Paul-Horn 2015, 117-118).

Literaturverzeichnis

- Carter, Paul (2006): Parrot, London.
- Kleiner, Maximilian (2009): Im Zeichen des Knotens. Die Verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie. In: Pichler, Wolfram/ Ubl, Ralph (Hrsg.): Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien, S. 91-116.
- Luz, Christiane (1987): Das exotische Tier in der europäischen Kunst. Stuttgart.
- Lyotard, Jean-Francois (1990): Randbemerkungen zu den Erzählungen. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart, S. 49-53.
- Nollert, Angelika (2003): Performative Installation. In: Dies. (Hrsg.): Performative Installation. Köln, S. 8-29.
- Paul-Horn, Ina (2015): Aktualität der Metapher. Das Meer, die Metapher und die Sprache, Frankfurt a. M.
- Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Frankfurt.
- Rilke, Rainer Maria (1987): Papageien-Park. Jardin des Plantes, Paris. In: Luz, Christiane: Das exotische Tier in der europäischen Kunst. Stuttgart.