

Lothar Rumold:
Einführungsrede zur Eröffnung einer Ausstellung
mit Werken der ungarischen Künstlerin Róza El-Hassan
während der 20. Europäischen Kulturtage
im Karlsruher Künstlerhaus am 18. April 2010

Meine Damen und Herren,

in einem Geschäft in der Karlsruher Innenstadt habe ich vor Ostern dieses magnetische Schildchen entdeckt, worauf geschrieben steht: "Ist das Kunst oder kann das weg?" Wer so fragt, geht davon aus, dass Kunst in Gestalt von Gegenständen vorkommt, die in einem zusammenhängenden Vorgang restlos entsorgt werden können.

Auch die hier im BBK-Büro erhältlichen Formulare zur Einreichung von auszustellenden Kunstwerken verraten eine ähnliche, das heißt eine ganzgegenständliche Auffassung von Kunst, da in ihnen routinemäßig nach den Abmessungen der Kunstkörper und nach ihrer materiellen Beschaffenheit gefragt wird. Acryl auf Leinwand, 55 x 75 cm, ist dann nicht selten anzugeben. Aus verwaltungstechnischer Sicht scheint die Wahrscheinlichkeit, dass ein Kunstwerk ein zählbares Ding ist, dessen Größe und physische Beschaffenheit hinreichend genau bestimmt werden kann, relativ hoch zu sein.

Dass viele, wenn nicht die meisten Kunstwerke seit hunderten oder gar schon seit tausenden von Jahren im Kostüm der schlichten Dinglichkeit die Bühne des Kunstgeschehens betreten, hat einen Denker wie Theodor W. Adorno nicht darüber hinwegtäuschen können, dass die komplexe Prozesshaftigkeit der Werke deren eigentliches Wesensmerkmal ist: "Jedes Kunstwerk", so Adorno "[...] ist in sich ein Problemzusammenhang." (ÄT, S. 532) Nicht ihr statisch Dinghaftes, sondern ihr dynamisch Problematisches ist es, was die Kunst zur Kunst macht.

Adornos Satz vom Kunstwerk als dynamischem Problemzusammenhang war, als er vor rund einem halben Jahrhundert notiert wurde, im Bereich der bildenden Kunst ausschließlicher noch als heute zu beziehen auf künstlerische Gebilde, deren Einheit unmittelbar als äußere Einheit des Materials erfahren werden konnte. Welche abstraktere Art von spannungsgeladener Gegenständlichkeit die ästhetische Reflexion darüber hinaus zu Tage fördern mochte, stets konnte und musste dabei an die äußere Geschlossenheit des Werkzusammenhangs als wahrnehmbarem Ganzem angeknüpft werden.

Die Ära, in der die Kohärenz der Werke allenfalls von innen her, also gedanklich, in Frage gestellt wurde, geht nun zu Ende. Schon als Lucio Fontana (1899-1968) ab 1958 der Leinwand nicht mehr mit dem Pinsel, sondern in italienisch-argentinischer *risolutezza* mit dem Messer zu Leibe rückte (die *tagli*), war dies, neben allem, was es sonst noch war, ein von außen geführter Angriff auf den immanenten Werkzusammenhang.

Kritik an der schimärenhaften formalen Geschlossenheit der sich mehrheitlich nach wie vor dinghaft gebärdenden Kunstwerke wird heute aber vor allem von solcher Kunst geübt, die ihre innere Heterogenität nach außen gekehrt hat und aus ihrem Mit-sich-selbst-uneins-Sein keinen Hehl mehr macht.

Mit solcher Kunst haben wir es bei Róza El-Hassans "Der Besuch - oder woher der Wind weht" zu tun. Hier geht es nicht mehr darum, die formale Einheit durch deren Verletzung oder Störung einer Art Zerreißprobe auszusetzen und eben dadurch die Geschlossenheit des Ganzen noch einmal, und sei es ein letztes Mal, zu unterstreichen. Róza El-Hassan stellt uns ein Ganzes vor, das einheitlich nur noch durch das Postulat der Zusammengehörigkeit seiner Bestandteile zu sein scheint.

Pragmatisch gesehen ist daher der Satz "das gehört zusammen" der entscheidende Hinweis für den Rezipienten, etwas als zusammengehöriges Ganzes aufzufassen, wobei zum Auffassen in solchen Fällen eine starke gedankliche Komponente gehören wird. Hybride Ganzheiten vom Typus "Der Besuch – oder woher der Wind weht", deren morphologische Integrität nicht mehr gegeben ist, können als Ganzes nicht wahrgenommen werden, ohne zuvor als zusammengehörig konzeptualisiert oder sagen wir einfach: gedacht worden zu sein – zunächst von der Künstlerin, schließlich aber auch vom Betrachter, der dann natürlich eine über das bloße Hinsehen deutlich hinausgehende Leistung zu erbringen hat.

Die zusammen gehörenden Bestandteile würden dann jenen Problemzusammenhang bilden, der nach dem oben zitierten Wort Adornos jedes Kunstwerk in sich ist. Durch ihn fügten sich womöglich noch die disparatesten Elemente zu einer, wenn nicht geschlossenen, dann eben offenen Form.

Grundfragen der ästhetischen Form spielen in El-Hassans künstlerischem Schaffen spätestens seit Beginn der 1990er Jahre - sie war damals in ihren Zwanzigern - eine kaum zu überschätzende Rolle. Wie Ironisierungen der Skulptur und des Bildes als traditionelle formale Grundtypen kommen mir zwei Arbeiten aus dem Jahr 1994 vor. An der Wand hängend bzw. am Boden stehend sieht man jeweils eine sich in den Raum wölbende Form, deren äußere Hülle gebildet wird von einem weißen Tuch, unter dem sich irgendetwas abspielt, ohne dass es möglich wäre, Einzelheiten zu erkennen.

Während Fontana der Wahrheit mit dem Messer auf der Spur war, suchte Róza El-Hassan 1994 die Werke in ihren Grundzügen durchschaubar zu machen, indem sie sie verhüllte. Auf mich wirken sie so wie materialisierte Adornosche Problemzusammenhänge unter der – ironisch - Einheit stiftenden Decke oberflächlicher Zusammengehörigkeit. Dass diese Arbeiten offenbar singulär geblieben sind, nehme ich als weiteres Indiz für die Plausibilität meiner Deutung: den gewissermaßen postskulptural nachgelieferten Prototyp der Skulptur kann es eben nur ein einziges Mal geben. Entsprechendes gilt für den Typus Tafelbild.

Eine zwei Jahre früher entstandene Plastik hat die Form eines unregelmäßigen, bal-lenartigen Gebildes, ebenfalls eingekleidet in eine Hülle aus weißem Stoff, woran eine

Türklinke angebracht ist. Der Zugang zum Werk scheint ohne weiteres möglich zu sein, dennoch müsste jeder Versuch, sich den Zutritt auf dem angebotenen Weg zu verschaffen, in tragikomischer Weise scheitern. Ein kafkaeskes Gebilde, dessen sarkastischer, die Rede vom Zugang zum Werk allzu wörtlich nehmender Zug einen aber auch an die meist gar nicht besonders lustigen Streiche eines Till Eulenspiegels denken lässt.

In diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen ist eine Serie von unter Zugspannung gesetzten sogenannten "stretched objects": Steine, Stühle, Gläser, Tische und andere reale Gegenstände werden durch beidseitig angebrachte Zugseile einer Art Zerreißprobe ausgesetzt. Sind die inneren Bindekräfte des Gegenstandes stark genug, um einem desintegrativen Angriff von außen zu widerstehen? Es mag einem auch Otto von Guericke's berühmter, 1654 in Magdeburg durchgeführter Versuch einfallen, bei dem es mit Hilfe von 24 Pferden nicht gelingen sollte, zwei einigermaßen luftleer gepumpte Eisenhalbkugeln auseinander zu ziehen. Die Frage angesichts dieser Objekte könnte daher auch lauten: bin ich leer genug, um mich von dem, was von außen an mir zieht und zerrt, nicht aus der Ruhe bringen zu lassen? Zuhörer mit Meditationserfahrung werden verstehen, was ich meine.

Trotz ihrer, im alltagssprachlichen Sinn, ästhetischen Qualitäten, die diese "stretched objects" bzw. diese Versuchsanordnungen zweifellos besitzen, ist es doch die gedankliche Dimension, welche die eigentliche Substanz dieser Werkgruppe ausmacht. Hier geht es nicht um schöne Dinge, bei denen sich der, der das unbedingt braucht, auch noch etwas denken kann, sondern um dinglich konkretisierte Gedanken auf einer hohen Abstraktionsstufe.

Mit der Jahrtausendwende scheint für Róza El-Hassan eine Phase der künstlerischen Neuorientierung begonnen zu haben. Ihre kritische Auseinandersetzung mit den Formen der bildenden Kunst erweitert und radikalisiert sie zur Infragestellung der Kunst als Form menschlichen Verhaltens generell.

Ihre eigenen unwillkürlichen ästhetischen Urteile sind ihr nun mitunter suspekt. Die Grenze zwischen künstlerischer und politischer Aktion einerseits und diejenige zwischen politischem Engagement und Werbeästhetik andererseits wird zum Thema von selbstreflexiven Texten und künstlerischen Aktivitäten. Eine neue dreigliedrige Einheit bildet sich heraus, bestehend aus reflexivem Text, Aktion und Dokumentation, letzteres auch in Form von Zeichnungen.

In den neuen Werken geht es immer wieder um den Unterschied zwischen "im Museum" und "nicht im Museum", das heißt, allgemein und verkürzt gesagt, um die Frage, wie sich das Verständnis einer Äußerung mit dem Kontext ändert und was dies für die künstlerische Arbeit bedeuten kann. "Fluktuation" wird zu einem wichtigen Stichwort. Wenigstens ab und zu möchte sie, so heißt es in einem Statement von 2002-2004, heraus aus der Pseudo-Neutralität des Museums und freier sprechen als man es von ihr erwartet. Im nächsten Satz wünscht sich Róza El-Hassan dann allerdings für Ungarn, Syrien - woher ihr Vater stammt - und den ganzen Balkan exterritoriale

Zonen der Kunst, also Bereiche, so darf man annehmen, in denen heikle Äußerungen als Kunst passieren können und nicht justiziabel sind.

Ich gehe davon aus, dass Róza El-Hassan sich über das Antinomische, also das unauflösbar Widersprüchliche solcher Erwägungen im Klaren ist. Die beklagte Pseudo-Neutralität und die erhoffte Exterritorialität der Kunst sind zwei Seiten derselben Medaille, auf deren Rand geschrieben steht: die Kunst ist "Schein eines Anderen", wie Adorno formulierte, sie ist also eine Wirklichkeit-als-ob.

Róza El-Hassan bewegt sich seit einigen Jahren konsequent auf der Grenze zwischen, wenn man so will: Sein und Schein, zwischen der Wirklichkeit als rauer und der Wirklichkeit-als-ob. Im Verlauf ihres Blutspende-Projekts im Zusammenhang mit einem Konterfei Jassir Arafats (1929-2004) musste sie erleben, dass häufig nicht vorherzusehen war, auf welcher Seite dieser Grenze sie sich in dieser oder jener Stadt wiederfinden würde. Ergebnisse einer quasi selbsttherapeutischen Verarbeitung der zum Teil heftigen Reaktionen auf ihre Aktion finden Sie im oberen Ausstellungsraum.

Die 1930 in Wiesbaden geborene Künstlerin Charlotte Posenenske bekannte 1968 in der Zeitschrift "Art International" - Róza El-Hassan war damals zwei Jahre alt - es falle ihr schwer, sich damit abzufinden, "dass Kunst nicht zur Lösung drängender politischer Probleme beitragen" könne. Posenenske bricht daraufhin ihre aussichtsreiche künstlerische Karriere ab und stirbt 1985 ohne sich der Kunst noch einmal zugewandt zu haben. Angeblich hat sie nach 1968 auch den Besuch von Ausstellungen konsequent vermieden.

Anders als für Charlotte Posenenske bleibt für Róza El-Hassan die Kunst stets die letzte noch mögliche Option. Sie schreibt: "Wenn sich auf der konzeptuellen Ebene auf unsere Fragen keine Antworten mehr finden lassen, gibt es immer noch die Möglichkeit, diese durch Bilder, also durch Kunstwerke zu finden." Die künstlerische Flucht nach vorn führt für sie einstweilen noch hinaus aus den gedanklichen Zwickmühlen ins Offene der künstlerischen Tat, die ja, wie Goethe uns durch Faust mitteilen lässt, uranfänglicher zu denken sei als das in Luthers Bibelübersetzung favorisierte Wort.

Meine Damen und Herren, von Róza El-Hassans Beitrag zu den Europäischen Kulturtagen war bisher eher am Rande die Rede. Da Róza El-Hassan anwesend ist und sehr gut deutsch spricht, hielten wir es in diesem aktuellen Fall für naheliegend, dass sie selbst uns nun sagt, was beim "Besuch" zusammen gehört, und wie, wann, wo und vielleicht auch warum das zusammen Gehörnde erst zustande und dann hier zusammengekommen ist. Ich bitte Róza El-Hassan, zur Tat zu schreiten und das Wort zu ergreifen.

Zitierte Literatur:

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970 (Suhrkamp Verlag)

© Lothar Rumold, 2010