

Vorbemerkung

Im Graduiertenkolleg „Ästhetische Bildung“ im Fachbereich Erziehungswissenschaft der Universität Hamburg zeichnete sich ab, daß dessen Sprecher (G.O.) und der stellvertretende Sprecher (KJP), der Vorgänger auf der Stelle „allgemeine Erziehungswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Ästhetischen Erziehung mit dem Schwerpunkt Didaktik der Bildenden Kunst“ (G.O.) und der Nachfolger (KJP) anders denken und arbeiten.

Es zeichnet Gunter Otto aus, daß er sich auf folgende Vereinbarung einließ: An zwei aufeinanderfolgenden Terminen der Ringvorlesung „Wider die Verkürzung der Vernunft - Ästhetische Bildung“ im Rahmen dieses Kollegs wollten wir uns explizieren. Jeder - so war die Vereinbarung - macht ein Kunstwerk, einen Künstler zum Gegenstand seiner Vorlesung. Beim ersten Termin (12.1.96) tragen beide ihre Überlegungen vor, beim zweiten Termin nimmt jeder das Werk des anderen und spricht nach seinen Möglichkeiten dazu (23.1.96).

Es folgten jeweils Diskussionen nach der Vorlesung und im Plenum des Kollegs. Sie gehörten zu den intensivsten, die ich erinnere.

Gunter Otto sprach in seinem Teil der Vorlesung zunächst über Arbeiten von Magdalena Abakanowicz, ich sprach über einen Videofilm „Videonanie“ von Elke Krystufek und nahm mir dazu Courbets „L'origine du monde“ zur Hilfe.

Der Festschrift steuere ich in leicht überarbeiteter Form meine Vorlesung über „Magdalena Abakanowicz“ bei. Ich wähle diesen Text auch deshalb, weil Gunter Otto Teile seines Vorlesungstextes publiziert hat, er also zugänglich ist¹.

Die in den Vorträgen und den anschließenden Diskussionen deutlicher gewordenen Differenzen, bestehen fort. Das Potential für Vereinbarungen und Verabredungen ist dadurch gewachsen.

Wie stellt sich ein Thema

Beim vorangegangenen Vortrag von Gunter Otto habe ich den Eindruck gewonnen, daß seine Vorgehensweise vom je besonderen Anlaß des Kunstwerks, das thematisiert wird, weitgehend abgehoben werden kann. Es ist allerdings zu vermuten, daß die Wahl des Werks nicht beliebig ist, dabei also eine Besonderheit aufscheint. Das, was darüber gesagt wurde, wie die Werke in seinen Blickwinkel gekommen sind, läßt vermuten, daß dies nicht beliebig ist. Der Anlaß, die Lust und die Not, die dazu führten, lassen sich bei Gunter Otto nur spekulativ erschließen. Dies kann man tun, mitteilen sollte man das nicht.

Bei meinem ersten Beitrag zur Ringvorlesung habe ich versucht, die Genese meines Interesses - „mit Rücksicht auf die Darstellbarkeit“, wie Freud in der Traumdeutung über den manifesten Trauminhalt schreibt - mit dem, was ich sagte, zu verknüpfen. Das ist keine *conditio sine qua non*, für die Darstellung meines Vorgehens aber notwendig. Denn ich bin der Überzeugung, daß nur solche Themen, egal in welcher Form des Lehrens (und vorgängig auch in der Forschung) ankommen, die sich mit Fragestellungen verbinden, die aus der Biographie der Adressaten des Lehrens und des Adressierenden an den offen gebliebenen Enden ihrer Wünsche sich verbinden lassen. Über diesen Prozeß ist man nicht Herr. Befördern wollen



Abbildung 1: Abakanowicz: Knoten

¹Gunter Otto: Individuell und anonym. Zu den Plastiken von Magdalena Abakanowicz. In: Kunst+Unterricht, H 200/1996, S. 20ff

kann man nur das, was dem Bewußtsein zugänglich ist, andererseits aber vielleicht durch Mitteilung des Mitschwingenden die Konditionen dafür verbessern, etwa wie im Kino im Dunkeln operieren zu können. Im Dunkeln wird geweint und gelacht, gezittert und geschlafen. Wenn das Licht angeht, entdeckt mancher, daß er unter Niveau involviert war. „Der Traum erwacht, wenn die Vernunft schlafen geht“.

Andererseits gehört es zur Kultur einer Institution, daß bestimmte Hintergründe auch nicht genannt oder umformuliert werden müssen. Die Grenze dessen läßt sich aber nicht generell bestimmen, sondern ist von Takt und Standvermögen bestimmt.

Oder anders ausgedrückt: Auch hier, wie in allen möglichen Formen des Lehrens, wird - wie im Film von Elke Krystufek - die Grenze zwischen öffentlich und privat befragt. Geht man als Lehrender in unterschiedlicher Weise dieses Risiko nicht ein, prägt keinen Stil aus, wird von der Genese eines Themas nichts deutlich, ist man gezwungen sekundär zu motivieren, zu garnieren. Didaktik verkommt dann zur Trickkiste. Wird vom Bezug des eigenen Wünschens zuviel oder zu wenig bearbeitet mitgeteilt, so ist dies nur peinlich, bzw. nähert sich der Körperverletzung an.

Nun meine ich im Bereich der Bildenden Kunst dabei nicht ganz die freie Wahl zu haben: Denn eines ihrer Motive ist es, etwas davon zu formulieren, was in den Konventionen des arbeitsteiligen Prozesses der Forschung und des Alltagslebens keine Sprache, keine Gestalt gefunden hat, dem Individuellen zur Form, zur Sprache zu verhelfen.

Im Vergleich läßt sich aus meiner Perspektive nur sagen: Gunter Otto ist vorsichtiger als ich.

Der Zusammenhang zwischen dem Werk, den erziehungswissenschaftlich orientierten Fragestellungen und die Bezugnahme auf ästhetische Theorien scheint mir in der von Gunter Otto vorgetragene Analyse relativ locker. Das Kriterium des Zusammenbringens scheint mir „Ergiebigkeit“ zu sein. Oder haben die gezeigten Werke, die referierten Theorien und die Bezugnahme auf erziehungswissenschaftliche Fragestellungen einen zwangsläufigen Zusammenhang, der mir entgangen ist?²

Für meine Art zu theoretisieren, ist es wichtig, wie sich ein Thema stellt. Es entsteht z. B. aus der Lehre, aus dem Alltag, aus den laufenden Analysen, aus einer Anfrage, aus dem Umgang mit Kunst, aus der Ratlosigkeit bei der Formulierung von Texten. Texte ziehe ich heran, wenn ich ratlos z. B. vor Bildern stehe. Ganz allgemein für diesen Bereich meiner Arbeit

² Diese Frage bezog sich in diesem Text auf die vorangegangene Vorlesung Gunter Ottos.

geht es dabei darum, Kunst und Pädagogik in einen Zusammenhang zu bringen, weil ich vor dem Funktionieren beider Systeme ratlos und neugierig geblieben bin. Solche Bezugnahmen entstehen meistens nach langer Zeit. Der zündende Funke kann dabei zuweilen schnell kommen.

Meine Methode, mein Weg läßt sich nicht (kaum) verallgemeinern, ist nur ganz grob planbar und läßt sich kaum willentlich beschleunigen. Ein Handicap für eine alltägliche pädagogische Praxis, vielleicht aber auch die Zumutung, einen anderen Weg zu suchen.

Gunter Otto erzielt Ähnliches durch Entzug. Er präsentiert ein Vorgehen, das so aussieht, als könne man es, wenn man sich nur an die Regeln rationalen Argumentierens hält, als Methode selber weitertreiben.³

Magdalena Abakanowicz

Die Arbeiten von Magdalena Abakanowicz sind mir nicht wie sonst im Frage - und Arbeitszusammenhang aufgetaucht, sondern sie erscheinen mir wie eine Aufgabestellung von außen. Das Werk von Abakanowicz war verpackt in einer Zusendung von Gunter Otto in Vorbereitung auf diese Veranstaltung, dann in seinem Vortrag hier. Das Werk hängt nun in der Kontroverse und ist mit Gunter Otto verbunden.

In der Wiedergabe erschien mir das Werk von Abakanowicz auf den ersten Blick als rein, d. h. abgehoben vom Kontext, eindeutig als „Werk“. Wie ich später feststellte, hatte das etwas mit den verwendeten Reproduktionen zu tun, nicht unbedingt mit dem Werk, wie ich aus anderen Reproduktionen entnahm.

Das Material schien zunächst einheitlich, die Konturen klar, die Aufstellung durch die Wiederholung übersichtlich. Der Kontext Kunst springt ins Auge. Es verunsichert nicht die Zuordnung, ob Kunst oder nicht Kunst. Ich muß mich wegen nichts schämen⁴. Eine zumutbare Aufgabestellung.

Original und Reproduktion

Es gibt nur wenige Dias, die das Original sind. In der Projektion sind sie es schon nicht mehr. Ich spreche heute über und vor Projektionen von Reproduktionen eines räumlichen Gebildes, das nurmehr undeutlich in meiner Erinnerung aus der Autopsie ist. Ich spreche mittels meiner Projektionen, deren Quelle ich zu nennen mich bemühe.

Therapeutische Kunst

Abbildung 2: Abakanowicz: Crowd

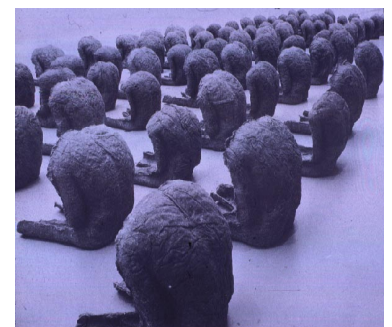


Abbildung 3: Abakanowicz: Backs

³ Vielleicht liegt darin auch, der schon fast als tragisch zu benennende Irrtum in der Rezeption von „Heimann-Otto-Schulz“ in der zweiten Phase der Lehrerbildung. Wer einmal Gunter Otto seinen Lehrer Heimann hat zittern hören, der kann diesem Irrtum nur aus Denkfaulheit erliegen.

⁴ Im Unterschied zu der von mir „gewählten“ Elke Krystufek oder weniger wegen Courbets „L'origine du monde“

Vielleicht geht es aber doch um einen künstlerischen Grenzfall? Denn es gibt einen Zug in den Werken von Abakanowicz, der mich an das erinnert, was man therapeutische Kunst nennt. Das kann zwei Gründe haben: Einmal geben autobiographische Notizen von Abakanowicz, die sie ihrem Werk beigelegt hat, deutliche Hinweise auf den Zusammenhang zwischen schmerzlichen Erlebnissen in ihrer Kindheit, den dort auftauchenden Materialien, den damaligen Beschäftigungen und den Werken. Die autobiographischen Notizen wirken wie ein Inventar des Werks.

Zum zweiten kann es natürlich auch sein, daß die Arbeiten von Abakanowicz für viele, die im therapeutischen Bereich arbeiten, bewußt oder unbewußt Vorbild geworden sind.

Unheimlich

Der Eindruck der Einfachheit, der Reinheit, der Kargheit ließ nach, als ich die Dias in Großprojektion sah und den Text hörte, den Gunter Otto dazu sprach. Da ich im gleichen Moment wußte, was ich später zeigen und sagen wollte⁵, kam mir die ganze Geschichte unheimlich vor: Auf einmal hatte ich den Eindruck, als ob wir uns doch zumindest thematisch abgesprochen hätten, nachdem es uns zunächst nicht gelungen war, uns auf ein Kunstwerk zu einigen. Unsere jeweilig anliegenden Arbeiten und Interessensrichtungen ließen dies in der Vorbereitung auf unsere Vorlesungen und ein entsprechendes Konzept nicht zu. Jetzt tun wir es in der Duplizität doch noch.

Das Unheimliche spielt im Grenzbereich zwischen Wahrnehmung und Halluzination. Im Unheimlichen ist das Heim methodischer und identifikatorischer Sicherheiten verloren. Die Fülle von Bezügen, der Verlust des Mangels erzeugt das Unheimliche, die Fremdheit, die mir vertraut ist. "... das Unheimliche sei etwas, das im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist"⁶, schreibt Freud an Schelling angelehnt. Suchen wir deshalb die Kunst?

Komplizität

Ist die thematische Nähe, die sich ergeben hat, Anzeichen einer geheimen Komplizität? Gäbe es hieraus ein wenig Aufklärung über den Prozeß einer lange währenden Adoption, in dem ich zum Ziehsohn dieses Doktorvaters wurde, jetzt gar sein Nachfolger bei schon immer erkennbarer anderer Herkunft? Ist vielleicht Komplizität der angemessenere Ausdruck anstelle von Kontroverse, der Überschrift über dieser Veranstaltung, und Komplementarität, einer Äußerung aus der Diskussion vor 14 Tagen. Komplizität, mit dem Hauch des Illegalen. Wörtlich genommen, sagt der Begriff, das da etwas zusammengefaltet ist. Wäre Komplizenschaft vielleicht der verbindende Begriff im Unterschied zu Alternative - auch ein Vorschlag zur Charakterisierung der beiden Vorgehensweisen aus der Diskussion - ,

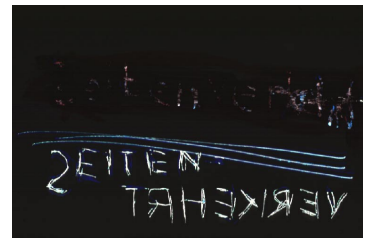


Abbildung 4: Pazzini: „seitenverkehrt“

⁵ Gunter Otto hatte im ersten Durchgang als erster gesprochen.

⁶ Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Stud. Ausgabe VI, S. 264

der ja nichts anderes sagt, als daß man woanders geboren ist, woanders seinen Ursprung hat.

Distanz

Im Vortrag von Gunter Otto war von Öffnungen die Rede, man könne reinfühlen, es wären da viele offene Hüllen zu sehen. Das war auch eines meiner Themen. Aber die Beschreibung blieb in dieser Distanz. Beim Zuhören stellte sich mir schon wieder die Frage, ob ich denn meinen Vortrag so halten könne, wie geplant, ob ich denn nicht besser auf den Videoausschnitt „Krystufek“ verzichten solle. Aber das ging nicht mehr. Die ganze Architektur meines Beitrages wäre zusammengebrochen.

Mir schien das gezeigte Werk und die Sprechweise von Gunter Otto habe eine Feinheit, eine Abklärung, eine Durcharbeitung die „Courbet“ und „Krystufek“ und dem, was ich sagen wollte, fehlte. Wäre es nicht ein Zeichen von kultureller Überformung, weitere Anstrengung zu unternehmen, weiter zu vermitteln, weiter zu distanzieren?

Das Werk von Magdalena Abakanowicz und das Sprechen von Gunter Otto machten es erforderlich, noch einmal allen Mut zusammenzunehmen, doch so, wie nun einmal geplant, vorzugehen. Ich hatte und habe nach wie vor den Eindruck, mich dieser Herausforderung stellen zu müssen, ohne dies so genau rechtfertigen zu können. Es war natürlich auch die Lust an der Provokation dabei, immer mit dem Verdacht im Hintergrund, daß ich zuviel preisgebe. Aber ich stärkte mich damit, daß ich dieses Problemfeld zur Diskussion stellen müsse, wenn es sich einmal so ergeben hatte. Zumal ich doch der Auffassung bin, daß sich darin Probleme in ihrer Brisanz auch performativ aussprechen lassen, die mit der gegenwärtigen pädagogischen Problemlage zu tun haben. Das habe ich ausgeführt. Wenn ich so nachdenke, dann wird mir deutlicher, was mir den Zugang zu Arbeiten, wie denen von Magdalena Abakanowicz erschwert und vielleicht auch eine im Vergleich zu Gunter Otto andere Vorgehensweise produziert. Sie sind so edel, so geläutert, so einfach, so elementar, so materi-algebunden. Ein mir unerreichbar scheinendes Ideal, bei all dem Durcheinander, dem Dreck. Die Arbeiten faszinieren mich aber auch, gerade deswegen. Sie haben Anziehungskraft, wenn ich länger verweile und meine spontane Tendenz zur Abwehr mildere. Gerade wegen der Gründe, die sie mich wegschieben lassen. Gerade so wie mich wohlsortierte, strukturierte Menschen auch anziehen.

Dieser erste Eindruck von Abakanowicz' hier gezeigten Werken hat sich mit der Zeit verloren.

Wenn ich mir vorstelle, ich berührte die Plastiken, so erwarte ich, daß es sich um Hohlkörper handelt. Nun bin ich ja schon eines besseren belehrt. Es sind nur Schalen, zur anderen Seite hin offen - mit einer durch Herum-



Abbildung 5: Abakanowicz: Abakan 27

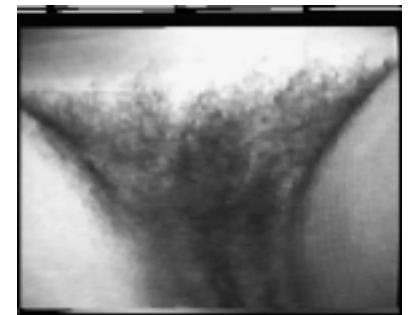


Abbildung 6. Still aus dem gezeigten Videoausschnitt von Elke Krystufek: Videonanie



Abbildung 7: Courbet: L'Origine du monde

gehen erkennbaren Rückseite. Das erwartete Innen war also nur ein vorgestelltes. In Wahrheit liegt alles offen. Daß da etwas umschlossen sei, wird von einer - dann enttäuschten - Erwartung produziert. Das Innen ist ganz flach. Aber gebogen.

Die Vielzahl verweist auf eine Multiplikation, eine Vervielfältigung. Das Original ist unter den anwesenden Figuren nicht auszumachen. Es ist wohl woanders, wenn es denn noch existiert.

Die Figuren führen zu Erinnerungen an ägyptische Statuen, an Mumien. Sie sind beides als Synthese. In ihrer Art zu stehen, erinnern sie an die marmornen Statuen von Pharaonen, die Fußstellung ist anders. Kein Schreiten. Wenn überhaupt Bewegung, dann langsames, gefesseltes Gehen. Die Oberflächenstruktur erinnert an Mumien. Beide Varianten sind assoziiert mit Tod und mit Leben an einem anderen Ort verbunden. Präsenz und Abwesenheit.

Kleine strukturelle Geschichte der Statue

Sie erinnern mich an eine kleine strukturelle Geschichte der Statue, die der Wissenschaftshistoriker Michel Serres in seinem Buch „Der Hermaphrodit“ gibt. Ich zitiere ein paar Sätze:

"Aber woher kommen die Statuen? Aus dem Tod. Aus dem Grab. Aus dem Bestattungsritual. Aus der Leiche. Aus dem Aas. Aus der Verwesung. Aus dem, was in keiner Sprache einen Namen hat. Aus jenem Loch, jener Fehlstelle, jener Abwesenheit in der Sprache, aus jener Kastration, aus der das Objekt im allgemeinen = x hervorgeht... , Si le grain ne meurt' - Wenn der Same nicht stirbt... Woher gelangen die Statuen zu uns? Sie kommen nicht, sie kommen zurück. Götter, Helden oder Menschen, ob groß oder falsch, erstehen zu neuem Leben, suchen uns heim, wie die Gespenster, die revenants, die zurückkommenden, die Phantome, die sich von ihrer zweiten Bestattung [einen Ort geben unter den Lebenden, KJP] erheben, am Ende jeglicher Verwesung. Saubere Überreste [gegen Ekel durch Schönheit, KJP] ihres verflüssigten Fleisches. Sie kommen zu uns aus jener ersten makabren Technik, die auf dieses erste Objekt angewendet wurde, aus jener universellen, allen Kulturen eigentümlichen Praxis, in der für die menschliche Gattung der Ursprung jeglicher Technik liegt. Sie kommen aus den Mumien. Aus der Teilung, die der Paraschist zwischen den Kanopengefäßen, die das Weiche enthalten, und den trockenen Gebeinen sowie der gerbten Haut vornimmt, [die Mumie ist also leer, KJP] in Ägypten beispielsweise. Die erste Statue: der mumifizierte Leichnam, zurückgekehrt, hervorgegangen aus seinem Gehäuse, seinem Kasten."⁷

"Was ist die Bildhauerei? ... In der Bildhauerei verknüpft sich stillschweigend zum erstenmal die transzendente, höchst seltene Entsprechung zwischen Ursachen und Sachen, zwischen dem objektiven Werk und dem Tod, der Mutter der Kulturen."⁸

Abakanowicz' Statuen erscheinen als Verallgemeinerungen und individuell Konkretes. Sie ragen aus einer abgelaufenen Zeit in die Gegenwart. Dreidimensionale Schatten. Zarter und leichter als Mumien und Statuen. Aber auch schwergewichtige Arbeiten, massive Plastiken gehören zum



Abbildung 8: Mumie König Sethis I., 19. Dynastie



Abbildung 9: Abakanowicz: Crowd IV



Abbildung 10: Abakanowicz: anonymes Porträt, 1986-87

⁷ Michel Serres. Der Hermaphrodit. Frankfurt 1989, S.84f.

⁸ Michel Serres. Der Hermaphrodit. Frankfurt 1989, S.128

Werk von Magdalena Abakanowicz. Mittelding zwischen den Schatten von Hiroshima und den ausgießbaren Hohlräumen, die von den Menschen blieben, die von der Katastrophe in Pompeji überrascht wurden. Im Zuge des rastlosen Umgrabens der Erde, um ihr die Erinnerungsspuren zu entreißen, wurde ganz kontramuseal eine Verbindung zur Luft geschaffen. Jetzt zerfallen die Zeugnisse, müssen sekundär gesichert werden.

Materialien und Kindheit

Magdalena Abakanowicz erweist den Materialien Referenz, die ihr in ihrer Kindheit das Leben gerettet haben. Sie richtet sie auf. Trennt sie von sich ab.

„Ich vereinte mich gedankenlos mit dem Geräusch der Tageszeit und dieser ganzen Welt des Bewegt- und Unbewegtseins, des Wachsens und des Verfaulens. Dorthin gehörte ich. Konzentriert schaute ich stundenlang aufs Gras und Wasser. Ich wollte mich ihnen unterordnen, um so die Geheimnisse abzubauen, die mich von ihnen trennten“⁹. Sie trieb solche Exerzitien soweit, daß sie kleine Männchen sah: „Seltsam sah das Gras aus. Jedes Büschel lief oben spitz zu, so daß eine Art Zelt entstand. Niemand ändert je etwas daran. Man wußte, es wäre falsch. Sie lebten in diesem Gras hieß es. - Nur einmal sah ich ihn: ich habe ein Büschel ausdauernd betastet, und er lief heraus - ein winziger Mensch, vielleicht etwas größer als eine Eichel“¹⁰.

Sie beschreibt sich als einsam unter den Menschen. Die Mutter wollte einen Sohn, der Vater war fast unerreichbar:

„Das Haus war alt, geräumig. Die Wände wohl meterdick. Die Fenster gotisch. Der westliche Teil gehörte dem Vater. Man sollte nicht dorthin. Der Fußboden knarrte. Vater mochte den Lärm der Kinder nicht.“¹¹.

Sie schreibt davon, daß ihr ein ETWAS weggenommen oder vorenthalten worden war. „ETWAS, dank dem die Leute wissen, was sie tun sollen. Ich tappte im Dunkeln danach, ohne ein Muster zu haben“¹². Erst eine schwere Diphterieerkrankung bringt sie auf den Weg zu einer Orientierung. Weder die Ärzte, noch die Kräuter konnten helfen.

„Als der Vater kam begriff ich das Ungewöhnliche an dieser Krankheit in mir, das Ungewöhnliche meiner selbst mit dieser Krankheit. Wenigstens einmal. Wie noch nie zuvor. Ich existierte, es gab mich. Ein wichtiger Grund der Sorge aller. - Vater ließ kaltes Wasser holen. Er tauchte ein Bettuch darin. Er zog mich aus. Er wickelte mich in dieses Feuchte, Kalte ein. Er legte mich aufs Bett und deckte mich zu. Er wartete, bis das Tuch, von meiner Haut erwärmt, trocken wurde, und machte ein anderes naß ... Die Zeit verfloß. Es ging mir immer besser. Ich bedauerte es“¹³.

⁹ Magdalena Abakanowicz: 20 x Portrait. In: Magdalena Abakanowicz: Skulpturen 1967 - 1989. Frankfurt am Main: Städel 1989, S. 36

¹⁰ ebd. S. 33

¹¹ ebd. S. 33

¹² ebd. S. 36

¹³ ebd. S. 36

In den Plastiken aus „Crowd“ sind die zahllosen distanten Gestalten wieder da. Tücher, getrocknet, abgenommen vom Negativ der Körperform. Die Wiederholung der Abformung, der Bildung eines Etwas, das unterscheidet, zwischen der Umgebung und der eigenen sprachlosen Welt. Bildungen. Abgelegte Häute, aus denen die Imago entsteht. Das geschlechtsreife Insekt, das aus der Larve schlüpft, heißt Imago, ebenso die am Hausaltar aufbewahrte wächserne Totenmaske der Ahnen bei den Römern.

Kopflosigkeit

Die Kopflosigkeit irritiert. Darauf kann ich mir zunächst keinen Reim machen. Enthauptet im Gegensatz zu behauptet. Hier wird nichts behauptet. Kopflose abgelegte Häute, deren vorderer Teil, von dem wir bemerken, wie sie der Blick trifft, deren Ausgesetztsein wir wahrnehmen können. Dasselbe Relief wie es im Spiegel erscheint. Auch hier schließen wir zunächst, daß wir hinten doch nicht offen sind. Beunruhigend ist, daß wir im Spiegel nicht sehen, was hinten ist, was genau hinter unserem Rücken passiert.

Beim Kopf können wir auch vorm Spiegel sukzessive mit einiger Sicherheit erkennen, daß er rund ist. Er ist, wie Picabia schon nachgewiesen hat, deshalb rund, damit der Gedanke leichter die Richtung wechseln kann. Die Kopflosigkeit weist in der Reflexion auf den Betrachter, der feststellt: Ich habe doch einen Kopf, jeder Mensch hat einen Kopf, die Figur da nicht. Die Figuren zeigen in etwa das, was ich von mir selber sehen kann ohne Spiegel. Das wäre dann aber erheblich verzerrt. Relativ unverzerrt können wir es konstruieren, weil wir uns in der Gestalt anderer Menschen und im Spiegel reflektiert haben. Sehen tun wir uns so nie. Es sind Abdrücke vom anderen.

Kunst und Unterricht?

Wie kann ich nun fragen?

Unter den Vorzeichen von Unterricht ließe sich das hier Gesehene technisch einigermaßen gut reproduzieren. Wahrscheinlich auch mit Gewinn für eine Thematik: Individuum - Gesellschaft, Besonderes -Allgemeines, Multiples, Plastik - Relief - Fläche ... und andere Themen.

Das Werk würde dabei aber um seine besondere Geschichte, eine Individualgeschichte gekürzt. Die kann gar nicht in der Re-Produktion wiedergewonnen werden. Also das, was die Künstlerin dazu gebracht hat, dies herzustellen, ist einer solchen Zugangsweise versperrt. Dies verallgemeinert wäre eine Begründung dafür, daß im Kunstunterricht in der Regel keine Kunst produziert werden kann, weil in der Regel nicht zwanzig Leute gleichzeitig in der gleichen Technik und Thematik zur gleichen Zeit für so noch nicht Mitgeteiltes eine Form suchen.

Das Arbeiten mit Materialien, Techniken und Themen, die in der zeitgenössischen Kunst auch vorkommen, ist also nicht besonders geeignet, an



Abbildung 11: Abakanowicz: Rückenfigur

das heranzukommen, was ein Kunstwerk ist. Jedenfalls nicht auf der Di-retissima.

Erst das Schreiben und Sprechen unter Einbeziehung des Prozesses, wie ich selber gelernt habe zu präzisieren, das heißt mich abzuformen, etwas abzutrennen, ein Etwas dazwischen treten zu lassen, gibt die Möglichkeit, eine Deutung zu gewinnen. Dabei wird klar: Es ist nicht die Deutung. Und nichts gibt mir die Sicherheit, daß man nicht noch etwas ganz anderes finden könnte. Es eröffnet sich lediglich die Chance, etwas zu sagen, das die Hoffnung entstehen läßt, daß auch jemand anders es denken, schreiben oder sagen könnte.

Prozeß der Subjektwerdung

Bei Abakanowicz' Werken wird deutlich - aber nur weil sie selber davon geschrieben hat - wie ihre Arbeiten mit dem Prozeß der eigenen Subjektwerdung, dem Abgetrenntwerden von der Unmittelbarkeit zusammenhängen. In diesem Beispiel wird wiederholt und variiert, was die Abtrennung ermöglichte und zeigt doch noch direkt die Spur zu der Ungeschiedenheit, zu der Versponnenheit mit der Umgebung. Die Arbeiten bieten Transformationen der Schwerarbeit durch die Kraft der Erinnerung. Und die Schmerzen der Erinnerung.

In Bildungsprozessen haben wir es ja damit zu tun, wie der Vorrat an Deutungen vergrößert werden kann, wie die Maschinen zur Produktion von Trennungen konfiguriert werden, die die lange Zeit noch motorisch eingeschränkt beweglichen Subjekte zu den Nahtstellen des Austauschs kommen lassen, die für ihren Stoffwechsel unabdingbar sind. Wenn da kein Ding ist, dann gibt es kein Objekt, das ein Subjekt entstehen ließe. Abakanowicz zeigt in den Arbeiten mit dem Titel „Crowd“ wie durch eine multiple Abformung Besonderheit entsteht.

Natur - Kultur

Es bleibt ein Rätsel, wie überhaupt auf dem später aus der Sprache heraus erkannten, physiologisch prozessierendem Substrat eines Körpers so etwas wie ein Bewußtsein seiner selbst entsteht. Aus der Verschiedenheit der Inhalte dieses Bewußtseins und der Möglichkeit, an Erinnerungen zu leiden, könnte die Illusion entstehen, als hätte die Symbolisierung dessen, was da stumm und unartikuliert als Körper erscheint, beliebige Freiheitsgrade gegenüber der Naturbasis.

Wie kommt es, daß ein Wort, ein Bild uns so zusammensucken lassen kann wie ein Nadelstich, eine Ohrfeige, ein Schnitt? Daß Worte den Körper veranlassen können, Schmerzen und Lähmungen erfahren und auch wieder fahren zu lassen?

Das genau ist die Rätselhaftigkeit, mit der sich Psychoanalyse befaßt. Ebenso scheint mir die moderne und gegenwärtige Kunst zu einem Forschungslaboratorium zur Untersuchung dieser Fragen geworden zu sein. Es ist doch merkwürdig, daß in bestimmter Weise hintereinander zu Pho-

nemen geformte Luft, z. B. die Gattung solcher Produktionen, die man Witz nennt, den Körper zu rhythmischen Erschütterungen veranlaßt, die wir als angenehm, erheiternd bezeichnen können.

Und dann gibt es noch die Erfahrung, daß man zwar erst später, aber immerhin formulieren kann, daß es zwar einen gemeinsamen Bezug auf Sprachen gibt, aber man mit Hilfe des Sprechens und der durch dieses geschärften Wahrnehmung erkennen kann, daß da zwei unterschiedliche Physiologien sind, die von sich behaupten, Subjekte, Menschen zu sein?

Nachbemerkung

Mit etwas Abstand könnte man fragen: Warum nur haben diese beiden Männer rein zufällig sich Werke von Frauen, die ihr Frausein unterschiedlich, aber deutlich thematisieren, entschieden? Auch Komplizen können Rivalen sein. Und da höre ich zwei Zwischenrufe:

„Eins steht fest: Das Wort ‘Geschlechterdifferenz’ kann keine und keiner mehr hören“ (Maria Peters). Und: „Sie haben ein ödipales Verhältnis zur Kunst“ (Maset).
Zur Kunst?