

# Kreuzgenerator (experimentum crucis)

Bodeninstallation 2007-2009

Mixed Media. 3 Erlenmeyerkolben (2000ml) mit Gummi-Stopfen, 9 transparente PVC-Schläuche, Pigmente in Öl, 3 Leinwände (je 55 x 55 x 6 cm), Gips, Acryl, 3 Latexabzüge, 27 manipulierte Polaroid600-Sofortbilder (je 10,7 x 8,8 cm).

Der Text zur Installation erschien erstmals 2010 unter <http://www.lebenslaengliche.uni-hannover.de/kreuzgenerator.html> im Rahmen der Dokumentation des Ausstellungsprojekts „Lebenslängliche - Auseinandersetzung mit Wirklichkeit“ 2009.



## Zum Entstehungskontext

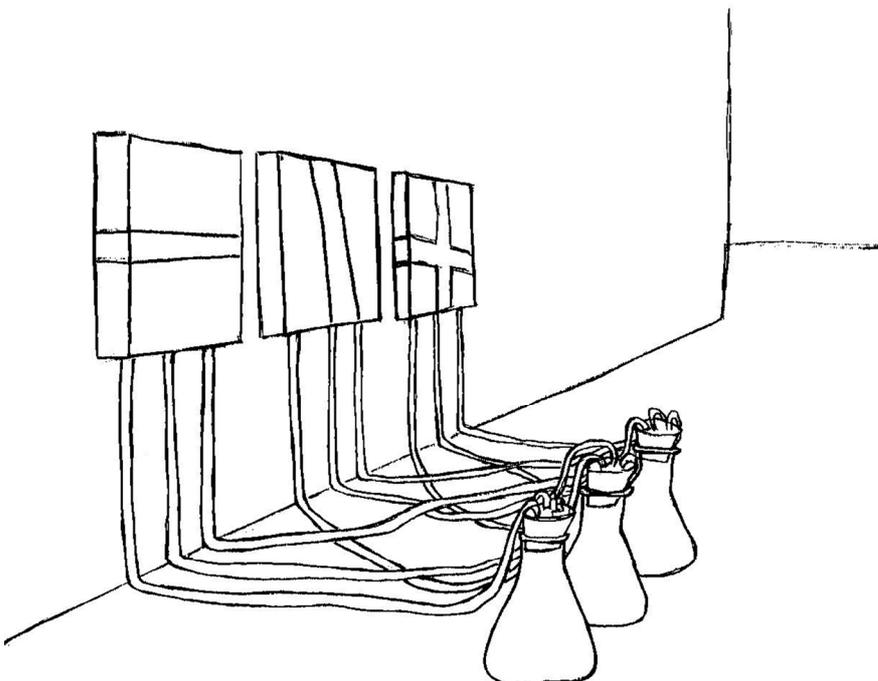
Mir war zwar bewusst, dass sich meine Beschäftigung mit der grundlegenden Thematik der entstandenen Bodeninstallation über einen, immer wieder von Unterbrechungen durchzogenen, längeren Zeitraum erstreckte. Dass ich jedoch schon im Sommer des Jahres 2006 mit (Vor-)Arbeiten hierzu begonnen hatte, konnte ich nun rückblickend mit einem gewissen Erstaunen meinem Skizzenbuch entnehmen.

Dabei versteht es sich (eigentlich) von selbst, dass im Verlauf einer reflexiven Praxis durch ständige Rückkopplungsprozesse die ursprüngliche Intention – wenn diese als solche denn fassbar gewesen wäre – bis zu einem gewissen Zeitpunkt ebensolchen Veränderungen unterworfen sein musste, wie sich diese auch in der jeweiligen Gestalt des materiellen Zustands der Erkundung selbst zeigten. Nur die frühe Setzung einer reduzierten Formensprache blieb von derartigen Veränderungen unberührt. Sie ergab sich wie von selbst: Wenn man das eine Mal eine flächige Linie von links nach rechts zieht und das andere Mal von oben nach unten, dann erzwingen diese beiden einfachen Handlungen geradezu einen dritten Bildträger, auf dem sich, aus deren Kombination zur Kreuzung, das sich wiederholende Motiv der Installation einstellte. Statt also eine wie auch immer geartete Botschaft in ein „Trägermedium“ – im Sinne eines Transportbehältnisses – „hineinzuformen“<sup>1</sup>, überließ ich mich meiner Neugierde für die Erscheinungen der fotochemischen Entwicklungsprozesse der Sofortbildfotografie. In diesem Zusammenhang entstanden vorerst Anhäufung von 'Dokumenten', die nur ihre eigene Herstellung bezeugten, sie blieben zum Teil visualisierte Gedankenskizzen oder gingen gar nicht erst in die weitere Arbeit ein.

Alle wesentlichen Bestandteile auszuwählen und schließlich miteinander – nicht nur räumlich – in Beziehung zu setzen und zu verbinden, erfolgte erst im Zuge verschiedener Übersetzungsphasen, der diverse Skizzen möglicher Formationen vorausgingen, sowie abschließend zur Installation vor Ort in den Räumen des Medienzentrums selbst.

Dabei führte vor allem die Widerständigkeit der verwendeten Materialien, wie beispielsweise das Lösungsverhalten der Farbpigmente, das Befüllen der Schläuche mit den farbigen Ölen und deren sicheres Verschließen oder auch die mehrmalige Herstellung und Stabilisierung der Latexschichten, bis zuletzt immer wieder zu unerwarteten Wendungen und forderte entsprechende Entscheidungen heraus, so dass ich aus den Erfahrungen des Entstehungsprozesses mit dieser Installation vor allem ihre Gestaltwerdung an sich verbinde. Auch in diesem Sinne stellt sie also eine Versuchsanordnung dar.

*Skizze und Notiz vom 27. Februar 2008*



*Was als Konzeptskizze stimmig wirkt, ist es bei einer Übersetzung noch lange nicht. Während bei der Skizze eine Klärung der Verhältnisse im Vordergrund steht, treten beim Versuch einer Realisierung eine Unmenge an Parametern hinzu, die ein wiederholtes Sich-Einlassen und Durcharbeiten erfordern.*

*Die vereinfachende Gedankenskizze ermöglicht die ersten Schritte, wobei ihre Transformation in einen komplexeren Zustand zu ganz neuen, unvorhersehbaren Entscheidungen zwingt, die sich von der einfachen Umsetzung der Idee sowie der Konzeptskizze selbst entfernen und also auch entfernen müssen.*

## **Rezeptionserfahrungen – Betrachter der eigenen Arbeit sein oder: Wenn Rezipient und Produzent sich vor der künstlerischen Arbeit treffen und beide jeweils auch der andere sind ...**

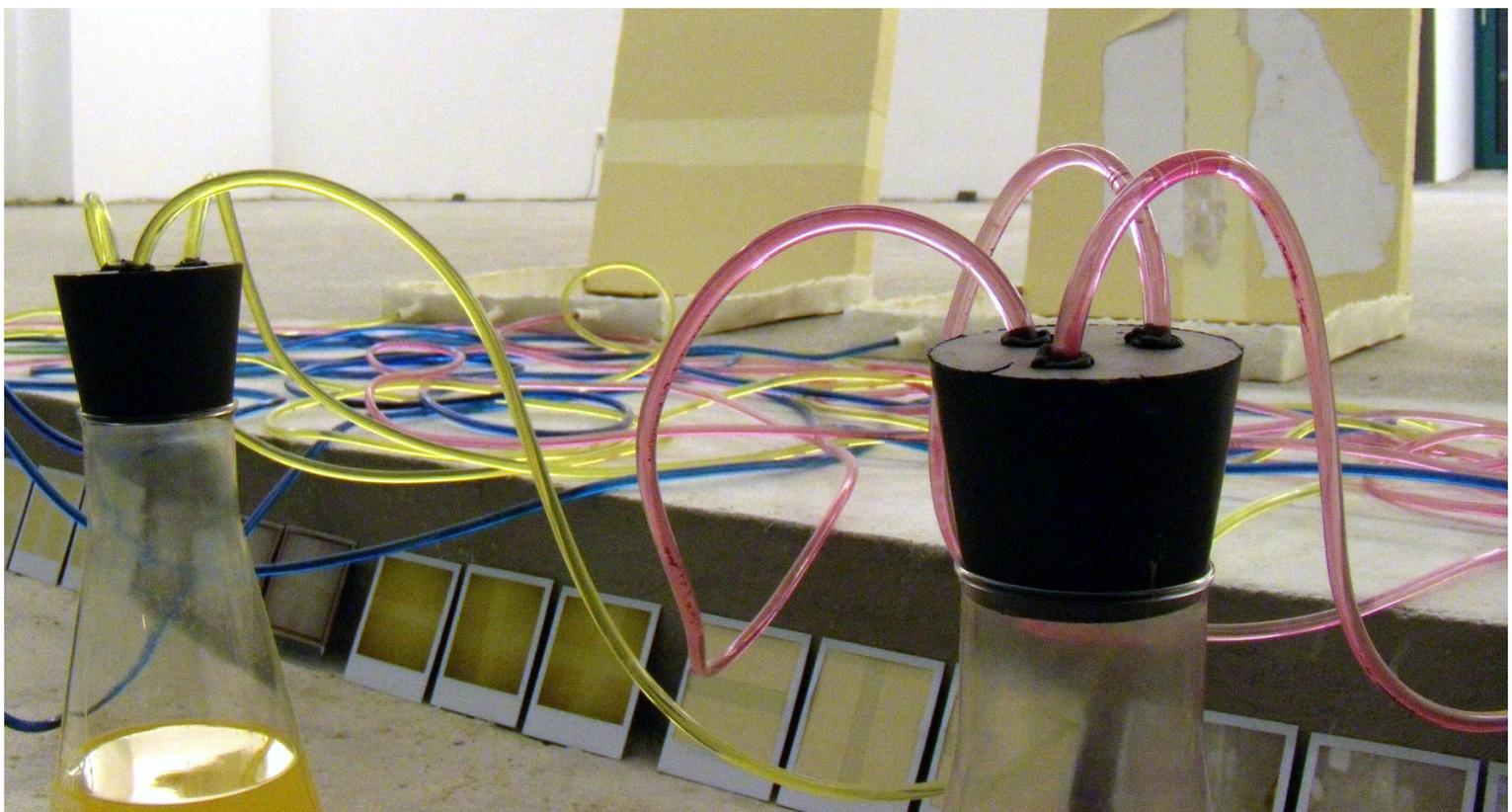
„Das ist von Ihnen? Das verstehe ich nicht!“ – mit dieser denkwürdigen Offenbarung begegnete mir in den letzten Tagen der Ausstellung eine interessierte Dame, die sich schon einige Zeit im Medienzentrum umgesehen hatte. Gemeinsam blickten wir nun auf die Bodeninstallation und ich konnte einem unvermittelten Eindruck folgend nicht anders, als ihr ernsthaft zu versichern, dass es mir genauso ginge. Auf einmal traten mir meine Arbeiten so seltsam fremd entgegen. Aber gab es hier denn überhaupt etwas zu verstehen? Die Dinge zeigten sich doch selbst. Vielmehr galt es, sie auch zu sehen!

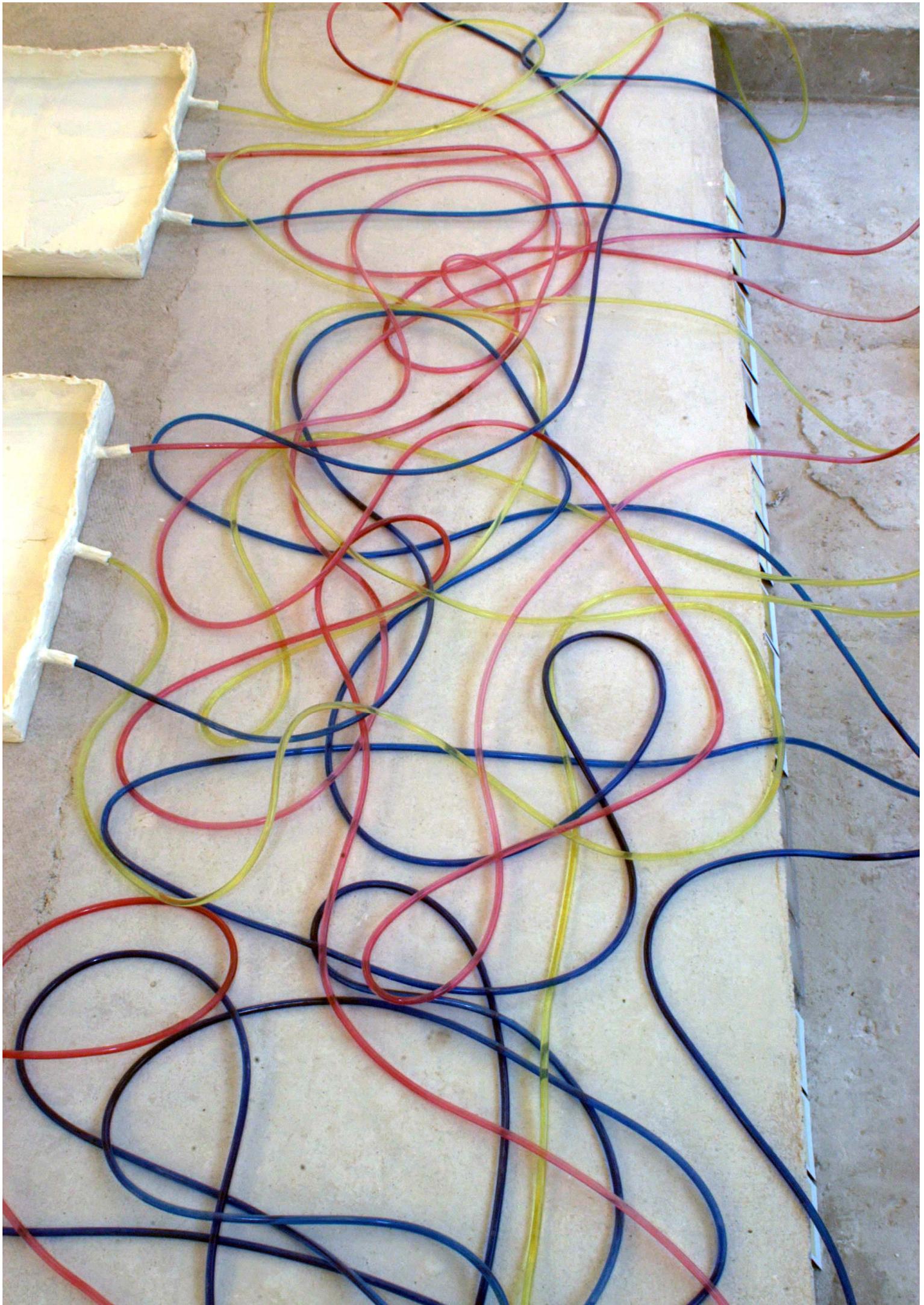
Aus dieser Begegnung heraus möchte ich nun den Versuch unternehmen, im Anschauen einige Implikationen der Installation zu entfalten und einen Kontext aufzuspannen, mit dem sich Bezüge und Schnittstellen zwischen meinen Arbeiten herstellen lassen.

Dabei entbehrt es nicht einer gewissen Schwierigkeit, als derjenige, der Etwas gestaltet oder durch den sich Etwas gestaltet hat – also in der Rolle des Produzenten – über die eigene Arbeit zu sprechen oder zu schreiben, sie quasi in anderer Form zur Sprache zu bringen und sie mit dieser sprachlichen Vermittlung dem Wagnis eines neuen Ausdrucks und damit eines gewissen, wenn nicht sogar völligen Verlustes anheim zugeben. Von den Unzulänglichkeiten eines sprachlichen Transfers einmal ganz abgesehen, haben doch nicht selten Künstlerinterpretationen oder ähnliche Erklärungen einen eher ab- denn aufschließenden Charakter, der zwar sehr leicht einen wiedererkennenden Blick des Nachvollzugs zu provozieren imstande ist, jedoch die Gefahr in sich birgt, das Anschauen vollends überflüssig zu machen.<sup>2</sup> Denn anscheinend kommt es immer wieder zu einem Missverständnis und zwar noch bevor die Begegnung mit einem künstlerischen Objekt überhaupt stattfinden konnte. Dieses Missverständnis, das sein Verlangen nach Verständnis im gleichen Zuge zu verhindern droht, fordert nach einer Erklärung.

Allerdings kann in einer sprachlichen Vermittlung auch die Chance auf einen Zugewinn liegen, wenn die Sprache nämlich das Sehen befördert. So begeben sich, ohne die Erfahrungen des Produktionsprozesses verleugnen zu können, in die Rolle des Rezipienten, um aus dieser Perspektive einen (ent-)sprechenden Blick zu riskieren:

*Kreuzgenerator (Detailansichten) im Medienzentrum Hannover  
in der Ausstellung „Lebenslängliche Auseinandersetzung mit Wirklichkeit“ vom 22.10.-08.11.2009*







Wie eingelassen in eine tieferschichtige Ebene, die aus der Innensicht der Ausstellungsräumlichkeiten einem Becken gleicht, ragen drei zwei Liter fassende – mit verschiedenfarbigen, die Grundfarben umspielenden, öligen Flüssigkeiten gefüllte – Erlenmeyerkolben empor. Aus den aufgereihten und mit schwarzen Gummistopfen verpropften Kolben sprießen insgesamt, gleichmäßig auf deren Ursprungsquellen verteilt, neun transparente und mit den Kolbenflüssigkeiten befüllte Schläuche. Diese überwinden die Hürde des Beckenrandes mitsamt der daran aufgereihten Polaroids, die sich in sechs Triptychen untergliedern, und bilden, diese unter sich zurücklassend, ein mäandernd sich ver-änderndes Geflecht. Bedingt durch unterschiedliche Pigmentkonzentrationen oder aufgrund von Überlagerung und Durchlicht variiert dabei die Farbtintensität der Flüssigkeiten, die mit der Blickführung korrespondierend eine Fließbewegung suggeriert. Die Schläuche münden schließlich in drei wannenartige, weiße Latexgebilde, die als Pendant auf erhöhter Ebene den Laborgläsern gegenüberliegen; sie entflechten und verbinden sich zugleich wieder derart, dass je eine Wanne über drei Zuflüsse die verschiedenfarbigen Flüssigkeiten aufzunehmen imstande wäre. Die Wannen bilden so einen vertiefenden Grund, in dem die drei Bildtafeln zu Stande kommen und diesen hierdurch wiederum aufzuspannen scheinen.

Die Tafeln weisen eine reduzierte Form- und Farbgebung auf, die sich analog auch in den Polaroid-Sequenzen zeigt. Aus den drei quadratischen Bildflächen in ranzig-gelbem Grundton heben sich frische, jeweils aus der Mittelachse leicht verschobene, horizontale und vertikale Farbflächen in hellerem Gelb ab, die sich über den Bildkörper ziehen, dabei in zunehmendem Maße förmlich einprägen und als Synthese aus Längs- und Querbalken in der dritten Bildtafel ein dynamisches Kreuzmotiv konfigurieren. Das Kreuz als archetypisches Symbol und kosmisches Ordnungszeichen bezieht seine Bedeutungsaspekte aus der Kombination der sich kreuzenden Balken und des sich hierdurch verdichtenden Schnittpunktes, der *Intersectio*: Während der Querbalken als Horizontlinie die Erdoberfläche symbolisiert und als passives, empfangendes Element fungiert, findet er in der Erfahrungskategorie des Raumes seine Entsprechung. Der Längsbalken als aktives, aufstrebendes Element stellt im Sinne eines Aufgangs eine Verbindung zwischen Himmel und Erde her, steht in diesem Zusammenhang auch für Wachstum und Fortschritt und erfährt seine Deutung vor dem Hintergrund der Erfahrungskategorie Zeit. Der räumlichen Ausdehnung in Gestalt des Querbalkens entspricht dabei eher das Sinnesorgan des Auges und damit das Bewusstsein. Dem zeitlichen Aspekt des Längsbalkens kann das Ohr zugeordnet werden und durch die Ausrichtung der Vertikalen transzendiert das Bewusstsein zum Selbstbewusstsein. Dem Zentrum des Kreuzes liegt eine doppelte Dynamik zugrunde; so ist diesem offenen Zeichen eine gegenläufigen Bewegung zwischen Innen und Außen, Sein und Werden, Verdichten und Auflösen, Zusammenziehen und Ausdehnen, Verinnerlichen und Veräußerlichen, Annähern und Entfernen, geistiger Welt und materieller Welt eigen. Der Kreuzmittelpunkt kann je nach Bewegungsrichtung sowohl Ausgangs- als auch Endpunkt der Bewegung sein.

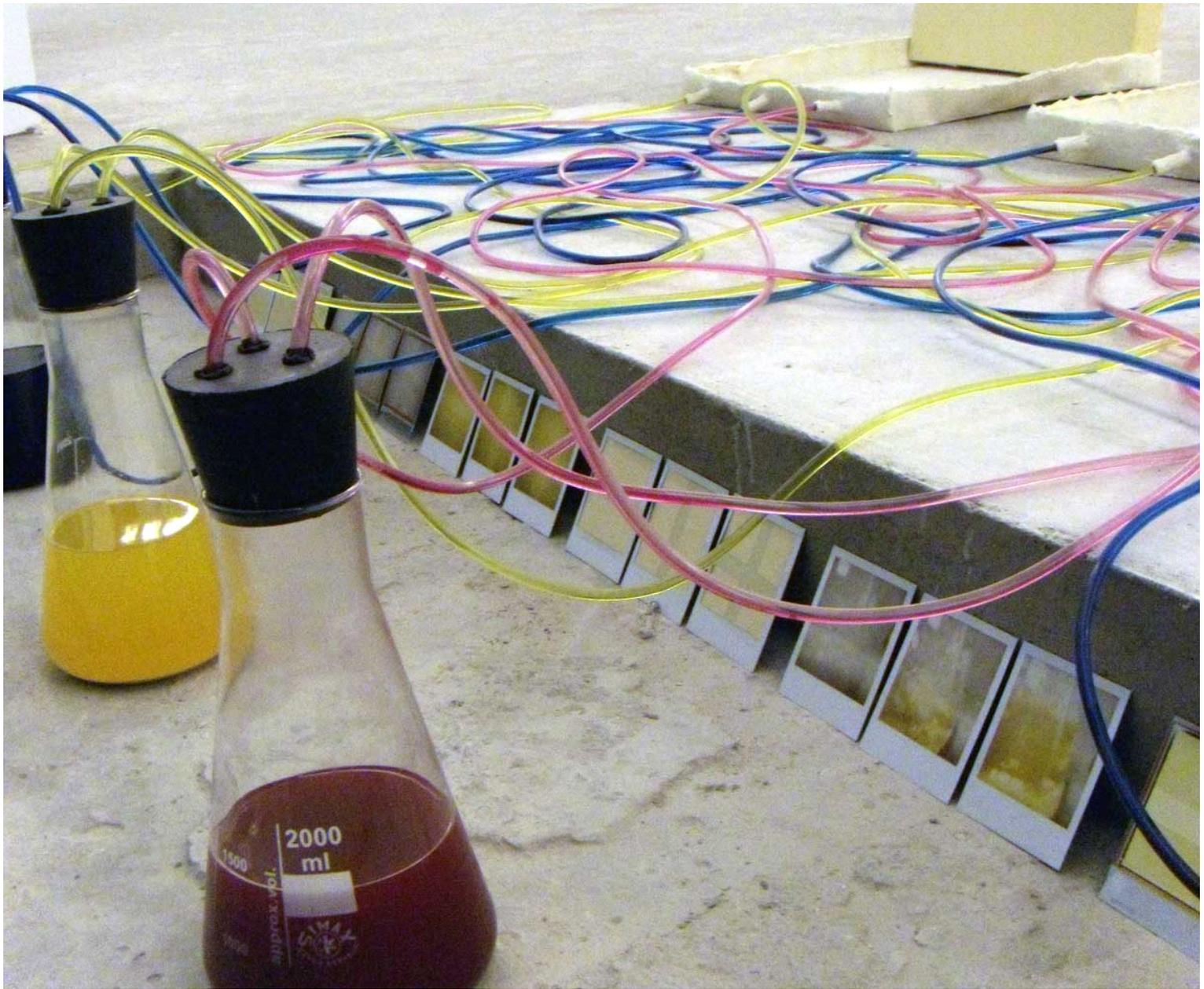
Durch dieses polare Spannungsfeld wird das Kreuz zu einem universalen Koordinatensystem.<sup>3</sup> Als Bildkoordinaten spannen die Horizontale und die Vertikale den Bildgrund auf, ordnen die Bildfläche in Oben und Unten, Nähe und Ferne, Links und Rechts und bilden in Überkreuzung die Grundelemente des Rasters als Basis bildlicher Emergenz.<sup>4</sup>

Im wiederholten Blick auf die Bildtafeln mit ihren sich einprägenden Kreuzelementen wird der Zustand der satten Farboberfläche, die im linken Bild vollkommen unversehrt ist und in der Abfolge verstärkt aufbricht, nun zu einem Gradmesser der sich einprägenden Vertiefung. Die abgetragenen Farbschichten legen einen zerfurchten, mattsamigen bis porösen Untergrund frei, der nun zum Teil sichtbar und damit selbst zum Bildgrund wird und derart einerseits die Konzentration des Kreuzes im Schnittpunkt der Horizontalen und Vertikalen unterstreicht, sich andererseits jedoch mit seiner sich formenden Leere gleichzeitig selbst figuriert, in Konkurrenz zum Kreuzsymbol tritt und dieses förmlich unterwandert.

In der mit ‚Kreuzgenerator‘ betitelten Versuchsanordnung liegen Bildgenese und Bilddestruktion nah beieinander und kehren sich bisweilen sogar um. Wie auch die Eindeutigkeit von Figur und Grund auf diese Weise ins Wanken gerät, so stellen sich Widersprüche in der durch einen Herstellungsprozess inspirierten Blickrichtung ein. Die doch seltsam statisch wirkende Anlage verkehrt nun die Ansicht und macht ebenfalls eine gegenläufige Bewegung einsichtig. So stellen sich bei genauer Betrachtung die weißen Latex-Wannen weniger als Gussformen, die der Bildgenese dienen, denn als Negativabzüge der Bildtafeln mit der entsprechend komplementär-erhabenen Textur dar. Auch die in den Latex-Wannen verbliebenen Farbschichten zeugen vom Vorgang der Häutung. So gesehen würde den fahlen Bildkörpern die Farbe entzogen, über die Schläuche den Erlenmeyerkolben zugeführt und dort als Farb-Potential separiert gesammelt und verwahrt.

Von dieser Stelle aus gerät erneut die Polaroid-Reihe ins Blickfeld, die in ihrer Sequenzierung den oberen Bildtafeln zu entsprechen sucht und durch ihre Stringenz in Leserichtung eine zeitliche oder kausale Abfolge zu vermitteln scheint. Doch allein die kleinformatigen Bilder selbst sperren sich solchen Zuordnungsversuchen. Stattdessen ähneln sie in ihren Beziehungen untereinander und innerhalb des gesamten Ensembles eher jener sie überspannenden Verflechtung. Doch allein die kleinformatigen Bilder selbst sperren sich solchen Zuordnungsversuchen. Stattdessen ähneln sie in ihren Beziehungen untereinander und innerhalb des gesamten Ensembles eher jener sie überspannenden Verflechtung.





Die Sofortbilder nehmen, abgesehen von drei unscharfen Nahaufnahmen der öligen Flüssigkeit, allesamt das Kreuzmotiv mit seinen elementaren Bestandteilen auf, wobei das Kreuz der Kleinformaten an der Beckenkante gespiegelt, also quasi über Kopf erscheint. Während zwei Sequenzen als fotografische Dokumentationen je einen Zustand der drei Bildtafeln, einmal in verkehrten Kontrasten mit dunklem Kreuz auf hellem Grund sowie in verfälschender Farbigkeit, abbilden wollen, zeigen zwei weitere Bildsequenzen das Motiv in farblicher Annäherung an die Großformate als Übermalung von Fotografien, wobei eine Sequenz mit Aussparungen arbeitet, so dass die ursprüngliche Oberfläche des Fotos zum Vorschein kommt. In den Formaten der ersten Sequenz hingegen, welche die Reihe von links eröffnet, haben sich die elementaren Farbflächen allein innerhalb des fotochemischen Entwicklungsprozesses selbst herausgebildet. Zwar stellen somit alle Sofortbilder Dokumente des Erarbeitungskontextes dar, können jedoch letztendlich nicht zur Rekonstruktion einer bestimmten zeitlich-kausale Reihenfolge herangezogen werden.

Sie bilden darüber hinaus – sowohl auf der Motivebene als auch in Bezug auf die konkret-metaphorische Materialbehandlung, welche die Schichten des (Unter-)Grundes offen zu legen sucht – ein sich wiederholendes Analogien-Geflecht. Nicht zuletzt in den sich überkreuzenden Schläuchen tritt das Kreuzmotiv in abgewandelter Form in Erscheinung. Denn dieses lässt sich auch in der Abfolge des Rezeptionsprozess selbst erkennen, sowohl in horizontaler Ausrichtung der Bildtafeln und kleinformatigen Polaroid-Sequenzen wie auch in vertikaler Leserichtung entlang der Verbindungsschläuche zwischen Glaskolben und Latex-Wannen.

Einer Atmungsbewegung gleich provoziert das Kreuzmotiv auf den unterschiedlichen Ebenen einen sich wiederholenden Bewegungswechsel zwischen Inspiration und Expiration, der sich als zirkuläres Wechselspiel zwischen Frage und Antwort, Empfangen und Senden auf unsere Wahrnehmung übertragen lässt, wobei Hören und Sehen als vermittelnde Kräfte zugleich nach Innen und Außen wirken. Somit gerät der Betrachtende in den Schnittpunkt zwischen Produktion und Rezeption: Die Zusammenhänge sind zeitgleich – also zu einem Zeitpunkt – nicht von einem einzigen Standpunkt aus ersichtlich und stehen folglich in Analogie zu solchen Erkenntnisprozessen, innerhalb derer die Erkenntnisgenese in

Etappen verläuft. Es ist also erforderlich, den Standort der Betrachtung zu wechseln, Perspektiven und Distanzen zu verändern. So wird beispielsweise die Polaroid-Reihe erst in frontaler Ansicht sichtbar, indem man seitlich an der Installation vorbei- und in den Beckenbereich hineintritt. Die Materialdifferenzen zwischen den Polaroids sind in der Beckenzone ebenso nur bei verringerter Distanz festzustellen, wie sich die Latex-Wannen nur aus nächster Nähe als Negativ-Abzüge der Bildtafeln zu erkennen geben. Zeitliche und räumliche Ausdehnung kreuzen sich, die zeitliche des Rezeptionsvorgangs und die räumliche der Bodeninstallation, so dass in dieser raumzeitlichen Konfiguration die Vollzugsform des Rezipierens zu einem integralen Bestandteil der Installation wird und so der Betrachtende produktiv daran teil nimmt oder sogar teilnehmen muss.

Die Bodeninstallation zeigt sich so als ein auf Dauer gestelltes Wechsel- und Umformungsverhältnis, das verschiedene Leserichtungen, unterschiedliche Assoziationen und daraus resultierende Um-Deutungen zulässt.<sup>5</sup> Wer den Inhalt der Schläuche und Glaskolben näher be-deutet wissen will und mit der Farbigkeit der Flüssigkeiten vor allem Blut, Lymphe und Urin assoziiert, fühlt sich – wie von einigen Besuchern geäußert wurde – schnell an eine Krankenhaussituation erinnert. Damit erfährt auch das Kreuzmotiv eine entsprechende Auslegung.

Die verwendeten Utensilien können jedoch in gleichem Maße einen experimentellen Laborversuch situieren. Bedingt durch das Kreuzmotiv würde dann aus dieser Experimentalanordnung sogar ein experimentum crucis. Allerdings bliebe unklar, über welche konkurrierenden Theorien in solcher Versuchsanlage zu entscheiden und welcher theoretischen Ausrichtung der Ergebnislage entsprechend zu folgen sei. Zudem konterkarierte das verschobene Kreuz doch die Vorstellungen, die mit den exakten Naturwissenschaften verbunden sind sowie deren mathematische und begriffliche Abstraktionen. So taugte die Installation wohl kaum als Prüfstein im Gefolge einer Theorie, die es zu bestätigen oder zu widerlegen gilt, und führte die damit in Zusammenhang stehenden wissenschaftstheoretischen Zuschreibungen eher ad absurdum. Gleichwohl hat sie insofern Auswirkungen auf den nachfolgend entwickelnden Arbeitsprozess, als dass sie diesen rückwärtig vorantreibt<sup>6</sup> und sich so Schnittstellen und Bezüge zu den Photographischen Objekten der Installation ‚Tag am Meer‘ sowie zum kinetischen Objekt ‚Wer nicht hören will, ...‘ herstellen lassen.

Sich in dieser Auseinandersetzung einen verstehenden Zugang zu eröffnen, bedeutet dann, die Dinge untereinander und in ihren Übergängen miteinander in Beziehung zu setzen,<sup>7</sup> als auch die aktuelle Erfahrung vor der Installation mit seinen bisherigen Erfahrungen zu verbinden. Dazu muss ich als Rezipient in doppelter Hinsicht produktiv tätig werden: Schauen und wahrnehmen, was mir entgegentritt. Als das, wie es sich mir zeigt, hat es sich schon mit mir verbunden.<sup>8</sup> Diese Beziehung reflexiv zu erkunden und sich dadurch selbst ins Spiel zu bringen, so lautet die Aufgabe, vor die wir als Betrachtende gestellt sind, dass im Schauen Verstehen möglich wird.





*Polaroid von Probehängung als Arbeitsnotiz 2008/2009:  
Zustand nach erstem Latextabzug mit noch unversehrter Oberfläche der Bildtafeln.*

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Bockemühl, Michael: Anschauen als Bildkonstitution. In: Fruh, Clemens; Rosenberg, Raphael; Rosinski, Hans-Peter (Hrsg.): Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele. Berlin 1989, S. 63-82, S. 65

<sup>2</sup> vgl. Bockemühl 1989

<sup>3</sup> vgl. die Ausführungen zum mythischen und christlichen Gehalt der drei Bestandteile der Kreuzfigur, Kapitel 2 in: Kotte, Wouter & Mildner, Ursula: Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys. Stuttgart 1986, S. 12ff

<sup>4</sup> hierzu: Gottfried Boehm: Die Aktualität des Bilderstreits. 3 Vorträge im Rahmen der Leibniz-Vorlesungen 2010, vom 17.-19. Mai 2010 im Leibnizhaus Hannover. Unveröffentlichte audiovisuelle Aufzeichnung des IGK

<sup>5</sup> vgl. Bockemühl 1989

<sup>6</sup> vgl. Kuhn, Thomas: The Trouble with the Historical Philosophy of Science. Cambridge MA 1992, S.14; zit. n. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Göttingen 2001, S. 25

<sup>7</sup> vgl. Bockemühl 1989

<sup>8</sup> vgl. Waldenfels 2004, S. 114f