

Vernissagerede

September 2002

Kunsthallen

Zeropolis

Werner Marxer und Stefan Sprenger als Projektautoren und Urs Sprenger, wie ich mir sagen liess, als Generalstähler des Projektes, haben mit ihrer Arbeit unter dem geheimnisvollen und mehrdeutigen Titel „Zeropolis“ einen – nomen est omen – Spreng-Satz in den Kunstraum hineingeworfen.

Ein Sprengsatz ist, wie bei solchen Gegenständen die Regel, immer von ausserordentlicher Wirkung. Sprengsätze der terroristischen Machart sind explosiv, laut und zerstörerisch, amoralisch und unethisch.

Zeropolis ist das Gegenteil: implosiv, leise, und wenn in die gegenteilige Bedeutung des Wortes Zerstörung tatsächlich jenes Bloch'sche „Prinzip Hoffnung“ als gleichsam utopische Strategie und als kategorischer Imperativ ethischen und moralischen Handelns eingeschrieben wäre, so handelt es sich bei Zeropolis um ein gleichermassen utopisches wie radikales Kunstwerk.

Das Wort ‚radikal‘ verweist auf lateinisch ‚radix‘: Wurzel. Im übertragenen Sinn dürfen wir hier durchaus ‚Wurzel‘ und ‚Grundlage‘ in Verbindung setzen, denn Zeropolis stellt sehr grundsätzliche Fragen zur Kontextualisierung eines Kunstwerks, zu seiner Bedeutung und seiner Rezeption.

Beginnen wir mit dem Umstand der zunächst verweigerten Sicht auf das Werk und dass wir uns nicht im Kunstraum selber befinden, sondern auf der Treppe vor dem Südportal des Gebäudes, dem „schönsten Platz von Vaduz“, wie Werner Marxer sagte.

Die Eingrenzung des Blicks durch einen Sehschlitz stellt grundsätzlich die uns gewohnte uneingeschränkte Betrachtung der Welt und ihrer Dinge in Frage. Denn hier wird sie uns verweigert, die freie und unbehinderte Sicht auf ein Einzelnes oder auf Anordnungen diverser Teile derselben. Dass sich ausserdem der Betrachter quasi vom Lieferanteneingang her einer Ausstellung zu nähern hat, ist ein ebenso tiefgründiger wie rezeptionsästhetisch intelligenter Kunstgriff. Das Tiefgründige liegt in der Radikalität des gelenkten Blicks, dem sich im Vollzug allerdings als denkerischer Mehrwert das Subtile der Visualität selber erschliesst, womit ich die paradoxe Verschmelzung des unter erschwerten Bedingungen Sichtbaren, ein Freiheitsverlust also, mit dem Zugewinn an Freiheit durch das Denkbare meine.

Die Aufforderung der Künstler, sich dem gelenkten Blick anzuvertrauen und in einen abstrakten Raum und seine Selbstreferentialität einzutauchen, rechnet alle Mal mit dem Betrachter als Mitspieler – nur eine Person kann durch den Sehschlitz schauen, womit im Moment der Betrachtung eine intensive atmosphärische Ausbalancierung zwischen Innenraum und Betrachter hergestellt wird. Und immer nur eine Person wird jenem Lichtschlag ausgesetzt sein, der sie trifft, wenn sie durch diese kleine „Pforte der Wahrnehmung“ schaut, und nur jeweils eine Person wird jene im Raum vom Licht heiss gemachten, knapp über dem Boden zu schweben scheinenden Metallplatten möglicherweise als zeltartige Konstruktion wahrnehmen.

Radikalität meint hier Intensität, und beide Begriffe werden zu masslosen Gefässen, in denen radikale konzeptuelle Setzungen seitens der Künstler und die Intensität sinnlicher Erfahrung seitens der Betrachter eine elementare und grundsätzliche Liaison eingehen: Das Austarieren möglicher Nischen im Sichtbaren und Sagbaren, die feinnervige Erkundung von Materialität,

ihren Rändern und Übergängen, wo das labyrinthartige Verweben von künstlerischer Behauptung, individueller Wahrnehmung und kollektiver Realität relativiert wird und wo schliesslich ein wort- und gestenloses Verschwinden von Gegenstand und Betrachter in dieser überhellen, bis zum letzten Äusserungspunkt ausgeleuchteten Zone, in welcher sich womöglich als unübersehbarer Zaungast der 2. Hauptsatz der Thermodynamik, die Entropie, eingeschlichen haben könnte, stattfindet.

So markiert die Einsicht in die Komplexität des Ganzen von einer der äusseren Seiten des Engländerbaus her erneut die Paradoxie des Peripheren, denn der gelenkte Blick verweist auf Wesentliches, das zwar als etwas Entferntes wahrgenommen wird, obwohl man sich, gleichsam am Rande stehend, dennoch mittendrin befindet.

Doch was ist jetzt das eigentliche Kunstwerk, dem unsere Aufmerksamkeit gelten soll?

Die Metallplatten im Raum, das gleissend helle Licht, der Sehschlitz, die vier Metallplatten am Südportal, in denen sich ein ominöses Loch befindet?

Niklas Luhmann, der Soziologe und Begründer der Systemtheorie, sprach von der Summenhaftigkeit der Teile, die erst ein Ganzes machen. Wenn besagte Teile also Elemente des Ganzen wären – und nach Luhmann damit ein System, ein zwar zunächst geschlossenes, welches erst durch und mit dem Betrachter zu einem offenen, kommunizierenden System wird –, dann steht Zeropolis in seiner Summenhaftigkeit – als Materialität und Immaterialität, als Akt der Kommunikation und Akt der Sprachlosigkeit und als Bedeutungsträger und Bedeutungsverweigerer – auch als manifest gewordene Widerspiegelung seines direkten und indirekten Umfelds, jener anderen Systeme also jenseits der Grenzziehung, die Zeropolis in sich und über sich hinausweisend inszeniert. Damit ist ebenso im mehrstimmigen Wechselkanon Lokalität gemeint, wie das Globale, das Zentrale und das Periphere, der Schauplatz und sein Schatten.

Insofern darf man den Titel Zeropolis durchaus wörtlich nehmen: da ist einmal die Null und da ist die polis, die Stadt, Keim- und Grundzelle demokratischen Geistes, gleichzeitig aber jener heikle Übergangsort zwischen +1 und -1, ein Geisterort, an dem sogar die sowieso schon abstrakte Zahl zwischen die Welten fällt.

Ein Null-Ort ist ein Unding, denn es kann ihn eigentlich gar nicht geben, nur die pure Immaterialität vermag eventuell solche Zauberstücke hervorzubringen, weswegen Zeropolis als Denkwerkstatt die Null und die polis als Metaphern für Übergang und nomadische Zwischenstation im Sinne einer Behauptung thematisiert und als Ausgangspunkt weiterer Manifestationen des Symbolischen.

Bleiben wir noch kurz bei einem anderen Teil des Ganzen, bei den Metallplatten im Innenraum, dem zeltartigen Gebilde. Zelte bieten nur Schutz vor dem Regen, wenn sie imprägniert worden sind und wenn die Zeltplane nicht berührt, dann regnet es rein und die Freude an der Zelterei wird zum manifesten Alptraum. Ich glaube, dass Sprenger und Marxer jene metaphorische Zeltplane ganz oft und sowieso völlig beabsichtigt berührt haben, denn die wie ein nomadischer Stützpunkt, wie ein manifest gewordenes Provisorium anmutende zeltartige Konstruktion soll nichts und niemanden vor hereinbrechenden Wettern schützen. Diese Behausung ist deswegen bloss eine Behauptung, wenngleich eine höchästhetische, und auch als solche wird sie uns nichts

nützen, weswegen wir andere Formen der Einnistung in welche Systeme und Umstände auch immer suchen und erfinden müssen, als Künstler, als Betrachter und als ganz menschliche Teile eines grösseren Ganzen..

Und auch deswegen ist Zeropolis radikal – weil das Licht alles ausleuchtet, da ist nichts unter den Teppich zu kehren, und gleichsam überlebensgross und dennoch modellhaft schält sich da aus allem, subkutan und insistierend, die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung und Wirkung künstlerischen Schaffens in der Gesellschaft heraus, der wir uns stellen müssen, wenn wir Zeropolis auf uns wirken lassen wollen.

Peter Stobbe
Vaduz, im September 2008