

I. Sockel- Ausstellen als Entblößen des Fundaments

Versuchen wir eine genealogische Line von Marcel Duchamp über Gerhard Richter zu Yuji Takeokas Sockeln zu ziehen:

Gerhard Richters Serie OIL ON PHOTO ist eine für sein Schaffen exemplarische Werkgruppe, die einen modernistischen Kern rein herausarbeitet und klar und einfach ausdrückt. Diesen Kern nennt er kurz >Schein<.¹ Mag das Wort ästhetisch oder auch philosophisch interpretiert werden, es bedeutet hier zuerst ganz Alltägliches: Spiegelbilder, Lichtreflexe auf Schaufenstern, den Widerschein auf einem Wasserspiegel, photographische Images und Scheinbilder auf dem Bildschirm oder der Leinwand. „>Schein< bezieht sich also auf eine bestimmte Bildqualität, die im weitesten Sinne des Wortes der >Spiegelung< eigen ist: die Qualität eines Spiegelbildes auf einer Spiegelfläche.

Eine konsequente Formel für Richters Schaffen könnte folgendermaßen formuliert werden: Jedes mögliche Bild in Schein verwandeln. Landschaften, Porträts, Bildsujets, wie Schädel, Kerzen, ja sogar Zeitungsphotos verlieren bei Richter ihre wiedergebende Funktion und werden in reinen Schein verwandelt, also in einer Art Spiegelbilder. Aber wie kann man jedes beliebige Bild in Schein verwandeln? Seine Methode dafür ist simpel und genial: dazu braucht man nur die Spiegelfläche selbst sichtbar zu machen, oder eher, da man sie eigentlich an sich nie sehen kann, ins Bewusstsein zu rücken: Eine Fläche, die an sich unsichtbar ist, aber eine Grundlage für alles Sichtbare bildet - sozusagen eine Null-Fläche für den zweidimensionalen Bildausdruck. Dieses Unsichtbare als das Grundbildende fürs Sichtbare zuerkennen und es doch im Bereich der Sichtbarkeit ausdrücken- das ist das Abendteuer und der Kern des Modernismus gewesen.

Aber wie kann man diese unsichtbare Grundfläche zur Sichtbarkeit bringen, sie >erscheinen< lassen? Bei Richter trifft sie in Erscheinung durch die Montage zweier ganz unterschiedlicher Bildqualitäten. Bei den OIL ON PHOTO ist das eine Landschaft verbunden mit Farbflecken. Durch die Montage des materiellen Kleckses auf die Bildoberfläche wird die Landschaft in ein Scheinbild auf einer transparenten (Null-)Fläche verwandelt, die zwischen den beiden Bildelementen entsteht. Der Schwerpunkt liegt aber weder im verwandelnden noch im verwandelten Bildelement, sondern eben in dieser transparenten Null-Fläche dazwischen, die bisher unsichtbar geblieben ist, um erst durch die Montage vor uns aufzutauschen.

Duchamp würde die dünne Qualität der Null-Fläche >infra-mince<, also >infra-dünn< nennen. Mit diesem bekannten Term Duchamps können wir das Richter'sche Verfahre folgendermaßen zusammenfassen: Alles in Schein verwandeln —> dafür die Null-Fläche erscheinen lassen, die an sich unsichtbar ist, jedoch die Basis für die Sichtbarkeit bildet,—> dafür zwei unterschiedliche Bildqualitäten montieren—> zwischen ihnen entsteht dann eine «infra-dünne» Fläche der Transparenz, die Null-Fläche ist.

Erweitern wir nun die Richter'sche Methodik ins Dreidimensionale. Wir müssen etwas zur Erkenntnis bringen, was an sich «unsichtbar» (im erweiterten Sinne des Wortes) ist, doch die Grundlage für die dreidimensionale Kunst bildet. Und

diese Etwas, die Basis der dreidimensionalen Kunst, werden wir – der Null-Fläche entsprechend- >Null-Raum< nennen können. Dieses Etwas ist es, das Takeoka durch seine >Sockel< ausdrückt. In erster Linie ist es allzu verständlich und sogar trivial, dass der Sockel als die Grundlage der Skulptur gilt, auch wenn man seine Funktion und Bedeutung in der Kunstgeschichte oft vernachlässigt haben mag. Doch erst durch das >Ausstellen des Sockels< wird der Null-Raum erkannt. Der Witz seines Werks liegt darin, dass Takeoka den Sockel selbst, der die unsichtbare Grundlage des Kunstwerkes bildet, zu einem Kunstwerk macht und so die gründende Funktion des Sockels auf ihn selbst bezieht, wodurch ein selbstreferenzieller Prozess beginnt : der Grundbildende Sockel wird in ein gegründetes Kunstwerk verwandelt, dessen Grund wiederum ein Sockel sein muss, der aber schon ein Kunstwerk ist, dessen Grund noch ein Sockel sein muss, der und so weiter ad infinitum. In einem unendlich reziproken Prozess der Verwandlung verschwindet der Grund, wir verlieren den konventionellen Stützpunkt der «Kunst» und schweben zwischen Kunstmachendem und Kunstgemachtem, ohne irgendeinen festen Grund finden zu können. Wir sind sozusagen in ein infra-dünnes Zwischengebiet zwischen Kunst und Sockel abgerutscht.

Die obenangeführte Formel lässt sich demnach in der dreidimensionalen Version so umschreiben: jedes mögliche Ding, statt in Schein, in ein Kunstwerk verwandeln. Die Funktion des Sockels und Null-Raums ist es, ein Ding/ Kunstwerk in ein Kunstwerk/ Ding zu verwandeln. Also, der Null-Raum bzw. der infra-dünne Zwischenraum ist es, der Kunst und Nichtkunst scheidet. In Takeokas künstlerischer Tätigkeit handelt es sich immer um eine Architektonik dieses Null-Raums, der auch einen wichtigen Kern des modernistischen Raums ausmacht, den er durch seine Methode des Sockel-Ausstellens verdeutlichen will. Damit erreichen wir die sozial-institutionelle Implikation seines Sockels und die spezifische Architektonik seiner Raumdisposition.

II. Das Readymade und seine soziale Anwendung

Das Readymade. Wir wissen längst, was ein >readymade<-Objekt ist. Aber hier möchte ich seinen konzeptuellen Implikationen kurz nachgehen. Das Konzept des Readymades impliziert zwei Momente: die Methode des Nicht-machens und die Problematisierung des sozialen und ästhetischen Status der >Kunst<.

Die erste Implikation sieht einfach aus, doch sie wird oft missverstanden. Man versteht sie z.B. folgendermaßen: Das Werk steht schon gemacht (=ready made) da, man braucht nichts mehr hinzuzufügen. Der Künstler tut nichts und lässt das Objekt in seiner realen Gegebenheit bestehen... Dazu wird der Zufall eingeführt, da Objekt wird von der subjektiven Ästhetik des Künstler-Egos befreit etc...

Hört sich dies auch überzeugend an, so trifft es doch weder Duchamps Methode noch die Bedeutung des Zufalls. Um beides zu verstehen, wird uns ein Exkurs zu John Cage, einer musikalischen Parallele zu Duchamp², helfen. Beide Künstler machten auf das Moment der bewussten und unbewussten Struktur bzw. des Systems der Kunst aufmerksam, und ihnen ging es eigentlich immer darum, dieses System aufzeigen und sich ihm zu entziehen. In der Musik ist außerdem das verinnerlichte System der Kunst- Tonalität und Rhythmus – relativ alltäglich und viel deutlicher zu spüren als in der bildenden Kunst.

Als John Cage im Konzertsaal das berühmte Werk 4'33''(1952)– ein stummes Opus, das nur mit >tacet < komponiert ist– aufführte oder als er das durch Kontaktmikrofon aufgenommene und durch Verstärker amplifizierte Geräusch des Kritzelns auf dem

Papier als Musikstück (CARTRIDGE MUSIC, 1960) präsentierte, lag die Pointe zuerst darin, dass alles, was man wirklich oder im Kopf hört, >Musik< sein kann. Wichtiger ist es jedoch, dass wir alles als >Musik< hören können und dass es schwierig ist, einen Ton als >Ton an sich <unabhängig von jeder musikalischen Artikulation existieren zu lassen. In der Stille und sogar im Geräusch vernehmen wir eine verzerrte Rhythmik, eine schlechte Harmonik oder ein unangenehmes Geräusch als eine Art ungeschickter Tonmalerei. Unser verinnerlichtes System der Akustik, das im tonal strukturierten Hörsinn kulminiert, akzeptiert alles Mögliche als Bruchteil einer musikalischen Beziehung, als Melodie, Dissonanz, Harmonie, sound-effects usw. Wenn wir hören, setzen wir immer schon ein Bezugssystem voraus, das immer bereits aktiviert ist, damit wir >hören< können.

Wenn man also beim Komponieren nichts tut, tut man doch automatisch etwas, gleichgültig ob man sich dessen bewusst ist oder nicht. Um folglich wirklich nichts zu machen, muss man etwas tun, das die automatische Aktivierung des verinnerlichten Systems verhindern soll. So richtet sich Cages Kunst auf einen reinen Ton an sich, der ganz und gar beziehungslos sein könnte und der sich jeder Integration in ein System entziehen würde. Aber wie? Durch Zufall. MUSIC OF CHANGES (1951) ist dadurch entstanden, dass der Komponist rigoros dem Zufall (hier einem chinesischen Wahrsagebuch) gefolgt ist.

Um nichts zu tun, um die gegebene Realität beizubehalten, also um sie real, d.h. frei von jeglichem subjektiv-ästhetischen (Un)Bewusstsein auszudrücken, braucht man – paradoxerweise – höchste Rigorosität und Genauigkeit. Das Gegenteil davon, also die höchste Unfreiheit ist die angeblich freie Improvisation, weil ihre Freiheit nur die freie, mehr oder weniger geschickte Verfügung über ein bestimmtes musikalisches System (z.B. Harmonieübergang, Rhythmik) bedeutet, und weil sie also von Anfang an zu ihm gehört. Anders bei der Zufallsmusik. Sie richtet sich genau nach einer Regel des Zufalls, z.B. nach stochastischer Regel, und ist also durchkomponiert, damit sie frei sein kann. Und die künstlerische Freiheit, wenn es eine solche gibt, wird nie irgendeinem prästabilisierten System folgen. Vielmehr schafft sie je ein neues System, das sicherst im Kunstwerk und durch das Kunstwerk ausdrückt. Dafür wird der Zufall eingeführt. Zufall als eine rigorose Technik, die das Unvorhersehbare hervorbringt – das ist der Kern der aleatorischen Methode. Obwohl Takeoka der reinen Aleatorik fernstehen mag, ist diese Rigorosität eine wichtige Eigenschaft seiner Kunst.

Jetzt wird die zweite Implikation der Readymades schon leichter verständlich. Seitdem Duchamp das signierte Urinal im Museum ausstellte und es als Kunstwerk gelten ließ, gewinnt die Kunst einen nominellen Status. Sowie ein jeder >Schmidt< heißen kann, kann alles mögliche >Kunst< heißen. Sowie man den Eigennamen >Schmidt< weder übersetzen noch definitiv beschreiben kann, kann man >Kunst< nicht mehr definieren. Und der Diskurs der modernen Kunst kreist um dieses unübersetzbar - unbeschreibbare schwarze Loch >Kunst<, das undefinierbar bleibt und eben dadurch den modernistischen Diskursraum konstituiert. Das ist, was uns Duchamp mit seinen Readymades gelehrt hat.³

Jedoch heißt – Selbstverständlicherweise – nicht jeder Schmidt, und nicht jedes Ding ist Kunst. Wo liegt dann die Trennlinie, die alles Möglichen von der >Kunst< Kunst trennt? Hier begegnen wir der Problematik der Kunst als eines sozialen Phänomens, das

institutionell und geschichtlich strukturiert ist, und das einen ästhetischen Hintergrund unseres Bewusstseins bildet.

Ohne Schwierigkeit wird man nun eine Trennlinie finden: Wie Duchamp Urinal hat, ist das, was im Museum ausgestellt, betitelt und signiert wird, in irgendeinem Sinne >Kunst<. Aber auf einem abstrakteren Niveau bräuchte man sogar weder Museum noch Ausstellungsraum. Nur ein institutionelles Zeichen, dass etwas «ausgestellt» sei, wird ausreichen, in ihm ein Kunstwerk zu erkennen. Es gibt verschiedene Zeichen, die uns etwas als Kunst betrachten lassen. Für Takeoka ist der Sockel ein solches Zeichen, und die Manipulation dieser Zeichen – d.i. die Manipulation der Trennlinie – macht seine Serie PUBLIC SCULPTURE aus. In Takeokas Null-Raum des Sockels und der öffentlichen Skulptur wirken sich immer die zwei Implikationen des Readymades aus und haben eine zentrale Bedeutung für seine Raumdisposition.

III. Negative Architektur oder japanischer Garten

Führen wir einen einfachen Antagonismus ein: Zwei Architekturen, dementsprechend zwei Raumgestaltungen. Die eine nennen wir integrale bzw. positive Architektur, die andere distributive bzw. negative.

Der Architekt der ersteren verfährt additiv und multiplikativ. Man legt das Fundament an, setzt Backstein auf Backstein, errichtet eine Säule, plant verschiedene Räume und fügt sie aneinander ... mit einem Wort, man *baut*. Der Architekt als Baumeister. Wie und was man baut, das ist die Architektur. Dabei fängt man normalerweise mit einem Urelement an, von dem man im Lauf des Bauprozesses verschiedene Variationsformen ableitet, die man durch Addition oder Multiplikation entwickelt, zusammenfügt und komponiert, wodurch zwischen den entferntesten Bauteilen doch eine harmonische Einheit realisiert wird. Am Ende steht eine Architektur, die als eine in sich abgeschlossene und harmonisierte Ganzheit konstruiert ist.

Die zweite Architektur, die Takeokas, folgt keinem integralen Verfahren.⁴ Anstatt zu addieren und zu multiplizieren, subtrahiert und dividiert man. Das ist eine distributive Methode. Für den Architekten dieser Art ist sie Welt als Gesamtheit bewusster und unbewusster Ströme des menschlichen Könnens und Wollens gegeben, d.h. als Wellen und Flüsse der Menschen, Sachen, Informationen, des Verkehrs, des Geldes u.s.w., und diese Welt selbst ist schon als eine Architektur existiert. Man braucht also nicht zu bauen, man scheidet nur und manipuliert die Ströme. Architektur bedeutet hier Manipulation von Wellen und Strömen, und der Architekt ist sozusagen ein Surfer.⁵ Je nach dem Zustand der Ströme, nach der Art und Weise ihrer Scheidung und Manipulation entsteht eine Architektur, die keine Konstruktion sein kann, sondern nur mobilen Scheidungen und Scheidewänden besteht, welche sich nach der Dichte und Schnelligkeit der sozialen Strömungen ändern.

Der erste Architekt plant und baut verschiedenen Räume, um sie zu einem Ganzen zu komponieren, wohingegen der zweite Architekt Trennlinien organisiert, die jeweils andere Räume sowie Räumlichkeiten voneinander scheiden. Zwischen der Umwelt, der Trennlinie und den durch die Trennung generierten Räumen formt sich seine Architektur.

Takeokas Raumdisposition basiert auf solchen Architektonik. Obwohl sein Ausstellungsraum manchmal minimalistisch aussieht, darf uns die oberflächliche Ähnlichkeit nicht täuschen, denn Takeoka – mit ihm auch Duchamp – und die

Minimalisten –hier sei hauptsächlich an Judd und Flavin gedacht– verfahren prinzipiell anders.

Bekanntlich spielt bei den Minimalisten der Raum eine wesentliche Rolle. Man könnte sogar sagen, dass die Eindruckskraft eines minimalistischen Werks von der Qualität des Ausstellungsraums in hohem Maße abhängig ist. Wenn sich nun aber der Minimalismus eigentlich durch die extreme Reduktion aufs minimale Element der Kunst definiert, wenn also die Minimalisten ihre Kunst bis den wesentlichen Kern der modernistischen Kunst reduzieren, um Reinheit im emphatischen Sinne auszudrücken, dann ist diese Abhängigkeit von etwas Äußerlichem sehr merkwürdig. Wieso muss die Umgebung für ein aufs Minimale kristallisiertes Kunstwerke noch wesentlich sein? Nur eine Antwort ist da denkbar: weil der umgebende Raum und das reduzierte Minimale komplementär sind. Die Minimalisten ziehen die Umgebung ins Kunstwerk hinein. Der Ausstellungsraum selber, und zwar der institutionell-modernistische, wird also zu einem wesentlichen Teil ihres Kunstwerks. Da die minimalistische Reduktion auf den Kern des Modernismus zielt, ist gerade der modernistische Kunstraum (der sogenannte >White Cube< des Museums) nötig, um das Reduziertsein des Werks aufzuzeigen. Die Einzelwerke zeigen die Quintessenz der Reduktion und der umgebende Raum den Rest der Reduktion. Beides macht die minimalistische Kunst aus, die also den modernistisch-institutionellen Raum– Michael Fried würde ihn >Theater<⁶nennen– voraussetzt und gleichzeitig auch von ihm bedingt ist. Die Qualität des Raums muss beim Minimalismus immer beibehalten werden, so dass die institutionelle Problematik des Kunstraums unterschlagen wird.

Duchamp/ Takeoka wollen sich dagegen diesem institutionellen Raum entziehen und *die Grenze betreten*, die diesen von anderen Räumlichkeiten trennt. Weder eine Architektur *im Raum*, noch eine *des Raums*, sondern *eine Ausstellung* des Raums selbst durch eine Architektur *zwischen den Räumen*. Es handelt sich nicht darum, den Gesamtraum zu einem Kunstwerk zu integrieren noch ihn als Kunstraum zu gestalten, sondern darum, einen Raum mit einer bestimmten Qualität entstehen zu lassen und ihn dann auszuklammern. Die von Takeoka oft benutzte Verglasung erfüllt die Funktion dieser Ausklammerung. Es geht nicht um eine *Raumkomposition* oder Installation innerhalb eines Raums. Der Künstler klammert einen bestimmten Raum (z.B. das Museum, den Raum um das Kunstwerk) aus, und der Raum wird in gesondertem Zustand «ausgestellt». Er zieht sich an die Ränder/ in die Zwischenräume zurück, manipuliert diese und erreicht dadurch jeweils eine *Raumdisposition*.

Negative Architektonik und Takeokas Raumdisposition durchs Ausklammern und Ausstellen können zum Zen in Beziehung gesetzt werden. Das Zen wird hier nicht einbezogen, um Takeoka etwa ein fernöstliches Flair zu geben, wie es oft bei japanischen Künstlern in Europa der Fall sein mag. Denn als ein philosophisches Denken bezieht sich das Zen nicht unbedingt auf Japan und kann historisch – im 14. Jh. – sogar mit der europäischen Scholastik verglichen werden. >Wenn du einen Stock hast, gebe ich dir einen. Wenn du keinen Stock hast, nehme ich dir einen.< – Der scheinbar unsinnige >Koh-an< (Lehrsatz) des Zens will genau den Grenzpunkt herausarbeiten, jenseits dessen kein Sinn, und diesseits ein Sinn entsteht: den Topos des Nonsens. Der Nonsens, der einen infra-dünnen Zwischenraum zwischen Sinn und Unsinn einnimmt, ist ein semiotisches System selber, das zwischen Sinn und Unsinn scheidet. Und als Nicolaus von Autrecourt schrieb, dass «Widersprüchliches gegenseitig dasselbe bezeichnet», also dass « die Sätze >Gott existiert< und >Gott existiert nicht< fast dasselbe bezeichnen,

lediglich auf eine andre Weise, « stand er dem Topos des Zens nicht fern⁷. Auch philosophisch abstrahiert, ist das Zen nichts anderes als eine Phänomenologie, und zwar eine *erlebte*.⁸ >Satori< (Erleuchtung) ist in der Tat ein erlebtes Moment der Epoché. Sowohl bei der Phänomenologie als auch beim Zen handelt es sich um eine Reduktion auf das indifferente, neutrale >Es< (>Es< von >es Blitzt<, >es ist< sowie Lichtenbergs berühmt >es denkt<), d.i. die Reduktion auf ein Zwischengebiet, in dem das transzendente Ich das Ego und die Welt strukturiert, der Nonsens zwischen Sinn und Unsinn scheidet, die Null-Fläche zwischen Bild und Klecks und der Null-Raum zwischen Kunstwerk und Sockel.

In Takeokas Werken gibt es einen Zen-Garten. Er ist weder Mikrokosmos noch Naturgarten, noch Kunstgarten. Der Garten des Zens, als ein Lehrwerk gestaltet, steht nur für ein indifferentes, gefühlloses Etwas, das zwischen der anorganischen Welt und organischen Lebewesen existiert. So wie Cages Werk der >Musik< das von Duchamp der >Kunst< immer entgleitet, indem es an deren äußersten Rand gelangt, so will Takeokas Werk immer das Grenzgebiet zwischen Kunst und Sockel, Kunstraum und Raum durchforschen.⁹ Und der Zen-Garten entzieht sich dem >Garten< immer durch, dass er die infra-dünnen Zwischenräume zwischen Kunst und Natur, Garten und Landschaft, Innen und Außen, also zwischen verschiedenen Ebenen des menschlichen Sehens, rigoros organisiert, um eine der Rigorosität eigene Freiheit zu erzielen. Diese Freiheit liegt konsequent im Kern von Takeokas Schaffen.

Zum Schluss möchte ich einen >Sockel< in einem bekannten Zen-Garten in Kyoto– in der Nähe von Takeokas Geburtshaus –vorstellen: Der SOCKEL ZUM MONDSCHNEIN. Wahrscheinlich grenzt bei Takeoka der Westen an den Osten, und die Grenze ist >infra-dünn....

1. Gerhard Richter, *Texte*, besonders Notizen 1989, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, s.171ff

2. Cage komponierte auch Music for Marcel Duchamp (1947), Not Wanting to Say Anything about Marcel (1969). Was wir mit dem Begriff >Null-Fläche< und >Null-Raum< bezeichnet haben, kann eine Parallele zu Cages Konzept des >Tons< bilden. Auch der Ton an sich gehört zum infra-dünnen Zwischengebiet zwischen Musik und Nicht-Musik.

3. Diese Interpretation des Duchamp'schen Nominalismus ist folgende Arbeiten verpflichtet: *THIRERRY DE DUVE, Nominalime Pictural–Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Les Éditions de Minuit, Paris 1984. Au Nom de l' Art– pour une archéologie de la modernité. Les Éditions de Minuit, Paris 1989

4. Die so verstandene Architektur ist bei manchen gegenwärtigen Architekten (z.B. Herzog & de Meuren) zu sehen. Wie wir im vorigen teil John Cage als Duchamp musikalische Parallele angeführt haben, kann hier Iannis Xenakis als eine Parallelfigur zu dieser Architektur angeführt werden.

5. Vgl. DELEUZE, GILLES. *Pourparlers*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, S.242 ff

6. FRIED, MICHAEL. *Adsorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley : Iniversity of California Press, 1980.

7. NICOLAUS VON AUTRECOURT, *Briefe. Articuli Condemnati 30,35*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1988.

8. Zur wesentlichen Verwandtschaft von Scholastik, Phänomenologie und Zen : vgl. DELEUZE, GILLES. *Logique du sens, 11e série, >du non-sens< und 19e série, >de l'humour<*. Les Édition de Minuit, Paris 1969. Sekkei Haradas Texte. Die das Zen mit einer europäisch-philosophischen Terminologie erklären, sind auch einleitend. *The Zen* (Hakuju- Verlag, o.O. 1993). Sandoh- keizen-setsu (Penhouse Verlag, o.O. 1996). Andre Texte sind sowohl auf Deutsch als auch Englisch erhältlich beim Hosshinji-Temple Kloster Verlag, Japan

9. Das japanische Wort für >Raum< ist >ku-kan<, bedeutet >Leere<, >kan< ist >dazwischen< – also, >ku-kan< ist ein leeres Dazwischen.

© Minoru Shimizu, Vervielfältigungen aller Art über den rein privaten Gebrauch hinaus bedürfen der ausdrücklichen Zustimmung des Verfassers. Aus dem Katalog „Yuji Takeoka“, Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein, 1997