

Peter Weibel

## Im ZeitRaum der reisenden Zeichen

Melodiotiositis in pure fusion of the score  
(Finnegans Wake, James Joyce)

Ein zeitgenössischer Fotograf untersucht nicht nur das Medium der Fotografie selbst, sondern durchquert auch die benachbarten Felder Malerei und Skulptur, aber auch die Künste des bewegten Bildes, wie Film, Video und Computeranimation. Gegenwärtig sind gerade die Beziehungen zwischen den Medien Malerei, Skulptur und Fotografie von besonderem Interesse. Da die Fotografie als zweidimensionales Medium in scheinbarem Gegensatz zur Dreidimensionalität der Skulptur steht, die Skulptur aber durch die Techno-Transformation von Raum und Zeit in den letzten zwei Jahrhunderten radikale Veränderungen erfahren hat, ist das Verhältnis von Skulptur und Malerei in der zeitgenössischen Kunstfotografie auf seltsame Weise in den Mittelpunkt gerückt. Dies stimmt mit der Beobachtung überein, daß die Kunst allgemein seit der Renaissance durch die Art und Weise bestimmt wird, wie wir den Raum wahrnehmen. Besonders seit dem Beginn der abstrakten Kunst tendieren die (malerischen) Zeichen dazu, den fixen, stabilen Rahmen eines Gemäldes zu verlassen und in den umgebenden Raum zu wandern.

Sei es in Form gigantischer Wandgestaltungen, großformatiger Leinwände oder von Installationen. Die malerischen Zeichen suchten (von Jackson Pollock bis zu Yves Klein) nach freien Formen in einem zuletzt fast immateriellen Territorium.

In den späten 60er Jahren hat Loys Egg selbst begonnen, an dieser Suche teilzunehmen und in einer eigenen Form skulpturaler Malerei Bildformat und Rahmen in den Raum auszudehnen und schließlich die Leinwand selbst zu verlassen. Amorphe Zeichen, deren Form ihren Ursprung aus der Gestik des Pinselstrichs nicht leugneten, verteilten sich seit 1979 nicht mehr auf der Fläche eines begrenzten Papiers (Zeichnung) oder einer begrenzten Leinwand (Gemälde), sondern auf den virtuell unbegrenzten Flächen des Raumes (Wände, Böden und Decken). Diese amorphen Zeichen erhielten auch einen Körper aus Holz, Aluminium und Asphalt. So entstanden dreidimensionale Wandgrafiken oder in Zeichen zersplitterte Skulpturen. Die Wandgrafiken stellten also Eigenschaften der 3. Dimension aus oder die Skulptur zeigte auf seltsame Weise ein zweidimensionales Gesicht. Malerei verwandelt sich in Skulptur.

Die dreidimensionalen Zeichen aus Holz und Asphalt waren im räumlichen visuellen Feld austauschbar, sie formierten sich zu Clustern, Haufen, Agglutinationen, wo jedes einzelne Zeichen selbstverständlich immer neue Positionen einnehmen konnte. Innerhalb des Netzwerks der Beziehungen der Zeichen war jedes einzelne Zeichen mobil. Diese virtuelle Mobilität der Zeichen verwandelte jedoch die Skulptur, welche traditioneller Weise durch die Stabilität und Rigidität der Beziehungen ihrer Elemente gekennzeichnet ist, gerade in ihr Gegenteil. Dachte man bisher bei Skulpturen an die schwer lastende Unveränderbarkeit von Stein und Marmor, so tauchte nun ein Skulpturenbegriff auf, der wegen der Austauschbarkeit und Mobilität seiner Elemente an die Leichtigkeit von Chimären gemahnte. Die zu seltsamen, offenen, amorphen Feldern inszenierten Zeichen, waren in der Tat bloße flüchtige Illusionen, denn die Elemente der Skulpturen konnten jederzeit verändert werden. Das Aussehen dieser Wandskulptur war rein temporär, eine

vorübergehende flüchtige Erscheinung (für die Dauer einer Ausstellung) und nicht mehr eine den Jahrhunderten trotze Skulptur aus Stein. In das Reich des Raumes ist endgültig und irreversibel die Macht der Zeit eingebrochen und mit ihr deren Charakter der steten Transformation. Aus der Raumsulptur wird langsam eine Zeitsulptur.

Hier ist klarerweise der Moment gegeben, wo die Fotografie und deren Gedächtnisfunktion sich einschalten. Denn wenn es darum geht, die vor übergehenden Erscheinungen, die von Augenblick zu Augenblick sich verändernden Dinge festzuhalten, ist die Fotografie, deren Gott und Gesetz „Kairos“ (jetzt) heißt, das adäquate Medium. Die bisher scheinbar absolut unversöhnlichen Medien Fotografie und Skulptur – die Fotografie ein Medium der Zeit, die Skulptur ein Medium des Raumes, die Fotografie zweidimensional, die Skulptur dreidimensional – können allerdings nur deswegen eine neue Synthese eingehen, weil der Raum selbst umwälzende Transformationen erfahren hat. Die Techno-Transformation der Welt im Zeitalter der industriellen und postindustriellen Revolution hat den Raum gewissermaßen zum Verschwinden gebracht, indem er ihn fast aller seiner Dimensionen beraubte. Der moderne Techno Raum ist ein temporalisierter Raum. Der Raum wird zu einer bloßen variablen Zeiterfahrung, deren Dauer abhängig ist von der Beschleunigung der Vehikel, mit denen ich den Raum durchquere. Skalierung, Distanz, Dimension, etc. diese klassischen spatialen Elemente, werden zu variablen Größen, die durch die Zeit (durch Maschinen der Beschleunigung, Vehikel der Geschwindigkeit) definiert werden. Im Zeitalter der Tele-Kommunikation, im Netzwerk von Computer-Terminals, Telefonen, Telegrafen, Telex-Systemen, Satelliten TV's wird die Aufhebung der klassischen spatialen Parameter wie Volumen, Masse, Schwere, Körperlichkeit und Materialität dort weitergetrieben, wo sie von den ersten Maschinen der Raumvernichtung wie Eisenbahn, Auto, Flugzeug begonnen worden ist. Alle Technologie ist Tele-Technologie.

Alle Tele-Technologie hat den Sinn, wie das Präfix „Tele“ (Ferne) schon andeutet, Raum und Zeit, Distanz und Dauer zu annullieren. Die von der Maschinisierung der Bewegung und von der Bewegung der Maschinen seit 1800 verursachte Beschleunigung haben uns Techno-Zeit und Techno-Raum beschert. Techno-Zeit ist beschleunigte Maschinen-Zeit und Techno-Raum ist ein von der Techno-Zeit entmaterialisierter virtueller Raum, ein temporalisierter Raum. Im techno-temporalisierten Raum verschwinden der Körper, der Raum Körper und der Raum selbst. Nur scheinbar paradox verschwindet im Raum-Zeitalter der Raum. Denn wenn alles nah wird, ja wenn sogar das Nahe oft ferner wird als das Ferne, dann verlieren die räumlichen Parameter ihren Sinn. Die sinnlich wahrnehmbaren Parameter des Raumes spielen in der modernen Tele-Technologie, z.B. im Radar, ohnehin keine Rolle mehr. Wenn Heinrich Heine 1848 gesagt hat, „durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig“, so gilt dies umso mehr für den virtuellen Raum, den blinden künstlichen Raum des Radar, wo nur mehr ein Ziffernfeld auf einem Bildschirm den Raum repräsentiert. Der moderne Techno Raum ist also zu einem unsichtbaren virtuellen Raum geworden. In diesem entkörperlichten und entmaterialisierten Raum, wo sich verschiedene Zeitstrecken in ein und demselben Raum überlagern und wo verschiedene Raumstrecken sich in ein und derselben Zeitdauer krümmen, gehen die Realien des Raumes verloren und bleiben nur mehr die Signifikanten des Raumes. Der Raum wird buchstäblich zum Zeichenraum, zur Zeit der Zeichen. Gerade dieser letzte Satz beschreibt genau die Wandsulpturen aus verschiedenen variablen Elementen, die Loys Egg seit 1980 entwirft. Er verwendet dreidimensionale Zeichen, spatiale Elemente amorpher Dimensionierung, die er in einervirtuell unendlichen Kombinationsfähigkeit über Wände, Böden und Decken des Raumes wandern läßt. Diese nomadischen Zeichen innerhalb eines räumlichen Relationsgebildes fungieren

wie Lettern innerhalb des Sprachsystems. Die Skulptur tritt auf als ein Sprachsystem. Dies ist deshalb das wahre Gesicht der Skulptur, weil die Techno-Transformation der Welt tendenziell das Modell der Materie und der Substanz durch das Modell der Sprache und der (immateriellen) Wellen ersetzt. Jedes dieser variablen Fragmente einer sich ständig verändernden und stetig wandernden Skulptur ist nicht nur mobil und austauschbar innerhalb eines räumlichen Netzwerkes, sondern verändert auch seine Bedeutung innerhalb eines Netzwerks von Beziehungen. Sowie die Elemente mobil sind, so wird der Raum selbst zu einem mobilen System von Beziehungen, ein Feld mobiler, nomadischer, frei flottierender Zeichen, ein Patchwork. Ein mobiles Netzwerk von Beziehungen, vergleichbar dem System der Sprache, hat die festgefügte, starre, autonome Skulptur ersetzt. Die spatialen Elemente dienen als Signifikanten des Raums, verwandeln den Raum zum Raum der reisenden Zeichen. Doch die Reisen dieser Zeichen werden nicht als Kontinuum repräsentiert. Die Fotografie arretiert die Bewegung, splittert die Kontinuität der Bewegung in Bewegungsphasen und -momente auf, zerschneidet die Zeit und den Raum in Positionen und Strecken. Der skulpturale Sprachfluß gerät ins Stocken. Die fotografischen Bildnisse halten die Bewegung an, halten den Fluß der Bewegung auf. Die Fotografien sind also Staus, Stops, ein Stottern im Sprachfluß. Dieses Stottern erfolgt durch den Einschnitt der Zeit in die Skulptur und in die Malerei. Die Fotografie verleiht Skulptur und Malerei die Dimension der Zeit, auch wenn es eine Rhetorik des Unterbrechens und Verschwindens ist. Die Geschwindigkeit der Zeit verschwindet im Foto. Gleichzeitig demonstriert das Foto den Triumph der Zeit über die Schwerkraft. Gerade weil der moderne Raum ein temporalisierter Raum ist, ein Zeichen-Raum, wo nicht mehr die Realien, sondern die Signifikanten des Raumes dominieren, wird es möglich, daß das zweidimensionale Medium der Fotografie zum Medium der Skulptur und des Raumes werden kann, sogar zu einem avancierteren und authentischeren Medium als die klassische Skulptur selbst.

Wer also auf der historisch erzwungenen Schnittfläche von Skulptur, Malerei und Fotografie arbeitet wie Loys Egg, gibt nicht nur Auskunft über die Natur des modernen Techno-Raumes, sondern auch über die veränderte Natur der beiden Medien Plastik und Fotografie. Egg arbeitet gerade deswegen als moderner Fotograf, weil er (zweidimensionale) Skulpturen schafft und er arbeitet gerade deswegen als zeitgemäßer Plastiker, weil er (dreidimensionale) Fotografien erzeugt, deren dritte Dimension allerdings die Zeit ist. Wegen ihrer Zeit- und Gedächtnisfunktion eignet sich ja allein die Fotografie dazu, die Mobilität der Zeichen, die Veränderbarkeit des skulpturalen Systems, die Austauschbarkeit der spatialen Elemente und der Perspektive, das Reisen der Zeichen im Raum und in der Zeit und die Mobilität des Raumes selbst darzustellen. Eine Ästhetik des Statischen wie sie durch die Skulpturen aus festen Materialien repräsentiert wird, kann ja die Dimension der Zeit wie sie heute unabdingbar mit dem Raum verknüpft ist, gar nicht zum Ausdruck bringen. Es bedarf der Fotografie, um die Temporalität des Techno-Raumes, um die Begriffe der Raum-Zeit und des Zeit Raums gestalten zu können. Die fluiden Formen, die Loys Egg schon in den 70er Jahren aus der Autonomie des grafischen Gestus und des grafischen Materials entwickelt hat, eigneten sich vorzüglich, um auf bildhafte Weise das Fließen der Zeit zu suggerieren. Wenn er also daher eines Tages daran ging, seine fließenden Formen, die nur für Augenblicke an den Wänden erstarrt waren, wieder zurück in ein fließendes Medium wie Wasser zu werfen, wenn er also dazu überging, seine fluiden Formen aus dem starren Kontext der Wand zu lösen und in die Beweglichkeit eines fließenden Kontextes zu werfen, von der (autoritären) Vertikalität in die (hilflose) Horizontalität, so hat er die Impulse seiner Arbeit bis zu jenem Punkt vorangetrieben, wo sie auch die zeitgemäßen Möglichkeiten der Medien Fotografie und

Skulptur aufzeigen. Die schwingenden, treibenden, driftenden Zeichen zeigen aber auch, daß Egg nicht nur auf der Schnittfläche von Fotografie und Skulptur, sondern auch von Fotografie und Malerei operiert. In der Malerei ist der Malgrund fest und die Farbe flüssig, bevor sie sich zum Zeichen verfestigt. Hier ist es umgekehrt: der Malgrund ist flüssig, die Farbe kommt nicht zum Trocknen – ein permanenter, unendlicher Malakt. Die Autonomie des malerischen Materials, das Rinnen der Farbe, der Zufall ihrer Formbildung, der in den skulpturalen Elementen, die wie Pinselstriche ausschauen, noch festgehalten wird, werden in die Bewegung der Zeichen selbst transferiert. Die Art und Weise wie die Zeichen sich im Wasser bewegen, ist von ihnen bzw. von den natürlichen Kräften wie Wind, Schwerkraft, etc., selbst abhängig, liegt jedenfalls nicht in der Kontrolle des Malers. Nicht der Maler komponiert die Gestalt, die Konfiguration, sondern Kräfte außerhalb der Macht des Malers. Diese Unvorhersehbarkeit der Formen verleiht den driftenden Zeichen eine Poesie des Indeterminismus. Wir sprechen von Zufall dort, wo das Diagramm der Kräfte unseren Händen entglitten ist. Wind und Wasser schaffen ein Werk, das normalerweise nur Menschen zeugen dürfen, nämlich ein Kunstwerk. So finden wir noch Spuren des action painting und Informel in diesen indeterministischen Plastiken auf der Schnittfläche von Malerei und Fotografie.

Der Fotoapparat beobachtet also die Zeichen bei ihren Reisen durch Zeit und Raum. Die in einem Swimmingpool schwimmenden plastischen Elemente verändern sich von Augenblick zu Augenblick, welche Mobilität der Zeichen und des Systems in der Starre einer Ausstellung gar nicht gezeigt werden kann. Nur der Fotoapparat kann die Stationen dieser Veränderung, die veränderten Konfigurationen des Netzwerkes festhalten.

Die im Wasser langsam driftenden Zeichen sind nicht nur Zeichen der (vergehenden, verschwimmenden) Zeit, sondern auch inszenierte Zeichen des Raumes, des temporalisierten Techno-Raumes; erkennbar wird dies auch durch die Dimensionslosigkeit der Zeichen. Es fällt nämlich schwer, überhaupt festzustellen, was sich in diesen Fotografien tut. Handelt es sich um Pinselstriche auf einer blauen oder schwarzen Leinwand, um reale Körper oder um Spiegelungen von Objekten außerhalb des Wassers, also wirklich um bloße Zeichen? Auch die Größe der Gegenstände bzw. Zeichen, wie auch die Größe des Hintergrundes ist keineswegs ablesbar, genausowenig wie die Materialität der Zeichen und des Hintergrunds. Wir befinden uns also tatsächlich in einem dimensionslosen Zeichenraum, wo das Reale in Möglichkeitsgrade verwandelt worden ist. Diese Modalisierung des Realen und des Raumes ist aber gerade der Sehnsuchtschizont von Loys Eggs Kunst, eine Ästhetik der Absenz, ein Auflösen von Grenzen, ein Verschwinden von Normen, ein Offenhalten für stete Möglichkeiten, ein offenes System, wo das Imaginäre, das Symbolische und das Reale einander barrierenlos durchqueren können. Die fotografische Notation eines sich ständig verändernden skulpturalen Systems, nämlich im Wasser schwimmende spatiale Elemente, ist die direkteste Abbildung jenes Traumes von der „Passe“. Ist nämlich der Impasse die alltägliche Erfahrung des Raumes und der Skulptur, das heißt das Nichtdurchquerenkönnen von Räumen, das Aufprallen an Wände und Plafonds bei allen möglichen Flugversuchen, wes halb der Volksmund triftigerweise die Wendung „mit dem Kopf durch bzw. an die Wand“ erfunden hat, um den Raum zu charakterisieren, so muß es der Wunsch eines jeden wahren Raumkünstlers sein, Mauern und Grenzen des Raumes, die Unpassierbarkeit des Raumes, die Sackgasse der Skulptur zu durchbrechen, die Impasse in eine Freifahrt, in eine Passe zu verwandeln. Stellen die Realien des Raumes bzw. der natürliche Raum ein Gebirge dar, so sucht der moderne Skulpteur eben jenen Paß, eben jene Stelle, wo der Raum durchquerbar ist. Die Fotografie kann ihm dabei ein adäquates Vehikel sein. Der Paß des Gebirges ist gleichsam die Nullschwelle des Raums, die Zero-Zone des Gebirges. Der moderne Plastiker

sucht die Zero-Zone des Raumes, durch welche die Zeit fluten kann. In dieser Zero-Zone des Raumes entwickelt sich eine Ästhetik der Absenz, wo die alten räumlichen Darstellungen untergehen und neue Präsenzformen auftauchen.

Der Swimmingpool, in dem die plastischen Zeichen vagabundieren, kann daher am besten mit einer Entwicklertasse verglichen werden. Der Raum ist die Entwicklertasse der Skulptur. Aber die Skulptur (wie das Foto) braucht seine Zeit sich zu entwickeln. So wie in einer normalen Entwicklertasse das Foto sich langsam entwickelt und zu sich kommt, eine leere Fläche, ein Zeichen der Absenz, sich zu einem Bild entwickelt, so entwickelt sich in der Fotografie als Entwicklertasse ein neues Bild der Skulptur, kommt der Raum zu sich. Durch diese Fotografien spricht der Raum, durch diesen Raum die Fotografie in der Zeit der reisenden Zeichen.

Peter Weibel  
Wien, 1988