

Körper-Schreiben: Skulptur und das Poetische

»[...] Von dieser Kultur war nichts übrig: nur Löcher,
Höhlen in der Erde [...]. Daß all diese Dinge mit den Händen
gemacht, von ihnen gebaut worden waren.
Daß man in manchen tiefen Lehmschichten Abdrücke dieser
Hände auf den Wänden gefunden hat. [...]
– Was war das, der Lehrerin zufolge, diese Hände?
– Das waren Schreie, sagte sie, für später, daß andere Menschen
sie hören und sehen. Mit den Händen geäußerte Schreie.«

Marguerite Duras¹

Was ist ein Dorf? Historisch eine – eingezäunte – Siedlungsform der Agrarkultur, wie es das Lexikon weiß? Eine Gemeinschaft, in der solidarische wie ebenso konfliktbehaftete Nachbarschaftsbeziehungen und soziale Kontrolle scheinbar zuverlässige Strukturen abgeben und vorgeblich geteilte Normen Zugehörigkeit und Ausgrenzung regeln? Ein paradisischer Ort einfacher (An-)Ordnungen oder das Grauen von Provinzialismus und kultureller Einfalt? Martine Heusers *Dorf*, 2015, besteht aus einem mit 4l Bio-Milch gefüllten *Trog*, der eigentlich ein Mörtelkasten ist (Kubus), einer im grafischen Raster durchlöcherten Pressspanplatte, dem *Zaun*, der nicht nur von einem Stahlprofil an der Wand des Ausstellungsraums, sondern ebenso von einem Seil von ›oben‹, wie von himmlischer Hand aufrecht gehalten erscheint (Rechteck), einem aus zwei aneinanderlehenden Bauplatten gebildeten spitzgiebeligen *Haus* (Dreieck), einer aus Anfeuerholz im Rechteck ausgelegten Feuerstelle, einem durch verzinkte Wasserrohre markierten *Brunnen* (Dreieck). Eine rechteckig aufgeschnittene Polypropylen-tasche, auch Polenkoffer genannt, markiert als *Fahne* das Territorium; das Bildbanner überwacht die äußerst sorgfältige Objekt-Anordnung. Formal sind die Elemente reduziert, ihre Anzahl ist im Sinn eines Pars pro Toto minimiert. Verschiedene künstlerische Gesten mischen sich. Ausgehend von der Wahl industriell hergestellter Baumaterialien und Gebrauchsgegenstände aus dem Baumarkt oder,

wie das bereits gespaltene Anzündholz, abgepackt und in handelsüblicher Menge (5 dm³) von ebendort, über das geometrische Zaundesign entspinnt sich bis zum asiatischen Billigstmassenprodukt (gleichwohl mit britisch-aristokratischem Karo-Muster) ein vieldeutiges symbolisches Netz, das vor allem eines signalisiert: *Das Dorf ist ein Mythos und die Realität eines Dorfes heute etwas anderes: Der Bauer ist längst schon ein Maurer und betreibt Landwirtschaft im Nebenerwerb. So kann der einfache Trog demonstrieren, wie sehr jede archaische und idyllische Vorstellung von einem Dorf an den ökonomischen Bedingungen in Zeiten von Mondialisierung und Migrationen vorbeigeht. Das Entscheidendste ist wohl aber der Zaun. Eigenhändig ausgeführt, zeigt er die Grenze zwischen Deinem und Meinem und zwischen dem Eigenen und dem Fremden an und produziert durch Drinnen oder Draußen eben diese Aufteilung von Zugehörigkeit oder Ausschluss.*

Martine Heusers künstlerische Praxis hat sich nach *Dorf* geändert. Was jedoch geblieben ist, ist die Faszination für einen Begriff: Der Begriff, so ließe sich sagen, ›macht‹ s/ eine Arbeit, aus seiner Wortmacht heraus entwickelt sich ein Werk. Dafür kooperiert er auch weiterhin mit jenen elementaren dreidimensionalen Formen, die von der Künstlerin schon seit Jahren, siehe *Dorf*, mit je unterschiedlichem Gegenstandsbezug und in symbolischer Varianz kombiniert werden. Es stehen sich also zwei Vokabularien

gegenüber, ein verbales oder wortsprachliches und ein dreidimensional-geometrisches.

Doch was ist hier unter der Arbeit des Begriffs zu verstehen? *Nekropolis*, *Kenotaph* oder *Mausoleum* – drei der Begriffe, die »ihre Arbeit gemacht haben« und als Werktitel für Skulpturen und Installationen wiederkehren – haben einen expliziten Raum- und Zeitbezug; sie lassen sich archäologisch, architekturhistorisch und/oder anthropologisch verstehen. Allerdings ist nicht ihr wissenschaftlich legitimierter Einsatz das Ziel der Künstlerin, lassen sich Begriffe oder Wörter doch auch poetisch, metaphorisch oder literarisch hören. Mit ihrer phonetischen und signifikativen Dimension, ihrem (oftmals, aber keineswegs ausschließlich altsprachlichen) Wortstamm und den kulturhistorischen Assoziationen bauen die Begriffe insofern an einer Vorstellung für ein Kunstwerk, als sinnliches und mentales Berühren und körperliches Ertasten und Ergreifen auf ein räumliches Ereignis zielen – Martine Heuser spricht in diesem Zusammenhang von Skulptur. Skulptur findet aber auch dann statt, wenn ein »akustisches Monument« einen Ort temporär und immateriell markiert.

Die objektbezogene Vorstellung, die ein Begriff generiert, ist zunächst vage, noch hat sie keine Form und kennt ihre Materialisierung nicht. Denn die Künstlerin nimmt im Wortsinn etwas Unbegreifliches oder Unfassbares wahr, etwas, das von seinem konventionellen Signifikat gar nicht berührt wird. Dieser anderen Schicht gilt es näherzukommen, um ihr eine physische Gestalt zu verleihen. Dabei orientiert sich die Materialisierung an dem begrifflich aufgerufenen kulturellen und zivilisatorischen visuellen Repertoire – eben dem *Dorf*, 2015, beispielsweise aber auch an der Leier (*Lyre*, 2018) oder dem *Mausoleum*, 2018. Und während uns die skulpturale Form bekannte Topoi vor Augen stellt, konzentriert sich der Begriff auf den persönlichen Zugang. Oder, wie Gilles Deleuze es für die Epoche des Barock und das Allegorische formulierte: »Wenn [...] der Gegenstand selbst gemäß einem ganzen Netzwerk natürlicher Relationen erweitert wird, steigt er aus dem Rahmen heraus und tritt in einen Zyklus oder eine Reihe ein, wobei es der Begriff ist, der sich mehr und mehr verengt findet, innerlich gemacht und in eine Instanz eingehüllt, die man vielleicht »persönlich« nennen kann [...].«²

Nekropole bezeichnet eine Totenstadt des Altertums und der Ur- und Frühgeschichte, Kenotaph eine Erinnerungsstätte ohne Grab, Mausoleum einen Andachtsort mit Gruft, eine Leier symbolisiert die Totenklage und findet sich als Emblem auf klassizistischen Grabmälern (Orpheus' betörender

Gesang und sein Leierspiel verschaffen ihm auf der Suche nach seiner geliebten Eurydike Zugang zur Totenwelt). Als Orte und Architekturen sind die Skulpturen differierender Ausdruck von Erinnerungskulturen, die das Individuum mit der Gesellschaft verschränken. Auf ritualisierte Weise gilt das Gedenken einmal einer berühmten Persönlichkeit, ein andermal spiegelt es das Gemeinwesen der Polis, der städtisch organisierten Gemeinschaft, auf der Seite der Toten.

Martine Heuser wählt bildhauerische, performative und akustische Mittel für ihre Auseinandersetzung mit solchen Orten der Abwesenheit. Dabei vermittelt sich ihre Absicht, etwas Unbegreifliches einerseits zwar allmählich zu begreifen, andererseits aber auch als grundsätzlich Unbegreifliches bildnerisch zu formulieren, auf verschiedenen Wegen: Immer wieder eine Form zu skizzieren, sie über zahlreiche Entwürfe zeichnend in Erfahrung zu bringen, ist das eine. Das andere ist das Physische, welches das Objekt zwar auch im Sinn einer händischen Ästhetik charakterisiert, es vielmehr aber erst entstehen lässt. Solch prozessgeleitetes Vorgehen möchte ich als Körper-Schreiben bezeichnen.

2

Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock* (1988), aus dem Franz. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 205.

3

Der Titel zirkuliert zwischen dem Substantiv Würfel, die als Singular zu *dice*, und dem Verb *to die*, sterben.

4

Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1995), aus dem Franz. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 76.

Stellen wir Tony Smiths *Die*, 1962³, einem Würfel aus schwarzem Stahl mit einer Seitenlänge nach Körpermaß (britisch »6 Fuß« entspricht metrisch 183 × 183 × 183 cm), Martine Heusers *Mausoleum*, 2018, 315 × 235 × 135 cm groß, gegenüber. Ihr Schrein besteht aus einem Rahmen aus roh behauenen Kiefernstämmen, in die matt schimmernde Aluminiumplatten eingehängt sind. Der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman charakterisierte Smiths Kubus als »komplexes Objekt«⁴ und untersuchte ihn als Resultat einer Aktivität, die die Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit keineswegs auflöse, sondern zuspitze. Visuell argumentiert stehen bei *Die* die Leere im Inneren und das vollkommen geschlossene Gehäuse einander entgegen; semantisch gesehen wird ein (modernes, formal reduziertes) Grabmal bzw., folgen wir dem von Didi-Huberman verwendeten französischen Begriff »tombeau« und seiner Doppelbedeutung, eine Dichtung »in memoriam« aufgerufen. (Smith wird Ende der 1960er-Jahre stählerne Polyeder einzelnen Toten und noch Lebenden widmen, erkennbar an den Initialen im Titel). Knapp sechzig Jahre später muss ein vergleichbar »komplexes Objekt« auf andere Weise auf die Gegenwart reagieren. Ein Kunstgriff ist, die Form weder aus einem einzigen Material herzustellen, noch sie, *Die* vergleichbar, abzudichten, sondern, im Gegenteil, sogar einen Zugang anzudeuten. In Zeiten der maximalen Abstraktion aller Informationen in der Binarität des Digitalen reicht die

Mathematik der Geometrie nicht aus, um auf unnachahmliche Weise Skulptur zu schreiben oder, anders gesagt, einen spezifischen Raum medial, formal und materiell wie ebenso semantisch relevant zu gestalten.

Im Verhältnis zum technoiden, anti-händischen Industriebezug von Materialien und Produktionsweisen in der Minimal Art (und damit bei Tony Smith) ist die Ästhetik vor allem in den letzten Jahren handwerklicher geworden, generell in der Kunst, aber auch innerhalb von Martine Heusers bisheriger künstlerischer Produktion. (Die sich zwischen *Dorf* und *Mausoleum* verändernde ästhetische Praxis der Künstlerin war weiter oben Thema.) Zudem hat sich die soziokulturelle Bedeutung eines ›Grabmals‹, einer Gruft oder Grube im Hinblick auf die neuen Kriege des 21. Jahrhunderts einerseits und auf öko-geopolitisch begründete oder zumindest in Kauf genommene Massenmorde andererseits geändert. Vormals galten diese Toten-Orte im Allgemeinen einer einzelnen Person. Anders die Nekropole, Spiegel eines Gemeinwesens. Viele Tote sind es schon und mehr werden es werden, werden der Klimawandel und seine Folgen weiterhin nicht als Tatsache und soziopolitische Handlungsmaxime anerkannt. Hier zeigt sich die Nekropolis nicht nur als einer (prä-)historischen Vergangenheit zugehörig, sondern als etwas gleichermaßen Gegenwärtiges wie Zukünftiges. Doch ist Martine Heuser weder Umweltwissenschaftlerin noch Soziologin, sondern bildende Künstlerin. Ihre Praxis ist eine ästhetisch-materielle und entwickelt sich aus der Imagination und dem Fiktionalen; sie argumentiert nicht mit Fakten, appelliert aber auch nicht an die Einsicht oder Vernunft der Rezipient*innen, sondern stellt ein Phänomen vor Augen oder bringt es zu Gehör. Die europäischen Kulturstereotypen Grab, Gruft und Grube radikal persönlich zu belegen, mittels dieser Topoi eine eigene Geschichte zu schreiben sowie ihnen eine eigene Geschichte zuzuschreiben, kann im Sinn einer Anti-Geschichte zu aller Heroisierung und Idealisierung von Kriegen und Morden sowie zur Ignoranz gegenüber den weltlichen Lebensbedingungen als eine Geschichte nämlich zu Trauer, Melancholie und Verlust geschehen. Mit Sigmund Freuds These aus *Trauer und Melancholie* (1917) vom verlorenen und nicht ausreichend betrauten Objekt, das introjiziert, mithin psychisch mumifiziert würde⁵, geht es um Orte und plastische Formen, die das eingekapselte (Liebes-)Objekt, den geliebten Menschen und, allgemeiner, aber auch pathetisch gesprochen, das gefährdete terrestrische Leben, nach außen tragen. Martine Heusers

Monumente lassen sich als solche Auslagerungen verstehen.

So werden sie zu Objekten einer doppelten Vergegenwärtigung: Nicht nur die imaginäre Vergegenwärtigung des oder der vergangenen und zukünftigen Abwesenden im klassischen Repertoire der Re-Präsentation ist im Spiel, sondern ebenso eine ästhetische Aktualisierung althergebrachter Symbolismen und allegorischer Zusammenhänge. Und hier kommt ein Paradox zum Zug: Um das Anti-Heroische zu etablieren, eignet sich Martine Heuser für ihre Skulptur-Handlungen, aber auch für ihre Sprech-Handlungen und Audio-Monumente die großen Objektformen der Klassik und die rhetorischen Formeln des Theatralen, gar des Pathos an. Anklänge an den feierlichen und erhabenen Stil vermitteln auch lyrisch-musikalische Formen (der Antike) wie die Ode oder die Elegie (*Ode to Dolers* [Audio-Monument No. 2], 2 June 2018, 8.05 p.m.; *Elegy* [Audio-Monument No. 3], 2018). Die Künstlerin wandelt die den Frauen in der Antike (und in bestimmten Kulturen bis heute) zugesprochene Rolle der Totenklägerinnen ab, während sie den kulturell männlich konnotierten Bau einer Grabstätte buchstäblich in die Hand nimmt. In schwerer körperlicher Arbeit schleift sie grob behauene Kiefernstämme hinter sich her durch den schwedischen Wald (*Haulage*, 2018) – später werden die Hölzer die Pfosten für *Mausoleum* bilden; sie läutet die selbst gegossene Glocke (*Niezapominajka*, 2016)⁶, um einen geografischen Ort mit persönlichem Bezug zu markieren (*Homage to Sculpture* [Audio-Monument No. 1], 26 April 2018, 8.05 a.m.); sie hebt eine *Grube*, 2017, aus; zwei knapp unter der Erdoberfläche waagrecht verlaufende, freigelegte Wurzeln markieren das Loch wie ein Koordinatenkreuz. Solange wird Erde geschaufelt, werden die obersten geologischen Schichten durchstoßen, bis die Höhlung tiefer als ein Mensch groß ist – als hätte sich die Menschheit ihr Grab geschaufelt. *Nekropolis*, die jüngste und noch in Planung befindliche Arbeit, knüpft an die besprochenen bildnerischen Prinzipien an und wird auf reduzierte, abstrahierte Weise den Affekthaushalt der fundamental bedrohten irdischen Lebewesen und Subjekte artikulieren. Poetisch-Narratives wird auch hier den Leitfa-

den für die Konzeption abgeben. Denn, in den Worten des polnisch-jüdischen Schriftstellers und Malers Bruno Schulz (1892–1942): »Poesie – das sind die Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, die schlagartige Regeneration der ursprünglichen Mythen.«⁷

5

Vgl. Sigmund Freud, »Trauer und Melancholie« (1917), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1999, Bd. X, S. 428–446.

6

Niezapominajka, poln., ist ein botanischer Name und heißt übersetzt Vergissmeinnicht. Die Künstlerin ist an die komplexe Technik des Glockengießens während ihres Auslandstudiums in Polen herangeführt worden und hat die Glocke mit Unterstützung gefertigt.

7

Bruno Schulz, »Die Mythisierung der Wirklichkeit«, in: Ders., *Die Zimtläden* (1934), aus dem Poln. von Doreen Daume, München: Carl Hanser Verlag 2008, S. 191–197, S. 194.

Appendix

KENOTAPH

Streu deine Blumen, Fremdling, streu sie getrost:
du reichst sie den Tiefen hinunter,
den Gärten.

Der hier liegen sollte, er liegt
nirgends. Doch liegt die Welt neben ihm.
Die Welt, die ihr Auge aufschlug
vor mancherlei Flor.

[...]

Paul Celan (1954)¹

Martine Heuser, geboren 1990 in Kopenhagen, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Bildhauerei an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und im Studio of Spatial Activities (PDP ASP) in den Fakultäten Media Art und Sculpture an der Akademia Sztuk Pięknych in Warschau.

Martine Heusers künstlerische Praxis entwickelt sich aus der Imagination und dem Fiktionalen sowie der Faszination für einen Begriff. Ihre anti-heroische Auseinandersetzung mit Orten und Abwesenheit ist ein prozessorientiertes Körper-Schreiben und führt zu Skulptur-Handlungen, Sprech-Handlungen und Audio-Monumenten. 2017 erhielt sie das Leistungsstipendium für internationale Studierende vom DAAD und der Karl H. Ditze Stiftung, sowie mehrere Auszeichnungen in Dänemark, u.a. aus dem Knud Højgaards Fond und dem Oticon Fonden. Sie nahm u.a. an den Ausstellungen *InsideUp* (Reinbeckstraße 23, Berlin, 2019), *Dolers* (Stedelijke Musea Dendermonde (BE), 2018), *THERE* (PDP ASP, Warschau, 2016) und *EXPO 01* (Pop Up Gallery, Warschau, 2016) teil.
www.martineheuser.net

1
Auszug aus: Paul Celan, »INSELHIN«, in: Ders., *Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, Tübinger Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 84–113, S. 101.

Hanne Loreck ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften sowie Gender Studies an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Zudem arbeitet sie als freie Autorin und Kunstkritikerin. Sie publiziert zu aktuellen Kunstpositionen, zur Kunst- und Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts und zur Kulturtheorie mit einem Schwerpunkt auf Fragen von Sichtbarkeit, Bildlichkeit und Oberflächen.
www.hanneloreck.de

Paul Rutrecht arbeitet freischaffend in den Bereichen Grafik und Typografie in Hamburg und Berlin. Seine Arbeiten zeichnen sich durch

eine intensive Auseinandersetzung mit den darzustellenden Inhalten aus. Dabei übersetzt er diese Inhalte in Print- und digitale Medien.

Darüber hinaus verbindet ihn eine experimentelle Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler*innen und kulturellen Institutionen, wodurch seine Arbeiten teilweise die klassischen grafischen Medien verlassen und auch in Ausstellungen und im öffentlichen Raum zu sehen sind.

Er erhielt u. a. den Karl H. Ditze-Preis und das Masterstipendium des Freundeskreises der HfbK Hamburg, wo er aktuell sein Masterstudium abschließt.