

Werner Hofmann

»Alles hält, weil alles fällt.«

Wenn wir den Sprüchen Glauben schenken, die aus dem Wörterbuch des Konsummenschen stammen, leben wir in einer Gesellschaft des Anfassens. Alles wird dem Anfassen empfohlen. Das Orchester, das selber schon bei der Arbeit mit den Instrumenten genug anzufassen hat, erzielt höchste Publikumswirkung, wenn es die Zuhörer zum Anfassen aufzufordern scheint. Bei Lesungen hat der Autor die beste Position, den jeder am liebsten anfassen möchte. Fernsehstars sind am beliebtesten, wenn sie sich körperlich anbieten, Politiker schließlich leben in einem Konflikt: Sie suchen das Bad in der Menge, müssen aber in jedem Händedruck einen Attentäter vermuten. Was hinter dieser Manie steckt, ist ein echtes Bedürfnis. Früher war es die Kleidung einer Persönlichkeit von Rang, deren Berührung eine heilende Wirkung versprach. In einer Welt der permanenten visuellen Belästigung durch lauter Scheinwirklichkeiten, durch lauter Bildschirm- und Smartphone-Verlockungen wird es dem Konsumenten von Fiktionen zum Bedürfnis, Realitäten in die Hand zu bekommen, die nicht von einem Knopfdruck ausgelöscht werden können.

In unserer Anfaß-Gesellschaft ist dennoch jede Begegnung eine Wohltat, die auf Abstand gründet. Dazu zähle ich Kunstwerke, deren formale Strategien sich der Berührungsgier verweigern. Ich spreche von Jan Meyer-Rogge, dem entschiedenen Asketen in Sachen Berührung und physischer Bemächtigung. Seine Haltung ist um so mehr zu respektieren, als seine Kunstgebilde eine anscheinend simple Syntax aufweisen, die sich zwar nicht durchschauen lässt, aber so verläuft, daß man glaubt, sie ohne großes Grübeln aus dem Lot werfen zu können. Das ist ein Trick, der fernöstlichem Denken entspringen sein könnte. Man verbirgt den Aufwand hinter Gelassenheit: die Anstrengung gibt sich entspannt. Daraus wurde die Formel: less is more.

Das kommt aus einer Weltsicht, die sich die Dinge behutsam aneignet, ihr Gewicht in die Obhut formaler Balanceakte nimmt, die es in Gewichtlosigkeit verwandeln. Dieser abwägende Umgang mit den formalen Buchstaben, für den Meyer-Rogge immer neue Variationen erfindet, enthält ein Paradoxon. Er koppelt die Stabilität des Resultats mit dessen insgeheimer Instabilität. Die Elemente sind nämlich nicht aneinander befestigt,

sondern bloß aneinander gelegt oder gelehnt. Sie tragen und werden getragen. Dies ist, was man das offenbare Geheimnis von Meyer-Rogges Herstellungsmethode nennen konnte: »Alles hält, weil alles fällt«. In diesem Selbstwiderspruch haben seine Objekte ihre feine Poesie – jedes Gleichgewicht ist ein Reim aus zwei Partnern –, hier kommen wir der aphoristischen Prägnanz seiner Erfindungen auf die Spur.

Die erste Innovation ist schlicht technischer Art, sie betrifft die künstlerische Primärentscheidung: das Legen und Stellen, das Zusammenfügen und Ausbalancieren, das vorgenommen wird von subtilen Händen, die weder Nägel noch Klebstreifen oder Leim verwenden, denn sie vertrauen sich ganz den Gewichtungen an, die das Material – Holz oder Stahl – anbietet. So bekommen die Konstellationen, die Jan herstellt, den Beigeschmack des Vorläufigen, sie schließen nicht ab, sondern öffnen. In der Tat stecken in manchen der Objekte – nicht in allen! – mögliche Verwandlungsketten und Phasenabläufe (z.B. in den »Drei Würfeln«, 1970/71, Hamburger Kunsthalle). Dieses Verfahren ist eine spezifische Spielart des Konstruktivismus: Sie sind keine Definitiva, sondern offene Paarungen, deren Elemente sich als Teile und als Ganzes präsentieren. Woher kommt diese Verfügbarkeit, diese nüchterne Selbstgewissheit der Scheiben und Vierkantstäbe, der Platten und Kreissegmente, die sich im Atelier stapeln wie in einem gut sortierten Warenlager?

Sie kommt aus einer noch nicht ästhetisch konformierten Vorstellung des konstruktiven Handelns und Disponierens, die noch nicht den Ehrgeiz hatte, mit auf Sockeln angebrachten Artefakten die Welt zu bevölkern, also Skulpturen als Endgültigkeiten herzustellen, in denen sich die vergängliche Welt der Erscheinungen zu abgehobenen Symbolen mit Ewigkeitsanspruch verdichtet. Meyer-Rogges offenes Denken mit Formen und Formverbindungen steht in einer Traditionslinie, über die wir in kunsthistorischen Handbüchern nichts erfahren, obgleich sie im Bauhaus eine Pflegestätte hatte: Ihr Begründer war der große Pionier der ganzheitlichen Pädagogik Friedrich Fröbel (1782-1852), der nach ausgedehnten Studien (u.a. bei Fichte und Schleiermacher) 1837 in Bad Blankenburg die erste »Pflege-, Spiel- und

Beschäftigungsanstalt« für Kleinkinder gründete, der er spontan 1840 den Namen »Kindergarten« gab. Der Kindergarten verbreitete sich schnell, was offenbar das wachsame preußische Kultusministerium 1851 veranlaßte, ihn zu verbieten und zwar wegen angeblich »destruktiver Tendenzen auf dem Gebiete der Religion und Politik«. 1860 wurde das Verbot wieder aufgehoben.

Ich will nun keineswegs Meyer-Rogge zu einem Fröbeler machen oder gar seine Absichten aus der Sicht des Kindergartens bewerten. Ich will ihm auch keine geheimen didaktisch-pädagogischen Ambitionen unterstellen, obwohl ich überzeugt bin, daß er ein inspirierender Hochschullehrer hätte werden können ... Es geht mir bloß um Analogien im experimentellen Denken und Erproben. Um das SPIEL als Findungsweg, um die Freiheit des Versuchs und Verwerfens. Um die Tätigkeiten des Faltens und Flechtens, des Reißens und Legens, die bei Fröbel den Anfang bildeten. Es geht um die Elementarformen Würfel, Stab, Zylinder, Band, Scheibe und Walze, die Fröbels Vokabular bildeten. Besonders aber sehe ich insgeheime Analogien in der spielerischen Freiheit, die sich nicht einsinnig realisiert, sondern auf verschiedenen Wegen verschiedene Möglichkeiten ausfindig macht. Wobei die geheime Spielregel lautet: Was hält, das fällt auch (und umgekehrt). Dieses Paradoxon zeigt uns, daß Jan mit einer subversiven Strategie arbeitet.

Wenn wir seiner Arbeit diese Elementarbasis zuweisen, tun wir ihm keinen Zwang an, sondern stellen seine Tätigkeit vor einen Hintergrund, der immer noch (und gerade heute, wo sich das Artistische über Gebühr in den Vordergrund schiebt) zu dem moralischen Fundus zählt, in dem die Avantgarde einmal ihr Ziel sah: die Abkehr von der Kunst der Kunstwerke als einer Institution, die ihr stolzes Eigenleben führt, zugunsten einer Öffnung der Kreativität in Zonen, wo sich die Nobilitierungsmittel Sockel und Rahmen als überlebt erweisen. Dieser Verzicht führt zu Resultaten, von denen Meyer-Rogges Objekte einen revolutionären Akzent empfangen. Sie beruhen nicht auf kostbarer Materialverfremdung oder geistreicher Objektbesmückung, sondern sind Exerzitionen, die elementare Formen und Körper ihre Begegnungen austragen lassen. Die Ergebnisse sind so beschaffen, daß sie aus der Logik von Gleichgewichtsbeziehungen

schiere Wunder an stummen Dialogen gewinnen, in denen nicht komplizierte Satzgebilde auftreten, sondern Form gegen Form steht, jede sowohl selbstbewußt als auch auf den Partner angewiesen. Alles ist überschaubar und durchsichtig, keine Wendung flieht ins Halbdunkel, die Partner begegnen einander auf minimalistischer Ebene, was ihnen nichts von der elementaren Sinnlichkeit ihrer dreidimensionalen Bestandteile nimmt.

Dazu kommt, daß unserem Auge bald bewußt wird, wie riskant das alles überlegt und kombiniert ist. Da die Teile auf Widerruf aneinander und ineinander gefügt sind, enthalten sie eine Perspektive, die man als ungewöhnlich bezeichnen kann: Die Möglichkeit des Zusammenbrechens ist als sinnvolles Finale einkalkuliert, denn auch dieses Zusammenbrechen geschieht auf Widerruf. Es gibt Objekte aus mehreren ineinander verklammerten Scheiben, die eine geheime Handhabe enthalten, die sie plötzlich ineinander fallen läßt. Das Ergebnis ist kein Chaos, sondern bloß eine andere Art der formalen Verständigung. Überhaupt kann man den meisten Objekten anmerken, daß alles, was steht, einen Sturz als Möglichkeit in sich trägt. Wenn der Konstruktivismus sich auf Einbahnstraßen bewegt, die solche Wendungen vermeiden, verhält er sich konform mit den uralten Regeln unsres Formdenkens, das sich die endgültige, unverrückbare Form wünscht. Das ist nicht Meyer-Rogges Wunschvorstellung. Er gibt dem Verlauf seiner Formprozesse zum Sinn den Gegensinn.

»Gezeiten I« (1987/88, Osthaus Museum Hagen) enthält eine disruptive Syntax, die das verdeutlicht. Die beiden Hälften sind so aufeinander gesetzt, daß die eine die Umkehr der andern ist, jede zugleich steigt und fällt. Der Titel zielt auf ein Naturphänomen: Im Wechsel der Gezeitenströme Ebbe und Flut tritt wenige Augenblicke Stromlosigkeit ein. Das Wasser »steht still« (M.-R.). Diesen Stillstand instrumentiert der Künstler mit zwei identischen Kurven, wobei er deren Identität unterdrückt. Man geht durch die Kurven ohne zu merken, dass sie »eins und doppelt« (Goethe) sind und eine »Linie der Liebe« bilden, deren Übereinstimmung sich auf den Punkt der Auflage konzentriert. Allmählich entdeckt die sinnliche Wahrnehmung, daß die beiden Kurven ein offenes, revozierbares Ganzes bilden, wel-

Claus Mewes Balance of Power

ches die Hälften einer S-Kurve enthält. Das Ergebnis ist eine gebrochene, geknickte Kurve, die am Drehpunkt ihre Richtung beliebig ändern kann. Darin läßt sich Meyer-Rogges diskreter Beitrag zum Yin-Yang-Symbol ausmachen: er vollzieht nicht die alte, homogene chinesische Kurve (die in einen Kreis eingeschrieben ist), sondern eine, die unserem Kulturkreis entstammt, der ebenfalls in komplementären Gegensätzen denkt, diese aber aus diskontinuierlichen Prozessen hervorgehen läßt. So gelangen uralte Einsichten zu überraschenden Formaussagen: Die Einsicht, daß in der Ruhe die Bewegung wartet, in der Begegnung die Trennung, im Stehen das Fallen, in den Teilen ein neues Ganzes – also in all dem auch die Gegenbewegung, der Gegensinn. Dafür bietet sich Heraklits Formel an: »der Weg hinauf und hinunter – derselbe.«

Herzlich willkommen zur Eröffnung der Ausstellung »Balancen« mit Werken des Hamburger Bildhauers Jan Meyer-Rogge. Die Schau umfasst sechs schwergewichtige Objekte aus Stahl und eine Anzahl von kleineren Modellen, die für die Ausführung in größerem Maßstab angefertigt wurden und zugleich eigenständige Werke darstellen. Seit 1988, als dem Künstler von der Hansestadt Hamburg der Edwin-Scharff-Preis verliehen wurde im Rahmen einer großen Werkschau auf Kampnagel in der Halle K3, konnte man in Hamburg keine komplexe Präsentation der Arbeiten von Meyer-Rogge mehr sehen. Um ein solches Ereignis zu erleben, musste man in den letzten 24 Jahren nach Ulm, Hagen, Mainz, Bremen, Saarbrücken, Paris oder Otterndorf fahren.

Meine erste intensivere Auseinandersetzung mit dem Werk von Meyer-Rogge datiert in die Jahre 1986/87. Damals gehörte ich mit Waltraud Brodersen und Hans-Martin Kaulbach zu den drei Studenten, denen der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, die Mitarbeit an einem kulturpolitisch brisanten Projekt anvertraute: Zusammen mit Christoph Stölzl aus München hatte Werner Hofmann es übernommen, die erste gemeinsame, blockübergreifende Kunstausstellung zwischen der Bundesrepublik und der Sowjetunion zu konzipieren und durch Museumspräsentationen in Hamburg, München, Moskau und Leningrad (heute St. Petersburg) den Annäherungsprozess zwischen den politischen Systemen auf kultureller Stufe einzuleiten mit dem anspruchsvollen Thema »Künstler sehen Krieg und Frieden«.

1985, während der Planungsphase der Ausstellung, hatte Michail Gorbatschow Glasnost und Perestroika ausgerufen und die westdeutsche Industrie wollte den Abschluss mehrerer immenser Röhrengeschäfte zum Energietransfer mit einem kulturellen Austausch begleiten. Eine heikle Situation, deren Ausgang offen war, weil die Sowjetunion sich im Krieg in Afghanistan befand mit der Grenze zum Iran, welcher damals wiederum in aggressiven Schlachten gegen den Irak um Land und Ölfelder rang.

Die Ausstellung sollte nach Vorstellung der Initiatoren des Projekts »Schrecken und Hoffnung«, einem Konsortium aus Deutscher Bank, AEG AG, Mannesmann

AG, Ruhrgas AG, Zanders Feinpapiere auf der einen Seite sowie dem Ministerium für Kultur der UdSSR auf der anderen, das Thema historisch seit der Renaissance bis in die unmittelbare Gegenwart veranschaulichen, ohne die aktuellen Konflikte zu benennen. Bei den Recherchen nach geeigneten Kunstwerken fiel es leicht, aus der Vielzahl von Kriegsdarstellungen eine repräsentative Auswahl zu treffen mit herausragenden Beispielen von Wassili Wereschtschagin, Ilja Repin und Adolph Menzel über Wilhelm Lehmbruck, Kasimir Malewitsch, Paul Klee, George Grosz, Max Beckmann, Alexander Deineka bis zu Gerhard Richter, Anselm Kiefer und Maxim Kantor.

Probleme bereitete es uns, Friedensbilder zu finden, besonders solche, welche die Dialektik der Kriegsbilder – durch Abschreckung, Provokation und Entlarvung eigentlich für Frieden zu argumentieren – in ebenbürtiger Entsprechung veranschaulichen konnten. Neben den historisch wiederholten Variationen von Bildern der klassischen Wunschorte Arkadien oder des Paradieses mit ungestörter Naturfülle über romantische Jahreszeiten-Zyklen bis zu Mutter-Kind-Idyllen im 20. Jahrhundert fielen zwei damals aktuelle Arbeiten auf, die kurz zuvor zur Hamburger Woche für Bildende Kunst 1985 unter dem Motto »Zugehend auf eine Biennale des Friedens« im Kunsthaus und Kunstverein zu sehen waren: Gunter Demnigs zwölf Meter messende Bleirolle mit den eingestanzten Jahresdaten aller gültigen Friedens- und Freundschaftsverträge seit 2260 vor Christus und Jan Meyer-Rogges achteiliges Objekt aus vier Stahlrollen und vier geschälten Baumstammabschnitten, jeweils von einem Meter Länge, mit dem Titel »Balance of Power« (heute im Osthaus Museum Hagen), der zugleich eine zwischen 1984 und 1989 entstandene Werkgruppe des Künstlers bezeichnet.

Trotz des für uns offensichtlichen Bezugs des Werkstitels (übersetzt »Gleichgewicht der Kräfte«) zu den Argumentationen der internationalen Politik und der in den 1980er Jahren höchst aktiven Friedensbewegung seit dem Nato-Doppelbeschluss 1979 und der anschließenden Stationierung von atomaren Mittelstreckenraketen wie Marschflugkörpern in Westeuropa als Gegengewicht zu den sowjetischen SS 20-Raketen, kamen durch den

in England entstandenen Begriff »Balance of Power« Strategie und Praxis der Briten in der Europapolitik seit dem 14. Jahrhundert mit ins Spiel. Damit wurde von der Auflage, in der Ausstellung weder damals sensible Konfrontationsbereiche zwischen Ost und West zu benennen noch zu zeigen, abgelenkt. Außerdem manifestieren die von Meyer-Rogge eingesetzten Materialien Holz und Stahl ein ausgeklügeltes Gleichgewicht von Natur und Technik, das weiteren Bezugsebenen Raum gibt.

Wesentlich ist die Konstruktion des Objekts aus lose aufeinander positionierten, stangenartig runden Abschnitten, die nach dem Prinzip von Stütze und Last zusammen gehalten werden. Die Basis bilden zwei Rollen aus Stahl, auf denen vier dickere Baumstammabschnitte senkrecht ruhen. Diese werden rechtwinklig überbrückt, beschwert und gehalten von zwei weiteren Stahlstäben. Das Wegrollen der Basisteile und das Zusammenbrechen des in sich vollkommen stabilen Gesamtaufbaus wird verhindert durch das berechnete auflagernde Gewicht. Das von vielen Händen kräftiger Ausstellungstechniker zu errichtende Konstrukt ist jedoch gegenüber Einwirkungen von außen so labil, dass es schon bei federndem Holzfußboden ohne Berührung vorbeigehender Betrachter in Bewegung geraten kann und, wie damals in der Hamburger Kunsthalle, deshalb mit einer Abstand schaffenden Abgrenzung versehen werden musste: Anschauliche Symbolik der dem Begriff »Balance of Power« inhärenten Gefahr einer Eskalation.

Stütze und Last, Stabilität und Labilität, Präzision und Zufall sind insgesamt bestimmende Kräfte der Kunstwerke von Meyer-Rogge, der in den 1950er Jahren als Student bei dem Maler Karl Kluth am Lerchenfeld in Hamburg lernte und 1968 ins Fach der Bildhauerei wechselte – eine Zeit voller Unruhe und Umorientierung, des künstlerischen Experimentierens und des Aufbruchs in den Bildungsinstituten. 1969 wird Werner Hofmann Direktor der Hamburger Kunsthalle, kurz danach begegnet er dem kulturpolitisch in der Stadt sehr aktiven Jan Meyer-Rogge.