

Michail Pirgelis | Thomas Egelkamp | Stefan Demming

Design | Johann Goossen | Lena Hülsmeier | Anke Neumann | Burg Giebichenstein | Britta Böhne

»Passion des Realen« zu Arbeiten der Künstler Michail Pirgelis, Thomas Egelkamp und Stefan Demming

von Dr. Noemi Smolik

In seinem gerade erschienenen, sehr lesenswerten Buch »Das Jahrhundert«, analysiert der französische Philosoph Alain Badiou das gerade zu Ende gegangene 20. Jahrhundert. Neben dem Traum von einer neuen Welt, den immer vielen Aufbrüchen und den nachfolgenden harten Landungen, den Avantgarden, den Krisen des Sexus und den in der Menschheitsgeschichte singulären Grausamkeiten spricht er im Kapitel mit der Überschrift »Passion des Realen und Montage des Scheins«¹ auch über das Verhältnis des Menschen dieses gerade zu Ende gegangenen Jahrhunderts zum Realen. Das ist ein äußerst kompliziertes Verhältnis, das - wie Badiou meint - eigentlich das ganze Jahrhundert, im Politischen, wie im Sexuellen so auch in der Kunst geradezu prägt.

Weil das Reale dem Menschen des vorigen Jahrhunderts nie real genug ist, um nicht doch als Schein verdächtigt werden zu können, werden immer wieder neue Methoden erfunden, um den Schein als Schein zu identifizieren, zu stellen, zu entlarven, um hinter dem Schein das ersehnte Reale doch noch erblicken zu können. Badiou bezeichnet diese Art des Verhältnisses zur Wirklichkeit als »Passion des Realen«, die notwendig mit einem nie aufgehenden

Verdacht einhergeht. Die Ideologien sind die Folge dieses permanenten Verdachts im Bereich des Politischen, die Psychoanalyse im Bereich des Sexuellen. Die Reduzierung auf das mathematische Reale in der Kunst, den Formalismus, der die Kunst von der Illusion des Räumlichen, vor allem aber von dem Imaginären der Intuition säubern will; die abstrakte Kunst und in zugespitzter Form der Minimalismus der 70er Jahre sind das Ergebnis solcher Säuberungsaktionen, zu denen Badiou Parallelen im Politischen sieht.

Auf allen Gebieten ist der Mensch also dabei, den vermeintlichen wie den unvermeidlichen Schein auf die Spur zu kommen, ihn zur Seite zu schieben, zu überlisten, einfach zu zerstören. »Daraus ergibt sich,« sagt Badiou, »dass unser Jahrhundert, aufgewühlt von der Passion des Realen, in jeder Weise, nicht nur in der Politik, das Jahrhundert der Zerstörung war.«² Passion des Realen - aber warum spreche ich hier so ausführlich über diese Passion? Weil alle drei Künstler, die in der Ausstellung »Schein des Realen« der Bonner Galerie E 105 vertreten sind, in ihrer Arbeit genau diesem Verhältnis vom Realen und Schein, zwar jedesmal von einem anderen Ausgangspunkt, nachgehen.

Das Flugzeug gehört heute, vor allem seitdem es

die Billigflüge gibt, zur Alltäglichkeit, also in den Bereich des Realen. Und trotzdem gibt es kaum ein Objekt, das vom Schein des Imaginären so umwickelt ist, wie diese fliegende, ganze Zeit- und Klimazonen überbrückende, den Menschen wie die Hilfsgüter oder das Kriegsgerät befördernde Maschine. Die Überwindung der Schwerkraft, das Schweben über den Wolken, die grenzenlose Freiheit gehören dem Imaginären an, genauso wie die Beklemmung, das Gefühl des Ausgeliefertseins und die Angst, die eigentlich unbegründet ist; in Wirklichkeit kommen statistisch gesehen mehr Menschen in einem Auto um als in einem Flugzeug.

Obwohl die wenigen Stunden, die man braucht, um dem Lärm einer Megacity in den Schatten einer Palme zu entfliehen, real sind, entzieht sich dieser zeitliche, räumliche und atmosphärische Sprung jeglicher Nachvollziehbarkeit durch die Organe unserer Wahrnehmung. Wie im Traum bewegen wir uns von einem Ort zum anderen und die real besuchten Orte tauchen in unserer Erinnerung nicht selten auf, wie magische Stätten aus Tausendund einer Nacht. Selbst das Flugzeug nimmt immer mehr Konturen eines fliegenden Teppichs aus dem Reich der Märchenwelt an: denn, welcher Welt gehört die fliegende Maschine eigentlich an? Der imaginären oder der alltäglich realen?

Der in Düsseldorf lebende, junge Künstler Michail Pirgelis entreißt mit seinem Vorgehen das Flugzeug dem Imaginären mit der Absicht, es wieder zurück in unsere alltägliche Wirklichkeit zu holen. Dabei bedient auch er sich der von Badiou erwähnten Methode der Zerstörung, in der Hoffnung, den Kern des Realen, in diesem Falle der Maschine Flugzeug, bloßzulegen: Er zersägt ausrangierte Flugzeuge in Einzelteile von denen er zwei Elemente, die einem der seziierten Flugzeuge entnommen sind, in den Räumen der Galerie aufstellt: Zwei Teile der Außenseite der Passagierkabine ohne die Innenverkleidung, die jeweils zwei kleine Öffnungen haben. Sie sind für die Fenster vorgesehen. Das dünne, schwarz, rot, weiß und grau lackierte Aluminium, aus dem die Außenwände zu einem Bogen geformt sind, wirkt unerwartet fragil. Daran ändern auch nicht die aus Eisen gefertigten Stäbe, die wie ein Skelett dem Aluminium unterlegt sind. Dieses fragile, jedem Druck von Außen nachgebende Gebilde soll uns in Kilometerhöhe bei frierenden Temperaturen und bei einer Geschwindigkeit von mehreren hundert Kilometern schützen? Diese wackelige Angelegenheit soll das Reale eines Flugzeugs sein?

Ich selbst erinnere mich heute noch an mein Staunen, als ich vor etlichen Jahren im Washingtoner NASA Museum die realen Kapseln gesehen habe,

die bemannt nicht nur um die Erde gekreist sind, sondern es bis zum Mond geschafft haben. Diese winzig kleinen, aus hauchdünnem Aluminium gebastelten - von einer Konstruktion konnte man gar nicht reden - von losen Kabeln umschlungenen und von Silberfolien abgedichteten hybriden Gebilde haben Menschen nicht nur ins All befördert, sie haben sie wieder heil zurückgebracht. Ich glaubte, in eine fiktiven Welt geraten zu sein. Das Reale schien mir unmöglich real genug zu sein, um den Verdacht auszuräumen, hier werden Scheinwelten aufgebaut.

Und genau mit diesem Verdacht operiert Pirgelis, wenn er das Flugzeug wie ein Biologe, der auf der Suche nach der Lesbarkeit der Chromosomen ist, seziiert. Was er aber zum Vorschein bringt, befriedigt keineswegs unser Verlangen nach Identität des Seziierten mit dem realen Objekt. Da helfen auch nicht die akribisch ausgeführten Zeichnungen, die Pirgelis von den zerlegten Teilen der Flugzeuge macht, genauso wie die kleinen Objekte; Verflucht sei das Reale, das sich der Vorstellung nicht fügen will. »Cursed Flight« flackert in einer Neonschrift von der Wand. Verfluchter Flug, den die Koordinaten unserer Wahrnehmung trotz seiner Alltäglichkeit dem Reich des imaginären Scheins nicht fähig sind zu entreißen.

In seinem Buch spricht Badiou von der Dominanz eines zerstörerischen Verhältnisses zum Realen. Dieses Verhältnis bezeichnet er als die Passion fürs Reale, die identitär ist; sie führt alle Erscheinungen des Realen auf ihre Identität zurück. Es gibt aber auch eine andere Passion fürs Reale, die allerdings nur vereinzelt auftritt, und die keine Zerstörung bedeutet. Warum? Weil sie »eine differentielle und differenzierende ist, die sich die Aufgabe stellt, die minimale Differenz zu konstruieren, ihre Axiomatik anzugeben«. ³ Der »Weiße Quadrat auf weißem Grund« des russischen Malers Kazimir Malewitsch von 1918 ist so eine Konstruktion, die die Null-Differenz zwischen Weiß und Weiß, die Differenz des Selben zulässt. Es ist, wie Badiou sagt, eine »Proposition, die minimale Differenz der maximalen Zerstörung entgegenstellt«. ⁴

Um es gleich zu sagen: Der in Bonn lebende Künstler Thomas Egelkamp schlägt mit seiner Arbeit genau diesen anderen Weg an. Denn worauf weist das Spiegelbild, das eine zentrale Rolle in seinen Arbeiten spielt, wenn nicht auf die Differenz des Selben. Von dieser für das Verhältnis zum Realen außerordentlich bedeutenden Kluft wussten schon die Kirchenväter der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, als sie nur solche Bilder von Christus akzeptierten, die sein Antlitz als Reflexion in der

Fläche eines Spiegels zeigten, der von einem der Erzengeln gehalten wurde. Damit wurde von vornherein klar gemacht, das obwohl das Spiegelbild mit Christi Antlitz identisch ist, es doch eine, wenn auch ganz kleine, mit dem bloßen Auge nicht fassbare Differenz des Selben gibt, eine winzige Kluft, die Christus jedem vereinnahmenden und daher zerstörerischen Zugriff durch das Reale entzieht.

Egelkamp konstruiert fünf Objekte, die er »Spiegelungen« nennt. Was spiegeln diese Objekte? Es sind fünf aus Stahl konstruierte, ungefähr ein Meter hohe Sockel, die je eine quadratische Platte aus Acryl tragen. Diese Platten scheinen, bis auf eine, die die Umrisse eines Kopfes zeigt, blaue monochrome, transparent wirkende Flächen zu haben. Jede Platte ist von einer über ihr hängenden Lampe beleuchtet. Das Licht der Lampen drängt durch das Acryl und wird von unter den Platten, nur einige Zentimeter über dem Boden befestigten, ebenfalls quadratischen Spiegeln gefangen. Doch erstaunlich! Das auf den Flächen der Spiegel eingefangene Bild, reflektiert nicht die blauen monochromen Flächen oder den schattenhaften Kopf. Nein, ein völlig anderes Bild werfen die Spiegel zurück, denn unter den von oben einsehbaren Acrylplatten sind weitere, nicht einsehbare, ebenfalls mit blauer Farbe bearbeitete Platten untergebracht. Die reflektierten Bil-

der auf den Spiegelflächen sind visuelle Abdrücke dieser nicht einsehbaren, daher auch nicht »realen« Platten.

Ein Spiel aus amorphen, blau gefärbten Formen, deren Flüchtigkeit, ja selbst des angedeuteten Kopfes in einem der Spiegel, der einer Seifenblase gleicht. Scheinbilder, die das, was die Spiegelbilder Christi nur andeuten, nämlich die Differenz des Selben, in aller Deutlichkeit vorführen; statt das Reale als Identität zu behandeln, reißen Egelkamps Spiegelbilder eine Kluft zwischen dem Realen und seinem Bild auf. Das Reale wird von vornherein als nicht mit sich identisch, als eine Kluft behandelt.

Und in welche Kategorie des Realen gehört das schwarze Loch, von dessen Existenz uns die Wissenschaftler zu überzeugen versuchen? Egelkamp baut einen Leuchtkasten, der auf einer Acrylfläche amorphe, durch gelenkten Zufall entstandene Formen zeigt. Er nennt den Kasten »Das schwarze Loch«. Das Reale des schwarzen Loches besteht in seiner für die menschlichen Wahrnehmungskordinaten unermesslichen Tiefe, der bodenlosen, immer dunkler werdenden Kluft.

Drei blaue, ins Schwarze schimmernde Kuben bringt Egelkamp an die Wand. Sie haben das Qua-

drat, an dem Malewitsch einst die Differenz des Gleichen demonstrierte, zum Ausgangspunkt ihrer Formbildung. Quadrate sind es auch, die seine »Spiegelungen« strukturieren. Soll es ein Zufall sein, dass Egelkamp immer wieder auf das Quadrat zurückgreift, oder ist es die Kraft der Intuition, von der die Kunst des vorigen Jahrhunderts, eben wegen des Imaginären, gesäubert werden sollte?

Haben sich die frühen Kirchenväter mit der Andeutung der Differenz durch den Spiegeleffekt zufrieden gegeben, so wurden sie einige Jahrhunderte später deutlicher; sie bestanden darauf, statt des Antlitzes Christi die griechischen Anfangsbuchstaben seines Namens »IC« und »XC« von der Spiegelfläche reflektieren zu lassen. Diese Forderung zeugt von einem Wissen, das später verloren gegangen ist, denn nur so ist zu erklären, dass der Mensch technische Vorrichtungen anfang zu konstruieren, die in der Lage sein sollten, die Reflexion eines Gesichts dauerhaft zu fixieren: Die Kamera wurde erfunden und mit ihr setzte sich die Vorstellung durch, das mit dem Objektiv Eingefangene, die Fotografie, sei mit dem Realen identisch, es sei die Wahrheit. Von welchem Trug diese Vorstellung war, beginnen wir erst jetzt langsam zu begreifen.

Die Künstler und Künstlerinnen gehörten zu den ersten, die der Fotografie den trügerischen Schein der Wahrheit begannen zu entreißen. Stefan Demming ist einer dieser Künstler. Er nimmt Porträts mit einer Kamera auf, filmt diese Porträts mit einer Videokamera ab. Anschließend entnimmt er diesen bewegten Bildern des Videos einzelne Stills ab, die er als große Drucke präsentiert. Man könnte erwarten, durch dieses »Sezieren« des Bildes werden die Porträts mit dem Realen immer identischer. Das Gegenteil ist der Fall; es entstehen überlebensgroße Porträts einzelner Personen, über die sich horizontal laufende weiße Streifen ziehen. Wie hinter einer Jalousie - dem heutigen Schleier - zeichnen sich aus einem Abstand Gesichter ab. Je näher man jedoch an das Bild herantritt, um so weniger erkennt man. »Verschwindigkeit« nennt Demming diese eigenartige Erscheinung, die der technischen Eigenschaft des Mediums Video zu verdanken ist. »Die halbe Wahrheit« ist der Titel der Bilderserie, der diese Porträts angehören. Eben, nur eine halbe Wahrheit, die weit davon entfernt ist, mit dem Realen identisch zu sein.

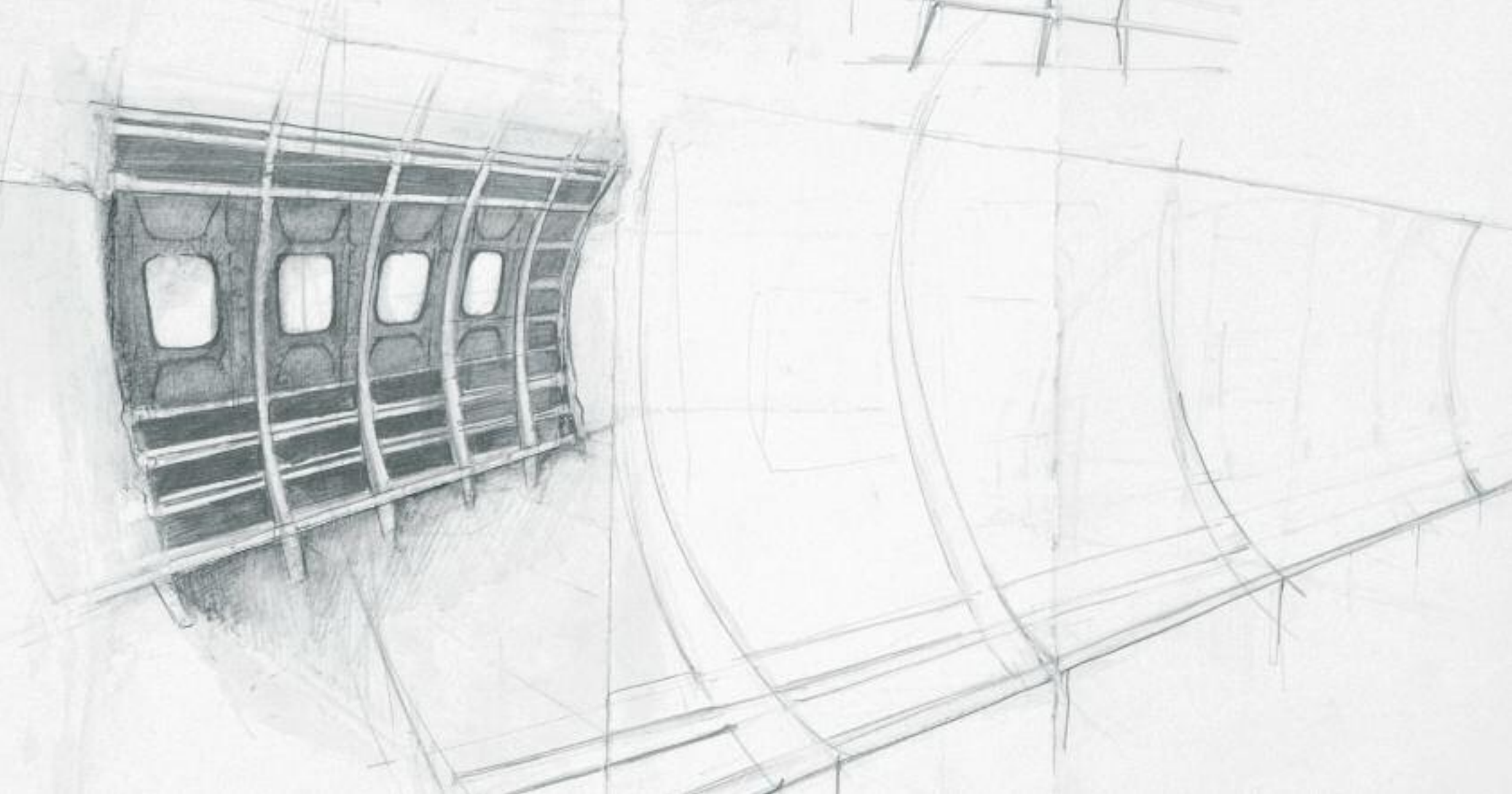
¹ Alain Badiou, Das Jahrhundert, Zürich-Berlin, 2006, S.63 ff.

² ebenda, S.70

³ ebenda, S.72

⁴ ebenda, S.72

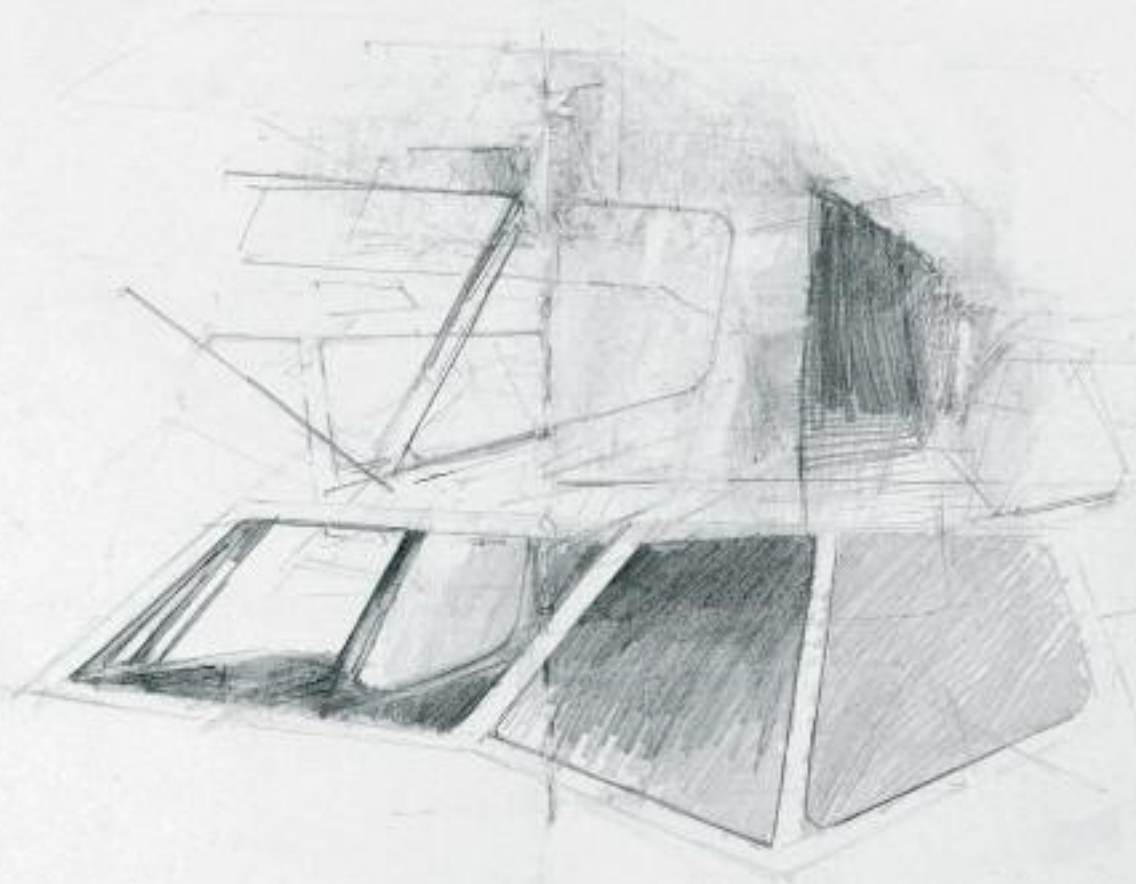
MICHAIL PIRGELIS | DIE GANZE ZEIT STARK SEIN | CURSED FLIGHT |
SPIEGELSCHRANK | LA GRANDE ILLUSION |













CURSED

FLIGHT

A neon sign spelling the word "FLIGHT" in white, mounted on a dark panel. The sign is composed of several neon tubes bent into the shape of the letters. The letter 'F' is on the far left and is not illuminated. The letters 'L', 'I', 'G', 'H', and 'T' are illuminated with a bright white light. The sign is mounted on a dark, possibly black, rectangular panel. Several black wires are visible, extending from the sign towards the left and right sides of the frame. The background is dark and textured.



