



Das erste Nano-Arbeit-Objekt (Jens Risch, Seidenstück I)

Wolfgang Nethöfel

Bei erster Betrachtung ist Seidenstück I ein natürliches Objekt, das als Kunst inszeniert ist. Die sich aufdrängende Formlosigkeit frustriert gezielt ästhetische Erwartungen, und das ist inzwischen banal. Bei genauerer Betrachtung und Reflexion verzweigen sich allerdings die Beschreibungen und Bewertungen.

leugnende Form

Seidenstück I – die sich selbst ver-

Der eine Weg führt über die Inszenierung. Je digitaler, glatter die Frustration der Formerwartung ist, desto verzweifelter krallen sich die Konnotationen der Inszenierung in die „an sich“ bedeutungslose, zufällig raue Oberfläche der Form. „Ich knote eine Schnur solange, bis sich kein weiterer Knoten mehr hinzufügen lässt.“ Diesem Plan folgend arbeitete ich von Oktober 2000 bis November 2004 an einem Kilometer Seidenzwirn...“, erzählt dann von der radikal reinen künstlerischen Existenz, von einer Hingabe an das Werk, die auch noch auf die Belohnung der Formvollendung verzichtet. Die nächste Story, die sich anlagert, lebt vom Bild des tätig meditierenden buddhistischen Mönchs, dem sich in der Absichtslosigkeit das Hier und Jetzt öffnet, eine Spur von Sisyphos. Dann kommt die Thematisierung unserer Arbeitswelt von ihren Rändern her: das vorindustriell Handwerkliche, ein Hauch Hans Sachs. Sodann das Patentrezept gegen die Langzeitarbeitslosigkeit: Mit der Selbstbeauftragung des Künstlers naht das Rettende auch. Schließlich sieht man, dass es noch Platz gibt im Schaukasten und dass nebenan schon die das nächste Objekt liegt, noch als Schnur. Tatsächlich: „Seit November 2004 arbeite ich am Seidenstück II (ebenfalls weiße Seide, 1000 m).“ Donnerwetter. Der Künstler setzt seine Existenz aufs ästhetische Spiel.

Aber wie sinnvoll diese Bilder und jene Geschichten sein mögen, wie ernst es dem Künstler damit auch sein mag – es hilft nichts. Bei genauer Betrachtung verweigert sich noch die negierte Form, indem sie einfache Bedeutungen abschüttelt und parasitäre Botschaften als Mythen entlarvt. Die gute alte Zeit, wo die Arbeit noch Werk war und die Religion noch entrückte, hat wie der edle Wilde der Südsee ihren Sitz im Leben unserer Träume. Sie erleichtern unser Leben, ohne uns orientieren zu können. Auch als kollektiver Mythos tappen diese Wunschbilder nur nach dem, was sie beschwören, und was sie über die Welt verraten, aus der sie hervorgegangen sind, kann man nicht so genau wissen. Der Kunstweg der radikalen Formverneinung endet stets in der Sackgasse, allenfalls im rasenden Stillstand, aus dem nur nachdenkliche Detailbetrachtung herausführt. Es ist anfangs hilfreich, wird zunehmend plau-

sibel, ist aber keineswegs notwendig, diesen Ausweg der Intention des offensichtlich detailversessenen Künstlers zuzuschreiben. Wäre dieses Objekt aber wirklich formlos, wäre seine Inszenierung die bloße Demonstration eines exotischen Herstellungsprozesses. Der Künstler säße da wie einer jener von der Moderne pervertierten Fakire, aufgerieben zwischen Medienaufmerksamkeit und Konkurrenz, mit dem wirklichen Risiko, seine Autodestruktion steigern zu müssen, um einen Grenznutzen zu erzielen, der ästhetisch immer am seidenen Faden hänge. Am Ende drohen Nagelbrett oder Lebenslänglich und das anerkennende Schulterklopfen der professionellen Kunsttouristen: netter Versuch.

Seidenstück I – die sich selbst thematisierende Form

Der andere Weg nähert sich der Form und folgt ihr thematisch. Das ist durchgehend schwierig, aber nicht unmöglich und schon gar nicht beliebig. Man erfährt zwar: „Das Seidenstück I misst ca. 0,09 x 0,08 x 0,06 m“, aber ohne diesen geeichten Maßstab oder einen abschätzbaren Hintergrund ließe sich nicht einmal die Größe des Objekt bestimmen, und ohne Vorwissen würde man sich wohl auch über das Gewicht (28 Gramm) täuschen. Das scheinbar Zufällige und Gestaltlose des Ganzen wiederholt sich in beliebigen Ausschnitten, so dass sich zunächst kein Aufbau erkennen lässt. Allerdings wird das an der scheinbaren Unform abgleitende Auge immer wieder von der scheinbar ungestalteten Oberfläche festgehalten. Mit dem zweiten Blick thematisiert die Form Paradoxie und Inkonsequenz ihrer Nichtgestalt zugleich. Denn immerhin wiederholt sich die durchgängige Amorphie von Gesamtbild und Bildausschnitt des Objekts auf seiner Oberfläche als Isomorphie. Die knollige Grobform bildet sich in der porösen Feinstruktur ab. Gerade wenn man sich den interpretativen Verlockungen der mitlaufenden Inszenierung verweigert: vor dem Hintergrund durchgehaltener Nicht-Abbildung, ja Nicht-Repräsentativität scheint sich die über alle Aufbauebenen durchgehaltene Selbstabbildung als zwar überraschend einfaches, aber gar nicht triviales Formprinzip erkennen zu lassen. Der mit der Inszenierung gesetzte Kontext der Form verhindert also lediglich, dass solch eine immanente Deutung sich schließt. Stattdessen öffnet sich, je nach Vorverständnis des Rezipienten, Ästhetik anders oder eine Ästhetik.

In jedem Fall ist die Formanalyse selbst ist weder abgeschlossen noch bleibt sie nun inhaltsleer. Dass die Formbeschreibung notwendig zwischen unterschiedlichen Analogien schwankt – Bimsstein, Kohlgewächs, Koralle? – erweist sich als schlüssig, wenn man die beigegefügte Lupe zu Hand nimmt. Man sucht, erkennt dann endlich jene einzelnen Knoten, die der Künstler gemacht hat. Sie durchbrechen zwar die Isomorphie der Gestalt, setzen sie aber in einer anderen Ebene, auf neue Weise fort: in Verknötungsstufen. Und gleichzeitig ergibt sich ein Deutungsparadigma: Mineral, Pflanze, Tier, Mensch, das jedenfalls das Natur-Kultur-Thema mit Sicherheit setzt. Aber dies verschärft Rückfragen an die Form, die sich nun ergeben. Sind jene Knoten nur das Ausgangsmaterial oder schon das zugrunde liegende und sich durchsetzende Gestaltungsprinzip? Wo endet aber dann die Oberfläche, wo beginnt die innere Form? Oder ist eben diese Unentscheidbarkeit sowohl der klassifikatorische wie der interpretatorische Schlüssel dieser nun plötzlich ganz besonderen Form?

Jens Risch hat seinem vorerst singulären Objekt den zweiteiligen Namen „Seidenstück“ gegeben. Gerade deshalb scheint die Heideggersche Wortontologie alle Vermutungen und Assoziationen, die von der Formanalyse ausgelöst werden, auffangen und bannen zu können. Tatsächlich aber verweigern sich beide Worte nun den Anmutungen von bodenloser Tiefe, zusammen rufen sie uns ein „Hiergeblieben“ zu und halten uns fest an der Oberfläche. „Seide“ vereint Kultur und Natur, während wir entweder einem „Stück Natur“ oder einem „Stück Kultur“ begegnen. Die durchgängige, aber in den Schichten präzise gebrochene Porosität des Ob-

jekts verweist ebenso hartnäckig auf Lücken, die zwischen linguistisch sauber zu trennenden Diskursen klaffen, wie die Knoten, auf die wir gestoßen sind, Verschränkungen unabweisbar machen. Anders als die schließlich leer laufende anti-ästhetische Inszenierung, in der sich mit der Bedeutung der Form gleich eine Werkbotschaft aufdrängt, erweist sich allerdings die aufgedeckte Werkstruktur als zwar semantisch offen, aber in der Nicht-Beliebigkeit ihres internen Gefüges als hoch selektiv, sobald bestimmte Deutungen erprobt werden. Mögliche Deutungen müssen so komplexe Vorbedingungen erfüllen, dass mythische Spekulationen von vornherein keine Chancen haben und vorschnelle Anwendungen rasch scheitern. Die Form des Objekts thematisiert durch die Knoten, die der Künstler gemacht hat, zunächst einmal nur den Prozess ihrer Entstehung als ihre Herstellung.

Seidenstück I – der sich selbst thematisierende Herstellungsprozess

„Ich setzte dabei einfache Knoten nebeneinander... Bis zum 06.11.2004 knotete ich ihn zum vierten mal (3,35 m), zum fünften mal (0,85 m) sowie zum sechsten mal, womit das Stück fertig wurde.“ Die Endform ist bestimmbar als Ergebnis eines vom Künstler begonnenen, durch Materialeigenschaften begrenzten Prozesses, in dem ein vom Künstler als zweidimensional thematisiertes teilelastisches Material in einen annähernd stabilen Grenzzustand versetzt wurde, den der Beobachter dann als dreidimensionales Gebilde wahrnimmt. Der Prozess selbst ist repetitiv und erzeugt als Grundform knotentheoretisch einfach zu beschreibende Gebilde, in denen sich nach dem Hooke'schen Gesetz Federkräfte akkumulieren. Zunächst neutralisieren die Abstände zwischen den Knoten die jeweils gespeicherte Energie, die Ungleichmäßigkeit der Knoten und die unregelmäßige Verteilung von Viskosität und Elastizität der Faser wirken sich kaum auf die Form aus. Der Seidenfaden, der ohnehin bereits verzwirnte einzige natürliche Endlosfaden, scheint in seiner neuen Gestalt fast so geometrie- und techniknah zu sein wie der alte.

Das ändert sich abrupt, sobald irgendwann irgendwo die Abstände eine kritische Grenze unterschreiten. Jetzt treten Rückwirkungen auf, in denen die minimalen natürlichen Ausgangsdifferenzen zu unvorhersehbaren plötzlichen Veränderungen führen, zu mikro-dramatischen lokalen Formkatastrophen, die immer häufiger zu Voraussetzungen des nächsten zu repetierenden Aktes werden. Die innere Form wird ein immer komplexeres Gemisch von verknoteten Knoten und verzwirnten und verdrehten Unknoten. Hinzu kommen Anknüpfungen des dann doch reißenden Fadens als Knoten neuer Art. Der anfangs tatsächlich bloß wiederholte und in den Durchgängen nur seriell variierte Akt des Knotens entfernt sich also langsam aber sicher vom meditativen Tun, er individualisiert sich zunehmend im Lauf der Zeit bis hin zu jener einen letzten Handlung, bei der sich dann – ganz wie sonst auch – herausstellt, dass das Werk nun vollendet ist. Mit der Rekonstruktion dieser durch notwendige Beziehungen vordefinierten großen Geste, die den gesamten Herstellungsprozess abschließt und in jedem Sinn in sich enthält, bewährt sich die Unscheinbarkeit des Produkts als Ausgangspunkt eines Weges, mit dem wir den Herstellungsprozess nachvollzogen haben, und als Hintergrund einer Erkenntnis, die von der Eigentümlichkeit der Form nicht zu trennen ist.

Normalerweise verbirgt bei Kunstwerken die feste Formgrenze zwischen Figur und Hintergrund auch den Herstellungsprozess vor dem Betrachter. Das zeigt sich umso deutlicher bei der Grenzform des Happenings, weil hier die Grenze zwischen Probe und Performance, gelegentlich auch die zwischen Akteuren und Zuschauern, demonstrativ überschritten und dadurch zum Thema wird. Der Preis, der für spontane Einsichten bezahlt wird, ist das Risiko der Erkenntnislosigkeit, die mit möglicher Formlosigkeit einhergeht. In „Seidenstück I“ ist dieses Risiko minimiert. Der Künstler entmythologisiert die Geburt des Werks so gut es geht, indem er den innerhalb eines kontinuierlichen Prozesses, der auf einen Gestaltabschluss finalisiert

ist, zwar notwendigen, aber unbegreiflichen Sprung über die Dimensionsgrenzen hinweg in den Fokus dessen rückt, worauf die Gesamtform in ihrem internen Aufbau immer wieder verweist. Wir stehen ja zwar vor einem dreidimensionalen Gebilde, von dem wir wissen, dass es aus einem Faden entstanden ist. Aber wenigstens von diesem Exemplar wissen wir, dass seine durchgehende Struktur eine Art zweidimensionales, vielfach gefaltetes Gewebe ist, das erst durch sich verstärkende und neutralisierende Kräfte zusätzliche Eigenschaften angenommen hat. Sie „erklären“ wie in René Thoms katastrophentheoretischen Modellen die charakteristischen Löcher und Sprünge an der Oberfläche als zweidimensionale Projektionen eines „tieferen“: dreidimensionalen Kontinuums mit „gefalteter“ Oberfläche. Diese Faltungen sind nicht direkt beobachtbar, aber in ihnen ist die Nichtvorhersehbarkeit der natürlichen Materialeigenschaften und des einzelnen Herstellungsaktes so genau wie möglich festgeschrieben, an denen sich die künstlerische Intention bricht.

Diese intime Verschränkung von Struktur, Genese und Thematik charakterisiert „Seidenstück I“ als singuläre Form, die ohne jenen schon zu Beginn intendierten letzten Knoten weder entstanden wäre noch als solche dauern würde. Es ist etwas Neues entstanden, das abschließend seinerseits zum Thema wird.

Seidenstück I – sich selbst thematisierende Kreativität

„Seidenstück I“ steht als Grenzprodukt so auf der Kreuzung zwischen Werk und künstlerischem Prozess einerseits, Natur und Kultur andererseits, dass seine formalen Besonderheiten exemplarische Einsichten in den Entstehensprozess des Neuen ermöglichen. Das zielgerichtete Tun des Künstlers behandelt Seide technisch – und tatsächlich entsteht ja auch ein Gewebe. Dessen Besonderheit, gleichsam sein Muster ist allerdings ein Ineinander von innovativer Kunst und künstlerischer Innovation. Man kann an ihm ablesen, was Kreativität ist, und das Ergebnis ist deshalb so verblüffend, weil es so vertraut ist. Mit jedem einzelnen Knoten hat der Künstler jene verkettete, im Alltag der Wahrnehmung entzogene Ur-Operation vollzogen, die Niklas Luhmanns Gewährsmann George Spencer-Brown „Draw a Distinction“ genannt hat. Wir wissen nun, dass jene Unterscheidungen immer an jener Oberfläche der Form agieren, wo zwischen Figur und Hintergrund unterschieden wird, auch wenn diese sich dann tatsächlich im Innern der Form verbirgt, wenn ihr Aufbau abgeschlossen ist und die Genese sich in der Gestalt verbirgt. Wir können durch die ästhetische Analyse von „Seidenstück I“ nachvollziehen, wie die „Laws of Form“ den Rest besorgen. Die Gödelsche Abfolge von Verkettung und Selbstimplikation lässt sehr schnell hochkomplexe Formen entstehen.

Allerdings geschieht dies unter Voraussetzungen, die in jenem Formalismus verschwiegen werden, die nun aber die Funktion der Inszenierung im Hintergrund erkennbar machen und ihre eine spezifische Bedeutung für die Form geben. Die ungeheuerliche Wirksamkeit jenes Urformalismus und das Eindrucksvolle seines jeweiligen Ergebnisses leben von der singulären Konstellation der Anfangssetzung, die zur Voraussetzung der mitlaufend sich entfaltenden Semantik wird. Was im Gödelschen Notationsmechanismus nur als Durchnummerierung der Elemente auf jeder wiederum nummerierten formalen Stufe erscheint, ist in Wirklichkeit eine Erinnerungsspur, die sich als Geschichte entfaltet, wenn man zu verstehen beginnt. „Seidenstück I“ erzählt als Kunstwerk Knoten für Knoten, wie aus Anfangssetzung und erinnernder Verkettung gegen den Entropiestrahl eine Gestalt entsteht, die sich nach einer letzten Unterscheidung als Ganzes vor ihrem Hintergrund abhebt und als bestimmte Form eine bestimmte Bedeutung entfaltet. Der Nachvollzug der Genese des „Seidenstücks“ erklärt Kreativität geradezu antimythisch, doch es ist genau dieses aufklärende Verständnis künstlerischen Schaffens, das die Brücke schlägt zu anderen Bedeutungsschichten. Ein tragfähiges Verständnis von „Welt als Schöpfung“, das sich so eröffnet, muss sich wiederum an den herausgearbeitete-

ten spezifischen Formmerkmalen orientieren. Sie sind kontingent, aber alles andere als beliebig

Hinter dem ästhetischen Spiel des Künstlers mit dem unendlich Kleinen auf der Erkennbarkeitsgrenze zwischen Zufall und künstlerischer Intention kann man präzise Querverweise und zahlreiche Analogien erkennen, Die Inszenierung lädt mit bereitgestellten Lupen, der beigegebenen Foto- und Text-Dokumentation sowie dem parallel dargebotenen „Seidenstück II“ als Work-in-progress-Pendant dazu ein, sich „Seidenstück I“ über dessen Produktion ingenieurstechnisch und sogar naturwissenschaftlich anzunähern. Die unterschiedlichen Modelle des produktiven Umgangs mit dem Unendlichen verweisen hier wie da auf die Bedeutung der Grenzoberfläche. Nähert man sich ihr theoretisch oder praktisch, so öffnet sie sich zu einer Landschaft mit riesigen Abständen zwischen Gebilden mit neuen Eigenschaften, zwischen denen sich neue Abgründe öffnen. Dass das Ganze andere Eigenschaften hat als seine Teile zeigt sich an den sprunghaften Veränderungen der Elemente an der Oberfläche. Die ultrastabilen gelben Goldatome werden sprunghaft rot und chemisch äußerst aggressiv, wenn die Goldpartikel ultrafein werden und das Verhältnis von Volumen und Oberfläche unter eine kritische Größe fällt. In ähnlicher Weise scheinen sich im ästhetischen Modell von „Seidenstück I“ die Kokonfäden aus dem Heißkanal der Natur zu verhalten, wenn sie in die intentionale Hochspannung des künstlerischen Zugriffs geraten.

Die weltanschauliche Qualität dieses ultrafeinen, ultraleichten ästhetischen Elektrospins mag je nach Perspektive unterschiedlich interpretiert werden. Aber man sollte respektieren, dass „Seidenstück I“ ein hochspezifisches Modell ist, das zur einen Seite hin präzise Analogien zwischen Naturvorgängen und menschlicher Kreativität erschließt und das zur anderen Seite hin verbietet, technische Innovation zu mythologisieren. Die Kunst selbst wird im Zeitalter eines ästhetischen Anything goes dadurch nicht neu reguliert, aber rehabilitiert als eine spezifische Form gesellschaftlich Arbeit. Es ist Probehandeln im Vorfeld gesellschaftlicher Veränderungen. In der Linie der hier zusammengetragenen Beobachtungen und Reflexionen ist

„Seidenstück I“ das erste Objekt, in dem sich Nano-Arbeit thematisiert.