

Dear reader,

This is an author-produced version of an article published Konrad Scheurmann/ André Karliczek (eds.), *Gesprächsstoff Farbe*. It agrees with the manuscript submitted by the author for publication but does not include the final publisher's layout or pagination.

Original publication:

König, Hildegard

Andachtsräume – Farbe als Medium von Transzendenz. Beobachtungen zu zeitgenössischen Installationen

in: Konrad Scheurmann/ André Karliczek (eds.), *Gesprächsstoff Farbe*, pp. 374–381

Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017

<https://doi.org/10.7788/9783412509941.267>

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Vandenhoeck & Ruprecht Verlage: <https://www.vr-elibrary.de/self-archiving>

Your IxTheo team

Liebe*r Leser*in,

dies ist eine von dem/der Autor*in zur Verfügung gestellte Manuskriptversion eines Aufsatzes, der in Konrad Scheurmann/ André Karliczek (Hrsg.), *Gesprächsstoff Farbe* erschienen ist. Der Text stimmt mit dem Manuskript überein, das der/die Autor*in zur Veröffentlichung eingereicht hat, enthält jedoch *nicht* das Layout des Verlags oder die endgültige Seitenzählung.

Originalpublikation:

König, Hildegard

Andachtsräume – Farbe als Medium von Transzendenz. Beobachtungen zu zeitgenössischen Installationen

in: Konrad Scheurmann/ André Karliczek (Hrsg.), *Gesprächsstoff Farbe*, S. 374–381

Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017

<https://doi.org/10.7788/9783412509941.267>

Die Verlagsversion ist möglicherweise nur gegen Bezahlung zugänglich.

Diese Manuskriptversion wird im Einklang mit der Policy der Vandenhoeck & Ruprecht Verlage publiziert: <https://www.vr-elibrary.de/self-archiving>

Ihr IxTheo-Team

Andachtsräume – Farbe als Medium von Transzendenz. Beobachtungen zu zeitgenössischen Installationen. In: Gesprächsstoff Farbe, Konrad Scheurmann, André Karliczek (Hg.), Böhlau 2017. 374-381.

Räume der Besinnung - Andachtsräume

Wenn „... gute Gedanken kommen, so soll man die anderen Bitten fahren lassen und diesen Gedanken Raum geben und ihnen in Stille zuhören“.¹ Es ist nicht extravagant, im Jubiläumsjahr der Reformation bei Martin Luther nach dem Motto einer Ausstellung zu suchen. Unter dem Titel „Gedanken Raum geben“ bot das GRASSI Museum für angewandte Kunst Leipzig zehn Künstlern und Künstlerinnen die Gelegenheit, geistig-spirituelle Räume zu erschaffen². „Künstler gestalten Räume für Besinnung“, sagt der Untertitel, und der Begleittext verweist auf „religiöse Rückzugsorte“³, die in der pluralen Gegenwart jenseits traditioneller Gegebenheiten angesiedelt sind.

Als „Räume für Besinnung“ gelten üblicherweise Andachtsräume⁴, und man zählt in der europäischen Kultur darunter Kirchen und Kapellen, Synagogen, Moscheen und Tempel. Sie sind intendiert als Orte der Transzendenz, wobei Transzendenz verstanden wird als ein vielschichtiger Überschreitungs Vorgang, der bei der sinnlichen Wahrnehmung von Gegebenem beginnt und bei der Erzeugung von Sinnwelten nicht endet: das Transzendenzgeschehen ist letztlich unabschließbar, ist doch die Fähigkeit zur Transzendenz wesentlicher Ausdruck des Menschseins⁵. Andachtsräume sind Orte imaginerter und inszenierter Transzendenz, Orte potentieller Transzendenz erfahrung und performativer Transzendenzkonstruktion⁶. Dabei artikulieren die traditionellen Andachtsräume ein religions- und

¹ Vgl. Begleittext im Flyer zur Ausstellung, die von November 2016 bis Mai 2017 gezeigt wurde.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Zur Bedeutung von „Andacht“ vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Hier: Bd 1, S. 303: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?lemma=Andacht> (12.12.2016)

⁵ Vgl. König, Hildegard: Unangepasste Transzendenz. Zeitgenössische Kunst im Kirchenraum, in: Raumkonzepte in der Theologie. Interdisziplinäre und unterkulturelle Zugänge, hg.v. Angela Kaupp, Ostfildern 2016, S. 113-125; hier: S. 114-115.

⁶ Vgl. König, Hildegard, 2016, S. 117; vgl. Vorländer, Hans: Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen. Eine Einführung, in: Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen, hg. v. Hans Vorländer, Berlin, Boston 2013, S. 1-42; hier: S. 35.

philosophiegeschichtliches Transzendenzkonzept, das auf ein Absolutes zielt und auf einen Bereich Jenseits, der innerweltlichen Kategorien von Raum und Zeit enthoben und letztlich jedem Zugriff entzogen ist. Im Jenseits siedelt Heiliges, Göttliches, Numinoses, an das sich in vielfältiger Weise menschliche Heilserwartung bindet. In den Religionen drückt sich das traditionelle Transzendenzkonzept in den symbolischen Ordnungen der Glaubensgemeinschaften aus und wird kommunikativ und performativ realisiert in kultischen Feiern, Frömmigkeitspraxen und theologischen Reflexionen.

Im Zuge der Religionskritik des 19. und 20. Jahrhunderts und der mit ihr in Europa einhergehenden Säkularisierungsprozesse wurden jenseitig geprägte Transzendenzkonzepte fragwürdig, aufgegeben oder neu formuliert: Transzendenz wird „weltimmanent“ wahrgenommen als das letztlich „Unverfügbare“ oder als das „Unverfügbargestellte“⁷.

Zeitgenössische Kunst, sofern sie sich innerhalb solcher Säkularisierungsprozesse ereignet, entzieht sich vorgegebenen Transzendenzkonstruktionen, bricht sie autonom auf und fügt im kreativen Akt nach Bedarf Zitate und Erinnerungsfragmente in einen weltimmanenten Transzendenzkontext ein.

Das Museum als Andachtsraum

Mit dem Aufbrechen jenseitsgeprägter Transzendenzkonzepte verschwimmen die Grenzen zwischen sakralen und profanen Räumen. Weltimmanente Transzendenz ist potentiell überall erfahrbar, braucht aber den Erschließungsmoment des Gewährwerdens: einen Impuls, einen Ort, ein anstößiges Gegenüber, das eine emotionale und mentale Bewegung erzeugt.

Orte, die solche Erschließungsmomente bieten können, sind Museen. Spätestens seit der Frühromantik fungieren Museen in diesem Sinne als Orte der Andacht⁸: sie

⁷ Vgl. Vorländer, Hans, S. 20-30.

⁸ Vgl. Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur Sammlung, München 2002, wo im Abschnitt „Galerien als Kapellen der Kunst“ (S. 78-81) das romantische Konzept der ästhetischen Religion beschrieben wird; danach gilt Kunst als Gottesdienst und Kunstgenuss als Gebet; im Museum als Tempel (Wackenroder) und in der Kunstgalerie als „ästhetischer Kirche“ (Hölderlin) geschieht in der kontemplativen Betrachtung der Kunst die Schau des Heiligen. (Caspar David Friedrichs „Das Kreuz im Gebirge“ (1807/1808, Dresden) und seine Rezeption in der Folgezeit stehen exemplarisch für diese konzeptionelle Verbindung von Kunst und Religion. Die seither breit und bis heute verwendete Andachtsraum-Metaphorik wird durchaus ambivalent rezipiert. Eine Reihe illustrativer Zitate hierzu bietet Habel, Marcus Andreas: Ein

bewahren und präsentieren nicht nur ihre Artefakte und stellen sie dem analytisch-kritischen Blick aus, sondern auch der andachtsvollen Betrachtung.⁹ „Ich glaube“, meinte dazu die Kuratorin der Ausstellung im Grassi Museum, „das Museum ist an sich ein Andachtsraum und präsentiert das in dieser Ausstellung in besonderer Weise“.¹⁰ Zwar steht in einem Museum für angewandte Kunst zunächst der Nutzen der Objekte und die damit verbundene Ästhetik im Vordergrund. Aber darin erschöpfen sich die präsentierten Artefakte nicht: im praktischen Nutzen waltet ein geistiger, den Dingen eignet eine Transzendenz und in ihrer absichtsvollen Konstellation offenbaren sich Transzendenzverhältnisse, wenn Assoziationen provoziert, Erinnerungen geweckt, und emotionale Reaktionen ausgelöst werden; wenn also die Präsentation zum Abbild wird für eine über die Perzeption zugängliche geistige Dimension. Dann mutiert die schützende Hülle um ein fragiles oder kostbares Objekt zum Tabernakel, in dem sich beim Betrachten die eigene Zerbrechlichkeit, das eigene Kostbar-Unveräußerliche anschauen und deponieren lässt. Was ausstellungstechnisch mit separierten Räumen, mit reduziertem Licht oder Glasvitrinen intendiert ist, nämlich die Objekte möglichst schadlos auszustellen, vermittelt durch die auratische Inszenierung denen, die darauf aus und darauf hin gestimmt sind, eine Anmutung von Sakralität¹¹.

Installierte Räume : Osmar Ostens „Weltteppich“ und Emil Siemeisters „Wenderaum des Atems“

Jahrhundert Zukunft der Museen. Krisen und Kritiken, Pläne und Perspektiven 1900-2010, Berlin 2012, S. 33-35.

⁹ Präzise ins Bild gebracht vom Fotokünstler Thomas Struth in der Serie „Audience“ von 2004 (ausgestellt in der Kunsthalle Zürich 2010), und im Feature „Der Beobachter“ von Johannes Halder kommentiert: „Sie stehen in Scharen auf dem blank polierten Boden und starren andachtsvoll ergriffen in die Luft, geradeso, als geschähe dort, wohin sie schauen, ein Wunder, eine Offenbarung“. Halder lässt im folgenden den Künstler zu Wort kommen: „Das hat so diesen Freiraum an Reflexion und Kontemplation, der ansonsten im Leben der meisten Leute heutzutage wenig Platz hat. Früher waren ja die Museen viel leerer als heute, das heißt, daraus kann man irgendwie schließen, dass mehr Leute so einen Zustand suchen“. (http://www.deutschlandradiokultur.de/der-beobachter.1013.de.html?dram:article_id=170593; Zugriff vom 7.2.2016).

¹⁰ Kuratorin Evelyn Schweynoch im Gespräch am 21.12.2016: Sie betont, dass gerade auch in den Gebrauchsgegenständen ein geistiger Nutzen liegt, dass sich in ihnen Kunst als Nahrung anbietet: „Wir brauchen Kunst zum Leben; der gesamte Ausstellungsraum ist eine große Schale“ (vgl. die Installation „Die Leere“ von Rudolf Bött in der Ausstellung „Gedanken Raum geben“), voll mit derart Nahrhaftem.

¹¹ Ein kritischer Blick auf die auratische Inszenierung der Objekte kann die Frage nach den Intentionen evozieren: Was wird mit der Aura geschützt? Was wird sakralisiert und wem nützt es?

Die ausgestellten Installationen gehen das Thema „Räume der Besinnung“ in einem intendierten Dialog mit dem Ausstellungspublikum an. Sie sind Angebote von Sinn, die sich über die Sinne, über optische, akustische und haptische Wahrnehmung erschließen. Interaktion ist gewünscht: Wer sich auf die einzelnen Objekte einlässt, macht seine ganz eigenen Erfahrungen der Transzendenz, d.h. des Übersteigens von Grenzen und Schwellen, die irritierend und verstörend neue Räume der Wahrnehmung, der Besinnung, auch des Rückzugs und der Meditation eröffnen. Die Bedeutung und das Gewicht der Installationen realisiert sich in den individuellen inneren Resonanzräumen der Besucher: Was die eine sinn-voll findet, betrachtet ein anderer als banal. Wenn im Folgenden zwei Installationen vorgestellt werden, ist diese Auswahl subjektiv, entspricht der Resonanz, welche die Betrachterin selbst wahrgenommen hat.

Osmar Osten, „Weltteppich“

Der Chemnitzer Künstler Osmar Osten¹² beansprucht für seine Installation „Weltteppich“ (Abb.1) eine Raumecke, die er mit einem Teppich aus kirgischem Wollfilz¹³ auslegt und damit seinen Raum definiert. An zwei Seiten hat dieser Raum seine Begrenzung durch die Wände, die anderen beiden Seiten bieten offenen Zugang.



¹² Osmar Osten, 1959 in Karl-Marx-Stadt geboren, Studium der Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste, Dresden; 2007-2008 Stipendiat im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg, Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste; lebt und arbeitet in Chemnitz, vgl. Ausstellungsflyer „Gedanken Raum geben“.

¹³ Teppichgröße 3,13 m x 1,48 m, Applikationsarbeit aus gefilzter Schafwolle.

Abb. 1, Osmar Osten, Weltteppich (2016), Grassi Museum für angewandte Kunst Leipzig (Foto privat)

Der Teppich wird dominiert von den Farben Rot und Grün, die ornamental ineinander verschlungen sind. Ein Mittelfeld ist von einer braun-weiß gezackten Borte gerahmt. Auch dieses Feld ist ornamental in Rot und Grün gestaltet. In diesem Mittelfeld hat Osmar Osten zwei Objekte plazierte: ein kleines Kruzifix auf einem sechsstufigen Podest, ihm gegenüber im Abstand von etwa 1,5 m eine kleine geschlossene Lutherbibel¹⁴. Die Installation ist bestimmt vom „Prinzip der Einfachheit“¹⁵, das Ostens Werk insgesamt kennzeichnet. Diese Einfachheit ist allerdings aufgebrochen durch den ironischen Eintrag des Künstlers in jedes seiner Artefakte. Osten schreibt als Kommentar zu seiner Installation:

„Ja, Ja, was lernt man so als Künstler: ‚Augen auf im Straßenverkehr‘, das war noch vor der ‚Friedlichen Revolution‘ oder ‚Nie wieder Museum‘, das habe ich auch schon mal gehört. Was tun wir nicht alles, um unsere Abneigung gegen die Wahrheit zu rechtfertigen.

Neulich sagte mir einer, dass wir im atheistischsten Gebiet der Erde leben.

Die ‚Leipziger Lerche‘ ist bei Gott nicht der ‚Leib Christi‘ – oder?

Osmar – du stiehst dem lieben Gott die Zeit“.¹⁶

In der Installation wie im Kommentar dazu spielt der Künstler mit gängigen Assoziationen, durchkreuzt sie und stellt damit eine leicht-fertige Weltsicht in Frage: Kruzifix und Bibel als Symbole christlicher Frömmigkeitspraxis sakralisieren den Teppich, der seinerseits als religiöses Symbol auf die Frömmigkeitspraxis des Islam anspielt.

Den Symbolgehalt der Farben Rot und Grün scheint Osten laut seines Kommentars auf ihre verkehrstechnische Funktion reduzieren zu wollen: auf die Farben der Ampelmännchen, ihr ‚stop and go‘, das allerdings seinerseits durch den Hinweis auf die „Friedliche Revolution“ und die Zeit davor politisch aufgeladen wird. Dabei geht es in diesem ironischen Vexierspiel tatsächlich um eine Verlustanzeige, nämlich

¹⁴ Kruzifix auf sechsstufigem Podest aus Holz, 31 cm hoch, Dreinageldarstellung; Luther-Bibel, Fassung von 1984, Deutsche Bibelgesellschaft 1999.

¹⁵ Osmar Osten im Gespräch mit der Verfasserin am 11.12.2016.

¹⁶ Osmar Osten, Kommentar zur Installation; vgl. Ausstellungs-Flyer.

einer aufgrund von „Abneigung“ abhanden gekommenen Wahrheit, und mit ihr um den vom Künstler wahrgenommenen Bedeutungsverlust des Heiligen. Dieses kommt allenfalls noch in alltäglichen Floskeln und Redeweisen, vor: „bei Gott nicht..., dem lieben Gott die Zeit stehlen“. Die ironisch offen gelassene Frage, ob die „Leipziger Lerche“, ein lokales Süßgebäck, als Leib Christi, also jenes Brot, das im Zentrum christlicher Gottesdienste steht, durchgehen könnte, illustriert für ihn diesen Verlust: In einer Gesellschaft, in der die Bedeutung des Religiösen als heiliger Gegenwelt schwindet, ist alles denkbar¹⁷. In diesem Sinn ist auch Ostens Bemerkung in einem Gespräch über seine Installation zu deuten, es könne da statt einer Bibel auch ein Koran liegen oder ein anderes heiliges Buch oder eine ganze Bibliothek¹⁸. Welche Wahrheit auf dem Teppich liegt, ist letztlich unerheblich. Wer aber auf Wahrheit besteht, die nur seine eigene Wahrheit sein kann, hat sich mit Abwehrhaltungen auseinander zu setzen¹⁹.

Emil Siemeister „Wenderaum des Atmens“

In Nachbarschaft zu Osmar Osten, d.h. eine Klanginstallation²⁰ und zwei Ecken weiter, hat Emil Siemeister²¹ seine Installation „Wenderaum des Atmens“

¹⁷ Einblicke in die gesellschaftliche Präsenz und Akzeptanz von Religion bieten die Religionsmonitore, die seit 2007 von der Bertelmann-Stiftung durchgeführt wurden. Vgl. dazu Rieger, Martin: Religiosität in Deutschland, in: Herder Korrespondenz 63 (2009) S. 505-510, der einen Überblick über Methode und Ergebnis des Religionsmonitors von 2007 bietet. Demnach lässt sich ein Schwund institutionell verfasster Religiosität feststellen. Und der Religionsmonitor von 2013 bestätigt eine „weitgehend säkulare Kultur“ und den „Trend des Bedeutungsrückgangs des Religiösen“ im Westen wie im Osten Deutschlands, so Ruh, Ulrich: Deutschland: Was der ‚Religionsmonitor‘ verrät, in: Herder Korrespondenz 67 (2013) S. 280-281.

¹⁸ Osmar Osten im Gespräch mit der Verfasserin am 11.12.2016.

¹⁹ Es geht um Abwehrhaltungen einerseits zugunsten, andererseits gegen solchen Wahrheitsanspruch: Im „atheistischsten Gebiet der Erde“ (Osten, Ausstellungsflyer) behauptet sich einerseits Religion in Nischen mit der Tendenz zur Abwehr dessen, was außerhalb ist: verschlossene Kirchen, Binnenorientierung von Gemeinden, Binnencodes und Sprachlosigkeit gegenüber der Außenwelt. Andererseits artikulieren sich Abwehrhaltungen gegen solchen Wahrheitsanspruch in Unbehagen und Feindseligkeit gegen im öffentlichen Raum sichtbare Frömmigkeitspraxen und religiöse Symbole. Vgl. dazu Petzoldt, Matthias: Zur religiösen Lage in Ostdeutschland; in: Woran glaubt die Welt? Analysen und Kommentare zum Religionsmonitor von 2008, hg. v. Matthias Jäger, e.a., Gütersloh 2009, S. 125-150, der eine weit reichende „Resistenz gegen das Religiöse“ feststellt, die als Nachwirkung der zur „vorwissenschaftlichen Grundüberzeugung avancierten“ marxistisch-leninistischen These von der Unvereinbarkeit von Wissenschaft mit der Religion“ verstanden werden kann (S. 130).

²⁰ Installation „Brandung“ von Cornelia Friederike Müller, Leipzig.

²¹ Emil Siemeister, Jahrgang 1954, stammt aus Deutsch-Kaltenbrunn, Österreich, studierte Grafik an der Kunstgewerbeschule Graz und Freie Grafik an der Hochschule für angewandte Kunst Wien. Lehrbeauftragter für Grafik und Zeichnung u.a. an der Hochschule der Künste Berlin, an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und an der TU Dortmund. Er lebt und arbeitet in Königsdorf (Österreich).

eingrichtet. (Abb.2) Sie stellt sich von außen als ein geschlossener Raum dar, der nur durch eine Tür zugänglich ist und in seiner Dimension an eine einfache Fertiggarage erinnert²². Die Abdeckung mit schwarzer Kunststoffplane, auf Wunsch des Künstlers wie provisorisch übergeworfen, ein „trashiges Moment“, wie er selbst erklärt²³, steht wie ein ästhetischer Bruch zum Innenraum, in welchem mehrfach absichtsvoll übereinander gesetzte Lagen von transparenten Kunststofffolien zum wesentlichen Medium der Installation werden. Diese Folien²⁴ bedecken alle vier Innenwände wie glatte Vorhangbahnen. Siemeister hat diese über die ganze Fläche mit Zeichnungen versehen, die er aus Initialen des „Macclesfield Psalters“²⁵ entnommen hat. Die dort zum Teil winzigen Ornamente, Grottesken und enigmatischen Szenen hat er kopiert und vergrößert und dann die Flächen innerhalb der Konturen mit Gemischen aus rötlicher und grünlicher Nachleuchtfarbe ausgefüllt²⁶. So entstehen diffuse „Patterns“, so Siemeister, die sich einer präzisen Wahrnehmung entziehen.

Was im spätmittelalterlichen Gebetbuch randständig-illustrativ den Text begleitet, rückt in der Installation ins Zentrum und wird selbst zur Textur: Durch Wiederholungen und Spiegelungen der Motive, durch die Motivverdichtung mittels der übereinander gehängten Folien entsteht der Eindruck einer vielschichtigen Komposition mit einem schwer entzifferbaren Rhythmus, „einer Partitur, die man nicht lesen kann“²⁷, und die - bei Licht betrachtet²⁸ - als blasse Ornamentik erscheint.

²² Raumkörper aus Spanplatten 4 m x 6 m, Außenfarbe Grau.

²³ Gespräch mit Emil Siemeister am 21.1.2017.

²⁴ Es handelt sich um Tunnelfolie, die im Freilandgemüseanbau Verwendung findet.

²⁵ Macclesfield Psalter, 14. Jht., England, wegen seiner kunst- und phantasievollen Initialen und Marginalien berühmt; lange Zeit in der Bibliothek von Shirburn Castle aufbewahrt und vergessen, geriet das Werk 2004 bei einer Kunstauktion in London ins öffentliche Interesse: Es wurde vom J. Paul Getty Museum in Los Angeles erworben, wurde aber durch den britischen National Art Collection Fund zurückgekauft; heute befindet sich der Psalter im Fitzwilliam Museum, Cambridge, und ist in einer kommentierten Faksimile-Ausgabe publiziert.

²⁶ Einer Batterie vergleichbar speichern Nachleuchtfarben „einfallendes Licht als Energie und geben sie zeitverzögert wieder ab. Möglich machen diesen Effekt anorganische kristalline Pigmente (...) in deren Kristallkerne Fremdatome eingebaut werden; diese Fremdatome sind Anregungs-, Speicher- und Leuchtzentren. Wenn man die Pigmente beleuchtet, werden die Elektronen in den Anregungszentren auf ein höheres Energieniveau gehoben. Schaltet man das Licht aus, fallen die Elektronen wieder in ihren Ausgangszustand zurück und geben dabei Energie in Form von sichtbarem Licht ab – ein Leuchten, das allmählich nachlässt, weil sich die Zahl der lichtabgebenden Elektronen sukzessive verringert. Der Nachleuchteffekt ist jedoch reversibel und lässt sich beliebig oft wiederholen, denn er ist ein rein physikalischer Vorgang“, so Zehentbauer, Markus / Jäger, Uwe: Nachleuchtfarbe, in: extra. Enzyklopädie der experimentellen Druckveredelung, h. v. Franziska Morlok, Till Beckmann, Basel, Boston, Berlin 2009, S. 20.

²⁷ Emil Siemeister im Gespräch am 21.1.2017.

²⁸ Diagonal sind in zwei oberen Ecken Halogenleuchten angebracht, die sich über eine Fernbedienung einschalten lassen.

Im Dunkeln allerdings, - und so sollen die Eintretenden den Raum antreffen -, dreht sich die Raumerfahrung: die Wände schimmern; diffuses Licht scheint von außen durch schwarze Wände einzusickern. Der Raum zeigt sich als mystischer Ort, der Licht atmet, Licht, das kommt und geht.



Abb.2, Emil Siemeister, Wenderaum des Atmens (2016),), Grassi Museum für angewandte Kunst Leipzig, (Foto privat).

Und erst, wenn sich das Auge an das diffuse Halbdunkel akkommodiert hat, und beim nahen Betrachten und Betasten lassen sich im Schimmern einzelne Motive entziffern, die aus dem Dunkel hervortreten wie steinzeitliche Wandmalereien. In diesem Moment kippt die Wahrnehmung: In den dunklen Raum dringt nicht von außen Licht ein, sondern der dunkle Raum selbst birgt in den Zeichnungen das Licht, das ihn zum Leuchten bringt und zu pulsieren scheint.

Farbe als Medium der Transzendenz

Beide Installationen arbeiten im Wesentlichen mit den Komplementärfarben Rot und Grün, gehen aber methodisch völlig unterschiedliche Wege.

Bei Osmar Ostens „Weltteppich“ sticht die rot-grüne Ornamentik ins Auge und dominiert den Eindruck; die Farben, ineinander verschlungen, steigern sich gegenseitig in der Leuchtkraft, das Auge weiß nicht, ob es sich auf Rot oder Grün einstellen soll.

Die Leuchtkraft der Farben erinnert an ihre Appellfunktion im Alltag. Auch, dass sie auf dem Boden und auf dem Teppich bleiben, bindet ihre Symbolik an die Alltagserfahrung: Ein Teppich von bescheidenem Ausmaß hat seinen Sitz im Leben im menschlichen Wohnraum mit seinen Alltagsroutinen und seiner Privatheit. Als Metapher bedeutet ‚auf dem Teppich bleiben‘ Selbstbescheidung und „Selbstsorge“²⁹.

Allerdings bleibt die symbolische Bedeutung der Farben in dieser Installation schwankend. Einerseits transportieren die Farben Rot und Grün in Verbindung mit den auf den Teppich platzierten Objekten religiösen Sinngehalt, Rot als Symbolfarbe des Opfers und des Martyriums im Christentum³⁰, Grün als heilige Farbe des Islam³¹. Andererseits ist der Teppich ganz offensichtlich kein Gebetsteppich. Es ist aber damit zu rechnen, dass er einen von seinem Ursprungskontext herkommenden Symbolgehalt der Farben speichert: Kirgisistan ist ein Land, das kulturell vom Islam geprägt ist – das Grün hätte dann eine religiöse Bedeutung – , während das Rot seiner Nationalflagge an die Geschichte der Kirgisen³² und ihre jüngste Vergangenheit als Teilstaat der Sowjetunion erinnert. Mit seiner Farb- und Motivsymbolik ist der Teppich ein spannungsvolles Objekt, ob diese Spannung jedoch von der Person, die diesen Teppich gestaltet hat, intendiert ist, lässt sich nicht sagen. Dass aber der Künstler mit derartigen Spannungen spielt, belegt der Titel der Installation „Weltteppich“. Indem Osmar Osten in diesen Rahmen zentrale Ikonen des Christentums platziert, nämlich Kreuz und Bibel³³, schwingen im Titel religiöse Assoziationen mit: Weltreligionen und Gebetsteppich. Die Spannung könnte durch Fragen um Konkurrenz und Dominanz, um Verständnis und Missverständnis erzeugt oder verstärkt werden. Aber der Künstler bleibt auf dem Teppich: Was er angerichtet hat, wirkt wie eine private Meditationsecke, der Platz für persönliches Gebet und stille Einkehr, ein Herrgottswinkel, der sich in die Öffentlichkeit eines Museums verirrt

²⁹ Evelyn Schweynoch, im Gespräch am 21.12.2017, mit Hinweis auf die Bedeutung des Teppichs in der Montessori-Pädagogik: Der Teppich als Ort der Konzentration und der Intimität.

³⁰ Zur Farbsymbolik im christlichen Kontext vgl. Biesinger, Albert / Braun, Gerhard: Gott in Farben sehen. Die symbolische und religiöse Bedeutung der Farben, München 1995; zur Farbe Rot vgl. S. 75-81; zu Grün vgl. S. 128-154.

³¹ Zu Grün als heiliger Farbe des Islam: vgl. Kaindl, Heimo: Die Farben GRÜN – Natur. Hoffnung. Paradies, Graz 2014, S. 56-57. Dort Verweise auf die Koran-Suren 55,76 und 76,21. Vgl auch Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994, S. 61-64.

³² In der Geschichte der Nationalflagge kommt auch die Farbstellung Rot-Blau vor, welche die Verbindung von Mongolen und Türken symbolisieren soll.

³³ Mit 20 % bilden Christen (Russisch-Orthodoxe, Katholiken, Protestanten, Nestorianer) die größte religiöse Minderheit.

hat und dort, museal eingehegt, ‚gut aufgehoben‘ ist. Die Buntheit des Teppichs fragt etwas an, was die ganze Welt betrifft, die Antwort scheint Privatsache zu sein.

Die Transzendenz einer heiligen Gegenwelt, die in den symbolischen Ordnungen von Religionen Ausdruck findet, wird im bunten „Weltteppich“ allenfalls zitiert und ironisiert. Den damit angezeigten Verlust von Sinn und Gewissheit und das Ringen um Wahrheit hat jeder und jede selbst zu bewältigen.

Bei Emil Siemeister erscheinen die Farben als unbunt: Sowohl bei Licht als auch im Dunkeln betrachtet, verschwimmen Rot und Grün in ein changierendes Weiß. Für ihn ist dies der Abschluss eines kreativen Prozesses, der 2013 mit einer bunten Rauminstallation im Kloster Admont begann und 2016 in Cambridge weitergeführt wurde³⁴. Dabei schuf Siemeister einen Raum im Raum, in dem aus den schwarzen Wänden hinterleuchtete bunte „Patterns“ strahlten³⁵. Diese Buntheit, die in den vorgängigen Installationen wesentliches Gestaltungsmittel war, wird im Grassi Museum ganz aufgegeben. Von Interesse ist nur noch die Substanz der Farben, die Lichtpotenz, die ihrer Materialität eignet, auch das Gift, das darin enthalten ist. Siemeister verwendet rote und grüne Nachleuchtfarbe und mischt sie in unterschiedlichen Mengenverhältnissen. Je nach Mischung und Farbmenge variiert die Lichtintensität des Farbauftrags. Die Nachleuchtfarbe gibt die gespeicherte Energie allmählich ab, die unterschiedlichen Energieverluste erzeugen jenes Schimmern, das einen mystischen Raum erzeugt und Transzendenzerfahrung vermittelt. Es ist die Materialität, die hier einer „höheren Aufgabe“³⁶ dient.

³⁴ Emil Siemeister, Installation „The Placebo Macclesfield Psalter“ auf der Basis von Motiven aus ebendiesem Gebetbuch (Kloster Admont 2013-2015; Fitzwilliam Museum, Cambridge 2016). Bei diesem Objekt waren Wände und Decke mit hinterleuchtbarer Kunststoff-Gewebe-Plane bespannt, digital bedruckt mit den Buchillustrationen („Patterns“). Diese hatte Siemeister kopiert, vergrößert und bunt ausgemalt und dann fotografiert, danach mittels Computer zusammengesetzt und rhythmisiert. Unter den verwendeten Farben traten aufgrund der Beleuchtungsbedingungen scharfe Grüneffekte auf, die der Künstler mit Stella Panayotova, der Herausgeberin und Kommentatorin der Faksimile-Ausgabe dieses Psalters (*The Macclesfield Psalter, facsimile with a commentary*, London: Thames & Hudson, 2008) diskutierte. Der auf diese Weise entstandene Kontakt mündete in die in Cambridge präsentierte Ausstellung der Admonter Installation. Siemeister hat diese für das Gassi Museum Leipzig völlig neu konzipiert. Mit einer anderen Lichtgebung und der Rhythmisierung der Motive auf mehrschichtigen Folien erhält das Werk eine neue und tiefere Aussage. Für den Künstler kommt die Arbeit an diesem Objekt damit zum Abschluss.

³⁵ Vgl. die Abbildung in: Benediktinerstift Admont. Bibliothek und Museum. Museumszeitung 2016 S. 7: Transfer von Raum und Kunst ins Fitzwilliam Museum, Uni Cambridge, England.

³⁶ Emil Siemeister, Ausstellungsflyer „Gedanken Raum geben“: „Die Inkunabelminiaturen waren die ‚Prayer‘ für meine höhere Aufgabe. Sie transformieren sich aus den alpträumartigen Visionen in Hybridgestalten über Ironie, Gewalt und Obszönität hin zur roten und grünen Nachleuchtfarbe zu

Siemeister hat seiner Installation den Titel „Wenderraum des Atmens“ gegeben und verweist damit auf die intendierte Dynamik: Der äußere, abgegrenzte und bewusst in das Ausstellungsareal plazierte Raumkörper birgt einen Innenraum, der sich der unmittelbaren analysierenden Wahrnehmung entzieht, während er die „Struktur des Atmens“ inszeniert. Das „Kommen und Gehen des Lichtes“ entspricht dem Kommen und Gehen des Atems; das Raumgefühl gleicht einem Eintauchen in diese Bewegung, wie es in Meditationsübungen entsteht. Für Siemeister ist dies eine Dynamik der Transzendenz, unmittelbar wahrzunehmen, aber nicht zu durchschauen, unfassbar und in der Bewegung über sich hinausweisend, wie ein Klang, der sich nicht verorten lässt und nicht auf den Begriff zu bringen ist³⁷.

Und wer den Raum betritt taucht ein in diesen Klang- und Atemraum, nimmt ein Gefühl der Tiefe wahr, in ein schimmerndes Dunkel, das eine Ahnung von Unendlichkeit vermittelt im Tanz der Figuren, die sich zu entfernen und zu nähern scheinen.

Beiden Installationen eignet auf je unterschiedliche Weise ein Transzendenzpotential, das weniger einen Überstieg als einen Einstieg eröffnet: Die Bewegung geht – via negationis – durch Verlust und Verzicht nicht nach außen sondern nach innen. Wer sich mit derartigen Objekten auseinandersetzt, begibt sich – potentiell – auf eine mystische Spur, auf der ihm und ihr der ganz eigene Andachtsraum aufgeht.

einem räumlich geschichteten Fest von toxischem Farbvalet in der Finsternis, und nur darin. ... Der Raum sollte zur Schnittstelle von zwei Wahrnehmungsebenen werden...“

³⁷ Siemeister im Gespräch vom 21.1.2017; vgl. dazu seine Äußerungen im Ausstellungsflyer: „Bestimmt durch das technische Wahrnehmungsmoment der zirkulierenden Nachleuchtfarbe bedeutet das Betreten des Raumes: Offenheit und Bereitschaft für ein Erlebnis, das im Grunde jedem Menschen vertraut ist: Die Struktur des Atmens! Das Kommen und Gehen des Lichtes, als sein Äquivalent, ist die physikalische Kohärenz von Innen und Außen hin zum Menschen. Im Unterschied zur Außenwahrnehmung des isolierten Raumes ist der Innenraum ein inszenierter Vollzug, welcher die Hand reicht und auffordert, die Ruhe einer suggestiven Energie zu genießen, zurückgeworfen auf die primäre Befindlichkeit“.