

Ferdinand Ullrich

Jannis Kounellis – Kohle und Stahl, Feuer und Rauch

Jannis Kounellis

Ohne Titel, 1991

Kohle auf Stahlplatte, 200x180 cm

„Eisen und Kohle stellen für mich die Materialien dar, die am besten die Welt der industriellen Revolution und damit die Ursprünge der heutigen Kultur widerspiegeln.“ (Kounellis 1989)

Die Galerie Lelong in Zürich zeigte 1991/1992 neben anderen Arbeiten von Jannis Kounellis 7 Stahlplatten im Format 200x180cm, auf die in Reihen faustgroße Kohlebrocken angebracht waren. Die roh belassenen Stahlplatten sind am oberen Rand mit zwei Löchern versehen, womit sie auf eigens dafür gefertigten Bolzen aufgehängt werden. Diese spezielle Aufhängung ist notwendig, denn die massiven Platten mitsamt der Kohlestücke sind sehr schwer (ca. 300kg). Der geradezu gewalttätige Eindruck wird etwas gemildert durch die Drähte, die als feine Linien kreuzförmig die Kohlestücke überziehen und ein zeichnerisches Element bilden.

Zwischen Bild und Skulptur changieren diese Werke. Der rahmenlose, unvermittelt in der Wand stehende Bildträger, die Stahlplatte offenbart seine Plastizität durch sein unverdecktes Volumen. Und die Kohlebrocken treten unverkennbar aus dem Bildgrund hervor. Kaum scheinen sie eine Beziehung zum Bildgrund zu haben. Sie schweben vor dem Bildgrund, der nicht wirklich deren Seinsgrund ist. Erst die feinen Drähte machen diese Beziehung wieder deutlich, wie sie zugleich auch den Aspekt des zweidimensionalen Bildes gegen die Emanzipationsbestrebung der Kohleelemente in den freien Raum vor Augen führen.

Dennoch sind sie als Bildmotive in eine strenge, auf das Bildmaß bezogene Ordnung eingebunden. Wie kryptische Gesetzestafeln wirken die Stahlplatten durch die Aufreihung

der etwa gleich großen Kohlestücke, die zu Buchstaben oder Wortzeichen werden. Nivelliert man die Unterschiede der Einzelelemente, könnte man auch von einem digitalen Code sprechen, wie er für unsere heutigen Kommunikationsformen konstituierend ist. Dieser Eindruck wird aber umgehend wieder unterlaufen, denn hier haben wir ein Wahrnehmungsangebot, das alles andere ist als ein nur virtuelles und endlos reproduzierbares Bild. Das unmittelbar Materielle – irregulär behauene Kohle und roh belassener Stahl – ist geradezu das hervorstechendste Merkmal der Bilder. So sind sie doch in ihrer jeweils individuellen Erscheinung eher ein bewußter Gegenpol gegen die Flüchtigkeit der technischen Bilder unserer Zeit.

Die Größe der Tafeln (200x180) – ein Standardmaß bei Kounellis – repräsentiert das menschliche Maß an sich: die Größe eines Doppelbettes. Diese Maßstäblichkeit ist ein wichtiges Stilelement, da im inszenierten Raum von Kounellis immer auch Platz für den menschlichen „Mitspieler“ gehalten wird. Das Werk ist zugleich ein Gegenüber und potentieller Bewegungsraum für den Betrachter.

Er sei ein Maler, der nicht malt, sagt Kounellis und unterstreicht damit seine Stellung zwischen den Gattungen und jenseits gattungsspezifischen Denkens. Weder Plastik noch Malerei im Sinne klassisch künstlerischer Techniken, noch Mal- oder Bearbeitungsspuren als Nachweis eines individuellen künstlerischen Tuns interessieren ihn vordringlich. So hat die Malerei eine Sprache entwickelt, die er aus der Malerei befreit und ihr so neue, veränderte Möglichkeiten gibt. Kounellis ist allein an der Schaffung eines Bildes, genauer, an der Freilegung eines inneren Bildes orientiert. Diese Grenzüberschreitung versteht er als geschichtlich notwendigen Akt, der allein der Kunst ihre Legitimation zu geben vermag.

Als er um 1963 die Serie seiner Buchstaben- und Zahlenbilder beendete und begann, mit einfachen Materialien zu arbeiten und diese in Räumen zu inszenieren, erschien dies als ein radikaler Bruch mit seiner eigenen künstlerischen Entwicklung und mit der Kunstgeschichte überhaupt. Die frühen Bilder waren ein bewußter Akt gegen die Tradition des Informel, das immer noch die „Illusion einer Zentralität“ verfolgte und meinte, mit der spontan-unbewußten Geste ins Innerste des Seins vorzudringen. Dagegen setzte die *arte povera* ein Konzept der Einfachheit und besonders bei Kounellis eine Strategie reduzierter, gleichsam objektiver Zeichen, die das zufällig Individuelle vermeidet und eine größtmögliche Verbindlichkeit über die Künstlerpersönlichkeit und ihre Beweggründe hinaus konstituiert.

Auf diese Weise kämpft der Künstler gegen das „Gefühl, daß es keinerlei Struktur“ mehr gibt, denn das wäre „die größte Tragödie“. Strukturlosigkeit bedeutet zugleich „Verlust der Mitte“, ohne die wirkliche Bilder nicht möglich sind oder zur bloßen Dekoration werden.

So scheint sich hier sowohl das Zeitgemäße wie das Archaische, das Geschichtliche und das Gegenwärtige gleichermaßen zu zeigen. Kohle als in der Erdgeschichte gefangene Lichtenergie wird hier in einer neuen, geistigen Potentialität präsentiert.

Es sind besondere, überzeitliche Seinszustände, die mit der Überschreitung der Genres aktiviert werden. Kohle und Stahl bilden in vielfältigen Kombinationen und Akkumulationen ein eigenes Universum von sinnfälligen Zeichen für ein Sein jenseits der bloßen Notwendigkeit.

Daraus entwickelt sich die Idee der „Theatralität“ durchaus im Sinne des Wagnerschen Gesamtkunstwerks. Die Gattungen fallen zusammen und werden einer leitenden Idee unterworfen. Die

vielfältigen Bühnenbilder Kounellis sind ein beredtes Zeugnis dieser Haltung.

Kounellis variiert seine Sprache umfänglich und erweitert sein Vokabular auf vielfältige Weise. So kehrt er das Oberste zuunterst und das Unterste zuoberst. Die Kohle lastet in Jutesäcken auf dem barocken Bodenmuster eines Schlosses (Prag, Belvedere, 1993) oder schwebt als „Kohlehimmel“ über den Köpfen der Betrachter an der Decke eines ehemaligen Bunkers aus dem 2. Weltkrieg (Kunsthalle Recklinghausen, 1993). Und schließlich erfährt das Element selbst seine konsequente Metamorphose von der festen Substanz zur gasförmigen: Kohle – Feuer – Rauch (Krefeld, Museum Haus Esters, 1984). Es ist der Weg von der Sinnlichkeit zur Geistigkeit, vom Materiellen zum Ideellen, vom Sein zum Schein, vom Irdischen zum Göttlichen.

Insgesamt sind seine Materialien immer nur Vokabular, das sich erst in einer bestimmten räumlichen Situation zu einem Bild verdichtet. So tauchen schon bekannte Elemente in anderem Zusammenhang auf und bilden eine neue Inszenierung, die dem sorgfältig ausgesuchten und ausgeloteten Ausstellungsort entspricht und sein Potential ausschöpfen, „da ich den Ort wie eine Bühne betrachte.“ Diese so konstituierten Räume ergeben ein geradezu klassisch komponiertes Bild als Kunstwerk. Außerhalb des Raumes existiert das Bild allein als Konzept und inneres Bild, das nach Außen drängt und sich dabei der Dinge dieser Welt bemächtigt und ihnen eine Ordnung und Mitte gibt – einen Sinn.

Kounellis gilt als geschichtsbewußter, intellektueller Künstler, der seine Werke mit diskursiver Anstrengung und Inspiration gleichermaßen in Szene setzt.

Geschichte und Gegenwart sind als Prinzipien diametrale Gegensätze, die sich nicht vorschnell ineinander auflösen

lassen. Die vermittelte Geschichte einerseits und die unvermittelte Gegenwart andererseits sind sehr gegensätzliche Erfahrungen: das eine ist nurmehr aus der Distanz als eine statische Größe zu erschließen, das andere ist als wirkliches, dynamisches Leben leibhaftig zu spüren. „... jede Vergangenheit aber ist es wert, verurteilt zu werden ...“ schreibt Friedrich Nietzsche in seiner Schrift „Über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ im Jahr 1874. Er stellt darin das lebendige Leben über die tote Geschichte, den Instinkt der Natur über das Wissen historischer Fakten. Wenn überhaupt, ist Geschichte nur insoweit von Bedeutung, als sie „dem Leben dient“ ... „wir brauchen sie zum Leben und zur Tat“, sagt Nietzsche in seinen Unzeitgemäßen Betrachtungen.

Kritisiert Nietzsche den Historismus des späten 19. Jahrhunderts, so stehen wir heute immer noch vor dem Phänomen einer mittlerweile auch schon ins Alter gekommenen und damit problematisch gewordenen Postmoderne, dem Historismus des späten 20. Jahrhunderts. Die beliebige Verfügbarkeit historischer Versatzstücke verhindert den Mythos, schafft distanzierte Unverbindlichkeit und schließlich den puren, jede moralische Kategorie ausblendenden Zynismus.

Die Erinnerung offenbart sich im Werk von Jannis Kounellis mit archetypischer Evidenz. Ihre „geschichtliche“ Bedeutungsebene läßt jeden Historismus hinter sich. Schon in der ersten Anmutung offenbart sich die ganze Wahrheit seines Werkes als ein Allgemein-Unbewußtes, ohne auch nur einen Teil davon der Begrifflichkeit anheim zu geben.

So sehr die Vergangenheit eine vitale Quelle seiner Werke ist, so spürt man die Sehnsucht nach einer vergangenheitslosen Gegenwart. Aber das Bedürfnis nach Direktheit entwickelt sich dialektisch an der Vermitteltheit der Geschichte. Alles was ist, war bereits und wird doch immer wieder neu erschaffen.

Subjektivität und Verantwortung, Leidenschaft und Distanz, Würde und Schönheit schaffen den Boden auf dem die Werke von Kounellis gedeihen: sie dramatisieren die Zeitlichkeit in zeitlosen Werken.

Der kritische Umgang mit dem Bild bringt immer auch wieder Bilder hervor. Schon in den frühen Arbeit, den Buchstabenbildern, ist die Verweigerung sinnlicher Opulenz selbst wieder an eine neue spezifisch sinnliche Form gebunden – es bleiben gemalte Bilder. Wie immer auch die Kritik sich formuliert, die ewigen Gesetze der Kunst, von Komposition, Gleichmaß und Symmetrie gehören zu seinem Grundwissen. Es geht darum, sie einem unverbindlichen historisierenden und damit dekorativen Ästhetizismus zu entreißen, Kunst und Leben einander anzunähern und eine verbindliche, moralisch-humane Beziehung zu knüpfen.

Daß Kounellis schließlich auf die Malerei verzichtet hat, bedeutet für ihn nicht Abkehr von deren Prinzipien, sondern einen durchaus kontinuierlichen Übergang auf ein neues Medium, den inszenierten Raum. Auch die skulpturalen Installationen sind komponierte Bilder mit einem selbsterschaffenen Formenkanon, der allerdings nicht als Ausdruck einer bloß individuellen Mythologie verstanden werden darf. Kounellis legt Schichten des Unbewußten frei, die schon im Geschichtlichen offenbart sind – der Antike etwa –, aber in seiner zeitgemäßen Form eine bedrückende wie faszinierende Aktualität gewinnen und dennoch ihr Geheimnis zu bewahren wissen.

Das Material dieser Kunst wird nicht erschaffen, sondern es findet sich. Doch nicht allein auf die Wirkung des Materials und der durch Kunst verfremdeten Zwecksetzung wird reflektiert, sondern das den Dingen und Materialien innewohnende energetische Potential.

Es sind die zumeist verschütteten Qualitäten des Lebens überhaupt, die ins Bewußtsein gehoben werden: Wärme und Kälte, Nähe und Distanz, Vergänglichkeit und Dauer, Werden und Vergehen – eine Kunst der Melancholie, die alle Sinne zu aktivieren vermag. Immer wird bei Kounellis etwas bewahrt, vor Verlust geschützt, dem Vergessen entrissen.

Die Motive und Materialien verzichten auf jede Hierarchisierung: Öllampen, Jutesäcke, Kaffeepulver, Stahlplatten, Kohlebrocken, Gasflammen, Nähmaschinen sind die gleichberechtigten Akteure in diesem Bild-Drama. Sie bilden die Sprache, mit der Kounellis die „die Dynamik dieser Welt“ ausdrückt – das Leben.

Geschichte dient immer auch der Bedeutungssteigerung eines Bildwerkes. Das historische Prinzip im Werk von Kounellis zeigt aber eine derart „selbstverständlichen Pathos“, den man auch Heroismus nennen könnte, daß „Historisierung“ als Nobilitierung hier gar nicht stattfinden kann. Der Bezug zur tradierten Ikonographie läßt immer auch eine eigene entstehen. In diesem Geflecht von sinnfälliger Unmittelbarkeit und reflektierter Mittelbarkeit entsteht eine dramatische Spannung jenseits allen Effekts. Ästhetik ist hier – wie selten – vorgeführt in ihrer erkenntnistiftenden Funktion: „Das Schöne ist das Richtige“, sagt Kounellis.

Literatur:

Jannis Kounellis
Ein Magnet im Freien
Schriften und Gespräche 1966 – 1991
Verlag Gachnang & Springer, Bern – Berlin 1992

Jannis Kounellis
Lineare Notturmo
Recklinghausen 1993

Textabbildungen

1.

Jannis Kounellis
Ohne Titel, 1993
Tusche auf Papier
Privatbesitz

2.

Ohne Titel, 1993
Jutesäcke, Kohle
Prag, Belvedere
(Foto: Ferdinand Ullrich, Recklinghausen)

3.

Ohne Titel, 1993
Jutesäcke, Kohle, Stahl
Kunsthalle Recklinghausen
(Foto: Ferdinand Ullrich, Recklinghausen)

4.

Ohne Titel, 1993
Stahldraht, 108 Kohlebrocken
Kunsthalle Recklinghausen
(Foto: Ferdinand Ullrich, Recklinghausen)