

Benjamin Sprick

Fluchtlinien der Konsistenz

Anmerkungen zur Ausstellung LICHT FUGE LEHM

Poolhaus Blankenese, 15.01.2022

Ich möchte im Folgenden ein paar Spekulationen über den Begriff der *Fuge* anstellen, der im Titel dieser Ausstellung ein, wie ich finde, etwas ›eingekleites‹ Dasein fristet. Er zeigt sich von den charismatischen Medien *Licht* und *Lehm* umstellt, die in eigentümlicher Weise davon auszugehen scheinen, durch ihn in so etwas wie eine assoziative Verbindung versetzt zu werden: LICHT FUGE LEHM. Und auch, wenn es in gewisser Weise zum ›Wesen‹ einer Fuge gehört, sich in Zwischenräumen zu bewegen und so dem Zugriff einer eindeutigen terminologischen Festschreibung zu entgehen, möchte ich den Begriff der Fuge zumindest kurzzeitig in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit *zerren*, um ihn etwas näher zu beleuchten und philosophisch abklopfen zu können. Vielleicht wird auf diese Weise so etwas wie eine Resonanz erzeugt, die einen Zugang zum heutigen Ausstellungsbeginn ermöglicht, was mich sehr freuen würde.

Was also ›ist‹ eine Fuge und wie teilt sie sich uns in künstlerischer Hinsicht mit? Zunächst lässt sich konstatieren, dass die etymologischen Bedeutungen von ›Fuge‹ durchaus in entgegengesetzte Richtungen verlaufen. Zum einen lässt sich ›Fuge‹ mit dem lateinischen Verb *fugare* in Verbindung bringen, was in etwa so viel wie ›fliehen‹ oder ›flüchten‹ bedeutet. Zum anderen hängt Fuge mit dem althochdeutschen *fuogen* zusammen, was ›verbinden‹, ›vereinigen‹ und ›ineinanderpassen‹ heißt.¹ Flucht und Verbindung also, Entzug und Vereinigung, die Fuge wirft auf Antriebe Fragen der Bedeutung auf, die sich zunächst in alltagssprachlichen Wortspielen artikulieren.

So kann man sich einer unangenehmen Situation beispielsweise ebenso schicksalsergeben ›fügen‹, wie man sich mit ›Fug und Recht‹ gegen sie zu behaupten versucht. Wer zu etwas ›befugt‹ ist, beruft sich in der Regel auf ein Repertoire feststehender Gesetze und Normen, die durch eine ›einstweilige Verfügung‹ von einem Gericht aber auch kurzfristig außer Kraft gesetzt werden können. Ich selber habe heute Abend von Margarethe und Eva eine ›Befugnis‹ zum Reden erhalten, die ich durch das Äußern von unzusammenhängendem ›Unfug‹ schnell wieder verspielen könnte.² Selbst die Zeit kann gelegentlich, wie Shakespeares *Hamlet* es seufzend konstatiert, ›aus den Fugen geraten‹, was in einer vierstimmigen Fuge von Bach wiederum ganz offensichtlich nicht

¹ Vgl. hierzu: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold, 23., erw. Auflage, Berlin/New York: de Gruyter, S. 453.

² Hans-Joachim Lenger, ›Vom Unfug‹, Vortrag auf dem Symposium *Fugen* der HFBK Hamburg am 13.12.2013 (unveröffentlichtes Manuskript).

der Fall ist, in der sich musikalische Form und musikalischer Inhalt nahezu vollständig ineinanderfügen.³ Die Fuge verbindet also in einer paradoxen Weise ebenso, wie sie Differenz überhaupt erst möglich macht. Sie trennt Zusammenhängendes auf und eröffnet auf diese Weise Zwischenräume, in denen eine klare Unterscheidung von ›Dinnen‹ und ›Draußen‹, ›Bekanntem‹ und ›Unbekanntem‹, ›Eigenem‹ und ›Anderem‹ verschwimmt.⁴

Womit wir in gewisser Weise beim Thema wären. Denn auch die Installation LICHT FUGE LEHM, deren Ausstellung heute hier im *Poolhaus Blankenese* eröffnet wird, stellt durch eine Zusammenfügung disparater künstlerischer Materialitäten eine bestimmte Form der ›Ununterscheidbarkeitszone‹ her, die mit einer Infragestellung symbolischer Ordnungen des Wissens einhergeht. Zunächst können wir nämlich die Beobachtung machen, dass hier ganz offensichtlich eine gewisse ›göttliche Fügung‹ aufs Spiel gesetzt werden soll, die ein ästhetisches Kraftfeld zugleich eröffnet und motiviert. Überdeutlich sind auf dem Boden des trockengelegten Schwimmbades gewisse Restbestände der sogenannten *Tetraktýs* [τετρακτύς] auszumachen, einer berühmten antiken Figur aus mehreren Dreiecken, durch die sich der Mathematiker und Musiktheoretiker Pythagoras von Samos (570-510 v. Chr.) vor gut 2500 Jahren einen Schlüssel zum Verständnis der ›Weltharmonie‹ versprach.⁵ Die *Tetraktýs* schließt die Gesamtheit der Zahlen 1, 2, 3 und 4, sowie deren Summe 10 ein und lässt sich in Form eines Dreieckstapels geometrisch darstellen. In der Antike wurde auf diese Weise die universelle Harmonie des *Kósmos* [κόσμος] symbolisiert, die durch die algorithmischen Fähigkeiten des menschlichen *Lógos* [λόγος] erkannt werden kann.⁶

Pythagoras legte die *Tetraktýs* regelmäßig mit Zählsteinen, den sogenannten *Psēphoi*, in den mediterranen Sand der griechischen Insel Samos, um auf diese Weise die Symbolik einer ebenso mathematisch wie ontologisch verwurzelten Vollkommenheit zum Ausdruck zu bringen. Er fügte auf diese Weise einzelne Bestandteile des Seienden in einer Weise zusammen, die dem mathematischen Bewusstsein der europäischen Kulturgeschichte eine folgenschwere Aufgabe stellen sollte. »Aus schlichtem Zählen«, so schreibt der Medientheoretiker Friedrich Kittler »ist rekursiv das Versammeln von Zahlen zur Summe geworden [...]. ›Es ist die Zehn vollendet [so], dass wir

³ Vgl. hierzu: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 64ff.

⁴ Eine ebenso konzise wie ästhetisch kreative Einführung in das »Wörtchen Fuge« bietet: Michaela Ott, »Fuge, Fügung, Flucht«, in: Benjamin Sprick/Harald Strauß/Nicola Torke (Hg.), *gráphein. Für Hans-Joachim Lenger*, Hamburg: Materialverlag 2022, S. 234ff. (im Erscheinen).

⁵ Walter Burkert, *Weisheit und Wissenschaft*, Nürnberg: Carl 1962, S. 64. Aristoteles charakterisiert die pythagoreische Entdeckung im ersten Buch seiner *Metaphysik* folgendermaßen: »Da sie glauben, die Zehnheit sei vollkommen und umfasse die gesamte Natur der Zahlen, behaupten sie auch, daß es zwar zehn am Himmel herumeilende Planeten gäbe; weil es aber nur neun der sichtbaren gibt, deshalb setzten sie als zehnte die Gegenerde.« Aristoteles, *Metaphysik*, Hamburg: Meiner 1968, 986a8–10.

⁶ Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik. Hellas 1: Aphrodite*, München: Fink 2006, S. 221f.

auf aller Weisen zu ihr kommen, wenn wir zählen, Griechen und die Menschen alle, ohne es darauf anzulegen.«⁷

Das metaphysische Kalkül eines derart philosophisch konstruierten ›Dezimalsystems‹, das uns heute bis in die tiefsten Schichten einer digital ausdifferenzierten Praxis unablässiger Selbstkontrolle verfolgt, wird in der Installation LICHT FUGE LEHM nun den Kräften einer gewissen ›Unberechenbarkeit‹ ausgesetzt. Die symmetrisch geordnete Figur der *Tetraktys* wird hier nämlich kurzerhand auseinandermontiert und in die Arena des ungenutzten Schwimmbeckens hineingezogen. Die geometrische Figur kommt auf diese Weise, wenn man so will, auf dem ›Boden der Tatsachen an. Sie wird experimentell verräumlicht und auf diese Weise fragmentarisiert. Ziegelartige Figuren aus Lehm, sowie durch Röhren hervorgerufene Lichteffekte lassen auf dem trockengelegten Grund des Beckens gewisse Reste geometrischer Ordnungen auftauchen, deren allegorische Zerstreuung ein sinnvolles Ineinandergreifen von Chaos und Ordnung in Aussicht stellt.⁸ Alles ›flieht‹ hier in gewisser Weise, alles bewegt sich in und durch Fugen, um sich zugleich in einer spannungsvollen Ko-Präsenz immer wieder neu zusammenzustellen.

Die räumlich auseinanderdividierte *Tetraktys* wird beispielsweise durch Aspekte der musikalischen Fugenkomposition in Bewegung versetzt, indem die Lichtröhren eine Form geometrischer ›Spiegelung‹ suggerieren. Die Lehmziegel bilden hierzu einen ebenso horizontal wie vertikale verfassten Kontrapunkt aus. Ihre Stapelung lässt andere Ordnungsprinzipien, als diejenigen mathematischer Symmetrie auftauchen. Wie bei einer musikalischen Fuge, wird hier also ganz offensichtlich ein vorgegebenes ›Thema‹ in seine Bestandteile zergliedert und nach gewissen Regularien wieder neu zusammengefügt, die allerdings im Gegensatz zum ›strengen‹ Kontrapunkt in der Musik, flexibel und assoziativ erscheinen. Die Szenerie trägt insgesamt die Züge einer postmetaphysischen ›Experimentierstation‹, in der die Phantasmen abendländischer Selbstvergewisserung nach Belieben auseinandermontiert und wieder neu zusammengesetzt werden können.

⁷ Ebd. »Pythagoras, der das Verborgene entbirgt, spielt also mit Agorastes, dem Kind im Licht der Lehren und Versammlungen. Die beiden legen Steine in den Sand, als wären sie so frei wie Kinder. Auf griechisch heisst ein jeder dieser Steine *Psēphoi*, auf lateinisch *calculus*. Das sagt auf deutsch: der Lehrer und sein Schüler kalkulieren. Ein Nutzen ist nicht ausgemacht, reine Spiele zählen. Blosses Zählen schreitet daher unversehens fort, wird zum Addieren und zum Bilden einer geometrischen Gestalt, die als gleichseitiges Dreieck aus zehn Rechensteinen sogleich Symbolkraft annimmt. Die Tetraktys hat sich ergeben. Im Namen ihrer Heiligkeit beschwören beide, was sie eben taten. Vom Schein seines vorigen Unwissens ist der Schüler zum Sein geführt; im Zeichen gemeinsamen Lernens sind Meister und Schüler vereint. Sie haben, obwohl oder weil der Lehrer das Weiterzählen über Vier hinaus gestoppt hat, $1+2+3+4 = 10$ gebildet.« Ebd.

⁸ Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schreibt Walter Benjamin: »Als Stückwerk aber starren aus dem allegorischen Gebild die Dinge.« Er macht auf den Umstand aufmerksam, dass »die amorphen Einzelheiten, welche allein allegorisch sich geben [...] immer von neuem [herzu]drängen. Denn wenn die Vorschrift lautet, ›jedes Ding (sei) für sich zu betrachten, so (werde) die Intelligenz wachsen, die Feinheit des Geschmacks sich entfalten‹, so ist der adäquate Gegenstand solcher Intention jederzeit gegenwärtig.« Walter Benjamin, »Allegorische Zerstückelung«, in: ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 145f.

Die ewige Ruhe mathematischer Verbindlichkeit wird dabei allerdings sowohl von außen, als auch aus dem Innenraum der Installation heraus empfindlich gestört. Eine Rabenkrähe beispielsweise ›drosselt‹ durch ihr Krächzen mehr oder weniger hörbar die Herrlichkeit des sich verströmenden Lichts, das dadurch bedrohlich zu ›wabern‹ beginnt. Der die Lichtröhren mit Strom versorgende ›Kabelsalat‹ konterkariert die verstreuten Restbestände geometrischer Ordnungen, deren notdürftige Beleuchtung er zugleich möglich macht. Die Grünlinge aus getrocknetem Lehm schließlich ›dämmen‹ die unaufgeräumte Ordnung der Installation gegen jede ästhetische Kohärenz ab, sie stellen eine permanente Neukonstruktion der Forschungsstätte in Aussicht.

Lehm ist das wahrscheinlich älteste menschliche Baumaterial und Bindemittel, das sowohl schlammig-schleimig sein oder getrocknet die Form von Ziegeln annehmen kann. Es kann Fugen sowohl füllen als auch zum Gegenstand zu verfügbarer Elemente gemacht werden und verfügt auf diese Weise über eine tiefgreifende Beziehung zum Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Konstruktion‹. Es liegt auf der Hand, dass ein derartig ›antropomorphes‹, in seiner archaischen Medialität an kulturelle Frühzeiten erinnerndes Material wie der Lehm im hanseatischen Spätkapitalismus eines ›Hamburger Westens‹ eine konkrete Bedrohung darstellen kann. Würde das Schwimmbecken im *Poolhaus Blankenese* spontan geflutet, käme es nicht nur zu einer Folge elektrischer Kurzschlüsse. Die im Becken verstreuten Lehmziegel würden auch ihre schlammartige Grundkonsistenz wiederannehmen, was zu einer merklichen Eintrübung des frisch eingefüllten Badewassers führte.

Ich komme zum Schluß. Die Installation LICHT FUGE LEHM flieht also in gewisser Weise in alle Richtungen eines nicht mehr vorhandenen metaphysischen Sinns, um genau durch diese Fluchtbewegung so etwas wie ästhetische Konsistenz zu erreichen. Das, was Zusammenhang stiftet, bricht diesen im Augenblick seines Erscheinens sogleich wieder auf, wodurch eine unablässige Recherche mit der Bewegung des Nichtfindens verbunden werden kann. Das Schwimmbecken im *Poolhaus Blankenese* wird von Margarethe Mast und Eva Zulauf auf diese Weise ebenso okkupiert wie künstlerisch neujustiert: Es wird zum quasi-kultischen Schauplatz einer materialen Verschränkung gemacht, deren Fugen und Fluchtlinien sich einen Weg ins vermeintlich idyllische Außen bahnen.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.