

## SCHLOSS VS. KRANKENHAUS

Dr. Bernhard Fibicher

Auszug Katalog „La salle du monde I\_1994

Neuer Aacherner Kunstverein / Akademie Schloss Solitude Stuttgart

In Demokratien gibt es bekanntlich keinen einheitlichen Kulturbegriff. Vielleicht ist das Prinzip des postmodernen *anything goes* aber nichts anderes als das treibende, integrierende Element der neoliberalen Kulturrevolution? «Kultur für alle» ist und bleibt ein Schlagwort: in den USA sind *high culture* und *low culture* streng voneinander getrennte Welten, in Europa rümpft der kulturell gebildete Mensch vor Karl May, Rap und dem späten Salvador Dalí immer noch die Nase. Die Hochkultur nimmt sich zwar das «Recht», «belebende» Elemente aus der Massen- oder Subkultur zu übernehmen; auch kommt es vor, daß «alternative» Kultur offiziell anerkannt und nobilitiert wird – doch immer geschieht dies von «oben» her.

Raoul Mareks Kunst ist im Spannungsfeld zwischen *high* und *low* angesiedelt – ohne daß der Künstler nun versucht, diese beiden Welten zu einer harmonischen Synthese zu vereinen. (So wie das Fernsehen heute versucht, den Alltag systematisch mit dem Fest zu verbinden.) Für Marek bilden Kultur als Lebenswelt, das heißt als Sphäre der alltäglichen Handlungen und Gewohnheiten, und Kultur als die Welt der bedeutungsträchtigen Zeichen, primäre Welterfahrung und bewußtes Handeln, (Kunst-)Handwerk und Kunst, Ästhetik und Kommunikation, Alltag und Festtag nicht unbedingt konträre Bereiche. Seine Kunst setzt sich vielmehr über diese traditionellen Gegensatzpaare hinweg und verneint recht eigentlich deren antinomischen Charakter.

### II.

Jedes Jahr am 30. Juni lädt der Künstler als Gastgeber dieselben 150 ausgewählten Einwohner eines kleinen französischen Städtchens zu einem prunkvollen Essen auf Schloß Oiron ein und kehrt damit das historische Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Dorf und «seinem» Schloß um. Das «Landvolk» ist nicht mehr für die Beschaffung und Verarbeitung von Nahrung für den Schloßherrn zuständig, das Schloß «ernährt» nunmehr das Volk. Indem Marek dieses Nachtessen institutionalisiert, macht er daraus ein Ritual und knüpft an eine bis in die Renaissance zurückreichende Tradition an, der zufolge die Organisation von Zeremonien und Festen oftmals nur den bekanntesten Künstlern oder Architekten (von Bernini bis Botta) anvertraut wird. Während der restlichen 364 Tage des Jahres – wenn nicht gegessen wird! – ist das Tafelservice von Raoul Marek im Speisesaal des Schlosses ausgestellt, genauer: in Form eines höchst dekorativen, dreifachen Frieses an der Wand angebracht. Das Gedeck besteht aus 150 in der *Manufacture Nationale de Sèvres* hergestellten Tellern und ebenso vielen Gläsern und Servietten. Jedes Objekt ist auf eine Person bezogen: der *Teller* ist mit der Silhouette des Gesichts seines Besitzers geschmückt, das *Glas* trägt die (handgeschriebenen) Anfangsbuchstaben seines Namens und Vornamens, und die *Serviette* ist mit seinem Handabdruck versehen – drei komplementäre und untrügliche Identifikationsinstrumente.

Die Individualisierung der Eß- und Trinkgeräte stellt aber auch ein Mittel dar, um die 150 Einwohner von Oiron auf dreifache Weise in eine zeitliche Perspektive einzubinden. Der (Familien-)Name dient in der Tat dazu, jemanden mit der Familiengeschichte, das heißt, der *Vergangenheit*, zu verknüpfen. Zudem kann der Graphologe aus der Handschrift Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Schreibers ziehen. Die Servietten mit den Handlinien dagegen verbinden die 150 «Oironnais» mit der *Zukunft*. Schon im Altertum hat der Mensch den Verlauf seines Schicksals in das Linienmuster seiner Handfläche projiziert. Die vier wichtigsten Linien sind die obere und die untere Horizontale, die Thenarlinie und die Längslinie, von den Handlesern Herz-, Kopf-, Lebens- respektive Schicksalslinie genannt. Diese vier Hauptlinien hebt Raoul Marek auf den Servietten hervor. Sie gelten als Zeichen unterschiedlicher Individualität. Ein erfahrener Hand-Psychologe kann an den Faltenlinien der

bekanntlich nicht sehr weit auseinander: «Das Fest (...) ahmte den Untergang des Universums nach, um seine periodische Auferstehung sicherzustellen. Alles aufbrauchen, alle wie im Todeskampf zuckend zurücklassen bedeutete Lebenskraft, verhielt Überfluß und Langlebigkeit.»<sup>5</sup>

### III.

Die Arbeit, die Raoul Marek im kleinen Walliser Städtchen Siders (besser bekannt unter dem französischen Namen Sierre) eingerichtet hat, scheint im ersten Augenblick nicht viel mit der im selben Jahr entstandenen *Salle à manger* in Oiron zu tun zu haben. Vordergründig betrachtet könnten die beiden Werke von zwei verschiedenen Künstlern stammen. Es ist jedenfalls kaum auf eine stilistische Einheit zu schließen. Schaut man jedoch genauer hin, so fällt zunächst einmal auf, daß beide Arbeiten «dreistöckig» aufgebaut sind: ein dreifaches Fries in Oiron, drei in einer leicht geneigten Achse übereinander liegende, das heißt in die Böden von drei Stockwerken eingelassene Kugeln in Siders. Hier wie dort unterläuft diese dreifache Struktur die eigentlich eine Hierarchie implizierende Anordnung: der betont dekorative Charakter der Wandgestaltung im Schloß nivelliert die 150 Essgeräte. Das dekorative *all-over* signalisiert die Egalität der drei Friesse und jedes einzelnen seiner Bestandteile. In Siders sind die Kugeln verschieden tief in den Boden eingelassen: die unterste liegt am höchsten, während die oberste am tiefsten versenkt ist. Dieses Prinzip widerspricht dem logischerweise zu erwartenden Gesetz der Gravitation. Es entsteht somit ein Eindruck des Oszillierens zwischen Sinken und Aufwärtsstreben, der keine Hierarchie aufkommen läßt.

Für den Speisesaal von Oiron hat Raoul Marek, wie schon erwähnt, ein die historischen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem Schloss und dem Dorf umkehrendes Werk konzipiert. Im Regionalspital von Siders hat er eine Arbeit geschaffen, welche die traditionelle Hierarchie im Spitalbetrieb aufhebt. In der offiziell anerkannten Medizin heißt Kranksein und Heilen *trennen*. Der kranke, schmerzende Körperteil wird durch das ärztliche Spezialistentum isoliert. Der Kranke wird sodann nicht nur vom sozialen Körper der Gesunden abgesondert (Quarantäne), sondern auch von den anderen Kranken getrennt: hier die Geburtsabteilung, dort die chronisch Leidenden. Marek hat im Regionalspital von Siders eine sich durch drei Stockwerke hindurchziehende, eine *verbindende* Vertikale geschaffen. Es bleibt aber offen, ob man sie als emporstrebend oder sinkend interpretieren und mit entsprechenden Bedeutungen befrachten will: Hoffnung, Ideal, Aufstieg, «Himmelfahrt» – oder aber Leiden, Zusammenbruch, «Höllenssturz»? Der Erfahrung, daß unser Körper etwas Ephemeres und durch den Schmerz Fragmentierbares ist, stellt Marek den idealen, perfekten und ewigen Körper der Sphäre gegenüber.

Das besondere Merkmal dieser Kugeln ist aber ihre Farbe. Die Farbe Rot mit ihrer intensiven Leuchtkraft gilt als universelles Symbol des Lebensprinzips: rot ist das Feuer, und rot ist das Blut. Doch das Rot, das Marek unter Dutzenden von Rot-Tönen ausgesucht hat, ist nicht blendend: man müßte es eher als gedämpft, beinahe nächtlich, geheimnisvoll, ja weiblich oder gar «gebärmütterlich» bezeichnen. Dieses Rot ist nicht ein Ausdruck der eklatanten Lebensenergie, es stellt eher das Mysterium des Lebens dar. Die Farbe Rot ist aber nicht die einzige Eigenschaft der Kugeln; wegen ihrer glatten Oberfläche funktionieren sie wie Spiegel. Jede im Raum stehende Person sieht sich in den glänzenden Sphären wie durch ein *Fish-eye-Objektiv*; sie erkennt ihr Spiegelbild und die konzentriert-verzerrte Wiedergabe der Außenwelt; sie entdeckt sich in den Kugeln als ein Reflektor des Universums. Die Kugeln erlauben die *aktive* Einbindung des «Patienten» in eine symbolische Ordnung. An dieser Stelle muß aber auch bemerkt werden, daß die gläserne Kugel ein traditionelles Vanitas-Symbol darstellt. Liselotte Möller hat nachgewiesen, daß die «figurenbelebte Kugel (...) – zumindest in der nordischen Kunst – ein Sinnbild der zeitlichen, der vergänglichen Welt (ist)». Unter anderen Künstlern haben Marcel Duchamp (und Sherrie Levine), Claes Oldenburg und Harald Klingelhöller im 20. Jahrhundert die auf dem realen oder imaginären Billardtisch verteilten Kugeln (meistens drei Kugeln!)

Innenhand unter anderem die Kraft oder Schwäche des Über-Ichs und den Grad der nervlichen Belastbarkeit erkennen oder auch Degenerationserscheinungen diagnostizieren. Der chiromantischen Tradition zufolge liefern die Faltenlinien der Innenhand nicht bloß Informationen über die Persönlichkeit, sondern auch über die Zukunft eines Individuums. So kann an der Thenarlinie als Indiz der Vitalität etwa die Lebenserwartung abgelesen werden. Die 150 mit Silhouetten verzierten Teller schließlich bieten verlässliche Informationen über den *Ist-Zustand* der darauf repräsentierten Individuen. Die Umrißlinien erlauben es, das charakteristischste Porträt einer Person *aetatis suae X* zu zeichnen. Das Profil bietet ein Maximum an Unterscheidungsmerkmalen – daher wird es in der Karikatur auch sehr geschätzt. Nase, Kinn und Stirn gehören zu den wichtigsten individuellen physiognomischen Kennzeichen. Die Frontal- oder Dreiviertelansicht dagegen bietet mehr Informationen über den Charakter, sie erlaubt die Psychologisierung eines Menschen und ist eher der Persönlichkeitsdarstellung dienlich.

Marek hat ihr treffenderweise die Silhouette mit vereinfachten Umrißlinien vorgezogen – die Silhouette, die übrigens in Zusammenhang mit der Erfindung des bildkünstlerischen Schaffens steht. Laut Plinius ist die Malerei dadurch entstanden, daß jemand den Schatten eines Menschen mit Linien umriß. Die Tochter eines korinthischen Töpfers soll die Schattenumriße ihres scheidenden Geliebten an die Wand gemalt haben; ihr Vater fertigte davon ein Tonrelief an.<sup>1</sup> In neo-klassizistischen Kreisen erfreute sich diese Anekdote der Erfindung der Plastik größter Beliebtheit: Schattenrisse waren im 18. Jahrhundert eine eigentliche Modeerscheinung. Trotz ihrer abstrahierten, reduzierten Form besitzen die von Raoul Marek auf das Porzellan gemalten Silhouetten aber noch ausreichende Identifikationselemente. Diese Mischung aus Stilisierung und wirklichkeitsnahem Erfassen einer im Profil dargestellten Person erlaubt es, die 150 Teller von Oiron formal auf ein antikes Vorbild zurückzuführen: die Porträt-Medaille, die den jeweiligen (römischen) Herrscher darstellte. Bei Marek sind es allerdings 150 rein zufällig ausgesuchte Menschen, Herr und Frau Jedermann, die «porträtiert» werden und so auf dem Schloß zu Ehren gelangen. Die traditionelle Darstellung der *virii illustri* weicht in Oiron einem unhierarchischen, egalitären Fries.

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Raoul Mareks Reihe der Doppelportrait-Vasen.

Der Eßsaal des Schlosses wird zu einer Porträtgalerie, die aufs genaueste – und zugleich auf total anonyme Art – die Einwohnerschaft von Oiron im Jahre 1993 erfaßt. Von dem Moment an, wo dieses Zeugnis eines Ist-Zustandes geschaffen ist, wird es gezwungenermaßen zu einem geschichtlichen Dokument, zu einer lokalen Chronik, zu einem echten Denkmal im Sinne eines Zeichens, das der Kommunikation mit der Nachwelt dient. Das Tafelgedeck Raoul Mareks besitzt jedoch keines der formalen Merkmale des klassischen Monuments. Es funktioniert vielmehr wie ein Denkmal, das die Menschen nicht mehr auf Distanz halten, sondern integrieren will: ein echt demokratisches Denkmal.

Die Arbeit von Raoul Marek besitzt unbestreitbar politische Dimensionen. So wie die Herrschaft durch das Volk ein individuelles politisches und soziales Verantwortungsbewußtsein bedingt, so appelliert der Tafelservice auf Schloß Oiron – allerdings ganz unaufdringlich und undogmatisch – an eine Qualitätssteigerung der zwischenmenschlichen Beziehungen. Das festliche Mahl stellt eine Urform menschlichen Sozialverhaltens dar. Die dabei eingesetzten Eß- und Trinkgeräte besitzen eine rituelle Funktion: Sie vermitteln zwischen dem Subjekt und seinem Körper. So «bleiben auch heute noch, trotz der banalen Aufgabe, die ihnen das tägliche Leben zuweist, scheinbar so unbedeutende Gegenstände wie der Kamm, der Hut, die Handschuhe, die Gabel oder der Strohalm, durch den wir eine Flüssigkeit aufsaugen, Vermittler zwischen Extremen; mit einer Trägheit geladen, die einst gewollt und kalkuliert war, moderieren sie unseren Austausch mit der Welt, prägen ihm einen vernünftigeren, friedlichen und gezähmten Rhythmus auf». Die eigentliche Funktion dieser technischen Objekte besteht darin, «(...) Wesen sowohl zu trennen wie zu vereinen, die, da zu nahe oder zu weit voneinander entfernt, den Menschen in der Ohnmacht oder der Unvernunft verharren ließen».<sup>2</sup> Das von Marek organisierte Fest soll nicht bloß

benützt, um das Prinzip der aleatorischen Komposition zu thematisieren. Die wie zufällig daliegenden Sphären bilden bloß eine der vielen möglichen Konstellationen. Durch die Wahl der (im Prinzip rollenden, also unbeständigen) Kugel und ein durch «Zufall» entstandenes Beziehungsgeflecht auf dem Spieltisch wird einerseits auf ein gewaltiges, nicht realisiertes Potential, andererseits auf das Prinzip der Willkür und der Veränderlichkeit hingewiesen, was im Grunde genommen dasselbe bedeutet: Die Welt ist – wir sind – unsicher, zufällig und vergänglich. Der Vanitas-Gedanke ist auch in diesen Werken aus dem 20. Jahrhundert noch präsent. Raoul Marek verteilt nun seine Kugeln entlang einer vertikalen Achse: ihre Anordnung ist nicht mehr aleatorisch, es liegt ihr eine klare Struktur zugrunde. So bleibt es dem Spitalbesucher überlassen, die Kugeln als Zeichen einer unverrückbaren Ordnung zu betrachten oder sie als unbeständige (und ihn somit auf seine Hinfälligkeit verweisende) Körper zu interpretieren. Diese zweite Lesart wird durch die Unbeständigkeit des Lichts, das durch die rote Sphäre jeweils in das untere Stockwerk fließt, gewiß gefördert.

Die Kugeln von Marek können zugleich als Fremdkörper und organische Wesen im Spitalbereich aufgefaßt werden. Sie sind ebensosehr «Krankheitssymptome» wie «Heilmittel». Der Krankheit unter dem Aspekt einer Störung des (natürlichen und sozialen) Gleichgewichts, eines exogenen Wesens, das in den menschlichen Körper eingebrochen ist, antwortet Marek im Regionalspital von Siders durch die homöopathische Behandlung des Feldes. Das vielstöckige Gehäuse der Krankheit, den fragmentierten Körper des Spitals, vitalisiert er durch Verabreichung von «roten Blutkörperchen», von perfekten Elementen.

#### IV.

Raoul Mareks Arbeiten auf Schloß Oiron und im Spital von Siders beweisen nicht nur die große Spannweite, sondern auch die übergreifende Logik seines Werks: Lebensbehauptung durch das Fest einerseits, Krankheit und Tod andererseits. Beide Pole sind aber gleich ambivalent: sie funktionieren sowohl symbolisch integrierend als auch – durch Vanitas-Anspielungen – destabilisierend. Raoul Marek betrachtet die Grenzen zwischen diesen Bereichen als fließend – wie sie es im «Leben» sind. Die Festgemeinschaft reißt die Schranken zwischen Individuum und Gesellschaft nieder. Das Fest hilft, den Platz des Individuums in der Gesellschaft zu finden und gleichzeitig die Gesellschaft als Konsensbasis anzuerkennen. Das Fest besitzt aber auch eine befreiende, entlastende Funktion: seine dionysische Komponente hilft, die Probleme des täglichen Lebens zu vergessen, die existentielle Angst des Individuums zeitweilig zu neutralisieren, kurz: dem Tod ein Schnippchen zu schlagen. Raoul Marek operiert immer am Schnittpunkt zwischen zwei Bereichen, die als herkömmliche Gegensatzbegriffe gelten: Lebensbejahung und Krankheit, Fest und Tod, Kultur und Alltag, privat und öffentlich, innen und aussen, Mobilität und Transparenz, kurz: Kunst und Leben, *high* und *low*. Raoul Marek arbeitet nicht wie ein Bildhauer mit dem Raum, sondern wie ein Künstler mit dem Ort. Der Ort ist ein präserter, vereinnehmter Raum, keine abstrakte Kategorie. Ein Ort bildet demnach den Rahmen, konkreter: die Plattform<sup>3</sup> für ein intensiveres Erleben, für ein erweitertes Bewußtsein. Raoul Marek schlüpft in die von allen anderen übersehene Bresche und richtet dort einen echten Ort ein. Er schafft ein «räumliches Jetzt» (Hegel), einen (antimonumentalen) Orientierungspunkt, der es dem Menschen erlaubt, sich selber zu orten.

<sup>3</sup> Liselotte Möller, «Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern II. Die Kugel als Vanitassymbol», in Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen II, Hamburg, 1952, S. 169.

Wörtlich beim Werk «la place centrale» von Raoul Marek für die Bieler Ausstellung *Tabula rasa* (1991). Der Künstler ließ zwei gegenüberliegende Verkehrsinseln mit Badezimmer-Keramikplatten überziehen. Diese leicht erhöhten Sockel, «Sprungbretter» zwischen Innen- und Außenraum, zwischen privatem und öffentlichem Bereich, hoben den Passanten für einen Augenblick aus dem Alltag heraus.

ein Alibi für geselliges Beisammensein darstellen, die ausgewählten Eßgeräte, ihre Gestaltung und Anordnung im Raum besitzen indirekt eine erzieherische Dimension, die, um mit Lévi-Strauss zu sprechen, der «Vernunftförderung» dienen soll. Die Fragilität der Werke Mareks ist übrigens bei diesem Künstler ganz allgemein nicht nur ein Problem der materiellen Beschaffenheit, sondern eine inhaltliche Komponente. Der Betrachter wird meistens zu einer doppelten Bewegung aufgefordert: Herantreten und Zurückweichen. Vom Werk her betrachtet, heißen diese beiden Pole: Anziehung und Verweigerung. Der Betrachter wird in einen Raum geschleust oder in ein Netz gelockt, bis er dann erkennt, daß die Situation «prekär» ist, das heißt sich die Arbeit (durch die Verletzlichkeit des Materials oder die Fragilität der Disposition) gegen ihn wehrt.<sup>3</sup> Er erkennt, daß Selbstkontrolle und Verantwortungsbewußtsein die angemessenen Verhalten sind. Zahlreiche Anthropologen und Soziologen haben die für den Aufbau sozialer Organisationen konstitutive Funktion der Riten hervorgehoben. Nach Arnold van Gennep helfen die Übergangsriten mit, die Dynamik des sozialen Lebens zu kontrollieren und seine Veränderungsprozesse zu steuern.<sup>4</sup>

Die *Salle à manger* von Oiron stellt etwa so einfache Fragen wie: Was geschieht, wenn jemand sein eigenes Glas oder das eines Tischgenossen umstößt und zerbricht? (Jedes Objekt ist ein Einzelstück!) Was geht in den Köpfen der Tafelrunde vor, wenn Madame X gestorben ist und ihr Gedeck während des jährlichen Essens an der Wand hängen bleibt? Wie viele Leute werden in zwanzig Jahren noch am Mahl teilnehmen? Letztlich bezeugt die Arbeit von Oiron eben auch die Vergänglichkeit des Menschen-Vanitas; die sozialen Beziehungen sollen darum erst recht durch Respekt geprägt sein. Der Festgedanke und der Tod liegen

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologica*, Bd. III: Der Ursprung der Trichsitten, Frankfurt a. M., 1976, S. 545.

<sup>4</sup> In Luzern (1993) etwa funktionierte ein großes, handgeknüpftes Netz, in das Siegel auf Glasscherben hineinsteckt wurden – auch im übertragenen Sinn – wie eine Schleuse. Sagt man nicht: jemanden durch Ämter, durch eine Kontrolle oder über die Grenze schleusen? Das Luzerner Dispositiv spielte mit einer Reihe von Ambivalenzen: Verschließen (das Netz und das Siegel schaffen Abstand) und Öffnen (das Netz und das «versiegelte» Glas sind durchsichtig), Offizialität (das Siegel als Zeichen der – fragilen – Autorität und Obrigkeit) und Privatsphäre (das handgeknüpfte Netz), kommunikative Absicht und Verbot.

<sup>5</sup> Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909. Raoul Marek setzt in seiner Arbeit oftmals die vermeintlich wesensverwandten, aber dennoch gegensätzlichen Techniken des Rituals und des Spiels ein. Ein Ritual ist ein nach bestimmten Regeln ablaufendes, wiederholbares Geschehen zwischen mehreren Menschen. Das Spiel ist unwiederholbar: Risiko und Überraschung sind seine Triebfedern. «Der Ritus erscheint als ein besonderes Spiel, das ein Gleichgewicht erzeugen soll, während das Spiel aus einem disjunktiven Prozess besteht, der von einem anfänglichen Gleichgewicht der Spieler ausgeht, um zu einem asymmetrischen Resultat zu gelangen (ein oder mehrere Gewinner «töten» symbolisch einen oder mehrere Verlierer); der Ritus dagegen, ein konjunktiver Prozess, hat [...] den Aufbau einer harmonischen und definitiven Struktur zum Ziel» (Philippe Laborthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie – Anthropologie*, Paris, 1993, S. 227).