



Sedimente - Madeleine Dietz, Homa Emami, Valeria Sass

Ausstellung im Stadtmuseum Siegburg, 2000.

Text im gleichnamigen Katalog, Hrsg. Stadtmuseum Siegburg, Verlag Plöger GmbH, Annweiler 2000. ISBN 3-89857-133-5

I. Theoretische Vorbemerkung

Der Begriff des Sedimentes, der Sedimentation oder auch des Sedimentierens verweist zunächst in einen geologischen Zusammenhang:

Nach der Ablagerung unterliegen die Sedimente einem Prozess, der Diagenese genannt wird. Man versteht darunter all die physikalischen, chemischen und biologischen Vorgänge, die aus einem Lockersediment ein Sedimentgestein machen.¹

Es ist folglich zu berücksichtigen, dass zur Bildung von Sedimentgesteinen unterschiedliche Prozesse beitragen, mithin zu ihrer Beschreibung durch Grenzüberschreitung auch Kriterien der Nachbardisziplinen hinzugezogen werden müssen. Bei der Sedimentation handelt es sich um ein komplexes Ereignis, das sowohl im Hinblick auf die Ursachen, die Abläufe wie auch die Wirkungen aus unterschiedlichen Perspektiven in Betracht zu ziehen ist. Über die Bildung von Gesteins-, damit von statischen Formationen hinausgreifend, betrifft der Vorgang der Sedimentation die Schaffung von Energiepotentialen: Die fossilen Brennstoffe Öl und Gas verdanken ihre Entstehung der Umwandlung der in den Sedimentgesteinen vorhandenen organischen Substanz. Ein Großteil der Weltvorräte an Eisen, Kalisalz, Baustoffen und einer Vielzahl anderer wichtiger Rohstoffe stammt aus Sedimentgesteinen.² Das „Sediment“ verkörpert das vorläufige Endprodukt des als Sedimentation bezeichneten Vorgangs. Es ist in seiner je gegebenen Erscheinung unlösbar verknüpft mit dem Prozess einer ungerichteten Transformation. In seiner sich im Raum behauptenden Gegenständlichkeit bleibt es damit an einen zeitlichen Vollzug gebunden. Die Substanz eines Sediments entfaltet sich im Spannungsfeld des Gewesenen und des Werdenden. So geben Sedimentgesteine in Gestalt von Fossilien Aufschluss über die erdgeschichtliche Entwicklung. Als Dokumente werden sie einer paläontologischen oder auch archäologischen Praxis zugeführt:

Sedimentation: Ablagerung von Boden- oder Felspartikeln, die sich allerdings nicht mehr an der Stelle ihrer geologischen Entstehung befinden, sondern durch Einwirkung fremder Kräfte vom Platz ihres ursprünglichen Vorkommens abgetragen, abtransportiert und am Ort der Sedimentbildung abgelagert wurden. Verantwortlich für Sedimentation können Naturkräfte (Wind und Wasser, Verwitterung und Erosion) sein, doch auch der Mensch kann an Sedimentationsprozessen mitwirken und (z.B.) Ablagerungen archäologischen Materials hinterlassen.³

In Sedimenten verdichtet sich immer nur ein einstweiliger Stillstand der Entwicklung. Wirkkräfte - etwa die der Elemente - sind in ihnen aufgehoben, gleichsam in ihrer Textur niedergeschrieben, so daß sie sich eben als Kräfte nachzeichnen lassen. Doch die geronnene Form erscheint nicht als von ihnen durchwirkt, als Oberflächenphänomen einer sich unmittelbar in ihr vollziehenden Bewegung, sondern gewissermaßen als Erstarrung, als eine dem Fluss der Zeit entrissene Gestalt, die erst entrückt aus dem fortschreitenden Wirkungszusammenhang als Erscheinung fass- und begreifbar wird. Indem das Sediment sich in sich selbst verschließt und durch weitere Überlagerungen dem Einfluß der Elemente entzogen wird, gerinnt es zur klar abgegrenzten und beschreibbaren Form. Das Endprodukt der Sedimentation zieht sich zusammen zur Schicht,

die allerdings eingebunden in eine Schichtung der Wahrnehmung wiederum entzogen und erst auf einer anderen Ebene dem zeitlichen Verlauf von neuem unterworfen wird. Entwicklung in der Zeit wird nun nicht mehr als horizontale Bewegung, gleichsam als „Zeitstrahl“ vorgestellt, vielmehr als ein auf die Vertikale bezogener axialer Schnitt. Der Pol der „axis mundi“, der alle Schichten durchzieht, um sie vertikal miteinander zu verbinden, ist ein klassisches Sinnbild, Zeit und Ewigkeit im Verfahren der Geometrie aufeinander zu beziehen, denn hier werden die Erfahrung des Augenblicks und der in Zukunft und Vergangenheit ausgreifende Zeitfluss spannungsvoll aufeinander bezogen. Die dynamischen Formbildungen der Sedimentation verweisen korrelativ auf die Methode der Stratigraphie, auf die Erkundung der Sedimentationsschichten, somit auf die sich in einem statischen Wechselverhältnis gegeneinander abzeichnenden Bodensätze der Sedimentation:

Stratigraphie: (modernes Kunstwort aus lat.: stratum [„Lager“, hier: „Bodenschicht“] und griech.: graphé [„Zeichnung“], bzw. graphō [„ich schreibe“]: „Schicht[enbe]schreibung“, Kunde von den [geologischen wie archäologischen] Schichtungsverhältnissen. Sie beruht auf der Beobachtung, daß sich immer wieder jüngere Ablagerungsschichten über ältere legen, so dass im Regelfall die oberste Schicht eines Schichtgefüges (Schichtprofils) zugleich die jüngste, die unterste dagegen zugleich die älteste ist, wenn nicht Störungen und Unklarheiten dadurch verursacht werden, dass jüngere Ausschachtungen bzw. Eintiefungen irgendwelcher Art (Schächte, Gruben, Gräber, Brunnen, Fundamentgräben, Pfostenlöcher usw.) die älteren (tieferen) Schichten durchdringen.⁴

Ablagerungsschichten werden nicht allein im Hinblick auf die geografische Struktur einer Region einer Deutung unterzogen. Reste von Besiedlungsphasen in sich bergend, stehen sie gleichzeitig als Spuren für die je besondere Ausformung menschlichen Lebens. In den Grundrissen der Wohn-, Arbeits- und Kultstätten ist der Kulturstand des jeweiligen Zeitabschnitts eingezeichnet. Im Sediment offenbart sich folglich nicht allein ein den Naturgesetzen unterliegender Gestaltungsprozess, sondern darüber hinaus ein Verständnis von der Stellung des Einzelnen im Hinblick auf das soziale Gefüge, von seinem Eingehen oder seiner Unterordnung im Rahmen einer gesellschaftlich und religiös bestimmten Organisation. So zeigt sich gerade in der Analyse der Ablagerungsschichten die Nähe, gleichzeitig aber auch die Differenz von Natur und Kultur:

Kultur ist ein vom Menschen geschaffener Zuwachs zur Natur, der zu dieser aber nicht etwa in Gegensatz steht, sondern über sie hinausgreift, sie menschlichen Zwecken mehr und mehr unterwirft und dienstbar macht.⁵

Die Vieldimensionalität der sich im Begriff des Sediments verdichtenden Vorstellungsbilder bzw. der sich in ihm weitenden Bedeutungsfelder – aus den Bereichen von Geologie, Biologie, Astronomie, Medizin, Psychologie, Geschichte, Kultur und Religion – erfordert ein Verfahren der Annäherung, das sich in Umschreibungen vollzieht. In Assoziationen knüpft sich ein semantisches Netz, das als Bezugsrahmen zur Interpretation der Werke von Valeria Sass, Madeleine Dietz und Homa Emami dienen mag.

II. Konkretisierung

Wissen / Vergessen / Ordnen

Die Zeitung ist das Sediment eines kulturellen Prozesses, in dem der Zeitfluss sich in der zugespitzten Aktualität von Ereignissen vermitteln soll. Gegebenheiten werden in der mediatisierten Codierung zu Sachverhalten sedimentiert, die sich dann jedoch in ihrer schnellen Abfolge wechselseitig auslöschen und sich - dem Vergessen anheimgestellt - dem Werden von Geschichte widersetzen. Die Zeichenflut der Medienwelt bannt die Aufmerksamkeit auf den Augenblick, allerdings ohne diesen in seiner Flüchtigkeit fassen zu können. Die Zeitung behauptet, stets auf dem Stand der Dinge, Inbegriff des Aktuellen zu sein, erschöpft sich jedoch in der steten Aktualisierung des schon Gewesenen, rennt damit der Zeit unaufhörlich hinterher. Ewig zum Scheitern verdammt, artikuliert sich in ihr immer neu der Versuch, den Zeitfluss zu vergegenwärtigen und diesen auf die Erfahrung des gelebten Augenblicks zu beziehen. In diesem Sinne beschreibt Walter Benjamin die Wahrnehmung und das Bewusstsein von Zeit nicht als Speicherleistung des Subjekts, das - unverrückbar in der Gegenwart verankert - in zielgerichteter Perspektive Geschehnisse dem Dunkel des Vergessens entreißt. Er begreift das Gedächtnis nicht als mechanisch operierendes Werkzeug zur Erkundung und Codierung der Vergangenheit, sondern als

labyrinthischen Schauplatz, der dem Suchenden ungeahnte Schätze entbirgt:

*Es ist das Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.*⁶

Das, was gemeinhin als Sachverhalt verobjektiviert wird, stellt sich ihm als Lagerung dar, die erst bei sorgsamer Durchforschung der Kontingenz entrückt wird. In einer imaginären Reise bis zu den Tiefenschichten einer kollektiven Erinnerung offenbaren sich, aus dem historischen Kontinuum herausgesprengt, monadische Bilder, die, archäologischen Bruchstücken ähnlich, als Grundpfeiler einer stets neu zu entwerfenden Geschichte in die Dimension des Bedeutungsvollen verschoben werden. Walter Benjamin begreift Geschichte als Text, als vielfach in sich verwobene Textur, der die Vergangenheit *wie einer lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat. Erst die Zukunft besitzt die Chemikalien, die nötig sind, um dieses Bild in aller Schärfe zu entwickeln.*⁷ Hier zeigt sich eindeutig, dass Materie und Form nicht als ursprüngliche Gegebenheiten vorausgesetzt werden können. Beide sind vielmehr gebunden an die Perspektive und das Eingedenken des jeweiligen Subjekts. Materie, die als Fundstück eben in eine sinnhafte Ordnung gefügt worden war, erscheint dem Betrachter bei einem Wechsel des Standpunktes plötzlich wieder als ungebundene Substanz, die als Material neuen, übergreifenden Gestaltungsprinzipien verfügbar wird. Die dem Vergessen entrissene Ablagerung wird in der Erinnerung, in einem Versuch der Transzendenz, zum Wissen, das in der neuerlichen Versenkung in die umflutenden Erscheinungen seinerseits Überlagerungen erfährt, um abermals der Vergessenheit zu verfallen. So entfaltet auch für De Quincey das Erinnern eine Sprengkraft, über die sich das Gedächtnis ständig neu gebiert:

*What else than a natural und mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished.*⁸

Sinnbild für die in sich abgeschlossene Memoria ist das Buch, das jedoch nur idealiter die Bruchstückhaftigkeit und Zerrissenheit menschlichen Wissens und Erinnerns transzendiert, um damit den Zustand der Vollendung zu erreichen. Die Vorstellung eines göttlichen Weltbuches beansprucht so etwa eine Totalität, die nicht nur vergangene, sondern auch schon alle zukünftigen Daten umfasst. Der Vollständigkeit und Geschlossenheit des göttlichen Textes steht die Unvollständigkeit und Unabschließbarkeit der menschlichen Lektüren und Interpretationen gegenüber. Allein im Beharren auf seine Wandelbarkeit und Unverfügbarkeit vergegenwärtigt und verflüchtigt sich dem Gedächtnis der Zusammenhang von Augenblick und Ewigkeit. Das Wechselverhältnis von Erinnern und Vergessen, von Anlagerung und Zersetzung, wird bei Joseph Beuys zur Methode der künstlerischen Praxis und gleichzeitig der Interpretation seines Schaffens als Bedingung vorausgesetzt. Der Künstler tritt in die Rolle des Sammlers, der bestimmte Energien aufnimmt und an die Gesellschaft weitergibt, der Arsenale der Erinnerung anlegt.⁹

Die Aneignung seiner hermetisch anmutenden Werkblöcke vollzieht sich in einem Prozess des permanenten Aktualisierens, Erweiterns und Verwerfens der je gewonnenen Einsichten. Das wahrnehmende Subjekt erfährt sich als eine Art Speicher oder Lagerstätte, um im Verlauf seiner Biografie die unsichtbaren Ablagerungen im Sinne einer „sozialen Plastik“ zu vergegenständlichen.¹⁰ Der Begriff der Ablagerung behauptet in diesem Verständnis seine Ambivalenz, bezeichnet er doch die Lagerung von Gegenständen, deren Konservierung, Zersetzung und Verfall, gleichzeitig aber - im Sinne einer Lagerstätte - den Ort einer zeitweiligen Niederlassung des nomadisch umherstreifenden Menschen.

Bei VALERIA SASS vollzieht sich die Lagerung und Schichtung hingegen zunächst als schlichter Vorgang des Hortens und Stapelns alter, vermutlich ausgelesener und damit längst verfallener Zeitungen. Die Verschnürung und Schichtung der zusammengelegten Blätter verhindert die Lektüre, damit die Entschlüsselung und Wertung der in ihnen codierten Messages. Die einzelnen Packen werden zu pilasterförmigen Aufbauten gemauert, bisweilen auch zu stereometrischen Körpern reduziert und in dieser Gestalt Abschnitten, Gehäusen oder Rahmungen aus Holz konfrontiert bzw. in diese hineingestellt. Indem die im Medium verdichteten Ablagerungen sich der Ausbreitung, Entfächerung und Vernetzung im zeitlich/räumlichen Gefüge widersetzen, wird die kontingente Bedeutung als Informationsträger transzendiert, um der jeweiligen Formbildung die Autonomie einer autarken Schöpfung zu vermitteln. Der der Zeitung zugrundeliegende Rohstoff, Holz als naturgegebenes Material, scheint in dieser konkret anmutenden Konstellation auf sich selbst zurückgeführt zu werden, gewissermaßen in

einer metaphorischen Versöhnung der Informationsgesellschaft mit den natürlichen Grundlagen. Die in der Häufung der Zeitungen gefrorene Zeitlichkeit findet im Jahreszyklus, so wie er in den Wachstumsringen des Holzes eingezeichnet ist, eine gleichsam kosmische Äquivalenz.

Dieser Eindruck erfährt allerdings eine massive Irritation, denn das je gefundene Gleichgewicht droht in sich zusammenzustürzen, auseinander zu brechen, zumal die Labilität der Papierschichtungen im Kontrast zur Dichte des Holzes eine beunruhigende Eindringlichkeit gewinnt. Die in Schrift und Bild gepresste Erinnerung bricht aus dem autoritären Ordnungsgefüge aus, sprengt das archivalische Organisationssystem von innen her auf. Angesichts der – zumindest in der Vorstellung des Betrachters - in alpträumhafte Strukturlosigkeit zerfallenden Gestaltung sieht sich der auf Beherrschung ausgerichtete Verstand plötzlich einem chaotischen Zeit-Raum-Geflecht ausgesetzt, das sich dann jedoch als unerforschtes Grabungsfeld seiner unstillbaren Neugier eröffnet.

Die Erinnerung an eine geometrisch gegliederte Ordnung, den Wunsch, eine entsprechende Ganzheit neu zu entdecken und dem Gedächtnis als Wissen zu erschließen, greift die Künstlerin auf, um menschlich/soziale Realitäten zu erhellen und in der Zeichenflut der Medien, in deren Ablagerungen, Orientierungsfelder zu skizzieren.

Transformation / Metamorphose / Monument

Der Vorgang der Sedimentation gestaltet sich als Prozess des Trennens, des Zersetzens, Auflörens, Zerstückelns, Freisetzens. Gleichzeitig schöpferisch und zerstörerisch ist die Bildung von Sedimenten der bildhauerischen Arbeit vergleichbar, verdankt sich doch in beiden Fällen die Formgestaltung dem Wegnehmen oder dem Zusammenfügen, der Erosion oder der Kristallisation verschiedener Substanzen. Zunächst form- und begrifflos, da undefiniert, ist das aus diesen Metamorphosen jeweils hervorgehende Gebilde doch auf einen Kausal-Zusammenhang, ein Aktionsfeld zu beziehen. Sich die Dauer der Entstehung erinnernd und vergegenwärtigend, unternimmt der Betrachter eine Aneignung der gegebenen Erscheinung, in der diese ihre Kontingenz überwindet und einer Codierung unterworfen wird. Voraussetzung hierfür ist die Entrückung aus dem räumlich-zeitlich bestimmten Zusammenhang, ein Zustand der Extase, der imaginär die Bindungen löst, um einen neuen Wahrnehmungshorizont zu eröffnen. Im Eingedenken lässt sich die jeweilige Gestaltung auf einen in wissenschaftlicher Begrifflichkeit beschreibbaren Vorgang einerseits, auf eine ideale Formvorstellung andererseits zurückführen. Dieser Doppeldeutigkeit entsprechend, genießt die sich natürlicher Kräfteeinwirkung verdankende Gestalt eine Wertschätzung als gleichsam künstlerische Werkschöpfung, wie umgekehrt das Erzeugnis bildhauerischer Arbeit in einer natürlichen Ordnung seine Entsprechung finden soll. So geraten Leonardo da Vinci die Fleckenstrukturen einer Wind und Wetter ausgesetzten Wandfläche zum Maßstab der künstlerischen inventio, eines in der Natur verwurzelten, sie gleichzeitig transzendierenden Einfalls. Künstlerisches wie auch natürliches Schaffen werden hier gleichermaßen in einer unumstößlichen Einheit begründet, dann jedoch auf unterschiedlichen Wegen in zusammenhanglose Vielheiten entfächert. Kunst und Wissenschaft unternehmen mit je eigenen Methoden den Versuch, natürliches Werden und Vergehen im Entwurf einer Ordnung einzufangen, die Erscheinungen der Natur zu begrenzen, sie in ihrem Fließen und ständigen Zerrinnen als Gestaltungen zu bannen. Christlich-humanistischer Tradition gemäß, erfüllt sich das Wesen des Menschen im „Logos“. Im Vollzug des Logos, das heißt im „λέγειν“ (im Sinne des Aus- und Zusammenlesens), realisiert sich ein wesentliches Element der menschlichen „Bildung“: Indem der Mensch die konturlos und chaotisch in Raum und Zeit ausfransenden Ablagerungen ausliest und aussondert, erhebt er sich als geschichtliches Wesen über die Ohnmacht des Zufalls. Die zerstreuten, bedrohlich anmutenden Bilder werden in Hinblick auf eine Zweckbestimmung analysiert und interpretiert und damit auf eine umfassende Harmonievorstellung ausgerichtet. Durch die Setzung eines Anfangs- und Endpunktes wird eine Abfolge natürlicher und gesellschaftlicher Begebenheiten aus dem zeitlichen Kontinuum herausgeschnitten und einem vermeintlich vorbestimmten Plan unterworfen. Das Bedürfnis, sich selbst in einer fortschreitenden, in ihrer Bewegungsrichtung nicht zu erhellenden Transformation zu verorten, einen Stillstand dieser unaufhörlichen Veränderungen zu erzwingen, wird in der Erfahrung des Scheiterns stets neu hervorgebracht. Die Vielzahl der Ein- und Ausschnitte aus den Sinneserscheinungen vermittelt ein Bild, das allmählich in eine unendliche Zahl von Fragmenten zersplittert:

Je weiter Kunst und Wissenschaft in die Strukturen des Universums eindringen und das Chaos sich als der

*eigentliche Ausgangspunkt aller Bewegungsformen herausstellt, umso fragwürdiger werden auf Harmonie beruhende Ordnungsvorstellungen.*¹¹

Sich der Gefahr der Auflösung und Zersetzung entgegenstellend, ist die ars memorativa bestrebt, die aus dem Zeitfluss geronnenen Bildformeln im Räumlichen zu verfestigen. Die je aufgenommenen Ablagerungen werden bestimmten Orten zugeordnet, so dass der Gedächtnisinhalt in architektonischen Komplexen anschauliche Gestalt gewinnt.¹² Der erinnerte Vorfall verdichtet sich zur monumentalisierten Ausdrucksgebärde und hebt im Postulat der Zeitenthobenheit den Widerstreit von Augenblick und Ewigkeit auf. Tempel, Schatzkammer oder Museum markieren Orientierungspunkte im Raum, in denen Personen und Geschehnisse ihren in sich vielschichtigen Bedingungsbeziehungen entrückt und einer eindeutigen Wertigkeit zugeführt werden. Als Verpflichtung für die Zukunft, als Legitimation für gegenwärtige Verhältnisse oder als Zeugnisse des vermeintlich sinnhaften Geschichtsverlaufs bezeichnen sie, hierin ihre Endbestimmung findend, den Anspruch des Menschen, sich nun auch der Zeit zu ermächtigen und steuernd auf deren Verlauf einzuwirken. Das, was aus der Perspektive dieser Inbesitznahme als „außen“ ausgegrenzt wird, die unendliche Zahl ineinander verfließender, amorpher, vollkommen ungebundener Ablagerungen, muß folglich als Gefährdung eines Machtanspruchs, als Bedrohung gedeutet werden und einen Impuls zur weiteren Eroberung, Unterdrückung oder Vernichtung darstellen. Hier zeigt sich, dass das humanistische Prinzip des „Logos“ durchaus Potential zur Beherrschung, wenn nicht gar Zerstörung des ihm „Fremden“ in sich trägt.

MADELEINE DIETZ greift die existentielle Bedeutung der sich im Begriff „Sediment“ konturierenden Bilder auf. Sie setzt Vorgänge der formalen Metamorphose, einer offenen, den Naturgesetzen von Werden und Vergehen unterliegenden Veränderung und die auf Unterwerfung zielenden Gestaltungskräfte des Logos in raumgreifenden Versuchsanordnungen in Szene. Das Spannungsverhältnis von Chaos und Ordnung wird akzentuiert, um in einem ästhetischen Dualismus produktive Perspektiven auszuloten.

Grundlage ihrer Aufbauten sind die Materialien Erde und Stahlblech, die ihnen innewohnenden Möglichkeiten der Formbildung sowie die mit ihnen jeweils verknüpften Assoziationen. So erscheint Erde als Substanz, aus der das Leben Kraft und Nahrung bezieht, in die aber gleichzeitig Bedrohung, Verfall und Tod eingezeichnet sind. Fragile Spuren verblichenen Lebens in sich aufbewahrend, ist sie Inbegriff der Vergänglichkeit des Seins, doch ebenso des natürlichen, ewig wiederkehrenden Lebenszyklus von Werden und Vergehen. Sie bildet darüber hinaus den Grundstock der kulturellen Entwicklung, fand sie doch als einfachstes Baumaterial für die Errichtung der ersten Behausungen und Monumente Verwendung, als Basis von Erzen später auch zur Herstellung von Waffen und Instrumenten. Aus trocknendem Erdschlamm gewinnt die Künstlerin unregelmäßige Erdschollen, die zu Körpern und Volumen geschichtet werden. Die Aufbauten evozieren das Bild archäologischer Ausgrabungen, von Ruinen archaischer Kult- und Wohnstätten, der weiteren Verwitterung preisgegeben. In ihrer Offenheit und Unvollendetheit vergegenwärtigen sie aber gleichzeitig den Prozess des Bauens als Handlung, in der eine organische, in sich selbst unbestimmte Substanz in einen anderen, nunmehr definierten Zustand überführt wird. Hier realisiert sich die Idee, in die Wandelbarkeit der Dinge einzugreifen, um sich selbst als gestaltend zu erfahren. Indem Madeleine Dietz eine der Natur analoge Vergänglichkeit ins Werk setzt und auf ein Ziel ausrichtet, vollzieht sie ein Ritual, das der Aussonderung eines Ortes und damit der Herstellung einer Ordnung dient, ohne jedoch die dem Material innewohnende Wandelbarkeit zu negieren. In der Unregelmäßigkeit und Zerbrechlichkeit ihrer Lehmarchitekturen ist das Amorphe der formlosen Materie aufgehoben. Das Chaos als Zustand vor jeder Gestaltung bleibt eindringlich sichtbar, sei es als Bedrohung der gegebenen Ordnung oder als Verheißung immer neuer Formfindungen.

Den Schichtungen aus Lehmschollen korrespondieren Formationen aus gebogenem Stahlblech, die mit ihren Grund- und Aufrissen klar umrissene, in der Sprache der Geometrie beschreibbare Volumina aus dem Umraum ausschneiden. Während erstere ihr eigenes Werden im Hinblick auf Gewesenes und Zukünftiges als sinnliches Erlebnis vor Augen führen, haben die stereometrischen Körper aus Stahl in ihrer idealiter unvergänglichen Erscheinung alle Spuren ihrer Entstehung ausgetilgt. Erst im Dialog mit den sie ummantelnden, sich an sie schmiegenden oder in ihr Innerstes eindringenden Aufbauten werden sie aus ihrer Selbstgenügsamkeit herausgelöst. Während also in den Erdschichtungen die Gestaltung und Umgrenzung einer Ordnung als Streben erfahrbar wird, äußert sich in den Stahlbehältnissen eine sich hermetisch verschließende Begriffswelt, die jede Bedingtheit zu transzendieren und sich in einem a-kausalen Erfassen zu verorten sucht. Damit stehen sie

gewissermaßen auf einer Ebene mit den Exponaten im musealen Raum, auf die Madeleine Dietz ihre Installationen produktiv bezieht. Hier findet sie Bilder und Spuren menschlichen Lebens, die ihr in der Ausstellungssituation gleichwohl in einem Zustand der Starre und scheinbaren Eindeutigkeit begegnen. Um die ihnen innewohnenden Sinnschichten und zeitlichen Dimensionen erneut freizusetzen, vollzieht sie gewissermaßen eine Umkehr archäologischer Praxis: Anstatt Schicht für Schicht auszugraben, um Fundstücke freizulegen, häuft sie Erdschollen auf, um aus der Erinnerung Formgebilde und die mit ihnen verknüpften Bedeutungen zu entbergen. In einer labilen Balance zwischen Architektur und Plastik entwirft sie assoziativ eine Topographie, die etwa als Kultstätte konkrete Sinnzuschreibungen herausfordert, diese Zweckbestimmung jedoch gleichzeitig in der Kontingenz der formalen Gestaltung in Frage stellt. Damit entzieht sie sich einem einseitig rationalen Zugriff, wobei scheinbar gegensätzliche Substanzen, einerseits aus einem natürlichen Entstehen, andererseits als Ganzes in sich vollendet, als polare Wirkungskräfte fruchtbar werden. Die Dynamik dieses Gegensatzpaares spiegelt zugleich die Vielschichtigkeit menschlichen Erfahrens und Gestaltens von Leben und Erleben.

Zeichen / Körperlichkeit / Erscheinung

Die Codierung von Informationen kann auch als spezielle Form der Verunklärung kommunikativer Zusammenhänge verstanden werden. Dies gilt etwa für künstlerische Arbeiten, die auf einem Zeichenvokabular aufbauen, das eine leichte Entzifferung bewusst verhindert. Den Nachrichtendiensten, ebenso aber auch den Massenmedien vergleichbar, entwerfen Künstlerinnen und Künstler Chiffren oder Programme zur Verschlüsselung ihrer Botschaften, um die Kommunikation zunächst zu erschweren, sie damit als Kommunikation überhaupt zu vergegenwärtigen und deren Abläufe regulierend vorzuzeichnen. Der Austausch über Sprache funktioniert nicht mehr reibungslos; der Sprecher und der Angesprochene - einander missverstehend - verschließen sich in sich selbst, während die Begriffe sich verselbständigen und das durch sie Bedeutete ihnen allenfalls als Ablagerung anzuhaften scheint. Das Zeichen wird damit selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung und, die je eigenen Projektionen widerspiegelnd, Instrument der Selbstverortung und der Selbstvergewisserung. Sprache wird als Ding erfahren, das, geheimnisvoll auf sich selbst bezogen, nur noch wie zufällig die Erscheinungen streift. Indem sie diesen gegenüber eine Gleichwertigkeit behauptet, wird eben auch die Objektwelt in ihrer Gesamtheit auf die Ebene des Zeichenhaften verschoben. Das Zeichen ist folglich nicht mehr unumstößlich und in eindeutiger Ausrichtung an ein je Bezeichnetes gekettet, sei es über Ähnlichkeit oder Konvention an dieses angebunden. Doch damit vollzieht es keinen unumkehrbaren Bruch mit der zu erkennenden und zu gestaltenden, zu erinnernden und zu entwerfenden Lebenswelt. Das Subjekt drängt in ein labyrinthisch verworrenes Netz sich an- und abziehender Vorstellungen, Bilder, Begrifflichkeiten und Gebärden, um Wirklichkeit zumindest in Spuren zu vergegenwärtigen und zu erfahren. Natur, Dinge und Zeichen haben zwar gleichermaßen ihre Transparenz im Hinblick auf ihre jeweilige Bedeutung verloren, um diese jedoch aus einer Vielzahl von Perspektiven und Projektionen, in auratische Distanz entrückt und in unzählige Facetten zerschlagen, aufscheinen zu lassen. Die Dinge entziehen sich so dem unmittelbaren Zugriff und dem begrifflichen Erfassen, finden jedoch gerade in den sie umfließenden und verhüllenden Schichtungen aus Zeichen und Codes den Raum, ihre jeweilige Bestimmung und Sinnhaftigkeit zumindest schattenhaft ins Bild zu setzen. Dementsprechend vermag nicht ein einzelnes Zeichensystem, sondern allein die Gesamtheit aller Sprachen und Vorstellungen ein Bild von "Wahrheit" zu umreißen:

*Sprache hat eine sinnbildliche Bedeutung: doch seit der babylonischen Katastrophe darf man diese nicht mehr [...] in den Worten selbst suchen, sondern unmittelbar in der Existenz der Sprache, in ihrem ganzheitlichen Bezug auf die Ganzheit der Welt, in ihrer räumlichen Ausstrahlung bis in die Orte und Bilder des Kosmos.*¹³

Das Bemühen, die Welt als vermeintlich in sich abgeschlossene Ordnung abzubilden, ist Triebfeder des enzyklopädischen Projekts. Im Vordergrund steht hier nicht die numerische und alphabetische Gliederung des bereits Gewussten, sondern die Zielvorstellung, im Gefüge der Bilder und Zeichen eine Metapher für das Gedächtnis aller Völker und Sprachen auszuprägen und diesem das System der Welt in minutiöser Forschungsarbeit einzuschreiben. In der zeitgenössischen Kunst verbindet sich die Auseinandersetzung mit den codierten Wirklichkeiten oftmals mit der Erkundung der je eigenen Identität und der ihr anheimgestellten Rollenmuster. Eine Gesellschaft, in der die Bezüge zwischen den Menschen zunehmend entpersönlicht, verdinglicht und als Daten abgewickelt werden, vermittelt der Erfahrung der eigenen Körperlichkeit eine existentielle Bedeutung. Die Sedimente des Lebens werden aufgenommen und einem Gestaltungsprozess

zugeführt, um in diesem das physische Sein in seiner Stofflichkeit und Gegenständlichkeit, gleichzeitig als eine von dieser abgehobene Realität zu vergegenwärtigen. Gerade das spannungsvolle Verhältnis von Materie und Form bietet auch in diesem Fall einen Ansatzpunkt, Dinglichkeit und Leiblichkeit zwar aufeinander zu beziehen, dabei aber doch grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Zur Verdeutlichung sei ein Bild hinzugezogen:

Ein Felsblock besteht immer aus der gleichen stofflichen Masse. Er verändert sich ohne gewaltsamen äußeren Einfluß auch in großem Zeitraum nicht. Nicht so das Lebewesen. Täglich nimmt es Nahrung auf und scheidet verbrauchte Stoffe aus. Es behält zwar annähernd seine Form, aber nicht seinen Stoff. Auch unser Körper wechselt jeweils im Zeitraum von etwa sieben Jahren seinen Stoff vollständig. Und doch erkennen uns Bekannte, die uns 15 oder 20 Jahre nicht gesehen haben, sofort wieder. Die Form ist geblieben, obwohl unser Stoff inzwischen zwei- oder dreimal gewechselt wurde.¹⁴

HOMA EMAMI führt die tägliche Fertigung, Aufnahme und Verwertung von Nahrung in ihrem "ART Küchenkalender" als alltäglich wiederkehrendes Ritual und gleichzeitig als künstlerische Handlung vor Augen. Bereits seit August 1997 dokumentiert sie ihr Leben im Vollzug, indem sie die Speisung ihres Leibes in seiner Gleichförmigkeit und Gewöhnlichkeit zur Darstellung bringt, Essen aber auch als sinnliches Erlebnis und in seinen ästhetischen Dimensionen erfahrbar werden lässt. Tag für Tag nimmt die Künstlerin die Zutaten ihres Mahles auf und verreibt sie auf einem Blatt normierter Größe. Im oberen Bild Drittel formieren sich die in Fingermalerei aufgetragenen Reste zu einem Kreisgebilde. Jeweils im unteren Bereich des Blattes gibt eine persische Inschrift Aufschluss über die verwendeten Lebensmittel, die zudem auf einem weiteren Blatt, per Bindfaden locker an die Zeichnung angebunden, in einer - ebenfalls persischen - Zahlenkombination verschlüsselt aufgeführt werden. Deren Code ist mit Hilfe eines Index von ca. 200 Lebensmitteln zu entziffern. In der raumgreifenden Inszenierung ihres unaufhörlich wachsenden Tagebuchs verselbständigen sich bisweilen die numerischen Chiffren, die, alle sichtbaren Bezüge hinter sich lassend, frei im Raum flottieren, etwa auf Säulen, Wände oder die Bodenflächen aufgetragen werden. Deren Zeichenhaftigkeit wirkt damit zwar im Verborgenen fort, entzieht sich gleichwohl der Einsicht des Betrachters. Es erfolgt eine doppelte Verrätselung, denn die Unmittelbarkeit der Botschaft entzieht sich ihm zunächst durch die Fremdheit der Schrift, dann im Auseinanderdriften der Zeichen und des durch sie Benannten.

Letztlich sind es jedoch gerade die Zahlenkombinationen, die - scheinbar ein unabhängiges Leben behauptend - in einer Kreislaufbewegung auf die Rückstände der Nahrung zurückführen, denn im Index sind den persischen die lateinischen Ziffern zur Seite gestellt. Hier wird zwar die Sprachbarriere überwunden, schwierig, wenn nicht gar unmöglich, bleibt damit jedoch die Zuordnung der aufgezählten Ingredienzien zu den jeweiligen Kreisgebilden und den in ihnen verdichteten Zeitabschnitten. Die obsessiv anmutende Systematik, die die Abdrücke in eine gleichförmige Reihung preßt, verleiht diesen den Charakter einer ornamentalen Komposition, die gleichwohl die Besonderheit ihrer Komponenten in sich aufbewahrt. So verlaufen die Konturen der nur im Durchmesser annähernd identischen Kreise unregelmäßig, die Farbigkeit wie auch die Beschaffenheit der Oberflächen sind unendlich nuanciert, unterliegen zudem aufgrund der sich weiter zersetzenden Substanzen einer kontinuierlichen Veränderung. Die Restbestände der jeweiligen Mahlzeit sind durch die Datierung zwar auf einen konkreten Zeitpunkt bezogen, damit gewissermaßen musealisiert und dem Fluss der Zeit entzogen. Sie werden jedoch in ihrer fortschreitenden Transformation neuerlich von diesem absorbiert und versagen sich in ihrer Unfassbarkeit der konkretisierenden Beschreibung.

Zur Anschauung gebracht ist der andauernde Zustandswechsel der Substanzen, der in der Zubereitung der Mahlzeit, in deren Verzehr und schließlich im Stoffwechsel bewusst gesteuert und erlebt werden kann, um gestaltet in einen sich stets erneuernden Kulturprozess eingebunden zu werden. Die Künstlerin vergegenwärtigt den Vorgang des Essens als sinnliches Erlebnis, in dem sie sich in ihrer physischen und psychischen Existenz täglich neu entwirft. Das schafft ihr gleichzeitig die Grundlage, sich im Lebensvollzug auf natürliche und soziale Bewegungen auszurichten. Über die Systematisierung und Codierung einer zwar gewöhnlichen, doch Lebenserhaltenden Verrichtung gelangt sie zu Erkenntnisprozessen, die Aufschlüsse über die Entwicklung von Zeichen- und Bildsystemen vermitteln und folglich die je unterschiedliche Ausgestaltung des Lebens wesentlich bestimmen. Homa Emami folgt dem Wandel des Organischen, um ein Sinnbild zu prägen für den Weg einer kulturellen Assimilation, den sie als eine in Deutschland lebende und arbeitende Künstlerin iranischer Herkunft begeht.

III. Synopsis

Die Auseinandersetzung mit der Vorstellung des Sediments und den Vorgängen der Sedimentation spiegelt bei diesen drei Künstlerinnen in je verschiedener Weise das Bemühen, Zeitlichkeit als einen zunächst ungesteuerten, in alle Richtungen ausgreifenden Bewegungsverlauf zu erfahren und gleichzeitig in ihrer Vieldimensionalität darzustellen. Die Mehrschichtigkeit und Offenheit, die der Begriff in sich trägt, provoziert verschiedene Methoden der Annäherung. Jeweils abhängig vom Standort und Blickwinkel eröffnen sich neue Wahrnehmungshorizonte auf die Verhältnisse von Raum und Zeit, deren Spuren und Ablagerungen Erkenntnisse über Lebensformen und deren Veränderlichkeit vermitteln. Hierbei zeichnen sich dialektische Spannungen ab, sei es im Hinblick auf das natürliche Werden und Vergehen, gesetzte und vorgefundene Ordnungsprinzipien, den Widerstreit von Form und Chaos, Abgrenzung und Öffnung, ebenso aber auch auf das Bedürfnis nach Harmonie und Versöhnung einerseits, nach Dissonanz und Auflösung der Bezüge andererseits. Es weitet sich ein Handlungsfeld, der Lebenswirklichkeit unmittelbar zu begegnen, ihr gleichzeitig eine geschichtliche Dimension zu vermitteln, diese wiederum aufzubrechen und auf ein noch amorphes Bild des Zukünftigen zufließen zu lassen. Erinnerungen und Gesichte, Visionen und Dokumente, Zeichen und Dinge werden in einer gleichsam archäologischen Grabungsarbeit freigelegt oder entworfen, um die Gegebenheiten des Lebens immer neu zu entschlüsseln und zu verräteln. In einem fruchtbaren Augenblick erhellt sich plötzlich das *Ungewusste an der Zeit*¹⁵, die Dunkelheit des je gelebten Zeitpunktes, den das Bewusstsein blitzartig in seiner Flüchtigkeit aufzunehmen vermag.

- 1 Maurice E. Tucker: Einführung in die Sedimentpetrologie, Stuttgart 1985, S. 1-2.
- 2 Ebda.
- 3 Sara Champion: DuMont's Lexikon archäologischer Fachbegriffe und Techniken, Köln 1982, Stichwort „Sedimentation“.
- 4 Ebda., Stichwort „Stratigraphie“.
- 5 Friedrich Behn: Kultur der Urzeit. Band I: Die vormetallischen Kulturen, Berlin 1950, S. 6.
- 6 Ausstellungskatalog: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne. Werkbund-Archiv, Berlin 1990, S. 30.
- 7 Walter Benjamin, zitiert nach: Aleida Assman: „Zur Metaphorik der Erinnerung“. In: Kai Uwe Hemken (Hrsg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 16-46, S. 33.
- 8 Ebda., S. 25.
- 9 Eugen Blume: „Vor dem Aufbruch aus Lager I“. In: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hrsg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München/New York, 1997, S. 262-264, S. 263.
- 10 Ebda.
- 11 Jon Ippolito: „Gegeben: Das Universum. Gezeigt: Jedes Kunstwerk“. In: Ingrid Schaffner / Matthias Winzen (Hrsg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München/New York, 1997, S. 157-164, S. 164.
- 12 Siehe hierzu auch: Aleida Assman: "Zur Metaphorik der Erinnerung". In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 16-46, S. 23.
- 13 Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966, S. 52. [Übersetzung d. Verf.]
- 14 Herders kleines Bildungsbuch, Freiburg i.Br., 1957, S. 23.
- 15 Siehe hierzu: Heinz-Norbert Jocks: „Im Angesicht der Zeit. Ein Exkurs über Zeit, Existenz und Kunst“. In: Kunstforum International. Bd. 150. April-Juni 2000, S. 54-79, Vgl. auch: Ernst Bloch: Prinzip Hoffnung. Bd. 5, Kap. 1-32, Frankfurt a.M.