

Hannah Regenberg; Sonja Witte

»Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein.«

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19055>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Regenberg, Hannah; Witte, Sonja: »Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein.«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Heil versprechen, Jg. 7 (2020), Nr. 1, S. 147–158. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19055>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/zfk-2020-140115/html>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

»Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein.«

Hannah Regenberg im Gespräch mit Sonja Witte

Sonja Witte: Betrachte ich ausgehend vom Topos Heilsversprechen Deine Arbeit *Kommunikation*, so fällt mir zunächst Folgendes auf: Die Fotografien präsentieren weiße Objekte, wie freischwebend im schwarzen Raum – Fragmente, wie unmotiviert, zufällig nebeneinander liegend, manche nur teilweise im Bild. Während Heilsversprechen mit Wünschen nach Heil und Heilem, nach Unversehrtheit, Ganzheit, Einheit, nach heiler Welt, Heilung, auch mit Sinnstiftung verbunden sind, so haben wir es hier mit Fragmentiertem, mit Bruchstückhaftem zu tun.

Hannah Regenberg: Ja, den Eindruck kann ich nachvollziehen. Bei den Gipsobjekten auf den Fotos handelt es sich um Fragmente, die ich aus längeren Leisten herausgeschnitten habe. Dann habe ich sie vor einem schwarzen Hintergrund so fotografiert, dass sie fast wie freigestellt wirken. Dass die Arrangements auf dich unmotiviert und zufällig wirken, ist ja interessant. Ich frage mich immer, nach welchen Prinzipien ich Bildkompositionen eigentlich aufbauen und bewerten soll. Für diese Arbeit habe ich die Objekte sehr häufig umgeordnet und verschiedene Möglichkeiten ausprobiert. Das sind also keine Zufälle; ich versuche, die richtigen Setzungen zu finden, ohne die Bilder zu ›schön‹ werden zu lassen. Vielleicht lässt sich hier eine Verbindung zu Heilsversprechen ziehen: Eine traditionelle Kategorie der Kunst, das Schöne, wird ja schon lange infrage gestellt, und auch das Werk als Einheit wurde und wird immer wieder angefochten. Aber selbst wenn Kunstwerke nicht schön sind, ungeschlossen erscheinen oder auf den ersten Blick gar nicht wie Kunst wirken, müssen sie sich doch als formale Einheiten setzen. Selbst die Verweigerung von Sinn braucht eine Form. Wenn ich ein Bruchstück zeige, verweise ich damit auf etwas Ganzes, Unversehrtes. Ob es dieses Ganze tatsächlich gab oder gibt oder es vielleicht stets eine heilsversprechende Fiktion war, spielt für das Bild keine Rolle. Und es ist auch egal, ob ich mich an einer zufällig scheinenden Komposition abarbeite oder ob das Motiv tatsächlich zufällig entsteht: Sobald es das Bild gibt, ist die Komposition entschieden.

SW: In Bezug auf Heilsversprechen ließe sich festhalten, dass wir es hier derzeit mit einem widersprüchlichen Bezug auf diese zu tun haben: Heilsversprechen sind allgegenwärtig, es wird ihnen gegenüber häufig eine distanzierte, wenn nicht abwertende Haltung eingenommen. Die großen Versprechen der Aufklärung, damit auch die klassischen

des Kunstwerks, haben an Überzeugungskraft verloren – nichtsdestotrotz, oder gerade deswegen, finden sich neue und andere Schauplätze sowie andere, neue Arten von Heilsversprechen. Aber es scheint – vielleicht im Unterschied zu der zugleich zunehmenden Anziehungskraft religiöser Glaubenssysteme – doch ein wesentliches Charakteristikum derzeitiger Heilsversprechen zu sein, dass diese nicht ohne weiteres ungebrochen angenommen werden können. Und um auf Deine Arbeit zu kommen, so passt vielleicht dazu eine Irritation, die der Titel auslösen kann: *Kommunikation* – da denkt man ja vermutlich erstmal an Übertragung von Information, von Bedeutung, an Gespräch und sowas. Die weißen Objekte lassen teils Buchstabenformen sichtbar werden – ein E (#13), ein A (#6) oder ein L (#5) beispielsweise. Vereinzelt Buchstaben, Fragmente, Bruchkanten – warum *Kommunikation*?

HR: Die Serie ist letztes Jahr entstanden als Edition zu einer Einzelausstellung mit dem Titel *Kommunikation* in der Bremer Galerie K-Strich. Ich arbeite ja schon länger von Sprache bzw. Schrift ausgehend. Sprache ist das Mittel zur Kommunikation mit anderen Menschen. Bei Kommunikationsmittel denke ich allerdings zuerst an so etwas wie Telefon, Datenübertragung, also technische Vermittlung. Dann gibt es diesen ganzen Bereich des Marketings, der ›Markenkommunikation‹, Wendungen wie ›Inhalte kommunizieren‹ usw. Informationen werden also mit technischen Mitteln und unter Anwendung von Strategien von A nach B übertragen. Dabei lassen sich Information, Strategie und Technik nicht immer sauber trennen. Das gilt irgendwie auch innerhalb der Sprache selbst, sie ist Form, Inhalt und Mittel gleichzeitig. Es überträgt sich beim Sprechen ja meistens mehr als der anvisierte Inhalt, es passiert also mehr als ›bloße Kommunikation‹. Diese Abwertung ›bloße‹ selbst verweist aber auf die Idee, vielleicht auf das Heilsversprechen, dass es noch eine andere Kommunikation gäbe, die besser, tiefer und echter ist. Als könnte man die Ebene der Vermittlung, also der Sprache, irgendwie überspringen und direkt zum Eigentlichen vordringen. Vielleicht wäre das eher Kommunion als Kommunikation.

SW: Deshalb bilden die Buchstaben auch keine Worte ... Wenn es um das ›mehr‹ geht, geht es vielleicht zugleich auch um etwas, was fehlt?

HR: Das ›mehr‹ um das es mir geht, ist das, was nicht im übermittelten Inhalt aufgeht, also ja, es geht gleichzeitig um etwas, das fehlt. Ich meine damit aber weder etwas eigentlich Unsagbares noch eine einfach vorenthaltene Information. Es geht mir um das, was sich strukturell immer wieder entzieht, eben weil Sprache und Welt nicht übereinanderliegen wie zwei Folien, auf denen alle Details einander entsprechen. Der Ausdruck von etwas ist immer mehr und weniger als das, worauf er sich bezieht. Er hat eine andere Qualität als sein Gegenstand.

Schrift interessiert mich, weil sie eine materielle Erscheinung von Sprache ist. Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein. Das funktioniert nur mit Buchstaben. Sie sind keine Symbole, stehen also für nichts Bestimmtes. Gleichzeitig sind sie aber Teil eines Systems, in dem Bedeutung generiert wird. Ich habe eine Zeitlang mit ganzen Wörtern gearbeitet, habe aber schnell angefangen, sie zu zerlegen und mit ihren Bestandteilen zu experimentieren. Die Wortbedeutung ging dabei verloren und die Bildsprache bewegte sich in Richtung des Konkreten – aber auch nicht vollständig, weil immer ein Rückschluss darauf möglich war, dass es sich nicht um ›reine Form‹ handelt, sondern um eine Verarbeitung von etwas bereits Vorhandenem.

»Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein.«

In einigen meiner Siebdrucke lässt sich die Verbindung zur Schrift nur noch über die Drucktechnik herstellen. In den Fotografien ist sie vielleicht offensichtlicher. Es geht mir bei alledem jedenfalls nicht um eine Bereinigung der Form von Bedeutung, sondern um eine Verschiebung ins Visuelle. Die Fotos zeigen Sprachobjekte, Buchstaben, die zu Formen geworden sind, die an Gegenstände erinnern. Oder Formen, die an Gegenstände und an Buchstaben erinnern.

Was in den Bildern fehlt, sind die Subjekte der Kommunikation. Die Objekte sind wie Sprachklötze ohne Sender und Empfänger. Wenn man das Ganze auf die Kunstrezeption bezieht, sind die Bilder selbst das, was Künstlerin und RezipientInnen verbinden könnte. Aber was übermitteln die Bilder? Es macht schon einen Unterschied, ob ich ein A oder ein F vor mir sehe. Ist das ein rein formaler Unterschied, oder gibt es einen Zusammenhang zu anderen Bildaspekten? Ich habe nirgendwo etwas Bestimmtes versteckt oder verschlüsselt, sondern eher mit den verschiedenen Formen gespielt.

S.W: Wie bist Du vorgegangen?

H.R: Ich habe von Buchstabenformen ausgehend Stuckprofile hergestellt. Stuckleisten werden mithilfe von Schablonen aus Blech gezogen. Man schüttet flüssigen Gips auf einen langen Tisch und zieht die aufrechtstehende Schablone an der Tischkante wie an einer Schiene entlang. Man baut den Gips Schicht für Schicht auf und trägt das überschüssige Material mit der Schablone wieder ab, wie mit einem Spachtel oder Messer. Meine Schablonen waren Negativformen von Buchstaben. Die Buchstaben sind so etwas wie Grundrisse für die Leisten. Weil der Tisch flach ist, habe ich nur mit Buchstaben gearbeitet, die auf dem Rücken liegen können, also zum Beispiel mit einem E oder F.

SW: Die Frage mit der Ebenenverschiebung von der des Inhalts (von Wörtern) auf die des Visuellen (der Buchstaben) interessiert mich. Du sagst, es geht nicht um eine Bereinigung von Bedeutung, sondern um deren Verschiebung auf das Visuelle – also um die, wenn man so will, Bedeutung von Form? Um diese zu erkunden, wählst Du eine analytische Verfahrensweise, in dem Sinne, dass Du zerlegst, zergliederst.

HR: In Bezug auf Bedeutung in der Sprache finde ich die Idee, dass man einer Sache auf den Grund geht, indem man sie in Einzelteile zerlegt, irgendwie belustigend. Das ist ja wie bei ABC-Puzzles oder beim Scrabble, nur anders herum. Man kann aus den einzelnen Bestandteilen nicht mehr auf das dagewesene Ganze schließen. Wenn man einen Satz in Wörter zerlegt, die Wörter in Silben und diese in Buchstaben, ist die Bedeutung verschwunden, und man kann sie auch nicht ohne weiteres rekonstruieren. Die sprachliche Bedeutung sitzt eben nicht unmittelbar im Visuellen. Die Buchstaben verweisen aber als visuelle Zeichen immer auf die Ebene des Sinns, sie werden ihr Bedeutungspotenzial nicht los. Auch beim Wechsel von Zwei- in Dreidimensionalität und wieder zurück passiert eine Art Ebenenverschiebung: Aus den flachen Buchstaben habe ich Stuckleisten, also dreidimensionale Körper ›gebildet‹. Durch das Zerlegen und Fotografieren kommen die Buchstaben wieder zum Vorschein, nur anders, als Teil der Objekte. Aber weder die Enthüllung der Buchstaben noch die Arrangements der Objekte in den Bildern bringen einen weiter, wenn es um die Frage der Entschlüsselung von Bedeutung geht.

SW: Man bleibt darauf hängen, dass der Buchstabe als Zeichen von sich aus keinen Sinn ergibt, ja. In dieser Hinsicht impliziert Deine Arbeit vielleicht auch die Brechung von Heilsversprechen, insofern diese mit Sinnstiftung assoziiert sind. Und bleibt doch

auf diese bezogen – aber eben in buchstäblich gebrochener Form. Ich muss in diesem Zusammenhang an ein Zitat von Adorno aus der Ästhetischen Theorie denken: »Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen«.

HR: Vielleicht sind Zeichen für mich interessant, weil auch sie einen Doppelcharakter haben: Sie sind nicht durch ihre Bedeutung, sondern durch ihre Form bestimmt. Buchstaben sind formale Bausteine für bedeutungstragende Einheiten, Wörter, Sprache – ohne selbst schon Sprache zu sein. Man kann Schrift nur deshalb lesen, weil die Buchstaben als Formen sichtbar und unterscheidbar sind. Aber diesen bildhaften Aspekt macht man sich beim Lesen nicht bewusst – das würde ja völlig vom Text bzw. von dessen Aussage ablenken.

So wie ich das Adorno-Zitat verstehe, kann die Autonomie der Kunstwerke nur als gebrochene existieren. Die Kunstwerke setzen sich als Einheiten in Abgrenzung zur Welt und gleichzeitig bedürfen sie dieser. Kunst entsteht ja immer in Bezug auf etwas anderes, das schon da ist. Dabei wird allerdings jeder Inhalt Teil der ästhetischen Form; das ist kein Verpackungsprozess, sondern eher eine Transformation. Was an Außerästhetischem in ein Werk eingeht, ist dabei der Künstlerin oder dem Künstler womöglich gar nicht vollständig bewusst. Kunstwerke müssen also interpretiert werden, und das geschieht wiederum durch die Außenwelt.

An Kunst besteht die Erwartung, dass sie Sinn stiftet oder irgendwie einen gesellschaftlichen Beitrag leistet. Aber ich stelle mir die Verbindung zur Realität nicht wie einen Kommentar oder Vorschlag vor, sondern eher als – wenngleich gerade nicht deckungsgleiche, ungebrochene – Analogie zu realen Gegenständen und Verhältnissen.

SW: Mir scheint in diesem Zusammenhang die von Dir bereits thematisierte Umsetzung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität von Relevanz zu sein. Insbesondere auf dem einen Bild (#13) weckt das Ensemble der Objekte Assoziationen an Trümmer von Gebäuden, ich musste auch an eine archäologische Ausgrabungsstätte oder an zerstörte, durcheinandergeworfene Grabmäler denken. Ein Friedhof der Buchstaben? Der Tod als fundamentalste Form der Abwesenheit verweist ja auch nochmal auf das bereits von Dir thematisierte Fehlen der beteiligten Subjekte auf den Fotos. Was im dreidimensionalen Ausstellungsraum anders ist – Du hast ja auch die Stuckleisten selbst, und nicht allein die Fotografien, ausgestellt.

HR: Beim Herstellen der Stuckleisten verschwindet etwas: Die Formen der Buchstaben werden der Wahrnehmung entzogen. In den Fotos werden sie als Schnittkanten wieder erkennbar. Bei dieser Rückübersetzung in die Zweidimensionalität geschieht aber noch mehr: Es wird ein dreidimensionaler Raum abgebildet. Man weiß allerdings nicht, wie groß dieser in Wirklichkeit ist. Es ist nicht einmal klar, ob es sich um real greifbare oder digitale Objekte handelt. Anders als bei einer Skulptur im Raum lässt sich beim Fotografieren die Perspektive der BetrachterInnen bestimmen. Ich habe die Objekte so fotografiert, dass der Buchstabenaspekt der Objekte – also die Übersetzung vom Zwei- ins Dreidimensionale – augenfällig wird. Gleichzeitig unterstreicht das Schwebende der Objekte, dass es sich um eine Illusion von Dreidimensionalität in einem zweidimensionalen Bildraum handelt.

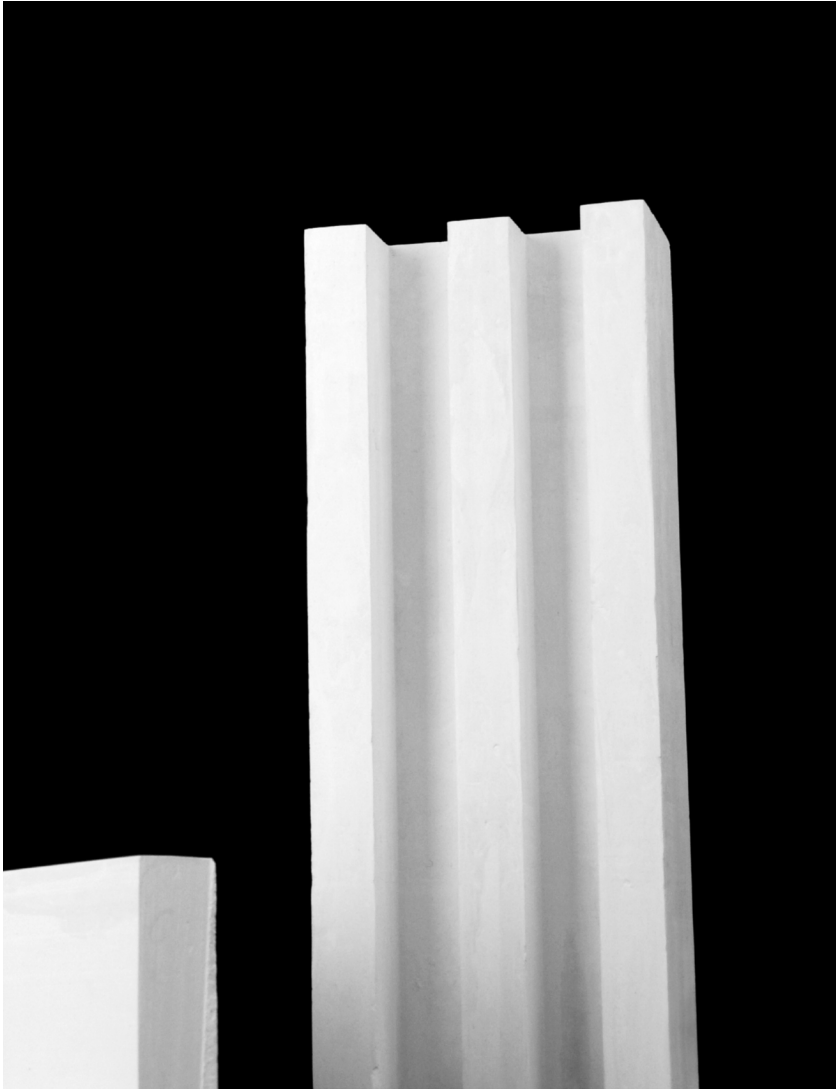
»Ich benutze Formen als Formen und ziehe gleichzeitig Bedeutung mit rein.«

SW: Stuckleisten verweisen ja selbst auch auf etwas Illusionäres. Es handelt sich um Ornamente, sie dienen der Verschönerung von Decken – und ziehen mitunter als Ornamente (ähnlich wie auch die ›bloße Kommunikation‹) Skepsis auf sich: nur Zierde, Beiwerk, ohne Substanz, trügerischer Schein, bloße Verschönerung.

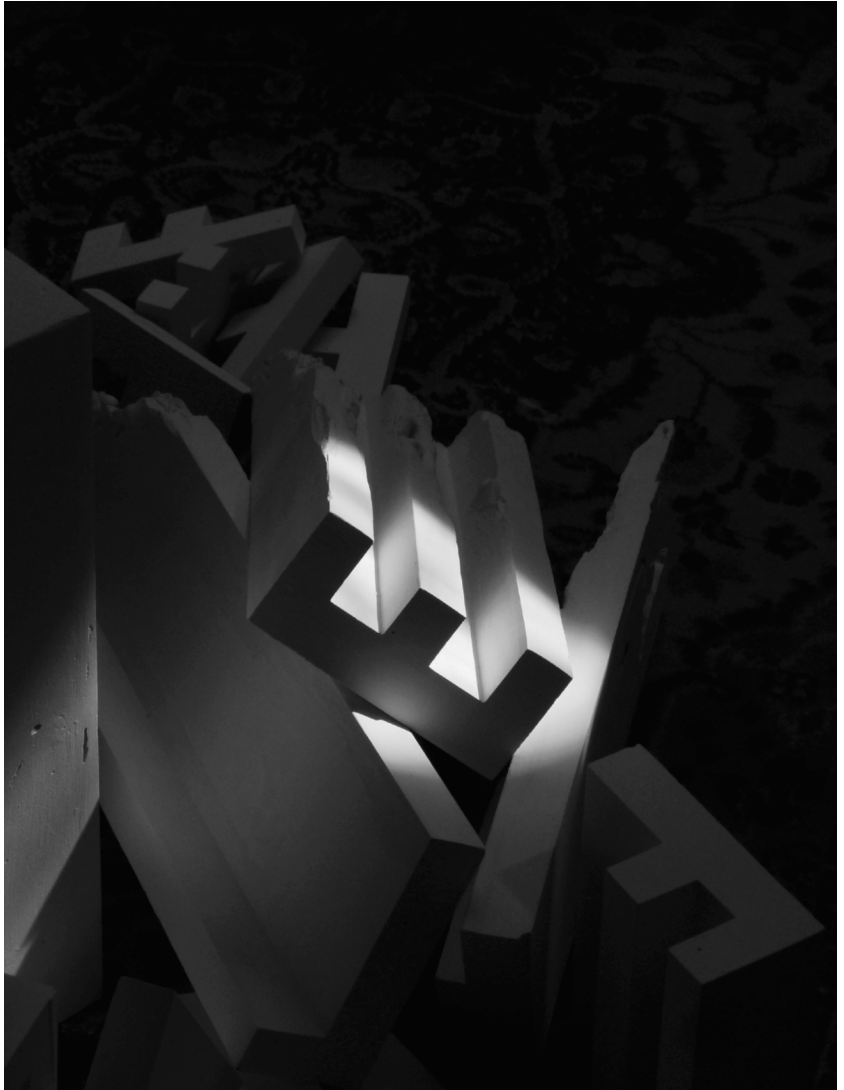
HR: Ja, die Entstickung, also das Entfernen und Abschlagen von Stuck aus Wohnungen und von Fassaden zog sich von vor dem Ersten Weltkrieg über den Nationalsozialismus bis in die Siebziger. Um 1900 ging es dabei hauptsächlich um eine Trennung zwischen Kunst und Gebrauchsgegenständen, und die Mischung historischer Stile in den Ornamenten galt auch einfach als unmodern. Es wurde zudem argumentiert, dass der Stuck die realen Bedingungen übertünche, unter denen die Arbeiter in den Mietshäusern lebten. Im Rahmen der ›Entschandelung‹ im NS wurden vor allem Merkmale von Liberalismus und ›Verstädterung‹ beseitigt; Ordnung und Einheitlichkeit wurden angestrebt, in Dörfern wurden Abweichungen aber manchmal auch als Ausdruck eines starken Volkswillens zugelassen. In den 1950ern war die Argumentation wieder hauptsächlich funktionalistisch. Interessant ist vielleicht, dass heute geklagt wird, man habe die Städte und Gebäude damals ihrer Seele beraubt, die Entstickung sei Teil eines industriellen Denkens, das den Menschen der Maschine angleiche. Was als trügerischer Schein galt, verwandelt sich plötzlich in den Ausdruck von Individualität. Das ist natürlich auch eine Illusion, Stuck war auch vor dem Styropor schon eine Art Massenware und wurde mit Schablonen und Gussformen hergestellt.

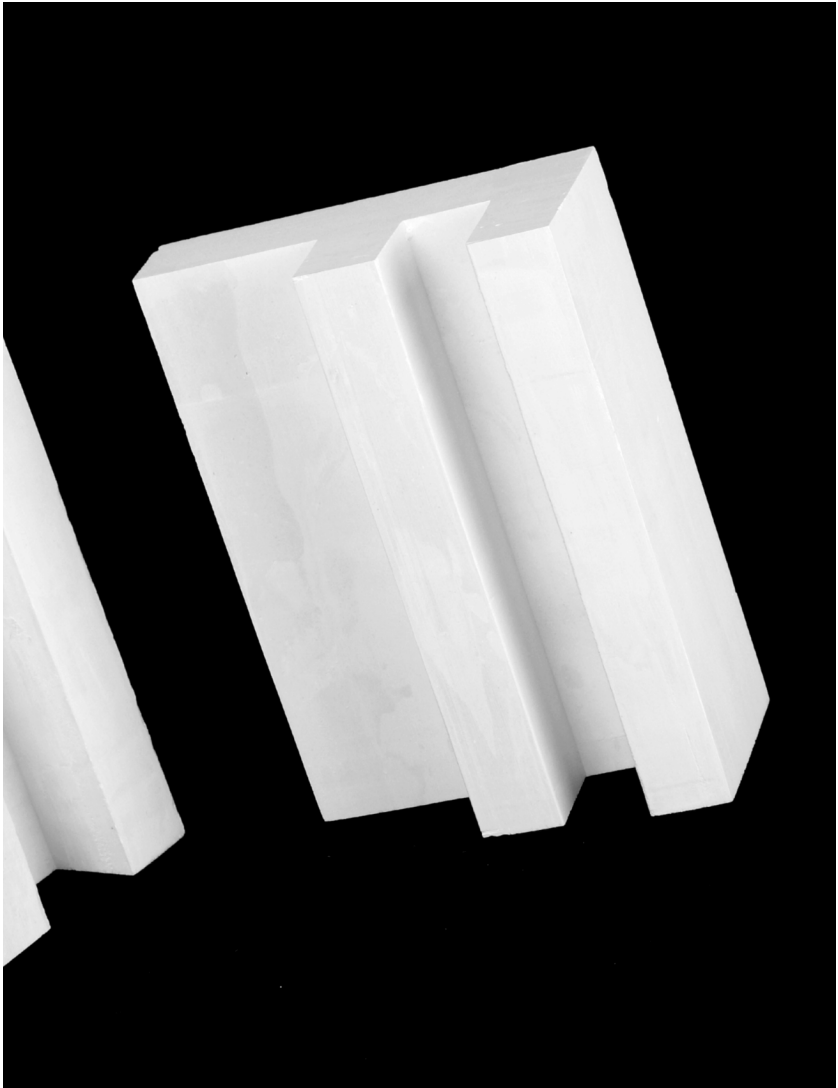
Du hast also insofern Recht, da gibt es eine Ähnlichkeit in der Skepsis gegenüber Ornament und Kommunikation – oder überhaupt in der Gegensätzlichkeit der Bewertungen: Auf der einen Seite die ›bloße Kommunikation‹ und das Ressentiment gegen Vermittlung, auf der anderen die Vorstellung, dass Gegenstände restlos in Sprache aufgehen.

Hannah Regenberg
Kommunikation, 2018

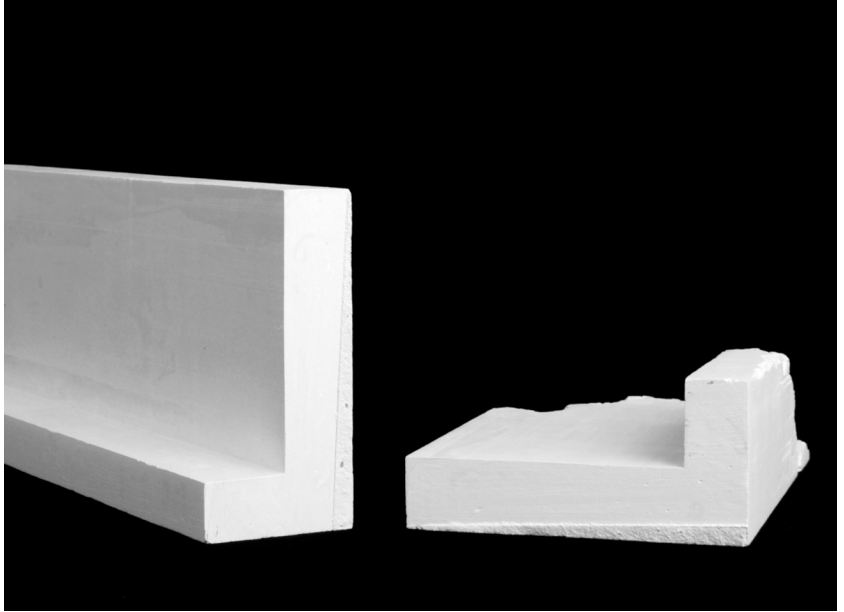


#1

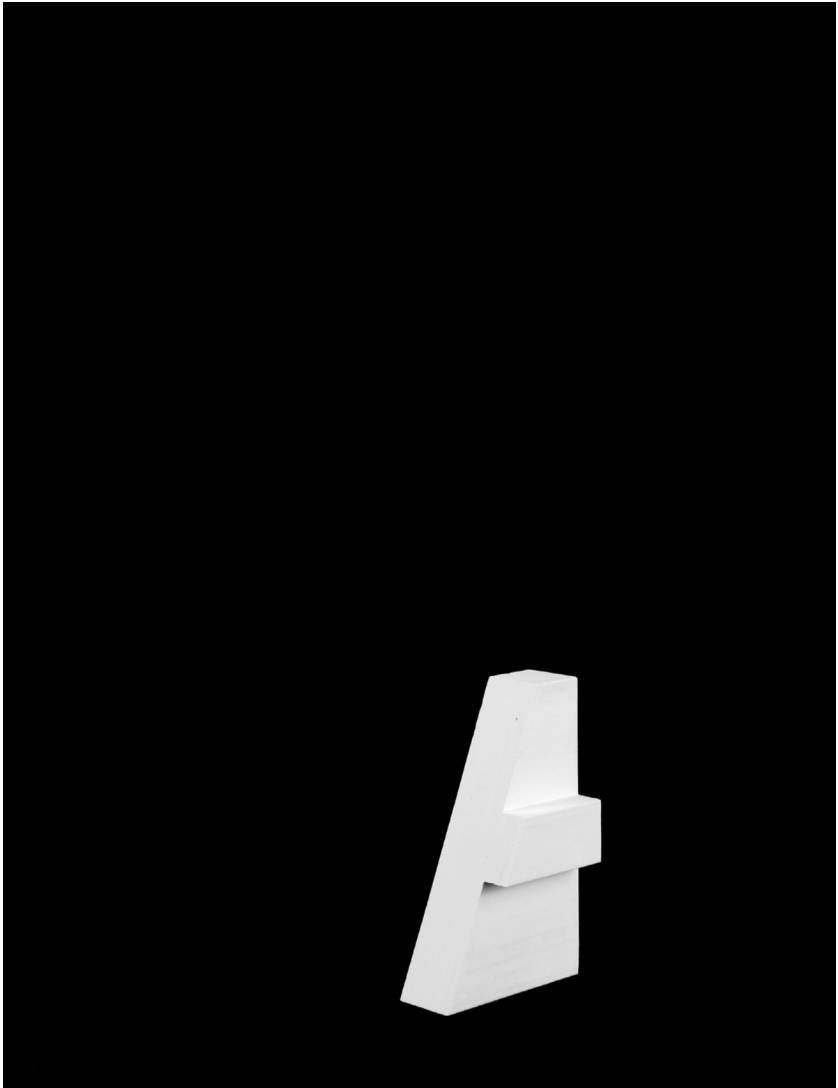




#2



#5



#6

