

Justin Hoffmann

Erleuchten und Erblassen

1. Zufallen, Umwerten

Der Dadaismus habe für die bildende Kunst den Zufall entdeckt, behauptet der Filmpionier und selbst Dadaist Hans Richter.

Durch das Erlebnis des ersten Weltkriegs bestärkt, werden Techniken erprobt, welche die Entscheidungsgewalt und den Definitionswillen des Künstlers in Frage stellen. Daraus folgt der bewußte Verzicht auf den unmittelbaren Ausdruck des Subjekts. Denn einer sinnlos gewordenen Welt entsprechen Verfahren, deren Ergebnisse keinem erkennbaren Zweck und nicht der Rationalität einer auf Warenproduktion ausgerichteten Gesellschaft unterworfen sind. Die Werke der Dadaisten sollen keinen Regeln und Vorschriften mehr gehorchen. Der Zufall kommt ihnen da gerade recht.

Hans Arp zerreißt eine Zeichnung und klebt die Fetzen in der vom Zufall bestimmten Struktur, wie sie auf dem Boden liegen, zu einer Komposition zusammen. Tristan Tzara schüttelt in einer Tüte Zeitungsschnipsel mit einzelnen Wörtern und produziert aus der Anordnung, wie sie auf den Tisch fallen, Gedichte. Hans Richter resümiert: "Der Zufall wurde unser Markenzeichen. Wir folgten der Richtung, die er angab, wie einem Kompaß. Wir griffen damit in ein Gebiet über, von dem wir nichts oder wenig wußten, dem aber andere Persönlichkeiten sich in anderen Gebieten schon früher zugewandt hatten. Selbst in unseren Gesprächen und Diskussionen begann der Zufall eine Rolle zu spielen, in der Form einer mehr oder weniger assoziativen Sprechweise, in welcher uns Klänge und Formverbindungen zu Sprüngen verhalfen, die scheinbar Unzusammenhängendes plötzlich im Zusammenhang aufleuchten ließ." In Richters Bericht wird schon jenes

Paradoxon angesprochen, das dem Zufall in der Kunst stets zugrunde liegt. Daß der Zufall nicht zufällig geschieht, sondern von einer Wahrnehmungspraxis herrührt, die bis dahin wenig beachtete Strukturen und Inhalte als plötzliches Aufleuchten neuer Kontexte und damit als aktuell relevante Aussagen für die Gegenwart begreift. Der Zufall ist somit ein Entdecken von etwas, nach dem man sucht, von dem man aber nicht weiß, was es

ist. Mit dem "Zufallen" eines Objektes oder einer Situation ist gewöhnlich eine Intentionsverschiebung verbunden. Die Gegenstände werden aus einem anderen Blickwinkel, in diesem Fall aus einem vorwiegend ästhetischen Interesse heraus betrachtet. Vom Künstler werden sie dann jenseits ihrer gewohnten Funktionalität für ihre Produktion verwendet. Eine Topographie des Zufalls spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Das einem etwas zufällt, ist in bestimmten Regionen eher zu erwarten, als in anderen: z.B. am Flohmarkt mehr als in einer Schule oder in einem wissenschaftlichen Institut. Von der Heterogenität und Spezifität urbaner Orte geht auch das "dérive" der Situationisten aus: Das Umherschweifen, das Sich-treiben-Lassen in der städtischen Gesellschaft, das experimentelle Durchqueren abwechslungsreicher Umgebungen, um psychogeografische Wirklichkeiten zu erfassen. Doch gewöhnlich weiß, der mit dem Zufall bewußt operiert, wo er hingehen muß. In den 50er und 60er Jahren entwickelte sich daraus eine Praxis, die in der Junk Art gipfelte, einer Kunstrichtung, die auf der Kombination sogenannter Objets trouvés basierte. Der Künstler fand diese Objets auf Verschrottungsanlagen oder in Alteisenwaren- und Antiquitätenläden. Auch Rémy Markowitsch steht in der Tradition der Zufallssucher. Er besucht Antiquariate und Flohmärkte. Dort entdeckt er alte Bücher, gebrauchte Bilder. Daraus produziert er dann in einem Umwandlungsprozess neue Bilder von großer Anziehungskraft. Diese an Alchemie erinnernde Transformation und Wertverschiebung geschieht mit Hilfe klassischer fotografischer Techniken. Sorgfältig nimmt Rémy Markowitsch mit seiner Grossbildkamera Fragmente von Seiten aus alten Büchern auf, die alle Partikel der abgelichteten, bedruckten Papierseiten zu wesentlichen Elementen einer "Komposition" werden läßt. Mit dieser Technik und dem Blow Up gelingt es ihm, dem Aufgenommenen eine präventiöse und fast körperliche Präsenz zu verleihen. Aus teilweise beschädigten Dias, die der Künstler beim Trödel findet, gewinnt er mit der gleichen Methode, aber digitaler Technologie "attraktive", perfekt erscheinende Foto-CD-Folgen. Gebrauchsspuren in

Büchern, die gewöhnlich als Verschleiß betrachtet werden, wertet er durch eine andere Art der Transformation auf. Markowitsch hält mit Laserkopien die Spuren vor ihrem verblassen, vor dem vergilben der Papierseite und vor dem endgültigen Verschwinden auf den Müllbergen der Zivilisation fest. "Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens. das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur" ¹, registriert Jacques Derrida. Der Aspekt des Erlöschens bildet für ihn den charakteristischen Unterschied zwischen Spur und Substanz. Markowitsch versucht diesem Erlöschen Einhalt zu gebieten, selbst um den Preis, der Spur ihren Wesenszug zu rauben.

2. Sammeln, Kompilieren

Im Zentrum von Rémy Markowitschs künstlerischer Tätigkeit steht das Kompilieren. Seine Voraussetzung ist das Sammeln. Und Markowitsch sammelt vieles: Bücher, Dias, Fotoalben, Cooking Cards mit "herrlichen Essensaufnahmen" und "einfallsreichen Rezepten" für "schmackhafte Gerichte" oder Videoaufnahmen von Freunden und Bekannten, die ihm zu Hause einen Text vorlesen. Erst wenn der Künstler genügend Objekte entdeckt, in Besitz genommen und gesammelt hat, kann er, und da wird ihm jede Hiphop-Band zustimmen, zu selektieren und neu zusammensetzen beginnen. Denn das Kompilieren ist nicht eine Kunst der Bildherstellung, sondern der Bildfindung. Diese künstlerische Produktionsweise bedeutet eine Absage an das Authentische und das individuell Hergestellte. Das Sampling dagegen ist eine Methode, die sich der Intention nach Einheitlichkeit und Essentiellem widersetzt und mit den Bruchstücken unserer Kulturindustrie operiert.

Rémy Markowitsch ist hier der Bastler, den Claude Lévy-Strauss in "Das Wilde Denken" dem Ingenieur gegenüber stellt. Der Bastler nimmt seine Mittel aus der unmittelbaren Umgebung und

¹ Jacques Derrida, Die *différance*, in: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 107

ist somit auf sein Umfeld angewiesen. Seine Werkzeuge und Materialien sind das zufällige Ergebnis aller sich bietender Gelegenheiten, den Vorrat aus früheren Konstruktionen und Destruktionen zu erneuern. Der Bastler produziert im Verfahren der von Descartes verachteten Umarbeitung. Das Gefundene und Kompilierte - eine Mischung aus Ready-Mades - behalten immer etwas vom Ausdruckswert, den sie im ursprünglichen Kontext besaßen. Dieser wird in die Zusammenstellung des Künstlers eingefügt und zum Bestandteil einer neuen Aussage umformuliert.

3. Ueberlagern, Durchleuchten

Es war die Arbeit als Fotograf am Leuchttisch, die Rémy Markowitsch auf den Gedanken brachte, die Bilder der Vorder- und Rückseite eines Blattes zusammen bildnerisch zu nutzen. Hält man eine entsprechende Buchseite vor eine Lichtquelle, werden beide Abbildungen sichtbar. Sie überlagern und durchdringen sich, bilden Fotomontagen ohne Monteur. Opakes Material wird dabei transparent. Vergleichbar mit der Röntgenaufnahme in der Medizin kann der Betrachter mit Hilfe der Durchleuchtung etwas erkennen, was ihm gewöhnlich verborgen bleibt. Die ersten Arbeiten, die mit der Technik der Durchleuchtung entstehen, sind im Jahr 1989 doppelte, spiegelsymmetrisch zugeordnete Buchseiten, die den Titel "Gehölzschönheiten im Wechsel der Jahreszeiten" tragen. Diesen vorangegangen sind Grossbilddias, die Markowitsch zu Tableaus zusammenstellte und auf Plexiglas aufzog. Der Faktor Transparenz spielt bei ihnen eine zentrale Rolle. In einer späteren Installation mit dem Titel "Emmeneggers Tomaten" (1991) in der Kunsthalle Luzern nützte er die Transparenz von Diamaterial, um beim Blick durch ein großes Fenster auf dem Vordach die sommerliche Tomatenpflanzungen eines Herrn Emmenegger auch im Winter sichtbar zu machen und damit Außen und Innen und die Jahreszeiten zu verbinden. Den Ausgangspunkt für Markowitschs umfangreiche Serie "Nach der Natur" (1991 -1994) bilden Seiten aus Büchern, die beidseitig mit

Fotos bedruckt sind. Auf den Fotos dieser Durchleuchtungen sind die Schrift und die grafischen Elemente, die sich gewöhnlich auf den Buchseiten befinden, verschwunden. Die Konzentration ist hier ganz auf die Überlagerung von Teilen der fotografischen Abbildungen gelegt. Dabei ist sich Rémy Markowitsch der Künstlichkeit und Zufälligkeit des von ihm gefundenen Materials, der von Buchgestaltern gewählten Bildanordnungen bewußt. Die Serie heißt eben nicht "Natur", sondern "Nach der Natur", im selben Sinne wie früher wissenschaftliche Abhandlungen beschriftet wurden: "Abb. Nach der Natur", "1/3 Natürl. Größe". Ausserdem verweist dieser Titel auf den Begriff der Mimesis, der nicht nur in der Philosophie der Antike eine wesentliche Rolle spielt. Mimesis bedeutet aber nicht nur die Nachahmung von Natur, sondern auch sinnliche Vergegenwärtigung, Bewertung der Wirklichkeit und Antizipation des Möglichen. Für Aristoteles beruhen die gesamten Künste auf einer Mimesis der Wirklichkeit, während Hegel sie als Täuschung und damit als unnötig ablehnt. Markowitschs Titel "Nach der Natur" deutet eine gewisse Distanz zum Natürlichen an. Der Künstler betont den artifiziellen Charakter seiner Werke. Bei ihm scheint das, was gewöhnlich als Natur tituliert wird, aus vier Bereichen zu bestehen, die zudem vier traditionellen Genres der Malerei entsprechen: dem Menschen, dem Tier, der Pflanze und der Landschaft. Diesen vier Kategorien widmet er je eine eigene Reihe. Die Gruppe der Tierbilder die mit "T1" im Jahr 1992 beginnt, zeigen Kreuzungen im wahrsten Sinne des Wortes. Für diese Arbeiten wählte Markowitsch Buchseiten aus, auf denen sich die abgebildeten Tiere in der Durchleuchtung achsensymmetrisch überkreuzen und so bisweilen die Form eines x ergeben. Aber auch in einem übertragenen Sinne stellen diese Bildüberlagerungen Kreuzungen dar, z.B. einen "siamesischen Zwilling" aus einem afghanischen und einem russischen Windhund. Mit Hilfe der Durchleuchtung entstehen erstaunliche "Zuchtergebnisse". Das gilt auch für eine Folge von Pflanzendarstellungen, auf denen der kompositorische Aspekt der Symmetrie kaum eine Rolle spielt. Dagegen werden hier nicht selten Ränder der Abbildungen bewußt miteinbezogen, wie sie später als strukturierendes Element auf den Werken "Blumenstück" auftauchen.

4. In der Norm bewegen

Rémy Markowitsch verfolgt das Prinzip der subversiven Anpassung, die Strategie, nicht aus dem sozial vorgegebenen Rahmen zu fallen. Der Künstler arbeitet nach Norm, manchmal bis zur Parodie. Etwa dann, wenn er für die vergrößerten Einzelbilder seiner CD-Folgen mit dem Titel "Fremde Bilder" Metallrahmen verwendet, welche in der Schweiz, wie er erfahren hat, die für Fotografien beliebtesten sind. Auch die Anzahl der Dias der CD-Arbeiten entspricht demgemäß der von der Industrie gesetzten Norm, nämlich hundert Stück pro Folge. Das Normative ist nach Michel Foucault ein Mittel der Disziplinierung. Mit ihm als Maßstab kann etwas als positiv oder negativ gewertet werden. Aus der Norm zu fallen, kann Bestrafung oder Ausgrenzung zur Folge haben. Durch Normierung wird die Gesellschaft geformt, wie François Ewald näher beschreibt: "Die Norm ist genau das, wodurch und wo hindurch die Gesellschaft, wenn sie zu einer disziplinären wird, mit sich selbst kommuniziert. Die Norm artikuliert die disziplinären Institutionen der Produktion, des Wissens, des Reichtums, der Steuer und macht sie interdisziplinär und homogenisiert den sozialen Raum, wenn sie ihn nicht sogar vereinheitlicht."²

Um den Anschein erwecken zu wollen, als Künstler nicht ausserhalb der Gesellschaft zu stehen, möchte sich Markowitsch nicht jenseits, sondern diesseits der derzeitigen Praxis der visuellen Medien bewegen. Er übernimmt - und dabei kann er sich auf Koryphäen wie Andy Warhol berufen - die Bildklischees der Massenkommunikationsmittel und greift gerne auf traditionelle Genres zurück. Genauso wenig stört es ihn, wenn man seine jüngsten Durchleuchtungen mit Softwareprogrammen zur Bearbeitung von Fotografien in Zusammenhang bringt. Assoziationen dieser Art passen in sein Konzept des hinterlistigen Opportunismus.

² François Ewald, eine Macht ohne Draußen, in: ders., Bernhard Waldenfels (Hg.), Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt am Main 1991, S. 165

5. Privat, öffentlich und zurück

In den letzten Jahrzehnten läßt sich ein starker Wechsel im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit feststellen. Gerade die Medien trugen wesentlich zu dieser Veränderung bei. Besonders das allmähliche Verschwinden von öffentlichen Bereichen wurde von verschiedenen Autoren seit den siebziger Jahren beklagt. In ihrer Kritik orientierten sie sich vielfach an der Vergangenheit und trauerten früheren kommunikativen Orten wie Marktplätzen (Mitscherlich) und Gärten (Senet) nach. Strukturen sozialer Öffentlichkeit, die sie in neuer Ausprägung wieder ins Leben rufen wollten. Die erschreckenden Folgen dieser Nostalgie sind heute in fast allen Städten West- und Mitteleuropas in Form von armselig gestalteten Fußgängerzonen und trostlosen Stadtteilkulturprojekten zu begutachten. Auf der anderen Seite der Medaille erleben wir gegenwärtig die Eloquenz der Propheten einer von der Computertechnologie beherrschten Wirklichkeit - insofern man in diesem Zusammenhang überhaupt mit diesem Begriff operieren kann -, die eine Forderung nach öffentlichen, gesellschaftlichen Raum durch waghalsige Prognosen desavouieren. "Beginnt nicht hinter dem Rücken der träumenden Architekten und Urbanisten ein anderer öffentlicher Raum in den virtuellen Welten der Telekommunikationsmedien zu entstehen", fragt beispielsweise ernsthaft der Medientheoretiker Florian Rötzer.³ Die von ihm angestrebte Interaktivität wird es aus ökonomischen Gründen in den neuen Informationsmedien genauso wenig geben, wie einst den Rückkanal, mit dem wir zur Einführung des privaten oder heute als kommerziell bezeichneten Fernsehens geködert wurden. Auch die von Peter Weibel prognostizierten implantierten Intelligenten Ambienten, welche "die Mensch-Maschinen-Schnittstellen ausdehnen und lockern"¹, werden, wie sich schon jetzt anhand der zunehmenden Sensoren und computergesteuerten Apparate (Videoüberwachungskameras, Verkehrsleitsysteme usw.) abzeichnet, mehr der Kontrolle als der Emanzipation menschlicher Bedürfnisse dienen. Rémy Markowitsch kehrt in einigen Arbeiten die gewohnten Verhältnisse von Privatheit und Öffentlichkeit um. Er stellt einerseits

1 Peter Weibel, Die virtuelle Stadt im telematischen Raum. Leben im Netz in Online-Welten, in Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge (Hg.), Mythos Metropole, Frankfurt am Main 1995, S. 209

3 Florian Rötzer, Urbanität in den Netzen, in: Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge (Hg.), Mythos Metropole, Frankfurt am Main 1995, S. 196

private, intime Aussagen einer größeren Öffentlichkeit vor, während er sich andererseits mit massenhaft eingesetzten Kommunikationsmitteln in ihrer subjektivierten, privaten Form beschäftigt. Eine Subjektivierung eines Massenkommunikationsmittels stellen Eintragungen unterschiedlichster Art in ein Buch dar. Markowitsch faszinieren die meist handschriftlichen Zeichensetzungen, die er in gebrauchten Büchern findet. Sie lassen jedes Buch zum Unikat, zum persönlichen Kommunikationsmittel werden. Sie sind Spuren eines Individuums im Gebrauch eines Mediums, der einem Aneignungsprozess gleichkommt. Der Künstler nennt sie dementsprechend "Signaturen". Ein Text, auch wenn er nur aus einigen Zeichen besteht, ist hier einem anderen, einem gedruckten hinzugefügt. Mit einem Farbkopiergerät stellt Markowitsch Faksimilereproduktion von Doppelseiten von Büchern her. "Herzlichen Glückwunsch zum 50. Internationaler Frauentag, 8. 3. 1960, Der Aufbauverlag", als Geschenkwidmung in Johannes R. Bechers Band "Du bist für alle Zeit geliebt" geschrieben, können wir auf einer seiner Reproduktionen lesen. Diese Zeilen lassen das Buch des DDR-Kulturministers zu einem Dokument des individuellen Erfahrungsbereiches werden, wobei sicher nicht nur eine Person, in diesem Fall eine Frau, eine Widmung dieser Art erhielt. Die Inschrift gibt Zeugnis über gesellschaftliche Praktiken in der ehemaligen DDR, in der Schenkungen an verdiente Personen von offizieller Seite, zu der auch die staatlichen Verlage gehörten, zu weit verbreiteten Belohnungsriten zählten. Einen interessanten Beleg für die politische Selbsteinschätzung der DDR bildet im "Lehrbuch für den Geschichtsunterricht" die handschriftliche Notiz "Weisen Sie nach, daß die Arbeiterklasse im Osten unseres Vaterlandes nach 1945 die Fehler der Novemberrevolution nicht wiederholt hat. Hausarbeit". Eine Aufgabe die vielleicht durchaus zu lösen ist, aber nur mit der Einschränkung, dass man unter anderen historischen Bedingungen durchaus ähnlich tiefgreifende Fehler begehen kann. Stets liefern die Eintragungen in den Büchern Hinweise auf ihre Benutzer. Rechenaufgaben und Kinderzeichnungen in Büchern lassen beispielsweise auf junge Leser schließen, ebenfalls die Angabe "Jugendweihe 1981". Bisweilen ergibt sich ein

Zusammenhang zwischen dem hinzugefügten Text und dem originalen Buchtitel. So findet man auf der Innenseite des Umschlags des Buches "Wer besitzt Claudia" die Antwort "Werner Everth". Dabei sind es nicht nur schriftliche Eintragungen, welche die individuelle Handhabung des Buches anzeigen. Auch Tintenkleckse und Flecken, die auf Rémy Markowitschs Faksimiles gut zu erkennen sind, stellen Gebrauchsspuren dar, die eine private Nutzung des Mediums dokumentieren.

Neben der Reihe der "Signaturen" gibt es andere, mit denen Rémy Markowitsch eine private Kommunikation öffentlich macht. Der Künstler stellte aus Dias privaten Charakters und von unbekannter Provenienz mehrere CD-Folgen unter dem Titel "Fremde Bilder I" zusammen. Gerade eine Serie von offensichtlich in DDR hergestellten Aufnahmen schildert den häuslichen Bereich, das Leben einer Familie (Hobbys, Festivitäten usw.). Die CD Folge mit den privaten Szenen aus der DDR stellt Markowitsch anderen gegenüber, die von westlichen "Familienidyllen" berichten. Die Privatsphären differenter gesellschaftlicher Systeme treffen aufeinander. Trotz der genannten Unterschiede sind die Übereinstimmungen erstaunlich. So als wollten diese Aufnahmen die These von Pierre Bourdieu bestätigen, nichts sei " stärker der Reglementierung und Konvention unterworfen als die Amateurfotografie und deren Produkte: Die Anlässe ebenso wie die aufgenommenen Gegenstände, Orte und Personen, ja sogar die Kompositionen der Bilder scheinen impliziten gebieterischen Regeln zu gehorchen. "4

In einer den CD Folgen vergleichbaren Weise werden in einer Videoinstallation persönliche Kommunikationsformen dem Kunstpublikum öffentlich zugänglich gemacht. Das Vorlesen zu Hause verlangt eine gewisse Vertrautheit. Gewöhnlich liest man in dieser intimen Atmosphäre seinem Partner oder seinen Freunden vor. Rémy Markowitsch hat jene kommunikative Situation jedoch als Ausgangspunkt für eine Arbeit gewählt, die gerade ihre besondere Wirkung aus dem Spannungsverhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit erzielt.

4 Pierre Bourdieu, Einleitung, in: ders., Luc Boltanski, Robert Castel u.a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 1981, S. 18

6. Durchscheinen, Verblassen

Das Phänomen wirkt paradox: Zuviel an Druckfarbe für die Abbildung in einem Buch erzeugt auf der Rückseite des Blattes ein Bild, das wie die verblaßte Version des Originalbildes erscheint. So, als wenn dieses Durchscheinen an Farbmateriale schon jetzt auf einen zukünftigen Zustand verweisen würde. Denn in der Tat verblasst jeder Farbdruck langsam aber stetig. Hinzu kommt das Vergilben des Papiers. Solche von Rémy Markowitsch in Büchern entdeckten blassen, monochromen Bilder lassen an vieles denken: an kaum wahrnehmbare, alte Abdrucke, wie jener angebliche Leichnam Jesu, oder an Wasserzeichen in edlen Papieren, an verschwindende Zeichnungen mit Geheimtinte oder an die Rückseite von Plakatabrissen von François Dufêne und nicht zuletzt an geisterhafte Erscheinungen, die als Nachklang eines unheimlichen Geschehens erhalten bleiben.

Für die Reihe blasser Bilder mit dem Titel "Voltaire & Co." verwendete Rémy Markowitsch Buchillustrationen von Pflanzen und Menschen, darunter ein Portrait von Voltaire. Für den Künstler haben Autoren wie Voltaire ein bestimmtes Denken, das auch die Produktion von Büchern beschleunigte, vorangetrieben. Von Voltaire ist überliefert, dass seine Kompilation philosophischer Ideen, sein eklektizistisches Werk, "Philosophisches Wörterbuch" bei seinen Lesern so grossen Zuspruch fand, dass es, obwohl von den Kirchen verboten, in den ersten zwei Jahren siebzehnmals nachgedruckt werden musste - ein für damalige Verhältnisse unglaublicher Erfolg. Allein von der zweiten Auflage wurden innerhalb acht Tagen viertausend Exemplare abgesetzt. Ein anderes Literatenportrait dieser Reihe, das Markowitsch abfotografierte und vergrößerte, zeigt William Shakespeare, den Virtuosen des Wortspiels, Meister einer überschwenglichen Metaphorik und einfallsreicher Monteur dramatischer Situationen. "Filmisches Umspringen mit Raum und Zeit, Diskontinuität in beiden Medien, `Ueberblendungen` und `Interpolationen kommen auf Schritt und Tritt vor" ¹, schreibt Arnold Hauser über die Stücke von Shakespeare. Beide Literaten sind für den Betrachter auf den blassen Bildern schwerlich zu identifizieren, was sie zu rätselhaften, mysteriösen Erscheinungen werden läßt. "Emigranten" nennt Rudolf Borchardt in seinem Buch "Der leidenschaftliche Gärtner" (Frankfurt am Main, 1992) die Alpenpflanzen. Denn nach seiner Theorie wächst keine Pflanze freiwillig in der unwirtlichen, harten Welt der Alpen. Winde

¹ Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1979, S. 343

und Vögel waren einst die Transporteure, die Blumen, Gräser, Sträucher und Bäume in diese abgelegenen Gegenden brachten. Und jede dieser oft kümmerlichen Pflanzen besitzt einen Verwandten in üppiger Ausführung in klimatisch günstigeren Regionen. Markowitsch fand mehrere Illustrationen dieser "Emigranten" in einem Alpenbuch und verwendete sie für seine Reihe der blassen Bilder.

Für andere Werke dieser feinen, subtil wirkenden Darstellungen griff er auf die Abbildungen hochgezüchteter Früchte, z.B. von Äpfel und Birnen, zurück. Dem Künstler fiel auf, daß sie in Büchern nach fast immer dem gleichen Schema abgebildet sind. Früchte werden demnach stets zu zweit und nicht isoliert, sondern am Baum hängend und von einigen Blättern und Zweigen umrankt dargestellt. Wie bei den "Emigranten" verleiht der Titel "Am Schönsten zu zweit", den Arbeiten eine zusätzliche Bedeutung. Die schematisierte Darstellung kann dadurch sexuell, als kopulierendes Paar interpretiert werden.

7. Stilisieren, überdeterminieren

Es gibt kein Lebewesen, das in der Symbolik häufiger Verwendung findet, als die Blume. Die Sinnlichkeit lädt zum metaphorischen Gebrauch geradezu ein. Für die Kennzeichnung von Personen und Szenen spielt die Blume in der Geschichte der Kunst stets eine wichtige Rolle. Die Schönheit der Blüten, Blätter und Ranken regen den Künstler aber auch zur Stilisierung und zur Gestaltung ornamentaler Strukturen an. Parallel zum Aufschwung der Gartenkultur im 16. Jh. und 17. Jh. entstehen in den Niederlanden Bilder, die fast ausschließlich Blumen wiedergeben. Häufig werden die Blumenstilleben als Allegorien von Vergänglichkeit und Vanitas verstanden. Herkunft und Blütezeit sind für ihre jeweilige Aussage von großer Bedeutung. Für Gemälde dieser Art bürgerte sich der Begriff "Blumenstück" ein, den Rémy Markowitsch für eine Reihe grossformatiger Werke, die auf fotografischen Abbildungen aus Blumenbüchern basieren, übernahm. Das "Blumenstück I" aus dem Jahr 1994 besteht aus sieben Tafeln, hochformatigen Fotografien zwischen Acrylgläsern. Sie zeigen prächtige Blüten, Blumenarrangements von solcher Ueppigkeit, daß sie mit ihrem extremen Farb- und Formenspiel einen fast psychodelischen Eindruck erzeugen. Ihre Fülle ist künstlich. Denn bei näherem Blick erweist sich, daß sie auf den Ueberlagerungen zweier Fotografien mittels Durchleuchtung basieren. Gleichermäßen ein Resultat dieser Technik bilden die beiden hellen Streifen, die sich quer durch die nebeneinander

gehängten Tafeln ziehen. Diese hellen Teile sind Effekte des Buchlayouts und ergeben sich durch die von Bildkanten begrenzten unbedruckten Stellen auf je einer Seite. Die Ausschnitte der durchleuchteten Fotografien sind zudem von Rémy Markowitsch so gewählt, daß die Querstreifen als beabsichtigte Kompositionselemente erscheinen, als ein individuelles Gestaltungsmittel, wenngleich auch sie vorgegeben und vom Künstler nur gefunden sind.

Dieses und die anderen Blumenstücke bewegen sich an einer ästhetischen Grenze. Ihre extreme Buntheit bringt sie an den Rand des Kitsches und ihre vielfältige Farbenpracht in die Nähe von Abstraktion. Sie wirken so opulent und überdeterminiert, daß sie kaum zu dechiffrieren sind. Blumenbilder können leicht geschmäcklerisch und lieblich wirken. Auf den "Blumenstücken" von Markowitsch ist die Sinnlichkeit der Blüten aber so ins extrem getrieben, daß sich der Betrachter sowohl angezogen als auch abgestoßen fühlen kann. Die Farbigkeit dieser Werke, der er sich nicht gänzlich entziehen kann, erscheint ihm als unheimlich, ja fast bedrohlich.

8. Verfolgen, Bewerten

In den "Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte" beschreibt Georg W.F. Hegel den Afrikaner als natürlichen, wilden und unbändigen Menschen und wörtlich weiter: "Bei den Negern (...) sind die sittlichen Empfindungen vollkommen schwach oder, besser gesagt, gar nicht vorhanden. Die Eltern verkaufen ihre Kinder und ebenso umgekehrt diese jene, je nachdem man einander habhaft werden kann. (...) Die Polygamie der Neger hat häufig den Zweck, viele Kinder zu erziehen, die samt und sonders zu Sklaven verkauft werden könnten." Er geht sogar soweit zu behaupten, die Sklaverei habe, "mehr Menschliches unter den Negern geweckt".

Erschreckend wie hier der Philosoph des Idealismus irgendwelchen Falschmeldungen und Lügen aufgesessen ist. Die angeblich fehlende Moral und Unmenschlichkeit des Afrikaners wird als Legitimation für die in jeder Hinsicht unsittliche und inhumane Sklavenhaltung verwendet. Erschreckend aber auch, daß Einschätzungen dieser Art keinen Einzelfall darstellen, sondern in Europa weit verbreitet waren. Sie demonstrieren jenes Ueberlegenheitsgefühl des Europäers, das bis heute anhält. Die reichen Wirtschaftsnationen haben Afrika am Ende des 20. Jhs. gänzlich abgeschrieben. Sie zeigen kein Interesse, das drastische Nord-Süd-Gefälle in irgendeiner Weise zu reduzieren.

Im Gegenteil die Industriegesellschaften wollen mit ihrer derzeitigen neokolonialistischen Politik die Zweitrangigkeit des Südens auch für die Zukunft festschreiben. Rémy Markowitsch spürt dem Ueberlegenheitswahn des Europäers nach, indem er sich in seinen fotografischen Blick einfühlt und ihn interpretiert. Die Reihe der Landschaftsdarstellungen innerhalb seiner Werkgruppe "Nach der Natur" beruhen allesamt auf Abbildungen in alten Büchern über Afrika. Sie heißen "Safari - a Saga of the African Blue" (1928) oder "Afrika Flug". Die Autoren dieser Bände nähern sich diesem Kontinent in einer Mischung aus fiktionaler Sehnsucht und gemeiner Aneignung an. Bezeichnend sind die Luftaufnahmen afrikanischer Landstriche in "Afrika Flug". Der Weiße fotografierte das Fremde aus der sicheren Distanz und "seiner Stellung entsprechend" von oben. In den von Markowitsch gefundenen Ueberlagerungen zweier Fotos gewinnen diese Aufnahmen etwas zusätzlich Nebulöses. Die Landschaften verlieren weitgehend ihre klaren Konturen und wirken dadurch noch unüberschaubarer, fremdartiger und mysteriöser. M7 und M8 stammen aus dem Machwerk "Rassenkunde des jüdischen Volkes". Auf der einen der beiden Arbeiten sind ein Kapitalist und ein Sozialist, der Generaldirektor der Hapag und der Schriftsteller Eduard Bernstein, auf der anderen eine Jüdin und ein Araber, die deutsche Schauspielerin Elisabeth Bergner und ein unbekannter Beduine, übereinander geblendet.

Andere Fotografien von Menschendarstellungen in der Werkgruppe "Nach der Natur" konzentrieren sich weniger auf die Köpfe als auf die Gesten der Abgebildeten. Die Verletzbarkeit des menschlichen Körpers und die Gefahr der Deformation der dreiteiligen Arbeit "M I", die auf Illustrationen des "Lehrbuch für häusliche Krankenpflegerkurse" aus dem Kriegsjahr 1944 beruht, in den Ueberlagerungen noch betont. Die darauf abgebildeten, teilweise bandagierten Körper erscheinen als kaum greifbar, als fragil und drohen sich aufzulösen. Mit der Durchleuchtung zweier Fotografien ergibt sich ein relativ grosser, diffuser Grenzbereich zwischen Figur und Fläche, indem sich die Konturen zu verwischen beginnen und durch den der Körper wie in einem Schwarzen Loch entflieht. Die Ueberblendungen verunklären die dargestellten Positionen und Gesten. Sie lösen sie aus ihrer Starre und lassen sie als zwei fotografisch fixierte Stadien einer Bewegung, ja einer filmischen Sequenz erscheinen.

5 Noam Chomsky, Wirtschaft und Gewalt. Vom Kolonialismus zur neuen Weltordnung, München 1995, S. 85

9. Die Medien und die Zeit springen

Die Repräsentationsbedingungen von Gesellschaften haben sich im Laufe der Geschichte grundlegend verändert. In jeder Epoche bilden sich spezifische Kommunikationsformen heraus. So symbolisieren Medien bestimmte historische, soziokulturelle

Situationen.

McLuhan unterteilt in seinem Text "Culture without literacy" (1953) die Geschichte der Medien in drei Abschnitte. In der ersten Phase ist der Mensch völlig eins mit seiner Umwelt und angeschlossen an eine Mythische, ungeteilte Welt. Die zweite Phase ist die des gebildeten Menschen. Er stellt Kontakte zu seiner Umwelt her, indem er sich von seinen körperlichen Funktionen distanziert. Das gesprochene Wort bildet das erste Kommunikationsmittel in akustischer Form. Später entsteht als Effekt einer linearen Logik das Buch, das im Laufe der Jahrhunderte eine weltweite Verbreitung findet. Die dritte Phase gehört dem Menschen, der mit elektrischen und elektronischen Medien operiert und der wie der Mensch ohne Schrift sich gänzlich veräußert und zum Bestandteil eines riesigen Informationsnetzwerkes wird. Der an die elektronischen Medien angeschlossene Mensch, befindet sich in einem Raum, in dem er von Signalen und Informationen bombardiert wird. Rémy Markowitsch scheint in verschiedenen Arbeiten Kommunikationsformen unterschiedlicher Phasen bewußt zu vermischen. Er springt in den Medien und Zeiten. So wird für eine Arbeit das fast archaisch anmutende Sich-gegenseitige-Vorlesen und das gedruckte Buch mit einem hochmodernen VCR-Digital-Videogerät aufgezeichnet und somit die Medienrepräsentanten aus drei ganz verschiedenen Zeitaltern verbunden.

In den CD-Folgen "Fremde Bilder" nach Dias kann der Rezipient den derzeit praktizierten Uebergang von analog zu digital nachvollziehen. Wie die Menschen der Vorzeit gemeinsam am Feuer saßen, um sich gegenseitig zu erzählen, so traf man sich einst in den 50er und 60er Jahre mit seinen Bekannten, um bei Salzstangen und Nüssen gebannt einem Diavortrag zu lauschen und sich im Licht des Diaprojektors an Reisen und Festivitäten zu ergötzen. Heute sind es die Leuchtdioden des Monitors, die den Blick des Betrachters auf sich ziehen, denn dieser Apparat ist der Erzähler und die Lichtquelle zugleich. In "Fremde Bilder" hat Markowitsch die Diaschau in eine entsprechende, zeitgemässe Form, in eine CD Folge transformiert, die auf einer Sprache basiert, die perfekt reproduzierbar ist.

"Jede neue Technologie bildet ein Medium, das das alte Weltbild des Menschen durcheinanderbringt. Alles entwickelt eine neue Beziehung zu den neuen technischen Möglichkeiten des zentralen Nervensystems. So betrachtet sind neue Medien Kunstformen. Sie ermöglichen eine neue Art der Wahrnehmung."* Rémy Markowitsch kompiliert in seinen Arbeiten nicht nur Abbildungen aus Büchern oder Dias, sondern auch

ganze Wahrnehmungssysteme in Form von Ausdrucksmitteln unterschiedlicher Medienzeitalter.

Justin Hoffmann

* Agentur Bilwet, Medien-Archiv, Bensheim/Düsseldorf 1993, S.233

Aus:

FINGER IM BUCH
Rémy Markowitsch
mit Beiträgen von
Martin Schwander
Justin Hoffmann
Edith Jud
Maria Vogel
Friedrich Kittler
Sprachen: D/E
Grafik: Thomas Kissling
Herausgeber: Martin Schwander, 1996
CANTZ
ISBN 3-89322-832-2

□ by Justin Hoffmann und Rémy Markowitsch

s. auch:

> Nach der Natur.pdf
> Garten_Weitzel.pdf
> ÄsopScans.pdf

© by Rémy Markowitsch, 2003, Berlin
e-mail: rmarkowitsch@web.de
www.markowitsch.org