

ANTJE WEITZEL

Garten der verschlungenen Pfade

»Es geht um die Freiheit, den Zufall spielen zu lassen. Es geht um die Geste des Blätterns. Lässt man die Blätter des Buches zwischen den Fingern laufen, dann in der Erwartung, zufällig auf etwas zu stoßen, das einem erlaubt, die im Buch gesponnenen Fäden von einem losen Ende her aufzurollen. Es ist etwas Labyrinthisches an dieser Suche nach einem Ende des Fadens der Ariadne (...).«¹

Das Werk von Rémy Markowitsch ist bibliophil. Es ist durchdrungen von der Erforschung des Buchuniversums. Zahlreiche Serien und Werke des Künstlers sind Begegnungen und Betrachtungen rund um das Buch, von der umfangreichen Serie *Nach der Natur* (seit 1991), den Serien *Voltaire & Co.* (1994–95) und *Signatures* (1995) über *Finger im Buch* (1995–96), *Lesungen* (1996), *Leuchten* (2000–01) bis hin zu den Teppichen wie beispielsweise *Blut* und *Haut* (2000). Der Fokus seines Interesses galt dabei zunächst vor allem den visuellen Archiven des

1 Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, European Photography, Göttingen 1992.

Wissens, den Bildarchiven, den in die Bücher gepressten Bildwelten, und mit ihnen auch dem Umgang mit Bildern, ihrer Anordnung auf der Seite, ihrer Abfolge, den Drucktechniken. Wodurch konstituieren sich Bilder? Wie verändert sich der Umgang mit ihnen im Verhältnis zu und durch die aktuellen Bilderwelten? Wie ist die Beziehung von Text und Bild, die seit der Proklamation des »pictorial turn« in der allgemeinen Zeichentheorie mit linguistischen Begriffen untersucht wird. Was zunächst verschieden scheint, durchdringt sich wechselseitig. Ein Text macht Vorstellungsbilder sichtbar, ein Bild wird mit und als Sprache gelesen.

Markowitsch sammelt neben anderen Bildträgern bzw. -containern Bücher unterschiedlichster Provenienz, Sachgebiete etc. Sammeln, Blättern, Finden und Wählen gehören zu seinen Haupttätigkeiten. Er bedient sich unterschiedlichster Bereiche der Alltagskultur, Themen von Wissenschaft, Architektur, Kunst, Esskultur bzw. Kulinarik bis zu Botanik, Esoterik, um sie in seiner künstlerisch-forschenden Praxis zu komplexen, labyrinthartigen Gebilden zu verdichten.

Justin Hoffmann bezeichnet den Künstler treffend als Bastler, wie ihn Claude Lévy-Strauss in *Das Wilde Denken* dem Ingenieur gegenüberstelle, einen Bastler, der seine Mittel aus der unmittelbaren Umgebung nehme und somit auf sein Umfeld angewiesen sei. Seine Werkzeuge und Materialien seien das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten, den Vorrat aus früheren Konstruktionen und Destruktionen zu erneuern, die immer etwas vom Ausdruckswert, den sie im ursprünglichen Kontext besaßen, behielten.²

² Vgl. Justin Hoffmann: »Erleuchten und Erblassen«, in: *Finger im Buch*, Hg. Kunstmuseum Luzern, Cantz, Ostfildern 1996, S. 16.



NACH DER NATUR, 1997, *Finger im Buch*, Städtisches Museum Zwickau (R.M.)

Für die Serie *Nach der Natur* extrahiert Markowitsch aus diesen Buchsammlungen Seiten mit beidseitig aufgedruckten Bildern. Die herausgelösten Buchseiten lässt er vom Fachfotografen durchleuchten, um – ähnlich dem Effekt einer fotografischen Doppelbelichtung – beide abgedruckten Bilder sichtbar zu machen bzw. das Hybrid ihrer Überlagerung. Die Serie gliedert sich in zahlreiche Untergruppen wie *L* für Landschaft, *M* für Menschen, *P* für Pflanzen, *T* für Tiere, deren einzelne Werke durchnummeriert sind, *Blumenstück*, in Anspielung auf kunstgeschichtliche Terminologie, *On the Journey*, Reisepor-träts unterschiedlicher Regionen, *Bonsai*, *Ikebana*, *Leuchten*, die ihre Sujets bezeichnen. Das künstlerische Bildherstellungsverfahren bleibt. Was sich ändert, ist der künstlerische Beobach-tungsstandpunkt im Verhältnis zum Bildobjekt, sodass sich der

Betrachter unterschiedlichsten Werken mit differenzierten Kontexten gegenübersieht.

In anderen Arbeiten steht das Buch als Kommunikationsmedium im Zentrum. Zu diesem Komplex zählt die Serie *Signatures*, die aus Faksimiles von meist handgefertigten Inschriften, intimen Eintragungen in Bücher, besteht, die das jeweilige Buch vom Massenkommunikationsmittel zum privaten Unikat transformieren. Auch die *Lesungen* loten die mediale Beschaffenheit des Buches im Spannungsfeld zwischen öffentlich und privat aus. Die *Lesungen* bezeichnen das, was sie sind, Videoporträts von Personen aus dem Bekanntenkreis des Künstlers, in denen diese an von ihnen präferierten Lektüreorten aus einem Buch ihrer Wahl vorlesen.

Das Projekt *Bibliotherapy* führt in verdichteter Form Untersuchungsaspekte früherer Arbeiten und Konzepte des Künstlers zusammen und schließt so nahtlos an diese an.

In *Eine Geschichte des Lesens* schreibt Alberto Manguel: »Zu den Büchern, die ich nicht geschrieben habe –, die ich auch nicht gelesen habe, aber gerne lesen möchte –, gehört *Die Geschichte des Lesens*. (...) Erwähnt findet man auch die merkwürdige Wissenschaft der Bibliotherapie (21. Kapitel), in *Webster's Dictionary*, definiert als ›Einsatz ausgewählter Lesematerialien als therapeutische Hilfsmittel in Medizin und Psychiatrie‹, wovon sich gewisse Ärzte heilsame Wirkungen auf Körper und Geist ihrer Patienten versprechen, wenn sie ihnen *Die Schatzinsel* oder Flauberts *Bowvard und Pécuchet* verordnen.«³

Bibliotherapie als therapeutische Praxis wird heute vor allem in der Arbeit mit Kindern eingesetzt. Genau genommen kann

3 Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*. Volk & Welt, Berlin 1998, S. 359 u. 369.

Aristoteles als Urahn der Bibliothherapie gesehen werden. In seiner Poetik erklärt er die Reinigung der Affekte, »Katharsis«, zur Funktion der Tragödie, einer der ersten Verweise, der literarischem Material therapeutische Qualitäten, geistig-seelische Reinigung, Läuterung zuschreibt. Marc-Alain Ouaknin, Philosoph, jüdischer Geistlicher und Schriftgelehrter, hat der Bibliothherapie ein ganzes, gleichnamiges Werk gewidmet, dessen Untertitel *Lire, c'est guérir*⁴ lautet. Kern seiner Reflexionen zum Thema ist, dass »die Bibliothherapie auf der sprachlichen Begegnung von zwei Worten fußt, einem griechischen und einem hebräischen, die beide ›Heilung‹, ›Heilmittel‹ und ›Therapie‹ bedeuten, **θεραπεία** und **רִפּוּקָה**, zwei nahezu homophone Worte, die uns vielleicht die grundlegende Vorstellung beibringen wollen, dass gesund werden übersetzen heißt, sich einer anderen Dimension zu öffnen, aus jedem dogmatischen, theologischen, philosophischen, künstlerischen (usw.) Gefangensein herauszutreten.«⁵

Für sein Projekt *Bibliotherapy* hat Rémy Markowitsch 25 Personen eingeladen, *Bouvard et Pécuchet* Abschnitt für Abschnitt vorzulesen. Die Lesungen fanden teils in Paris – wo die Geschichte beginnt – und teils im eigentlichen geografischen Handlungsraum des Romans, in der Normandie, statt. Der Künstler hat die Lesungen mit einer Digitalvideokamera aufgenommen. Die Videos, in denen die Vorleserinnen und -leser wie in einer zeitlich gedehnten Fotografie porträtiert sind, bilden in unterschiedlichen Präsentationsformen einen wesentlichen Bestandteil des Projektes.

4 *Lesen heißt: gesund werden. Kurz: Lesen macht gesund.*

5 Marc-Alain Ouaknin: *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Editions du Seuil, Paris 1994, S. 27.

Die Wahl des Lesematerials verdankt sich einerseits dem bereits erwähnten Link Alberto Manguels, aber auch einer langjährigen Affinität des Künstlers zu Flauberts unvollendet gebliebenem Roman *Bouvard und Pécuchet*.

Vergleichbar mit den beiden Romanhelden unternimmt Markowitsch in seinen künstlerischen Recherchen Vorstöße »in den Raum, den das Sagen des schon Gesagten«⁶ und das Sehen des schon Gesehenen bzw. Gezeigten öffnet, in die Texte, in die Archive des Wissens. »(...) sie probieren alles aus, gehen an alles heran, stecken in alles ihre Nase; sie unterziehen alles der Probe ihrer Bastelei. (...) mit einem großen Aufwand an Lektüre bieten sie den ganzen Ernst der Wissenschaft auf, samt den am fettesten gedruckten Wahrheiten.«⁷ Jedoch ist Markowitsch im Unterschied zu Bouvard und Pécuchet weitaus weniger naiver Gläubiger als die Helden, sondern forschender Laie, dessen komplexe Versuchsanordnungen eher dem Bereich der »fröhlichen Wissenschaften« zuzuordnen sind, deren Erfolge weniger der Wahrheitsfindung gelten als der Ver-rücktheit, der hybriden Andersartigkeit der bizarren, bisweilen beunruhigenden (Versuchs-) Ergebnisse. Einer Andersartigkeit, die auf Gleichheit beruht, im doppelten Sinne, ihrer Herkunft und ihrer Herstellung nach, auf der Kopie, auf der Reproduktion, und somit in gewisser Weise auch auf dem Zitat und dem Verweis.

»Bouvard und Pécuchet verzichten am Ende darauf (man zwingt sie dazu), das zu machen, was sie unternommen hatten, um zu werden, was sie waren. Jetzt sind sie es schlicht und einfach: sie lassen ein großes Doppelpult anfertigen und knüpfen an

6 Michel Foucault: »Un ›fantastique‹ de bibliothèque«, in: *Schriften zur Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 1988, S. 175.

7 *Ibid.*, S. 175.

dem wieder an, was sie aufgehört hatten zu sein, machen abermals das, was sie jahrzehntelang gemacht hatten – sie kopieren. Was kopieren sie? Bücher, ihre Bücher, alle Bücher und zweifellos auch das Buch *Bouvard und Pécuchet*. Denn kopieren heißt: nichts machen, heißt: die Bücher sein, die man kopiert, heißt: jene winzige Erstreckung der sich verdoppelnden Sprache sein, heißt: der Rücklauf der Rede in sich selbst sein, heißt: die unsichtbare Existenz sein, die das flüchtige Wort in das Unendliche des Raunens verwandelt.«⁸

Bouvard und Pécuchet ist eine verheerende Reise durch die Enzyklopädie – um den bedeutendsten formalen Vorgänger des Werkes anklingen zu lassen – des Wissens ihrer Zeit. Die Liste der Bibliothek Bouvards und Pécuchets, das heißt der Werke, die Flaubert durch die Helden zitiert, ist enorm und sie ist gleichzeitig die Bibliothek Flauberts, rund 1500 Publikationen umfassend, archiviert in dem Rathaus von Canteleu, inventarisiert von Yvan Leclerc und dem Team des *Centre Flaubert de l'Université de Rouen* und in schriftlicher Form Bestandteil dieses Buches.

Flaubert zeigt am Beispiel seiner (Anti-)Helden, die er in ihren Unternehmungen der historischen Entwicklung der Wissenschafts- und Ideengeschichte folgen lässt, dass in der (entwicklungs)geschichtlichen Betrachtung der Wissenschaft unweigerlich der fragile, ephemere, relative Charakter ihrer Wahrheit zu Tage tritt.

»Mit *Bouvard et Pécuchet* hat Flaubert sich entschieden, einen Anti-Roman zu schreiben, in dem sich Anti-Helden, [wahre] Muster an Dummheit, einer Wahrheitssuche widmen, die stets von neuem begonnen wird und jedes Mal in einer

8 *Ibid.*, S. 177.

Katastrophe endet. Er hat sich entschieden, einen Parcours durch die Enzyklopädie der Wissenschaften zu gestalten, der die Schwachstellen und Fehlschläge der Wissensdiskurse unterstreicht, und im gleichen Zug im Schreiben einen Parcours zu entwerfen, der die Formen der Literatur selbst zum Explodieren bringt.«⁹

Michel Serres, Wissenschaftstheoretiker und Epistemologe, schreibt unter dem Titel *Heilung in Frankreich*: »Die Ästhetik hält sich an die offene Seite der Sprache, sie wohnt auf der Gartenseite.«¹⁰

Das Motiv des Gartens spielt in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Rolle für das Projekt *Bibliotherapy*. Der Garten bzw. die Architektur des Gartens nach Boitard, den Bouvard und Pécuchet, nach vergeblichen Versuchen in Ackerbau, Obst- und Blumenzucht, anlegen, gehört wohl zu den abstrusesten Auswüchsen der beiden.

Vor diesem Horizont von Wundern standen Bouvard und Pécuchet wie geblendet. (...)

Sie hatten die Spargelbeete geopfert, um darauf ein etruskisches Grabmal zu bauen, das heißt einen Würfel aus schwarzem Gips, der sechs Fuß hoch war und aussah wie eine Hundehütte. Vier Tannen an den Ecken flankierten das Monument, das noch von einer Urne überragt wurde und durch eine Inschrift angereichert werden sollte.

⁹ Claudine Cohen: »Bouvard et Pécuchet réécrivent les sciences«, in: *Alliage*, numéro 37–38, 1998.

¹⁰ Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemische und Gemenge*, 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 453.

Auf der anderen Seite des Gemüsegartens überbrückte eine Art Rialto einen Teich, dessen Rand mit Muscheln ausgelegt war. Die Erde schluckte das Wasser. Ganz egal; es würde sich schon eine Tonkruste bilden, die es halten sollte.

Der Geräteschuppen war mit Hilfe farbiger Glasscheiben in eine ländliche Kate verwandelt worden.

Auf dem Gipfel des Rebbügels trugen sechs vierkant behauene Baumstämme eine blecherne Haube mit aufgebogenen Krepfen, und das Ganze stellte eine chinesische Pagode dar. Sie waren an den Ufern der Orne gewesen und hatten Granitblöcke ausgesucht, hatten sie zerschlagen, nummeriert und selber auf einer Schubkarre nach Hause geschafft; die einzelnen Stücke hatten sie dann übereinandergetürmt und mit Zement verbunden; und nun erhob sich mitten auf dem Rasen ein Felsklumpen wie eine riesige Kartoffel.¹¹

Diese Stelle des Romans ist, neben der amerikanischen Website samt Onlineshop *The Art of the Bonsai Potato Kit: Zen – Without the Wait*¹², einer der direktesten Verweise, die Rémy Markowitsch zur Skulptur *BonsaiPotato* angeregt haben. Allerdings ist das Sujet Bonsai, neben Ikebana, Blumen und Pflanzen allgemein, Teil der umfangreichen Serie *Nach der Natur* (seit 1991) des Künstlers. Diese Versatzstücke von Natur spielen – nicht ohne Ironie – auf die Auswüchse postmoderner Wohnlandschaften an; was in den Fünfziger-, Sechzigerjahren der Gummibaum, ist heute der Bonsai, der Zimmerbrunnen und die Salzkristalleuchte: domestizierter Exotismus.

¹¹ Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*, Diogenes, Zürich 1979, S. 57–58.

¹² URL: <http://www.bonsaipotato.com>.

Eine Art Verwandter des *BonsaiPotato* kann in *Aqua per Poschiavo* (2000) gesehen werden, einem Ready-Made bzw. *Objet trouvé*, eine handelsübliche Baumarktsatz-Variante eines Zimmerbrunnens, Teil der gleichnamigen Installation der Ausstellung *Fatto a mano*, Galleria Periferia, Poschiavo, Schweiz. Das Objekt oszilliert zwischen der im Titel zitierten Geschichte des Ortes, der 1987 von einer schweren Überschwemmungskatastrophe heimgesucht wurde, seiner Gestalt, welche an die umliegende Berglandschaft erinnert, und der ursprünglichen therapeutischen Funktion und Zielsetzung des Ready-Made, der beruhigenden Qualität des Geräusches von plätscherndem Wasser. Über dem Objekt hängt ein Mikrofon, das den Ton des Brunnens bzw. der Quelle abzunehmen scheint. Doch es führt auf einen Irrweg, eine Sackgasse, es ist nicht angeschlossen. Was man aus den Lautsprechern im Raum hört, ist die Aufnahme eines Geräuschs von plätscherndem Wasser, eine Reproduktion.

Mit Hilfe der Verschachtelung, der Übereinanderlagerung komplexer Bedeutungsebenen und -stränge führte der Künstler den Rezipienten wie so oft auf Abwege, in den Garten der verschlungenen Pfade¹³, der entgegen einer eindeutigen Lesart Platz für abweichende Gewächse bietet.

Eines dieser Gewächse, wenn auch in weitaus monströserer Ausformung von 4,50 m Länge, 3 m Breite, 4,95 m Höhe, ist *BonsaiPotato*. Die Skulptur funktioniert als Sitzlandschaft, auf der die Besucher der Ausstellung verweilen können, um sich in

13 Von 1998 bis 2000 gastierte *Kein Babel* (Staalplaat) mit der Veranstaltungsreihe *Garten der Verschlungenen Pfade* im Berliner Club *nbi* und »offered the deviant flowers of sonic extravaganzas a place to blossom«. Vgl. Jorge Luis Borges: »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen«, in: Jorge Luis Borges, *Fiktionen*, Fischer, Frankfurt am Main 1994, S. 77–89.

aller Ruhe die bibliothераpeutischen Lesungen anzusehen und um nach Lust und Laune im Angesicht der die Lektüre erhellen- den, leuchtenden Kartoffel in den ausliegenden Büchern zu lesen. Formal gesehen ist sie in ihrem Aufbau, Tisch, Schale, Pflanze und/oder Stein, vergleichbar mit dem Aufbau bzw. Arrangement der bereits mit *Aqua per Poschiavo* ins Spiel gebrachten Zimmerbrunnen. Der Quellstein ist in diesem Fall der Kartoffel gewichen, die sich jedoch – zumal in ihrer Monumentalität – wie ein Fels ausnimmt. In Abgrenzung zum *Bonsai Potato Kit* aus dem Internet handelt es sich nicht um eine reale Kartoffel, deren Kultivierung und Pflege dem Aussprießen bonsaiähnlicher Auswüchse gilt, sondern um einen lampenartigen Hohlkörper, vergleichbar mit Salzkristalleuchten.

BonsaiPotato ist eine humorvolle, pseudo-wissenschaftliche, quasi-therapeutische Versuchsanordnung, in der sich Vorstellungsbilder von Licht, Energie und Nahrung treffen, verschränken und revidieren. Das innere Leuchten bzw. Glühen des *BonsaiPotato* erinnert an »electric fireplaces«, falsche Kaminfeuer, wie man sie vor allem aus dem englisch-amerikanischen Raum kennt. *BonsaiPotato* strahlt Wärme und Energie aus. In der Erscheinungsform als vergrößerter Abguss einer »Euronorm«-Kartoffel, eines weit verbreiteten menschlichen Grundnahrungsmittels, das im europäischen Raum »nicht vom Tisch wegzudenken ist«, stellt *BonsaiPotato* Energie in ihrer direktesten Form dar. Die Kartoffel verdankt ihren Siegeszug aus den Gärten Südamerikas in die europäischen Küchen weniger ihrem Geschmack als ihrer durch Züchtung erzielten Geschmacksneutralität, die sie zur idealen Beilage macht, sowie ihrer einfachen, genügsamen Anbaumethode und ihrem schnell sättigenden Charakter. Ihren Ruf als »verdummendes Gemüse« erwarb sie dank ihrer Stellung

als »Nahrung für die Armen und Armeen«. Heute ist sie »intelligent« geworden, eingebaute Gene verleihen ihr die unglaubliche Fähigkeit, dem Menschen ihre Bedürfnisse mitzuteilen. Moderne Reproduktionstechniken haben es möglich gemacht, dank Genlabor gibt es bizarre Kartoffelpflanzen-Kreationen, die leuchten, wenn sie durstig sind.¹⁴ Vor einem derartigen Hintergrund rückt auch eine Pflanzenkreuzung von Bonsai und Potato scheinbar in den Bereich der machbaren Kombinatorik, auch wenn sich die Frage stellt, was eine derartige Verbindung einer Zierpflanze, die ihre kunstvolle Miniaturgestalt strenger Zucht und Unterdrückung der Wachstumstriebe verdankt, und einer Nutzpflanze, deren Zuchtbemühungen einer ertragreichen Ernte gelten, für einen Sinn haben sollte.

Die Überblendung von Bonsai und Potato bzw. Kartoffel verunklärt die aufgerufenen, konträren Vorstellungsbilder.

»Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe (...). Es sind die bereits gesagten Worte, die überprüften Texte, die Massen an winzigen Informationen, Parzellen von Monumenten, Reproduktionen von Reproduktionen, die der modernen Erfahrung die Mächte des Unmöglichen zutragen. Nur noch das ständige Raunen der Wiederholung kann uns überliefern, was nur ein einziges Mal stattgefunden hat. Das Imaginäre konstituiert sich nicht mehr aus dem Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren; es dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus, im Spielraum des Nocheinmal-Gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte. Es ist ein Bibliotheksphänomen.«¹⁵

¹⁴ »Tod der Schmetterlinge«, in: *Der Spiegel*, 4/2001;
URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,114452,00.html>.



CLUB TOAST, 2000, *Remake Berlin*, Fotomuseum Winterthur (R.M.)

Das Thema »Licht« ist werkimmanent im Œuvre von Rémy Markowitsch. Licht ist wesentlicher Bestandteil des fotografischen Prozesses, insbesondere in der reduzierten künstlerisch-fotografischen Praxis Markowitschs und seiner Durchleuchtungen, die in den »mehrfachautologischen«¹⁶ Dia-Leuchtkästen *Leuchten* (2000–01) gipfeln. Diese führen alle Ebenen des »Licht«-Gebrauchs zusammen: Lampen sind Sujet, Durchleuchten ist Prozess der fotografischen Bildherstellung sowie der konkreten Darstellungsform und -funktion und Leuchten sind

15 Michel Foucault: »Un ›fantastique‹ de bibliothèque«, in: *Schriften zur Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 1988, S. 160.

16 Vgl. Christoph Doswald: Presstext, Ausstellung »Leuchten«, Galerie Urs Meile, Luzern 2001.

das Ausgangsmaterial der durchleuchteten Buchseiten aus dem Buch *Leuchten* '73¹⁷.

Für die gleichnamige Ausstellung in der Luzerner Galerie Urs Meile (2001) arrangierte der Künstler im Sinne einer Innenraumausstattung die Leuchten mit einem Teppich, der das Songskript *Cosmik Debris* von Frank Zappa zitiert und abbildet, sowie mit einem Fernseher, auf dem, ähnlich einem Filmabspann, ein Video esoterische Licht-Buchtitel aus dem Verzeichnis lieferbarer Bücher (VLB) auflistet, begleitet vom blechernen mp3-Sound des Zappa-Songs, der von seiner mechanischen bzw. digitalen Nachahmung zeugt.

Für die Esslinger Ausstellung verknüpft der Künstler die Leuchten wieder mit einem Teppich. Diese neue Teppich-Arbeit zielt das stark vergrößerte Cover einer französischen Taschenbuchausgabe der *Histoires* von Jacques Prévert. Die Gestaltung des Buchcovers geht auf eine Kollaboration zwischen Jacques Prévert und Brassai zurück. Vor dem Hintergrund graffitiartiger Kritzeleien ist eine lesende Eselgigur zu sehen. Nicht nur der Titel-Schriftzug, sondern auch die Abbildung des Esels, kulturgeschichtlich Bild des Büchernarren, führt auf verschiedenen Pfaden zurück zu *Bouvard und Pécuchet* und in den unendlichen Raum der Bibliothek, zu Monument und Spirale, wie Yvan Leclerc treffend seinen Essay über *Bouvard und Pécuchet* genannt hat.

Im vierten Kapitel *Reproduktion* dieses Essays schreibt Leclerc über Original und Serie: »Bouvard und Pécuchet verwirklichen sie durch Imitation nach einem Modell, einer Zeichnung oder einer Beschreibung, die meist aus den Büchern stammen.« Und auf Grund der fast immer unmöglichen exakten Imitation »(...) führt uns [*Bouvard et Pécuchet*]¹⁸ in die Welt des

¹⁷ *Leuchten* '73, Hg. WB Elektrische Konsumgüter, o.O., o.J.

Surrogats ein, die Welt des Artefakts, des ‹Gelten-Als›, des Scheins, des Als-ob. (...) *Bouvard*, ein Buch über nichts, lässt das Duplikat ohne Original existieren, den Schatten ohne den Körper, den Schein ohne das ideelle Urbild des Dinges, die Ähnlichkeit ohne Vorbild. (...) Notwendig ist die Nachahmung, weil Bouvard und Pécuchet außerhalb der Runde der Vorbilder nicht existieren. (...) Die Idealvorstellung ihres Körpers wäre ein plastischer Körper, künstlich, unecht, jeweils neu modellierbar nach den zu imitierenden Figuren, ein Körper, dessen Beschreibung sich mit jedem Kapitel veränderte, wie sie sich für die Kopie verändert: ein typographischer Körper, neu geschriebener Körper, ein Zitat- und Bibliothekseffekt.«¹⁹



PLATFORM, 2001, 7. Istanbul Biennale (M.L.)

Die Reproduktion nimmt einen zentralen Stellenwert in der Arbeit von Rémy Markowitsch ein und auch von Michael Ming Hong Lin, den er als Kooperationspartner für das Projekt *Bibliotherapy* eingeladen hat. Lin und Markowitsch hatten sich letztes Jahr in Hongkong kennen gelernt, wo sie im Rahmen der Ausstellung *Cities in Amnesia* (2000) gemeinsam einen Raum gestalteten.

Ganz wie die beiden Flaubertschen Romanhelden – »Sieh da«, sagte der eine, »wir haben den gleichen Gedanken gehabt:

18 Hinzugefügt d. d. Übersetzerin, M.-P. Fauchère.

19 Yvan Leclerc: *La Spirale et le monument*, Sedes, Paris 1988, S. 110, 111, 115, 116.

unsern Namen in den Deckel zu schreiben«²⁰ – zeichnete sich in der Zufallsbekanntschaft eine Wahlverwandschaft ab. Michael Ming Hong Lin arbeitet ähnlich wie Rémy Markowitsch mit gefundenen visuellen Strukturen industrieller Herkunft. Bei Lin sind es traditionell taiwanesishe, florale Textilmuster. Diese Muster werden vom Künstler in handwerklicher Präzision stark vergrößert auf Holzplatten übertragen, kopiert, repetiert, ab- und ausgemalt und zu großflächigen architektonischen Interventionen arrangiert, sei es als Überzug, Abdeckung einer ganzen Wand wie zuletzt für den taiwanesischen Pavillon auf der Biennale in Venedig (2001) oder als Bodenarbeit wie in der Villa Merkel oder der Hagia Eirene auf der Istanbul Biennale (2001). Die Schönheit der Blüten, Blätter und Ranken erinnert in ihrer Stilisierung an ornamentale Strukturen, vergleichbar mit dem *Blumenstück* Markowitschs. *Blumenstück I* (1994), eine Reihung hochformatiger Fotografien zwischen Acrylglas, durchleuchtet Überlagerungen prächtiger Blumenarrangements, die mit ihrem opulenten, extremen, künstlichen Farb- und Formenspiel an den Rand des Kitsches rutschen. Im Rahmen von Michael Lins Musterlandschaften »made in Taiwan« spricht Hou Hanru von der Transformierung der »Konnotation von ›Kitsch‹, die ihnen in der Vergangenheit auferlegt worden ist. (...) Es handelt sich auf keinen Fall um jene Art von Spannung, die ein exotisches Objekt im Kontrast zu westlichen Wahrnehmungsnormen auszulösen vermag. Vielmehr tritt eine eindeutige Widerstandshaltung gegen die hegemonialen ›ästhetischen‹ Kriterien und die von diesen verkörperten Werte an den Tag.«²¹

Mit dem Aufgreifen dieser von ihm gewählten Blumenmuster führt uns Michael Ming Hong Lin in die Geschichte seines

20 Gustave Flaubert: *Bowvard und Pécuchet*, Diogenes, Zürich 1979, S. 10.



HOUSE, 1998, *Back From Home*, Bamboo Curtain Studio, Taipeh (M.L.)

Herkunftslandes, Taiwan. Die Blumenmuster sind Zeugen einer komplexen, hybriden kulturellen Verfasstheit. »Klassisch« würde streng genommen »Chinesisch« bedeuten, die Muster weisen jedoch japanische Einflüsse auf, insbesondere auf Grund ihrer industriellen Herstellungsweise. Michael Ming Hong Lins eigene Geschichte selbst ist noch etwas diffuser: Geboren in Tokio, aufgewachsen zunächst in Taiwan, dann in den USA, wo er auch studierte, verheiratet mit einer Europäerin, lebt er seit einigen Jahren wieder in Taiwan. Tendenziell sind für den Künstler wie für sein Herkunftsland neben der ursprünglich (vermeintlich) eigenen kulturellen Identität andere Kulturen zu Binnengehalten

- 21 Hou Hanru: »What about sleeping in a show? – Michael Lin's artistic intervention«, in: *ARS 07*, Hg. Maria Hirvi for the Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki 2001.

und Trabanten geworden, haben sich miteinander verflochten und vermischt. Die hybride Identität ist instabil, befindet sich im Fluss, ist ein Konstrukt.

Für die Ausstellung *Back From Home*, Bamboo Curtain Studio, Taiwan (1998), übermalte Lin die gesamte Wandfläche des Ausstellungsraums, einer ehemaligen Fabrikhalle. In ihrem Umriss entsprach diese Wandfläche der schematisierten Form eines Hauses. Mit einem der Lin-typischen dekorativen Blumenmuster übermalte, erinnert die Haus-Wandfläche an tapezierte Wohnzimmerwände. Die Bekleidung mit einem dieser Blumenmuster, die normalerweise Stoffe zieren und als solche zu Bettwäsche u.ä. verarbeitet werden, lässt die Arbeit zu einer Art »Interieur« werden. Die Arbeit oszilliert zwischen den Sphären von privat und öffentlich und stellt so die Konzepte von »Heim« und »Heimat« zur Disposition. Der schwer fassbare Begriff der »Heimat« wird bereits mit dem Titel der Ausstellung ins Spiel gebracht, der auf den Vers eines Gedichtes aus der Ming-Dynastie zurückgeht, das in seinem Grundtenor die melancholische Sehnsucht nach dem Heim und der Heimat evoziert.

Home is where the heart is, zitiert nach Frank Zappa, betitelte Markowitsch seine verschachtelte Installation in der Berliner Galerie EIGEN+ART (1999), die um die Konzepte von »Heim« und »Heimat« kreist. Der Künstler kreierte eine komplexe Innenraumausstattung, in deren Zentrum er ein oxsenblutrot gestrichenes Holzobjekt stellte, dessen Farbe und Holzdielen an einen traditionellen Berliner Wohnungsboden erinnern. Im Zwischenraum zwischen Holzobjekt und Boden des Galerieraums platzierte er drei Monitore, auf denen in endloser Wiederholung Videoaufnahmen von Wohnungsbesichtigungen, Gänge durch leere Räume und Flure, abliefen. Seitlich auf dem Holz-



HOME IS WHERE THE HEART IS, 1999, Galerie EIGEN + ART, Berlin (R.M.)

boden platziert er vor dem vitrinartigen Fenster der Galerie drei so genannte *Schaschlik Lights*, Stehlampen, die sich aus übereinander gespießten japanischen Akari-Lampen zusammensetzen. An der zentralen Wand über dem Holzboden hing im Schein der Lampen die großformatige Fotografie eines Bonsai, hervorgegangen aus einer jener typischen Buchseiten-Durchleuchtungen. Die postmoderne Eigenheimgestaltung setzt sich aus Fragmenten unterschiedlichster kultureller Anleihen zusammen, alles eine Frage der Mode. Markowitsch disloziert die traditionell ortsgebundene Heimat, schickt sie auf die Reise mit der jeweils persönlichen, privaten Geschichte.

»Identität« wird hinterfragt als zur Disposition stehend, als lebenslanger Prozess zwischen sozialen, psychologischen, politi-

schen Realitäten und auch Träumen, Unwägbarkeiten und Irrationalem, als etwas jenseits einer Ansammlung von sozialen, kulturellen, religiösen, politischen, ökonomischen Gegebenheiten.

Angesichts der mit dem 11. September aufgeblühten Rhetorik eines Kulturkampfes, die veraltete Dualismen predigt, die Welt in Gut und Böse, Zivilisiert und Barbarisch, Menschlich und Unmenschlich einteilt, erscheint es zunehmend wichtig, sich die weitaus komplexeren Erzählungen zu vergegenwärtigen, in denen die Folgen des Kolonialismus der Moderne und das Spannungsverhältnis zwischen dem Selbstverständnis und der Machtpolitik westlich-demokratischer Staaten, die Wechselwirkungen von Herrschaftsstrukturen, Wertesystemen und ökonomischen Systemen zum Ausdruck kommen und die Identität nicht auf das »Andere« reduzieren.²²

Oder wie Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* anführt: »(...) da, wo das anthropologische Denken nach dem Sein des Menschen oder seiner Subjektivität fragte, lässt sich das Andere und das Außen aufbrechen. Die so verstandene Diagnose erreicht nicht die Feststellung unserer Identität durch das Spiel der Unterscheidungen. Sie stellt fest, dass wir Unterschiede sind, dass unsere Vernunft der Unterschied der Diskurse, unsere Geschichte der Unterschied der Zeiten, unser Ich der Unterschied der Masken ist. Dass der Unterschied, weit davon entfernt, vergessener und wiedererlangter Ursprung zu sein, jene Verstreuung ist, die wir sind und die wir vornehmen.«²³

Das Projekt *Bibliotherapy* kreist um die Bedingungen und die Konstitution von Wissen und Bedeutung, ihre Konstruktions-

22 Vgl. Homi Bhabba: »Democracy De-Realised«, Vortragsskript, *Plattform 1, Documenta 11*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 9. 10. 2001.

23 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, S. 190.

prinzipien und Funktionsweisen, und somit um die Produktionsbedingungen der Kunst selbst. Es ist ein Randphänomen, das sich bewusst im Zwischenraum ansiedelt, zwischen Literatur und Therapie, zwischen Licht und Nahrung, zwischen Bonsai und Potato, zwischen Bouvard und Pécuchet, zwischen Markowitsch und Lin etc. Das Intermediäre ist in jeder Hinsicht Konzept, künstlerische Praktik, die sich einer eindeutigen Verortung im Raum entzieht, um in komplexen Versuchsanordnungen Denk- und Wahrnehmungsmuster zu untersuchen und auf die Probe zu stellen. Rémy Markowitschs verdichtete Ansammlungen, Konstrukte bildlicher und ausserbildlicher Strukturen, zufälliger, unscharfer Bekanntschaften, Nachbarschaften, Verwandtschaften sind immer plural.

In diesem Sinn ist *Bibliotherapy as work in progress* angelegt, das je nach Ausstellungsort und kulturellem Kontext variiert wird und unterschiedliche Ausformungen erfährt. Für die *Liverpool Biennale 2002* plant Rémy Markowitsch beispielsweise, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* in Großbritannien vorlesen zu lassen.

Der tief in der englischen Gesellschaft verwurzelte Roman ist nicht nur eine zeitlose Abenteuergeschichte, sondern gehört zu den bekanntesten Utopie-Entwürfen der Weltliteratur. Das Buch wurde in alle möglichen Sprachen übersetzt und diente als Vorlage verschiedenster Nachahmungen über japanische, Schweizer etc. »Robinsonaden« bis hin zu heutigen medialen Varianten à la »Big Brother« und »Inselduell«.

Das Inselmotiv ist ein Paradoxon, gleichzeitig Zufluchtsort und Bedrohung. Der Widerspruch der Robinsonschen Situation – Zivilisation trifft Wildnis – wird offensichtlich in seinem Oszillieren zwischen der Rolle des zivilisierten Mittelklassegeschäftsmanns und des primitiven Naturliebhabers. Der Traum der ein-

samen Insel changiert zwischen dem völligen Losgelöstsein von gesellschaftlichen Zwängen und Verpflichtungen und der totalen Beherrschung der Umwelt, Alleinherrschaft und Allmacht. Robinson versucht die Insel in eine europäische Welt umzuwandeln, in eine Doppelgängerin der großen Insel, von der er stammt.

Ein direkter Bezug zur *Bibliotherapy* findet sich in Robinsons Umgang mit der Bibel. Mit Hilfe einiger geretteter Zivilisationsutensilien – Tabak und Papier, eines Gewehrs, einer Bibel – erschafft er seine Welt. Und wie Alberto Manguel feststellt, war Robinson »– wenn auch wider Willen – der Gründer einer neuen Welt. Und Daniel Defoe, sein Schöpfer, fand es notwendig, dass die Gründung einer neuen Welt von Büchern begleitet wurde.«²⁴

Der verlorene Held stellt, nachdem er sein »bloßes« Überleben gesichert hat, die Bibel in das Zentrum seiner neuen Gesellschaft. Die Bibel bietet ihm moralische Unterstützung, Rat und Hilfe. Das Lesen der Bibel lindert seine körperlichen und seelischen Leiden. Robinsons Bibliothek war nicht nur ein Leitbild oder eine Stütze, sondern darüber hinaus das essenzielle Instrument der neuen Gesellschaft, wie Alberto Manguel bemerkt und damit die Bedeutung und Kraft des Lesens als menschlicher Fähigkeit betont.

Ebenso wenig wie Flaubert *Bouvard und Pécuchet*²⁵ hat Defoe weder den Charakter Robinsons noch die wesentlichen Merkmale seines Insellebens erfunden²⁶, und so treffen sich der zeitlose Bestseller *Robinson Crusoe* mit Myriaden von Fort- und

24 Alberto Manguel: »Die Bibliothek des Robinson Crusoe«, siehe S. 61/62 in diesem Band.

25 »Ein Skandal: das Einzige, was – in einem Buch, in dem alle Materialien importiert sind – eine Chance hatte, etwas originell zu sein, ist nicht einmal von Flaubert »erfunden« worden. In einer letzten (oder ersten), boshaften und ironischen Kehrtwendung sind die beiden Kopisten kopiert worden!« – Yvan Leclerc, a. a. O., S. 142.

Umschreibungen und der unvollendete, unfassbare Sampler *Bouvard und Pécuchet* im Kosmos der literarischen Welt, im unendlichen Raum der Bibliothek, in den sie eingewoben sind.

Und sie treffen sich in der Figur des Papageis, dem Tier, das die Fähigkeit besitzt, menschliche Sprache nachzuahmen, nachzuplappern, zu wiederholen, ohne zu verstehen, wie Bouvard und Pécuchet. Der Papagei taucht immer wieder im Werk Flauberts auf. *Flauberts Papagei* ist denn auch der Titel Julian Barnes' feinsinniger Überlegungen zu Literatur und Lektüre, einer biografischen Hintertreppe zu Flaubert und seinem Werk.²⁷ Ebenso wenig fehlt der Papagei in kaum einer Robinson-Darstellung, meist sitzt er auf der Schulter des einsamen Helden, ist bunt schillerndes Echo und imitierender Ersatz. Hintersinnig nennt Markowitsch seine neuesten fotografischen Durchleuchtungen von Papageien-Abbildungen *Loulou*, nach dem Papagei aus Flauberts *Un coeur simple*. Doch ist der Name nicht bloß Zitat, sondern trägt in seiner onomatopoetischen Wort- bzw. Sprachstruktur selbst die Wiederholung, die Reproduktion, die Struktur der Serie.

»Die Wiederholung der Ausdrücke, oftmals Ausrufe, (...) betrifft häufig zweisilbige Strukturen, die die Dualität ins Quadrat setzen oder das Phänomen der Wiederholung durch Zweiteilung innerhalb der Mikrostrukturen widerspiegeln (der Papagei Loulou aus *Un Cœur simple*). (...) *Bouvard et Pécuchet* wäre diese umfassende Anamnese der Diskurse, durch die Rück-

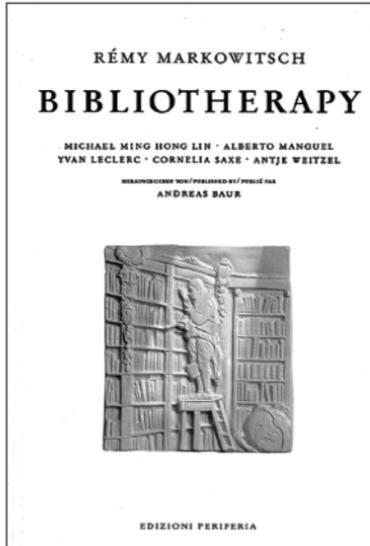
26 Fernanda Durão Ferreira untersucht die Quellen und Ähnlichkeiten von Defoes *Crusoe* zu anderen literarischen Werken, beleuchtet die Bezüge und Vorlagen, die sich im Text erschließen. Vgl. Fernanda Durão Ferreira: *The Portuguese Origins of Robinson Crusoe*, Minerva Press, London/Miami/Delhi/Sydney 2000, S. 79–80.

27 Julian Barnes: *Flauberts Papagei*, Haffmans, Zürich 1989.

kehr zur und der Kopie, dieses grandiosen und lächerlichen Versuchs, das Buch der Bücher, 1500, eine enzyklopädische Totalität, zu rekonstruieren; nicht etwa, um einen Ursprung der Diskurse zutage zu fördern oder eine Erinnerung jenseits des Vergessens wiederzufinden, oder einen Namen hinter der Anonymität, sondern um den Wortlaut [der Texte] selbst im Zuge eines Herkunfts-, Besitz- und Namensverlustes zu (re)produzieren (...). Die Frage nach dem Ursprung löst sich in der – anfänglichen und endgültigen – Kopie auf, da es die ursprüngliche Kopie nicht gibt, sondern nur die Kopie eines stets verlorenen Originals, das Spaltprodukt des ›einheit-lichen‹²⁸ Ursprungs, gemäß der phantasierenden Wunschlogik der Substitutionskette, die die Wahrheitssuche in Gang setzt und sie zur Unerfüllbarkeit verurteilt: es fehlt das erste Wort ...«²⁹

²⁸ Im französischen Original die Wortschöpfung »unaire«, in Anlehnung an »binaire«.

²⁹ Yvan Leclerc, a.a.O., S. 117, 130.



PUBLIKATION:
Rémy Markowitsch Bibliotherapy

mit Beiträgen von:

Michael Ming Hong Lin
Yvan Leclerc
Alberto Manguel
Cornelia Saxe
Antje Weitzel

420 Seiten
Sprachen: D/F/E
Grafik: Stephan Fiedler
Herausgeber: Andreas Baur
Edizioni Periferia, 2002 (www.periferia.ch)
ISBN 3-9522474-4-8

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