

Dirk Teuber

Kunst für die Forschung und die Ernährung des Körpers, der Sinne und des Geistes

Die Sprache der Architektur der Gegenwart in den Bedingungen des öffentlichen Bauens macht ästhetische Momente sichtbar, die dem Ausdruck von Repräsentanz und Funktionalität gerecht werden können. Ästhetische Normen sprechen ihre eigene Sprache, bieten ihre eigenen formalen Freiheiten. Über die inhaltliche Bestimmung des Gebäudes allerdings werden architektonisch gesehen kaum noch Aussagen gemacht. Das Primat liegt zumeist bei der städtebaulichen Einbindung und einer differenzierten architektonisch formalen Argumentation, gleichgültig, ob es sich nun bei dem Gebäude um einen Verwaltungsbau, ein Forschungsinstitut oder eine Klinik handelt. Hier kann durch die präzise Auswahl von Werken der bildenden Kunst spezifischer argumentiert und so ein geistiger Raum skizziert werden, der andere als bloß illustrierende oder dekorative Bezüge aufweist und zu Fragen herausfordert. Über die

Funktion von Kunst im öffentlichen Raum wie im architektonischen Kontext ist in den vergangenen Jahren vielfach diskutiert worden. Man mag sie als Zutat instrumentalisieren, als Möglichkeit nutzen, Zeichen zu setzen, gestalterische Defizite der Architektur auszugleichen. Doch wird man dabei nicht ihrem eigentlichen Wesen gerecht, eine Vision zu formulieren, einen Anhalt zu geben, über Form und Motiv Deutungen und eine gedankliche Durchdringung der architektonischen Gegebenheiten wie der sie konditionierenden Wirklichkeiten sichtbar werden zu lassen. Gerade unter dieser Voraussetzung erscheinen die Werke, die die Kunstkommission der Oberfinanzdirektion Karlsruhe für die Bundesforschungsanstalt für Ernährung in Karlsruhe, zur Ausführung bzw. zum Erwerb empfohlen hat, von eigenwilligem Reiz. Sie wurden im Rahmen eines einstufigen beschränkten Wettbewerbs bestimmt, der 1994 von der Kunstkommission unter dem Vorsitz von Finanzpräsident Meinrad Büche juriiert wurde.

Bereits auf dem Weg zur Rotunde des Hauptgebäudes erschließt eine von Bäumen gesäumte Bildfolge sich dem aufmerksamen Betrachter erst im fortschreitenden Sehen,

Lesen und Kombinieren. Dem von der Kölner Malerin Rune Mields entworfenen Plattenbelag aus schwarzen und weißen Dreiecken liegt eine ehrwürdige wissenschaftliche Tradition zu grunde. Die von dem italienischen Mathematiker Leonardo Pisano (1170-1240), der in seiner Zeit das mathematische Wissen Europas, Arabiens und Indiens zusammentrug, entdeckte sog. "Fibonacci" - Reihe 1, 2, 3, 5, 8, 13, ..., deren Rhythmus sich aus der Summe der jeweils vorhergehenden zwei Zahlen zusammensetzt, bestimmt die systematischen Formmutationen. Vom einfachen, gleichseitigen Dreieck führt der Weg über sich allmählich entfaltende Strukturen, die an mythisch totemistische Bannungen der Natur erinnern, zu einer Baumsilhouette, Abstraktion eines aus Modulen zusammengesetzten Bildes der Natur. Die Unübersichtlichkeit des Bilderwegs, die körperliche Bindung des sich im Durchschreiten erschließenden Gehalts ist Teil des semantischen Konzepts und reflektiert modellhaftes Denken in der wissenschaftlichen Forschung, das sich in Zahlen nach der Natur abgelauchten Systemen entwickelt, hier Freiheit und Grenze findet.

Die Kreisform des Kantinentraktes auf-

nehmend, bilden acht Plastiken aus Tonrohren und tanzenden Bronze Früchten des in Braunschweig lehrenden Bildhauers Johannes Brus ein formales Echo der Architektur. Was sich aus der Distanz wie ein Folge von zarten vertikalen Akzenten darbietet, die durchaus dekorativ in die gärtnerische Gestaltung eingebunden ist, zeigt sich bei genauerem Hinsehen als humorvoll poetischer Kommentar zu den menschlichen Dimensionen zwischen Versorgung und Entsorgung. Ganz entfernt erinnern diese Stelen an Säulen, die im klassischen Kanon der Architekturgeschichte für eine nach Maß und Zahl geordneten Welt stehen. Doch sucht man bei Brus diesen Kanon, - Enthesis, Kannelluren und edle Kapitellgestaltungen vergeblich. Einfache industriell gefertigte Keramikrohre aus der Abwasserentsorgung sind zum Medium einer künstlerischen Aussage nobilitiert, farblich der lichtbraunen Sandsteinfassade der Rotunde mit Vorlesungssaal und Cafeteria angepasst. Oben wandelt tanzendes Obst das Rohr zum Postament. Nichts ist bei Johannes Brus so, wie es zu sein scheint. Eine einheitlich technische Herstellung der einzelnen Objekte gibt es nicht. Einzelne Früchte sind einfach abgegossen. Andere modelliert analog zur

Realität oder abgeformt für den Bronze- oder Gips- bzw. Zement. Bei der Herstellung der Abgußmodelle mutiert hier eine konvexe Einwölbung zu einem konkaven Gebilde, verschiebt sich dort die Proportion. Das sublimen Spiel der schweren Früchte fügt sich in ein rätselhaftes Zueinander, die gewählten Größenverhältnisse, die leisen Mutationen mögen verunsichern, die Gewißheit irritieren, Elemente einer meßbaren Realität vor sich zu haben. Normdenken wird hier unterlaufen, das je Einzelne in seiner Eigenart bleibt ebenso wichtig, wie ein nach Formeln und Maßgaben gesetzlich fixierter Zusammenhang. Eine geordnete Unordnung fügt sich zu einem markanten Memento, daß dem Ritual von Wissenschaft, Konsum und Marktgeschehen letztlich nur das Ziel zuweist, daß alles in einem einzigen Loch verschwindet. Ergänzt wird dieses Werkensemble nach Vollendung der Achse zum Schloß Karlsruhe hin durch den Abguß einer Säule von dessen Portikus, die auf ihrem Kapitell eine gigantische vergoldete Kartoffel trägt.

Der Komplexität der unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen, die die Bundesforschungsanstalt unter einem Dach zusammenbindet, antwortet Stephan Balkenhol, der an

der Karlsruher Akademie einen Lehrstuhl für Bildhauerei innehat, in der Haupthalle und dem Bereich vor dem Vortragssaal durch seine beiden Skulpturen in eigenwilliger Bestimmtheit. Beide Figuren, die im Körpermaß das Verhältnis zur Natur zu umspielen scheinen, erzeugen, nicht in heroischer Idealität, eher auf merkwürdig einfache Weise eine menschliche Spannung inmitten des alltäglichen Betriebs der BFE. Der überlebensgroße "Großer Mann mit Möhre" beherrscht den Eingangsbereich, vage in der Anmutung. Der Ausdruck des Gesichts ist offen, aber indifferent, der Blick in die Ferne gerichtet, die Hände, fast wie in einer Geste der Unsicherheit, halten sich gegenseitig, monströs daneben eine gigantische Mohrrübe, die die überlebensgroße Gestalt des Mannes um Haupteslänge überragt. Beides ist mit raschen Beitelhieben aus einem gewaltigen Stamm geschlagen, dessen halb-kreisförmige Kontur den Sockel bildet. Anders die kleinere Skulptur im Foyer der Vortragssaals. Hier ist nichts mehr vom Stamm zu sehen, Holz nur noch bloßes Material. Hier hält der Mann die Möhre pragmatisch selbstgewiß unter den Arm geklemmt, der Sockel ist einem Modelliertisch aus dem Bildhaueratelier nachempfunden. In der Höhe von etwa 1 Meter eher noch Modell, weist sie auf die

stets abstrakt - reduzierten Vorstellungen eines menschlichen Handelns in diesem Leben. Zugleich sind die im eigentlichen über-menschlichen Dimensionen eines nicht unproblematischer Umgang mit der Natur, ihren unerschöpflichen Schätzen mit unabsehbaren Möglichkeiten und Gefahren angedeutet.

Für vier Gemälde des in Düsseldorf lehrenden Dieter Krieg, hat man im Zuge der Einrichtung der BFE einen außergewöhnlichen Platz gefunden. Hoch auf den Wänden der technischen Hallen sind sie in Zusammenarbeit mit dem Künstler unspektakulär installiert. Abermals erscheint hier das Motiv der Mohrrübe in einer rohen, fulminant gestischen Faktur in Malerei übersetzt und als Gegenstand der Ernährung und Forschung entleert, verwendet. Diesen gewöhnlichen Feldfrüchten hat Krieg eine Folge von Papierbahnen gleichsam kommentierend, ergänzend hinzugefügt, die zusammengelesen, die Banalität des zu Sehenden konterkarieren. "Gut" "für" "die" "Aug'n" ringt nicht nur der Möhre eine zusätzliche Bestimmung ab, zitiert nicht bloß Hasenwitz oder/und Lebensweisheit als genuin sprachbildendes Volksvermögen, sondern jedes Wort für sich entführt in Verbindung mit dem allgegenwärtigen Gemüse in unterschiedlichste Bereiche

des alltäglichen Denkens. Banale Bestimmtheit erweist sich als vorgestellte intentionale Setzung, deren Realitätsgehalt Konvention und Wirksamkeit verspricht, unabhängig von Realien, oder gar Tat-Sachen. So kann Übersetzung in Malerei aus spröder Widerständigkeit heraus den Sinn für den alltäglichen Sinn entgrenzen. Malerei ist gut für die Augen, wie die Möhre, das Karotin dem Sehvermögen, dem bildenden wie dem forschenden Denken dient. Was gut für die Augen ist, ist gut für die Kenntnis und Erkenntnis, für die Forschung, die letztlich (noch) unverzichtbare körperliche Präsenz des Menschen als Ordnungs- und Kontrollorgan für diese seine einzige und beste aller Welten.

Dieter Kriegs großformatige Gemälde, die als Dauerleihgabe der BFE zur Verfügung gestellt worden sind, bilden in der Achse der sich verjüngenden Eingangshalle einen optischen Kontrapunkt. Die Bedingungen der Möglichkeiten der Existenz beschäftigen Dieter Krieg, der in Düsseldorf Malerei lehrt, seit vielen Jahren. Die Grenzen des menschlichen Denkens und Wahrnehmens finden ihre Weitung des Erfahrbaren im alltäglichen Banalen. Im Abseitigen wie Allgegenwärtigen wird das Eigentliche und Eigene wie unergründlich auch immer

erkennbar, in dem dies eben ermalt wird, ein Anliegen seit seinem Studium an der Karlsruher Akademie. In seinen Gemälden entzieht er den einfachen Motiven ihren gewohnten Umraum, ihre gewohnte Zweckbindung. Ins Gigantische vergrößerte Eidotter, Keimzellen des Lebens, die einem opulenten Farbbrei in souveräner Malerei entwachsen, wandeln sich unversehens zu einer gigantischen Frucht, zu einem Sonnenball in glut / blutvoller Dämmerung, zu einem energetischen Zentrum voller lebensspendender wie bedrohlicher Kraft.

Im großzügigen Eingangsbereich bieten die Wandbilder von Ludger Gerdes Ausblick und Weitung der bisher skizzierten Positionen. Unterschiedlichste Denk- und Lebenshorizonte durchziehen die Collagemalerei in den beiden Diptychen, die auf zwei großen Wandflächen die Eingangshalle korrespondierend fassen. Ein ausgewogenes Farb- und Formgefüge entfaltet sich in unterschiedlichsten Bezügen, die ganz bewußt einzelne Motive der Farbigkeit und Struktur der umgebenden Architektur wie den hier installierten Kunstwerken von Stephan Balkenhol und Dieter Krieg aufgenommen haben. So zwingend wie die realistisch abstrakte Malerei von

Gerdes zu sein scheint, ist doch kaum eigentlich etwas zu sehen, was sich eindeutig fassen ließe. Denn alle Bildelemente oszillieren in unterschiedlichen Aggregatständen, ob als illusionistischer Raumentwurf, ornamental gefasste Farbbahn, konkrete Balkenformation, als Notizzettel oder als konzeptuelle Barriere. In der Verschneidung der Räumlichkeiten öffnen sich unterschiedliche fiktive Wirklichkeiten aus der Geschichte der Malerei, etwa in den Illusionismen eines heiteren Sommerhimmels, der sich unversehens als gemalt auf eine Ringscheibe, die konkrete Substanz vortäuscht, verwandelt, oder jenes schlauchartige Gebilde, das auch eine mehrfach geknickte Ader sein kann. Im Himmelsschach öffnet sich der Ausblick auf die unendlichen Räume und Rhythmen einer menschlich nur in der jeweiligen Vorläufigkeit greifbaren, letztlich aber unfaßlichen unendlichen Natur, vom Sternenhimmel zu einem von den Spuren menschlicher Zivilisation unberührten Meeresstrand, der auch den Blick über ein von Schnee bedecktes Gebirge wiedergeben könnte. Kleine Notizen bewahren Erinnerungen an christliche Lebensentwürfe eines Paradieses auf Erden, in dem "Milch und Honig" fließt, verweisen so auf

Utopien und Denkraster, Schriftzüge mit Begriffen wie "Zusammenhang" und "Eigenart" auf die unabweisbaren Widersprüche, die sich aus der Struktur des menschlichen Bewußtseins ergeben und die Weltzusammenhänge stets nur in seinen Bedingungen sichtbar machen kann. Nichts ist eindeutig, jegliches Denken, jegliche Anschauung ein Entwurf im Schein von Traditionen und Konventionen.

Im Zusammenspiel mit der lichten Architektur der Hamburger Architektengruppe Planen und Bauen, APB, ergibt sich ein Ensemble von Kunstwerken, das die Frage, ob nun die Architektur das Primat hat oder die Kunst als obsolet erscheinen läßt. Zumal jedes einzelne Kunstwerk sich als Argument einer eigenen autonomen Werkstrategie behauptet, die sich kommentierend in das Gebäude einbindet. Im Einzelnen wie in der Zusammenschau wird dem lesewilligen Betrachter unvermutet zu Erkenntnis und Diskussionsstoff verholten durch Bildfindungen, die Soziabilität, allgemeines Verständnis, Befremden wie inspirierende Fragen auszulösen vermögen. In der Bundesforschungsanstalt für Ernährung ist es gelungen, eine für die Kunst am Bau semantisch überzeugende wie künstlerisch aktuelle Vision der neunziger Jahre

zu entfalten, deren Gehalt eine nicht bloß dekorative Lösung sucht. Im Leben außerhalb von Museum und Galerie wird hier ein Maßstab gesucht und unter Beweis gestellt, ohne programmatische Eineindeutigkeit und plakative Simplifizierungen zu behaupten. Den Besuchern und mehr noch den Mitarbeitern möge dies als ein alltägliches Angebot dienen, den eigenen Vorstellungen in den Bildern und ihren Zusammenhängen nachzuschauen.