

Ingrid Honneth – TRANSPARENZ DER DINGE

Kommentar und Kritik ihrer Objekt-Installation in der Frankfurter Ausstellungshalle

von Andreas Honneth

12. April 2018

„Liebling, wer weiß, was die Kartoffelkeime
in unserem Keller so planen. Ich denke, bald
werden sie als blanke Lanzen die Stockwerke hinaufstechen,
die Decken durchstoßen, die Fußböden demolieren,
die Möbel spalten, die Einkaufsnetze zerschneiden
(Freiheit allem Gemüse!), die Teppichfäden, die Leitungen ...
Auf dem Dachboden kriechen sie durch die Löcher
in den verstaubten Perlen unserer Erinnerungen; und dann
wird die Brandung gegen unser Eternitdach krachen:
Die Kartoffelkeime sind Antennen, Fahnenmasten!
Ja, die Kartoffelkeime, diese bleichen, bislang so scheuen Untergründer.“

Paul-Eerik Rummo, Estnischer Dichter.
Nachgedichtet von Katja Lange-Müller im Jahr 1999

Biographischer Werdegang: Vom Theater zur Installation von Ding-Konstellationen

„So laß mich scheinen bis ich werde“ (Goethe: Mignon)

Ingrid Bach wurde in Frankfurt-Höchst geboren und erhielt eine Ausbildung in der staatlichen Glasfachschule Hadamar für Glasgestaltung. Damach setzte sie ihre Ausbildung am TAT, dem legendären Theater am Turm fort, wo damals u.a. Handke und Fassbinder arbeiteten. Zu ihrer Ausbildung gehörte auch ein Studium der Theaterwissenschaft an der FU in West-Berlin, wo sie Ende der siebziger Jahren im Seminar über Hegels Ästhetik Andreas Honneth, ihren späteren Mann kennenlernte. Zusammen mieteten sie einen alten Metzgerladen in Kreuzberg, der zum Treffpunkt von Punks und zum Ausstellungsort für die Bilder der „Neuen Wilden“ wurde, zu der auch ihre Schwester Elvira Bach gehörte. Dann fand sie in dem Mitte Februar verstorbenen Wilfried Minks, dem berühmten Ausstatter und Bühnenbildner Peter Zadeks ihren Lehrer. Mit ihm war sie in Hamburg, Rotterdam, Berlin unterwegs, arbeitete aber auch u.a. mit Hans Neuenfels, Frida Parmediani, der Ausstatterin Robert Wilsons, wurde gefördert von Heiner Müller und trat am Ende ihrer Theaterlaufbahn neben Martin Wuttke und Margarita Broich im Sprechchor von Einar Schleef auf - bei einer Faust-Inszenierung, die als Rettungsversuch für das von Schließung bedrohte Schillertheater in Berlin leider vergeblich blieb. Ein Lehrgang, der sie für die theaterhafte Inszenierung ihrer Installation prädestinierte. Da sie Objekte aus verschiedenen Arbeitsphasen vereinigt, möchte ich einige Stationen ihrer künstlerischen Entwicklung hier chronologisch erwähnen:

1988 verabschiedete sie sich vom Theater, um fortan autonom zu arbeiten. Mit anderen Künstlerinnen, darunter auch Anja Ciozka, gründete sie die Galerie „Die Gehängten“ und zeigte dort die aus Fundstücken montierte Figurengruppe „Frankfurter Apokalypse“, die hier zu sehen ist. 1990 folgte die Objektgruppe „Entblöbte Herzen“ in einer Wiener Einzelausstellung. 1994 präsentierte sie die Text-Performance „Anders-Sein“ im Frauenkulturhaus, wurde ab 1994 von der Galerie Peter-Barenbrock in Berlin vertreten, zuerst in einer Doppelausstellung

mit ihrer Schwester Elvira Bach „*Furien – Grazien*“. 1997 erhielt sie einen Förderstand für „Papierarbeiten“ auf der *Art Frankfurt*, wo sie ihre „*Medusen-Metopen*“ oder „*Coming out of the Kästchen*“ zeigte. 1999 tauchten in Darmstadt im Kontext der Installation „*Beyond Pink – Barbie und die Sorge*“ anlässlich des 150. Geburtstag von Goethe zum ersten Mal die spriessenden Kartoffeln auf, die, nachdem Ingrid im Jahre 2000 auf der *Art Frankfurt* ihre Wand-Installation „*Small World*“ aus Schlüsseln und Werkzeugen gezeigt hatte, dann 2001 als „*Sieglinde will ans Licht*“ auf ihrem Stilmöbel-Sofa präsentiert wurden. Mit dieser Konstellation aus verschiedenen Dingen wurde sie 2003 unter dem Titel „*Mein gefährlicher Alltag*“ in den Berliner Kunstverein „*Haus am Lützowplatz*“ eingeladen. Damit hatte sie ihr Thema gefunden, das sie bis heute in immer neuen Varianten und Erweiterungen ausstellt: scheinbar banale Dinge, an denen sie die spannungsvollen Energien des Veralteten aufspürt, die aber dadurch so ungewöhnlich und befremdend wirken, weil wir uns ihnen gegenüber in die Situation der schrumpfenden Alice versetzt sehen, sodaß es so wirkt, als würde Claes Oldenburg auf René Margritte treffen und die Pop Art sich an einen ihrer Ursprünge aus dem Surrealismus erinnern. Seitdem sie 2011 für ihre Streichholz-Skulpturen, die „*Burn-Outs*“ in der Kommunalen Galerie von Mörfelden-Walldorf mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde, wird sie von Barbara von Stechow in ihrer Galerie im Westend vertreten.

Ästhetische Verfahrensweise als Zeitdiagnose

„Sie wissen nicht, was sie tun.“

Als intensive Leserin der FAZ verarbeitet die Künstlerin die Themen der Zeit, indem sie Zeitungsfetzen mit Kleister Schicht um Schicht auf das Gerüst einer ausgeklügelten Grundkonstruktion aus Draht und Holz aufgetragen und zu Objekten aus Pappmasché formt. Diese wiederum werden in Installationen zu einem *Still-Leben*, einer *natur morte* arrangiert. So treten hier aktuelle Arbeiten mit anderen aus drei Jahrzehnten zu einer Konstellation zusammen, in die wir wie in einen Schauplatz, eine Landschaft oder einen Tatort eintreten.

Im Fokus avantgardistischer Kunst steht nicht primär Erfolg und Anerkennung im Kunstbetrieb, sondern der Erkenntnischarakter, mit dem diese Kunst wie eine Sonde das gesellschaftlich Unbewußte erkundet. Daher wird Ingrids Werk mit seinen unwillkürlich in uns eindringenden *Deja-vus* zum Ausdruck eines kapitalistischen Realismus, der sich satirisch, kritisch-polemisch mit dem gegenwärtigen Weltzustand auseinandersetzt, allerdings paradox, indem sie die umfassende Verdinglichung auf die Spitze treibt bis ins Extrem ihres Umschlags.

Entfremdung und Verdinglichung sind die Folgen des durch industrialisierte Warenproduktion erzeugten „*Warenfetischismus*“, durch den das Zeitalter des Menschen, das in der Moderne mit der Aufklärung gerade erst verkündet worden war, um 1850 bereits wieder abgelöst wird durch die Epoche der Dinge. Inmitten der Übermacht der kapitalistischen Warenwelt brauchen die Menschen weder Glauben noch Gewissheit, denn das übernehmen Tatsachen für sie. Da diese in Form der Waren allerdings nur für den Profit, für den Tauschwert produziert werden, sodaß die Bedürfnisbefriedigung durch den Gebrauchswert nur nebenher erfolgt, ist die Welt durch solche instrumentelle Rationalität zur verwirklichten Abstraktion von Waren-, Kapital-

und Informationsströmen geworden, wodurch unbewußt bleibt, daß man mit einer Ware - einer Jeans, einer Banane oder einer email - ein Quantum der im Preis versteckten Arbeitskraft – unsere Lebenszeit - konsumiert. Wir tun es, aber wissen es nicht! In dieser Situation wird die Kunst zur Recherche, zur verzweifelten Suche nach einem Ausweg aus der Gefangenschaft in der Immanenz der Warenwelt, nach einem Erwachen aus der Resignation vor der Mauer des Faktischen. Ihre Frage lautet: Ist das, was ist, wirklich alles? Oder gibt es mehr (nicht quantitativ, sondern qualitativ), also anderes? Gibt es eine berechnete Hoffnung auf einen Ausweg? und wenn ja welchen?

Die „Konstruktion des Ästhetischen“

1930 nimmt der 27-jährige Theodor W. Adorno den vollendeten Idealismus des dänischen Philosophen Sören Kierkegaard, der aus einem spätromantischen Dandy zum religiösen Denker mutierte, zum Anlaß, ihn materialistisch umzudeuten, vom Kopf auf die Füße zu stellen, wie zuvor Marx den Hegel. Daraus entwickelt er mit der „Konstruktion des Ästhetischen“, wie sein Kierkegaard-Buch im Untertitel heißt, die Ausgangsbasis für sein letztes Werk, die 1969 posthum veröffentlichte „Ästhetische Theorie“, mit der er die bis heute gültige Deutung avancierter Kunst lieferte. Was bei Kierkegaard die Position des religiösen Ärgernisses einnahm, den Stein des Anstoßes für die Angepaßten, diese Funktion des Skandalons hat für Adorno im 20. und 21. Jhd die Kunst zu übernehmen.

Im indirekten Bezug auf eine kritische Deutung von Ingrids Installation werde ich die drei wichtigsten Transformationsschritte aufzeigen, mittels derer Adorno darstellt, wie die Kunst in der Moderne den Ausweg aus der Einbahnstraße des eindimensionalen Fortschritts sucht, indem sie zum Medium wird, in dem die metaphysische Idee der Wahrheit inmitten des Profanen ein Exil findet, sodaß das Gelingen der Werke darin seine Goldprobe erhält, daß und ob sie durch Ihre Deutung durchscheinend werden für die Transparenz der Wahrheit.

I.

Der so übermächtigen, wie abstrakten „Ordnung der Dinge“, dem Chaos der Warenwelt, sind die Künstler, wie andere reflektierte Menschen, hilflos ausgeliefert. Indem die isolierten Subjekte im Stress der Überforderung durch die Schocks des Alltags verzweifeln, werden sie, entfremdet von sich selbst und den Dingen, aufs bloße Zuschauen reduziert. Aber durch solche passive Distanzierung wird der Selbsterhaltungswillen ausgelöscht und damit das Selbst als Herrschaftssubjekt. Exzentrisch zu sich nehmen sie die eigene Nichtidentität und Zerrissenheit wahr, mit der sich ihnen die Erkenntnis eröffnet, wie sinnentleert die Wirklichkeit ist. Als Gegenoffensive setzt damit die subversive Abstraktionsmethode der Kunst ein: der Abstraktheit der Warenwelt setzen sie eine Form der Entwirklichung entgegen, in der die Realität sich so zufällig, nackt und sinnlos darbietet, wie sie ohne die scheinhafte Verlebendigung durch Reklame und die Zerstreuungsmedien der Kulturindustrie auch ist: ein Trümmerfeld von Bruchstücken und zusammenhanglosen Resten, von Fetzen, Splittern und Scherben. Hier übernehmen die Künstler die Rolle der Lumpensammler des 19. Jhdts, die Charles Baudelaire in den „Blumen des Bösen“ thematisiert und die davon lebten, diese Reste aufzu-

klauben und wiederzuverwerten. Noch der Dadaist Kurt Schwitters stellte sich bewußt in diese Paria-Position, als er sagte: „Der Abfall der Welt wird meine Kunst.“ Aus dem „Abhub der Erscheinungswelt“, in dem Freud das Material entdeckte, in dem das Unbewußte sich artikuliert, entziffern die Künstler die Physiognomie der Gesellschaft: das unbewußte Wesen.

II.

Während der erste Schritt also in der Zerstückelung der entwirklichten Realität in isolierte, miteinander unvermittelte Welttrümmer besteht, die als Requisiten eingesammelt werden, besteht der zweite Schritt darin, die entwerteten Dinge mit neuer Bedeutung aufzuladen, wodurch sie zu Bildern verdoppelt, zu Allegorien werden. (Duchamp transformierte ganz alltägliche Dinge in erhabene Readymades, Pissoirs in seltsame Brunnen, Flaschentrockner in metallene Geweihe) Ingrid verwandelt die eingesammelten Alltagsfragmente unter dem Vergrößerungsglas ihrer mikrologischen Arbeitsmethode. Bei ihrer Darstellung „nach dem abstrakten Maßstab ‚überhaupt‘“, wie Adornos es in Bezug auf Kierkegaard beschreibt, der für jeden einzelnen Gegenstand überhaupt erst er- bzw gefunden werden muß, handelt es sich um eine Befreiung der Dinge aus ihrem Status als Objekte, von ihrer Degradierung zum Gebrauch, von der „Fron, nützlich zu sein“, wie Benjamin es formulierte. Damit werden sie zu eigenen autonomen Subjekten, zu Dingen an sich mit den Spuren ihrer eigenen Geschichte als ihrem verborgenen Gehalt: nämlich jener Seite, die sie „den Träumen zukehren, die abgegriffendste, von der Gewohnheit abgescheuerte Stelle“, wie Benjamin es formuliert („Traumkitsch“, GS II,2-620). Daher ist die extreme Annäherung des Zooms, das Close-up, weniger eine intime Annäherung an die Dinge als die Form ihrer Verfremdung, die uns auf Abstand hält, zu kritischer Distanz auffordert. Sie ist notwendig, damit wir anfangen, die „Konturen des Banalen als Vexierbilder, als Schematismen der Traumarbeit“ (a.a.O.) auf ihren verborgenen neuen Sinn und Gehalt hin zu entziffern. Der aber ist ein doppelter: auf der einen Seite werden die in besondere Einzel-Dinge zurückverwandelten Objekte, die aus ihrer früheren Funktion für ein abstrakt Allgemeines entlassen sind, nun ihrerseits zum Ausdruck dieses Allgemeinen, d.h. einerseits für den Zwang des universalen Verblendungszusammenhangs wie das Leiden der Menschen daran - paradigmatisch für diese Verblendung steht bei Ingrid das Maßband und die Bilder von Zollstöcken, also selbstreflexive Thema des Maßstabs, des Vermessens und der Meßinstrumente, die zwar kritisch ihren Referenten verloren zu haben scheinen, aber, wie Kafkas „Landvermesser“, für diese Vermessenheit, diese Hybris stehen – damit zugleich zum Ausdruck für dessen Kritik als einem der Verstrickung in mythischer Schuld und auswegloser Immanenz; auf der anderen Seite aber sprechen die aus dem Gebrauch entlassenen, allegorisch aufgeladenen und verrätselten Dinge nicht mehr für den entfremdeten Geist der Zweckrationalität, die instrumentell reduzierte Vernunft, sondern die in ihnen aufgestaute, erstarrte und verdinglichte Subjektivität beginnt wieder, sich zu regen und indem sie sich verflüssigt, kehrt ihr Sinn fürs Mögliche zurück, sodaß Resignation und Verzweiflung sich in Hoffnung wenden.

III.

Es ist das allegorische Potential der Moderne, das durch Umkehrung von Angst in Hoffnung das Bilderreich des Ästhetischen konstituiert. Ingrids allegorisch aufgeladene, in Bilderrätsel verwandelte Dinge, die nicht mehr dem entfremdeten Geist gehorchen, sind zum Ausdruck der Natur im Menschen geworden und bezeugen mit deren Möglichkeiten die Transzendenz des Nicht-Identischen. Indem Natur im Schein solcher Bilder sich verspricht, erreicht sie eine Selbstbezogenheit, die den Naturzwang gewaltlos transzendiert. Wie Batterien der Lebenskraft geben die Dinge die in ihnen aufgestaute Subjektivität an die durch sie vergesellschafteten Menschen wieder zurück. Auf diese Weise ermöglichen sie mit dem „Eingedenken der Natur im Menschen“ die Selbsterkenntnis, daß nur eine mit der eigenen Naturhaftigkeit versöhnte Vernunft eine Veränderung von Wirklichkeit und Geschichte bewirken kann. Ein solches geschichtsbildendes, ja revolutionäres Potential aber steckt in der Einbildungskraft:

„In Phantasie übersteigt Natur sich selber; Natur, aus deren Trieb sie kommt; Natur, die in ihr sich anschaut; Natur, die in der geringsten Versetzung durch Phantasie als gerettete sich darbietet. In Versetzung: denn Phantasie ist nicht Anschauung, die das Seiende beläßt; anschauend greift sie unvermerkt ins Seiende ein als Vollzug von dessen Anordnung zum Bilde.“ (K, 247)

Solche Versetzung durch Phantasie demonstrieren auch Ingrids verfremdete Dinge, nämlich die in einen Zustand, „der sich nach einer besseren Welt umsieht, nicht um träumend die gegenwärtige zu vergessen, sondern zu verändern aus der Kraft des Bildes“ (TWA: Kierkegaard, S. 234). Im Medium der Installation treten die in Denkbilder verwandelten Dinge in eine Konstellation, in der sie, wie in einem Rebus, einer Hieroglyphen-Schrift sich in das Medium verwandeln, in dem die vergessene menschliche Natur - unterdrückte Sehnsüchte und vergessene Wünsche - sich artikuliert, sodaß ein Ausbruch aus der Immanenz der Waren-Hölle möglich wird: die allegorisch verwandelten Dinge sind transparent geworden, ihr Schein wird als Schrift entzifferbar und damit durchsichtig für die Rettung des verlorenen Sinns, einer lesbar werdenden Wahrheit der Geschichte.