

Über das Aufführen von Räumen
(für William Engelen)

Joachim Krause
Berlin, August 2003

I.

Bühnen- oder Musikstücke sind es, die aufgeführt werden. Aber Räume? Meiner Formulierung nicht so ganz sicher schlage ich in Grimms Wörterbuch nach, dieser Schatztruhe aller Verästelungen und Verwurzelungen des Wortgebrauchs im Deutschen, und finde zu meiner Überraschung, dass die eindeutig szenische Bestimmung, die wir der Wortbedeutung heute geben, eine abgeleitete ist. Ältere Auffassungen vom "Aufführen" und von "Aufführung" verweisen auf das Bauen von Häusern, auf die Jagd mit ihren Praktiken der Treiber, das Wild den Herrschaften "aufzuführen", und schließlich auf die Gesellschaft, der ein Neuling vorgestellt oder in die jemand eingeführt wird. Nur das unter negativem Vorzeichen stehende Reflexivum "sich aufführen" (nämlich unangenehm) ist davon noch übrig geblieben.

Mit dem Errichten von Gebäuden scheint untrennbar verbunden zu sein, dass zu dem eigentlichen Konstruktionszweck der Behausung die Geste des Ansichtigmachens, des Exponierens und der Schaustellung unvermeidlich hinzutritt. Und meist ist es nicht nur der fertige Bau, der seine Schauseite, die Fassade, dem Publikum zukehrt und Aufmerksamkeit auf sich lenkt, sondern es ist die Baustelle, die unter Umständen die Aufmerksamkeit auf sich zieht, mag es beabsichtigt sein oder nicht. Es ist nämlich die Baustelle, auf der das Bauwerk "aufgeführt" wird. Dieser Schauplatz des Bauens ist immer eine reiche Inspirationsquelle für Künstler, Theater- und Filmemacher gewesen. Es genügt, an die große Serie von Fernand Légers "Bauarbeitern" und seine Forderung nach "schaubildhafter Gegenständlichkeit" zu erinnern¹; oder an die Erfindung der Simultanbühne der russischen Konstruktivisten, die den Schauwert des Baugerüsts entdeckten. Es ging ja nicht allein darum, eine Gesellschaft im Aufbau zu zeigen oder einen Raum der Gleichzeitigkeit unabhängiger Handlungen aufzuführen, sondern auch darum, das Konstruktionsmittel in das Konstrukt, das Baugerüst in den Bau zu verwandeln. So konnte das Vorleben des Hauses als Vorspiel des Lebens in Szene gesetzt werden. Fünfunddreißig Jahre nachdem Jean Luc Godard die Pariser Großbaustellen als cineastisches Hintergrundspanorama eines Lebens am Wendepunkt ins Bild gesetzt hat², ist das Stadtmarketing auf den Trichter gekommen, die Großbaustellen entlang der verschwundenen Berliner Mauer als "Schaustelle Berlin" massenwirksam zu präsentieren. Das Kino hat passend dazu ausgerufen, das Leben sei eine Baustelle.

Eine Ästhetik der Baustelle ist leider nicht geschrieben worden. Sie müsste uns ins Herzstück der intimen Beziehungen zwischen Kult und Technologie führen. Der archaische Kult der Verhüllung des werdenden Lebens, von dem sich Reste noch im japanischen Kirschblütenfest mit dem Aufstellen von Schirmen im Freien für den Aufenthalt der Familien erhalten haben, kehrt wieder mit der Praxis vollständiger Einhüllung moderner Baustellen mit transluzenten Plastikfolien, die bahnenweise über das ganze Baugerüst geworfen werden. Das textile Fließen und Flattern, das diese Hülle durch Wind und pneumatischen Druckausgleich in den Grenzen der groben Bauform und der Verankerungen am Gerüst auf ihrer Oberfläche zeigt, verleiht dem Baukörper etwas

¹ Ferdinand Léger, Conférence über die Schaubühne (1924), Berlin 1968, S. 11, 32f.

² Jean Luc Godard, Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß, 1966.

zeitweise Lebendiges. Und obwohl das alles nur als praktische Staubabdeckung gedacht ist, vermittelt sich dem Betrachter etwas Gestisches, das den Ort als einen in Verwandlung begriffenen zeigt. Die Publikumsfaszination, die von Christos Verhüllung des Berliner Reichstags ausging, hat dieses Mysterium im großen Maßstab, im richtigen Kontext und zu einem glücklichen Zeitpunkt wiederbelebt. Die Besuchermassen, die dieser Aufführung eines Gebäudes im Zeichen der Verwandlung der ganzen Stadt beiwohnten, werden das Lichtspiel des verhüllenden Offenbaren nicht in seinen archaischen Bezügen gesehen haben, wohl aber mit dem Eindruck einer seltsamen Verwandlung, derer sie selbst teilhaftig geworden sind.

In unserer kulturellen Überlieferung geben Richtfest und das Errichten der Maibäume mit ihren Ausschmückungen an der Baumspitze noch Hinweise auf archaische Kulthandlungen, mit denen das Aufrichten des Richtbaumes, des Zeltmastes oder des Lebensbaumes gefeiert wird. Den kultischen Handlungen liegen kosmologische und kosmogonische Vorstellungen vom kosmischen Baum und dem darüber gespannten Himmelszelt zugrunde, die sich im ritualisierten Bau des Brautzeltes immer wieder aktualisieren. Von diesem Erbe der orientalischen Hirtenvölker ist uns noch das Unter-die-Haube-Kommen der Braut, das Himmelbett und schließlich der Brautschleier als symbolisches Stück jenes Himmelszeltes geblieben, das sich mit seinen funkelnden Sternen über der Lagerstatt des Paares ausbreitet. In diesem jahrtausende alten kosmologischen Bezug des Bauens ist die Aufführung von Gebäuden zugleich die Aufführung von Räumen, derer man als beschirmter ansichtig wird. Zelt und Haus verweisen auf kosmische Ordnungen, und vor allem steht ihr Bau den kosmischen Vorstellungen oft genug Modell, so dass hier wechselseitige Aufführungen von Räumen stattfinden, die sie selbst nicht sind, wohl aber bedeuten können.

VII.

Versetzte Orte, verfllossene Wege, verwandelte Räume. Zuerst erscheinen die Arbeiten von William Engelen wie die Kompositionen eines Architekten, der Räume aufführt, ohne sie zu bauen. Er verfügt über alles, was ein Architekt braucht, um Luftschlösser zu bauen. Da sind Grundrisse, Schnitte, Isometrien und kippende Schwarzpläne, und doch wird kein Haus, keine Siedlung, keine Stadt geplant. Und auch die Modelle, die er zeigt, sind trotz ihrer großen Ähnlichkeit mit Architekturmodellen frei von wesentlichen Gebäudekomponenten, vor allem frei von Decken und Wänden. Aber die Erinnerung an Decken und Wände, an Zimmer und Wohnungen, an Häuser und Straßen, an Städte und Landschaften ist da. Solche erinnerte und vorgestellte Architektur ist sogar so präsent, wie die realen Decken und Wände es nicht sein können. Die Arbeit des Künstlers besteht darin, sie in uns hervorzurufen.

Da ist diese Serie von hunderten von Aufnahmen, von Häuserwände, die er "im Vorübergehen beobachtet" hat. Hunderte von Fassaden zeigen tausende von Fenstern. In ihren banalen Reihungen herrscht strenge Monotonie. Aber in der variierenden Eintönigkeit dieser Löcher, an deren Bewohnbarkeit man hier stärker zweifelt als für gewöhnlich, zeigt sich irgendwo in den Öffnungen dann doch ein kleines Leben: ein Mensch, ein Hund, ein Paar. Manchmal auch nur die tiefere Schwärze, die aus geöffneten Fenstern kommt. Die Fensterrahmen werden auf einmal "frames of possibilities", deren "frames of reference" die nicht zu sehenden Bewohner sind. Es ist wie wenn aus endlosem grauen Rauschen ein paar Töne auftauchen, ganz wenige, vermehrte, auf einmal ganze Cluster. Im Winter wäre das Rauschen ganz grau, aber jetzt ist Sommer auf den kleinen Bühnen der

Fensterbretter. Das Leben dieser verinselten Darsteller schreibt sich eine eigene, große Partitur, die nur der Künstler zu lesen versteht und zur Aufführung bringen kann.

Beschreiben Sie jemandem ihre Wohnung mit Hilfe von Stift und Papier. Nach den Möbeln werden Sie sich an die Wände halten, ihre Stellung und ihren Verlauf im Grundriss aufzeichnen, bis Sie sich an bestimmten Punkten oder Winkeln uneins werden. Beim Modell "Doors for walls" werden alle Wände weggenommen, und doch entsteht eine klare Vorstellung von der Wohnung. Verwendet werden nur die Öffnungen in den Wänden, die Türen. Sie werden festgehalten und zwar in den korrekten Positionen senkrecht über der Grundfläche. Die Türen selbst sind freilich zuhause geblieben, sie sind fotografisch festgehalten auf transparente Scheiben aufgebracht, die im Modell die Türen vertreten. Nun sind ja Türen Raumschalter und Gangschalten, und als solche haben sie es in sich. Sie können trennen oder verbinden oder halbgeschlossen auch beides. Und so auch in diesen Türbildern an Ort und Stelle der Türen, mal steht man vor geschlossener Tür, mal geht der Blick durch das Zimmer. Weil die stellvertretenden Türscheiben halbdurchsichtig sind, sieht man bildperspektivisch den bezeichneten Raum der Atelierwohnung und mit veränderlicher Perspektive den Modellraum. Ja, um ganz korrekt zu sein, sieht man noch den dritten, den Ausstellungsraum im Hintergrund und in den Spiegelungen der Scheiben. So kommt es hier zu mancherlei Überlagerungen und Verschiebungen, die uns ans Hören erinnern oder ans Erinnern erinnern. Ohne solche Überlagerungen und Verschiebungen von Vergangenen und Gegenwärtigen wären weder Zuhören noch Erinnern möglich.

Den Modellraum im Maßstab 1 : 1 wird jeder anders durchwandernd erleben, jedoch auf keinen Fall wie im Original. Schließlich geht man dort durch die Türen und hier durch die Wand. In diesem Fall könnte man von "stummen Flächen" sprechen, so wie man im Graphikdesign von "stummen Linien" spricht: sie sind nur dadurch da, dass unsere Vorstellung sie durch die Verbindung von Anhaltspunkten selbsttätig schafft. Unter solchen Bedingungen erhält die Abwesenheit (von Linien, Flächen etc.) einen Wirkungsvorteil vor der Anwesenheit: der Betrachter bringt sie selbst ins Spiel. Und so wollen Räume ohne Wände aufgeführt sein.

Den Türen hat William Engelen auch eine Musikkomposition gewidmet, "Slamming Doors Composition No.1". Türen sind nicht nur Raumschalter. Beim Auf- und Zugehen legen sie akustisch Rechenschaft ab von dem, was ihnen widerfuhr. Jede Tür, jede Türbewegung hört sich anders an; und dann diese Benutzer und Bewohner: jeder macht die Tür anders auf und zu. Vor allem das Zumachen ist eine Sprache ohne Worte. Der Komponist ordnet die Türen erst einmal wie man Holz- von Blechbläsern trennt. Hinzu kommen exakte Konstruktionsbeschreibungen. Die Türspieler werden angewiesen, in vier Lautstärken nach dem Muster S, M, L, XL von leise bis sehr laut, und in sieben festgelegten Bewegungsmodi (die Füße mit einbezogen) die Türen zu traktieren. Die Partitur gibt den Spielern genaue Anweisung, wie ihre Handlungen durch Singen, Sprechen und Schreien zu begleiten sind. Aber den Ausschnitt aus der Partitur bestimmen sie selbst. Es bleibt offen, ob man die Komposition der schlagenden Türen als eine Tonskulptur, als ein Konzert oder einen akustisch aktivierten Hörraum versteht.

William Engelen ist ein in Berlin lebender **holländischer** Künstler. Wie die meisten **Holländer** ist er mit begrenzten Flächen beschäftigt, die geordnet, verteidigt und so effektiv wie möglich genutzt werden. Es gibt den Drang, sie zu vermehren. Diese Flächen sind künstlich gewonnene, sie tragen die Spuren **ingeniöser** Regulierung. Das Repertoire dieser Planungen und Einschreibungen in die Landschaft kehrt orts- und sinnversetzt in den Partituren und Modellskulpturen wieder. Wie seine niederländischen Architekturkollegen von MVRDV legt Engelen Flächenschichtungen übereinander und zu Überlagerungen grafischer Muster, die mal auf

Raum und mal auf Zeit verweisen. Den Architekturmodellen gewinnt er Muster für Aufführungen von Kompositionen ab, den Handlungsabläufen, wie etwa dem Schachspiel, entführt er die Frequenzen. Aus ihren Häufigkeitsverteilungen über den Feldern macht er hochgestapelte Quadersäulen, in die Höhe oder Tiefe gehende Geschosse. Der Alltag ist voller solcher Häufigkeiten, die Gewohnheiten und merkwürdigen Spielregeln folgen. Engelen präpariert ihre Muster so sorgfältig heraus, dass er sie hören und sehen kann. Seine Partituren können das Gesehene in Hörbares verwandeln und dem Gehörten eine sichtbare Ordnung geben – ja sogar eine plastische. Aber da ist noch etwas. Da ist immer die Spur einer Bewegung oder eine Art von Melodie, die sich mäandernd oder sprunghaft über, unter, vor, hinter oder zwischen diesen Flächen erhebt. Sie scheint das zu sein, an das man sich, bei aller Künstlichkeit der Flächen und Räume, halten kann. Aber Vorsicht: "Do not work from the assumption", sagt der Künstler, "that there is a one to one relationship between a movement and its meaning." Die Vorstellung bleibt also offen.