

Annett Zinsmeister

Rationalität und Leidenschaft

Die Geste im künstlerischen Prozess



Pathos ist ein Begriff, der im Zusammenhang mit meinen künstlerischen Arbeiten zur Architektur bereits mehrfach zur Sprache kam. Der Kunsthistoriker Beat Wyss bezeichnete die Installationen *outside_in* als „sublime“ im Sinne Edmund Burkes, da sie eine ungeahnte Wirkungsmacht auf den Betrachter ausüben. Edmund Burke hatte im 18. Jahrhundert „das Erhabene“ als ästhetische Kategorie re-aktualisiert: als ein Konzept des „delightful horror“ (schönes Schauern)¹.

Meine Installationen haben meist performativen Charakter, sie animieren die Betrachter zur Interaktion in und mit dem Raum, der sich in einer völlig ungewohnten Weise darbietet. Es sind intentionale Räume, „Wahrnehmungsmaschinen“, die Sehgewohnheiten in Frage stellen und unsere Umwelt

buchstäblich in ein anderes Licht tauchen. Bisweilen bringen sie auch das Besondere, das Erhabene, das Pathos des Alltäglichen zum Vorschein. Es fällt mir schwer, den Begriff Pathos für meine Arbeiten zu verwenden, da er eher negativ konnotiert ist – zu Unrecht, denn Pathos hat als Begriff für Eindringlichkeit, Nachdrücklichkeit, Ergriffenheit, Erhabenheit gerade im Hinblick auf

Annett Zinsmeister, virtual interiors/container project, container 6, Installation, paraflows Wien 2009
Foto: Annett Zinsmeister, VG Bildkunst

die Kunst nicht nur seine Berechtigung, sondern charakterisiert darüber hinaus die breit gefächerte Wirkungsmacht von Kunst oder all dem, was uns zur künstlerischen Tätigkeit motiviert. Wenn Kunst es schafft Effekte, Stimmungen, Empfindungen zu erzeugen, die nicht alltäglich sind, dann wirkt sie nachhaltig und kann auch in gesellschaftlicher – politischer und kultureller – Hinsicht wirksam werden.

Welche Gedanken liegen also derlei Arbeiten zu Grunde? Am Anfang jedes Gestaltungsprozesses steht eine Idee, ein Konzept, eine individuelle Vorstellung, die zunächst rein virtuell ist und meist vage. Erst durch die Visualisierung und Materialisierung lässt sich die Idee konkretisieren und kommunizieren, erst dann beginnt der kreative Prozess.

Wie entstehen Ideen?

Meist sind es Begegnungen oder Entdeckungen, die man zwar suchen, aber selten gezielt finden kann: eine Situation, eine Erscheinung, ein Ort, ein Gebäude brennt sich in das Bewusstsein ein, entfaltet Wirkung aus einem vielseitigen Spektrum an Empfindungen von Schock oder Abschreckung bis hin zur Faszination und Anziehung. Manchmal trifft einen auch ein sogenannter Geistesblitz, ein Bild, eine Gedanke aus dem Nirgendwo, eine Idee, die – so plötzlich sie gekommen ist – auch wieder in Vergessenheit geraten kann. Es sind Momente und Bilder, die etwas auslösen: Empfindungen oder Erinnerungen. Sie werden kontextualisiert und integriert, oder aber vergessen.

Der erste Schritt im kreativen Prozess besteht für mich also im Festhalten, Dokumentieren, Speichern von Eindrücken, Momenten, Gedankenblitzen. Der Fotoapparat und das Schreibzeug sind meine Begleiter, die helfen, diese Fragmente des Realen und Virtuellen zu sammeln. Dennoch – viele Ideen vergesse ich, manchmal habe ich Glück und sie kehren zurück, manche sind für immer verloren: Notizen werden verlegt und geraten in Vergessenheit, auch Fotogra-



fien drohen in einem immensen Bilderfundus aus dem Blick zu geraten. Es ist eine Art der natürlichen Auslese: übrig bleibt, was den stärksten Eindruck hinterlassen, sich ins Gedächtnis eingeschrieben hat. Pathos = Wirkungsmacht = nachhaltiger Eindruck als Voraussetzung zur Entwicklung von künstlerischen Konzepten und Projekten.

Wie entsteht aus einer Idee ein künstlerischer Prozess?

Kreative Prozesse gehen meist intuitiv von statten. Gerade in der Kunst sind es meist emotionale Entscheidungen, die ein Werk hervorbringen und weniger rationale: Ganz im Gegensatz zur Architektur, die von rationalen Entscheidungen geprägt wird, was nicht heißt, dass Intuition und Emotionalität hier keine Daseinsberechtigung hätten, sie sind zweifelsohne eine wichtige kreative Triebkraft, Raum anders zu denken und zu gestalten. Auch jene Künstler, die sich der

Rationalität verschrieben haben, treffen ästhetische Entscheidungen meist intuitiv und emotional wie beispielsweise in der Computerkunst von Manfred Mohr und Vera Molnar² – aber genau diese individuellen, nicht kalkulierbaren Entscheidungen sind es, die das künstlerische, das eigene, das andere ausmachen.

Und damit kommt die Geste ins Spiel. Als spontane und bewusst ausgeführte Bewegung des Körpers oder eines Körperteils, ist sie zwingende Voraussetzung für jede Form künstlerischer Tätigkeit. Doch eine Geste ist noch mehr, sie verbildlicht oder verkörpert eine Haltung. Sie kann einladend oder ausladend sein, versöhnend oder provozierend, interessiert oder gleichgültig. Damit ist sie wie jedes Medium der Darstellung, auf der Kunst basiert – ob frei oder angewandt – kommunikative und darstellerische Notwendigkeit und von der künstlerischen Tätigkeit nicht zu trennen.

Den zweiten Schritt im kreativen Prozess würde ich als *Kontextualisierung* und *Integration* beschreiben: sie sind Voraussetzungen für die Materialisierung von Ideen bis hin zur Formwerdung. *Kontextualisierung* meint hier das Aufscheinen oder Herstellen von Bezügen von den gesammelten Materialien, Inspirationen zum individuellen Selbst – zum Beispiel das Anknüpfen an persönliche Erinnerungen, Empfindungen, Interessen, Themen. *Integration* heißt, die Idee einzubetten und kreativ zu verankern, beispielsweise künstlerische Erfahrungen und Projekte, weiter zu entwickeln oder mit räumlichen Gegebenheiten zu verbinden, im Zuge einer Ausstellung oder ähnliches.

Dieser Vorgang lässt sich am besten an einem konkreten Beispiel nachvollziehen: 1990, nach dem Fall der Mauer, ging ich nach Berlin, um dort ein Studium an der Hochschule der Künste (heute UDK Berlin) zu beginnen. Ich kam in ein ehemals geteiltes Berlin, das nun zu einer Stadt zusammenwachsen sollte obschon die historische und politisch geprägte kulturelle Grenze inmitten der Stadt verlief. Es war

ein persönlicher Neubeginn in einer Stadt, die ihre neue Identität nach der Vereinigung erst finden beziehungsweise neu erfinden musste. Umso genauer nahm ich diese Stadt und ihre Veränderungen in den Blick, versuchte den Wandel zu dokumentieren, den rasanten Rückbau der DDR-Kultur, und zeitgleich die Sanierung und den Neubau ganzer Stadtareale. Es entstand ein Fundus an Fotografien, Momentaufnahmen, an Dokumenten von Orten und Architekturen, die es so schon lange nicht mehr gibt – die abgerissen wurden (wie beispielsweise das Außenministerium, der Palast der Republik) oder saniert wurden (wie zum Beispiel alte Berliner Mietshäuser, Plattenbautypen) oder komplett neu bebaut wurden, wie zum Beispiel das ehemalige Brachgelände des Potsdamer Platzes. Es waren Orte, die politisch und historisch aufgeladen waren, die aufgrund der Zerstörung durch Zerfall oder Gewalt desolat oder gar abschreckend wirkten oder denen jede Kontur fehlte und die dennoch oder gerade deshalb eine enorme Anziehungskraft auf mich ausübten, denn es gab so viele Geschichten, die hier eingeschrieben waren. Es war die erschreckende Monotonie von Plattenbausiedlungen, die ein Höchstmaß an Anonymität zu verkörpern schienen, aber offenkundig Nachbarschaften ermöglichten, in denen sich die Menschen kannten und sich beheimatet fühlten. Es waren emotionale Ladungen, die diese Orte ausstrahlten, scheinbar unvereinbare Widersprüchlichkeiten, die Irritationen auslösten und mich in den Bann zogen, bewegten und nachhaltig beeindruckten. Pathos des Alltäglichen.

Oder Sarajevo, Hauptstadt Bosnien-Herzegovinas, die ich erstmals direkt nach dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien besuchte um dort die Situation nach dreieinhalb Jahren Belagerung zu dokumentieren. Entsetzen und verstehen wollen waren die Leitmotive, hinschauen, nicht wegschauen und Konsequenzen ziehen, wenn möglich mit

den Mitteln der Kunst und der Architektur. Es vergehen manchmal Jahre, bis aus derlei Aufzeichnungen konsistente Werke oder Werkserien entstehen. Die Anlässe oder Auslöser sind sehr unterschiedlich. Es können Ausstellungen sein, Ereignisse unterschiedlichster Art, die eine Kontextualisierung und Integration dieser Aufzeichnungen in aktuelle Themen, Überlegungen, neue Projekte auslösen und den Gestaltungsprozess in Gang setzen. Zum Beispiel bot sich mir Jahre nach meinen Reisen die Möglichkeit, meine Aufzeichnungen und Fotografien aus Sarajevo in einer Publikation³ zu veröffentlichen und die Einladung zur Teilnahme an einer Ausstellung⁴ gab mir den Raum, meine Auseinandersetzung mit Krieg und Stadt weiter zu entwickeln. Hier wird nun die Geste, das Gestische relevant: das heißt die künstlerische Haltung einerseits und die körperliche Tätigkeit des Gestaltens andererseits.

Die Geste im künstlerischen Prozess

Wie gestaltet sich aber nun dieser Prozess, die Entstehung des künstlerischen Werkes, abgesehen von technischem Können und vorgegebenen Abläufen in materiellen oder technischen Planungs- und Produktionsprozessen? Wie vollzieht sich die Materialisierung einer Idee? Welche Rolle spielt dabei das Gestische und welche Bedeutung hat es im Hinblick auf fotografische und digitale *tools*? Wie ist es um das Pathos, die Wirkungsmacht bestellt?

Friedrich Nietzsches medientheoretische Einsicht, dass das Schreibzeug an unseren Gedanken mitarbeitet, ist eine grundlegende These für meine Arbeiten. Welchen Einfluss kann man tatsächlich dem Schreibzeug, beziehungsweise den Medien, der Schrift, der Darstellung, des Entwurfes unterstellen? Spätestens seit dem Einzug des Computers und digitaler Technologien in unsere Lebens- und Arbeitswelt ist ein Einfluss technischer Medien kaum noch von der Hand zu weisen. Sie erzwingen die Entstehung neuer Sprach- und Denkformen in SMS- und Twitter-Format, die eine Ökonomisierung von gestischer Bewegung und Kommunikation fordern, aufgrund der

limitierten Anzahl an Zeichen und Tippbewegungen. Dass derlei Verkürzungen in der alltäglichen Kommunikation unausweichlich Niederschlag finden, kann jeder im eigenen Email-Verkehr nachvollziehen. Kommunikation beschränkt sich vielfach auf Informationsaustausch und reduziert die soziale Interaktion im sprachlichen Kontext.

Auch im Kreativbereich ist offenkundig, dass die Wahl künstlerischer Techniken die Form und bisweilen auch den Inhalt der Werke maßgeblich mitbestimmt. Man vergleiche zum Beispiel die Techniken der Lasur und pastosen Malerei, der Kohle und Bleistiftzeichnung, der Lithografie und Radierung, der Fotografie und Video, die bestimmte Darstellungsformen und Inhalte fordern, unterstützen oder beeinträchtigen, oder gar unmöglich machen. Medien, das heißt Darstellungsgeräte jeglicher Art vom Schreibzeug, Zeichenstiften, Malutensilien bis hin zum Computer und spezifischer Software bestimmen die Art und Weise beziehungsweise die Techniken der Übertragung unserer Gedanken auf eine zwei- und dreidimensionale Repräsentationsebene.⁵

Inwieweit ist die Geste, die Bewegung der Hand, an das Medium des Schreib- und Malzeugs gebunden, das in freier Bewegung seine zeichnerische Wirkungsmacht entfaltet oder in präformierter Bewegung an Tastatur und Maus das gestalterische Denken in eine völlig neue Art der Übersetzungsleistung führt? Von der höchst präzisen Linie bis hin zu unkalkulierbaren expressiven Kompositionen gibt es ein nahezu unendliches Spektrum an Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, die allesamt Bewegung und eine bestimmte Haltung voraussetzen und kommunizieren, von den tradierten Techniken im Analogen bis hin zum Digitalen. Digitale Medien verändern diese Übersetzung, weil sie die Bewegung, die Geste splitten, um sie in präzise Einheiten zu überführen – die Hand bedient eine Apparatur, zum Beispiel die Maus, mit

der Operationen in der jeweiligen Visualisierungssoftware in Auftrag gegeben werden. Lediglich Zeichentables und touch screens, wie beim erfolgreichen iPad, führen die Hand wieder an die Zeichenfläche und kehren damit zurück zu einer Synchronisation von manueller Bewegung und Linienführung.

Erinnern wir in diesem Zusammenhang an den unverkennbaren zeichnerischen Gestus des Architekten Erich Mendelsohn, den künstlerischen Duktus des breiten expressiven Striches, der die Dynamik der Handbewegung in bildnerische Komposition, in Form, in Architektur übersetzt. Seine berühmte Skizze des Einsteinturms in Potsdam ist den meisten im Gedächtnis. Kopf und Hand sind in dieser Visualisierung untrennbar miteinander verbunden. Diente bei Erich Mendelsohn der Strich, die Linie noch als kreatives Mittel zum Zweck einer Konkretisierung und Kommunikation der Form, so wurde beispielsweise in der Kunst des Informel der fünfziger Jahre die Linie, der Strich, die Geste zum Selbstzweck eines abstrakten Expressionismus, in dem anstelle eines Abbildes oder einer Repräsentation von Wirklichkeit der Ausdruck des rein Gestischen trat. Vielleicht ist das ein entscheidender Unterschied hinsichtlich der Bedeutung des Gestischen in der freien Kunst und der funktionalen Geste in der Architektur.

Was bedeutet nun aber die Geste in meinen architektonischen Arbeiten, die vom Umgang mit digitalen Medien geprägt sind? Als Künstlerin und Architektin vereine ich verschiedene Sichtweisen und Herangehensweisen: Leidenschaft und Kalkül, Intuition und Rationalität. Bereits in der Beobachtung bin ich zweigeteilt: mein Blick auf die Architektur ist der eines Künstlers mit dem Wissen des Architekten. Ich sehe und erkenne die Schönheiten in der Abstraktion im Detail, in der Komposition, und weiß zugleich um den baulichen Hintergrund, um die Konstruktion der Platte, um ihre Technik und Historie. Dieses konstruktive Wissen wandle ich um in künstlerische Operationen: Ich benutze mein dokumentarisches Bildmaterial wie im Plattenbau als modulares Baumaterial, aus

dem ich neue Räume konstruiere, oder vorhandene Räume auskleide zu einer intentionalen Architektur, die die widersprüchliche Wirkungsmacht des Plattenbaus verdichtet, auf die Spitze treibt: Monotonie und Minimalismus – schönes Schauern oder: Pathos des Gestischen.

Anmerkungen

1 Edmund Burke: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1757; deutsch: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen 2 Vgl. hierzu die Videodokumentation: Dialoge I: Kunst und Technik – Manfred Mohr im Gespräch mit Annett Zinsmeister, NYC 2011 3 Annett Zinsmeister: Krieg und Stadt. Eine Reise nach Sarajevo. Merz Solitude, Stuttgart 2007

4 Searching for an ideal urbanity. Internationale Ausstellung an der Akademie Schloss Solitude Stuttgart, kuratiert von Fabrizio Gallanti und Jean Baptiste Joly

5 Ausführlicher hierzu in: Annett Zinsmeister: Analogien im Digitalen. Architektur zwischen Messen und Zählen, in: Martin Warnke, Wolfgang Coy, G.-C. Tholen (Hrsg.): HyperKult II – Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien, transcript, Bielefeld 2005, S.95-109, und in: virtual constructions – the standards of Utopia, in: Medium Architektur – Zur Krise der Vermittlung, 9. Internationales Bauhauskolloquium, Thesis 3/4, Bd.2, Weimar 2003, S.108-115

*Prof. Dipl.-Ing. Annett Zinsmeister (*1967) studierte Kunst, Architektur und Kulturtechnik. Diplom an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 2003 lehrt Annett Zinsmeister als Professorin zunächst an der Kunsthochschule Berlin Weissensee, dann an der Bergischen Universität und an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. 2012 ist eine ausführlichere Monografie erschienen: Annett Zinsmeister – Searching for Identity, jovis Verlag Berlin.*

Annett Zinsmeister,
Modulare Utopien,
Vision 5, Kunstdruck,
2002
Foto: Annett Zinsmeister,
VG Bildkunst

