

Eröffnungsrede zur Ausstellung: „Dritte Wege“ -  
Bilder/Objekte/Zeichnungen/Video, von Rainer Görß,  
in der Galerie Nero, Wiesbaden, 24. August 2007

Jeder Künstler wählt sich seine Vorläufer. Sein Stammbaum wächst nicht irgendwie von selber aus dem Mutterboden der Biographie. Er zimmert ihn sich, unbeschadet des königlichen Vorrechts zum kreativen Mißverständnis, vielmehr gezielt zusammen. Wie haben wir es dann zu verstehen, wenn Rainer Görß erklärt, er knüpfe an den Futurismus an? Ach ja, „Futurismus“ – nach dem im Leipziger Seemann-Verlag erschienenen Lexikon der Kunst: „(von lat. futurum, Zukunft) in Italien entstandene literarische, bildkünstlerische, architektonische und musikalische Strömung der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die teilhatte an der vielschichtigen, anti-naturalistischen und anti-eklektischen Bewegung jener Jahre... Der Hintergrund des Futurismus waren der Widerspruch der Italien rasch erfassenden Industrialisierung zu den überlieferten Lebensbedingungen und eine Opposition gegen die spätbürgerlichen Verhältnisse einschließlich der Stagnation der Kunst in historischen Fesseln. Infolge der Schärfe der Widersprüche in Italien ging der Futurismus über ähnlich oppositionelle Bewegungen in anderen Ländern noch hinaus...“ Wer Ohren hat zu hören, der wird an bestimmten Signalwörtern unweigerlich erkannt haben, daß meine Ausgabe des Lexikons noch dicke in Vorwendezeiten zurückreicht. Es stellt die futuristische Faszination durch die Bewegung und die Dynamik von Großstadtumfeld und Industrie-Ära gebührend heraus und schildert die formalen Methoden, sie adäquat darzustellen in ihrer rasanten Geschwindigkeit und fließenden Durchdringung; es zählt mit mahnend erhobenen Zeigefinger aber auch die rhetorischen Exzesse der Futuristen auf, wenn diese, überdrüssig des Alten, zur Zerstörung der Bibliotheken und Museen aufriefen, einen Rennwagen schöner fanden als jede Marmorgöttin der Antike und in ihrer Technikbegeisterung die Verherrlichung des modernen Krieges propagierten. Vergleichsweise behutsam heißt es im „Manifest der futuristischen Maler“ von 1910: „Wir lehnen ab alle gedämpften Farben. Unsere Empfindungen sollen hinfert nicht mehr geflüstert werden. Von nun an sollen sie singen und widerhallen auf unseren Leinwänden wie dröhnende, triumphierende Fanfaren!“

Dröhnende, triumphierende Fanfaren – kaum etwas könnte dem Eindruck dieser Ausstellung ferner sein. Zur Abwesenheit von Pathos, Bracchialität, überdrehter Lautstärke und rabiatem Maschinenkult kommt noch die Tatsache, daß auf den Bildern, in den Bildkästen, auf den Zeichnungen von Rainer Görß die gedämpften Farben überwiegen. Die ganze Skala von Braun und Grau ist da anzutreffen, und wenn Schwarz, ein dunkles Rot, Violett,

ein metallisches Grün hinzutreten, dann beschwört das weniger die windschnittig blanken Volumen der vom modernen Menschen gestalteten Welt herauf, wie sie dem Futurismus als Ideal vorschwebte, als das Wirken natürlicher Prozesse, Vergilben und Verfall, Rost und Fäulnis inklusive. Und tatsächlich spiegeln die frühesten Werke der heutigen Auswahl aus fünfzehn Jahren Schaffen noch jene unmittelbar vorausgegangene Phase, wo dieser Künstler in der späten DDR und im jungen Einheitsdeutschland sich einen bestimmten Ruf verschafft hatte damit, die Arbeit an seinen Tafelbildern durch Nährböden von Schimmelpilzkulturen besorgen zu lassen, mit dem zweideutigen Lob, damit gelegentlich „Geruchsskulpturen“ in die Existenz zu holen. Eine Sache der Vergangenheit sind die gemeinsamen Performances mit drei Kollegen unter dem Namen „Autoperforationsartisten“, wo schon mal eigene Körpersäfte eine gewisse Rolle spielen konnten. Immer noch Gegenwart aber ist die ins Endlose ausufernde, über Jahrzehnte akkumulierte Sammlung von Artefakten aus handwerklichen und industriellen Zusammenhängen, für die Rainer Görß Abrißhäuser, dichtgemachte Betriebe, Flohmärkte und Müllhalden durchkämmt hat und weiterhin durchkämmt, wobei er keinen Unterschied macht zwischen dem eigentlichen und dem Abfallprodukt, unermüdlich auf der Suche nach Material für Bilder, Objekte, Installationen. Wobei freilich längst die Fülle, die Kuriosität, das schier Enzyklopädische der Sammlung eine deutliche Eigenwucht angenommen haben. Ich hatte vor wenigen Wochen Gelegenheit, hineinzuschnuppern in die ehemalige Gießerei in der Berliner Linienstraße, wo sich die Görß'sche Wunderkammer befindet, die allerdings nicht mehr nur Kammern mit Beschlag belegt, sondern ganze Stockwerke. Und ich würde das nie so ausführlich erwähnen, wenn sich nicht auch in dem Vergangenheitsinteresse, das in der manischen Beschäftigung mit DDR-Waren und -Logos, Fertigungs- und Klassifikationsweisen steckt, eine Haltung verriet, die dem Futurismus schon vom Wortstamm her diametral entgegengesetzt ist.

Wir können eigentlich nur hoffen, daß wir das mit dem Begriff Gemeinte besser verstehen, nachdem wir uns nochmals ausführlicher den Werken ausgesetzt haben. Da wären die Zeichnungen, großenteils als Mappe zu durchblättern, die alte Schnittmusterbögen, Formulare, Protokolle, Tabellen, Hotelbriefpapier, technische Diagramme ebenso wie Kinderzeichnungen eines mysteriösen Jonas S. und ABC-Schönschreibübungen zweitverwerten durch Überklebung und Übermalung. Als wollten sie uns sagen: nichts geht verloren im Kreislauf des Stofflichen. Da sind die Assemblage-Kästen, darin sich Relikte, zart wie Eierschalen und rauh wie Schmirgelpapier, schwer wie Walzblei und leicht wie Schmetterlingsflügel, paaren. Als wollten sie uns sagen: wenn man nur den richtigen Angelpunkt findet, wiegen die Gegensätze sich auf. Da wären zwei Bildkästen, bei denen der Bildträ-

ger sich jedoch dem Gesetz des Rechtecks verweigert; unregelmäßige Batzen handgeschöpftes Papiers enthalten trockene Distelstrünke bzw. Streifen Rindenbast als Hinweis auf ihre Herkunft, die einmal die Wüste im Südwesten der USA, das andere mal der brasilianische Dschungel ist. Bei näherer Betrachtung zeigen die Batzen verquirrte Buchstaben und geben so preis, daß Zeitungen ihr Rohmaterial waren. Als wollten sie uns sagen: es gibt heute keinen Ort mehr auf dem Globus, wo der Arm des Menschen nicht hinreicht, noch im vergessenen Brocken Schöpfung nistet die Politik. Da wären die großen Leinwände aus dem laufenden Jahrzehnt, vor deren illusionärem Knitterrelief, das an sternübersätes Weltall und wabernde Kraftfelder denken läßt, geometrische Formen sich zu bizarren Raumschiffen verbiegen und kühne Gerüste aufragen, von denen man zweifelt, ob sie jetzt am Aufstreben oder Abstürzen sind. Als wollten sie uns sagen: jedes Streben enthält das Stürzen ohnehin wie einen Keim.

Weiß man, daß die letztbeschriebene Werkgruppe mit ihren Strahlenkeilen, schwebenden Scheiben und Balken, dazu markig-typographischen Elementen offenherzig Versatzstücke der sowjetischen Revolutionskunst um 1920 zitiert, der wird die Botschaft vom Zwillingpaar Streben und Stürzen so abwegig nicht finden. Rainer Görß bestätigt das, wenn er verrät, daß die mehrfach wiederkehrende Letternfolge USU für „Utopie, Systemwechsel, Utopieverlust“ steht. Das hat er am eigenen Leibe erfahren, auch wenn er, der ehemalige Rebell gegen die DDR-Kunstkonventionen, alles andere als Nostalgiker ist. Geboren 1960, war er, nach verschlungenem beruflichem Werdegang, als Künstler zu jung zum manifesten Dissidenten-Status. „Nicht ich bin aus der DDR weggegangen. Die DDR hat mich verlassen“, hat er einmal gesagt. Ein Mensch, universal neugierig und reisebegeistert wie er, hatte wenig Schwierigkeiten, in der neuen Ordnung der Dinge anzukommen, der er ebenso nüchtern-kritisch-wach gegenübersteht wie der, in welcher er aufwuchs. Seine Position ist sozusagen die jenseits der eingeschanzten Positionen. Seine Kunst mit all den Dualismen und Ambivalenzen, die wir beim Gang durch die Ausstellung registriert haben, belegt das: sie zielt auf einen Ort jenseits – nicht zwischen – der üblichen Gegensätze von Abstrakt und Figürlich, Sozialistisch und Kapitalistisch, Privat und Öffentlich, Stadt und Land, Wesen und Erscheinung, Natur und Zivilisation, Mikrokosmos und Makrokosmos. Übrigens auch jenseits eindeutiger Gefolgschaft an das Bild als Fläche oder das Bild als Tiefenraum, wie uns die Leinwände dort drinnen verraten, die unsere Sehgewohnheiten durch eine subtile Verschränkung beider verblüffen. Lauter „Dritte Wege“...

In diesem, nennen wir es revidierten oder integrierten Sinne sollten wir dem Künstler auch sein Engagement für den Futurismus abnehmen. Dessen Grunderkenntnis, daß es sich bei

der Wirklichkeit um ein vieldimensionales Geschehnis handelt, hält nämlich durchaus das Potential bereit, im Streben bereits das Stürzen, in der Utopie ihr Scheitern und im Sieg der technischen Zivilisation gleich die Saat ihres Verrottens, ihres sanften Zerbröselns von innen heraus hinzunehmen. Das würde die futuristische Sicht nicht des Akzents auf Dynamik und Bewegung berauben, wiese dem aber einen Platz zu innerhalb eines der Materie gesetzmäßig innewohnenden Prozesses, wo es nicht nur Auf's gibt, sondern auch Abs, nicht nur chromglänzende Maschinen, sondern auch korrosionszerfressene Wracks, nicht nur Wachstum, sondern auch Zerfall. An all dem hätte der Mensch Teil. Und die Werke der Kunst können nicht mehr tun, als eine Phase des besagten Prozesses auf eine Weile festhalten wie ein Still aus einem Film dessen Handlung, ohne daß es doch die ganze Handlung zu geben vermag. Das Element der Zeit, der Verwandlung, eventuell des Zerfalls steckt schon in der Art drin, wie Rainer Görß unterschiedliche Farben zusammenbringt, um kraft deren Eigenschaften von Flüssigkeit und Zähigkeit, Kohäsion und Adhäsion Kleinstrukturen zu erzeugen, die an die Schimmelkulturen von einst erinnern; wie er Farbringsale durch Kippen des Bildträgers erst zum Laufen und dann zum Ausscheren im jähen Winkel bringt. An Zeitvergang läßt automatisch alles denken, was nach Prozeß aussieht, und sei es nur in der Phantasie des Betrachters. „Histolographie“ nennt Rainer Görß, nach dem griechischen Wort für Gewebe, seine Bilder mit ihren Wimmelmustern, ihren verwobenen Feldern von Zellen. Bei seinem Auge für die Einheit von materiellen und zeitlichen Abläufen verwundert es nicht, daß er die letzten zehn Jahre viele Filme, auch im dokumentarischen Bereich, gemacht hat. (Sein aktueller DVD-Film „Logologie“, der die Welt als Schlachtfeld künstlicher Symbole und als Inflation von Informationen deutet, ist Teil dieser Ausstellung.) Momentan aber zieht es ihn wieder stärker zur Arbeit mit handfesteren Materialien. Was Naturmaterialien einschließt, von dem notorischen Sammler zum Teil auf dem eigenen Hof in Brandenburg zusammengelesen, etwa die für Assemblagekästen und Kleinplastiken gebrauchten Haselnüsse und Kirschkerne, aus denen Kleintiere sich längst das ihre geholt haben, Leerhülsen. „Die Information ist da schon draußen“, sagt er doppel-sinnig, und: „Da arbeite ich mit der Maus zusammen.“ Wobei er zur Abwechslung mal nicht die Maus vom Computer meint.

Rainer Görß ist ein hochreflektierter, hochartikulierter Künstler, dessen Werke, auch wenn sie sinnlich, geheimnisvoll, manchmal gar von ironischem Humor durchzogen sind, es nie auf vordergründigen ästhetischen Genuß anlegen. Vielmehr wollen sie auch uns zum Reflektieren bringen, zur Auseinandersetzung mit dem größeren Beziehungsgefüge, in dem sie stehen, das künstlerisch oder politisch oder wissenschaftlich akzentuiert sein mag, im

Zweifelsfall aber all das zusammen. In seinem kontinuierlichen Entwickeln von „Weltbildmodellen“ erinnert er an Joseph Beuys oder A.R.Penck. „Ein bißchen kryptische Verrätselung ist drin“, gestand er mir beim Ausstellungsaufbau schalkhaft vor einer Arbeit. Was jedoch keineswegs heißt, daß sich die Werkgruppen dem Verständnis in elitärem Mutwillen entzögen. Im Gegenteil – gerade in ihrer Unterschiedlichkeit geben sie sich zu erkennen als komplementäre Teile eines Ganzen. Um dessen gewahr zu werden, bedarf es des Betrachters, der an Wachheit, Interesse und kritischem Unterscheidungsvermögen dem Urheber selbst nacheifert. Was Rainer Görß produziert, sind Beispiele des „Offenen Kunstwerks“, des „Kunstwerks in Bewegung“, des Kunstwerks ohne schlüsselfertige Deutung, bei dessen Sinn-Realisation jeder Betrachter das vom Künstler Angelegte in jeweils eigener Weise und mit interpretativer Freiheit zuende führt. Ständige Neuentdeckung bisher übersehener Aspekte ist dabei möglich. Mehr als mit den schneidenden Tönen von Futuristen wie Marinetti oder Boccioni scheint mir unser Künstler daher in Harmonie mit dem Denken eines Italieners jüngeren Jahrgangs: Umberto Eco, der sich ausführlich mit der „Poetik des offenen Kunstwerks“ auseinandergesetzt hat. Im gleichnamigen Essay schreibt er unter anderem: „In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik (das klassische entweder-oder zwischen *wahr* und *falsch*, zwischen einem Gegebenen und seinem Gegenteil) nicht mehr das einzig mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen ..., ist es bemerkenswert, daß eine Poetik des Kunstwerkes auftritt, die kein notwendiges und vorhersagbares Ergebnis kennt, in der [vielmehr] die Freiheit des Interpreten statthatt ...“. Ist es nicht so, meine Damen und Herren, daß sich für uns die Eco'sche Überwindung der zweiwertigen Logik anschaulich auffächert in die von Rainer Görß so reich bereitgehaltenen „Dritten Wege“?

© Dr.Roland Held, Darmstadt 2007