

Max Imdahl und Michael Fehr zu ausgewählten Arbeiten von Jan Meyer-Rogge

Fehr: Herr Imdahl, als wir Jan Meyer-Rogge in seinem Atelier in Hamburg besuchten, da gingen Sie, obwohl man sich im "Wirrwarr" der dort aufgebauten Arbeiten kaum zurechtfinden konnte, sofort auf eine sehr einfache Arbeit zu, die, etwas versteckt, an einer hinteren Wand angebracht war. Das war die Arbeit "Stahlstab gegen die Wand gespannt". Was hat Sie an dieser Arbeit so fasziniert?

Imdahl: Ich bin auf diese Arbeit zugegangen, weil sie sich aus dem "Wirrwarr" insofern heraushebt, als sie nicht auf der Erde lag, sondern an der Wand befestigt war, also - wenn Sie so wollen - eine Wandplastik ist, und weil sie außerdem aus denkbar einfachen Mitteln besteht. Faszinierend ist, was durch diese einfachen Mittel erreicht wird. Zunächst ist wichtig die reale Wand, auf die die Arbeit Bezug hat. Dann ist es selbstverständlich der reale Raum, in den die Arbeit hineingreift. Und dann ist es das physikalische Sichverhalten der Elemente unter den genannten Bedingungen der Wand und des Raumes, denn hier handelt es sich darum, daß eine Stange aus Stahl unter bestimmte Bedingungen gebracht ist und sich unter diesen verhält: geklemmt gegen die Wand und gezogen von einem Faden, der seinerseits an der Wand befestigt ist, so daß die Plastik eigentlich nichts abbildet, was sie nicht selber ist und vollzieht. Ich halte das für ein ganz wichtiges Merkmal der Arbeiten von Jan Meyer-Rogge. Wobei noch hinzukommt, dass der Modus, in dem die Stahlstange unter den realen, physikalischen Bedingungen der Wand, des Fadens und ihrer selbst ihr bestimmtes Verhalten regelrecht ausübt, seinerseits ästhetisch qualifizierbar ist als gestischer Ausdruck.

Es handelt sich in diesem Sinne um eine physikalische Plastik. Man muß sagen, daß der Raum, die Wand und der Faden erst das physikalische Verhalten der Stange bedingen. Aber sie kommen nicht nur als diese Bedingung ins Spiel, sondern selbst auch als phänomenale Werte: der Raum als Aktionsraum, in dem die Stange sich spannt, die Wand als Grund, vor dem sich die gebogene Stange wie ein Graphem abhebt, und schließlich der Faden, der über seine Funktion für den gebogenen Stahlstab hinaus auch als dessen streng linearer Gegenwert figuriert.

Fehr: Ist es nicht so, daß diese Arbeit so etwas wie ein Kräftedreieck vor Augen stellt, also gerade auch die Kraft der Wand - die man ihr ja sonst nicht ansehen kann - artikuliert?

Imdahl: Es werden eigentlich nur Kräfte gezeigt: Erstens die Kraft der Wand als das Stabile, a dem die ganze Arbeit befestigt ist. Zweitens wird die Spannung von Stange und Faden gezeigt als eine Grenzsituation vor der Zerreißprobe. Drittens wird auch der Raum gezeigt als das Kontinuum, in dem jenes Kräftespiel geschieht, und zwar permanent geschieht.

Fehr: Wenn in dieser Arbeit also im wesentlichen Kräfte dargestellt und ihre Auswirkungen auf bestimmte Materialien, zum Beispiel auf das Material einer Stahlstange, erwiesen werden, so ist damit eigentlich doch noch nichts konstruiert. Das ist meiner Ansicht nach aber beispielsweise bei der Plastik "Drei Stäbe im Raum" der Fall, in der diese Kräfte und diese Materialeigenschaften im Sinne Balance miteinander vermittelt sind.

Imdahl: Die Plastik "Drei Stäbe im Raum" sehe ich unter ähnlichen Grundbedingungen, wie sie für die andere Plastik gelten: Entscheidend scheint mir bei der Plastik "Drei Stäbe im Raum" die Balance zu sein; sie wird nicht dargestellt, sondern sie passiert als physikalische Gesetzmäßigkeit. Auch bei den anderen Arbeiten, die durch das Ineinanderstecken von Elementen entstanden sind, besteht immer Balance unter mehreren, verschiedenen Bedingungen. Erstens unter der Bedingung eines stabilen Erdbodens, der zugleich auch der Erdboden ist, auf dem der Beschauer sich befindet - womit von vorne herein der Beschauer und das Werk in denselben Existenzraum gestellt sind. Die zweite Bedingung ist, daß die Elemente sich nur halten können, weil sie eine bestimmte Schwere haben und die Schwere sich nach der Länge der Stangen bestimmt, woraus sich dann die Form, das relationale Gefüge des Ganzen ergibt. Die Form dieser Arbeiten kann als niemals unabhängig von den physikalischen Bedingungen der Balance bestehen und gesehen werden. Die Schönheit der Form steht im Verhältnis zu den physikalischen Bedingungen, die die Balance hervorbringen. Ich glaube, es ist für die Plastik von Meyer-Rogge charakteristisch, daß sie nichts darstellen, was sie nicht faktisch vollziehen: Gezeigt werden nicht Darstellungen von Balance, in diesen Arbeiten sind vielmehr Darstellung und reale Balance ununterscheidbar. Das hat große Konsequenzen für den eigentlichen Produktionsakt eines solchen Plastikers - Konsequenzen, die sich überhaupt auf die moderne Kunst erstrecken. Der Künstler operiert im Rahmen physikalischer Gesetzmäßigkeiten, welche er ausreizt; er erschafft eigentlich nichts, sondern er ermöglicht Prozesse, zum Beispiel Balance.

Fehr: Ohne daß diese Arbeiten spektakuläre Balancen vorführen würden, wie man sich solche ja auch vorstellen könnte. Spektakuläre Balance möchte ich dabei so verstehen, daß man zwar darüber staunen kann, daß etwas hält, sich aber nicht klarmachen kann, warum; das Warum also versteckt bleibt. Meyer-Rogge führt dagegen meiner Ansicht nach Balance als eine Möglichkeit vor, mit Material umzugehen, die ich in diesem Sinne als informativ und auch als beglückend empfinde.

Imdahl: Den Hinweis auf das Beglückende finde ich zutreffend. Man muß dabei festhalten, daß das individuelle Handeln des Künstlers hinter die Prozesse, die er im Rahmen des Physikalischen ermöglicht, zurücktritt und daß diese Prozesse nicht den Charakter von Unwahrheit haben können, weil es sich ja nicht nur um die Darstellung von Prozessen handelt, sondern um diese selbst.

Fehr: Es wird also Balance nicht benutzt, um Material in eine bestimmte Form zu zwingen, sondern es wird vielmehr vermittlels der Balance eine Art Harmonie zwischen bestimmten Materialeigenschaften und Formen vorgeführt.

Imdahl: Ich bin nicht ganz der Meinung, daß die Arbeiten von Jan Meyer-Rogge gänzlich unspektakulär wären. Es ist doch schon erstaunlich, was gezeigt wird, denn es handelt sich doch um jeweils kühne Balancen, bei der Plastik "Drei Stäbe im Raum" wie auch bei den anderen aus ineinander gesteckten Stäben. Das Erstaunen steckt in der Erfahrung, daß das Potential physikalischen Verhaltens in Extremsituationen vorgeführt wird, die man nicht so ohne weiteres vorherdenken kann. Dennoch ist es keine "Schau", und genau in dem Maße nicht, wie es die Realität ist. Allerdings wird die Realität über das gemeinhin von ihr

Erwartbare hinaus zur Geltung gebracht. Und wenn man das Phänomen sieht, kann man wohl im Nachhinein erklären, wodurch es zustande kommt - und man kann es bruchlos erklären als Ergebnis eines rationalen Konzepts; aber diese Ausschöpfung des Potentials an kühner Balance bringt der Beschauer nicht schon von sich aus als einen Anspruch an die Sache heran, sondern da wird er überrascht.

Fehr: Dabei wäre es doch auch so, daß unter der Bedingung dieser Art von Balance anstelle der Stahlstäbe Holzstäbe verwendet werden könnten, wobei die Arbeiten entsprechend den anderen Materialeigenschaften von Holz eine andere Form hätten. Das Prinzip aber, nach dem sie konstruiert sind, bliebe dasselbe.

Imdahl: Ja. Insofern ist die Plastik materialspezifisch, aber auch wiederum nicht: Denn es dreht sich gewissermaßen um die Tauglichkeit des Materials, eine solche Balance herzustellen. Und insofern diese Tauglichkeit bestehen muß, besteht auch Materialspezifität. Aber insofern die Tauglichkeit bei verschiedenen Materialien bestehen kann, besteht innerhalb oder unterhalb dieser Tauglichkeit keine Notwendigkeit, die Arbeit in diesem oder einem anderen Material zu realisieren.

Fehr: Dabei wäre wichtig, festzuhalten, daß es hier eben deshalb auch nicht um eine bestimmte Form geht - das zeigt ja schon die Tatsache, daß Meyer-Rogge im Rahmen dieser Art von Balance verschiedene Formen vorführt -, sondern daß es die Balance selbst ist, die hier als Prinzip entfaltet wird, wobei Materialien und Formen als abhängige Faktoren erscheinen.

Imdahl: Ja, wobei ich wohl meine, daß es sich wahrscheinlich doch nicht ausschließlich um die Balance handelt, sondern auch um die nur im Modus der Balance mögliche Figuration, das heißt, um das Verhältnis zwischen Balance und schöner Form. Dieses Verhältnis erscheint mir grundlegend für alle "Stillwasser"-Arbeiten von Meyer-Rogge. Die Balance funktioniert nicht nur, sondern die Balance liefert auch eine Konstellation von ästhetischer Qualität. Nicht die Balance als solche ist schon ästhetisch, sondern die Konstellation der Elemente, die sie bestimmt.

Fehr: Ist die Balance nicht selbst eine ästhetische Kategorie und wenn ja, sind nicht Meyer-Rogges Plastiken deren Entfaltung?

Imdahl: Ja. Die Balance ist gerade unter dem Gesichtspunkt ungleicher Quantitäten eine ästhetische Kategorie, wie zum Beispiel auch der Goldene Schnitt. Das Entscheidende ist aber dabei, daß dieses Ästhetische der Balance physikalisch real ist: daß zwischen realem physikalischen Sichverhalten und dem Ästhetischen dieses Sichverhaltens nicht unterschieden werden kann. Wobei man durchaus davon ausgehen muß, daß es sich grundsätzlich um zwei verschiedene Kategorien handelt. Diese muß man unterstellen, um überhaupt ihre Synthese erfassen zu können. Die Pointe würde hier darin stecken, daß die Kategorie des Als-Ob, die ja of auch eine ästhetische Kategorie ist, abgeschafft und ersetzt wird durch ein konkretes physikalisches Geschehen.

Fehr: Würden Sie die Arbeiten von Jan Meyer-Rogge der konkreten Kunst zurechnen, also in Bezug setzen wollen zu Arbeiten beispielsweise von Richard Serra?

Imdahl: Ich glaube schon, daß es sich hier um konkrete Kunst handelt, Was entfällt, ist der Charakter des Pseudos oder des Schweins; es handelt sich auch nicht um Mimesis, sondern es handelt sich um die Qualitäten eines Seins, zu denen der künstlerische Akt die Möglichkeit eröffnet.

Fehr: Sie haben über die Arbeit "Right Angle Prop" von Serra einmal formuliert, sie sei deshalb ein Werk einer besonderen, radikalen konkreten Kunst, insofern sie nicht für eine Struktur von Existenz ein Paradigma sei, sondern als eine Struktur von Existenz ein Paradigma sei, sondern als eine Struktur von Existenz paradigmatischen Charakter habe.

Ich möchte hier folgende Frage anschließen: Ist die Plastik "Right Angle Prop" nicht nur in einem ganz allgemeinen Sinne paradigmatisch? Oder: ist, diese Plastik einmal als Formulierung einer besonderen Existenzstruktur betrachtet, das, was sie erfahren läßt, überhaupt in andere Bereiche übertragbar? Kann das, was diese Arbeit erfahren läßt, nicht nur in genau dieser Plastik, also nur in diesem Material in dieser Form gedacht werden? Ich frage das, weil ich finde, daß das, was Sie für "Right Angle Prop" von Serra formuliert haben, viel eher auf Meyer-Rogges "Stillwasser"-Arbeiten zutrifft, insofern bei ihnen das Material eine weitaus geringere Rolle spielt als bei Serras Werken: hier wird ja nicht - wie bei Serra - Material exponiert, sondern Material ist hier lediglich Mittel zum Zweck. Werden also, noch einmal gefragt, bei Serra nicht vor allem Materialeigenschaftenausgereizt, bei Meyer-Rogge aber vor allem ein Prinzip, ein Gedanke: die Balance durchgespielt, wobei das Material nur Mittel zum Zweck ist?

Imdahl: Ja. Dazu kann man folgendes sagen: Wenn konkrete Kunst nicht etwas Abbildendes ist, das für eine Struktur von Existenz einsteht, sondern etwas, das als eine Struktur von Existenz besteht, dann muß man sowohl für Serra wie auch für Meyer-Rogge von konkreter Kunst sprechen. Denn das Entscheidende bei beiden ist, daß dasjenige, was man sieht, nicht nur im Schein der Imagination, sondern in der Realität geschehend vor Augen steht. Die Frage nach der Funktion des Materials ist in der Tat so zu beantworten, daß "Right Angle Prop" von Serra nur und nur in Blei verwirklicht werden kann, einem Material, das von sich aus zur Deformation neigt, wobei in der Konstellation der Elemente, die die Plastik liefert, diese Deformation jedoch aufgehalten wird. Dagegen ist das Balance-Prinzip bei Meyer-Rogge an allen Materialien zu realisieren, die balancierbar sind. Der Spielraum der Materialauswahl ist bei Meyer-Rogge zweifellos größer als bei Serras "Right Angle Prop". Sie können der Auffassung sein, daß in eben dem Maße, in welchem der Spielraum der Materialverwendung größer ist, das Prinzip um so thematischer wird. Sie können also sagen: es geht um Balance und nicht um Balance mit Holzstangen oder Stahlstangen. Bei Serra ist es anders. Die spezifische Eigenschaft des Sichdeformierens ist dem Blei ausschließlicher eigentümlich als anderen Materialien, auch zum Beispiel die Farbe von Blei, die eben nur als Farbe von Blei gewissermaßen den Übergang zwischen Ermatten und Glänzen von sich aus schon mitbringt. Im einen wie im anderen Falle gilt aber: damit der Gedanke - sei es der der Balance oder der einer aufgehaltenen Deformation - in Materialität übergehen kann, bedarf es bestimmter Materialien, in denen sich das machen läßt.

Fehr: Natürlich. Aber wenn ich Serras Arbeiten wie zum Beispiel "Terminal" aufgrund ihrer Materialität als bedrohlich empfinde, ist das dann nicht etwas Ähnliches, wie wenn ich vor einem Berg stehe: also das Gefühl der Angst besonders vor Material, das in einer Form erscheint, vor der ich nur hoffen kann, daß sie dieses Material gewissermaßen zusammenhält und nicht auf mich stürzen läßt? Stahlplatten, die auf dem Boden liegen, machen mir keine Angst. Sind sie aber in eine prekäre Situation gebracht, so, daß ich denken muß, sie könnten mir auf den Kopf fallen, habe ich vor ihnen Angst, werden sie bedrohlich. Im Unterschied zu Meyer-Rogges Arbeiten ist, so meine ich, bei Serra Balance nicht das Thema. Sondern Balance wird hier eingesetzt, um das Material wirken zu lassen im Sinne von suggestiver Bedrohung.

Imdahl: Was Sie hier ansprechen, ist eine Tendenz, die in der amerikanischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg weitverbreitet ist. Sie läßt sich unter der Kategorie des Erhabenen fassen. Es handelt sich darum, daß das betrachtende Subjekt von der Erscheinung überwältigt und in seiner physischen Existenz bedroht werden soll, um ihm in dieser Bedrohung eine Möglichkeit zu eröffnen, auf das eigene Selbst zurückzukommen.

Da spielen - gerade was Serra anbetrifft - die Materialeigenschaften eine außerordentliche Rolle - zumal auch bei "Terminal" -, aber nur derart, daß die Form auch Eigenschaft des Materials zeigt, indem sie diesem gewissermaßen widerspricht. Zum Beispiel so, daß Stahl - als Material ein Ausdruck von Widerstandsfähigkeit und Konsistenz - in eine Konstellation des potentiellen Zusammensturzes gebracht wird, oder daß Blei - von seiner materialen Existenz her flexibel und leicht deformierbar - in einen Kontext gebracht wird, der diesen Eigenschaften entgegenwirkt. Alles das sind Strukturen der Unsicherheit und der Verunsicherung.

Fehr: Bleibt es nicht dabei, daß bei Meyer-Rogge das Material eingesetzt wird, um Balance zu entfalten? Während bei Serra Balance und Form eingesetzt werden, um Materialeigenschaften in ihrer suggestiven Wirkung zur Geltung zu bringen?

Imdahl: Das kann man so sagen: Bei Meyer-Rogge dreht es sich um das Material unter dem Gesichtspunkt seiner Fähigkeit, Energien zum Ausdruck zu bringen. Das Material gewinnt die Funktion eines energetischen Vektors.

Fehr: Ist das nicht eigentlich sehr menschlich: So wie Meyer-Rogge mit dem Material umzugehen, im Gegensatz zu Serras Art, der uns mit dem Material Angst machen will?

Imdahl: Dazu würde ich erst einmal sagen, daß auch die Angst human ist zumal, wenn sie, wie bei Serra, Warnung ist. Zum zweiten schließt das Erhabene selbst Angst ein. Dabei ist Angst zu verstehen als dasjenige, durch das Befreiung aus den gewohnten Mechanismen möglich wird: Angst ist hier Bedingung für die Reflexion des Menschen auf sein eigenes Prinzipium und auf seine moralische Durchhaltekraft gegenüber der physischen Gefährdung. Wenn man das einmal - durchaus im Verständnis Schillers - für Serra in Anspruch nehmen wollte als Überwältigung des Beschauers zur Erhabenheit...

Fehr: ... dann wäre, was Meyer-Rogge macht, das genaue Gegenteil dazu - wohl auch unter dem Gesichtspunkt, daß - wie Sie es einmal formuliert haben -, Plastik generell eine gewisse Verherrlichungs- und Aeternisierungsfunktion habe. Darin - so sagten Sie - sei zugleich ein

Grund dafür zu erkennen, daß die demokratische Gesellschaft im Holland des 17. Jahrhunderts keine Plastik hervorgebracht habe.

Wie würden Sie unter diesem Gesichtspunkt Serra und Meyer-Rogge miteinander vergleichen? Kommt, konkreter gefragt, bei Serra über die Thematisierung des Materials die Aeternisierungsfunktion von Plastik nicht wieder im ganz traditionellen Sinn durch die Hintertür herein: natürlich nicht wie bei einem Reiterstandbild als Mittel zur Verherrlichung einer Person, sondern - umgekehrt - als Mittel, um mich, den Besucher, ganz klein zu machen und über das Werk meine Existenzbedingungen so zu formulieren, daß ich keine Möglichkeit mehr habe, sie zu beherrschen?

Imdahl: Aber eine Möglichkeit gewinne, mit mir selbst umzugehen. Denn wenn Sie sagen, ich solle ganz klein werden, dann heißt das im Kontext der Erhabenheitsdiskussion nichts anderes, als daß ich gerade im Modus, wie ich die Erscheinung nicht bewältigen kann, dazu aufgerufen bin, mich auf mich selbst zurückzubedenken und - wie Schiller das ausdrückt - moralisch genau in dem Maße zu wachsen, in dem ich physisch niedergedrückt werde.

Sie haben aber vollkommen recht, daß sich die Arbeiten von Meyer-Rogge gegensätzlich vor allem zu Serras "Terminal" verhalten, um nur dieses eine Werk zu nennen. Und wenn wir schon in den Schillerschen Kategorien sprechen, dann wäre das, was Meyer-Rogge macht, Spiel.

Fehr: Könnten Sie das präzisieren?

Imdahl: Um den Spielbegriff bei Schiller annäherungsweise zu bestimmen, muß man einen Antagonismus zwischen Form und Stofflichkeit voraussetzen. Die Leistung des Spiels ist es dann, daß Form und Stofflichkeit ineinander vermittelt und in einem Dritten versöhnt aufgehoben enthalten sein können.

Fehr: Dieses Dritte wäre dann wohl die Balance selbst...

Imdahl: ... und zwar als eine Konfiguration von Elementen in Schönheit. Für die Werke Serras, wie zum Beispiel "Terminal" ist dagegen nicht Schönheit, sondern Erhabenheit die entscheidende Kategorie.

Das Gespräch wurde 1980 geführt und erstmals im Katalog "Stillwasser" veröffentlicht.