

Was macht die Kunst?", pflegte mein französischer Künstlerfreund in gebrochenem Deutsch zu fragen, wann immer wir uns trafen. Bei ihm war das ein Wortspiel, mit dem das gelaufene „Wie geht's" in ein komisches Verhältnis zu einer Disziplin gebracht wird, deren Zustand mit der suggerierten umgangssprachlichen Antwort prinzipiell als inkompatibel gelten soll. „Was macht die Kunst?", könnte man auch Judith Walgenbach fragen, und sie hätte schon eine Antwort parat. Die Kunst, würde sie sagen, ist der Keim eines Ideengebäudes. Die Kunst liefert ein Bild, das zu Assoziationsketten Anlass gibt, die schließlich sogar in wissenschaftliches Terrain hinüberwechseln können. Die Kunst liefert ein Konkretum, an dem sich immer neue, abstrakte Ideen bemessen lassen.

Ein Vorbild für Judith Walgenbach ist die schräge Bahn, mit der Galileo Galilei in der Renaissance die experimentelle Physik begründete. Wie misst man die Geschwindigkeit, mit der ein Objekt zu Boden fällt? Die Vision Galileos bestand darin, den freien Fall als Variante der Bewegung entlang einer Ebene zu verstehen. Er brauchte diese Ebene, die im Extremfall vertikal zur Erdoberfläche stand, nur systematisch abzusenken, bis die Bewegung des Körpers so verlangsamt war, dass sie messbar wurde. Eine Folge von weiteren Absenkungen, in Beziehung gesetzt zu den unterschiedlichen Bewegungszeiten, ließ eine Zahlenreihe entstehen, von der sich schließlich auf den extremen Ausgangsfall wieder extrapolieren ließ. Hier stößt man auf das Modell, das Judith Walgenbach so fasziniert: die schräge Rollbahn, die Kugel, die Wasseruhr, aus denen sich ein vollkommen abstrakter, in Zahlen darstellbarer Zusammenhang entwickelt, der wiederum in einem systematischen Verhältnis zur Wirklichkeit steht.

Das macht die Kunst; Judith Walgenbach nimmt Hefeteig und setzt ihn, in einem historischen Klassenraum der Franckeschen Stiftung in Halle, in einer Skulptur -Zwiter zwischen Forschungslabor und moderner Küche - oder tollkühn sogar in der eigenen Wohnung, wo die getrocknete Hefe noch immer in den Lüftungsrillen des Külschranks und den Ritzen des Herdes klebt. Die selbstbewegte Hefe ist für sie, was für Galileo die schräge Ebene war: Die Biomasse ist abiotisch und biotisch, Ding und Wesen, Tod und Leben, Stillstand und Bewegung. (Die Bauern, lese ich in einem ihrer Texte, vermuteten böse Geister als Bewegter des Teigs und ritzten Kreuze in seine lederne Oberfläche, um sich zu schützen). Die Hefezelle lässt denken an Zellkerne, Chromosome, Gene. Der Teig wird recht eigentlich das Modell aller Modelle, das sich noch dazu selbst bewegt.

Nun wird es Zeit für eine dialektische Wende in unseren Gedanken. Es ist zu fragen: War Galileos schräge Ebene etwa Kunst? (Und ich weiß, dass die Künstlerin jetzt den Atem anhält, denn der Apologet verlässt den vorgegebenen Kurs...), Der Hefeteig ist wie ein Tier, das sich langsam und mit sensitiver Zerstörungskraft durch die Umgebung wälzt. Wie wunderschön ist Judiths Graphik, die die Situation in der Franckeschen Stiftung simuliert: Bücherwände mit klassizistischen Ornamenten, ein ausladender Schreibtisch, der gepolsterte Stuhl und dazwischen, drüber und drunter diese amorphe Masse. Ich bezweifle, dass je eine schräge Ebene in den letzten fünf-hundert Jahren so lustvolle Emotionen geweckt hat. Wie ein schlaffer Penis hängt der „eigenwillige Stoff" in einer frühen Montage überdimensional in einer Laborecke. Er ist eben nicht Objekt der Wissenschaften, sondern scheinbar ein Akteur, der wie ein fetter Macho beherrscht, was ihn beschworen hat. Hierher gehört das Märchen von der Mutter, die den Zauberteig nicht mehr unter Kontrolle halten kann, das beschwörende Wort ist ihr entfallen, und jetzt wächst der Teig aus dem Haus hinaus, über die ganze Stadt, so dass, wer hinein will, sich seinen Weg fressen muss. So hat Galileo nicht gedacht.

Was also macht die Kunst? Sie schafft Modelle. Judith Walgenbach sagt „Miniaturen". Das ist eine interessante Behauptung, änderte sie doch völlig unsere Vorstellung von dem, was ein Kunstwerk ist. Das autonome Werk der bürgerlichen Epoche ist alles andere als ein Modell. Es ist ein in sich geschlossenes Ganzes, in dem sich die ideale Welt zeigt. Sozusagen als Spitze des Eisbergs. In jedem Meisterwerk, so lehrt uns die alte Kunstästhetik, zeigt sich pars pro toto die ideale Gesetzmäßigkeit des Universums. Judith Walgenbach hat eine andere Form von Modell im Kopf: Bei ihr verweist jedes Kunstwerk auf etwas anderes, Größeres, Abstrakteres. Es ist nicht einfach ein „Zeichen für,..", so wie Rauch ein Zeichen für Feuer ist oder das Signet des Fußgängers am Straßenrand einen Überweg anzeigt. Wie der Hefeteig steht das Werk für einen überbordenden Prozess, ein „wildes Denken", das unkalkulierte Wege geht und die Ordnungen der Wissenschaft durchaus verkleben, besetzen und lahm legen kann.

Da entdeckte ich eine subversive Kraft der Kunst, die wissenschaftliche „Miniaturen" sowohl kaum haben. Und deshalb gefallen mir die Arbeiten mit der Hefe so gut. Es sind „böse Bilder", von denen noch nicht geklärt ist, wie man sie wieder aus dem Teppich kriegt. „Böse Bilder", die man Kuratoren, die die Tücke dieses Objekts noch nicht bemerkt haben, nicht erklärt. Schon längst hätte das Wort von der pragmatischen Dimension dieser Kunst fallen müssen. Womit gemeint ist, was dieses scheinbare Gedankenexperiment anrichtet in der (Ausstellungs-) Situation, in der es ausgestellt wird: Das lässt sich nie wieder ganz beseitigen, es lässt sich aber auch nie nach einem Ankauf konservieren. Eigentümer aus Leidenschaft, Kuratoren/ Sorgetrager aller Couleur: Hier kommt ein Problem auf euch zu! (Und ich sollte es eigentlich nicht verraten ...)

Eine persönliche Reminiszenz sei mir erlaubt: Ich kenne die Werke von Judith Walgenbach noch aus Hochschulzeiten. Dem Lehrer war das studentische Werk immer ein wenig zu aufgeräumt. Mit stiller Freude entdeckte ich deshalb, wie im Laufe der Jahre, ohne dass sich die Physiognomie von Autorin und Werk wesentlich zu ändern scheinen, eine gewisse Bösartigkeit aus den Ritzen wächst – heimlich und so, dass ich manchmal Zweifel habe, ob es der Künstlerin denn selbst bewusst sei. Wenn Galileos freier Fall die Grenzsituation einer Bewegung auf der schiefen Ebene war, so ist Walgenbachs Hefe das verlangsamte Modell einer Sprengung. Die künstlerischen Vorbilder sind also nicht nur bei Art & Language, bei Hanne Darboven oder Stanley Brown zu suchen, sondern auch bei Gordon Matta-Clark, der als Beitrag zu einer New Yorker Architekturausstellung die Fenster des Ausstel-

lungsgebäudes einschoss. Vermutlich hat sich Einstein ähnlich gefühlt als er mit seiner Relativitätstheorie dem Newton sein Weltbild zusammenkegelte. Da wäre ich durchaus verhandlungsbereit, was die innovativen Schübe wissenschaftlichen Denkens angeht, den Kuhnschen Paradigmenwechsel. Aber die Zeiten der „Normalwissenschaft“, die aus den einmal von Newton oder Einstein definierten Prämissen immer neue Sätze ableiten, sollte mit künstlerischer Praxis wenig verbinden. (Man verzeihe mir hier den Konjunktiv, der anzeigt, mit wie viel künstlerischen „Normalzeiten“ der Schreiber sich tatsächlich konfrontiert fühlt).

Bevor ich zu meinem Resümee gelange, muss ich noch auf einen wichtigen Aspekt des Vergleichs von Wissenschaft und Kunst eingegangen werden, das Verhältnis von Form und Inhalt. Zwar kontrollieren manche Mathematiker die Qualität ihrer Kalküle über die Ästhetik der Folgen von Schlüssen, einer gewissen „Musik“ des Folgerns, aber der Regelfall bei den wissenschaftlichen Disziplinen dürfte wohl eher die strikte Trennung der Inhalte von der Form ihrer Darstellung sein. Die mathematische Beschreibung physikalischer Phänomene verdankt sich dieser Zielsetzung. Folgt man Judith Walgenbach auf ihren Assoziationsketten, so wird dieses Gesetz exemplarisch außer Kraft gesetzt. Von der Hefe zum Pfannkuchen, von der Biomasse zum Denken, von der Selbstbewegung zur Natur, vom Labor zur Küche. Es ist oft ein Anreiz der formalen Erscheinung, der die folgerichtigen Denkbewegungen sprengt. Es ist ein haptisches Empfinden für den Teig, eine Lust am Verändern der Dimensionen, die ganz neue Denkwege öffnet. Man könnte argumentieren, dass wissenschaftliche Paradigmenwechsel in genau diese Weise entstehen, und dann hätte die Künstlerin Recht, dass ein Stück Kunst in der strengerem Disziplin ihren Platz hätte.

Was soll man zum Werk einer Künstlerin schreiben, die einem beim Atelierbesuch ein gedrucktes Werk von einigen Hundert Gramm in die Hand drückt? Wie soll man ein Werk kommentieren, in das Begriffe wie „Kosmische Miniatur“, „Systemtheorie“, „Transdisziplinarität“ oder „Komplexitätserzeugung“ gehören? Vielleicht kann man da nur auf die komplementäre Menge aufmerksam machen und dem Betrachter leise zuraunen: Vorsicht, Vorsicht, Vorsicht ...

*StephanSchmidt-Wulffen*