

Peter Friese *EAT*.

Text veröffentlicht im Katalog zur Ausstellung *EAT*. im Kunstverein Ruhr, Essen 2010

EAT. (englisch: Essen, zugleich auch der Name einer Londoner Sandwich-Kette¹, bei der auch der Punkt hinter dem T obligat ist.)

Kunst & Architektur

Für seine Ausstellung im Kunstverein Ruhr entschloss sich Christian Helwing zu einer radikalen Maßnahme. Zum Einziehen zweier ganz in Schwarz gehaltener Wände, die den Ausstellungsraum diagonal teilen und auf diese Weise vollkommen verändern. Durch diese Teilung sind drei voneinander getrennte Raumabschnitte entstanden, von denen zwei betretbar sind. Es wird schon bald klar, dass es sich bei dieser aufwändigen und zugleich aufs Notwendigste reduzierten Baumaßnahme um die ausgestellte Arbeit selbst handeln muss, und dass ein Betrachter, der den Raum betritt, um hier „Kunst“ zu sehen, sich bereits mitten in ihr befindet. Diese Tatsache mag all' diejenigen irritieren, die von einem Künstler „Skulpturen“ oder „Bilder“ erwarten und stattdessen mit veränderten räumlichen Gegebenheiten, schwarz abgesetzten Wänden und ihrer eigenen Irritation konfrontiert werden. Es geht in der Tat um eine Auffassung von Kunst, die sich gewisser Mittel bedient, welche uns vom Innenausbau von Häusern und der farblichen Gestaltung von Räumen bekannt vorkommen. Doch geht es Helwing keineswegs um die schlichte Gleichsetzung von Kunst und Architektur oder um eine apodiktisch vorgetragene Verschmelzung von Kunst und Design, sondern um die künstlerische Befragung und Auslotung der Bedingungen, unter denen man Architektur wahrnehmen, „gebrauchen“ und letztlich auch „verstehen“ kann. Auf diese Weise gelingt es ihm eine Kunst zu schaffen, deren Parameter sich sowohl von einer klassischen Auffassung von „Skulptur“, als auch vom herkömmlichen Verständnis von „Architektur“ unterscheiden. Die Ausstellung *EAT*. soll ein konkretes Beispiel für diese künstlerische Haltung geben.

In situ

Helwing arbeitet stets mit den am Ausstellungsort auffindbaren räumlichen Vorgaben, Maßen, Proportionen und Sinnebenen. Immer interessieren ihn auch die sozialen, repräsentativen und historischen Zusammenhänge vor Ort. Es geht unter anderem um die Bedeutungen, die ein Gebäude oder ein Raum im Stadtgefüge haben, um die Wege, die die Menschen darin zurücklegen, um die Wechsel und Umwidmungen, die dieser Ort im Laufe der Jahre erfahren musste. So ist es nicht verwunderlich, dass der Bremer Künstler, nachdem er zu dieser Ausstellung am Kopstadtplatz eingeladen wurde, zunächst einmal nach Essen kam, um die Situation vor Ort genau zu studieren. Fotos wurden gemacht, Zeichnungen angefertigt, die Umgebung erkundet, ohne dass bereits ein klarer Plan gefasst war. Dieser sollte sich erst allmählich aus den Ergebnissen der Recherchen und deren Analyse entwickeln. Im Bremer Atelier entstanden in der Folge schließlich unzählige Grundrisse, Raumzeichnungen und auch dreidimensionale Modelle, die zeigten, dass Helwing Architektur nicht einfach nur als von anderen geschaffene Gegebenheit begreift, sondern wie ein Zeichensystem, das sich auf besondere Weise „lesen“, verstehen, aber auch umformulieren lässt. Was im Raum am Kopstadtplatz realisiert wurde, ist das sichtbare und auch räumlich-körperlich begehbare Ergebnis einer am Ort des Geschehens gemachten Untersuchung, man könnte es auch das

¹ <http://www.eat.co.uk>

Konzentrat einer mit verschiedenen Möglichkeiten operierenden Erprobung nennen. Am Ende steht eine radikale, die Besucher irritierende und im direkten Sinne „Raum-greifende“ Maßnahme, welche das Ortspezifische neu begreifen lässt.

Bestandsaufnahme

Das den Ausstellungsraum des Kunstvereins Ruhr prägende architektonische Inventar, auf das schon vorher viele Künstlerinnen und Künstler auf unterschiedliche Weise reagiert haben, lässt sich einfach beschreiben: Typischer innerstädtischer Nachkriegsbau, ehemaliges Ladenlokal, 85 m² Grundfläche, große Schaufensterfront zum Kopstadtplatz hin, 3 Türen, 1 runde Säule, 2 rechteckige Pfeiler und 3 lange, parallel zueinander verlaufende Reihen Leuchtstoffröhren unter der Decke. Die Wände weiß gestrichen, der Betonfußboden grau. Aus einer solch' nüchternen Raumbeschreibung folgt keineswegs, dass es sich hier um einen neutralen, gleichsam geschichtslosen Raum handelt, dessen leere Wände im übertragenen Sinne wie unbeschriebene Blätter begriffen werden können (um schließlich mit „Kunst“ dekoriert zu werden). Ganz im Gegenteil: Christian Helwing „liest“ und interpretiert diese architektonischen Vorgaben als Resultate und Symptome einer historischen Entwicklung, erkennt Konzepte, die ihren Hintergrund bilden und beginnt mit ihnen zu arbeiten. Er entscheidet sich schließlich für Materialien und Methoden, welche die Gedankengänge, die andere vor ihm entwickelt haben, aufnehmen. Schließlich kommt er zu einer besonderen künstlerischen Lösung, die sich wiederum auf bestimmte Weise lesen und interpretieren lässt.

Raum 1

Betritt man den Ausstellung vom Kopstadtplatz her durch die mit EAT. bezeichnete Tür, gelangt man in einen relativ kleinen Raum mit dreieckigem Grundriss. Die dem Eingang gegenüber liegende neu eingezogene schwarze Wand stoppt indessen bereits nach einigen Metern den Weg der Eintretenden. Von hier aus gibt es keinen weiteren Zugang zum Büro oder zu den Räumen des Forums Kunst & Architektur. Auch der Schriftzug EAT. findet in diesem Raumabschnitt keine weitere Entsprechung. Hier gibt es in der Tat nichts „zu Essen“, stattdessen steht man unmittelbar vor der schräg eingezogenen schwarzen Wand, die etwa 45 cm unterhalb der Decke endet, und wie eine Absperrung wirkt. Dass es sich um einen nachträglichen Raumschnitt handelt, wird besonders an einer spitz zulaufenden Raumecke deutlich. Hier überschneidet die Wand die kleine Treppe des Seiteneingangs und lässt nur ein kleines gestuftes graues Dreiecksgebilde stehen, dessen Funktion als Treppe kaum mehr abzulesen ist. Für alle diejenigen, die den Raum von anderen Anlässen her kennen, wird klar, dass auf diese Weise mehr als zwei Drittel des Volumens und der Grundfläche abgetrennt worden sein müssen. Aber auch diejenigen, die den Raum zum ersten Mal betreten, spüren, dass diese radikale dreieckige Reduktion nicht alles in dieser Ausstellung gewesen sein kann.

Raum 2

Ein anderer begehbarer Raumabschnitt erschließt sich dem vom Büro des Kunstvereins aus seitwärts eintretenden Betrachter. Auch dieser neu geschaffene Raum hat einen dreieckigen Grundriss, ist allerdings wesentlich größer als der beschriebene vordere Teil. Bemerkenswert ist, dass auch hier die zum Einsatz kommende schwarze Wand nicht bis zur Decke reicht, sondern ebenfalls 45 cm unter ihr endet. Der Abstand zur Decke macht klar, dass man sich in einem „Raum im Raum“ befindet und dass es jenseits der Wand noch weiter geht. Schließlich bleibt

auch der ununterbrochene Verlauf der drei Reihen Neonröhren an der Decke sichtbar. Diese Beobachtung betrifft ebenso die beiden einbezogenen weißen Raumpfeiler, die durch den Raumschnitt voneinander getrennt worden sind. Der eine befindet sich diesseits, der andere jenseits der neuen Wand. Letzterer ragt sichtbar zwischen Wandkante und Decke hervor und lässt so auf einen dritten, nicht begehbaren Raumabschnitt schließen. Gerade aber dieses Detail macht deutlich, dass durch die zweifache Helwing'sche Teilung ein recht großer Raumabschnitt abgetrennt worden ist. Für die Dauer der Ausstellung ist dieser ebenfalls dreieckige Bereich nicht betretbar, bleibt jedoch ohne große Mühe gedanklich erschließbar. Ein Raum im Raum, der ungenutzt zwischen dem vorderen und dem hinteren Teil der Ausstellung liegt.

Raum 3

Die Gewissheit dieses verborgenen Raumes aber macht die gesamte Installation zu einem Experiment, das neben der körperlichen Erfahrung des Betrachters auch aus ihr direkt resultierende Erkenntnisse und Analysen umfasst. Gemeint ist die Tatsache, dass man bestimmte Bewegungen im Raum vollziehen kann und bei anderen gestoppt wird. Dass man zu vorgegebenen Verhaltensweisen geradezu genötigt wird und zugleich über die Bedingungen, die dazu führen, nachzudenken beginnt. Die Anwesenheit im Raum erweist sich als Basis einer besonderen, hier möglichen Erfahrung, bei der sowohl der Körper, als auch das Denkvermögen eine Rolle spielen. Die Möglichkeit den an sich verborgenen Raum für sich gedanklich zu erschließen, gleicht dabei einer ganz besonderen ästhetischen Operation, lässt man sich doch auf etwas ein, das weitgehend einer körperlich-sinnlichen Erfahrung entzogen ist, obwohl es als hinter der Wand liegend angenommen werden muss. Eine solche, an gegenwärtiges Denken² gebundene Erkenntnis und Erfahrung ist Teil der ästhetischen Strategie von Christian Helwing und auch an anderen Stellen innerhalb der Arbeit EAT. zu finden.

No Go

In der hinteren Ecke des größeren Raumes gibt es eine Tür zu einem kleinen Lagerraum des Kunstvereins, welche normalerweise während einer Ausstellung geschlossen bleibt. Helwing hat diesen Eingang einen Spalt weit geöffnet, ihn aber zugleich mit einem senkrechten weißlackierten Brett wieder verschlossen, so dass das Türblatt in dieser leicht geöffneten Position fixiert bleibt. Durch diese Stellung der Tür aber entstehen oben und unten vor den Türblattkanten schwarze spitz zulaufende Dreiecksformen. Der Keil an der Oberkante erweist sich als leere dunkle Aussparung, als regelrechtes Loch, während der untere einen Teil des schwarz gestrichenen Fußbodens des Lagerraumes sichtbar macht. Konsequenter Weise lässt sich diese Tür nicht weiter öffnen. Man kann die Klinke herunterdrücken, jedoch lässt sich das Türblatt weder weiter nach hinten noch nach vorn bewegen. Die Möglichkeit durch diese leicht geöffnete Tür zu gehen, scheint zwar auf, lässt sich jedoch nicht in eine konkrete Handlung, im Sinne des Gebrauches dieser Tür als Tür umsetzen. Architektur wird hier wie ein Zeichensystem eingesetzt und auch so interpretierbar. Die Funktion der Tür klingt an, kommt aber im eigentlichen Sinne nicht zum Zuge. Stattdessen erfahren wir von einem zweiten nicht zugänglichen Raum und realisieren in den spitzwinkligen Dreiecken zugleich die Paraphrasen des schon in den Grundrissen der anderen Raumabschnitte dominierenden Dreiecksmotivs.

² Wolfgang Welsch, Ästhetik und Anästhetik, in: ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 9–40.

Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Wolfgang Welsch (Hrsg): Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion, Weinheim 1988, S. 198-200 Wolfgang Welsch, Ästhetik und Anästhetik, in: ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 9–40.

Referenzen – Blick in die Geschichte

Alles bislang Beschriebene erinnert bereits auf den ersten Blick an Formen des Konstruktivismus, wie sie in den Reformbewegungen der Moderne in Russland, dem in Weimar gegründeten Bauhaus oder auch bei der niederländischen Gruppe de Stijl entwickelt worden sind. Es ging den Vertretern dieser Avantgarden beim Einsatz ihres geometrischen Grundvokabulars nicht allein um Reduktion und Konzentration auf das „Wesentliche“ oder „Essentielle“ (etwa den rechten Winkel), oder um rein äußerliche Maßnahmen, sondern auch und vor allem um eine radikale Veränderung des Lebens durch Kunst. Um die radikale Neuformulierung und Ausgestaltung des jeweiligen sozialen Umfelds mit den Formen der Moderne. Um die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben und die damit verbundene Neugestaltung aller Lebensbereiche – von der Architektur und Kunst bis hin zu Möbeln, Gebrauchsgegenständen, Kleidern und Stoffen. So sehr war die Ideenlage der Moderne auch mit neuen Werkstoffen und Fertigungsverfahren verbunden, dass sich das Prinzip der seriellen industriellen Produktion auch im Erscheinungsbild ihrer Resultate (Häuser, Bilder, Skulpturen, Typografie) niederschlagen sollte. Man wollte die Entwicklung neuer Technologien und die damit verbundene Industrialisierung an soziale Reformen koppeln und auf diese Weise eine moderne demokratische Gesellschaft aufbauen helfen.

Möglichkeiten und Grenzen

Walter Gropius' gesellschaftliche Utopien, welche auch bei der Neugründung des Bauhauses 1919 in dessen Lehre einfließen, waren in der Praxis mit gewissen sozialdemokratischen Ideen der Weimarer Republik vereinbar. Der Wunsch, Wohnungen für möglichst viele Menschen zu bauen, ihnen Zugang zu gut gestalteten Möbeln und Gebrauchsgegenständen zu verschaffen, lässt sich also als durchaus pragmatisch gedachte Verbindung von Kunst und Leben interpretieren. Einmal abgesehen von der widersprüchlichen politischen Entwicklung der jungen Republik und ihrem Ende im sogenannten III. Reich, welche dem Ausbau solcher sozialreformerischer Ideen und ihrer Verwirklichung Einhalt geboten, lassen sich an vielen Einzelbeispielen die Möglichkeiten und Grenzen dieser und anderer Utopien in der gesellschaftlichen Praxis untersuchen. Ein Beispiel für die Dialektik oder das Zusammengehen von Potential und Beschränkung liefert die berühmte „Frankfurter Küche“³, welche einerseits eine formale „Befreiung“ oder zumindest gewisse Erleichterungen im bislang harten Hausfrauendasein ermöglichte. Andererseits wurde hier mit kalkulierter Ergonomie vorgeschrieben, wie man sich in einer Küche zu bewegen und zu verhalten hatte. Noch heute kann man an den späten Erscheinungen der letztlich in den 1950er, 60er und 70er Jahren noch einmal aufgenommenen Bauhausideen im sozialen Wohnungsbau diese Möglichkeiten und Grenzen aufzeigen. Einerseits ging es nach wie vor darum, Wohnraum für viele Menschen zu schaffen, andererseits hatte dieses aufklärerische und soziale Anliegen in der Praxis bekannte Folgen. Es entstanden riesige Vorstadtsiedlungen, die zwar den Bedarf an Wohnraum zu decken vermochten, die aber im Gegenzug schon bald zu modernen Ghettos an den Stadträndern wurden. Ein für sich gesehen „demokratisches“ Ansinnen führte häufig zur stereotypen Bemessung und Gestaltung von Wohnungen, zu Vorgaben, welche auch die soziale Interaktion und das Denken und Handeln innerhalb dieser Räume nicht nur positiv beeinflussten und prägten.

³ Die sozial engagierte österreichische Architektin und Innenraumgestalterin Margarete Schütte-Lihotzky hat 1926 mit der Entwicklung der „Frankfurter Küche“ den Prototyp einer rationalisierten modernen Einbauküche geschaffen

Janusköpfigkeit und Revision

Die Widersprüchlichkeit konstruktivistischer Utopien in der Praxis wird in der Installation EAT. an all' den Stellen thematisch und ganz bewusst formal aufgenommen, an denen Wege gelenkt, Zugänge und Einsichten versperrt, Räume neu definiert und absichtlich verkleinert werden. Zugleich wird „Moderne“ auf diese Weise auch in ihrer Janusköpfigkeit kritisch reflektierbar. Wir wissen längst, dass Architektur immer das Verhalten der in ihr lebenden Menschen prägt, dass sie ihr Denken zu beeinflussen vermag, gilt es doch, aus diesen Einsichten Konsequenzen zu ziehen. Helwings Interventionen machen anschaulich, dass hinter allen architektonischen Maßnahmen Berechnungen, Überlegungen und formulierte Absichten stecken, ja dass manche fatalen architektonischen und damit auch im sozialen Sinne nachhaltigen Fehlentscheidungen wider besseres Wissen im Städtebau der Gegenwart weiter betrieben werden. Natürlich geht es bei EAT. um Kunst und nicht in erster Linie um Systemkritik, geschweige denn um Lösungsutopien oder Verbesserungsvorschläge für Architekten. Aber in dem Maße, in dem hier gegenwärtige und Geschichte gewordene Ideen und Konzepte zur ästhetischen Anschauung gelangen, gelingt es auch sie auf besondere Weise einer kritischen Revision zu unterziehen, sozusagen auf eine höhere Reflexionsstufe zu stellen. Und dies geschieht hier durch einen bewussten Umgang mit eingesetzten Materialien, in diesem Falle Rigipswänden und die durch sie neu definierten Räume.

Charles Edouard Jeanneret ⁴

Christian Helwings Überlegungen betreffen auch die in der Bausubstanz am Kopstadtplatz bereits vorhandenen Elemente wie Pfeiler und Säulen, welche ebenfalls Grundideen der Moderne, wie sie etwa von Le Corbusier ausformuliert und praktiziert worden sind, betreffen. Letzterem ging es um die weitest gehende Freiheit, ja um einen „Aufbruch“ bisheriger Raumvorstellungen im doppelten Sinne. Durch seine Idee Bauwerke auf Pfeiler zu stellen, vermochte er ohne Rücksicht auf vormals alles bestimmende Grundmauern, den Raum aufzubrechen und ein Haus frei zu gestalten. Er entwickelte ein einfaches, aber effektives System aus von Stützen getragenen Betonplatten. Es entstanden Bauten ohne sichtbare Fundamente mit verglasten Fensterbändern, die oftmals auch die Gebäudeecken umfassten. Der Verzicht auf tragende Wände machte es möglich, Räume nach Belieben und Nutzen zu definieren und zu erweitern. Auf diese Weise konnte einerseits innerhalb der berühmten Villa Savoye der Wohn- und Lebensraum individuell bestimmt und frei gestaltet werden. Andererseits konnten aufgrund derselben im technischen Sinne neu gewonnenen Möglichkeiten riesige Werkshallen und Großraumbüros entstehen, die viele Menschen gleichzeitig in einen überschaubaren und durchrationalisierten Produktionsprozess integrierten und so in gewissem Maße auch entindividualisierten. Der in der Installation EAT. mögliche Blick aus dem großen Dreiecksraum auf den oben herausragenden Pfeiler, lässt diese Geschichte gewordene Tatsache ebenso noch einmal ästhetisch aufscheinen, wie die in der Bausubstanz des Ausstellungsraumes ebenfalls schon immer vorhandene Säule rechts vorn am Fenster. Die von Helwing eingebauten Rigipswände haben im Sinne Le Corbusiers keine notwendigen Bezüge mehr zu den statischen Grundlagen des Gebäudes, sie konnten frei, in diesem Falle diagonal konstruiert werden.

⁴ Der eigentliche Name von Le Corbusier

Farbkonzepte

Die farbige (hier schwarze) Hervorhebung und Neugestaltung der eingezogenen Wände erinnert an die Farbkonzepte des Bruno Taut, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts den sozialen Wohnungsbau neu definierte und revolutionierte. Taut verstand es seine bewusst sparsame Formensprache durch unterschiedliche Farben zu akzentuieren. Farbe wurde hier erstmals verstanden als Element zur stadträumlichen Gliederung und Mittel der systematischen Hervorhebung von ansonsten eintönig grau verputzten Wandflächen und bewusst eingesetzt. Die für uns vollkommen geläufige Möglichkeit, ein Haus oder eine Wand nach Belieben anzustreichen, nahm hier ihren Anfang und wurde Teil des Systems. Tauts Entschluss, die Monotonie grauer Mietskasernen durch neue architektonische Formen und zum Teil expressive Farben zu beenden, fand bereits zwischen 1913 und 1915 in der sogenannten „Tuschkastensiedlung“ in Berlin ihren fulminanten Ausdruck. Die Siedlung aus Reihenhäusern und Geschosswohnbauten gilt heute als frühes sichtbares Signal für ein neues, besseres Wohnen. Was der 1932 aus Deutschland emigrierte Architekt als soziale Pionierleistung in den Wohnungsbau einführte, erfährt heute in manch fragwürdiger und ausufernder Form seine missverstandene Fortsetzung. Die Einbeziehung farbiger Flächen zur „Belebung“ oder „Auflockerung“ gewaltiger Hochhausssiedlungen und Plattenbauten gilt als probates Mittel einer kosmetischen, also nur äußerlichen Korrektur der in diesen Mietskasernen vorhandenen Stereotypie und Eintönigkeit. Es geht also nicht um eine alle Bereiche durchdringende Neugestaltung im humanen oder kreativen Sinne, sondern um Ablenkung vom Kern des eigentlichen Problems.

Von Las Vegas lernen

Gerade die anscheinend freie Gestaltung von Räumen, die Möglichkeit nach Bedarf neue Wände einzuziehen, sie farbig zu gestalten, ja schließlich auch den Anbau von Garagen, Wintergärten, Lagerräumen und ganzen Nebenhäusern voran zu treiben, lenkt den Blick und die Gedanken noch auf einen anderen Referenzpunkt für Christian Helwing, der vor allem in den 1970er Jahren das Denken der Architekten und Architekturkritiker zu verändern begann. Robert Venturi und Denise Scott Brown beschrieben in ihrem 1972 erschienenen Buch „Learning from Las Vegas“⁵ die Streusiedlungen der amerikanischen Metropole, welche gerade aus dem unregelmäßigen Einsatz technischen Möglichkeiten hervorgegangen sind. Im Grunde handelt es sich um die Bestandsaufnahme eines ungeplanten, in manchen Augen auch unverantwortlichen Wachstums. Bemerkenswert an dieser Studie ist, dass es sich um eine Bestandsaufnahme auch der kommerziellen Schmuddelästhetik, der Werbetafeln und vorgeblendeten nicht aufeinander abgestimmten Glitzerfassaden handelt. Venturi und Scott Brown betrachten den Ist-Zustand der amerikanischen Metropole gerade nicht unter dem Gesichtspunkt der Moderne mit ihren hohen Ansprüchen und ernst gemeinten Planungsutopien, sondern im Sinne einer Fallstudie, die das, was da in der Wüste gleichsam regellos entstanden ist, ernst nimmt. Sie interessieren sich für die Frage, wie derart anarchische Wucherungen überhaupt Bestand haben können und kommen zu dem Schluss, dass viele Großstädte sich ähnlich, also im Sinne expandierender Streusiedlungen entfaltet haben. Letztlich kann die Stadt als ein lesbares sich ständig veränderndes Zeichensystem begriffen werden, in dem es nicht allein um anschauliche Funktionen wie Leben, Wohnen und Arbeiten geht, sondern auch um Werbebotschaften, um Stadtmarketing und andere etwa in zeichenhaften Fassaden zu beobachtende Repräsentationsformen. Es geht am Ende nicht darum, Las Vegas zu kopieren, sondern daraus (gerade auch aus den Fehlern)

⁵ Robert Venturi / Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas, The forgotten Symbolism of Architectural Form, Cambridge Massachusetts, 1972

Erkenntnisse und Schlüsse zu ziehen. Christian Helwing trägt diesen Überlegungen insofern Rechnung, als er mit seiner Gestaltung des Schaufensters und der Entscheidung für den Schriftzug EAT. den Ausstellungsraum mit den anderen Fassaden des Essener Stadtraums verschränkt.

EAT. - Konzept für Essen

Gewisse Parameter der Moderne finden sich im Schriftzug der schon erwähnten Londoner Sandwichkette und in deren Corporate Identity wieder. Die Verwendung der serifenlosen, also „modernen“ Satztype Helvetica, das Weglassen jedes unnötigen designerischen Ballasts im Erscheinungsbild der Restaurants, bis hin zum Mobiliar, die Speisekarten, Annoncen und ein minimalistischer Internetauftritt machen EAT. unverwechselbar. Und obwohl hier bestimmte, längst existierende Vorstellungen neu kombiniert und weiterverwendet werden, ist die Art, wie die sachlich - karge Typographie der Moderne und ein bestimmtes Konzept für schnell verfügbare Speisen zusammenfinden, doch typisch und stilbildend. Der Namenszug **EAT.** mit dem abgerundeten Punkt dahinter, stellt auch für Christian Helwing eine Möglichkeit der Zeichensetzung im Sinne einer bewussten Übernahme aus London dar. Schließlich steht das englische Wort „eat“ für „Essen“, ließe sich also auch wie die wörtliche Übersetzung des Namens der Ruhrmetropole, in der der Kunstverein zuhause ist, lesen und verstehen. Auf diese Weise scheinen im auf der Außentür präzise platzierten Titel der Ausstellung gleich drei Bedeutungsebenen auf. Diejenige einer serifenlosen Moderne, die eines einprägsamen Zeichens besagter Londoner Sandwichkette und letztlich auch diejenige eines für Außenstehende durchaus merkwürdigen Synonyms: Essen in Essen.

Dirk & Maik

Dem aufmerksamen Betrachter ist längst aufgefallen, dass die von Helwing eingezogenen schwarzen Rigipswände in einer bestimmten Höhe enden. Diese etwa 2,80 m hohe Oberkante nimmt konsequent die Höhe der großen Schaufensterscheibe auf. Mit anderen Worten: der Rhythmus der Fenstergliederung findet im Raum seine Entsprechung und seinen Nachhall. Auch das diagonal mit schwarzer Farbe bemalte Schaufenster entspricht erkennbar der Form bzw. dem Grundriss der durch die Teilung dreieckigen Raumsegmente. Alles scheint aufeinander abgestimmt und konsequent auf architektonische Vorgaben zu reagieren. Mit einer Ausnahme: Die Seitenwand im Raum 2, welche unmittelbar an das Büro des Vereins angrenzt, wurde von Helwing als von diesem Kanon abweichend gestaltet. Die Oberkante ihres schwarzen Anstrichs liegt etwa 8 cm unter derjenigen der Rigipswände. Dieses Detail, das nicht unmittelbar aus den Elementen des Raumes hervorgeht, erweist sich als eine besondere Hommage an eine vorangegangene Ausstellung. 2005 haben die Brüder Dirk und Maik Löbber in ihrer Ausstellung „Schicht“ den Raum ganz in Schwarz getaucht. Nur ein schmaler weißer Streifen, der im Sinne des Goldenen Schnittes bestimmt war, blieb unter der Decke erhalten. Bei den Vorbereitungen zu EAT. entdeckte Helwing unter der inzwischen mehrfach darüber gedeckten weißen Wandfarbe diese Löbber-Obergrenze als plastisch sich etwas abhebende Kante. Konsequenter Weise hätte er diesen feinen Grat abschmiegeln, überstreichen und den Raummaßen angleichen müssen, entschied sich indessen für eine Wiederaufnahme und damit auch für eine regelrechte Thematisierung der Löbber'schen Arbeit in der Installation EAT.. Entdeckt man schließlich diese kleine Abweichung, erweist sie sich am Ende als eine nicht unmittelbar evidente aber doch konsequente Hommage an das Kölner Künstlerduo, das mit äußerlich ähnlichen Mitteln, aber

doch mit einem ganz anderen Konzept vor einigen Jahren auf den leeren Ausstellungsraum reagiert hat.⁶

Sprudelkasten

Es fällt sowohl Architektur- und Designkennern, aber auch den meisten unvoreingenommenen Besuchern auf, dass neben dem vom Büro aus benutzbaren Eingang in Raum 2 ein Kasten Mineralwasser mit einem schwarzen kubischen Aufbau steht. In der Tat ein normaler handelsüblicher Wasserkasten, der für die dort Arbeitenden und Besucher eine willkommene Erfrischung anbietet. Doch mit seiner plastischen Erweiterung wird er zu einem irritierenden skulpturartigen Gebilde, welches sich aus der funktionalen hellgrünen Plastikbox und dem solide gearbeiteten minimalistischen Aufbau zusammensetzt. In der Tat ist dieses im positiven Sinne merk-würdige Ensemble ein Bestandteil der Ausstellung und von Helwing genau dort verortet worden, an der sich gewohnheitsgemäß schon immer ein Kasten Sprudel befand. Die Entscheidung für eine derartige Intervention ergab sich aus Beobachtungen während des Ausstellungsaufbaus. Der Griff in den Sprudelkasten gehört somit zum Kanon der normalen Verhaltensweisen in diesem Büro. Und um die Hervorhebung bestimmter Handlungsabläufe und Verhaltensweisen geht es ja in der gesamten Ausstellung. Rein formal oder skulptural gesehen, wäre der Aufbau auf dem Sprudelkasten eben nur ein schwarzer Kubus, wenn nicht alle diejenigen, welche zu einer Flasche Mineralwasser greifen, nun automatisch von oben durch diesen leeren schwarzen Würfel hindurchlangen müssten, um an ihr Ziel zu gelangen. Sie machen einen Umweg durch einen funktionslosen aber durchaus vorhandenen Leer-Raum. Helwing schuf mit dieser Eingangsskulptur auf intuitive Weise ein disfunktionales Analogon zu anderen im Ausstellungsraum vorhandenen Elementen. Der Griff in den Sprudelkasten wird zum Griff in eine schwarze Leere, zu einer Bewusstmachung sowohl eines Habitus, als auch zum Be-Greifen eines faktisch vorhandenen Leerraumes. Und solche durchaus erwägenswerten Leer-Räume gibt es mehrfach auch im Ausstellungsraum selbst, denken wir an den unzugänglichen Dreiecksraum in der Mitte oder den kleinen Lagerraum am hinteren Ende von Raum 2. Gerade bei Letzterem greift die Hand des (neugierigen) Betrachters tatsächlich ins Leere, wenn sie das schwarze Dreieck über dem Türblatt berühren möchte.

Revision der Verhaltensweisen

Die Auseinandersetzung mit den in der Installation EAT. vorhandenen Elementen gipfelt so gesehen nicht in einer still verharrenden Betrachtung, sie ist keine aus der Distanz erfolgende Meditation über das, was wir hier sehen, sondern eine permanente Betrachtung und Beobachtung auch eigener Verhaltensweisen im Raum und deren gedankliche Revision. Das Betreten der Raumabschnitte, der abrupte Halt vor einer schwarzen Wand, der vergebliche Versuch die hintere Tür zu öffnen, ja selbst der Griff in den Sprudelkasten sind Erkenntnis stiftende Verhaltensweisen, welche in diesem Raumensemble gleichsam programmatisch angelegt sind. Die Möglichkeit, einen unzugänglichen, den Blicken verborgenen Raum als vorhanden zu begreifen oder den Titel der Ausstellung mit der Stadt Essen in Verbindung zu bringen, gehört ebenfalls zu dieser besonderen Form ästhetischen Raisonnements. Immer handelt es sich dabei um sinnliche, zunächst durchaus körperliche Erfahrungen, welche in Analysen und Erkenntnisse umzuschlagen in der Lage sind.

⁶ Maik und Dirk Löbber, Schicht, Katalog aus der Schriftenreihe des Kunstvereins Ruhr, Texte Anne Schloen und Peter Friese, Essen 2005

Indem er solche Kopplungen in seiner Arbeit stimuliert reagiert Helwing auf die Bemühungen und Forderungen der konstruktivistischen Avantgarden Kunst und Leben ineinander übergehen zu lassen, Verbindungen zwischen dem Alltag und der in der Regel von diesem abgehobenen symbolischen Sphäre der Kunst herzustellen. Die Verbindung findet immer dann statt, wenn eine „normale“ Handlung mit einer ästhetischen Erfahrung identisch wird. Und für diese Übergänge und Deckungsgleichheiten gibt es in EAT. gleich mehrere Indikatoren. Indem der Betrachter im bewussten Nachvollzug seiner eigenen Verhaltensweisen die einst formulierten Ansprüche am eigenen Leibe erfährt und reflektiert, wird er zum Komplizen des Künstlers und zur jeweiligen Hauptperson innerhalb der Kunst.

Das Denken des Körpers

Erfahrungen, wie sie in Helwings begehbarer Arbeit möglich sind, könnten mit einer Tradition raumbezogener Konzeptkunst in Verbindung gebracht oder als ihr Nachhall verstanden werden. Man denke an die Korridor Pieces von Bruce Nauman, an die Raumschnitte und subtilen Interventionen Michael Ashers, Dan Grahams betretbare Werke mit ihren Innen-Außen Reflexionen, an den Umgang mit Material und Raum bei den Künstlern der Minimal Art, welche die Wahrnehmungsbedingungen schließlich zum Thema ihrer Arbeit machten. Auch der junge Chris Burden wäre hier zu nennen, der bei einigen seiner Werke mit seiner (den Blicken der Betrachter verborgenen) Anwesenheit arbeitete. Besonders Bruce Nauman mobilisiert eine Form des Denkens und Wahrnehmens, welches etwas, das den Sinnen zunächst oder auf Dauer entzogen ist, ernst nimmt und mit ihm rechnet.⁷ Friederike Wappler spricht in Bezug auf seine Arbeit zu Recht von einem „Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert“.⁸ Bei allen diesen Positionen geht es darum, sich als Betrachter aktiv sowohl körperlich als auch gedanklich auf (vom Künstler absichtsvoll hergestellte) faktische Gegebenheiten einzulassen und ihr Zusammenwirken und die eigene Rolle darin zu begreifen. Letztlich geht es darum zu einer eigenständigen, durchaus kritischen Position gegenüber den künstlerischen Vorgaben und den eigenen Wahrnehmungen zu gelangen. In diesem Sinne hat die Arbeit Helwings – gewollt oder ungewollt – etwas mit den genannten amerikanischen Positionen gemeinsam. Zumindest weist seine künstlerische Haltung gewisse Affinitäten gegenüber den Haltungen der älteren Kollegen auf. Auch bei Helwing werden diejenigen, die bereit sind, sich auf eine Installation einzulassen, wie von selbst zu Agierenden und Beteiligten, die erfahren können, wie sich eine ansonsten für Kunst obligate „ästhetische Distanz“ rigide abzubauen vermag, um sich kurze Zeit später, oder beinahe gleichzeitig als neue, durchaus reflektierbare Erfahrung im Bewusstsein wieder einzustellen. Und immer geht es auch um die körperliche Anwesenheit des Betrachters im Raum und die dadurch gegebenen besonderen ästhetischen Erfahrungen.⁹ Dass bei Christian Helwing die Formen, Ideen, Theorien und Utopien der architektonischen Moderne und Postmoderne erfahren, begriffen und kritisch überdacht werden, ist (ganz im europäischen Sinne) Grundlage und Thema seiner Arbeit.

⁷ Ein überzeugendes Beispiel bildet Naumans berühmtes „Concrete Tape Recorder Piece“ aus dem Jahr 1969

⁸ Friederike Wappler, Ein Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert, gerät ins Rotieren, in: Bruce Nauman, Versuchsanordnungen, Werke 1965 – 1994 Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 1998, S. 91

⁹ Die Körpergebundenheit unserer Wahrnehmungen wird plausibel dargestellt von Maurice Merleau-Ponty, in: ders., Phänomenologie der Wahrnehmung, deutsche Übersetzung von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. 352