

Spuren, Lager, Eis und Wachs

Zu einigen Erinnerungsmetaphern im Werk von Mic Enneper

"Ohne geschichtliches Eingedenken wäre
kein Schönes."

(Th.W. Adorno, Ästhetische Theorie)

Phänomene der Erinnerung und des Gedächtnisses haben Konjunktur. In der bildenden Kunst ist das Erinnern in den letzten Jahren zu einer vielfach aufgegriffenen und gestalteten Kategorie geworden. Als explizites Sujet der Kunst äußert sich die Rückbesinnung auf Vergangenheit dabei in sehr unterschiedlichen Ansätzen: Während sich die Appropriations- und zitat-Kunst mit der – ironischen oder affirmativen - Wiederbelebung von Werken und Richtungen der Kunstgeschichte befaßt, tendieren andere Künstler zur autobiographische Aufarbeitung der individuellen Vergangenheit. Auch die konkrete Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen, besonders mit der Geschichte des Dritten Reichs und der Judenvernichtung, hat in den achtziger und neunziger Jahren zu mannigfaltigen künstlerischen Formulierungen gefunden. Und schließlich wurde die Thematisierung des Erinnerns und Gedenkens selbst für viele Künstler zum zentralen Inhalt ihres Oeuvres.

Auch die kulturtheoretische Forschung hat sich in den vergangenen Jahrzehnten verstärkt mit Formen und Funktionen des Erinnerns – und mit dessen negativem Komplementär, dem Vergessen – befaßt. Zu den grundlegenden Untersuchungen zur Memoria-Thematik gehören z.B. die Beiträge G.F. Jüngers¹ und vor allem des Literaturwissenschaftlers Harald Weinrich². In jüngerer Zeit war es der Kreis um die Kulturwissenschaftler und Ägyptologen Aleida und Jan Assmann³ sowie um den Sprachwissenschaftler S.J. Schmidt⁴, die das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Begriffen wie Geschichte, Vergangenheit, Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen weiter ausgelotet und unserem Vorstellungsvermögen näher gebracht haben.

¹ G.F. Jünger: Gedächtnis und Erinnerung. Frankfurt/M. 1957

² H. Weinrich: Typen der Gedächtnismetaphorik. In: Archiv für Begriffsgeschichte, 1964, S. 23-26

³ J. Assmann und T. Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M. 1988. A. Assmann u. Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/M. 1991. A. Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Assmann/Harth (Hg.) 1991, S. 13-35

⁴ S.J. Schmidt (Hg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Forschung. Frankfurt/M. 1991. S.J. Schmidt: Gedächtnis – Erzählen – Identität. In: Assmann/Harth (Hg.) 1991, S. 379-397

Spuren

Mic Enneper beschäftigt sich seit den ersten Anfängen seiner Arbeit als Künstler mit unterschiedlichen Zeitverhältnissen und ihren künstlerischen Darstellungsformen. Bewußter und intensiver, als in der bildenden Kunst, die ja per se durch die Prozesse ihrer Herstellung und Wahrnehmung stets an den Zeit-Faktor gebunden ist, traditionell üblich, erforscht Enneper das komplexe Verhältnis von Kunst und vergangener bzw. vergehender Zeit. Deren Idee und Wesen erschöpfen sich für ihn keineswegs in der durch die Bewegung des Uhrzeigers meßbaren Dauer, die etwa zur Herstellung eines Werks oder zu dessen Betrachtung nötig ist. Zeit ist in seiner Bildwelt immer auch auf Aspekte wie Einmaligkeit und Vergänglichkeit, Geschichte und Erinnerung bezogen.

In den siebziger Jahren nahm Enneper in abgelegenen, naturwüchsigen Landschaftsräumen unspektakuläre künstlerische Eingriffe vor, deren Resultate er im selben Moment zugleich ihrer Verwischung und Verwitterung preisgab.⁵ Prototypisch für diese vom Künstler selbst schlicht als 'progetti d'arte' titulierten, frühen Arbeiten steht das erste Projekt von 1976: In einem Waldstück bei Köln plazierte er weiße Nesseltücher und beobachtete mit der Fotokamera deren Veränderungsprozeß im Verlauf eines Jahres; in Korsika schichtete er 1978 mit Tüchern bedeckte Steine zu fragilen Pyramiden aufeinander; in der Toscana begann er 1982, quasi-architektonische Gebilde aus Naturmaterialien und Fundstücken in Innenräumen leerstehender Häuser zu installieren. Zwar entstanden somit seine ersten tatsächlich als materielle Werke zu bezeichnenden Arbeiten; immer noch aber kreisten diese Projekte um die Idee der Vergänglichkeit und Unwiederholbarkeit eines Kunstwerks. Die Spuren, aus denen solche Arbeiten sich in manchmal kaum wahrnehmbarer Weise konstituierten, verweisen über ihren konkreten Ortsbezug hinaus auf eine sehr alte und weitverbreitete Erinnerungs-Metapher. Die Spur als ambivalentes Symbol einerseits für den Verlust des Vergangenen, andererseits für dessen mögliche Wiederherstellung, hängt eng zusammen mit der Schrift-Metapher, deren Verallgemeinerung sie – als unabhängig von festen Codes - repräsentiert. Eine besondere Rolle spielte das Denkbild der Spur in der Psychologie und

⁵ Ennepers Landschaftsprojekte stehen in dieser Hinsicht Arbeiten von Hamish Fulton oder Peter Huntington wesentlich näher als etwa den fast schon rituellen Wiederholungen ein und desselben Themas, wie wir sie von Richard Long kennen. Ennepers besondere Bewunderung aber gilt Walter de Marias stillen und klaren Werken wie etwa seinem in New York installierten 'Broken Kilometer'.

Psychoanalyse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, als man im Gedächtnis den Träger der Spuren sah, die sich als Resultate vergangener Einwirkungen darin eingeschrieben haben. "Die Spur", schrieb Walter Benjamin, "ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ."⁶

Mic Enneper hielt seine Landschafts-Situationen und ihre Stadien des Vergehens in schwarz-weiß-Fotografien fest und wirkte so ihrem Vergessen erinnernd entgegen. Die Fotografie wurde seither zum unentbehrlichen Medium der visuellen Konservierung seiner im Dreieck zwischen Konzept-, Minimal- und Land Art angesiedelten Kunst. Ohne die Fotografie wäre unsere Vorstellung von der ehemaligen Existenz eines Projekts gar nicht oder nur sehr bruchstückhaft vorhanden. In Benjamins Medientheorie wird das fotografische Medium in diesem Sinne zum modernen Inbild der alten Spur-Symbolik. Durch sie prägt sich – in Form von Licht - die Spur der Vergangenheit in das Bewußtsein der Gegenwart ein.

Lager

Seit 1987 entstehen Ennepers Projekte ausschließlich in Innenräumen – zumeist handelt es sich um als solche ausgewiesene Ausstellungsräume in Museen, Galerien und anderen Institutionen, für die er seine Arbeiten speziell konzipiert und realisiert. Erneut geht es in erster Linie, wenngleich unter vollkommen veränderten Voraussetzungen, um das Verhältnis zwischen Kunstwerk und umgebendem Raum, vor allem um die Veränderungen der Raumwirkung und -wahrnehmung durch die installierten Objekte. Gigantische schwarze, teilweise begehbare Kuben und Quader füllen die Räume manchmal beinahe aus, unterteilen und transformieren sie so, daß der Betrachter diese auf ganz neuartige Weise erlebt. Das Innere dieser mächtigen Gebilde ist zumeist an den menschlichen Maßstab angepaßt; es sind an Architektur angelehnte "Behältnisse", "Nachbildungen menschlicher Wohnstätten im weitesten Sinne" (Claudia Schink). Genötigt, sich um die Gebilde herum zu bewegen und in diese einzutreten, wird für den Betrachter Zeit zu einem die Erschließung von Ennepers Kunst unmittelbar bedingenden Faktor. "Möbliert" sind sie mit Gegenständen von teils rätselhafter, nicht selten bedrohlicher Ausstrahlung. Im Kontext mit den Titeln öffnen sich Assoziationsfelder, die über das unmittelbare Erleben der Skulpturen in Zeit und Raum hinaus historische Erinnerungen evozieren. Geschichtliches wird z.B. in den Arbeiten "Lager 50'56'/6'57' Nord-Ost" und "Lager

⁶ W. Benjamin: Spur und Aura. Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 560

51°2'72' Nord-Ost" thematisiert, die der Künstler 1991 schuf. Ein dritter Entwurf für ein in Genf geplantes Lager-Projekt blieb unausgeführt. Obwohl es sich bei den Formeln der Titel lediglich um die geographischen Koordinaten der Installationsorte handelt - die Kölner Josef-Haubrich-Kunsthalle sowie das Museum Morsbroich in Leverkusen - , klingen in dem Wort "Lager" insbesondere für deutsche Ohren ganz konkrete Assoziationen an die Menschen- und Vernichtungslager der Nationalsozialisten an. Von den leeren Regalfächern, die das Innere des Leverkusener "Lagers" gliederten, fühlte sich Claudia Schink an die Katakombengräber der verfolgten Christen im alten Rom erinnert; zugleich kann man an eine Art Archiv, ein Aktenlager denken, vorgesehen für die Unterlagen zahlloser menschlicher Existenzen und erfüllt von einer unheimlichen, kafkaesken Atmosphäre.

Ennepers Formulierung des geschichtlichen Vermächtnisses steht dabei gewissermaßen konträr zur Historienkunst, wie die Kunstgeschichte sie überliefert. Diese war nicht nur für die erinnernde Mahnung, sondern vor allem für die ideologische Interpretation des Geschehenen zuständig und hatte das vom jeweiligen Auftraggeber verlangte Vergangenheitsmodell zu bedienen. Auch ist Enneper kein Historienkünstler unserer Tage wie etwa Christian Boltanski, der mit seinen "Archives" eine ähnliche Visionen der Bürokratie erzeugt wie Enneper mit seinen Lagern. Doch, so schreibt Claudia Schink, "während Boltanski als Künstler jüdischer Abstammung das Gedächtnis eines ethnischen Opferbewußtseins zur Sprache kommen läßt, nennt Enneper als deutscher Künstler die Ebene des Aggressors... [er thematisiert] nicht die Schuldigkeit eines Täter-Volkes, sondern sein 'Lager' erklärt sich, weil es Tötungskammern gegeben hat. Durch Titel und Präsentation weist der Künstler subtil auf das historische Vermächtnis hin."⁷ Auch vom Geschichtswerk eines Anselm Kiefer, dessen Historienbilder der siebziger und achtziger Jahren aufgrund ihres provokanten Spiels mit der nationalsozialistischen Bild- und Symbolsprache heftige Kontroversen auslösten⁸, unterscheiden sich Ennepers Verweise auf die deutsche Vergangenheit; verhaltener, distanzierter, weniger ausdrücklich bilden sie innerhalb des komplexen Gefüges seiner Installationen resp. Denkgebäude tragende Pfeiler, die aber immer wieder von anderen Aspekten der Arbeiten überlagert und ergänzt werden.

⁷ C. Schink: *Mysterium Tremendum. meditationen zu der Werktrilogie "Transit" von Mic Enneper*. In: *Ausst.kat. Städt. Museum Leverkusen Schloß Morsbroich u.a.* 1995, o.S.

⁸ Vgl. hierzu: S. Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1982*. Köln 1999

Jenseits der konkret benennbaren historischen Bezüge erweitert das Bild des Lagers – ähnlich wie das von Enneper ebenfalls zitierte des "Arsenals" - die Memoria-Metaphorik um ein weiteres elementares Motiv. Laut Harald Weinrich gibt es überhaupt nur zwei Ursprungsmetaphern – beide der antiken Rethorik entstammend – für die zwei grundsätzlich zu unterscheidenden Bereiche des Erinnerens und des Gedächtnisses – A. Assmann spricht von der "Doppeltheit des Phänomens Memoria".⁹ Während nämlich Erinnerung – versinnbildlicht durch dynamische Bilder wie die Wachstafel und der darauf vom Vergangenen ins Gegenwärtige verlaufenden Spur – als stets aktiver, dem Denken naturgegebener Vorgang interpretiert wird, funktioniert das Gedächtnis wie ein künstlich angelegter Speicher, bildhaft dargestellt als großer Lagerraum, als Magazin, unbeweglich und starr an einen Ort gebunden. Das Magazin ist der Raum, in dem die Ereignisse der Vergangenheit, in Form von Daten, Fakten und Akten, systematisch gesammelt werden; es ist im Unterschied zur Spur eine räumliche Metapher zumeist architektonischer Prägung. Auch diese alte kulturhistorischen Ikonographie des Gedächtnisses lebt in Ennepers Innenrauminstallationen fort.

Bibliothek, Archiv, Museum

Vor ihrer Ausführung spielt der Künstler seine Projekte oft an Modellen durch; nicht immer kommt es dann zur Übertragung eines Modells in eine Raumarbeit. 1994 erarbeitete er gemeinsam mit seiner Partnerin, der Künstlerin und Schriftstellerin Claudia Schink, das Buchprojekt "Die Lehre der Architektur I", das u.a. drei nicht verwirklichte Modelle dokumentiert: "Das Museum", "Die Bibliothek", "Das Archiv". Im Maßstab 1:10 fertigte der Künstler ca. 1 Meter hohe Architekturmodelle an, die in ihrer formalen Reduktion und erhabenen Monumentalität an babylonische oder altägyptische Tempelanlagen und im selben Moment an Architekturentwürfe des Faschismus erinnern. Irritiert wird diese Assoziation allein durch das jeweils aus der Symmetrieachse herausgerückte Obergeschoß der Bauwerke, das diesen einen Anflug von postmoderner Spielerei verleiht. Andererseits geht von diesem massiven Gebäudeaufsatz eine damoklesschwertartige Bedrohung aus. Die maßstabsgerecht eingefügten Menschenfigürchen wirken winzig, zerbrechlich und hilflos angesichts des über ihnen schwebenden Steinblocks. Mit diesen – freilich experimentell zu

⁹ Vgl. Assmann/Harth 1991, S. 13

verstehenden – Annäherungen Ennepers an die totalitäre Sprache der Architektur geht erneut eine Erweiterung seines Repertoires der Gedächtnis-Metaphorik einher. Museum, und Archiv, besonders aber die Bibliothek sind Gedächtnis-Topoi schlechthin. Als architektonische Räume sind sie Konkretisierungen des Lagers oder Arsenal; als Bewahrer von Schriftlichem stehen sie zugleich mit der dynamischeren Ikonographie der Erinnerung in Verbindung.

Kulturgeschichtlich hat sich vor allem um die Topoi "Bibliothek" /"Archiv" ein weiter Horizont von Konnotations- und Assoziationsfeldern herausgebildet; sie sind eine der verbreitetsten räumlichen Gedächtnismetaphern in der westlichen Kultur überhaupt.¹⁰ Aufgrund ihrer Symbolisierung des Erwerbens, Bewahrens und Tradierens von Wissen und Erinnerung verweisen Bibliothek und Archiv auf einen entscheidenden Motivstrang der kulturellen Tradition. Sagenumwoben sind die großen historischen Bibliotheken von Athen, Pergamon oder Alexandria. In dem allegorischen Verseops "The Faerie Queen" (1590-96) des englischen Dichters Edmund Spenser gibt es das Schloß der Alma (= Seele), dessen wie ein Archiv oder eine Bibliothek ausgestatteter Raum des Gedächtnisses von einem uralten Greis bewohnt wird, der aber über ein unendliches Erinnerungsvermögen verfügt.

Auch in der Moderne ist das semantische Bedeutungsfeld "Bibliothek"/"Archiv" als Erinnerungsspeicher vielfältig belegt, etwa durch Autoren wie Elias Canetti, Umberto Eco oder Jorge Luis Borges, der ein geradezu verstörendes, schwindelerregendes Bild von der Bibliothek als Gedächtnis des Universums entwarf.¹¹ Auch die bildende Kunst der Gegenwart hat dem Thema wiederholt Gestalt gegeben; erinnert sei exemplarisch an die Arbeiten von Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdson oder jüngst Rachel Whitebread mit ihren Negativ-Abdrücken von Bücherregalen.

Feuer, Eis, Wachs

Trotz ihrer monumentalen Erscheinung und schwerwiegenden Thematik sind Ennepers Innenraum-Projekte in ihrer transitorischen Qualität noch eng mit seinen frühen Landschafts-Installationen verwandt. Ja, ihre eindrucksvollen Formate bedingen geradezu ihre nurmehr temporäre Existenz: Die stets genau auf die jeweilige Raumsituation abgestimmten Projekte entfalten einzig in situ ihren Sinn. Nach Beendigung einer Ausstellung sind sie andernorts nicht weiter verwendbar, und

¹⁰ Assmann 1991, S. 13-35

¹¹ J.L. Borges: Die Bibliothek von Babel (1941). In: Ders.: Labyrinth. München 1979, S. 172-181

das Sammeln und Lagern ihrer Bestandteile wäre dementsprechend sinnlos. Die Arbeit des Erinnerns an das jeweilige Stück ist vor allem Sache der Fotografie, die präzise, nüchterne Ansichten davon aufbewahrt. Daneben sind es die Modelle, die den Räumen als – wenn auch miniaturisierte – Medien des Überdauerns dienen. Die monographische Dokumentation der dreiteiligen Arbeit "Transit", die Enneper 1992-1994 verwirklichte, veranschaulicht aufs eindrucksvollste, wie sich ein solcher Dekonstruktionsvorgang sukzessive zu einem autonomen Werk verselbständigt; der übergeordnete Titel "Transit" verweist auf einen Prozeß, einen Verlauf, einen Ortswechsel innerhalb eines begrenzten Zeitraumes. Ausgehend von der Leverkusener Arbeit "Lager 51°2'/72' Nord-Ost", besteht das zweite Stadium von "Transit", genannt "Eismeer"¹², aus den zerlegten Bruchstücke jener ersten Arbeit, während der dritte Teil, übertitelt "Autodafe"¹³, nichts als die kegelförmig angehäuften, schwarzen Residuen der verbrannten ehemaligen Installation zeigt. Das "Lager" mußte also verschiedene "Aggregatzustände" der Zerstörung durchlaufen, um am Ende zu einer neuen, eigenständigen Form zu finden. "Trotz ihrer zweimaligen Verwandlung", so Claudia Schink, "hat die Konzeption 'Transit' ihren tiefgehenden Sinngehalt nicht eingebüßt... Die 'heilige Asche' bildet den weiter nicht reduzierbaren 'Rest' des Genichteten, der alles enthält, und nichts."¹⁴ Das Ende eines Werks und der Anfang eines neuen im Feuer ist auch unter gedächtnismetaphorischem Aspekt vollkommen einleuchtend: Ähnlich wie die Spur ist das Feuer von ambivalenter Symbolik und steht im Kontext mit Zeit und Geschichte zum einen für die Verwüstung und das Vergessen von Zeit; zum anderen ist es die Voraussetzung für die Erneuerung des Vernichteten. Der schrittweisen Komprimierung des künstlerischen Materials bis auf seine irreduziblen Asche-Rückstände folgte 1996 eine weitere Arbeit, die den von Caspar David Friedrich entlehnten Titel "Eismeer" erneut aufgriff und die damals begonnene Konzeption mit anderen Mitteln und Materialien fortsetzt. Zufällige Absplitterungen und Fragmente des einstigen Raumkörpers wurden einzeln in Paraffinblöcke eingegossen und in den Räumen des Römisch-Germanischen Museums in Köln zu einem raumgreifenden Bodenensemble arrangiert. Von dem Bild des am Eisberg zerschellten Schiffes hatte Enneper hier sein Interesse auf die Qualität des Eises

¹² realisiert in Berlin

¹³ realisiert in Mannheim

¹⁴ C. Schink: Mysterium Tremendum. Meditationen zu der Werktrilogie "Transit" von Mic Enneper. In: Ausst.kat. Städt. Museum Leverkusen Schloß Morsbroich u.a. 1995, o.S.

selbst verlegt. Vor allem die konservierende Qualität des Eises regte ihn zur Verwendung des milchig-weißen Paraffins als Ummantelung seiner Installationsrelikte an. Die temperaturabhängige Veranlagung zum Schmelzen ist beiden Stoffen gemeinsam, und damit die Fähigkeit, Eingeschlossenes wieder frei zu geben. Wohl aufgrund dieser Eigenschaften findet sich ühbrigens auch das Eis in der Geschichte der Gedchnismetaphern wieder: In Chaucers Gedicht "The House of Fame" (1383) ist der mächtige Gedächtnis-Tempel der Göttin Fama, die die Ruhmesberichte aller Zeiten zu hüten hat, auf einem Eisblock errichtet; dies veranschaulicht den Umstand, daß Fama mit der vergehenden Zeit im Bunde und außerdem recht launisch ist: "An der Südseite haben die eingemeißelten Ruhmesberichte bereits erheblich gelitten, während sie auf der schattigen Nordseite noch gut erhalten sind."¹⁵

Mit den in Paraffin eingelegten Erinnerungen an in der Vergangenheit realisierte Arbeiten, wie Enneper sie in "Eismeer" verbildlicht, korrespondiert das Projekt "Korona", mit dem der Künstler seit 1990 befaßt ist. Die Arbeit mit Materialeinschlüssen aus Bruchstücken älterer Werke wird hier nun in Bienenwachs praktiziert, dessen honiggelbe Färbung und charakteristischer Geruch "Korona" – im Unterschied zu den spröde-kalten Kunstwachs-Arbeiten aus "Eismeer" - eine außergewöhnlich sinnliche Qualität verleihen. Beiden Arbeiten gemeinsam ist gleichwohl das entscheidende Verfahren, Erinnerungsstücke aus der eigenen künstlerischen Biographie in die Gegenwart zu überführen und das materiell nicht mehr Existente so der Gefahr des Vergessenwerdens zu entreißen. Das wächserne Materiel, welches der Künstler als Medium der Aufbewahrung seiner Abbruch-Stücke wählt, ist selbst ein wesentlicher Bedeutungsträger im Kontext der Erinnerungssikonographie; für Harlad Weinrich stellt die Wachstafel, neben dem Magazin, das eigentliche Urbild der Memoria-Metaphorik dar.¹⁶ Wie die Spur, die Schrift und das Feuer bezeichnet sie, als generell offenes, wandelbares Motiv, die lebendige, dynamische Kraft der Erinnerung im komplementären Gegensatz zu den statischen, räumlichen Gedächtnisbildern. In Ennepers "Korona"-Arbeiten sind die eingelegten Fragmente, je nach ihrer Größe und der Dichte der sie bedeckenden Wachshülle, mehr oder weniger gut zu erkennen – wie Erinnerungen, die das erlebte Geschehen in mehr oder minder präziser, klarer Form im Bewußtsein aufscheinen lassen.

¹⁵ Assmann in: Assmann/Harth 1991, S. 15

¹⁶ nach: Assmann/Harth 1991, S. 13

Bedingt durch die besondere Form ihrer Aufbewahrung und Präsentation wurden die Stücke vom Künstler und von seinen Interpreten mit Reliquien verglichen.¹⁷ Nach dem im Reliquienkult herrschenden Prinzip des "pars pro toto" überdauern Ennepers zerstörte Rauminstallationen in Gestalt ihrer eingeschmolzenen Überreste ihre Dekonstruktion. Zugleich lösen sie sich von den alten Zusammenhängen und nehmen den Charakter neuer Projekte an. Aus den zufällig überkommenen Erinnerungsfragmenten entwickelt Enneper eine Art Meta-Konzeption des Erinnerns, die nicht mehr allein auf die im Gedächtnis zu bewahrende Arbeit verweist, sondern das Erinnern selbst zum Thema macht.

¹⁷ Ich verweise insbesondere auf den Text von Claudia Schink im vorliegenden Buch.