

Johannes Meinhardt
Einfachheit und Überkomplexität

I. Malerei

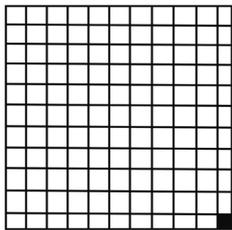
Ein wichtiger Teil der Arbeiten von Steffen Schlichter lässt sich als Malerei wahrnehmen. Zwar gibt es in dieser Malerei nichts, was Malerei im traditionellen Sinn des Wortes wäre: keine Einschreibung der Hand, keinen Strich, keinen Ausdruck, kein Farbsystem, keine Palette, keine Komposition, keine Grundierung, keinen Farbauftrag. Alles, was der Fall

Aus diesen extrem reduzierten, materiell determinierten Materialien und Materialbedingungen hat Steffen Schlichter eine Reihe von unterschiedlichen Modellen entwickelt.

ist, sind einerseits industriell hergestellte Halbfertigprodukte und Materialien: quadratische Spanplatten (in den vier Größen 15 x 15 cm, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm oder 100 x 100 cm) und industriell hergestellte Klebebänder, deren Breite, Länge und Materialität vorgegeben ist (und mit dem Material ist auch dessen Farbe oder sind

dessen verschiedene Farben oder ist sogar dessen Musterung – wie etwa bei Absperrbändern – vorgegeben); und sind andererseits einfache materielle Auftrags- oder eher Aufklebeweisen: die Klebebänder werden linear, ohne Einschnitte oder Verzerrungen aufgebracht, als materielle Geraden. Aus diesen extrem reduzierten, materiell determinierten Materialien und Materialbedingungen hat Steffen Schlichter eine Reihe von unterschiedlichen Modellen entwickelt – die unvermeidbarerweise als Malerei oder wie Malerei wahrgenommen werden: pikturale Gitter oder Raster, streng geregelte Konstellationen von immer gleichbreiten und gleichfarbigen Linien in der quadratischen Fläche.

Das Grundmodell seiner Verfahrensweisen wurde beispielsweise in den 'Gemälden' der NY TAPES 2005, eingesetzt: „Die Arbeiten aus der Serie der NY TAPES benutzen Klebebänder aus New York City. Diese Klebebänder werden hierbei Stoß an Stoß von oben nach unten dann von links nach rechts auf quadratische Spanplatten geklebt. Es wird immer nur eine Sorte Klebeband pro Arbeit ausgewählt. Es verbleibt eine Restfläche sichtbare Spanplatte in der rechten unteren Ecke. Die Größe dieser Fläche ist abhängig von der Breite des Klebebandes im Verhältnis zur Größe der Spanplatte.“¹ Das industrielle Material ist in seinen Dimensionen festgelegt, und so ist auch die Breite und die Farbe der Linien durch die materielle Realität der Klebebänder determiniert. Doch diese Vorgabe wird ihrerseits durch Kontingenzen – Schwankungen, Abweichungen – überlagert: die Länge der Rollen ist leicht unterschiedlich, stimmt nie ganz überein; ihre Breite ist leichten Schwankungen ausgesetzt, die durch Unsauberkeiten beim Schnitt der Rollen entstanden sind; beim Aufkleben der Klebebänder auf die Spanplatten entstehen leichte Abweichungen, die sich durch die Wiederholung immer derselben Klebebewegung aufschaukeln. Die Materialien, Materialbedingungen und Verfahrensweisen bringen also zwei Arten von Kontingenz hervor: eine geregelte Kontingenz auf



Verfahren 1

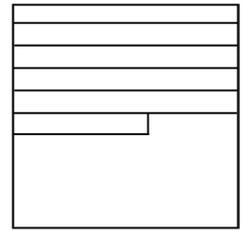
der methodischen Ebene, die dadurch entsteht, dass zwei einfache Maßsysteme, die nicht übereinstimmen, übereinander gelegt werden: das Format der Spanplatten und das Format (vor allem die Breite) der Klebebänder stehen in keinem Zusammenhang und passen nicht zueinander; das repetitive Nebeneinander-Kleben immer neuer Abschnitte der Klebebänder lässt unvermeidbarerweise Reste, Lakunen, leere Stellen übrig. Denn die Klebebänder werden grundsätzlich in ihrer Breite nicht beschnitten; wenn das Band nicht mehr in seiner ganzen Breite auf die Fläche passt, wird es weggelassen. Weiter wird immer eine ganze Rolle Klebeband oder eine Restrolle eingesetzt; auch das Ende der Bänder oder 'Linien' wird nicht kompositorisch entschieden.

Eine zweite Kontingenz aber entsteht aus der schon existierenden materiellen Kontingenz oder Nichtperfektion der Materialien; diese 'Fehler' verstärken sich durch die Iteration immer derselben Verfahrensweise, durch die Wiederholung immer derselben Schritte. „Zu den aktuellen Arbeiten ... möchte ich noch kurz anmerken, dass die Arbeiten aus dem Zusammenspiel verschiedener Informations-/Materialmengen – der Spanplatte als Träger und z.B. 1 Rolle Klebeband einer bestimmten Länge und Breite – und einer definierten Vorgehensweise entstehen. Es sind also keine kompositorisch entwickelten Arbeiten, sondern Ergebnisse des 'Zusammenpralls' spezifischer Parameter und einer bewusst mit scheinbaren 'Fehlern' behafteten, konzeptuellen Handlung.“²

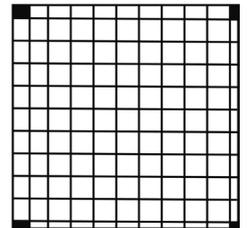
Schlichter hat aus dem Grundmodell (dem ersten Modell) acht weitere pikturale Modelle abgeleitet, die, vor allem durch Schichtung, immer komplexer werden. Das beginnt zweitens damit, dass, wenn eine Rolle Klebeband nicht ausreicht, um die Fläche durch die Iteration der nebeneinander gesetzten Bänder zu bedecken, das Band irgendwo auf der Fläche zu Ende ist, so dass ein Teil der Fläche auf völlig kontingente und unvorhersehbare Weise frei (unbedeckt) bleibt.

Eine verwandte Verfahrensweise geht von der Mittelsenkrechten und -waagerechten (nicht von der oberen und linken Kante) aus. Dabei wird die quadratische Fläche von der Mittelsenkrechten und -waagerechten aus immer wieder halbiert. Wenn, drittens, das Klebeband lang genug ist, führt das, zu Überschneidungen der einzelnen Linien, so dass vier nahezu identische Restquadrate an den vier Ecken der Fläche entstehen. Ist das Klebeband, viertens, aber kürzer, bleiben auch in der Fläche unbedeckte Rechtecke der Spanplatte übrig. Bei diesen Halbierungen werden Abweichungen und Unsauberkeiten zugelassen, die zunehmend die Symmetrie der Fläche stören. Denn solche Abweichungen geschehen auch im Fortgang des Verfahrens immer wieder: die Fläche wird auf diese Weise nicht streng geometrisch aufgeteilt, sondern sie wird in einem Spiel der Abweichungen und Störungen geometrisch immer unverständlicher, immer weniger in ihrer Ordnung durchschaubar.

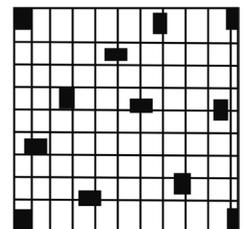
In einem fünften Schritt schneidet Schlichter das Klebeband nicht mehr



Verfahren 2

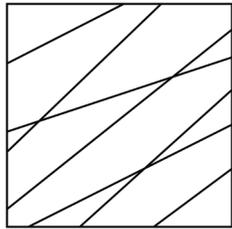


Verfahren 3



Verfahren 4

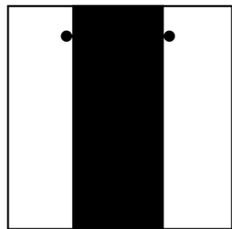
In einem Spiel der Abweichungen und Störungen wird die Fläche geometrisch immer unverständlicher.



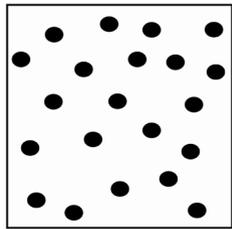
Verfahren 5

an der Rückseite des Trägers (der Spanplatte) ab, sondern wickelt es um den ganzen flachen Bildkörper herum. Die orthogonalen Kanten des Trägers legen streng genommen fest, dass die Bänder alle parallel verlaufen; faktisch aber entstehen durch geringe Winkelverschiebungen, die sich in der Iteration des Verfahrens vervielfältigen oder aufschaukeln, irritierende, die Ordnung störende oder sogar zerstörende, unbegreifbare Wirkungen; etwa weil sich Bänder, die nicht parallel bleiben, einander kreuzen, und so zum einen irrationale Winkel bilden, zum anderen Schichtungen erzeugen. Die Überlagerungen der materiellen Bänder werden wie lineare Übermalungen wahrgenommen; bei diesen Übermalungen kann das Auge aber keine unterscheidbaren, übereinander geschichteten Flächen mehr erfassen, sondern bekommt nur jeweils einzelne, lokale Momente der Über- und Unterdeckung des geklebten Bandes zu sehen (Gerhard Richters „Vermalungen“ arbeiten vergleichbar mit einer endlosen Linie, einem durchlaufenden Pinselstrich). So entsteht im Materiellen und Haptischen ein Relief aus Überlagerungen, im Pikturalen und Visuellen aber bildet sich keine sichtbare Schichtung, keine gestaffelte Tiefe, sondern es zeigen sich nur lokale Störungen, lokale Verdeckungen, die für den Blick eine Art

Erst wenn beide Seiten der Tafel als gleichwertige Seiten eines flachen quadratischen Objekts gesehen werden, wird die Begründung verständlich.



Verfahren 6



Verfahren 7

visuelles Dickicht erzeugen; ein Dickicht, dessen Tiefe unmessbar bleibt, nur als Dichte erfahrbar wird. Wird das Klebeband sechstens so senkrecht um den Bildkörper gewickelt, dass es die Löcher, die in die Rückseite zum Aufhängen der Tafel symmetrisch hineingebohrt worden waren, nicht überdeckt, scheint diese Beschränkung auf eine senkrecht doppelt eingegrenzte

Fläche auf der Vorderseite der Tafel unmotiviert zu sein; erst wenn beide Seiten der Tafel, Vorder- und Rückseite, als gleichwertige Seiten eines flachen quadratischen Objekts gesehen werden, wird die kompositionslose, nämlich funktionale Begründung dieser begrenzten Fläche verständlich; zugleich aber schlägt die funktionale Wahrnehmung eines dreidimensionalen Gegenstandes immer wieder um in die ästhetische Wahrnehmung einer Bildfläche – die ja nicht einmal zweidimensional ist (es ist eine picturale Fläche, keine Oberfläche), geschweige denn dreidimensional.

Die Gitter aus senkrechten und waagerechten Bändern können auch, siebtens, weggelassen werden und durch nur noch geometrisch ableitbare, also gewusste, implizite, nicht explizit gesehene Linien ersetzt werden. Dieses unsichtbare Gitter determiniert dann die Verteilung einer bestimmten, zum Beispiel durch deren Anzahl in der Verkaufspackung determinierten Zahl von Klebepunkten; diese Verteilung wird schnell so vage und unfassbar, dass sie wie zufällig aussehen kann; und tatsächlich verteilt Steffen Schlichter diese Klebepunkte willkürlich auf der Fläche.

Damit verwandt sind die Arbeiten der achten, der einzigen benannten Gruppe („P.M.“ – Piet Mondrian): die Spanplatten werden um 45° gedreht und als rechtwinklige Raute eingesetzt. Dabei werden waagerechte und senkrechte „Linien“ aufgeklebt, die aber nicht symmetrisch zu den beiden

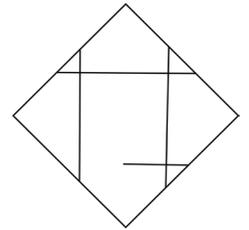
orthogonalen Achsen (die ausgelassen wurden) stehen, sondern verschoben zu diesen aufgesetzt sind. Hier ergibt sich wieder ein unentscheidbares

Hin und Her zwischen funktionaler und ästhetischer Wahrnehmung; von funktionaler Wahrnehmung, die zusammenhangslose Objekte mit jeweils eigenen Kontingenzen erfasst, und von ästhetischer Wahrnehmung, die komplexe kompositionelle Zusammenhänge und damit sinnerfüllte ästhetische Beziehungen in der Bildfläche sieht.

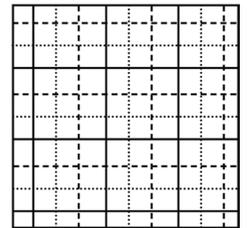
Viele der visuellen Aspekte dieser 'Gemälde' ergeben sich aus der Materialität der Klebebänder: sie können in unterschiedlichem Maße opak, transluzent oder reflexiv sein – was Auswirkungen auf ihre optische Tiefe, auf die Sichtbarkeit oder Erschließbarkeit der farbigen Schichten und Schichtungen hat; sie können dünn und zart, quasi immateriell, oder von massiver, fast rauer Materialität sein; sie können dem entsprechend eher wie Farbschleier oder Farbschichten oder wie materielle Objekte wahrgenommen werden. Indem die materiellen, haptisch-optischen Qualitäten dieser Klebebänder, wenn der funktionale, erfassende Blick in die Wahrnehmung des ästhetischen Zusammenhangs einer komponierten Fläche umschlägt, als rein visuelle Qualitäten gesehen werden. Zugunsten einer rein visuellen Phänomenalität von ihrer Materialität befreit, bereichern diese materiell-haptischen Qualitäten in hohem Grad die pikturale, rein visuelle Sphäre unterschiedlicher Farbqualitäten. Die so entstehende visuelle Präsenz dieser Linien verdankt sich zu einem nicht unwesentlichen Teil der Materialität der Klebebänder. Dieses Umschlagen hatten die russischen Konstruktivisten (besonders Wladimir Tatlin und Iwan Puni) 'Faktur' ('Faktura') genannt und sorgfältig analysiert. In Schlichters 'Gemälden' ist das Spiel des Umschlagens von materiellem Objekt in visuelle Erscheinung ganz zentral: das Gemälde ist zugleich ein Körper mit einer Rückseite und materiellen Kanten; Farbe ist zugleich ein materieller Auftrag und damit eine materielle Schicht, hier ein festes, geklebtes Material, eine Collage; das Gemälde kann auch als pseudofunktionale waagerechte Fläche (wie ein Tablett) verwendet werden.

Die Klebebänder können auch vielfarbig oder gemustert sein, nicht nur monochrom. Das gilt neuntens zum Beispiel für japanische Schmuckbänder aus Reispapier, die schon als Zusammenstellung von drei verschiedenen Farben oder Mustern verkauft werden. Werden diese Bänder dann aufgeklebt, ausgehend vom orthogonalen Kreuz der Mittelsenkrechten und –waagerechten, ergibt sich ein scheinbar ausgewähltes, motiviertes, gewebeartiges Muster. Noch viel verwirrender, in vielen Fällen nicht mehr durchschaubar (nicht mehr auf das Bildungsgesetz, die Verfahrensweise, und auf die Schichtungsverhältnisse hin durchschaubar) werden die Tafeln, wenn Steffen Schlichter Klebebänder einsetzt, die in sich gemustert sind. Durch das zwar aufgrund der benützten Verfahrensweise geregelte, aber durch Abweichungen gestörte, nicht mehr durchschaubare Neben- und Übereinanderliegen immer derselben Muster entstehen scheinbar

Hier ergibt sich wieder ein unentscheidbares Hin und Her zwischen funktionaler und ästhetischer Wahrnehmung.

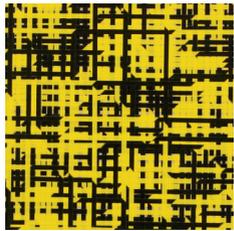


Verfahren 8



Verfahren 9

Die Verfahrensweise der immer weiter fortschreitenden Halbierung der Flächen ist eine Verfahrensweise der reflexiven Selbstanwendung.



Ausschnitt Code 88341

Der Bedeutsamkeitssog solcher Schichtungen ermöglicht und erfordert eine spezifische Art der ästhetischen Wahrnehmung.

chaotische (nicht in ihrer Kausalität, sondern für einen Blick, der visuelle Beziehungen und Relationen sucht, chaotische) Figuren, die nicht miteinander streng identisch sind, die gerade keine sich wiederholenden Muster mehr sind, sondern die sich voneinander leicht unterscheiden, durch Mikrodifferenzen voneinander abweichen: ein Spiel der Identität und der Abweichung, der Wiederholung und der Ähnlichkeit.

Die Verfahrensweise der immer weiter fortschreitenden (allerdings durch kleine Abweichungen gestörten) Halbierung der Flächen, ausgehend vom Mittelkreuz, ist eine Verfahrensweise der reflexiven Selbstanwendung; wie in den mathematischen Reihen, die durch Selbstanwendung entstehen – so in der Fibonacci-Reihe – erzeugen diese selbstreflexiven Reihen Selbstähnlichkeit. Sie entstehen nur im Prozess, lassen sich nicht vorweg berechnen, sondern erzeugen sich durch die Selbstanwendung selbst. Diese Selbstähnlichkeit, wie in den Mandelbrot-Reihen, ermöglicht ein erstaunliches Gleiten in der Größe, eine Selbstähnlichkeit durch alle Dimensionen hindurch.

Die Effekte der Schichtungen und der Selbstanwendung ergeben keine Op Art (die von der Beherrschung optischer Effekte lebt), sondern umgekehrt unkontrollierbare, unvorhersehbare visuelle Wirkungen. Deren Undurchschaubarkeit oder Komplexität verleiht ihnen eine semantische Aura, eine besondere Suggestivität. Einfachste Elemente und einfachste Regeln erzeugen durch ihre prozessuale, additive Schichtung höchst komplexe Ergebnisse, die aus Reihen von Mikrodifferenzen (oder Mikrorhythmen oder Mikrointervallen) bestehen. Die indirekte Methode der Produktion visueller Effekte einerseits durch streng formale, geregelte Verfahrensweisen, andererseits durch Abweichungen oder Störungen, und zuletzt durch unkontrollierbare, selbstähnliche Schichtungen – und damit die indirekte, nichtintentionale Erzeugung höchst komplexer, selbstähnlicher Figuren – bringt vor allem eine starke semantische Suggestion hervor,

eine suggestive Bedeutsamkeit ohne bestimmten Sinn; so wie auch überkomplexe kontingente Verteilungen (der Sternenhimmel) oder wie überkomplexe malerische Verfahren der Abweichung und Störung (zum Beispiel in den „Abstrakten Gemälden“ von Gerhard Richter) einen solchen Sog erzeugen können: den Sog der Suggestion einer nicht mehr fassbaren, überkomplexen Ordnung.

In der Musik lässt sich eine solche Suggestion besser beobachten: leicht versetzte, leicht verschobene Schichtungen einfacher Muster (das klassische Modell dafür sind die „Phase Patterns“ von Steve Reich) erzeugen in ihrer Addition ein komplexes Spiel von Wiederholungen und Verschiebungen, das ganz neue Techniken einer asemantischen Wahrnehmung, einer Wahrnehmung der Abweichungen und verschobenen Schichtungen erfordert. Oder, das zweite Modell, die kompositionelle Dichte eines Musikstücks nimmt immer weiter zu, bis eine überkomplex werdende Ordnung

entsteht, die sich nicht mehr durchhören (also nicht mehr kompositionell nachkonstruieren) lässt und für den Hörer in ein chaotisches Rauschen umschlägt (Pierre Boulez zum Beispiel hat mit solchen Verfahren gearbeitet). Der Bedeutsamkeitssog solcher Schichtungen auch im optischen Bereich ermöglicht und erfordert eine spezifische Art der ästhetischen Wahrnehmung. In der Komplexität dieser Schichtungen geht es nicht mehr um Kompositionen, aber auch nicht mehr um Sinn oder Bedeutungen, sondern um das Gleiten der Differenzen, die durch die sich verschiebende, differentielle Vervielfältigung entsteht. Die Suggestivität solcher Überkomplexität hängt eng mit ihrer Undurchdringlichkeit zusammen; diese geht von einfachen, sich wiederholenden und geschichteten Pattern oder Mustern aus, und treibt diese in das Unfassbare. Die einander überlagernden Ordnungen (immer dasselbe, iterative und selbstähnliche Pattern wie bei Steve Reich oder Steffen Schlichter oder die kompositionelle Verdichtung, etwa bei Pierre Boulez oder Gerhard Richter) werden überkomplex und implodieren an einem Punkt, der individuell variieren kann, aber unvermeidbar ist. Gibt es nicht, so, wie es eine akustische Implosion gibt, das katastrophale Implodieren einer nicht mehr akustisch analysierbaren Überkomplexität der Überlagerungen oder Verdichtungen in ein chaotisches Rauschen, auch eine visuelle Implosion, ein visuelles `Rauschen`?

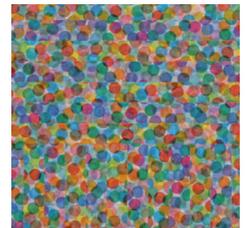


Ausschnitt Code 86299

II. System und Verzeichnis

Steffen Schlichter verortet seine Arbeiten zwischen zwei Polen, deren Widerspruch sich nicht nur nicht auflösen lässt, sondern der ihnen eine besondere Spannung verleiht; eine Spannung, die an den unterschiedlichsten Stellen und in den unterschiedlichsten Momenten seines Werks bzw. seiner Arbeit immer wieder auftaucht, die ein ganz entscheidendes Merkmal seiner Arbeit ist.

Seine Arbeiten – die deswegen von ihm `Arbeiten` genannt werden, weil er, verankert in der Kritik des Idealismus der modernen Kunst (besonders der modernen Malerei) in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts, im damaligen Konzeptionellwerden der Kunst, die wesentlichen Kategorien der idealistischen Moderne bewusst und aktiv unterläuft: die Kategorien „Autor“, „Kunstwerk“, „Komposition“ und davon abgeleitet „Schöpfung“ oder „Authentizität“ – sind zugleich auch Werke, Kunstwerke, in einem nicht mehr naiven, in einem komplexen Sinn des Wortes: sie überschreiten häufig die bloße Faktizität oder Phänomenalität (in dem etwas flachen Sinn, in dem vor allem in den USA von einer phänomenologischen Wende der Kunst um und nach 1960 die Rede war) des Gesetzmäßigen und Durchschaubaren von hergestellten Objekten und bringen auf diese Weise, indirekt, wieder ästhetische Autorschaft und ästhetischen Werkcharakter ins Spiel – die sich aber grundlegend verändert haben: der Autor versteht das Werk nicht mehr als Artikulation einer immateriellen Schöpferkraft



Ausschnitt Code 79319

(der Einbildungskraft oder Imagination), sondern er sieht im Werk komplexe Phänomene und Mehrdeutigkeiten der Wahrnehmung auftauchen, die einen neuen, nichtidealistischen Begriff des Ästhetischen (oder der ästhetischen Sphäre) fordern.

Steffen Schlichter verortet seine Arbeiten – abgesehen von wörtlichen Verortungen in Lagern und Regalen, in temporären oder dauerhaften Lagerzuständen – einerseits in einem chronologischen Werkverzeichnis, verknüpft mit Datum und Unterschrift, andererseits in einem System, das den einzelnen Arbeiten einen fünfstelligen Code zuweist. Diese Codes

Die Codes bilden ein logisch-systematisches Ordnungssystem, das parallel zum Werkverzeichnis existiert.

bilden ein logisch-systematisches Ordnungssystem, das parallel zum Werkverzeichnis, aber mit diesem nicht im Geringsten übereinstimmend existiert; das aber vor allem nicht chronologisch aufzeichnend verfährt, sondern wie eine generative Struktur mögliche Werke (analog zu der generativen Struktur einer natürlichen Sprache, die Sätze ermöglicht) aus sich entlässt, aus sich hervorgehen lässt.

Diese Codes entspringen einem (fiktiven) Programm, das die zu realisierenden künstlerischen Arbeiten als mögliche Positionen innerhalb einer vorgegebenen Kombinatorik definiert und erzeugt; jede einzelne Arbeit ist dann durch die Kombinatorik des Programms im Allgemeinen determiniert und realisiert eine strukturelle Potentialität. Der Code weist also jeder Arbeit einen Ort in einer sie vorweg bestimmenden Matrix zu. Daraus ergibt sich, dass die einzelnen Arbeiten als Realisierungen kombinatorischer Möglichkeiten wahrnehmbar werden, als Anwendungen von vorgegebenen Gesetzen und Ableitungen von vorgegebenen Regeln – wie das beispielsweise auf einer elementaren Ebene die 'Black Paintings' von Frank Stella durchexerziert haben.



Programmordner Codes

Umgekehrt versteht sich ein Werkverzeichnis als nachträgliche, chronologische und damit völlig kontingente, keinen Gesetzen folgende Aufzeichnung der individuellen Werke, die ein Künstler, ein Autor, als subjektähnliche Individuen geschaffen hat. Kunstwerke im Sinne der idealistischen Ästhetik (die die Moderne geprägt hat) sind subjektähnlich, weil sie individuelle Artikulationen von Subjektivität sind – und Subjektivität existiert, streng genommen, nur in ihren und durch ihre Artikulationen oder Äußerungen.

Durch diese doppelte Determination in zwei unvereinbaren Ordnungssystemen werden die Arbeiten auch doppelt markiert.

Das Werkverzeichnis ist chronologisch und, dem Wunder der künstlerischen Schöpfung entsprechend, kontingent; das Programm fingiert eine achronologische, vorgegebene Ordnungsstruktur. Durch diese doppelte Determination in zwei unvereinbaren Ordnungssystemen werden die einzelnen Arbeiten auch doppelt – und widersprüchlich – markiert: erstens werden sie durch ihre Aufnahme in das Werkverzeichnis, quasi willkürlich, zum authentischen, auktorialen Kunstwerk erklärt, das den Geheimnissen historisch-biographischen Kontingenz unterliegt; zweitens werden sie als gegenständliche Realisierung und Materialisierung abgeleiteter,

gesetzmäßiger Möglichkeiten innerhalb einer Struktur verstanden; ihre materielle Existenz ist dann sekundär gegenüber der generativen Grammatik, den Bildungsregeln oder Gesetzen, aus denen sie hervorgehen – dann sind sie nur Werkzeuge, mit deren Hilfe die Potentialität der Sprache oder des Bildungsgesetzes eine sensuelle und materielle Realität annimmt.

III. Installation

Der zweite, etwa gleichgewichtige Teil der Arbeiten von Steffen Schlichter sind Installationen. Dabei umfasst diese Gruppe sehr unterschiedliche Typen von Arbeiten: zum einen handelt es sich um Arbeiten, die seine 'materialistische Malerei' auf Flächen ausweiten, die vorgefunden wurden, auf reale Wand- oder Bodenflächen – so die „Bodenprobe Benutzeroberfläche“ oder die Arbeit „766 x“. Ein wichtiger Teil dieser Arbeiten sind Markierungen, die auf der Wandfläche oder im Raum bestimmte Orte betonen und in die Wahrnehmung rücken, ohne dass ersichtlich würde, warum diese Stellen markiert worden sind – oder: worauf die Wahrnehmung gerichtet oder verschoben werden soll. In einem gewissen Sinn ist bei diesen Installationen die Arbeit ein Werkzeug, das den konkreten Ort ortsbezogen klärt und sichtbar macht; die Verfahrensweise rückt den Ort mit seinen Bedingungen und Eigenschaften, indem sie ihn ausstellt, markiert und verändert, in die Sichtbarkeit oder in die Öffentlichkeit. Doch worauf hingewiesen wird, was der Aufmerksamkeit empfohlen oder in den Blick gerückt wird, ist nicht evident, spricht nicht von selbst: es sind zufällige Überbleibsel realen Gebrauchs von Materialien und realer Arbeit, die durch ihre Übertragung in andere Räume und ihre Inszenierung in einer Installation eine rätselhafte, suggestive, pseudokompositionelle und pseudoauktoriale Qualität annehmen.

Die komplexe Arbeit „100,3 : 100,3 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche III)“ wurde 1999 in der Moltkeerei Werkstatt Köln ausgestellt oder eher inszeniert. „Ankauf des Lagerbestandes einer Schreinerei im Herbst 1997: ca. 1000 Teile Spanplatten, Hartfaserplatten etc. unterschiedlichster Größen und Materialstärken. Die Gesamtmenge an Platten bildet ein Depot spezifischer Teile, auf das für zukünftige Arbeiten zurückgegriffen werden kann. Jede einzelne Platte kann man als eine spezifische Information begreifen, bei deren Entstehung die Aufmerksamkeit des Schreiners oder des Kunden jedoch gerade nicht auf dieses, jetzt noch vorhandene Stück gerichtet war, sondern ursprünglich auf ein oder mehrere Teile, die der Kunde für einen bestimmten Zweck benötigte, um die Reststücke, die sich nun im Depot befinden, als 'Negativinformationen' zurückzulassen.“ Diese Schnittreste, diese Negativformen aus der wirklichen Arbeit der Schreinerei wurden in folgender Weise installiert: „Die Maße der Moltkeerei

100,3 : 100,3 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche III)



Köln 1999

Werkstatt wurden mit dem eingelagerten Depot an Spanplatten in Beziehung gesetzt: 1. Stück für Stück wurden Spanplatten aus dem Depot entnommen, ausgemessen, die Maße notiert, und gesondert zur Seite gestellt. 2. War das aus dem Plan für den jeweiligen Raum (Ausstellungsraum, Büro, Lagerraum, Küche, Naßzelle) ermittelte Maß in Quadratmetern durch Addition der einzelnen Plattenmaße erreicht, wurde dadurch die dem jeweiligen Raum entsprechende Anzahl an Platten definiert. Insgesamt handelte es sich um eine Anzahl von 427 Stück, die die Gesamtgrundfläche der Molkerei Werkstatt von 100,3 qm bedeckten. 3. Die in ihren Maßen unveränderten Platten wurden, nachdem sie in die Räume der

Die Maße der Molkerei Werkstatt wurden mit dem eingelagerten Depot an Spanplatten in Beziehung gesetzt.



Köln 1999



Weilheim 1996

Molkerei Werkstatt transportiert wurden, dort flach auf dem Boden ausgebreitet. Dies geschah unter folgenden Kriterien: a.) Im Ausstellungsraum wurde versucht, sie, unter Berücksichtigung der funktionalen Bedingungen wie nach innen aufschlagende Türen oder dem Heizstrahler der auf dem Boden steht mit so wenig Lücken wie möglich auszubreiten. Die aus der Diskrepanz zwischen Planung und im Raum realisierter Ausführung sich ergebende 'Restmenge' erzwang eine zweite Schicht von Platten, die sich auf der ersten frei verteilte. b.) In den angrenzenden Räumen (Büro, Lagerraum, Küche, Naßzelle) befinden sich verschiedene Möbel und Einrichtungsgegenstände. In diesen Räumen wurden die Platten so nah wie möglich um sämtliche Möbel und Gegenstände herum ausgelegt. Es ergab sich entsprechend der größeren Anzahl an 'Störfaktoren' eine ausgebreitete zweite, dritte oder vierte Schicht an Platten. Auch hier wurden die funktionalen Bedingungen der Räume (Türen öffnen, schließen etc.) berücksichtigt. Sämtliche Platten wurden nach der Installation in das Depot zurückgelegt.⁴³

Ähnlich komplex in ihrem Spiel mit kontingenten Verteilungen ist die ihrerseits ebenso mehrstufige Arbeit „766 x“. „Im Rahmen des Projekts Gewerkstellung II (zur Klärung) vom 22.06. - 07.07.1996 im FORUM KUNST, Weilheim/Teck wurden alle an den Wänden der Galerie vorhandenen Tapeten entfernt, um die darunter liegenden Strukturen unzähliger Löcher offen zu legen. Im Anschluß daran wurde mit Bleistift ein Raster auf eine exemplarisch ausgewählte Galeriewand (2,40 x 4,65 m) gezeichnet, mit dessen Hilfe die genaue Position jedes einzelnen Loches in der Wand bestimmt und im Maßstab 1:10 auf Millimeterpapier übertragen werden konnte. Das so erstellte Diagramm diente als Basis für verschiedene weitere Arbeiten.“⁴⁴ Im nächsten Schritt, 1997, wurde dieses Diagramm

in einem anderen Raum eingesetzt, in der Ausstellung **766 x** „766 x in der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen“. Zuerst „wurden die 766 Punkte des Diagramms vom August 1996 einzeln, entsprechend ihrer jeweiligen exakten Position, auf 766 Bögen DIN A2 Papier übertragen. Dabei wurde systematisch von links nach rechts, bzw. bei den sich in einer senkrechten Linie befindlichen Löchern von oben nach unten, mit einem Leuchttisch, einem Anschlag

und einem Tuschestift 'gescannt'. Eine (...) Kopie dieser 766 DIN A2 Bögen bedeckte die Wände des Ausstellungsraums im Dachgeschoss der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen in 7 Zeilen aus je 110 Bögen. Mit einem Nagel wurden durch die auf den Bögen fixierten Positionen 766 Löcher in die Wand geschlagen. Danach wurden die Bögen entfernt.“⁵ In einem weiteren Schritt acht Jahre später, in der Ausstellung „766 x (Wiederaufnahme: 0 KB)“ in der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen, 2004, wurden 766 Nägel nach Zufallskriterien in die Wand geschlagen; auf sie wurden 766 unbespielte CD-Rohlinge gehängt, also digitale Informationsträger mit 0 KB Information.

Zum anderen handelt es sich bei den Installationen um Arbeiten, die umfassende Lagerbestände im Rahmen vorgegebener Räume so installieren, dass sie wie eine Verortung oder Bestandsaufnahme dieser Bestände (die Arbeiten umfassen, aber auch Materialien, Werkzeuge, Ordnungsarchitekturen, Listen, 'Pfade') funktionieren. Steffen Schlichter nennt diese Installationen 'Subsumptionsarchitekturen'; auch wenn er noch weitere Implikationen mit diesem Namen verbindet, bezieht er sich doch auch auf die subsumierende Arbeit des Verstandes, der alle Gegenstände der Wahrnehmung unter ihren Begriff subsumiert und damit in einer mentalen Architektur, in einer strukturellen Ordnung der Begriffe, verortet – und dadurch erst identifiziert. Zu diesen Installationen gehören die „Gewerkstellungen“; und unter diesen war „Server: 270=250 (Gewerkstellung III)“ im Bahnwärterhaus Esslingen, 2002, besonders interessant. In Esslingen hatte Schlichter eine Speicherstruktur aus Schwerlastregalen errichtet, die wie 'Steckplätze' oder potentiale Speicherorte funktionieren; zur Eröffnung war dieses Lager dann mit unterschiedlichsten Arbeiten und Materialien aus seinem Bestand gefüllt (alles hatte seinen Lagerplatz); im Verlauf der Ausstellung wurde jede Woche einmal ein Teil dieses Bestands willkürlich (vom Leiter der Villa Merkel, Andreas Baur, ausgewählt) entfernt, so dass am Ende das Lagersystem wieder leer stand.

Diese Installation, bei der er das Bahnwärterhaus explizit 'Server' nannte, arbeitete mit der Analogie von Lagerraum (mit seinem Regalsystem) und von Computer (mit seinem Speichersystem); von materiellem und immateriellem Lager; von Speicher als geregelte Lagerung von Objekten und von Wissenspeicher. Dem zugrunde liegt zuletzt die Analogie von Wahrnehmungsobjekten und von Sprachelementen, die Analogie der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Wissens. Dabei werden diskursives Wissen und medial ausgelagerte Information gleichgestellt. Die dahinter stehende Analogie von Bewusstsein (oder genauer: Wissen) und Computer, von mentalem Wissenspeicher und digitalem Informationsspeicher (der Bewusstseinsinhalte auslagert, aber nicht ersetzt) bezieht sich auch auf die Speicherordnung und Speicherarchitektur, also auch auf die Verortung im Speicher und die Organisation des Zugriffs.

Zugrunde liegt zuletzt die Analogie von Wahrnehmungsobjekten und von Sprachelementen, die Analogie der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Wissens.



Reutlingen 2004



Esslingen 2002



Esslingen 2002

Die Analogie von Weltordnung und Bewusstsein, die zurückführt auf den Gegensatz von gegenständlicher Welt, die in der Wahrnehmung identifiziert (apperzipiert) werden muss, und von begrifflicher Welt, die die Gegenstände der Welt erst begreift, konfrontiert die Besucher mit jener primären oder ursprünglichen Trennung oder Spaltung, auf der die europäische Metaphysik aufgebaut wurde: mit der Entgegensetzung von materieller und von geistiger Welt. Der deutsche Idealismus verstand konsequenterweise jedes Begreifen eines Objekts als Subsumption seiner sensuellen Daten unter seinen Begriff. Jedes Objekt bzw. jeder Gegenstand wird nur begriffen, wenn er bewusst wahrgenommen und damit dem Schematismus der Begriffe bzw. dem System des Wissens subsumiert wurde. Die Ordnung der Dinge ist eine klassifikatorische Ordnung des Wissens. Das Bewusstsein ist also, unter anderem, auch ein Speicher, an dem genauso wichtig wie seine Inhalte deren Klassifikation und die 'Architektur' dieser Klassifikation ist.

IV. Ästhetik

Da die Arbeiten von Steffen Schlichter mit Entgegensetzungen von sehr unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen arbeiten, kommen mehrere Ästhetiken ins Spiel. Sein historischer Ausgangspunkt ist der in der europäischen Neuzeit wesentliche Gegensatz zwischen der funktionalen Einstellung, die darauf geht, körperliche Objekte im Raum zu begreifen und haptisch-begrifflich zu erfassen, und der idealistischen ästhetischen Einstellung, die ein Kunstwerk wie einen Text als Artikulation eines Sinns versteht, der der bewussten oder auch expressiven und unbewussten Arbeit eines Autors entspringt. Gegen diese idealistische Ästhetik der Moderne stellt sich Schlichter, indem er die wesentlichen Kategorien dieser Ästhetik unterläuft: die Kategorien der Autorschaft, der schöpferischen Erzeugung,

des Kunstwerks, der Komposition und ästhetischen Sinnhaftigkeit (der ästhetischen Illusion). Aber er sieht zugleich, dass er sich als Künstler der idealistischen Ästhetik nie ganz entwinden kann; als grundlegendes, wenn auch historisch-kulturell bedingtes ästhetisches Wahrnehmungsmodell der europäischen Neuzeit wird

es auch in einer kritischen ästhetischen Einstellung nicht einfach überwunden, sondern eher aufgehoben (mit Hegel: erstens wird es aufbewahrt, zweitens wird ihm seine Gültigkeit abgesprochen, drittens wird es auf eine höhere, reflexivere Stufe gehoben); deswegen spielt Schlichter immer wieder auf sie an.

An den Gegenpol der aufgehobenen idealistischen Ästhetik stellt Schlichter, zusammen mit den Heroen der kritischen Postmoderne der sechziger und siebziger Jahre (wie Frank Stella und Robert Rauschenberg), eine 'materialistische' Ästhetik, eine Position der Selbstreflexion und Selbstkritik der



Stuttgart 2000

Gegen diese idealistische Ästhetik der Moderne stellt sich Schlichter, indem er die wesentlichen Kategorien dieser Ästhetik unterläuft.

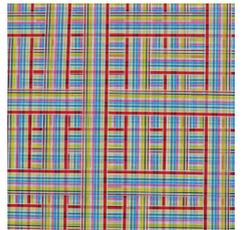
idealistischen Moderne: diese stellte die Sinnhaftigkeit von Kunstwerken in Frage und begann die pikturalen und kontextuellen Bedingungen zu untersuchen, unter denen eine funktional wahrgenommene materielle Oberfläche in eine ästhetisch wahrgenommene pikturale Fläche umschlägt. Dieses Umschlagen erwies sich dabei als etwas, was unabhängig von den Intentionen eines Autors, ja sogar unabhängig von aller Autorschaft eintreten kann – die ästhetische Wahrnehmung löste sich auf diese Weise von der Kunst. Die extremste (und sowohl allgemeinste als auch gemeinste) Folgerung aus dieser Einsicht ist, dass alles Beliebige ästhetisch wahrgenommen werden kann, also wie ein komponiertes, auktoriales Kunstwerk kontempliert werden kann.

An die Stelle der irrationalen, schöpferischen und spontanen Komposition der idealistischen Ästhetik mit ihrer ästhetischen Illusion (die genauer ästhetische Erscheinung oder ästhetische Phänomenalität genannt werden sollte) stellten viele der frühen kritisch-postmodernen Künstler die geometrische oder mathematische 'Idealität' eines Verfahrens. Die Ableitung aus einer Regel lässt eine Arbeit quasi von selbst entstehen. Je intelligibler dabei eine mathematische Ordnung ist, desto stärker wird sie als Regel oder Gesetz und nicht als bloßer Gegenstand erkannt. Die geometrische Einfachheit der Reihe, der Iteration, des Gitters, des Rasters, der additiven Wiederholung ermöglicht dem Betrachter, die rationale Intelligibilität des Verfahrens zu erkennen. Das erinnert an die 'objektive' Ästhetik des Platonismus, für den die mathematische Intelligibilität eines Objekts, seine geometrische oder relationale Einfachheit seine Schönheit ausmachte.

Einige der Verfahrensweisen von Steffen Schlichter aber überschreiten ganz radikal diese logisch-geometrische Intelligibilität des Verfahrens durch Überlagerungen und Schichtungen, die mit minimalen Differenzen arbeiten, mit Abweichungen, Verschiebungen und Störungen. In diesen Arbeiten sind die Schichtungen und Überlagerungen nicht mehr aus einer Funktion ableitbar; sie entstehen erst dadurch, dass jeder Schritt reflexiv oder reversiv auf sich selbst angewandt wird. In solchen fraktalen Reihen verstärken sich geringste visuelle Abweichungen immer mehr, so dass sich zunehmend eine nicht mehr intelligente, nicht mehr durchschaubare Überkomplexität ausbildet, deren chaotische Anmutung mit einer starken Suggestivität verknüpft ist. An die Stelle der Präsentation einer Regel, eines Gesetzes oder einer Verfahrensweise tritt die differentielle Selbstähnlichkeit der Patterns.



Neuhausen 1999



Ausschnitt Code 61738

An die Stelle der Präsentation einer Regel, eines Gesetzes oder einer Verfahrensweise tritt die differentielle Selbstähnlichkeit der Patterns.

Anmerkungen:

¹ Steffen Schlichter

² Steffen Schlichter, Brief an Johannes Meinhardt vom 17.12.2012

³ Steffen Schlichter

⁴ Steffen Schlichter

⁵ Steffen Schlichter