

Johann Fredrik Hartle:  
Von Bussen und Menschen

Bau-Sätze

Betrachtet man die Welt dinglicher Objekte mit den Augen von Michael Sailstorfer, so erhalten alle Materialien ihre spezifische Identität, einen regelrechten Charakter, wie er beseelte Lebewesen kennzeichnet. Und tatsächlich bilden sie ja charakteristische Einheiten und haben eine Geschichte. Die gestalterische Arbeit Michael Sailstorfers greift in die Geschichte und Identität der dinglichen Objekte ein. Sie deutet Material und Gegenstände um, indem sie sie transformiert und aus ihren Bestandteilen neue Kunst-Objekte formt. Man könnte seine ästhetische Praxis als gebastelte *Interpretation* gegebener Objekte bezeichnen, die, verspielt und mit technischem Witz, deren Geschichte erzählt.

So ist etwa das Baumhaus, das Michael Sailstorfer aus einem Segelflugzeug gebaut hat (*D-IBRB*, 2002), zugleich eine Interpretation von dessen möglicherweise letztem Einsatz. (Man denke an den drachenfressenden Baum der *Peanuts*, der, wenn man ihn ließe, sicher auch vor Segelflugzeugen keinen Halt machen würde.) Und aus der Not, sein Segelflugzeug in einem Baum gelandet zu haben, so mag man sich vorstellen, hat jemand eine Tugend, genauer: eine Behausung gemacht. In ähnlicher Weise zeigt das Sofa, das aus den Materialien eines Abrisshauses gefertigt wurde (*Herterichstraße 119*, 2001), auch eine gewissermaßen geistige Bewegung an: eine Wölbung nach innen. Aus äußeren Raumformen wird Interieur und Mobiliar. Nur ein weiterer Hinweis ist dabei, dass das Sofa unter dem Bild des Abrisshauses steht, gerade so, wie über dem Stubensofa der Großeltern die Ahnenbilder hängen.

Die verschiedenen Entwicklungsstufen des Materials, der imaginäre Weg vom ursprünglichen Gegenstand zum fertigen Kunst-Objekt, erzählen die Geschichten der Objekte. Die ursprünglichen Objekte werden für Michael Sailstorfer zu Bau-Sätzen - zum Materialarsenal für bestimmte andere Objekte und vor allem beginnen sie zu sprechen. Bau-Sätze sind Statements, Sentenzen, narrative Einheiten.

Wenn jedoch mit einem handelsüblichen Bausatz normalerweise ein Flugzeug oder ein Tunnel gebaut werden kann, so lassen sich mit Sailstorfers Bau-Sätzen metaphysische Fragen bauen. Seine Arbeiten stellen handwerkliche Kommentare zum allgemeinen Werden und Vergehen dar. Quasi mit der Flex wird ein Staunen an der Welt modelliert - besonders deutlich in *Und sie bewegt sich doch* (2002). Aus einem PKW, einem Linienbus und einer Straßenlaterne hat Sailstorfer ein Modell kosmischer Bewegung, die Erddrehung mit Mondumrundung gebaut. Durch den historischen Bezug im Titel und den klaren Verweis, den das Modell enthält, erscheint es unmittelbar als ironisch-plumper Bausatz einer großen kosmischen Welterklärung. Man mag sich in den Arbeiten von Michael Sailstorfer durchaus an Arbeiten von Fischli und Weiss erinnern fühlen, allen voran an die gebastelte Kettenreaktion im Video *Der Lauf der Dinge* (1985-1987), dessen Gestus ihm verwandt zu sein scheint.

Jene großen metaphysischen Fragen sind dabei nicht zuletzt durch die symbolischen Dimensionen der Gegenstände angezeigt, aus deren Material die Arbeiten Sailstorfers bestehen: Segelflugzeuge symbolisieren den frei schwebenden Flug, und damit die Freiheitsmetapher schlechthin. Häuser sind auch materiale Metaphern einer Verschachtelung von Innen und Außen, somit der Idee der Behausung mit all ihren sinnbehafteten Verweisen. Und Krafftfahrzeuge, wie in *Und sie bewegt sich doch* und eben jetzt, in *Dean und Marylou* sind Sinnbilder der Mobilität, mit denen die Welt erfahren wird.

## Raumobjekte

Trotz dieser thematischen und technischen Kontinuität ist *Dean und Marylou* auch eine sehr neuartige Arbeit. Das betrifft *zum einen* den Status des Objektes selbst. In früheren Arbeiten waren die Objekte in irgendeiner Weise nützliche Gegenstände, die der - wenn auch extravaganten - Veranschaulichung (als Modell kosmischer Bewegungen) oder Behausung (Sofa, Baumhaus) hätten dienen können. Mindestens in *D-IBRB* und *Herterichstraße 119* kamen dadurch auch Aspekte zweckgebundener Gestaltung zum Tragen. Zwar mag man sich auch von *Dean und Marylou*, obwohl in der Form eher klobig als windschnittig und sportlich, aufgrund des lackierten Stahlblechs und anderer erkennbarer Fahrzeugteile an die Fahrzeug-Objekte von Tobias Rehberger (*nana*, im Design veränderter Porsche 911 bzw. McLaren F1, 2000) und Matthew Barney (aus *Cremaster 4*, *Isle of Man*, 1994/95) erinnern fühlen, die an der Grenze zum Design stehen. Aber *Dean und Marylou* ist, so groß sein Verweisungsreichtum auch sein mag, ein nutzloses Ding, dem die Tugenden funktionalen Designs oder zweckgebundener Gestaltung nicht zukommen. Das durch einen Balg verbundene Objekt aus Stahlblech ist kein wiedererkennbares Gebrauchsding, sondern ein rein dysfunktionales ästhetisches Objekt.

*Zum anderen* beruht der neuartige Charakter von *Dean und Marylou* auch auf der Struktur seines narrativen Gehalts. In früheren Arbeiten Michael Sailstorfers bildete der Zustand A der jeweiligen Bau-Sätze (vor allem im Falle des Segelflugzeugs und des Abrisshauses) mit dem Zustand B (entsprechend: Baumhaus, Sofa) eine narrative Einheit. Das Balg-Objekt *Dean und Marylou* entfaltet seine narrative Komponente nicht allein und nicht einmal in erster Linie aus der Beziehung von Zustand A zu Zustand B. Zwar bleibt der mit roten Herzen beklebte Linienbus als Rohstoff, aus dem das Objekt geformt ist, erkennbar und auch Bestandteil der inhaltlichen Verweise. Aber *Dean und Marylou* verweist zur Eröffnung seines narrativen Gehalts auf ein anderes, genuin narratives Medium, auf einen literarischen Text. Denn *Dean und Marylou* sind zwei Figuren aus Jack Kerouacs erstmals 1955 erschienenem Kult-Roman *On the Road*.

Durch diesen Sprung vom Objekt zur Erzählung löst sich das Objekt jedoch mindestens partiell aus dem narrativen Gefüge und reflektiert sich zugleich als nicht-narratives Raumd Ding. Der Titel als Brückenschlag zur narrativen Form markiert auch die interne Grenze des skulpturalen Objekts, das eben kein in erster Linie narratives Medium ist. Es erzählt nicht (in der Zeit), sondern steht (im Raume) da.

## Namensspiele

Das Verhältnis ästhetischer Objekte zu ihrem Titel, durch das sich in *Dean und Marylou* ihre narrative Komponente öffnet, ist allerdings äußerst prekär. In dem Augenblick, in dem sich die ästhetische Darstellung von der Repräsentation klar identifizierbarer Objekte löst, wo vielleicht die Möglichkeit der Repräsentation selbst in Frage steht, da drohen im Namen angezeigte Verweise das Objekt zu unterfordern, ist doch das *Wie* der Darstellung, die formale Eigenheit des Objekts selbst schon Hinweis genug. So scheinen Titel eine einfache Antwort auf die Frage nach Darstellungsfunktionen zu geben, die sich einfach aber gar nicht beantworten lässt. Auf diese Weise drohen sie den Eigensinn des Objekts zu unterwerfen und sich selbst an die Stelle des Kunstwerks zu setzen. Das gilt ebenso für *Dean und Marylou*. Denn obgleich formale Strukturen, Assoziationen und angeheftete Symbole in bestimmtem Zusammenhang mit ihnen stehen, lässt sich das Objekt kaum einfach als Darstellung der beiden Romanfiguren begreifen.

In leitenden ästhetischen Strategien zeitgenössischer Kunst ist das Verhältnis von Titel und Objekt vielfältig thematisiert worden. Nicht bloß der Verzicht auf Titel oder die rein formale Titulierung, die Reihenfolgen nummeriert, Farben oder Materialien benennt, hat die Probleme

der Benennung und der Repräsentation angezeigt. Richard Serra hat einer Reihe minimalistischer Stahlskulpturen Namen berühmter Persönlichkeiten (etwa: *Pasolini* 1985, Schmiedestahl; *Fassbinder* 1983; *Sacco und Vanzetti* 1986; beide aus Corten-Stahl) gegeben, die gleichwohl im Objekt nicht einfach wiederzuerkennen waren. Bestens ein atmosphärischer Hinweis durch die Struktur der räumlichen Präsenz oder des Gewichts mag Verbindungen von Objekt und Titel erzeugen. Die Möglichkeit der Repräsentation und Titulierung schien durch diese Arbeiten zugleich eher in Frage gestellt als stabilisiert zu werden.

Eine Werkreihe von Imi Knoebel - Gemälde, auf denen lediglich monochrome Farbflächen zu sehen sind - trägt den Namen *Grace Kelly* (Acryl auf Holz, 1990). Dennoch lassen sich diese Bilder kaum als Darstellungen der Schauspielerin interpretieren. Allerdings stehen sie in einem bestimmten Verhältnis zu ihrem Titel. Denn durch die farbenfrohen Farbflächen greifen sie die Farbästhetik einer Glamour-Welt und ihrer piktoralen Vermittlung im Hochglanz-Magazin auf. Nicht die Darstellung eines spezifischen Objekts, sondern Aspekte seiner medialen Vermittlung bilden hier den Brückenschlag zwischen dem Kunstobjekt und seinem Titel.

Eine dritte exemplarische Strategie, das Verhältnis von Objekt und Titel zu thematisieren, hat Jean Tinguely mit ironischen Porträts berühmter Philosophen angezeigt (etwa *Jean-Jacques Rousseau, Diverse Maschinenteile, Karnevalsutensilien*, 1988). Obgleich diese Maschinen angeheftete menschliche Züge tragen (*Jean-Jacques Rousseau* ist mit indianischem Federschmuck und einer überdimensionierten Nase ausgestattet), sind sie dennoch als bloße (meist lärmende) Maschinen weit von Karikaturen entfernt. Sie treiben die karikaturistische Entstellung bis auf eine Spitze, an der die Repräsentation selbst problematisch wird. All diese Strategien und keine davon sind auch in der Benennung *Dean und Marylou* enthalten. *Dean und Marylou* ist weder Karikatur noch verfährt es in rein medialer oder atmosphärischer Analogie. Die Hinweise sind eindeutig, reichen beinahe an eine karikaturistische Bezeichnung der Romanfiguren *Dean und Marylou* heran. Zugleich erscheint *Dean und Marylou* eher einem Bus als menschlichen Figuren ähnlich und beschwört somit eher den Kontext des Romans als seine konkreten Akteure herauf.

#### Dean und Marylou

Das Objekt spielt in unzähligen Verweisen auf den Kontext des Romans an. Konkrete Zeichen, materiale Besonderheiten und Metaphern weisen auf den narrativen Zusammenhang hin. Das Leben unterwegs, das sich nicht unwesentlich im Greyhound-Bus abspielt, die Schrammen, die man dabei davonträgt - sie finden sich in Sailstorfers *Dean und Marylou* angedeutet. Der angekratzte Lack und die fleckenübersäte Oberfläche des Objekts, das erkennbar selbst aus einem Passagierbus besteht, sie lassen etwas von solchem Leben erahnen. Und wie eine Raupe, ein Kriechtier, erscheint der ehemalige Bus, der keine Räder mehr hat. Er ist ein unbeweglich klobiger Block. Und ebenso kommen auch Dean und Marylou, obgleich immer auf Achse, nicht recht vom Fleck, leben für den Moment, der sich an Ost- und Westküste letztlich gleicht.

In Verbindung mit den aufgeklebten Herzen wird man bei dem Balg an die Bewegung einer Atmung denken, an ein Pulsieren, Herzschlag, Frühlingsgefühle vielleicht. Man mag sich durch den Balg auch an ein Akkordeon und Spielmannslieder erinnert fühlen, die für Schausteller und andere Nomaden charakteristisch sind. Halbwelten zwischen Jahrmarkt und Bordell deuten die Herzen zudem an. Sie sehen ein bisschen schmutzig aus, erinnern aber auch ans Geschäft, an Schaufenster und Werbeschilder. Die profane Welt des Alltagslebens, die durch den Blick des Bohemiens ästhetisch gebrochen wird - das ist der Stoff, aus der die Welt der Tagelöhner und Landstreicher gemacht ist, in der sich Dean und Marylou in Kerouacs Roman bewegen.

*Dean und Marylou* ist ein Objekt aus zwei Objekten. Und wenn man will, mögen jene zwei Objekte gewissermaßen doch für die zwei Romanfiguren stehen, die der Titel benennt. Zwei menschliche Figuren in busähnlicher Gestalt. Selbst, als Nomaden, eher schon der Welt der PKW zugehörig als der sozialen Wirklichkeit (falls es so etwas gibt) anständiger Bürger. Die Herzaufkleber, so äußerlich sie auf dem klobigen Objekt auch scheinen, deuten auf den zärtlichen Gehalt der Beziehung, die Dean und Marylou verbindet. Vor dem Hintergrund des Romans erscheint das Objekt *Dean und Marylou*, obgleich von überdimensionaler Größe und selber nicht so zärtlich daherkommend, als der Stoff, aus dem die zärtlichen Beziehungen sind. Insbesondere der Balg, der die zwei Blechkuben miteinander verbindet (oder trennt?) wird dabei zu einem mechanischen Sinnbild für Bewegungen der Annäherung und Entfernung, zu einer Metapher für zärtliche Beziehungen. Zugleich ließe sich jenes fortwährende Spiel aus Distanz und Nähe als ein Blasebalg interpretieren, der zum Anheizen dient. Hot Love wäre das Stichwort.

aus: Katalog *WIR, HIER!*, Revolver-Verlag, Frankfurt, 2003