

AMINA BROTZ WERKSTÜCK

Ausstellung der
Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn der Stiftungen der Sparkasse Holstein gGmbH
Dr. Katharina Schlüter, Inga Müller
und der Gemeinde Trittau

Ausstellungsort:
Galerie in der Wassermühle Trittau
Am Mühlenteich 3
22946 Trittau

vom 5. Juni bis zum 1. August 2021

27.06.2021

Einführung in die Ausstellung von Dr. Norbert Caspar

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich möchte eine der Thesen hervorheben, der zufolge schon immer die bildende Kunst geschöpft und rezipiert wurde: Im Anblick der Werke der bildenden Kunst würden wir das Angebot erhalten, uns selbst wahrzunehmen. Ein Blick zurück in die Geschichte vermittelt dann sogleich prägende Beispiele. Die bildende Kunst des Mittelalters vermittelt uns den Glauben, durch Gott befestigt zu sein. Im Anblick der aus zutiefst religiösem Empfinden entstandenen Skulpturen und Buchmalereien nehmen wir uns selber wahr, als Gläubige, die vor dem Tod gerettet sind.

In der Kontinuität der kulturellen Befestigung unserer selbst stünden auch die Leistungen der bildenden Kunst seither. Doch wie nehmen wir uns heute wahr, wenn wir auf ein Werk der Abstraktion oder – in nur scheinbar scharfem Gegensatz zu ihr – auf ein Werk des Realismus im vorigen Jahrhundert schauen? Heute beginnend mit der Ausstellung von Amina Brotz möchte ich versuchen, im Blick auf ihre Werke unsere aktuelle Selbstwahrnehmung zu verdeutlichen. Ein Versuch auch in einem zweiten Aspekt: die Interpretation soll sich lediglich an ein einziges ihrer Werke knüpfen und allein von ihm leiten lassen. Ein Werk soll fokussiert werden, um seine anschaulich vermittelte Botschaft auch mit Worten zu vermitteln. Zudem soll es uns eine Orientierung geben, um in die Ausstellung insgesamt zu schauen und auch, um ihren kunstgeschichtlichen Ort einzukreisen.

Ein Beispiel ist rasch gewählt: Ich nehme recht zufällig das kleine Paket von Regencapes. Zehn Stück, zusammengelegt und gestapelt. Ein Objekt oder ein Werk, ein *Werkstück*, hergestellt aus dem Typ Regencape, den jeder Tourist erhält, wenn er mit einem Boot in den Nebel hineingefahren wird, der nahe am Sturz der Niagarafälle entsteht. Es gibt rote und gelbe

Capes. Im Anblick des ursprünglichen Wegwerfartikels eine nun vielleicht groß erscheinende Frage: Welche Selbstwahrnehmung vermittelt uns der Stapel Capes von uns, und welchen geschichtlichen Ort von uns vermittelt er?

Wie in jeder sozialen Organisation und wie in jedem Augenblick der Geschichte würde sich beides – unsere Selbstwahrnehmung und ihr geschichtlicher Ort – vermitteln, wenn wir in eins mit dem konkreten, bestimmten Objekt auf das Beziehungsgeschehen achten, das es vermittelt. Welches Miteinander von Ich und Objekt, von Ich und Du, welche soziale Organisation und welche Wahrnehmung der Wirklichkeit würde sich also im Anblick des Objekts von Amina Brotz herstellen?

Zwei Prozesse sind sofort präsent. Sie vermitteln sich sogar im Vorbeigehen, dem oberflächlichen Blick. Die Capes bleiben Capes auch als Stapel, doch zugleich erscheinen sie nun als ein rot-gelbes Produkt, zu einer sowohl konkreten als auch abstrakten Plastik autonomisiert. Sie zeigen sich als sie selbst, und doch auch als das andere an ihnen selbst. Der Betrachter muß nicht wissen, daß sie von den kanadisch/amerikanischen Wasserfällen stammen. Ihre Aufgabe als Nebenschutz ist ein anderer als ihr Selbstbezug ihm Stapel. Ein Selbst- und ein Andersein, das sich zudem auch durch andere Arrangements herstellen ließe. Amina Brotz könnte dieselben Capes in einer anderen Ausstellung auch als Anordnung auf Bügeln zeigen. Die meisten ihrer Werkstücke hat Amina Brotz bereits jeweils in anderer Gestalt ausgestellt.

Ich achte nun lediglich auf die beiden Prozesse des Beziehungsgeschehens, die sich im Anblick des Objekts vermitteln, und füge sie zu einer Formel. Sie besteht nur aus diesen beiden Prozessen, einem Loslassen und einem neuen Integrieren. Vermittelt werden beide Prozesse nicht abstrakt, sondern konkret, in eins mit der Gestalt des Objekts. Ein und dasselbe Objekt erscheint als eben dies Objekt und als ein anderes zu sich. Im Selbstbezug erscheint das Objekt zugleich als ein anderes zu sich.

Die Formel des Beziehungsgeschehens, Loslassen und Integrieren, führt ins Herz unserer Kultur, ins Herz unserer Geschichte. Jeder von uns kennt die religiöse Gestalt der Formel. Sie vermittelt denselben Vorgang, den der Stapel Capes vermittelt, als konstitutiv für unser Ich. Auch es erscheint als Ich und zugleich als das andere zu sich. Christus erscheint als Christus, ganz er selbst und doch auch als ein anderer zu sich. Christus erscheint als Sohn und doch zugleich als Ersatz, als Vaterersatz. Das strukturelle Element ist jedes Mal dasselbe: Der Selbstbezug würde ein Ich schöpfen, und er würde es doch zugleich als Objekt herstellen, das Ich als Objekt, als das zugleich andere zu sich. Loslassen und Integrieren: Die Formel würde geschichtlich zunächst in einer personifizierten, religiösen Gestalt geschöpft. Das Ich, das Ich Christi, würde des Loslassens vom Vater bedürfen, um sich überhaupt als Ich von ihm unterscheiden zu können, und bliebe doch auch Vater, ebenso ein Ich wie er und zugleich ein anderer zu sich wie schon er. Der Gläubige bräuchte dem Anblick Christi am Kreuz nur zu glauben und fände die Mittel, die ihm ermöglichen, auch sein Ich zu differenzieren, auch sich also loszulassen und zu integrieren.

Die Formel dieses Objekts/Werks von Amina Brotz führt uns durch die Geschichte der Kunst und unserer Sozialisation. Die Geschichte wäre voll der Beispiele für genau diesen Komplex, ja die Geschichte erscheint überhaupt erst Ergebnis aus diesem Komplex der Ich-Konstitution. Ich nenne nur einige wenige Beispiele.

Sie alle enthalten einander, sie alle enthalten also auch das kulturell ursprüngliche Modell für den Komplex, die Verlassenheit Christi im Augenblick seiner Rettung, Loslassen und Integration.

Der Hamburger Kunstwissenschaftler Bruno Reudenbach verweist als eines unter den vielen von ihm genannten Beispielen für die Verbindung geistlicher und weltlicher Macht auf das Lotharkreuz aus dem Aachener Domschatz. Geschaffen um das Jahr 1000 zeigt es in der Kreuzvierung eine Kamee, einen antiken, wiederverwendeten Schmuckstein. Er zeigt den römischen Kaiser Gaius Octavius Augustus. Auf der Rückseite zeigt das Kreuz Christus, dessen Kopf genau auf der Position des Kaisers. „Denkbar ist für dieses Kaiserbild eine christliche Uminterpretation, [...] so dass [...] das Kaiserbild also als Christus zu lesen wäre“ (Reudenbach 2008, S. 64). Ich erinnere daran, weil die Formel sich bereits seit der Zeitenwende in der Politik, Religion und Kunst durchhalten würde. Zunächst der Vater, dann dessen Ersatz, der Sohn, dann dessen Ersatz, der Kaiser. Die Formel von Loslassen und Integrieren würde bleiben, das Geschehen, das sie vermittelt, würde jedoch zugleich eine bereits seit Golgatha bestehende Tendenz des menschlichen Geistes vermitteln. Das Objekt, die Figur, wird zunehmend entmythologisiert, subjektiviert, zunehmend näher an eine real existierende Person herangeführt.

Dürer stellt sich in Gestalt Christi dar. Das berühmte Münchener *Selbstbild von 1500* wurde zusammen mit seinen übrigen Selbstbildern zu einem Stereotyp der Christusdarstellungen seither.

Der Kölner Kunstwissenschaftler Anton Legner findet zahlreiche Inszenierungen dieser Formel, beginnend im Mittelalter. Er verweist auf ihren Fortbestand bis in die Gegenwart und gibt ihr Namen. Der sich grundlegende Vorgang ist derselbe, jedes Mal nimmt sich das Ich wahr als Ich und als Objekt, als das andere zu sich. Legner nennt die Formel „Selbstbildnis in der Identifikationsfigur“ (Legner 2009, S. 437) und „Selbstprojektionen in Bildern der historia“ (ebd., S. 453). Als eines der Beispiele aus der Hochrenaissance nennt er die Stanzten Raffaels im Vatikan, entstanden zwischen 1508 und 1517. Im Saal der *Schule von Athen*: „Raffaell steht in der *Schule von Athen*, der großen Manifestation der Erkenntnis, dass alle *scientia* und alle *ars* auf dem geistigen Erbe von Platon und Aristoteles beruhen, im Gespräch mit Ptolemäus, der ihm am Globus Erklärungen gibt, und Zarathustra, der dem Maler die achte Himmelssphäre demonstriert. Auch viele der um die beiden Philosophen im Zentrum frei in künstlerischer Vollkommenheit gruppierten Gestalten tragen Gesichtszüge berühmter Zeitgenossen und Künstler, so Heraklit die des Michelangelo, Archimedes die des Bramante und Plato die des Leonardo“ (ebd., S. 477).

Die Kunst würde lediglich zeigen, was unserer gesellschaftlichen, sittlichen Selbstwahrnehmung zu Grunde liegt: Ein Ich, dem geschichtlich zunehmend gelingt, sich selbst zu objektivieren. Seine Leistung bestünde darin, sich nicht nur in der Differenz von Gott wahrzunehmen, sondern in der Differenz zu sich selbst: als ein Ich und ein anderer in eins.

Daß Rembrandt sich zeichnerisch-malerisch in zahlreiche andere Gestalten verwandelt, bisweilen kostümiert, zum Beispiel als Offizier, daß er sein Gesicht zum Muster zahlreicher Tronien nimmt, sich als Bettler darstellt, belegt, daß die Formel sich durchhält, zum Muster auch der neuzeitlichen Wahrnehmung des Ichs dient. 1661 malt Rembrandt das *Selbstbildnis als Apostel Paulus*, 1667/68 das *Selbstbildnis als Demokrat*. Dürers *Selbstbildnis von 1500* in der

Gestalt Christi findet mit den beiden Werken Rembrandts seine geschichtlich schlüssig weiterentwickelte Gestalt. Sie wäre schlüssig, weil sie die Subjektivierung stärkt, in der sich das Ich selbst und in der es das Objekt wahrnimmt.

Marie-Guillemine Benoist, eine Malerin des Klassizismus, malt sich vor dem Spiegel, 1790. Doch im Spiegel zeigt sie sich in Gestalt eines Knaben. James Ensor hat den Figuren zahlreicher seiner Bilder Masken gegeben, die Person kommuniziert sich mit dem Mittel einer Maske. Gerade hat die Kunsthalle Mannheim Ensors Werk *Der Tod und die Masken*, 1897, zum Leitbild ihrer Ausstellung gemacht. Picasso malt 1932 das *Mädchen vor dem Spiegel*. Doch im Spiegel zeigt es sich in anderer Gestalt, dieselbe und doch auch nicht, und auch bereits ihr Gesicht vor dem Spiegel vermittelt sie als die zugleich andere zu sich, einem Muster des Kubismus folgend, das Gesicht en face und zugleich im Profil zu schöpfen. René Magritte malt 1937 *Die verbotene Reproduktion*. Wir sehen einen Mann von hinten, der sich im Spiegel betrachtet. Doch im Spiegel sieht auch er sich von hinten, er selbst und zugleich sich selber fern, fremd, sich selbst Objekt.

Ich glaube nicht, daß die Künstler die Formel immer wieder neu erfunden hätten, nur um sowohl sich als auch den anderen jeweils auch als den zugleich anderen zu sich zu inszenieren. Die beständige Neuschöpfung würde vielmehr zu dem uns wesentlichen kulturellen Projekt gehören, zu dem, das uns erlaubt, uns aktiv selbst herzustellen. Die Formel entstünde aus dem Verlangen des Ichs, sich seiner Identität und in eins mit ihr seiner Existenz sicher zu sein. Im Anblick der Werke der bildenden Kunst würden wir die Formel der Aneignung unserer selbst und des Objekts erwerben, die wesentliche Organisation unseres sozialen Miteinanders, geleitet von dem Interesse an der Gewißheit unserer Existenz. Ich fokussiere den wesentlichen Schritt der Formel. Er führt sie zuletzt zur Epoche der Aufklärung. Ihr Ich würde etwa folgendes sagen: „Gott mag ein inhaltlich genau bestimmter Gott oder er mag ein anderer sein, er mag mir nah sein oder fern, er mag mich verlassen haben, er kann tot sein, doch auch dann, wenn er ein ganz anderer ist als ich, kann ich sein Anderssein aushalten, denn ich selbst bin bereit, auch mich als anderen wahrzunehmen. Ich mag auch mir fern sein. Doch erst, wenn ich all die gegensätzlichen Erfahrungen von mir aushalte, bin ich gewiß, daß es mich selber gibt. Gewiß muß ich existieren, wenn ich mich gegensätzlich wahrnehme.“ Das Ich würde der gleichzeitigen Nähe und Ferne nicht nur zu Gott, sondern auch zu sich bedürfen, um den Gegensatz im Ich herzustellen, dessen Wahrnehmung seine Existenz beweist.

Das gegensätzliche Erleben einer Ferne und Nähe Gottes nutzt das Ich geschichtlich zuletzt zum Beweis der eigenen Existenz. Die Formel würde zunächst in der Interaktion mit dem anderen erworben. Doch sie würde mit jeder neuen Erfahrung von Nähe und Ferne auch die Gegensätze kräftigen, durch die sich die Formel im Ich konstituiert. Das Ich bliebe Ich, doch es würde geschichtlich gekräftigt, weil es mit jeder neuen Erfahrung die Gegensätze in ihm kräftigen würde. Zuletzt löst es die Formel von der Bindung an die Figur ab und es gelingt ihm zunehmend, die Formel um ihrer selbst willen hervorzuheben. Loslassen und Integrieren: Die Formel wird depersonifiziert. Kunstgeschichtlich wird die Macht der Abstraktion, über die beide Prozesse von Anbeginn verfügen, gekräftigt, und zugleich wird das Objekt, das beide Prozesse schöpfen, zunehmend subjektiviert und näher ans Alltägliche, Diesseitige und Gegenwärtige herangeführt. Der Gewinn für das Ich: Es würde sich näher zu sich führen. In eins mit der Aktualisierung des Objekts würde es sich selbst aktualisieren.

Im Anblick eines Werks der Abstraktion erhielt es die radikale Fähigkeit zum Loslassen des Objekts, die ihm ermöglicht, sich nun allein selbst inhaltlich, konkret zu bestimmen und zu autonomisieren.

Ich erinnere an eines der prominenten Werke der Documenta 13 2012. Auch dieses eine Werk vermittelte dieselbe Formel, und es gelang ihm zugleich, sie von ihrer Geschichte am Erwerb an der Figur abzulösen. In einem der Haupträume, im Fridericianum, waren die Äpfel und Birnen von Korbinian Aigner zu sehen. Aus dem Katalogtext: „Über fünfzig Jahre, von den frühen 1910ern bis in die 1960er Jahre, schuf er etwa 900 Zeichnungen im Postkartenformat, die verschiedene Äpfel und Birnen einzeln oder in Paaren zeigen“ – unter ihnen die Dokumentation von differenten, auch seltenen, regionalen Sorten, so realistisch wie ein Foto, jedes Mal einen Apfel oder ein Apfelpaar, jeder von ihnen ganz er selbst und doch ein anderer, jedes Mal eine Birne, ganz sie selbst und doch eine andere, etwa 900 Mal.

Gerald Domenig, zur Zeit in Frankfurt am Main lebend, fotografierte Äpfel, zigtausende, jeden einzeln, gepflückt, jeden bildmässig vor unbestimmtem Hintergrund.

Dieselbe Formel würden Amina Brotz' Capes vermitteln, Capes, sie selbst, und doch ein neues, anderes Objekt, als Stapel, und auch jedes zu sich ein anderes.

Der Stapel Capes stünde in der kulturellen Kontinuität unseres existentiellen Projekts: Im Anblick des Objekts, des Werks von Amina Brotz erhält das Ich des Betrachters das Angebot, die Formel seiner Selbstkonstitution zu erwerben, und die der Konstitution des Objekts.

Doch die Objekte von Amina Brotz führen über die Wahrnehmung der Formel im Anblick eines einzelnen ihrer *Werkstücke* hinaus. Amina Brotz inszeniert nun bereits auch die Formel selbst, die Formel um ihrer selbst willen, und löst sie ab dem Objekt, in dessen Anblick sie doch erscheint. Auch wer kintern, im Selbstbezug ihres eigenen Werks, inszeniert Amina Brotz die gleichzeitige Selbstobjektivierung.

In einem der Ausstellungsräume zeigt sie ihre Ergebnisse als Werke/Objekte, präsentiert in Regalen. In einem der anderen Räume erscheinen dieselben Werke in Gestalt von Fotografien, zu Bildern gerahmt. An ihren eigenen Ergebnissen wiederholt Amina Brotz das Schöpfen einer Differenz. Die Formel löst sich zugleich von ihren Objekten ab. Die Formel unserer Selbst- und Objektkonstitution wird autonomisiert, und mit ihr wir selbst. Auch jeder von uns würde sich als ein Ich und zugleich als der andere zu sich wahrnehmen, und müßte es tun, um seiner Existenz sicher zu sein.

Auch der spezifische Ort, die Wassermühle, wird erneut objektiviert. Einer der Räume zeigt einen Türrohling. Dessen Maße entsprechen dem Format der Türen zu den Ausstellungsräumen. Der Rohling nimmt die Architektur der Mühle auf und löst sich doch von ihrer Architektur ab, eine wiederaneignende Reaktion auf den Bau und die Geschichte des Hauses am Beispiel der vielen Türen der Galerieräume. Zudem dient der Rohling nun als Träger von weiteren Ausstellungsstücken. Eine Wiederaneignung, die im Augenblick des Objektivierens subjektiviert, und die Geschichte der Mühle sowohl archiviert als auch in die Gegenwart hebt.

Anknüpfend an den Stapel Nebelcapes: Amina Brotz' Werke insgesamt zeigen eine beständige Renaissance des verlorenen Objekts und vermitteln gleichermaßen die Formel zur beständigen Renaissance unseres Ichs. Die Formel kräftigend, sie depersonifizierend, würde allein dieses eine Werk/Objekt die Formel hervorheben, die uns erlaubt, das geschichtlich aktuelle Niveau unserer Selbst- und Objektwahrnehmung herzustellen. Wenn wir auf das Beziehungsgeschehen achten, auf die Beziehung zwischen dem Ich und dem anderen, die sich im Anblick der Kunstgeschichte vermittelt, dann wäre die Kunstgeschichte in diesem einen Werk Amina Brotz' enthalten und weitergeführt.

Als Ergebnis erscheint eine gekräftigte Autonomie beider: Ich und Objekt müßten nicht nur wechselseitig unerreichbar sein, sondern jedes für sich selbst unerreichbar sein. Sie müßten jedes auch das andere sein können, different auch zu sich, um zu existieren.

Ich wünsche Ihnen einen angenehmen Rundgang, ganz ohne erklärende Worte.

Herzlichen Dank

Nachweise:

Reudenbach, Bruno (2008): Die Kunst des Mittelalters. Band I: 800 bis 1200. München (Beck Verlag)

Legner, Anton (2009): Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie. Köln (Greven Verlag)