

BERKAN KARPAT

CYBERPHYSICAL ART

Die Erzeugung/Entfaltung extremer Intimität im öffentlichen Raum:
Der Körper des Betrachters wird zum Ort der Kunst.
Louvre, Paris 2009

Sehr geehrte Damen und Herren

Seit 1998 arbeite ich an der Projektreihe die sieben tochter des atlas.

Die einzelnen Projekte äußern sich im öffentlichen Raum als Gesamtkunstwerke, die ihre Grenzen hin zu Wissenschaft aufweichen. Als gesamtheitliche Prozesse binden sie den Körper des Betrachters in das Kunstwerk mit ein und verändern ihn in seiner Biophysis.

Das Grundthema der Werke ist der Mensch in seinem evolutiven Fortschreiten in sein Morgen. Die Projekte erzählen also von der universelle Gabe des Menschen in seinen Morgen hineinblicken, hineinträumen zu können. Die sieben tochter des atlas erzählen von neuen Welten und Menschen. So bildet der Elektrischen Mensch, der Autonome, der Hypermodernen Mensch etc. den Hintergrund auf der – wenn Sie wollen – die Projektreihe selbst ein evolutives Fortschreiten vollzieht, zumindest aber ihre szenische Landkarte abbildet. Alle Projekte sind temporärer Natur: sie entschwinden nach einigen Tagen oder Wochen aus dem öffentlichen Raum.

Ich selbst habe für meine Arbeiten neben dem Begriff cyberphysical – was die Wechselwirkung zwischen Maschinellen Prozessen und biophysischen Veränderungen betont – auch den Begriff „szenische Topografie“, szenische Landkarte eingeführt. Erklären lässt er sich vielleicht am besten in Anlehnung an orientalische Landkarten aus dem Mittelalter.

Im Unterschied zu den gegenwärtigen Karten wird in diesen alten Landkarten nicht allein die Wirklichkeit kartographiert. Darüberhinausgehend werden Heldensagen, Familiengeschichten in sie inkalligraphiert, kartographiert. Diese Landkarten versuchen also nicht allein die Welt wiederabzubilden, sie erzählen, imaginieren bereits. Sie zeigen Ausschnitte aus den Träumen, den Irrealen. In diesem Sinne begreife ich meine Arbeiten als kartographierenden Prozeß, als ein rituelles, experimentierendes Herantasten an die Wirklichkeit, an die Imagination. Sie entfalten sich im öffentlichen Raum als mehrdimensionale Prozesse. In diesen Prozessen werden die Grenzlinien zwischen den Künsten, der Wissenschaften, Wirklichkeit und Imagination aufgeweicht. Sie bilden ein Gefüge und als solches erzählen, imaginieren, kartographieren sie Momente des Menschen und seiner Vorstellungen vom Morgen.

Was ich Ihnen im Folgenden anhand einiger Beispiele erläutern möchte, ist meine eigene Genese im Umgang mit dem Menschen, der meiner Arbeit begegnet.

TANZENDE DER ELEKTRIK verwirklichte ich 1999 in München am Odeonsplatz für den Zeitraum von 9 Wochen. Der vorbeieilende ortskundige Passant im öffentlichen Raum entdeckt eine Veränderung in seiner Alltagsumgebung: Einen Holzturm auf dem Odeonsplatz. In der gesamten Geschichte des Platzes wurde noch keine Skulptur an diesen Ort installiert. Von der Ferne vernimmt der Passant Stimmen, die sich bei seiner Annäherung an die Skulptur in Flüstern verwandelten. Die Holzskulptur wird somit zur Klangskulptur. Tritt er noch näher verändert sich das Flüstern in Vibration. Er kann die Stimmen jetzt berühren. Beim längeren Verweilen entdeckte er die Veränderung der Klänge, die sich durch die Temperatur der Sonne oder durch das elektrische Licht wandeln. Die Skulptur wird zur Lichtskulptur.

Wenn er neugierig ist und sich mit mir in ein Gespräch verwickelt kann er seine Position vom Passanten in einen Zuschauer verändern. Oder er kann schimpfen, politisieren, poetisieren. Und der Platz wird zur Agora. Wenn der Passant sich entscheidet Zuschauer, Theaterbesucher werden, geht mit 47 Anderen in die Skulptur hinein. (Allerdings nur an 5 Abenden). Auf 48 Stehplätzen, die übereinander stehen, lauscht er einem Sprechringen, das im Kern des Turmes stattfindet, dessen Bühne vertikal von oben nach unten verläuft.

Einem Sprechringen um Utopien, um Zukunftsträume: Einer Mystische, einer Kubofuturistische. In seinem Zukunftstraum entwickelt Velimir Chlebnikov eine Sternensprache, die als universales Kommunikationsmittel für den Neuen, Elektrischen Menschen im kommunistischen Staat dient. Der mittelalterliche Mystiker und tanzende Derwisch Celaleddin Rumi ist auf der Suche nach dem göttlichen Wort im Menschen. Die Welt ist nur Traum. Das Jenseits ist das wirkliche, das ewige Leben.

Das Sprechringen beginnt auf 8 Meter Höhe: zwei Sprecher rezitieren in persisch und russisch. Das reine Rezitieren bereits ist eine Abwende von der Abbildung der Welt. Das Rezitieren im islamischen oder auch japanischen Sinne (No-Theater) ist bereits ein ritueller Akt. (Vielleicht ist noch zu erwähnen, das einige Texte des Mystikers Rumi auch als religiöse Texte zu betrachten sind. Das Werk Mesnevi-Serif, wird als der Koran der Perser bezeichnet).

Ein dritter Sprecher bewegte sich in der Vertikalen, im Hegelschen Sinne und rezitierte einen Text, den der Autor Zafer Senocak und ich als poetische Verwebung der zwei dichterischen Positionen geschrieben hatten. (Übrigens zu allen Arbeiten entstehen Text von Senocak und mir.) Das Sprechringen endete in der Null-Ebene durch ein Ölringen. Im traditionellen Ölringen werden die Kräfte gemessen. Es geht nicht um das Verlieren oder Gewinnen. Vielmehr sind die Ölringer Troubadore der Körper.

Prinzipiell befindet sich also der Theaterbesucher noch in einer mehr oder weniger konventionellen Situation. Es gibt noch eine Bühne und einen Zuschauerraum so ungewöhnlich sie auch sein mögen.

Dieser Turm ist ein nomadischer Irritationsmoment, welcher die sesshafte Architektur und die Sozioarchitektur modifiziert: das topographische Gedächtnis einer Stadt gerät ins Wanken und in einer imaginären Überhöhung brennt sich Etwas kaum merklich ins kollektive Gedächtnis ein.

(Übrigens ich war sehr erfreut, als ich im Dezember 2002 von Boston nach München zurückflog. Ich sah in einem Werbefilm über die Stadt München eine kurze Einblendung des Odeonsplatzes – allerdings mit dem Holzturm.)

Diese Irritation der sesshaften Architektur beschwört die vergessene künstlerische Wertigkeit der Stadtplanung ebenso wie die Erkenntnis darüber, dass der Öffentliche Raum durch eine Art Verräumlichung des Sakralen zum Säkularen gelangte. Der öffentliche Raum die Topographie der Säkularisierung ist. Vielleicht ist dieser Gedanke am deutlichsten in den Englischen Gärten der Aufklärung zu erspüren. Der Garten ist Kunstwerk und eingebunden im Lebensraum ist vergessen all sein ritueller, poetischer Akt.

Mit dieser Erkenntnis ging ich an die Verwirklichung des Projekts Das Robinsonsyndrom² im Englischen Garten in München. Inhaltlich bindet das Projekt drei Robinsonaden aus drei verschiedenen Zeitaltern zusammen eine japanische, eine arabische und die uns allen bekannte von William Dafoe. In allen drei Robinsonaden werden Gesellschaftsentwürfe verhandelt, wird eine utopische Welt entworfen, der Mensch erzogen. Gemein ist allen dreien auch die Hybris, die Beherrschung und Kultivierung der Natur – deshalb der Ortskontext zum Englischen Garten in München. Einer der größten innerstädtischen Gärten Europas, dessen Entwurf sowohl ein aufklärerisches Gesellschaftsmoment beinhaltet „Jeder Baum steht sinnbildlich für einen freien Bürger“ als auch die Hybris – die Simulierung einer frei gewachsenen Natur durch Sckell den Architekten des Gartens. Dieser Garten wird täglich von mehreren tausend Menschen frequentiert. Seine Geschichte als Garten der Aufklärung dürfte den wenigsten bekannt sein, schwing aber im Projekt als Echo mit.

Der prinzipielle Umgang mit dem Zuschauer gleicht dem beschriebenen Projekt „Tanzende der Elektrik“ und bietet wie dieses eine Variation von Betrachtungsmöglichkeiten von flüchtig-zufällig bis intentional-eingebunden.

Tagsüber eine Skulptur aus Glaszylindern mit „fliegenden“ Fischen für jedermann als irritierend-ungewohnter Moment im See zu sehen – immer mit der Option der diskursiven Plastik durch die Anwesenheit des Künstlers und seines Teams vor Ort. Nachts eine Theaterinszenierung, an der jeder Passant vom Ufer aus teilhat, ja über die er zufällig stolpert, wenn er im Garten spazieren geht. Oder in die er sich hineinbegibt, sich anmeldet, dann wird er mit Booten über den See gefahren, wie in einem barocken Singspiel vorbei an im Wasser stehenden Sprechskulpturen begleitet von Ruderern, die selbst Sprechskulpturen sind.

Mit diesem Projekt begann für mich eine andere Behandlung des Betrachters/Teilnehmers und das aus zwei

Gründen. Erstens unterscheidet sich die körperliche Befindlichkeit des Teilnehmenden, der in einem Boot sitzt, das schaukelt und der der Witterung – Regen und Wind – ausgesetzt ist, doch gravierend vom Zuschauer, der in einen geschützten Bau, den Turm steigt. Das am Tag der Vernissage/Uraufführung Sturmwarnung herrschte und es in Strömen regnete intensiviert das Erlebnis der Teilnehmenden und verwebte ihn thematisch zur rezitierten Robinsongeschichte.

Noch ausschlaggebender für mich persönlich war, daß ich mich diese Mal selbst in die szenische Topografie einschrieb – als leuchtender Taucher glitt ich während der Aufführungen durch das dunkle Wasser, verschmolz mit dem Projekt. Diese zwei Erfahrungen waren für mich der Angelpunkt, an dem ich weiter ansetzen wollte; sie brachten mich darauf nicht nur für die Beteiligten Akteur, sondern für den in der Regel passiven Betrachter eine unmittelbare körperliche Erfahrbarkeit des Kunstwerkes herzustellen.

Eine Erfahrbarkeit, die für mich zweigesichtig war. Zweigesichtig, weil sowohl gewährleistet werden sollte, dass der Betrachter aktiv in das Kunstwerk eingreifen, es verändern kann und dies eben nicht im Sinne der Performance als szenisch Handelnder, sondern in seiner körperlichen Beschaffenheit, Existenz. Die biophysischen Werte des Zuschauers sollen also die szenische Topographie mitentwerfen. Auf der anderen Seite sollte gewissermaßen das Kunstwerk in den Zuschauer eingreifen. Die Fragen, die sich mir stellten waren: Kann die szenische Topografie den biophysischen, somatischen Körper verändern. Würde die Rückkopplung eine katharsische Erfahrung anregen?, Einen purgatorischen Prozess mit physiologisch messbarer kathartischer Wirkung initiieren?

Zur Klärung all dieser Fragen gründete ich ein Labor im Deutschen Museum München. Eine Grundlagenforschung sollte gewagt werden. Die Kunst sollte mit Technik, Wissenschaft, Schamanismus konfrontiert werden. Eine Erforschung der Katharsis im Sinne Aristotels sollte bewerkstelligt werden. Womöglich sollte die Ästhetik aus den Händen der Philosophie befreit, naturwissenschaftlich gehandhabt werden.

Das Deutsche Museum, als Technisches Museum erschien mir thematisch der ideale Ort. In ihm sind die Träume von neuen Welten, zukünftigen Menschen archiviert und ausgestellt – sie werden dort visioniert aus dem Geist der Technologie. Somit bildet sie den gedanklichen Rahmen zu meinen Arbeiten.

Es war das erste Mal, dass ich in einem Museum arbeitete und in gewissem Sinne sagt mein Zugriff, der Punkt an dem ich mit meiner Arbeit ins Museum ging viel darüber aus, wie ich Museen betrachtete. Ich ging in ein Museum nicht um meine Arbeiten auszustellen, sondern um an ihrem Entwurf zu arbeiten. Ich ging ins Museum, um Fragen zu stellen und an ihnen zu experimentieren, gewissermaßen also am prozesshaftesten Punkt meiner Arbeit. Alle meine Arbeiten im Zusammenhang mit dem Deutschen Museum bezeichne ich als poetische Versuche. Hintergrund dieser Versuche an diesem Ort war auch der Gedanke, dass Arbeiten für den öffentlichen Raum auch im öffentlichen Raum entwickelt und diskutiert werden sollte. Örtlich gab es einen fixen Standpunkt für das Labor im Museum, die Windmühle im Außengelände, größere Versuche fanden im gesamten Museum statt.

Eines der ersten poetischen Versuche im Deutschen Museum habe ich im Juli 2002 gestartet. Die Erzeugung einer kollektiven REM-Phase (Traumphase) als Hommage an den türkischen Dichter Nazim Hikmet. Die Träume der Teilnehmer sollten synchronisiert werden mit Hilfe seiner konservierten Stimme befreit aus den Moskauer Tonarchiven. Die Versuche sind einen Art Abschied von seinen futuristischen Gedanken. Es geht nicht mehr darum einen gemeinsamen Traum zu leben, sondern die individuellen Träume gleich-zu-takten, zu synchronisieren. Nicht mehr die Philosophie kreiert die Utopie, sondern die Technologie entwickelt die Utopie, die Soziotopie.

Ich erweiterte den Selbstversuch, zunächst auf 4 Träumer, dann auf 40 Träumer. Der poetische Versuch bestand darin 40 Schläfer in jeweils eine Schlafkapsel zu legen, verbunden mit Vibrationen der Stimme Hikmets an ihrem Körper schliefen sie eine ganze Nacht, angeschlossen an Elektroden, die ihre Gehirnströme maßen. Der Traum wurde zur Bühne und gleichzeitig zum Zuschauerraum. Die Dialektik der theatralen Raumbeziehung – Bühne, Zuschauerraum, Ausstellungsfläche, Betrachterstandort löste sich gänzlich auf. Die theatrale Geste, das prozesshafte in der Kunst wurde in den Körper und in diesem Extremfall in den Schlaf, in den Traum hinein verlegt. Der Zuschauer/Betrachter wurde zur performativen Mess-Einheit erhoben. So

ergab die Auswertung, dass von den 40 Träumenden sich 13 in ihren REM-Phasen synchronisierten. Die Suggestionskraft der Messung überführte den Teilnehmer in einen metaphysischen Prozess, in eine besondere Erlebnissituation. Und diese Erlebnissituation kreierte den rituellen, künstlerischen Raum. Überführte den Schlafprozess zum künstlerischen Akt.

In den nächsten Jahren versuchten wir verschiedene Variationen der körperlichen Einbindung in die szenische Topographie untern den genannten Aspekten: Biophysische Veränderung des Zuschauers/Betrachters durch das Kunstwerk und Beeinflussung des Kunstwerkes durch die Biophysis des Zuschauers/Betrachters. So entstand z.B. der kosmische Synthesizer. Der Museumsbesucher wurde mit Messelektroden verbunden und setzte sich in ein Rudermaschine. Durch das Rudern begann er zu Schwitzen, was zur Veränderung seiner Hautwerte führte. Diese Veränderung wiederum modulierten die Radiowellen die durch ein Radioteleskop im Museum (Würzburg Riese) eingefangen wurden, und formt die Signale zu elektronischen Klängen.

Ich stellte die umgekehrte Frage: ob Radiowellen Blutwerte verändern können?

Am 15. September 2003 bekam ich bei einem poetischen Selbstversuch eine erste wage Antwort: Die Radiowellen des Sternbildes Kassiopeia umgewandelt in mechanische Schwingungen und auf den Körper einwirkend, maßgeblich meine Blutwerte veränderten.

In einer der letzten Versuchsanordnungen ging es um die Wirkmacht des Wortes Um die Frage: Kann das Wort, das magische Wort, das Gedicht oder Telefonnummern die Blut- u. Hormonwert des Menschen ändern?

Zu diesem Fragenkomplex habe 2003 die ersten poetischen Versuch gestartet.

Das erste grobe Ergebnis ist dies:

Das litaneihafte, rituelle Sprechen eine gleichmäßige Veränderung bestimmter Blutwerte beeinflusst, während stakatohaftes Sprechen die Blutwerte ungleichförmig beeinflusst. In ähnlicher Weise verändern sich die Bluthormonwerte.

Setzt man den Körper in konzentriertes Salzwasser beschleunigt sich die biophysische Veränderung. Es kommt zu einer schnelleren Veränderung der Werte.

Doch sind diese ersten Erkenntnisse noch mit Vorsicht zu bewerten und durchaus und glücklicherweise umstritten. Denn wären sie signifikant hätten wir die Poesie verlassen und wären bei den positiven Wissenschaften gelandet.

Die Erkenntnisse die in den poetischen Experimentierskizzen im Deutschen Museum gewonnen wurden fließen in meine Arbeiten ein und formen die szenisch-biophysische Topographie. Es ist der Beginn des Cyberphysical Art.

Im Projekt Hiob wird der Körper des Teilnehmenden in gesättigtes Salzwasser gelegt. Er befindet sich im transparenten Isolationstank im schwerelosen Zustand. Dieser Tank ist der Erlebnisraum für jeweils einen einzigen Teilnehmer, der im Wasser im schwerelosen Zustand schwebt. Er wird zurückgeführt in den embryonalen Zustand, in die Haltung des Nie-Geborensseins, versetzt also in die Wunschvorstellung des alttestamentarischen Hiob. (Der Tank wurde in Zusammenarbeit mit Medizinerinnen, Psychologen und durch mehrere Selbstversuche entwickelt). Die extreme Einbindung des menschlichen Körper in das Kunstwerk ist die Abwendung von jeder Betrachterdisposition der bürgerlichen Kunst. Und erzeugt erst in der Symbiose das Kunstwerk.

In drei Phasen wird der Körper des Teilnehmenden in seiner Biophysis verändert.

In der Phase 1 werden die Gehirnwellen des Rezitierenden als EEG-Daten in elektrische Klänge verwandelt und in den Salzwassertank eingeleitet.

In der Phase 2 rezitiert der Sprecher in Hebräisch die Hiobklage aus dem Alten Testament. Die Rezitation wird als mechanische Schwingung in den Tank übertragen. Dieser Prozess veränderte bestimmte Hormonwerte.

Die 3. Phase konfrontierte den Körper mit den Radiowellen des Jupiters, die als mechanische Schwingung in den Tank geleitet wurden.

Die biophysische Veränderung sowie das extreme Zurückfallen, die Vereinzelung des Teilnehmenden auf sich selbst wird in den sozialpolitischen öffentlichen Raum gestellt. Die Isolierung findet im öffentlichen Raum statt,

in dem die Fußgänger Massen sich bewegen. (Um nur anzumerken: der Teilnehmer war sichtgeschützt). Vor dem Justizpalast, vor der architektonischen Verkörperung des menschlichen Gesetzes stehend erörtert die gesamte skulpturale Maschine die Frage nach dem göttlichen, kosmischen und menschlichen Gesetz, in dem der Körper des Passanten in verschiedenen Graduierungen mit dem Kunstwerk verbunden wird. Der vorbeieilende Passant kann z.B. ein Wasser trinken, das die Richtersprüche aus dem Justizpalast als mechanische Schwingung in sich auffing. Eine Speichelprobe zeigt dessen Auswirkungen als Kristallisations-Prozess.

Allein der somatische Körper wird so zum bestimmenden Messinstrument dieses Regelkreises von sozialen, göttlichen und kosmischen Größen. In ihrem archaischen und rituellen Charakter zeugt die Aktion aber auch von dem uralten Bemühen, das Verhältnis von menschlicher und unsichtbarer kosmologischer Ordnung ausloten zu wollen.

Ich denke die biokosmische Einbindung des Passanten haben den soziopolitischen Raum vor dem Justizpalast in der Geste des Kunstwerks aufgelöst; den öffentlichen Raum in einen sakralen, rituellen Raum verwandelt – zumindest zeitweilig.

Im Kontext der heutigen Veranstaltung, die ja den Raum des Museums beleuchten soll stellt sich nun die Frage, nach der Relevanz, nach einer möglichen Verbindung dieser Ausführungen zum musealen Kontext. Ich möchte darauf mit zwei kurzen Beispielen aus meiner Erfahrung der Arbeit im Museum antworten.

2007 wurde ich eingeladen ein Kunstwerk zur 800 Jahr Feier Celaeddin Rumis in einer Ausstellungsskulptur zu installieren. Ort der Ausstellung war die Hagia-Sophia in Istanbul– übrigens ein Beispiel für einen sakralen Raum, der zum musealen Raum verwandelt wurde. Ich versuchte dem Massenbetrieb durch die Miniatur zu begegnen und durch die Kreation gewissermassen synästhetischer Erfahrungen, den Betrachter in das Kunstwerk hineinzuziehen. In einer 30 cm großen Klangskulptur versuchte ich die sufische Symbolwelt einzufangen. Ein Spiegellautsprecher angebracht auf einem grünen Kabel. Auf dem Spiegellautsprecher erzitterte Rosenöl mit den Rezitativen aus dem Werk Rumis. (Grün ist die Farbe des Propheten. Das Rosenöl steht für die Essenz der Erkenntnis. Im Spiegelbild versinnbildlich die 70-tausenfache Brechung des göttlichen: in allen Dingen ist Gott.) Die Schwingung setzte sich fort und bettet sich in die Ausstellungsskulptur ein. Die Rezitative waren als physikalische, kosmisches Phänomen auf dem Spiegellautsprecher zu betrachten und berührte man die Ausstellungswände waren sie als Vibrationen erfühlbar. Verweilte man lange genug veränderte sich der Blutwert des Berührenden. Diese Arbeit in der Hagia Sophia war die Fortsetzung der Ausstellung Ich esse Licht im Düsseldorfer museumkunstpalastr. Hier wurde ich gebeten, völlig frei in der Handhabung, Exponate aus der Islamischen Welt vom 9. Jhd. bis 19. Jhd. zu inszenieren.

Ich ordnete die Exponate in weltliche und sakrale und organisierte sie in drei Gärten als Sternkonstellationen. Für mich war es wichtig das Auratische in den Werken, den Alltagsgegenständen durch die körperliche Begegnung des Museumsbesuchers wieder erfühlbar zu machen. So konnte man die Poesie in den Buchwerken berühren, ihre Schwingung über Miniaturlautsprecher wahrnehmen, in dem man diese in den Mund nahm. Den Klang, das Klappern der Alltagsgegenstände wieder wahrnehmen. Die Koranrezitative konnten übertragen auf Wasser getrunken werden. Ich selbst unternahm zur Ausstellungseröffnung den Versuch die Wirkkraft der letzten Sure 114 auf meinen Körper zu erproben. Die medizinischen Messwerte verwebten sich in die Ausstellung.

Die Berührbarmachung, die Verwebung des menschlichen Biokosmos mit dem Kunstwerk ist für mich die Wiederfindung der Einheit zwischen dem Profanen und Sakralem, dessen Trennung Platon durch die Differenzierung zwischen Idee und Körper vollzogen hat und die das Heilige, Auratische im Kunstwerk auf die Seite der Idee, des Abstrakten, Entkörperlichenden stellte.

Dank der Einladung Victoria Newhouses kann ich reflektierend über meine Arbeiten vielleicht folgendes zur Diskussion stellen:

Die Geschichte der Modernen Kunst ist auch die Geschichte der permanenten Suche nach Auswegen aus der

Entweihungsdynamik der Kunst.

Die Rückweihung der Kunst ist über die Erfahrbarmachung der Zeit denkbar. Die biophysische Entladung lässt die Veränderung des Körpers erspüren und somit die Zeit an sich. Die Zeit zu erspüren lässt den Ritus erahnen. Den Ritus erfahren ist die Ahnung einer künstlerischen Entladung, Äußerung zu erfahren. In dem eine Wechselwirkung zwischen dem biophysischen Körper und dem Kunstwerk dargeboten wird, wird Zeit erlebbar. Wird der Körper im Kunstwerk als ihr unmittelbar Ausdruck mitverankert, in dem die biophysischen Daten das Kunstwerk beeinflussen und umgekehrt die Rückkopplung eine kathartische Erfahrung anregt, den Körper zur eigenen Uhr zurückführt: Zeit wird, Ritus wird und etwas Erhabenes im schillerischen Sinne durchschimmern lässt, entfaltet sich der auratische Moment im Kunstwerk. Ein purgatorischer Prozess mit physiologisch messbarer kathartischer Wirkung wird initiiert. Die medizintechnische Messung des Blutes, der Hormone, des Atems bildet die Folie auf der die Katharsis, der Ritus gesucht wird. Sicherlich ist dies vielmehr die Melancholie der Katharsis als die Katharsis im aristotelischen Sinne. Sie erhebt dennoch den Betrachter erst, durch die mit der technischen Messbarkeit erfahrbaren biophysischen Veränderung, in das Metaphysische. Sie wird zur Architektur eines poetischen Versuchs, dass das auratische im Kunstwerk, die Erhabenheit wiederzufinden versucht. Sie bietet die Kunsterfahrung in der Nähe der Sakralität wiederzufinden im Massenbetrieb der Umschlagsorte soziopolitischer, profaner Entladungen. Letztendlich ist die Wiederfindung der Einheit zwischen dem Profanen und Sakralem denkbar durch das Zusammenspiel des menschlichen Biokosmos mit dem Kunstwerk, in der zeitweilige der Positionen zwischen Betrachter und Kunstwerk durch die Erzeugung einer radikalen Intimität aufgelöst wird.

All dies Unternehmen ist eine künstlerische Grundlagenforschung in der die Ästhetik von der Philosophie entschält und mit der Naturwissenschaft konfrontiert wird, um im verräumlichten Ritus die Zeit wieder zu erspüren und den Charakter des Ritus wieder anzuspiegeln.

Wenn ich ein Museum besuche, so besuche ich diesen Ort meist als Nachschlagewerk, denn das Museum ist die räumliche Strukturierung einer Enzyklopädie der Kunst, selbst wenn sie das Sakrale in ihrem architektonischen Ausdruck sucht. Ich trinke im Kaffee einen Kaffee und gehe dann nachschlagen, manchmal zur Informationsvertiefung ausgerüstet mit einem Audioguide. Werde dort zeitweilige zur hörenden Mumie bis mich die Massen weiterdrängen. Drücke unruhig Knöpfe, hetze durch die Eindrücke. Eile zumeist noch mal ins Kaffee und trinke dann Tee. Und sobald ich erneut, wieder zu blättern beginne möchte ich sofort arbeiten. Und wenn ich das große Glück habe darin arbeiten zu dürfen, ziehe ich meine Pantoffeln an, wasche den Boden mit Rosenwasser und bin Zuhause. Wenn ich dann Besuch empfangen plaudern wir über das Zimmer, über die Werke und manch einer verweilt und wird das Werk, das Zimmer. Bis ich eines Tages wieder weiterziehen muss und die Besucher das Gelebte in den Werken betrachten, in ihre Körper aufnehmen, bis das Alltagsgeschäft des Museums das Zimmer aufräumt.

Danke fürs Zuhören