

Der dritte Blick: Kontrollverlust als Strategie

Auf den ersten Blick verlangt die Arbeit Gerold Tagwerkers eine Besprechung vor den Formulierungen der Minimal Art, auf die auch der Künstler selbst sich immer wieder bezieht; auf den zweiten Blick entäußert seine Arbeit nicht nur Bestätigung, sondern auch spielerische Verfremdung und Umdeutung derselben (wie es 40 Jahre "danach" gar nicht anders sein könnte), ohne jedoch eine kritische Analyse oder gar Dekonstruktion zu bemühen. Im gegenwärtigen Diskurs der künstlerischen Praxis als Identitätskonstruktion und Erkenntnisproduktion finden die minimalistischen Überzeugungen nur schwer einen Platz; ihre Verweigerung von Narration, Referenz und Aura scheint im gegenwärtigen Wahrnehmungskontext nicht mehr konsequent zu funktionieren, und auch ihr Bruch mit den europäischen Traditionen mutet derzeit fast nostalgisch an. Vor diesem Hintergrund wird ein "dritter Blick" auf Tagwerkers Arbeit möglich, der das Experiment versuchen will, so zu tun, als hätte es die 60er Jahre nie gegeben, und stattdessen eine Annäherung im kulturwissenschaftlichen Sinne vornehmen möchte. Dabei sollen fünf zentrale Aspekte untersucht werden, die zwar durchaus zum minimalistischen Diskurs gehören, jedoch auch jenseits davon Bedeutung produzieren: das Licht, der Rhythmus, der Spiegel, das Raster und die Perspektive.

Die Abschaffung des Schattens

Trotz aller physikalischen Erkenntniserweiterungen bleibt das Phänomen Licht ein eigentümliches Rätsel. Sein Geheimnis, das heute vor allem in seiner gleichzeitigen Existenz als Teilchen und Welle liegt, beginnt schon in den religiösen Schöpfungsmythen. Im ersten Kapitel der Genesis heißt es zum Beispiel: "Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis." Erstaunlicherweise bleibt in dieser Erzählung das Licht zunächst Teil der Finsternis - es co-existiert offensichtlich mit der Dunkelheit - bis Gott es von ihr trennt und bekanntlich dem Tag zuordnet. Vor dieser Trennung gilt jedoch ein Zustand, in dem Licht und Dunkelheit sich nicht ausschließen.

Gerold Tagwerker ist nun alles andere als ein creator ex nihilo, schließlich greift er bei seiner Arbeit auf vorgefundenes, industriell gefertigtes Material zurück, das er einer subjektiven Selektion unterzieht. Seine Lichtskulpturen und -installationen besetzen das Licht als kunstfähiges Material, das Tagwerkers formale Konstruktionen nicht nur rhythmisch erleuchtet und so in ihren Einzelteilen lesbar macht, sondern gleichzeitig über ihre konkrete Form hinausweist und den Aspekt des Magischen einführt, der - bei aller physikalischen Nachvollziehbarkeit der Schaltkreise - im Moment des einlassenden Betrachtens passiert. War im Schöpfungsmythos die Scheidung von Tag und Nacht ein Akt der Kontrolle - die Austreibung des vorigen "ambivalenten" Zustands, die Bezeichnung der dualen Prinzipien - führen uns Lichtskulpturen wie "11x58W/133.flash" oder "cube.cool white" zurück in den nicht-kontrollierbaren Raum der friedlichen Co-Existenz von Licht und Dunkel, in den quasi vorsprachlichen Bezirk von angenommenen Gegensätzen, die jedoch unabhängig voneinander bleiben und damit ihre Gegensätzlichkeit verlieren. Denn Gerold Tagwerkers Licht-Material funktioniert nicht in Abhängigkeit zu dem Helligkeitsgrad der Umgebung, es funktioniert je nach Helligkeitsgrad einfach nur anders.

Speziell Leuchtstoffröhren aller Art sind aus modernen Städten nicht mehr wegzudenken, sie sind gleichsam zum Zeichen für städtisches Leben überhaupt geworden. Und so finden sich Licht-Installationen wie "13x58W/133.flash" oder "11x58W/840.flash" bevorzugt im öffentlichen Raum (im Kontext von Natur wären sie sinnlos), wo sie Tag und Nacht ihre unterschiedlichen Möglichkeiten vorführen. Sobald Tagwerkers Licht-Arbeiten in architektonischen Innenräumen installiert werden, scheinen sie jene sofort austreiben zu wollen, indem sie ihnen ihre Gültigkeit absprechen: Noch der stärkste Beweis einer Innenraumstruktur wird in solcher Konfrontation zum irritierenden Verweis auf Struktur und Oberfläche eines Außenraums, der immer urban zu deuten

ist. Die Installation "10x58W/840.flash-o.p." zum Beispiel, die der Künstler für den Förderverein Aktuelle Kunst in Münster realisierte, besetzte den eigentlichen Ausstellungsraum mit ihren nervös flackernden Neonröhren so konsequent um, daß der Besucher jegliches Gefühl für einen geschützten Raum der Kunst verlor und sich atmosphärisch eher an beklemmende Momente in einer Tiefgarage oder Unterführung erinnert fühlte. Selbstverständlich blieben auch die Beschwerden der Anwohner nicht aus: Durch die nicht abgehängten Fenster drang das Neonlicht nach außen - und in einem Wohnviertel sind solche Verweise auf typische Großstadtorte mit all ihren Konnotationen nicht in die Wahrnehmung zu integrieren und deshalb unerwünscht. Leuchtstoffröhren und Urbanität scheinen einander also beinahe zwangsläufig zu bedingen; kein Wunder, wenn man bedenkt, daß die öffentliche Beleuchtung seit fast dreihundert Jahren ganz konkret die urbanen kulturellen Praktiken beeinflusst.

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an ist die Straßenbeleuchtung in den europäischen Metropolen dokumentiert; so installierten in dieser Zeit zum Beispiel Paris, Berlin und Leipzig Öllampen im großen Stil, was enorme Konsequenzen für das Nachtleben bedeutete. Der Einsatz von Gaslicht als Straßenbeleuchtung (seit 1820) findet seinen Niederschlag sogar in einer ganzen literarischen Gattung, den "gaslight novels": Kriminal- und Schauerromanen, die ihre Spannung aus dem "Dazwischen", dem Halbdunkel und seinen flackernden Schatten beziehen, das durch die neue Beleuchtungsform überhaupt erst geschaffen wurde. Mehr als hundert Jahre später texten Kraftwerk "Neon Licht, schimmerndes Neon Licht / Und wenn die Nacht anbricht / Ist diese Stadt aus Licht" - diese Zeilen scheinen direkt auf Tagwerkers "nightpieces" zu verweisen. In den Aufnahmen von Hochhausfassaden im nächtlichen Chicago hat die Realität von urbaner Architektur ihre Überzeugungskraft verloren; stattdessen treten die Wolkenkratzer dem Betrachter als eigenständige Lichtskulpturen entgegen und erzeugen die Melancholie einer einsamen Großstadterfahrung (die sich der Natur-Erfahrung an die Seite stellt - ein zutiefst romantisches Motiv also, das sich hier aus Bild und Atmosphäre zugleich konstruiert).

So wird die Stadt mit ihrer Hochhausarchitektur einerseits durch Innen- und Außenbeleuchtung dem Bewohner nachts überhaupt erst zugänglich gemacht, andererseits gewinnt sie einen neuen (symbolischen) Urzustand von Dunkelheit, der durch zivilisatorische Beleuchtungspraxis nicht aufgehoben, sondern de facto nach-geschaffen, re-konstruiert wird.

Anders als bei den Photographien der "nightpieces" bricht Gerold Tagwerker in seinen Licht-Installationen mit dem fast zweihundert Jahre alten (kulturellen) Verständnis einer gegenseitigen Abhängigkeit von städtischem Hell und Dunkel, das - wie bei den "gaslight novels" - die urbane Praxis entscheidend geprägt hat und bestimmte "Typen" des Stadtbewohners, die mit dem erstarkenden Bewußtsein von Individualität ausgestattet waren, mitproduzierte. Seine Licht-Arbeiten stellen eben diese Typen und das mit ihnen einhergehende Individualitätskonzept konsequent in Frage, indem sie dem Betrachter (zumindest in dessen Wahrnehmung) nicht nur Beleuchtung sondern vor allem den Schatten verweigern, und zwar den eigenen ebenso wie die "dunkle Stelle", die dem Stadtbewohner seit der Einführung des Gaslichts vertraut ist. Der eigene Schatten ist (ähnlich wie das Spiegelbild) Beweis der eigenen Existenz und Zeichen dafür, daß diese Existenz Konsequenzen hat für den sie umgebenden Raum, den der Schatten markiert. Er beinhaltet also Selbst- und Weltvergewisserung zugleich. Wenn wir Gerold Tagwerkers Licht-Installationen betrachten, sehen wir weder den eigenen noch den Schatten des Anderen - das Licht steht in keiner Referenz zu uns, es steht für sich selbst und für den urbanen Außenraum. In diesem war Beleuchtung eine entscheidende Voraussetzung für die Erfahrung der städtischen Nacht gewesen, die dadurch trotzdem dunkler wurde als die Nacht in der "freien Natur". Das Gaslicht hatte das Flackern in den öffentlichen Raum geholt und so erst den vom Licht nicht getroffenen Raum beschrieben, an dem dunkle Phantasien und Möglichkeiten angreifen können. Wir haben uns diese sich bedingende Dualität, die nur eine Variation der zitierten Dualität aus der Genesis darstellt, längst (kulturell und psychologisch) zu eigen gemacht: "Licht und Schatten muß es geben, soll das Bild vollendet sein...". Mit dem Besitz dieser Poesiealbum-Formulierung sind wir

im Besitz von Kontrolle. Gerold Tagwerker hingegen vollendet kein Bild, er raubt uns die gemütliche Denkbarekeit der Dualität und führt uns mit seinen Licht-Installationen vor, daß dieses Prinzip eine Scheinkonstruktion bleibt, die schon im 19. Jahrhundert nur kurzfristig als Erklärungsmodell für urbanes Leben funktionierte. In der Konfrontation mit der gegenwärtigen Stadt, die gemeinhin als nicht lesbare Struktur identifiziert wird, ist dieses Erklärungsmodell zum Scheitern verurteilt. Der Künstler selbst scheint in seiner Auseinandersetzung mit Stadt dazu gekommen zu sein, die diffuse Permanenz von nicht-vertreibbarer und nicht-verstärkbarer "Dunkelheit" zu akzeptieren, die keinen weiteren Schattenwurf mehr benötigt, um Vollständigkeit zu gewinnen.

Sein Licht ist zweckfrei und provoziert keine urbane Möglichkeit von Konsum; es spielt keine Rolle, ob es tags oder nachts leuchtet, denn es bezieht sich ausschließlich auf einen städtischen Zustand, der unabhängig vom Helligkeitsgrad fort dauert; und es bedeutet nur sich selbst und die Urbanität, die es zugleich bezeichnet und produziert. Vor diesem Hintergrund wird Tagwerkers künstlerischer Einsatz von Leuchtstoffröhren - frei nach Richard Sennet - zu einer mahnenden Liebeserklärung an die Großstadt selbst, die in die Krise gerät, wenn Maßstäbe des individuell Denk- und Kontrollierbaren auf sie angewandt werden, und die Urbanität zurückgewinnt, wenn ihre Bewohner die Konfrontation mit der Stadt als Kontrollverlust und Herausforderung zulassen können.

Der Rhythmus des Zufalls

Wer in den 70er- oder frühen 80er-Jahren aufgewachsen ist, erinnert sich vielleicht an ein elektronisches Spielzeug jener Zeit namens "Senso". Senso war ein ufo-ähnliches Objekt, auf dessen kreisförmiger Oberfläche vier erleuchtete Flächen in den Farben rot, blau, gelb und grün installiert waren. Nach einem Zufallsprinzip gab das Spielzeug eine Farbfolge vor, indem es die vier Flächen in verschiedener Reihenfolge aufleuchten ließ. Die Aufgabe des Spielers war es, die immer länger werdenden Reihenfolgen durch das Drücken der jeweiligen Farbfelder exakt zu reproduzieren. Im Gegensatz zur Wort-Übersetzung des Spielzeugnamens ("Ich fühle") trainierte Senso ausschließlich das visuelle Gedächtnis des Spielers und die Fähigkeit, willkürliche Abfolgen spontan auswendig zu lernen. Die Lust bei erfolgreicher Benutzung ergab sich aus der Erfahrung von Kontrolle über das Gerät, das dem spielenden Subjekt unterlegen blieb. Beim Scheitern an der Reproduktion der Farbfolgen entstand ein frustrierendes Gefühl von Kontrollverlust über die siegreiche Maschine, die dann nur noch durch Zerstörung zu unterwerfen war; was ein Grund dafür sein mag, daß man alte Sensos kaum noch findet.

Die (Licht-)Rhythmen in Gerold Tagwerkers Installationen provozieren parallele Erfahrungen, wobei sie - anders als Senso - keine bewußte Interaktion des Betrachters herausfordern. Bei ihrer Programmierung bedient sich der Künstler zweier Prinzipien, dem des Zufalls und dem der Gesetzmäßigkeit; wobei das Prinzip des Zufalls sich weiter unterteilen ließe in die "analytische Zufallsfolge" (Ursprung einer Sequenz ist bekannt, nur die Wirkung ist "zufällig") und die "synthetische Zufallsfolge" (durch "echten" Zufallsgenerator).

Determinismus und Zufall

In der Arbeit "13x58W/133.flash", die 2003 am Vorplatz der REMISE Bludenz installiert wurde, ist das kurze Aufleuchten der 13 linear angeordneten Leuchtstoffröhren vollständig durchchoreographiert: Für einige Minuten flackern jeweils unterschiedliche Gruppen von zwei bis vier Röhren auf, bis alle Röhren schließlich gleichzeitig angesteuert werden und für einen Moment als geschlossene Reihe erscheinen. Diese Sequenzen werden geloopt und endlos wiederholt - sie entsprechen also einem nachvollziehbaren Plan. Im Gegensatz dazu beginnt das Programm bei "11x58W/133.flash" mit einer einminütigen komponierten Licht-Bewegung um die Achse des Lusters und bricht dann aus in eine 30sekündige Zufallssequenz, in der einzelne Röhren willkürlich angesteuert werden, um dann wieder mit dem choreographierten Part neu zu beginnen.

In der "deterministischen" Komposition der erstgenannten Arbeit behält der Künstler die vollständige Kontrolle über das jeweilige momentane Erscheinungsbild seiner Installation. Die Choreographie läßt sich zwar nicht auf den ersten Blick entschlüsseln, prägt sich jedoch nach und nach ein. Tagwerker selbst vergleicht sie mit einer bass-line im Jazz - und dieser explizite Verweis aufs Musikalische ermöglicht vielleicht erst eine Begründung dafür, daß die Betrachtung von "13x58W/133.flash" zu ähnlichen Frustrationen führen kann wie die Beschäftigung mit dem oben beschriebenen Kinderspielzeug: Wer jemals ein Musikinstrument mit Metronom geübt hat, wird sich an die Ohnmacht erinnern, die das ungerührt weitertickende Gerät bei dem musizierenden Menschen auslösen kann. Auf die somit künstlerische wie künstliche, präzise Vorgabe eines gleichmäßigen Beats und identisch wiederholter Abfolgen, besitzt der (den Naturgesetzen unterworfenen) Betrachter eigentlich nur zwei Möglichkeiten der Reaktion: Er kann versuchen, als Subjekt die Kontrolle zu behalten, indem er der Perfektion wahrnehmungstechnisch quasi "hinterherläuft", sie im Kopf zu reproduzieren sucht, und in der Regel scheitert. Oder er gibt sich deren Überlegenheit hin und läßt zu, daß immergleiche Lichtfolgen im immergleichen Rhythmus unreflektiert in seinen Bewußtseinszustand eingreifen und das Subjekt kurzfristig verdrängen.

Bei Licht-Skulpturen wie "11x58W/133.flash" gibt Gerold Tagwerker - wie oben bereits angesprochen - hingegen dem Zufall Raum, d.h. die Leuchtstoffröhren werden sequenzweise per Zufallsgenerator angesteuert, so daß die Lichtfolgen streckenweise weder für den Betrachter noch für den Künstler selbst zu überschauen oder gar vorherzusagen sind. Aber in der Luster-Arbeit Tagwerkers existiert neben der "synthetischen Zufallsfolge" eben auch die geplante Choreographie. Und hinter dieser Konstruktion aus Freigabe und Beherrschung des Werkes durch den Künstler scheint das philosophische Konzept auf, das besagt, daß man der Realität am ehesten gerecht wird, wenn man ihr eine "Mischung" aus Plan und Willkür, aus Determinismus und Zufall zubilligt. (In diesem Zusammenhang wird provokanterweise eine gewisse Menge an Zufall auch zum Merkmal der Individualität, deren traditionell festgeschriebene Strategien Gerold Tagwerker bereits durch seinen Umgang mit dem Material "Licht" in Frage stellt.)

Dabei versucht die Luster-Arbeit nicht, eine Synthese aus Determinismus und Zufall zu behaupten, sondern führt dem Betrachter beide als unterschiedene "Existenzformen" vor, die - ähnlich wie bei Tagwerkers Abschaffung der Beziehung zwischen Licht und Dunkelheit - kein Gegensatzpaar bilden und einander weder ausschließen noch bedingen. Wie könnten sie auch: Ein Plan mag erinnerbar bleiben; der Zufall hat jedoch kein Gedächtnis, er passiert als das immer wieder Neue und Nicht-Notwendige und setzt sich in kein Verhältnis zum Davor oder Danach. Diese Co-Existenz zweier Wirklichkeitsprinzipien erfordert beim Künstler wie beim Betrachter konsequentes Denken (das nicht nach Auflösung von Differenz im harmonisierenden Konsens trachtet) und flexible Annahme des Außen - nicht zugleich, nicht umgekehrt, nicht dadurch bedingt, sondern einfach nur nebeneinander.

Analyse und Magie

Die Licht-Skulptur "cube.cool white" besetzt den Raum "zwischen" den beiden beschriebenen Arbeiten. Sie funktioniert, wie die Bludenzer Installation, nach einem komponierten Beleuchtungsrythmus, der sich hier jedoch nicht einprägt und den der Betrachter nicht aufzuschlüsseln vermag - die Wirkung ist also der Zufallssequenz in der Luster-Arbeit vergleichbar. In jedem Fall aber durchläuft derjenige, der sich auf den Würfel einläßt (der in seinem Da-Stehen an Tiefkühltruhen ebenso erinnert wie an Lounge-Möbel aus der Welt Stanley Kubricks), verschiedene "Bewußtseinszustände": Zunächst versucht er analytisch, das "Gesetz" hinter dem rhythmischen Aufleuchten der Würfelflächen zu entdecken, und ertappt sich schnell bei einem Quiz mit sich selbst, das erraten will, wo die nächste Röhre anspringt. Es klappt nie. Aber bevor der Betrachter sich darüber ärgern könnte, passiert der magische Moment, in dem der ganze Cube kurzfristig illuminiert ist - und formal wie substantiell in den Bereich transzendiert, für den wir heute keine Begriffe haben. Wenn man - entgegen aller physikalischen Nachvollziehbarkeit - kurz davor

ist, das Wort "Wunder" zu denken, ist das ganze Licht schon wieder aus. Der nirgends erhellte Würfel steht da, als wäre nichts geschehen, als wäre die "andere Sphäre" unmöglich. Dabei hat sie den Betrachter schon erwischt. "Senso" ist in dem Wortsinne eingetreten, den das Spielzeug nie erfüllen konnte. Denn man ist gezwungen "loszulassen" im Angesicht des "cube.cool white", die Ratio zugunsten des spontanen emotionalen Erlebens abzuschalten. Dabei reduziert sich das wahrnehmende Subjekt auf den Blick, der alles annimmt, was das Außen vorgibt, und dieser Blick existiert nicht in der Zeit. So gelingt es dem Künstler auch, das, was wir zunächst formal von seiner Arbeit verstanden zu haben meinen, zu unterlaufen: "cube.cool white" tut nur so, als wäre er eine ästhetisch in den 60er Jahren angesiedelte Skulptur. In seiner Wirkung setzt er hingegen das Zeitempfinden des Betrachters außer Kraft und produziert den Moment als einzige Wahrnehmungsreferenz. In der Erinnerung wird seine Erfahrung zum konzentrierten Tagtraum, der als Melancholie übrigbleiben kann.

Darstellung und Simulation

Neben der geplanten Komposition, deren Gesetz vom Betrachter entweder entdeckt oder dem Zufall zugeschrieben wird, und dem "echten" Zufallsgenerator existiert noch die Spielart der "analytischen Zufallsfolge", die von Tagwerkers Installation "11x58W/840.flash" variiert wird. Diese Arbeit funktioniert frei nach einer scheinbaren Zufallsprogrammierung, lehnt sich aber an die Bludnzer Version an, indem sie deren Figurationen ineinander verfließen läßt. Der Ingenieur Klaus Köck, der für die Programmierung der Steuerung verantwortlich war, schreibt dazu: "Das flackernde Starten einer Leuchtstoffröhre ist ein nicht voraussagbarer Vorgang. Der Zufall wird nicht dadurch größer, daß etwas zufällig stattfindet, das bereits zufällig ist. Bei der Realisierung von Lichtkunstprojekten steht man als Techniker in der Situation eines Dirigenten, der ein Stück uraufführen soll und nur ein Blatt einer graphischen Notation vor sich hat. Aber bevor das Werk aufgeführt (ausgestellt) werden kann, muß der Ingenieur erst noch einen Teil der Instrumente erfinden und bauen. ... Ich habe keine Zufallssteuerung gebaut, sondern versucht, den Zufall darzustellen."

In Köcks Lesart (die ein weiteres Mal Anleihen bei der Musik nimmt) bestimmt nicht die "echte" Zufallsqualität die künstlerische Äußerung, sondern die Stärke der (manipulierten) Zufallswirkung, die der Ingenieur als steigerbar definiert - der Zufall kann "größer" oder "kleiner" erscheinen und in der dargestellten Wirkung sichtbar werden, als es der echten Zufallsproduktion je möglich wäre. Das Phänomen wird manipulativ so vergrößert, daß der Betrachter sich einer Zufallssimulation gegenüber sieht, die stärker ist als die Realität. Der programmierte Licht-Code produziert eine Zufalls-Realität, in der Zeichen und Reales ununterscheidbar verschmolzen sind - Baudrillards "grundlegender kultureller Prozeß der Moderne" läßt grüßen. In Zusammenarbeit mit seinem Programmierer schreibt Gerold Tagwerker dieser Licht-Installation eine Qualität der Verunsicherung ein, die sich ausweiten ließe auf die gegenwärtige Wahrnehmung von Welt überhaupt. Das Sich-ins-Verhältnis-Setzen zur Realität ist aufgehoben, kritisches Urteilsvermögen des Individuums unmöglich; undurchschaubare Kräfte im Hintergrund ziehen die Fäden der Wirklichkeit und lassen sie so erscheinen, wie es ihren Interessen entgegenkommt. Die Verstärkung der Zufallswirkung durch künstlerische Manipulation wird zu einem Eingriff in die Realität, der jedoch beschreibbar bleibt und so kritisch auf all die nicht mehr beschreibbaren Manipulationen verweist, denen wir uns ausgesetzt sehen.

Das Schweigen hinter den Spiegeln

Ein ständig wiederkehrendes Ausgangsmaterial in Gerold Tagwerkers Arbeit ist der Spiegel (bzw. die Spiegelfolie), der sich in den einzelnen Objekten meist als Kontaktfläche dem Betrachter zuwendet. Dabei reflektiert er sowohl den das Kunstwerk umgebenden Raum als auch den Betrachter selbst, allerdings nicht als vollständiges Spiegel-Bild, sondern durch die Vorgabe der den Flächenstrukturen immer innewohnenden Lücken gleichsam "dekonstruiert", in Einzelteilen. Insofern entfällt die allererste kulturhistorische Lesart des Spiegelmotivs als Verweis auf Narziß,

denn jener benötigt den kompletten, ungebrochenen Blick auf sich selbst, um vom eigenen Spiegelbild gebannt zu sein, das fortan (wie der Schatten) der Selbstvergewisserung dient. Lewis Carroll's Alice hingegen hatte mit solchem Identitätsdiskurs nichts zu schaffen und vermag den Interpreten des Tagwerkerschen Spiegelthemas an die Hand zu nehmen, indem sie das verwirklicht, was jede Katze im Angesicht des eigenen Spiegelbildes versucht - hinter den Spiegel zu kommen. In "Alice hinter den Spiegeln" (1872) heißt es: "Lass' uns mal so tun, als ob die Spiegelscheibe lose wie Gaze wird und uns durchläßt. Guck' mal, sie verwandelt sich jetzt in richtigen Nebel! Durch den kann man ohne weiteres schlüpfen!"

Durch reine Vorstellungskraft wird Alice der Spiegel zur passierbaren Grenze zwischen den Realitäten; wer hindurchgeht, entdeckt ein Paralleluniversum, das quasi spiegelverkehrt zu dem auf der anderen Seite funktioniert und deshalb einiges an Irritationen und "Ver-rückungen" zu bieten hat. (So findet Alice im Spiegelland die Landschaft als Schachbrett gerastert vor und entdeckt den Wald, in dem nichts einen Namen besitzt.) Vergleichbares geht mit dem Betrachter in der Konfrontation mit den Spiegeloberflächen in Tagwerkers Skulpturen und Installationen vor. Er muß die Einladung, durch die Oberfläche zu treten und den dahinter versteckten Objekten zu begegnen, annehmen, sonst erfährt er nicht alles. Denn der Spiegel verbirgt mehr als er sichtbar macht - er löst eben die Strukturen auf, die erst jenseits des Ausstellungsraums wieder neu konstruiert werden können. Die Vorstellungskraft spielt hier jedoch keine Rolle; viel mehr wird im Rezipienten das instinktive Wissen-Wollen der Katze mobilisiert. Was ist es also, das der Künstler hinter seinen Baumarktspiegeln und -folien versteckt? Gegenstände, die in unserem Universum bereits existieren und deren Sinn beschrieben werden kann: Ein Ikea-Regal, eine Wand, Bilder des Malers Piet Mondrian. Aber in Tagwerkers Parallel-Universum scheinen diese Gegenstände Bedeutungsverschiebungen zu unterliegen.

Die Struktur des Systems

Im Ikea-Regal, das den Künstler durch die Einfachheit seines Steckrasters beeindruckte, wird kein Buch und keine Tasse mehr stehen; es ist, als würde die Struktur jedes Ding abstoßen, das eine unsensible Hand auf ihre Fläche setzte. Formal bleibt das (auch an Architektur gemahnende) "grid" der Minimal Art, das auf nichts verweist als auf sich selbst. Aber wir sind schon hinter den Spiegel getreten, und dort wird uns in "mirror.grid" das ehemalige Steckraster zur Landkarte, das wie Alices Schachbrett den Raum strukturiert. Dieser Parallel-Kosmos ist akribisch geordnet und kartographiert, der Besucher kann seine Position eindeutig bestimmen, bloß sich selbst nicht mehr. Wie im Spiegelland-Wald ist er seines Namens (und damit seiner Individualität, deren Konstruktion hier erneut erschüttert wird) verlustig gegangen und löst sich als Koordinate auf in einem übermächtig strukturierten System. Biologie und Psychologie haben die Herrschaft abgegeben an Mathematik und Physik, und diese beschreiben den Makrokosmos, ohne sich mit kleinlichen "menschlichen" Belangen zu belasten. Hinter der Spiegelfolie bekommt die Sehnsucht eine Form, die über Menschenmögliches, dessen mikroskopischen Blick und Vergänglichkeit, hinauswachsen will, die das natürliche Chaos mit Hilfe des perfekten Plans und der absoluten Struktur zu besiegen trachtet - und dort gelingt es sogar.

Der individuelle Raum

Auch die Spiegelfolien, die Gerold Tagwerker als Installationen direkt auf die Wand bringt, können "lose wie Gaze" werden. Und wenn wir sie durchschreiten, sind wir keineswegs eingeklemmt zwischen Spiegellrückseite und Wand - die Wand hat sich gleich mit in "richtigen Nebel" verwandelt. Ein alchemistisches Meisterstück: Durch die einfache Zutat des Spiegels wird nicht nur ästhetisch die Wand aufgelöst, sondern auch in der persönlichen Imagination des Betrachters. Der Künstler schiebt ihn in einen leeren Spiegel-Kosmos, der gestaltet werden könnte; die Wand-Arbeiten werden zum Gegenmodell von "mirror.grid", insofern sie den radikal individuellen Raum eröffnen, der keinem äußeren Prinzip unterstellt und nach den vorausgegangenen Verunsicherungen erst neu zu erfinden ist.

Eine erweiterte Spielart der "casinos" entstand an der Glasfassade der REMISE Bludenz: Für die Spiegelarbeit "connections" benutzte Tagwerker das reflektierende Material zum ersten Mal im Kontext von Architektur. Mehrere Fenstersegmente wurden mit Spiegelfolie überzogen, so daß eine unrhythmische Gliederung die Fassade neu prägte - der die REMISE umgebende Außenraum fand sich ausschnittsweise als "undurchsichtiger" Gegenstand der Fassadenarchitektur selbst wieder, während die nicht-verspiegelten Fenstersegmente weiterhin den Einblick in den Innenraum erlaubten. Da es sich um eine hochreflektierende Sonnenschutzfolie handelte, war der Ausblick von innen nach außen weiterhin gegeben - eingefärbt, wie durch die Gläser einer Sonnenbrille. Den eigentlichen Ausstellungsraum der Institution ließ der Künstler leer und nannte diese Nicht-Intervention "a white cube": Das vielzitierte Präsentationsheiligtum der Kunst hielt so ganz konkret und dreidimensional das Versprechen, das auch den Wandarbeiten innewohnt - einen Raum ohne jegliche äußere Vorgabe, in dem das Individuum ohne Notwendigkeit von Konsens und Vermittlung "ungeteilt" bleiben darf.

Die reine Idee

Piet Mondrians "Kunst der reinen Verhältnisse" ist seit den 50er Jahren in unzähligen Erscheinungsformen von Design quasi gesampelt worden und kaum noch ohne den Hintergrund dieser Rezeptionsgeschichte zu besprechen. Tagwerker scheint in einer weiteren künstlerischen Erscheinungsform die Arbeit Mondrians rehabilitieren zu wollen, die ihm in ihrem Konzept von konkreter Kunst und Verhältnismäßigkeit nahe sein muß. Er rekonstruiert sie in Format und Komposition eins zu eins anhand von Spiegelfeldern und hängt die so entstandenen "mondrian.mirrors" in der Augenhöhe, die man nicht vom Badezimmer Spiegel sondern aus dem Museum kennt. Ihre reflektierende Kontaktoberfläche erscheint als geöffnete "vierte Wand", die das (gestückelte) Abbild des Betrachters als weiteres "äquivalentes plastisches Mittel" in die Farbfeldkompositionen integriert, den sie umgebenden Präsentationsraum jedoch zur Auflösung bringt. So wird es möglich, in den Raum der Kunst selbst einzutreten, der im immer kontextualisierenden Hier und Jetzt nicht existieren kann. In Tagwerkers drittem Parallel-Kosmos ist die Luft klar, und es herrschen die reinen Ideen in der reinen Ästhetik. Das Subjekt rezipiert nicht die Schattenwürfe der Dinge aus Platons Höhlengleichnis, es wird konfrontiert mit den Dingen selbst, die keinen Namen tragen und nicht zerfallen in Zeichen und Zubezeichnendes.

Nach diesen Erfahrungen hinter den Spiegeln mag man spekulieren über die Sehnsucht des Künstlers, die er so gut hinter Material und ästhetischen Verweisen zu verbergen versteht. Es scheint ihn ein Wunsch nach eindeutiger Trennung von Realitätsschichten umzutreiben, die in der Gesamtheit seines Spiegel-Universums eigene Räume zugewiesen bekommen, in denen sie "absolut" existieren dürfen: Das fehlerlose System ohne Gegenstand, die radikale Subjektivität ohne Gegenüber und die reine Idee ohne Manifestation. Die Vermischung der Ebenen in der Welt vor dem Spiegel muß ihm Unwohlsein erzeugen, auf das er mit einer philosophischen Ordnung reagiert, deren Struktur zufolge der "Andere" nicht vorkommen kann - der Künstler bleibt einsam in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit und in seinen Gegenkonstruktionen, die nur absolut bleiben können, wenn sie sich keinem Dialog zur Verfügung stellen. Der Betrachter ist zum Schweigen verurteilt, wenn er aus Tagwerkers Spiegelland zurückkehrt. Und hat eine künstlerische Praxis erfahren, die in der letzten Konsequenz mit dem Allgemeinplatz bricht, daß Kunst Kommunikation wäre.

Die Sprache der Ambivalenz

Bereits in der französischen Höhlenmalerei finden sich erste Farbflächen auf einem Quadratraster, an dem Piet Mondrian seine Freude gehabt hätte. Man kann vermuten, daß das Raster dort ausschließliches Ordnungsprinzip und noch kein Ausdrucksmittel gewesen ist, als das es dann von der Konkreten Kunst und vor allem der Minimal Art entdeckt und benutzt wurde. Wie im Spiegel-Kosmos von Tagwerkers "mirror.grid" erfahren, repräsentiert das Raster eine Strategie der absoluten Kontrolle, ein 100%ig genaues, bis in die Unendlichkeit fortführbares Konzept, dem

weder Fehler noch Abweichungen innewohnen. Dabei bedeutet es in seinen Grundtypen nicht nur die konzeptionelle Möglichkeit, Formen zu ordnen, sondern auch die Darstellung von einem Minimum an Ordnung selbst.

Raster und Spiegel

Wenn wir bei "mirror.grid" den Fokus auf den Umgang mit dem titelgebenden Raster lenken (sozusagen "vor dem Spiegel" bleiben), ist zunächst die Fähigkeit der Designer eine bemerkenswerte gewesen: Das dreidimensionale Steckraster ist so simpel wie schlagend; als ästhetisch-funktionales Ordnungssystem produziert es Standfestigkeit und unendliche Erweiterungsmöglichkeit gleich mit. Gerold Tagwerker hat die Flächen des Steckrasters, die üblicherweise mit weißem oder schwarzem Laminat kaschiert sind, mit aluminiumbeschichtetem Furnier versehen und ihnen so zu einer spiegelnden Oberfläche verholfen. Auf der formalen Ebene wird dieser Eingriff zur Intervention in die Struktur des Rasters selbst. Zum einen bekommt die theoretische Möglichkeit des Rasters in seiner unendlichen Fortführung eine sichtbare Gestalt: Die reflektierenden Einzelformen reproduzieren ihre Struktur jeweils bis ans Ende aller möglichen Blickrichtungen, was einem Verschwinden im Spiegel gleichkommt. Zum anderen wird die Rasterordnung konkret in Frage gestellt: Das Abbild ist den Gesetzen der Perspektive anders unterworfen als das Objekt; im Spiegel finden Abweichungen und Verzerrungen statt, die im Konzept des "grid" keinen Platz haben. So setzt sich in der Wahrnehmung des Betrachters die realisierte unendliche Fortführung mit dem Nichts gleich, und das ehemals funktionierende Ikea-Regal verliert seine Standfestigkeit, in dem es unten spiegelnd seine Bodenhaftung aufkündigt und sich nach oben und zu den Seiten als perspektivisch-wuchernde Struktur in den Raum ausbreitet. Die Strategie der absoluten Kontrolle benötigt also anderes Material, wenn sie sich durchsetzen will; sie kann sonst schnell als Strategie der Verunsicherung greifen.

Auch Tagwerkers "Bodenstücke" benutzen das ordnende Raster als Ausgangspunkt: Aus einfachen Latten baut der Künstler eine Struktur, die der Skulptur gleichzeitig als Sockel dient. Auf die so geschaffenen Koordinaten aus Holz legt er paßgenau Aluminiumspiegel im Industrieformat, die dann jedoch mit Hilfe der Lattenkonstruktion verbogen werden. So lange, bis sie kaum noch etwas wiedergeben, das den Raum über ihnen konkret nachvollziehbar machte; Lichtreflexe und Schatten- (besser: Falten-)Wurf verschwimmen zu einem visuellen Eindruck, den der Betrachter noch am ehesten mit Malerei assoziiert. So bleibt das geerdete System aus Längs- und Querbalken ein weiteres Mal hilflos den Möglichkeiten des Spiegels ausgeliefert, der darüber zu schweben und von anderen Formen der Wahrnehmung zu erzählen scheint als denen, die das "grid" für sich reklamieren könnte.

Raster und Licht

In "cube.cool white" hat Gerold Tagwerker auf handelsübliche Deckenleuchten mit weißer Acrylglasabdeckung zurückgegriffen. Klar definiertes, funktionales Ausgangsmaterial, das der dreidimensionalen Würfelrasterung nicht widerspricht, sondern sie willig repräsentiert - solange keine Leuchtstoffröhre zündet. Denn auch das Material Licht bringt, wie der Spiegel, die Ambivalenz des Rasters hervor: Absolute Kontrolle versus absolute Irritation. So entsteht in dieser Arbeit zum Beispiel eine blinkend aufblitzende Lichtbewegung entlang der Achsen, die den Würfel scheinbar zum Rotieren bringt - Bewegung ist der nächste Aspekt, der das Kontrollinstrument grid außer Kraft setzen kann.

Urbane Raster

Das Raster ist in seiner Präsenz innerhalb der Minimal Art bereits als Fortführung des Ornaments gedeutet worden; im Kontext von Architektur steht diese Lesart noch aus. Gerold Tagwerkers "urban studies" (Fassadenaufnahmen von Hochhäusern) weisen jedoch explizit darauf hin, indem sie eine Perspektive wählen, die die Funktionalität der architektonischen Grundraster

vernachlässigt und das Ornamentale in den Vordergrund stellt, das - jenseits der Formensprache - keinen Zweck erfüllt. Der Künstler hat "in den Himmel geknipst" (und es damit zahllosen Touristen gleichgetan); aus dem alltäglich-banalen Blick sind Photographien entstanden, die sich über die Standfestigkeit und Bodenhaftung der Hochhäuser ausschweigen und diese stattdessen als perspektivisch gebogene Himmels-Körper zeigen - wobei die "urban studies", die nicht an die Wand gehängt sondern als daran lehrende Objekte präsentiert werden, durch diese Vorgehensweise eine starke "Erdung" erfahren und den Betrachter fast aggressiv mit ihrer eher graphischen als photographierten Sicht konfrontieren, die so in der Wirklichkeit niemals stattfinden könnte. Das eigentlich der Statik und der "sinnvollen" Ordnung dienende Raster hat hier seine Regelmäßigkeit und auch die (kritisch zu besprechende) Darstellung reiner Ordnungsprinzipien verloren. Tagwerker wertet die (nicht immer geglückte) Architektur auf, indem er die Fassadenaufteilung bewußt unvollständig zeigt und die verbleibende "Skulptur" in der Zweidimensionalität auf ihr ornamentales Potential untersucht. So vertreibt er auch den Betrachter aus dem architektonisch-urbanen Zusammenhang, indem es jenem unmöglich gemacht wird, per Blick in die Hochhäuser einzutreten, sich zu ihnen ins Verhältnis zu setzen oder gar den kartographischen Kontext zu rekonstruieren, den die Gebäude gemeinsam beschreiben. Ihm bleibt die Ansicht von nicht-zusammenhängenden ornamentalen Strukturen, die ohne ihn existieren, nach einem Gesetz, das er nicht mehr formulieren kann.

Das urbane Recherche-Projekt "housing/Bregenz" (eine ähnliche spezifische Recherche nahm der Künstler auch in Friedrichshafen vor) veranschaulichte die Prinzipien der "urban studies" gleich im öffentlichen Raum: Tagwerker dokumentierte die modernistische Architektur der jeweiligen Stadt in bekannter Manier und installierte die Ansichten von Wohnhochhäusern im Großformat auf Plakatwände. Der unvorbereitete Passant mußte die Billboards nicht nur als künstlerischen Beitrag identifizieren, sondern sah sich darüber hinaus mit einer kritischen Beschreibung seines eigenen städtischen Umfelds konfrontiert. Ein gleichsam raumversetzter Spiegel warf das woanders aufgefangene Bild der anonymen Architektur direkt in die Stadt hinein und machte es unmöglich, den Blick davon abzuwenden, wie solche Architektur- (und Gesellschafts-) Konzepte nach wie vor städtische Realität prägen.

Auch die "nightpieces", die in Chicago entstanden sind und als gerahmte Photographien oder installative Dia-Projektion präsentiert werden, widmen sich den Strukturen der modernistischen Hochhausarchitektur. Hier ist es allerdings nicht die Wahl der Perspektive, die das Moment des grid außer Kraft setzt, sondern ein weiteres Mal (wie schon bei "cube.cool white") das Licht. Nur selten werden in der großstädtischen Nacht alle Fenster eines Wolkenkratzers erleuchtet sein; die Auswahl mag abhängen von Sicherheitsbedenken oder - ganz konkret - von notwendiger Nacharbeit in den Gebäuden. In jedem Fall lassen die "nightpieces" eine architektonische Ordnungsstruktur unsichtbar werden; nicht nur wegen der realen Dunkelheit, sondern vor allem, weil das Licht aus den einzelnen Fenstern die Fassadenoberfläche gleichsam "überlagert". Neue Strukturen entstehen durch den willkürlichen Rhythmus der Innenbeleuchtung, hinter denen der Betrachter ebensowenig ein ordnendes Gesetz entdecken kann wie hinter den Türen eines halbgeöffneten Adventskalenders. Er kann sich nur hineinfallen lassen in das melancholisch-einsame Großstadtgefühl, das hinter den erleuchteten Fenstern Gemeinschaft, Wärme und "Sinn" vermutet - Dinge, die im Widerspruch stehen zu dem, was "draußen", auf den Straßen einer Metropole wie Chicago, erfahren werden kann. Diese Gemütsverfassung wird noch verstärkt, wenn die "nightpieces" als Installation gezeigt werden. Das monotone Klicken der Dia-Projektoren und das persönliche "Gefangensein" des Betrachters im leeren Raster des Stahlskeletts können unter Umständen dazu verführen, Rilkes "Panther" zu zitieren: "und hinter tausend Stäben keine Welt". Diese Präsentationsform der "nightpieces" ermöglicht die Teilhabe an Melancholie und Einsamkeit, die - je nach Verfassung - als romantisch oder erschreckend erlebt wird. Der Käfig des Stahlskeletts wird - wie bei Rilke - zu einer psychologischen Metapher: Die Welt mit allem, was sie bietet, bleibt "draußen", außerhalb des Ichs, und kann nur von ferne beobachtet werden. Die immer neuen Dia-Projektionen von nächtlichen Hochhäusern passieren die Pupille des

Betrachters, doch jedes Bild versinkt "und hört im Herzen auf zu sein", ohne jemals zu einer sprachlichen Fassung vorzudringen.

Gerold Tagwerkers künstlerischer Umgang mit dem grid evoziert also ein weiteres Mal Sprachlosigkeit. Die Repräsentation des perfekten Ordnungsprinzips, dessen einfache Syntax sich jedem erschließt, wird immer wieder mit Gegenspielern konfrontiert (dem Spiegel, dem Licht, der Bewegung, der Auslassung und dem Ornament), die es nicht nur aushebeln sondern geradezu ins Gegenteil verkehren. Dieses "Gegenteil" ist nicht formulierbar; die Sprache selbst wäre machtlos gegen die genannten Gegenspieler und würde mit Sprachlosigkeit antworten.

Ich-Ermächtigung aus der Hüfte

In Gerold Tagwerkers photographischer Arbeit findet vor allem eine Auseinandersetzung mit modernistischer Architektur statt, die nicht die "groß geglückten" Architekturikonen behandelt, sondern das "Durchschnittliche" und "Typische", den "mainstream", dem wir uns im urbanen Kontext täglich und überall auf der Welt ausgesetzt sehen.

Tagwerkers "interiors" zeigen Innenraumansichten von Schauplätzen öffentlicher (oder halböffentlicher) Räume, die der Künstler vor allem in Chicago aufgesucht hat - in der Metropole also, die wie keine andere den US-amerikanischen "Inbegriff" der Stadt verkörpert. Aufgrund seiner Geschichte und urbanen Struktur gilt Chicago als die amerikanische Großstadt schlechthin und wird in der Stadtforschung auch als solche besprochen. Im 19. Jahrhundert manifestiert sich auch dort die amerikanische Obsession, die "Aura" der europäischen Antike auf die neuen Städte zu übertragen, so dass die urbane Repräsentationsarchitektur (die sich nicht mehr in Kathedralen sondern in Wolkenkratzern ausdrückt) schon in ihrem Entstehen auch mit der Dimension der zukünftigen Ruine, die großartig von einer Blütezeit zeugt, imaginiert wird. "Nostalgia for the Future", Nostalgie gegenüber der Zukunft, nennt das Marco d'Eramo in seinem Chicago-Buch "The Pig and the Skyscraper", und ein Hauch von dieser zeitverkehrten Nostalgie scheint auch über den Architekturphotographien Gerold Tagwerkers zu liegen - vielleicht weil er sich heute mit seinen Bildgegenständen zwar kritisch auseinandersetzen kann, aber deren zukünftige Ruinen keinen Spielraum mehr lassen werden für distanzierte Hinterfragung oder individuelle Kritik an den steingewordenen Manifestationen modernistischer Konzepte.

Perspektiven auf den mainstream

Bei der Auswahl seiner Bildmotive folgt der Künstler der "persönlichen Attraktion" gegenüber einer mainstream-Ästhetik, die er zeitlich von 1945 bis 1975 faßt. Die durchschnittlichen und überall verfügbaren Formen repräsentieren ihm einen weiteren "Inbegriff" - der Sehnsucht nach einer "modernen" Gesellschaft, die im Besitz von funktionalen Gegenständen und funktionaler Architektur ist, mit deren Hilfe sie ihr Leben pragmatisch strukturieren und ihr Überleben in der Zukunft (mit den dazugehörigen Ruinen) sichern kann. In der Preisgabe seiner persönlichen Attraktion stellt der Künstler stellvertretend also auch die eigene Verführbarkeit und Manipulierbarkeit durch solche "Inbegriff"-Verheißungen zur Verfügung, die er gleichsam erst durch die künstlerische Beschäftigung mit den Objekten seines "Begehrens" und deren Umformulierung in etwas Neues überwindet (was möglicherweise Vorbildcharakter hätte für heutige Strategien individueller Selbstreflexion). In den Photographien der "interiors" hinterfragt Tagwerker dementsprechend eben die Behauptungen modernistischer Konzepte, die ästhetisch (auch bei ihm persönlich) solche Faszination auslösen, politisch-gesellschaftlich gesprochen jedoch kritisch zu betrachten sind.

Das Treppenhaus der Bibliothek auf dem Campus des Illinois Institute of Technology, die Lobby des Atrium Office Plaza, die Henry Ford Centennial Library.... allen solchen Motiven ist gemein, dass es sich ebenso um Repräsentationsarchitektur handelt wie um Orte, die - zumindest von einer bestimmten "Schicht" - alltäglich frequentiert werden und einem Anspruch an Funktionalität

genügen müssen; so wie die Architektur-"Benutzer" wiederum auch nach deren Gesetzen zu funktionieren haben, selbst wenn kein "Quiet Study Area"-Schild ihnen sagt, wie genau sie sich verhalten sollen. In allen Gebäuden ist es außerdem seit dem 11. September 2001 nicht mehr so einfach zu fotografieren. Der Künstler muss also "undercover" arbeiten, wenn er sich mit diesen Innenräumen beschäftigen will.

Dabei geht es ihm nicht darum, die Architektur in Szene zu setzen, im Gegenteil: Tagwerkers "interiors" stehen gerade nicht für den inszenierten Blick des Photographen, sondern sind gleichsam "aus der Hüfte geschossen"; ungewöhnliche Perspektiven, die teilweise wie Collagen aus mehreren Raumsituationen wirken, verweigern sich der eigentlich dominanten Geste der Architektur. Stattdessen treten skulpturale Treppenaufgänge oder grid-artig angeordnete Beleuchtungskörper als designte Raum-Module in den Focus der Wahrnehmung. So wird die scheinbare Funktionalität und Glätte der Gebrauchsräume entlarvt als etwas, das - von einer ästhetischen Plattform zur nächsten - beinahe rhizomartig vor sich hinwuchert, beliebig und manipulativ zugleich.

Tagwerker selbst geht soweit, in Frage zu stellen, ob Architektur überhaupt jemals "funktionieren" kann. In dieser künstlerischen Skepsis formuliert sich ein tiefer Widerwillen gegenüber Setzungen, die behaupten, man könnte Systeme schaffen, in denen Menschen im Allgemeinen funktionierten und in denen gesellschaftliches

Leben optimal strukturiert und organisiert wäre. Dieser Widerwillen muss sich aus einem Freiheits- und Individualitätsbegriff speisen, der vermutlich "alt-europäisch" zu deuten ist: Gerold Tagwerker bezieht sich zwar sehr stark auf US-amerikanische kulturelle Praktiken (wie Bildende Kunst, Architektur, Design) einer bestimmten Zeit, trägt aber dabei naturgemäß das Erbe des humanistisch geprägten Europäers, das eben auch Ich-Konzepte von Descartes und Hegel enthält, Vereinnahmungen jeglicher Art widerstehen will und die Freiheit des Individuums als höchstes Gut betrachtet. Niemals wird man Gerold Tagwerker pathetisch über die Möglichkeiten von Kunst spekulieren hören, und nur ganz selten sind "Pathos-Spuren" in seinen Arbeiten auszumachen; in der letzten Konsequenz seiner Arbeit, nämlich im Bestehen auf der Nichtverfügbarmachung des Subjekts, scheint jedoch ein Individualitätspathos im besten Sinne durch, das heutige Kommunikations- und Systemtheorien mit größtem Vergnügen zum Teufel schickt. So wie der Künstler aufzeigt, dass urbane Strukturen und Repräsentations-Architekturen praktisch nach wie vor vom modernistischen Diskurs geprägt werden (auch wenn heutige theoretische Ansätze dem widersprechen), setzt er gleichzeitig dagegen, dass das Ich nach wie vor eine Instanz ist, die sich beobachtend, wertend und auch verweigernd durch eine gegenwärtige städtische Realität bewegen kann.

Ein Agent als Alter Ego

Ein eben solches Ich verkörpert der Agent Lemmy Caution alias Eddie Constantine, der in Jean-Luc Godards Film "Alphaville" zu Fuß das (allerdings kaum identifizierbare) Paris der 60er Jahre "kartiert" und sich durch Bilder eines urbanen Modernismus bewegt, die Tagwerkers Blick auf jene Formen verblüffend ähneln. Tagwerker hat in seiner Videoarbeit "alphaville/zero2" Originalbilder des Films so gesampelt und collagiert, daß der Agent nun diese Godard'schen Stadtansichten fotografiert und seinerseits eine Art Archiv des urbanen Modernismus anlegt. So konstruiert die vom Künstler geschnittene und geloopte Film-Sequenz einen narrativen Layer innerhalb seiner eigenen Arbeit: Der undercover recherchierende Agent, der nicht weiß, was es eigentlich zu recherchieren gilt und deshalb wahllos fotografiert, wird zum charmanten Alter Ego des Künstlers selbst, der aus einer Notwendigkeit heraus handelt, ohne sein eigentliches Ziel schon zu kennen. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass sich auch die Begründer der Chicago School der Stadtethnographie bei ihrer soziologischen Feldforschung als "Detektive" in heimlicher Mission begriffen haben, so dass der Künstler, der Ermittler und der Wissenschaftler in der kritischen Beschreibung von urbanen Phänomenen offenbar eine teilweise deckungsgleiche

Identitätskonstruktion vornehmen.

Gerold Tagwerker scheint im Werkkomplex seiner "interiors" vornehmlich an der Definition des zeitgenössischen künstlerischen Ichs in der Konfrontation mit urbanen, modernistischen Konzepten zu arbeiten. Die eigene Manipulierbarkeit zur Verfügung stellend, bleibt er zunächst zielloser Flaneur in einer städtischen Realität, die ein "Subjekt-Empfinden" unmöglich zu machen trachtet.

Aber er ist eben kein Agent in geheimer Mission wie Lemmy Caution oder ein Stadtforscher mit Feldforschungsauftrag; er ist ein Künstler, der sich für Blickwinkel, Aussage und Endprodukt zu entscheiden vermag - wodurch eine Ich-Ermächtigung im besten Sinne stattfindet: Das künstlerische Subjekt ist gefestigt genug, um den eigenen Kontrollverlust vor dem modernistischen Ausschnitt einer Großstadt bewußt zuzulassen. Es benötigt die Stadt als Raum der Auseinandersetzung, es benötigt das zweckfreie Flanieren und den damit einhergehenden Selbstverlust. Erst nach dieser Erfahrung wird in der konkreten künstlerischen Produktion die Konstruktion einer kritischen und urteilsfähigen Individualität möglich und sichtbar, die nicht Gefahr läuft, allgegenwärtigen Simulationen anheim zu fallen.

Auf den dritten Blick also zeichnet sich die künstlerische Praxis Gerold Tagwerkers dadurch aus, daß sie sich - fast programmatisch - spezifischer Mittel bedient, die im allgemeinen Bewußtsein für die Ausübung von Kontrolle stehen: Das Licht, durch das die Dunkelheit mit all ihren Konnotationen gebannt werden kann; die Rhythmisierung, durch die Reihenfolgen Struktur und Aussage gewinnen; der Spiegel, vor dem zuallererst Selbstvergewisserung stattfindet; das Raster als perfektes Ordnungsprinzip für Formen; die Perspektive, mit deren Hilfe das Subjekt entscheidet, welcher Blickwinkel angemessen und "wahr" ist. Über verschiedene ästhetische Interventionen gelingt es dem Künstler, all diese Kontrollmittel in Frage zu stellen und sie sogar in ihr Gegenteil umzuformulieren. Die verunsicherte Wahrnehmung des Betrachters führt zu Reaktionen, die nicht innerhalb der Ästhetik zu beschreiben sind, sondern eher in den Feldern Psychologie, Soziologie, Philosophie, Kommunikationswissenschaft oder Sprachtheorie aufgefangen werden können. Dadurch wird der erlebte Kontrollverlust des Individuums zu einer intellektuellen wie emotionalen Herausforderung, die - nach der Erschütterung zahlreicher (Schein-) Festlegungen - auch lustvolle Reaktionen zu provozieren vermag. Denn vor den Arbeiten Gerold Tagwerkers gerät dem Betrachter ein Geruch von Freiheit in die Nase, der sich aus der Erweiterung menschlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten speist. Diese Freiheit wäre ein Ausgangspunkt für den Entwurf neuer Strategien von (nicht nur künstlerischer) Individualität, die sich jenseits ängstlicher Grenzen und zu Konventionen geronnenen, nicht mehr überprüften Wissens konstruieren könnten.

Dagrun Hintze - „Der dritte Blick - Kontrollverlust als Strategie“, in: „Gerold Tagwerker - zero 1_2_3_4_5“, Revolver Books, Frankfurt 2004