

## back & forth: to & fro

### NEITHER

*to and fro in shadow from inner to outer shadow*  
-  
*from impenetrable self to impenetrable unself*  
*by way of neither*  
-  
*as between two lit refuges whose doors once*  
*neared gently close, once away turned from*  
*gently part again*  
-  
*beckoned back and forth and turned away*  
-  
*heedless of the way, intent on the one gleam*  
*or the other*  
-  
*unheard footfalls only sound*  
-  
*till at last halt for good, absent for good*  
*from self and other*  
-  
*then no sound*  
-  
*then gently light unfading on that unheeded*  
*neither*  
-  
*unspeakable home*  
(Samuel Beckett)

### WEDER

*hin und her in Schatten von innerem zu äusserem*  
*Schatten*  
-  
*von undurchdringlichem Selbst zu*  
*undurchdringlichem Unselbst durch Weder*  
-  
*wie zwischen zwei lichten Zufluchten deren Türen*  
*sobald nähergekommen sacht schliessen, sobald*  
*abgewandt sacht wieder öffnen*  
-  
*vor und zurück gelockt und abgewiesen*  
-  
*achtlos des Wegs, gerichtet auf den einen Schimmer*  
*oder den anderen*  
-  
*ungehörte Tritte einziger Laut*  
-  
*bis endlich still für immer, fern für immer vom Selbst*  
*und vom Anderen*  
-  
*dann kein Laut*  
-  
*dann schwaches Licht unnachgiebig auf jenem*  
*unbeachteten Weder*  
-  
*unaussprechliches Heim*  
(Samuel Beckett)

Die Redewendung „back & forth: to & fro“ verweist auf ein beständiges Hin-und-her, ein tänzerisches Vor-und-zurück, ein unaufhaltsames Auf-und-ab. Als Vervielfältigung und leichte Modifizierung einer Aussage beschreibt die Phrase zugleich eine mehrdimensionale Bewegung im Raum, die sich stetig in der Zeit entfaltet. Diese Dynamik ist unausweichlich in sich verwoben. Sie entwickelt keine lineare, auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtete Progression. In Samuel Becketts Gedicht „Neither“ [dt. Weder], das diesen Text als Prolog eröffnet, rhythmisieren die vier chiasmisch verschränkten, unscheinbaren Begriffe die Wahrnehmung von Schatten und Licht, von Selbst und Nicht-Selbst, Stille und Klang. Becketts Zehnzeiler wurde 1976 als Text für eine Komposition von Morton Feldman geschrieben. Er betont mit dem ‚weder‘, das durch die Abwesenheit des ‚noch‘ sprachlich in der Schwebel gehalten wird, eine vielschichtige, komplexe, von Zufällen mitbestimmte Bewegung, die sich nicht auf ein lineares Pendeln zwischen zwei Polen – etwa zwischen Subjekt und Gegenstand oder Teil und Ganzem – reduzieren lässt.

Die Ausstellung „back & forth: to & fro“ vereint mit den fünf künstlerischen Positionen von Esther Ernst, René Faber, Jan Klopffleisch, Jörg Laue und Jan Rehwinkel Werke, die ein je eigenes vergleichbar dynamisches Feld eröffnen. Ihre raumgreifenden Installationen befinden sich in einem spannungsvollen Verhältnis von Detail und Totalität. Wiederkehrende Motive sind ausufernde tagebuchartige Darstellungen, die Reise als ein Unterwegssein im realen sowie im virtuellen Raum, die Etablierung von Strukturen, deren Ordnung zugleich unterwandert wird, das Verhältnis von Klang und Bild, Materialität und Immaterialität, Wechselwirkungen von Raum und Zeit. In der Wiederholung und Variation solcher Fragen und Darstellungsformen begünstigen die Arbeiten eine bewegliche Wahrnehmung, die zwischen punktueller Aufmerksamkeit und ständigem Adaptieren vermittelt.

## Tagebuchzeichnungen

Grünes Linoleum, kleine Tischlampen, dicke Ringhefter: Esther Ernsts Inszenierung lässt die liebevoll korrekte und verstaubte Aufgeräumtheit eines Schulraumes der Vergangenheit oder einer historischen Schausammlung anklingen. In gewisser Weise sind ihre Installationen „gezeichnete Tage“ und „Ansichtssachen“ Archiv, Präsentationsgefäß und Skulptur in einem. Die Werke bestehen aus und zeigen zwei ihrer langfristig angelegten Zeichnungsreihen, die seit 2001 täglich als Tagebuchzeichnungen geschaffen werden. Dabei handelt es sich um kleinteilige, mit winzigen Notizen versehene Kompositionen alltäglicher Ereignisse und Gedankenketten als gezeichnete Bestandesaufnahmen aus dem Alltag der Künstlerin. Das Format ist intim, der Zeichnungsstil zart, sparsam, fragmentarisch. Aus feinen Linien mit Bleistift, einigen Markierungen mit Farbstift, Filzstift, Aquarell und winzigen Schriftzeichen setzen sich Bild- und Wortschnipsel zusammen. Traumartige Konstellationen von Figuren, Gesichtern und Gegenständen scheinen einen unmittelbaren Einblick in innere Vorgänge, persönliche Erfahrungen und stille Gedanken zu erlauben. Poetisches vermischt sich mit Schonungslosem, unverhohlene Meinungen mit flüchtigen Einfällen. Der Betrachter kann sich durch die Tage blättern, eine Abfolge von Ereignissen zu rekonstruieren versuchen und seiner Neugier folgen, ohne jedoch viel Aufschluss zu erlangen. Bei einigen der Blätter macht sich ein Schmunzeln breit, manche berühren in ihrer Direktheit peinlich, vieles bleibt kryptisch, sentenzenhaft, oft auch abstrakt, rätselhaft und geheimnisvoll.

Die bis 2005 unter dem Titel „gezeichnete Tage“ geschaffenen Zeichnungen hat Esther Ernst sorgfältig datiert, in Klarsichthüllen archiviert und in Ringordnern abgeheftet. Dieses Werk wird auf elf kleinen, an der Wand installierten Schrägpulten präsentiert. Die Tischflächen sind mit Linoleum ausgelegt. Auf jedem der von einer Archivlampe einzeln beleuchteten Pulte liegt ein Ringhefter. Die Inszenierung strahlt zugleich eine offizielle sowie vertrauliche Situation aus. Die Installation „Ansichtssachen“ besteht zunächst aus zwei schlichten Tischen. Auf ihnen werden die Zeichnungen, die seit 2006 auf der Rückseite von Postkarten geschaffen werden, präsentiert. Jeweils im Doppel in transparenten Sammelhüllen und mit Ringen gebunden, liegen sie in dicken Stapeln zur Erkundung bereit. Traditionellerweise werden auf die Rückseite von Ansichtskarten ein knapper Reisebericht, einige euphemistische Sätze zum Wetter, eine Bemerkung zum Bild auf der Vorderseite geschrieben. Esther Ernst besetzt diesen halb öffentlichen Platz mit ihrem gezeichneten Tagebuch, das im Spannungsfeld zwischen Autobiografie und Fiktion steht. Die jeweiligen Vorderseiten der Postkarten – Strände, Erholungsheime, Berge – treten in Beziehung mit dem persönlichen Gezeichneten. Die idealtypischen, nostalgischen, manchmal banalen Motive aus der Welt der Ansichtskarten wirken im Verhältnis zur Intimität der Zeichnungen seltsam belanglos, austauschbar. Bereits jedes Blatt aus Esther Ernsts gezeichnetem Tagebuch ist eine wunderbar leichtfüßige Komposition. Im Rahmen der Serie treten die Konsequenz und Akribie der täglichen Durchführung und der Sammlungsaspekt hervor. Schliesslich transportiert die räumliche Inszenierung der Installation das Gefühl eines persönlichen Kosmos, der zur Ansicht freigegeben wird.

## Geschwindigkeitslinien

Auf dem Boden liegend, an die Wand gelehnt, in hohe Regalmodule montiert und direkt an die Wand angebracht, werden bemalte Bildelemente und Bildobjekte von René Faber auf Aluminiumverbundplatten zu seiner Rauminstallation „Ohne Titel“ geordnet. Die einzelnen Elemente weisen verschiedene Formate, Farbklänge und bildnerische Bearbeitungszustände auf. Die Farbigkeit erinnert an Bemalungen industrieller Plänen oder Schilder. Durch die Überlagerung mehrerer Farbschichten und das teilweise Entfernen von Farbe mit dem Spachtel entsteht eine raue, scheinbar abgenutzte Oberfläche. Ein weiteres sich wiederholendes formales

Merkmal sind Kompositionen mit Streifen auf langen, rechteckigen Bildträgern. Als wesentliches strukturierendes Moment in der Horizontale verläuft ein elf Meter langes Band grossformatiger Streifenbilder. Das Band ist über den Köpfen der Betrachter angebracht, sodass es den Blick nach oben zieht und zugleich eine sich über die gesamte Wand ausbreitende Waagrechte bildet. Ohne diese abzubilden, verweist der Künstler damit auf den bildnerischen Rhythmus und die Wahrnehmungskonventionen von Geschwindigkeitslinien, die Gestaltung von Autobahntankstellen, Container- und Lkw-Bemalungen. Die an die Wand angelehnten Elemente sowie die vertikal aufstrebenden Regaltürme markieren eine gegenläufige, senkrecht orientierte Struktur. Die sich kreuzenden Achsen, Farbwiederholungen, ineinander übergehenden Streifen, Staffelungen von unten nach oben oder von vorne nach hinten betonen zwar die stabilisierenden Raumachsen von Boden, Wand und Decke, erzeugen jedoch ein installatives Gefüge, das zwischen Malerei und Skulptur in einer bewegten Balance zwischen Ordnung und Unordnung schwebt. Die Anordnung einiger Elemente evoziert die Beiläufigkeit einer Materialansammlung im Atelier, andere Konstellationen – Reihungen oder Hängungen von Bildtafeln – halten die Gesamtkomposition als Einheit zusammen. Die komplexe, vierteilige und vielfarbige Ausbreitung erfordert ein Erschreiten des Werks, das einem Sich-Positionieren vor einem Bild mit mehreren Raumschichten gleichkommt. René Fabers Installation „Ohne Titel“ versetzt den Blick des Betrachters in ein unaufhörliches Hin-und-her-Schweifen. Sie vermittelt zwischen Farbnuancen, variablen Farbaufträgen, Boden und Wand, Fläche und Raum, Teil und Ganzem.

## Licht-Raum-Modulation

Fünf Linien aus Licht sind in Jan Klopfleischs Diainstallation „o. T.“ in kontinuierlicher Veränderung begriffen. Die in den dunklen Raum projizierten, weissen Balken verschieben ihre Position jeweils systematisch von oben nach unten, von rechts nach links oder quer in einer Abfolge horizontaler, vertikaler und diagonaler Ausrichtung. Dieser logische Verlauf spielt mit den Konstanten Höhe, Breite und Tiefe eines Illusionsraumes. Er trifft in Klopfleischs Installation auf eine skulpturale Anordnung, die dessen Präzision und räumliche Nachvollziehbarkeit zugleich unterwandert.

Vor der Wand, auf die die Linien projiziert werden, sind querformatige Platten zwischen Decke und Boden gespannt. Jede der Flächen bildet einen unterschiedlichen Winkel zum Hintergrund. Als labile dreidimensionale Gebilde schweben sie vor, über, unter und neben den senkrechten und waagrechten Achsen des Raumes. Diese Konstellation der Platten ist inspiriert von einer historischen Ausstellungsarchitektur, die Herbert Bayer 1930 im Rahmen des Bauhauses für den Beitrag des Deutschen Werkbunds im Pariser Grand Palais entwickelt hat. Auf grossen Fototafeln, die Bayer in variablen Schrägen von der Decke abhängte, pries er die deutsche Hochhausarchitektur als Vision des modernen Lebens. Die Ausstellungsbesucher sahen sich mit einer Präsentationsform konfrontiert, die ihre Blick- und Gehbewegung im Raum dynamisierte. In Jan Klopfleischs Installation treffen die Lichtlinien, die von der gegenüberliegenden Wand mit Karusselldiageräten projiziert werden, auf die unterschiedlich ausgerichteten Körper im Raum. Insgesamt fünf Projektoren spielen auf verschiedenen Raumhöhen ein identisches Set von 81 Dias als Endlosschleife ab. Durch deren sich ständig veränderndes Licht werden die Platten im Dunkeln überhaupt erst sichtbar. An den im Raum hängenden Plattengrenzen werden die Linien gebrochen und setzen sich eine Ebene dahinter oder darunter mit einem veränderten Winkel fort. Zusätzlich führt die unterschiedliche Geschwindigkeit der Projektoren dazu, dass die fünf Diasets zeitlich versetzt ablaufen, sodass sich die Linien zeitweise überlagern und kreuzen. Die Geraden aus Licht treffen mit einer materiellen Situation zusammen, die eine konsistente perspektivische Raumillusion verhindert und stattdessen eine vielschichtige und uneinheitliche Räumlichkeit entstehen lässt. Die Interaktion der Projektionen mit dem Raum erzeugt einen sich stetig verändernden Eindruck von Lichtlinien zwischen Zeichnung und Raum. Diese Konstellation erinnert an László Moholy-

Nagys „Licht-Raum-Modulator“, der 1930 ebenfalls in der Werkbund-Ausstellung in Paris ausgestellt war. Die visuelle Inszenierung von Jan Klopfleischs „o. T.“ wird begleitet vom mechanischen Betriebsgeräusch der Projektoren, das einen Klangteppich aus rhythmisch stolperndem Klicken und Rattern in verschiedenen Tempi bildet.

## Rückkoppelungsprozesse

In Jörg Laues Installation „plan“ entfaltet sich ein homogener Klangraum aus sich überlagernden, zumeist nicht identifizierbaren Geräuschen. Zwischen den beiden auf Kopfhöhe angebrachten Lautsprecherpaaren flirren knisternde, knackende, tief brummende, fiepende, dröhnende und surrende Klänge hin und her, die bisweilen mit Originaltonsequenzen oder Radorauschen durchwoben sind und ein abstraktes auditives Geflecht erzeugen. Analog zur akustischen Atmosphäre findet sich der Betrachter umgeben von sechs kartografischen Zeichnungen, die in Reihe an den Wänden angebracht sind. Die grossformatigen Arbeiten auf Transparentpapier stehen in einer multidimensionalen Verbindung mit dem Klangmaterial, deren wechselseitiges Referenzsystem das audiovisuelle Gefüge in einer ständigen Bewegung hält. Ein zentraler externer Bezugspunkt von Laues Werk ist John Cages Zufallskomposition „Variations IV“ aus dem Jahr 1963. Cage sieht vor, dass die Interpreten seiner Komposition eine Karte des Aufführungsortes verwenden. Die kartografische Darstellung – wahlweise eines Theaterraumes, einer Stadt, einer Gegend etc. – bildet die Grundlage für eine Umsetzung seines musikalischen Werks. Cage gibt die Anweisung, auf einer selbst bestimmten Stelle der Karte einen Kreis zu platzieren. Ein weiterer Kreis und sieben Punkte sollen zudem mittels Zufallsoperation auf die Karte fallen gelassen werden. Ausgehend vom platzierten Kreis werden Linien zu den akzidentell erzeugten Punkten gezogen. Für eine Performance von „Variations IV“ bezeichnen die so festgelegten Markierungen jeweils Orte, an denen Klänge erzeugt werden können. Mithilfe dieses ‚topo-musikalischen‘ Verfahrens kann der Interpret für eine Aufführung beliebig viele Lesarten der Komposition anfertigen.

Wie Kreis- und Linienmarkierungen auf Jörg Laues kartografischen Zeichnungen erahnen lassen, kommen Cages Zufallsoperationen auch in seiner Installation zum Zuge, obgleich die Klangspur von „plan“ keine Realisation von „Variations IV“ darstellt. Vielmehr versteht der Künstler die Komposition als Anstoss für ein produktives Feedbackverfahren, das ihm Wege durch das Archiv des World Wide Web ebnet. Aus diesem generiert Laue rohe Klang- und Bildmaterialien, die sich in der Installation nach einem nicht planbaren Prozess audiovisueller Rückkoppelungen collageartig aktualisieren. Jede der Zeichnungen beginnt mit der linearen Durchzeichnung einer Weltkarte, die auf den globalen „Aufführungsort“ des Internets verweist. Einen Kreis platziert Laue beispielsweise in San Francisco, wo John Cage und David Tudor im Jahr 1965 im San Francisco Museum of Art „Variations IV“ aufführten. Die Textpassage, die diese Begebenheit schildert, wurde über den Kreis verlaufend auf die Zeichnung übertragen. Der Text entstammt einer Internetseite, die einen Livemitschnitt dieser Aufführung bereithält, der wiederum in die Klangspur der Installation eingeflossen ist. Ein grob gerastertes Bild, das einen Mann im Anzug erkennen lässt – die Körperhaltung lässt auf John Cage schliessen –, liegt ebenfalls über der Markierung von San Francisco und dem Text. Mit der milchigen Transparenz spielend, überlagern sich so auf Laues gezeichneten Weltumrissen beidseitig topografische, geografische, klimatografische und architektonische Daten. Beim Kreis von Berlin etwa, der Jörg Laues Arbeitsort markiert, durchziehen topografische Höhenlinien einen nicht näher bezeichneten Stadtplan; auf einen anderen Plan, auf dem bei Basel und Kapstadt Kreise eingetragen sind, wurde ein grafisch stark aufgelöstes Bild des Centre Pompidou übertragen. Die weiteren Karten kennzeichnen Kairo und Paris, New York und Halifax, Los Angeles und Perth, Casablanca und Kyoto. Auch auf diese überträgt der Künstler virtuelle Bilder, grob gerasterte Filmstills, Screenshots und Textfragmente. Das dafür verwendete Abklatschverfahren erzeugt feine Grauabstufungen, Schichtungen, Überblendungen und Unschärfen.

Virtuelle Spuren, die Laue beim Generieren des Bildmaterials verfolgt, führen ebenso zu Klangdaten und vice versa. Auch die ruhig bewegte Klangfläche von „plan“, bestehend aus veränderten Alltagsgeräuschen, Sprach- und Musiksamples, nutzt die digitalen Ressourcen des Internets als Ausgangsmaterialien. Sowohl deren klangelektronische Bearbeitungen wie auch die zeitliche Strukturierung des resultierenden Materials realisiert Laue wiederum unter Zuhilfenahme der Raster, Koordinaten und Grauwerte der gezeichneten Pläne. Die Klänge werden hinsichtlich ihrer temporalen sowie räumlichen Dimension durch Transponierungen, Filterungen, Dehnungen, Verzerrungen, Invertierungen und Veränderungen von Klangtiefe und Hall transformiert. Auf diese Weise protokollieren Laues gezeichnete Karten einzelne Rechenschritte, visualisieren Teilresultate seiner Materialbeschaffung sowie gedankliche Verknüpfungen und legen zudem als Handlungsanleitungen die Vorgehens- und Verfahrensweisen von „plan“ offen. In diesem Sinne begreift der Künstler seine Zeichnungen als Pläne, die den Rückkoppelungsprozess zugleich programm- und protokollartig dokumentieren.

## Reisetagebuch

Die Videoinstallation „Tourist“ basiert auf dokumentarischen Aufnahmen, die Jan Rehwinkel 2010 auf seiner sechsmonatigen Reise von Berlin durch den Vorderen Orient in den indischen Himalaja gemacht hat. Wie ein aufgeschlagenes Tagebuch präsentiert der Künstler Impressionen vom Unterwegs- und Fremdsein, vom Sichaufhalten und -annähern als grosse Doppelprojektion in einer Raumecke. In dieser aus bewegten Lichtbildern geschaffenen Raumsituation durchweben sich die Reiseetappen in einer collageartigen Abfolge zwischen Roadmovie und Musikclip.

Sie zeigen den Aufbruch aus dem in Dunkel und Schneechaos gehüllten Deutschland, die Zugreise nach Istanbul als Ort an der Schwelle zwischen Europa und dem Orient. Dabei fängt die Kamera auch immer wieder das selbst inszenierte Bild des Künstlers ein, der die Reise alleine antritt und nun mit einer fremden Welt in Berührung kommt. Bereits zu Beginn der Reise werden türkische Musiker gezeigt. Die Begegnung mit lokalen Künstlern wiederholt sich als Schlüsselmotiv im Verlauf der Reise. Als Metapher steht sie für den Versuch einer persönlichen Annäherung an das unbegreifliche Andere, die über den verbalen Austausch hinausgeht. So legen sich orientalische Popmusik, Livemitschnitte von Bandproben in Teheran und Aufnahmen von Gesängen in buddhistischen Klöstern in Ladakh als eine eigenwillige atmosphärische Spur unter die visuelle Erzählung. Die Bilder zeigen den Künstler auf der Weiterreise im Zug bis an die iranische Grenze. Der Grenzübertritt bei Täbris markiert einen Wendepunkt im Erzählfluss. Hier zeigt sich der Übergang zum Nahen Osten als Ende der westlichen Welt. Die vorgespurten Pfade des Tourismus verlieren sich an dieser politischen Kluft im Sand. Der immer länger werdende Bart des Künstlers, ausgedehnte Fahrten mit Bussen, Zügen, Sammeltaxis, Bilder von weiten Landschaften, die ruhig stehen bleiben, das Aufgehen der Sonne in der Wüste, transportieren das Fließen von Zeit als einen langen Atem und eine Kostbarkeit des Reisens. Mal fängt die Kamera mit gefasstem Abstand die unerhörte Schönheit der Umgebung ein, mal scheint sie jedoch auch direkt in den Trubel einzutauchen. Vor dem Betrachter ziehen neben den dynamischen Bildern des eigentlichen Unterwegsseins immer wieder Feiern, Unterkünfte und Mahlzeiten vorbei. Im Iran orientiert sich der Bilderfluss an den Begegnungen mit Menschen. Von Teheran aus setzt der Künstler seine Reise fort und gelangt über Dubai nach Indien. Dieser Abschnitt ist dominiert vom lauten Trubel und dem unaufhörlichen Verkehrsfluss der indischen Städte. Schliesslich schlägt der Künstler seinen Weg in Richtung Nordindien ein, wo sich in der Berglandschaft des Himalaja der Bildteppich noch einmal mit mehr Ruhe ausbreitet.

Ist das Reisen im Sinne einer echten, vom touristischen Konsum unabhängigen Erfahrung im 21. Jahrhundert überhaupt möglich, stellt der Film die Frage. Wie eine Antwort auf die Aussage „Eine Reise braucht keine Beweggründe. Sie beweist sehr rasch, dass sie sich selbst genug ist.“

des Schweizer Abenteurers und Schriftstellers Nicolas Bouvier, der in den 1950er-Jahren auf dem Landweg von Genf nach Indien reiste, inszeniert Jan Rehwinkel die Erfahrung des Reisens als selbstreflexiven Weg durch Raum und Zeit.

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Neither* (1976), in: Sebastian Claren, *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, [Hofheim]: Wolke Verlag, 2000, S. 22-23, deutsche Übersetzung von Sebastian Claren.