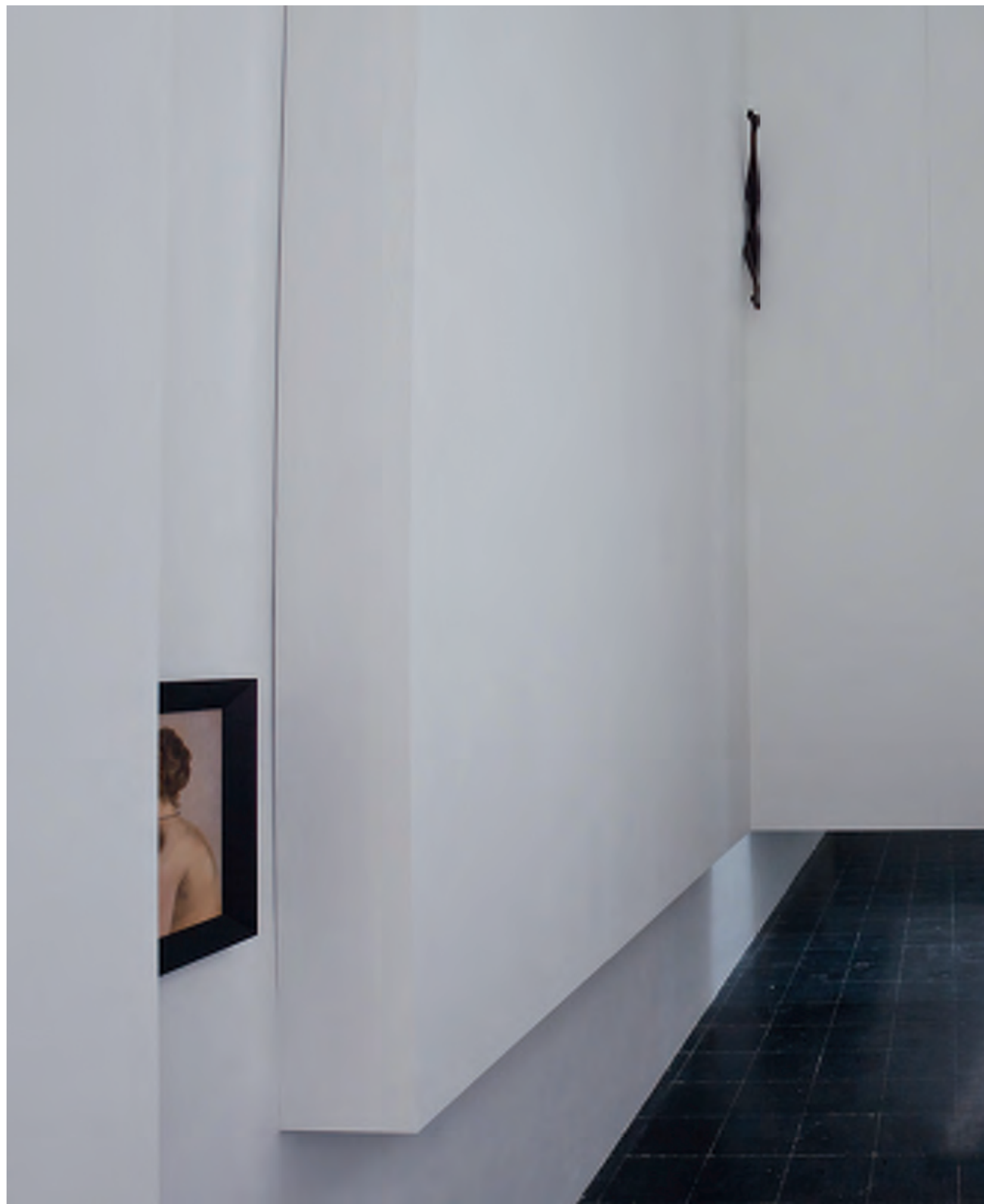












Die Schinwald-Formel – so unmöglich, wie nötig oder: „Ein Bein ist ein Bein ist ein Bein“

Gertrude Stein, Übersetzung geändert

Mirjam Schaub

Sich mit einem Satz mitten in das Innere einer fremden Bewegung versetzen. Die fremde Bewegung selbst vollziehen, ohne sich mit ihr gemeinzumachen. Sich wieder aus ihr zurückziehen, um etwas zurückzulassen, was die Bewegung fortan stört. Eine Störung, die aus der Bewegung selbst kommt, ihr nichts Fremdes hinzufügt, sondern ihr etwas Wesentliches abgewinnt. Wer könnte einer Bewegung das, was sie auszeichnet und also ausmacht, einfach so vor die Füße werfen, um sie zum Innehalten zu zwingen? Ist das nicht ähnlich verwegen, wie seinem Herzen zu sagen, halte ein, damit ich verstehe, dass Du pumpst?

Eine Abweichung markieren, eine Unterbrechung provozieren, eine Pause verlangen, mitten aus der Logik, dem Fluss, der Selbstverständlich- und Behäbigkeit einer existierenden Bewegung heraus, darin besteht die Kunst des Markus Schinwald. Nennen wir sie schlicht die Kunst der unmöglichen Intervention.

Unmöglich, weil maßlos und verwegen. Unmöglich, weil nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zum Scheitern verurteilt. Denn man kann die „Essenz“, ja, das „Wesen“ einer Bewegung oder eines Dings schlechterdings nicht isolieren, nicht extrahieren, ohne die Ebene zu wechseln. Aristoteles erfand eine Reihe von Abstrakta, um das, was die *areté*,¹ das besondere Vermögen einer Sache, ausmachte, zu charakterisieren, immer bemüht, dem Sog wie der Fallhöhe der Extreme zu entgehen. Schinwald baut Aristoteles' Einsichten in der Wirklichkeit nach, erfindet aus den Höhepunkten (Extrema), den herausragenden Momenten einer Sache, heraus funktionierende, ach was, packende Hindernisse, die uns – weil sie die Bewegung noch in ihrer Störung bejahen – verunsichern. Gleichzeitig besteht die Kunst jedoch darin, die Absurdität nicht die Oberhand gewinnen zu lassen und stattdessen den Sinn für die Notwendigkeit, die Berechtigung der Intervention zu stärken. Wie das möglich ist?

Man darf keine Angst vor dem Schon-Bekannten, Schon-Gewussten haben. Man sollte nie zu früh mit seinem Pferd durch die Box stürmen. Man muss das Konventionelle über die Maße bedienen, um es zu enttäuschen; die berechtigten Erwartungen der BetrachterInnen anerkennen, um sie im nächsten Zug unterlaufen zu können. Heucheln hilft nicht: Teilhabe, Sympathie, Verständnis sind dazu vonnöten. Man muss um die Natur einer Sache, einer Bewegung wissen, um sie nicht in irgendeine, sondern in die ihr eigene Dysfunktionalität zu entlassen. Nur so kann man auf ein ästhetisches wie analytisches „Aha-Erlebnis“ hoffen.

Schinwalds erste Arbeit war ein Hemd für Fans (von wem auch immer).² Er nähte es so, dass man die Ärmel damit nur nach oben gereckt halten konnte. Kein Problem für Jubelnde! Aber was, wenn die eigene Mannschaft verliert!? Dann hilft nur der Katzenbuckel, und runter mit Kopf und Armen, die Beine erwarten die seltenen Gäste schon! Auch den Tänzern, mit denen Schinwald später arbeitete, nähte er Kostüme, die ihnen alle Bewegungen austrieben, die das russische Ballett verlangte: keine Pirouetten, keine Arabesken, keine Sprünge mehr! Die Verunmöglichung des mühevoll Gelernten, die künstliche Bescheidung des Gewussten und Gekonnten, die Beleidigung eines verinnerlichten Drills, welcher mit der Wiedergewinnung der Grazie lockt – wozu sollen diese Maßnahmen gut sein?

Spontan ist Francis Picabias Ironieformel zuzustimmen: Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Das gilt besonders für den Kopf des Künstlers selbst. Aristoteles markiert den Einsatz von Kunst etwas weniger griffig. Dafür stellt er einen erstaunlich vollständigen Bedingungskatalog für ihr Stattfinden auf:

„Gegenstand jeder Kunst ist das Entstehen, das regelrechte Herstellen und die Überlegung, wie etwas, das sowohl sein als nicht sein kann, und dessen Prinzip im Hervorbringenden, nicht im Hervorgebrachten liegt, zustande kommen mag.“³

Kunst (griech. *technê*) verlangt zuallererst, das Entstehen zu verstehen, mehr noch: eine Formel für das Entstehen selbst zu finden. Eine Formel besagt auf kürzestmögliche Weise, was zu tun ist, um etwas immer wieder von neuem erzeugen zu können. Eine Formel ist eine Operationsanleitung zur systematischen Erzeugung von etwas (und sei dieses Etwas Sinn). Wenn sich die allgemeine Formel für Kunst im Gewusst-wie von Entstehen, in der systematischen Erforschung von Entstehung (ist das nicht schon Kreativität?) verorten lässt, dann wirken Schinwalds Arbeiten wie die erste Ableitung dieser Formel, welche mit ihrer Konkretion des *areté*-Gedankens zugleich auf ihren Erfinder Aristoteles zurückverweist. Gegenstand der Kunst sind *kontingente* Dinge, d. h. Dinge, die im besonderen Maße sein aber auch nicht sein können. Daher rührt ihre besondere Beziehung zur Möglichkeit wie zum Problem der Hervorbringung. Daher auch das Primat der Erzeugung, d. h. des „Prinzips des Hervorbringenden“ selbst, statt des Erzeugnisses („Hervorgebrachten“) bei Aristoteles.

Schinwald hat mit seiner Kunst eine Formel für das Problem der systematischen Erzeugung von Kontingenz – als Gegenstand und Problemfeld der Kunst – gefunden. Seine Arbeiten demonstrieren, wie (nicht nur dass) die gezeigten Dinge „sein oder auch nicht sein“ können. Seine Interventionen zielen auf diese so unmögliche wie nötige Ding- und d. h. Kontingenzbewegung ab, gewinnen aus ihr das Prinzip der systematischen Erzeugung neuer Werke – in welchem Medium auch immer.

Die Formel lautet, kurz gesagt: Halte die Intervention so unmöglich wie nötig. Gewinne ihr Prinzip allein aus dem „Hervorbringenden“, aus dem Material, aus dem Raum, aus dem jeweils Gegebenen selbst heraus. (Soviel zum Nötigen.) Stelle das gefundene Prinzip selbst wie eine Sache aus, gib ihm eine sichtbare Gestalt. (Soviel zum Unmöglichen).

Das, was *nicht* sein kann, unabhängig von der Bewegung, der es wesentlich angehört, wird als etwas, das *nur* sein kann, wenn es die Bewegung und damit letztlich sich selbst unterbricht, hervorgebracht, regelgerecht und überlegt. Erst die gezielte Intervention zeigt das ansonsten unsichtbar bleibende, generative Prinzip

einer – noch so – minimalen Bewegung an, die selbst noch im Entstehen begriffen ist. Aus der Kombination von Unmöglichkeit und Notwendigkeit, aus der Konjunktion diskreter, disjunktiver Modalformen gewinnt Schinwald seine Formel, um das Problem des Entstehens zu verstehen; d. h. ihm durch systematische Unterbindung auf konsequente Weise zu begegnen. Schinwald fällt so den Dingen selbst ins Wort, schneidet ihnen den Weg ab, lässt ihre Selbstverteidigung ins Leere laufen.

Er tut noch mehr: Seine Kunst des Innehaltens setzt sich in Räumen, an Orten und auf Flächen fest, von denen man dachte, sie wären statisch, sie hätten keine eigene Bewegung. Sterile Ausstellungsräume, verschnörkelte Tischbeine, versonnen blickende Porträtierte aus dem 19. Jahrhundert sind solche Gelegenheiten, um Bewegungen aufzuzeigen, von denen man dachte, sie existierten nicht – und wenn, dann nur in der Fantasie. Magischer Realismus in der Poesie – bei Schinwald begründet der Realismus, d. h. die Ökonomie seiner Intervention die Magie seiner Kunst. Ihre Poesie ist so unübersehbar wie ihre Medien vielfältig. Gebäude werden künstlich verkleinert und andernorts vergrößert, Räume werden verbaut und an erstaunlichen Stellen geöffnet, Gemälde werden retouchiert und übermalt, Augen verschnürt, Rücken gebunden, Nasen verkabelt, Tischbeine miteinander verleimt und anschließend als antagonistische Kämpfer die Wände hoch geschickt. Dennoch ist nichts daran possierlich, nichts daran einfältig. (Wer hier immer nur Fetische sieht, mag sich getrost in psychoanalytischen Tiefschlaf begeben!) Jede Pose eines wohlgestalteten Raums, jedes formschöne Ding, jeder willige Schauspieler wird unter der Hand des Künstlers zu etwas Anderem, Befremdlichem, wie die verabredete Geste eines Freundes, die man zu kennen meint, und von der man plötzlich ahnt, dass sie etwas ganz anderes bedeuten könnte.

„Der Körper ist zu Gesten fähig, die das Gegenteil von dem zu verstehen geben, was sie anzeigen. Solche Gesten entsprechen dem, was in der Rhetorik *Solözismen* genannt wird. Zum Beispiel: Ein Arm stößt einen Angreifer zurück, während der andere Arm wartet und ihn zu empfangen scheint. Oder eine Hand stößt zurück, kann dies aber nicht tun, ohne zugleich ihre Innenfläche darzubieten. Und dann das Spiel der Finger – ausgestreckt die einen, die anderen gekrümmt.“⁴

Der Solözismus verbindet das Widerstrebende, ohne den Streit zu lösen oder herunterzuspielen. Aus dem Widerstreit der Körpersprache eine Bejahung, aus der Disjunktion eine Synthese, aus dem Unmöglichen keinen Eklat, sondern eine Notwendigkeit machen – immer wird das Kunststück Schinwalds darin bestehen, einen hinlänglich bekannten Raum, ein ebensolches Ding im Moment des drohenden Bedeutungsverlusts, Kohärenzsturzes zu ertappen und zu markieren. Erscheinen Raumordnung und Dingwelt rhythmisierbar durch widerstrebende Gesten, die ihnen Schinwald auf den unsichtbaren ‚Leib‘ schneidert, damit sie dort fortan ‚wie angegossen‘ (oder eben auch wie blutsaugende Zecken) sitzen, besteht das Verfahren gegenüber Repräsentationen animierter Wesen (wie einen unbekannten Porträtierten, einen unbekannten Schauspieler) darin, diese längst Bekanntes zeigen oder sagen zu lassen, ohne dieses Etwas zu sein, zu meinen oder zu zitieren. Je größer die Passgenauigkeit, je beiläufiger und hautenger das Korsett, umso spürbarer wird die nicht kaschierbare Abweichung, die unabweisbare Exzentrizität des gewählten ‚surplus‘. Ob poetisch oder obszön⁵, ob komisch oder ernst – *you owe me nothing in return!*

Die Gemälde – oder: Die Retouche liegt auf der Haut

Das, was Gilles Deleuze am Beispiel des imaginären Malers Tonnerre beschreibt (den wiederum Pierre Klossowski erfand), gilt analog für Schinwalds Bildbehandlung: Zuerst muss man begreifen, dass „die Ma-

lerei im Solözismus der Körper besteht“, in „leuchtende[n] Stereotypen, die den *Widerruf* rhythmisieren“, wie die „zweideutige Gebärde der Lukretia“⁶, bald Selbstbestrafung, bald Anklage, bald Erfindung. Wie intervenieren, wie eingreifen in das Gemälde eines anonymen Malers des 19. Jahrhunderts, in das Porträt eines unbekannten Malermodells, wie seine wesentliche Bewegung erfassen, seine gestischen Konflikte und widerstreitenden Botschaften (Solözismen) isolieren und als Störung *in* das Bild zurückgeben?

Schinwald erfindet eine Form der Retouche, die, statt unter die Oberfläche des Bildes zu gehen und in der Grauzone von Kennerschaft zu operieren, etwas zuvor bereits latent Vorhandenes in die Sichtbarkeit zwingt. F. W. J. Schelling dürfte das Ergebnis ‚unheimlich‘ finden, denn: „unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und das lapsusartig hervorgetreten ist“.⁷ Doch Schinwalds Retouche wirkt eher wie eine Restauration, bringt sie doch ein lapsusartiges Etwas so zum Vorschein, *als ob* es bislang *übermalt* gewesen wäre. Dass hinzugemalt, dem Gemälde etwas hinzugefügt wurde, bleibt dennoch jederzeit erkennbar. Doch macht die Einführung von passgenauen ‚Prothesen‘ (Schinwald nennt sie so), die wie medizinischer Körperschmuck wirken, sichtbar, was von Gestik, Mimik, Haltung her längst auf der Hand liegt, nicht das, was unter die Haut gehen muss: So besorgniserregend und grotesk die einzelnen Hinzufügungen auch sein mögen, immer kommen Vermummung, Verkabelung (mit einem Beatmungsgerät), Haltungsbindung (des lächelnden Mundes) oder -korrektur (des Kinns) der Körperlichkeit der Porträtierten auf unheimliche Weise entgegen. Es ist, als lege das hinzugefügte Detail die Sehnsüchte selbst bloß; doch indem es sie auf diskrete Weise zugleich realisiert, werden jede Bloßstellung und jeder Mangel vermieden. Interessanterweise verwandeln sich so Unheimlichkeit und Unbehagen langsam zurück in heitere, gelassene Heimlichkeit. Aus der Zurichtung durch den erworbenen Habitus wird mit der dekorativen Prothese wieder frei gewählte *hexis*⁸ des Körpers. Die Prothese befreit, weil sie ergänzt, was sonst schmerzlich fehlen würde. Sie versklavt nicht den Blick, weder den der Porträtierten noch den des Betrachters. Die Beiläufigkeit, ja Nonchalance der Intervention ist ihre eigentliche Provokation, ihre Passion. Es gibt keine Aufregung, keine Unübersichtlichkeit, kein ästhetisches Zögern. Jeder Intervention geht eine Analyse und eine Entscheidung voraus.

Auffällig oft werden die Dargestellten ‚zum Schweigen‘ gebracht, der Mund wird öfter verschlossen, als die Sicht verstellt. Eine Anspielung auf die Körpersprache, die im Zentrum von Schinwalds künstlerischer Aufmerksamkeit steht, wenn es um den Eingriff in womöglich allzu beredte, allzu leutselige Gemälde geht? Klarerweise gehören diese queren Sichtbarkeiten nicht in das Register des 19. Jahrhunderts, doch der melancholische Blick des Porträtierten durchquert die Jahrhunderte nicht minder mühelos. Sicher kaschiert eine solche Retouche nichts, schon gar nicht die Brandflecken, die den Kaufpreis senkten, andererseits das wirkliche Alter des Bildes und seine reale Verletzlichkeit bezeugen. Es ist nicht eben leicht, ein Gemälde erst zu restaurieren, dann die Lasur des Gemäldes an wenigen Stellen minutiös aufzubrechen und später wieder nahtgenau zu verschließen.⁹ Technische Perfektion ist Voraussetzung für das Funktionieren einer Intervention, die gleichzeitig offensichtlich ist und absolut natürlich erscheinen muss. Allerdings kann die Körperhaltung der Porträtierten bereits so verräterisch sein, dass die Maler zu drastischen Mitteln greifen müssen, um den allzu augenscheinlichen Solözismus wieder *unsichtbar* zu machen. Klossowski beschreibt in seiner Parodie auf einen religiösen Bekenntnisroman eine solch umfassende Haltungsretouche (Verschleiern der politischen Haltung und Verbergen der wahren Identität der Porträtierten) wie folgt:

„War es doch in der Tat unvorsichtig gewesen, unter den Ärzten, die sich [auf dem Gemälde, Anm. M. S.] zu Füßen der Heiligen Jungfrau drängten, mit den Heiligen Bernhard und Thomas diejenigen darzustellen,



die das Dogma [der Unbefleckten Empfängnis, Anm. M. S.] als frevlerisch gegen den Heiligen Geist angefochten haben. Auf Drängen des Klosterbruders, der vor Jérômes Ankunft gestorben war, hatte er nicht ohne Skrupel eingewilligt, die beiden Ärzte mit *verschleiertem* Antlitz zu malen. Da dieser Teil des Freskos durch die Wölbung der Apsis im Halbschatten lag, hatte er die Hoffnung gehegt, diese Figuren ohne Wissen der Gemeinschaft zwecks gestalterischer Vollständigkeit wenigstens skizzieren zu können. Seine Überarbeitungen konnten aber während der Vespermesse entdeckt werden.¹⁰

Die Sache geht nicht gut aus für den Maler (den Klossowski angeblich Salvador Dalí nachempfand), der sich nun schon zum zweiten Mal in der ungeliebten Rolle des Retoucheurs wiederfindet. Er zahlt schließlich den verdienten Preis dafür, vorher nicht scharf genug nachgedacht zu haben.

„Auf Anordnung des Priors kratzt er [der greise Maler, Anm. M. S.] die verschleierte Gesichter ab, stellt das wahre Aussehen der Ärzte wieder her und verändert ihre Züge so, wie es dem Gebaren von Männern entspricht, die mit sich selbst zu Rate gehen und diskutieren. [...]“¹¹

Die Bildsujets müssen, von der schützenden Verschleierung befreit, die es ihnen erlaubte, der Unbefleckten Empfängnis Marias heimlich zu widersprechen, nun wieder für alle sichtbar sprechen. Doch sie haben nichts mehr zu sagen, sie konsultieren sich wechselseitig nur noch als Ärzte, nicht mehr als vom Bekenntnis Abgefallene.

An drei Momenten macht Gilles Deleuze unterdessen die Wirkungen des bildlichen Solözismus bei Klossowski dingfest. Er wählt die Analogie zur Sprache, um die besondere *areté* der Körpersprache zu ermessen, die in den imaginären Bildbeschreibungen augenfällig wird: Anrufung (evocation), Hervorrufung (provocation), Widerruf (révocation).¹² Alle drei Momente braucht auch Schinwald, wenn er ganz real zur Retouche aus dem Geist Klossowskis anhebt, die eine „der Sprache immanente Pantomime“ entwickelt und zugleich einen „dem Körper zugehörigen Diskurs und eine ihm eigenen Erzählung“¹³: Anrufung, d. h. Erweckung der bereits im Bild vorhandenen, zumeist doppelbödigen Körpersprache, Hervorbringung eines neuen visuellen Mittels, um den bildinternen Konflikt zum Schweigen zu bringen, zuletzt Widerruf dieser dritten Geste, d. h. der Intervention selbst. Denn statt den Streit zu schlichten, potenziert sie den ursprünglichen Solözismus und hievt ihn auf eine neue Ebene. Nun passt die maßgeschneiderte Sondervorrichtung, das medizinische Accessoire einen Tick *zu gut* zur Körpersprache der Porträtierten und widerspricht doch hörbar der Bildsprache, der das Gemälde als Ganzes und als Genre zugehört.

222 statt 888 – oder: der amputierte Raum

Wenn ich eben schrieb, der Blick des Betrachters würde nicht versklavt durch die Prothesen, sondern vielmehr befreit, war das vielleicht zu optimistisch. Es hilft, nicht zu spät mit dem Denken anzufangen. Was die Aufmerksamkeit so sichtbar bindet, wovon soll das ablenken? Tatsächlich ist das Aufmerksamkeits-Korsett, das Schinwald seinen BetrachterInnen baut, eine Gratwanderung, ein beständiges Wagnis. Es führt unsere Blicke entlang der Übermalungen zielgenau durch ein Gemälde, in dem sich unbekannte Pinselstriche, fremde Künstlerschaft und verschiedene Jahrhunderte kreuzen. Indem uns der Künstler etwas dermaßen Irritierendes im Gewand des Natürlichen zu sehen gibt, unterbindet er zugleich den ziellos schweifenden Blick, versammelt die geistige Gespanntheit um den ‚clash of cultures‘ zwischen zeitgemäßer Bild- und zeitloser Körpersprache. Mit jeder gegebenen Antwort werden die Fragen, welche die Übermalungen im

Gewand der Restauration aufwerfen, raumgreifender. Die Hinführung des Blicks mündet in eine schleichende Sehbehinderung. Ermöglichung und Beschneidung verschränken sich. Die für die Freiheit des Betrachters nötige Ablenkung, Abschweifung muss also von einem anderen Punkt herrühren. Bei Schinwald ist dieser Ort der Ausstellungsraum selbst. Alle Akzente des Raums werden dezent verschoben. Nichts wird bleiben, was es ist.¹⁴

Der österreichische Pavillon, erbaut 1934 in Venedig als spiegelsymmetrischer „White Cube“ nach Plänen von Josef Hoffmann (1870–1956), einem Vertreter der klassischen Moderne und Mitglied der Wiener Secession, ist trotz seiner relativen Übersichtlichkeit (er umfasst exakt 222 Quadratmeter) ein so imposanter wie eleganter Bau. Das liegt an den hoch aufragenden, mit Platten aus Travertinstein verkleideten Portalen, die den Bau größer erscheinen lassen, als er ist; während sich die schwebende Eleganz dem Wellenputz verdankt, der die Fassade umlaufend in eine sanfte, horizontale Bewegung versetzt, welche den Bau etwas breiter erscheinen lässt, als er ist. Unterhalb des durch getönte Scheiben gedämpften Deckenlichts flutet eine uneinsehbare, doppelreihige Fensterfront ein Band aus Naturlicht ringsum in den sieben Meter hohen Pavillon. Mehr Klarheit, mehr dezente Hierarchie war selten. „The space has a sense of lightness about it, though no one has come or gone in a long time, an oppressive familiarity“, lässt Schinwald einen seiner Off-Sprecher in seinem Film ORIENT sagen, der in zwei Versionen zeitgleich in den beiden zum Hof hin- ausgehenden, kleinen Nebenvavillons zu sehen ist.

Die beklemmende Vertrautheit – woher rührt sie? Von der unmöglichen Aufgabe, einen so glatten Raum, klassisch schön, ohne Zeichen von Geschichtlichkeit („no Fragments of time or space anywhere“) trotz seiner bekannten Geschichte einen Ausdruck zu geben, einen, der überraschend und abgründig, eigensinnig und verblüffend genug wäre, um die Reise nach Venedig wert zu sein? Wie die Offenheit und Großzügigkeit dieses Raumes brechen, ohne sich dem Verdacht auszusetzen, engstirnig, verbohrte oder brachial vorzugehen?

Schinwald nähert sich dem Raum Hoffmanns auf leisen Pfoten, wie ein scheues Tier. Legt man die beiden Off-Texte von ORIENT nebeneinander und achtet auf die Zeilen, die sich beide Sprecher trotz der Aufteilung auf zwei Räume teilen, wird man Zeuge eines Streifzugs durch verwaistes, verwildertes Gebiet: „These lonely rooms tucked between spaces with little traffic [...]. Useless clearings, always there, waiting in between forgotten tumults.“ Vergessene Tumulte, die gab es hier in der Tat. Kaum erbaut, ‚schloss‘ Adolf Hitler sein Heimatland an seine Wahlheimat ‚an‘: „This moment could have a different flavor“, heißt es gleich zu Beginn in ORIENT, ob als Warnung oder Versprechen, bleibt dahingestellt. Sicher ist, jahrelang wurde der Pavillon nicht bespielt und verfiel. Etwas von diesem Dornröschenschlaf wird wohl jeden Künstler, jede Künstlerin anwehen beim ersten Erkundungsgang durch den leergefegten Ausstellungsraum, bevor man ihn für die nächste Biennale in temporären Besitz nehmen darf: „A sunset of mild sorrow hovers. / When the shadows have vanished but their light weight still lingers.“

Vom Gewicht, das wandert und sich an Verschiedenes anlehnt (an Schatten, Kanten, Täfelungen, Extremitäten, Bodenleisten) wird in Schinwalds Gedicht viel die Rede sein, von seiner scheinbaren Leichtigkeit, von der Möglichkeit, es zum Schweben zu bringen, es auszubalancieren, auszutarieren, in ein sinnvolles Gegengewicht und d. h. in eine gemeinsame Begegnung zu versetzen, die zugleich eine milde Form der Komplizenschaft („a mild form of complicity“) praktizierte: „Supporting the weight with vigilance“ lautet die Regel, die sich Schinwald selbst auferlegt, um dem Gewicht des Schon-Gegebenen mit Acht-

samkeit, aber nicht mit Ehrfurcht zu begegnen. Wie also die Scheu loswerden, an einem Ort der ästhetischen Schwergewichts-Klasse?

Am architektonisch auffälligsten – faschistischsten? mediterransten? – ist bei Hoffmann der breite, der sichere Durchgang durch die Gebäudemitte: Vom Eingang her blickt und schreitet man – unter souveräner Absehung der Kunst tragenden Innenflügel, die sich beidseitig durch schwungvolle Bögen hindurch anbieten – mitten durch das Gebäude durch, hinaus in den sanft beschatteten Innenhof, der von einer wunderbar gewachsenen Akazie dominiert wird. (Dem Baum wurde 1984 von Hans Hollein ein eigener, kreisrunder Durchgang durch das abgesenkte Seitendach erlaubt.) Man ist versucht, genau auf diesem Wege durch den Pavillon zu stürmen, um im Innenhof rasch die Gespräche derer aufzuschnappen, die tatsächlich das Innere betraten (oder nur so tun, als ob). So lässt es sich wunderbar in die Sonne blinzeln, nicken – und beiläufig an einem Prosecco nippen.

Schinwald durchkreuzt die Klischees vom Laissez-faire und Savoir-vivre in den Giardini. All die wohl-dosierten Streben und Gegenstreben des Hoffmannschen Raums – die geometrische Strenge des Grundrisses, welche die sechs Durchgangsbögen im Inneren besänftigen, das durch die Portale flutende Licht, welchem die rautenförmigen Schatten der oberen Fensterkreuze das Gleißende nehmen und Struktur geben – all diese rhythmischen Momente werden vom Künstler der Intervention und Inversion synkopisch gegenbesetzt: Das Poem war nur das Präludium ... Was auf leisen Pfoten begann, zeigt nun gut durchblutete Lefzen. Was stellt man mit der „integrale[n] Ungeheuerlichkeit“ eines Raums Besseres an, als dass man ihm neue „Geister schafft“?¹⁵

Unmittelbar vor den beiden Ein- und Ausgangs-Portalen errichtet der Künstler zwei Stellwände, verengt so die Durchsicht ins Innere des Pavillons auf einen ellenbreiten Schlitz. Dieser Schlitz wird nun so burlesk be-spielt wie die als Pyramus und Thisbe verkleideten Handwerker es in Shakespeares *Midsummer Night's Dream* mit der durchlässigen Bühnenwand tun;¹⁶ Schinwald lässt einen Sack mit einem undefinierbaren, sperrigen Etwas im Wandschlitz zurück. (Wahrscheinlich ein Bein, das jemand unterwegs in der Eile vergaß.) Dieses war der erste Streich. Hier ließe sich fröhlich weiterspinnen: von der Wand als Ermöglichungsbedingung der Liebe sprechen, der Mitwisserschaft der Architektur, der Indikatorwirkung des Maulbeerbaums (welcher hier eine Akazie ist) und der Unmöglichkeit, ohne Selbstopfer zueinanderzufinden („Look at yourself from above“).

Doch der zweite Streich folgt sogleich: Der horizontalen Wellenfassade setzt Schinwald im Inneren ein hängendes Labyrinth aus verbautem Raum, ein unzugängliches System aus falschen Wänden entgegen, welches den Blick auf Hoffmanns Meisterstück mit sanftem Nachdruck verstellt, während es sich ebenso bestimmt für neun retouchierte Gemälde Schinwalds öffnet, deren melancholische Blicke einen umso unvermittelter beim Gang um eine Ecke treffen.

Der Öffnung und Großzügigkeit des Hoffmannschen Pavillons begegnet Schinwald mit Schließung, Einkapselung und Verkläuserung. Ein köstlicher, abgeschiedener Moment mitten im Biennale-Trubel? Unbedingt. Schinwalds Mittel bleiben dabei ästhetisch denen seines Gegenspielers verwandt. Die geometrische Strenge („demonstrations of formality“) ist auch den labyrinthischen Einbauten eigen. So sucht man die sechs mediterranen Durchgangsbögen fortan vergebens. Eine Zeile aus ORIENT ruft sie zurück: „The empty arch recalls bridges built by careful hands“. Die BetrachterInnen befinden sich unversehens im „Innern eines

von Hindernissen bestimmten Raumes“¹⁷ wieder. Da optische Hindernisse falsche Erwartungen wecken, sinkt bzw. steigt die Raumhöhe scheinbar schlagartig, groß und klein wechseln sich unvermittelt ab, rechts und links, Ost- und Westpavillon werden aus dem spiegelsymmetrischen Gleichgewicht gebracht.

Die Destabilisierung des Orientierungssinns hat Methode. Elftausendzweihunderteinundzwanzig Kilogramm bringt Schinwald mit Trägerrosten (samt 112 Schweißnähten), Stahlkörben (mit 974 Nieten) und Alupaneelen (mit 410 Klebestellen und 1000 Kilogramm Farbe versehen) im österreichischen Pavillon zum Schweben.¹⁸ Mit dieser Akzentverschiebung im Raumgefüge bringt der Künstler mehr als ein Viertel der begehbaren Gesamtfläche mühelos zum Verschwinden. Von 222 Quadratmetern bleiben 162,6 übrig. Die Schinwald-Formel, die wir als Verdinglichung unsichtbarer Bewegungs- und Seinsprinzipien fassten, zeigt hier ihr repetitives wie korrektives Gewicht noch in der Präferenz für Schnapszahlen; eine Lektion „in justice and chance“, glaubt man der „unnachgiebigen Aufdringlichkeit“ („relentless obtrusion“), von der in ORIENT ebenfalls die Rede ist. Aus 888 möglichen Besuchern (zugegeben, wer möchte sich zu viert einen Quadratmeter teilen?) werden geschätzte 222, just so viele, wie der Raum ursprünglich an Quadratmeter maß („the distance that each step covers“). Hat das irgendwas zu bedeuten, oder ist es nur ein zufälliger Spaß? Durchbricht die Reduktion um 666, von 888 auf 222 BesucherInnen die Symmetrien des Raums überhaupt? Fügt sie ihnen nicht noch in der bewussten Auslassung drei umgekehrter 9en etwas Entscheidendes – nämlich eine spielerische Alternative zur Missionarsstellung – hinzu? Was, wenn man den Raum nicht länger von oben, sondern einmal von unten aus betrachtet?

Wir haben über unsere Abzählmanie und Vermessungswut etwas Entscheidendes vergessen: den dritten Streich. Was im Architekturmodell als Kuben oder Schlote durchgeht, was für einen Daniel-Libeskind-Freund ein „Void“ (ein Erinnerungsort für die verschwundenen Ermordeten) ist, oder den Werkstoffkenner als eine mit Schaumstoff beschichtete und lackierte Aluminiumwand entzückt, von deren perlmutterndem Glanz noch der Austern essende Kritiker seufzend träumt – solch ein *studium* erkennt das *punctum* der Schinwaldschen Intervention. Die eingezogenen Wände berühren den Boden gar nicht. Sie enden schwebend auf einem Meter Höhe. *Full Stop*. Es ist also theoretisch möglich, unter den schwebenden Kästen hindurchzukriechen. Unterhalb der magischen Grenze von einem Meter ist der Pavillon völlig offen und frei zugänglich, gänzlich unverbaut. Diese strikt horizontale Zweiteilung des Raums weit unterhalb der Augenhöhe hat Schinwald als Aufteilung zwischen neurotischem und psychotischem Regime kommentiert: oben herum (im Kopf) fühlt man sich klaustrophobisch, unterhalb der Gürtellinie jedoch reckt sich und krakeelt längst die Freiheit des Schizo. Also wie mit dem Jubelhemd beim Spielverlust runter auf den Boden, zu den eigenen Kindern (und Knien) hinterher? Was aber, wenn der Künstler statt des erniedrigenden Robbens etwas viel Naheliegenderes, Eleganteres und Schinwaldähnlicheres im Sinne hat? Es scheint zielführender, die eigenen Beine mit einer knappen Drehbewegung vom Rumpf zu lösen und alleine weiter durch die Ausstellung laufen zu lassen. Das spart Zeit und Nerven.

Beine, Beine, Beine – oder: die Dingwelt als musikalisches Prinzip

Außerdem sind die Beine in dieser Ausstellung niemals allein, sondern ständig unter sich. Die abgehängten Wände geben von Anfang an den Blick auf die Beine anderer (und nur auf diese!) frei. Man kann problemlos Studien treiben, wer wie lange vor welchem Bild (das man selbst noch nicht sehen kann) verweilt, wie er oder sie scharrt, stockt, stehen bleibt, auf- und abgeht, sich umdreht. Beine können so sprechend sein: Wie sich die Wadenmuskeln gegeneinander definieren, je nachdem, wie man auftritt (ob als Senk-, als



Spreiz- oder als Normalfuß) oder wie viel Spaß man am Drehen auf dem Absatz hat. Man erfährt ungefragt, dass jemand Stützstrümpfe trägt, mit Krampfadern, Laufmaschen oder widerborstiger Beinbehaarung zu kämpfen hat. Es ist, als habe der Künstler ein feines architektonisches Gegenstück zum Band des Oberlichts gefunden, als habe er ein Band aus intimen Fenstern statt in uneinsehbarer Decken- in greifbarer Bodennähe platziert. Er gibt dem Raum im Moment seiner Beschneidung, Amputation etwas zurück, was er zuvor gar nicht besaß: ein Theater aus sich scheinbar völlig autark bewegenden Gliedern, eigens geschaffen, um die zeitlose Schönheit einer zu Unrecht vernachlässigten Extremität zu ihrem Recht kommen zu lassen. (Wenn das kein Slapstick ist ...!)

Auf die Frage, wie die Scheu angesichts des architektonischen Gewichts des Pavillons zu überwinden sei, antwortet Schinwald mit der Einführung von mehr Gewicht (11 Tonnen mehr Gewicht). Auf die Frage, wie es gelingen kann, beim Ästheteten Hoffmann „ein Bein in die Tür zu bekommen“, ohne nach dem Stemmen der Hässlichkeit greifen zu müssen, antwortet der Künstler mit der Inszenierung unzähliger, höchst agiler Beinpaare, die beginnen, dem Bauwerk den Rang abzulaufen. Die Beschneidung des Rumpf- und Kopfraums zugunsten der Sichtbarmachung ungeahnter Beinfreiheit erklärt auch die Einführung einer weiteren Objektklasse, diesmal hoch oben, auf ausgestreckter Handhöhe, platziert: Schinwald nennt sie – Sentimentalität ist seine Stärke nicht – schlicht *legs*. Is’ ja klar: „Ein Bein ist ein Bein ist ein Bein.“* (Gertrude Stein) [*Übers. geändert].

Schinwald kauft alte Tische (etwas jünger, als die Epoche seiner Gemälde) und sägt die Beine ab. Haben sie Schwung und Eleganz (d. h. dünne Fesseln und flaschenförmige Waden) und vermitteln sie Halt, sind die Tischbeine nicht länger vor ihm sicher. Sodann werden kleine Holzpflocke passgenau zugeschnitten, damit die vier Tischbeine durch sie zusammengeführt und erstmals direkt miteinander in Beziehung gesetzt werden können, bevor es eine neue, schützende Lackierung gibt. Die Holzbeine werden unter ein einziges, temporäres Joch gespannt. Sie müssen nichts mehr tragen, nur noch ragen, tanzen, jagen. Sodann lassen sie sich wie lässige Ringer an einer Öse von einer Leiste oder mit einer Armbinde von der Wand hängen und dort nach Belieben drehen und lehnen. Manchmal grätschen sich zwei Tischbeinpaare in eine aufreizende Stellung hinein oder stehen sich wie antagonistische Kämpfer im Ring gegenüber. Manchmal sind sie gespannt wie ein Bogen oder elegant miteinander verschlungen, wie Liebende. Im Pavillon laufen diese eleganten Tänzer flink, behände und antigrav die Wände hoch. Wie musikalische Spinnenwesen, um ihre gattungsspezifische Beinanzahl („generically different from any watching there“) gebracht, harren sie so in ihrer unhaltbaren Position aus und spotten jeder noch so wohlmeinenden Beschreibung.²⁰

Wieder kommt die Synkope – wörtlich: ein unvermitteltes Zusammenschlagen oder -klappen – in ihrem medizinischen wie musikalischen Sinn ins Spiel. Bedeutet sie im Fall des Kreislaufkollapses den spontanen Verlust der Körperkontrolle, bedingt durch plötzlichen Haltungswechsel (wie zu rasches Aufstehen aus der Hocke), geht es im Fall der Musik um eine gewollte, minimale Akzentverschiebung im rhythmischen Taktgefüge.²¹ Dies geschieht vorzugsweise durch das Verlagern der Betonung, weg vom erstbetonten hin zum eigentlich unbetonten, davorliegenden Taktschlag. Für diese Verlagerung weg vom Schweren hin zum Leichten, für die konsequente Besetzung des Zwischenraums findet Schinwald in Venedig eine visuelle Entsprechung. Mit Vorliebe setzen sich die *legs* an den Ecken des Labyrinths, nahe der abrupten Wechsel der Paneelen, fest, als ob sie der harten Verschließung und Eröffnung neuer Blickachsen ein Moment spielerischer, komplizierter Ankündigung entgegensetzen wollten.

Der Slapstick – oder: Das Abstruse und die geklärte Situation

Was wird hier angekündigt? Wer das Labyrinth des Pavillons durchquert, wer die vielsagenden Blicke der Porträtierten im Nacken, die mitlaufenden Betrachterbeine im Blick und die athletischen Tischbeine im Augenwinkel hat, darf seine Ohren spitzen: „Legs, legs / Legs pushing / Legs grabbing / Legs outstretched / Legs knotted up in violence / Legs dangling in helplessness / suspended in mild complicity“, so tönt es aus den Lautsprechern in den Nebenvavillons, dort, wohin das Gebäude mit einer letzten Abstufung der Traufhöhe ‚ausläuft‘. Wie ein abschließender, musikalischer Quintfall schaffen die beiden Nebenvavillons einen harmonischen Übergang zum Draußen und bieten damit eine Alternative zum Stechschritt durch die Portallücke an. Sie rahmen das kommende Ende der Ausstellung, bilden die seitliche Begrenzung der von weiß verputzten Wänden eingesäumten und angrenzenden Baumkronen beschatteten Terrasse.

In diesen Nebenräumen zeigt Schinwald seinen neuen Film, ORIENT, wie eine filmische Kadenz zur Neukomposition des Pavillons auf architektonischer, skulpturaler, malerischer Ebene. Es geht um Beine (worum sollte es anderes gehen!), nur diesmal besteht das Problem nicht darin, ein Bein in den Pavillon hinein, sondern heil wieder aus ihm herauszubekommen. Wie in einem zeitlich unendlich in die Länge gedehnten Slapstick läuft ein in einem Wandschlitz gefangenes Bein die Wand hoch und runter. Hände werden vergeblich zur Hilfe genommen, doch es scheint für das Bein und die mit ihm zusammenhängenden Gegenstände unmöglich, aus der zwangsverordneten Horizontalen zurück in die Vertikale zu gelangen. Der Off-Sprecher-Text versucht klärend einzugreifen („there is an exquisite correspondence between knees and the back of the hand“), doch macht er in seiner Verkennung der Situation (d. h. der Hindernisse) auf die feinen Unterschiede zwischen Wille und Weg, Hand und Handlung, Bein und Sein aufmerksam.²² Gilles Deleuze erklärt dies in seinen Kinobüchern zum Wesensmerkmal des Slapsticks, wenn es gelingt, „eine kleine, in den Gegenstand [oder in eine Handlung, Anm. M. S.] eingeführte Differenz“ zu zeigen, die „entgegengesetzte Funktionen oder entgegengesetzte Situationen zur Folge [hat].“²³ Auch der Sprecher-Text bei Schinwald verstärkt unwillkürlich, ähnlich wie die Prothesen der Gemälde, den ursprünglichen Solözismus, das komische Auseinanderdriften der Botschaften und Gesten mitten im Sag- und Sichtbaren.

Im östlichen wie im westlichen Nebenvavillon *gleichen* sich die Töne und Bilder, doch ihre Ähnlichkeit und Affinität werden durch Unterbrechungen und Auslassungen gestört. Was auf der einen Leinwand von vorne gefilmt ist, sehen wir auf der anderen seitlich oder von hinten. Sähen wir beide Filme in einem, wäre dies ein für das Auge schmerzhafter Achsensprung, ein unmöglicher Zusammenschnitt. Zwar sagen beide Sprecher mitunter dasselbe, doch verweist dieses „Selbe“ inhaltlich bereits auf eine kleine Differenz ihrer jeweiligen Situationen, die mit jedem Wort anwächst: „This moment could have a different flavor“ etwa, oder „suspended in mild complicity.“ In der verhaltenen Komplizenschaft des gemeinsamen Wortlauts eröffnet sich ein kaum merklicher Zwischenraum, den Schinwald mit der stilistischen Abstimmung und Angleichung von Bild und Ton weiter aufdehnt. Gesetz und zeitverhaftet, lässig und streng, extravagant und dabei seltsam vertraut: Matthew Barneys Galaxis ist nicht so fern, jedoch ohne gravitativen Mist erscheinen uns die Körper und Gesten dieser durchkomponierten Filme, die sich mit ihren enigmatischen Bewegungen und ihrer eindringlichen Ruhe im Gedächtnis festsetzen. Was uns auf der Bildebene anzieht, stört uns in der akustischen Doppelung auf der Tonspur. Schinwald paart das an sich völlig stimmige, allein für uns abstruse Geschehen (in TEN IN LOVE von 2006 etwa pendeln sich die Personen wie mechanische Uhrenwerke aus) hierzu mit einer ebenso konsequent aus der Zeit und der Mode gefallen Form der Beschreibung, welche das Moment der Entrückung des Geschehens durch die akustische Verstärkung, die betont nüchterne Stimm-

führung ins Beklemmende – oder je nach Temperament – ins Komische kippen lässt.²⁴ Dieses komische Kippmoment ist entscheidend, es führt die obskure Handlung in die geklärte Situation. Das Unmögliche erstrahlt in seiner ganzen Notwendigkeit.

In seinem Buch über den Marquis de Sade erklärt Pierre Klossowski das zweistufige – akustische wie visuelle – Verfahren, das bald fremde, bald vertraute Rituale in eine pseudo-narrative Situation einbettet und dabei den Drift zwischen Bedeutungsangebot und Unsinnstiftung ins Unermessliche verstärkt:

- „1. die Vergegenwärtigung des Sensiblen in der abwegigen Handlung.
2. die in Worte gefasste (beschriebene) Vergegenwärtigung.“²⁵

Das ehrgeizige Ziel besteht darin, eine so fiktive wie plausible Verbindung zwischen dem „Aussprechen des eigenen *Innern*“, d. h. der eigenen, idiosynkratischen, perversen Sensibilität, „mit der *Äußerlichkeit der abwegigen Handlung*“ einerseits und andererseits mit „der *Äußerlichkeit der normativen Vernunft*“²⁶ zu stiften. Die vernünftige Stimme hält die abwegige Handlung nicht auf, sondern zeugt von einer heimlichen Vertrautheit mit ihr („oppressive familiarity“). Wie in einem Dominantseptakkord verstärkt sich so den Drang zur Tonika.

Provokation und Passion

Die Formel, die wir fanden, um einen makellosen Ort in eine Bewegung zu versetzen, die ihn stört und doch aus ihm selbst kommt, um aus 888 222 Beinpaare zu machen, lautete so: Halte die Intervention so unmöglich wie nötig. Gewinne ihr Prinzip allein aus dem „Hervorbringenden“, aus dem Material, aus dem Raum, aus dem jeweils Gegebenen selbst heraus. (Unter-)Stütze das schon vorhandene Gewicht mit Achtsamkeit („supporting the weight with vigilance“), nicht mit Ehrfurcht. Stelle das gefundene Prinzip selbst wie eine Sache aus, gib ihm eine sichtbare Gestalt. Damit sind wir mit unserem Latein, unserem Griechisch, unserem Englisch, unserem Französisch am Ende, es ist Nacht im Okzident. „The formulas vanish“, die Formeln werden undeutlich, heißt es in ORIENT, „the poses alter“, die Posen wechseln sich ab, „the orient lingers“, der Orient lauert hungernd in den Giardini von Venedig, „after retreat“, nach einem kurzen Moment der inneren Klausur, überkommt einen „a formal feeling“, ein überaus geordnetes Gefühl. In ihm, so viel ist gewiss, verbinden sich bei Markus Schinwald Provokation und Passion.

Anmerkungen

- 1 Wenn *areté* in seiner *Nikomachischen Ethik* mit „Tugend“ übersetzt wird, so ist diese Übersetzung irreführend. Sie entspricht nicht dem umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes zu Aristoteles' Zeit: Es war keineswegs Menschen vorbehalten, *areté* zu haben oder nicht, sondern der Begriff bezeichnete das, was etwas (egal, ob ein Ding, ein Tier oder eine Bewegung) besonders auszeichnete, was ihre Qualität und Eigenheit, was die ihnen eigene Tüchtigkeit, ja spezifische Vollkommenheit ausmachte. *Areté* liefert fortan ein triftiges Charakterprofil einer Sache – und übernimmt damit für den Empiriker Aristoteles zugleich eine tiefer greifende Begründungsfigur: Dinge *existieren* in ihrer Verschiedenheit nicht zuletzt deshalb, weil sie über eine je eigene Vollkommenheit verfügen. Sie sind, weil sie *anders* als alles andere sind. Ihre *areté* zu kennen und zu verstehen wird damit zum Schlüssel für ihre Existenz – wie für ihre künstliche, systematische Erzeugung!
- 2 Markus Schinwald, *Jubelhemd* (1996), weißes Hemd.
- 3 Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers. von Eugen Rolfes, hg. von Günther Bien, Hamburg 1985, hier VI. Buch, 4. Kapitel, 1140a 12–14, S. 134.
- 4 Gilles Deleuze, „Klossowski oder Die Körper-Sprache“, in: ders., *Logik des Sinns* (Paris 1969). Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt a. M. 1992, S. 346.
- 5 Es gibt, schreibt Gilles Deleuze über Pierre Klossowski, „kein Obszönes an sich; das Obszöne ist nicht das Eindringen des Körpers in die Sprache, sondern ihre gemeinsame Reflexion, und der Sprechakt, der für den Geist einen Körper erschafft, der Akt, mit dem die Sprache über sich selbst hinausgeht, indem sie einen Körper reflektiert.“ – Gilles Deleuze, „Klossowski oder Die Körper-Sprache“, in: ders., *Logik des Sinns* (Paris 1969). Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt a. M. 1992, S. 342.
- 6 Ebd., S. 346.
- 7 F.W.J. Schelling: *Philosophie der Mythologie*, 28. Vorlesung, Stuttgart und Augsburg 1857, S. 649. (*Übers. geändert)
- 8 Obgleich sich Pierre Bourdieu mit der latinisierten Form des Habitus auf Aristoteles' *hexis* bezieht, verkehrt er ihren griechischen Sinn. Mit erstarrten Ver-

- haltensweisen qua Distinktionsgewinn hat das nichts zu tun, sondern *hexis* bezeichnet im hippokratischen Werk die Haltung, in der man ein gebrochenes Gliedmaß am besten bandagierte. Als günstige Disposition auf der Ebene der Körperhaltungen entspricht *hexis* dann bei Aristoteles dem *orthos logos* (der wahren Vernunft) auf der Ebene der Verstandesugenden. So bildet *hexis* in der *Nikomachischen Ethik* das Scharnier zwischen körperlichen (ethischen) und geistigen (dianoetischen) Tugenden. Immer geht es – für Körper wie für Geist – um die kluge, die richtige, die angemessene Wahl unter wechselnden, gegebenen Umständen, um die unbeirrte, tadellose Haltung oder Einstellung zum Leben, die aus vielen kleinen Entscheidungen und Handlungen erwächst. Denn das eigene Tun (nicht das Wollen) macht bei Aristoteles den Unterschied, nur es bildet den Charakter. *Hexis* – das ist das zur „zweiten Natur“ Gewordene im Namen der ersten; meint die sich körperlich wie geistig manifestierende Disposition, nennen wir sie kurz Klugheit, die den eigenen Handlungsspielraum vergrößert, weil sie über den richtigen Sinn (*orthos logos*), das richtige Maß, die richtige Mischung aus Notwendigkeit und Unmöglichkeit, Provokation und Passion verfügt.
- 9 Die Arbeiten aus der Biedermeierperiode fallen damit für Schinwald weg; was aber auch sonst nicht schade ist, weil es eh zuviel Accessoires, zu viel Dekor, d. h. Hüte, Hauben und Spazierstöcke auf ihnen gibt.
- 10 Pierre Klossowski, *Die aufgehobene Berufung* (*La vocation suspendue*, Paris 1950). Aus dem Französischen übers. von Peter Süß, mit einem Nachwort von Andreas Pfersmann, München 1997, S. 31.
- 11 Ebd., S. 32.
- 12 Ebd.
- 13 Deleuze, „Klossowski oder Die Körper-Sprache“, S. 348.
- 14 Der logistische Aufwand, den Schinwald für Venedig betreibt, umfasst die Arbeit von drei Baufirmen und 30 Personen, darunter Architekten, Statiker, Montagezeichner, Elektriker, außerdem den Einsatz von elektrischen Hebebühnen, Transportbooten mit Kranvorrichtungen, Rollgerüsten, Bodenschutzmaßnahmen usw.
- 15 Klossowski, *Sade – mein Nächster*, S. 48.
- 16 Shakespeare findet die Geschichte bei Ovid. In *Ein Mittsommernachtstraum* (1595/6) wird Shakespeare den Stoff als Komödie, in *Romeo und Julia* (1597) als Tragödie gestalten. In Ovids *Metamorphosen* heißt es (nicht nur die „neidische Wand“, sondern auch der „Orient“ spielt darin bezeichnenderweise eine Rolle): „Pyramus und Thisbe, er der schönste Jüngling, sie, hervorragend unter den Mädchen, die der Orient besaß, bewohnten angrenzende Häuser, dort wo Semiramis die hohe Stadt mit einer Mauer aus gebrannten Ziegeln umgeben haben soll. Bekanntschaft und erste Schritte der Liebe bewirkte die Nachbarschaft: Mit der Zeit wuchs die Liebe. Sie hätten auch rechtsmäßig geheiratet, aber die Väter haben es verboten. Was sie nicht verbieten konnten: beide brannten gleichermaßen nachdem ihr Sinn von Liebe erfasst worden war. Es gibt keine Mitwisser. Sie verständigen sich durch Nicken und Zeichen, und je mehr es bedeckt wird, desto mehr lodert das Feuer. Gespalten war der beiden Häuser gemeinsame Mauer durch einen Riss, den sie einst bekommen hatte, als sie erbaut wurde. Diesen Schaden, der lange Jahrhunderte von keinem bemerkt worden war – was bemerkt die Liebe nicht? – habt ihr Liebende als erste gesehen, und habt ihr zu einem Weg für eure Stimme gemacht; und sicher pflegten die Schmeicheleien in Form von leisestem Gemurmel durch jenen hinüberzugehen. Oft, sobald sie dastanden, hier Thisbe, dort Pyramus und gegenseitig der Atem des Mundes gefangen worden war, sagten sie: ‚Neidische Mauer, was hinderst Du die Liebenden? Was wäre dabei, wenn wir uns mit ganzem Körper verbinden könnten oder wenn das zuviel ist, Du offen stehst, damit wir uns küssen können. Aber wir sind nicht undankbar: wir gestehen, dass wir es Dir verdanken, dass unseren Worten ein Durchgang zu den Ohren des Geliebten gegeben ist.‘“ – Ovid, *Metamorphosen*, darin: „Pyramus und Thisbe“, Viertes Buch, übers. von Julia Grybas, Vers 55–77, zit. nach http://www.romanum.de/latein/uebersetzungen/ovid/metamorphosen/pyramus_thisbe.xml (Letzter Aufruf 26. April 2011).
- 17 Klossowski, *Sade – mein Nächster*, S. 35.
- 18 Ursprünglich wollte Schinwald alles von der Decke hängen, doch an den Wänden wurden Stahlträgerroste nötig, um im denkmalgeschützten Pavillon soviel kompaktes Gewicht abzuhängen. An Stahlkörben hängen nun die Alu-Paneelen, die mit Spezialmontagekleber an ihnen festgeklebt werden.
- 19 Wie toll fängt man plötzlich an, die Symmetrien durch ihre gekonnte Potenzierung außer Kraft setzen zu wollen, etwa indem man beginnt, die auffällige Häufung von Doppelvokalen in ORIENT in Relation zur Gesamtzahl der Wörter zu setzen ... Wiederholt sich hier das bereits gefundene ¼- vs. ¼-Verhältnis?
- 20 Vielleicht, weil sie dabei auch wie Flüchtende wirken, die sich gegen die Decke verschworen haben, sich aber nicht ewig in der gewählten Höhe werden halten können, erinnert ihr Schicksal vage an das der Karyatiden. Die müssen – ähnlich orthostatisch wie Tischbeine – das gesamte Gewicht der griechischen Architrave statt mit den Händen allein mit dem Haupt ‚schultern‘. Dabei fallen ihre Gewänder elegant wie die Kanneluren der Säulen. Ihr linkes Bein steht immer ein kleines bisschen vor, als wären sie im Begriff langsam wegzugehen, den Tempel einfach hinter sich lassend.
- 21 Schon Johann Sebastian Bach griff auf das Gestaltungsmittel der Synkope zurück, das Jazz, Blues oder Reggae zur Regel erheben und zum unverzichtbaren Stilmittel machen sollten.
- 22 Gilles Deleuze beschreibt die unendlich kleine Differenz zweier zum Verwechseln ähnlicher Gesten, die auf einen unendlich großen Unterschied zweier Situationen aufmerksam macht, als das Prinzip, das den Slapstick bei Charlie Chaplin ausmacht: „Chaplin versteht es in einmaliger Weise, nahe beieinanderliegenden Gesten und die dazugehörigen, weit auseinanderliegenden Situationen derart auszuwählen, dass unter dem Eindruck ihrer Beziehung eine besondere Rührung und zugleich ein Lachen erzeugt werden und das Lachen durch die Rührung wiederum verstärkt wird.“ – Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 230.
- 23 Ebd.
- 24 Oft scheint das Gehörte akustisch verzerrt, wie etwas vor langer Zeit Aufgenommenes, z. B. längst verschollene Radiodokumente oder wissenschaftliche Aufzeichnungen aus der Frühzeit der Technik.
- 25 Pierre Klossowski, *Sade – mein Nächster* (*Sade mon prochain*, Paris 1947/67). Aus dem Französischen von Gabriele Ricke, Marion Luckow und Ronald Vouillié, Wien 1996, S. 29.
- 26 Ebd., S. 30.





