

Siegfried Reusch

Bildrettungsplaketten

Geschichte einer unbeabsichtigten Intervention

Am 12. Januar 2015 um exakt 12:16:09 Uhr MEZ unterbricht eine E-Mail von WeTransfer mein konzentriertes Arbeiten. „christian-hasucha@t-online.de hat Ihnen Dateien geschickt“ lässt mich der Serverdienst im oberen Teil der charakteristisch gestalteten E-Mail unvergessen wissen. Vor einem halben Jahr hatte ich Kontakt zu Christian Hasucha aufgenommen. Im Rahmen einer Recherche war ich auf seine Arbeit mit dem Titel *später sein wird* aufmerksam geworden. Zusammen mit einer grasbewachsenen Verkehrsinsel hatte er eine circa acht Meter breite und sechs Meter hohe, aus einem zehn Zentimeter starken Rechteck-Stahlprofil gefertigte Schablone in Form eines Laubbaums installieren lassen. Je nach Sichtweise eingerahmt oder eingezwängt, war in die Mitte der stählernen Umrisslinie ein circa dreieinhalb Meter hoher und entsprechend ungefähr fünf Jahre alter Apfelbaum gepflanzt worden. Die starre Stahlsilhouette soll, so meine erste Vermutung, das erwartete Wachstum des Baumes veranschaulichen. Der schmächtige, licht- und himmelwärts strebende „Jungbaum“ wird mit seiner erwarteten Zukunft konfrontiert.



später sein wird, 2013 Bahnhofsvorplatz Paderborn

Die Konfrontation eines lebendig wachsenden jungen Baums mit einem starren, den Endzustand des potenziellen Wachstums antizipierenden Stahlrahmens, ist eine wunderbare Illustration dessen, was der Philosoph Edmund Husserl mit dem Begriff „Protention“ zum Ausdruck bringen möchte. Mit diesem Begriff bezeichnet der Begründer der Phänomenologie eine Funktionsweise des menschlichen Bewusstseins. Um zum Beispiel eine Melodie erkennen zu können, müssen verschiedene

Einzelereignisse wie das zeitlich isolierte Erklingen einzelner Töne von unserem Bewusstsein in einen Zusammenhang gebracht werden. Musikstücke können wir nur deshalb als zusammenhängende Einheiten wahrnehmen, so Husserl, weil uns die bisher gehörten Töne eines bestimmten Stücks nach ihrem Verklingen immer noch als Erinnerung im Bewusstsein gegenwärtig sind, was er „Retention“ nennt, und wir zugleich das Erklingen neuer Töne aus dem bisher gehörten stets erwartend vorwegnehmen (Protention). Solchermaßen verbinden wir einzelne, aktuell gehörte Töne vor unserem „geistigen Ohr“ zu einer Einheit. Das heißt, wir stellen aus – physikalisch betrachtet – objektiv unzusammenhängenden Ereignissen einen Gesamtzusammenhang her. Durch die Unterstellung ursächlicher Verbindungen zwischen nicht kausal zusammenhängenden Einzelereignissen werden diese vom menschlichen Bewusstsein zu einer geistigen Einheit verbunden – auf den Ton „b“ folgen in einer Partitur nicht zufällig ein „a“, ein „c“ und ein „h“. Das aktuell Gehörte, der im Moment erklingende Ton, wird von unserem Bewusstsein beständig mit schon Gehörtem abgeglichen, immer schon auf ein imaginierter Ende hin extrapoliert und solchermaßen das an sich nicht Zusammenhängende zu einer Sinneinheit verbunden. Dieses bekannte Phänomen unseres Bewusstseins wird von Komponisten gerne für überraschende Effekte genutzt. Erwartungen werden absichtlich aufgebaut, nur um im geeigneten Moment die Melodie in eine völlig unerwartete Richtung zu lenken. Note für Note wird Nähe zu einer bekannten Melodie hergestellt; Takt für Takt rückt das Stück immer mehr in die Nähe einer bekannten Tonfolge; Ton für Ton baut sich eine entsprechende Erwartung im Bewusstsein auf. Doch bevor Übereinstimmung entstehen kann, bevor die Identität von erwartetem Ton und erklingendem Ton sich erfüllt, kommt es zum Bruch: Plötzlich und unvermittelt erklingt ein Ton, der nicht zu der erwarteten Melodie passt, der sich nicht in die postulierte Harmonie einfügen lässt. Allen schon vorgeahnten Folgetönen der bekannten Melodie Hohn sprechend, ist der überraschend erklingende Ton kein Fehler, kein Missgriff des Musikers, sondern passt sich als Wendepunkt harmonisch in den Rahmen einer unerwarteten oder gar gänzlich unbekannten neuen Melodie ein. Derartig erzeugte Erwartungen können unser Bewusstsein so extrem bestimmen, dass zum Beispiel ein Schlagzeuger gar keine Töne mehr erzeugen muss, um Musik in uns zum Klingeln zu bringen: Schläge nur andeutend, seine Schlegel jeweils kurz vor dem Auftreffen auf die Felle seiner Trommeln abbremsend, erklingen, wie durch Zauberhand erzeugt, doch Töne vor dem inneren Ohr der Zuhörer – seine Töne, nicht die inneren Töne der Zuschauer. Man kennt den Rhythmus, extrapoliert das bereits Gehörte intuitiv; man weiß, welche Note folgen muss, weiß, welcher Ton erklingen müsste, gleichwohl er nicht wirklich erklingt, sprich keine physikalische Repräsentation erfährt. Es ist die Wirklichkeit unseres

Bewusstseins, die uns Einzeltöne als zusammenhängende Melodien hören lässt, nicht die physikalische Wirklichkeit außerhalb unseres Bewusstseins. Während ein einzelner



Ton sich physikalisch beschreiben lässt, gibt es keine naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeit für das, was wir Melodie nennen. Dass wir eine Reihenfolge von Tönen als Melodie wahrnehmen, zwischen diesen Tönen eine wie auch immer geartete Verbindung herstellen, sie als zusammengehörig empfinden, ist eine originäre Leistung unseres Geistes, die keine physikalische Entsprechung hat. Nicht Wirklichkeitsgehalte werden als Sinneseindrücke von unserem Gehirn zur Wahrnehmung verknüpft, so die Botschaft Husserls, sondern Bewusstseinsinhalte. Erinnernde Rückschau (Retention) und vorausschauende Erwartung (Protention), also Leistungen des Bewusstseins, simulieren eine einheitliche, zusammenhängend scheinende sinnliche Wahrnehmung.

Mit seiner Arbeit *später sein wird* konfrontiert Hasucha das „Jetzt“ eines Seienden mit dem „Später“ desselben, überspringt den Zeitraum des Werdens: das Wachsen. Beide Seinszustände – der kleine, frisch gepflanzte lebendige Baum und dessen Erwartungshorizont in Form einer flachen, aus der Ferne zweidimensional wirkenden Edelstahlsilhouette – sind gegenwärtig. Jetzt, im Moment, deutet die Silhouette das zukünftig Seiende an, ist sozusagen gegenwärtige Erwartung: So weit könnte der Baum sich einmal ausgedehnt haben. Betrachtet man die Arbeit von der Silhouette aus, ist im Gegenwärtigen auch das Vergangene anwesend. Je nach Betrachtungsweise werden verschiedene Zeit- und mithin Seinsebenen miteinander konfrontiert und als Ganzes verschränkt. Wahrnehmen heißt vergleichend ein- und zuordnen, heißt immer zeitliche und räumliche Zusammenhänge herstellen, heißt Geschichten erzählen. Solchermaßen ist *später sein wird* eine Geschichte. Eine Geschichte, die ihr Ende, ihr Ziel immer schon erahnen lässt und durch diese Ahnung den Betrachter auf seine eigene zeitliche Verfasstheit zurückwirft: Wird der Baum über die begrenzende Silhouette hinauswachsen oder vorher verkümmern? Werden Gärtner oder wird Hasucha dessen Wachstum gewaltsam mit Baumscheren der Silhouette anpassen, wenn er über diese hinauswächst? Werde ich das eine oder das andere noch erleben? Wie werde ich, der Betrachtende, dann ausschauen? *später sein wird* ist die faktisch gewordene Frage nach dem Werden in der Zeit sowie die Frage nach den Wahrnehmungs- und Erwartungshorizonten eines Lebens, der Spanne zwischen Anfang und Ende, Geburt und Tod.

Zurück zu der Datenübertragung. Die hervorragend aufgelösten Bilddaten für seine Arbeit *später sein wird* zur vereinbarten Abbildung in unserem Journal für Philosophie der blaue reiter hatte mir der Künstler dankenswerterweise schon geschickt. Hat er vielleicht noch weitere Fotos von *später sein wird* auf den Server geladen? Zumindest wird es aller

Wahrscheinlichkeit nach keine Schadsoftware sein, die kodiert und komprimiert zum Download für mich auf dem Server bereit liegt. Außer der Störung meines Arbeitsablaufs gibt es also keinen Grund dafür, den Button für den Download auf dem Bildschirm mittels eines Mausklicks nicht zu aktivieren. Warum nur muss ich immer alle E-Mails sofort nach deren Eingang ansehen? Warum nur bin ich immer so gespannt darauf, was mir andere mitteilen möchten? Drei Minuten dauert die Datenübertragung, wenige Sekunden das Entpacken der zur Übermittlung komprimierten ZIP-Datei. Endlich: Im entpackten Ordner finden sich drei Bilddateien. So weit so gewöhnlich, wenn schon nicht direkt bestellt und erwartet, so doch auch nicht weiter überraschend – oder doch? Die Neugier siegt. Ich bin eh schon in meiner Konzentration unterbrochen worden, abgelenkt vom Fluss der alltäglichen Arbeit, herausgerissen aus dem immer gleichen Trott. Also:

Bildbearbeitungsprogramm öffnen und die Bilder ansehen.

Es sind keine „schönen“ Bilder, die Hasucha mir geschickt hat. Wenn man sie schon mit den Begriffen der Ästhetik in eine Ordnung zwängen will, dann am ehesten unter den der Trash-Ästhetik. Was anderes sollen auch Fotos von mit kryptischen Schriftzügen grell bunt besprühten Wänden darstellen als Dokumentationen wilder

Alltagsdekorationen gelangweilter Selbstdarsteller?

„Warum schickt Hasucha mir Ausschnitte von Graffitiarbeiten?“, so mein erster Gedanke. Es sind ja noch nicht einmal die ganzen Arbeiten zu sehen, nicht einmal ein ganzes Graffito? Er kann doch nicht ernsthaft glauben, dass wir so etwas in unserem Journal als Illustration drucken würden, zumal in s/w? Mit welchem Hintergedanken schickt er mir Ausschnitte solcher, nicht von der Stadtmöblierung oder Hausbesitzern beauftragten, unter Entdeckungsdruck schnell aus Sprühdosen hingesprühten „Reviermarkierungen“ wie MRK, MOH, EL GATO, SFRESH, 2MULT! oder BILLOE? Ein Jugendspaß, der einen Großteil seines Reizes aus dem Versteckspiel mit Hausmeistern und Polizisten zieht. Ein öffentlicher Ort mit möglichst viel Publikumsverkehr, gerne auch eine U- oder Straßenbahn, die das Werk durch die ganze Stadt fährt, Maske auf, Sprühen, ein schnelles Handyfoto, mit dem man später die „Peer-Group“ beeindrucken kann.

Auch wenn spätestens seit den „Graffiti“ des einst von Joseph Beuys protegierten Zürcher Sprayers oder des heute weltweit aktiven Banksy die sogenannte Sprayer-Kunst oder Street Art auch in Künstler- und Sammlerkreisen hohes Ansehen genießt, sind es zumeist doch eher pubertäre, vandalismusähnliche Statements der Art „Ich bin hier, nehmt mich wahr“ denn ästhetische und künstlerisch wertvolle Arbeiten. Unbestritten, eine gewisse Ästhetik ist allen eigen; so wie auch eine unbemalte Backsteinwand oder eine verputzte Hauswand ästhetisch in dem Sinne sein können, dass sie das Auge für einen Moment

reizen, wenn sie als positive oder negative Störung wahrgenommen und mit Bedeutung aufgeladen werden. Doch die Ästhetik kantig gebrochener Buchstaben der Graffitischriftzüge interessiert bestenfalls Typografen. Weil sie selten gut lesbar sind, taugen sie jedoch nicht als Schriften für Bücher, allenfalls für Überschriften. Präsent und individualistisch, durch gegenseitige Verschlingungen der einzelnen Buchstaben mitunter weit vom herkömmlichen Schriftbild entfernt, nutzen sie sich optisch sehr schnell durch ihre eigenwillige grafische wie farbliche Gestaltung ab, taugen auch als Titel bestenfalls für Plattencover von Punk-Bands, für Tattoos von deren Protagonisten oder als Headlines für sogenannte Underground-Publikationen. Oft sind es Outline-Schriften, deren Innenflächen farblich grell gefüllt und zur Steigerung der optischen Wirkung mit kontrastreichen Zusatzlinien versehen werden.

So weit, so gut. Was ist auf den übersandten Bildern zu sehen? Auf einem der Fotos werden breite schwarze Balken auf blauem Grund von dünnen rosa Linien akzentuiert. Man kann die Buchstaben noch nicht einmal erahnen – der Ausschnitt ist dafür zu klein gewählt, ein Großteil der Wand ist „außerhalb“ des Fotos.

Die Arbeiten des Zürcher Sprayers und die von Banksy, sei letzterer ein einzelner Künstler, eine Künstlerin oder ein Kollektiv, wie mitunter spekuliert wird, unterscheiden sich grundlegend von solchen häufig anzutreffenden Graffiti. Die Werke der beiden erkennt man sehr schnell als ungewöhnliche Sprayarbeiten. Banksys Arbeiten sind zumeist gegenständlich – eine Frau stürzt mit einem Einkaufswagen ins Leere, ein Paar scheint sich intensiv zu küssen, während beide auf ihr Handy starren, das sie mit ausgestrecktem Arm hinter dem Kopf des Partners in der Hand halten etc. Auch sind die Arbeiten der beiden genannten zumeist in schwarz, schwarz/weiß beziehungsweise in reduzierter Farbigkeit gehalten. Vor allem Banksys Arbeiten transportieren leicht erkennbare Botschaften. Beispielsweise prangt auf einem Graffito an einem Mauerrest in einer Industrieruine neben einem schwarz gekleideten, einen Farbeimer sowie einen dünnen Zeichenpinsel in der Hand haltenden jungen Mann, der ängstlich und vorwurfsvoll zugleich blickend, den Kopf dem Betrachter zuwendet, der rote Schriftzug: „I remember when all this was trees“. Oft sind die Arbeiten antikapitalistisch oder pazifistisch motiviert, mitunter auch selbstironisch wie der neben einer Ratte angebrachte Schriftzug „If Graffiti changed anything – it would be illegal“. Ein anderes Werk zeigt einen mit schwarzer und weißer Farbe gesprühten knienden Jungen, mit zum Gebet aneinander gelegten, vor das Gesicht erhobenen Händen. Vor ihm sieht man einen ebenfalls schwarz/weiß gesprayten Farbeimer und einen Pinsel. Lediglich vom oberen Rand des Eimers und den Borsten des Pinsels tropft pinke Farbe. Darüber prangt der in Pink gehaltene Schriftzug: „FORGIVE US OUR TRESPASSING“. Auch andere Künstler werden zitiert: Ein

junger Mann führt einen in Keith Harings charakteristischem Comicstil gesprayten bellenden Hund spazieren, ein uniformierter Polizist mit dem Körper eines Modellathleten hält einen aus leuchtend pinken Modellierluftballons à la Jeff Koons zusammengesetzten Hund an der Leine in Kniehöhe über dem Boden.

Doch nichts in diese Richtung ist auf den übersandten Fotos zu erkennen. Es ist auch nicht ersichtlich, dass der Fotograf ein einzelnes Graffito dokumentieren wollte. Vielmehr scheinen die drei Bilder, was die Graffiti betrifft, wahllose Ausschnitte ohne Konzentration oder Hinweis auf eine bestimmte Arbeit zu sein. Einzelne Buchstaben sind nicht mehr kenntlich, mehrfach von anderen Sprayern übersprührt worden oder finden ihre Fortsetzung außerhalb des Fotos. Die Urheber beziehungsweise darüber hinaus gehende Botschaften vollständiger Graffiti erschließen sich bestenfalls einem sehr engen Kreis von Eingeweihten. Den Ausschnitten ist beim besten Willen kein Sinn abzugewinnen. Nur eine Eigenheit ist allen drei gemeinsam, nur ein Merkmal gibt den drei Fotos einen inneren Zusammenhang, lässt sie quasi zu einer Bildmelodie werden. Bildbestimmend und zentral angeordnet findet sich auf jeder der Abbildungen eine an die bespryte Wand geschraubte Edelstahlplatte. Durch einen circa einen Zentimeter technisch perfekt in einem kleinen Radius umgebördelten Rand stehen die unterschiedlich großen Platten entsprechend ungefähr einen Zentimeter von der Wand ab, lassen einen kleinen Leerraum dahinter vermuten. Für die Ausläufer von Lüftungsschächten ist der Abstand von der Wand zu gering, auch ist auf den ersten Blick keine Öffnung zu erkennen, durch die nennenswerte Mengen an Luft ein- oder ausströmen könnten. Es könnte sich um kürzlich angebrachte Abdeckplatten zum Schutz von Elektroinstallationen in der Wand handeln. Dieser Eindruck wird durch eine helle, an den Seiten sichtbare Dichtungsmasse verstärkt. Ungewöhnlich wäre hierfür lediglich, dass am jeweils unteren Rand der Platten keine Dichtungsmasse zu erkennen ist. Doch das könnte auch die Folge eines leicht erhöhten Kamerastandpunkts sein, so dass der schmale Streifen der hellen Dichtungsmasse im Schatten verschwindet, den die vorstehenden Platten werfen. Oder es wurde schlicht vergessen, auch die untere Seite abzudichten – aber das bei allen Platten? Die Platten weisen keine originäre Beschriftung auf, keine Gravur, keine Prägung und auch kein aufgenietetes Funktions- oder Firmenschild. Es ist nicht zu erkennen, wer die Platten warum angebracht hat. Auf zwei der Fotos sind die Platten teilweise besprührt und mit Aufklebern versehen worden. Zu technisch korrekt und sauber sind die Platten hergestellt und angebracht, als dass sie „sozusagen von Haus aus“ mit solchen Schriftzügen und Aufklebern versehen worden wären. Offensichtlich handelt es sich bei den Besprühungen und den Aufklebern, will man es im Jargon der Ordnungsämter ausdrücken,

um Vandalismus – Graffiti halt. Die aufgesprühten Schriftzüge integrieren die Platten aber nicht in irgendein Graffito, das schon vor dem Anschrauben der Platten auf die Wand gesprayt worden war. Die angebrachte Störung des ursprünglichen „Gemäldes“ wurde nicht „repariert“, das durch die Platte „verunstaltete“ Kunstwerks“ nicht durch Übersprayung restauriert. Auch wird keiner der aufgebrachten Schriftzüge erkennbar über die Platte hinaus auf die Wand verlängert. Vielmehr scheint es so, als würde die bei der Anbringung vermutlich „leere“ Fläche von den Sprayern als neue Bühne für ihr farbiges Selbst verstanden. Leicht von der Wand abgesetzt, quasi erhaben von den anderen Graffiti, würde der nicht verunstaltete matte Glanz der ansonsten planen Edelstahloberfläche inmitten eines Farbenwirrwarrs gestört nur durch die leichten Einziehungen der Oberfläche, die infolge des Verschraubens der Platte auf der Wand mittels Inbusschrauben entstand – eine Provokation für jeden Selbstdarsteller. Wie freistehende Schaltkästen wirken die Platten als Leinwände für den Schrei nach Aufmerksamkeit, der jegliche öffentliche Äußerung motiviert.

Was will mir Christian Hasucha mit diesen Fotos mitteilen? Sollen das künstlerische Arbeiten sein? Zufallsfotos von Abdeckplatten auf mit Graffiti besprühten Wänden? „Technik zerstört Kunst?“, „Kunst gestaltet Technik?“, „Ungezügelter emotionaler Ausdruck verschandelt oder verschönert technisch funktionale Ästhetik?“, „Technik wird zur Bühne für Kunst?“, „Das Alltägliche, das Übersehene wird durch Überdecken in den Blick gerückt?“ Ist das seine neueste „öffentliche Intervention“, wie er seine Arbeitsmethode nennt? Sozusagen Fotos von „Edelstahlplatten auf mit Graffiti besprühten Wänden“?

Im Rahmen von Einbrüchen in Museen auf Gemälden von Pierre-August Renoir oder Piet Mondrian angebrachte Edelstahlplatten, wären etwas Neues, zumindest Provokatives. Ähnlich provokativ und den Blick erweiternd wie die „Aufräumbilder“ des Schweizer Künstlers Ursus Wehrli. Dessen Bildpaare bestehen aus einem originalgetreuen nachgemalten berühmten Gemälde, wie zum Beispiel Van Goghs *Schlafzimmer* und einer „aufgeräumten“ Version des Originals. Im Falle von Van Goghs *Schlafzimmer* sind auf der aufgeräumten Version alle Möbel des Zimmers auf dem Bett zu sehen. So, als hätte eine übereifrige Putzfrau sich Platz geschaffen, um den Boden endlich einmal gründlich wischen und die vielen Farbreste entfernen zu können. Einen nur mittels schwarzer Linien gezeichneten Frauenakt Egon Schieles konfrontiert Wehrli mit dem Gemälde einer fein säuberlich aufgewickelten Schnur. „Ein Schweizer braucht halt Ordnung!“ so die brachialpsychologische Interpretation.

Schon einmal hatte mir Christian Hasucha im Rahmen unserer Korrespondenz über *später sein wird* unverlangt zwei Fotos seiner Arbeiten von einer Reise geschickt. Eine Arbeit zeigt einen weiß lackierten Stuhl einsam an einem Berghang in einem Gebirge;

eine strahlend helle Sitzgelegenheit in malerischer Umgebung, von der aus man eine grandiose Aussicht auf die umliegenden Berge hätte; sozusagen der Einbruch des ruhenden Menschen in die Schönheit und Weite der Natur.



Expedition RumBulTürGeo, 2014



Die andere zeigt einen Tisch an einer felsigen Küste. Der Tisch ist so in der sanften Brandung zwischen die stark zerklüfteten Küstenfelsen platziert, dass die oberen 30 Zentimeter eines Felsens berggipfelig aus der Tischplatte herausragen.



Expedition RumBuLTürGeo, 2014

Offensichtlich war zuvor ein entsprechender Ausschnitt aus der Tischplatte gesägt worden. Die flache Tischplatte mit dem zum Berg mutierten Fels wirkt wie ein Ruhepol in der unruhigen Brandung. Und doch lenkt sie den Blick des Betrachters auf das unruhige, offene Meer hinaus. Es ist kein in der Brandung gelandeter Sperrmüll. Zu akkurat ausgesägt ist die Aussparung für den Felsen. Keine Splitter sind zu sehen, alle Bruchkanten wurden sauber verschliffen. Die „Installation“ des Tisches zwischen den Felsen ist offensichtlich Absicht, ist, wie Hasucha sagen würde, „Intervention“ für den Blick des zufälligen Passanten, produktiver Eingriff in dessen

Wahrnehmung. „Einbruch des Menschen in die Natur“ oder „Natur kompensiert durch das Wachstum von Felsen einen Einbruch des Menschlichen in ihr Reich“, bieten sich als dialektische Denkanregungen an. Beide Arbeiten hatte ich mir in meinen Bilderordner auf dem Laptop unter „der blaue reiter“ kopiert. Passen die beiden assoziationsreichen Reisefotografien doch als das je eigene Denken der Leser anregende Illustrationen hervorragend in einen Beitrag unseres Journals. Aber „Edelstahlplatte auf Graffito“? Und dann auch noch, ohne das ganze Graffito abzubilden? Am Ende meiner Überlegungen bleiben zwei grundsätzliche Interpretationen übrig: Entweder hat Hasucha Abdeckplatten auf

Hauswänden fotografiert, die Graffiti auf Wänden zerstören und will solchermaßen auf die Zerstörung künstlerischer Äußerungen hinweisen, oder aber er hat vielleicht sogar die Platten selber angebracht, um Kreativität zu provozieren, indem er freie Malfläche schafft und seine Arbeit anschließend fotografisch dokumentiert. Aber weder die eine noch die andere Interpretation lässt sich zweifelsfrei anhand der übersandten Bilder verfestigen. Vielleicht kommt ja irgendwann eine Erklärung nach. Aber was ist das für eine Kunst, die einer Erklärung bedarf? Eine Kunst, die nicht auf Anhieb Assoziationen frei setzt? Irritation alleine reicht nicht für Kunst! Ein zufälliger Autounfall auf einer Kreuzung irritiert auch, ist im Gegensatz zu Wolf Vostells auf einer Verkehrsinsel einbetonierten Autos deshalb aber noch lange kein Kunstwerk. Am besten warte ich einfach ab, schreibe erst einmal nichts dazu, widme mich wieder meinem Alltagsgeschäft. Oder – schickt mir Hasucha Kunst in statu nascendi, das heißt Kunst die im Entstehen begriffen ist? Sind die Fotos nur Dokumentationen eines Prozesses? Fehlen mir zum Verständnis schlicht die Kenntnis eines möglichen Anfangs- und Endzustands? Verunmöglicht mir mangelnde Fantasie Retention und Protection zugleich? Egal! Nichts weiter dabei denken, einfach weiterarbeiten. Fünf Minuten ratloses Betrachten und Kopfschütteln war die Abdruckgenehmigung von später sein wird allemal wert.

Ein paar Tage später, am 12.1.2015, erreicht mich folgende E-Mail:

„Lieber Herr Reusch,
versehentlich habe ich 3 Bilder an Sie anstatt an Viola Rusche per weTransfer gemailt. Sie werden sich sicher schon gewundert und sich gefragt haben, was es damit auf sich hat. Viola Rusche schneidet für mich zurzeit ein paar Videodokumentationen von meinen Arbeiten, unter anderem: Die Bildrettungsplaketten. Im April 2014 begann ich, Edelstahlfäulen in verschiedenen Größen herzustellen. Die Formate wählte ich intuitiv. Mit entsprechenden Schablonen suchte ich dann auf Berliner Graffiti nach Bildflächen von besonderer Schönheit. Dauerhaft abgedeckt, sollen sie in 20 Jahren wieder unversehrt enthüllt werden können.
Bitte entschuldigen Sie die Fehlsendung und löschen Sie die Bilder, die ohne Fotos von den abgedeckten Flächen eh unverständlich sind.
Viele Grüße Christian Hasucha“

Die Angelegenheit beginnt sich zu klären! Rusche liegt als Nachname alphabetisch dicht bei Reusch. Selbst wenn man nur wenige mit R beginnende Kontakte im Verzeichnis hat, sieht in unserer allzu oft durch sinnfreie Buchstaben- und Emojikombiniererei geprägten Zeit der Hochgeschwindigkeitskommunikation Rusche meinem Nachnamen sehr ähnlich. Ein typischer Fehler beim Anklicken des Adressverzeichnisses im E-Mail-Programm. Auf der Tastatur zu früh „Return“ getippt oder mit dem Mauszeiger unüberlegt auf „Absenden“ geklickt. Zwischenzeitlich sozusagen ein klassischer Fehler des E-Mail-Zeitalters, der mir selbst regelmäßig

unterläuft. Im Briefzeitalter wäre das nicht passiert.

Zumindest bin ich beruhigt. Ich habe nichts falsch verstanden, hätte den Fotos nicht zwingend Sinn abgewinnen müssen. In der Tat: Die drei Fotos sind für sich genommen unverständlich! Meine Irritation war ebenso berechtigt wie die rückmeldungslose Fortsetzung meines damaligen Tagwerks. Doch, was mir vormals nur schulterzuckend als „Edelstahlplatten auf Graffitiwänden“ galt, war durch Hasuchas erneute Nachricht unvermittelt mit Bedeutung aufgeladen worden. Ich suche die Dateien in meinem Bilderordner und sehe mir die Fotos noch einmal in Ruhe an. Kurze Zeit des Betrachtens und Nachdenkens später:

12. Januar 2015

„Lieber Herr Hasucha,
ich fand den unkommentierten weTransfer überaus interessant. War ich doch so gezwungen, mich mit der Arbeit – Edelstahlplatten auf Graffitiwänden – auseinanderzusetzen. Da ich nicht wusste, was sich unter den Platten verbirgt, hatte ich gemutmaßt, dass sie quasi freie Inseln zur neuen Übermalung/ Übersprayung schaffen möchten, sozusagen Hochglanzinseln, die dann später wieder herausgenommen und aus dem Zusammenhang gelöst werden, vielleicht gar mehrere Platten neu collagiert... Ich fand das eine überaus interessante Idee! Erstaunlich ist an sich auch schon die Wirkung einer solchen Platte in einem Graffiti-Umfeld. Ein mattglänzendes leeres Blatt. Ein auffallend leeres Blatt, das nach Beschriftung schreit, nach Ausdruck, nach Sinn. Sehnsuchtsort Leere, die mit Mensch gefüllt werden soll. Was könnte spannender sein? Ich habe also für Denkanregungen zu danken, und würde mich freuen, wenn ich die Bilder quasi zur gelegentlichen Ansicht behalten dürfte. Vielleicht lässt sich das ein oder andere abhängig von den eingehenden Texten auch in der Ausgabe unseres Journals zum Thema Luxus unterbringen.
Beste Grüße
Ihr
Siegfried Reusch“

Zugegeben, anfangs war ich eher irritiert denn fasziniert. Jetzt, wo die Arbeiten vom bloßen dokumentarischen Foto zu Kunst nobilitiert wurden, leisten sie das, was gute Kunst leisten muss: Anfängliche Irritation schafft Projektionsfläche, gibt Raum für eigene Gedanken, für Auseinandersetzung mit Welt- und Selbstwahrnehmung, ist Anlass für Kommunikation. Einen Tag später erhalte ich folgende Antwort von Hasucha:

13. Januar 2015

„Lieber Siegfried Reusch,
über Ihre E-Mail habe ich mich sehr gefreut.
Natürlich hoffe ich bei meinen Langzeitprojekten, an „Zwischenoptimalen Punkten“ (also etwa bei den Bildrettungsplaketten die Phasen der Besprühung/ Beklebung oder zum Zeitpunkt der Abnahme, wenn dann die umgebende Wand gesäubert oder gestrichen sein wird) auch etwas ernten zu können. So optimistisch wie Sie zu sein, wage ich oft nicht, obwohl ich mich bemühe, die Bedingungen für eventuelle Ernten durchaus zu schaffen. Schauen wir hin und wieder und in 20 Jahren mal wieder nach. Ihre Interpretation finde ich jedenfalls sehr schön und ich würde mich freuen, Sie zitieren zu dürfen. Ihr Thema „Luxus“ ist mir völlig entfallen,

aber jetzt, wo Sie es erwähnen, habe ich – weil Sie auch den „Tisch und sein Berg“ erwähnen – einige weitere Bilder herausgesucht, die m.E. zum Thema passen könnten. Drei Bilder davon sind während meiner Reise entstanden. Der größte Luxus während dieses halben Jahres war für mich das Fokussieren der Aufmerksamkeit auf das Nabeliegende und die Planung auf das absolut Notwendige beschränken zu können. Eine Art schmalbandige Linearität der Lebensführung mit häufigen Jetzt-Wahrnehmungen. Die Bilder finden Sie in kleiner Auflösung im Anhang...

Herzliche Grüße
Christian Hasucha“

Am 14.01.2015 09:37 antworte ich mit folgender E-Mail:

„Lieber Herr Hasucha,
gerne können Sie meine spontane Schnellinterpretationen nach Ihrem Gutdünken verwenden. Sofern Sie mir ein bisschen ausführlicheres Material zu dem Projekt zukommen lassen und ich etwas Zeit finde, kann ich gerne versuchen auch noch einen etwas besser ausformulierten Text zu gestalten. Es ist interessant, dass Ihre primäre Implikation das „Bewahren durch Verdecken“ war, während ich sofort an eine Störung, eine Provokation zur kreativen Integration, zur Übermalung (was ja auch teilweise schon auf den Fotos zu sehen ist) und eventuelle spätere Kontextverschiebung durch Entfernen und Neu-Collagieren der Platten dachte. Die Realität liegt vermutlich, wie so oft, dazwischen: Lebensspuren werden, wie im Museum, sozusagen durch Überdecken bewahrt. Jahre später werden die „archivierten“ Objekte dann als materielle Zeitzwischen eines „Gestern“ zur Konfrontation mit dem heute noch „Zukünftigen“, dem dann aktuellen „Jetzt“, gegenübergestellt. Und zwar doppelt: Einerseits wird der alte Ausschnitt des Graffitos durch das erneute „Zum-Blick-kommen“ mit dem dann aktuellen in Wechselwirkung treten. Die durch die Platte bewusst geschaffene Leerstelle – man könnte auch Störstelle sagen, denn was stört den Betrachter mehr als Leere? –, wird sich für ihre Ermächtigung, für ihre gewaltsame Störung, für den Akt der schützenden Überdeckung und ihre eventuelle Übermalung rechtfertigen müssen. Hat sie besseres ermöglicht? War sie nur eine Störstelle? Ging sie im Fluss der Entwicklung unter? Hat sie malerische Manifestationen von Leben provoziert, verhindert oder vernichtet? Wurde die Platte integriert oder wurde sie ausgespart? Darüber hinaus tritt das alte Graffito, tritt Vergangenes, tritt Geschichte in Form eines Ausschnitts in Wechselwirkung mit einem Ganzen – das wiederum auch nur ein Ausschnitt von Welt ist. Durch den solchermaßen visualisierten Zeitsprung werden weitere Auseinandersetzungen provoziert. Es wird ein Denkprozess über das „Zwischen“ angestoßen, der nur durch einen Anfangs- und Endpunkt bildlich verfügbar ist. Fügt man die dann übermalten Platten zusammen, entsteht auch eine Art optische Soziografie. Bildwelten von mitunter weit auseinander liegenden Orten treten in Wechselwirkung: Wurden die Platten als „Bilderrahmen“ für Einzelbilder auf einem Bild verwendet oder vielmehr als lediglich erhöhter Teil einer imaginären Leinwand in größere Bilder integriert? Finden sich in einer solchen Collage dann Bruchstücke, quasi Teile von ganzen Graffitis oder werden ganze Einzelwerke zusammengefügt, sprich kuratiert? Konkurrieren unterschiedliche Bildsprachen oder bilden die Zeichenwelten der

Sprayer eine Einheit?... Das Seltsamste wäre wohl, wenn die Platten unbemalt blieben, wenn das rhizomatisch wuchernde Leben einfach darüber hinweg ginge, sie sich nicht einverleibt und sich nicht deren Essenz verdauland aneignete, sondern diese schlügt ausspuren würde, die Bildplaketten ignorierend übergeht. Aber was wäre schlimm an einer solchen Leere, einer solchen Verbildung des Leblosen, des Nicht-Wollens, der Manifestation des Nicht-Sein-Wollens, des Nichts? Die Abbildung mit dem Stuhl, die Jetzt-Skulptur (eventuell auch ein oder zwei Entwurfszeichnungen) sowie den Tisch könnte ich mir gut zu einem Beitrag über die Sinnlichkeit von Jean-Pierre Wils vorstellen (Titel: „Existenz ist Genuss“. Wider die Hoffnung auf Weltaneignung durch „grobe“ Emanzipation der Sinnlichkeit). Sofern Sie mir die hochauflösten Daten zukommen lassen (300 dpi bei einer Abbildungsgröße von max. 20 cm Bildbreite) werde ich diese unserer Grafikerin übermitteln, die dann anhand des verfügbaren Platzes entscheiden wird...
Mit den besten Grüßen verbleibe ich
Ihr
Siegfried Reusch“

So weit die Geschichte einer unbeabsichtigten künstlerischen Intervention. Ein Begriff, der mir bis dato nur aus der Politik und der Medizin geläufig war. Doch unzutreffend ist er nicht. Eine Intervention ist nicht nur in Politik und Medizin mehr, als nur eine Störung. Eine Intervention, sei ihre Intention kurativ oder zerstörend, zeitigt Folgen. Sie verändert nicht nur den Blick auf eine Sache, sondern auch die Sache selbst.

Hasuchas Bildrettungsplaketten sind irreversible Eingriffe in einen Prozess. Wie später sein wird, sind alle Interventionen Hasuchas getragen von einer Neugier über das Verhältnis dessen, was ist, dessen, was sein wird und dessen, was war. Beide Arbeiten thematisieren die Frage nach der Zeit aber nicht in abstrakter Form, sondern anhand der einzigen Dimension des Manifest- und Greifbarwerdens von Zeit: dem Werden.

Werden, und das ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeiten Hasuchas, ist bei den Interventionen zwar formal eingerahmt von einem Anfangs- und Endzustand, wichtiger aber ist der Prozess, das „Zwischen“ Start und Ziel. Vor allem die Bildrettungsplaketten postulieren keinen reinen Anfang. Durch das Anbringen wird zwar formal ein Anfang gesetzt, dieser ist jedoch nur als faktisches Sein manifest. Wenn der Anfang durch das Anschrauben gesetzt ist, deutet bei den Bildrettungsplaketten nichts mehr auf ein Datum hin und ein Ende ist den Plaketten auch nicht anzusehen. Keine Signatur verweist auf den Urheber oder den Zweck der Platten. Vielmehr scheinen sie, wenn schon nicht für die Ewigkeit angebracht, so doch zumindest für die Dauer von deren vermutetem Funktionszusammenhang. Während der zwanzig Jahre, in denen die Plaketten an den Wänden angebracht sind, verschwindet der Anfangszustand im Ungefährten, verliert schon in dem Moment, in dem der Künstler die Plaketten angebracht und den Ort verlassen hat, seine

signifikante Kraft als Beginn einer Folge von Wirkungen. Während die Baumsilhouette bei später sein wird zumindest ein Ziel, mithin einen Endzustand andeutet und beim Anblick eines natürlich gewachsenen Baumes immer dessen Gewordensein aus einem Samenkorn oder einem Sprössling beim Betrachten mitschwingt, legt die Betrachtung der Bilderrettungsplaketten nach ihrer Anbringung keine Assoziation des Werdens nahe. Keine Signatur erhebt die Platten zu Kunst, kein versteckter Hinweis lässt den unbefangenen Betrachter hier auf eine künstlerische Intervention schließen. Darüber hinaus nimmt die Arbeit ihren Ausgang von einem gewordenen Zustand. Nicht ein beliebiges Wandstück wird ausgesucht, sondern ein bemaltes. Nicht „irgendetwas“ soll „gerettet“ werden, sondern der ästhetisch wertvollste Teil eines Alltagsgraffitos. Dem Arbeitsprozess gestischer Maler ähnlich, verwendet Hasucha Winkellinale und/oder Schablonen zur Findung des optimalen



Ausschnitts. Doch wählt er nicht wie Maler wilder Gefühle die schönste Stelle aus einem selbstgefertigten, womöglich im Rausch entstandenen großen Werk aus, sondern aus dem Werk eines Fremden. Was würden Kunstkritiker sagen, wenn Hasucha den ästhetisch wertvollsten Ausschnitt eines Graffitos von Banksy oder eines des Zürcher Sprayers mit einer Bildrettungsplakette konservieren würde?

Hasucha ist es nicht um die Zerstörung eines Kunstwerks zu tun, sondern um dessen Teilkonservierung. Das ist auch der Grund für das Fehlen der Dichtungsmasse an den unteren Rändern der Plaketten. Während die Dichtungsmasse an der Oberkante und an den Seiten das Eindringen von Feuchtigkeit verhindern soll, wird die Unterkante bewusst nicht abgedichtet, damit eventuell sich bildendes Kondenswasser abfließen kann und durch die Belüftung eine Schimmelbildung vermieden wird. Doch auch mit dieser Sorgfalt in der Vorgehensweise kann Hasucha nicht verhehlen, dass für die Entstehung dieser Intervention zwingend Kunst zerstört werden muss. Rettung von Kunstwerken geht solchermaßen notwendig mit zumindest teilweiser Zerstörung von Kunstwerken einher. Und, so muss auch gefragt werden, was ist die teilweise Rettung eines Kunstwerks wert, wenn der Blick auf das Ganze nicht mehr möglich ist? Verzichtet Hasucha doch in seiner Dokumentation auf ein Foto des ganzen, des noch nicht durch eine Bildrettungsplakette „beschädigten“ beziehungsweise „geretteten“ Graffitos. Sofern kein Fotograf das ganze Graffito in einem Bild festgehalten hat, bleibt nach dem Entfernen der Plakette davon nur der vormals abgedeckte Ausschnitt erhalten. Aber welchen künstlerisch ästhetischen beziehungsweise konservatorischen Wert hat der aus dem Gesamtzusammenhang gerissene kleine Ausschnitt eines Bildes? Schon im Entstehungsprozess der Intervention *Bildrettungsplaketten* bildet sich ein grundlegender Prozess des Lebens ab: Neues entsteht nur durch Zerstörung des Bestehenden. Ein klassisches Dilemma, wie es

auch Denkmalschützer kennen: Ein neues Stadthaus kann nur dann entstehen, wenn durch den Abriss eines alten freie Fläche für einen Neubau entsteht. Für neue Gebäude lösen vielerorts Naturkatastrophen, Unfälle oder Kriege dieses Problem, Graffitisprayer können auf die Stadtreinigung und erboste Hausbesitzer als Garanten für neue „Leinwände“ zählen. Doch während Graffitisprayer zumeist intakte Werke ihrer Kollegen eine bestimmte Zeitspanne respektieren und vor allem freie Flächen oder bereits teilweise zerstörte Werke übersprühen, greift Hasucha direkt in ein Werk ein. Allerdings zieht der Furor des Kunstschaffenden nicht mit wilder Geste, sondern kühl kalkulierend über ein Werk hinweg. Für einen Künstler bemerkenswert ist auch, dass Hasucha keine Palimpseste erzeugt. Er schafft sich nicht, wie bei antiken und selbst noch mittelalterlichen Handschriften vor allem aus finanziellen Gründen üblich, eine freie Fläche, um eine neue, eine eigene Signatur aufzubringen. Es ist noch nicht einmal seine Intention, freie Flächen für neue Signaturen der Zeitalüste durch andere zu schaffen, die sich, nach zwanzig Jahren wieder entfernt, quasi als Werke ausstellen oder sich mit den zwischenzeitlich verborgenen und dann entborgenen Flächen kontrastieren ließen. Nicht Neuschöpfung ist sein Ziel, sondern Bewahrung. Er versteht sich nicht als Ermöglicher von Kunst, sondern als Bewahrer, als Retter von Gewesenem. Bewahrt wird mit der Intervention *Bildrettungsplaketten* ein Ausschnitt von Vergangenem. Vergangenes wird in ferner Zukunft enthüllt, um mit dem dann Gegenwärtigen in Wechselwirkung treten zu können. Das ist etwas anderes, als zum Beispiel der absurde Versuch, der mit dem sogenannten „Wiederaufbau“ des alten Stadtschlosses zuungunsten des ehemaligen Palasts der Republik unternommen wird. Rekonstruktion ist etwas anderes als Konservierung, Restauration etwas anderes als Restaurierung, Neubau etwas anderes als Instandhaltung und historisierende Architektur die Karikatur historischer Architektur!

Ist die Intervention *Bildrettungsplaketten* die Umkehrung der Intervention *später sein wird*? Der Lauf der Zeit als Ereignis- und Handlungsräum ist Thema beider Arbeiten. Die Intervention *später sein wird* macht dem Betrachter das Angebot der Extrapolation eines Ist-Zustands. Die Gegenüberstellung dieses Ist-Zustands eines Baums mit seiner erwarteten, zukünftigen Form konfrontiert den Betrachter mit seiner eigenen Ahnung oder Vision von Zukunft. Wird der Baum seinen „Rahmen“ ausfüllen oder gar sprengen? Wird der Baum überhaupt so raumgreifend wie die ihn bei der Pflanzung bei weitem übertreffende Baumsilhouette? Wird er auf der Kreuzung überleben können oder ob der vielen Abgase frühzeitig sterben? Werden der Baum und/oder die Silhouette bei einem Unfall zerstört? Was geschieht, wenn der Baum vertrocknet und stirbt? Wandelt sich das Werk dann von

einem Manifest der Hoffnung in eine Signatur vorzeitiger Vergänglichkeit?

Das Projekt oder besser die Intervention *Bildrettungsplaketten* bietet dem Betrachter eine vollkommen andere Form von Zukunft. Sie weist nicht auf Neues, nicht auf Möglichkeiten hin, zeichnet keine mögliche Entwicklung vor, bietet dem Betrachter keine partikulare Zukunft oder gar verschiedene Zukünfte an. Mittels der Bildrettungsplaketten wird Gegenwärtiges zum Zwecke der Konservierung dem Blick entzogen. Dem „Ist“, dem „Jetzt“ wird eine Wunde zugefügt, die es vorerst zu lassen gilt. Die Intention der Intervention *Bildrettungsplaketten* besteht jedoch nicht darin, eine offene Zukunft zu signalisieren. Der Ermöglichungsraum der durch die Konservierung frei gewordenen, matt-silbrig glänzenden Fläche ist eher Nebenprodukt, sozusagen ein nicht zu vermeidender Kollateralschaden. Der Verweis auf die Zukunft besteht bis zur Entfernung der Platten in einer verschlossenen oder besser gesagt verdeckten, unzugänglichen Vergangenheit. Unserer Begriff von Zukunft wird solchermaßen die Bedeutung „Enthüllungsraum von Vergangenem“ zugewiesen. Zukunft wird nicht mehr als vollständig zufällig, nicht mehr als total offen verstanden.

später sein wird greift nicht direkt in die Zukunft ein, beeinflusst nicht das Werden des Baums. Die Silhouette ist nur ein Verweis auf eine mögliche Zukunft, nur ein Bild von vielen möglichen Zukünften. Sie hindert den Baum nicht daran, in sein eigenes Bild von Zukunft zu wachsen, ist keine wirkliche Grenze, deren Unter- oder Überschreiten unmöglich wäre. Der Baum wird sich selbst, dem ihm eigenen Wachstumsprogramm und den Elementen, dem Werden überlassen.

Die Intervention *Bildrettungsplaketten* hingegen greift, indem sie Gegenwart gestaltet, in die Zukunft ein. Durch das Anbringen der Plaketten wird nicht nur Gegenwärtiges der Sichtbarkeit in der Gegenwart entzogen, sondern dem Informierten wird zukünftige Gegenwart durch eine aktuelle Leerstelle repräsentiert. Nach deren zukünftiger Entfernung kann dann Vorzeitiges als wieder Gegenwärtiges dem Blick präsentiert werden, das nach erfolgter Entbergung wiederum dem Lauf der Zeit, der ungewissen Zukunft anheim gegeben wird. Mit der Intervention *Bildrettungsplaketten* wird zukünftig Gegenwärtiges im Moment der Enthüllung des Vormaligen von Hasucha gestört. Vergangenes bricht in die Aktualität eines heute noch zukünftigen Jetzt ein, wird Herkünfte und Verweise von dann Gegenwärtigem behaupten und infrage stellen. Durch die zeitliche Deplatzierung entsteht eine bewusst herbeigeführte zeitliche Desorientierung des Betrachters. Anders ausgedrückt: Die beiden Interventionen konfrontieren uns mit dem komplexen Spannungsfeld unseres Zukunfts begriffs: Steht der Begriff Zukunft für einen offenen Raum der Möglichkeiten oder für einen Enthüllungsraum von

Vergangenem? Erfüllt sich in der Zukunft nur Vergangenes oder entsteht Neues? Ist das lebendige Werden nur eine ewige Wiederholung des immer Gleichen? Ist, wie Aristoteles schreibt, der Baum im Samen schon enthalten beziehungsweise existieren die Zeitformen und deren Inhalte immer schon parallel? Gibt es, wie in den Paradoxien des Parmenides, überhaupt keine Bewegung, das heißt ist Bewegung, respektive Veränderung, nur ein Attribut, das wir unzähligen unverrückbar festgestellten Einzelzuständen zuordnen? Oder ist, wie Heraklit schreibt, der alten Formel *panta rhei* gemäß alles immer im Fluss? Determiniert die Vergangenheit Gegenwart und Zukunft, sprich ist im Jetzt eine (zumindest theoretisch berechenbare) Zukunft immer schon enthalten oder kennen Gegenwart und Zukunft Freiheitsgrade?

Hasucha deutet mit seinen Arbeiten an, dass Seiendes nur durch die Konfrontation mit real und imaginiert Gewordenem als werdend verstanden werden kann. Zeit als solche ist nicht und vergeht nicht. Zeit manifestiert sich nur im Werden, in der Veränderung, ist abstrakter Überbegriff für das, was die einzelnen Zeitpunkte verbindet. Zeit nennen wir diejenige Struktur unseres Denkens, die an sich unzusammenhängende Ereignisse unserer Erfahrung in einen für uns verstehbaren Zusammenhang bringt. Insofern ist Zeit ein wichtiger Aspekt dessen, was wir Sinn nennen. Während mit dem Begriff Zeit idealiter eine wertneutrale intersubjektiv kommunizierbare Ordnungsstruktur bezeichnet wird, verweist der Begriff Sinn auf das individuell Wertsetzende. Zeit ist für alle gleich, Sinn ist individuell. Die ontologische Struktur sowie die Funktion von Zeit und Sinn sind jedoch dieselbe: Beide sind als Ordnungskriterien Konstituenten unserer Wirklichkeit. Sprich, beide sind Modi zur Strukturierung unserer Erlebniswelt.

Das Besondere an der Zeit ist jedoch, dass sie ein dialektisches Konstituens ist. Das heißt, Zeit ist ein nicht greifbares Zwischen. Sie ist immer nur quasi schwebend zwischen den extremen Polen der Welt des Geistes und der Welt der Dinge begrifflich fassbar, wie es Walter Schulz formulierte. Genau in diesen „Zwischen“-Raum bringt Hasucha mit seinen Interventionen immer wieder ein, genau auf dieses „Zwischen“ versucht er uns immer wieder hinzuweisen. Menschliches Leben ist keine Abfolge klar definierbarer und mithin berechenbarer Ereignisse, sondern ereignet sich im Raum zwischen dem Reich des Geistes, den unser Denken füllt, und dem Reich der Dinge, der durch die Interpretation sinnlicher Wahrnehmungen aufgespannt wird.

Der Mensch, so lassen sich die Arbeiten Hasuchas auf einen Punkt bringen, muss die Bedingungen seiner Wahrnehmungen beständig hinterfragen, muss sich, um einem umfassenderen Bild seiner selbst habhaft werden zu können, auf die Vielfältigkeit und auch die Täuschbarkeit seiner Sinnlichkeit und deren physische Basis einlassen. Nur dann kann sich dem Einzelnen mehr erschließen als sein faktisches Dass.

Nicht von ungefähr ist dieses Sich-Einlassen auf die unterschiedlichsten Verschränkungen unserer Zeitkonstruktionen Motto eines von Hasuchas Katalogen: „Ich selbst gehöre eigentlich sehr gerne zu den Leuten, denen zufällig etwas Derartiges begegnet.“ Christian Hasucha im Gespräch mit Olaf Grüneis, 2003“ ist dort auf den ersten Seiten zu lesen. Auf dem Titelbild ist eine Aufnahme von der Intervention *Fremd in Neuhausen* abgebildet.

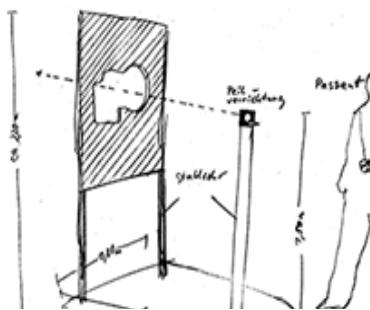


Titelbild Monografie
Öffentliche Interventionen 2012

Zu sehen sind der obere Rücken eines Mannes mit schwarzer Jacke und einer röthlich weißen, vermutlich von den Strahlen einer tief stehenden Sonne leicht gefärbten Maske, die seinen ganzen Kopf umschließt und nur wenige circa fünf Millimeter große Löcher aufweist. FREMD, so nennt Hasucha auch den Gesichtslosen, der von hinten vor einer Wiesenlandschaft fotografiert wurde. Zwischen dem Kragen des Jackets und der Unterkante der Maske ist ein schwarzer Rollkragen zu erkennen. Alles persönliche, sogar die Haut, scheint bewusst verdeckt. Der vordere Teil der Maske, der das Gesicht verbirgt, ist bis unter das Kinn gezogen und somit etwas länger als der hintere Teil. Eine große Messing schnalle hält die beiden Teile der Maske zusammen, deren nur schemenhaft zu erkennende Schnittstelle ungefähr über die Mitte der Ohren verläuft. Der „Blick“ des solchermaßen anonymisierten FREMD geht über eine Wiese in Richtung eines Jägerzauns, an dem ein auf die Entfernung unleserliches, weißes Schild befestigt ist. Vermutlich handelt es sich um ein Verbotschild. Hinter dem Zaun ist nach einem weiteren Stück Grasland vor dem Horizont ein Waldrand unter einem Himmel zu erkennen, in dessen Blau unscheinbare Wolkenfetzen schon erste Spuren des Rots einer hinter FREMD außerhalb des Blickwinkels des Betrachters den Tag verabschiedenden Sonne reflektieren. Doch wohin „blickt“ FREMD? Auf dem Titelbild des Katalogs ist nicht zu erkennen, wie viel er durch die Löcher der Maske sehen kann. Ist es nur ein fahler Schimmer, eine Ahnung von Licht, die durch die Löcher der aus Glasfaserkunststoff gefertigten Maske dringen kann oder wurden an der Vorderseite große Blicklöcher angebracht? Wurden die Löcher so dimensioniert, dass sie bei richtiger Platzierung auf der Vorderseite eine freie Sicht ermöglichen? Den Fotografien der

Dokumentation der Intervention im Innenteil ist zu entnehmen, dass FREMD auch weiße, fäustlingsartige Handschalen trägt. Zur Beschreibung heißt es bei den Abbildungen, die FREMD bei einer Gartenparty, in Straßenszenen und in einer Gaststätte zeigen, nur knapp: „FREMD IN NEUHAUSEN. Neuhausen auf den Fildern, März, 2003. Vom hiesigen Kunstverein vermittelt, treffen sich etliche Neuhausener Bürger mit dem ungewöhnlich aussehenden Mann, der von Hasucha FREMD genannt wird. In den folgenden zwei Wochen wird der Fremde den 25 Einladungen folgen, die ihn in Privathaushalte, Supermärkte, Vereinsräume etc. führen. Er scheint vieles wahrzunehmen, obwohl er zu allem schweigt und kaum auf etwas reagiert.“ Die mit FREMD Konfrontierten müssen sich ein eigenes Bild von diesem Fremden machen. Da er nicht antwortet und wenn überhaupt nur sehr verhalten reagiert, sind sie gezwungen, die Störung ihres Alltags durch ein gesichtsloses Wesen mit ihren eigenen Vorstellungen aufzufüllen. Eine glatte, mit kleinen Löchern versehene Oberfläche muss als Gesicht interpretiert werden, menschliche Gefühlsausdrücke müssen einer ausdruckslosen Fläche zugeschrieben werden. FREMD könnte auch ein perfekter Roboter





Blickschleuse, 1997, Kunstverein Kirchheim unter Teck

ohne Gesicht und Haut sein – man müsste ihn berühren oder besser noch verletzen, um herauszufinden, ob er aus Fleisch und Blut besteht. Selbst Tieren schreiben wir anhand ihrer von uns interpretierten Gesichter Gemütszustände zu, auf die wir reagieren. Delphine etwa gelten schon allein aufgrund ihres scheinbar immer lächelnden Gesichts als freundliche Tiere. Aber ihre Schnauze lächelt anatomisch bedingt auch dann, wenn sie tödend und fressend durch einen Fischschwarm schwimmen. Doch FREMD hat kein Gesicht, ja seiner ganzen Gestalt ist keine Gemütsregung zu entnehmen. Er scheint selbst ebenso fremd in Neuhausen, wie er für die Neuhausener FREMD ist. Der Umgang mit ihm bestimmt sich durch Zuschreibungen der ihm Begegneten, ist abhängig von der Projektion der Bilder, die man sich von ihm macht.

Wie solche Bilder zustande kommen, zeigen zwei Interventionen mit sogenannten Blickschleusen und Exponierungsschildern. Blickschleusen und Exponierungsschilder sind Schablonen, die so ausgeschnitten wurden, dass sie von einer bestimmten Stelle aus betrachtet, lediglich den Blick auf einen bestimmten Gegenstand ermöglichen. Das Umfeld wird sozusagen ausgeblendet. Man sieht nur einen durch die Schablonen begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit, nur einen Teil der Wirklichkeit, eine Teil-Wirklichkeit dessen, was der menschliche Blickwinkel uns normalerweise vor Augen stellt.

Im Falle der Blickschleusen wird die gewünschte Perspektive auf den zu exponierenden Gegenstand durch eine zweite Schablone mit einem kreisrunden „Blickführungsloch“ erzwungen. Diese zweite Schablone ist zur Steuerung des Blicks auf den gleichen Sockel vor die eigentliche „Bildausschnitts-Schablone“ montiert. Die Gegenstände, deren Konturen für die Schablonen ausgewählt wurden, waren durch die zufällige Hinwendung einer Besucherin bestimmt worden, die Hasucha als FRAU K. bezeichnet. Ein Reisebegleiter hatte im Rahmen eines gemeinsamen Spaziergangs alle Objekte notiert, die deren Aufmerksamkeit gefesselt hatten. Durch die erzwungene Konzentration auf einen solchermaßen aus seinem Gesamtzusammenhang gerissenen Gegenstand wird dem Nutzer der Schleusen nicht nur deutlich, dass der Kontext einen Gegenstand in unserer Wahrnehmung verändert, sondern auch, dass erst das Wahrgenommenwerden und das Umfeld, in das er eingebettet ist, einen Gegenstand zu dem machen, was er für uns ist. Wird ein Teil der Leere, zum Beispiel blauer Himmel oder schwarze Nacht, solchermaßen eingerahmt, ist es jedoch nicht der Rahmen, der das Nichts zu etwas macht, sondern unsere Vorstellungskraft. Erst die menschliche Einbildungskraft lässt in einem Rahmen etwas aus dem Nichts erstehen.

Allzu oft wird vergessen, dass es nicht die Dinge sind, die unsere Welt zu dem machen, was sie ist, sondern dass unsere Einbildungskraft einen enormen Einfluss darauf hat, was wir wie wahrnehmen und wie wir dementsprechend mit dem Wahrgenommen umgehen. Den Exponierungsschildern ähnlich, erzwingt unsere sinnliche Ausstattung in Wechselwirkung mit unserer Einbildungskraft eine bestimmte Form der Wahrnehmung. Diese bildet den Rahmen für unsere je persönlichen Konstruktionen von

Wirklichkeit, auf deren Basis wir mit vermeintlich Wirklichem und Unwirklichem umgehen.

Doch zurück zur Intervention

Bildrettungsplaketten. Hasuchas Bildrettungsplaketten sind nicht als subversive Aktion gedacht. Sie sollen nicht den Blick stören, sollen nicht, wie der weiße Stuhl in einer einsamen Berglandschaft, auf die Möglichkeit neuer Sichtweisen hinweisen, keine neue oder alte Perspektive aufzeigen, sollen keine Besonderheit sein, sondern schlicht Schönheit retten. Hasucha kultiviert die Kunst der Konservierung, die immer auch Verwahrung mit sich bringt, aus Schutzgründen immer auch Aus-dem-Blicknehmen bedeutet. Ähnlich einem Museum entnimmt er Spuren menschlichen Schaffens ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang. Ein Bild des bedeutendsten italienischen Malers und Mosaikkünstlers des ausgehenden 13. Jahrhunderts, des Florentiners Cimabue, kann, soll es bewahrt werden, nur noch in gesicherten, klimatisierten Räumen aufbewahrt werden, und nicht mehr in Unkenntnis seines finanziellen wie künstlerischen Werts als Dekoration in einer französischen Küche hängen. Hasucha stellt mit seiner Intervention also auch die Frage nach der Musealität, der Dauerhaftigkeit der Kunst. Mit der Intervention

Bildrettungsplaketten wird ein bewusst gewählter, künstlerischer Prozess durch einen anderen Künstler in seinem Wirkungsprozess auf den Betrachter unterbrochen. Der Künstler wird hier zum Kurator, der interveniert, indem er nach eigenem Gusto auswählt was erhaltenswert ist und was nicht.

Kunst oder gewalttätige Kunstfreiheit? Was würde Salvador Dali, was Gerhard Richter sagen, wenn Teile ihrer Kunstwerke von Kuratoren für die Nachwelt mit Platten abgedeckt würden? Spiegelt sich Hasucha quasi sinnbildlich beim Verdecken von Graffiti in der mattierten

Edelstahloberfläche seiner Plaketten? Wird Kunst erst dadurch Kunst, dass sie museal wird, sprich adelt Hasucha mit seinen Bildrettungsplaketten Graffiti aller erst zu Kunst? So wie ein Sprayer zum Beispiel eine Brandmauer durch seine Graffiti sichtbar macht, indem er sie durch sein Werk einem Exponierungsschild gleich aus dem Strom gleichförmiger Wahrnehmung ins Blickfeld rückt und die Aufmerksamkeit des ansonsten flüchtig Vorübergehenden in seinen Bann zieht, nobilitiert Hasucha Graffiti zu Kunst. Er rückt sie aus dem gleichförmigen Wahrnehmungsstrom der achtllos vorübergehenden Passanten in das Blickfeld der Kunstinteressierten.

Hasuchas Bildrettungsplaketten sind auch keine besondere Form der Übermalung. Während Künstler wie Joachim Kupke Werke anderer Künstler teilweise übermalen und solchermaßen fremde Formensprachen für sich nutzbar machen, verwendet Hasucha die Graffiti nicht als Malgrund für eigene Kreativität. Er konfrontiert auch nicht unterschiedliche Sicht- und Darstellungsweisen der menschlichen Gestalt wie es Kupke durch die Übermalung eines

Druckes von Joannis Avramidis mit einem bis ins kleinste Detail originalgetreue nachgemalten Ausschnitt eines Werks Jan Vermeers macht. Hasucha greift zwar in ein Werk ein, aber nur, um einen Teil von dessen Schönheit zu erhalten.

Mit der Enthüllung der geschützten Ausschnitte nach 20 Jahren weist Hasucha jedoch auf eine weitere Problematik unserer Wahrnehmung hin: Bildempfinden ist immer im Wandel, ist immer ein Vergleich mit dem bisher Gesehenen. Das ist ähnlich wie in der Mode. Wie seltsam altmodisch kommen uns heute die Röcke der 20er-Jahre vor? Selbst wenn das Zitat und die Kopie in der Mode ein beliebtes Stilmittel sind, wirkt ein heute geschneiderter Petticoat ganz anders als vor 20 Jahren. Er wirkt als Zitat! Wenn Wolfgang Joop im Rahmen eines Interviews mit Redakteuren des *Journal für Philosophie – der blaue reiter* eine NVA-Hose trägt, ist das eine Anspielung. Die Wirkung wird nicht durch die besondere Musterung des Stoffs erzielt, sondern durch den historischen Verweis auf die Armee des untergegangenen Arbeiter- und Bauernstaats. Dass die Hose vom Hausherrn einer aufs Teuerste renovierten Potsdamer Villa getragen wird, ist die Inszenierung einer Umdeutung durch Deplatzierung. Tarnkleidung die vormals im Feld von Vorkämpfern des Sozialismus gegen den Klassenfeind getragen werden sollte, um deren Träger zu verbergen, wird im noblen kapitalistischen Umfeld zum auffälligen Accessoire umfunktioniert und stilisiert. Joop spielt ebenso wie Hasucha mit unserem Bildgedächtnis. Hasucha stört mit seiner Intervention genau dieses Bildgedächtnis, oder, im gegebenen Zusammenhang besser, unser Stadtgedächtnis. Nur Kuratoren verbringen den größten Teil Ihres Lebens im Museum – die Welt der Menschen, auch deren Bildwelt, ist die Öffentlichkeit, in der sie sich aufzuhalten. Aus den Fenstern ihrer Büros sehen sie die bespryte U-Bahn vorbeifahren. Wenn sie vom Computer aufblicken, leuchtet Ihnen die bespryte Brandmauer des gegenüber liegenden Hauses entgegen etc.

Wahrnehmen können wir immer nur Ausschnitte. Keiner kann immer das Ganze im Blick halten. Und Hasucha wählt einen Ausschnitt aus diesem Ausschnitt, um diesen unscheinbar zu versiegeln. Später wird dieser dann in einer veränderten Umwelt präsentiert – als Zitat aus einer anderen Zeit. Um es ganz banal auszudrücken: Die *Sonnenblumen* Van Goghs sind heute andere als vor 100 Jahren. Nicht weil sie sich verändert hätten – da sind die Konservatoren des Amsterdamer Museums vor, die sich mit viel Aufwand um die Erhaltung von deren vermutetem Originalzustand kümmern –, sondern weil sie anders wahrgenommen werden, weil wir zwischenzeitlich die abstrakte Malerei etc. geschen haben. Ob die geretteten Ausschnitte der Graffiti bei ihrer Enthüllung als Provokation, sentimentale Erinnerung oder mit Gleichgültigkeit wahrgenommen werden, wird sich erst in Zukunft erweisen. Heute kann niemand die Kriterien zukünftiger Wahrnehmung vorhersehen. In jedem Fall werden die Ausschnitte dann

Zeitzeugen historischer Wahrnehmungs- und Gestaltungspraxis sein.

In Frage steht noch, ob das, was Hasucha "Zufall" nennt, ob das, was ihm gerne passiert, wie er es seinem Katalog als Motto voranstellt, tatsächlich unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt ist. Ist es nicht vielmehr so, dass wir nur das als Zufall bezeichnen, was wir bewusst wahrnehmen? Was nicht bemerkt, was ignoriert wird, kann uns auch nicht zufallen, kann für uns nicht zum Zufall werden. Vielmehr können sich Zufälle nur dann ereignen, wenn wir uns dem sich scheinbar zufällig Ereignenden zuwenden, wenn wir bereit sind, einem Ereignis unsere Aufmerksamkeit zu schenken und es solchermaßen in unser Leben integrieren. Bewusstlos fällt einem nichts zu; für einen Bewusstlosen ereignet sich nichts. Nicht uns fällt das Zufällige zu, sondern wir fallen dem von uns so genannten Zufall anheim.

Hasucha kultiviert eine besondere Form der Hinwendung zu den Zeitläufen, eine Form des sich einlassenden Wahrnehmens und Umformens. Er versteht es, das ihm Begegnende, an dem die meisten achtlos, gedanken- oder gar bewusstlos vorübergehen, für seine Interventionen zu nutzen, um Welt, auch seine Welt der Wahrnehmung, für andere sichtbar zu machen. Sich der Frage nach der Zeit zuzuwenden, sich den Verschränkungen dessen, was wir Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nennen, auszuliefern und die Wechselwirkungen von Erinnern, Erleben und Erhoffen spürbar zu machen, ist alles andere als ein Zufall. Anders ausgedrückt: Mit seinen Arbeiten versucht Hasucha absichtlich genau jene Zufälle für den Betrachter zu schaffen, von denen er sich selber so gerne betreffen und anregen lässt. Die oft zu hörende Klage über ungenutzte Zufälle, das Jammern über nur allzu oft verpasste Gelegenheiten, macht deutlich, wie sehr die Bereitschaft, der Welt mit Offenheit zu begegnen, der Schulung bedarf. Allein die Existenz des Begriffs Zufall zeigt, wie sehr wir planerisch die Zukunft kolonisieren, das uns Begegnende daraufhin überprüfen, ob es in unsere Vorstellung von Zukunft passt, ob es mit unseren Plänen übereinstimmt, ob es uns nützlich erscheint. Nützlich Scheinendes wird wahr- und aufgenommen, unseren Zielen nicht nützlich Erscheinendes wird verworfen, fällt dem Vergessen anheim. Die Besetzung der Zukunft durch Planung wird solchermaßen zum Ersatz für einen Mangel an Sinn. Die Zukunft im Jetzt vorwegnehmen zu wollen, raubt dem Zufall die Chance, entlastet das Kommende von der Angst der Ungewissheit.

Christian Hasucha beherrscht meisterlich die ureigenste Aufgabe der Künste: Mit der Inszenierung seiner Interventionen verschafft er dem Betrachter neue Hinsichten auf sich und Welt. Unermüdlich plant er für andere jene Zufälle, die gewohnte Hinsichten brechen. Er ist sozusagen ein nach exakten und technischen Planzeichnungen operierender Zufallsgenerator erster Güte. Seine Form der

Hinwendung auf und Formung von Welt ist die Auseinandersetzung mit der Grundbedingung unseres Seins. Mit Johann Gottlieb Fichte gesprochen schafft Hasucha jene innerweltlichen Manifestationen, die dem hältlos zwischen Weltbindung und Transzendenz schwebenden Ich absichtlich „zufällige“ Reflexionsmöglichkeiten auf die formale Struktur seiner ersten inneren Selbstwahrnehmung ermöglichen: dem schlicht anmutenden Urteil „Ich=Ich“. Erst durch den Aufforderungscharakter eines anderen Ichs, eines „Du“, wird das Subjekt zum bewussten Ich. Dabei erkennt sich das Ich jedoch nicht qua Spiegelung seiner selbst im anderen. Das wäre zu trivial. Vielmehr geht es darum, dass das Ich irritiert wird, sich aus der unbewussten, alltäglichen Selbstbezüglichkeit der reinen Selbstwahrnehmung in der Struktur Ich=Ich hin zu einer bewussten Form der Wahrnehmung dieser Struktur erhebt. Nicht dass da ein Anderer ist, ist das irritierende, das uns den Schritt zur Bewusstheit unserer Selbst ermöglicht, sondern die schlichte Ahnung, dass das Gegenüber, dieses Andere, ein Du ist, das heißt ein ebenfalls bewusstes Ich.

Hasucha „konstruiert“ bewusst dialektische, herkömmliche Wahrnehmung brechende Interventionen: Ein Mann geht auf einem zwei Meter hohen Betonsockel neben einer vielbefahrenen Straße entspannt unablässig auf der Stelle.





Im Fall des Standpaziergängers ist es ein von unten nicht sichtbar eingelassenes Laufband ohne seitliche Haltegriffe, das ein Vorankommen verunmöglicht; im Falle des Standradlers verhindert eine in den Boden eingegrabene Rollenmechanik die Fortbewegung. Beide Male handelt es sich um angestrengt bewegten Stillstand, sozusagen die bewegte Variante einer *Roaring Silence*. Solchermaßen spiegelt sich in der Kunst von Hasucha auch die Dialektik menschlicher Subjektivität: Ich ist man nur Dank eines Du!

Wenn Hasucha mit seinen Interventionen bewusst Kommunikation inszeniert, muss der Ausgangspunkt meiner Reflexionen, die Intervention *Bildrettungsplaketten*, noch einmal überdacht werden. Was bei der Deutschen Bahn unter „Sachschäden“ firmiert und allein 2014 nach deren Angaben mit 8,1 Millionen Euro Reinigungskosten zu Buche schlug, erscheint unter den genannten Aspekten in einem anderen Licht. Warum will Hasucha Bildausschnitte von Graffiti retten, die den meisten Menschen bestenfalls egal sind, die, sieht man von den genannten wenigen künstlerischen Sprayarbeiten ab, scheinbar keine bewahrenswerte künstlerischen Qualitäten aufweisen? Hasucha ist kein verkrachter Lebenskünstler, der durch Antiästhetik oder bewusst inszenierte Skandale um Aufmerksamkeit im Kunstbetrieb buhlt. Seine Arbeiten wie die dazugehörigen Planskizzen sind eher durch eine profunde Kenntnis ästhetischer Wahrnehmungspraxis gekennzeichnet. Verbergen sich hinter den Bildrettungsplaketten vielleicht doch ästhetisch wertvolle und erhaltenswerte Werkausschnitte? Hat Hasucha mit seinem künstlerisch geschulten Auge Teilinsichten großer künstlerischer Qualität entdeckt und dann verdeckt? Wird dem Normalsichtigen diese Hinsicht erst bewusst, wenn sie durch Übersprühen des Umfelds nach der Demontage der Plaketten in einem anderen Umfeld erscheinen? Hat sich Hasucha die behördlichen Initiatoren des Barbarastollens im Breisgauer Schauinsland als Vorbild genommen und versucht mit seiner Intervention sozusagen Kulturgut zu retten? Angesichts der Zerstörungen unwiederbringlicher Kulturgüter in den Kriegen der Vergangenheit, wird im ehemaligen Bergwerksstollen Barbara von Beamten staatlich anerkanntes Kulturgut dokumentiert, bombensicher verpackt und für spätere Generationen über 600 Meter tief im Gestein eingelagert. Doch während sich anhand von Archivlisten im Falle des Barbarastollens jederzeit nachschlagen ließe, was sich in den dort gelagerten Behältern befindet – deutsche Beamte verstehen bei derartigen Staatsausgaben keinen Spaß und dokumentieren ihr Tun mit akribischer Buchhaltermentalität äußerst gründlich –, weiß außer Hasucha niemand, welche besonderen Stellen sich hinter seinen Bildrettungsplaketten verbergen. Ist Hasuchas Intervention *Bildrettungsplaketten* also eher vergleichbar mit der von Adalbert Hoesle kuratierten „Ausstellung“ im Barbarastollen anlässlich des 50-jährigen

Bestehens der Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten? Im Sommer 2004 hatte der Aktionskünstler Kolleginnen und Kollegen gebeten, jeweils eines ihrer Werke zur Verfügung zu stellen, um es, verpackt in speziellen Metalldosen, für eineinhalbtausend Jahre im Barbarastollen einzulagern. Was in den jeweiligen Dosen enthalten ist, wissen bis zu deren Öffnung im Jahr 3504 nur die jeweils teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler wie Karin Sander, Jonathan Meese, Jörg Immendorff, Andreas Gursky und Christoph Schlingensief. Deren Arbeiten wurden durch Verbergen sozusagen ungeschenkt von anderen zum Kulturgut erklärt. Demgegenüber unterzieht Hasucha die zwecks Konservierung zu verhüllenden Werke der Graffitikünstler seiner künstlerischen Begutachtung. Er entscheidet nicht anhand des Namens eines Künstlers ob dessen Werk beziehungsweise ein bestimmter Ausschnitt von dessen Werk als bewahrenswert gilt, sondern anhand seiner ästhetischen Kriterien. Auch sind die Bildrettungsplaketten keine überzeitliche, die Spanne eines Menschenlebens überschreitende Aktion. Aber welche Kriterien kommen zur Anwendung? Findet auch das Gesamtbild nach der Anbringung der Platten Eingang in diese Kriterien oder zählt nur die Qualität des dann überdeckten Ausschnitts? Oder aber baut Hasucha auf die pure Kraft der Konfrontation einer zukünftigen Gegenwart mit dann lange Vergangenem jenseits jeglicher Ästhetik? Sprich sind die Ausschnitte letztlich doch beliebig? Bezieht die Aktion ihre Kraft aus der Konfrontation mit dem in zwanzig Jahren vermutlich deutlich veränderten Umfeld und einer veränderten Wahrnehmungspraxis, die ähnlich wie die Arbeiten von Expressionisten wie Edvard Munch oder Franz Marc unsere Wahrnehmung von Farben veränderten? Spielt Hasucha mit den Mitteln der Protagonie ähnlich einem Komponisten, der seine Komposition durch Verwendung von Versatzstücken einer bekannten Melodie scheinbar auf dieses Stück hinlenkt, nur um kurz vor Eintritt der bis dahin postulierten Identität einen Bruch einzubauen, um die Melodie in eine ganz andere, ungeahnte Richtung zu führen? Spielt Hasucha nur mit der Dimension der Erwartung, sprich will er die Fantasie des Betrachters anregen? Sollen wir quasi das unterbrochene Graffito einem „Malen-nach-Zahlen“-Bild gleich, bei dem an einer Stelle die Zahlen nicht mehr zu erkennen sind, nach eigenem Gusto vervollständigen und solchermaßen gespannt darauf sein, ob sich unsere Erwartung, ob sich unsere Fantasie mit der des Sprayers deckt? Durch die Unscheinbarkeit der angebrachten Platten lässt sich diese Interpretation ausschließen. Hasucha macht sein Projekt nicht publik. Er versendet keine Landkarten oder Listen mit den Raumkoordinaten seiner Bildrettungsplaketten, anhand derer sich diese dem beliebten Outdoorspiel Geocaching ähnlich per GPS-Empfänger aufsuchen ließen. Er kann sich auch nicht

Herr Individual geht, 2015 Hamburg-Wandsbek
Auf einem künstlich aufgeschütteten Hügel tritt ein Radfahrer kraftvoll und genüsslich in die Pedale, ohne innert einer Stunde auch nur einen Zentimeter vorwärts zu kommen. Der technische Aspekt wird akribisch konstruiert und während der Dauer der Intervention beständig kontrolliert.



Kurz vor Heide, 2007, Projekt Landarbeit 07

sicher sein, dass die Wände, auf denen er seine Bildrettungsplaketten anbringt, zum Zeitpunkt der geplanten Entfernung überhaupt noch stehen. Vielmehr spielt er, wieder einmal, mit dem Begriff des Zufalls. Einer Form des Zufalls, die diesen auf besondere Art und Weise beleuchtet. Von außen betrachtet mag es zufällig erscheinen, dass genau dieses Haus abgerissen wurde. Von Seiten des Hausbesitzers und der Bauarbeiter ist es gezielte Absicht. Ein Plan wird erfüllt, ein neues Haus wird gebaut, weil das alte baufällig war oder das Grundstück einer neuen Nutzung zugeführt werden soll. Die Absicht des einen generiert den Zufall des anderen. Bazon Brock würde diesbezüglich von einer Archäologie der Zukunft sprechen. Während herkömmliche Archäologen Spuren der Vergangenheit dem Dunkel des Vergessens entreißen wollen, versucht Hasucha, den Raum der Zukunft zu erhellen. Doch, und darin unterscheidet sich die Konzeption der Intervention *Bildrettungsplaketten* von vielen anderen künstlerischen Aktionen, plant Hasucha das Handeln der anderen ein. Während Bogomir Ecker auf einer notariellen Bestandsgarantie für die 500-jährige Laufzeit seiner in der Hamburger Kunsthalle aufgebauten Tropfsteinmaschine bestand, überlässt Hasucha seine Bildrettungsplaketten dem Lauf der Zeit. Soll eine Wand mit einer Plakette abgerissen werden, interveniert er nicht dagegen, sucht weder Wand noch Plakette noch den verdeckten Graffitoausschnitt zu retten, und nimmt auch die jeweilige Plakette nicht vorzeitig ab. Bewusst überlässt er seine Werke den aus seiner Sicht zufälligen Absichten anderer. Die Bildrettungsplaketten sind auch kein Hinweis auf die Gegenwärtigkeit, wie seine Interventionen *heute* oder *JETZT*. Die übermannshohen, in Beton gegossenen, auf freiem Feld aufgestellten fünf Buchstaben h, e, u, t, e, die zusammenhängend gelesen das Wort „heute“ ergeben, weisen auf die Aktualität unserer Existenz als Wesen des Augenblicks hin.



heute, 2005, Skulptur-Biennale Münsterland

Noch augenfälliger ist dies bei den auf dem Dach eines Gebäudes angebrachten Leuchtbuchstaben J, E, T, Z, T., In unregelmäßigen Abständen erhellen diese lichtblitzartig mit einem „*JETZT*“ kurz die Undurchdringlichkeit der Nacht. Ein Lichtblitz, dessen Signatur sich in der ansonsten stockdunklen Nacht auf die Netzhaut brennt. Die Botschaft, „*JETZT*“ verweilt länger, als die Zeitspanne, die sie bezeichnet; sie ist auf der Netzhaut länger präsent, wird dort deutlich länger wahrgenommen, als sie Wirklichkeit war.

„*Jetzt*“ ist die einzige faktische Existenz des Bewusstseinsstroms. Denken und Fühlen kann unser Bewusstsein nur im unendlich kurzen Augenblick, den das Adverb „*jetzt*“ bezeichnet.



JETZT, 1989, Köln

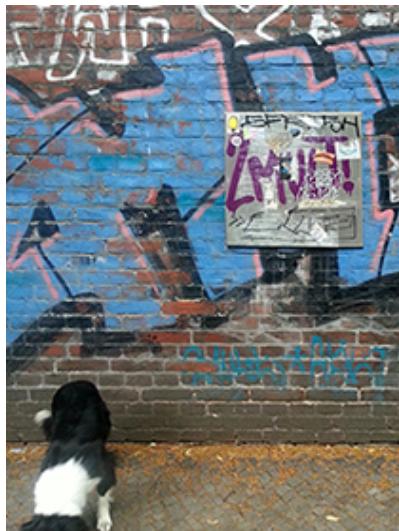
Die zeitliche Dimension der Intervention *Bildrettungsplaketten* hingegen hat nichts mit der zeitlichen Dimension von „*jetzt*“ zu tun. Auch nicht mit deren extremem Gegenteil, der Unendlichkeit. Die zeitliche Dimension der Bildrettungsplaketten ist in der Verbindung mit der Offenheit ihres Bestehens bis zur Enthüllung die Gleichzeitigkeit von „*Gewesensein*“ und „*Noch nicht wieder Sein*“. Es ist der Raum einer fernen Erwartung, der Raum einer zwanzig Jahre währenden Hoffnung. Eine solche Hoffnung auf ein „*Wieder sein wird*“, wie man Hasuchas Intervention *Bildrettungsplaketten* auch bezeichnen könnte, ist der krasse Kontrast zur Anti-Archäologie der Arbeiten des kolumbianischen Künstlers Oskar Muñoz. Dieser zeichnete 2003 ohne jegliche Farbe, nur mit Wasser ein Porträt auf einen Stein. Kaum sind die Gesichtszüge erkennbar, beginnen schon die ersten „*Pinselstriche*“ zu verdunsten. Keine Spur des Gezeichneten bleibt zurück – das andere Ich verflüchtigt sich in kürzerer Zeit als seine „*Konstruktion*“ erforderte, es verschwindet für immer. Ihr dialektisches Potenzial entfaltet diese Arbeit erst durch den Versuch, die dargestellte Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Seins mit einer Videokamera zu bewahren. Muñoz praktiziert sozusagen Anti-Ontologie auf mehreren parallelen Ebenen. In einer anderen Arbeit zeichnet er Porträts von Verschwundenen mit Fettstiften auf runde und konvexe Spiegel. Sichtbar sind die Gesichter aber nur, wenn die Spiegel beschlagen, das heißt, wenn man diesen dadurch Leben einhaucht, dass der im Atem enthaltene Wasserdampf auf den nicht bemalten Stellen der Spiegel kondensiert. Doch die bemalten Spiegel und das zur Dokumentation gedrehte Video sind, trotz

der gemeinsamen Thematik der Vergänglichkeit und der Sichtbarkeit, museal konservierte, vergängliche Unsichtbarkeit. Beide „*werden*“ die meiste Zeit unsichtbar in Archiven vor Ihrem Thema, der Vergänglichkeit, bewahrt. Hasuchas Intervention *Bildrettungsplaketten* ist gänzlich anders! Sie interveniert als langanhaltender öffentlicher Prozess.

Was geschieht nach zwanzig Jahren mit den geretteten und dann wieder befreiten „*Kunstwerken*“? Wie wird Hasucha, wie werden wir dann auf eine eventuelle Zerstörung, eine weitere Übermalung der enthüllten Zeitzeugnisse reagieren?

Siegfried Reusch ist Verleger, Chefredakteur und Mitherausgeber des Journals für Philosophie "der blaue reiter", Hannover

Weitere Einzelheiten zu den in diesem Text dargestellten Projekten finden Sie in Band I: Christian Hasucha Öffentliche Interventionen ISBN 978-3-86984-461-9 und in www.hasucha.de.



Bildrettungsplaketten

Im April 2014 begann Christian Hasucha, Edelstahltafeln über großflächige Graffiti zu montieren. Er fertigte eine Zeichnung an und legte fest,

- dass es sich um ausgewählte Stellen der Graffiti von besonderer Schönheit handelt, die z.B. mit einer Schablone gefunden werden konnten
- dass sie für eine Langzeitkonservierung – sagen wir, für 20 Jahre – mit den Tafeln abgedeckt wurden
- dass die Tafeln nach Ablauf der 20 Jahre wieder abgenommen werden und die Graffiti-Ausschnitte mit den dann waltenden Umständen konfrontiert werden.