

SABINE GROSCHUP | DER DOPPELTE (T)RAUM

SABINE GROSCHUP

DER DOPPELTE (T) RAUM

Deutscher
Kunstverlag

INHALT



Abb. 1
o. T. (Sehnsucht in das Grün #1), 2012/2013
Digitalfotografie und figurative Stickerei
sowie von Hand gestickte eigene Lyrik auf Leinwand
9-teilig
(Ausstellungsansicht)

7	Vorwort
13	<i>Karl Borromäus Murr</i> Ästhetische Grammatiken von Sabine Groschup
42	<i>Silvia Eiblmayr</i> DER DOPPELTE (T)RAUM Zu den künstlerischen Ordnungssystemen von Sabine Groschup
66	<i>Sylvia Wendrock</i> Sabine Groschups poetische Archäologie des Existenziellen
80	<i>Gisela Steinlechner</i> Auf den Faden gekommen Sabine Groschups künstlerische Arbeit mit Textil
90	<i>Peter Weibel</i> Ramon Llull: Poet und Pionier einer digitalen Philosophie
98	<i>Katja Gasser</i> Von einer Kunst, die gelebtes Leben beflügelt Gedankenwege zu Sabine Groschups Taschentucharbeiten
102	<i>Rainer O. Neugebauer</i> Ein Klang T raum – verstofflicht, auf der Leinwand und weitergestickt
114	<i>Jozef Cseres</i> „Dazwischen-sein“ oder die Dekonstruktion in Sabine Groschups Intermediakunst
124	<i>Alrun Lunger</i> Bunt ist die neue Dunkelheit
138	<i>Marc Ries</i> Spiel der Welten. Magie der Erinnerung Zu zwei Animationen von Sabine Groschup
144	<i>Hartwig Knack</i> Bewusstseinsräume. Fragmentarisches über die Verbindung Sabine Groschups zur Malerin Maria Lassnig
150	Biografie Sabine Groschup

VORWORT

Für ihre Augsburger Ausstellung *DER DOPPELTE (T)RAUM* hat Sabine Groschup ein surreales Bühnenszenario entworfen, innerhalb dessen ihr vielfältiges Kunstschaffen zur Anschauung kam. Dazu ließ die österreichische Künstlerin im tim sechs jeweils zwölf Meter lange Stoffbahnen weben, die als Bildträger dienten. Diese spiegelten die realen Fensterfronten auf beiden Seiten des hiesigen Ausstellungsraumes wieder, die somit verdoppelt erschienen. Groschup hatte zu den Stoffbahnen im Raum mehrere für den äußeren Blick undurchdringliche hölzerne Häuser mit teils verschobenen Perspektiven hinzugefügt, die das kulissenhafte Raumbild komplettierten. Damit war ein Bühnenszenario entstanden, das an eine dreidimensionale Verwirklichung eines der Bilder von Giorgio de Chirico denken ließ. Mit ihrer bildhaften Raumgeste spielte Groschup gekonnt mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen der darstellerischen Mittel einerseits und des Dargestellten andererseits. Denn die ästhetische Inszenierung der Wirklichkeit geriet damit ebenso in den Blick wie die Wirklichkeit der Inszenierung. Und jederzeit schlug die entworfene Raumbühne in eine Traumbühne um. Dadurch setzte sich ein spannungsreiches Wechselspiel von Realität und Traum in Gang, das das Zentrum des künstlerischen Schaffens von Groschup darstellt. In verschiedensten künstlerischen Gattungen, die von der Malerei, Textilkunst und filmischem Schaffen über plastische Arbeiten, Literatur und Fotografie hin zu Raum-, Video- und Klanginstallationen reichen, lotet Groschup die Grenzen aus: zwischen Wirklichkeit und Traum, Bewusstem und Unbewusstem, Außen und Innen, Distinktem und Diffusem, Vertrautheit und Befremden, Ruhe und Beunruhigung – allesamt dialektische Pole, die jeweils in ihr Gegenteil kippen können. Die Augsburger Ausstellung verstand sich als eine Einladung, Groschups assoziative Traumwelten als ein sinnliches Vexierspiel mit der Wirklichkeit zu entdecken.

Das vorliegende Buch dokumentiert die Augsburger Ausstellung und versammelt verschiedene Stimmen, die eine Interpretation des so breit gefächerten Œuvres von Sabine Groschup erlauben. Die Drucklegung dieses Katalogbandes gibt Gelegenheit, in vielerlei Richtung Dank abzustatten. Der allererste Dank gilt der Künstlerin selbst. Sabine Groschup hat sich mit großer Offenheit und eben-solcher Gedankenstrenge auf die Kuration der Ausstellung eingelassen, in deren Verlauf eine Reihe von neuen Kunstwerken entstanden ist. Der hier formulierte Dank schließt die unermüdliche Arbeit und Unterstützung von Georg Weckwerth mit ein. Darüber hinaus ist den Autor:innen zu danken, die einen vertieften Einblick nicht nur in die Augsburger Ausstellung, sondern in die so verschiedenen WerkGattungen der Künstlerin ermöglichen. Der teils persönliche, experimentelle oder auch literarische Stil von einzelnen Essays entspricht dem künstlerischen Naturell von Sabine Groschup.

Die Ausstellung selbst hätte nur schwerlich realisiert werden können ohne die tatkräftige Projektleitung von Ernst Höntze. Die Ausstellungsarchitektur verdankte sich Tobias von Wolffersdorff

(wolffersdorff studio). Für die Ausstellungsgrafik zeichnete Florian Frohnholzer verantwortlich. Arthur Geh und Silvia Zerle haben die von Sabine Groschup angeregten Bildwirkereien in Stoff umgesetzt. Von Eckhart Matthäus stammt die ursprüngliche Fotovorlage. Die den Ausstellungsparcour prägenden Holzhäuser gehen auf den Entwurf von Lukas Maximilian Junginger zurück. Sie sind entstanden im Kooperationsprojekt mit Professorin Katinka Temme und Professor Daniel Reisch der Technischen Hochschule Augsburg. Zum Aufbauteam zählten neben dem schon erwähnten Ernst Höntze, Stefan Brunnhuber, Michaela Breil, Mariama de Brito Henn, Tilman Brandner und Florian Hoyer. Letzterem sind viele sachkundige Montagen und Aufhängungen zu verdanken. Das Ausstellungslicht hat Wieland Müller-Haslinger verantwortet, unterstützt von Katja Cox. Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit lag in den Händen von Robert Allmann und Lilian Diehl.

In besonderer Dankbarkeit fühlt sich das Ausstellungsprojekt der John-Cage-Orgel-Stiftung Halberstadt und dem TONSPUR Kunstverein Wien verbunden. Das Österreichische Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport sowie das Land Tirol haben die Umsetzung der Ausstellung dankenswerterweise unterstützt.

Das Layout des vorliegenden Buches hat Felix Weinold entwickelt. Barbara Kolb betreute die Herausgabe redaktionell mit der ihr eigenen Langmut. Anja Weisenseel und David Fesser haben uns vonseiten des Deutschen Kunstverlags hervorragend betreut. Möge das Katalogbuch die Ausstellung weit über deren Laufzeit hinaus in lebendiger Erinnerung halten.

Augsburg, im Herbst 2022
Karl Borromäus Murr

gegenüberliegende Seite
und folgende Doppelseite:
Abb. 2–3

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Raumintervention

(Ausstellungsansichten)





DER DOPPELTE (T)RAUM

Sabine
Groschup

TWOFOLD IDEAL SPACE

ÄSTHETISCHE GRAMMATIKEN VON SABINE GROSCHUP

Karl Borromäus Murr

Eine Annäherung an die vielschichtigen Bedeutungsdimensionen der Kunst von Sabine Groschup kann auf verschiedenerelei Weisen erfolgen, da die Künstlerin in einer ganzen Reihe von Kunstgattungen zuhause ist: Der Bogen spannt sich von Malerei über filmisches Schaffen und Sound-Installationen bis hin zu Textilkunst sowie Literaturproduktion. So ließe sich das Werk der für ihre Videoarbeiten bekannten Künstlerin aus einer filmischen Perspektive betrachten, die ästhetische Techniken wie Schnitte, Montagen, Fokussierungen oder Mehrfachbelichtungen offenlegen würde. Groschups verschiedene Sound-Installationen würden auch einen musikalischen Zugang rechtfertigen, der zeitliche Dauer, Komposition, Klangfarben, Taktungen und Rhythmus der Arbeiten der Künstlerin erkundet. Das Groschupsche Œuvre durch die Brille des Textilen in Augenschein zu nehmen, würde sodann erlauben, die vielen Bedeutungsgewebe, Vernetzungen und Verknüpfungen im Ansatz der österreichischen Künstlerin zu entdecken, die eine Reihe von ganz unterschiedlichen textilen Arbeiten vorgelegt hat.

Meine essayistische Erkundung der in Rede stehenden Kunst versucht jedoch, ein paar von Groschups ästhetischen Strategien über die Sprache als ein System von Zeichen zu dechiffrieren – eine Sprache, die verschiedensten Grammatiken folgt. Letztere stehen für ästhetische Ordnungsprinzipien bzw. formale Methodologien, von denen sich die Künstlerin in unterschiedlichen Werkgruppen je anders herausfordern und leiten lässt. Damit kommen Grammatiken in den Blick, die auch in der Werkentwicklung der Künstlerin zeitlich aufeinanderfolgen. So entwickelte Groschup im vergangenen Jahrzehnt eine Grammatik des Zufalls, eine Grammatik der Kombinatorik und eine Grammatik der Verdopplung bzw. der Vervielfältigung.

Mit ihren ästhetischen Grammatiken antwortet Groschup als intellektuell wache Zeitgenossin auf die sozialen, politischen und kulturellen Herausforderungen unserer Gegenwart, die sich als Spätmoderne, Postmoderne oder Poststrukturalismus beschreiben lässt – einer Epoche, in der sich zahlreiche der lange gehegten Gewissheiten weitgehend verflüssigt oder verflüchtigt haben. Denn die Spätmoderne ist von einer grundlegenden Dezentrierung des menschlichen Subjekts gekennzeichnet, das vieler Sicherheiten, Überzeugungen und Traditionsbestände der klassischen Moderne verlustig gegangen ist.¹ Zu diesen infrage gestellten Traditionsbeständen gehört sowohl das Selbstverständnis des Künstlers, das lange Zeit auf eine allbestimmende Schöpfernatur rekurrierte, als auch das Werkverständnis, womit die definitorischen Merkmale eines Kunstwerks angesprochen sind.

Die Grammatik des Zufalls

Groschups filmische Arbeit (*JC{639}*), die seit 2012 entsteht und als *work in progress* schon wiederholt in Ausstellungen zu sehen war, hat sich der Grammatik des Zufalls verschrieben. Diese Arbeit nimmt Bezug auf das Stück *ORGAN²/ASLSP* des einflussreichen amerikanischen Komponisten John Cage von 1987, näherhin auf das John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt, das 2001 begonnen hat, die betreffende Cagesche Komposition auf 639 Jahre auszudehnen – eine Dauer, die sich über viele Lebenszyklen hinweg erstrecken wird.² Mit ihrem Film (*JC{639}*) dokumentiert Groschup das Halberstädter Projekt auf künstlerische Weise, dem sie mittels von Bewegtbildern ästhetisch gerecht zu werden versucht. Dazu hat sie nicht weniger als 89 verschiedene Sequenzen gedreht, die in ihrer Anzahl auf die 89 Töne der Cageschen Komposition zurückgehen. Groschup jedoch verweigert sich völlig einer direktiven Bestimmung, in welcher Reihenfolge die Sequenzen zu zeigen sind. Wie schon die Komposition des Musikpioniers Cage, der ganz unterschiedliche Varianten aleatorischen Komponierens erprobt hat, arbeitet die Künstlerin mit dem Zufallsprinzip, das im Futurismus, Dadaismus und auch Surrealismus künstlerische Vorläufer erlebt hat. Hatte Cage das eigentlich für Klavier geschriebene Stück unter Einsatz eines computergesteuerten Zufallsprogramms komponiert, wodurch sich eine unvorhersehbare Abfolge des Stückes ergibt, so ermittelt Groschup ihre Schnittfolge mittels Zufallsoperationen. Die Künstlerin bittet in einem fortlaufenden Prozess, der schon Jahre dauert und noch andauern wird, 89 Personen, welche die 89 Ausgangsszenen aleatorisch zu einem je neuen ganzen Film fügen, der schlussendlich in 89 verschiedenen Versionen vorliegen wird. Ebenso viele Bildschirme werden den Film mit dem dazugehörigen Sound zeigen. Die Augsburger Ausstellung präsentierte den Film in bereits 70 Variationen, die fehlenden 19 Versionen folgen in näherer Zukunft. Die in mehreren Reihen auf dem Boden platzierten Bildschirme, die in Loops laufen, ergeben einen sich wechselseitig und an immer neuen Stellen überlagernden Bilderreigen und Klangteppich – ein ästhetisches Gesamterlebnis eindringlicher Natur (Abb. 4, 5, 69, 79, S. 15, 17, 105, 113).

Wenngleich die Bezeichnung „Grammatik des Zufalls“ zur Beschreibung des Werkes (*JC{639}*) wie ein innerer Widerspruch erscheint – denn wie sollte sich der Zufall einer systemischen Grammatik unterwerfen? – ist diese Umschreibung in mehrerer Hinsicht gerechtfertigt. Denn schon im Entschluss, mit Zufallsoperationen zu arbeiten, unterwirft Groschup den Zufall einer Regelmäßigkeit, die sich vor allem aus der Wahl der absichtsvoll gedrehten und zur Verfügung gestellten 89 Filmsequenzen ergibt, die sich je neu verknüpfen lassen. Es ist in der philosophischen Debatte umstritten, ob Zufälle häufig nur deshalb als solche erscheinen, weil die in ihnen verborgenen Kausalitäten noch unerkannt oder weil die in ihnen liegenden Wahrscheinlichkeiten nicht berücksichtigt sind – allesamt Faktoren, die bei genauerer Betrachtung keineswegs der Zufälligkeit unterliegen, während doch der Zufall im Engeren das Unbeabsichtigte, Nichtnotwendige und Transkausale umschreibt.

Hinter der von Groschup zugelassenen Menge der Kombinationsfähigkeit von 89 Filmszenen verbirgt sich zwar eine schwindelerregende hohe Zahl, die aber trotz ihrer 137 Stellen endlich ist. Jedoch ist es aus phänomenologischer Perspektive legitim, bei der Ermittlung je neuer Fassungen von Zufall zu sprechen, da die Anzahl von möglichen Filmzusammenstellungen den konkreten Horizont eines Lebens übersteigt. Die Rede vom Zufall trägt der erfahrenen Kontingenz menschlicher Existenz Rechnung.

Deshalb liegt die entscheidende Frage in den eventuellen Erkenntnis- oder auch Perzeptionsmöglichkeiten einer Ästhetik des Zufalls. Eine Antwort auf diese Frage lässt sich in zweierlei Richtungen entwickeln, die engstens miteinander verknüpft sind: zum einen im Blick auf das künstle-



Abb. 4
(JC{639}) #1–89, seit 2012
70-Kanal-Filminstallation mit Ton
Loop 29:14 min
Werkzyklus in Progress
a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN²/ASLSP«,
seit 2005
(Ausstellungsansicht)

rische Ergebnis und zum anderen im Blick auf das Selbstverständnis der schöpferischen künstlerischen Natur. Cage hatte mit der Aleatorik darauf abgezielt, „die Töne zu sich selbst kommen zu lassen“, die er nicht als „Ausdruck von Gefühlen, Ideen oder Ordnungsvorstellungen“ subjektiver Natur ausgebeutet wissen wollte.³ Der Musikpionier liefert damit die Anregung für eine Ästhetik, der auch Sabine Groschup folgt, einer Ästhetik, wonach „jedes Ding es selbst ist“ und bei der „seine Beziehungen zu anderen Dingen sich ganz natürlich ergeben“. ⁴ Mit Cage wendet sich Groschup gegen eine „aufgezwungene Abstraktion eines Künstlers“, der das Kunstwerk subjektivistisch, allein nach seinem Gutdünken bestimmt.⁵ Anders als Cage mit seinem *ORGAN²/ASLSP* spannt Groschup jedoch – in ihrem Fall – 89 Menschen ein, die als Operatoren des Zufalls auftreten. Damit werden diese Personen, die sich ihrerseits auf ein aleatorisches Spiel einlassen müssen, zu Mitschöpfern eines filmischen Kunstwerkes, dessen je neue Zusammensetzung Groschup selbst aus der Hand gegeben hat – eine schöpferische Strategie, in der sich die Künstlerin substanziell gegenüber dem Schöpfungsprozess und auch dem ästhetischen Resultat zurücknimmt. Diese Strategie macht aus dem Kunstwerk einen sozialen Prozess, indem es Menschen aus dem Umfeld von Groschup in die ästhetische Arbeit involviert, um Bedeutung zu produzieren.

So ist mit *(JC{639})* ein vielschichtiges Kunstwerk entstanden, das, wenngleich zeitlich noch nicht abgeschlossen, weder von der Künstlerin selbst noch von den 89 Zufallshelfern inhaltlich determiniert ist. Letztlich bietet *(JC{639})* das Ergebnis einer durch und durch paradoxen Bemühung, nämlich den Zufall absichtsvoll wirken zu lassen.

Aus gestalttheoretischer Sicht stellt sich mit Blick auf *(JC{639})* die Frage nach dem Verhältnis von Teil und Ganzem. Denn anders als in einer klassischen Komposition mit absichtsvoller Anordnung etwa der musikalischen Sätze einer Symphonie, die nur im vorgesehenen analogen Ablauf ein ganzes Kunstwerk ergeben, fordert die aleatorische Zusammenstellung des Groschupschen Films unsere Vorstellung einer kohärenten Narration heraus, die wie auch immer ein sinnvolles Ganzes ergibt. Es gibt nicht den einen integren Film, sondern dieser wird als Form laufend neu zerlegt, mithin aufgelöst und wieder neu zusammengesetzt. Der Zufall selbst übernimmt die Rolle des Samplings bzw. des Remix. Damit relativiert die Vielfalt der Filmvariationen die Vorstellung von einem ebenso einmaligen wie originalen Kunstwerk. In ihrer Vervielfältigung relativieren und verstärken sich 89 Variationen wechselseitig ohne zwingenden Anfang und konsekutives Ende. In der Tat gelingt es Groschup, mit den bereits realisierten Filmfassungen je neue Bedeutungsschichten offenzulegen, indem die Sinnbausteine in ihrer Zusammenstellung immer wieder andere Bezüge und Spannungen erzeugen. Zugleich existiert keine Urfassung des Films, wonach die folgenden Filme lediglich nachgeordnete Ableitungen wären, sondern es gibt lediglich eine zeitlich erste Fassung, die mit ihren folgenden Variationen gleichberechtigt erscheint.

Jedenfalls fordert Groschups ästhetische Grammatik des Zufalls den Begriff der Einheit wie auch der Ganzheit eines Kunstwerks heraus. Die Künstlerin bricht mit dem klassischen Werkbegriff, dessen geschlossene Einheit sie in Richtung einer vielschichtigen Offenheit aufbricht. Die einzelnen Filmfassungen erscheinen wie offene Hybride, die in je neuer formaler Komposition einen je neuen Inhalt ergeben. Zugleich stellt die Künstlerin mit den aleatorisch ermittelten Fassungen von *(JC{639})* herkömmliche narrative Strukturen auf den Kopf, die erzählerische Sequenzen gewissen Dramaturgien unterwerfen – mit dem Ziel einer kohärent erzählten Geschichte. Mit ihrer Absage an eine herkömmliche Narrationsweise verweigert sich Groschup auch den verborgenen sinnstiftenden Geschichtsphilosophien zumindest der Moderne, die im gesetzesmäßigen linearen Fortschritt das Happy End von Geschichten und selbst von Geschichte erblickt.



Abb. 5
(JC{639}) #1–89, seit 2012
 70-Kanal-Filminstallation mit Ton
 Loop 29:14 min
 Werkzyklus in Progress
 a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN²/ASLSP«,
seit 2005
 (Ausstellungsansicht, Detail)

In der Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen den Teilen und dem Ganzen zeigt sich (*JC{639}*) nicht zuletzt auch ein ästhetisches Experiment zur Qualität von Zeit selbst. Nicht zufällig beschäftigt sich die philosophische Phänomenologie der Zeit insbesondere mit Musik, bei der sich die Frage der Kohärenz, Einheit und Ganzheit der Töne stellt, die etwa eine Melodie bilden. Wie Musik stellt auch der Film eine Kunstform der Zeit dar. Nach dem Vorbild von Edmund Husserl lässt sich das visuelle Erfassen einer Groschupschen Filmvariation mit den Begriffen der die vorangegangenen Bilder behaltenden „Retention“ und der die kommenden Bilder vorwegnehmenden „Pro-tention“ beschreiben.⁶ Und beide Erstreckungen in der Zeit synthetisieren sich jeweils im Moment der Gegenwart. Groschup lädt die Betrachter ihrer Filmvariationen dazu ein, in der visuellen Erfahrung Zeit im Fluss der einzelnen Variationen immer neu zu erfahren – mit je anderen Dynamiken, erzählerischen Folgen, Intervallen oder gar Pausen.

Den Betrachter:innen des Groschupschen Filmwerks mutet die Künstlerin die Rolle einer rezeptionsästhetischen Sinnproduktion zu – denn erst im Schauen entsteht Bedeutung. Diese Zumutung verdammt indes nicht zu einer schicksalhaften Auslieferung an eine ästhetische Kontingenz, sondern verspricht eher eine Begegnung mit der antiken Göttin der Fortuna, die mit dem Zufall auch das Glück verheißt, in unserem Fall das Glück einer ästhetischen Begegnung.

Im engeren Rahmen läuft die Entwicklung von (*JC{639}*) auf ein Kunstwerk hinaus, das aus 89 gleichrangigen Variationen besteht. Mit der zeitlichen Dimension, dass Groschups Filmwerk sich erst über Jahre entwickelt, reflektiert der Entstehungsprozess auch die Dauer des so lange währenden Referenzprojekts in Halberstadt. Groschup schafft schrittweise ein Werk, das über die 89 Filmfassungen auch zahlreiche weitere Filiationen erlebt – mit dem Ergebnis eines Gesamtkunstwerks sui generis, das eine soziale Plastik eigener Güte hervorbringt. Denn im referenziellen Horizont von (*JC{639}*) erstreckt sich das Halberstädter Projekt auf 639 Jahre – ein Projekt, das auf seine Weise die Dimensionen von Zeit, Dauer und Ewigkeit erkundet in Licht einer hörenden und erlebenden Zeitzeugenschaft transgenerationaler Natur.

Die Grammatik der Kombinatorik

Als eine weitere ästhetische Strategie, die sich im künstlerischen Œuvre von Groschup ausmachen lässt, sei nun der Blick auf den Werkzyklus der *213 Taschentücher der Liebe* (f.n. Ramon Llull) gerichtet, hinter dem sich eine Grammatik der Kombinatorik verbirgt. Denn die Gedichte, welche die Künstlerin in Stofftaschentücher stickt, folgen nicht allein der freien poetischen Imagination, sondern gehorchen dem rigiden Regelwerk einer Kombinatorik als einem besonderen poetischen Verfahren. Diente im Zufallsprojekt der Komponist Cage zur Anregung, liefert im Fall der Kombinatorik der mittelalterliche Philosoph, Theologe und Grammatiker Ramon Llull den Ausgangspunkt.⁷ Nach dem Vorbild der *Ars Magna* von Llull hat sich Groschup eine kombinatorische Scheibe erarbeitet, die ihr schematisch ein gewisses Wort- und Begriffsrepertoire zur Abfassung ihrer Gedichte auferlegt (Abb. 6–7, S. 19–21).⁸ Mehr noch: Die Kombinatorik schreibt je neue Begriffsabfolgen vor, mit der sie dann zu operieren hat. Hatte Llull mit seiner Kombinatorik gehofft, unwiderlegbare logische, kurzum wahre Aussagen zu generieren, die der christlichen Missionierung von Nichtgläubigen dienen sollten, experimentiert Groschup mit der ästhetischen Überzeugungskraft der kombinatorischen Poesie. Dabei stellt dieserart Dichtung keine Erfindung der Gegenwart dar, sondern kann auf eine historische Entwicklung zurückblicken, die eine Hochphase im deutschen Barock erlebte. Hierzulande war es Gottfried Wilhelm Leibniz, der in seiner Schrift *De arte combinatoria* über ein



Abb. 6
Hommage à Ramon Llull & die »Ars Combinatoria«, 2019
Drehscheibenobjekt zum Werkzyklus
213 Taschentücher der Liebe
(f.n. Ramon Llull)
Textil/Textobjekte
(Ausstellungsansicht)



Abb. 7
im Vordergrund
213 Taschentücher der Liebe
(f. n. Ramon Llull), 2018–2022
Textil/Textobjekte
(Installationsansicht)



Abb. 8
freudige Poesie, 2018
Taschentuch #1 a. d. Werkzyklus
213 Taschentücher der Liebe (f. n. Ramon Llull), 2018–2022
Textil/Textobjekte

Alphabet menschlichen Denkens nachdachte.⁹ Wie schon Llull ging es Leibniz um eine kognitive Grammatik, die ihre Bedeutung aus der Kombination gewisser Begriffe bezieht, die wiederum aus Kombinationen von Buchstaben bestehen. Die Kombinatorik erlaubte nach Leibniz gleichermaßen die Synthese wie die Analyse denkerischer Vorgänge, damit eine Einsicht in die Entstehung von Sinn und Bedeutung. In den weiteren Kontext der Kombinatorik gehören auch die Prinzipien der Permutation und Variation. Ist der Begriff der ‚Variation‘ leicht verständlich, verbirgt sich hinter ‚Permutation‘ eine regelhafte Anordnung von Elementen, die jedoch wieder in Unordnung geraten kann.

Näher an unserer Gegenwart befindet sich die Position von Abraham A. Moles, der 1962 ein *erstes manifest der permutationellen kunst* vorgelegt hat.¹⁰ Darin fasst er ‚Permutation‘ als die „kombinatorik einfacher elemente mit begrenzter verschiedenheit“, „die der wahrnehmung die unermeßlichkeit des feldes der möglichkeiten öffnet“. ¹¹ Moles begriff „die permutationelle kunst“ als „das produkt des übergangs von einer analytischen zu einer synthetischen welt“. ¹² Zugleich war ihm die Permutation ein „wesentlicher instinkt des rationalen denkens“. ¹³ Moles assoziierte jedoch mit der Permutation ein grundlegend spielerisches Moment – ein Gedanke, den Sabine Groschup sicherlich gutheißen würde.

Blicken wir etwas näher auf die kombinatorische Strategie der österreichischen Künstlerin. Groschup arbeitet in Anlehnung an Llull mit einem Papierkreis, der in konzentrischer Anordnung drei drehbare Kreisscheiben enthält, die durch Verdrehen je neue Buchstabenkombinationen hervorbringen, die sich mithilfe einer Linie ablesen lassen. Die einzelnen Buchstaben kodieren dabei bestimmte Begriffe. So stehen etwa ein „C“ für „Freude“, „I“ für „Poesie“ und „F“ für „Schmerz“. Den einzelnen Buchstaben lassen sich dann bestimmten Fragen zuordnen, die in einem Fragewort ausgedrückt sind. So ordnete Groschup in einem Gedicht vom 21. April 2018 der „Freude“ das Fragewort „Was“, der „Poesie“ das Fragewort „Wo“ und dem „Schmerz“ die Frage „Wie groß“ zu. Das aus dieser Kombination entstandene Gedicht liest sich folgendermaßen:

**„freudige Poesie
in Träumen
selbst im größten
Schmerz der Liebe“¹⁴**

Nach der Verfertigung des Gedichtes überträgt die Künstlerin das Poem auf ein Stofftaschentuch. Dies geschieht, indem Groschup das Gedicht mit Garn in wechselnden Rottönen auf den textilen Untergrund stickt. Am Ende steht aber nicht nur das Gedicht in einer Schreibschrift auf dem Taschentuch, sondern in Grau-Blautönen zugleich auch der oben erläuterte Code – im vorliegenden Beispiel „CIF“ –, der zur Entstehung des Gedichts geführt hat (Abb. 8, S. 22).

Die Stickerei auf dem hauchdünnen Taschentuch, das oftmals auch durch einen Farbrahmen oder auch eine Stickerei eingefasst ist, lässt das Gedicht mit seinem beinahe plastischen Schriftbild wie ein Autograf der besonderen Art erscheinen. Nur dass die Handschrift nicht auf ein Schreibwerkzeug zurückgeht, sondern auf Nadel und Garn. Die Rückseite des Taschentuchs zeigt sich nicht weniger eindringlich, weil sich dort das Gedicht als Negativ abbildet, erweitert durch Garnreste, die nicht versäubert oder versäumt sind.

Beim Versuch der Einordnung der *Taschentücher der Liebe* taucht unweigerlich die Frage auf, ob es sich dabei um eine Schrift oder um ein Bild im Sinne einer Schriftkunst handelt. Mehr noch ist zu fragen, wie sich Form und Inhalt zueinander verhalten. Die eher mechanisch wirkende Erarbeitung des Sprachmaterials für das jeweilige Gedicht, das seinen jeweiligen Code wie eine DNA offenlegt, rückt das formale Prinzip der Entstehung in den Vordergrund, das *prima facie* die Freiheit des dichterischen Ausdrucks einzuschränken scheint. Philosophisch betrachtet, stoßen hier die Freiheit heischende Fantasie und die regelhafte Notwendigkeit aufeinander. Ebenso konträr scheinen die vielleicht heißen Empfindungen der Liebe zu der mathematisch-kühlen Zwangsläufigkeit der Kombinatorik zu liegen. Die Lösung dieser Widersprüche kann im Grunde nur in den auch formal triftigen Gedichten selbst liegen, die gleichermaßen mit ihren inhaltlichen Anspielungen überzeugen.

Richtet sich der Blick jenseits der konkreten Gedichtinhalte auf den ästhetischen Ansatz der in Rede stehenden Poesie, handelt Groschup von zwei wesentlichen Gegenständen, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind: zum einen vom Thema der Liebe und zum anderen vom Thema der Sprache, die sich in ihrer Regelhaftigkeit gleichsam selbst vorstellt. Wie sich schon bei der Untersuchung der Grammatik des Zufalls gezeigt hat, wendet sich auch die Grammatik der Kombinatorik in Groschups Werk gegen die Konzeption der genialischen Künstlernatur, die vorbehaltlos aus sich selbst heraus schöpft. Im Einklang mit den Erkenntnissen des (Post-)Strukturalismus führt Groschup die Regelhaftigkeit von Sprache vor Augen, die als komplexes System von Zeichen dem individuellen Genie vorausläuft. Derrida sprach konträr zu Martin Heideggers Feststellung der Seinsvergessenheit von der Schriftvergessenheit des abendländischen Denkens. Groschup arbeitet in diesem Sinne poetologisch, indem sie im Schreiben von Literatur die Logik des Schreibens selbst zum Thema macht.¹⁵

Die bewusste Verlangsamung in der analogen Verfertigung der Worte durch die Handstickerei mag die kreative Mühsamkeit der Literaturproduktion in Erinnerung rufen. Gleichsam in Zeitlupe fügt die Künstlerin ein Wort an das nächste. Die bisweilen zum neuen Wortangang erfolgenden Farbwechsel heben den Elementcharakter einzelner sprachlicher Begriffe noch eigens hervor. Materialästhetisch rücken die zum Einsatz kommenden textilen Materialien in den Vordergrund. Die bei genauer Betrachtung sichtbaren Fasern des gestickten Garnes erhellen, dass die lyrisch vgetragenen Worte in einzelne Faserstränge zerfallen, die sich ihrerseits in gewisser Spannung über das Textil des Taschentuchs erstrecken (Abb. 9, 40–41, S. 25, 69). Die Stiche selbst durchstechen den gewebten Bildgrund. In der Vor- und Rückwärtsbewegung des Stickens schreibt sich die Lyrik fort: Wort für Wort. Jedes Gedicht zeugt von der charakteristischen textilen Handschrift der Künstlerin. Das Taschentuch als Bildgrund ist gleichfalls materialästhetisch aufschlussreich. Als Gewebe liefert es die Textur für den Text. Die Feinheit und Zartheit des Materials unterstreichen die poetische Fragilität der lyrischen Sprache. Das vorherrschende Weiß erinnert an Leinwand oder Papier als Bild- bzw. Schriftgrund. Der oftmals vorhandene Farbstreifen, der das Taschentuch umrandet, oder auch eine rundumlaufende Spitze wirken wie ein natürlicher Rahmen für das Schrift-Bild.

Mit dem kulturellen Gebrauch des Taschentuchs, das im Prozess der Zivilisation zunehmende Bedeutung erlangte, verknüpft sich darüber hinaus die Bedeutungsdimension menschlicher Emotionen. Wenn Tränen zu trocknen sind oder wenn bei Angst oder Anstrengung Schweiß vom Gesicht zu wischen ist, kommen Taschentücher zum Einsatz. Sie dienen in verletzlichen Situationen oder in Momenten der Scham dazu, die Contenance wiederzugewinnen – eine Contenance, die zutiefst mit der willentlichen Beherrschung der menschlichen Gesichtszüge zu tun hat. Der Konnex

Abb. 9
Welch Klang!, 2019
Taschentuch #9 a. d. Werkzyklus
213 Taschentücher der Liebe
(f. n. Ramon Llull), 2018–2022
Textil/Textobjekte



mit basalen menschlichen Gefühlen hat auch dazu beigetragen, dass Taschentücher in Werken der Literatur- und der Operngeschichte wiederholt als Symbole etwa der Treue oder Untreue figurieren oder allgemeiner gesprochen als Erinnerungszeichen dienen. In Momenten des Abschieds oder der Begrüßung kommen Taschentücher zum Einsatz, indem sie die winkende Hand gestisch erweitern und dadurch wiederum einem bewegten Gefühl Ausdruck verleihen.

Im Zusammenhang mit den von Groschup bestickten Taschentüchern fällt noch ins Gewicht, dass es sich dabei um Schenkungen der Familie, von Freunden oder Bekannten handelt. Diese Tücher haben wie historische Speicher Emotionen verschiedenster Art aufgenommen. Ein bisweilen vorkommendes Monogramm unterstreicht die individuelle Gabe. Manche von Groschups Gedichten reagieren sogar auf den Schenker. Schließlich: So individuell die als Bildgrund verwendeten Taschentücher auch sein mögen – im Grunde stellen sie Gebrauchsgegenstände des Alltags dar, die jedoch mit ihrer eingestickten Lyrik in Form und Inhalten in die Außeralltäglichkeit der Kunst verweisen.

Semantische Anleihen nehmen die Groschupschen Taschentücher der Liebe schließlich auch bei sogenannten Spruchtüchern, einer Gattung materieller Kultur, die ebenfalls Textil und Schrift in sich vereint. Hierbei handelt es sich um Baumwoll- oder Leinentücher, in die bestimmte Sprüche wie etwa Haussegen, hausväterliche Weisheiten oder andere moralische Maximen gestickt sind – Sprüche, die bis heute in der Küche, im Wohn- oder Schlafzimmer hängen. Im Gegensatz dazu dienen Groschups Gedichte nicht der tugendhaften Belehrung. Sie ähneln in ihrer Kürze und Akzentuierung eher emblematischen Gedichten des Barock, getragen von einem Bedeutungsüberschwang, der allein der Liebe angemessen ist. Die iterierende Wiederholung von Begriffen wie ‚Herz‘ oder ‚Schmerz‘ ist der kombinatorischen Grundentscheidung geschuldet. Wie eine Litanei so variiert die Künstlerin in ihren Gedichten das Liebesthema, das sich mit all seinen Permutationen erst im Ganzen erschließt. Die gleichsam serielle Produktion der Gedichte kontrastiert mit ihrem so individuellen Bekenntniston. Groschups gewagte lyrische Sprache, die das intime Pathos nicht scheut, erinnert an hymnische Preisungen der ebenso unerschöpflichen wie unergründlichen Liebe.

Es lohnt in diesem Zusammenhang, nochmals mit Llull an den Ausgangspunkt der Groschupschen Liebeslyrik zu erinnern. Von dem mittelalterlichen Gelehrten stammt das Werk *Baum der Liebesphilosophie*, in dem der mystisch begabte Llull den lichten Freuden und dunklen Schmerzen der Liebe der Menschen zu Gott nachgeht, zu der die Liebe der irdisch Liebenden eine Analogie bildet.¹⁶ In seiner Schrift misst Llull die Höhen und Tiefen der Liebe aus. Es ist der Erkenntnis einträglich, die theologische Befangenheit des mittelalterlichen Gelehrten in Kauf zu nehmen, um dahinter den unbändigen Reichtum einer Ars Amatoria zu entdecken. So wenig es sich empfiehlt, Llull die Kennerschaft der Liebe abzusprechen, so naiv erschien es, die Groschupsche Sprache der Liebe als falsch verstandene Romantik zu deuten. Als Kunstwerke konfrontieren sie mit all den Tiefen und Untiefen des literarisch niemals zu Ende erzählten Phänomens der Liebe. Die *213 Taschentücher der Liebe* verkörpern jedoch keinen lyrischen Solitär, sondern finden einen Gegenpart in ihren *101 Taschentüchern der Tränen*,¹⁷ die wie die alttestamentarischen Psalmen Klage über die unleugbare Tristesse der Gegenwart anstimmen.

Die Taschentücher der Liebe jedoch handeln nicht nur von der Liebe, sondern auch von der Poesie, die sich wechselseitig beschreiben und durchdringen. Die häufig wiederkehrenden Metaphern aus der Musik rücken Groschup in eine orpheische Tradition – Orpheus als Symbolfigur für das Besingen von Liebe und Tod. Wie schwer gleichwohl sich Kunst und Liebe lesen und einem Nächsten



Abb. 10

213 Taschentücher der Liebe

(f. n. Ramon Llull), 2018–2022

Textil/Textobjekte

(Ausstellungsansicht)



kommunizieren lassen – davon zeugt Groschups ganz eigene textile Handschrift, die wie das Rätsel der Liebe immer neu zu entziffern ist. Mit der Poesie thematisieren Groschups *Taschentücher der Liebe* die Funktion der Sprache, deren Regelhaftigkeit die Künstlerin in der ihr eigenen Grammatik der Kombinatorik ebenso lyrisch wie nüchtern offenlegt – eine Sprache, die der individuellen Sprecherin oder dem einzelnen Sprecher prinzipiell vorgeschaltet ist. Die Sprache kommt in ihrer Grammatik gleichsam zu sich selbst. Indem Groschup ihre Autorenschaft partiell an genau diese Gesetzmäßigkeit der Sprache abgibt, nimmt sie sich als Autorin zurück und unterläuft so den klassischen Mythos von einer allseits originären Künstlerschaft. Selbst die Anzahl von *213 Gedichten der Liebe* ist nicht inhaltlich motiviert, sondern verdankt sich einer Zufallsoperation, der sich die Künstlerin mittels der kombinatorischen Scheibe unterzogen hat.

Die Grammatik der Verdopplung

Mit der ästhetischen Strategie der Verdopplung sei eine dritte künstlerische Grammatik angesprochen, die sich Groschup angelegen sein lässt. Diese Grammatik hat die Künstlerin in ihrer Augsburger Ausstellung zum Leitprinzip erhoben, wie bereits der Titel *DER DOPPELTE (T)RAUM* ankündigt. Groschup bringt dieses Prinzip zum Austrag mit einem raumgreifenden Kunstwerk, das im mehrfachen Sinne auf den vorhandenen Ausstellungsraum im Sinne einer Site-specific art reagiert. Groschup hat mit dem *DOPPELTEN (T)RAUM* ein surreales Bühnenszenario entworfen, innerhalb dessen ihr vielfältiges Kunstschaffen zur Anschauung kommt. Dafür hat sie im tim, das in einer ehemaligen Textilfabrik untergebracht ist, sechs jeweils zwölf Meter lange Stoffbahnen weben lassen, die als Bildträger dienen. Diese in Schwarz-Weiß gehaltenen Stoffbahnen spiegeln die realen Fensterfronten auf beidseits des 1000 Quadratmeter großen Ausstellungsraumes wider, die somit verdoppelt erscheinen (Abb. 11–12, S. 28–31). Es ist genau dieser Gestus der Verdoppelung als einer ästhetischen Strategie, die im Folgenden vertieft werden soll, um damit Groschups Kunst auf die Spur zu kommen. Die bildliche Verdopplung evoziert künstlerische Techniken wie der Nachbildung (Mimesis), des Kopierens, der Reproduktion, Vervielfältigung, Wiederholung, Serialität, des Zitats, der Adaption oder auch der Parodie. Und selbst der Traum arbeitet mit dem Prinzip der Verdoppelung bzw. Wiederholung der Realität.

Das klassische Verständnis von gegenständlicher Kunst ging davon aus, dass das Bild die Natur mimetisch nachahmt, ja ästhetisch mit ihr wetteifert. Es geht folglich von einer irgendwie gearteten Relation von Bild und Wirklichkeit aus, solange kein rein selbstreferentieller Kunstbegriff vorherrscht. Mit ihrer so bildhaften Reproduktion der Ausstellungswände spielt die Künstlerin gekonnt mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen der darstellerischen Mittel einerseits und des Dargestellten andererseits. Denn die ästhetische Inszenierung der Wirklichkeit gerät ebenso in den Blick wie die Wirklichkeit der künstlerischen Inszenierung.

Aber hinter der künstlerischen Abbildung und Vervielfältigung der fraglichen Wände verbirgt sich noch weit mehr. Denn diese künstlerische Verdopplung von Wirklichkeit stellt eine Herausforderung für die Realität dar, die sich selbst nicht mehr genug zu sein scheint. Die Verdopplung als Kopie oder Wiederholung von Wirklichkeit stellt sich in den Dienst von Ironie, Parodie oder Karikatur – als erführe die Realität eine narzisstische Kränkung an ihrem Double. Wie schon das Verhältnis von Vorbild und Abbild ein strukturelles Spannungsmoment enthält, so gleichermaßen die binnenästhetische Auseinandersetzung um Original und Kopie. Wird ein Text als Plagiat, wird ein Bild als Fälschung oder Kopie entlarvt, ist unweigerlich der Diskurs um das Original und seiner vermeintlich kategorialen Differenz zu dessen Reproduktion aufgerufen.

Groschup geht es jedoch gar nicht um den ontologischen Primat des Originals. Sie spielt die originale Wand als Vorbild keinesfalls gegen die abgebildeten Wände auf den Stoffbahnen aus, vielmehr fordert sie vom Betrachter, genau diese Relation in den Blick zu nehmen. Die bloße Abbildung ruft somit nicht etwas Abwesendes in Erinnerung, das auf einem inneren Vergleich angewiesen wäre, sondern führt in der Blickbeziehung zu den real existierenden Fensterfronten den Prozess der Bildwerdung vor Augen. Groschup demonstriert den basalen Modus von Kunst, die von Realität handelt. Diese Demonstration gerät umso eindringlicher, als die Künstlerin die erzeugten Bilder in all ihrer stofflich-textilen Materialität und damit in ihrer Artifizialität präsentiert. Die in Rede stehenden Stoffbahnen unterlaufen dreifach den Eindruck abbildhafter Illusion. In ihrer Stofflichkeit, in ihrer schwarz-weißen Farbreduktion sowie in ihrer Darstellungsweise, die auf der Rückseite die Vorderseite in umgekehrtem Schwarz-Weiß wiederholt, dekonstruieren sie sich als Bilder selbst, indem sie ihren Bildcharakter augenscheinlich zur Schau stellen.

Abb. 11
DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022
Bildwirkerei, 6-teilig (Detail)

Walter Benjamins 1935 erstmals erschienener Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hat am Beispiel des Massenmediums der Fotografie den Diskurs um Original und Kopie anschaulich gemacht – forderten doch die massenhaft zur Verfügung stehenden Abziehbilder den klassischen Kunstbegriff heraus, der allein auf der Aura eines zeitlich und örtlich einzigartigen Kunstwerks beruht.¹⁸ Benjamins Essay wäre jedoch missverstanden, würde man ihn nostalgisch hinsichtlich eines obsolet gewordenen Kunstverständnisses lesen. Denn Benjamin konnte wie dem Film so auch der seriell verfügbaren Fotografie mit dem ihr eigenen Ausdrucksvermögen einiges abgewinnen.

Groschups Stoffbahnen bilden jedoch die realen Wände nicht nur ab, sondern haben auch die Aufgabe, im Dienste einer technischen Reproduzierbarkeit die inneren Fensterfronten bildlich zu vervielfältigen – eine mediale Vervielfältigung, welche die Künstlerin in der Tradition der seriellen Kunst rückt. Andy Warhol hat mit seiner Kopier-Kunst dem Zeitalter industrieller Massenproduktion und populären Massenkonsums seine adäquate ästhetischen Form verliehen, die einen seriellen Charakter annehmen musste.¹⁹ Was bei Warhol Siebdrucke waren, bringt Groschup, in Stoffbahnen materialisiert, eindrucksvoll zum Ausdruck. Im Grunde stellen doch die heutigen Webmaschinen, welche die in Rede stehenden Textilien gefertigt haben, Kopiermaschinen eigener Güte dar. Die einzelnen Stoffbahnen mit ihren bildhaften Vorder- und Rückseiten sind ihrerseits in der Lage, die abgebildeten Wände zweimal zu verdoppeln.

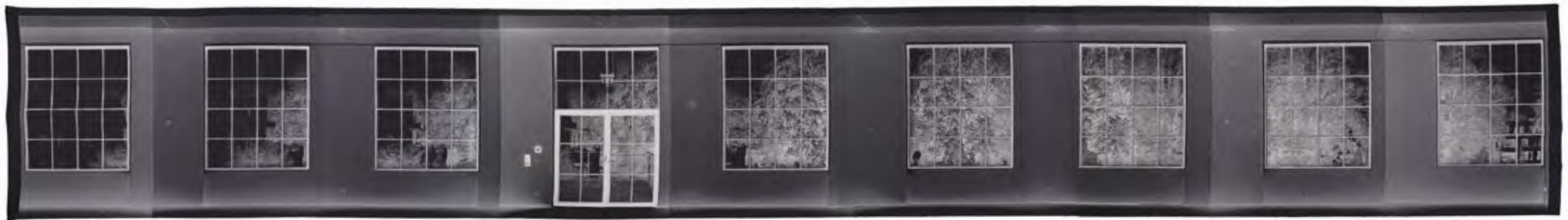
Weshalb aber dieses architektonische Sujet, das mit den beiden Seitenwänden keine prima vista bildwürdigen Gegenstände widerspiegelt? Groschup gelingt mit der bildlichen Thematisierung der Außenwände zweierlei: Zum einen holt sie den Blick nach draußen nach innen und erweist damit den gründerzeitlichen Fensterfronten mit ihren mehr oder weniger großen Glasflächen ihre Referenz. Zum anderen schafft sie mit den sechs großflächigen Stoffbahnen nicht nur Zonierungen der Ausstellungsgalerie, sondern erzeugt regelrechte Räume, die immer nach außen zu weisen scheinen. Hiermit löst Groschup ihren Ausstellungstitel in der Dimension des „doppelten Raums“ ein. Was aber, so ist zu fragen, hat es mit der Dimension des „doppelten Traums“ auf sich? Hier lohnt es sich, einer anderen semantischen Spur der Verdopplung zu folgen. Denn in dem bloßen Faktum der Vervielfachung des Raumes eignet den stofflichen Bildbahnen der Charakter des Absurden oder Surrealen. Die Kunst des Surrealismus, wie etwa im Medium Film, operiert häufig mit Verdopplungen und

Wiederholungen, wodurch sich Bild und Abbild wechselseitig infrage stellen. Der Surrealismus, diese avantgardistische Strömung in Kunst und Literatur, war es auch, die im Gefolge von Sigmund Freud dem Traum eine besondere ästhetische Wertigkeit zumaß. Mit der Nacht erkannten Künstler wie René Magritte, Max Ernst oder auch Man Ray die Möglichkeit, im Traum über Zwänge hinauszugehen. In seinem *Manifest des Surrealismus* von 1924 statuierte der französische Schriftsteller André Breton: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens.“²⁰ Weiter formulierte Breton, der die Dynamik des von Freud entdeckten Unterbewussten zu mobilisieren hoffte: „Man muß sich die Dichte des Traumes vor Augen halten. Im allgemeinen behalte ich nur, was von seinen äußersten Schichten stammt. Was ich mir besonders an ihm merken möchte, ist das, was beim Erwachen untergeht, alles, was nicht Tagesrest ist, dunkles Laub, dummes Gezweig. Aber ich ziehe es auch in der ‚Realität‘ vor, zu fallen.“²¹

Breton zielt auf ein komplexes Verhältnis von Traum und Wirklichkeit – jenseits von einer Abbildfunktion oder einer Geringschätzung der Nacht gegenüber dem Tag. Auch wenn das wache Gedächtnis des Tages für gewöhnlich die „die Einzelheiten des Traumes nur undeutlich nachzuzeichnen“ imstande ist, wodurch „diesem alle aktuelle Folgerichtigkeit“ genommen ist, misst Breton dem Traum eine viel größere wirklichkeitskonstitutive Funktion zu, um die Macht des Unterbewussten zu entfesseln.²² Der französische Schriftsteller fragte sich: „warum sollte ich dem Traum nicht zugestehen, was ich zuweilen der Wirklichkeit verweigere, jenen Wert der eigenen Gewißheit nämlich, der während der Traumspanne ganz und gar nicht von mir geleugnet wird?“ Breton wollte „vom Traum-Hinweis“ doch „noch mehr erwarten als von einem täglich wachsenden Bewußtseinsgrad“. ²³ Mehr noch: Der Traum verhiieß die „Lösung grundlegender Lebensfragen“, die doch im Traum und Wirklichkeit gleichermaßen von Bedeutung seien.²⁴ Denn, so fragte Breton: „Ist der Traum weniger pragmatisch als das übrige Leben?“²⁵

An Freud, der den Surrealismus angeregt hat, knüpft auch Jacques Lacan an, der im Sinne des Strukturalismus das Unbewusste auch des Traumes, der mit einem Wiederholungszwang im Bunde stehen konnte, als Sprache verstehen wollte.²⁶ Lacan ging davon aus, dass dem Analytiker ein traumartiges Verständnis des Unbewussten möglich sei, das er in seiner Spätphase sogar als das „eigentlich“ Reale begriff. Sabine Groschup, eine Verehrerin des Surrealen, entwirft in ihrer

Abb. 12
DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022
Bildwirkerei, 6-teilig (Detail)







vorhergehende Doppelseiten:
Abb. 13–14
DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022
Raumintervention
(Ausstellungsansichten)

Augsburger Ausstellung eine Raumbühne, die jederzeit in eine Traumbühne umschlagen kann. Denn der mittels der Bildbahnen entfaltete Traumraum erfährt eine Erweiterung durch sechs geheimnisvolle, für den äußeren Blick undurchdringliche hölzerne Häuser. Mit ihrer gekippten Geometrie und den dadurch verschobenen Perspektiven komplettieren sie das kulissenhafte Raumbild, das an eine dreidimensionale Verwirklichung eines der metaphysischen Bilder von Giorgio de Chirico denken lässt (Abb. 13–14, S. 32–35).²⁷

De Chirico selbst beschrieb als eine Motivation zu seiner Kunst ein gleichsam metaphysisches Erweckungserlebnis in Florenz 1909. „Da hatte ich den befremdlichen Eindruck, ich sähe jene Dinge zum ersten Mal.“²⁸ Groschups *DOPPELTER (T)RAUM* wäre in diesem Sinne ein Ort befremdlicher Erfahrung, die wie das Staunen als ein Beweggrund philosophischen Nachdenkens gelten kann. Ihre Installation im tim mag damit zu dem von Peter Sloterdijk beschriebenen Museum als Schule des Befremdens beitragen, das mit „Fremdheit und Firnis“ als Wirklichkeitserleben operiert.²⁹

Mit der österreichischen Künstlerin ließe sich trefflich darüber streiten, worin der substanziellere Wirklichkeitsgehalt zu suchen ist: im Fremden oder Vertrauten, im Traum oder in der Wirklichkeit. Slavoj Žižek hat die simple Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit gesprengt, indem er die Wirklichkeitsverweigerung des Realen hervorhebt, während doch der Traum die weit wirksamere Realität enthüllt.³⁰ Träume dienen in dieser Überlegung nicht zur Kompensation einer Wirklichkeit, sondern die Realität ermöglicht umgekehrt die Flucht vor der traumatischen Welt. Oder sinngemäß auf den Punkt gebracht: „Die Realität ist für diejenigen, die ihre Träume (das Reale, das sich in ihnen ankündigt) nicht aushalten.“³¹

Die künstlerische Sprache von Sabine Groschup

Der vorstehende Essay galt dem Bemühen, verschiedene ästhetische Verfahren von Sabine Groschup näher zu erkunden – Verfahren, die sich vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Herausforderungen für die Kunstproduktion der Gegenwart entfalten. In den Blick gerieten die künstlerischen Grammatiken des Zufalls, der Kombinatorik und der Verdopplung. Gemeinsam ist diesen Ordnungsprinzipien, dass sie allesamt sowohl den klassischen Künstler- als auch Werkbegriff aushebeln. Diese Feststellung kennzeichnet das Werk von Groschup als ein Œuvre, das von großer Sensibilität gegenüber der sozialen Situation in der gegenwärtigen Spätmoderne geprägt ist wie von einer poetologischen Wachsamkeit gegenüber den Möglichkeiten der Kunst selbst.

Indem sich Groschup in ihrem ästhetischen Schaffen wiederholt heteronomen Grammatiken überantwortet, legt sie ein Verständnis von Kunst an den Tag, die stets über die individuelle Verfügungsmacht des künstlerisch Schaffenden hinausweist. Die österreichische Künstlerin verbündet sich mit der Logik grammatikalischer Verfahren, mittels derer sie sich einer bisweilen fast arithmetischen Zwangsläufigkeit unterwirft. Es ist genau diese Regelhaftigkeit, die ihren kreativen Impuls anregt.

Die Betrachtung von Groschups ästhetischer Arbeitsweise als Sprache mit sehr dezidierten Grammatiken erlaubt, die ihrem Werk häufig inhärenten Überschreitungen, Vernetzungen und Bezugnahmen auf andere Künstler:innen als ein intertextuelles Verfahren zu beschreiben, das eine semantische Polyphonie erzeugt. Mit diesem Spiel der Bedeutungen verbindet sich immer wieder die Frage, wo die Groschupschen Kunstwerke beginnen und wo sie enden.



Abb. 15
o. T. (CLOUD_IMG_6093_29.05.21_09:50:12), 2022
a. d. Werkzyklus
I LOVE CLOUDS_IMG, seit 2011
Digitale Fotografie

Groschups ästhetische Grammatiken erschließen sich nicht zuletzt im Lichte des auf Ferdinand de Saussure zurückgehenden (Post-)Strukturalismus, der die Autorenschaft des Menschen als uneingeschränkten Herrschers über die Sprache infrage stellt. Die Sprache im Sinne des (Post-)Strukturalismus überfordert das Subjekt strukturell, das sich nämlich ihren Regeln unterwerfen muss, um Bedeutungen zu produzieren, die nie uneindeutig sind, sondern immer polyvalent bleiben. Sprache, so verstanden, ist ein soziales System, das dem individuellen Willen sprachlicher Nutzung vorausgeht. Die künstlerische Codierung von Bedeutung ist deshalb so komplex wie der semantische Decodierungsprozess, der im Grunde unabschließbar bleibt, worauf wiederum Derrida hingewiesen hat. Angesichts einer derart eigengesetzlichen Kunst stößt eine um Deutung bemühte Hermeneutik immer nur auf Spuren, die auf weitere Spuren verweisen – ad infinitum.

Inwieweit, lässt sich in diesem Kontext fragen, bleibt jedoch die künstlerisch-ästhetische Freiheit auf der Strecke, wenn die Künstlerin der regelhaften Notwendigkeiten im kreativen Prozess eine solche Wichtigkeit eingeräumt? Jedenfalls erscheint eine künstlerische Strategie, die über die Einhaltung von regelhaften Grammatiken kreative Freiheit herausfordert, wie ein Paradox – droht doch der Verlust der Freiheit, wenn sie an die Notwendigkeit gekettet ist. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass hier eine dialektische Dynamik zugange ist. Schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat für diesen Zusammenhang die Lösung vorgeschlagen, dass Freiheit genau in der Einsicht in die Notwendigkeit bestünde.³²

Im Gegensatz zu einer von instrumenteller Vernunft geprägten Konzeption des Menschen, die diesem die souveräne Autorenschaft über das eigene Leben überträgt, überschreitet Groschup die Konzeption individueller Freiheit und künstlerischen Ausdrucks gerade auch dadurch, dass sie wiederholt und systematisch Menschen aus ihrem Umfeld in die Entstehung und Produktion ihrer Kunst verstrickt. Wie sich jedoch bei dem auf Cage Bezug nehmenden Film (*JC{639}*) gezeigt hat, handeln auch die in die Groschupsche Kunst verwickelten Personen nicht als Agenten der Freiheit, sondern als Kollaborateure des Zufalls. Groschups Kunstwerke zeigen sich hier als ästhetische Produkte sozialer Verstrickung, angetrieben von einem Verständnis von der Kunst als einer Sprache, die einen eigenen agentiellen Charakter besitzt und dadurch den individuellen Schöpferwillen systematisch hintergeht.

Es ist gleichwohl kein resignatives, sondern ein offenes Sprachverständnis, das sich Groschup mithilfe ihrer ästhetischen Grammatiken angelegen sein lässt. Mit diesem offenen Kunstverständnis korrespondiert auch die Sympathie der Künstlerin für den Surrealismus, welcher der Bedeutung von Traumwelten huldigte. Über das Reale wölbt der Surrealismus das Phantasma, das schon in Groschups frühen Animationsfilmen sein ästhetisches Recht beansprucht. Das Phantasmatische folgt jedoch keiner Fluchtbewegung, es stellt auch keine Gegenwelt zur Wirklichkeit dar, sondern steigert komplementär das Ausdrucksvermögen der Künstlerin, die uns eine Ontologie zumutet, in der Grund und Abgrund oft nahe beieinander liegen. René Magritte, der seinerseits phantasmatischen Träumen huldigte, machte indes klar, dass er diese nicht als realitätsferne Abwendung von der Welt, sondern als eine tiefere Wirklichkeitserfahrung verstanden wissen wollte. „Wenn es sich in diesem Zusammenhang um Träume handelt, sind diese sehr verschieden von jenen, die wir im Schlaf haben. Es sind eher selbstgewollte Träume, in denen nichts so vage ist wie die Gefühle, die man hat, wenn man sich in den Schlaf flüchtet. Träume, die nicht einschläfern, sondern aufwecken wollen.“³³ Wenn „aufwecken“ mithin bedeutet, für die Erkenntnismöglichkeiten von Kunst zu sensibilisieren, böte Magrittes Wort eine treffende Beschreibung von Sabine Groschups Kunst im Allgemeinen und von ihrem *DOPPELTEN (T)RAUM* im Besonderen.

Jedenfalls setzt ihr *DOPPELTER (T)RAUM* ein spannungsreiches Wechselspiel von Realität und Traum in Gang. In verschiedensten künstlerischen Genres, die von der Malerei, Textilkunst und filmischem Schaffen über plastische Arbeiten hin zu Raum- und Klanginstallationen reichen, lotet Groschup die verschiedenerlei Grenzen aus: zwischen Wirklichkeit und Traum, Bewusstem und Unbewusstem, Außen und Innen, Distinktem und Diffusem, Vertrautheit und Befremden, Ruhe und Beunruhigung – allesamt dialektische Pole, die jeweils in ihr Gegenteil kippen können. Die Augsburger Ausstellung weckte die Lust, dieses ästhetische Spiel mit der Wirklichkeit zu spielen – nach Regeln, die für das ludische Handeln jenen Ernst einfordern, welcher der Ernst der Freiheit ist.

- 1 Stuart Hall, „Ethnizität: Identität und Differenz“, in: Jan Engelmann, (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies–Reader*, Frankfurt/M. 1999, S. 83-98; Ders., „Kulturelle Identität und Globalisierung“, in: Karl H. Hörning, Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/M. 1999, S. 393–442.
- 2 Vgl. Sabine Groschup, Georg Weckwerth (Hg.), (*JC{639}*). *Ein Film in 89 Zufallsvariationen zu John Cages ORGAN2 in der St. Burchardi Kirche in Halberstadt. Von Sabine Groschup*, Holzhausen 2013; Wolfgang Meighörner u. a. (Hg.), *Sabine Groschup (JC{639}) 1/2 Edition etc.: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, 4. März–12. Juni 2016, Innsbruck 2016.
- 3 John Cage zitiert nach Wolf Frobenius, „Aleatorisch, Aleatorik“, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1975, S. 30–43, hier S. 36.
- 4 John Cage zitiert nach Klaus Ebbeke, „Aleatorik“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 1, 2. Aufl. Kassel u. a. 1994, Sp. 435–445, hier Sp. 442.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, 3. Aufl. Tübingen 2000.
- 7 Vgl. Diane Doucet-Rosenstein, *Die Kombinatorik als Methode der Wissenschaften bei Raimund Lull und G.W. Leibniz*, Diss. München 1981.
- 8 Vgl. die Broschüre zur von Amador Vega, Peter Weibel, Siegfried Zielinski und Bettina Korintenberg kuratierten ZKM-Ausstellung, in der Sabine Groschup mit ihren auf Lull bezogenen Arbeiten vertreten war: ZKM Karlsruhe (Hg.) *DIA-LOGOS. Die Kunst des Kombinierens*, 2018, verfügbar in: <https://zkm.de/de/ausstellung/2018/03/dia-logos>, aufgerufen am 13.07.2022. Vgl. zum weiteren Kontext: Amador Vega, Peter Weibel, Siegfried Zielinski (Hg.), *Dia-Logos. Ramon Lull's Method of Thought and Artistic Practice*, Minneapolis 2019.
- 9 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Dissertatio de arte combinatoria*, Leipzig 1666.
- 10 Abraham A. Moles, *erstes manifest der permutationellen kunst*, Übersetzung aus dem Französischen von Monika Bense, Renate Kübler, Elisabeth Walther, hg. von Max Bense, Elisabeth Walther, edition rot, text 8, Stuttgart 1962, S. 1.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ein Transkript der *213 Taschentücher der Liebe* liegt im tim als digitale Kopie vor.
- 15 Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Übersetzung aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt/M. 1974.
- 16 Vgl. Ramon Lull, *Arbre de filosofia d'amor*, Barcelona 1980.
- 17 Ein Transkript der *101 Taschentücher der Tränen* liegt im tim als digitale Kopie vor.
- 18 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Werkausgabe, Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwepperrhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 431–469.
- 19 Vgl. Annette Löseke, *Andy Warhols serielle Porträts: Jackie Kennedy – Marilyn Monroe – Liz Taylor – Ethel Scull; Bildbegriff und Porträtkonzept der frühen 1960er Jahre*, Hildesheim u.a. 2013; Katharina Sykora, Das Phänomen des Seriellen in der Kunst: Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983.
- 20 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus 1924“, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Übersetzung aus dem Französischen von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 11–29, hier S. 26–27.
- 21 Ebd., S. 29.
- 22 Ebd., S. 16.
- 23 Ebd., S. 17.
- 24 Ebd., S. 17.
- 25 Ebd., S. 17.
- 26 Vgl. Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewußte: Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1986.
- 27 Vgl. Wieland Schmied, *Giorgio de Chirico: Die beunruhigenden Musen. Eine Kunstmonographie*, Frankfurt/M. 1993.
- 28 Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, hg. von Wieland Schmied, Übersetzung aus dem Italienischen von Anton Henze, Berlin 1973, S. 16.
- 29 Peter Sloterdijk, „Museum – Schule des Befremdens“, in: Ders., *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Frankfurt/M. 2014, S. 354–370, hier S. 354–358.
- 30 Slavoj Žižek, *Lacan. Eine Einführung*, Übersetzung aus dem Englischen von Karen Genschow, Alexander Roesler, 7. Aufl. Frankfurt/M. 2021, S. 59–83.
- 31 Ebd., S. 80.
- 32 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2014 (Erstauflage 1830), S. 302.
- 33 Zitiert nach Uwe M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, Köln 1973, S. 101.

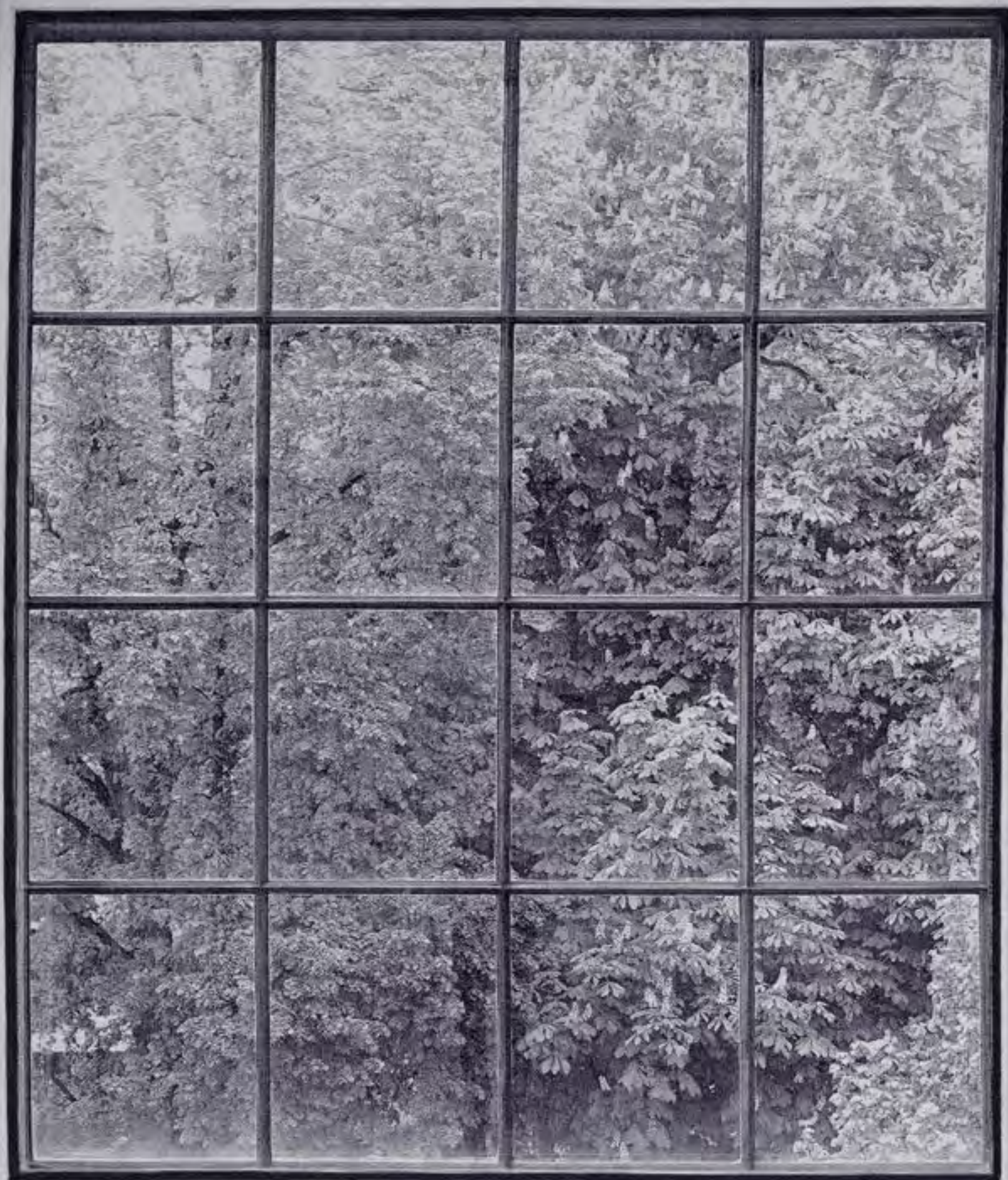
Folgende Doppelseite:

Abb. 16

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Bildwirkerei, 6-teilig

(Detail)



DER DOPPELTE (T)RAUM ZU DEN KÜNSTLERISCHEN ORDNUNGSSYSTEMEN VON SABINE GROSCHUP

Silvia Eiblmayr

Der Tod reist mit

Sabine Groschup
a. 101 Taschentücher der Tränen
Dezember 2016

*Ich glaube nicht, daß der Traum geradewegs das Gegenteil des Denkens ist.
Was ich von ihm weiß, läßt mich eher vermuten, dass er eigentlich nur eine freiere
und offenere Form des Denkens ist. Träumen und Denken – das sind die beiden Seiten
ein- und derselben Sache, die Vorder- und Rückseite eines Stoffes, wobei der Traum
die Seite ausmacht, wo das Gewebe üppiger und weitmaschiger ist, und der Gedanke
die Seite mit dem schlichteren, aber festeren Gewebe.*

Pierre Reverdy¹

In einer Zeit, in der in der Ukraine alle Arten von Räumen, darunter auch solche für die Kunst, zu Produktionsstätten umfunktioniert wurden, in denen hunderte Menschen, zum Großteil Frauen, Kleider in Streifen schneiden um daraus Tarnnetze zu knüpfen, und in den Modesalons Splitter-schutzwesten genäht werden, erhält die Metapher „DER DOPPELTE (T)RAUM“ als Titel für Sabine Groschups Einzelausstellung im tim ein schreckensvolles, tödliches Vorzeichen. Die Bilder von diesen nun kriegstechnischen Werkstätten mit den hochgezogenen textilen Wänden, an denen gearbeitet wird, lassen den konzeptuell geprägten Blick ganz momentan an Kunst denken und vermitteln hier auf tragische Weise welche fundamentale Bedeutung dem Textilien als verbindendes Medium zwischen sozialer und künstlerischer Praxis zukommt.

Für Sabine Groschup ist das spartenübergreifende Denken grundlegend für ihre Kunst. Das betrifft sowohl die Medien und Materialien, mit denen sie arbeitet, als auch die Themen, denen sie sich widmet. Unter ihrem poetisch-kritischen, auch historisch geschulten Auge unterzieht sie das Gesellschaftliche und Alltagskulturelle ihrer vielschichtigen medialen, nicht zuletzt auch technischen



Reflexion, sei es im Film, im Video, in der Skulptur, im Umgang mit dem Textilien nicht weniger als mit der Schrift oder den Tönen. Ein gebrauchtes, mit Text besticktes Stofftaschentuch, ein Vogelkäfing mit einer in einem Kissen versteckten Überwachungskamera, mönchsartige Gestalten in exquisiten farbigen Gewändern, oder aber historische Rückgriffe, wie z. B. auf die *Pittura metafisica* Giorgio de Chiricos oder die sprachkombinatorische Methode des mittelalterlichen Philosophen Ramon Llull, – um nur einige in dieser Ausstellung vertretene Arbeiten zu nennen – sie alle bezeugen die große Vielfalt ihrer Ansätze. Groschups stets emphatischer und sensibler Zugang zu den Dingen und zu den Stoffen, die sie bearbeitet – dies durchaus auch im wörtlichen Sinn – hat immer eine philosophische, vielfach dunkle und geheimnisvolle Seite, die mit dem Ausstellungstitel *DER DOPPELTE (T)RAUM* auch angesprochen wird.

Das Museum tim, eine Institution, in der sich die Geschichte und Gegenwart textiler Produktion mit aktueller künstlerischer Praxis verschränken, wird für Groschup zum exemplarischen Aufführungsort ihres Konzepts, das in ihrer Logik auch die Raumgestaltung mit einschließt. Zum einen strukturiert sie die von zwei zarten Säulenreihen gestützte ehemalige Industriehalle im Obergeschoß des Gebäudes durch textile Bahnen, die in den Webereiwerkstätten des tim produziert wurden. Je sechs zwölf Meter lange Stoffbahnen führen von den Außenwänden her schräg in fluchtender Perspektive in den Raum um dann in diesem Gefüge die „Häuser“ für ihre Videoinstallationen zu positionieren (Abb. 17–20, S. 43–47). Mit diesem „Straßen“-Szenario bringt Groschup de Chirico ganz direkt ins Spiel und schlägt damit einen Bogen zurück zu den Anfängen der avantgardistischen Moderne. De Chiricos knapp vor und während des Ersten Weltkriegs entstandene *Pittura metafisica* mit ihren leblos erstarrten und in paradoxen Perspektiven konstruierten städti-

Abb. 17

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Raumintervention

(Ausstellungsansicht)

Abb. 18

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Raumintervention

(Ausstellungsansicht)

schen Schauplätzen fingen eine einzigartige Stimmung von Angst, Rätselhaftigkeit und Melancholie ein, an die anzuknüpfen Groschups Ziel ist. Für die Gestaltung der „Häuser“ wurde folglich mit der Fakultät Architektur & Bauwesen an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Augsburg ein Studienprojekt initiiert, dessen Aufgabe darin bestand, diese mit Bezug zu de Chiricos fragmentierten Stadtarchitekturen zu entwerfen.² Diese aus Holz gezimmerten und in Anlehnung an de Chiricos Farben gestrichenen „Häuser“, die zudem „unmögliche“ Schattenrisse werfen, nehmen jedoch nicht allein Anleihen bei der *Pittura metafisica*, sondern, in einem weiteren historisch-reflexiven Schnitt, auch bei einer notorischen Ikone der Faschistischen Architektur Italiens, dem Mussolini und seiner Herrschaft gewidmeten monumentalen Palazzo della Civiltà Italiana (1943) in Rom.³ De Chiricos verstörende Perspektiven wurden insofern auf die „Häuser“ übertragen, dass sie unterschiedliche Höhen erhielten und ihre Achsen gekippt wurden. Sie scheinen dadurch in eine bedrohliche Schräglage geraten zu sein und gleichsam den Boden unter den Füßen zu verlieren, womit sie an die einzelnen Phasen eines sinkenden Schiffes erinnern, das zunehmend unter



Abb. 19

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Raumintervention

(Ausstellungsansicht)

der Oberfläche verschwindet (Abb. 17, S. 43). Die stereotypen, mit wenigen Ausnahmen blinden Fensterreihen an den Außenfassaden der „Häuser“ wiederum zitieren die Reihung der Bogenarkaden des faschistischen „Palazzo“, wodurch der Rückgriff auf de Chirico auch eine wichtige symbolische Brechung erfährt.

Das zweite Element in Groschups „metaphysischer“ Rauminszenierung bilden dann die textilen Wände, die im Ausstellungsraum ein leicht labyrinthisches System von „Straßen“ und „Plätzen“ definieren, durch das die Besucher:innen ihren Weg finden müssen. Und hier führt Groschup noch eine zusätzliche Irritation ein: Die insgesamt sechs 12 Meter langen und 170 cm breiten Stoffbahnen, die mit einem variierenden Bodenabstand in den Raum gespannt sind, zeigen als Webmuster die von der Künstlerin fotografierten Innenseiten der Längswände der Halle, zum einen die Wand mit Blick durch die Fenster in den begrünten Außenraum, zum anderen die Fensternischen aufweisende fensterlose Wand gegenüber (Abb. 19, S. 45). Diese textilen Wandrapporte sind im Maßstab 1:1





vorhergehende Doppelseite:

Abb. 20

DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022

Raumintervention

(Ausstellungsansicht)

wiedergegeben, jedoch nicht in Farbe, sondern schwarz-weiß. Groschup durchquert hier in knappen dialektischen Schritten gewissermaßen die Geschichte des 20. Jahrhunderts: Sie projiziert die typische Architektur des industriellen Produktionsraums, in dem früher die Webmaschinen standen, nun in Fragmenten zurück in den scheinbar neutralen Ausstellungsraum des postindustriellen Zeitalters. Die eingezogenen Stoffbahnen mit ihren Webmustern haben noch einen weiteren medialen Verfremdungseffekt – sie wirken als stammten sie aus dem Set eines frühen Schwarz-Weiß-Films, verstärkt durch die Positiv-Negativ-Analogie zwischen dem fotografischen oder filmischen Verfahren und jenem der hier angewandten Webtechnik bzw. Bildwirkerei.

Mit den textilen Raumteilern spricht Groschup implizit einen Diskurs an, der in der Architektur der Moderne über den Topos der „Weißen Wände“ geführt wurde, (und in der Folge auch den „White Cube“ als „idealen“ Ausstellungsraum hervorgebracht hat). Mark Wigley legt dar, wie die „Weißen Wände“ (White Walls) in der Theorie Le Corbusiers zum Symbol für die (männliche) „Rationalität“ und „Reinheit“ der modernen Zivilisation deklariert wurden und wie sich das strahlende Weiß der Wände mit einer Idee der „Immaterialität des reinen Sehens“ verbindet; Wigley zeigt in seiner Analyse jedoch, wie dieser Diskurs ganz eng mit dem der Mode verknüpft ist, und demnach, als ein Widerspruch in sich, mit der Materialität der Bekleidung.⁵ Exemplarisch für die Moderne steht hier das einfach geschnittene weiße Männerhemd, während dessen Gegenpol die „Verführungen“ der Frauenkleider mit ihren Ornamenten, Stickereien, Federn, Rüschen etc. bilden, in dieser Debatte gleichsam der Inbegriff alles „Weiblichen“.⁶

Groschups Inszenierung manifestiert sich hier gleichsam als Antithese. In ihrem textilen Parcours der fragmentierten, in den Raum gespiegelten Innenwände, (die realen Fenster wurden blickdicht gemacht), werden die Betrachter:innen sowohl materiell als auch visuell vereinnahmt und „kippen“ – wie in einem Traum – von einer Sequenz in die nächste. So blockieren nicht nur die farbigen „Häuser“ den Weg und die Sicht, auch ein originaler Grenzbalken mit einer Klanginstallation schiebt sich dazwischen, während am anderen Ende der Halle das wandfüllende Foto eines städtischen Himmels den Blick in einen illusionären Außenraum zieht (Abb. 20, S. 46–47).

An verschiedenen Stellen platzierte Groschup in Dreiergruppen ihre „Kapuzenfiguren“, nicht zuletzt eine Referenz an de Chiricos mechanistische Mannequins, die sie jedoch transformiert hat. In der Serie *Sweet Lady of Darkess* (begonnen 2009) betreten mit extravaganten Namen versehene (*Roguish Lady*, *Drive out Lady*), höchst theatralische Gestalten die Bühne, die in farbenprächtige, von der Künstlerin selbst genähte und mit allen Arten von Verzierungen wie Perlenstickereien, Schellen oder Federn ausgestattete Kleider gehüllt sind. So faszinierend die *Sweet Ladies* auf den ersten Blick sind, so unheimlich erweisen sie sich aus der Nähe, denn unter ihren glänzenden Roben und Kapuzen sind sie gespenstisch körper- und gesichtslos. Groschup gelingt hier zum einen, eine mit aufwendiger, liebevoller Hingabe verfertigte Hommage an die Mode und die damit verbundenen, vielfach traditionellen, auch Kulturen übergreifenden handwerklichen Künste; Zugleich lässt sie die *Sweet Ladies of Darkness* – nicht ohne Witz – wie die mysteriöse Ordensgemeinschaft einer bedrohlichen „Queerness“ und „Weiblichkeit“ auftreten. (Nicht nur im Kontext des „White Walls“-Diskurses) werden sie hier zu Repräsentantinnen eines furchtsam Verdrängten, in dem es um Geschlechtszugehörigkeit, Identität und Tod geht (Abb. 21–22, 83–84, 89–92, S. 49–51, 125–127, 130–135).

Mit der eigens für Augsburg entstandenen Audio-Installation *Grenzschränke erzählt* führt Groschup das Publikum abrupt in einen völlig anderen mentalen, gleichsam politischen Raum. Eine originale Grenzschränke, die einst an einem Übergang zwischen den beiden Teilen Berlins stand, ver-



Abb. 21

Roguish Lady, 2021/2022

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

Textilobjekte

(Detail)

folgende Doppelseite:

Abb. 22

Sound Ladies

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

(Ausstellungsansicht)





Abb. 23–24

Grenzschranke erzählt, 2022

Klanginstallation

historischer Grenzbalken und Warn-

schilder aus dem ehemaligen

Grenzgebiet zu West-Berlin

Audiospur Gerald Fiebig & Various Artists

Loop 28:02 min

(Details)



sperrt den Weg und zwei, ebenfalls von dort stammende Grenzschilder vermitteln knappst in vier Sprachen, wie die politische Situation an einer Ost-West-Grenze im Kalten Krieg und die Sprache der Militärbürokratie ausgesehen haben. Die Berliner Schranke steht für eine bestimmte historische Zeitspanne, die Erfahrungen und Erlebnisse an einer politischen Grenze, von denen Menschen hier erzählen, reichen jedoch von der Vergangenheit bis ins Heute, zuletzt sind es die dramatischen Erfahrungen der aus der Ukraine Vertriebenen und Geflüchteten. Aufbauend auf diese Anfangsidee und die ersten Gespräche, die Groschup mit verschiedenen Personen geführt hatte, entwickelte der Augsburger Schriftsteller und Musiker Gerald Fiebig in Zusammenarbeit mit ihr unter dem Titel „Various Artists“ ein kompositorisch-technisches Konzept für eine Tonspur, die den im O-Ton aufgenommenen akustischen Dokumenten eine weitere Dimension verleiht (Abb. 23–24, S. 52–53). Die unterschiedlichen Erzählungen, die im jeweiligen Umfeld der Menschen mit allen dazugehörigen Nebengeräuschen aufgezeichnet wurden, werden durch eine elektronische Komposition teilweise so überlagert, dass sie streckenweise schwer hörbar sind, um bewusst zu machen, dass jede Dokumentation und die dabei jeweils getroffene Auswahl immer auch einem Zufallsprinzip unterliegt, dass die Uneindeutigkeit in den Prozess der Kommunikation selbst eingeschrieben ist.⁷ Ein anderer, das ferne Jahr 2640 stets im Blick habender Werkkomplex von Groschup in dieser Ausstellung, in dem ein Musikwerk von John Cage im Mittelpunkt mehrerer *works in progress* steht, wird mit einem eigenen Text in dieser Publikation gewürdigt.⁸

Nimmt man die Vorgabe der Trope vom „doppelten (T)Raum“ in der Ausstellung weiter auf, dann zeigt sich, dass Groschup in der Video-Installation ihr perfektes Instrumentarium dafür findet: Inmitten ihrer assoziativen Dingwelten, Schauplätze und Projektionen, die sie in sieben der acht „de Chirico-Häuser“ inszeniert, scheint es, als würde der/die Betrachter:in im Freud’schen Sinn metaphorisch in einen „manifesten Traum“⁹ hineingezogen, in dessen „latentem Inhalt“¹⁰ sich jeweils individuelle wie auch kollektive Erzählungen mit den dazu gehörigen Wünschen und Ängsten aufspüren lassen: In *Komischer Vogel im Käfig sing* aus dem Werkzyklus *The Hidden* (2011) ist das im Vogelkäfig „eingesperrte“ kleine weiße Kissen kunstvoll mit der dreidimensionalen Abbildung eines Lautsprechers bestickt, hinter dem sich, nicht erkennbar, eine Überwachungskamera verbirgt (Abb. 25–26, S. 55). Die Betrachter:innen auf der Suche nach dem Vogel im Käfig werden insofern überrumpelt als sie auf einem Monitor unvermittelt mit ihrem eigenen Gesicht hinter Gitterstäben konfrontiert werden.

In der erstmals gezeigten Installation *When I Was* (2022) ist der Schauplatz des illusionären Geschehens ein mit Sand und feinen Knochensplintern gefüllter, seitlich gekippter Schuhkarton, in den ein Kurzfilm mit sich mehrfach überlagernden Aufnahmen aus dem *SeaGlass Carousel* in Manhattan projiziert wird (Abb. 27, S. 56). Das Karussell befindet sich in einem gläsernen, wie ein Aquarium von außen einsehbarem Rundbau; die Menschen sitzen auf stilisierten Fischen und scheinen kreisend durch den Raum zu schweben. Groschups experimentelle Filmtechnik verleiht diesen facettenreichen Bildern eine dynamische Abstraktion, die an die typischen Zerlegungen der futuristischen Malerei erinnert. Für *See the Sea* (2005/2008) wiederum wählte sie für ihre Projektion ein mit schwarzer Teichfolie ausgelegtes, großformatiges Wasserbecken, das mit handverlesenen hellen bis weißen Flusssteinen dicht befüllt ist (Abb. 29, S. 58–59). Durch die unregelmäßige und Lücken zwischen den einzelnen Steinen aufweisende (Projektions)Fläche werden die projizierten Filmbilder nur bruchstückhaft sichtbar, was eine faszinierende Wirkung erzielt. Für die Aufnahmen filmte sie an einem auch für FKK genutzten Badestrand an der Ostsee, einer ehemaligen Künstlerkolonie der DDR, eine Gegend, die sie in etwas nostalgischen Worten ein „Paradies von Meer- und Sonnenhungrigen“ nennt, an dem „verschiedene Stimmungen und auch Gegensätze einzufangen

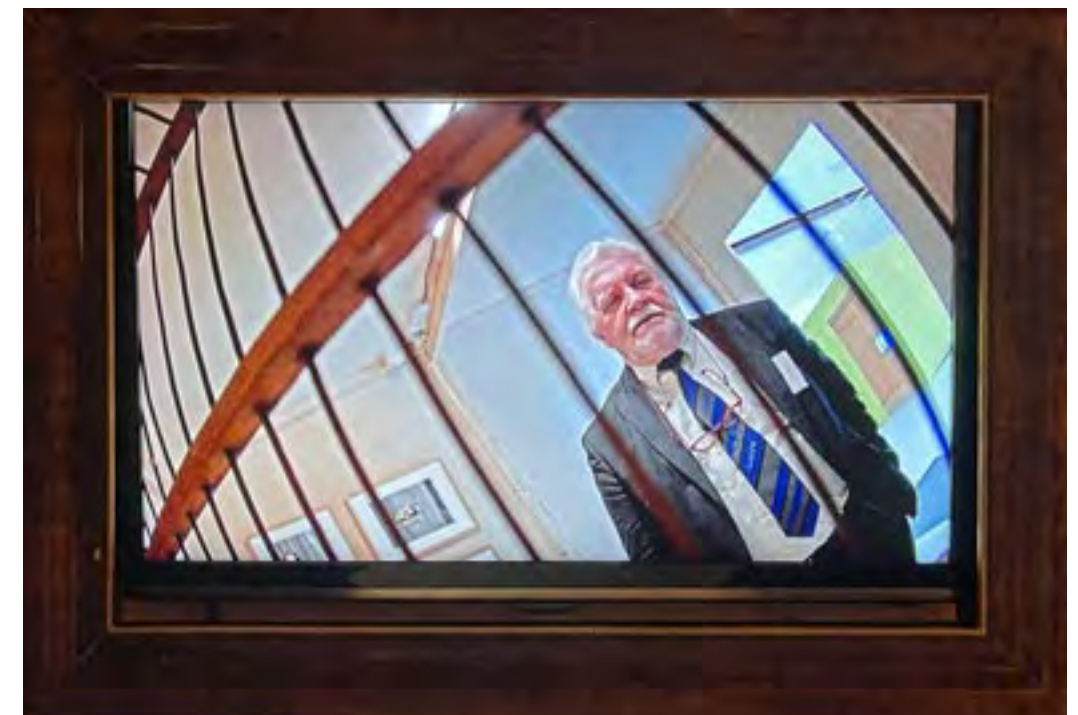


Abb. 25–26

Komischer Vogel im Käfig sing, 2011

2-teilige Mixed-Media-Installation
Vogelkäfig, von Hand besticktes Polster,
Überwachungskamera, Monitor
a. d. 12-teiligen Werkzyklus

The Hidden, 2011

(Details)



Abb. 27
When I Was, 2022
 Videoinstallation mit Ton
 Loop 02:05 min
 Schuhkarton, Asche, Tierknochen, Minibeamer
 (Ausstellungsansicht, Detail)

Abb. 28
o. T. (Self-awareness_IMG_2457_18.03.21_11:39:48), 2021
 Digitaler Silber Gelatine Print auf Baryt
 a. d. Werkzyklus
Self-awareness_IMG, seit 2011
 Digitale Fotografie
 (Ausstellungsansicht, s. auch Seite 158)





Abb. 29
See the Sea, 2005/2008
 Videoinstallation ohne Ton
 Loop 30:00 min
 Teichfolie, Wasser, Flussteine, Projektor
 a. d. Werkkomplex
AUSGEZOGEN, 2008
 (Videostills)

{sind}“. Auf das Becken projiziert, erscheint diese Sehnsuchtsfantasie jedoch wehmütig gebrochen und ein einsamer Nackter findet sich hier etwas verloren, auf einem der Flussteine hockend, wieder. Ein Gefühl tiefer Trauer löst *Regen in mir* (2014) aus, eine Installation mit einem durchsichtigen Regenmantel, unter dem sich in Bauchhöhe ein Monitor befindet (Abb. 30, S. 60). Auf diesem zieht mit schwarzen Wolken ein Gewitter auf, man hört Vogelgezwitscher während es donnert, bis alles in dem Starkregen, der scheinbar durch den Regenmantelkörper rauscht, untergeht. Dem Werk integral zugehörig ist der gleichnamige lyrische Text in drei unterschiedlichen Fassungen, wobei der Unterschied nur im jeweils letzten Wort des Gedichtes liegt. In *Geh mir aus dem Weg* (2009) wiederum blockiert ein am Boden liegender realer Stein dem Publikum gleichnishaft den Weg, während das auf diesen projizierte Gesicht der Künstlerin ihm ein aggressives, ständig wiederholtes „Geh mir aus dem Weg, geh mir endlich aus dem Weg“ entgegen schreit (Abb. 31, S. 61).

Groschups symbolischer Kunst-Werkzeugkasten für diese Video-Arbeiten besteht aus alltäglichen Materialien oder Objekten und ebenso alltäglichen medialen Versatzstücken, die sie in poetisch-strategischer Weise bearbeitet und miteinander kombiniert, wobei das „Traumszenario“ bei ihr immer auch eine gesellschaftskritische Botschaft hat. So zeigt sie, wie sich die Grenzen zwischen den Dingen und den Körpern verschieben, wie die mediale Realität die Wahrnehmung der Menschen überlagert und deren Wirklichkeitserfahrung manipuliert. Sigmund Freud spricht im Zusammenhang mit dem Traum – (seinem eigenen) – von einem „Zwang, die im selben Bewußtseinszustande vorhandenen Dinge miteinander zu verknüpfen. Auf das freie Walten des letzteren Momentes war das Sinnlose und Widersprüchliche der Träume zurückzuführen“, so Freud, wobei er zu diesem Schluss (noch vor der Erscheinung der *Traumdeutung*) aus der Arbeit mit seinen neurotischen Patient:innen kam, bei denen er denselben Assoziationszwang beobachtete.¹¹ In diesem Sinne ist Groschup Künstlerin und (Selbst)-Analytikerin zugleich, die sich in subjektiver melancholisch sublimierender Form mit den aktuellen Phänomenen einer digital und medial globalisierten Welt auseinandersetzt, die zunehmend von Angst, Paranoia, Abwehr, Aggression, Gewalt und Ohnmacht gekennzeichnet ist.

Eine andere, fortlaufende Werkserie mit dem doppeldeutigen Titel *AUSGEZOGEN* (seit 2002) wirkt im Kontext von Groschups textilen Arbeiten wie die paradoxe Gegenfigur zur elaborierten Ausstattung der *Sweet Lady of Darkness*, wobei die Künstlerin sich hier in ein vertracktes Verhältnis zum Prozess der maschinellen Weberei selbst begibt. In *AUSGEZOGEN* geht es um die Struktur von Frotteestoffen oder Frottiergeweben, denen sie, im Unterschied zu den *Sweet Ladies* nicht hand-

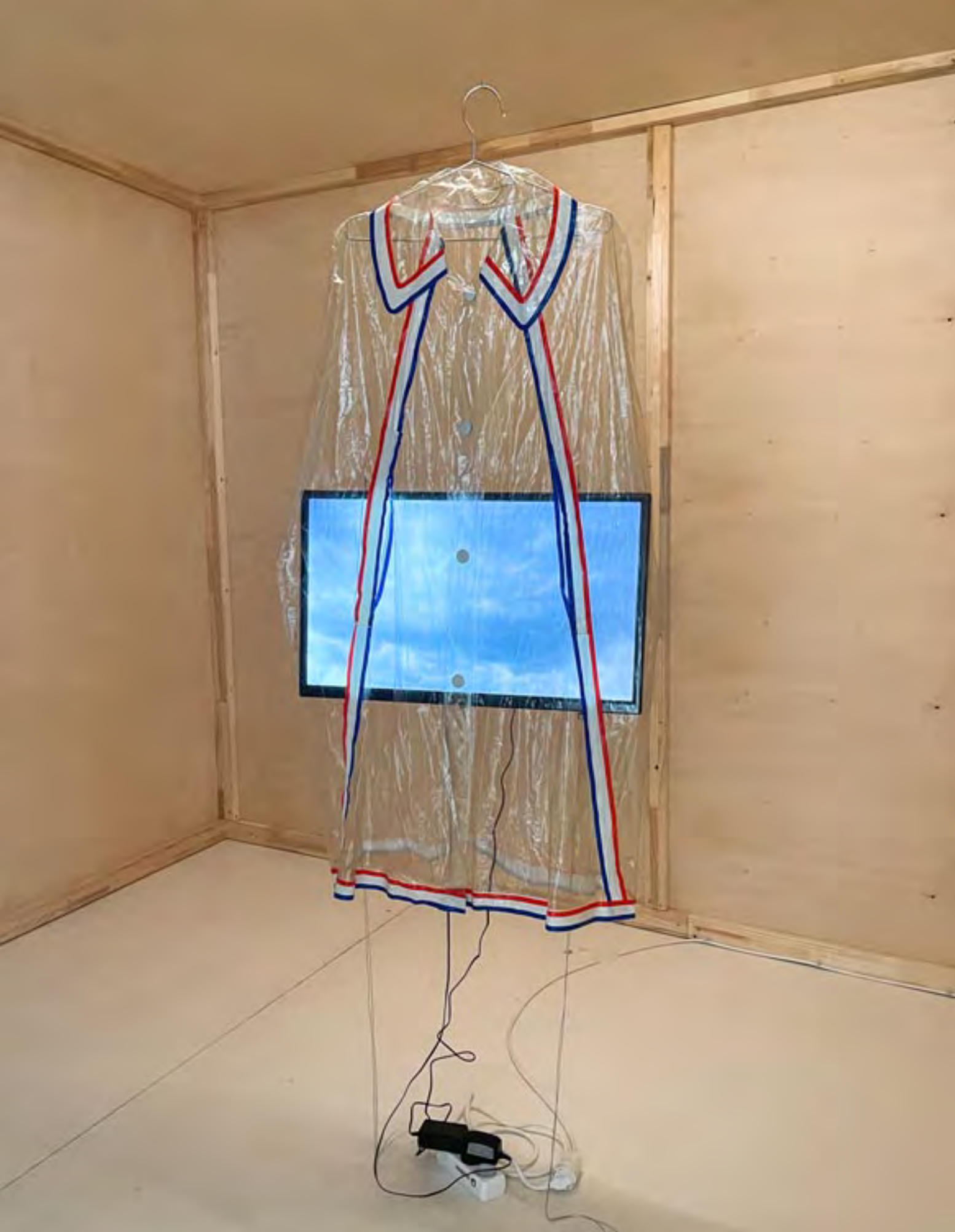


wirklich etwas hinzufügt, (eine Applikation, eine Stickerei), sondern etwas wegnimmt. In mühevoller, zeitintensiver Kleinarbeit zieht sie den aus unterschiedlichsten Provenienzen stammenden, industriell produzierten Bademänteln, Handtüchern und Waschlappen jeden einzelnen jener Fäden heraus, welche die Schlaufenstruktur des Gewebes bilden und es dadurch weich und saugfähig machen. Das daraus gewonnene zweite Produkt dieser quasi anti-maschinellen Arbeit sind male- risch-skulpturale Gebilde aus den ausgezogenen Fäden, in denen die Zeit sich gleichsam selbst verklumpt hat (Abb. 32, 56, S. 64–65, 82).

Für die ebenfalls textile Werkserie, die *213 Taschentücher der Liebe (f. n. Ramon Llull)* (2018–2022) bedient sich Groschup eines anderen komplexen Prinzips, beruhend auf der „Kunst des Kombinierens“, wie es der spanische Philosoph, Theologe und Dichter Ramon Llull in seinem Werk *Ars magna* (um 1305) dargelegt hatte. Llulls Idee war, mit seiner universalistischen Theorie durch „Deduktion, Beweisführung und Dialog“ zum „Frieden zwischen den monotheistischen Religionen“ zu führen.¹² Dafür erdachte er eine Papierkreisscheibe mit drei konzentrisch angeordneten Drehscheiben zur Kombination unterschiedlicher sprachlicher Begriffe, mit der er, wie Peter Weibel schreibt, „nicht nur theoretisch-sprachlich eine neue Methode der Erkenntnisgewinnung erfunden“, sondern „diese wie ein Ingenieur in einem Apparat mechanisiert hat“, eine „Art logische Maschine“, mit welcher der mittelalterliche Gelehrte „die algorithmische Traditionslinie der Heuristik“ erschuf.¹³ Groschup griff Llulls Idee auf und erstellte eine eigene Variante der Papierkreisscheibe für das Herstellen ihrer Gedichte (Abb. 5, 62, S. 19, 92). Ihrer poetischen Intention entsprechend besteht das Sprachrepertoire für die drei Drehscheiben aus neun, durch die Buchstaben „B“ bis „K“ definierte unterschiedliche Begriffe für Gefühle, wie z.B. „Klänge“, „Liebe“, „Poesie“, „Ewigkeit“, die dann durch das Drehen der Scheiben mit jeweils neun, ebenfalls von „B“ bis „K“ markierten Fragewörtern, wie z.B. „Wann?“, „Wo?“, „Woraus?“, „Warum?“, kombiniert werden können. Ein bewegliches Dreieck bestimmt dann jeweils drei Wörter aus den beiden Sprachkategorien. Ein Beispiel: Die Buchstabenkombination „HDI“ ergibt „H“ = „Klänge“ / „Wann?“, „D“ = „Ewigkeit“ / „Woraus?“, „I“ = „Poesie“ / „Wo?“, woraus dieses Gedicht Groschups folgt: „verführerische Klänge / immer neu / mitreißend / in die betörende Ewigkeit / beglückende Poesie / überall“. Die Kunstform dieser Dichtung liegt dann, (wie beim Anagramm), in den selbst auferlegten sprachlichen Vorgaben, bei denen die dichterische Freiheit und die Unterwerfung unter ein Reglement einander bedingen. Groschups poetisch-künstlerisches Konzept für die *213 Taschentücher der Liebe (f. n. Ramon Llull)* fügt diesem Rückgriff auf die historische Zufallskombinatorik der Wörter noch eine weitere symbolische Konstante hinzu: Die Gedichte wurden von ihr in einem langwierigen handwerklichen Verfahren auf alte Stofftaschentücher gestickt, inklusive der jeweili-

Folgende Doppelseite links:
 Abb. 30
Regen in mir, 2014
 Videoinstallation mit Ton
 und 3-teiliger lyrischer Text
 Loop 07:51 min
 (Ausstellungsansicht)

Folgende Doppelseite rechts:
 Abb. 31
Geh mir aus dem Weg, 2009
 Videoinstallation mit Ton
 Loop 05:43 min
 (Ausstellungsansicht)



gen Schlüsselwörter, die rahmenartig an den Rand gesetzt sind. In jedem dieser Taschentücher verschränkt sich der Prozess der Dichtung mit dem des Stickens und dessen jeweils eigener – auch textil-ästhetischer – Geschichte, wodurch es, sowohl emotional als auch zeitlich, als melancholisch besetztes Sinnbild der Vergänglichkeit aufgeladen wird. In den „Taschentüchern der Liebe“ korrelieren das „Apparative“ der Sprachfindung mit dem Handwerklichen und der Faktor Zeit bestimmt das Methodische wie auch das dinglich Materielle dieser textilen Kunstwerke (Abb. 6–8, 51, 63, 66, S. 19, 20–22, 25, 74–57, 89, 99).

Groschup hat sich ganz im Sinne der jeweiligen Komplexität sowohl der von ihr verwendeten medialen Verfahren als auch der Themen, die sie bearbeitet, in der präzis durchgestalteten Rauminszenierung in ihrer Ausstellung im tim die „Rahmenbedingungen“ geschaffen, welche die medial unterschiedlichen Arbeiten in ständigen Querverweisen miteinander produktiv werden lassen, was in einem Textilmuseum noch einmal besondere Signifikanz erhält. In der wegweisenden Publikation *Textiles. Open Letter* (2014)¹⁴ verweist Rike Frank unter dem Titel „Materialien einer Ausstellung“ auf die technisch-konzeptuellen Verbindungen zwischen Textil- und Videokunst in den 1970er-Jahren. Sie bezieht sich hier auf die Ausstellung *Text and Commentary* (1977) der amerikanischen Künstlerin Beryl Korot, die das „Format der Multi-Channel-Videoarbeit mit einer Serie von Webereien, Zeichnungen und gedruckten Notationen zu einer mehrteiligen Rauminstallation“ zusammenfügte.

Frank weist dabei auf den bedeutenden Zusammenhang zwischen der Technologie des Webstuhls und des Videos hervor, der für die Künstlerin damals im Zentrum gestanden war,¹⁵ und kommt zu einem Befund, der auch für Groschups Kunst Gültigkeit hat: „Die Arbeit demonstriert auch, inwiefern das Textile aufgrund seiner beziehungsreichen Kodierung ein Netz spannt zwischen Kunst- und Kultur-, Sozial- und Technikgeschichte, das aufgrund seiner heterogenen Bezüge – zu künstlerischen wie angewandten Produktionsprozessen und Diskursen – bestimmte moderne Festschreibungen der Kunst- und Rezeption(sgeschichte) – wie beispielsweise die Behauptung einer Hierarchie der Medien oder die Distinktion zwischen (autonomer) Kunst und (angewandtem) Handwerk stört.“¹⁶

Im *DOPPELTEN (T)RAUM* von Sabine Groschup werden diese mehrschichtigen Beziehungen nachvollziehbar und es zeigt sich, dass sie als Künstlerin gleichermaßen tiefsinnig wie politisch denkt. In ihrem „(T)Raum“ geht es nicht um ein klischeehaft Mysteriöses und Fantastisches, sondern ganz im Sinne von Freuds Traumtheorie um Wünsche und Sehnsüchte, um Verletzung und Verlust, um Trauer und Schmerz. Es ist das Reale, das sich in diesen Bildern und Figuren offenbart und Groschup bringt es in vielen Facetten künstlerisch zur Sprache. In einem ihrer Gedichte¹⁷ – das nicht auf den aktuellen Krieg in Europa bezogen ist – klingt es so: „Neusilber die Tropfen rinnen / mit viel Gewicht / Regen in mir / traurig bin sehr“.

Folgende Doppelseite:

Abb. 32

ausgezogen, seit 2002

Textilobjekte, je 2-teilig

23-teiliger Werkzyklus a. d. Werkkomplex

AUSGEZOGEN, seit 2002

(Ausstellungsansicht)

- 1 Pierre Reverdy, „Der Träumer – von Mauern umgeben“; in: Günter Metken, (Hg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Übersetzung aus dem Französischen von Marianne Oesterreicher–Mollwo, Stuttgart, 1976, S. 74. Reverdys Text, aus dem das Zitat stammt, ist hier unter der Kapitelüberschrift „Traumtexte“ neben Texten zahlreicher anderer Autoren zu dieser Thematik versammelt. Vgl. den Originaltext: Pierre Reverdy, „Le Réveur parmi les murailles“, in: *La Révolution Surréaliste 1*, Dezember 1924, Paris 1924, S. 19–20.
- 2 Das Projekt war im Jahr 2021 das Semesterthema „Architektonische Identität“ der Technischen Hochschule Augsburg, Fakultät Architektur & Bauwesen, Analoge Architektur & Entwerfen im Sommersemester 2021. Es hatte den Titel „Der doppelte T(R)aum & Metaphysische Architektur“ und stand unter der Leitung von Prof. Katinka Temme und Prof. Daniel Reisch.
- 3 Der fast 70 m hohe Palazzo della Civiltà Italiana (Palast der Zivilisation Italiens) mit seinen 216 Rundbogenarkaden wurde von den Architekten Ernesto Lapadula, Giovanni Gurrerini und Mario Romano zwischen 1938 und 1943 erbaut. Im Sinne der Ideologie des italienischen Faschismus bezieht er sich auf das Kolosseum des antiken Rom. Die Anzahl und Anordnung der Arkaden sind eine Referenz auf den Namen Benito Mussolinis, horizontal neun, vertikal sechs. Siehe dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Civiltà_Italiana; aufgerufen am 21.3.2022.
- 4 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge/Massachusetts, London 2001, S. 3 ff; „Le Corbusier describes civilization as a gradual passage from the sensual to the intellectual, from textile to visual. [...] The materiality of representation appears to be abandoned in favour of clear vision.“ Ich danke Susanne Neuburger für den Hinweis.
- 5 Ebd., S. 16: „Le Corbusier identifies modernity with modern clothes. His lists of exemplary modern objects that have been purified of decorative excesses always include clothes.“
- 6 Ebd., S. 17: „The clothing praised here is unambiguously that of a man. The textureless white wall is associated with the generic man’s suit organized around the ‚smooth white‘ shirt. Its austerity is tacitly opposed to the seductions of women’s dress.“
- 7 Gerald Fiebig, „Various Artists. Tonspur für *Grenzschränke erzählt* von Sabine Groschup“; in: <https://soundcloud.com/gerald-fiebig>, aufgerufen am 11.11.2022.
- 8 *(JC(639))* ist eine experimentelle Filmarbeit zu John Cage und seinem Orgelwerk *ORGAN²/ASLSP* (1987), dem seit 2001 ein weltweit beachtetes Auführungsprojekt mit einer eigens konstruierten Orgel, in der Kirche St. Burchardi in Halberstadt gewidmet wird. Das Cage-Projekt soll bis zum Jahr 2640 andauern und denselben Zeitraum umfassen, der seit der Fertigstellung der von Nikolaus Faber gebauten Blockwerkorgel im Halberstädter Dom im Jahr 1361 bis zur Jahrtausendwende vergangen ist. Groschups Film ist auf eine Edition von 89 Zufallsvariationen angelegt, analog der 89 Töne in Cages Komposition; die ersten 15 Filme wurden 2013 in ihrer Einzelausstellung *(JC(639)) Etc.* im Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung gezeigt. Unter dem Titel Sabine Groschup *(JC(639)) ½ Edition Etc.* wurden 2016 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 2016 in Innsbruck 45 der 89 Filmvariationen gezeigt. Vgl. Wolfgang Meighörner u. a. (Hg.), *Sabine Groschup (JC(639)) 1/2 Edition etc.: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, 4. März–12. Juni 2016, Innsbruck 2016.
- 9 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980, S. 302: „Manifester Inhalt. Bezeichnet den Traum, bevor er der analytischen Untersuchung unterzogen wird, so wie er dem Träumer erscheint, der daraus eine Erzählung macht. Im weiteren Sinn spricht man vom manifesten Inhalt jeder verbalisierten Produktion – von der Phantasie bis zum literarischen Werk –, die man nach der analytischen Methode interpretieren will.“
- 10 Ebd., S. 277: „Latenter Inhalt. Gesamtheit der Bedeutungen, zu der die Analyse einer Produktion des Unbewußten, besonders des Traumes, führt. Einmal entziffert, erscheint der Traum nicht mehr wie ein Bilderrätsel, sondern wie eine Organisation von Gedanken, wie eine Erzählung, die eine oder mehrere Wünsche ausdrückt.“
- 11 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. 2 (1900); hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/M. 1982, S. 16; das Zitat befindet sich in der Einführung und zitiert wiederum aus einer Fußnote Freuds zur Krankengeschichte einer Patientin; in: S. Freud, „Frau Emmi von N..., vierzig Jahre, aus Livland“ (1895); in: Sigmund Freud, Josef Breuer, *Studien über Hysterie*, Frankfurt/M. 1975, S. 57.
- 12 Ramon Llull (um 1232–1316); Das ZKM Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe widmete ihm 2018 eine Ausstellung. Siehe: Begleitheft zur Ausstellung: ZKM | Karlsruhe; kuratiert von Amador Vega, Peter Weibel, Siegfried Zielinski, *DIA-LOGOS.Die Kunst des Kombinierens*, 2018, verfügbar in <https://zkm.de/de/ausstellung/2018/03/dia-logos>, aufgerufen am 13.7.2022.
- 13 Peter Weibel, ebd., S. 3: „Lulls ‚Apparat‘ bestand aus „mehreren, (meistens drei) miteinander verbundenen, drehbaren Papierkreisscheiben, auf denen Begriffe notiert waren. Durch Drehbewegungen ließen sich die sprachlichen Symbole, die Begriffe und Buchstaben miteinander verbinden, korrelieren und kombinieren.“
- 14 Rike Frank, Grant Watson in Zusammenarbeit mit Sabine Folie, Georgia Holz, Susanne Titz (Hg.), *Textiles – Open Letter*, Berlin 2015. Ich danke Rike Frank und Susanne Neuburger für ihre Hinweise.
- 15 Rike Frank, „Materialien einer Ausstellung“; in: ebd., S. 61: „Fokus ihres Interesses sei daher gewesen, wie sie im Folgenden weiter argumentiert, mit dem Rückgriff auf den Webstuhl – die erste programmierbare, die Entwicklung des Computers vorzeichnende Lochkartenmaschine – eine technische Methode zu appropriieren, die wie das Medium Video Teil der Genealogie einer Medien- und Aufzeichnungstechnologie sei. Denn das Verbindende aller eingesetzten Medien – der Video- und Webtechnik ebenso wie der zuvor erwähnten grafischen Drucke – sei die Verarbeitung von Informationen in Zeilen.“
- 16 Ebd., S. 61
- 17 Sabine Groschup, 3. Variante von drei Gedichten zu *Regen in mir* (2014), letzte Strophe. Ein Transkript der Gedichte liegt im tim als digitale Kopie vor.



SABINE GROSCHUPS POETISCHE ARCHÄOLOGIE DES EXISTENZIELLEN

Sylvia Wendrock

Zeit

Wir sind eine Vergangenheit, die
sich auf eine Zukunft hinbewegt, die
auch schon vom Gestern umrissen wurde.

Jorge Luis Borges

Sabine Groschups Interesse am Schreiben ist fast so alt wie sie selbst. Begonnen mit Geschichten und Sketchen, die sie schon als Mädchen in den Pausen des Tages verfasste, zeichnete sie in der Zeit des Studiums ihre Bilder im Kopf bald auch in Treatments und Drehbüchern für Animationsfilme, später auch für Langfilme und Dokumentationen nach. Mehr als zehn fertige Romanskripte harren in ihren Schubladen geduldig ihrer Annahme durch Verlage.

Mit Maria Lassnig hatte Sabine Groschup eine Künstlerin zur Lehrerin, die sie das bewusste Sehen lehrte, was eine Dehnung der Zeit und tiefe Konzentration voraussetzte. Groschups Ausdruck solches Gesehenen in Literatur lassen ihre farbige, auffallend eigensinnige Sprache mit zeitenwandlerischen Gesten und Tönen, eine Art Kunstsprache, entstehen, oft in einer bizarren Mischung aus Drama, Krimi, Historienroman und Liebesgeschichte. Fantasy mischt sich in ihrem Debütroman *Alicia und die Geister* mit horriblen Elementen des Subtilen, Unsichtbaren entlang der Tragik einer Familie, in deren Mitte die Mutter jung ihrem Krebsleiden erliegt (Abb. 33, S. 67). Grundlage bildete eine Interviewreihe, die die Künstlerin mit 36 Bekannten, Freunden und Kindern zum Thema Geister angefertigt und begleitend zum Buch veröffentlicht hat. Persönliche Gedanken, Vorstellungen, Fantasien und überraschende Erzählungen bilden den Grund, auf den Sabine Groschup ihre Erzählung stellt. „Was kommt nach dem Tod?“ ist die Frage, der sie unweigerlich darin immer wieder begegnet.¹

Ab da spielt der Tod im kriminalistischen Sinne immer mit. In ihrem nächsten gedruckten Roman *Teufels Küche* (Abb. 34, S. 67) durchwandert sie kriminalistisch die Jahrhunderte vom Mittelalter bis in die Gegenwart, in die partnerschaftliche Verwicklungen gewebt sind. Und auch die

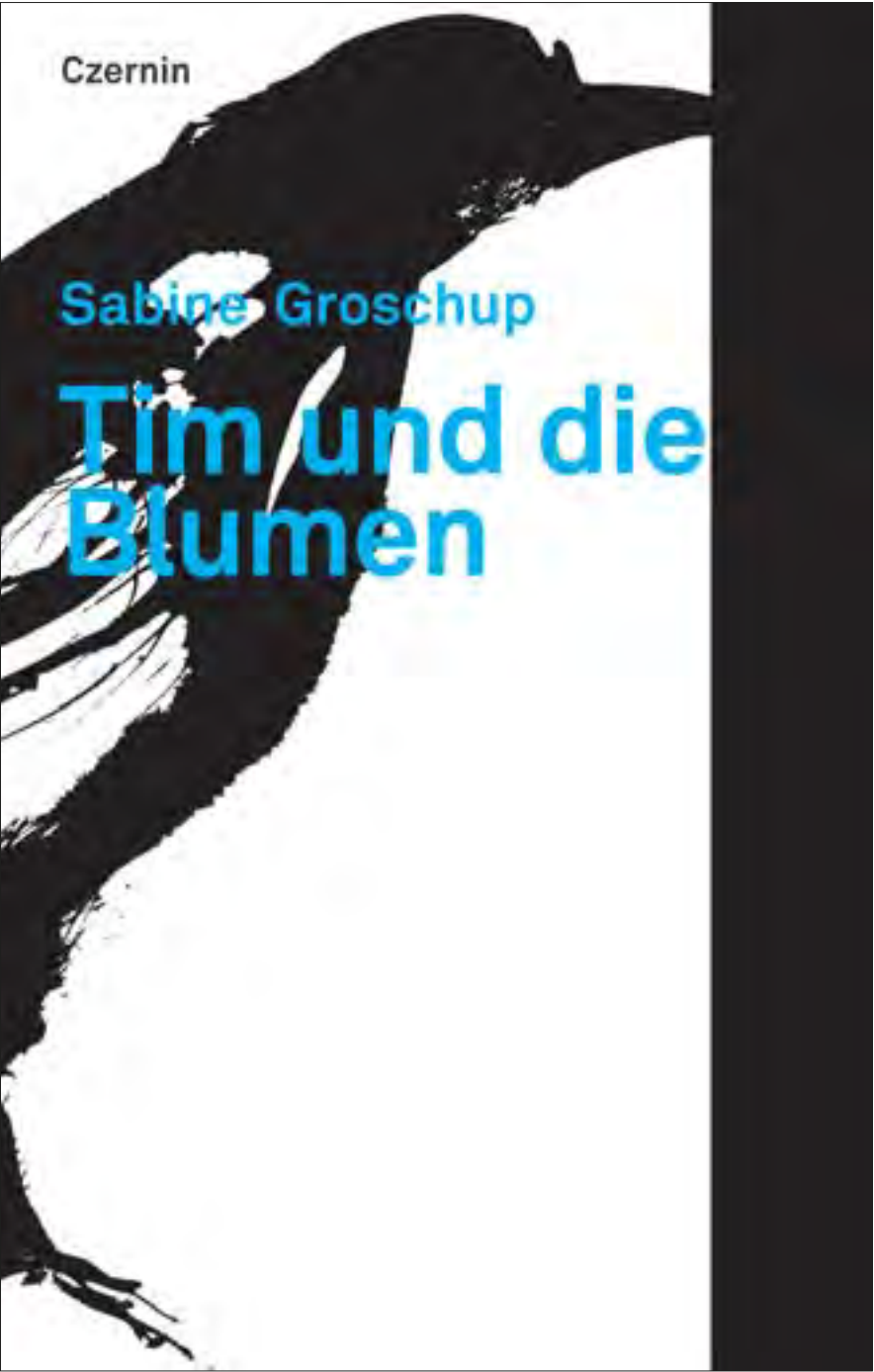


Abb. 33–35
Veröffentlichte Buchtitel im
Czernin Verlag, Wien

folgende Veröffentlichung *Tim und die Blumen* (Abb. 35, S. 67). ist ein Kriminalroman voller skurriler Szenen und Bilder, die eine Nähe zum Drehbuch anzeigen und durchaus filmische Vorlagen liefern könnten.

Märchenhafte Fiktion knüpft Sabine Groschup in ihrem bislang unveröffentlichten Roman Elu Mondria an das real existierende Schloss Eybesfeld in der Steiermark, in dessen Schlosspark es zu Begegnungen mit ebenso realen Kunstwerken von Sol LeWitt, Max Neuhaus oder Heimo Zobernig kommt. Ahnengeschichte, kriminaleske Fantasy und die Gegenwart österreichischen Landadels werden um ein Mädchen ohne Erinnerung verwoben, das die Standards einer Gemeinschaft durch offenbares Nicht-Entsprechen demaskiert. Es geht um Vertrauen, Angst vor Veränderung, um Sehnsucht und Liebe – Themen, die durch die Jahrhunderte kaum an Stellenwert für den Menschen verloren haben. Die szenisch wechselnden Zeitebenen und Perspektiven schaffen Spannung und finden in der Sprache verschiedener Epochen ihren Ausdruck. Sie kann antiquiert und schwelgerisch ausladend, konventionell bis nüchtern, doch auch verstellt und sehr bildhaft sein. So konfrontiert auch Groschups Literatur mit Existenziellem: „Realismus und Fiktion, Geschichte und Gegenwart, Kultur und Natur, Licht, Leben und Tod“². Immer wieder laden ausgedehnte Passagen in ihrem langsamen Sprachfluss zur Introspektion ein, der Mystik des Lebens nachzuspüren und gleichsam die Schönheit und stete Wiederkehr aller Lebensprozesse wahrzunehmen. Aus ihren Werken spricht ihr Interesse an der Zeit und an dem keiner Zeit Zuordenbaren, wenn sie Vergänglichkeit und vermeintlich Ewiges einander gegenüberstellt.

Ihre bildnerische Herkunft literarisch zu zeichnen, vollbringt Sabine Groschup außerdem in einem weiteren, äußerst im wahrsten Sinne bestechenden Coup: Bereits seit 2013 stickt sie eigene Lyrik in geerbte und geschenkte Stofftaschentücher, die sie über Jahre gesammelt und geordnet hat. Diese Taschentücher sind Anachronismen, Überbleibsel vergangener Alltage, Speicher unsichtbarer Geschichte(n) und Emotionen, auf denen nun gestickte Zeilen mit teilweise remineszenten Charakter Eingang ins Gewebe finden – eine bildhafte Installation von Gedichten. Der präzise Vorgang des analogen Stickens transportiert dabei sowohl die zeitliche Ausdehnung kunsthandwerklicher Prozesse als auch die Geschichtlichkeit des textilen Materials wie eine Matrix der lyrischen Inhalte (Abb. 36–39, S. 69).

Emsigkeit spricht daraus, verstärkt durch den Vorgang des Stickens, einer veralteten Tätigkeit, die durch die Industrialisierung an den Rand der gesellschaftlichen Aktivitäten gedrängt wurde und mittlerweile kaum noch sichtbar von Menschenhand ausgeübt wird. Doch dieser Fleiß vergangener Tage ermöglichte es der Künstlerin, ihrer Lyrik in ganz eigener Weise und vor allem Geschwindigkeit noch einmal zu begegnen. In Analogie zu einer Tradition voriger Jahrhunderte, als banale Alltagsgegenstände noch per Handarbeit verziert, betont und individualisiert wurden, werden hier ausgediente Taschentücher mit ihrer jeweiligen Geschichte um poetische und emotionale Dimensionen erweitert. Mit einem imperfekten Kreuzstich verweist Sabine Groschup vor allem auf eines: Zeit. Zeit, die heute keiner mehr zu haben glaubt. Zeit, die es braucht, um seinen Emotionen zu begegnen. Zeit, um mehr als verdrängte Gefühle der Trauer und des Schmerzes empfinden zu können. Langsamkeit, um der Wahrnehmung willen.

Die gestickte Schreibschrift lässt die Handschrift der Künstlerin vermuten, Anleihen aus dem Kurrent erzeugen den Eindruck des Alten, lose herabhängende Fadenenden lassen Flüchtigkeit, Zerstreutheit, Ergriffenheit assoziieren. Die unvollkommene Ausführung des Kreuzstiches erlaubt ihr, eine unleserliche, dafür fast malerische Rückseite zu kreieren (Abb. 40–41, S. 69). So ist die



Folgende Seite:
Abb. 36–39
Textil/Textobjekte a. d. Werkzyklus
19 Taschentücher der Krise, 2020–2021
(Details)

Abb. 40–41
Du sollst nicht töten, 2017
Taschentuch #98 a. d. Werkzyklus
101 Taschentücher der Tränen, 2013–2017
Textil/Textobjekte
(Vorder- und Rückseite)

Schrift nicht nur Moderatorin des Inhalts, sondern wird zum zentralen, identitätsstiftenden Element der Objekte. Die verschiedenen Farben der Stickschrift deuten unterschiedliche Gravitäten des emotionalen Gehalts, teils auch das Verwischen durch die Tränen, teils das Verblassen von Erinnerungen im Laufe der Zeit an. Gerüche, Handschriften, Bilder lösen diese wieder aus. Es sind gesprächige Textilien, die Sabine Groschup zur Grundlage nahm. Geschichtsträchtige Gewebe, die aus familiären Nachlässen stammen und die Zeit ihrer Nutzung und Nutzbarkeit längst hinter sich gelassen haben. Nicht zuletzt laden sie zur Auseinandersetzung ein, eigene Gedanken und individuelle Geschichten darin zu entdecken, denn ihre Kunst gibt Themen Raum, die jeden betreffen. Sie weiß, dass Lyrik ein Zuhause schenken kann und in der Vielfalt der Dichtung die Möglichkeit steckt, die Welt neu zu erkunden, anders wahrzunehmen, andere Perspektiven zu entdecken.

Begonnen hat Sabine Groschup diesen Werkkomplex 2013 mit den *101 Taschentücher der Tränen* (im Folgenden auch abgekürzt als „TdT“), inspiriert vom Märchen *Die Gänsemagd* der Brüder Grimm: Die Königin gibt darin ihrer Tochter ein Taschentuch mit drei Blutropfen mit auf die Reise, die sie beschützen sollen. Kaum verliert die Königstochter jedoch das Taschentuch, ist sie machtlos. Sie weint viel.

Mit lyrischen Texten begann Sabine Groschup, die Vielzahl Tränen erzeugender Emotionen auszuloten, und schuf mit der Begegnung von Poesie und Nutztextil eine Anthologie der Tränen im Ebenmaß des Quadratischen: Tränen des Schmerzes, der Sehnsucht, der Liebe, der Trauer, der Freude, der Rührung, des Mitleids, des Glücks, des Selbstmitleids, des Lachens, auch Fußballtränen werden Gegenstand ihrer Lyrik.

In der Chronologie ihrer Begegnung sind sie von der Künstlerin aufgezeichnet und außerdem um weitere Funktionen ergänzt: blütenweiß als Ausdruck von Hoffnung (TdT #24 „we come in peace“), ohne Text, dafür blutgetränkt vom Nasenbluten (TdT #25) oder anderen (blutigen) Dramen (TdT #91) – das Horroszenario von Nine-Eleven (Abb. 40–45, S. 71).

Mit drei der ersten *Taschentücher der Tränen* (TdT #1, #7, #8) wurde sie von Ina Loitzl und Tanja Prušnik zu deren Charity-Projekt *Den Blick öffnen* eingeladen. Anschließend zeigte sie 25 Taschentücher bei Hannah Feigl und Andreas Steiners Projekt: *Artists without Borders*. Zu dieser Ausstellung im Schloss Wolkersdorf in Niederösterreich legte sie unter die *Taschentücher der Tränen* eigene Fotoarbeiten mit schäumendem Meer: „Die Tränen sammelten sich im Tränenmeer“ und die Ausstellung wanderte weiter nach Istanbul und Ankara. Hundertundein Gedicht zählt nun dieser erste von vier Taschentuch-Zyklen – ein Hinweis auf Groschups Zahlenliebe. Die Zahl 101 erklärt die Künstlerin mit einem magischen Kreis, der wieder von vorn beginnt. Zu deren Präsentation in der Einzelausstellung *Augen sprechen Tränen reden* 2017 im Literaturhaus Wien unterstrich Sabine Groschup ihr sparten- und medienübergreifendes Arbeiten mit einer Reihe installativer Arbeiten. Das Werk *Seefrau, lass das Träumen und träume ...* (2012) ließ mit Groschups Texten bedruckte Papierschiffchen auf einer beidseitig ebenfalls von Groschup beschriebenen Papierrolle über ein Meer aus Worten und Zucker schaukeln. Die Handschrift erinnert an die Sehnsucht und private Freude an einer solchen Bootsfahrt. Nie sind die Gedichte als Ganzes zu lesen, doch drei der fünf Texte wurden in der Anthologie *hingerissen in eurer Mitte* des Schamrock-Festivals 2012³ abgedruckt. Es sind die ersten publizierten Gedichte Sabine Groschups überhaupt. Das interaktive Klangobjekt *ruhig* (2015), eine gefundene Glocke aus Messing, trägt golden eingestickt Groschups Lyrik im Glockenband und eröffnet Assoziationen mit dem Glockenton, spricht von Richtung, Erlösung, Sehnsucht und Tod (Abb. 48–49, S. 72). Neben dieser war auch *Gebt uns Licht (Wie Nadelstiche)* (2014–2016), eine erschütternde Erinnerung an das Leid unserer Nachbarn, wieder anhand eines



Abb. 42–47
**Taschentücher
#33, #24 und #1**
a. d. Werkzyklus
**101 Taschentücher
der Tränen, 2013–2017**
Textil/Textobjekte
(je Vorder- und Rückseite)

Abb. 48–49
ruhig, 2015
Klangobjekt, Mixed-Media
Messingglocke, von Hand besticktes
Stoffband, eigene Lyrik
(Ausstellungsansicht und Detail)



Abb. 50
Wie Nadelstiche, 2014–2016
Mit Buntkopfstecknadeln installierte
Haarbürsten und lyrischer Text
in drei Sprachen
(Ausstellungsansicht)



alltäglichen Gebrauchsgegenstandes, der Haarbürste, in der Ausstellung zu sehen (Abb. 50, S. 73). Sabine Groschups konzeptueller Ansatz kombiniert also nicht nur augenzwinkernd geeignete Medien, sondern setzt sie nach eigenen Regeln zueinander in Beziehung, sodass sich Inhalte selbst-referenziell darin abbilden und gleichzeitig einen Raum eröffnen, in dem sich die Vielschichtigkeit ihrer Poetik in Wort, Bild, manchmal Klang und Material erfahren lässt.

Liebe

*Ich frage mich: Bist du der Durst oder das
Wasser auf meinem Weg?
Du bist die Liebe, und deshalb bist du beides.
Durst und Wasser. Eine köstliche Unruhe.*
Antonio Machado

„Ein Taschentuch ist ein Stück Stoff oder Papier, das vor allem zur Säuberung der Nase verwendet wird. Doch nicht in jeder Kultur wird zum Naseputzen ein Taschentuch benutzt und in Europa war das bis in die Neuzeit hinein auch nicht üblich.“, ist bei Wikipedia zu lesen. Tatsächlich war das Taschentuch ursprünglich in der Antike ein Etikettetuch, das als Schweiß- und Mundtuch Verwendung

fand. Im frühen Mittelalter bekam es eine Bedeutung als heimliches Liebespfand im Minnedienst. Ritter nahmen es mit in den Kampf und brachten es bei siegreichem Verlauf der Auseinandersetzung mit Schweiß und Blut getränkt der Angebeteten zurück. Sogenannte Zier-, Toilette- oder Schnüffeltücher trankten die Damen des Adels im 16. Jahrhundert mit Parfüm, womit es zum Symbol des höheren Standes wurde – zum Schnäuzen benutzten die feinen Damen und Herren allerdings nach wie vor die Finger. Erst im 18. Jahrhundert wandelte sich das Tuch von einem Luxus- in einen Gebrauchs- und Alltagsgegenstand, trotzdem immer noch gern als romantisches Liebessymbol von Damen an den Auserwählten gegeben, der es dann stolz als Vorläufer des Einstecktuchs im Knopfloch der Jacke trug.

Ein weiterer, gerade abgeschlossener Zyklus sind die 213 *Taschentücher der Liebe* (f. n. Ramon Llull). Diese wurden seit 2018 in ganz anderer konzeptueller Vorgehensweise erstellt. Nach einer Idee des mittelalterlichen Philosophen, Dichters und Theologen Ramon Llull aus Katalonien wandte Sabine Groschup dessen kombinatorische Papierdrehzscheibe zur Fertigung ihrer eigenen Gedichte an. Groschup übernahm dabei Llulls „Vierte Figur“ seiner *Ars generalis ultima* aus dem Jahr 1308 mit drei aufeinanderliegenden Papierdrehscheiben und adaptierte sie für ihre Zwecke (Abb. 51, S. 74–75). Während Llull auf seinen Papierscheiben eine Verbindung aus absoluten und relativen Prinzipien, Fragen und Regeln herstellte, beschränkte sich Groschup auf Schlüsselwörter, wie „Ewigkeit“ oder „Schmerz“, und Fragewörter, wie „Wann?“ oder „Wie groß?“. Llull erdachte sich mit dieser

Abb. 51

213 Taschentücher der Liebe
(f. n. Ramon Llull), 2018–2022

Textil/Textobjekte
(Ausstellungsansicht)

Im Hintergrund:
Audioinstallation mit ausgewählten
Texten der vier Taschentuchzyklen,
gelesen von Dorothee Hartinger
(Loop 36:52 min)
und Markus Meyer
(Loop 49:38 min).



Abb. 52
Epauletten der Mutters
Geist Hände, 2017
(Maria Lassnig gewidmet)
Taschentuch #4 a. d. Werkzyklus
Taschentuchgedichte, gewidmet,
seit 2016
Textil/Textobjekte



Art Kombinatorik Verbindungsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Schlüsselbegriffen seines philosophischen Denkens und Groschup sich die konstituierenden Schlüsselbegriffe für ihre Liebesgedichte. Sie stickte sie am Rand jedes einzelnen der 213 Taschentuchexponate ergänzend ein, zusammen mit der Reminiszenz „f. n. Ramon Llull“. Die lyrische Ausdeutung der Zufallsergebnisse – das Liebesgedicht – weist dann in ihren Klangbildern und Sprachrhythmen genauso auf die Vielfalt dichterischer Variationsmöglichkeiten hin, wie sie den Betrachter einlädt, sich selbst zu befragen.

Als es möglich wurde, Taschentücher industriell zu fertigen, wurden sie mit eingestickten Monogrammen und Verzierungen zu individualisieren versucht. Mit der Erfindung verschiedener Drucktechniken konnte dann die farbliche Gestaltung häufig an den Taschentuchrändern vorgenommen werden, aber auch durchgängige Musterung wurde möglich; die Taschentücher wurden sogar wie Zeitungen bedruckt und somit zum Informationsaustausch verwendet.

Bereits 2016 begann Sabine Groschup die Arbeit an dem offenen, inzwischen auf 18 Exponate angewachsenen Zyklus *Taschentuchgedichte, gewidmet* (im Folgenden abgekürzt als „TGg“). Die erneut der lyrischen Form zuzuordnenden Texte widmen sich – und sind jeweils namentlich gewid-

Abb. 53–54
Der Tag bricht, mein Lieber,
2014/2019
(Friederike Mayröcker und Ernst Jandl gewidmet)
Taschentuch #18 a. d. Werkzyklus
Taschentuchgedichte, gewidmet,
seit 2016
Textil/Textobjekte
(Vorder- und Rückseite)



met – Menschen, mit denen sich Groschup an verschiedenen Stationen ihres Schaffens auseinandersetzte und die künstlerisch und gedanklich ihr Leben begleiteten, bzw. begleiten wie Terry Fox, Maryanne Amacher, Diether de la Motte, Florian Flicker, Laurie Anderson, Barbara Klemm oder Alexander Kluge. Begonnen hat das Prinzip *Widmung* mit einer Charity-Aktion, mit der für Christel Fallenstein – eine enge Vertraute von Friederike Mayröcker – über den Verkauf von Kunstwerken deren Platz in einer Wiener Pflegeeinrichtung finanziert werden sollte. Die Auseinandersetzung mit dieser Frau und der Versuch, auf diese Weise eine Essenz ihres Schaffens zu beschreiben, legte Groschup die Spur, auch ihren eigenen, temporären Lebensbegleiterinnen und -begleitern auf gleiche Art mit lyrischer Sprache zu begegnen. Folglich war ihre Lehrerin Maria Lassnig eine der ersten unter den Widmungswerken (Abb. 52, S. 76), die sukzessive um Personen erweitert wurden und werden – Sabine Groschup nennt hier zum Beispiel John Cage und Peter Weibel.

Einer Person sind bereits drei Taschentuchexponate gewidmet: der österreichischen Schriftstellerin Friederike Mayröcker. Das erste, Taschentuch #100 *Augen sprechen Tränen reden* im Zyklus *101 Taschentücher der Tränen*, spielt mit dem Tränenzitat Mayröckers, das sie von Jacques Derrida übernommen hat: „Möchten Sie mit mir über Tränen sprechen?“. Dass auch der Schriftsteller Marcel Beyer mit der Dichterin in Verbindung steht und ebenjenes Zitat in seinem Roman *Das blindgeweinte Jahrhundert* auftaucht, ist beeindruckender, doch späterer Zufall. Sabine Groschup und Friederike Mayröcker jedenfalls verband eine langjährige Bekanntschaft, bis Freundschaft in gegenseitiger Hochachtung, das ein oder andere Gedicht ging zwischen ihnen hin und her.

2014 entstand für die von Erika Kronabitter herausgegebenen Publikation *hab den der die das: Der Königin der Poesie. Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag*⁴ das erste Friederike Mayröcker gewidmete Gedicht mit dem Titel *Bildgeschenke*. 2017 stickte Groschup es als Taschentuch #10 im Zyklus ihrer Widmungen. Ebenfalls 2014 entstand das Friederike Mayröcker & Ernst Jandl gewidmete Gedicht *Der Tag bricht, mein Lieber*. Es ist das bislang letzte gestickte Widmungstuch (TGg #18) und war ein Geschenk Sabine Groschups an Friederike Mayröcker zu ihrem 95. Geburtstag im Dezember 2020 (Abb. 53–54, S. 77). Es befindet sich heute im Nachlass

der am 4. Juni 2021 verstorbenen Dichterin in der Österreichischen Nationalbibliothek. Die gewidmeten Taschentuchgedichte geraten so gleichermaßen zu Hommage und Reminiszenz an die Persönlichkeiten in Groschups Leben, belegen und bewahren die Existenz dieser für sie bedeutsamen Beziehungen.

Auf die einen Einschnitt bedeutende Zeit der Covid-19-Pandemie – ihre Augsburger Schau verschob sich um mehr als zwei Jahre – reagierte Sabine Groschup mit der Werkserie *19 Taschentücher der Krise* (2020–2021). Die Exponate dieses vierten Zyklus gemahnen an Masken und die überbordende Flut von Statistiken und Schlagworten aus dieser Zeit. Begriffe wie „Ausgangssperre“, „Babyelefant“, „Aerosolkonzentration“ und Groschups Affinität zu Zahlen finden darin statt (Abb. 36–39, S. 69).

Diesem allen bekannten Alltagstextil seine Poesie abzuringen und ihm Vergangenes, Bleibendes und Fortwährendes einzuweben, ist bei Weitem noch nicht durch die Künstlerin ausgeschöpft. Viele Dutzend bislang nicht verwendete Taschentuchschenkungen sind für gestickte Übersetzungen existierender Gedichte in unterschiedlichen Sprachen angedacht – um mehr Menschen mit den Arbeiten zu erreichen, die nicht an Nationalitäten und Landesgrenzen gebundene Kenntnis und Verwendung von Taschentüchern abzubilden und um im Nebeneinander gleicher Texte in verschiedenen Sprachen die visuelle Qualität von Sprache erfahrbar zu machen ...

Bibliografie

L'anno - Das Jahr	1997	Kriminaldrama	
Die Untermieterin	1998	Kriminalroman	
Alicia und die Geister	1998	Kriminalroman	Hg. Czernin, Wien 2005
Das Mädchen Anastasia	1999	Kriminalroman	
Die Leiche Lothar	2000	Kriminalkomödie	
Tim und die Blumen	2000		Hg. Czernin, Wien 2009
Der unvollendete Roman	2000	Kriminalroman	
Teufels Küche	2001	Kriminalroman	Hg. Czernin, Wien 2008
Der ungeklärte Mordfall	2002	Kriminalroman	
Mörderischer Osterhase	2002	Kriminalroman	
Verdächtig	2003/2004	Kriminalroman	
Calla	2009	Kriminalroman	
Elu Mondria	2009	Roman	
Falscher Blickwinkel	2011	Kriminalroman	
Marienwürmchen flieg	2014	Roman	

1 Leider ist der Debütroman *Alicia und die Geister* aufgrund eines Fehldruckes nicht verfügbar, der Nachdruck durch den Verlag Czernin steht bis heute aus. Aus diesem Umstand entstand für die Ausstellung im Literaturhaus Wien 2017 das Werk *Dies ist kein Buch (Homage an René Magrittes La trahison des images oder Der Verrat der Bilder, 1929)*.

2 Vgl. Hartwig Knack, „Die Dramatik, das Geheimnisvolle und die Schönheit des Lebens – Gedanken zu einer Rauminstallation von Sabine Groschup“, in: Sabine Groschup (Hg.), *These Foggy Days – Sweet Lady of Darkness Extended*, Bad Vöslau 2019, S. 2-5.

3 Augusta Laar, *hingerissen in eurer mitte*, München 2012.

4 Erika Kronabitter, *hab den der die das: Der Königin der Poesie. Friederike Mayroecker zum 90. Geburtstag*, St. Wolfgang 2014.

AUF DEN FADEN GEKOMMEN. SABINE GROSCHUPS KÜNSTLERISCHE ARBEIT MIT TEXTIL

Gisela Steinlechner

Etwas stimmt hier nicht, als hätte sich eine schleichende Müdigkeit im Badezimmer ausgebreitet und den Frottier- bzw. Frotteesachen nach und nach den Lebensnerv gezogen. Der adrette blumengemusterte Bademantel hängt schlaff und ausgedünnt auf dem Bügel, und auch die Handtücher auf der Leine wirken wie ein Schatten ihrer selbst, fadenscheinig und blass (Abb. 32, 55–56, S. 64–65, 81–82). Sabine Groschup ist ihnen mit einer Pinzette buchstäblich zu Leibe gerückt, indem sie ihnen in aufwendiger Zupfarbeit die Frottier- bzw. Frotteefäden und damit ihre wesentliche Eigenschaft der Saugfähigkeit und Flauschigkeit „ausgezogen“ hat. Was ist nun aber ein Frottier- oder Frotteebademantel ohne sein für ihn so typisches Garn? Ein schwindsüchtiges Kleidungsstück? Ein Textil, das zur Ader gelassen wurde? Nicht von ungefähr kommen einem bei dieser seit 2002 entstehenden Werkgruppe vor allem Körpermetaphern in den Sinn, zelebrieren die als Ausgangsmaterial verwendeten Badetextilien (allesamt private Schenkungen an die Künstlerin) doch geradezu den Kontakt mit der nackten Haut, sie verheißten Wohlbehagen und Reinheit und gehören der intimen Welt der Körperpflege an. Frottier- bzw. Frotteewaren gibt es schon seit dem 19. Jahrhundert, damals nur für die reiche Oberschicht, erst im 20. Jahrhundert wurden sie zum Allgemeingut, das schließlich in der Fernsehwerbung zum Emblem einer genussvollen Privatheit stilisiert wurde: In der modernen Badezimmerwelt ist das Subjekt ganz bei sich und mit sich im Reinen, alles Bedrohliche und Schmutzige bleibt hier ausgeblendet.

Umso irritierender wirken in der Ausstellungsinstallation *AUSGEZOGEN* (2008) die unförmigen Haufen und Knödel „zu Füßen“ der hängend präsentierten Frottier- bzw. Frotteestücke. Ihres einstigen Zusammenhangs und ihrer Funktion beraubt sind die aus den Textilien extrahierten Fäden zu Abfall geworden, direkt unter den Objekten platziert lassen sie zudem an Ausscheidungen denken. In ihrer berühmten Studie *Purity and Danger* wies die Sozialanthropologin Mary Douglas darauf hin, dass Abfall und Schmutz als besonders unangenehm empfunden werden, wenn sie noch als Teil einer früheren Ordnung und Ganzheit erkennbar sind (wie ausgefallene Haare, abgeschnittene Fingernägel oder Erbrochenes).¹ Damit kommt hier auch ein Aspekt der Zeitlichkeit oder „Chronopoetik“ ins Spiel,² der in den vielschichtigen Arbeitsweisen und intermedialen Installationen Sabine Groschups eine wichtige Rolle spielt. Das am Boden liegende Fadengewölle verweist nicht nur auf seine frühere Verfasstheit als Textil, in den amorphen Gebilden summiert sich auch der dazwischen liegende langwierige Prozess einer in minutiöser Handarbeit

Abb. 55

BM3, 2002–2006

Provenienz Sabine Groschup

a. d. Werkzyklus

ausgezogen, seit 2002

Textilobjekte, je zweiteilig



Abb. 56
BM1, 2002–2006
Provenienz Karin Pegoraro
von Hand ausgezogenes Frottee
(Detail)



erfolgten Rückabwicklung der Form. Zeitverläufe nehmen so Gestalt an, Vorher und Nachher verknäueln sich, und das ausgeweidete Material erinnert nicht zuletzt an die gespinstartigen Gebilde aus Pflanzenfasern, aus denen Fäden gesponnen werden.

Das schlichte Fadenausziehen erweist sich somit als ein äußerst produktiver Twist, der, wie Lucas Gehrmann hervorgehoben hat, auch zeichentheoretisch gelesen werden kann: Indem den vertrauten Alltagsobjekten eine wesentliche Eigenschaft und Funktion entzogen wird, tritt deren Zeichenhaftigkeit verstärkt hervor; man könnte auch sagen sie werden freigespielt für eine erweiterte ästhetische Befragung und Erforschung.³ Freigespielt bzw. freigelegt hat Sabine Groschup mit dieser Werkgruppe aber auch ein wesentliches Material und Medium ihrer weiteren künstlerischen Arbeit: den Faden. In Gestalt von Stickereien hält er Einzug in ihren „Medienpark“, vermischt und überlagert sich mit digitalen Fotografien, Videostills, künstlerischen Installationen und Dichtungen.

Händisches Stickten geht immer mit Verlangsamung und Übersetzung einher, es zerlegt die Darstellung in Einzelschritte, perforiert den Untergrund und unterläuft jede Idee einer perfekten Linie oder Illusion, eines homogenen Ganzen. Neben dem handwerklichen ist hier auch strategisches und improvisatorisches Geschick gefragt. Die Nadel mit dem Faden taucht beständig auf und ab, nimmt Abkürzungen auf der Rückseite, hinterlässt Überkreuzungen oder Wülste, verfehlt den exakten Anschluss und findet unverhofft eine darstellerische Lösung. Das Verwackelte und Sprunghafte, der immer wieder unterbrochene Verlauf – das erinnert an die Ästhetik handgemalter Animationsfilme, wie sie Sabine Groschup seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn produziert hat.



Auch dort sind es die Brüche, die Leerstellen zwischen den Einzelbildern, die eine wesentliche Qualität des Mediums ausmachen: Die Filme atmen und zittern, die Zeit und das Geschehen in ihnen verlaufen nicht glatt, sondern unterliegen einem permanenten metamorphotischen Prozess.

Einer Metamorphose wurden in der Serie *The Hidden # 1–11* auch eine Reihe von musealen technischen Objekten unterzogen, um danach gleichsam zwischen Tüchern wieder aufzuwachen. Die Künstlerin hat Darstellungen von Elektromotoren samt Zubehör auf bedruckte Molinoleinwände gestickt (Abb. 57–60, S. 83). Im plastischen Fadengeflecht der Stickerei wachsen sich die präzise wiedergegebenen technischen Details der Geräte zu seltsamen Tentakeln, Knorpeln und Wucherungen aus, die in ihrer funktionalen Logik nicht mehr abrufbar sind. Ein E-Motor samt Schalter und Anlasser der Edelsteinschleifmaschine AEG Nr. 1023048, aufgespürt mit der „quasi archäologischen Geste“ des Stickens,⁴ blickt uns als ein seltsames kleines Alien an. Das aufgedruckte Videostill im Hintergrund stammt aus einem Film der Künstlerin, der einen Gang durch ein mit Stoffbahnen verhängtes Depot simuliert, in dem ebensolche aus dem Verkehr gezogene Geräte und Maschinen unter ihren Verhüllungen wie träumend vor sich hin dösen, während ihre gestickten Abbilder buchstäblich „vor“ den Vorhang treten.

Denn die Stickerei hebt sich optisch wie materiell deutlich vom Untergrund ab, sie ist einer Aufsitzer-Pflanze vergleichbar, ein Effekt, den Sabine Groschup auch inszenatorisch umsetzt, so in der 12-teiligen, auf fotografischen Selbstporträts basierenden Arbeit *PRÄSENZ* (Abb. 61, S. 84). Aus dem Fokus gerückt, mehrfach gespiegelt und gebrochen, so tritt dieses mit der Kamera aufgespürte und in seiner Eigenwahrnehmung und augenblicklichen Befindlichkeit befragte Selbst in Erschei-

Abb. 57–60
The Hidden, 2011
Videostill und Stickerei auf Molino
Werkzyklus, 12-teilig



nung. Die „Präsenz“, die es in der Abfolge der Fotografien gewinnt, erweist sich als eine Figur des Entwischens, und diese bekommt hier Gesellschaft in Gestalt eines gestickten schemenhaften Körpers, der jeweils vom linken Bildrand in die fotografischen Szenerien einrückt. Mit hellem Faden lückenhaft „schräftigt“ nimmt dieser Schemen zögerlich, man könnte auch sagen Kader für Kader, Gestalt an, Kopf und Rumpf werden sichtbar, schließlich tauchen Nase und Mund auf. Die bruchstückhafte, mitunter auch karnevaleske Körper- und Selbstwahrnehmung der Selbstporträts trifft hier auf eine somnambule Doppelgängerfigur, die sich als ein heller und zugleich überraschend körperlicher Schatten in die flüchtigen Fotografien einschreibt.

Ein Changieren zwischen den *erhabenen* Texturen der Stickerei und der körperlosen „Lichtmalerei“ der Fotografie, zwischen illusionistischer Raumtiefe und perforierter Leinwand, zwischen gepixelten und gewebten Bildrastern – das kennzeichnet auch andere Werke Groschups, wie *Seelenrausch*, *Mess*, *Liebesflüstern* oder *Sehnsucht in das Grün*. Hinzu kommt in diesen Arbeiten noch das Medium der Sprache bzw. der Schrift, die auf die mit Digitalfotos bedruckten Leinwände aufgestickt wird, womit sich der ästhetische und semiotische Experimentierraum für eine weitere Bedeutungsdimension öffnet. „Mal / hinein mich in das Grün“ ist auf einer der Bildtafeln des neunteiligen *Sehnsucht in das Grün* zu lesen (Abb. 1, o.S.). Die Fotos zeigen Nahansichten einer Wiese, knapp über dem Boden sprießen wirr durcheinander Grashalme, Klee und Pilze. „Gemalt“ wird hier allerdings nur in und mit der Sprache, die ihrerseits als gestickte Schrift in das Pflanzenreich Einzug hält, ebenso wie die ins Grün hineinwachsenden Körperteile und Gesichter, deren unruhig flirrendes Inkarnat sich dem Wechselspiel verschiedenfarbiger Stickfäden verdankt. All das tritt auf dem Wiesengrund miteinander in Resonanz, reibt sich aneinander wie die Insektenflügel, von denen in den aufgestickten Versen die Rede ist: „zarter Insektenflügelschlag / Im Ohr das Surren / Im niedergedrückten Pflanzenreich / hinterlassen wir Spuren“. ⁵ Das sehnsuchtsvolle Schäferbild, es ist nur noch als Hybrid zu haben. Dennoch beharrt die Künstlerin auf der produktiven Macht der Imagination, und sei sie in geduldiger Handarbeit gefertigt.

Abb. 61
PRÄSENZ, 2012
 Digitalfotografie und Stickerei
 auf Leinwand
 Werkzyklus, 12-teilig

Als ein Hinterlassen von materiellen Spuren könnte man auch die Technik des Stickens umschreiben. Die Hand mit Nadel und Faden tanzt über der Leinwand und legt dabei eine Fadenspur aus, die ihre zeichenhafte Form nur wahren kann, indem sie ständig die Seiten wechselt und sich

so an den Untergrund heftet. Einmal ist sie als Kontur einer Zeichnung lesbar, ein anderes Mal als Schrift, und immer gibt es einen von der Schauseite abweichenden „Subtext“ auf der Rückseite der Stickereien. Dort befinden sich auch die losen Enden der Fäden, die die zeitaufwendige „Gemachtheit“ ebenso wie die Vorläufigkeit dieser Spuren in Erinnerung rufen. Ein Faden läuft vor und zurück (das hat er mit Filmbildern gemeinsam), und er lässt sich wieder auftrennen und in seine frühere „gleichgültige“ Form zurück verwandeln.

In der Kunst der letzten Jahrzehnte haben traditionelle, ursprünglich als weiblich konnotierte Kulturtechniken wie Stickern, Nähen oder Stricken eine bemerkenswerte Renaissance erfahren. Es ging dabei nicht zuletzt um eine produktive Wiederaneignung und ästhetische Umwidmung von Techniken und Kompetenzen, die in der Vergangenheit oft gerade zur Marginalisierung und „Domestizierung“ von Frauen beigetragen haben. Die Warteräume weiblicher Biographien des 19. Jahrhunderts quellen über von Stickereien, Spitzendeckchen, gehäkelten Stolen und aufwendig verzierten Wäschestücken. In Sabine Groschups Stickarbeiten fließen solche ambivalenten Konnotationen des Mediums zwar mit ein, doch sind sie nicht in den Vordergrund gerückt. Vielmehr interessiert die Künstlerin das spezifische Reibungspotenzial und die ästhetische Anschlussfähigkeit solcher anachronistisch anmutenden Verfahren, zu denen mittlerweile ja auch die Handschrift oder der handgezeichnete Animationsfilm zu zählen ist.

Insofern erscheint es nur konsequent, dass die Künstlerin seit etwa einem Jahrzehnt Stofftaschentücher als Trägermaterial ihrer gestickten Poesie verwendet – und damit ein ebenfalls gänzlich aus der Mode gekommenes Medium und Accessoire. Dieses fügt sich, im Gegensatz zum Papiertaschentuch, nur schlecht in die kapitalistische Verbrauchs- und Wegwerflogik und wurde zudem mit dem Verdikt des Unhygienischen versehen. Dabei waren Stofftaschentücher in der Vergangenheit viel mehr als nur ein handliches Stück Textil, um Körpersekrete aufzunehmen. Oft wurden sie mittels aufgesticktem Monogramm oder Verzierung als einer Person zugehörig ausgewiesen, man tauschte mit Ihnen Düfte, Botschaften und Erinnerungen aus, schwenkte sie zum Abschied, versorgte damit Wunden oder trug Eingesammeltes in ihnen nach Hause. Es ist diese Vielfalt an Gebrauchskontexten, an emotionalen und sozialen Kodierungen, die den Unterstoff zu Sabine Groschups bislang entstandenen vier Werkzyklen bilden: *101 Taschentücher der Tränen* (2013–2017), *213 Taschentücher der Liebe (f. n. Ramon Llull)* (2018–2022), *19 Taschentücher der Krise* (2020–2021), sowie die noch in Arbeit befindliche Serie mit Widmungen (*Taschentuchgedichte, gewidmet*, seit 2016) (Abb. 52–54, S. 76–77).

Was ändert sich, wenn Gedichte statt auf einer Buchseite oder einem Blatt Papier auf einem Stück Stoff in Erscheinung treten? Und das in einer Handschrift, die nicht „geschrieben“, sondern gestickt wurde, also Buchstabe für Buchstabe verfertigt? Die aufgewendete Zeit und die Ausführung als Unikat verleihen den Texten eine besondere Präsenz, sie erhalten mit dem jeweiligen Taschentuch einen einmaligen Ort, der zudem in Verbindung zu einer Person steht, von der das Taschentuch stammt. Mit ihrem gleichbleibenden quadratischen Format und ihren oft weißen und (abgesehen von Randverzierungen) ungemusterten Stoffen bieten sich die Taschentücher geradezu an für die Präsentation von poetischen Texten. Zugleich verlangsamt und intensiviert sich das Lesen, da die durchbrochene, ein wenig ruckelnde Schrift nicht sofort abrufbar ist, es nähert sich dem Buchstabieren an.

Tränen und ihre verschiedenen Anlässe sind das Reservoir, aus dem sich die Gedichte des Zyklus *101 Taschentücher der Tränen* speisen (Abb. 40–47, S. 69–71). Tränen der Trauer, der Ergriffenheit, des Schmerzes, des Mitgefühls, der Wut und der Ohnmacht, Abschieds- und Wiedersehenstränen,

folgende Doppelseite:
 Abb. 62:
DER DOPPELTE (T)RAUM, 2022
 Bildwirkerei, 6-teilig (Detail)



„Freudentränen“ beim Fußball oder Tränen beim Zwiebelschneiden („selten so geweint“). Auch als Schriftträger hält das Stofftaschentuch noch seine angestammten Qualitäten und Versprechungen auf Abruf: diskreter Begleiter zu sein in intimen und emotionalen Situationen, Tränen welcher Art auch immer aufzufangen und wenigstens einen Rest von Contenance zu bewahren. Auf einem blütenweißen Taschentuch mit sachlicher Musterbordüre sind in Schönschrift die verzweifelten Zeilen zu lesen: „Neid & Tod / Krieg & Tod / Neid & Krieg / Tränen über den menschlichen Schmutz“.

In der während der Corona-Epidemie entstandenen Serie *19 Taschentücher der Krise* geraten Inhalt und Form noch deutlicher aneinander, wobei die Taschentücher zusätzlich ihre Tauglichkeit als Masken ausstellen (zu befestigen mit den wenig vertrauenerweckenden Enden der Stickfäden). Tägliche Fallzahlen, Medienzitate und wild kursierende Vermutungen sind hier als gestickte verewigt und im selben Moment schon überholt. Das Taschentuch bewahrt sie als aufgeregte Sprechblasen der Krise und hält zugleich die Erinnerung an den Körper mit seinen Säften und seiner Fragilität aufrecht, vor dessen Nähe und Berührung wir uns plötzlich fürchten (Abb. 36–39, S. 68).

In ihrem Zyklus *213 Taschentücher der Liebe* (f. n. Ramon Llull) hat Sabine Groschup schließlich ein poetisches Format aufgegriffen, das mittlerweile ebenfalls als einigermaßen veraltet oder zumindest suspekt gilt: das Liebesgedicht. Doch scheut die Künstlerin gerade nicht vor dem Gebrauch vielfach aufgeladener und abgenutzter Wörter wie „Liebe“, „Freude“, „Ewigkeit“ oder „Herz“ zurück, sie überantwortet sie allerdings einer kombinatorischen Drehscheibe (und damit dem Zufall), die sie in Anlehnung an den mittelalterlichen Philosophen, Mathematiker und Theologen Ramon Llull entwickelt hat. Neun Buchstaben sind jeweils neun Begriffe und Fragen zugeordnet, ihre durch die Anwendung der Drehscheibe quasi logisch ermittelte Dreierkombination dient dann als Matrix für ein Gedicht, und wird wie eine Angabe von Inhaltsstoffen auch am Rand des jeweiligen Taschentuchs aufgestickt. Durch die Eingrenzung auf einige wenige Begriffe und Assoziationsfelder („Klänge“ und „Poesie“ gehören auch dazu) und deren vielfache Wiederholung und Variation nehmen die Gedichte des Zyklus zunehmend musikalische, fast mantraartige Strukturen an. „Herz“ und „Schmerz“, „Liebe“ und „Poesie“ ergehen sich unbekümmert und schwelgerisch an einem leuchtend roten Faden (Abb. 63, S. 89).

Eiblmayr, Silvia: Die chronopoetische Praxis von Sabine Groschup. In: Sabine Groschup. Auf_Wühlend_Fühlend. Ausstellungskatalog, hrsg. von Silvia Höller, Innsbruck 2019, S. 6–13.

Gehrmann, Lucas: Ausgezogen, oder: von entfädelten Handtüchern bis zu fadenreichen Badenden. In: Sabine Groschup. Ausgezogen, Video, textile Objekte, Malerei, Fotografie. Ausstellungskatalog Galerie Michaela Stock, Wien 2008, S. 3–15, hier S. 5f.

Felix; Matilda: Speichermedien. In: Sabine Groschup. The Hidden. Ausstellungskatalog Galerie Michaela Stock, Wien 2011, S. 49–52, hier S. 49.

Abb. 63

213 Taschentücher der Liebe
(f. n. Ramon Llull), 2018–2022

Textil/Textobjekte

(Ausstellungsansicht)

- 1 Mary Douglas, Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Tabou, London 1966.
- 2 Vgl. Silvia Eiblmayr, „Die chronopoetische Praxis von Sabine Groschup“, in: Silvia Höller (Hg.), *Sabine Groschup. Auf_Wühlend_Fühlend*, Ausstellungskatalog, Innsbruck 2019, S. 6–13.
- 3 Vgl. Lucas Gehrmann, „Ausgezogen, oder: Von entfädelten Handtüchern bis zu fadenreichen Badenden“, in: Sabine Groschup, *Ausgezogen, Video, textile Objekte, Malerei, Fotografie*, Ausstellungskatalog Galerie Michaela Stock, Wien 2008, S. 3–15, hier S. 5f.
- 4 Vgl. Matilda Felix, „Speichermedien“, in: Sabine Groschup, *The Hidden*, Ausstellungskatalog Galerie Michaela Stock, Wien 2011, S. 49–52, hier S. 49.
- 5 Zitat von Sabine Groschup, gestickt auf den neunteiligen Zyklus *Sehnsucht in das Grün* (Privatbesitz); vgl. Eiblmayr, „Die chronopoetische Praxis von Sabine Groschup“.



RAMON LLULL: POET UND PIONIER DER DIGITALEN PHILOSOPHIE¹

Peter Weibel

Jeder Philosoph kann ein guter Mechaniker sein.

Ramon Llull, Prinzipien der Philosophie II, 1299–1300

Die Anfänge der wissenschaftlichen Revolutionen in der westlichen Welt werden zumeist in der italienischen Renaissance gesehen. Künstler wie Leonardo da Vinci (1452–1519) oder Universalgelehrte wie Athanasius Kircher (1602–1680) waren mit ihrem enzyklopädischen Wissen und ihren Talenten in der Tat universell gebildet. Doch wie im Buch *Allah’s Automata*² dargelegt, gab es bereits zuvor in der arabisch-islamischen Renaissance von 800 bis 1200 Männer mit ebenso universellem Geist; man denke an Ibn al-Razzaz al-Jazari. Eine der hervorstechendsten Figuren in dieser Tradition war der katalanische Philosoph, Logiker, Theologe und Missionar Ramon Llull (1232–1316). Llull war ein Universalgelehrter, der von drei Kulturen beeinflusst war, der christlichen, der islamischen und der jüdischen. Er lebte im Mittelmeerraum, lehrte unter anderem in Paris und Montpellier und schrieb etwa 250 Bücher auf Arabisch, Lateinisch und Katalanisch.

Poet und Theologe der Liebe

Die Welt ist das Scharnier, die Schnittstelle zwischen Gott und Mensch. Das Dasein des einen kann nicht vom Dasein des anderen getrennt werden. Beide existieren durch die Welt und in der Welt. Die ersten Sätze im *Leviathan* von Thomas Hobbes von 1651 schließen ebenfalls an eine Analogie Lulls an: „Die Natur (die Kunstfertigkeit, mittelst derer Gott die Welt erschaffen hat und regiert) wird durch die Kunstfertigkeit des Menschen, wie in vielen anderen Dingen, so auch hierin nachgeahmt, dass sie ein künstliches Tier erschaffen kann.“³ Die Natur ist die Kunst Gottes. Der Mensch ist die Kunst der Natur. Daher ist er in der Lage, künstliche Dinge zu schaffen, die die Natur nachbilden.

Aus der Entdeckung – dass Gott und die Menschen sich im Sein vereinen – folgert Llull, dass es zwei Möglichkeiten gibt: Das göttliche Wesen zu vermenschlichen, indem man die Menschen darin einschließt (also die Lehre von Jesus als Menschensohn), und die Menschen zu vergöttlichen,

indem man das göttliche Wesen in sie einschließt (also die Lehre von Jesus als Sohn Gottes). Daraus wiederum ergäbe sich die Freude, die ‚jouissance‘ im Sinne Jacques Lacans. Lulls Lehre von der Liebe im *Buch des Liebenden und des Geliebten* und im *Baum der Philosophie der Liebe* gründet sich also auf eine theologische Ontologie, von der ausgehend Llull den Menschen zuruft: „Freut euch, denn Gott existiert! Seid fröhlich, denn ihr habt euer Sein und zugleich das Sein Gottes entdeckt!“ Llull hat also als Dichter die persönliche Liebespoesie seiner Zeit zu einer universellen Theologie der Liebe verallgemeinert. Menschen werden aus der Liebe geboren, durch die Liebe entsteht das Leben. Die Liebe Gottes erzeugt die Welt. Die Liebe Gottes zu den Menschen ist der Grund allen Seins. Die Liebe der Menschen zueinander ist ein Teil dieses Seins. Llull schuf damit eine universelle Algebra der Liebe.

Algebraisierung der Sprache und des Denkens

Während es in der Ontologie um die Natur des Seins geht (*principia essendi*) und in der Erkenntnistheorie darum, was wir vom Seienden wissen (*principia cognoscendi*), so schwebte Llull eine ganz neue Art des Denkens vor. Es ging ihm um eine neue Verbindung von Sein und Denken, die sich sprachlicher Symbole und logischer Methoden bedient, um damit das Denken zu formalisieren. Mit komplexen Diagrammen kombinatorischer Zusammenhänge in algebraischer Notation versuchte Llull, eine logische Grundlage für die Wahrheit zu finden, d.h. eine universelle Grammatik, die wahre Aussagen und wahre Einsichten über das Sein und die Wesen ermöglicht.⁴ Es versteht sich, dass diese Argumentationsweise nicht jedermanns Sache war. Vor allem in der Neuzeit mit ihrem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und ihrer Methode des Zweifels stand man dem Werk des polemisch mittelalterlich genannten Philosophen skeptisch gegenüber. Ein typisches Beispiel ist das Urteil des Meisters der kritischen Methode selbst, René Descartes‘ (1596–1650). In seinem *Discours de la méthode* (1637) schreibt er: „Bei ihrer Prüfung fiel mir jedoch auf, daß – was die Logik betrifft – ihre Syllogismen und die meisten anderen ihrer Vorschriften vielmehr dazu dienen, anderen zu erklären, was man weiß, oder gar, wie die lullische Kunst, über das, was man nicht weiß, ohne Verstand zu reden, als es zu entdecken.“⁵ Auch spätere Kommentatoren, wie zum Beispiel Jacques Le Goff⁶, bezichtigten Llull des mystischen Okkultismus, der Ketzerei, des Kabbalismus usw. – zu Unrecht. In seinem hervorragenden Buch *Raymond Lulle, philosophe de l’action*⁷ beweist Armand Llinarès das Gegenteil. Gerade die Syllogismen, gegen die Descartes polemisierte, erscheinen uns höchst interessant.

Wir vermuten nämlich, dass die spezielle Methode, mit der Llull Ontologie und Erkenntnistheorie neu miteinander verband, indem er den Begriff der Existenz an die Existenz von Begriffen kopelte, auf seine Erfahrungen mit der Sprache als Dichter von Liebesliedern fußt. Obwohl aus dieser Zeit keine Texte Lulls überliefert sind, wollen wir also einige Hypothesen aufstellen. Es wird allgemein angenommen, dass die arabische Liebespoesie bereits in der Mitte des achten Jahrhunderts die antike Liebesdichtung an Raffinesse und Komplexität übertraf. So entwickelte sich erst unter arabischem Einfluss die Liebesdichtung in der Provence um 1100 zur Troubadour-Dichtung.

Ramon Llull begann damit, Liebeslieder und -gedichte im Stil der provenzalischen Troubadoure zu schreiben. Troubadoure waren Dichter, Komponisten und Sänger, mit anderen Worten: Liedermacher. Ihr Ziel war mithin die perfekte Verbindung von „motz el son“, von Worten und Melodien. Dabei griffen sie auf den Begriff der ‚inventio‘ aus der Rhetorik der klassischen Antike zurück. Dieser Rückgriff ist wahrscheinlich auch der Ursprung des Namens ‚trobador‘ (im Okzitanischen),

der sich vom französischen Wort für ‚finden‘, ‚trouver‘, ableitet. Für dieses Finden und Erfinden entwickelten sie eine zielgerichtete Methode – komplexe Techniken zur Verbindung musikalischer Noten mit Texten.

Diese Sprachtechnik lässt sich aufschlussreich anhand des okzitanischen Troubadours Arnaut Daniel (1150–um 1200) studieren. Daniel hat seine Verse nicht nur in der Form des ‚canso‘ (Liedes) verfasst, ihm wird auch die Erfindung der Sestine zugeschrieben, einer komplexen festen Versform, die aus sechs Strophen zu je sechs Zeilen mit sechs Reimen besteht, die nicht abwechseln, sondern nach einem vorgegebenen Muster wiederkehren und in jeder Strophe an anderer Stelle erscheinen, wobei der erste Reim jeder Strophe das Reimwort der letzten Zeile der vorangegangenen Strophe aufnimmt. Hier können wir im Keim also bereits eine sprachliche Methode erkennen, die man als algorithmisch oder programmiert bezeichnen könnte, denn durch die Variation der Reimpositionen werden neue Bedeutungen und neue Verbindungen zwischen Aussagen hergestellt.

In der *Göttlichen Komödie* huldigte Dante Alighieri (1265–1321) einem Alter Ego von Arnaut Daniel, das er „miglior fabbro del parlar materno“ nennt⁸ – den besten Wortschmied der Muttersprache. Dante spricht also von einem Schmied, einem Mechaniker, der geschickt Worte zusammensetzt. Damit ist für ihn der Dichter jemand, der Verse aus Worten schmiedet, und die Poesie wird somit zu einer Kulturtechnik, bei der Worte einer bestimmten Methode folgend kombiniert und rekombiniert werden. Für Ezra Pound war Arnaut Daniel überhaupt der größte Dichter aller Zeiten. Und T. S. Eliot widmete sein berühmtes Gedicht *The Waste Land* (1922), für das er 1948 den Literaturnobelpreis erhielt, wiederum Ezra Pound, den er mit „il miglior fabbro“ tituliert, eine Anspielung auf Dante und Daniel also, denn immerhin verbesserte Pounds Bearbeitung – er kürzte und stellte Textsegmente um – Eliots Langgedicht erheblich und trug damit zu dessen enormen Erfolg bei.

Über Jahrhunderte suchten Dichter:innen nach mechanischen Methoden für die Zusammensetzung von Worten. So schrieb der Nürnberger Dichter Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) das Lehrbuch *Poetischer Trichter: Die Teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der lateinischen Sprache, in VI. Stunden einzugiessen* (1647), das besonders im deutschsprachigen Raum berühmt ist und systematische Anweisungen enthält, wie man die Dichtkunst mechanisch erlernen kann.

In der Dichtung gibt es also eine belegbare Tradition von Methoden, die gleichsam Leitplanken legen, innerhalb derer sich die Fantasie des Dichters bewegen kann. Unter den komplexen Versbildungsmethoden, die aus der Verschiebung und dem Umlauf von Buchstaben, aus Gegenüberstellungen, Metaphern, Oxymora und phonetischen oder morphemischen Verbindungen bestehen, gibt es zahlreiche, die man als algorithmisch bezeichnen könnte, darunter ‚Zeruph‘ (Neuanordnung von Buchstaben), ‚Temura‘ (Verschiebung von Buchstaben) und die ‚Isopsephie‘ (Herstellung verborgener Beziehungen und Bedeutungen in Worten durch Kombination von Buchstaben und Zahlen). Auf solchen poetischen Algorithmen baute Llull seine universelle Methode zur Kombination von Buchstaben und Ausdrücken, Symbolen und Ziffern auf. So entstand also seine *ars combinatoria* die neue Logik.

In diesen komplizierten Versdichtungsmethoden mit ihren ausgefeilten Reimschemata kann man die Anfänge einer Technik der Kombinatorik erkennen. Nehmen wir zwei Wörter, zum Beispiel ‚Hirte‘ und ‚Sein‘. Daraus können wir mit Martin Heidegger die schöne Metapher vom ‚Hirten des Seins‘ bilden oder alternativ, eher prosaisch, das ‚Sein der Hirten‘. Gebe ich als drittes Wort ‚Schaf‘

hinzu, werden die Kombinationsmöglichkeiten und Aussagevarianten üppiger: ‚Das Schaf ist der Hirte des Seins‘; ‚das Sein ist der Hirte des Schafs‘; ‚der Hirte ist das Schaf des Seins‘; ‚Das Schaf ist das Sein des Hirten‘ usw. Kombinieren wir die drei Substantive ‚Nase‘, ‚Wolke‘, ‚Schnee‘ mit dem Verb ‚ragen‘, ergeben sich Satzvarianten wie ‚Eine Nase aus Schnee ragt in die Wolken‘ bzw. ‚Die Wolken sind eine Nase aus Schnee‘. Da ‚ragt‘ ähnlich klingt wie ‚regnet‘, könnte man wiederum schreiben ‚Aus der Nase der Wolken regnet Schnee‘ usw. So gehen wir davon aus, dass Ramon Llulls Spracherfahrung als Dichter das Vorbild und die Quelle seiner *ars combinatoria* war. Seine direkten Erfahrungen mit dem Dichten und der poetischen Kunst der Kombination von Vokalen und Konsonanten und von Wörtern und Reimen erweiterte er sodann zu einer universellen Methode des Wissenserwerbs und der Wirklichkeitskonstruktion. Diese Verbindung von Erkenntnistheorie und Ontologie erreichte Llull durch eine universelle kombinatorische Methode, d. h. durch ein sprachliches und zugleich logisches Verfahren.

Nach seiner Epiphanie im Jahr 1263 auf dem Berg Puig de Randa auf Mallorca stellte Llull diese intellektuelle Verstechnik in den Dienst Gottes. Er erweiterte die systematischen Methoden, die er durch „inventio“ in der Sprache der Poesie ausgearbeitet hatte, und wandte ihre mechanischen Grundprinzipien nunmehr auf die Sprache der Logik an. Die poetischen Fertigkeiten, die er im Laufe seines Studiums der komplexen Beziehungen zwischen Vokalen und Konsonanten sowie der Wiederholung und Variation erlernt hatte, übertrug er damit von der persönlichen Liebesdichtung auf eine verallgemeinerte Liebesdichtung an Gott. Die formale Übung der poetischen Inspiration befähigte ihn also, die Beziehungen zwischen Begriffen als eine Art formale Logik darzustellen. Damit verwandelte er die Gesetze der Dichtung in Gesetze des Denkens. Llulls „inventio“-Methode einer mechanisierbaren Formalisierung der Zusammenhänge zwischen Begriffen und Wörtern stellte also Philosophie, Theologie und Logik auf ein neues Fundament – aber auch die Poetik. So bewegte sich Llull bereits als Dichter in einem mehrsprachigen Raum zwischen Spanisch, Hebräisch und Arabisch. Seine als Dichter erworbene Mehrsprachigkeit kam ihm bei seiner Mission als Gläubiger – als Liebesgläubiger wie als Gottgläubiger – sehr zugute.

Von 1954 an begann die *Wiener Gruppe* – das waren Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener – unter dem Titel *inventionen* konstruktivistische Methoden der Buchstaben-, Silben-, Wort- und Satzteilmontage nach festen Regeln anzuwenden, die die semantischen Konventionen überstiegen. Der Künstler Marc Adrian (1930–2008) beteiligte sich an diesen Experimenten mit Texten, die er deterministisch montierte. Einer der wichtigsten Texte dieses methodischen Inventionismus indes ist *der vogel singt* (1957/1958) von Konrad Bayer, dem ein komplizierter mathematischer Bauplan zugrunde liegt, der, zumindest im Kern, von Oswald Wiener mitentworfen wurde. Auf einem Typoskript fügte Bayer einen Untertitel hinzu, der „eine dichtungsmaschine in 571 bestandteilen mit ergänzendem bauplan (in vielen farben) – (entworfen und in bewegung gesetzt von konrad bayer 1957/1958)“ lautet.

Bayers *der vogel singt* ist ein Musterbeispiel für die Anwendung der *ars combinatoria* Llulls. Die Erfahrung im Umgang mit poetischen Formen führt zu einem verstärkten Bewusstsein für deren Formalisierung. Man erkennt, dass etwas, das formalisiert werden kann, auch mechanisiert werden kann. So entsteht eine Dichtungsmaschine: Die Zusammensetzung von Wörtern und Ausdrücken folgt einem System kombinatorischer Regeln oder einem Bauplan, den alle Menschen benützen können. Bayer begann von 1962 bis 1964 auch an einem Roman mit dem Titel *Der sechste Sinn* zu arbeiten, den er jedoch nie vollendete. Interessanterweise schrieb Llull desgleichen einen Text, in dem er die Theorie entwickelte, dass die Sprache eine Art sechster Sinn sei – ein Text, der den

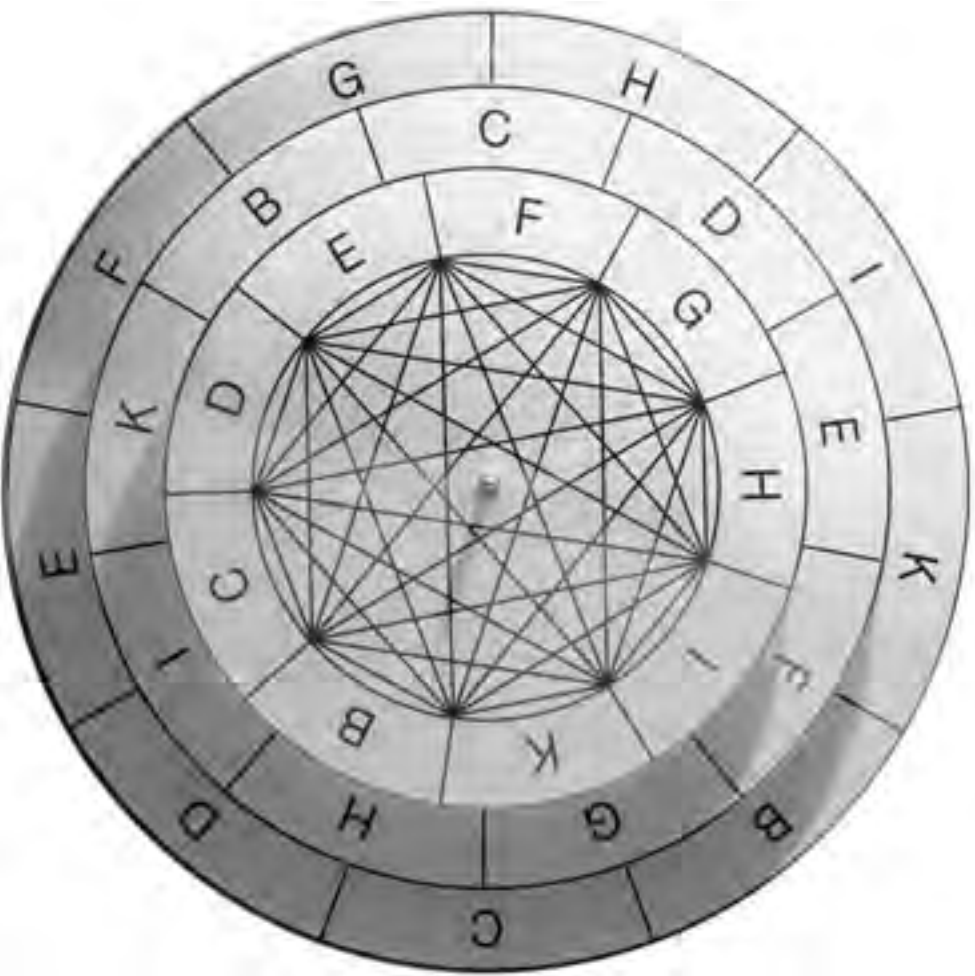
Titel *Lo sisè seny, lo qual apellam affatus* trug. Das gesprochene Wort, die menschliche Stimme, sei genauso wichtig wie die Übermittlung der Buchstaben des Alphabets. Bereits in *Ars notatoria* (um 1274–1276) hatte Llull den Entwurf einer neuen Logik vorgezeichnet, eines komplexen Symbolsystems, das wie eine Denkmachine funktionieren sollte. Llull kam also von einer Wortmaschine zu einer Begriffsmachine, d. h. einer Denkmachine.

Der Philosoph des Algorithmus

Damit entdeckte Llull als Erster etwas, das für die europäische Kultur entscheidend werden sollte. In seinen eigenen Worten lässt sich diese Entdeckung so zusammenfassen: „Der Gegenstand der *Ars (combinatoria)* ist, alle Fragen zu beantworten, vorausgesetzt, dass das, was man wissen kann, begrifflich formuliert werden kann.“ Llull beantwortete damit auch die Frage des Zusammenhangs von Wissen und Formalisierung. Als Mystiker wusste er indes, was später William Shakespeares Hamlet in der gleichnamigen Tragödie (um 1601/1602) wie folgt ausdrücken sollte: „Es gibt mehr Ding’ im Himmel und auf Erden, / Als eure Schulweisheit sich träumt.“⁹ Es gibt mehr, als wir träumen, denken oder sagen können. Wenn wir jedoch das ausdrücken können, was wir zu denken vermögen, so bedeutet das, dass es möglich ist, unsere Gedanken und Gefühle in das Korsett einer formalen Sprache zu zwingen. Wir können unsere Gedanken mit der endlichen Anzahl von 26 Buchstaben darstellen, die zu einer bestimmten Reihenfolge geordnet werden, die wiederum bestimmten Regeln folgt. Also können wir unsere Gedanken zu Regeln und Systemen formalisieren. Damit behaupten wir nicht, dass wir alles formalisieren können, was wir zu denken vermögen. Vielmehr meinen wir mit Llull: Im Laufe der Evolution kamen wir Menschen in die Lage, immer mehr dessen, was wir denken, zu formalisieren. Auch hier fand schon Shakespeare in einem seiner Sonette eine treffende Formulierung: „Was Hirn erdenken, Dinte schreiben kann“¹⁰. Genau das ist aber die Frage: Was kann von dem, was wir denken, formalisiert werden? Wie ist es möglich, dass unsere innerliche immaterielle Gedanken- und Gefühlswelt mithilfe von Schriftzeichen und Tinte, die ja äußerlich und materiell sind, ausgedrückt werden kann? Llull ging noch einen Schritt weiter. Er zeigte, dass alles, was formalisiert werden kann – sei es als Dichtung, Philosophie oder auch Theologie –, auch mechanisiert, d. h. durch eine Maschine, zum Beispiel ein mechanisches Gerät aus Papier dargestellt werden kann. Demgemäß lautete sein zentraler, berühmter Ausspruch, den er um 1299/1300 schrieb: „Jeder Philosoph kann ein guter Mechaniker sein.“

Llulls philosophische Maschine aus Papier war ein Gerät zum Wissensgewinn. Sie bestand aus mehreren, gewöhnlich drei konzentrisch drehbaren Scheiben, die in ihrem Mittelpunkt um eine Achse verbunden waren und an deren Rändern Symbole, Worte und Buchstaben standen. Durch Drehen der Scheiben konnten die Symbole, Ausdrücke und Buchstaben verbunden, d. h. aufeinander bezogen und kombiniert werden. Damit übertrug Llull die Hypothese der scholastischen Philosophen des Mittelalters, dass die Welt eine logische Struktur haben könnte, von der symbolischen auf die materielle Ebene, von sprachlicher Deduktion auf mechanische Evidenz. Er erfand sozusagen eine Art logische Maschine *avant la lettre* – einen Papiercomputer.

Tatsächlich könnte man Llulls Maschine als den weltweit ersten Computer bezeichnen. Er konstruierte Papiermaschinen, die man als mechanische Apparate begreifen könnte, welche die Idee des Computers, also denkender Maschinen, vorwegnahmen. Allerdings kombinierten Llulls „Papiermaschinen“ Wörter, während Computer Zahlen verarbeiten (Abb. 64, S. 95). In seinem Buch *Ars magna*, das ursprünglich den aufschlussreichen Titel *Ars compendiosa inveniendi veritatem*



(1274) trug und schließlich als *Ars generalis ultima* (1308) erschien, schlug Llull dann eine logische Methode – oder genauer gesagt eine logische Maschine aus Papier – vor, die der Deduktion der Wahrheit dienen sollte. Tatsächlich erfand er damit eine „Wahrheitsmaschine“. Mit seinen rotierenden Scheiben baute er ein logisches Instrument, das Wahrheit, Irrtum und Lüge unterscheiden sollte. So nahm er vorweg, was die heutigen Informatiker „Struktogramme“ oder „Algorithmen“ nennen.

Indem er Begriffe und Zeichen, also Epistemologie, auf materielle ontologische Seinsweisen, wenn auch nur aus Papier, übertrug, bereitete Llull den Weg für die Begriffsformalisierung und -mechanisierung, die über Gottfried Wilhelm Leibniz¹¹ führte und im 20. und 21. Jahrhundert in der digitalen Kultur ihren vorläufigen Höhepunkt fand.¹²

Bei seiner mechanischen Kombination von Ausdrücken ging Llull von der Prämisse aus, dass es in allen Wissensgebieten nur eine endliche Anzahl unbestreitbarer Wahrheiten gibt. Er glaubte also, dass die Menschen durch das Studium aller Kombinationen elementarer Wahrheiten zur letzten Wahrheit gelangen könnten. So zählte Llull zum Beispiel eine endliche Menge von Merkmalen Gottes wie Güte, Größe, Ewigkeit, Macht, Weisheit, Wille, Tugend und Herrlichkeit auf. Durch Drehen der Papierscheiben erzeugte er Kombinationen dieser Worte, die logischen Operationen wie Konjunktion, Disjunktion, Negation, Gleichheit usw. entsprachen. Auf diese Weise schuf er intuitiv

Abb. 64
Ramon Llull, Kombinatorische Figur aus »ars brevi«, 1308
Bausatz in der Ausstellungsbroschüre zur Ausstellung DIA—LOGOS.
Ramon Llull und die Ars Combinatoria, ZKM | Karlsruhe, 2018

eine algorithmische Methode mit auf Axiomen basierenden Ableitungsregeln. Seine Methode war also ein früher Versuch, mittels logischer Methoden zu Einsichten zu gelangen. Kurz, Llull hatte eine logische oder denkende Maschine mit einem System formaler Beweisregeln erfunden. Llull baute also eine Begriffsmaschine, eine Wahrheitsmaschine, einen Papiercomputer, der benutzt werden konnte, um „mit mathematischer Strenge“¹³ die Gültigkeit von Gedanken, Begriffen und Ideen zu überprüfen. Mithilfe dieser Technik wollte Llull die Vernunft in den Dienst der Religion stellen – ganz anders als heute, wo die Religion im Dienst der Unvernunft steht.

Schlussfolgerung

Somit kann Llull als einer der Vorväter der digitalen Kultur angesehen werden. Doch Llulls Traum, eine Methode der formalen Wahrheitsfindung zu finden, wurde nur teilweise erfüllt. Mit seinen logischen Papiermaschinen gehörte er dennoch zu den ersten, die zeigen konnten, dass Ideen formalisierbar sind, und dass das, was formalisiert werden kann, auch mechanisiert werden kann. So können wir Llull mit Fug und Recht als einen der Begründer der digitalen Revolution betrachten.

1 Der Text *Ramon Llull: Poet und Pionier der digitalen Philosophie* stellt eine stark gekürzte Fassung des Originalbeitrags von Peter Weibel dar für das Buch *DIA-LOGOS: Ramon Llull's Method of Thought and Artistic Practice*, Mineapolis 2019. Es erschien anlässlich der von Amador Vega, Peter Weibel und Siegfried Zielinski kuratierten Ausstellung *DIA-LOGOS. Ramon Llull and the ars combinatoria* (ZKM, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 17. März bis 5. August 2018; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – CCCB, 14. Juli bis 11. Dezember 2016; École polytechnique fédérale de Lausanne – EPFL, 3. November 2018 bis 10. März 2019). Sabine Groschup war mit ihrem Film *(JC(639))* über das John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt in der St. Burchardi Kirche in Halberstadt zur Ausstellung eingeladen. Peter Weibels Einführung in die Ausstellung am 16. März 2018 im ZKM und in weiterer Folge der hier gekürzt wiedergegebene Essay über Ramon Llull regten Sabine Groschup zu ihrem unlängst abgeschlossenen Werkzyklus *213 Taschentücher der Liebe (f. n. Ramon Llull)* (2018–2022) an. Der Text wurde von Sabine Groschup mit Zustimmung Peter Weibels gekürzt. Er steht stellvertretend für den Einfluss von Ramon Llull auf zahlreiche Künstler:innen. Die folgenden Auszüge aus dem Text Weibels erscheinen hier erstmals in deutscher Übersetzung.

2 Siegfried Zielinski, Peter Weibel (Hg.), *Allah's Automata: Artifacts of the Arab-Islamic Renaissance (800–1200)*, Berlin 2015.

3 Thomas Hobbes, *Leviathan*, Übersetzung aus dem Englischen von Jutta Schlösser, Hamburg 1996 (Erstaufgabe 1651), S. 5.

4 Vgl. Llulls Buch *Ars compendiosa inveniendi veritatem* (auch bekannt unter dem Titel *Ars maior*). Vgl. Ramón Llull, *vida i obres*, Bd. 1, hg. von Pierre Villalba i Varneda, Barcelona 2015, S. 288–335. Siehe auch Charles Lohr (Hg.), Raimundus Lullus: Die neue Logik. Logica Nova, Übersetzung aus dem Lateinischen von Vittorio Hösle und Walburga Büchel, Hamburg 1985.

5 René Descartes, *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, Übersetzung aus dem Französischen und hg. von Lüder Gäbe, Hamburg 1960, S. 14.

6 Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris 1964.

7 Im Buch II, Kapitel III, Abschnitt II (Der Kampf um Gott), Unterabschnitt 1 (Die Mittel: Vernunft und Glaube) schreibt Llinarès: dass sich Llull „wie die meisten mittelalterlichen Philosophen ständig mit der Beziehung zwischen Vernunft und Glaube beschäftigte und mehrmals versuchte, dieses Problem zu lösen.“ Und, so Llinarès an späterer Stelle: „Im Prolog des *Libre de demostracions* erklärt [...] Llull, „er wolle [...], dass mit dem Verständnis [des heiligen katholischen Glaubens, KBM] die Ehre und das wahre Licht erkannt werden, durch das Gott ihn so erleuchtet hat, dass er die Glaubens-Artikel aus notwendigen Gründen verstehen konnte.“ Zitate: Armand Llinarès, *Raymond Lulle. Philosophe de l'action*, Paris 1963, S. 257 und S. 261. Übersetzung aus dem Französischen von Peter Weibel und KBM.

8 Vgl. Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, S. 31 und S. 33–34.

9 *Shakespeare's dramatische Werke*, Übersetzung aus dem Englischen von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 6. Theil (*Titus Andronicus; Hamlet, Prinz von Dänemark; Der Widerspenstigen Zähmung; Die Comödie der Irrungen*), Berlin 1831, S. 99–104 (Erster Aufzug, 5. Szene).

10 *Shakespeare's Sonette*, Übersetzung aus dem Englischen von Ferdinand Adolph Gelbcke, Hildburghausen 1867, S. 121. Die erste Zeile aus Shakespeares „Sonnet 103“ bzw. „108“ diente auch Warren S. McCulloch als Angelpunkt für seine Gedanken über Formalisierung und neuronale Netzwerke. Vgl. Warren S. McCulloch, „Was bringt mein Hirn in Tinte zu Papier?“, in: Ders., *Verkörperungen des Geistes*, Wien, New York 2000, S. 230–239.

11 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Dissertatio de arte combinatoria, in qua ex arithmeticae fundamentis complicationum ac transpositionum doctrina novis praeceptis extruitur...*, Leipzig 1666.

12 Alexander Fidora, Carles Sierra (Hg.), *Ramon Llull: From the Ars Magna to Artificial Intelligence*, Artificial Intelligence Research Institute, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 2011; Erhard-Wolfram Platzek, „Gottfried Wilhelm Leibniz und Raimund Lull“, in: Joseph Möller (Hg.), *Virtus politica: Festgabe zum 75. Geburtstag von Alfons Hufnagel*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974, S. 387–410.

13 Vgl. das poetische Lob der strengen Mathematik in: Comte de Lautréamont, *Gesänge des Maldoror*, München 1976 (Erstaufgabe 1868/1869).



Abb. 65
»I now have 200 plants, and when I'm home, they have first priority.« (John Cage), 2013
Arrangement mit Topfpflanzen und gerahmten Fotografien von John Cage
a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN²/ASLSP«, seit 2005
(Ausstellungsansicht)

VON EINER KUNST, DIE GELEBTES LEBEN BEFLÜGELT. GEDANKENWEGE ZU SABINE GROSCHUPS TASCHENTUCHARBEITEN

Katja Gasser

Ein Taschentuch: ein Gebrauchsgegenstand, der einst jemandem gehörte. Dessen Name vielleicht darauf gestickt ist – auf einer seiner Spielarten jedenfalls. Ein Gebrauchsgegenstand, dem diejenige, der er gehörte, vielleicht nicht besonders viel Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ. Und zuweilen vielleicht doch.

Was bedeutet es, wenn ein Gebrauchsgegenstand dieser Art als Grundlage künstlerischer Arbeit verwendet wird? Als Ausgangsmaterial für einen Text, der in diesen ehemaligen Gebrauchsgegenstand hineingewoben wird? Als Ausgangsmaterial für ein Gedicht? Hineingearbeitete Dichtung in etwas, das ehemals jemand zur Hand nahm, um sich die Nase zu putzen oder die Tränen zu trocken? Was bedeutet das? Warum trifft mich das? Weil es die Vorstellung, gebraucht zu werden, auf die Kunst selbst überträgt? Die Idee, dass sie, die Kunst, auch physisch gebraucht wird, auch wenn das gern ausgeblendet wird? Ist es das, was mich an diesen, von Sabine Groschup bestickten Taschentüchern rührt? Einer ihrer Taschentuchtexte lautet: „der Hund nie starb / der Mann nie weinte / Sissi nie lief dem Kind entgegen / jedoch / gerührt, geweint.“ Ist Rührung erlaubt? Ist Rührung nicht verdächtig? Wenn ja: warum und wem?

Es gehört sich, sich die Nase zu putzen, wenn die Nase rinnt. Es gehört sich, sich die Tränen zu trocknen, wenn man weint. Es ist Ausdruck einer gewissen Zivilisiertheit, ein Taschentuch bei sich zu führen, für alle Fälle. Für alle Fälle? Für die jederzeit und an jedem Ort hereinbrechen könnende Katastrophe? Für die überall lauernde Trauer? Und zum Verstecken der Scham, wenn sie, die Trauer, einen überkommt?

Ein Taschentuch dient nicht zuletzt dazu, die Etikette zu wahren, in der herrschenden Ordnung zu bleiben. Man hat ein Taschentuch, weil man es brauchen könnte. Weil man es braucht. Nicht um Schmerzen zu lindern, nicht um Wunden zu heilen, vielmehr, um sie, den Schmerz, die Wunde, für kurze Zeit, zu verdecken, weg zu machen. Könnte man so weit gehen und sagen, dass ein Taschentuch der Linderung von Schmerz dient? Nein. Da wäre man schon mitten in einem falschen Bild, mitten im Pathos, mitten in der falschen Rührung. Falsche Rührungen durchlüften nichts, verdecken vielmehr, arbeiten mit Kausalketten, die immer, eng und eindimensional gedacht, gefährlich sind und zum Ersticken jeder Erkenntnis führen. Aber das Taschentuch: Es ist nahe dran am Schmerz, rein physisch, und auch nahe dran an der Linderung. Und das ist doch die Kunst auch?

Abb. 67

2013 Taschentücher der Liebe
(f. n. Ramon Llull), 2018–2022

Textil/Textobjekte
(Ausstellungsansicht)



Nahe dran am Schmerz, nahe dran an der Linderung desselben. Sie ist es nicht, die Kunst, sie ist weder der Schmerz noch der Trost. Aber sie ist nahe dran. Vielleicht ist es das, was mich Sabine Groschups Taschentuchkunst so zugeneigt stimmt.

„Äugelchen / Rinnt / Tränchen / Schön“: Dieser Text hängt, voller sichtbarer Fäden im Texthintergrund, in meiner Wohnung. Mein Kind hat ihn unzählige Male gelesen, mit hoher Stimme, mit tiefer Stimme, den richtigen Ton suchend. Und vielleicht liegt das in diesen Arbeiten angelegt, dass sie dazu auffordern, den richtigen Ton zu finden, vielleicht den richtigen Lebenston. Wer hat ihn je gefunden. Diejenigen, die Menschen, die in Not sind, helfen: Die sind immer schon diesem richtigen Lebenston am nächsten gewesen. Die Kunst, die es ernst meint mit sich, ereignet sich stets auch in der Nähe dieser Hilfe.

Eine Ausstellung im Literaturhaus Wien vor wenigen Jahren hat mich mit den Arbeiten Sabine Groschups, speziell mit ihren Stickarbeiten, bekannt gemacht. Als meine Mutter ein Jahr nachdem ich diese Ausstellung gesehen habe, starb, hinterließ sie sehr viele Stofftaschentücher. Ich weiß nicht, ob ich diesen so viel Aufmerksamkeit geschenkt hätte ohne Sabine Groschups Arbeiten. Meine Mutter: Sie legte großen Wert darauf, dass die Stofftaschentücher sorgfältig gebügelt waren; der Vater wurde stets mit einem besonders großen, ohne Verzierungen versehenen versteht sich, ausgestattet: seine hatten zumeist dunkle, braune oder schwarze Ränder; ich, als Kind, immer mit einem kleinen, das mit meinen Initialen versehen war und an den Rändern weiße Spitzen hatte. Ich mochte es, ein solches Taschentuch, in der Dorfkirche während der Messe, aus meiner Rocktasche herauszuholen und dabei genau zu beobachten, verstohlen, ob gesehen würde, was für ein gepflegtes Taschentuch meine Mutter mir mitgegeben hatte. Gebrauchte habe ich es selten. Zumindest zeigt es sich mir in meiner Erinnerung so. Meine Mutter hatte stets ein sehr schlichtes, rein weißes, in ihrer Handtasche stecken. In keiner ihrer Handtaschen war kein Taschentuch.

Sabine Groschups Arbeiten machen aus Stofftaschentüchern, die ehemals jemandes Alltag begleitet haben, Kunstwerke, die ohne viel Aufhebens die Erinnerung an gelebtes Leben in sich tragen. Und kein gelebtes Leben kommt ohne Schmerz und Trauer, ohne die Erfahrung von Not und Hilfsbedürftigkeit aus. Sabine Groschup versieht diese gelebten Leben, im Nachhinein, mit feinen Nadelstichen, mit einer Schönheit, die allem Schweren Flügel zu verleihen scheint – ohne den Schmerz, die Not und die Trauer je zu verraten, ohne in rührseliges Hoffen abzugleiten. (Abb. 66–67, S. 99–101).

Abb. 66

**101 Taschentücher der Tränen,
2013–2017**

Textil/Textobjekte

(Ausstellungsansicht)



EIN KLANG | T | RAUM VERSTOFFLICHT, AUF DER LEINWAND UND WEITERGESTICKT

Rainer O. Neugebauer

JOHN CAGE, HALBERSTADT UND SABINE GROSCHUP

Der Grund, warum Sabine Groschup, die in Wien und Berlin lebt, sich vor 17 Jahren in die mitteldeutsche Provinz, nach Halberstadt, an den Rand des Harzes begab, um sich inspirieren zu lassen, ist die wahrhaft transepocheale Realisation des Orgelstücks *ORGAN²/ASLSP* von John Cage in der dortigen St. Burchardi Kirche. Sabine Groschup und Georg Weckwerth arbeiteten damals an dem – noch nicht vollendeten – Film-Essay *A View of Ears* über die wichtigsten modernen Klangkünstler:innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Amacher, Anderson, Eno, Fox, Leitner, Lucier, Naumann, Paik, Schafer, Suzuki, La Monte Young/Zazeela. Im Zentrum der Klangkünstlerpersönlichkeiten stand und steht John Cage, die „Jahrhundertfigur“ (Dieter Schnebel) mit seinem Orgelstück *ORGAN²/ASLSP* in Halberstadt als zeitlosem Fundament.

1985 wurde John Cage von dem Leiter des *University of Maryland Piano Festival and Competition* (William Kapell International Piano Competition), dem Pianisten Tom Moore, gefragt, ob er für das Semifinale ein fünf- bis zehnminütiges Stück schreiben könne. Cage lieferte *ASLSP*. In der Spielanweisung heißt es: „Der Titel ist eine Abkürzung von ‚as slow as possible‘ – so langsam wie möglich. Ebenso bezieht er sich auf ‚Soft morning city! LSP!‘ – die ersten Ausrufe im letzten Abschnitt von *Finnegans Wake* (James Joyce). Es gibt acht Teile, von denen einer ausgelassen und einer wiederholt werden muss. [...] Es gibt weder Vorschriften für Tempo noch für Dynamik. Zeitproportionen sind angegeben (so wie Landkarten Entfernungen proportional angeben).“ Wir haben es also mit einer sehr widersprüchlichen Anweisung zu tun: so langsam wie möglich und gleichzeitig ‚as LSP‘ – so (kurz) wie die Silbe LSP, wie ein morgendliches Räuspern. Wie soll man das Stück zeitlich realisieren? Eine offene Frage.

1987 hat Cage mit Unterstützung des deutschen Organisten Gerd Zacher das Stück für Orgel umgeschrieben: *ORGAN²/ASLSP* mit der kurzen Spielanweisung: „Anders als bei *ASLSP* sollen alle acht Teile gespielt werden. Jedes Teil kann jedoch wiederholt werden, was aber nicht notwendig ist, und wie in *ASLSP* kann die Wiederholung an einer beliebigen Stelle in der Reihe platziert werden.“ Die Orgelversion zeigt zwei im Violin- und zwei im Baß-Schlüssel notierte Systeme: rechte Hand, linke Hand, rechter Fuß, linker Fuß. Außer der Tonhöhe und der Dauer ist nichts festgelegt. Es gibt synchron anzuschlagende „Akkorde“, die nach einer Art „durezza e ligature“ organisiert



sind. Das Ende eines Teils und der Beginn eines anderen ist charakterisiert durch die gleiche Situation: Hier sind alle Töne beziehungsweise Tasten aufgehoben. Das besondere und seltene Ereignis einer „Pause“ tritt immer im Übergang zwischen zwei Teilen auf, in einigen wenigen Fällen auch innerhalb eines Teils. In der Frage, wie das Stück klanglich umzusetzen sei, ist der Interpret absolut frei, ebenso bei der Frage, ob und wie viele Wiederholungen es geben soll.

Die Frage, in welchem Tempo das Stück gespielt werden soll, ist wegen der paradoxen Spielanweisung weitaus schwieriger zu beantworten. Eine Klaviersaite verklingt. Sabine Liebner etwa hat die acht Teile von *ASLSP* auf dem Klavier 2009 in etwas über 64 Minuten eingespielt. Die Uraufführung von *ORGAN²/ASLSP* durch Gerd Zacher, dem Cage dieses Stück gewidmet hat, dauerte am 21. November 1987 in Metz mit neun Teilen (Wiederholung des fünften Teils) etwas mehr als 29 Minuten. Interessanterweise spielte er die Wiederholung ein wenig schneller. Nun ist die Orgel ein Blasinstrument, ein Aerophon, das den Ton halten kann, solange sie mit Wind versorgt wird. Was also heißt „so langsam wie möglich“ bei einer Orgel? 1998 haben auf der zweiten Tagung für neue Orgelmusik in Trossingen Komponisten, Organisten, Musikwissenschaftler, Orgelbauer, Theologen und Philosophen, von denen einige eng mit Cage zusammengearbeitet haben, wie Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn und Hans-Ola Ericsson, mit anderen, die von Cage fasziniert waren, wie Christoph Bossert und Jakob Ullmann, die damals noch u-topische Idee einer Realisierung dieses Stückes, das sich an der Lebensdauer einer Orgel orientiert, entwickelt.

Abb. 68

John Cage, Darmstadt 1982

Foto Barbara Klemm

a. d. Werkkomplex

John Cage »ORGAN²/ASLSP«, seit 2005

(Ausstellungsansicht, Detail)

In der Halberstädter St. Burchardi Kirche wurde durch die Vermittlung des Künstlers und Metallgestalters Johann Peter Hinz zuerst der Ort der Aufführung gefunden. Dann erinnerte man sich, dass Halberstadt schon einmal Orgel- und Musikgeschichte geschrieben hat. Mitte des 14. Jahrhunderts gab es im Halberstädter Dom die wahrscheinlich erste Großorgel mit einer 12-tönigen Klaviatur. Das Datum der Fertigstellung dieser Orgel am 20. oder 21. September 1361 – für Harry Partch in seinem großen Werk *Genesis of a Music* von 1949 der „Fatal Day in Halberstadt“ – gab die Orientierung für die Dauer der Aufführung: Mit der Jahrtausendwende als Spiegelachse wurden die Dauer auf 639 Jahre – letztlich unabhängig vom Instrument – festgelegt und die Klangwechsel des ersten Teils bis 2072 berechnet. Am 5. September 2000, Cages 88. Geburtstag, startete das Projekt in Halberstadt. Ein Jahr später ging es los: In der leeren St. Burchardi Kirche erklingt das Stück seit dem 5. September 2001, Tag und Nacht; zuerst rauschte nur der Blasebalg, seit dem 5. Februar 2003 hört man Pfeifenklänge monatelang, zum Teil über Jahre, unverändert. Der Wind wird elektrisch erzeugt, die Tasten durch gefüllte Kies-Säckchen niedergehalten.

Für Theodor W. Adorno war es keine Frage: In seiner *Philosophie der neuen Musik* bestimmt er als Wesen aller großer Musik seit Bach die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf. Ob das John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt dieses Kriterium erfüllt? Jede Musik ist Zeitkunst – verklingende Töne als erlebte Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft. In Halberstadt lässt sich eine Zeit- und Klangerfahrung ganz eigensinniger Art erleben: Die Muße und sanfte Gelassenheit, mit der viele Hörer die unnachahmlichen Klänge dieses Cage-Konzertes aufnehmen, hat oft etwas Meditatives. Bei manchen stellt sich das Gefühl ein, ein Stück Ewigkeit zu erleben. Darüber hinaus fasziniert die meisten Besucher der philosophisch-optimistische Umgang mit der Zeit und mit der Zukunft: In einer Gegenwart, in der viele bis zur Erschöpfung von Termin zu Termin hetzen, man also buchstäblich keine Zeit hat, beginnt ein Projekt, dessen Dauer in etwa der Gesamtbauzeit des Kölner Domes entspricht. Klänge, die Monate oder Jahre andauern, vermitteln ein Gefühl der Zeitlosigkeit oder des Anhaltens der Zeit. Das Kontinuum der Zeit und der Geschichte scheint aufgesprengt, ohne dass auf Uhren geschossen wurde. Mit Walter Benjamin könnte man von einer Gegenwart sprechen, die nicht Übergang ist, sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist. *ORGAN²/ASLSP* von John Cage in Halberstadt, für die einen ist es „ein musikalisches Apfelbäumchen“ für die andern eine „musikalische Flaschenpost“ nach der Idee eines amerikanischen Anarchisten, der dem Zen-Buddhismus nahestand. Ein gleichzeitig radikales, irritierendes, offenes und äußerst sanftes Kunst-Werk, es geht über Menschenwitz, um es mit Shakespeare aus *A Midsommer nights Dream* zu sagen: „The eye of man hath not heard, the eare of man hath not seen“ Bottom, der Weber – in der Übersetzung von Wilhelm Schlegel heißt er Zettel – spricht. Ein Traum so seltsam angezettelt. Eine ehemalige Klosterkirche als Klang [T]raum, der mehr als 639 Jahre Vergangenheit sichtbar werden lässt und mit der Kraft der Ernst Bloch’schen Hoffnung – einer Hoffnung, die durchaus „enttäuscht werden“ kann – für mehr als 639 Jahre Zukunft gefüllt ist. Das Ganze verbunden mit der Idee einer besseren Zeit, welche die Angst abgeschafft hat, und die von kommenden, zukünftigen Generationen einstmals zu verwirklichen ist. Immerhin, wenn dieses Projekt bis zum Schluss so klingen wird, wie es heute geplant ist, dann wird zumindest das Gebäude der ehemaligen St. Burchardi Kirche einen länger andauern-den Frieden erlebt haben als je zuvor in der Geschichte.

Eigentlich sind es nur Töne und Klänge, nichts als Luft und Zeit, die, solange sie auch dauern, irgendwann verklungen sein werden. Nichts als Töne und Klänge, die kein Ziel, keinen Zweck, keinen Sinn haben. Sinn-Losigkeit als bewusste Abwesenheit von (Be-)Deutung: „Don’t have to mean



Abb. 69
(JC{639}) #1–89, seit 2012
70-Kanal-Filminstallation mit Ton
Loop 29:14 min
Werkzyklus in Progress a. d. Werkkom-
plex

Abb. 70
o. T. (Ziehungsprotokolle), seit 2012
140 signierte A5-Protokollblätter zum
Werkzyklus
(JC{639}) #1–89
(Detail)

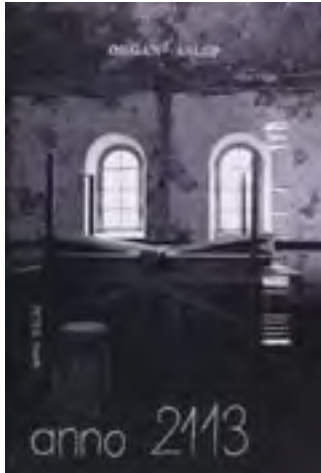


Abb. 71–76
My ORGAN2/ASLSP :
Soundpic Edition #1–639, seit 2016
Digitalfotografie und Stickerei
auf Leinwand
Werkzyklus a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN2/ASLSP«,
seit 2005

anything.“ Dabei beruft sich Cage – schelmisch schmunzelnd und nur ein wenig verkürzt – auf eine Anmerkung in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*, wonach Musik und Lachen „zweierlei Arten des Spiels mit ästhetischen Ideen“ seien, „wodurch am Ende nichts gedacht wird“, und die „dennoch lebhaft vergnügen können“. „Wer jemals dort vorbeikommt, sollte dringend lauschen. Hinein in die Langsamkeit, die immer noch viel schneller ist als das, was im Universum vor sich geht. Offene Ohren sind dafür die beste Voraussetzung. Die kann jeder haben.“ (Ingo Metzmacher)

Diesen Klang [T]raum, diese verklingenden Klänge des John-Cage-Orgel-Kunst-Projekts in Halberstadt, hat Sabine Groschup mit ihrem künstlerischen Material verbunden, im buchstäblichen Sinne verstofflicht, in – auch bewegten – Bildern auf Leinwände fixiert, aufgehoben und dabei nicht einfach nur konserviert, abgebildet und dokumentiert, sondern im Cage’schen Sinne weiterverarbeitet und neu kombiniert, ja komponiert.

(JC{639}) Ein Film in 89 Zufallsvariationen, 29’14“12

Auf 639 Jahre ist die Halberstädter Realisierung von John Cage’s *ORGAN2/ASLSP* angelegt. Aus 89 Tönen besteht das Orgelstück. Die Uraufführung dauerte 29 Minuten und etwa 14 Sekunden. Als Sabine Groschup uns im Herbst 2005 zum ersten Mal in Halberstadt besuchte, hörte sie einen Pfeifenklang mit den Tönen e, e’ und gis“. Im Januar 2006, es war eisig kalt, rückte sie dann mit ihrem Filmteam an, um den vierten Klangwechsel zu dokumentieren und Interviews mit beteiligten Akteuren zu führen. Am 5. Januar wurden eine a’-, eine c“- und eine fis“-Pfeife zusätzlich in die Cage-Orgel gesteckt. Am Vorabend des Klangwechsels saßen wir bei Kaminfeuer und Kerzenschein in der Bibliothek am Domplatz und informierten uns – gebeugt über die Partitur von *ORGAN2/ASLSP*, die auf dem Holzfußboden lag – gegenseitig über das Klang- und über das Filmprojekt. Barbara Klemm machte die ersten einer Reihe wundervoller Fotos, von denen einige in der Augsburger Ausstellung zu sehen waren, schwarz-weiß, analog und ohne zusätzliches Licht (Abb. 71–76, S. 106–107).



Das in den nächsten Tagen entstandene Filmmaterial und die Interviews – gedacht ursprünglich für den Film *A View of Ears* – lagen bis 2011 ungenutzt im Archiv, bis Jozef Cseres, für die von ihm mit kuratierte Ausstellung *Membra Disjecta For John Cage. Wanting to Say Something About John* zum 100. Geburtstag in Wien, vorschlug, das Material für einen Film über das Cage-Projekt in Halberstadt zu verwenden. Sabine Groschup entwickelte daraufhin ihr Konzept zu *(JC{639})*: Es wurden 89 Filmsequenzen (Szenen) erstellt, die zusammen 29 Minuten und 14 Sekunden lang sind und in den nächsten Jahren unter Beteiligung von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen, Kulturschaffenden sowie am Cage-Projekt und am Film Beteiligten, aber auch des Publikums, zu 89 Schnittfassungen des Films zusammengestellt wurden und werden.

Hier kommt nun John Cage ins Spiel, denn Groschup überantwortete die jeweilige Reihenfolge der Szenen dem Zufall des verdeckten Ziehens von Szenenbildern in geschlossenen Umschlägen. Die Arbeit mit dem Zufall hängt für Cage eng mit seinen grundlegenden Einstellungen und künstlerischen Überzeugungen zusammen. Cage konnte nicht verstehen, dass viele Menschen Angst vor dem Neuen haben, er hegte Angst vor dem Alten, dem Bekannten. Und das nicht nur, weil wir seit Georg Wilhelm Friedrich Hegel wissen, dass das Bekannte überhaupt, darum, weil es bekannt ist, noch längst nicht erkannt wurde.

Cage interessierte das Neue, das Unbekannte, das Noch-nicht-Erkannte. Für ihn besteht die Aufgabe des Künstlers, des Komponisten darin, die Schönheit zu verbergen. Schön ist für uns etwas, weil wir es schon kennen, weil wir uns an es erinnern und weil wir wissen, wie es weitergeht. Gerade das interessierte Cage nicht. Er wollte das noch nie Gesehene sehen, das noch nie Gehörte hören, das Unbestimmte erfahren. Er versuchte zu vermeiden, dass seine Vorlieben und Abneigungen Einfluss auf seine künstlerische Arbeit erhielten. Deshalb hat er spätestens ab Mitte der 1950er Jahre sein Komponieren und auch sein sonstiges künstlerisches Schaffen mittels *chance operations* gestaltet, als Methode, um Prozesse einzuleiten, deren Fortgang sich nicht vorhersehen lassen. „Die meisten Leute, die glauben, ich sei am Zufall interessiert, begreifen nicht, dass ich Zufall als



Abb. 77

My ORGAN²/ASLSP : Soundpic Edition #1–639, seit 2016

Digitalfotografie und Stickerei auf Leinwand

Werkzyklus a. d. Werkkomplex

John Cage »ORGAN²/ASLSP«, seit 2005

(Ausstellungsansicht)

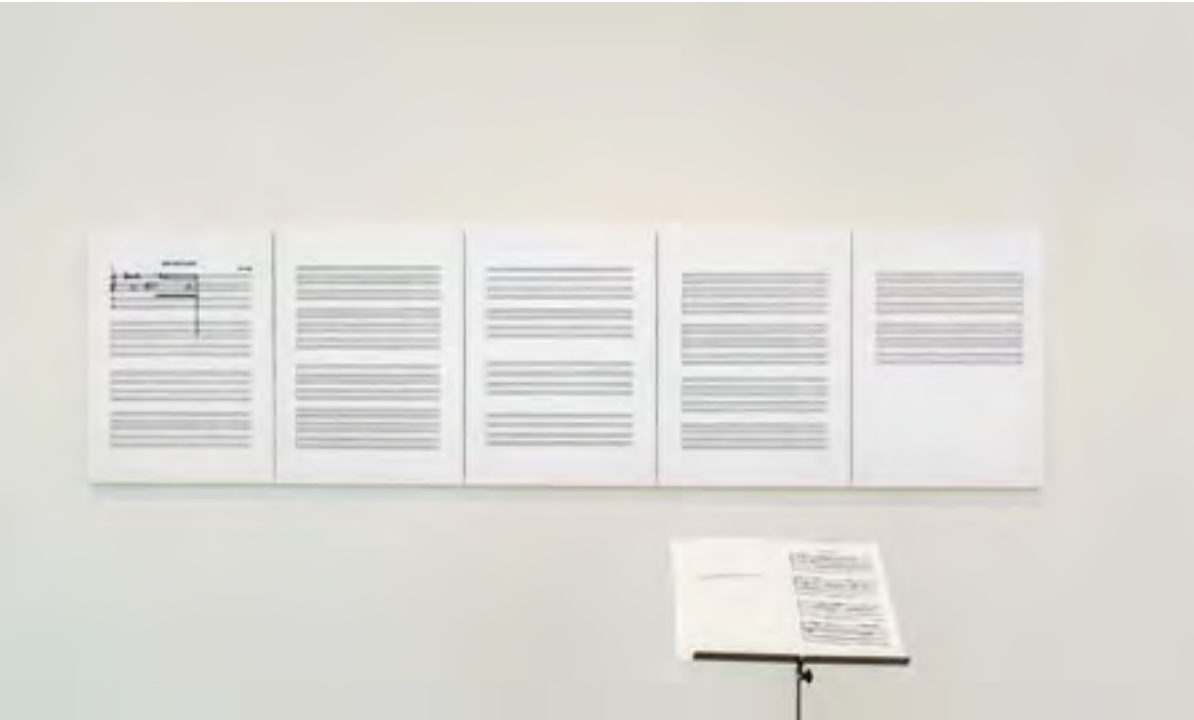
eine Methode benutze. Man denkt im Allgemeinen, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden.“, so Cage in einem Gespräch mit Robin White 1978. Für die künstlerische Arbeit mit dem Zufall, als eine Art notierter Anarchie, ist übrigens viel Disziplin vonnöten. Ich weiß nicht, woher diese Disziplin bei Sabine Groschup kommt, Cage hat sie jedenfalls bei Arnold Schönberg gelernt.

Zur Uraufführung der ersten Schnittfassung von *(JC{639})* kam es im Frühjahr 2012 im MuseumsQuartier in Wien. Weitere Präsentationen gab es anschließend im ZKM Karlsruhe in der Ausstellung *Sound Art. Klang als Medium der Kunst*, beim Copenhagen Art Festival, im Museum der Moderne in Salzburg und in der Akademie der Künste Berlin in der Ausstellung „*John Cage und ...*“. Anlässlich des 14. Klangwechsels beim John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt im Oktober 2013 gab es im Cage-Haus in Halberstadt die Einzelausstellung *Sabine Groschup „(JC{639}) Etc.“*, in der die ersten 15 Schnittfassungen simultan mit weiteren Materialien präsentiert wurden, Groschup ermittelte die Fassung *(JC{639}) #16* in einer öffentlichen Ziehung mit Besucher:innen der Ausstellung. Zugleich erschien eine DVD der ersten Schnittfassung mit einem 96-seitigen zweisprachigen Booklet. Sabine Groschup hat, zusammen mit dem amerikanischen Maler Ray Kass und dem kanadischen Filmemacher Pierre Hébert, als Organistin dann auch eine Pfeife bei *ORGAN²/ASLSP* angespielt.

Die amerikanische Erstaufführung von *(JC{639})* fand im Taubman Museum of Art in Roanoke, Virginia, im November 2013 statt. Bereits 2016, in der großen Einzelausstellung *(JC{639}) ½ EDITION ETC.* im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck konnte schon mehr als die Hälfte aller Schnittfassungen gezeigt werden. Der Katalog in der Reihe StudioHefte präsentiert neben vielen anderen Materialien auch alle 89 Szenenbilder, die den Zufallsziehungen zugrunde liegen. Das Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) darf sich glücklich schätzen, dass nun schon 70 verschiedene Schnittfassungen als Teile des Gesamtprojektes *(JC{639}) #1–89* zur Verfügung stehen. Und zwar in zweierlei Hinsicht: Die verschiedenen Szenenfolgen von *(JC{639})* ergeben verschiedene Sichtweisen auf das John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt und stellen damit auch immer wieder neue Fragen. Und als Gesamtkunstwerk schließlich kann man *(JC{639})* in seiner innovativen Qualität richtig nur in der simultanen Präsentation im Museum erleben (Abb. 4, 5, 68, 79, S. 15, 17, 105, 113). Ein experimenteller, künstlerischer Dokumentarfilm, der das John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt kongenial darstellt, nur in ganz wenigen kurzen Momenten gleitet das Künstlerische ins Künstliche ab, nämlich dann, wenn der Film Klängen und Bildern, die er dokumentiert, als Kunstwerk nicht vertraut und sie schief übertönt oder akustisch banal illustriert. Aber das tut der Genialität des Ganzen keinen Abbruch und Laura Kuhn, Mitarbeiterin von John Cage, ist uneingeschränkt zuzustimmen: „I’m quite sure John Cage would have enjoyed Sabine Groschups *(JC{639})* [...] It pays the perfect homage to the transformed space that is the new St. Burchardi.“

My *ORGAN²/ASLSP*: Stickbild, Soundpics #1–639 and more

Anlässlich des 14. Klangwechsels beim John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt konzipierte und begann Sabine Groschup die 5-teilige Leinwandarbeit *My ORGAN²/ASLSP : A work in progress for the next ...* als wiederum partizipatives Werk (Abb. 78, S. 111). Auf einer von Noten befreiten Partitur – also nur die Akkoladen mit den leeren fünflinigen Notensystemen – gedruckt auf weiße Leinwand, werden zeitnah die gespielten Noten der Realisation von *ORGAN²/ASLSP* in der Halberstädter St. Burchardi Kirche mit schwarzem Garn (weiter)gestickt. Sabine Groschup erklärt selbst, wie es dazu



kam: „Die Idee wurde durch ein Interview [...] angeregt, in dem [...] die in der Länge aneinandergereihten und schier endlos gedehnten Teile von Cages *ORGAN²/ASLSP* Partitur im Halberstädter John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt [beschrieben wurden]. In meiner Vorstellung wurden Partitur und Notenlinien leer. Sie füllen sich in den 639 Jahren der Aufführung von Cages Komposition für Orgel mit Noten und somit mit Klängen. Die Umsetzung in Form einer Stickarbeit soll von Generation zu Generation weitergegeben werden. Für die jeweiligen Sticker:innen bedeutet es keinen großen Arbeitsaufwand, ist ein Jahr Musik weniger als einen (Partitur-)Zentimeter lang (Klangjahrtafel). Die Zeit mit dem jeweiligen Ist-Zustand des Stücks (Wo befinden wir uns gerade?) wird so jedem Besucher anschaulich vermittelt, genauso wie das Verhältnis, wie viele Klänge noch vor uns in der Zukunft liegen.“

Dies ist nun eine ganz andere Art und Weise der Verstofflichung eines auf 639 Jahre angelegten Klang [T]raums, in der auf der Leinwand als Grundlage – mit kurzem Verzug, bezogen auf die Gesamtdauer trotzdem gleichsam simultan – etwas entsteht, nämlich gestickt wird, was es als Druckbild schon zu geben scheint. Erst bei genauerem Hinsehen und Vordenken zeigt es sich als offenes, ja heute noch notwendigerweise unbestimmtes und ohne zukünftige Änderungen nicht realisierbares, Kunstwerk, weil der zugrundeliegende Klang [T]raum selbst noch ein prinzipiell offenes Kunstwerk ist. Zur Erinnerung: Das Orgelstück *ORGAN²/ASLSP* von John Cage hat acht gleichlange Teile, von denen jedes gespielt werden muss und jedes wiederholt werden kann. In Halberstadt haben wir uns entschieden, einen Teil zu wiederholen und mit dem ersten Teil anzufangen und auch nur bei diesem die Klangwechsel berechnet – also die ersten 71 Jahre bis zum 4. September 2072. Die Reihenfolge der anderen Teile, die Frage welcher Teil wiederholt wird und an welcher Stelle, überlassen wir folgenden Generationen.

Abb. 78
My *ORGAN²/ASLSP* :
A work in progress for the next...,
2013
Stickerei auf Leinwand, 5-teilig,
plus Partitur und Zubehör
(Ausstellungsansicht)

Und genau das wird zum künftigen Problem beim Stickbild *My ORGAN²/ASLSP: A work in progress for the next ...*, denn die einzelnen Teile der Partitur haben zwar je zwei gleichlange Akkoladen aber mit einer unterschiedlichen Anzahl und Kombination von fünflinigen Notensystemen, Notenzeilen. Es gibt Teile (Akkoladen) mit 2 x fünf (Teil 1), mit 2 x vier (Teil 5 und 6), mit 2 x sechs (Teil 7) sowie mit vier/fünf (Teil 2), mit fünf/sechs (Teil 3 und 4) und mit fünf/vier (Teil 8) Notensystemen. Und da auf den fünf Leinwänden des Stickbildes die ‚leeren‘ Teile in der Reihenfolge der Originalpartitur gedruckt sind, mit dem 7. Teil als Wiederholung, müssen sich die Nach-Sticker: innen spätestens 2072 Gedanken machen, wie sie damit umgehen wollen: die Akkoladen verändern – Notensysteme löschen oder ergänzen – oder vielleicht auch die Leinwände teilen und die Akkoladen neu arrangieren. Wir und Sabine Groschup müssen dieses Problem nicht lösen, da es erst nach unserer Zeit akut wird.

Eine weitere Verstofflichung des Halberstädter Klang [T]raums begann Sabine Groschup mit ihrem dritten großen Cage-Werkzyklus *My ORGAN²/ASLSP: Soundpic Edition #1–639*, der erstmals 2016 in der Innsbrucker Galerie artdepot parallel zu ihrer Einzelausstellung im Ferdinandeum in Innsbruck präsentiert wurde. Personen aus der Welt der Musik und Kunst sowie aus dem Umfeld des Cage-Projektes, aber auch Künstler-Freund:innen und andere Menschen ermitteln per Zufallsoperationen eines der 639 geplanten Aufführungsjahre von *ORGAN²/ASLSP* (2001–2640). Die Künstlerin ordnet anschließend den personalisierten Klangjahren ohne aleatorisches Prinzip je eine ihrer unzähligen, überwiegend schwarz-weißen Digitalfotografien mit Innenansichten der St. Burchardi Kirche in Halberstadt zu und druckt sie auf Leinwände in zwei unterschiedlichen Formaten. Zuvor hat Sabine Groschup die Partitur der Halberstädter Realisation von *ORGAN²/ASLSP* in 639 Segmente (Jahres-Längsschnitte) zerlegt, die nun gemeinsam mit dem Titel des Stückes und seines Komponisten John Cage, dem per Zufall ermittelten Jahr und dem Namen des Zufallsoperanten mit meist weißem Garn auf die jeweiligen Foto-Leinwände gestickt werden. 2020 wurden die ersten 20 *My ORGAN²/ASLSP Soundpics* im Cage-Haus in Halberstadt ausgestellt (Abb. 71–76, S. 106–107).

Auch hier haben wir es nicht einfach mit einem gestickten Abbild der Klänge zu tun, sondern es ergeben sich häufig irritierende Ansichten, da Cage die Dauer der Töne mal mit einer durchgezogenen Linie, mal mit Haltebögen (Ligaturen) gekennzeichnet hat, sodass etwa der Längsschnitt des Jahres 2007 aus der Halberstädter Berechnungspartitur nur fünf leere Notensysteme zeigt, obwohl vier Töne erklingen. Dazu potenzieren sich die offenen Fragen der Zukunft, da die Künstlerin sich für *Soundpics* ab dem Jahr 2073 auf Partitur-Längsschnitte festlegen muss. Vielleicht hat Sabine Groschup Glück, zufällig die von nachfolgenden Generationen festgelegte Reihenfolge getroffen zu haben. Wenn nicht, dann verweisen ihre Kunstwerke auf eine alternative Zukunft, und das wäre nicht das Schlechteste, was gute Kunst leisten kann.

Auf eine Reihe von weiteren Werken, bei denen sich Sabine Groschup von John Cage hat anregen lassen hat, sei hier noch beispielhaft hingewiesen. So führte sie mehrere Performances von *John Cage STEPS. A Composition for a Painting*, 2012 in Wien und 2017 bei der großen *#John-CageSTEPS*-Woche in Halberstadt auf, darunter auch die Taschentuch-Stickarbeit *Nadelntanz (Needle Dance)*. Ebenfalls 2012 zeigte sie in Kopenhagen ihre partizipative Installation für den öffentlichen Raum *ding-a-ling, ding-a-ling (100 bicycle bells for John Cage)* und veranstaltete in Salzburg einen Mud-Workshop nach John Cage's *Mud Book*. Eine Reihe von Pflanzeninstallationen, inspiriert durch Fotos aus dem Cage/Cunningham-Loft in New York, versehen mit Cage-Zitaten und ein interaktives Klangobjekt *Dried Catctus* (zusammen mit Georg Weckwerth) wurden zuerst 2013 im Halberstädter



Abb. 79
(JC{639}) #1–89, seit 2012
70-Kanal-Filminstallation mit Ton
Loop 29:14 min, Werkzyklus in Progress
a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN²/ASLSP«,
seit 2005
(Ausstellungsansicht)

Cage-Haus präsentiert. 2016 hat sich Groschup in Innsbruck auch mit dem Klavierstück *ASLSP* auseinandergesetzt und die Installation *My ASLSP: John Cage's "As Slow as Possible" for Piano or Organ Solo, performed by Manon-Liu Winter on a Yamaha DYUS1E3PE Disklavier™*, 2016, Dauer 64 Minuten, zwei Wochen lang täglich sieben Stunden aufführen lassen. Sabine Groschup fällt zu John Cage als erstes eine Charakterisierung von Laurie Anderson ein: „Once I met a wise old man!“ Sie bedauert, dass sie selbst John Cage nie getroffen hat, umso mehr seien seine Ideen auf sie getroffen, und davon gibt es noch sehr viele, die sie zum weiteren Schaffen „anregen“. Einige kenne ich, manche erahne ich, viele weitere erhoffe ich, auf alle bin ich gespannt und auf alle freue ich mich.

„DAZWISCHEN-SEIN“ ODER DIE DEKONSTRUKTION
DER ZEIT IN SABINE GROSCHUPS
INTERMEDIAKUNST

Jozef Cseres

- 42. Während Johann Sebastian Bach im 19. Jahrhundert und Messiaen im 20. Jahrhundert die Orgel mit sakralen Meisterwerken verewigten, nutzte Cage ihre großartigen Klangmöglichkeiten zur profanen Kontemplation.
- 80. Sie sind sogar in der Lage, jene Nuancen von ihr zu verstärken, die wir zu übersehen neigen, sodass wir während des Prozesses ihrer existenziellen Manifestation unser Menschsein erkennen können.
- 34. Dank seines experimentellen Existentialismus kam Cage zur Einsicht, dass die Leerheit viele Gesichter hat, und es war genau dieses Paradox, dass er mit seiner Kunst und seinem Leben zu ehren trachtete.
- 28. 4'33" ist voller Paradoxa.
- 43. Anlässlich von Cages 89. Geburtstag am 5. September 2001 begann auf der Orgel der Sankt-Burchardi-Kirche im deutschen Halberstadt die Installation/Aufführung von *ORGAN²/ASLSP*.
- 11. Philosophischer gesprochen hatte Cage die abstrakte musikalische Zeit in konkrete physikalische (und phänomenologische) Dauer verwandelt und ihr damit jede Bedeutung außer als Trägerin von Schallveränderungen genommen.
- 44. In der neuen Transkription von Hans-Ola Ericsson soll diese mindestens 639 Jahre dauern.
- 31. So stellte sich heraus, dass die Stille bloß als Vorstellung existiert und gar nicht realisiert, sondern „nur“ angeregt werden kann.
- 74. Sie fließt, entfaltet sich, hält an, und fügt sich niemals unserem Wunsch, sie zu kontrollieren.
- 54. Am Ende wird eine Installation aus 89 Videos die vielen Perspektiven einer Filmemacherin belegen, die sich bewusst ist, dass die einzige mögliche Lösung zur symbolischen Darstellung des nichtlinearen Zeitbegriffs Cages ein nichtlineares Narrativ ist.
- 71. Doch Zeitlosigkeit bedeutet weder Untätigkeit noch Stille.
- 41. Für die spätere Version für Orgel mit dem Titel *ORGAN²/ASLSP* (1987) arbeitete Cage die Metapher von Dauerklangen zur deren realer Möglichkeit aus.
- 36. Und da die Stille als semantischer Katalysator des Erfahrungswissens und Generator fantasmatischer oder hyperrealer Schallereignisse am Schnittpunkt von sinnlichem, phänomenologischem, empirischem und ästhetischem Erleben agiert, können wir sie ohne horror vacui hören.
- 73. Wie die Stille bebt die Zeit geradezu vor Bedeutung.
- 14. Dank neuer technischer Möglichkeiten wurden Simultaneität und Collage bald wichtige Elemente in Cages Poetik.

Abb. 80
o. T. (Ziehungsprotokoll)
Signiertes A4-Protokollblatt
der Zufallsoperation zum
Katalogbeitrag
„Dazwischen-sein“ oder die
Dekonstruktion der Zeit in
Sabine Groschups Intermedia-
kunst von Jozef Cseres, 2022

JC	SG	JC	SG	JC	SG	JC	SG
1 = 77	29 = 66	57 = 67	85 = 75	„IN-BETWEEN-SEIN“ OR DECONSTRUCTION IN THE SABINE GROSCHUPS INTERMEDIA VIENNA, 3.5.2022			
2 = 41	30 = 19	58 = 71	86 = 60				
3 = 33	31 = 8	59 = 45	87 = 38				
4 = 81	32 = 83	60 = 63	88 = 43				
5 = 72	33 = 28	61 = 21	89 = 40				
6 = 37	34 = 3	62 = 85					
7 = 65	35 = 59	63 = 54					
8 = 62	36 = 13	64 = 55					
9 = 32	37 = 50	65 = 76					
10 = 56	38 = 49	66 = 31					
11 = 6	39 = 80	67 = 30					
12 = 24	40 = 57	68 = 73					
13 = 82	41 = 12	69 = 86					
14 = 15	42 = 1	70 = 46					
15 = 27	43 = 5	71 = 11					
16 = 53	44 = 7	72 = 39					
17 = 18	45 = 64	73 = 14					
18 = 84	46 = 78	74 = 9					
19 = 44	47 = 22	75 = 61					
20 = 69	48 = 87	76 = 51					
21 = 35	49 = 25	77 = 58					
22 = 68	50 = 36	78 = 47					
23 = 20	51 = 79	79 = 74					
24 = 70	52 = 89	80 = 2					
25 = 48	53 = 52	81 = 23					
26 = 88	54 = 10	82 = 17					
27 = 26	55 = 42	83 = 29					
28 = 4	56 = 16	84 = 34					

56. Groschups Film speist sich aus vier Arten Quellmaterial: 1. Gespräche mit den Beteiligten am „John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt“ (Szenen 1–23) – das sind der Stadt-Marketing-Manager von Halberstadt Georg Bandarau, die Organistin Karin Gastell, der Architekt Christof Hallegger, Monika Hinz, die Witwe von Johann-Peter Hinz, eines Bildhauers und Initiators des „Cage-Projekts“ in Halberstadt, der Sozialwissenschaftler und Hochschullehrer Rainer O. Neugebauer, der Theologe Klaus Röhring sowie der Orgelbauer Andreas Saage, 2. einprägsame Filmaufnahmen und Standbilder aus der Burchardi-Kirche des Kameramanns Jerzy Palacz, die den (atmo-)sphärischen Genius Loci gut veranschaulichen (Szenen 24–45), 3. experimentelle Aufnahmen und Mehrfachbelichtungen der Orgel und der Orgelpfeifen (Szenen 46–73), 4. fünf Serien von Schwarz-Weiß-Fotografien von Barbara Klemm, auf denen John Cage in Darmstadt 1982 zu sehen ist (Szenen 74 und 75), sowie Porträts der Gesprächspartner (Szenen 82, 88 und 89), beim Dreh 2006 entstandene Dokumentarfotos (Szenen 83 und 86), Schnappschüsse aus Halberstadt (Szenen 84 und 85) und Fotos der Veranstaltung zum Klangwechsel am 5. Januar 2006 (Clips 76–81 sowie 87).

82. Bibliografie:

17. Mit diesem Paradox führte uns Cage in den postmodernen Zustand, in dem Zeit nicht mehr historisch unumkehrbar ist.
30. Genau genommen handelt es sich um die Absenz bewusst geformter Klänge bei gleichzeitiger Aufführung absichtsloser Klänge im Rahmen eines gesellschaftlich kodifizierten Rituals (dem Konzert).
23. Die erste wurde noch im Jahr der Fertigstellung von David Tudor auf dem Klavier uraufgeführt und stellt den Höhepunkt von Cages intensiver Beschäftigung mit der Philosophie des Zen, mit Indeterminismus und der ambivalenten Beziehung zwischen Schall und Stille dar.
61. Die Installation im tim umfasst auch Kies aus der Burchardi-Kirche in Halberstadt, handschriftliche Protokolle der 45 Zufallsoperationen von Januar 2012 bis März 2022 sowie vier Sätze signierter Clipkarten, die bei den Zufallsoperationen (Szenenziehungen) für *(JC{639})* #1–70 verwendet wurden.
47. Jedenfalls steht die Idee (von Cage, aber auch der Protagonistinnen und Protagonisten im „John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt“) für die Kraft, die die Kunst in unserer spirituell verarmten Gesellschaft immer noch haben kann.
81. Da das menschliche Erleben seinem Wesen nach raum-zeitlich ist, sind Sabine Groschups Intermedia nicht nur in ihrem „Dazwischen-sein“, ihrer Wandelbarkeit und Flüchtigkeit natürlich, sondern auch in ihrem Bemühen, unseren Begriff der Zeit sowohl psychologisch als auch technisch zu dekonstruieren.
12. Indem er aus seiner unbestimmten Musik zusätzlich noch den „Geschmack“ tilgte, merzte er jeden subjektiven Einfluss aus und stellte seine Musik auf das Fundament des systematischen „Zufalls“, wodurch sie eine zeitlich (und manchmal auch räumlich) offene Form wurde.
49. Sabine Groschup und Georg Weckwerth gehören seit 2005 zu der enthusiastischen Gruppe von Halberstadt.
27. So betrachtete Cage Stille und Schallereignis nicht mehr als absolute Gegensätze, sondern sich gegenseitig bedingende Aspekte desselben Prozesses – in Raum und Zeit bewegter Schall.
15. Während Messiaen mit dem Titel seines Quartetts auf die Prophezeiung des Engels aus der Offenbarung des Johannes angespielt hatte, die besagt, dass „hinfort keine Zeit mehr sein soll“, führte Cages struktureller Musikbegriff zum Ende der linearen unumkehrbaren Zeit; der Ausdruck „Ende der Zeit“ war nun keine Metapher mehr.

33. Cages konsequente Entscheidung, sich mit dem Medium zu identifizieren und Zeit in Dauer zu verwandeln, um sich durch eine leere (und doch bedeutungstragende) Form auszudrücken und so das auktoriale Ich hintanzustellen oder sogar zu versuchen, es absolut zum Schweigen zu bringen – die sich vor allem im Laufe der langjährigen Konzeption, Ausarbeitung und Realisierung des 4'33''-Stücks ergab – entsprang sowohl seinem Respekt vor allen Lebensformen als auch seiner Lust am Experiment.
83. Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M 2006.
67. Die Frage ist also: Ende der Zeit oder Zeitlosigkeit?
66. Alle sind eingeladen, die Partitur ihrer eigenen Zeitsequenz zu sticken.
9. Aufbauend auf dem Werk Erik Saties und Anton Weberns begriff Cage den Kompositionsprozess als Verbindung von Struktur (eine Leerform wird mit Schallereignissen und Pausen gefüllt), Form (der morphologische Ablauf des kontinuierlichen Schalls), Methode (die Mittel, um dieses Kontinuum herzustellen) sowie Material (die tatsächlichen Klänge, Geräusche und Pausen in diesem Kontinuum).
3. „Die Zeit als dichter Block, nicht die Zeit, die kommt / als Hader zweier Träume.“ Wallace Stevens
84. John Cage, 4'33''. New York 1960.
21. Wie immer dem sei, die Rituale der Moderne sind Rituale der Neuerfindung und Neuauffassung von Zeit.
50. Anders als Cages *ORGAN²/ASLSP* hat Groschups experimenteller Dokumentarfilm *(JC{639})* eine fixe Länge, nämlich 29 Minuten und 14 Sekunden, aber eine variable Anordnung von 89 Szenen (was der Anzahl der Töne in der Originalpartitur entspricht).
6. Trotz des rauen Wetters, defekter Instrumente und des Laienpublikums erinnerte sich Messiaen später, dass die Uraufführung im Hof des Lagers das bis dahin stärkste Musikerlebnis seines Lebens war.
87. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Übersetzung aus dem Französischen von Joseph Vogl, München 1992.
72. Die Wahrnehmung der Zeit ist nicht nur ein psychologischer, sondern auch ein semantischer Prozess.
89. Wallace Stevens, The Man with the Blue Guitar, in: Ders., *The Collected Poems*, New York 2015.
- 2. Jozef Cseres**
55. Und so werden in der Ausstellung im Augsburger tim die 70 bereits fertiggestellten Filmvarianten der insgesamt 89 zu sehen sein.
88. Sabine Groschup, Georg Weckwerth, *(JC{639})*, Wien 2013.
19. Diese Frage zu beantworten, ist nicht leicht, denn in jeder Zeitsynthese „offenbaren sich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft als Wiederholung, aber in drei sehr verschiedenen Modi. Die Gegenwart ist das Wiederholende, die Vergangenheit die Wiederholung selbst, die Zukunft aber ist das Wiederholte. Nun liegt das Geheimnis der Wiederholung insgesamt im Wiederholten als zweifach Bezeichneten. Die königliche Wiederholung ist die Wiederholung der Zukunft, die sich die beiden anderen unterwirft und sie ihrer Autonomie beraubt.“ (Deleuze 1992: 127)
59. *(JC{639})* ist mehr als ein Dokumentarfilm, es ist ein vielschichtiges Intermedium, das die Weitsicht Cages mit den raumzeitlichen Erlebnissen der Filmemacherin und ihres Publikums verbindet.
70. John Cages lebenslange Bemühung, die Zeit durch Unbestimmtheit, Zufall, Synchronizität, Simultaneität, Transversalität, durch Recycling und Collage, durch Erweiterung oder Ein-

- schränkung der Wahrnehmung oder gar forcierte Langeweile zu manipulieren, sein visionärer Sinn und anti-essentialistischer Geist führten ihn schließlich zu einer Art Übernatürlichkeit und Zeitlosigkeit.
78. „Das Unmögliche ist jedoch nicht undenkbar: das Rauschen der Sprache stellt eine Utopie dar. Welche Utopie? Die einer Musik des Sinns; darunter verstehe ich, daß die Sprache in ihrem utopischen Zustand erweitert, ja, ich würde sogar sagen, denaturiert wäre, bis sie ein immenses lautliches Geflecht bildet, in dem der semantische Apparat unrealisiert wäre.“ (Barthes 2006: 89)
 25. Cages Begriff von Stille kam vom Klang her, teilweise weil er Musiker war, aber in der Hauptsache, weil er durch eine Partitur, die mit einem normalen Musikinstrument interpretiert wurde, konventionell und institutionell legitimiert werden konnte.
 38. Eine Spielanweisung des Komponisten lautet: „Es gibt acht Teile, von denen ein beliebiges weggelassen und ein beliebiges wiederholt werden muss.“ (Cage, *ASLSP for Piano or Organ solo*, S. 2.)
 37. Die zweite Komposition – *ASLSP* für Klavier oder Orgel solo – besteht aus acht durchnummerierten Teilen.
 76. Ohne Zeit gäbe es keine Sprache, denn sie braucht die Zeit genauso wie die Musik; die Zeit ist beiden als Medium immanent.
 53. Die Einzigartigkeit jeder Variation resultiert aus Zufallsziehungen der Szenen durch 89 verschiedene Personen (oder Kollektiven).
 16. Zeit bedeutet Dauer (was Schallereignisse und Stille gemeinsam haben), zugleich kann die Zeit aber auch durch Aleatorik, Unbestimmtheit, Simultaneität, vertikale Schichtung, Montage, Zyklen und Wiederholung, elektronische Verteilung von Klängen oder Interaktivität manipuliert werden.
 63. Für *My ORGAN²/ASLSP : A work in progress for the next...* (2013) verwendet Groschup die fünfseitige Partitur Cages und vermittelt das neue Zeitverständnis durch Transponierung auf ein traditionelleres Medium, nämlich Stickerei auf Leinwand.
 64. So verbindet sie begriffliche Darstellung (die vergrößerte Nachzeichnung der Partitur als Stickerei) mit prozessualer Zuordnung (die visuelle Weiterführung eines laufenden Klangprozesses), um die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins darzustellen.
 10. Als später der Zufall ein zentrales Merkmal seiner Kompositionen und die Zeit-Dauer ein Grundbaustein seiner Musik wurde, zog er den Ausdruck „Veränderungen“ jenem der Struktur vor.
 40. Der Titel ist eine Abkürzung für „so langsam wie möglich“ und bezieht sich auf den Ausruf „Mild der morgen, stadt! Lpf!“ aus dem Roman *Finnegans Wake* von James Joyce; die Aufführenden werden aufgefordert, möglichst lange zu spielen.
 77. Die semantischen Aspekte der Sprache werden oft auf Kosten eines Aspekts überbewertet, den Roland Barthes einst das „Rauschen der Sprache“ nannte.
 35. Obwohl er eigentlich still sein wollte, sprach er auch weiterhin, denn „was die Stille will ist, dass ich weiterrede.“ (Cage, *Silence*, S. 6)
 86. John Cage, *ASLSP for Piano or Organ solo*, New York 1985.
 75. Dennoch kennzeichnen unsere Versuche, sie mit Chronometern zu messen und so einzelne Momente festzuhalten, den Prozess der Semiose, der ganz zu Beginn der Zivilisation steht.
 8. Unter dem Einfluss der modernen Akustik, aber auch des Zen-Buddhismus kam er zur Überzeugung: „Es gibt keinen leeren Raum oder eine leere Zeit.“ (Cage, *Silence*)
 60. Allen, die das Glück hatten, bei einem der Klangwechsel in St. Burchardi dabei gewesen zu sein, wurde zuteil, wie tiefgründig und hellichtig dieses großartige Work-in-progress gelungen ist.

45. Die Länge entspricht der Differenz von 2000 (dem Jahr, in dem die Installation/Aufführung beginnen sollte) und 1361 (dem Jahr, in dem die so genannte „Faber-Orgel“ im Halberstadter Dom eingebaut wurde).
 7. Zur Zeit, als Messiaen sein Lagerkonzert machte, war John Cage 29 Jahre alt, arbeitete an seinen Percussion-Stücken und hatte nicht nur bereits das präparierte Klavier erfunden, sondern auch seine ersten beiden *Imaginary Landscapes* (Imaginäre Landschaften) komponiert.
29. Es handelt es um eine Musik ohne Komponisten, dessen Absenz aber öffentlich musikalisch aufgeführt wird (es gibt eine Partitur, einen Verlag, ein Instrument, einen angesehenen Musiker, einen namhaften Aufführungsort).
57. In eine zufällige Reihenfolge gebracht, ergeben die Szenen eine dynamische Montage, die nicht nur direkte Einblicke, sondern auch Deutungstiefe zulässt.
22. Mit zwei Kompositionen gelang es Cage, das Grundmerkmal von Musik – eben Zeit – darzustellen: 4'33" (1952) und *ASLSP* (1985). Beide gehören sowohl konzeptuell und materiell zu den radikalsten Versuchen, Musik zu entzeitigen.
20. Aus philosophischer Sicht vergeht die Zeit also ultimativ, wenngleich in fiktiven Wiederholungen, die sich aus Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zusammensetzen; nur in der Phantasie des Poeten erscheint „die Zeit als dichter Block“ (Stevens 2015: 194).
24. Ihre Partitur schreibt dem oder der Ausführenden nichts außer der Länge von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden vor, in denen er oder sie keinen Ton auf ihrem Instrument oder mit ihrer Stimme machen darf.
58. Die einfühlsame Tongestaltung von Eric Spitzer-Marlyn verwandelt die Tonaufnahmen aus der Burchardi-Kirche in narrative Klangbilder.
 5. Die Instrumentierung war schlicht der Pragmatik der Umstände: Unter seinen Mitgefangenen befanden sich ein Klarinettist, ein Geiger und ein Cellist; Messiaen selbst spielte Klavier.
68. Mit dem Eintritt in die historische Zeit wurde der Menschheit die Unumkehrbarkeit der Zeit bewusst.
79. Künstler wie Olivier Messiaen, John Cage und Sabine Groschup können dieses „Rauschen der Sprache“ sehr gut hören und sehen.
85. John Cage, *Silence*, Frankfurt/M.1995.
65. *My ORGAN²/ASLSP : A work in progress for the next...* ist zudem partizipativ, was sowohl den zeitlichen als auch den sozialen Charakter weiter steigert.
 1. **„Dazwischen-sein“ oder die Dekonstruktion der Zeit in Sabine Groschups Intermediakunst**
46. Da die Spielanweisung lautet, alle acht Teile zu spielen, von denen „je ein beliebiger weggelassen und ein beliebiger wiederholt werden muss“, ist das Erreichen der geplanten Länge von 639 Jahren nicht gewiss.
51. In diesem Fall bestimmen die Zufallsoperationen, die für Cage so wichtig waren, nicht die Dauer, sondern die Abfolge der einzelnen Szenen.
39. Durch diese Art aleatorische Anweisung bleibt die Länge des Stücks unbestimmt.
 4. Von 1940 bis 1941 komponierte Olivier Messiaen während seines unfreiwilligen Aufenthalts in einem Kriegsgefangenenlager im polnischen Görlitz sein eindrucksvolles *Quatuor pour la fin du Temps* (Quartett für das Ende der Zeit) für Klarinette, Violine, Cello und Klavier, das auch dort uraufgeführt wurde.
13. Obwohl die „absichtslose“ (objektive) Kompositionsmethode scheiterte (weil die systematische Anwendung von „Zufallsoperationen“ kein Zufall, sondern ihrerseits eine Methode, und keine Absicht zu haben auch eine Absicht ist), hatte Cages Bemühung, sämtliche persönlichen „Gedanken und Gefühle“ aus seiner Kunst zu verbannen, eine interessante Ne-

benwirkung: Sie führte zu nichthierarchisch geordneten Schallereignissen (und Bildern), die nicht traditionell in Tonfolgen, sondern transversal verbunden sind.

- 32. Das abstrahierte Ideal absoluter Stille ist einzig in Symbiose mit Schallereignissen „möglich“, da Bedeutung immer ein Medium braucht, ohne das sie nicht existieren kann.
- 18. Bedeutet dies, dass die Zeit ihre mythischen Zyklen von früher wiedererlangt hat?
- 62. Der Kies verweist auf die ewige physische Manifestation einer Idee, die Clipkarten und Szenenziehungsprotokolle auf den ephemeren kreativen Prozess hinter der Idee.
- 69. Die Unmöglichkeit identischer Wiederholungen gab den darstellenden Künsten einen starken Impuls, bevor technologische, institutionelle, aber auch poetische Wiederholungen Originalität und Authentizität zu hemmen begannen.
- 48. Bis September 2072, wenn die provisorische Orgel – eine Art Klangskulptur – ihre überzeitliche Mission erfüllt haben wird, sind insgesamt 65 Klangwechsel geplant.
- 26. Mehr noch als durch fehlenden Klang manifestierte sich 4'33" durch fehlende Aktivität, wodurch das musikalische Agens vom Musiker oder der Musikerin dem Publikum und der Akustik des Raums übertragen wurde.
- 52. Im Mai 2022 waren bereits 70 von 89 aleatorischen Variationen ausgeführt.

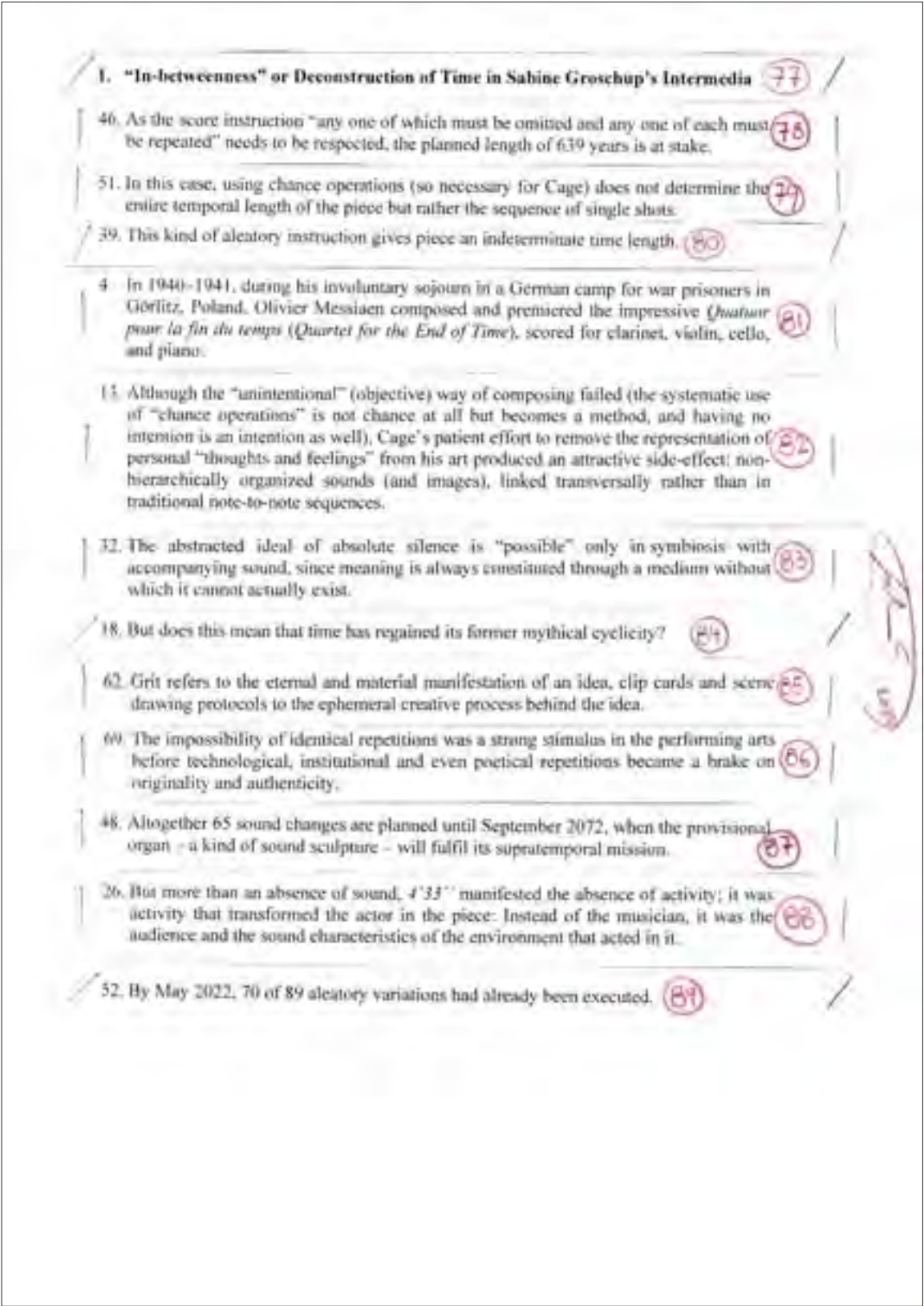


Abb. 81
o.T. (Text Josef Cseres), 2022
Scan des mittels Zufallsoperation
angeordneten Textes im englischen
Original
A4-Kollage, 6-teilig (Auszug)

Abb. 82
(JC{639}), 2012
Filmvariation #1 von 89 (Jozef Cseres)
a. d. Werkkomplex
John Cage »ORGAN²/ASLSP«, seit 2005
(Ausstellungsansicht)



BUNT IST DIE NEUE DUNKELHEIT

Alrun Lunger

*Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit,
wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne,
wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung
klingt innerlich das Schwarz.¹*
Wassily Kandinsky

Doch halt. Bunt schillernd, leise klingend oder filmisch belebt schweben ätherische Wesen im freien Raum. Kein Schwarz zu sehen auf weiter Flur? Schönheit, Liebe zum Detail, Farbenfreude ziehen nicht nur den Blick, sondern den ganzen Betrachter an. Wie verführerischer Konfekt oder ein gewinnendes Lächeln locken die Stoffwesen: „Tritt näher – bewundere mich – bestaune meine bedeutungsschwere Leichtigkeit! Das schleichende Unbehagen wird Dich doch ereilen. Jetzt oder später, egal. Ich lasse Dich durch die Jahrhunderte schweben und Bedeutungen, Traditionen und Interpretationen aufnehmen, von welchen Du bewusst vielleicht gar nichts weißt. Tritt nur näher!“

Ah, sweet lady! Welchen Einblick unter den Rock der Welt erlaubst du dem Betrachter? Welche Botschaft bringt dein Farbglanz, deine Beschaffenheit oder gar dein Innenleben? Muss doch, so impliziert deine äußere Form, die alchimistisch transformierte Kutte eine veränderte und trotzdem sich beziehende Bedeutung zur Schau tragen. War nicht die Kapuze uns schon in der Steinzeit bekannt? Und sollte der keltische Kapuzenumhang den Römern nicht so gut gefallen, dass sie ihn kurzerhand romanisierten? Wie gut kennen wir den mittelalterlichen Wollmantel oder gar die Gugel als modisches und praktisches Kleidungsstück aus der Ikonografie? Und immer bunt, bunter, kariert und mit Borten und Schellen verziert. Ein Kleidungsstück, das für Wärme, Erfindungsgeist oder einfach Pragmatik, nicht die schlechteste der menschlichen Eigenschaften, steht. Einwickeln, Kopf runter und durch, durch Nacht und Wind.

Und doch bleibt die schwebende Form unterschwellig bedrohlich. Macht die Überlebensgröße einem zu schaffen? Oder ist es die Fähigkeit zu schweben? Wie magisch, überirdisch muss ein Wesen sein, um so im Äther stehen zu können? Kolibris und Schwebefliegen seien in diesem Zusammenhang außen vorgelassen, auch wenn der schillernde Farbreigen hier eindeutig verbindet. Losgelöst von der Erdschwere erfahren Allegorie und Personifizierung einen Zuwachs an Gravitäs. Denn, wenn das Nichts genügt, um Höhe zu erlangen, in Form zu bleiben und gar eine ganze Bedeutungswelt darstellt, dann muss freilich mehr drinnen stecken, als der erste Eindruck vorgaukelt.

Abb. 83

Haute Couture Ladies

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

Textilobjekte

(Ausstellungsansicht)

Folgende Doppelseite:

Abb. 84

Drive-out Lady, 2021/2022

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

Textilobjekte

(Ausstellungsansicht)





Folgt geneigt einem kurzen Farbspiel: Tauscht die Farbe gegen die Dunkelheit. Steht der westlich geprägte Mensch vor einer schwarzen, schwebenden Kutte, so sieht er klar die Zukunft, welche freilich sehr kurz sein dürfte. Außer er oder sie wagt ein Spielchen mit Freund Hein, dem Gevatter, dem biblischen Schnitter, und verhindert den endgültigen Schwung der Sense. Verhüllt doch die schwarze Kutte schon seit mehr als 300 Jahren das Gerippe, das sich als apokalyptischer Vierter zeigt, oder als mahnender, den schwarzen Todesreigen tanzender Begleiter, der selbst König und Papst im Wiegeschritt ins Jenseits führt (Abb. 84, S. 126–127).

Sweet Lady of Darkness | Video Ladies #1–3

Leinwandgöttinnen ändern durch die Jahrzehnte ihr Antlitz oder etwa nicht? Strahlkraft, Schönheit, natürlich der jeweiligen Mode entsprechend, und Können sind immer die Basis. Ob sexy blond oder – Moment, auf das Äußerliche soll es doch nicht ankommen! Und doch lächeln makellose Blondinen seit Generationen von den Bildschirmen. Doch wer dem „Schlechte-Witze-Klischee“ nun gerne Recht geben möchte, ich gebiete Einhalt. Mit diesem Bild wird fleißig geschauspielert, denn diese Divas im Hemde der Göttin haben mehr zu bieten als etwa Singstimmen der Superlative. Sie stehen ihre Frau, holen sich, was sie wollen und zwar alles davon, und lassen sich vor allem von niemandem, und schon gar keinem Herrn dreinreden. Die Zuseherinnen finden unerwartete Qualitäten, von denen Frau sich gern ein Stückchen abschneiden darf. Die Durchsetzung des eigenen Wollens und vor allem das Wissen, was Frau denn überhaupt will, müssen gelernt, oft wieder gelernt werden. Selbstsicher trotz „Nasen-Makel“ definiert Barbra Streisand nicht nur in *Funny Girl* (1968), sondern vor allem auch im echten Leben als Selfmadesuperstar sowohl Schönheitsideal als auch weibliche Selbstdarstellungsmöglichkeiten neu. Sie geht singend ihren Weg und überzeugt, ähnlich wie schon Doris Day vor ihr. *Pillow Talk* zeigt schon 1958, dass Frau auch kritisch denkend zum Erfolgshappyend findet. Auch wenn Kultur, Verhaltensregeln und einfach die ganze Welt sich scheinbar gewandelt haben, bleiben die beiden Heldinnen bis heute als Vorbilder tauglich; wer hätte das gedacht?

Das rosa Weibchen mag als Idealbild bis heute existieren! Obwohl: wer weiß heute noch, dass Rosa als kleine Schwester von Rot ursprünglich eher für Jungen reserviert war, für welche das kriegerrische Marsrot zu stark gewesen wäre? Und die graue Maus oder doch eher das Grautier alias Maulesel, wie lässt es sich mit den Heroinnen verbinden? Da scheint der gelb, goldene Stoff doch eher dem sexy Star zu entsprechen. Die vermeintliche rosa Abwertung, ebenso wie die zugeschriebene Unscheinbarkeit sowie Durchscheinbarkeit der *Sweet Ladies* ändert nichts an der Macht der Damen, egal ob überdimensioniert, im Umhang oder auf der Leinwand (Abb. 83–84, S. 125–126).

Sweet Lady of Darkness | Sound Ladies #4–6

Ein leiser Klang, kaum wahrnehmbar! Hat sich doch eine der Ladies zum dunklen Schnitter gewandelt, und die Münzen für den Fährmann klimpern im Beutel des Knochenmannes? Nein, nur ein kleiner Luftzug, produziert von Beobachter:innen selbst oder doch von einem kleinen technischen Helfer? Egal, das Klingen kommt von farbenfrohen Gestalten, kann so gefährlich wohl nicht sein. Berührt ein Lüftchen die Damen in frühlingshaftem Grün und buddhistischem Orange, klimpert es leise und führt in den Osten. Auch wenn das Orange etwas ins Rosa tendiert, und der Modeschöpfer dabei klar von Lachsfarben sprechen muss. So geht es nicht um den herbeigedachten Hare Krishna Singenden auf der Straße, der in den Orient entführt, sondern um das Geräusch.



Abb. 85–88
im Uhrzeigersinn:
Roguish Lady,
Drive-out Lady
Sound Lady,
Video Lady (First Sweet Lady)
a. d. 12-teiligen Werkzyklus
Sweet Lady of Darkness, 2009–2022
(Details)

Für mondänes Münzgeklapper des neoliberalen Kapitalismus, der außerdem längst in raschelnden Aktien und klammleise existierenden Bitcoins rotiert, ist dieser Klang zu fein, geradezu süß. Mehr ein Schillern im Ohr, das in schwüle exotistische Haremsvorstellungen entführt. Orientalischer Tanz, ‚Bauchtanz‘ etwas lapidarer ausgedrückt, das erscheint doch als ein weiblich passendes Bild! Lockung, Verlockung, Können und das alles mit Selbstsicherheit. Vielleicht helfen sich die Ladies hier mit freier Assoziation, diese oft weggezuchtete, fehlende, weibliche Selbstsicherheit wiederzuerlangen. Dies darf ja auch dezent passieren. Trotz totaler Verhüllung und damit einhergehender, hier tunlichst vermiedener metaphysisch-soziokultureller Verhüllungsdiskussion, aber mit kraftvollen Farben, wird die alchemistische Transsubstantiation vorangetrieben. Auch wenn vielleicht den einen oder anderen ewig Gestrigen nun doch das Grauen packt. Schlimmer als der Tod kann ja nur das ewig Weibliche sein. So verbindet sich die schwebende Göttin mit dem Frühling, der Auferstehung, dem Leben und der Liebe, sprießt wie die minnigliche Liebe im Mai, begleitet vom sanften Klirren der selbstbewussten Tänzerin und tanzt fast bewegungslos (doch trotzdem eindrucksvoll), nur für sich allein.

Allein? Zu dritt sind nicht nur die Nornen, die den Lebensfaden spinnen und abschneiden, sondern auch die alten Göttinnen. So lässt sich auch die dritte Lady nicht bitten und tanzt passend zur weiblichen Dreifaltigkeit im Reigen vom Leben zum Tod und zurück ins Leben. Farbe: Rot. Wie sollte es anders sein. Kaum eine andere Farbe wird mit so vielen Eigenschaften und Bedeutungen durch die Jahrhunderte und Kulturen versehen. Hier herrscht ausnahmsweise Einigkeit: Blut, Leben, Tod. Von Farbsymbolik bis Attributinterpretation, also heraus aus dem Sumpf der Realitäten mit den Gedanken. Lockt doch auch hier ein sanfter Klang in höhere Sphären. Ein Glöckchen hier und noch eines und noch eines ...

Heute sind sie nur noch Teil von sich öffnenden Türen, Windspielen und vielleicht am Katzenhalsband des einen oder anderen vogelfreundlichen Samtpfotenbesitzers zu finden. Doch wer sein Gewand am Hof im 10. Jahrhundert mit Schellen versah, gab ein modisches Statement ab. Dem mag die spätere Angewohnheit, Hausgesinde Glöckchen anzuhängen, gegenüberstehen. Diese sollten sich nicht anschleichen können, doch geblieben ist die Schelle bis heute. Keine Ahnung wo? Nun, tanzt nicht noch in Filmen der 1960er-Jahre der Hofnarr im bunten Gewand und klingend durchs Bild? Der Narr darf dem Herrscher die Wahrheit ins Gesicht sagen oder eben vorführen. Unter anderen, auch welch eigenartigen Modeerscheinungen so zeitenweise „in“ waren und sind. Nur blieben sie dem Narren dann, die Glöckchen. Die „midi-partie“, mittig farblich geteilte Gewandung und die klimpernde Narrenkappe, so kennt man ihn heute noch und sei es aus dem Kinderbuch. Lieber Brauchtum als TV-Folklore gefällig? Scheller, Schaller und wie sie alle heißen, belärmen die verschiedensten Fastnachten im alpinen Raum mit Glocken in allen Größen. Auch hier eingefrorene Modeversatzteile durch die Jahrhunderte missbraucht, uminterpretiert, mit Bedeutung aufgeladen und überspitzt und daher den Nagel genau auf den Kopf treffend (Abb. 85–88, S. 129).

Will die Samtene uns erinnern oder mitnehmen? Leuten doch die leisen (Kirchen-)Glöckchen der Anderswelt, Unterwelt oder des Totenreiches. Und wird der Lebensreigen zum Totentanz von blutrotem Samt bedeckt zu Ende geführt? Die Gefahr ist auf jeden Fall wiederum klar weiblich. Auch wenn hier keine Starschönheiten beeindrucken, sondern nur die femininen Interpretationswelten sich des Betrachters ermächtigen.



Abb. 89–90
oben: **Video Ladies**
unten: **Sound Ladies**
a. d. 12-teiligen Werkzyklus
Sweet Lady of Darkness, 2009–2022
(Ausstellungsansichten)

Sweet Lady of Darkness | Haute Couture Ladies #7–9

Haute Couture als absolutes Gegenteil von Alltagsmode – Fast Fashion, bezüglich Preis, sozialem Hintergrund, Arbeitsqualität, Herkunftsort und vielem mehr, steht gleichzeitig für die Dekadenz der High Society. Doch sind nicht fast alle gestrigen Produkte von Dekadenz, Prunksucht und Größenwahn die Sehenswürdigkeiten und Weltwunder von heute? Gerade der Kunstliebhaber ist hier angesprochen, ertappt? Wie viel wert sind denn Handarbeit, Kunsthandwerk, am Ende also die Zeit? Fast wertlos war die Arbeitskraft bis in die Frühe Neuzeit hinein, was sich erst nach dem Zeitalter des Menschenmassen ausradierenden Schwarzen Tods änderte. Keine Sorge, es folgt kein Exkurs zum Thema Pandemie(en), auch wenn der Gevatter immer wieder sein beinernes Gesicht zwischen den Zeilen erhebt. Die Wertsteigerung des Einzelnen, der Individualismus, die soziale Emanzipierung fanden nach der Pest bessere Ausbreitungschancen ebenso wie die technologische Entwicklung. Doch noch im 19. Jahrhundert wurden die Kleider, vor allem der Damen, je nach Mode umgenäht und angepasst. Denn die Näherin konnten sich viele leisten, den Stoff für ein neues Kleid jedoch nicht. Wenn also viele billige Arbeitskräfte zur Verfügung stehen, spielt die Anzahl der vernähten, verstickten Stunden kaum eine Rolle. Und heute? Ist vielleicht die aufgewendete Zeit der Künstlerin das bleibende wertvolle Element der Kunst?

Korallen, Perlen und Metallapplikationen reihen sich auf edlem Plissee. Schlicht, elegant, und nun doch einmal fast schwarz, dafür stark edel-zerknittert schwebt sie. Behangen, doch stilvoll bitteschön, mit den Schätzen der Natur (Abb. 84, S. 126–127). Wer hätte gedacht, dass Perlen schon seit dem sechsten Jahrtausend vor Christus als wertvolle Schmuckstücke in Verwendung waren, rote Korallen als Schmuck im Alten Ägypten, im Mittelalter und teils bis heute schmückend Verwendung finden. Die kuriosen Dioramen mit Korallen als Bäume, welche in Wunderkammern zu bestaunen sind, sprechen hier bezüglich Materialwert eine deutliche Sprache. Von der Diskussion zur magischen bis medizinischen Verwendung wollen wir hier aus Platzgründen absehen. Kleopatras märchenhafter Perlenessig eröffnet anekdotisch nebenbei noch ganz andere Interpretationsebenen. Doch es bleibt der angedeutete Wert des Materials, in Verbindung mit geduldiger Handarbeit, womit hier die Hohe Mode zelebriert wird.

Hypnotisierend verdreht sich die Spirale vor den Augen. Wertvolle Materialien und aufwendige Handarbeiten fehlen hier, und doch findet sich Außergewöhnliches. Langsam kippt die Wahrnehmung nach vorne. Achtung, dass nicht der Betrachter folgt! Öffnet sich die Spirale? Im oder gegen den Uhrzeigersinn? Nein, ganz und gar kein unwichtiges Detail. Soll doch diese steinzeitliche, magische Form je nach Drehrichtung den Blick und die Entwicklung ins Innere oder Äußere der Person lenken. Intra-version will die gegen den Uhrzeigersinn laufende Form bewirken. Zurück ins Innere, Retrospektive, „Bauchnabelschau“ wie der Schweizer so schön leicht abwertend sagt. Stellt nicht sogar der Nabel eine unregelmäßige Spirale dar? Die Richtungsüberprüfung sei jedem selbst überlassen. Die Verbindung der Form mit der Natur und der Entstehung des Lebens lässt sich jedenfalls auf allen Ebenen finden, von der Doppelhelix bis zur Spiralgalaxie, vom sich entrollenden Farnblatt bis zur Embryohaltung. Dem gegenüber steht die im Uhrzeigersinn laufende Spirale, die Extraversion meint und auf Expansion, Leben und endlich Tod zielt. Und schon wieder Leben und Tod als die Ur dualität. Den dunklen Stoffgrund braucht man kaum noch zu erwähnen. Die Couture liegt hierbei wohl in der Wirkung des Hinsehen-Wollens und doch wieder Wegsehen-Müssens. Die Würmer erwarten uns schließlich früh genug, da kann der Drehwurm jetzt noch bleiben, wo er will.

Viel friedlicher wirken dagegen die handgestickten, weißen Blumen auf blau seidnem Untergrund (Abb. 89, S. 133). Das Althochdeutsche ‚blao‘ steht noch für schimmernd, glänzend, nicht die Farbe an sich. Doch egal in welcher Epoche, die Weite des Himmels und des Meeres

Folgende Seite:

Abb. 91

Haute Couture Lady

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

Textilobjekte



regen zum Träumen an. Sie führen in die Ferne und andere, jenseitige Wirklichkeiten. Und werden zur Farbe des metaphysischen Himmels, zum Thronsaal der Götter, zur heiligen Farbe, in welche sich Maria und Jesus kleiden. Blau wirkt beruhigend, tröstlich geradezu, in einem positiven Sinne entrückend, und durch die Blumen, welche eher wie Sterne das Haupt überschweben – das Ganze in seiner Form an eine Art Kapelle gemahnend. Die Schlichtheit und Schönheit scheinen dem Moment der Couture zu widersprechen, die sich in den Gedankenwelten des Laien eher mit Übertriebenheit, überzogenem Preis und Alltagsuntauglichkeit verbindet. Wie sähe wohl die Hohe Mode einer Göttin des Himmels und der Meere aus? Schlicht, durch die Schönheit der Farbe ihrer Elemente überzeugend? Die blaue Blume der Romantik findet samt entsprechender Philosophie leisen Anklang. Vielleicht zeigt uns die blau-weiß schimmernde Lady gerade diese edle, zurückhaltende und Göttinnen taugliche Haute Couture, erträumt von Künstlerinnenhänden.

Sweet Lady of Darkness | Holy Ladies #10 + 12

Der Reigen der Göttinnen dauert an. Doch diesmal sogar benannt: Heilige Dame. So findet sich hier der bisherige Höhepunkt durch die Verschmelzung der *Sound* und *Couture Ladies*. Farben und Material, Zeitaufwand und inhaltliche Fülle steigern sich. Verrät zwar schon der Name, was sie ist, so spricht auch die Optik eine deutliche Sprache.

Prachtvoll schlägt der indische heilige Vogel sein Rad. Schillernd lockt er, zieht menschliche Bewunderungsblicke auf sich. Hunderte Federn zieren ihn in der Natur und Tausende von Pailletten zieren ihre Heiligkeit, freier, bunter und wilder als am wertvollsten Priestergewand. Fisch, rotglühende Sonne und goldenes Männerantlitz vervollständigen die Zier der zwei Damen.

Die Heilige Dame vom Berg, nicht vom See, wir sind hier nicht in der Artussage unterwegs, thront majestätisch über den irdischen Gefilden. Fliegt auf, mitsamt dem nicht flugfähigen Pfau, der zumindest heute kein Ende mehr auf festlichen Tafeln fürchten muss. Sicher wurde hier mehr als nur eine Flitterwoche investiert. Ist doch sicher genug Flitter im Spiel für Monate an Arbeit. Kein Wunder, dass für diesen Effekt schon ab dem 18. Jahrhundert mit dem Flitterstempel Gestanztes verarbeitet wurde. Aber widerspenstig sind die Kleinen! Bis in die 1960er-Jahre brauchte es Handarbeit, dann erst war die Technik der Herstellung fähig. Doch hier legte nur die Künstlerin Hand an. Nicht nur wertvoll ist die Zeit, manche davon erscheint uns heilig und darf für Besonderes geopfert werden (Abb. 92, S. 135).

Von Schönheit, Reichtum, weiter von Stolz, Liebe und Leidenschaft wird beim Pfau gesprochen. Der Fisch hingegen als ehemaliges Geheimsymbol, Beispiel der magischen Vermehrung oder als Sternzeichen, spricht trotz ähnlichem Schillereffekt eine andere Sprache. Kein bisschen stumm, wird er vom Anzeiger des Übermaßes zum verschwindenden Anzeiger der nahenden menschgemachten Naturkatastrophe. Als Zeichen der babylonischen Liebesgöttin Ishtar, welche die Griechen sich aneignen und in Aphrodite umtaufen sollten, vereinen sich die tierischen Begleiter der heiligen Damen wieder in der Schönheit. Welche mit Fruchtbarkeit, ein bisschen Magie und Alchemie im braunrot schillernden oder grünenden Gewand sehr gut dieser *Roguish Lady* betitelten *Holy Lady* zu Gesicht stehen, welches natürlich vornehm verborgen bleibt (Abb. 21, S. 49). Denn eines gilt auch für Göttinnen: Nicht zu lange ins göttliche Antlitz schauen, das könnte unerwartete oder unerwünschte Nebenwirkungen haben.

Folgende Seite:

Abb. 92

Haute Couture Lady

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

Textilobjekte

(Ausstellungsansicht)



Sweet Lady of Darkness – Drive out Lady (#11)

Knochengeklapper, brodelnder Kessel, „Wann kommen wir uns wieder entgegen?“ Nein, der Tod spielt hier eine nur untergeordnete, keine tragende Rolle, auch wenn ausgerechnet Knochen die *Drive out Lady* genannte dritte *Holy Lady* zieren. So einfach machen wir uns die Sache nicht! Etwas mehr Gedankenarbeit hat dieser Stoff, der uns aufrecht hält, eindeutig verdient. Bildeten doch Bein, Stein und Holz seit der Steinzeit für viele Jahrtausende die wichtigsten Materialien der Menschheit. Knochen: von der Nadel bis zur Flöte von Beginn an mit (Kunst-)Handwerk und Kultur verbunden, gar verbindend. Sogar Jahrtausende verbindend, besieht man sich steinzeitliche Schnitzereien, um unter anderem Kapuzen an Fellkleidungsstücken zu finden. Schneiden, schnitzen, bemalen, umhängen, anhängen und aufnähen lässt sich der Beinschmuck. Dabei ist er noch langlebig – was nach einem Widerspruch klingt, der sich jedoch nicht einlöst –, biologisch abbaubar und vielseitig. Hier springt doch eher die archaische Komponente ins Auge.

Die Federn legen noch Eines drauf, beim ins Auge springen. Obwohl sich hier auch ein paar fremde Federn eingeschlichen haben, in Form von Perlen und Glöckchen, die sich schon mit anderen Ladies verbanden. Die echten Federn, gebüschelt und zu Sträußchen gebunden, sprechen eine deutliche Sprache. Vom stolzen „Prärieindianer“, der in hiesigen Breitengraden als Winnetou erscheint (obwohl der eben genau keine Feder trägt!), über die vornehme Hutfeder bis zum Politikum des südamerikanischen Federdiadems ist immer klar, worum es geht: sich mit (fremden) Federn schmücken. Uns gefällt's, der Vogel muss es lassen! Schillernd, adelig, königlich, göttlich, rein, magisch – so eine Feder kann fast alles bedeuten. Ein Nenner bleibt: Schönheit mit bedeutendem Mehrwert.

Vielleicht ist die Verbindung mit der Anderswelt hier doch von Bedeutung. Sind nicht Rasseln, Klappern, Federn, Knochen klare Attribute des Schamanen, der Schamanin? Nimmt die einzig wirklich schwarze Lady uns nun doch mit ins Totenreich? Doch wir können aufatmen, denn die Schamanin kommt mit der Seele des Patienten zurück ins Diesseits. Die Krankheit, der Dämon, die Aufgabe sind überwältigt und bezwungen. So wird die magische, alles in sich vereinigende Eins, die doppelt erste Lady, die Nummer Elf, nun doch im alchemistischen Prozess zum Tod, jedoch in weiblicher Form. Aber nicht die „Mors“ des frühen Mittelalters, sondern die moderne Schamanin, ja Hexe, welche in allen Welten verkehrt und uns an der Hand nimmt zu einer Reise durch den kleinen Tod, das Unterbewusste, die Bedeutungswelten des Lebens und der Kunst. Bon Voyage und einen erfolgreichen wilden Ritt!

¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei; mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*, München, 1912, S. 81.

Folgende Seite:

Abb. 93

Video Ladies

a. d. 12-teiligen Werkzyklus

Sweet Lady of Darkness, 2009–2022

(Ausstellungsansicht)



SPIEL DER WELTEN. MAGIE DER ERINNERUNG. ZU ZWEI ANIMATIONEN VON SABINE GROSCHUP

Marc Ries

Ghosts – Nachrichten von Wem

Den Anfang macht die Nahaufnahme einer blonden Puppe mit großen Augen, das Bild ist zunächst unscharf, die Kamera weicht etwas zurück, dann schnelle Perspektivwechsel in Überblendungen, die Einzelbilder werden scharf, die Puppe körperlich, es folgen weitere Bilder von Puppen, die zusammen auf einem Sessel hocken, ein kleines Puppenvolk, eine scheint zu schlafen. Puppen, leblose und zugleich sehr lebendige Geschöpfe, wichtige Begleiter, „Übergangsobjekte“, wie sie D. W. Winnicott nannte, für die Schwellenerfahrung der Kindheit. Ein sehr filmischer Prolog: Die unbeweglichen Spielwesen werden über die Montage der gleichfalls unbeweglichen Einzelbilder lebendig im Ausdruck, sie kündigen den Besuch weiterer imaginärer Wesen an.

Das erste Kapitel beginnt mit einem größeren Ausblick auf das Schlafzimmer, in dem sich die Puppen befinden, vom Fußboden aus sieht man ein Bett mit einer Schlafenden, ein kleines Licht brennt auf dem Heizkörper unterhalb des Fensters, es ist ein Dachzimmer, dessen Einrichtungsart an die Nachkriegszeit erinnert, ein großes Landschaftsbild mit Schafherde wacht über dem Bett. Schnitt. Das Licht ist aus. Eine graue Maus huscht am Bett vorbei, schnelle Vorwärtsbewegung der Bilder, aus der plötzlich emporgehobenen Matratze drängen dünne Schlangen hervor, verschwinden unter der Decke der Schlafenden. Die Maus und die Schlangen sind in ihrer Form zeichenhaft reduziert, der zeichnerische Minimalismus unterstützt das Wiedererkennen, zugleich wird der Gegensatz zum fotografischen, die Realität eines Zimmers im protokollierenden Bild betont. Waren die ersten Bilder animiert durch die rasche Abfolge der Einzelbilder in der Montage, so wird das filmisch reproduzierte Bild nun zur Austragungsfläche von in das Leben des Zimmers und der Schlafenden hineingeborenen Wesen, die sich in lustiger Vitalität voran bewegen. Die Animation passiert nunmehr auch „im“ Einzelbild, in seiner steten filmischen Reproduktion. Die Hier-Wirklichkeit erstarrt in der Fotografie, ihr Leben kristallisiert in den Bildern, die andere Wirklichkeit jedoch, die der gezeichneten Wesen, beginnt nun umso lebendiger, sich auf den fotografischen Bildflächen zu tummeln. Eine staccatohaft ineinander konditionierte Zwei-Welten-Ontologie beginnt ihr amüsantes Spiel (Abb. 94, S. 139).

Der begleitende Sound ist eine Art elektronische Verstärkung oder Paraphrasierung dessen, was sich in den Bildern tut. In sublimen Mimesis an die „Ghosts“ werden diese in ihrem plötzlichen Erscheinen, ihrer der Schwerkraft enthobenen Bewegungen durch die Sounds in deren und in ihrer

Abb. 94

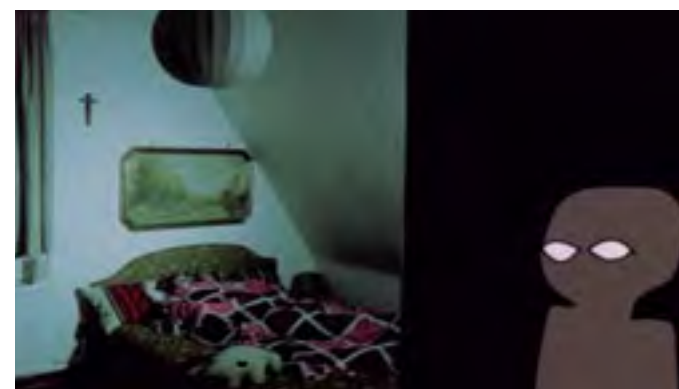
Ghosts – Nachrichten von Wem

Animationsfilm (A 2000, 35 mm)

04:29 min

Musik Andrea Sodomka

(Videostills)



Künstlichkeit verdoppelt. Sie wirken nun auch als akustische Erscheinungen und besetzen in diesem ihrem doppelten Auftauchen die fotografischen Aufnahmen. In den nächsten Sequenzen und Kapiteln vervielfältigen sich die Wesen, mutieren in alle möglichen Formen – von einfachen Strichwesen hin zu Katzen, bunten Farbflächen und prächtigen, karikaturesken Gespenstererscheinungen. Alle drängen sie zur Schlafenden, treten mit ihr in Beziehung. Das Zimmer erfährt immer neue Farb- und Perspektivwechsel aus den Bewegungsimpulsen, die die Montage den Einstellungen abgewinnt. Irgendwann drängt sich der Schluss auf, dass all dieses Gewimmel wohl nicht der Außenwelt angehört, sondern der Innenwelt, der Traumwelt der Schlafenden. Die Geister sind Geburten aus dem Unbewussten einer Träumenden, und dass wir sie sehen, ist der Verschwisterung von Imagination und Kino zu verdanken.

Die Surrealität, die sich im Raum stets weiter verdichtet, bewahrt die Differenz zur fotografischen Abbildung, also zur Realität. Es ist offensichtlich, dass die Formenspiele der Ghost-Figuren keinen Anspruch haben, als „echte“ zu gelten. Im Gegensatz zu all den CGI-Schöpfungen der Kinoindustrie sollen die „Ghosts“ nicht als ununterscheidbar zu unserer kreatürlichen Umwelt auftreten, sondern ihre Geburt aus der Fantasie der Zeichnerin stets mitbezeugen. Das Als-ob wird hier auf die Ursprungskräfte der Kunst und des Kinos rückbezogen, die Betrachtung vergisst an keiner Stelle die Künstlichkeit, die sowohl der Bewegung aus fotografischen Einzelbildern als auch der lustvollen künstlerischen Arbeit an den Zeichnungen auf diesen Bildern eignet. Es sind nicht der Raum und die Zeit unseres Alltags, denen wir im Film beiwohnen, sondern die einer Welt aus Maschinen und Fantasie, die sich nie verleugnet, zugleich jedoch der Wirkung der Bilder zu ihrer Magie verhilft.

Wenn im fünften Kapitel ein weiterer Mensch das Bild betritt, so bewegt auch er sich nicht innerhalb der Wahrnehmungsillusion von 24 Bildern in der Sekunde, sondern er ruckelt Bild für Bild voran, wird sichtbar „als“ Fotografie in Bewegung. Und ist genau in dieser bild-technischen Ent-rücktheit ein umso überzeugenderes Gespenst.

Gugug

Das Bild ist nervös, lebendig. Flackert, vibriert – unkontrollierbar, unruhig – voran. Die Wahrnehmung hat keine Zeit, ab dem ersten Bild ist der Blick gefordert, überfordert, überwältigt in seiner Orientierung durch die irregulär-konvulsivische Bewegung. „Im“ Bild passiert (zu) viel. Die zuckenden organischen Geometrien der Zeichnungen, die groben Konturen der Motive, die pulsierenden Farbflächen, sie alle brechen ab dem ersten Kader aus der Normalität und Kontinuität bekannter bewegter Bilder aus, sie verweigern der Wahrnehmungsnorm die Gefolgschaft und übertragen ihre Nervosität auf die Betrachtung. Die Animation von Sabine Groschup schafft eine hoch effektive, „hysterische“ Bildrealität: Erinnerungsbilder treten in einen kongenialen Austausch mit einer in Intensitätsreihen sich ausformenden, fantastischen wie materiellen Bildwirklichkeit (Abb. 95, S. 141).

Da ist zuallererst die Arbeit am Einzelbild, das Auftragen der Malerei auf das 35-mm-Kaderbild, ein Bild, das nächste Bild. Wie viele Bilder in der Sekunde? Das ist die falsche Frage: Da ein jeder Kader eine individuelle Genese vorweist, verschiebt sich die Logik des Kontinuums im Vergleich mit anderen Animationsfilmen, mit dem Realfilm sowieso. Es sind die unwiederholbaren, singulären Mal-Spuren, die durch sie provozierten Sprünge und Brüche, die sich in der Fortbewegung der Kader manifestieren. Die Abweichungen von einem zum nächsten Bild liegen nicht, wie beim nor-

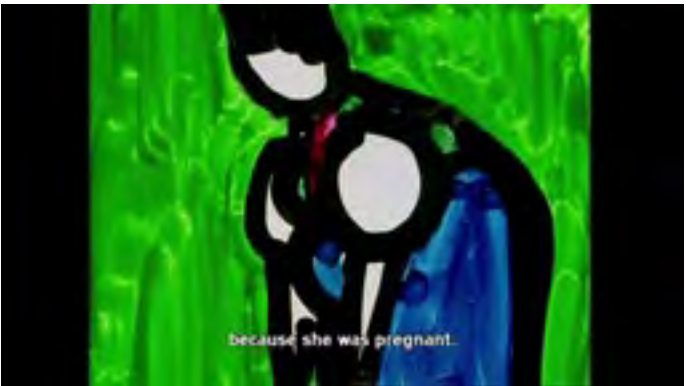


Abb. 95
Gugug
Animationsfilm (A 2006, 35 mm)
06:23 min
Musik Eva Ursprung
(Videostills)



malen Bewegtbild, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, sondern sind unübersehbar „da“, anwesend, fordernd. Das Abspielen der Bilder täuscht keine Fließbewegung vor, die den Wert des einzelnen Bildes ignoriert, sondern ein jedes Bild wird durch die Unregelmäßigkeit, die Singularität seiner prägnanten Formen im Vergleich zu den vorherigen und den darauffolgenden als diese je besondere Erscheinung aufgewertet. Das Zittern, Flattern, Springen, Vibrieren der Bilder ist vitaler Ausdruck der „Lebensweise“ eines jeden einzelnen Kaderbildes und seines Lebens im Kollektiv aller den Film konstituierenden Bilder.

Die Wellen bewegen sich, die Kreise ebenso und die Figuren auch, aber sie tun dies auf eine widerspenstige Art. Ihre Zuckungen machen klar, dass das Leben nicht einem schönen, geraden und harmonischen Verlauf folgt, sondern sich aus den disruptiven Momenten dieses Lebens in einer einmaligen, impulsiven Weise artikuliert. Leben aus dem Moment heraus. Aus dem Augenblick, aus einem Bruchteil der Zeit, aus den schroffen Stößen zwischen den Augenblicken, den Teilmomenten. Diese Eigenschaft hatten frühere Animationen auch, doch das Bestreben ging zumeist dahin, durch ein regelhaftes und genormtes Zeichnen eine jede Bewegung als fließende darzustellen, so als ob dem Bild die gleiche Normalität zueignet, wie im „richtigen“ Leben. In *Gugug* ist es so, als ob das Leben der Bilder einer viel ursprünglicheren Kraft entspringt, denn jene, die sich als unserer alltäglichen Wahrnehmung angepasste zeigt.

Dem Entfesselten des Bildes folgt ein vergleichbar entfesselter Ton. Auch hier weigert sich das Saxofon, die dem Alltag entnommen diversen Geräusche in eine Art Rhythmus oder gar Melodie zu übersetzen. Sie sind auf sich bezogen, machen aufmerksam auf sich, ohne aber gewillt zu sein, einen eindeutigen, semantisch einheitlichen Wohlklang zu erzeugen. In der Grammatik ist die Re-

de ‚von reflexiven Verben‘, Verben deren Handlungen sich stets rückbeziehen auf das Subjekt, das handelt. Vor allem im Französischen kommt dies auf bemerkenswerte Weise zur Geltung, man sagt nicht: „Ich schwimme“, sondern: „je me baigne“, also eigentlich: „Ich schwimme mich“. Das Subjekt braucht eine weitere Bestätigung für sein Tun, es selber ist es, das schwimmt, also diesen Akt „aus sich selber“ hervorbringt. So ähnlich gehen auch diese Bilder vor. Sie verweisen in ihrer Einzigartigkeit und in der Bewegung nach- und zueinander stets auch auf sich als diese besonderen, einmaligen Bilder. Ihnen kommt ein wimmelnder, da unentwegt vibrierender Subjektstatus zu.

Und als ein drittes ist eine Erzählung hörbar, eine Großmutter erzählt von ihren „falschen“, eingebildeten Vorstellungen vom Kinderkriegen, von den irrigen Vorstellungen der Erwachsenen von der Ernährung Neugeborener mit Kuhmilch, vom Sterben im Winter, von Frauenkleidung. Die fragile Stimme der alten Frau wirkt am Anfang bloß wie ein Echo im pulsierenden Feld der Bilder, dann beginnt sie leise, aus dem vitalen Raum der Farben und Formen und Sounds herauszusprechen. Die Stimme der Frau ist Teil einer anderen Welt als die der Bilder, einer anderen ontologischen Ebene, einer Welt menschlicher Erinnerungen. Die Großmutter erzählt von sich als Kind, von einer Welt gesehen durch die Augen eines Kindes. Wenn die erzählend-erinnernde Stimme einsetzt, löst sie im Mahlstrom der Bilder eine Gerichtetheit, eine Gestaltung aus, sie werden figurativ (Abb. 96, S. 142). Auch die nun erkennbaren menschlichen Formen sind gleichfalls in beständiger Vibration, zuckeln durchs Bild, auch sie wollen nicht einer starren Identität zuspieren, sondern begnügen sich in ihrer reduziert-expressiven Darstellung mit Andeutungen. Die Bilder werden zu Bildern der Erzählenden, sie schaffen einen sehr ungewöhnlichen Filmkörper, der sich konvulsiv gebärdend, in flirrenden Formen aus den unsichtbaren Bildern der Erinnerung heraus materialisiert. Die filmischen Bilder sind Wirkung und zugleich Ursache der Geschichte. Aus den Bildern wird das Leben neu geboren.

Das animierte Bild, das meint hier eine Malerei, deren Formen von einem Kader, einem Einzelbild zum nächsten in Bewegungsspiele übersetzt werden und dieserart eine kohärent-eigensinnige Bildwelt erzeugen, die nur schemenhaft die Hierwelt abbildet. Ihre Bildobjekte vermögen sich der Erzählung anzudienen, sie sichtbar zu machen, ohne das ästhetische Programm zu relativieren. Die gemalten Körper in ihrer stark expressiven Ausgestaltung nehmen die Eigenschaft des imaginären Objektes der Erinnerung an, umgekehrt werden die Erinnerungen gezwungen, sich im furiosen Takt der Bilder mitzubewegen. Hier ist das Zentrum von Sabine Groschups *Gugug*: Das Angleichen einer Animationswelt an diejenige der Fantasie, der Träume, der Erinnerung, zugleich eine Projektion dieser inneren Kräfte in malerische Bewegtbilder. Auch wenn die Bildaussage die erzählende Aussage verdoppelt, sie eher grob illustriert, so bleibt doch ungewiss, ob sich die Erinnerung der Großmutter aus den Farben und Formen herausschält, so wie sie als Kind im Imaginären zuhause war, oder ob das Imaginäre des Bildes die Erzählung in ihrem Sinne formt und prägt. Beide Kräfte, die der Erzählung und die des Bildes verhalten sich uneindeutig und damit in größtmöglicher Offenheit zueinander. Das Komische, zugleich Bedrückende und Offenherzige der Erzählung tritt mit den nach völlig eigenen, ästhetischen Gesetzen gestalteten Bilderfolgen in eine bemerkenswerte Allianz.

„Animation“ ist die Essenz eines jeden bewegten, technischen Bildes. Ausgehend von ihrer strukturellen Vorgängigkeit in der Darstellung von Bewegung durch Einzelbilder, hat sie im Trickfilm eine Magie, einen Geist – „Ruach“ – anzulegen vermocht, der das Unbelebte in einer von aller Physik unabhängigen, künstlichen Formenwelt und Körperwelt zu verlebendigen, zu vergeistigen ermöglicht. Auf diese Weise unterläuft die Animation unsere alltägliche Wahrnehmung und entwirft eine Welt, die mit unseren Wünschen übereinstimmt. *Gugug* ist zur Gänze von dieser Magie durchdrungen.

Abb. 96
Gugug
Animationsfilm (A 2006, 35 mm)
06:23 min
Musik Eva Ursprung
(Videostill)

BEWUSSTSEINSRÄUME FRAGMENTARISCHES ÜBER DIE VERBINDUNG SABINE GROSCHUPS ZUR MALERIN MARIA LASSNIG

Hartwig Knack

Mit „Am Tisch“ ist eine handschriftlich verfasste Unterrichtsaufgabe Maria Lassnigs aus den frühen 1980er-Jahren überschrieben.¹ Darin zu lesen sind Handlungsanweisungen an, sowie Tipps und Hilfestellungen für ihre damaligen Student:innen der Universität für angewandte Kunst Wien, wie sie sich dem Thema zu nähern haben. Verschiedene Tischtypen wie Frühstückstisch, Toilettentisch, Arbeitstisch oder Wirtshaustisch werden als Motive vorgeschlagen, die Sabine Groschup und ihre Mitstudierenden aus unterschiedlichen Perspektiven zeichnerisch oder malerisch von erfassen sollen. Gegenstände könnten in Kombination mit Menschen als eine Art Stilleben arrangiert werden, heißt es dort weiter. Diese und andere Aufgabenstellungen Lassnigs dienten dem Zweck, explizit das Sehen, Erkennen und differenzierte Interpretieren des Gegenübers zu schulen. Seien es Objekte oder die Physiognomie der menschlichen Figur, seien es inhaltliche Kontexte oder formale Zusammenhänge. „Die ganze Fülle des Lebens, eben das, was sich Ihnen anbietet, soll in einem solchen Bild enthalten sein. [...] Bedienen Sie sich der sichtbaren Welt. Dieses ist ein Pflichtthema für alle!“, schreibt Lassnig und verweist damit zwischen den Zeilen auf die Bedeutsamkeit, einen authentischen, ehrlichen Blick auf die umgebende Wirklichkeit zu richten.

Sabine Groschup scheint diesen Ansatz ihrer Professorin verinnerlicht zu haben, denn bis zum heutigen Tag setzt sie sich in ihrer Kunst sowohl mit aktuellen umfassenden Themen wie auch persönlichen Fragen auseinander, mit dem, was ihr begegnet, was sie betrifft und betroffen macht. Als kritischer Kopf formuliert Groschup Bilder unserer Welt und des alltäglichen Lebens, nicht zuletzt deshalb, um sich selbst Klarheit über die Zeit, über Vergangenes, das Hier und Jetzt und eine mögliche Zukunft zu verschaffen. So erklären sich auch vielleicht die auf Folie gemalten Bilderserien von Tirol, Wien, Venedig, Hannover, Berlin oder Chicago. Orte, an denen die Künstlerin zuhause ist, gelebt oder als Stipendiatin temporär gearbeitet hat. Die Wahrnehmung und das Erfassen von Landschaft, urbanem Umfeld, der eigenen Wohnung und des Alltags mögen hier das Hauptaugenmerk zu sein.

Die Technik der Folienmalerei für die Produktion von Trickfilmen erlernte Groschup in Lassnigs Meisterklasse, in der neben Malerei, Akt- und Porträtzeichnung auch experimenteller Animationsfilm im Ausbildungsprogramm stand. Die einzelnen Stills der Filme können als autonome Werke betrachtet werden. Animation und Malerei greifen bei Groschups Art zu arbeiten grundsätzlich ineinander. Das für den Film übliche kleine DIN A4-Format verließ die Künstlerin immer wieder und

nutzte größere Folien als Trägermaterial für ihre Malerei. Panoramaartige Ansichten von Chicago und mehrteilige Großformate wie *Ein langer Weg* oder der *VENEDIG*-Zyklus sind in diesem Kontext zu nennen.

Reichten die Maße der Folien, die industriell auch als Rollenware produziert werden, für über-große Arbeiten nicht aus, galt es, kleinere Folienstücke aneinander zu montieren. Das nahezu drei mal fünf Meter große Bild *Die Aussicht* konstituiert sich mosaikähnlich aus 224 A4-Folien und zeigt den Ausblick aus dem 20. Stockwerk des NFOG Towers an der Alten Donau in Wien, in dem Groschup Anfang der 2000er-Jahre einige Zeit wohnte. Neben den beeindruckenden Kulissen der UNO-City und des Wiener Donauturms stehen für die Künstlerin das Beobachten des Himmels und der ziehenden Wolken, das sich stetig verändernde Wetter und die dazugehörigen Stimmungen im Vordergrund.

Die Entscheidung, besonders leuchtend-plakative Farben für ihre Trickfilme zu verwenden und darüber die von der filmischen Arbeit losgelöste Folienmalerei zu entwickeln, sollte zum Markenzeichen von Groschups Malerei werden. Beim *FIGUREN*-Zyklus, in dem die Künstlerin 1999 sechs ihrer Freund:innen und sich selbst vor flirrenden Hintergründen in Lebensgröße ausführt, formuliert sie die Gesichtszüge und Hände malerisch nicht aus. Allein durch Umriss, Körperhaltung, Kleidung und Frisur sollen die Dargestellten wiedererkennbar sein: Im Grunde ein konträrer Ansatz zum über Jahre eingeübten akademischen Porträt- und Aktzeichnen, das ja auf die Herausarbeitung des Charakteristischen des jeweiligen Menschen – Augen, Nase, Mund, Handoberflächen, Körperproportionen – zielt.

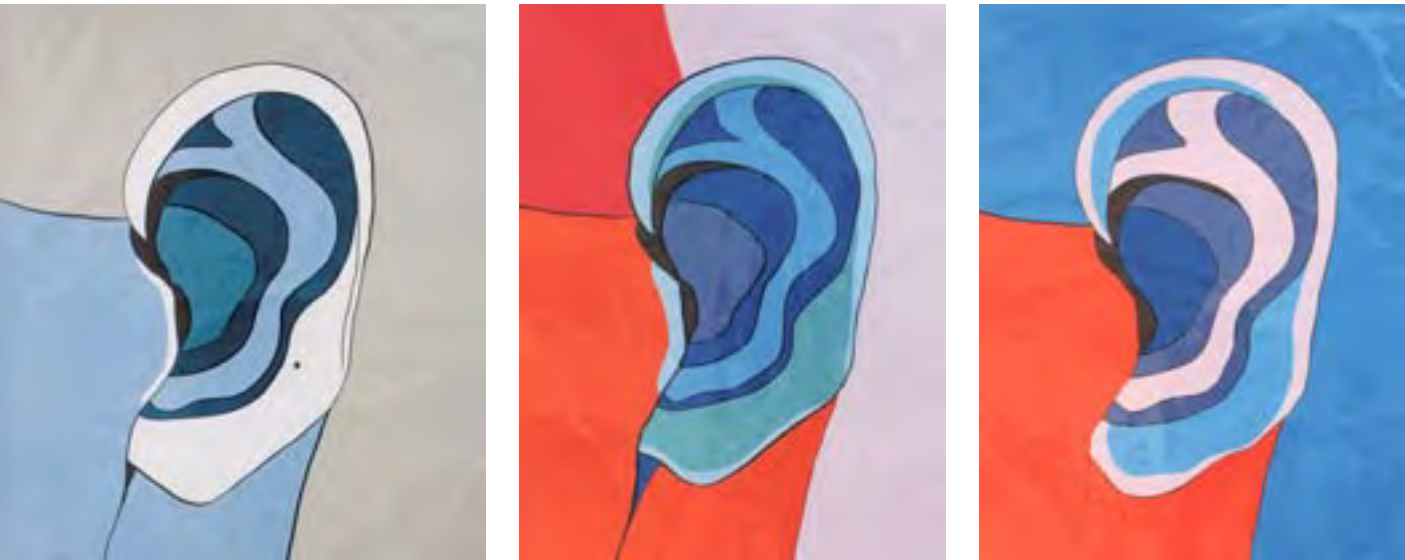
Dass Maria Lassnigs Arbeiten Groschup stark beeinflusst haben, darauf hat die Künstlerin selbst wiederholt hingewiesen. Aus Lassnigs Körperbildern, den *Body Awareness Paintings* – Selbstporträts, Auseinandersetzungen mit dem eigenen Körper oder auch Positionierungen allgemeingültiger Seinszustände – leitet Groschup ihren Werkzyklus *Self-awareness_IMG* ab, den sie seit 2011 in der Technik der Digitalfotografie kontinuierlich weiterentwickelt. Körperbewusstsein, Selbststudium, Selbstfindung und Selbstbewusstsein sind Begriffe, die hier im Vordergrund stehen (Abb. 98, S. 147). Gegenüber den sieben Antlitzlosen des *FIGUREN*-Zyklus, denen Groschup die Physiognomie verweigert hat, stehen in den Fotoserien *Self-awareness_IMG* und *Self-awareness_collage* Details des eigenen Gesichts, wie Augen, Nase, Mund oder Stirn, oftmals im Fokus. In Form von Selbstporträts, oft fragmentarisch und manchmal verzerrt dargestellt, nimmt sich die Fotografin physisch wie auch auf einer emotionalen Ebene unter die Lupe. In der 1995 entstandenen Serie *OHREN* steht das menschliche Ohr im Zentrum der Betrachtung. In zahlreichen farbigen Variationen untersucht Groschup die Ohrmuschel in ihren Linienverläufen, Vorwölbungen und Vertiefungen. Zwei oder drei rahmende Farbflächen deuten einen Haaransatz an und definieren das Ohr als wichtigen Bestandteil des Kopfes (Abb. 99–101, S. 147). Interessant in diesem Zusammenhang scheint Maria Lassnigs Zeichnung *Selbstporträt als Ohr* aus dem Jahr 1949 zu sein. In kubistisch-surrealer Manier charakterisiert sich Lassnig als frei im Raum schwebendes Hörorgan. Einige Jahre später macht Groschups Lehrerin das Ohr erneut zum Hauptprotagonisten einer ihrer Werke. Das Ölgemälde *Frühstück mit Ohr* entsteht 1967 und ist als Paraphrase auf Édouard Manets *Das Frühstück im Grünen* (1863) zu verstehen. Lassnig zeigt drei abstrahierte, auf einer ausgebreiteten Decke sitzende Figuren, vor ihnen auf einem Teller eine Ohrmuschel. Die daneben platzierte Gabel macht den „Ohrenschmaus“ perfekt. Als überdimensionales Vorhangbild der Spielsaison 2005/2006 für die Wiener Staatsoper erfuhr Lassnigs Leinwand ein spätes Comeback: „Und das Ohr ist wegen des Lärms, unter dem ich immer wieder gelitten habe.“, konstatiert die Künstlerin gegenüber dem Kurator Hans-Ulrich Obrist².



Abb. 97
Das Frühstück im Freien, 2008
 Acryl und Edding auf Folie
 Werkzyklus, 12-teilig
 a. d. Werkkomplex
AUSGEZOGEN, seit 2002

Abb. 98
nah & fern (Self-awareness_collage_#2), 2016
 5 Fotografien, mittels Zufallsprogramm angeordnet
 Fine Art Pigmentdruck auf Hahnemühle Baryta
 a. d. Werkzyklus
Self-awareness_IMG, seit 2011
 (Druckvorlage)

Abb. 99–101
o. T., 1995
 a. d. 10-teiligen **OHREN-Zyklus, 1995**
 Acryl und Edding auf Folie



Auch Groschup hat sich in zwei Serien mit Manets *Frühstück* auseinandergesetzt. 1999 entstand *Naked Picnic*, drei große motivisch identische, aber unterschiedlich farbige Folienbilder, die, in Streifen geschnitten, als Deckenfries im Café Corso in Innsbruck montiert wurden. Die drei Bilder haben Modulcharakter und lassen sich farblich immer neu zusammengesetzen. Im Unterschied zu Manets Gemälde, in dem nur die Frauen unbekleidet sind, ist in Groschups Arbeiten das gesamte Bildpersonal ausgezogen. Im seriell angelegten, zum Werkkomplex *AUSGEZOGEN* gehörenden Zyklus *Frühstück im Freien* (2008) ist zwölfmal das identische Motiv mit unterschiedlichen Farbkonstellationen gemalt. Hier hat sich die Künstlerin für eine Umkehrung der Verhältnisse entschieden: Die Männer sind nackt und die Frauen angezogen (Abb. 97, S. 146).

Seriell zu arbeiten, nimmt in der Folienmalerei Sabine Groschups generell einen wichtigen Platz ein. So auch im Zyklus *Ronaldo x²m clon* (1998), in dem die Künstlerin den damaligen Hype um den brasilianischen Stürmerstar humorvoll aufbereitet (Abb. 102, S. 149). Viele Länder blickten im Vorfeld der Fußball-Weltmeisterschaft 1998 in Frankreich neidisch auf die brasilianische Nationalmannschaft, die einen „Ronaldo“ in ihren Reihen hatte, sich als Titelverteidiger aber im Finale gegen Frankreich mit 3:0 geschlagen geben musste. Alle hätten dennoch Ronaldo gerne als Spieler gehabt! Kurzerhand steckte die Künstlerin den heute legendären Fußballer in unterschiedliche Trikots und stattete ihn durch diesen Kunstgriff mit vielfältigen imaginären Nationalitäten aus. Ein Jahr zuvor, 1997, entsteht eine erste umfangreiche *FUSSBALL*-Serie. Die Erotik und das Emotionale des Spiels habe sie begeistert, erzählt die Künstlerin im Gespräch. Jedes einzelne der fast 50 kleinformatigen quadratischen Folienbilder mutet an wie das Foto eines Sportjournalisten. Und tatsächlich ist es so, dass Groschup in diesem Fall ausnahmsweise mithilfe von Fotovorlagen gearbeitet hat. Üblicherweise entstehen ihre Bilder durch Sehen, Beobachten und rasches, freies, spontanes Skizzieren. Als Sujet ist die Welt des Fußballs in der bildenden Kunst nicht weit verbreitet. Umso mehr überrascht es, dass auch Maria Lassnig ab dem Jahr 2000 großformatige „Fußballbilder“ geschaffen hat, in denen sie ironisch den damals noch stark männlich dominierten Fußballsport aufs Korn nimmt.

Nicht unter den Teppich gekehrt werden darf der Sachverhalt, dass Sabine Groschup als Lassnig-Schülerin Malen und Zeichnen in klassischer Ausbildung genossen hat. Den Unterschied zwischen Folienmalerei und „normaler Malerei“ erläutert die Künstlerin folgendermaßen: „Auf der Folie werden Linien gezogen, das Ganze wird mit verschiedenen Farben ausgemalt, fertig. Auf der Leinwand kann immer wieder korrigiert werden. Man lässt das Bild eine Zeit stehen, die Farben können trocknen, und greift dann erneut in den Malprozess ein. Bis zu einem gewissen Punkt herrscht Unklarheit darüber, ob das Gemälde schon fertig ist. Das ist ein komplett anderer Ansatz.“ Seit Herbst 2021 arbeitet Groschup nach längerer Pause wieder auf Keilrahmen und Leinwand. Für die bis dato bereits weit über 20 entstandenen kleinen Formate verwendet die Künstlerin das vertraute Folien-Acryl in Kombination mit Gouachefarben. Die *Portraits of Unknown* sind Figuren, die der Künstlerin – hauptsächlich als junger Frau – vor dem Einschlafen erschienen sind. Hunderte unbekannte Gesichter entwickelten sich vor ihrem „inneren Auge“, wie die Künstlerin zu berichten weiß. Farblos, weder männlich noch weiblich, schauten sie alle immer in dieselbe Richtung.

Dieses träumerisch-meditative Ereignis einer visuellen Erscheinung als Ausgangspunkt für eine malerische Tätigkeit zu wählen, bedeutete für Groschup zuvorderst, ihren Empfindungen und imaginären Gesichtern gedanklich Formen und Farben zuzuordnen, um sie in einem nächsten Schritt malerisch zu materialisieren. Die unbekannten Personen als Bildnisse festzuhalten, ihrer bildnerisch habhaft zu werden und dadurch mehr über sie zu erfahren, mag vielleicht Groschups Ansinnen



sein. Auch das von der Künstlerin seit über zehn Jahren verfolgte Themenspektrum der „Self-Awareness“ könnte in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen. Sich selbst sehen, beobachten, interpretieren, sich immer in neue Zusammenhänge setzen und darüber Wirkungsfelder des Selbst entwickeln, spielt in der Darstellung dieser fremden Gesichter möglicherweise mit hinein.

„Bedienen Sie sich der sichtbaren Welt.“³, lautete die bereits eingangs zitierte Arbeitsanweisung Maria Lassnigs an ihre Student:innen. Hat Sabine Groschup mit der Serie der namenlosen Porträtierten, die sie zwischenzeitlich auch als „Ghost Portraits“ bezeichnete, den Anforderungen ihrer Lehrerin zuwidergehandelt? Nein! Denn es konstituieren sich erst dann Individualität und Wahrheit, wenn die äußere Gestalt der inneren Vorstellung genügt.

Abb. 102

Ronaldo x²m clon, 1998

Acryl und Edding auf Folie

25-teilig

(Ausschnitt)

1 Manuskript Maria Lassnig, Zum Ferienthema: „Am Tisch“, Anfang der 1980er-Jahre, Originalkopie Archiv Sabine Groschup
2 Hans-Ulrich Obrist, „Frühstück mit Ohr“, in: Kaspar Mühlemann Hartl, Dominique Meyer (Hg.), *Curtain – Vorhang. Ein lebendiger Museumsraum – Der Eisene Vorhang der Wiener Staatsoper*, Wien 2017, S. 116.
3 Vgl. Fußnote 1.

SABINE GROSCHUP | BIOGRAFIE

Geboren 12.9.1959 in Innsbruck
Lebt und arbeitet in Wien

Seit **2012** Lyrik im Kontext bildender Kunst • seit **2008** Serielle Kunst • seit **2005** Lesungen im deutschsprachigen Raum • seit **1997** Erzählende Literatur • seit **1992** Treatments und Drehbücher zu Langfilmen • seit **1990** Beteiligungen an Kunstmessen • seit **1984** Ausstellungen international mit (Folien)Malerei, Filmloops und Animationen, Video-, Mixed Media- und Klanginstallationen, Text- und Textilarbeiten, serieller Kunst, Zeichnungen, Objekten und Fotografie • seit **1980** Animations-, Kurz- und Experimentalfilme und Dokumentationen auf Super 8, 16mm, 35mm und Video; seither mehr als 50 realisierte Film- und Videowerke • Filmpräsentationen auf Festivals • Viennale, Diagonale, FilmTage Wels, Berlinale, Stuttgarter Trickfilmtage, Fantoche, Feminale, Tricky Women, New Chitose Airport, dotdotdot u.a. • in Kinos und im Fernsehen • ORF, ZDF, RTL, BR, SAT1, TVE, WDR, BBC, OKTO, ATV • sowie Filmvorführungen weltweit • Wien, Innsbruck, Berlin, Miami, Toronto, Los Angeles, Tel Aviv, New York, Luxemburg, Budapest, Chicago, Istanbul, Kairo, Ljubljana, Dresden, Belgrad, Hiroshima, Seoul, Prag, Karlsruhe, Salzburg, Kopenhagen, Ostrava, Brno, Roanoke, Athen, Baltimore, Hokkaido, Meaford, Tunis, Moskau, Bydgoszcz, Teheran, Helsinki, Buenos Aires, Porto, Brisbane, Marienbad, Bregenz, Augsburg u.v.a.

AUSBILDUNG

- 1989–92** Universität Wien, Ethnologie
- 1984** Kunstakademie Düsseldorf, Videokunst bei Nam June Paik
- 1982–89** Hochschule für angewandte Kunst Wien, Experimentelles Gestalten (Malerei und Animationsfilm) bei Maria Lassnig
- 1980–82** Hochschule für angewandte Kunst Wien, Architektur bei Wilhelm Holzbauer
- 1978–80** Universität Innsbruck, Archäologie, Ur- und Frühgeschichte, Architektur

AUSZEICHNUNGEN (Auswahl)

- 2021** Auszeichnung beim Gedichtwettbewerb 2021 der Bibliothek deutschsprachiger Gedichte
- 2020** Österreichisches Staatsstipendium Bildende Kunst
- 2012** Preis der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen
- 2009** Gewinnerin des Kurzfilmwettbewerbs [eye]identities, Innsbruck
- 2009** Siegerprojekt Kunst im Öffentlichen Raum des Landes Tirol
- 2007** Tricky Women Film & Video Award, Wien

KURATORENTÄTIGKEIT (Auswahl)

Seit **2011** Mitglied im Selektionskomitee und Co-Direktorin Best Austrian Animation Festival, Wien
2011 „Meilensteine der Animationsfilmkunst“, Festival Tricky Women, Wien
2005–10 Projektleitung und Mitherausgeberin der Publikation „Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute“ (Verlag Filmarchiv Austria) und Co-Kuratorin des begleitenden Filmprogramms zur Diagonale 2009, Graz/Wien
1993 Initiatorin und Co-Kuratorin der Ausstellung „Bulusma: Sanart/Treffen:Kunst“, anlässlich 70 Jahre Türkische Republik und 30 Jahre Österreichisches Kulturinstitut Istanbul



Abb. 103
Porträt Sabine Groschup

JURORENTÄTIGKEIT (Auswahl)

- 2003** Festival Tricky Women, Wien
- 1993** Festival Internacional de Cine de Bilbao, Bilbao

MITGLIEDSCHAFTEN (Auswahl)

Seit **2022** ANIMATION.ART.AT, Wien (Gründungsmitglied) • seit **2018** Austria Film Coop, Wien • seit **2018** Kunstverein Eisenstadt • seit **2016** FLUSS | NÖ Initiative für Foto- und Medienkunst, Wolkersdorf im Weinviertel • seit **2016** BILDRECHT | Gesellschaft zur Wahrung visueller Rechte, Wien • seit **2015** TONSPUR Kunstverein Wien (Gründungsmitglied) • seit **2013** Künstlerhaus Vereinigung | Gesellschaft der bildenden Künstlerinnen und Künstler Österreichs, Wien • seit **2012** GEDOK | Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer, München • seit **1999** Literar-Mechana, Wien • seit **1999** Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck • seit **1983** ASIFA Austria (Association internationale du film d’animation), Wien (Gründungsmitglied)

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2023 EIKON Schauraum, Museumquartier Wien **2023** GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig (im Rahmen des Programms „meaoiswiamia“ sprich „mehr als wir“, Gastland Österreich Leipziger Buchmesse) **2022** „DER DOPPELTE (T)RAUM“, Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg **2021** „Wie ein Papierschiffchen sank unser Boot“, Galerie Frewein-Kazakbaev auf der Parallel Vienna **2020** „My ORGAN²/ASLSP : Soundpic Edition #1–639“, Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung **2019** „Auf_Wühlend_Fühlend“, RLB Kunstbrücke, Innsbruck **2018** „Self-awareness (u.dgl.)“, in: „Sabine Groschup – Paul Albert Leitner: Two Sophisticated Austrian Artists in Self-Portraits“, Österreichisches Kulturforum Berlin (EMOP – Europäischer Monat der Fotografie) **2017** „Augen sprechen Tränen reden“, Literaturhaus Wien **2017** „And I Find Me“, Schauraum Angewandte, Museumsquartier Wien **2016** „(JC{639}) ½ Edition Etc.“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und Galerie artdepot, Innsbruck **2015** „These Foggy Days – Sweet Lady of Darkness Extended“, Galerie Michaela Stock, Wien **2014** „Regen in mir“, Sternstudio, Wien **2013** „(JC{639}) Etc.“, Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN (Auswahl)

2023 „Die Wiederverzauberung der Welt“, Fluss – NÖ Initiative für Foto- und Medienkunst, Wolkersdorf im Weinviertel **2022** „GENERAL ALERT“. Kriege, die nie enden, Kunstsammlung ERSTE Stiftung und ERSTE Group, Wien (Kuratoren Silvia Eiblmayr & Kathrin Rhomberg) **2022** „1503. Mitgliederausstellung“, Künstlerhaus Wien (Kuratoren Fanny Hauser & Georg Schöllhammer) **2022** „Kopflös sind wir alle“, Galerie Frewein-Kazakbaev, Wien **2022** „PROUD!“, Kunstverein Kärnten/Künstlerhaus Klagenfurt (Kuratorin Ines Loitzl) **2021** „sonambiente berlin txl – 3rd festival for eyes and ears“, Terminal A im ehemaligen Flughafen Berlin Tegel (Kuratoren Matthias Osterwold & Georg Weckwerth) **2020–2021** „buchstäblich bildlich“. Über das Lesen von Bildern und das Malen mit Schrift, NöArt-Wanderausstellung (Kurator Hartwig Knack) **2019** „Notationen, verdichtet“, Galerie Arcade, Mödling (Kuratorin Ingrid Gaier) **2019** „Der Mond. Sehnsucht, Kunst und Wissenschaft“, Naturhistorisches Museum Wien (Kurator Christian Köberl) **2019** „Ich bin eine ewige Wahrsagerin. Maria Lassnig und ihre Schüler*innen“, anlässlich des 100. Geburtstags von Maria Lassnig, Galerie Freihausgasse, Villach (Kuratorin Edith Kapeller) **2019** „Thinking Machines. Ramon Llull and the Ars Combinatoria, EPFL ArtLab, Lausanne (Kuratorin Sarah Kenderine) **2018–2019** „DIA—LOGOS: Ramon Llull und die Kunst des Kombinierens“, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe (Kuratoren Amador Vega, Peter Weibel, Siegfried Zielinski) **2018** „Sammlung der Raiffeisenbank Kitzbühel – St. Johann“, Kitzbühel (Kurator Günther Moschig) **2018** „TONSPUR 76_expanded: Karen Werner’s HAUS, Plus A Group Of Works Circling About Holocaust Postmemory And The Stranger“, Projektraum MAG3, Wien **2017** „Ästhetik der Veränderung“. 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien, MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien **2017** „#JohnCageSTEPS“, Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung (Kurator Georg Weckwerth) **2017** „Artists’ Books for Everything / Künstlerbücher für Alles“, Weserburg Museum für moderne Kunst, Zentrum für Künstlerpublikationen, Bremen (Kuratorin Anne Thurmann-Jajes) **2016** „Artists without Borders“, Österreichisches Kulturinstitut und Galerie Karşı Sanat, Istanbul (Kuratoren Hannah Feigl & Andreas Steiner) **2015** „Inconceivable“, Good Children Gallery, New Orleans **2015** „Terry Fox: Elemental Gestures“, Akademie der Künste, Berlin (Kuratoren Arnold Dreyblatt & Angela Lammert) **2015** „Raum für Cage – Room for Cage“, Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung (Kurator Georg Weckwerth) **2015** „still. Das Stillleben in der zeitgenössischen Fotografie“, NöArt-Wanderausstellung, Foto-Forum | Südtiroler Gesellschaft für Fotografie, Bozen (Kurator Peter Weiermair) **2015** „IDOL+“. Prähistorische und zeitgenössische Frauenbilder, Rathausgalerie/Kunsthalle München (Kuratorin Katia Rid) **2015** „Book

Lovers 4.0“, De Appel Arts Centre, Amsterdam (Kuratoren David Maroto & Joanna Zielinska) **2014** „Connecting Sound Etc. Cable Works, Cable Sounds, Cables Everywhere“, freiraum Q21/MQ Wien (Kurator Georg Weckwerth) **2013** „arttirol“. Kunstankäufe des Landes Tirol 2010–2013, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck **2013** „Alexander Kluge, Halberstadt“, Cage-Haus Halberstadt der John-Cage-Orgel-Stiftung (Kuratorin Ute Pott) **2013** „Time and Indeterminacy in John Cage’s Legacy: Tyler Adams and Sabine Groschup“, in: „The Sight of Silence“, Taubman Museum of Art, Roanoke (Kuratoren Ray Kass & Marshall N. Price) **2012** „Listen to Your City – Listening To Art: A Tower Full of Sound Etc. @ Knippelsbro and around“, Copenhagen Art Festival & Wundergrund Festival, Kopenhagen (Kurator Georg Weckwerth) **2012** „John Cage, und...“, Museum der Moderne, Salzburg & Akademie der Künste, Berlin (Kuratoren Wulf Herzogenrath & Toni Stooss) **2012** „Membra Disjecta for John Cage. Wanting to Say Something About John“, freiraum Q21/MQ Wien; DOX Centre for Contemporary Art, Prag; The Gallery of Fine Arts in Ostrava (Kuratoren Jozef Cseres & Georg Weckwerth) **2012** „SoundArt. Klang als Medium der Kunst“, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe (Kurator Peter Weibel) **2011** „An Exchange with Sol LeWitt“, Cabinet/MASS MoCa, New York (Kuratorin Regine Basha) **2011** „TONSPUR_expanded. Der Lautsprecher“, freiraum Q21/MQ Wien (Kurator Georg Weckwerth) **2009** „HeldenFrauen FrauenHelden“, Hofburg Innsbruck (Kuratorin Inge Praxmarer) **2008** „Narrative“, RLB Kunstbrücke, Innsbruck (Kuratorin Silvia Höller) **2008** „Mit eigenen Augen. With Their Own Eyes“, KünstlerInnen aus der ehemaligen Meisterklasse Maria Lassnig, Universität für angewandte Kunst Wien (Kuratorin Maria Lassnig)

PUBLIKATIONEN (Auswahl)*

In Planung „Daily Dirt Report“, Remineszenz an Thomas Demand, serielles Fotobuch **In Vorbereitung** „101 Taschentücher der Tränen“, Lyrikdebüt und Werkkatalog **Druckfertig** „Elu Mondria“, Roman **2022** „Sabine Groschup. DER DOPPELTE (T)RAUM“, tim | Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (Deutscher Kunstverlag) (AK) **2022** „1503. Mitgliederausstellung“, Künstlerhaus Wien (Verlag für moderne Kunst) (AK) **2022** „Maria Lassnig. Ich bin ganz Landschaft“ (Ritter) **2021** „Maria Lassnig. Das filmische Werk/Film Works“ (Filmmuseum Wien) **2020/2021** „buchstäblich bildlich“. Über das Lesen von Bildern und das Malen mit Schrift (NöArt) (AK) **2019** „Animating Truth(s). The Films of Maria Lassnig and Their Context“ (Universität für angewandte Kunst Wien) **2019** „Artists’ Books for Everything / Künstlerbücher für Alles“, Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen (AK) **2019** „SOUNDART. Sound As A Medium Of Art“, ZKM Karlsruhe (MIT Press) (AK) **2019** „Sabine Groschup. Sweet...Foggy...“, Künstlerbuch **2019** „Auf_Wühlend_Fühlend“, RLB-Kunstbrücke, Innsbruck (AK) **2018** „DIA—LOGOS. Ramon Llull’s Method of Thought and Artistic Practice“, ZKM Karlsruhe (MIT Press) (AK) **2018** „ASIFA KEIL 101. 100 Ausstellungen in 11 Jahren“, Wien **2018** „Nahaufnahmen. Dem Filmemacher Florian Flicker zum Gedenken“ (Bibliothek der Provinz) **2017** „Ankäufe der Stadt Innsbruck 2016, Galerie im Andechshof“, Innsbruck **2017** „Kunst im öffentlichen Raum Tirol 2007–2014“, Innsbruck **2016** „(JC{639}) ½ Edition Etc.“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (AK) **2015** „still. Das Stillleben in der zeitgenössischen Fotografie“ (NöArt) (AK) **2014** „Hab Den Der Die Das“, Der Königin der Poesie. Friederike Mayröcker zum 90. Geburtstag (Edition Art Science) **2014** „IDOL+“. Prähistorische und zeitgenössische Frauenbilder, Künstlerhaus Wien (AK) **2013** „arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 2010–2013“ **2013** „(JC{639})“, DVD & Leseheft **2013** „hingerissen in eurer Mitte“, Lyrik-Anthologie (Allitera) **2013** „Nebenlebensinteressen“, Kunstpavillon Innsbruck (AK) **2012** „Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema“ (Filmmuseum Wien) **2012** „255 K.“, 20 Jahre Galerie im Andechshof, Innsbruck **2012** „Membra Disjecta for John Cage.“, Wien/Prag/Ostrava (AK) **2011** „We’re HEAR to stay“, Mechelen (AK) **2011** „Women in Animation“ (Schüren) **2011** „The Hidden“,

Künstlerkatalog **2010** „Malerei in Bewegung“ (Springer) **2010** „Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1932 bis heute“ (Filmarchiv Austria) **2009** „Tim und die Blumen“, Roman (Czernin) **2008** „Teufels Küche“, Roman (Czernin) **2008** „Ausgezogen“, Künstlerkatalog **2008** „Mit eigenen Augen. With Their Own Eyes“, Universität für angewandte Kunst Wien (Springer) (AK) **2008** „Sound + Art. Between Music, Media Art and the Simple Act of Listening“, Seoul (AK) **2008** „ZeitRaumZeit“, Künstlerhaus Wien (Folio) (AK) **2005** „Forum Artis Austriae“, Malerei in Österreich zu Beginn des 3. Jahrtausends, Wien (Forum Artis) **2005** „Alicia und die Geister“, Romandebüt (Czernin)

* AK = Ausstellungskatalog

FILME / VIDEO (Auswahl)*

Work in progress „A View of Ears“ (EF); „Dinner for Eight“ (AF) **2022** „sonambiente berlin txl“ (Dok) **2022** „Ouverture – DER DOPPELTE (T)RAUM“ (VI); „When I Was“ (VI) **2021** „Wie ein Papierschiffchen sank unser Boot“ (VI) **2020** „I’ll Always“ (AF) (MV); „Lieb Dich“, Kinofassung (EF) **2019–20** „Videoletters to Bibi“, sechsteilig (EF) **2019** „Lieb Dich“ (EF) **2018** „Für dich, soll’s rote Rosen hageln“ (EF); „Memory Does Not Die“ (VI) **2017** „And I Find Me“ (VI); „o. T. (Kettenkarusell)“ (VI); „Ein Schiff wird kommen“ (VI) **2016** „Sewer Poetry“ (EF) (VI); „FACE II“ (VI) **2015** „o.T. (Matterhorn-Studie)“ (VI) **2014** „Regen in mir (1 + 2)“ (VI); „Seelenbrand. In der Adern Erinnerung“, zweiteilig (VI); „Sweet Lady of Darkness Translucent & Irradiative“ (VI) **2013** „Sehnsucht in das Grün“ (FA); „Smalltalk“ (AF) **Seit 2012** „(JC{639}“ #1–89, Filmedition (EF) **2012** „FACE“ (VI); „Unterwegs“ (FA); „Transparent“ (VI); „Post aus Wien“ (VI); „(JC{639})“ (EF) **2011** „The Hidden“ (VI) **2010** „Me and my TV“ (VI); „Geh mir aus dem Weg“ (VI) **2009** „Sweet Lady of Darkness“ (VI) **2008** „[reflectionreflection]“ (VI) **2007** „Pixiline“ (VI); „sonambiente berlin 2006“, dreiteilig (VI) **2006** „sonambiente berlin 2006“ (Dok); „Gugug“ (AF); „See the Sea“ (VI) **2005** „UNIT – Kunst, Haarschnitt und Rassismus“ (VI); „Schöner Wohnen“ (EF) **2002** „Fünfzehnminuten“ (VI); „Über meinem Scheitel hängt das Scheitern“ (VI) **2001** „ohne Titel (Transdanubia)“, super8-Film-Flaschenpost (EF) **2000** „Ghosts – Nachrichten von Wem“ (AF) **1999** „Wideawake – Hellwach“ (AF); „4 x 15 min. (remember Ansgar)“ (EF) (VI) **1996** „sonambiente – festival für hören und sehen“, Akademie der Künste (Dok) **1995** „SoundArt 95, Trailer und super8-Film (AF) (EF) (Dok) **1994** „Attwengerfilm“, Beitrag zum Film der Gruppe Attwenger (AF) (MV); „Call Ester All“ (EF) **1993** „Abitiamo Insieme“ (AF) (EF); „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“, Beitrag zum Film von Ernst Schmidt jr. (AF) **1992** „10-13-Nur Lügen vielleicht“ (AF); „Das unsagbare Sagen“, Beitrag zum Film von VALIE EXPORT/Oswald Wiener/Ingrid Wiener (AF) **1991** „Bilderwandel“, Trailer Frauenfilmfestival Wien (AF) **1990** „Films Trespassing“, Trailer Filmmuseum Wien (AF); „Vahnzinn – aus den Augen außerhalb ist der Sinn“ (AF) **1989** „Das Attentat – Denn sie wissen nicht was sie tun sollen“, Beitrag zum Film von Florian Flicker (AF); „Hilfe, Hilfe die Globolinks“, Trickteile für die Inszenierung von Michael Sturminger am Opernhaus Zürich (AF); „Guten Morgen Madam Mona“ (AF); „All das All“ (AF) **1988** „Liebe“ (AF); „Haus“ (AF); „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“, Beitrag zum Film von Ernst Schmidt jr. (AF) **1987** „Geld“ (AF); „1 x 1 des glücklichen Lebens“, Beitrag zum Film der Klasse Maria Lassnig (AF) **1986** „Tichy“ (AF) (WF); „I Love My Dentist“ (AF) (MV); „Nudeln“ (AF); „Messer“ (AF) **1985** „o. T.“, Trailer Filmmuseum Wien (AF) **1984** „Yks-Raw“ (AF); „O-Game O“ (AF); „Muart“ (AF); „Maju“ (AF); „Kloppun Kunfes“ (AF) **1983** „Komeru Kanfas“ (AF); „1220“ (AF) **1982** „Kopfsteinpflaster“ (AF); „Wiener Walzer“ (AF)

* A = Animationsfilm // AF = Fotoanimation // Dok = Dokumentation // EF = Experimentalfilm // V = Video // MV = Musikvideo // VI = Videoinstallation // WF = Werbefilm



Abb. 104

o. T. (Self-awareness_IMG_2457_18.03.21_11:39:48), 2021

Digitaler Silber Gelatine Print auf Baryt

a. d. Werkzyklus

Self-awareness_IMG, seit 2011

Digitale Fotografie

(s. auch Ausstellungsansicht Seite 57)

IMPRESSUM

Dieses Katalogbuch erscheint anlässlich der Ausstellung

SABINE GROSCHUP
DER DOPPELTE (T)RAUM

Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)
29.06.–09.10.2022

www.timbayern.de

Herausgeber
Barbara Kolb und Karl Borromäus Murr

Texte
Karl Borromäus Murr, Silvia Eiblmayr, Sylvia Wendrock, Gisela Steinlechner,
Peter Weibel, Katja Gasser, Rainer O. Neugebauer, Jozef Cseres,
Alrun Lunger, Marc Ries, Hartwig Knack

Redaktion
Karl Borromäus Murr, Barbara Kolb

Übersetzungen
Thomas Raab (Texte Peter Weibel und Jozef Cseres)

Lektorat und Korrektorat
Karl Borromäus Murr, Barbara Kolb, Juliane Steinbrecher,
Studio Sabine Groschup (Georg Weckwerth)

Layout und Satz
Waldmann & Weinold Kommunikationsdesgin

Fotos
Andreas Brücklmair (S. 28–31, 40–41, 86–87); Claudio Alessandri (S. 55 (Abb. 25), 81, 82, 83); Czernin Verlag, Wien (S. 67, 69–71); Felix Weinold (S. 4–5, 9–11, 15, 17, 19, 20–21, 25, 27, 32–35, 43, 44, 45, 46–47, 49, 50–51, 52–53, 55 (Abb. 26), 56, 57, 58–59, 60, 61, 64–65, 72 (Abb.48), 73, 74–75, 89, 97, 99, 101, 103, 105, 108–109, 111, 113, 123, 125, 126–127, 129, 130–131, 135, 136); Georg Weckwerth (S. 147, 149, 151); Matthias Bildstein (S.72 (Abb. 49), 132); Reproduktionen cyberlab, Wien (S. 22, 69, 71, 76, 77, 84, 146, 147); Studio Sabine Groschup (S. 68, 106–107, 115, 121, 139, 141, 142); ZKM | Karlsruhe, Tobias Wootton (S.95).
Umschlaggestaltung: Felix Weinold; Foto und Bildbearbeitung: Eckhart Matthäus | in Auftrag gegeben vom tim | Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg | Foto: Andreas Brücklmair

Druck
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Verlag:
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Lützowstraße 33, 10785 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
www.degruyter.com

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim);
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München;
Sabine Groschup / Bildrecht, Wien 2022; die Autoren

ISBN
978-3-422-99564-2



Gefördert durch
 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



Kooperationspartner
 Hochschule
Augsburg University of
Applied Sciences



Medienpartner
Augsburger Allgemeine
Alles was uns bewegt

Kulturpartner
 BAYERN