

Einführungsrede zur Eröffnung der Ausstellung „Marco Schuler: Roadrunner“ in der Städtischen Galerie Reutlingen am 28. November 2008

Skulpturen – so die allgemeine Vorstellung – sind künstlerisch dreidimensionale Objekte. Betrachten wir sie unter ihren ästhetischen Aspekten, dann rückt das Objekthafte in den Hintergrund. Vielmehr scheint es darum zu gehen, mit Hilfe einer artifiziellen Gestik etwas über die direkte, körperliche Beziehung zum Räumlichen zu erzählen, da wir Skulpturen nur in ihrer Präsenz und Entfaltung im Raum wahrnehmen, wir sie mit einer eigenen körperlichen Bewegung umrunden und von allen Seiten betrachten können. Strukturalistisch betrachtet lassen sie sich als einen Text über den Raum lesen. Dieser Text kann nun recht unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen, die vom geschriebenen Konzept zum tatsächlichen Objekt reichen. Die Erzielung oder Herstellung eines solchen Textes kann dabei eine maßgeblichere Rolle spielen, als das Ergebnis selbst. Dies wird allein schon in der Unterscheidung zwischen der Skulptur und der Plastik deutlich. Das eine ist ein substraktives Verfahren, bei dem Material weggenommen wird, während es sich beim anderen um ein additives, zusammenfügendes handelt. Wenn nun im Sinne des Gegenübers sowohl bei der Herstellung als auch der Betrachtung der Körper und sein Gestus in den eigentlichen Mittelpunkt gerückt wird, dann kann dieser sich sowohl in skulpturaler oder plastischer Hinsicht in recht unterschiedlichen Formen artikulieren. Eine skulpturale Geste kann als körperliche Raumerfassung ganz reduziert ein Fingerzeig sein. Selbst das Anziehen von Kleidung ist bei entsprechend artifizieller Inszenierung ein skulpturaler Vorgang. Wenn wir einmal davon ausgehen, dass eine Zuspitzung artifizieller Inszenierung die künstliche Übersteigerung ist, dann erscheint es nahezu einleuchtend, dass das Anlegen von Kleidung in einem Windkanal bei einer Windstärke von 110 Stundenkilometern ein solch skulpturaler oder plastischer Vorgang ist.

In seiner Videoarbeit „Schuler zieht sich an“ aus dem Jahr 2000 hat Marco Schuler eine derartig künstliche Übersteigerung ausgeführt. Die Videokamera dient dabei lediglich als Aufzeichnungsgerät einer skulpturalen Geste, die im Ausstellungskontext selbst nur schwer ausführbar wäre. Man sollte sich dabei nicht von der medialen Gegenwart des Videodokuments verführen lassen, sondern zum Kern dieser körperlichen Aktion vordringen, die im zuvor genannten Zusammenhang als Skulptur zu verstehen ist. Eine derartige Textform der Skulptur hat ihre Vorgeschichte in jenen frühen Videoarbeiten Bruce Naumans, mit denen der Künstler, der damals über ein großes Atelier aber keinerlei finanzielle Mittel zur Herstellung dreidimensionaler Objekte verfügte, aus der Not der Beschränkung die Tugend

der reinen skulpturalen Geste machte, die mit der Kamera festgehalten wurde. In Marco Schulers Fortschreibung dieser Geschichte erfahren sie eine Weiterführung im Sinne des süddeutschen Barock. Wenngleich der Künstler selbst nicht über einen barocken Körper verfügt, sondern eher von drahtig sportiver Natur ist, so neigt er doch dazu, sich raumgreifend zu entfalten, als treibe auch ihn die barocke Angst vor der Leere, der horror vacui um. Dabei erscheinen zwei Aspekte zentral: zum einen ist es derjenige der Raumergreifung, die im skulpturalen Sinne, den Körper in ein Verhältnis zum Raum bringt, ihn sozusagen im körperlichen Angriff bespringt, zum anderen ist es der Aspekt der Faltung, als würde ein Vorhang mit barockem Faltenwurf durch den Aufzug uns jene breite Fläche vor Augen treten lassen, die in der bisherigen Faltung geheimnisvoll ins Innere verlagert und verborgen war. In seiner Konzentration auf die dialektische Gegenüberstellung zweier raumgreifender Serien der Kampfkirchen und der Reifenarbeiten zeigt Marco Schuler exemplarisch derartige Spannungsverhältnisse auf.

Die Serie der „Kampfkirchen“ sind Modelle, die aus dem Reich des Ideellen herrühren. Hinter ihnen steckt keine statische Absicherung, sondern sie sind ein architektonischer Hochseilakt ohne Netz und Boden. In der architektonischen Sprache hätte man möglicherweise von einer dekonstruktivistischen Methode gesprochen. Einem traditionellen Architekten würden möglicherweise die Haare zu Berge stehen, wenn Marco Schuler an eine ernsthafte Realisierung dieser Geistesmonumente gedacht hätte. Das Material ist zunächst banal: einfache Verpackungskartons aus dem Supermarkt nebenan, bei denen der Künstler sich noch nicht einmal darum bemüht hat, die Abdrücke der runden Flaschenböden zu vermeiden. Sie sind Schöpfungsrausch im wahrsten Sinne des Wortes. Ihre Umhüllung mit dem metallischen Hammerschlaglack – wenn es so etwas nicht wirklich gäbe, hätte es Marco Schuler erfinden müssen – gibt ihnen eine technisch unterkühlte Ausstrahlung, die man von einem Meditationsraum erwartet, der sich im zeitgeistigen Kontext eines technisch industriellen Hochstandes befindet. Was diese Kirchenmodelle noch mit ihren mittelalterlich turmbewehrten und den barock kuppelgekrönten Vorgängern verbindet, ist ihr in die Höhe strebender Gestus, der jene ursprüngliche Sehnsucht nach dem Transzendenten ins technisch Maschinenhafte des spätmodernen Zeitalters umformt: manches dieser Objekte macht einen panzer-, gar kanonenartigen Eindruck, andere erinnern an futuristische Flugwerkzeuge. Ihre hermetische Geschlossenheit, die keinen Einblick in das Innere dieser architektonischen Raumkörper erlaubt, verleiht ihnen nun weniger die Ausstrahlung der Abwehr, als diejenige des Geheimnisvollen. Dennoch bleibt ihnen das Wehrhafte in ihrer kantigen, metallisch kalten Formung eingeschrieben. Im Gegensatz zur alten Wehrkirche, die immer eine des

verteidigenden Schutzes gewesen ist, sind Marco Schulers Kirchen solche des extrovertierten, kampfbereiten Auftretens, bei aller inneren Verslossenheit. Als modellhafte Angebereien sind sie Kampfkirchen eines Torquemadas des 21. Jahrhunderts. Euphemistisch nennt der Künstler seine Kirchenflotte eine „Armada der guten Geister“. Aber sie zeigen Haltung, eine Idee, die Marco Schuler ganz zentral als Ausdruck des Skulpturalen versteht.

Die Kampfkirchen sind als ausgeführte Modelle Kopfgeburten. In Abwandlung des Hauptwerkes von Arthur Schopenhauers Hauptwerk müsste man Marco Schulers kunstphilosophische Grundeinstellung als eine Sicht auf die Welt als Gegenüber und Vorstellung bezeichnen. Aber auch damit befindet er sich in bester künstlerischer Tradition, die ihn mit dieser Serie von geradezu faustischen Fantasien erfüllt zeigt. Da sitzt der Künstler an seinem Tisch und formt aus den zuvor leer gesoffenen Getränkekartons seine Vorstellungen von einem metallisch glänzenden Andachtsraum als plastisches Gegenüber. Aus dem Abfall wird das Modell des Erhabenen im Zeitalter einer aggressiv beschleunigten Hochtechnologie gezeugt. Dagegen erscheint die faustische Idee, wissen zu wollen, was die Welt im Innersten zusammenhält wie „alter Duft aus Märchenzeit“. In Ferruccio Busonis Künstleroper vom Doktor Faust, verbündet sich der Held mit dem sechsten Höllengeist des Mephistopheles, der ihm deshalb so sympathisch erscheint, weil er verspricht, so schnell zu sein, „als wie des Menschen Gedanke“. Am Ende der Oper singt Faust von sich selbst als einem ewigen Willen – und dieser kann nur künstlerisch gebaut werden, weshalb der Autor und Komponist Faust als alter ego des künstlichen Schöpfergeistes verstanden wissen will. Und in standfester Haltung hätte sich im Sinne derartiger Vorstellungen der ewige Wille durchaus als Kampfkirche bauen lassen.

Die Idee, schnell zu sein wie des Menschen Gedanken, Geistesblitz im futuristischen Geschwindigkeitsrausch zu sein, ist dem dialektischen Gegenüber der Reifenobjekte gleichfalls eingeschrieben. Im Gegensatz aber zum modellhaft spielerischen Größenwahn der Kampfkirchen, hat hier der Kampf mit dem Material tatsächliche Gestalt angenommen. Es sind jeweils die vier Reifen eines Fahrzeuges, die Marco Schuler hier sich umschlingen, umarmen lässt, ja man darf sagen kopulierend zusammenbringt. Wo die vier Reifen, gebunden an die Maschine des Fahrzeugs noch in strenger Ordnung hinter und nebeneinander einherrschen, werden sie nun ineinander verkeilt, aufgeschlitzt, gehäutet, gedreht, gewendet und geschraubt, zu völlig neuen Wesen und Gestalten, die sich weit vom funktional Gerundeten des ursprünglichen Transportmittels entfernt haben. Im wahrsten Sinne des Wortes sind sie erlegt und erledigt. Die Idee der geschwinden Mobilität, welche dem ursprünglichen Material eingeschrieben ist, wird dabei zurückgenommen und in eine stabile

Geschlossenheit überführt. Es entstehen Bündel, die nicht von ungefähr an jene seltsamen Verknotungen von Armen und Beinen in den Comicstrips erinnern, die die wirbelsäulige Grundlage des Humanen ins gummihaft Biegsame der synthetischen Zeichnung überführen. In einem vergleichbaren Sinne besteht Marco Schuler bei seinem Umformungsprozess auf der Biegsamkeit und Schmiegsamkeit des Gummimaterials, dessen Stabilität im Reifen eben nur aufgeblasen ist. Hier wird Dampf im doppelten Wortsinne abgelassen. Den Reifenobjekten ist ihre körperliche Ausstrahlung, ihre Maskulinität ebenso abzulesen, wie jener direkte körperliche Zugriff, der auf das Material angewendet werden muss, um es in Formfindungen zu überführen, die das technoid Industrielle ins Organische zurück übersetzen. Symbolisch gesehen wird auch diese Serie von der Schulerschen Vorstellung von der Skulptur als dialektischer Spannung von Vorstellung und körperlichem Gegenüber beherrscht: Hier ist die Vorstellung ein hautartiges, fleischhaft körperliches Gegenüber von sinistrierender Schwärze geworden, das wie die Trophäe eines künstlerischen Schöpfungsprozesses von der Decke gehängt wird: Beutetiere automobiler Kampfzonen. Kunst kann immer auch Ausdruck eines Unfalls sein. Und in der Tat spricht Marco Schuler von seinen Skulpturen als von „Trophäen, die übrig bleiben nach einem Jagd und Kampfprozess“.

Dies führt uns zu jenem zunächst kryptisch erscheinenden Ausstellungstitel „roadrunner“. Der Roadrunner ist die englische Bezeichnung für die Vogelart des Wege- oder großen Rennkuckucks. Dabei verbindet sich mit der Idee des Weges und des Rennens jene Ausstrahlung sowohl der Serie der Kampfkirchen als auch die der Autoreifen als skulpturalen Erfindungen des mobilen Hochgeschwindigkeitszeitalters. Der Kuckuck schließlich signalisiert die Verwurzelung des Künstlers mit seiner Heimatregion. Es ist der Vogel, der im schwarzen Wald von jenen fabelhaften Geheimnissen tönt, die das Hauffsche Glaswaldmännchen als Warnung vor dem heraufdämmernden Industriezeitalter besingt. Der Kuckuck ist ein melancholischer Vogel jener Vergänglichkeit, die nun geradezu den Reifenobjekten Marco Schulers eingeschrieben ist: Sie sind eben gewesene Reifen, gewesene Ideen von einer grenzenlosen Mobilität, die hier innerlich verschleißt zum Stillstand gekommen ist. Der Roadrunner hingegen ist nur ein entfernter Verwandter des melancholischen Schwarzwaldsängers: mit seinen langen Beinen rettet er sich in großer Geschwindigkeit, um nicht Objekt einer Kampftrophäe zu werden, als die uns Marco Schuler seine zum Stillstand gelangten Mobilitätsskulpturen präsentiert.

Nun führt der Roadrunner aber eine künstlerische Existenz, von der Marco Schuler laut eigenem telefonischen Bekunden nichts weiß. Er ist jene von den Warner Brothers erfundene Cartoonfigur, die im Sinne der Nietzscheanischen „ewigen Wiederkehr“ zur stets wiederholt

auserkorenen Jagdtrophäe des heißhungrigen Will E. Coyote wird. Obwohl Will E. Coyote ausgestattet mit High Tech versucht, dem rasend schnellen Roadrunner tödliche Fallen zu stellen, überlistet der Rennkuckuck stets den Koyoten. Die Fallen gehen regelmäßig nach hinten los und Will E. Coyote wird zu seinem eigenen Opfer, stürzt aus großer Höhe in Felsschluchten oder wird von wuchtigen Steinen erschlagen oder von Dampfrahmen plattgewalzt. Er ist dabei so gummiartig verformbar, wie es die Reifenobjekte Marco Schulers sind. Und wenn wir diese als dialektisches Ergebnis eines gleichzeitigen Formungs- und Deformationsprozess verstehen, bei dem Zerstörung und Schöpfung zusammenfallen, dann könnten sie zu jenen Stellvertretern des mit Hochtechnologie überzüchteten Will E. Coyotes geworden sein. Wer aber ist der Roadrunner? Selbstverständlich der Künstler, der seinen skulpturalen Haltungen, die ihm so wichtig geworden sind, erneut um einige Schritte davon gerannt ist. So neigt Marco Schuler dazu gleichsam in einer Überblendung, plastische und skulpturale Verfahrensweisen als work in progress ineinander zu verschränken. Die gebauten plastischen Objekte werden in zahlreichen Fällen einem Weiterverarbeitungsprozess unterzogen, in dem an ihnen wieder im skulpturalen Sinne etwas weggeschnitten und anderes hinzugefügt wird. Der Roadrunner Marco Schuler ist immer unterwegs. Und in diesem Sinne ist seine Videoarbeit im Windkanal nicht nur skulpturale Geste, sondern auch Selbstporträt: Bei 110 Stundenkilometern beginnt er sich erst umzuziehen, dann lässt er sich im Fahrzeug einer Kampfmaschine auf die künstlerische Umlaufbahn schießen. Nur endet er nie als umgeformter Reifen – denn das sind seine Trophäen, die er „on the road“ erbeutet hat.