

HANS-JOACHIM MANSKE

DER RAUM IST EINE AUF DEM BODEN SITZENDE FLACHE KISTE ...

Katalogtext zur Ausstellung „Baustücke“ in der Architekturgalerie Aedes/Berlin 1998

Die Skulpturen von Achim Manz besitzen in ihrer Gesamtform und in ihren Details eine strenge architektonische Sprache. Sie stehen auf Gestellen aus Metall, die sich in ihrer Gestaltung an den Umrissen der Skulpturenböden orientieren. Trotz ihrer Aufsockelung sind die Werke nicht als Modelle für eine reale oder utopische Architektur konzipiert worden. Sie sind plastische Konstruktionen, die auf die Imagination von Raum, Bewegung und Zeit jenseits funktionaler Bezüge zielen. Die handwerklich präzise Verarbeitung der Werkstoffe verstärkt die kühle und distanzierende Wirkung, die von den Decken und Wänden mit ihren glatt eingeschnittenen Öffnungen ausgeht. An den Oberflächen zeigen sich Spuren der Verschalung oder eine malerische Patina, die von durchsickerndem Wasser verursacht werden kann.

Die frühen Arbeiten bestehen aus Ziegelstein, die späteren aus gegossenem Beton, wobei auch die Kombination beider Materialien vorkommt. Eine der eindrucksvollsten Arbeiten ist die allseitig von rundbogigen Arkaden gesäumte Halle aus Beton, deren Inneres von einer großen geziegelten Kalotte eingenommen wird, deren gleichmäßiger runder Abschluß sich auf dem Dach der Halle abzeichnet. Ein rechteckiger Raum und eine Halbkugel durchdringen sich und heben sich durch ihre unterschiedlichen Materialien gleichzeitig voneinander ab. Architektonische Grundformen sind in einer paradoxen Kombination vereint, die die Wahrnehmung von Raum und Zeit irritiert.

Die Skulpturen sind nicht sofort als mobile Werke entstanden. Das Konzept entwickelte sich aus Eingriffen in vorhandene Architektur, z.B. kleine Implantationen in die oberen Kanten von Ziegelmauern, die bereits leicht verfallen waren. Ausgehend von einer «natürlichen» Situation, die sorgfältig gewählt wurde, entstanden plastische Formationen als Teil einer funktionalen Architektur, die fast unsichtbar, eine individuelle Dimension erhielt. Schon zu diesem Zeitpunkt, in den frühen 80er Jahren, tauchen Motive wie die rundbogigen Arkaden, Treppen, die keine Fortsetzung finden und Höhlungen, die flach, aber nicht auslotbar sind, auf.

Der Dialog des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren bestimmt das Außenverhältnis von Mauer und Skulptur sowie die räumliche Binnengestaltung. Eine frühe Arbeit im öffentlichen Raum ist auf der einen Seite als ein aus Ziegeln gemauerter glatter Winkel, auf der anderen aus dem Ziegelwerk herausgearbeitete Figur erkennbar. Die etwas überlebensgroßen, streng geometrischen Außenwände sind in der kleinen Grünfläche so plaziert, dass man im Vorübergehen entweder nur die organischen oder die konstruktiven Formen sieht.

Die kleinen Eingriffe im Außenraum, eine Kunst im öffentlichen Abseits, vollzieht der Künstler auch heute noch. Es sind stille Dialoge mit einer häufig übermächtigen Funktionsarchitektur. So wie in seinen Skulpturen die uneinsehbaren Räume ihre Geheimnisse bewahren, so entwickeln auch im Außenraum die kleinen Kunstwerke ein visuell und physisch kaum erfahrbares, jedoch existentes Kontinuum. Ein Netzwerk künstlerischer Kommentare durchzieht die Stadt – es stellt ein im Verborgenen wirkendes Energiepotential dar.

Aus der Arbeit an Mauern werden natürliche Elemente wie das Wasser, das regelmäßig in die verborgenen Innenwelten der Skulpturen auf der Mauerkrone eindringt und sie verändert, auch Bestandteil der mobilen Werke. Das Wasser definiert die Proportionen der durchbrochenen Wände und der plastischen Volumina und bildet oft eine zusätzliche dunkle Fläche, deren Grund nicht von oben, sondern nur in der Seitenansicht der Skulpturen zu erahnen ist. Ein künstliches Element, das sehr früh verwendet wird, sind kleine elektrische Lampen, die brennen. Sie verleihen den frühen Arbeiten aus Ziegeln, die wie aus einer Außenmauer herausgebrochen erscheinen, eine spielerische und im

Verbund der Materialien fremdanmutende Atmosphäre. In einer jüngeren Arbeit, dem Lampenkreuz, korrespondieren sie miteinander als ein konstruktiver Teil der Komposition – sie leuchten und erhellen die Dunkelzonen doch nicht. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen der Arbeit im Außenraum und im Atelier macht die Kunst von Achim Manz zu einer genuinen öffentlichen. Sie reflektiert in ihren Anlässen und in ihren Formen den von Jürgen Habermas konstatierten Verlust der Öffentlichkeit, hier verstanden als den Verlust von Räumen, die die zum Diskurs notwendige Bereitschaft, die öffentliche Sphäre als einen Schnittpunkt des Privaten und des Öffentlichen zu denken, ermöglichen könnten. Der Künstler schafft keine Metaphern für Urbanität, sondern er generiert sie im künstlerischen Arbeitsprozeß.

Es gibt in den 80er Jahren einige Künstlerinnen und Künstler, wie z.B. Thomas Schütte, Ludger Gerdes, Hubert Kiecol oder Isa Genzken, die mit ihren «architektonisch konzipierten Skulpturen» (Marina Schnede) Überlegungen zu einer modellhaft unbaubaren Architektur angestellt haben, ohne dabei sich in die Tradition visionärer Architektur zu stellen. Manz lässt sich stärker als die Genannten von Impulsen leiten, die unmittelbar aus der «realen Außenwelt» kommen. Sein Ahnherr ist vielleicht eher der Amerikaner Charles Simonds, der in den 70er Jahren seine kleinen «Städte», oft mit Hilfe von Kindern, in die Mauerecken großer Städte baute. Seine Kunst war ein Zeichen von Anmut, ein Protest am Städtebau und die Aufforderung an alle, die «menschliche Stadt» selber zu entdecken und zu entwickeln. Helmut Friedel charakterisiert in seinem Essay «Der Schnitt durch das Labyrinth» künstlerische Konzepte, die sich unmittelbar auf Architektur beziehen: «Gemeinsam erscheint die Haltung, daß die entwickelten Projekte, obwohl sie teilweise auch als realisierbar gedacht sind, bereits als Modelle volle Gültigkeit besitzen. Die Vorstellungen von Baubarem sind angesichts des Wahnsinns an existenter, täglich errichteter Architektur ortlos geworden. Überall kann Ähnliches gebaut werden. So erscheinen diese architektonischen Projekte den Künstlern wie ein Eintauchen in den grenzenlosen Ort der inneren Vorstellungen, müssen gemessen an der äußeren Realität absurd sein, doch drücken sie ein tiefsitzendes Verlangen nach Verbindlichkeit in unserer fragmentierten, spezialisierten und isolierten Gesellschaft aus, die allein die Architektur als «Ordnungsmacht» darstellen könnte.»

Einige Werke der letzten Jahren bezeichnet der Künstler als «geschlossene Systeme». Sie zeigen wie z.B. der Fahrstuhl und das Karussell, Transportsysteme, die von der Spannung zwischen meist regelmäßigen architektonischen Ordnungen und ihrer suggerierten Transformation in Bewegung bestimmt sind. Die zwölf Körbe des Fahrstuhls ruhen als geschlossene Raumblicke auf einer Ebene ein wenig oberhalb der Bodenplatte. Die durchbrochene, vertikale Struktur des Schachtes bietet zahlreiche Möglichkeiten, die Stellung der Körbe zueinander neu zu denken und damit ein anderes Kontinuum von Körper, Raum und Zeit herzustellen. Die «erstarrte Unruhe», die von der Konstruktion ausgeht, fordert die Betrachterinnen und Betrachter geradezu auf, die gegebene Gestaltung in ihrem Kopf zu verändern.

Das Karussell scheint mitten in seiner kreisenden Bewegung gestoppt worden zu sein. Seine dramatische Schräglage wird kompositionell durch das Kassenhäuschen ein wenig stabilisiert, ohne dass die große Spannung verlorengeht. In keinem Werk wird Dynamik so anschaulich als gefrorene Zeit fixiert, wie in diesem. Die Einzelformen nehmen das Thema von Gegenwart und Vergangenheit auf. Die dichte Bogenreihe an der Innenwand des Karussellkörpers ist ein antikes Zitat. Durch die historische Reminiszenz wird das Thema Karussell, das Lust und Spaß in der Gegenwart beschwört, ironisch gebrochen.

Eine komplexe Dialektik von Außen und Innen bestimmt Skulpturen wie die Mühle und das öffnet; ihr Innenleben erschließt sich jedoch nur durch einen Blick von oben. Der quadratische seitliche Einschnitt in den Betonblock der Mühle bildet einen Raum im Raum. Das kleine Wasserbecken und die in den Gewänden umlaufenden Arkaden lassen die mögliche Bewegung des dahinter plazierten Mühlrades ahnen, aber nicht sichtbar werden.

Das Walzenhaus lässt sich an einer Schmalseite einsehen. Die vier Eingangsbögen werden auf einer im Inneren steil ansteigenden Wölbung wiederholt. Die Verdopplung des Motivs zieht das Auge in den Skulpturenkörper hinein. Aber erst von oben erkennt man, dass die Arkaden auf dem rückwärtigen Teil der Wölbung noch einmal auftauchen – jetzt aber gegeneinander versetzt, als ob der walzenförmige Bogen sie wie ein Band transportiert und ihre Ordnung durcheinandergebracht hätte. Unter ihnen breitet sich ein schwarzer Raum aus, in den sie abzustürzen drohen. Der Blick wird angezogen und abgestoßen; das Dunkle setzt den menschlichen Erkundungsdrang frei, bleibt aber undurchdringbar.

Das künstlerische Konzept der genannten Werke gewinnt seine suggestive Kraft aus der Dialektik des Vertrauten und Fremden ebenso wie aus dem Widerspruch von gleichzeitig dargestellter Ruhe und potentieller Energie. Die architektonische Formensprache kann auf dekorative Versatzstücke und auf symbolische Bezüge verzichten. Es ist eine Kunst des sich Beschränkens und Weglassens, die den strengen geometrischen Umriss hervorhebt und mit einem bewußt begrenzten Formenrepertoire auskommt. Die sorgfältig kalkulierte Reduktion der plastischen Elemente steigert die Imagination. Leere und gefüllte verborgene und rätselhafte Räume besitzen die gleiche Präsenz, so dass die Grenze vom Realen zum Fiktiven bis hin zum Absurden fließend werden.

Die Arbeiten von Achim Manz wollen unmittelbar Skulptur und unmittelbar Architektur sein; sie sind aus realer Architektur heraus und in diese hineingedacht.

Im Anschluß an seinen Aufenthalt in der Villa Massimo hat der Künstler seine Werke in einigen Räumen des Trajan-Forums in Rom präsentiert. Die Reste der realen Konstruktion und Subkonstruktionen der römischen Architektur und ihre Spiegelungen in einer fiktiven künstlerischen Sprache bildeten eine komplexe Einheit, in der die Formen der Gewölbe und Arkaden eine gemeinsame Basis, die zeitliche Distanz und das unterschiedliche künstlerische Wollen einen kaum groß genug zu denkenden Abstand darstellten.

Die frühen Ziegelskulpturen gehen, wie erwähnt, unmittelbar auf die Arbeit im Außenraum, z.B. an einer Ziegelwand, zurück. Eine Plastik wie der «Fahrstuhl» läßt sich als Teil eines Betonpfeilers, z.B. in einem Parkhaus, denken. Ihre Größe bliebe unverändert, wodurch die notwendige Differenz geschaffen würde, um sie als etwas anderes, etwas künstlerisches, wahrnehmen zu können. Gleichzeitig wäre sie fest in einen architektonischen Verband integriert. In der Kassenhalle der Kreissparkasse Hannover hat der Künstler seinen Fahrstuhl in die Wand gemauert; er ist nicht, wie in dem Pfeiler eines Parkhauses, ein konstruktiver Teil, sondern präsentiert sich als ein regelmäßig gegliedertes Wandstück, das in seiner Sockelzone offen ist. Dieser Einbruch, in den man mit dem Finger «hineinfühlen» kann, öffnet die Wand und läßt ihren real-diaphanen Charakter erahnen.

Vergleichbare Projekte wurden im Landesmuseum Münster und in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen realisiert. Auf der einen Seite der Ausstellungswand in Bremen war das Segment eines Zylinders zu sehen, der auf der anderen Seite in zwei hochrechteckigen, flach gewölbten «Fenstern» endete. Eines von ihnen war vermauert, das andere offen. Auch hier wurde die Wand als eine Raumzone sichtbar gemacht, deren Grenzen unerfahrbar sind. Der Künstler hat bisher zweimal die Möglichkeit erhalten, sein Konzept als «skulpturale Architektur» zu realisieren. Im Rahmen eines internationalen Kunst im öffentlichen Raum-Projektes stellte er 1989 unter der Stadthausbrücke in Hamburg lebensgroße Holzhütten auf, die von Obdachlosen in Besitz genommen werden konnten. Die Arbeit betonte eine in ihrer Provokation nicht zu überbietende soziale Dimension. Auf dieser Ebene gibt es Berührungspunkte mit dem verstorbenen Amerikaner Siah Armanjani, der seine skulptural konzipierten Architekturen für einen «sozialen Gebrauch» vorsah.

In Bremen ließ Achim Manz den 9 Meter hohen und 4 Meter breiten Erker einer Berufsschule, die im Stil der Backsteingotik um 1900 errichtet wurde, um 30 Meter versetzt, exakt nachbauen (1991/95). Die Verdoppelung eines detailreichen Architekturgebildes übt eine überraschende und nachhaltige Wirkung in der städtebaulichen Umgebung aus, die von mehreren sich kreuzenden Straßenzügen bestimmt ist. Das künstlerische Konzept beschränkt sich aber nicht nur auf die städtebauliche Dimension. Der kopierte Erker ist rückseitig fest verschlossen und besitzt keinen Ein- und Ausgang. Das Innenleben ist trotz der beiden großen übereinander liegenden Fenster nur zu ahnen. Ein spielerischer Kunstgriff erhöht das Geheimnisvolle. Hinter dem oberen Fenster schließt und öffnet sich abends und morgens ein Vorhang. Die reale Architektur verwandelt sich in eine fiktive.

Der Bau des Erkers ist ein integrierter Bestandteil der künstlerischen Grundüberlegungen. Die Arbeit im und mit dem Außenraum und seinen architektonischen Gegebenheiten und der Paradigmenwechsel in eine originär bildkünstlerische Aussage ist hier beispielhaft durchgeführt. Gleichzeitig ist es ein äußerst reflektierter Beitrag zu dem aktuellen Thema, ob und wie man historische Architektur kopieren kann. Manz hat ein «Pendant» zu dem in der Bremer Stadtmitte stehenden «Verkehrsturm» von Per Kirkeby geschaffen, Kirkeby ist einer skulpturalen Architektursprache verpflichtet, verwendet in seinem plastischen Werk jedoch ein expressives Formengut. Auch wenn der Verkehrsturm von Kirkeby eines der wenigen seiner nicht funktionalen Werke ist, das tatsächlich als Überwachungsturm für einen Straßenbahnknotenpunkt benutzt wird, unterscheidet sich die fiktive Realität seiner Arbeiten nicht von denen seines Kollegen Manz.

Der Künstler wahrt auch im großen Format die Dimension des Rätselhaften, die für ihn Auslöser des Kommunikativen und Hinweis auf das Lebendige ist. Geschlossene Systeme und dunkle Räume erweisen sich als eine Art Widerstand, über den elementare Erfahrungen mit der skulpturalen und architektonischen Gestaltung möglich werden. Eine Philosophie des leeren Raumes steht nicht im Vordergrund. Zwar faszinieren den Künstler die frühen Werke des Italiener de Chirico, weil sie mit ihrem räumlichen Vexierspiel, mit ihren klaren antiken Formen und ihren kalten Licht und Schattenzonen vielfache Anregungen bieten. Aber für ihn ist die Geometrie nicht wie bei de Chirico Ausdruck eines mythischen Rätsels und einer metaphysischen Symbolik. Ein Ahne von Manz ist sicher Giovanni Piranesi, für den die Architektur etwas Lebendiges und Geheimnisvolles zugleich war.

Die Formen, die über Gegebenheiten im Außenraum inspiriert sind sowie die skulpturalen Erfindungen sind keine «gebauten Bilder» mit einem ikonographischen Programm und metaphorischen Verweisen. Die Tradition visionärer und phantastischer Architektur kann nur bedingt herangezogen werden, auch wenn sich formal Vergleichsmöglichkeiten bieten.

Achim Manz hypostasiert seine Vorstellung vom Leben. Die länglichen Hütten in Hamburg, die als menschliche Unterkünfte gedacht sind und der Erker in Bremen, der keinen Ein- und Ausgang besitzt und doch durch die sich abends und morgens bewegende Gardine den Hausmeister und seine Familie anwesend erscheinen läßt, es sind Verweise auf das Leben im Gehäuse zwischen Tag und Nacht in den Wechselfällen einer Architektur, durch die Zeit und Raum offen und verborgen hindurchfließen. Die große Grabstele mit ihrer schmalen Bühne, deren Seitenausgänge in die Dunkelheit den Weg vom Leben zum Tod markieren, zeigt die formalen Mittel des Künstlers in höchster Konzentration auf ein zentrales Thema gerichtet, das keine neue Deutung erfährt, aber nicht überzeugender künstlerisch interpretiert werden kann.

Der Raum ist eine auf dem Boden sitzende flache Kiste; und das ist auch die Art, wie die Stadt im Raum ist. ... Wir müssen einen geschlossenen Raum zum Sitzen (Privatraum) und einen offenen Raum zum Auslauf (Republik) haben. Die Stadt ist ein gestalteter Raum, ist ein Raum, der für das Pendeln gebaut ist. ... Die Zweiteilung des Raumes zeigt deutlich, daß die Städter geometrisch und nicht topologisch denken. Es geht ja nicht darum, einen geschlossenen Raum aus dem allgemeinen offenen Raum herauszuschneiden – wie es etwa den vorstädtischen Nomaden darum ging, in den offenen Raum der Steppe ein Zelt zu stellen – es geht im Gegenteil darum, in den geschlossenen Stadtraum Freiräume wie Straßen und Plätze zu reißen. Diese um der Politik willen aufgebrochenen Räume sind nicht etwa tatsächlich offen, sondern sie haben deutlich gezogene Grenzen. ... Durch beide Räume (den privaten und den öffentlichen) weht die gleiche Wartezeit, nämlich Geschichte. Geometrisches und historisches Denken, so inkongruent sie auf den ersten Blick zu sein scheinen, ergänzen einander. Beides ist städtisch. Die geometrischen Figuren sind die Formel, in welche die geschichtliche Stadt fließt, um dort informiert zu werden. Oder: Die Stadt ist eine geometrische Figur, deren Funktion es ist, Geschichte zu formen. ...

Aber: Die Kommunikationsrevolution reißt die Stadtmauern ein, ihre Kanäle durchlöchern die Dächer, ihre Kabel überdecken die öffentlichen Räume und lassen sie verschwinden. Die elektromagnetischen virtuellen Räume und Zeiten wehen durch die Gegend, um die städtische Zeit hinwegzublasen und den städtischen Raum abzuräumen. Wir können jetzt anderer Räume und anderer Zeiten ansichtig werden und diese mit unseren vergleichen. Wir haben damit begonnen, Raum und Zeit neu zu erkennen, zu erleben und zu werten.

Vilém Flusser prognostiziert das Ende der «geometrischen Kiste», die mit den neuen technologischen Möglichkeiten ihre historische Legitimation verloren haben. Achim Manz zeigt, daß diese «Kisten», in denen wir sitzen, ein fliegender Teppich sein können, deren Möglichkeiten für menschliche Lebensentwürfe noch lange nicht ausgeschöpft sind.

Hans-Joachim Manske, Juli 1998