

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 149 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Wenn etwas dazwischen kommt

Gedanken zur Kunst von Christian Hasucha

Karin Wendt



© Christian Hasucha, JETZT und der Fluss, realisiert: Berlin 2011

Intervenire – dazwischentreten

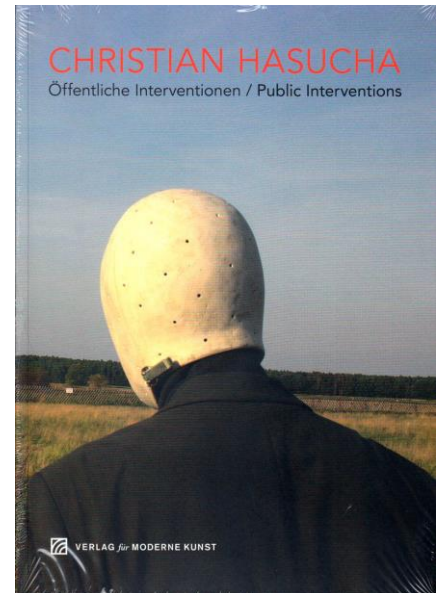
Dass wir in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum leben, vergegenwärtigen wir nur dann, wenn sich etwas für uns sichtbar oder merklich verändert (hat), etwa beim Betreten oder Verlassen von Räumen, oder wenn wir von Tätigkeit zur Ruhe wechseln, wenn wir vielleicht einen neuen Gedanken fassen, uns bewusst erinnern, oder wenn uns etwas begegnet, was dazwischen kommt. Wie können wir aber das Verhältnis zwischen dem was war, dem was (gegenwärtig) ist und dem was (gegenwärtig und zukünftig) möglich ist, besser verstehen? „[...] *das Wirkliche, meint man, ist alles möglich, das Mögliche nicht alles wirklich, so dass demnach das Vermögen (das Mögliche) das Frühere sein würde. Aber wäre dies wahr, so würde nichts von dem Seienden sein.*“¹, erklärt Aristoteles und zeigt damit die Potenzialität alles Seienden auf.

Kunst macht diese Fragen zu ihrem Gegenstand: sie tritt dazwischen und sucht den archimedischen Punkt, an dem das Mögliche in Fülle aufscheint, noch unbestimmt von Absicht, Ziel und Zweck. Die ästhetische Intervention ist ein moderner Gestus, mit dem sich Kunst auf das Leben bezieht, um in der Differenz die Erfahrung anderer Sichtweisen zu ermöglichen. Zur Intervention schreibt die Wikipedia:

„Eine Intervention in der Bildenden Kunst ist [...] ein Eingriff in bestehende Zusammenhänge im öffentlichen Außen- und Innenraum. [...] Sie thematisiert gesellschaftlich-soziale, kulturelle, funktionale, räumliche und materielle Aspekte des Veränderten. In Anspielung auf die Intervention in der Politik behandelt die künstlerische Intervention [...] den Antagonismus zwischen Macht und Machtlosigkeit.“

Anlass dieser Überlegungen ist das Werk des 1955 in Berlin-Neukölln geborenen Künstlers **Christian Hasucha**, der sich seit über vier Jahrzehnten in zentraler Weise mit der Theorie und Praxis der ästhetischen Intervention befasst.

Hasucha studierte Bildende Kunst an der Hochschule der Künste in Berlin und der Chelsea School of Art in London; es folgten mehrmonatige Reisen in einem Werkstattwagen durch Europa. Nach einigen Jahren in Köln lebt und arbeitet er seit 1996 wieder in Berlin. Neben regelmäßigen Lehraufträgen – an der HdK Berlin, der Chelsea School of Art, der Kunstakademie Trondheim, der Universität Greifswald, der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz und der Universität Köln – hatte er von 2001 bis 2003 Gastprofessuren für „Ästhetik in Theorie und Praxis“ an der Universität Kassel und an der Bauhaus-Universität in Weimar inne.



Als Hasucha 1981 für ein Stipendium nach Budapest eingeladen wird, stellt sich vor Ort heraus, dass dem Künstler weder Atelier noch Arbeitsmaterial zur Verfügung stehen. Er entschließt sich daraufhin, zwei bei der Einreise im Flugzeug mitgeschmuggelte Raketenflügel an unscheinbaren Orten an Pfähle, Rohre, Poller oder Straßenmasten zu montieren, um die inszenierten „Raketen“ anschließend zu fotografieren und wieder außer Landes zu schmuggeln. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen „dokumentieren“ auf hintergründige oder besser: untergründige Weise das politische Klima von Repression, Kaltem Krieg und (sub-kultureller) Opposition. „Die Raketen von Budapest“ ist die erste von ihm so genannte Öffentliche Intervention und wird der Anfang einer Stand heute 79 im In- und Ausland realisierte Projekte umfassenden Reihe.



Zur Arbeit gehört von Anfang an eine sorgfältige Dokumentation. So ist ein digitales **Archiv** entstanden, das Aufschluss über die Chronologie der Ereignisse, die Projekte und deren Genese gibt. 2013 erschien im Verlag für Moderne Kunst ein Werkkatalog und in diesem Jahr veröffentlichte der blaue Reiter | Verlag für Philosophie den zweiten Band.² Die Publikationen dokumentieren sämtliche Arbeiten sowie einige noch im Entwurfsstadium befindliche Projekte.

Hasuchas Arbeitsfeld ist der öffentliche Raum: seine sichtbare Gestalt und seine unsichtbare Ordnung. Indem er industrielle Materialien wie Stahl und Beton, eigene Objekte oder Fundstücke vor Ort implementiert, akzentuiert oder verfremdet er das, was in situ vorhanden ist.

„Christian Hasucha – so kann man sagen – generiert Orte neu, doch erzeugt er sie nicht nur, sondern stellt ebenfalls Korrespondenzen zwischen ihnen her, tauscht Orte aus oder implantiert Elemente und damit ungewöhnliche Möglichkeiten in den Raum. In seiner Kunst wird Raum zum Objekt des Transfers und der Transformation. [...] Man kann solch interventionistisches Vorgehen im Sinne eines kritischen Gegenentwurfs zum Bestehenden begreifen, oder als Form des Spiels mit den Potentialen des Öffentlichen. Ein wesentlicher Aspekt liegt in der Kommunikation, die durch seine Arbeiten ermöglicht und ausgelöst wird.“³

Neben dem temporären und prozessualen Charakter eignet den Arbeiten auch ein performatives Moment. Es geht Hasucha nicht nur um das *inter-venire*, sondern auch um das *inter-agire*: das Zusammenspiel von Personen, Räumen, Gegenständen oder Natur. Oft gibt er die Möglichkeit zu aktiver Partizipation. So reichert sich die künstlerische Arbeit durch Umgang oder Nutzung mit der Erfahrung Anderer an und wird ihrerseits verändert. Hasuchas Kunst bewegt und sie wird bewegt; sie macht Gesprächsangebote, mit jeder Arbeit neue.

Interagire – Begegnungen

Meine erste Begegnung mit dem Künstler Christian Hasucha und seiner Kunst liegt viele Jahre zurück. Auf Einladung des Fördervereins Aktuelle Kunst realisierte er 1998 eine Arbeit mit den Anwohnern einer Einfamilienhaussiedlung am Duesbergweg in Münster, die wir im Ausstellungsraum des Vereins, einem ehemaligen Hochbunker, präsentierten. Die Ausstellung „Leben in Münster“ beschrieb ich seinerzeit in der **ersten Ausgabe** dieses Magazins:

„Die Fotoleinwände sind am Boden zu einer Modellsiedlung angeordnet, kulissenartig pointiert durch kleine Kakteen, und haben genau in der Mitte eine vertiefte Aussparung. Die Bewohner dieser Häuser hat Hasucha eingeladen, drei Wochen lang, d.h. für die Zeit der Ausstellung, ein Oktavheft zu füllen: mit Notizen, Skizzen, Texten, oder auch mit leeren Seiten. Die Hefte in einem Einband aus Edelstahl waren bei Eröffnung wie blinde Tafeln mobil über je einem der Fotos angebracht und wurden im Anschluss an die Teilnehmer übergeben. Am Ende der eigentlichen Ausstellung werden sie zurückkehren und ähnlich einer Reliquie oder einem Fundstück in die ausgesparte Mitte eingesetzt. Prozessual kann man mit Hasucha von einer ‚multiplen, sich in der Streuung selbst generierenden Skulptur‘ sprechen. Resultativ



handelt es sich um Doppelsextrakte des Projekts mit dokumentarischem Charakter – ‚Außenfassaden mit Innenleben‘ (Christian Hasucha) –, die dann vom Künstler in üblicher Weise in der Kunstszene und auf dem Kunstmarkt bewegt werden. Zehn Jahre lang, bis sie in den Besitz der Bewohner zurückgehen.“

Und ich versuchte eine erste Einordnung:

„Indem Hasucha die Stadien der Planung, der Umsetzung und Vermittlung offenlegt, trägt er zunächst formal der Ausdifferenzierung des ästhetischen Diskurses Rechnung. Mit dem Ziel größtmöglicher Autonomie macht er Konzeption, Realisation und Dokumentation zu konstitutiven Bestandteilen seiner Arbeit. Im Fall von ‚Leben in Münster‘ gehört der Diavortrag, in dem er den Anwohnern der Siedlung das Konzept vorab vorgestellt hat, ebenso dazu wie die zwölf Exponate, mit denen er am Ende der Ausstellung weiter arbeiten wird. Solche Versuche einer selbständigen Organisation der eigenen Arbeit über die Ausstellung hinaus sind vor allem im Rahmen der Konzept-Kunst verstärkt zu beobachten. Gleichzeitig bleiben die Phasen von Entwurf, Verwirklichung und Deutung systematisch getrennt, so daß an den Rändern dieser sich überschneidenden Kreise neue Lesarten künstlerischer Arbeit entstehen können.

Welche Prozesse lösen diese Projekte aus? Christian Hasucha setzt konzeptuelle Rahmenbedingungen, die das individuelle Erfahrungspotential eines gesellschaftlichen Raumes aktivieren. Mit dem Verfahren der Intervention greift er in Handlungsabläufe oder Lebensläufe ein, so dass sie in der entstehenden meist minimalen Distanz neu exponiert und anders perspektiviert erscheinen. Mit dem Prinzip der demokratischen Beteiligung macht Hasucha den klassischen Betrachter zum Akteur. Den Teilnehmern von ‚Leben in Münster‘ wird die gezielte Wahrnehmung von einer bestimmten Phase ihres Lebens ermöglicht. Sie werden jedoch nicht ins außerästhetische Niemandsland entlassen, sondern zu einer Verarbeitung des Eigenen aufgefordert, die die Dinge nicht funktionalisiert oder vernutzt: Sie sollen gucken, notieren, schreiben oder skizzieren, also subjektive Akzente setzen, nach eigenen Kriterien einer ‚Ordnung der Dinge‘ und nach eigenen Maßstäben der Selbstdarstellung suchen. Sie sind damit eigenverantwortlich zur Aktivierung ästhetischer Erfahrung aufgefordert.

Die ‚Öffentlichen Interventionen‘ unterlaufen die vertraute Dialektik von privat und öffentlich. Sie suggerieren keinen utopischen Gegenraum, der einen den Alltagsstrukturen enthebt. Ebenso wenig wollen sie mit ästhetizistischem Gestus funktionale Sinn-Schleifen des Alltags offenlegen. Durch strukturelle Unterbrechungen machen sie vielmehr Spuren des Eigenen lesbar.“

Seitdem habe ich Hasuchas Arbeit weiter verfolgt, begleitet durch die Zusendung von Postkarten oder Leporelli, die mich regelmäßig über aktuelle Projekte informierten. Die anfängliche Faszination und das Interesse an seiner Kunst sind geblieben. Und so möchte ich ihr nachfolgend noch einmal nachgehen: einigen Stationen, den Wendungen, den Überraschungen und der ungeheuren Reflexivität dieser subtilen und so radikal subjektiven Eingriffe in unsere öffentlich geteilte (Alltags-)Welt. Ich folge dabei nicht der chronologischen Reihenfolge, sondern versuche einen thematischen Parcours.



Kulturelle Muster

„... die Welt liegt uns zu Füßen, denn wir stehen drauf wir gehen drauf“ (Die Fantastischen Vier, 1999)

Von Dezember 2020 bis Juli 2021 konnte man an verschiedenen Stellen mitten im Berliner Brachland wie zufällig Elemente liegen sehen, die man gewöhnlich auf befestigten Plätzen, in Innenhöfen oder Innenräumen vorfindet: Stücke eines gefliesten Bodens – scheinbar vergessen, zurückgelassen, übriggeblieben von einem ehemals bebauten oder noch zu bebauenden Gebiet.

🏠 ← → ↻ 🌐 hasucha.de/intervention_33/dokumentation.html ☆ ⬇️ 📄



- 39 TRASBA
- 38 Die Tasche
- 37 Transfer
- 36 Mehr Licht
- 35 Günters Fenster
- 34 Pulheimer Rochade
- 33 Die Ausrufer
- 32 Das Intervall
- 31 Die Nische
- 30 Hier und dort II
- 29 Leben in Münster
- 28 Zwischenzeit
- 27 S.K. besucht Kirchheim
- 26 Hier und dort
- 25 Die Sitzung
- 24 Begegnungen
- 23 JETZT II
- 22 Adsorptions-Vlies
- 21 Brücken
- 20 Wege
- 19 Der 9. April am Fuß
- 18 Ebene Tisch
- 17 Public Diary
- 16 P
- 15 Expedition LT 28E
- 14 Über die Stadt
- 13 Fenster

Für das Projekt „Bodenbeläge“ (Intervention Nr. 77) hatte Christian Hasucha zehn kleine Flächen in verschiedenen Berliner Bezirken mit rutschfesten Fliesen belegt. Die öffentliche Intervention begann mit den erforderlichen Bauarbeiten: der Sicherung der Baustelle, der Planierung und dem Aufbringen des Magerbeton-Estrichs und schließlich dem Fliesenlegen, und sie endete nach einigen Monaten mit dem Rückbau und der Wiederherstellung des ungefähren Originalzustandes.

Die Verlegemuster der Fliesen auf der quadratischen Bodenplatte variierten. Mal zeigten sie eine diagonal aufgebrachte Gitterstruktur, mal gestufte bzw. winklig verlaufende Bahnen oder ein achsiales Muster aus Fliesen von unterschiedlicher Breite; die Farbpalette des jeweiligen Hell-Dunkel-Musters bewegte sich im Spektrum von Braun- und Grautönen.

Mit der Exposition des Fliesenlegens im Außenbereich einer städtischen Brache löst der Künstler das Produkt aus dem Kontext, in den es erwartungsgemäß eingebunden ist, er setzt es frei; so lenkt er unseren Blick auf den Herstellungsprozess, auf das spezielle Muster und auf das Verhältnis zwischen einem in sich gestalteten, exakt bemessenen Feld und einem nicht gestalteten, entgrenzten Umfeld. Der ‚unbehauste‘ Bodenbelag wird zum Zeichen oder auch zur Spur einer von Menschen bewohnten Welt. Wohin führt sie?

Fliesen und Geschichte

Geht man den Spuren keramischer Böden nach, blickt man in einen „Spiegel der Menschheitsgeschichte“⁴, der eine weltumspannende Kulturgeschichte erschließt. Bereits vor 5000 Jahren wurden im Vorderen Orient und in Nordafrika Böden und Wände der aus Lehm gebauten Häuser mit vorgemauerten Ziegelfliesen versehen. Das Fliesenhandwerk diente dem Gebäudeschutz vor Feuchtigkeit und Erosion, es hatte aber von Beginn an auch eine schmückende Funktion, wie die ältesten Funde glasierter Keramikfliesen aus der alt-ägyptischen Stadt **Armana** belegen.



Eine eigene Entwicklung der Fliesenherstellung, was Technik und Varianz angeht, erfolgte zur Zeit des römischen Reichs. Die Anwendungsbereiche gingen vom einfachen Fußbodenbelag in untergeordneten Räumen bis hin zu beheizbaren Belägen und farbigen, teils bemalten Mosaikfliesen in Palästen, Tempeln, Villen und Thermen. In der byzantinischen Kultur spezialisiert man sich dann vor allem auf das Wand- und Deckenmosaik mit einem christlichen Bildervokabular; etwa zeitgleich wird im arabischen, vom Islam geprägten Raum das großflächige ornamentale Mosaizieren von Gebäuden und Innenräumen kultiviert.

Überlieferungen und technisches Know-how geraten mit dem Ende des römischen Reichs in Europa zunächst in Vergessenheit und werden erst wiederentdeckt, als die Mauren im 8. Jahrhundert auf die Iberische Halbinsel, ins heutige Spanien, kommen. Mit den Kreuzzügen und über Handelswege gelangt die Tradition des Fliesenhandwerks von dort auch ins entferntere Europa, wo sich in den folgenden Jahrhunderten jeweils eigene länderspezifische, sich wechselseitig beeinflussende Techniken und Stilzentren entwickeln.

In West- und Mitteleuropa findet der keramische Bodenbelag durch die Ordensarchitektur des 12. Jahrhunderts, namentlich der Benediktiner und Zisterzienser, zunächst in Klöstern und Kirchen Verbreitung. Nur wenige der mittelalterlichen Böden sind in situ erhalten, etwa in der

Zisterzienserabtei Eberbach, in der Kirche St. Gereon in Köln oder in der Marburger Schlosskapelle der Landgrafen von Hessen.

... und Kunst

In der Neuzeit werden geflieste Böden dann auch wieder vermehrt in privaten Räumen verlegt. Sie erhöhen den Wohnkomfort und dienen der Repräsentation und sozialen Distinktion. Vom variantenreichen Aussehen dieser Böden, in denen sich der Einfluss orientalischer und antiker Traditionen zeigt, vom Terrakottaboden, über den Mosaikboden bis zum Kachelboden, haben wir auch durch Kunstwerke der Renaissance Kenntnis.



Mit der Entdeckung der Welt und ihrer perspektivischen Darstellbarkeit wurde im 15. Jahrhundert auch der konkrete Raum zum künstlerischen Thema. Zunächst um biblische Erzählungen als präsentische Ereignisse zu schildern, zeigt man zeitgenössische Interieurs, in denen sich die Szene nun abspielt. Die gemusterten Flächen perspektivieren den Bildraum und nobilitieren die Protagonisten. In weltlichen Porträts repräsentiert der kostbare Boden dann Status und Bildung seiner Besitzer und ihrer Gäste, die sich stilbewusst und weit gereist, mithin in der Welt „bewandert“ zeigen wollen. Er schafft gleichsam den sozialen Rahmen bzw. Raum, in dem man sich bewegt und gesehen werden will.

Noch in Kunstwerken der klassischen Moderne greift man auf gemusterte Böden zurück, nun jedoch als Versatzstück, und zitiert gewissermaßen die raum- und darstellungstheoretischen Überlegungen der Renaissance, wie auf dem nebenstehenden Gemälde „Römisches oder: Fünf Figuren im Raum“ von Oskar Schlemmer aus dem Jahr 1925. Der Blick in die perspektivisch erschlossene Welt ist ambivalent geworden. Er lokalisiert den Menschen, zeigt aber auch dessen Isolierung in der Welt. Der Raum ist kein Ort der Beziehung mehr, sondern selbst zu einem Bezugsfeld geworden.



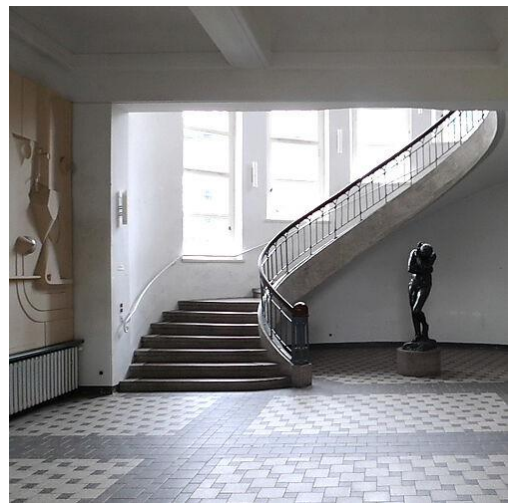
Kulturelle Grundierungen

Kehren wir nun zurück zur Boden-Intervention. Anders als noch bei Schlemmer nimmt man bei Hasucha die gemusterte Fläche als solche wahr, herausgelöst aus inhaltlichen, thematischen oder situativen Bezügen, sie liegt scheinbar ‚grundlos‘ da, irgendwo im Nirgendwo. Die Bodenplatte unterbricht meinen Weg, lässt mich anhalten und um mich schauen. Wo bin ich hier? Was sehe ich? Ein kleines ‚Störfeld‘, das die Umgebung gleichsam ‚aktiviert‘ und den Impuls ‚aus-

sendet', in der Umgebung nach sichtbaren und unsichtbaren Bezügen zu suchen, sie mit Blicken zu durchziehen, in Felder zu gliedern, Muster auszumachen oder einzuzeichnen. Schaut man an die unterschiedlichen Orte, an denen die Bodenbeläge platziert sind, scheint es, als würde sich im jeweiligen Ausschnitt das in Entfernung Gebaute abstrahiert wiederfinden: Berliner Wohnhäuser, Plattenbauten, eine Gewerbesiedlung, die sich in einem Fluss spiegelt oder das Muster sich kreuzender Kieswege, die im Brachland auslaufen. Je nach Standort und Lichtverhältnissen mag man als Passant:in andere visuelle Korrespondenzen wahrgenommen und Anderes einbezogen haben. Es ist, als würde man von der kleinen Standfläche aus, dem versprengten Bodenfragment, Kultur aus der Ferne betrachten können.

Im freigesetzten Boden reflektieren wir schließlich auch die Form einer Fliese an sich: sie ist zum einen eine konkrete rechteckige Fläche, und sie bildet zum anderen ein Modul für ein iteratives, endlos erweiterbares Muster. Über die darin verknüpften individuellen und kollektiven Eigenschaften gerät sie zum Bild kultureller Grundlegung bzw. deren Grundierung. Wir entscheiden – auch das vergegenwärtigen die autonomen Bodenausschnitte –, ob damit die Grundlage für Freiräume oder der Boden eines Herrschaftsgebiets gelegt werden, in dem das Unmenschliche vollstreckt wird.

Mit Bodenbelägen in einem stadtnahen Brachland erinnert der Künstler meines Erachtens auch an den modernen Gestaltungsgedanken der Bauhaustradition – denkbar auch eine Referenz an das Foyer der Weimarer Kunstschule. So wird für mich in der Arbeit der Versuch oder der Vorschlag erkennbar, den gesellschaftlichen Auftrag zur Gestaltung des öffentlichen Raums im Sinne eines künstlerischen Vetos zu erneuern, im Zeichen einer freien, egalitären Gesellschaft, die das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung mit dem Recht auf Gleichheit zu versöhnen sucht.



Nach dem Rückbau der Platten bleibt ihr Abdruck noch eine Weile sichtbar, bis auch diese Spur irgendwann wieder verschwunden ist. Kulturelle Formen und Muster sind von Grund auf mit der Welt verbunden, weil wir uns von Anfang an ein Bild von ihr gemacht haben. Mit ihnen legen wir den Boden und machen die Erde bewohnbar. Aber es sind implementierte, wandernde Formen, Zwischenebenen, die wir gestaltend darübergerlegt haben. Meist nehmen wir sie gar nicht wahr, weil sie so vertraut erscheinen. Letztlich bleiben sie jedoch Fremdkörper und erinnern uns daran, dass wir selbst Fremde sind, denn *„der Mensch hat keinen Platz, wo er seinen Kopf hinlegen kann.“ Mt 8, 20*

Wahrnehmungsebenen

Um eine zweite Ebene geht es auch in der folgenden Arbeit mit dem zunächst rätselhaften Titel „Marzahn erhebt sich“ (Intervention Nr. 75),



2018 konnte man im Berliner Stadtteil Marzahn ein unwirklich erscheinendes Phänomen beobachten. Auf einer für Spaziergänger:innen vorgesehenen Platanenallee hatten sich einer der Bäume und mit ihm die Pflanzebene scheinbar angehoben und schienen so einige Zentimeter über der Erde zu schweben.

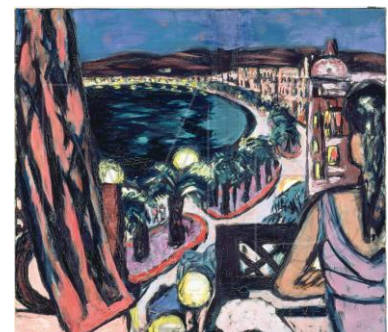
Hasuchas für den vom Bezirksamt ausgeschriebenen Kunstwettbewerb „Bewegung im Raum“ eingereichte und dann realisierte Arbeit sah eine Intervention im Bereich der Marzahner Promenade vor, eine gegenüber der Baumreihe liegende Einkaufszeile. Um die zum Zeitpunkt der Intervention noch recht jungen Platanen ist je eine nicht versiegelte Fläche freigelassen, die sogenannte Baumscheibe, über die der Baum an sein Wasser kommt. Dieser Bereich wird durch eine quadratisch bemessene, etwa acht Zentimeter hohe Zinkumrandung eingefasst. Exakt diese Ebene baute der Künstler in seiner Werkstatt nach und montierte sie mittels eines Pilztragwerks um eine Platane auf Höhe Marzahner Promenade 26 mit etwa 40 Zentimetern Abstand vom Boden. Das Tragwerk war fast nicht zu sehen, so dass der Eindruck entstand, Baum und Scheibe würden schweben.

Hasuchas Intervention dupliziert die Pflanzsituation und macht sie durch die Verschiebung sichtbar. Aber er schafft auch eine neue Situation, die der Schweben. Ein schwebender Baum, wie kann das sein? Was hat es zu bedeuten, wenn sich ein Baum anhebt? Welche Gedanken kommen einem, wenn man einen Baum und mit ihm die Standfläche ohne Verbindung zum Boden in der Luft hängen sieht? Und was haben die Marzahner Promenade und der Titel „Marzahn erhebt sich“ mit all dem zu tun?

Se promener – spaziergehen

In den 60-er Jahren entstand im Bereich der Stadt- und Landschaftsplanung die Idee einer „**Spaziergangswissenschaft**“, die durch „praktische Erkundung im Feld“, ästhetische Interventionen und „reflexive Spaziergänge“ (Lucius Burckhardt) die öffentliche Wahrnehmung städtischer Nutzungsstrukturen sensibilisieren und die Ergebnisse der Feldforschung in die planerischen Prozesse einfließen lassen wollte. Hasuchas Intervention beerbt und reaktiviert diese Art des reflexiven und kreativen Umgangs mit der örtlichen Umgebung. Einen ersten Hinweis auf den Entstehungskontext der Baum-Intervention kann also vielleicht die Ortsbezeichnung „Marzahner Promenade“ geben.

Promenaden sind meist auf erhöhtem Niveau angelegte, oft mit Baumreihen oder Laternen gesäumte Flanierbereiche, die einen weit ausschweifenden Blick ermöglichen. Die ersten Promenaden entstanden im 19. Jahrhundert in Hafenstädten, an See- oder Flussufern oder auf ehemaligen Befestigungswällen. Hasuchas Intervention nimmt damit Bezug auf die Idee der Promenade als ein öffentlich ausgewiesener Ort für Bewegung und Muße, für Begegnungen und Austausch, an dem es natürlich auch um sehen und gesehen werden geht.



Nun ist die „Marzahner Promenade“ kein so illustrierter Ort wie die von Max Beckmann 1947 im Amsterdamer Exil porträtierte „Promenade des Anglais“ an der südfranzösischen Küste in Nizza, Gleichwohl war die moderne Einkaufspromenade mit Cafés und Freizeitangeboten in der späten Nachkriegszeit ein urbaner Ort auf der gestalterischen Höhe seiner Zeit. Sie wurde 1970 von dem zwei Jahre später auch am Entwurf für den Palast der Republik beteiligten Architekten Wolf-



Rüdiger Eisentraut konzipiert, um eine Straße zu beleben, die Teil der „Großwohnsiedlung Marzahn“ war, einer weitflächig durchgrüneten Plattenbausiedlung, die in den 70-er Jahren rund um die alte Dorfstruktur gebaut wurde. 2011 erfolgte die Sanierung der Ladenlokale, es wurden weitere Grünflächen angelegt, darunter die Baumreihe, und seit einigen Jahren werden von der Stadt regelmäßig Wettbewerbe für Kunst und Gestaltung im öffentlichen Raum ausgeschrieben.

Blickt man vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen auf die Baumanpflanzung, ergibt sich ein ambivalentes Bild: man sieht auf der einen Seite einen sorgfältig angelegten Alleebereich, der die Lebensqualität verbessert und in dem der einzelne Baum durch die nicht betonierten Freiflächen kulturell eingehegt, geschützt und am Leben gehalten wird. Aber man kann auch ‚auf Linie gebrachte‘ Bäume wahrnehmen, denen je eine nur sehr begrenzte und von Beiwuchs bereinigte Fläche zur Verfügung steht. Diese Bäume können eben niemals „in den Himmel wachsen“ oder je einen Wald ausbilden.

Wie wollen wir bauen, wie wollen wir (gemeinschaftlich) wohnen, wie wollen wir leben? Diese Fragen verdichten sich in Hasuchas Baum-Intervention, indem sie eine Gestaltungsidee auf einer anderen Ebene wieder-holt und ins Bewusstsein rückt.

Grund und Boden

Wenn der Baum sich nun erhoben hat; wenn er uns auf den Plan ruft, was könnte er uns sagen? Ein Promenadenbaum steht als „städtisches Grün“ stellvertretend für die Kultivierung der Natur und die Ausgestaltung urbaner Räume. Wir haben die Erde erschlossen, vermessen und kartiert. Wofür nutzen wir die Flächen? Wieviel Raum lassen wir für das vegetative Wachstum? Wem gehören Grund und Boden und wie sind sie verteilt? Der Anteil an Grundbesitz bestimmt auch den Grad der sozialen Teilhabe in einer Gesellschaft. Wie bemessen wir jedoch, was wem zu-steht? Was meinen wir, wenn wir vom steigenden oder sinkenden Wohlstands-, Leistungs- oder Bildungsniveau eines Stadtteils oder seiner Bewohner:innen, von einfachen und gehobenen Ver-hältnissen sprechen? All diese Fragen ruft die Arbeit von Hasucha im weitesten Sinne auf und verwickelt uns über den angehobenen Baum in ein Gespräch auch darüber, wie sie mit der (Un-)Verfügbarkeit der Erde zusammenhängen könnten. - Im Wissen um den ansteigenden Meeresspiegel könnte sie ferner anmahnen, dass schon eine geringe Erhebung global gesehen gewaltige Folgen haben kann.

Der sur-reale Baum



Aber der schwebende Baumsolitär ist auch ein poetisches Bild. Ähnlich wie auf dem Bild „*La culture des idées*“ des belgischen Surrealisten René Magritte aus dem Jahr 1927 – wo es so aussieht, als seien die Stämme zweier Bäume, die eine gemeinsame Krone ausbilden, Beine, auf denen ein Baum auf einem Sockel stehend in die vor ihm liegende Landschaft schaut –, erscheint auch Hasuchas über dem Boden schwebender Baum beseelt; er ist lebendiger Akteur auf einer Bühne. Auf einer sur-realen Ebene wird der angehobene Baum zum Sinnbild für Individuierung, für Artikulation und für den Aufstand.

Tatsächlich dürfte sich die Arbeit von „Marzahn erhebt sich“, das legt der Titel nahe, auf eine reale Situation der Unterdrückung und Internierung beziehen. 1936 wurde in Marzahn ein Arbeitslager für „Zigeuner“ errichtet, Hitlers erstes Lager für „Fremdrassige“. Im Lager nördlich des Städtischen Friedhofs wurden hier nach einer landesweiten Verhaftungsaktion 600 Menschen interniert. In der Folgezeit entwickelte es sich zum größten „Zigeunerlager“ Deutschlands. Ab 1939 wurden die Inhaftierten zur Zwangsarbeit in den Außenlagern des Konzentrationslagers Sachsenhausen oder für Straßenarbeiten in Berlin eingesetzt. Die meisten der bis zu 2000 Gefangenen wurden 1943 in die Konzentrationslager Auschwitz oder Bergen-Belsen deportiert. - Was wäre, wenn sich Marzahn damals wirklich erhoben hätte?

Am Menschen Maß nehmen

🏠 ← → ↻ 🌐 hasucha.de/intervention_16/dokumentation.html ☆ 📄 ⋮

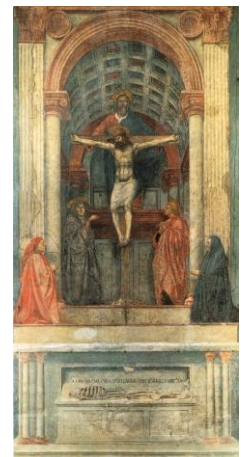


69 Die Zuschreibung
68 Eyetracking
67 Reakklimatisierungsraum
66 RumBulTürGeo
65 Bildrettungsplaketten
64 Buch M
63 später sein wird
62 Eferdinger Windrückstellung
61 Das Münsinger Loch
60 Zwischenfälle
59 Eichendorff-Gedenkpfad
58 JETZT und der Fluss
57 Die Vertikalen
56 16 Poller
55 + 28,33 m3
54 maintenant
53 Die Reise
52 Kurz vor Heinde
51 Abgasbilder, bewertet
50 Eschbachzeit
49 Die Insel
48 Münster-Coerde Drehung
47 Probewohnen in Slubfurt
46 Ein Auto fährt vorbei
45 Ansichtslieder Gegenwart
44 Los Manos
43 FREMD in Neuhausen
42 An der Strasse
41 Simultanprotokoll
40 Gesprächsverstärker
39 TRASBA
38 Die Tasche
37 Transfer
36 Mehr Licht
35 Günters Fenster
34 Pulheimer Rochade
33 Die Ausrufer

Um eine Erhebung ging es auch im Projekt „P“ (Intervention Nr. 16) zwischen 1993 und 1994. Hasucha hatte 50 kleine Stahlpodeste entworfen, die er ca. 20 cm über dem Boden an Straßenmasten in Köln, Heilbronn und Graz befestigte und freiwilligen Teilnehmer:innen für einige Wochen zur beliebigen Nutzung überließ. Die anonym bleibenden Akteure wurden über Initialbriefe und Antwortkarten für die Aktion gewonnen.

Die Bilder von auf Podesten exponierten, scheinbar an Pfählen arretierten, in die Umgebung schauenden Personen sind äußerst eindrücklich – schön und zugleich fast schmerzhaft. Es sind Bilder von Menschen und *vom* Menschen. Wir sind als einzelne, ganz unterschiedliche Individuen „irgendwo“ in die Welt „gestellt“; und wir sind als Personen untereinander gleichgestellt, befinden uns also „auf einer Ebene“. Als Subjekte wählen wir dagegen unseren „Standpunkt“; und nehmen ihn freiwillig ein. Er bestimmt unsere Sicht und perspektiviert „unsere“ Welt. Wir „erhöhen“ uns selbst und schauen nach unseren „eigenen Maßstäben“ auf die Welt. Der Maß nehmende Mensch und der messbare Mensch sind voneinander unterschiedene und zugleich untrennbar verbundene Perspektiven des menschlichen Da-Seins und Miteinanders.

Für die ästhetische Visualisierung einer in sich unterschiedenen räumlichen Perspektive gibt es ein berühmtes kunsthistorisches Vorbild: das unter dem Namen „Trinität“ bzw. „Dreifaltigkeit“ bekannte Fresko des Florentiner Malers Masaccio. Es entstand zwischen 1425 und 1428 und befindet sich an der nord-westlichen Langhauswand der Kirche Santa Maria Novella in Florenz, die bis ins 16. Jahrhundert reich bemalt war. Für die Darstellung der Öffnung in einen fiktiven Raum arbeitete Masaccio als einer der ersten Künstler des 15. Jahrhunderts mit der Zentralperspektive. Masaccios bildnerische Lösung für die Darstellung von Gottvater und Gottessohn sieht nun so aus, dass beide zwar



in einem homogenen Bildraum zu sehen sind, wir in der Wahrnehmung aber die Ebenen wechseln, sozusagen unterscheiden müssen, um die jeweilige trinitarische Person perspektivisch plausibel zu lokalisieren.

Masaccios Darstellung beinhaltet zudem einen folgenschweren Schritt: Wenn Gott und Mensch im selben Raum verortet werden, wird dem Mensch kein Ort mehr zugewiesen, sondern er *kann* und *muss* sich von da an selbst zum Ort machen. Darin liegen Macht und Ohnmacht zugleich. Diese Bedingtheit von Freiheit und Verletzlichkeit macht auch die freiwillige Exposition der an der Kunstaktion „P“ Teilnehmenden ästhetisch erfahrbar. Als Mensch haben wir einen freien Blick und als sichtbar gewordene Menschen sind wir auf den menschlichen Blick der Anderen angewiesen.

Noch ein Gedanke sei an dieser Stelle erlaubt. Liest man die Arbeiten „P“ und „Marzahn erhebt sich“, die Erhebung des Menschen und die (stellvertretende) Erhebung des Baums, zusammen, so ergibt sich eine Verbindung zwischen der Würde des Menschen und der Unverfügbarkeit der Erde. Beides hängt auch in religiöser Perspektive zusammen, wie uns der Psalmist Samuel mit dem Lied von **Hanna** erinnert:

„Gott beraubt und bereichert, erniedrigt und erhöht, richtet Geringe aus dem Staub auf, erhebt Arme aus dem Müll, um sie an die Seite Edler zu setzen. Einen Ehrenplatz gibt ihnen Gott zu eigen. Ja, Gottes sind die Pfeiler der Erde, gegründet auf ihnen das Erdenrund.“ 1 Sam 2,7-8.

Die Insel

Geradezu populär war das Projekt „Die Insel“ (Intervention Nr. 49). 2006 zuerst in Berlin-Neukölln realisiert, wurde sie in den nachfolgenden Jahren in Lier (Belgien 2007), Fribourg (Schweiz 2008) und in Wien (2017) aufgebaut.

Ein grasbewachsener Hügel, luftig hochgestellt und nach Anmeldung zur Nutzung freigegeben. Der Künstler erinnert sich, wie beliebt der Ort rasch wurde:

„Als ich begann, DIE INSEL [...] als meinen privaten Frühstücks-Ort zu nutzen, ahnte ich nicht, wie viel Interesse dies weckte. Nicht nur das Einfügen einer weiteren Ebene ins urbane Geschehen sorgte für Irritationen und Diskussion. Die Möglichkeit, einen privaten Platz inmitten des Straßenverkehrs zu haben, war offensichtlich attraktiv. Viele Passanten wollten reservieren. Wir vergaben Termine.“ (C. Hasucha)



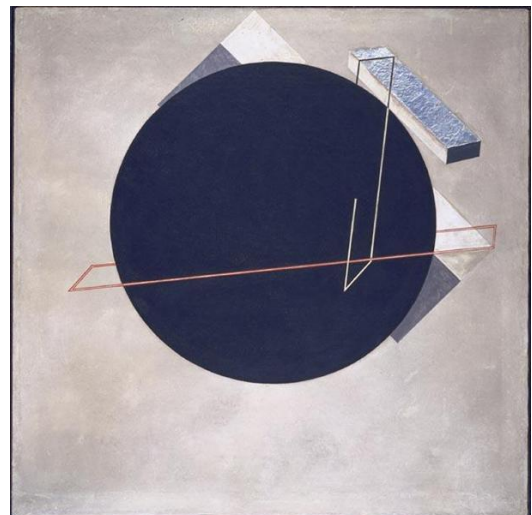
Die kreisrunde mit Rasen bedeckte Hügelkuppe mit einem schmalen Geländer und einem grazi- len Strebewerk kann unterschiedliche Assoziationen wecken: man denkt an Verkehrsinseln, Aus- sichtsplattformen oder an städtische Grünflächen für Zusammenkünfte, Spiel und Entspannung.

Ein anderer Gedanke geht vielleicht auch bei dieser Arbeit in Richtung Boden: zur Geologie der Stadt. Berlin liegt in der norddeutschen Tiefebene auf einer eiszeitlichen Schicht aus Sand- und Geschiebemergel und war zur Zeit seiner Entstehung von einer Fluss- und Auenlandschaft be- deckt. „Berlin ist auf Wasser gebaut. Das zeigt bereits der Name, der vermutlich auf die slawische Silbe ‚berl‘ zurückgeht, was ‚Sumpf‘ bedeutet. Keimzellen der Stadt sind die Siedlungen an jener schmalen Stelle des Spreetals, wo die Hänge rasch nach Norden hin in die Barnim-Hochfläche sowie im Süden in die Teltow-Hochfläche übergehen. Hier konnten unsere Vorfahren einigerma- ßen bequem über den Fluss gelangen. Die übrigen Flächen im Tal dürften gerade im Sommer mückenverseuchte, modrig riechende Quartiere gewesen sein.“⁵ Straßennamen, die auf „Damm“ enden oder Viertel wie der Prenzlauer Berg erinnern an diese frühen landschaftlichen Gegeben- heiten – und nun auch die „topographische Überlagerung“ (C. Hasucha) durch eine temporäre Insel.

Aber auch politisch gibt es natürlich eine Verbindung, wenn man an die langjährige Insellage West-Berlins zu Zeiten der deutschen Teilung denkt.

Inselreflexionen

Im Bild von Hasuchas Insel erkenne ich zudem eine kunsthistorische Reminiszenz an die Raumexperimente im russischen Konstruktivismus des frühen 20. Jahr- hunderts, wie die Arbeit „Proun 8“ von El Lissitzky aus dem Jahr 1923. Durch den Schatten, den das exakte Kreisrund und die grazile Strebekonstruktion bei wol- kenlosem Himmel am Boden zeichnen, scheint die ge- samte Konstruktion von oben gesehen wie losgelöst im Orbit zu schweben. Wir stehen auf der Erde und kreisen mit ihr im All. Oder mit den viel schöneren Worten von Christian Hasucha, die er in sein Skizzenbuch notierte: „Wir saßen in der Wiese. An uns hing die Erdkugel.“



Nicht zuletzt durch die Biennale in **Venedig** ist die Insel zu einem ikonischen Ort der Gegenwarts- kunst geworden. Der Begriff und das Bild der Insel gehören zu den ältesten Topoi in der Ge- schichte der abendländischen Kultur. Inseln stehen sinnbildlich für die Entdeckung neuer Hori- zonte, für die Reise in ferne Länder und zu fremden Kulturen. Der Mensch kann auf ihnen landen oder stranden. Je nach Erzählung und Perspektivierung sind es Orte des Neuanfangs, der Zu- flucht oder der Isolation. Hasuchas Idee einer künstlerischen Insel ruft zudem einen geistesge- schichtlichen Horizont auf. Die Insel ist als Sinnbild für die Sehnsucht nach Freiheit und die Suche

nach Wahrheit ein mythischer Ort, den wir nie erreichen werden. In gewisser Weise ist unser Verstand selbst diese Insel und die Welt um uns herum bleibt fremdes Terrain. So beschreibt es Kant:

*„Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine **Insel**, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. Ehe wir uns aber auf dieses Meer wagen, um es nach allen Breiten zu durchsuchen, und gewiß zu werden, ob etwas in ihnen zu hoffen sei, so wird es nützlich sein, zuvor noch einen Blick auf die Karte des Landes zu werfen, das wir eben verlassen wollen, und erstlich zu fragen, ob wir mit dem, was es in sich enthält, nicht allenfalls zufrieden sein könnten, oder auch aus Not zufrieden sein müssen, wenn es sonst überall keinen Boden gibt, auf dem wir uns anbauen könnten; zweitens, unter welchem Titel wir denn selbst dieses Land besitzen, und uns wider alle feindseligen Ansprüche gesichert halten können.“⁶*

Eine (vielleicht noch engere) Geistes-Verwandtschaft zum Denken von Hasucha sehe ich in den Reflexionen des Religionsphilosophen Ernst Bloch. Illustriert das Bild der Insel bei Kant die Begrenztheit des menschlichen Erkenntnishorizonts, verwendet Bloch die Insel als Synonym für gesellschaftliche Utopien. In einem Gespräch mit Theodor W. Adorno umschreibt er das Wesen einer Utopie:

*„[Zwar gibt es] diese Insel gar nicht. Aber sie ist nicht etwa Nonsens oder schlechthin Schwärmerei, sondern sie ist **noch** nicht im Sinne einer Möglichkeit, dass es sie geben könnte, wenn wir etwas dafür tun. Nicht nur wenn wir hinfahren, sondern **indem** wir hinfahren, erhebt sich die Insel Utopia aus dem Meer des Möglichen – Utopie, aber ein neuer Inhalt. Ich glaube, in **diesem** Sinne ist Utopie auch im Bewusstsein nicht so abgegolten, trotz der entsetzlichen Banalisierung die sie erlitten hat, und trotz des Auftrags – hier würde ich übereinstimmen mit meinem Freunde Adorno –, den eine angeblich total saturierte und jetzt bereits für klassenlos und nicht mehr antagonistisch behauptete Gesellschaft gibt.“⁷*

In Hasuchas Kunst scheinen beide Erkenntniszugänge als offene Fragen gespiegelt. Sie fordert das Vermögen, utopisch zu denken, heraus. Und zugleich unterbricht sie die rationalen Diskurse, indem sie vom Raum des Ästhetischen aus argumentiert.

Kunst und Leben

Die Möglichkeiten und Grenzen der Kunst sind andere als die Möglichkeiten und Grenzen des Lebens. Aber weil das so ist, sind beide aufeinander bezogen. Im darin möglichen ästhetischen Erkenntnisgewinn liegen auch Chancen für eine gerechtere Gesellschaft.

Hasuchas künstlerische Interventionen sind gegenstandslos und als solche „*der Keim aller Möglichkeiten*“ (Kasimir Malewitsch). Als konsequente Arbeit im und am Öffentlichen formulieren sie ein starkes und dennoch leises Veto für ästhetische Bildung im Sinne sozialer Teilhabe. Dabei geht es weniger um Regelwerke oder gesellschaftliche Vereinbarungen, sondern eher um die Kultivierung von offenen, nicht definierten Räumen, um die Möglichkeit zur Distanznahme, die Zufälligkeit einer öffentlichen Zusammenkunft und um Lust am Gespräch über Deutungen in einem immer stärker restriktiv ausgestalteten öffentlichen Raum. Und es geht nicht zuletzt um vergessene Orte, verlorene Räume, die von Marginalisierung und Abwertung erzählen. Diese Brachen sucht Hasucha auf und legt ihre Schönheit frei. Alles ist anders, wenn wir es von Grund auf anders sehen.

Anmerkungen

- ¹ Aristoteles. *Metaphysik (Erste Philosophie)*, Buch 12. griech./ deutsch nach der Übersetzung von Hermann Bonitz, Berlin 1890. (Hans Zimmermann Görlitz 2001. Kapitel 6 und 7: das unbewegte Bewegende als erste Ursache. – 1071 b bis 1073 a.
- ² Christian Hasucha / Andrea Knobloch: *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen / Public Interventions*, Verlag für Moderne Kunst: Nürnberg 2013 und Christian Hasucha: *Öffentliche Interventionen / Public Interventions*, Bd. II, Vol. II, Hannover: blaue reiter | Verlag für Philosophie 2024.
- ³ Peter Funken: *Christian Hasucha. Interventionen, Stadt-Implantate und Begegnungen im Öffentlichen Raum*, in: *Kunstforum International*, Bd. 192, 2008, Schönheit II, S. 208-222.
- ⁴ Wilhelm Joliet: *Die Geschichte der Fliese*, Müller 1996 ([online](#)).
- ⁵ Ralf Nestler: *Der Berliner Boden: Geschichten aus dem Untergrund*, Tagesspiegel 30.6.2012.
- ⁶ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft. Der transzendentalen Doktrin der Urteilskraft (Analytik der Grundsätze) Drittes Hauptstück. Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände überhaupt in Phaenomena und Noumena*, 2. Aufl. Hamburg: Meiner Verlag 1998. Mit einer ausführlichen Bibliographie von Heiner Klemme; [online im Projekt Gutenberg](#).
- ⁷ *Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht*. Ein Gespräch mit Theodor W. Adorno. Gesprächsleiter: Horst Krüger, in: *Gespräche mit Ernst Bloch*, hrsg. v. Rainer Taub und Harald Wieser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 58-77, hier: S. 60.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wendt, Karin: Wenn etwas dazwischen kommt. Gedanken zur Kunst von Christian Hasucha, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 149, erschienen 01.06.2024 <https://www.theomag.de/146/pdf/kw098.pdf>