

Orientierungsorte

Zu Silke Radenhausens Installation »In freiem Fall«

Bei der Gründung der Hamburger Universität im Jahr 1919 wurde die Besonderheit des Hamburgischen Standortes betont. Sie liege in der Anbindung der zu gründenden Universität an die »Eigenart dieser Stadt, dem in die Ferne gerichteten Blick seiner Handelsfirmen und dem wagemutigen Unternehmensgeist des Hanseaten«. Die Bedeutung »Hamburgs als eines Mittelpunktes des Weltverkehrs« bringe überdies den Vorteil mit sich, die neue Universität an einem Ort gründen zu können, an »dem Forschung und Lehre in stetiger Fühlung mit der praktischen Arbeit über See zu bleiben vermögen«. ¹ Mit dem 1908 gegründeten Kolonialinstitut, aus dem die Universität mit hervorging, war ein wichtiger Teil dieses institutionalisierten *Blicks in die Ferne* überdies bereits geschaffen.

Zu all dem paßte es, daß auf dem Dach des vorderen Mittelbaus des Universitätsgebäudes eine Armillarsphäre angebracht wurde (siehe Abb. Seite 2). Die Armillarsphäre, von der verschiedene Skizzen des Architekten existieren ², war als astronomisches Beobachtungsgerät vor allem bis ins 17. Jahrhundert in Gebrauch. Der Verlust der wissenschaftlichen Bedeutung in der Zeit danach verlief jedoch parallel zu einer Nutzung als Insignie herrscherlicher Gelehrtheit, bei der die Armillarsphäre nun einen eigenen Platz zwischen Büchern und dem Mikroskop beanspruchte (siehe Abb. S. 7).

Ich danke Silke Radenhausen für die großzügige Bereitstellung von Katalogen und Materialien zu ihrer Arbeit.

1 | Th. Ziegler, »Unsere Universitäten«, in: ders., *Deutschland als Weltmacht*, o. O., 1911, S. 585, zit. n. *Denkschrift, betreffend weiteren Ausbau des Kolonialinstituts und des Allgemeinen Vorlesungswesens zu einer selbständigen Anstalt, Hamburg 1911*, S. 31 u. 52

2 | Katharina Baark, *Das Vorlesungsgebäude in Hamburg. Baugeschichte, Architektur-entwürfe, Ausstattung*, (Magisterarbeit, unveröffentl. Manuskript), Hamburg 1983

Zoffany, J.
Kaiser Franz I. Stephan,
um 1760



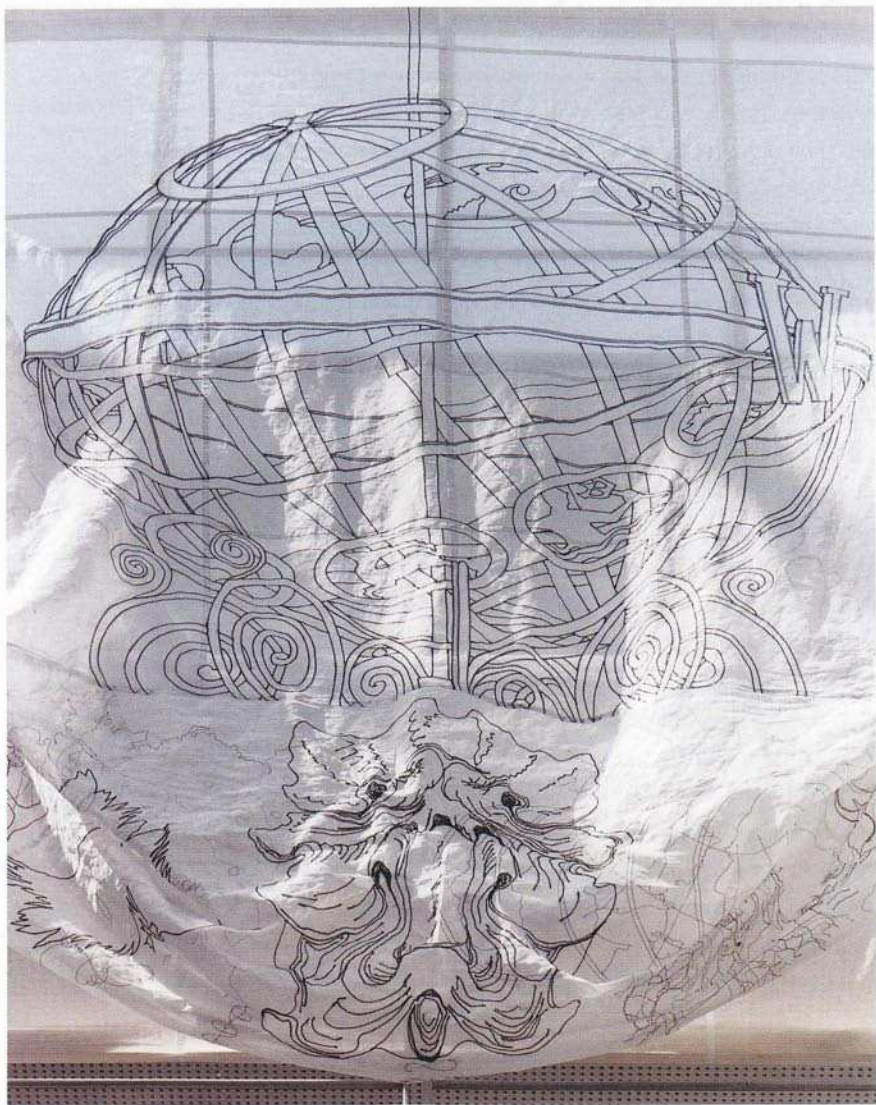
Die Angemessenheit der Armillarsphäre als Schmuck der neu gegründeten Hamburger Universität war damit motiviert durch die Verbindung zwischen der Funktion des Gerätes, d.h. der betrachterzentrierten Himmelsbeobachtung oder dem *Blick in die Ferne* und der ikonographischen Tradition, in der die Armillarsphäre für Forschung und Wissensvermehrung stand.

Seit 1998 ist durch ein zweites Gebäude, in dem sich auch das Kunstgeschichtliche Seminar befindet, ein neuer Blick auf die Armillarsphäre möglich. Zum alten Gebäude hin mit einer großen Glaswand versehen, erlaubt der neue Flügelbau, je nachdem wo der oder die Besucherin sich befindet, von erhöhter Position aus zur Armillarsphäre hinüberzusehen. Die Installation *In freiem Fall* macht sich diese neuen Blickmöglichkeiten zunutze, um ausgehend vom Beobachtungs- aber auch Orientierungsgerät der Armillarsphäre unterschiedliche Abbildverfahren zu thematisieren.

In einer Projektskizze beschreibt die Künstlerin, wie in der fertiggestellten Arbeit das zentralperspektivische Abbildverfahren konfrontiert wird mit dem, was mit diesem Verfahren nicht dargestellt werden kann, der »sog. >Wolke«, dem Ausgeschlossenen«, einem »Körper ohne beschreibbare Oberfläche«. ³ Verwirklicht wird dies durch die bestickte Gaze, die sich gemäß des von Silke Radenhausen entwickelten Verfahrens der »topologischen

3 | E-mail an die
Verf., Juni 2002.
Vgl. Hubert Damisch,
Théorie du nuage.
Pour une histoire de la
peinture, Paris 1972





In freiem Fall | Baumwollgaze auf Keilrahmen,
300 x 200 cm, 2002

Operation« dreidimensional in den Raum entfaltet.⁴ Ähnlich wie Silke Radenhausen in ihren Leinwandobjekten gezielt mit den Bedeutungen der Leinwand als Bildträger und als genähtem, besticktem Stoff spielt, verweist die verwendete Gaze in der Hamburger Arbeit auf die Geschichte der Perspektive als »symbolische Form«, mit der sich eine bestimmte Weltwahrnehmung verbindet, die nicht auf die Kunst beschränkt ist.⁵

In seinem 1453 erschienenen Malereitratat erläutert Alberti, wie der Künstler mit Hilfe eines gerasterten Schleiers oder Netzes, durch das er blickt, »jedes Ding seiner Lage entsprechend gesondert [...] auf [der] Tafel oder Wand« sichtbar machen kann.⁶ Dies textile Gitter korrespondiert mit der von Alberti formulierten Definition des Bildes als Fenster, durch das hinaus der Blick in den Raum zu fallen scheint. Die Leinwand wird so zu einem Ort der Orientierung, an dem sich die Welt auf das imaginäre Zentrum des Augenpunktes des Betrachters hin anordnet. Diese (neue) Orientierung in der Welt, die als Orientierung in einem umfassenderen Sinne die Genese des »modernen Denkraums«⁷ begleitet, wirkt zurück auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Auch das uns *natürlich* erscheinende Abbildverfahren der Zentralperspektive wurde weniger entdeckt, denn erarbeitet und konstruiert, was darauf hinweist, daß Wahrnehmung sich historisch begründet.

Gegenüber der Zentralperspektive stehen Karten für einen anderen Modus der Orientierung. Silke Radenhausen, die ihre Arbeit als »Kartenkunst« bezeichnet hat, beruft sich auf den der Karte zugrunde liegenden ikarischen Blick, der dem perspektivischen Blick entgegengesetzt ist.⁸ In der Verwendung von Karten der Erdoberfläche, die in der Arbeit buchstäblich *In freiem Fall* zu sehen sind, wird dieser andere Modus der Orientierung aufgerufen. Hinzu kommen Zitate anderer ästhetischer Traditionen, etwa der des Ornaments. In der (gestickten) Konfrontation ganz unterschiedlicher Verfahren und Formen der visuellen Weltermächtigung und/oder -beherrschung wird deren Beziehung untereinander reflektiert und werden unterschiedliche Abbildverfahren miteinander verknüpft. So ist dem Ornament in der Wertehierarchie künstlerischer Produktion eine niedere Stellung zuge-

4 | Silke Radenhausen, »Die topologische Operation«, in: Silke Radenhausen, *Grammar of Ornament*, 2. erw. Aufl. 2001 (Kiel 1997), S. 58–59

5 | Erwin Panofsky, »Die Perspektive als »symbolische Form«, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1980, S. 99–167
Zu Panofskys Formulierung der Perspektive als »symbolischer Form« vgl. Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, bes. S. 139–148

6 | Leone Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. Hubert Janitschek, Neudruck der Ausgabe von 1877, Osnabrück 1970, S. 102

7 | Panofsky, S. 125

8 | Silke Radenhausen, »Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo«, in: dies., *Hybride Topographien*, Katalog Museum Schloß Hohen-tübingen 2001, S. 7–11, hier: S. 10, Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997

9 | Sigrid Schade,
»Die Strategie des
Vielfältigen – die Vielfalt
der Strategien: Zu den
»Topologischen Tüchern«
von Silke Radenhausen«,
in: Silke Radenhausen,
Grammar of Ornament,
2. erw. Aufl. 2001
(Kiel 1997), S. 46–57,
hier: S. 56

10 | Lindner, S. 44

11 | Panofsky, S. 123

wiesen, die mit der wertenden Unterscheidung zwischen »der genialen Idee und der reproduktiven Ausführung, [...] zwischen Kunst und Kunsthandwerk« insgesamt zu parallelisieren ist.⁹ Silke Radenhausen versucht jedoch nicht, diese Hierarchien in der Zusammenstellung unterschiedlicher Abbildungstechniken, Instrumente und Bildtraditionen zu negieren oder aufzulösen, sondern macht gerade auf die Entstehung von deren Bedeutung durch die zugeschriebene Differenz zum jeweils anderen Verfahren aufmerksam.

Gleichzeitig werden die materialen Bedingungen des Sehens und der visuellen Repräsentation des Gesehenen in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Traditionen thematisiert: die plane Fläche als materialer Grund westlicher illusionistischer Kunst¹⁰, die gerasterte Gaze, Albertis *velum*, das die (Abbilder der) Wirklichkeit herstellt und schließlich die Armillarsphäre, die 1911 auf das Dach der Hamburger Universität gesetzt, ideal zur Versinnbildlichung der wissenschaftlichen Unternehmungen (als Teil des »distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns«¹¹) insgesamt geeignet schien.

Das Wuchern der *Wolke*, also all dessen, was sich mit dem zentralperspektivischen Verfahren nicht darstellen läßt, ist gewissermaßen zwischen diesen unterschiedlichen Darstellungsmodi angesiedelt. Durch eine besondere Schnittführung des textilen Materials durchdringt die Wolke die gesamte Fläche und verunmöglicht damit gleichzeitig eine perspektivische Darstellung. Eine der Stärken der Arbeiten von Silke Radenhausen liegt in deren intensiver Auseinandersetzung mit dem Ort der Präsentation. Indem der oder die Betrachterin durch die Gaze über die Halle auf das Dach des Hauptgebäudes blicken kann, verbinden sich Fragen nach den Implikationen der ästhetischen wie wissenschaftlichen Orientierung. Damit entsteht ein Beitrag zum Thema *orientations*, der mit künstlerischen Mitteln die materiale und ästhetische Bedingtheit unsere Orientierung in der Welt untersucht und *vor Augen führt*.