

ROMAN BUXBAUM

ÜBER DAS SEHEN – ÜBER DAS GEHEN



VEXER

ROMAN BUXBAUM

ÜBER DAS SEHEN – ÜBER DAS GEHEN

*herausgegeben von  
Andreas Meier*

1993

*Erscheint anlässlich der Ausstellungen 1992:*

Espace d'Art Contemporain Lausanne  
Centre PasquART/Kunsthau Biel  
Kunsthalle Wil  
Kunstraum Aarau

*Mit Unterstützung von:*

Centre PasquART/Kunsthau Biel  
Kuratorium des Kantons Aargau  
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung  
Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, Zürich  
Espace d'Art Contemporain  
Bernd Steininger  
Stefan Schmäh

Buxbaum. Buxus.



VEXER

## INHALTSVERZEICHNIS

### I. ÜBER DAS SEHEN

<i>Peter-Christoph Haessig</i> Vogelerhebung im Val Trupchun .....	9
<i>Christina Horisberger</i> Zur Mythologie des Sehens .....	13
<i>Annelise Zwez</i> Über das Sehen .....	23
<i>James Joyce</i> aus Ulysses .....	35

### II. ÜBER DAS GEHEN

<i>Giovanni Papini</i> Versicherung gegen die Angst .....	39
<i>Christoph Doswald</i> De-kompost und Re-kontext, Über Suchen, Siechen und Sucht .....	41
<i>Cynthia Dunning</i> Überlegungen zur museographischen Archäologie .....	51
<i>Andreas Meier</i> Über Zwang und Freiheit im Schicksal des Einzelnen .....	55
Über die Autoren .....	81
Biographie .....	83
Impressum .....	86

I. ÜBER DAS SEHEN





*Sehtest für Kinder im Vorschulalter, 1992, Acrylfarbe auf Wand, Centre PasquART/Kunsthaus Biel*

PETER-CHRISTOPH HAESSIG

**Vogelerhebung im Val Trupchun**  
*Studie des Schweizerischen Nationalparks*

*Dienstagmorgen, 7. Juli 1992*

*Morgens 4.45 fuhr Riet Planta meine Frau und mich von Schanf zum Parkeingang. Der Weg ins Val Trupchun ist unproblematisch, keine Hindernisse, kein grobes Gestein, das ein sorgfältigeres Geführtwerden erfordert. Als Sehbehinderter mache ich meine Vogelbeobachtungen nicht per Auge, sondern mit Mikrofon und Parabolspiegel. So höre ich in die Tiefe der Wälder und Hecken.*

*Ich war voller Hoffnung, Vogelarten vorzufinden, die auf der roten Liste der Vogelwarte Sempach sind, zum Beispiel den Upuppa epops, den Wiedehopf. Ich habe ihn 1969 beim Kloster Magdenau zum letzten Mal gehört. Seither nicht mehr. In der Nähe des Marathonziels bei Schanf sei ein Wiedehopfpaar beobachtet worden. Ich werde dem im kommenden Mai nachgehen. Wenn ich ihn finde, werde ich in Freudentaumel ausbrechen; wie damals, als ich anfangs der siebziger Jahre in Ascona einen Caprimulgus europaeus, den Ziegenmelker, hörte. Es war an einem Abend gegen halb elf. Kein Gesang, ein hölzern knarrender – schnarrender, langgezogener Laut, den er sowohl beim Aus- wie beim Einatmen erzeugt und der über Minuten anhalten kann. Jedem Vogel seine Sitte. Der Ziegenmelker ist ein Nachtvogel und ruht sich manchmal auf Ziegenhörnern aus. Wenn anderntags der Ziegenmilchertrag unbefriedigend ist, wird dem Ziegenmelker in die Schube geschoben, er habe die Ziege gemolken.*

**Auszug aus dem Erhebungsprotokoll:**

**Wetter:**  
 Kalt und bedeckt

**Material:**  
 Tonbandreportergerät Stellavox SP 7, Mikrofon Sennheiser (Profipower) MD 431, Parabolspiegel JVC (Libelle) für das Mikrofon, ausziehbares Stativ, Bandmaterial BASF LP 35, Aufnahmemodus: Mono 19 cm

**Erhobene Befunde:****Position 1:***Unmittelbar bei Parkbeginn*

Rotkehlchen (*Erithacus rubecula*), Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Buchfink (*Fringilla coelebs*), Tannenmeise (*Parus ater*), Mönchsmeise (*Parus montanus*), Weidenlaubsänger (*Phylloscopus collybita*)

**Position 2:***Ca. 500 Meter nach Parkeingang*

Rotkehlchen (*Erithacus rubecula*), Kuckuck (*Cuculus canorus*), Buchfink (*Fringilla coelebs*), Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Weidenlaubsänger (*Phylloscopus collybita*), Heckenbraunelle (*Prunella modularis*)

**Position 3:***Vor God Pucher*

Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Rotkehlchen (*Erithacus rubecula*), Weidenlaubsänger (*Phylloscopus collybita*)

**Position 4:***God Pucher*

Sommergoldhähnchen (*Regulus regulus*), Heckenbraunelle (*Prunella modularis*), Buchfink (*Fringilla coelebs*), Tannenmeise (*Parus ater*), Weidenlaubsänger (*Phylloscopus collybita*)

**Position 5:***etwa 200 Meter nach Pos. 4*

Heckenbraunelle (*Prunella modularis*), Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Brut des Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Mönchsmeise (*Parus montanus*), Buchfink (*Fringilla coelebs*), Wintergoldhähnchen (*Regulus ignicapillus*)

**Position 6:***Über Alp Pucher*

Kleiber (*Sitta europaea*), Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Tannenmeise (*Parus ater*), Grosser Buntspecht (*Dendrocopos major*), Buchfink

(*Fringilla coelebs*), Weidenlaubsänger (*Phylloscopus collybita*)

**Position 7:***nach Pucher*

Baumpieper (*Anthus trivialis*), Klappergrasmücke (*Sylvia curruca*, für *Sylvia curruca* ungewöhnlicher Standort)

**Position 8:***Visavis Dschembrina und Anfang Val Müjens*

Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Bergfink (*Fringilla montifringilla*), Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Heckenbraunelle (*Prunella modularis*), Blaumeise (*Parus caeruleus*), Buchfink (*Fringilla coelebs*)

**Position 9:***Res Rang und nach Res Rang*

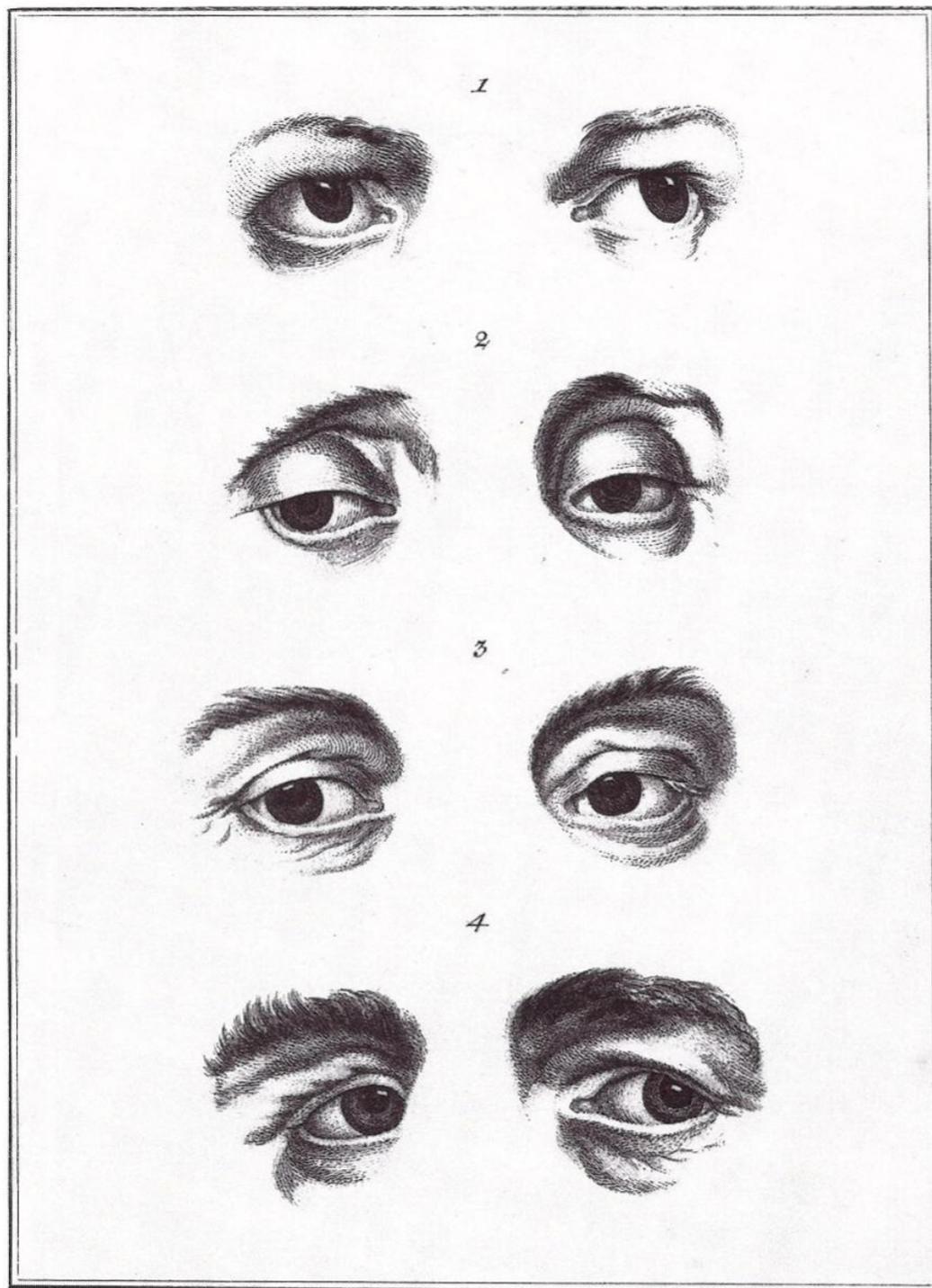
Blaumeise (*Parus caeruleus*), Buchfink (*Fringilla coelebs*), Kuckuck (*Cuculus canorus*), Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Kleiber (*Sitta europaea*), Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Mönchsmeise (*Parus montanus*), Waldbaumläufer (*Cethia familiaris*), Rotkehlchen (*Erithacus rubecula*), Wiesenpieper (*Anthus pratensis*), Schwanzmeise (*Aegialos caudatus*), Bergfink (*Fringilla montifringilla*), Tannenmeise (*Parus ater*), Wintergoldhähnchen (*Regulus ignicapillus*)

**Position 10:***auf dem höchsten Punkt des Weges und bis 200 Meter danach*

Buchfink (*Fringilla coelebs*), Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*), Mönchsmeise (*Parus montanus*), Waldbaumläufer (*Cethia familiaris*), Wiesenpieper (*Anthus pratensis*), Bergfink (*Fringilla montifringilla*), Tannenmeise (*Parus ater*), Singdrossel (*Turdus philomelos*), Buchfink (*Fringilla coelebs*)

**Conclusio:**

*Auffallend wenig Arten. Buchfink (*Fringilla coelebs*), Rotkehlchen (*Erithacus rubecula*), Zaunkönig (*Troglodytes troglodytes*), Mönchsmeise (*Parus montanus*), Bergfink (*Fringilla montifringilla*) sehr stark vertreten. Im nächsten Jahr muss die Erhebung wesentlich früher stattfinden.*



Aus Johann C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Winterthur, 1775, Bd.I, ZB Zürich

CHRISTINA HORISBERGER

Zur Mythologie des Sehens

XXI.

*„Augen, die sehr gross, und zugleich äusserst blauhell, beynabe durchsichtig sind, wenn sie im Profil angesehen werden, sind von leichter und grosser Capazität; aber zeigen zugleich äusserst empfindliche, schwer zu behandelnde, argwöhnische, eifersüchtige, sehr leicht gegen jemand einzunehmende Charakter an; auch sind sie von Natur, wie zur Wollust, so zu Ausforschungsbegierde sehr geneigt.“<sup>1</sup>*

1612 entwarf Rubens das Titelblatt zu den optischen Erkenntnissen eines gewissen Aguilonius<sup>2</sup>. Rubens, selbst an den Gesetzen des Sehens und der Wahrnehmung interessiert, bringt hier eine grosse Anzahl mythologischer Figuren und Symbole zur Darstellung, die Aufschluss geben über die zeitgenössische Bedeutung von *Augengeschichten*. Die magische Kraft des Blickes, das Auge als Spiegel der Seele, als Grenzorgan zwischen geistig-seelischer Innenwelt und sinnlich erfahrbarer Aussenwelt, das wachsame Auge, die Blindheit als das wahre Sehen, das Sehen als Erkennen sind jedoch Themen, welche die ganze abendländische Kulturgeschichte durchziehen. Sie finden in Mythen, im Aberglauben, in Sprache und Wissenschaft, ja in allen Bereichen des menschlichen Lebens ihren lebendigen Ausdruck. Auch unser visuell codiertes Zeitalter der Massenmedien, in welchem *„die Bilder der Fernsehwirklichkeit und die Realität des Alltags immer mehr zu verschwimmen drohen“<sup>3</sup>*, liefert täglich neue *Augenbilder*, welche bis hin zum apokalyptischen Zukunftsszenario einer Welt reichen, die zu *„einer gigantischen Ueberwachungsanstalt“<sup>4</sup>* geworden ist.

Ein kurzer Streifzug durch die Geschichte macht deutlich, dass schon früh dem Sehen eine philosophische Dimension zukam. Bereits Platon postuliert in seinem naturphilosophischen Spätdialog *„Timaios“<sup>5</sup>* das Primat des Sehens vor allen anderen sinnlichen Wahrnehmungen: Sehen sei die Grundlage für jede Beobachtung und damit für jede Philosophie. Die Götter hätten die Augen vor den anderen Sinnesorganen gebildet, weil *„diese*

das Licht leiten“ und dadurch Aussen- und Innenwelt miteinander verknüpfen. Diese Funktion der Augen gründet Platon auf die Analogie in der Natur: Das innere Licht der Seele und das äussere Tageslicht seien gleichartig; beider Strahlen träfen im Grenzorgan Auge aufeinander, so dass dieses uns die Empfindung, dank welcher wir zu sehen behaupten, „vermittele“. Seelische Zustände müssten sich daher im Auge ausdrücken.

## XXII.

*„Kleine, schwarze, hellfunkelnde Augen - unter starken, schwarzen Augenbrauen - tief liegend, bey spöttischem Lächeln; sind selten ohne Schlaubeit, Tiefblick, Feinanstelligkeit; - sind sie ohne spöttischen Mund, so sind sie tiefsinnig kalt, geschmackvoll, elegant, genau - und mehr zum Geiz, als zur Generosität geneigt.“*

Der aktive Blick, der Sehstrahlen aussendet, die an Gegenständen abprallen, findet im Mythos der Gorgo Medusa seinen Niederschlag. Die „Gorgonen hatten so schauerhaft grinsende, von Schlangenhaaren und herunterhängender Zunge entstellte Gesichter, dass alle, die hineinblickten, zu Stein erstarrten.“<sup>6</sup> Auf der Skizze von Rubens schmückt das grauen-erregende Haupt den Schild der unbesiegbaren Pallas Athene. Perseus, der sich mit Hilfe von Tarnkappe und spiegelndem Schild unbescholten der Gorgo Medusa annähern konnte, machte sie kurzerhand einen Kopf kürzer und schenkte das Haupt der Athene für erwiesene Dienste. Mit der Theorie des lichtsussendenden Auges lassen sich jedoch auch viele abergläubische Überzeugungen<sup>7</sup> erklären, z.B. dass es Menschen gäbe, deren Augen bei vollständiger Dunkelheit leuchten. Paradoxe Weise wurde gerade Menschen mit kranken und widerwärtigen Augen eine übernatürliche Sehfähigkeit zugesprochen, so hatte z.B. der Einäugige einen besonders scharfen Blick. Meist tritt jedoch die Zauberkraft aus dem Auge nach aussen und wirkt auf andere Menschen und Objekte ein. Es gibt wohl nur wenige Zauberwirkungen, die nicht im Laufe der Zeit dem bösen Blick zugeschrieben worden sind. Der böse Blick beeinflusst sogar leblose Gegenstände. Weit verbreitet ist die Ansicht, dass Spiegel getrübt und sogar durchlöchert werden können, wenn menstruierende Frauen hineinstarren. Auch können Frauen durch diese Art Lebensmittel verderben. Dem magischen Blick von Hexen wurden ähnliche Fähigkeiten zugesprochen. Um vor diesem bösen Blick verschont zu bleiben, gab man jemandem häufig den Rat, dasjenige Auge zu verdecken. Dem Verdächtigen wurden die Augen verbunden, oder sein Kopf wurde mit einem Sack verhüllt. Das Zudrücken der Augen von Toten, das Verbinden der Augen eines zum Tode geführten und die Balken über den Augen von Verbrechern und

Opfern – allen ist der mögliche „böse Blick“ gemeinsam, vor dem sich das Schöne und Reine schützen muss.

## XXIII.

*„Augen, die, im Profil anzusehen, mit dem Profil der Nase beynahe gleich laufen, ohne jedoch (à fleur de tête) vorzustehn, und unter den Augenlidern sich vorzudrängen - zeigen immer eine schwache Organisation, und wenn nicht entscheidende Gegenzüge sind, blöde Geisteskräfte.“*

Ganz ähnlich wie der Gorgo Medusa erging es dem hundertäugigen Argus in den Metamorphosen des Ovid.<sup>8</sup> Sein Haupt fiel jedoch mehr wegen der Erotomanie des Zeus, als wegen des bösen Blicks. Interessanterweise wurde Argus im Laufe der Zeit vom dreiäugigen (eines am Hinterkopf) zum hundertäugigen. Bei Plautus wird Argus, „der ganz aus Augen bestand“, schon sprichwörtlich gebraucht, wenn von Argusaugen<sup>9</sup> die Rede ist. Argus hatte von Juno die Aufgabe erhalten, die in eine Kuh verwandelte Io vor Zeus zu beschützen. Doch hinterlistig wie die Götter des Olymp sind, schickte Zeus den in einen Hirten verwandelten Hermes mit einer Flöte zu Argus, auf welcher er mit einem „so meisterhaft intonierten Schlummerlied den Argos derart einschläferte, dass diesem peu à peu alle hundert Augen zufielen.“<sup>10</sup> – und weg war sein Kopf: „Argus, da liegst du! Das Licht ist erloschen für alle die vielen Lichter, die hundert Augen belasten ein einziges Dunkel. Saturnia sammelt sie auf und fügt sie in ihres Vogels Gefieder.“<sup>11</sup> Von da an hatten die Pfauen Augen auf ihren Federn. Die Allegorie der Fama findet man in einer emblematischen Darstellung aus dem 17. Jh.<sup>12</sup> am ganzen Körper mit Augen bedeckt. Einem Engel gleich fliegt sie mit einem Schreibrohr über die Stadt und sieht alles. Bei Ovid besitzt die Fama zwar eine Burg mit unzähligen Luken, doch in der Aeneis des Vergil besitzt die Fama bereits Augen am Körper – die Augen als Fenster zur Welt.

## XXIV.

*Augen, die keine Falten, oder sehr viele kleinliche, lange Falten werfen, wenn sie sich fröhlich oder liebend zeigen wollen, sind immer nur an kleinlichen, blöden, schwachmüthigen, oder total Imbezilen zu sehen.*

So sicher wie wir überwacht werden, so sicher gibt es jemanden, der über uns wacht. Was im Argusmythos anklingt, findet im Symbol des *Auge Gottes* sein biblisches Pendant. Den ersten Christen war es verboten, sich

ein Abbild Gottes zu machen: "Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden [...] ist."<sup>13</sup> So versuchten die Christen ihren Gott in Symbolen darzustellen. Welches Symbol zeigte nicht eindrücklicher die Allgegenwart und Allwissenheit Gottes als das Auge: "Gott hat keine Augen, Gott ist Auge"<sup>14</sup>, oder nichts, was der Mensch tut, kann ihm verborgen bleiben. "Big brother is watching you", oder was sind die Videoüberwachungsanlagen in Strafanstalten und Warenhäusern anderes, als die säkularisierte Form dieses Machtpotentials. Doch im Auge Gottes manifestiert sich nicht nur eine Macht und die damit eng verbundene Angst. Dieses Auge bedeutet auch Licht und damit Gerechtigkeit. Das Auge weist über den Augenblick auf das ewige Leben nach dem Tode hin – das Auge als Symbol der Ewigkeit.

## XXV.

*"Augen mit langen, spitzen, besonders horizontalen Winkeln - das ist, solchen, die nicht abwärts gehen - mit dickhautigen Deckeln, welche den Augapfel halb zu bedecken scheinen, sind sanguinisch genialisch."*

In den beiden mythologischen Figuren Oedipus und Narziss, die durch die Brille Freuds und seiner Nachfolger zu Archetypen einer psychischen Deformation geworden sind, spiegelt sich das Schicksal des Individuums auf der Suche nach seiner Identität. Das Sehen wird hier im übertragenen Sinn zu einem Erkennen und Selbsterkennen oder umgekehrt zur Täuschung und Selbsttäuschung. Nachdem Narziss zur Welt gekommen ist, lässt man einen Seher befragen, ob dieser Knabe zu hohem Alter gelange. "Ja, wenn er sich fremd bleibt", war die Antwort des blinden Propheten.<sup>15</sup> Die Nymphe Echo verliebt sich jedoch in ihn und folgt ihm bis zum Bach, wo er sein Antlitz zum ersten Mal erblickt. Als er sein Spiegelbild befragt, wer es sei, wiederholt ihm Echo seine verklingenden Worte. Er vernarrt sich so stark in sein Gegenüber, dass er sich vor Sehnsucht beinahe auflöst. Er erkennt nicht, dass es nur sein Spiegelbild ist und zerschlägt seinen marmornen Körper. Sein Blut trübt das Wasser und sein Bild verlischt mit ihm. Die (psychische) Erstarrung und der Tod sind die Strafe für das Nichterkennen und das Streben nach einem unerreichbaren Ideal.

## XXVI.

*"Tiefliegende, kleine, scharf-gezeichnete, glanzlose, blaue Augen unter einer beinernen, beynabe perpendikularen Stirn, die unten sich etwas schief*



*Augenlicht II, 1992, zwei Fotos der geschlossenen Augen von Roman Buxbaum, in zwei hängenden Aluleuchten, Centre PasquART/Kunsthaus Biel*

*einsenkt, obenher merklich vorwärts rundet - sind zwar nur an scharfsinnigen klugen, doch meistens stolzen, argwöhnischen, harten und kaltherzigen Charakteren wahrzunehmen."*

Das Fortschrittspathos des Industriezeitalters wird von Kulturkritikern oft als narzisstische Selbstüberschätzung kritisiert. War der mythische Mensch noch eingebunden in einen letztendlich undurchschaubaren göttlichen Plan, so zerfiel für den modernen Menschen die Welt in eine innere und äussere Sicht, in ein Schein und ein Sein. Bilder begannen für den Menschen eine immer wichtigere Rolle zu spielen, um seinen Platz in der Welt zu definieren. Es galt, einem Vorbild nachzueifern, man gab ein Bild von sich ab, machte sich ein Bild von sich und anderen. Die Seh- und Entdeckungslust und die damit gekoppelte Angst vor dem, was unsichtbar bleiben könnte, führte seit der Renaissance zu unzähligen einschneidenden

Entwicklungen in allen nur denkbaren menschlichen Bereichen: die Entdeckung fremder Länder und Kulturen, die Entwicklung in Medizin und Wissenschaft, Mode als Mittel sozialer Abgrenzung, der verbotene sexualisierte Blick, die Melancholie als Symptom eines unerreichbaren Ideals, öffentliche Verurteilungen als staatliche Machtdemonstration, die Entwicklung der Städte, Utopien, uvm. Auch die hier eingestreuten physiognomischen Regeln des Zürcher Pfarrers Lavater stehen in einer engen Verbindung zur Neugier und dem Drang nach Selbsterkenntnis, die eng mit der Angst vor einer möglichen Täuschung einhergeht. Diese existentielle Unsicherheit ist der Nährboden für den wissenschaftlichen Zweig der Physiognomik, der "Fertigkeit, durch das Äusserliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen". Es war der Versuch, das Verborgenste mit den Mitteln der Physiognomik zu erfassen.<sup>16</sup>

## XXVII.

"Augen, die gross, offen, helldurchsichtig, unter parallelen, scharf gezeichneten Oberaugenliedern schnell-beweglich funkeln, – haben sicherlich allemal fünf Eigenschaften. – Schnellen Scharfblick, Eleganz und Geschmack, Zornmüthigkeit, Stolz, und furiose Weiberliebe."

Auch Oedipus' Schicksal wird von einem blinden Seher prophezeit, doch will er nicht glauben, was der *klarsichtige* Theiresias ihm deutet. In der Oedipustragödie des Sophokles häufen sich optische Metaphern und weisen auf die zentrale Bedeutung des Sehens als ein Erkennen hin. Am Schluss kommt seine Tat dennoch ans Licht. Doch Oedipus weigert sich, seine Schuld zu erkennen und reisst sich die Augen aus. Seine Schuld, der Vatermord und die Ehe mit seiner Mutter, ist somit endgültig verdrängt, anstatt sublimiert zu werden, die "eitle Blindheit ist komplett, das innere Licht erloschen, der Geist tot."<sup>17</sup> Aber nebst diesem sich Abwenden von der Wahrheit lässt sich das Blenden auch anders übersetzen: "Die Selbstblendung ist geeignet, um sich von der Welt und ihren Verführungen abzuwenden, die Verdrängung der Schuld durch heilsames Bedauern und innere Klarsicht zu ersetzen und so die Wandlung durch Versöhnung mit dem Verrat am Vater zu besiegeln."<sup>18</sup> Interessant scheint mir hier ein Vergleich mit einer altbabylonischen Strafe in den Sprüchen des Alten Testaments zu sein: "Das Auge, das des Vaters spottet und die greise Mutter verachtet, das werden die Raben im Tale zerhacken, das werden junge Adler fressen."<sup>19</sup> (Erst in späterer christlicher Zeit bekommt die Blendung eine Bedeutung als spiegelnde Strafe für Gaukler und Komödianten, da sie die Zuschauer verführen und *blenden*.<sup>20</sup>) Besteht in der Blendung die Möglichkeit einer inneren Klarsicht, so heilt Jesus die Blinden durch ihre Einsicht und den

Glauben an die Wunder durch das Wort allein: "Und als Jesus von da weiterging, folgten ihm zwei Blinde nach, die schrien: Erbarme dich unser, du Sohn Davids. Als er aber in das Haus hineinging, kamen die Blinden zu ihm. Und Jesus sagte zu ihnen: Glaubt ihr, dass ich dies tun kann? Sie sagten zu ihm: Ja, Herr. Da rührte er ihre Augen an und sprach: Euch geschehe nach eurem Glauben. Und ihre Augen wurden geöffnet."<sup>21</sup>

## Anmerkungen:

<sup>1</sup> Johann C. Lavater: *Von der Physiognomik, und Hundert physiognomische Regeln*, Hg. Karl Riha/Carsten Zelle, Frankfurt a. Main, 1991, S. 73f. Alle folgenden physiognomischen Regeln sind derselben Ausgabe entnommen

<sup>2</sup> für Franciscus Aguilonius' "Opricorum Libri Sex", 1612, London, British Museum

<sup>3</sup> Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 14.

<sup>4</sup> Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, S. 32.

<sup>5</sup> Platon, *Werke, Timaios*, 47a., zitiert nach: Ulrich Hohoff: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Berlin, 1988, S. 283

<sup>6</sup> Fritz Jürss: *Vom Mythos der alten Griechen*, Leipzig, 1988, S. 77

<sup>7</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Hg. H. Bächtold-Stäubli, Berlin, 1917, Bd. I, S. 679ff.

<sup>8</sup> Ovid: *Metamorphosen*, Hg. Hermann Breitenbach, Stuttgart, 1989, 1., 624ff.

<sup>9</sup> vgl. Anm. 8, S. 525

<sup>10</sup> vgl. Anm. 6, S. 76

<sup>11</sup> vgl. Anm. 8, 1., 628/29

<sup>12</sup> *Emblemata, Handbücher zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII*

*Jahrhunderts*, Hg. Arthur Henkel/Albrecht Schöne, Stuttgart, 1967, S. 1536

<sup>13</sup> 2. Mose 20, 4f.

<sup>14</sup> Paul Gräb: *Gott hat keine Augen, Gott ist Auge*, in: *Augen-Blicke. Das Auge in der Kunst des 20. Jhs.*, S. 47

<sup>15</sup> vgl. Anm. 8, 3., 344ff.

<sup>16</sup> vgl. Anm. 3, S. 186

<sup>17</sup> vgl. Anm. 6, S. 35

<sup>18</sup> ebenda

<sup>19</sup> Spr. 30,17

<sup>20</sup> vgl. Anm. 7, S. 701

<sup>21</sup> Mt. 9,27-31



*In meinen Augen, 1992, Offsetdrucke von Fotografien des Augeninnern des Künstlers auf den Fussboden geklebt, Centre PasquART/Kunsthhaus Biel*

ANNELISE ZWEZ

## Über das Sehen

Sehen ist zunächst ein physiologischer Vorgang. Unsere Augen sind ein exquisites optisches Gerät. Kein anderes Organ wird von so vielen Nervenfasern versorgt wie das Auge. Es ist das von der Roboter-Technik am schwierigsten zu kopierende Sinnes-Instrument. Es besteht aus lichtempfindlichen Sinneszellen und Hilfseinrichtungen, die den Lichtzutritt regeln. Durch die transparente Hornhaut und durch die Linse fällt auf die Netzhaut ein umgekehrtes, aber präzises Abbild, das von den lichtempfindlichen Stäbchen und Zäpfchen der Retina in elektrische Impulse zerlegt wird. Die Trennschärfe ist in der Zentralgrube, der tiefsten Stelle des "Gelben Flecks", am grössten. Die in den Sehnerv abgeleitete Erregung ist eine noch ungeformte Nachricht. Die Verarbeitung der neuroelektrischen Erregung zur optischen Wahrnehmung ist eine Leistung der Grosshirnrinde.

Sehen als komplexes, naturwissenschaftliches Prinzip ist interessant, erklärt aber nicht, was der Mensch durch das Sehen wirklich erfährt; und auch nicht, wo seine visuelle Wahrnehmungsfähigkeit endet. In den gängigen Lexika finden unter dem Stichwort "Sehen" ausschliesslich die physiologischen Aspekte Erwähnung, nicht aber die psychischen und metaphysischen Bedeutungen. "Sehen" umfasst neben dem rein visuellen Geschehen auch Phänomene wie Begreifen, Verstehen, Spüren, Empfinden und Glauben. Unsere "Sehschärfe" ist ebenso von körperlichen, wie von geistigen und seelischen Kräften bestimmt.

Sehen ist ein Vorgang, der Äusseres im Inneren zu Eigenem verschmilzt. Doch Vorsicht – wie weit ist das Eigene eigen? Wie weit ist visuelle Wahrnehmung autonom, wie weit ist sie programmiert? Denken wir etwa an optische Täuschungen, welche die Vorliebe unserer Augen für Symmetrie, Parallelität, rechte Winkel, landschaftsähnliche und figürliche Anordnungen demonstrieren. Oft jedoch trügt der Schein; Visualität als Instrument der Erkenntnisfindung ist fragwürdig.

Mit dem Begriff "Sehen" lässt sich Kunstgeschichte schreiben. Leonardo da Vinci notierte in sein Tagebuch: "Das Auge ist der universale Richter über alle Dinge". Sogenannte Naturtreue war von der Renaissance an jahrhundertlang Maxime der Kunst. Erst im 19. Jahrhundert geriet das äussere Abbild als Wertmassstab ins Wanken und im 20. Jahrhundert fiel der Glaube an die Strukturen der äusserlichen Sichtbarkeit in sich zusammen.



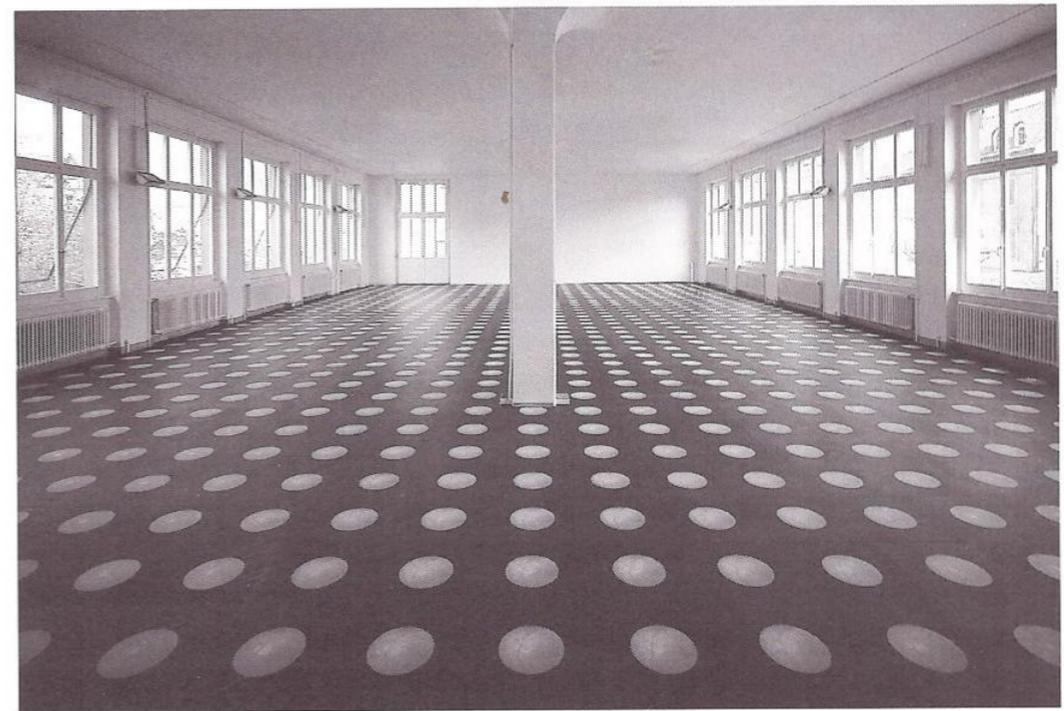
*o. T., 1991, Blindenstöcke, gerahmte Röntgenbilder, E-Haken aus dem Sehtest in die Gläser gesandstrahlt, Galerie Mosel und Tschchow, München*

Der Kubismus löste das Abbild in geometrische Grundformen auf, der Expressionismus fügte ihm die psychische Geste hinzu, der Surrealismus verfremdete es durch Inhalte des Unbewussten. Das Informel zelebrierte die Überwindung des Abbildes und die Pop Art holte es wieder zurück. Dass viele Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts den Glauben an die Gültigkeit des Visuellen verloren haben, wundert nicht.

Auch Roman Buxbaums Auseinandersetzung mit dem Thema "Sehen" ist eine kritische Befragung der Visualität. Zwar führt uns der Künstler in vielen Werken an die Grundkonstitutiven des Sehens heran, scheint gar das Sehen durch Ästhetik zu lobpreisen, doch in der Verwandlung der Wahrnehmung in Erkenntnis wird die Lust am Hinsehen oft zum betretenen Wegsehen.

In den achtziger Jahren malte Roman Buxbaum Bilder und gestaltete Objekte aus gefundenen Materialien. Das Spiel von Zeigen und Verstecken verwies bereits damals auf das Thema des Sehens (s. Katalog *Malerei*, 1990). Auch Abbildungen von paranormalen Erscheinungen (Ausstellung *Geistesblitze*, Kunsthaus Oerlikon, 1989) dienten dem Künstler dazu, einen Zusammenhang von Sehen und Realität zu untersuchen und die Grenzen unserer Sehfähigkeit zu befragen. Die Zweifel an den visuellen Erkenntnismöglichkeiten des Menschen formulierte Buxbaum 1989/90 in Arbeiten, die sich mit Physiognomik befassen. Wie steht das optische Erscheinungsbild des Gesichtes mit dem Leben seines Trägers in Beziehung? Die Plakataktionen mit den Szondiköpfen (s. S. 60 u. f.) und die Arbeiten mit den Fotos von Verbrechern aus dem Physiognomiebuch *L'Homme criminel* von Cesare Lombroso von 1895 untersuchten das Streben der Physiognomieforschung, die visuelle Erscheinung des menschlichen Gesichtes mit objektiven Vermessungsmethoden zu erfassen.

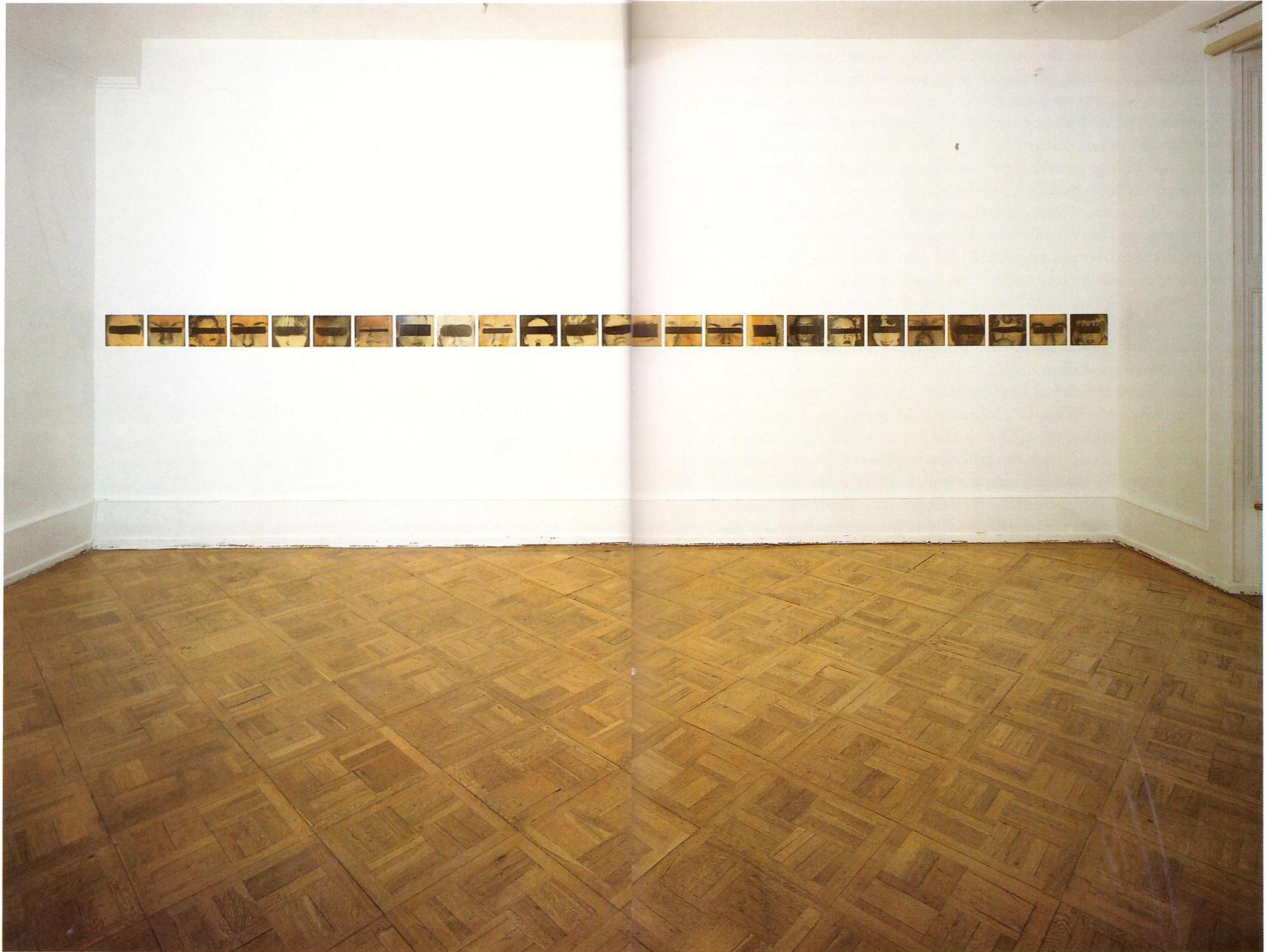
Mit der Arbeit *Genio e follia* (erstmalig 1990 in der Galerie in Lenzburg installiert) führte Buxbaum den direkten Verweis auf die Thematik des Sehens ein, indem er die Gesichter der Verbrecher durch die E-Haken des Schnellsehenstests, wie sie der Optiker verwendet, in ihrem visuellen Erscheinungsbild störte (s. Katalog *Color - celare*, 1990). Den Schnellsehenstest verwendete Buxbaum auch in einer Installation in der Münchner Galerie Mosel und Tschechow, zusammen mit weissen Blindenstöcken und Röntgenbildern (s. Abb. S.24/25). Der Gedanke des Sehens, respektive der Sehbehinderung, ist hier auf die Spitze getrieben. Noch tiefer dringt Buxbaum jedoch mit der Verwendung der eigenen Augen in die Thematik ein. 1991 liess er von einem Ophthalmologen das Innere seiner beiden Augen fotografieren. Die Aufnahmen zeigen kreisförmige, orangefarbene Ausschnitte des zentralen Teils der Netzhaut des linken und rechten Augapfels auf schwarzem Grund. Je zu sehen ist auch der Gelbe Fleck – der "kostbarste Quadratmillimeter des menschlichen Körpers, der Ort des scharfen Sehens" (R.B.) – und der Blinde Fleck, der Eintritt des Sehnervs



*In meinen Augen*, 1992, Kunsthalle Wil, s. Abb. S. 22 und 23

und der Blutgefässe in den Augapfel. Mit diesem Blick ins Auge wird der normale Sehvorgang quasi umgekehrt, das heisst, das Hineinsehen tritt an die Stelle des Hinaussehens. Im Doppelobjekt *Augenlicht* (Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) hat Roman Buxbaum diese Fotos 1991 erstmals eingesetzt: In grosse Beleuchtungslampen montiert, "schaute" sie von der Decke herab. In der Kunsthalle Wil, im Centre PasquArt in Biel und in der Städtischen Galerie an der Lothringerstrasse in München hat Roman Buxbaum eine Vielzahl seiner Augen in Form von Offsetdrucken bodenfüllend aufgeklebt; die Augen als Fundament. Wer in den Raum treten wollte, musste auf den Augen des Künstlers umhergehen. Die einen Besucher taten dies ohne weiteres, entzückt von der ästhetischen Wirkung der Vervielfachung und der Farben. Andere achteten darauf, nur auf die schwarzen Umrandungen zu treten und nicht "ins Auge zu gehen". Wenige zogen sogar die Schuhe aus, um das "Seh-Feld" nicht zu verletzen. Wäre im Raum auch nur ein einziges, reales Auge ausgestellt gewesen, die meisten Besucher wären angeekelt zurückgetreten. Die Täuschung durch die mediatisierte Form veränderte die Wirkung.

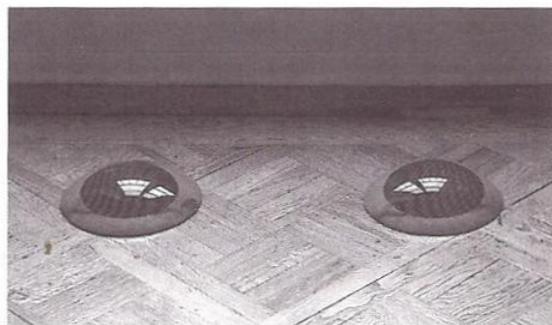
Die Bodeninstallation *In meinen Augen* (s. auch Abb. S. 20/21) baut auf dem Prinzip der seriellen Anordnung, das Buxbaum in vielen Arbeiten zur Anwendung bringt. Multiplikation von Gleichem beinhaltet sowohl Steigerung wie Abschwächung. Formal erreicht der Künstler eine ästhetische Intensivierung durch die ausgeprägte Symmetrie und Ordnung der Motive. Die Wahrnehmung der Bildinhalte wird durch die Repetition je-



*Augenbalken I, 1992, Serie von Fotos, mit Tee koloriert, hinter Glas, je 22 x 26 cm, PasquART/Kunsthaus Biel*

doch abgeschwächt. Das menschliche Nervensystem beantwortet einen schnell wiederholten Reiz mit immer geringerer Antwort. Diese Desensibilisierung (wie wir sie von Kriegsbildern am Fernsehen kennen, oder wie sie in der verhaltenstherapeutischen Behandlung von Angstkrankheiten angewendet wird) erachtet der Künstler neben der ästhetischen Wirkung als Mittel, wie beängstigende Phänomene gebannt werden können. Das Scheinangebot an den Betrachter, sich beruhigen zu lassen, steht in grobem Kontrast zu den verwendeten Inhalten wie Röntgenbildern, AIDS-verseuchten Spritzen oder Verbrechergesichtern.

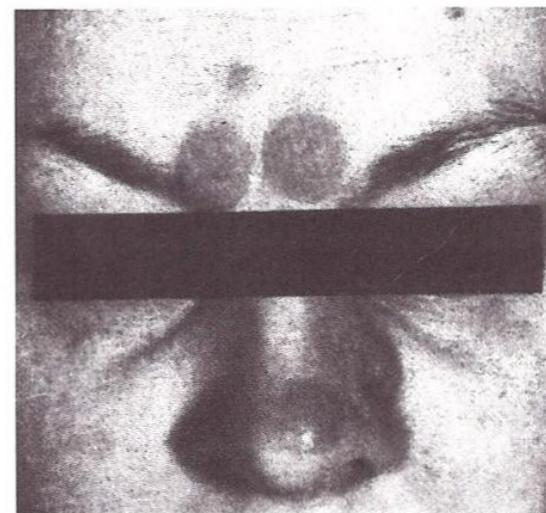
Die kleinste Serie besteht aus zwei Elementen, etwa in der Bodenarbeit *Augenlinsen*, die aus zwei grossen plankonvexen Glaslinsen aus einem Theaterscheinwerfer und zwei Fotos besteht. Die halbkugelige Form löst beim Betrachter spontan Wohlwollen aus; ebenso das scheinbare Erkennen der Bedeutung "Glasaugen". Augen üben seit Jahrtausenden eine ganz besondere Anziehungskraft aus. Sie wecken die Lust, in sie hineinzusehen. In diesem Moment aber kippt hier das Bild: die Pupillen entpuppen sich beim näheren Betrachten als die zwei kreisförmigen, schwarzen Zensurbalken eines Pornobildes; die vermeintliche Pupille deckt die Scham einer mit gespreizten Beinen auf dem Bauch liegenden Frau ab. Die Bildreaktion rutscht vom Kopf in den Körper hinunter – abstraktes Denken und emotionales Empfinden verschmelzen. Der Schock ist dabei ein Instrument, um aufzuzeigen, wie banal wenig Bild es braucht, um bestimmte Reize, bestimmte Vorstellungen, erotischer Natur zum Beispiel, auszulösen. Hier wird Buxbaums Arbeit auch geschlechtsspezifisch, da das erotische Empfinden der Männer wesentlich stärker auf optische Phänomene ausgerichtet ist. Die evozierten Bilder und Gedanken in Buxbaums Arbeiten sind häufig körperhafter Natur. Ob Buxbaum von Gesichtern, Augen, Röntgenbildern, Blindenstöcken, Drogenspritzen oder Schuhen ausgeht, meist ist ein unmittelbarer Bezug zum menschlichen Körper da – sei er nun anwesend oder abwesend. Dieses Faktum hat wohl unter anderem mit der Biographie des Künstlers zu tun, respektive seiner medizinischen und psychiatrischen Ausbildung. Das Interesse am Menschen und seinem Körper, das ihn zu diesem Studium geführt hat, findet auch in seiner künstlerischen Arbeit Ausdruck. Für die künstlerische Rezeption bedeutet die kontinuierliche Präsenz des Körpers eine Herausforderung, denn in der Auseinandersetzung ist immer ein Stück körpernahes "Ich" präsent, das einbezogen – oder abgewehrt – werden muss.



*Augenlinsen, 1992, Fotos, zwei Plankonvexlinsen aus einem Scheinwerfer*

Buxbaums Zweifel an der Validität des Sichtbaren haben ihn immer wieder zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Blindseins angeregt. Blindheit ist die extremste Verneinung von Sehen und auch die extremste Infragestellung der erkenntnistheoretischen Bedeutung des Sehens. Äusserlich ist Blindsein zweifellos eine enorme Behinderung. Aber reduziert es die Dimension des innersten Erkennens? Roman Buxbaum thematisierte die Frage in einer Installation (s. S. 24/25). Er lehnte eine Reihe von Blindenstöcken an eine Wand und hängte darüber die gleiche Anzahl bildmässig gerahmter Röntgenbilder, die ein sandgestrahltes, unterschiedlich grosses "E" aus dem Sehtest im Zentrum des Rahmenglases trugen. Gegenläufiges fand so zusammen, denn sandstrahlen macht Glas blind, Blindenstöcke jedoch Sehbehinderte "sehend". Die Schnellschen E-Haken testen die Sehfähigkeit, die Röntgenbilder machen Unsichtbares sichtbar – eingerahmt sind sie jedoch unlesbar.

Sehen und Nichtsehen sind in dieser Arbeit eng verwoben; die Frage nach unserer Blindheit und unserer Sehschärfe steht im Raum. Doch da klingt noch ein anderes Thema an, das des Schicksalhaften, das unterschwellig in vielen Arbeiten Buxbaums mitschwingt. Die Röntgenbilder stammen aus dem Archiv einer Klinik und wurden, nachdem sie ihre Aktualität verloren hatten und im Abfall gelandet waren, zum Fundstück für den Künstler. Ein Röntgenarchiv stellt eine Art Schnittpunkt vieler Schicksalsfäden dar – es ist Treffpunkt radiologischer Körperansichten verschiedenster Menschen, die sich nie begegnet sind und deren einziger gemeinsamer Punkt das mehr oder minder tragische Schicksal ist, zur gleichen Zeit im gleichen Spital wegen Verdacht auf körperliche Schäden oder Krankheiten geröntgt zu werden und – seit Buxbaums künstlerischem Eingriff – schicksalhaft für immer in einem Kunstwerk miteinander verbunden zu bleiben.



*Augenbalken, 1992, Foto hinter Glas, mit Tee gefärbt, Detail (s. auch S.28/29)*

Der Aspekt des Schicksals, des Tragischen und des Komischen der *conditio humana* ist Roman Buxbaum sehr wichtig. Explizit kommt er im Ausstellungstitel der Bieler Ausstellung zum Ausdruck, einem leicht abgewandelten Buchtitel von Leopold Szondi: *Zwang und Freiheit im Schicksal des Einzelnen*. Er ist aber auch in den physiognomischen Installationen und den neuen Ahnenarbeiten präsent. Das Moment des Nichtwissens, der Unvorhersehbarkeit stellt den



*Augenbalken II*, 1992, Eckinstallation mit etwa 60 Bildern, Zensurbalken mit Tusche und Acryl gemalt, Kunsthalle Wil

Bezug zum Thema des Sehens her – die Frage nach der Wahrnehmung erweitert sich zur Befragung der Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen.

Zwei Arbeiten mit Zensurbalken verdeutlichen diese enge Verbindung zwischen Wahrnehmung und Schicksal, zwischen Sehen und Gehen. Die Arbeit *Augenbalken I* (s. Abb S. 28/29 und S. 31) besteht aus einer Serie von Fotografien von Gesichtern gleicher Grösse, auf denen meist nur Nasen- und Stirnpartien zu sehen sind. Zentral auf jedem der Fotos ist ein schwarzer, rechteckiger Balken über die Augen gelegt. Es handelt sich um Zensurbalken, die aus Sexanzeigen und medizinischen Abbildungen umfotografiert sind (daher die Unschärfe der Fotos und das unterschiedliche Rasterkorn). Bedeutsam ist, dass Roman Buxbaum die Zensurierungen nicht selbst vorgenommen, sondern lediglich durch das fotografische Vergrössern der Balken in ihrer Bedeutung akzentuiert hat.

Anders verhält es sich mit der zweiten Arbeit zum selben Thema. *Augenbalken II* ist eine Eckinstallation mit verschiedensten, gerahmten Bildchen: Postkarten, Fotografien, Abbildungen aus Büchern. Alle Lebewesen auf den Bildern tragen Zensurbalken über den Augen. Im Gegensatz zur ersten Arbeit sind die Balken hier vom Künstler selbst angelegt worden. Maria und Christus sind erkennbar, ein Heiliger während der Erleuchtung, ein Putenengel, ein Schaf, ein Pferd, ein Gartenzwerg, Familienbilder, Porträts, darunter dasjenige von Meret Oppenheim. Die Aufzählung zeigt, dass die Erkennbarkeit trotz der Balken gewahrt bleibt. Dennoch: Die Verunstaltung löst Irritation aus, weil der Ausdruck der Augen fehlt. Das beidseitige Nicht-Sehen-Können erweist sich so trotz der Negation als Kraft. Zensurbalken sollen gemäss Konvention dem Persönlichkeitsschutz von Inserenten (bzw. Patienten) dienen oder wenigstens die gute Absicht des Veröfentlichers signalisieren, die Identität seiner Klienten zu schützen. Das optische Wiedererkennen von Menschen ist indes nicht an die Sichtbarkeit der Augen gebunden; die Mund- und Nasenpartie und der übrige Kopf genügen, um ein Gesicht zu erkennen. Die Augenbalken haben wenig mit Identitätsschutz zu tun, vielmehr sind sie ein Bannritual, das den Betrachter schützt! Auffallend ist, dass es Randgruppen und mit tragischen Schicksalen Behaftete sind, die mit Zensurbalken gebrandmarkt werden: Verbrecher und ihre Opfer, Prostituierte, kranke Menschen. Die Zensur betrifft die Augen und die Genitalien, also die stärksten visuellen Gefühlszonen des Körpers. Die schwarzen Balken sind eigentlich Emotionszensuren, die vor dem magischen Übel schützen sollen, das durch freien Augenkontakt oder durch die Geschlechtsteile wirken könnte.

Roman Buxbaum will mit seinem künstlerischen Schaffen nicht beweisen, dass wir ausserstande sind, differenziert zu sehen. Aber er versucht die brennenden Fragen, die ihn in diesem Zusammenhang bedrängen, bildnerisch zu untersuchen. Den Rezipienten bleibt es überlassen, auf der optischen Ebene zu bleiben oder sich den existentiellen Inhalten zu nähern.

JAMES JOYCE

aus Ulysses

*Ein junger, blinder Mann stand da und tastete den Bordstein mit seinem dünnen Stock ab. Keine Strassenbahn in Sicht. Will rüber.*

*"Wollen Sie rüber?" fragte Bloom.*

*Der junge Blinde antwortete nicht. Sein ausdrucksloses Gesicht zog sich leicht zusammen. Unsicher bewegte er den Kopf.*

*"Sie sind in der Dawson street", sagte Bloom. "Molesworth street ist gegenüber. Wollen Sie rüber? Der Weg ist grade frei."*

*Der Stock bewegte sich zitternd nach links. Blooms Auge folgte seiner Bewegung und sah wieder den Färbereiwagen vor Drago. Da sah ich sein pomadisiertes Haar, grade als ich. Elender Klepper. Kutscher bei John Long. Löscht seinen Brand.*

*"Da ist ein Wagen", sagte Bloom, "aber er fährt nicht. Ich sehe Sie rüber. Wollen Sie in die Molesworth street?"*

*"Ja", sagte der junge Mann. "South Frederick street".*

*"Kommen Sie", sagte Bloom.*

*Leicht berührte er den spitzen Ellbogen: fasste dann die weiche sehende Hand, um sie zu führen. Sag doch was zu ihm. Lieber nicht den Herablassenden spielen. Sie misstrauen dem, was man ihnen erzählt. Irgendwas.*

*"Hat aufgehört zu regnen."*

*Keine Antwort.*

*Flecken auf seinem Rock. Schlabbert vermutlich beim Essen. Schmeckt ihm alles anders. Müssen zuerst löffelgefüttert werden. Seine Hand wie eine Kinderhand. Genau wie Millys früher. Sensitiv. Glaube beurteilt meine Grösse nach meiner Hand. Ob er wohl einen Namen hat? Wagen. Dass er nur nicht mit dem Stock die Beine des Pferdes berührt müder Sklave ist eingeduselt. So geht's. Vorbei: Hinter einem Bullen: vor einem Pferd.*

*"Danke Herr."*

*Weiss, dass ich ein Mann bin. Stimme.*

*"Jetzt Bescheid? Erste Biegung links."*

*Der blinde junge Mann tastete sich am Bordstein weiter, zog den Stock*



zurück, fühlte wieder. Bloom ging hinter den augenlosen Füßen her, einfach geschnittener Anzug, Fischgrätenmuster. Armer Mensch! Wie wusste er nur, dass Wagen da war? Hat's sicher gefühlt. Sehen die Dinge vielleicht in der Stirn. Art Sinn für das Volumen. Gewiss würde er es fühlen wenn etwas fortgenommen würde. Eine Lücke fühlen. Muss eine seltsame Vorstellung von Dublin haben, wenn er sich so an den Bordsteinen entlang tastet. Könnte er gradeaus gehen, wenn er den Stock nicht hätte? Blutleeres frommes Gesicht wie einer der Priester werden will.

Penrose! So hiess der Kerl.

Was die alles lernen können. Lesen mit den Fingern. Stimmen Pianos. Oder wir sind überrascht, dass sie irgendwelchen Geist haben. Warum halten wir eine missgestaltete Person oder einen Buckligen für klug, wenn er etwas sagt, das wir selbst sagen könnten? Natürlich sind die anderen Sinne mehr. Sticken. Flechten Körbe. Sollte helfen. Nähkorb könnte ich kaufen. Mollys Geburtstag. Hasst das Nähen. Könnte was dagegen haben. Nennt sie Dunkel männer.

Geruchssinn muss auch stärker sein. Überall Gerüche zusammengeballt. Auch jede Person. Dann der Frühling, der Sommer: Düfte. Geschmack. Man soll mit geschlossenen Augen oder einem Schnupfen keinen Wein schmecken können. Im Dunkeln rauchen soll auch kein Vergnügen sein.

Und mit einer Frau, zum Beispiel. Schamloser, sehen ja nichts. Jenes Mädchen, das am Stuart Institut vorbeiging, Kopf in der Luft. Sieh mich an. Ich hab sie alle. Muss seltsam sein, sie nicht zu sehen. Art Form in seinem geistigen Auge. Die Stimme, Temperatur, wenn er sie mit seinen Fingern berührt, muss er fast die Linien sehen, die geschwungenen Linien. Seine Hände auf ihrem Haar zum Beispiel. Sagen wir mal, es wäre schwarz. Gut. Wir nennen es schwarz. Wenn er dann über ihre weisse Haut streicht. Vielleicht verschiedenes Gefühl. Fühlt sich weiss an.

Aus: *Ulysses*, Band I, S. 205 - 207

## II. ÜBER DAS GEHEN

GIOVANNI PAPINI

Versicherung gegen die Angst

*New Parthenon, den 8. August*

*Ich bin von der Sequoie heruntergefallen – wo ich an schwülen Tagen beim Lesen auf einem Ast wie auf einem Pferd sass – und habe mir das Bein gebrochen. Kaum führte der Chirurg seine Pflicht aus, und ich bewegungslos ans Bett gefesselt blieb, traf ich sofort die üblichen Massnahmen. Ich liess nach zwei hinkenden Männern rufen, damit sie mir Gesellschaft leisten. Ich bezahle sie so gut wie Staatsgouverneure, aber sie müssen vor mir laufen, besser gesagt hinken. Am nächsten Tag kamen beide Krüppel herbeigehumpelt; dem einem fehlen beide Beine und er geht an Krücken; der andere hat beide Beine, aber sie sind so krumm und gelähmt, dass er nur mit grosser Anstrengung und grotesken Bewegungen humpeln kann.*

*Diese zwei Unglücklichen sind mir an verdriesslichen und langweiligen Tagen ein echter Trost. Mit den ungeschickten Bewegungen erinnern mich die beiden, der Krüppel und der Lahme daran, was aus mir hätte werden können, und dieser Kontrast bringt mich in freudige Stimmung.*

*Das ist die beste Methode. Sie fiel mir vor Jahren ein, als ich an Kurzsichtigkeit litt und schwarze Pünktchen vor meinen Augen herumschwebten. Ich liess gleich nach ein paar Blinden schicken, und eine freundschaftliche Bewirtung vortäuschend schaute ich mit Wohlgefallen in ihre toten Pupillen, ihre leeren Augenhöhlen, und ergötzte mich an ihrem leisen etwas idiotischen, etwas ekstatischen Staunen. Sie in meiner Nähe zu haben, sie zu sehen, war ein ungeheurer Trost für mich; in ihrer Anwesenheit erkannte ich den wahren Wert meiner geschwächten Sehkraft, in ihrer Anwesenheit konnte ich mich besser über das Sonnenlicht, über die Farben und Formen freuen.*

*Meine Bekannten fragen mich oft, warum ich in meinem Schloss, das ich Stück für Stück von Suffolk versetzen liess, ein Museum der Hundertjährigen errichtet habe. Es war nicht aus Wohltätigkeit, sondern aus demselben Grund, der mich dazu veranlasste, die Blinden und Krüppel zu mir einzuladen. Als ich nach meinem vierzigsten Lebensjahr spürte, wie die Angst vor dem Alter begann, machte ich mich auf die Suche nach Männern, die seit*

über hundert Jahren dem Tod trotzen. Ich habe bis jetzt sieben von ihnen; der Jüngste ist hundertzweiundzwanzig Jahre alt. Ich nehme nur hundertjährige Greise männlichen Geschlechts auf, die beglaubigt und gut erhalten sind.

Immer wenn ich mich niedergeschlagen fühle oder wenn mich der Trübsinn befällt, gehe ich bei ihnen vorbei und verweile bei ihnen ein bisschen. Die runzligen, mit Falten tätowierten pergamentgelben Gesichter, die gelatineartigen, abwesenden Augen, die geifernden Münder, die zerbrechlichen und zitternden Hände wirken auf mich sonderbar, aber immer beruhigend.

Ich sage mir: wenn diese da die täglichen Anschläge des Todes bis zu diesem Alter überwinden konnten, ist es ein Beweis dafür, dass es für den Menschen nicht unmöglich ist, gewöhnliche Altersgrenzen zu überschreiten und dass diese Wahrscheinlichkeit auch für mich gilt.

Ein anderes Mal wiederum, wenn die Antipathie gegen ihre erbärmliche Dekadenz überwiegt, denke ich mir: Als einen ähnlichen, halb lächerlichen, halb jämmerlichen Zustand zu erleben, in dem man ein Sklave der Menschen ist und keine anderen Freuden hat als ein bisschen Suppe zu kauen, ist es besser bald zu sterben: im Alter von siebzig Jahren, von Aristoteles festgesetzt, oder auch früher.

Sei wie es will, sie sind mir nützlich, und ich bedauere die Auslagen nicht. Sie sind, wie die Blinden und Verkrüppelten eine lebende und sichtbare Versicherung gegen die Angst, und ich nehme an, dass viele von den wohltätigen Einrichtungen – Spitäler, Krankenhäuser, Heime – aus denselben Gründen entstanden sind.

CHRISTOPH DOSWALD

**De-Kompost und Re-Kontext**  
*Über Suchen, Siechen und Sucht*

**Kompost:**

„[frz., zu lat. *compositum* 'Zusammengesetztes'], aus tierischen und pflanzlichen Abfällen (zum Beispiel Kleintiermist, Laub, Gemüseabfälle) erzeugtes Verrottungsprodukt; wird als Dünger und zur Bodenauflockerung v.a. im Gartenbau verwendet.“<sup>1</sup>

**Kontext:**

„[zu lat. *contextus* 'Zusammenhang' (eigentlich 'Zusammengewobenes')], Umgebung, in der eine sprachliche Einheit vorkommt bzw. verwendet wird. Man unterscheidet sprachlichen und aussersprachlichen Kontext; sprachlicher Kontext kann zum Beispiel die Stellung eines Wortes oder Satzes im Textzusammenhang sein; aussersprachlicher Kontext ist v.a. die Situation (situativer Kontext), in der Äusserungen gemacht und verstanden werden.“<sup>2</sup>

Der Zürcher Platzspitz ist eine "Grauzone". Ein Gebiet, das, obwohl nur wenig hundert Quadratmeter gross, bis zu seiner Räumung durch die Polizei als eindruckliche Schnittstelle zwischen Leben und Tod, Elend und Glück, Armut und Reichtum, Gleichgültigkeit und Betroffenheit, fungierte. Der Platzspitz ist ein Park, der während Monaten zur "Heimat" Hundert Drogenabhängiger und damit zum Thema für in- und ausländische Medien wurde – ein Symbol für die "andere" Schweiz.

Der Platzspitz liegt im Zusammenfluss von Limmat und Sihl. Am Sihlquai stehen schon gegen Mittag die "Mädchen". Sie warten auf Freier und den nächsten "Kick". Ein Teil von ihnen ist HIV-positiv – eine bekannte Tatsache. Trotzdem verweigern viele Freier die Benutzung von Präservativen. Die Krankheit schleicht sich durch die Hintertür der Doppelmoral in die bürgerlichen Stuben – Platzspitz ist überall.

Zwischen Platzspitz und Hauptbahnhof steht das Landesmuseum. Das Museum ist ein schlossartiges Gebäude aus dem letzten Jahrhundert mit wehrhaftem Charakter – es schliesst den Zugang über den Landweg zur Platzspitz-Halbinsel ab. Das Landesmuseum pflegt schweizerische Ver-



*Fixercke, 1992, Spritzen, Löffel, Wasser, Kerzen und Ascorbin, Kunsthalle Wil*

gangenheitsbewältigung. Mit Hellebarde und Morgenstern, mit Wilhelm Tell und Rütlichwur. Das helvetische Selbstverständnis wird als Abfolge von Kriegen und Schlachten kultiviert. Es riecht nach Blut, Patriotismus und heiler Welt.

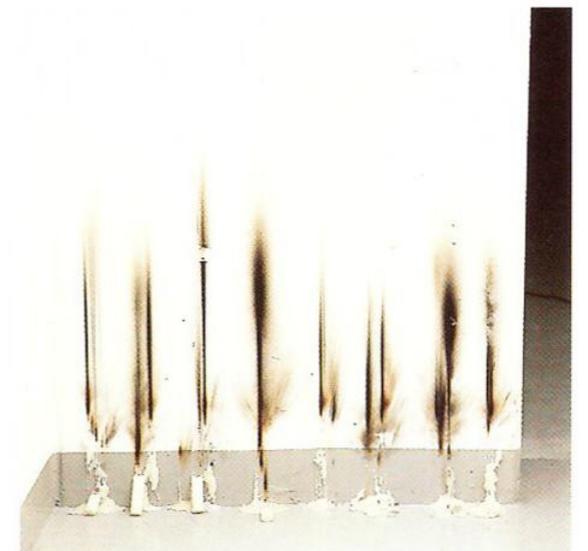
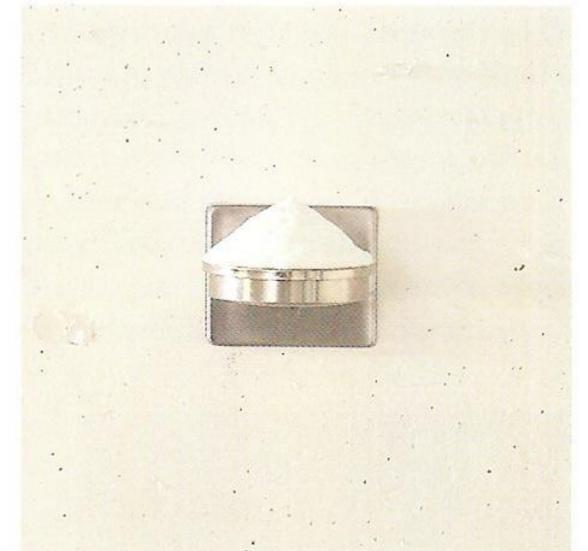
Dem Platzspitz gegenüber verkehren die internationalen Busse. Jeden Tag fahren sie nach Belgrad, Budapest, Milano, Thessaloniki – das Geschäft mit dem Heimweh an einem Ort der Heimatlosigkeit, wo die Fixer unter Brücken, in Hauseingängen oder im Freien schlafen. Unter dem Asphalt des Busbahnhofes liegt das AJZ (Autonomes Jugend Zentrum), eine 1980 von den Zürcher Jugendlichen besetzte, ehemalige Fabrik, die der damals bürgerlichen Stadtregierung ein derartiger Dorn im Auge war, dass sie den selbstverwalteten Treffpunkt in einer Nacht-und-Nebel-Aktion stürmen, die Besucher verhaften und das Gebäude gleichentags dem Erdboden gleichmachen liess. Heute befindet sich dort die wichtigste Endstation der berühmten "Balkanroute", über die das Heroin in die Schweiz geliefert wird.

Hinter den Gleisen des angrenzenden Bahnhofes liegt die Bahnhofstrasse. Dort befindet sich das ökonomische Zentrum der Schweiz mit den

Hauptsitzen der grossen Banken und den Büros von Rechtsanwälten, Verwaltungsräten, Politikern und Geldwäschern. Über die weltbekannten Schweizer Nummernkonti werden Milliarden-geschäfte abgewickelt – manche dieser Transaktionen dienen der "Legalisierung" von Drogengeld.

Der Platzspitz grenzt an den "Kreis 5", einen Zürcher Stadtbezirk. Noch vor zwei Jahren galt das Quartier als multikultureller Lebensraum mit Cachet und Zukunft. Heute regiert die Angst und die Bürgerwehr. Viele Bewohner sagen, sie wollen aus dem Quartier wegziehen. Die Mieten sinken, der Wert der Immobilien ebenfalls. Man erzählt sich, dass Spekulanten die "billigen" Häuser aufkauften, um sie nach dem Ende der Platzspitz-Plage gewinnbringend wieder abzustossen. Drogenabhängige sind nicht nur für Dealer eine Goldgrube.

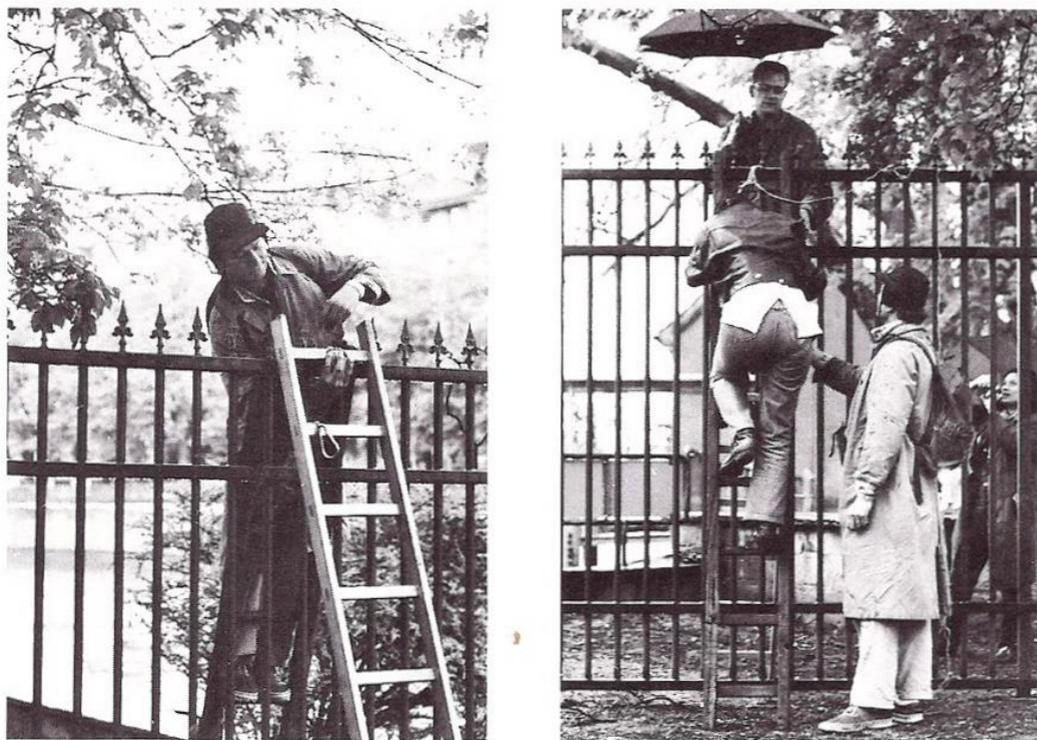
Heroin kann geraucht werden, doch meist wird es mittels Spritzen konsumiert. So gelangt es direkt ins Blut und von dort ins Hirn, wo es das ersehnte Flash hervorruft – eine Reise in die innere Welt, in eine andere Realität. Auf dem Platzspitz wurden täglich Tausende von Spritzen verwendet. Die Spritze war ursprünglich ein Instrument der Ärzte, diente der Heilung von



*Fixerraum, 1992, Kunsthau Oerlikon, im Zivilschutzraum Antoniussschacht*

Kranken, hatte einen humanitären Zweck. Weil sich die Behörden lange Zeit geweigert haben, sterile Einwegspritzen gratis an die Fixer abzugeben, wurden viele Spritzen mehrfach verwendet. So konnten sich das AIDS-Virus und andere Krankheiten ungehemmt unter den Drogensüchtigen ausbreiten. Nicht nur an Stammtischen spricht man davon, dass sich auf diese Weise das Drogenproblem von selbst lösen könnte.

Innert zwei Jahren hat Roman Buxbaum in und um das ehemalige "Fixer-Ghetto" mehrere künstlerische Aktionen durchgeführt. Nach der Schliessung des Platzspitzes durch die Behörden verloren die Drogenabhängigen vorerst ihre "Heimat". Buxbaum richtete darauf sogenannte "Fixerräume" in seinen Ausstellungen ein. Die Ausstellungsbesucher in der Kunsthalle Wil und im Kunsthaus Oerlikon sahen sich folglich mit den typischen Fixerutensilien konfrontiert: Spritzen, Löffel, Wasser, Ascorbinsäure und brennende Kerzen zum Verflüssigen der Droge. Die Charakteristik dieser Arbeit liegt im Aufspüren, Erfahrbar-Machen und Hinterfragen von visuellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Schnittstellen. Der Zürcher Platzspitz steht in diesem Sinne exemplarisch für Buxbaums gesamtes Werk, das sich grundsätzlich mit dem vermeintlich Eindeutigen, Offensichtlichen auseinandersetzt und die an der Peripherie des menschlichen Seins stattfindenden Frontenwechsel und Gärungsprozesse thematisiert. "De-Kompostierung" und "Re-Kontextualisierung" scheinen mir zwei adäquate Begriffe für diese Strategie zu sein. Analog zur

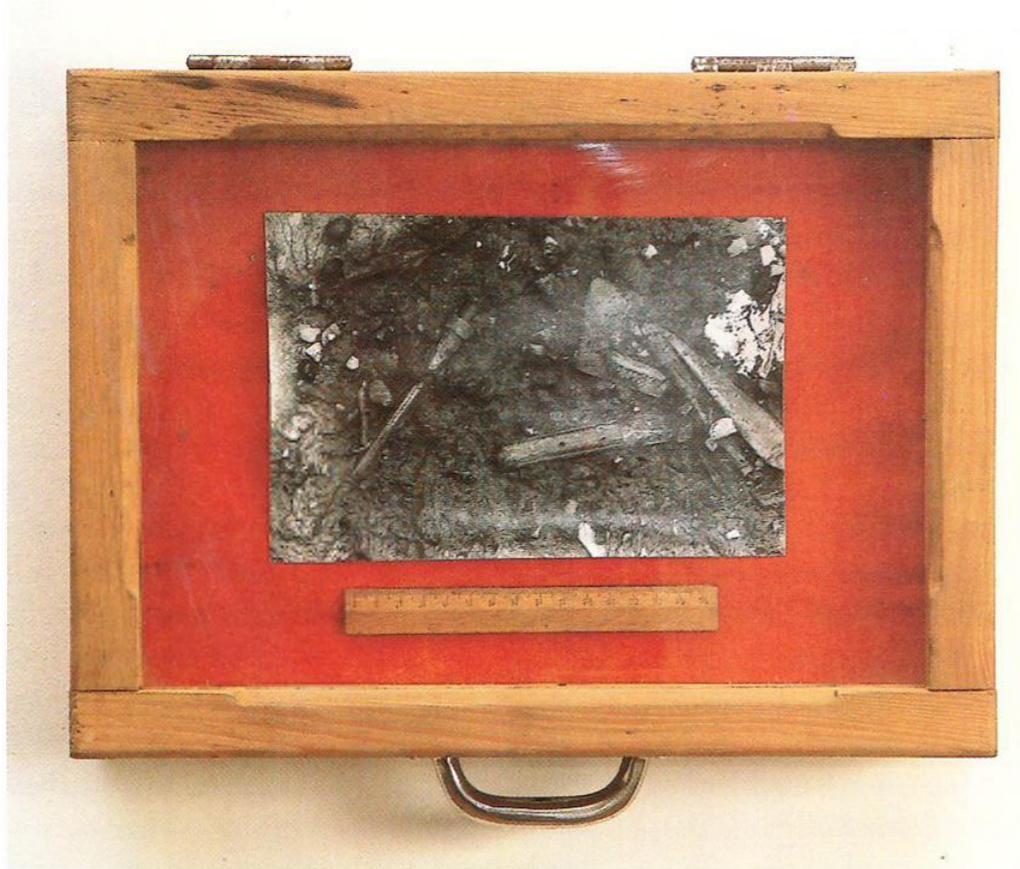


*Aktion auf dem abgeriegelten Platzspitz in Zürich, am 28.4.1992*

Herstellung von organischem Dünger für die Bewirtschaftung eines Gartens, benutzt Buxbaum meist "Abfälle" der Zivilisationsgesellschaft, die die Peripherie unserer Wertvorstellung überschritten haben. Das können im Brockenhaus oder in der Müllabfuhr gefundene Objekte von fremden Menschen sein. Manchmal handelt es sich aber auch um Relikte der eigenen Familie. Im Falle der Platzspitz-Arbeiten schliesst der Abfall-Begriff jedoch nicht nur Objekte, sondern auch Menschen ein: "Junky", die umgangssprachliche Bezeichnung für Fixer, wurde vom englischen "junk" (Abfall) abgeleitet.

Der materielle Wert dieser Gegenstände ist meist gering. Es handelt sich mehrheitlich um Dinge, die neben ihrer rein visuellen Präsenz eine suggestiv-narrative Komponente besitzen und dank dieser Qualität zum eigentlichen Vokabular für Buxbaums Arbeiten werden. Alte Fotos, Zeitungsausschnitte, Postkarten, Sparbüchlein, Feuerwehrschräuche, Bekanntmachungen des Beerdigungsunternehmens seines Urgrossvaters, Kalenderblätter, ausgetretene Schuhe, Holzkisten, ausgemusterte Röntgenbilder, Spazierstöcke, Möbel, von der Aktualität überholte Wissenschaftsliteratur etc. haben keine eigentliche Funktion mehr und sind deshalb höchstens noch von historischem oder persönlich-sentimentalem Wert. Dieses Rühren in den Emotionen, dieses Spiel mit dem assoziativen Gedächtnis des Betrachters, das von den einzelnen Vokabeln von Buxbaums Arbeiten ausgeht, schafft im wechselseitigen Diskurs neue





o. T., 1992, *archäologisches Kofferchen aus dem Museum Schwab, Foto einer Spritzennadel in situ am Platzspitz, Lineal*

Zusammenhänge und unterwandert herkömmliche Rezeptionsmuster. Mittels künstlerischer De-Kompostierung wird die Eigendynamik der unterbewussten Verschmelzung und Gärung von scheinbar unumstösslichen Wert- und Wissenschaftsbegriffen erfahrbar gemacht.

So taucht beispielsweise immer wieder das Logo *Kunst macht frei* in den Ausstellungen auf. Diese Redewendung geht auf einen aufklärerischen Kunstbegriff zurück und transportiert die Vorstellung vom unabhängigen, nur sich selbst verpflichteten Künstler, wie er heute noch verstanden wird. Dass Renaissancekünstler wie Leonardo da Vinci oder Michelangelo Buonarotti, die der Einflussnahme weltlicher und kirchlicher Herrscher in hohem Masse ausgesetzt waren, diese Maxime nicht leben konnten, mag eine der vielen Bedeutungsebenen sein, die Buxbaum mit seinem Logo vermittelt. *Kunst macht frei* ist eine Plattitüde. Dennoch muss sich jeder, der mit Kunst zu tun hat, immer wieder von neuem damit auseinandersetzen.

Der Schriftzug ist mittels Brenneisen in die Objekte eingebrannt. Der Schrifttyp entspricht der neugotischen Typografie Nazi-Deutschlands, das mit seinem Totalitarismus einen Grossteil dessen, was heute als Meilensteine der modernen Kunst verstanden wird, zum Produkt von kranken

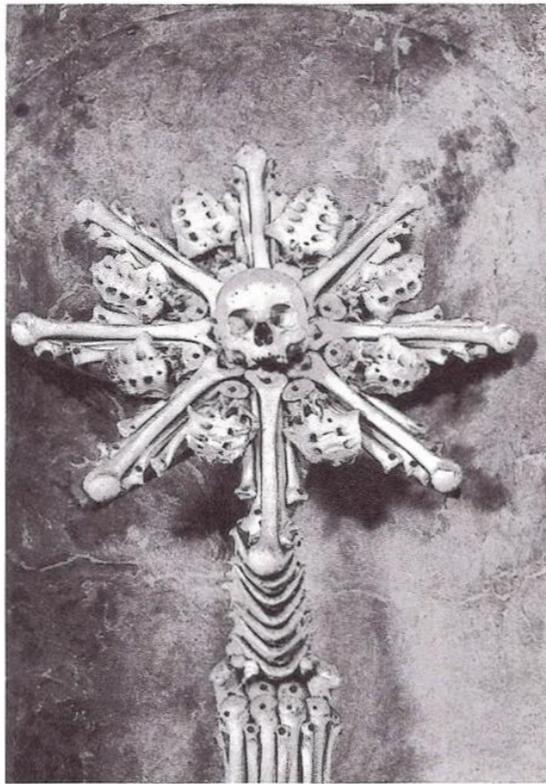


*Fixervitrinen, 1992, Tupfer, Spritzen, Spritzennadeln und Nadelhüllen, gesammelt am Sihlquai in Zürich, Centre PasquART/Kunsthhaus Biel*

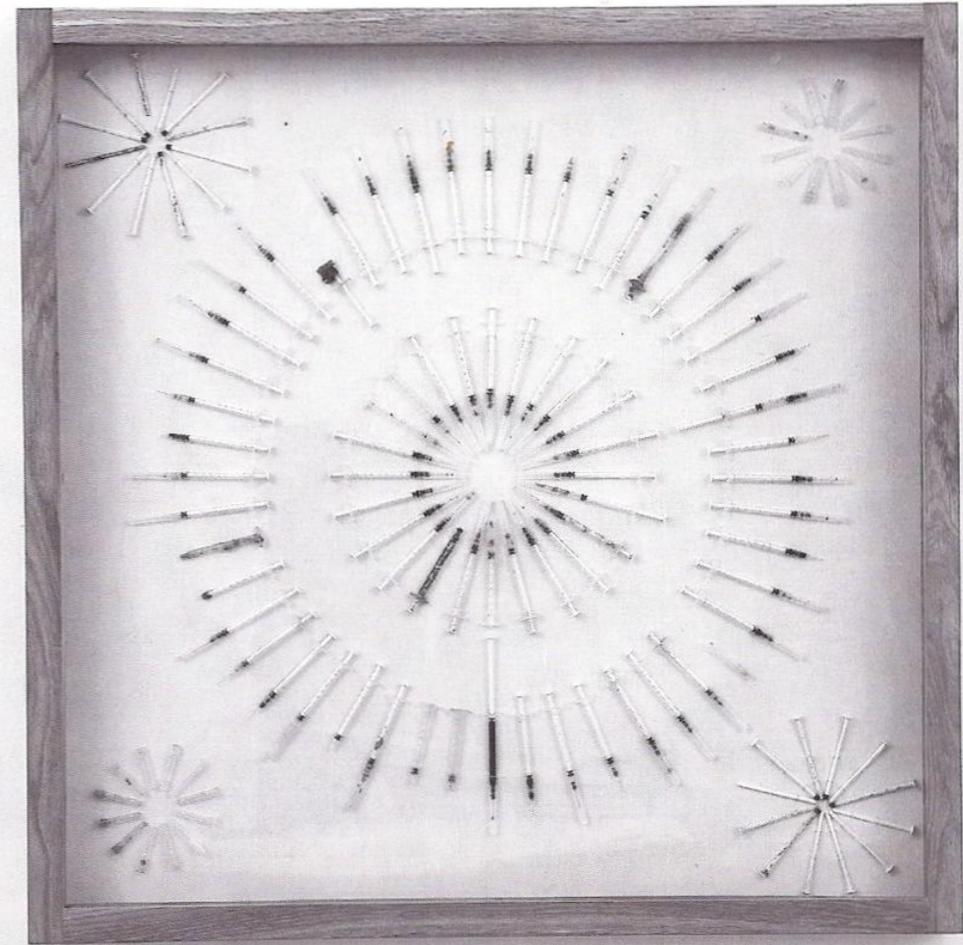
Irrläufern erklärte. Diese Affinität ist gewollt, das Paradoxon inszeniert, die vielschichtige Spurensuche – alleine schon im Kunstkontext<sup>3</sup> ein endloses Unterfangen – das Resultat. Macht die Kunst den Künstler frei? Den Auftraggeber? Den Betrachter? Die Gesellschaft? Oder ist das Diktum etwa eine Aufforderung an die Künstler, freie Kunst zu machen? Künstlerische Arbeit ist auch als Versuch zu verstehen, die eigene Geschichte und in den Griff zu bekommen.<sup>4</sup>

Die Platzspitz-Arbeiten bestehen aus Fixerutensilien: Wattetupfer, Spritzen und Ascorbinsäure, von Drogenabhängigen weggeworfen, von den Anwohnern gefürchtet. Sternförmig und vollkommen regelmässig angeordnet, auf Stoff montiert, von einer Vitrine gerahmt verlieren sie jede Bedrohlichkeit, erinnern an die Schaukästen naturhistorischer Museen, lassen ihren ursprünglichen Zweck hinter sich, werden zur reinen Form, zum ästhetischen Kunstobjekt und erhalten damit jene Würde zurück, die ihnen durch den Drogenkontext entzogen wurde.

Diesen re-kontextualisierenden Umkehrmechanismus trifft man immer wieder bei Roman Buxbaum. So hat er zum Beispiel Hunderte von Fixer-Händen fotografiert. Jede Hand ist anders, individuell – einzige Gemeinsamkeit ist die Droge und die Ästhetik der Schwarz-Weiss-Fotografie. In Illustrierten finden sich pseudowissenschaftliche Anleitungen zum Handlesen. Als ob das Schicksal berechenbar wäre, kann der Leser anhand der Länge seiner Lebenslinie die Lebenserwartung abschätzen. Das Handlesen ist – neben der Physiognomik<sup>5</sup>, der Graphologie u.a.m. – der Versuch, mittels visueller Verwandtschaften das Individuum zu typologisieren und daraus empirisch gefestigte Prognosen abzuleiten – der uralte Traum des Menschen, die "chaotische" Natur berechenbar zu machen. Nach der Sperrung des Platzspitzes und der Vertreibung der Drogenabhängigen hat Buxbaum die Hände-Fotos illegalerweise zum Platzspitz zurückgebracht und sie dort an die Bäume genagelt (s. Abb. S.44/45). Die Polizei hat einen Teil der Fotos umgehend wieder entfernt, der Rest hing monatelang im men-



*Monstranz des Beinhauses der Allerheiligenkirche Kutna Hora*



*Fixervitrine, 1992, Eichenholzvitrine, Spritzen, gefunden am Sihlquai*

schlenleeren Park. Das Geheimnis des schnellen Lebens ist nicht die kurze Linie, sondern der stigmatisierende Nagel.

#### *Anmerkungen:*

<sup>1</sup> Meyers Grosses Taschenlexikon, Mannheim/Wien/Zürich, 1983, Vol. 12, p. 97

<sup>2</sup> Ebenda, p. 128/129

<sup>3</sup> Ähnliche Fragestellungen wirft auch die Arbeit "In meinen Augen" (Espace d'Art Contemporain, Lausanne und Kunsthalle Wil) auf.

<sup>4</sup> Diese Thematik wurde von Buxbaum überdeutlich in der Rauminstallation im Kunstraum Aarau diskutiert. Vgl. hierzu: A. Meier, S. 53 ff.

<sup>5</sup> Buxbaum hat sich wiederholt mit der Instrumentalisierung von Visualität durch die Wissenschaft – insbesondere mit den Lehren der Physiognomik von L. Szondi und C. Lombroso – auseinandergesetzt.



*Prähistorische Steinwerkzeuge, Fundstücke von den Pfahlbausiedlungen am Bielersee, Sammlung Dr. h.c. Carl Irlet, Fraubrunnenhaus Twann*

CYNTHIA DUNNING

## Einige Überlegungen zur museographischen Archäologie

### 1. Die Wiederholung

In einer Vitrine konzentrisch angeordnete Pfeilspitzen: eine museographische Wiederholung. Zeigt sie die Banalität oder das Wesentliche des Objektes? Auf gleiche Weise hergestellt ist trotzdem jeder Gegenstand einzig, ein Unikum – vielleicht erkennbar an einem Fabrikationsfehler oder an den Spuren des Gebrauchs. Hinter dem Objekt, so banal es sein mag, versteckt sich ein Leben, eine Persönlichkeit, die es zu entdecken gilt.

Die Wiederholung eines Gegenstandes kann aber auch der typologischen Betrachtung dienen. Die archäologische Typologie untersucht die Entwicklung eines Objektes im Verlauf der Zeit oder seine räumliche Verbreitung. Sie stellt die Verbindung zwischen dem Einzelobjekt, seiner zeitlich-räumlichen Umgebung und der Interpretation des Forschers her. Die Realität scheint durch die deutende Absicht des Autors verwandelt. Sie hängt von der Genauigkeit der Untersuchungen des Forschers ab, aber auch von seiner eigenen Geschichte, von seinen Überzeugungen und Problemen. Die ornamentförmige Anordnung der Fundstücke in den Vitrinen der archäologischen Sammlung Dr. h.c. Carl Irlet im Fraubrunnenhaus in Twann lässt die verspielte Freude und tiefe Menschlichkeit des Sammlers spüren. Das Ornament der einzelnen Vitrinen zeigt uns wohl den Menschen der Urgeschichte aber auch den Sammler der Fundstücke, den modernen Menschen.

### 2. Die Zeit

Das Studium der Vergangenheit ist die Archäologie von heute. Ist das Studium der Gegenwart die Archäologie von morgen? Das archäologische Objekt baut die Vergangenheit wieder auf. Führt die Musealisierung der Gegenwart in die Zukunft? Gehört die Rekonstruktion der Vergangenheit ebenfalls zur Fiktion?

Das Thema der Ordnung führt uns direkt zum Thema der Zeit. Die

Hauptbeschäftigung des Archäologen besteht aus der Zuordnung der Fundobjekte zu den zugehörigen Zeiträumen. Ein altes Objekt durchbricht die Zeit. In der Vergangenheit hergestellt, wird es in der Gegenwart beschrieben und analysiert. Seine Interpretationen sollen uns ein Bild der Zukunft vermitteln.

Welche Vorstellung von unserer Gegenwart werden wohl die Generationen der näheren und fernerer Zukunft haben, wenn sie unsere Relikte ausgraben werden? Geschichte an sich befreit uns von der Gegenwart. Befreit Kunst von der Geschichte? Dieser Gedanke scheint ebenso leidenschaftlich wie mysteriös, zwingt uns nach vorne – ob wir wohl das Richtige gedacht und gelebt haben?

### 3. Die museographische Fiktion

Beim Eintreten in ein Museum nimmt der Betrachter hauptsächlich Objekte wahr. Einzeln oder gruppiert, auf einem Sockel oder in einer Inszenierung – die Objekte bergen eine Botschaft des Ausstellers, des Museums-konservators. Das Objekt wird so zum Kommunikationsmittel zwischen zwei Personen, zwischen zwei Welten, der des Betrachters und der Welt des Archäologen. Der Dialog kann dabei viele Formen annehmen – didaktische, spielerische, kritische... Die Umgebung des Gegenstandes – das Museum – wird dabei zum wichtigen Bestandteil der Diskussion. Ein Objekt erscheint oft durch die Inszenierung im Museum als einmalig und wertvoll. Der gleiche Gegenstand kann aber in seiner Alltäglichkeit ausgestellt werden. Geht es im Museum um das Objekt oder die Darstellung einer Situation?

Die Vitrine *Der Künstler im Atelier, um 2000 nach Chr.* (s. Abb. S.76/77) ist ein Beispiel von falscher Museumsrealität: Roman Buxbaum brachte mir farbbeschmierte Kleider und Malutensilien aus seinem Atelier. Diese Objekte wurden in einer Vitrine der Dauerausstellung im ersten Stock des Museums Schwab in Biel inszeniert.

Der dargestellte Künstler ist kein Maler. Die ausgestellten Utensilien lassen den romantischen Mythos des Malers in seinem Atelier auferstehen, ähnlich wie die benachbarte Vitrine den keltischen Krieger in wildem Galopp inszeniert. Die Fiktion windet sich in die Realität, ohne sie unreal zu machen. Aus realen Objekten entstehen irreal Botschaften. Die Fiktion wird sichtbar im Bereich des nicht Gezeigten.



*Mystery, 1993, geerbte Flaschen, Shedhalle Zürich*

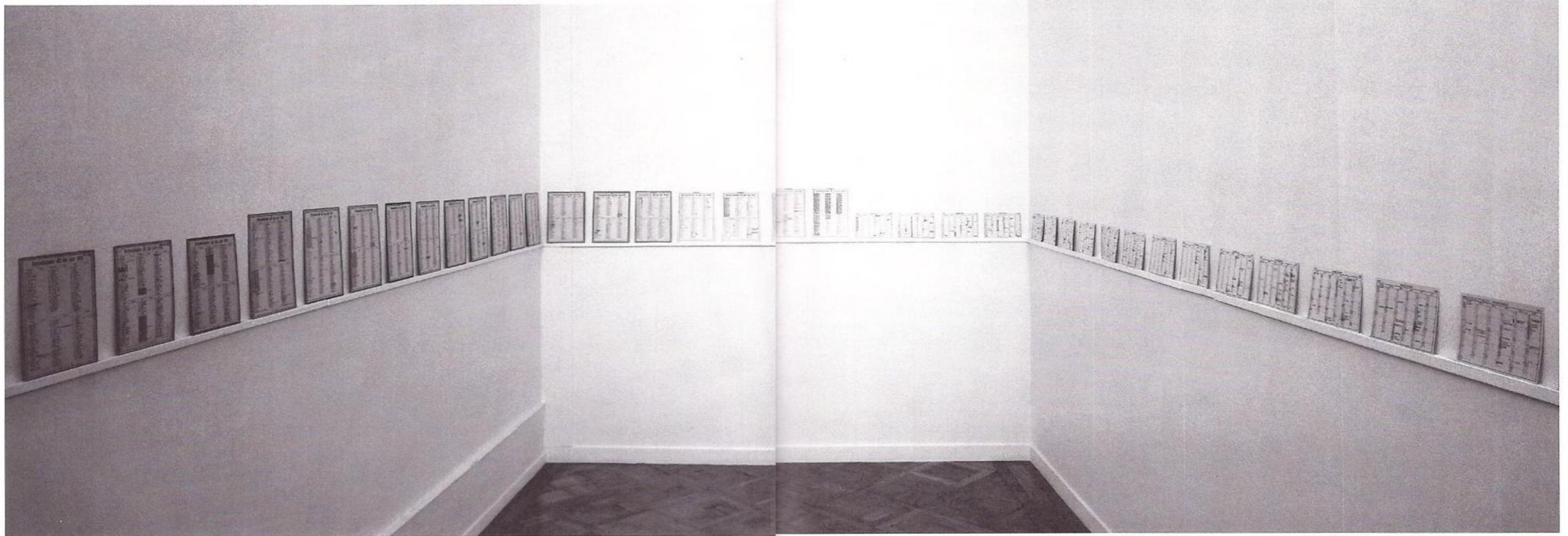
ANDREAS MEIER

## Über Zwang und Freiheit im Schicksal des Einzelnen

Eine Filmsekunde besteht aus 24 Einzelbildern. Dies sagt etwas aus über die Fähigkeit und die psychologische Grenze unserer Wahrnehmung, wenn sich die Einzelbilder zu einem einzigen Kontinuum aufzulösen beginnen und sich für uns die Illusion des Zeiterlebens in bewegten Bildern einstellt. Es sagt ebenfalls etwas aus über unsere Ohnmacht, Gegenwart abzubilden und etwas von der Vergangenheit in die Zukunft zu retten. Trotzdem ist dies das unablässige Bestreben der Kunst seit ihrem Beginn. Es ist ein Akt der Freiheit gegenüber dumpfer Bewusstheit, etwas vom Lebensprozess festzuhalten, bevor der Tod menschlicher Existenz ein Ende setzt.

In der Grabeskirche des Heiligen Franziskus von Assisi hat Giotto das Leben des Heiligen in einem Freskenzyklus von 28 Stationen gemalt. Es ist das erste Mal, dass eine Heiligen-Vita in der Sequenz monumentaler Freskobilder vorgeführt wird, Leben und Wirken eines von der Kirche Heiliggesprochenen, den diese – eigentlich entgegen der Regel des Ordens – benützt hat, um ihre von Häretikern bedrohte Einheit zu retten. Eindrücklich ist in diesem Zyklus das Bild, in dem sich der reiche Kaufmannssohn von seiner Familie lossagt, um der kirchlichen Berufung folgend ein Rittertum im Dienste der Armen zu begründen. Aber ist diese Berufung freie Wahl oder äussere Bestimmung? Eine andere Sequenz – die berühmte Vögelpredigt – ist in unserem Kontext ebenso bemerkenswert, tritt doch der Heilige Franziskus hier in neuartiger Weise der Natur gegenüber. Er predigte – der Überlieferung zufolge – „allen Vögeln und allem Gewürm“ und ermahnte die unvollkommen geratene Schöpfung zum Lobe und zur Liebe des Schöpfers. Damit betonte er das Moment ethischer Freiheit und lehrte die Tiere Nein zu ihrem zwanghaften Naturdasein zu sagen.

Im Jahre 1990 stösst Roman Buxbaum im Brockenhaus auf 41 Kalenderblätter, die im Zeitraum von 1921 bis 1961 benutzt wurden, und er



*Hunziker, 1992, 41 Kalenderblätter, im Brockenhaus gefunden, Stiftung  
Kunsthhaus-Sammlung Centre PasquART Biel*

beschliesst, sie für zwei Franken zu erwerben. Offensichtlich hatte sie schon vor ihm jemand in den Händen gehalten und sie für wertvoll genug erachtet, um sie statt dem Abfalleimer dem Zufall eines möglichen Interessenten zu überlassen. Als eine Vita des 20. Jahrhunderts hat Roman Buxbaum, der über die Auseinandersetzung mit der Kunst psychisch Kranker zum Sicherer von Lebenszeugnissen geworden ist, sie entdeckt und zwar als ein einmaliges Dokument der Normalität. Mit grünem, rotem und gelbem Farbstift und mit exakten Federstrich-Notizen hat ein Angestellter der BBC Baden auf den einundvierzig Kalenderblättern, die er regelmässig von seinem Arbeitgeber erhalten hat, uns seinen "Lebensplan" in kargen Spuren hinterlassen. Auf einer Länge von knapp neun Metern aneinandergereiht – vom Verlobungstag bis zum Tag seiner Pensionierung – lässt sich der Lebenslauf eines Einzigen fassbar machen, keine Odyssee, kein Entwicklungsroman, kein Tagebuch. Namenskürzel und Kürzestnotizen zu Kurzarbeit und Überzeit, zu Geburt, Krankheit und Tod, Regen, Schnee und Sonne, zu Kriegs- und Friedensbeginn begleiten jeweils die Heiligennamen von Berchtold bis Sylvester, solange diese noch als Zeitgerüst des alten Kirchenjahres auf dem Kalender zu finden sind. Gerade die Kürzel und Kürzestzeichen von zwei und drei Buchstaben lassen dem Betrachter aber jene Freiräume der Phantasie, um dieses Leben in einen historischen Kontext zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Beginn des Kalten Krieges der 50er zu setzen. Vergleicht man dieses Dokument mit den heute edierten Schriften Adolf Wölfli, der nach seiner Einweisung in die Psychiatrische Klinik Waldau bei Bern eine Autobiographie beginnt, die er schliesslich in der Freiheit seiner Zwangssituation malend und schreibend zu einer mehrtausendseitigen welt- und kosmosumspannenden Phantasiebiographie frei von allem Realitätsbewusstsein ausbaut, so erscheint uns in der "Kalenderbiographie" von E. Hunziker das Leben unter dem Aspekt grösstmöglicher Anpassung und Disziplinierung. Alles ist hier geordnet und gesellschaftskonform bis auf die exakt aufgezeichneten halben Stunden Überzeit, bis auf die in den kalten Kriegswinterjahren vermerkten, staatlich dekretierten Raumtemperaturen im Büro. Aus der Ferne wird die Irrationalität des Krieges bis zum Tode Mussolinis und Hitlers mitverfolgt und aufgezeichnet. Ist es Angst oder vielleicht sogar stille Hoffnung, wenn die vereinzelt Bombeneinschläge in der Schweiz vermerkt werden als eingreifende Ereignisse im Gleichlauf des Alltags? Das eigene Leben – wie entbehrensreich auch immer – bewegt sich in geordneten Bahnen, zwischen dem vierzig Jahre gleichen Arbeitsort und dem vermutlich ebenfalls gleichen Wohnort. Denn kein auf dem Kalender verzeichneter Zügeltermin weist, mit Ausnahme von Ferientagen, auf geringste Mobilität. Nicht einmal die immer grün gemalten Tage militärischer Wiederholungskurse mit Schiessverlegungen lassen noch eine vage Idee von Abenteuer Vorstellungen wach werden. Auch sie folgen dem Zwang

### Notizenkalender auf das Jahr 1921.

Januar	Notizen	Februar	Notizen	März	Notizen	
S. 1 Neujahr © S. 2 Berchtold M. 3 Enoch D. 4 Gottfr. Tifus M. 5 Simeon D. 6 Casp. Ml. Balt F. 7 Isidor S. 8 Erhardus S. 9 Julianus © M. 10 Samsen D. 11 Biethelm M. 12 Reinhold D. 13 X. Tag Hilari F. 14 Felix Priest. S. 15 Tring. Mel. S. 16 Marcellus M. 17 Antonius © D. 18 Pansa M. 19 Pontianus D. 20 Sebast. Fab. F. 21 Meinr. Agnes S. 22 Vincentius S. 23 Emerentiana M. 24 Timotheus © D. 25 Pauli Bekehr. M. 26 Edwin D. 27 J. Chrysostr. F. 28 Carl. August S. 29 Natalie S. 30 Adelgund © M. 31 Vigilus		D. 1 Brigitta M. 2 Lichtmess D. 3 Blasius F. 4 Cleoph. Ver. S. 5 Agatha S. 6 H.-Fast. Dor. M. 7 Richardus D. 8 Junge Fast. © M. 9 Aschm. Apol. D. 10 Scholastika F. 11 Euprosina S. 12 Susanna S. 13 Alle Fastnacht M. 14 Valentinus D. 15 Paschus © M. 16 Frin. Juliana D. 17 Datus F. 18 Gabriel Emil S. 19 Gütbert S. 20 Romulus M. 21 Eleonore D. 22 Petri Stult. © M. 23 Josua Seth D. 24 Mathias Ap. F. 25 Victorinus S. 26 Nestorius S. 27 Gothilf M. 28 Leander		D. 1 Albinus © M. 2 Mittst. Oskar D. 3 Fanny F. 4 Adrian S. 5 Fritz Ulysses S. 6 Fridolin M. 7 Felicitas D. 8 Berenicé M. 9 R. Feod. © D. 10 Künigolt F. 11 Kasimir S. 12 Gregorius S. 13 Ernst Liebr. M. 14 Zacharias D. 15 Louginus M. 16 Viola D. 17 Gertrud © F. 18 Alex. Gabriel S. 19 Joseph S. 20 Palmsonntag M. 21 Benedikt D. 22 Nikl. v. Flüe M. 23 Fidelis © D. 24 H. Donst. Pig. F. 25 Charfreitag S. 26 Cäsar S. 27 Ostersonntag M. 28 Osterm. Phis. D. 29 Eustachius M. 30 Guido D. 31 Balbinus ©		
F. 1 Hugo S. 2 Rosamunde S. 3 Cornelius M. 4 Ambrosius D. 5 Marcian Ang. M. 6 Irenäus D. 7 Celestinus F. 8 Antonius © S. 9 Procurus S. 10 Ezechiel M. 11 Leo Papst D. 12 Julius Alwin M. 13 Erosippus D. 14 Thaurius F. 15 Raphael © S. 16 Daniel S. 17 Rudolf M. 18 Valerian D. 19 Werner Gerold M. 20 Hermann D. 21 Fortunatus F. 22 Gajus Papst © S. 23 Georg S. 24 Albert M. 25 Markus Evg. D. 26 Anacletus M. 27 Anastasius D. 28 Vitalis				D. 1 Felix Primas F. 10 Laura Rosal. S. 11 Barnabas S. 12 Basilides © M. 13 Tobias D. 14 Valerius M. 15 Vitus Modest. D. 16 Justina Aurelia F. 17 Volkmar S. 18 Marcellinus S. 19 Gervasius M. 20 Albertina © D. 21 Albanus M. 22 A. O. Ritter D. 23 Basilus F. 24 Joh. Täufer S. 25 Eberhard S. 26 Joh. Paul M. 27 7 Schläfer D. 28 Hortensia © M. 29 Petrus Paulus D. 30 Pauli Ged.		

Die Tage der Rechtsstillstände sind mit — bezeichnet.



16 Tafeln aus dem Szonditest (das Testprofil von Roman Buxbaum) im Offsetverfahren gedruckt und in je fünfhundertfacher Auflage in ganz Prag plakatiert

verordneter Wiederholung. Solche Normalität, die kurz vor der Pensionierung den letzten Ferientag vermerkt, und deren Aufzeichnung mit dem letzten Arbeitstag jäh abbricht, enthält keine andern Hinweise der Entgrenzung als jene des Todes, der öfters schicksalhaft in die Lebensumgebung eingreift und gleichzeitig den einzigen Beweis dafür gibt, dass da Leben stattfindet. Ob nach dem Rücktritt in den beruflichen Ruhestand sich noch einmal die Möglichkeit neu entdeckter Freiheit einstellt oder ob diese Zeit in einen Pensionsschock mündet, entzieht sich unserer Kenntnis.

Ob das Leben durch gewöhnliche Gleichförmigkeit gekennzeichnet war, ob es in einer abenteuerlichen Weise geformt wurde, dies ist es, was die Menschen schon immer interessierte, die Frage nach einem unsichtbaren Lebensplan und nach dem Spielraum der Freiheit für den Einzelnen. Sicher ist dieser in der heutigen mobilen Gesellschaft grösser geworden als er je in der ständischen Gesellschaft des Mittelalters gewesen ist. Aber wie gross ist dieses Freiheitsmoment und inwiefern spielen Erbfaktoren und soziale Umstände für jedes einzelne Individuum eine determinierende Rolle? Seit Wolfram von Eschenbachs "Parzival" taucht dieses Thema in der Literatur auf. Es wird zur Haupttriebfeder für die Niederschrift der vom Pietismus beeinflussten Autobiographien des 18. Jahrhunderts. Und in der auf die Aufklärung und die Französische Revolution folgenden Zeit des 19. Jahrhunderts, als die allgemeine Volksschulbildung eingeführt wurde, spriessen in der Literatur die Erziehungs- und Entwicklungsromane, die sich dieser



Szondi plakate, Prag 1991, von unbekannt übermalt und verrissen

zentralen Frage individueller Lebensentwicklung annehmen, lange bevor sich die neu entstehenden Disziplinen der Psychologie und Soziologie als eigenständige Wissenschaften herausbilden.

Der Freud-Schüler Leopold Szondi hat die Frage, ob vererbte Charakterzüge die Wahlmöglichkeiten des Einzelnen schicksalhaft einengen, zum Hauptthema seines Buches "Freiheit und Zwang im Schicksal des Einzelnen" <sup>1</sup> gemacht. Szondi entwickelte ausgehend von Porträts seiner Patienten mit psychischen Erkrankungen einen Test zur Ermittlung krankhafter Neigungen. Die Sympathien oder Antipathien, welche man gegenüber "Paranoiden", "Manischen", "Depressiven", "Hysterikern", "Epileptikern" empfindet, sollen laut Szondi Hinweise auf die eigene Psyche geben. Das Schicksal des Einzelnen wird demnach immer nur durch die Wahl zwischen zwei polaren Extremen, beispielsweise zwischen Pyromane und Feuerwehrmann, Polizist und Verbrecher oder zwischen Künstler und Ikonoklast bestimmt.

Sein Versuch, die Psyche systematisch mit der Physiognomie in Verbindung zu bringen, geht zurück auf Erkenntnisse der Renaissance, als man auf der Suche nach dem Idealbild des Menschen auch auf dessen Abweichungen und Verzerrungen stiess. Caspar Lavater hat in seinen physiognomischen Studien nach einer wissenschaftlichen Systematisierung gesucht (s. Text von Christina Horisberger S.13). Fahndungsfotos von Verbrechern lassen Fragen einer Entsprechung von Phänotypus und charakterlicher

Anlage immer wieder neu aufkommen. Ob schon das Gesicht der Schlüssel zum Innern jedes Menschen ist, bleibt doch jeder Ansatz einer physiognomistischen Psychologie an der Frage der statischen – anstelle einer dynamischen – Betrachtung der Psyche stecken. In der Antike konnten zwar selbst die Götter sich ihrem Schicksal nicht entziehen, aber wir erleben Odysseus, wie er auf Zeus' Geheiss die Nymphe Kalypso verlässt und wie er die Sirenen überlistet, um sich den fatalen Kräften des auf das Unbewusste wirkenden Gesangs zu entziehen.



*Fahndungsfoto des Millionenräubers "Babyface"*

In verschiedenen Installationen hat Roman Buxbaum das Thema der Schicksalsbestimmung aufgenommen, um der eigenen Lebensgeschichte und der seiner Familie auf den Grund zu gehen. Wieso hat es den Zwölfjährigen 1968 mit seiner Familie gerade in eine mittlere schweizerische Kleinstadt verschlagen, abgetrennt von den Wurzeln seiner Muttersprache und Kultur, abgetrennt von einem Teil der Familie, die in der Tschechoslowakei geblieben ist? Weshalb wurde der Grossvater aus seiner Praxis weg von den Nazis in die Gaskammern geführt? Die brennende Frage nach diesen Schicksalsentscheidungen liegen der Arbeit zugrunde, die Roman Buxbaum 1989 mit seinem eigenen Testprofil, 16 Köpfen aus dem Szondi-Test,<sup>2</sup> mehrmals aufgegriffen hat.

Von den 16 Köpfen hat Roman Buxbaum Plakate drucken lassen. Dreitausend Exemplare hat er 1991 in den Strassen seiner Geburtsstadt Prag plakatiert, wo sie zum Teil noch heute zu finden sind. Kaum jemand in Prag konnte sie in Verbindung bringen mit dem Testverfahren des aus Ungarn stammenden Psychologen. Musste man in den textlosen Plakaten eine politische Aktion vermuten? Waren es Opfer des Stalinismus oder aktuelle Fahndungsfotos der Polizei? Etwas Dunkles, Unheimliches und Unerklärbares manifestierte sich da, als ob das Unbewusste ans Tageslicht drängen würde. Sie hingen an den Wänden mit der Frage, wer oder was sich hinter diesen verschiedenen Gesichtern verberge und wer sie aufgehängt haben könnte. Viele Plakate wurden heruntergeholt, zerrissen, übermalt, weil die nicht identifizierbaren Gesichter bedrohlich werden konnten in einer Zeit der allgemeinen politischen Verunsicherung. Vergangenheit drängte ans Licht und rief nach Bewältigung und Verarbeitung. Auf einigen der Plakate waren bald Reaktionen zu finden: z.B. "Ich denke, dass Verse den Sinn verloren haben", daneben Vulgär-Ausdrücke und ein auf der Stirne auftauchendes Wort in kyrillischer Schrift im Sinne von "verdammte". Bei andern Plakaten wurde die Wirkung des Gesichtes durch Übermalen ge-



*Szondi-plakat, Prag 1991, von unbekannt zerrissen und überschrieben*

bannt. Ist es in der Terminologie Szondis vielleicht die Angst vor dem Unbewussten, das in der Begegnung mit dem finsternen (pathologischen) Gesicht bedrohliche Züge annimmt, oder ist es nach Roman Buxbaum die allgemeinere Frage, wie es möglich sei, dass ein Gesicht das Leben eines Menschen derart unverhüllt wiedergebe?

Nach Szondi würden wir im Gesicht des Psychopathen einen Menschen wahrnehmen, der zur Wahl seiner Existenzform unfähig ist und folglich Opfer eines Zwangsschicksals wird. Der hingegen, welcher mit Hilfe des Ichs und des Geistes den Zwang des Erbes zu überwinden vermag, baut sein Freiheits- oder Ichschicksal selber auf. Freuds Leistung war es, dass er durch die Psychoanalyse die persönlich verdrängten Anteile des Unbewussten erschlossen hat, und dass er dadurch die Beziehungen zwischen den Symptomen einer Krankheit bzw. den Zügen eines Charakters und dem verdrängten Unbewussten zu erhellen vermochte. Während sich Freuds Forschung auf den persönlich verdrängten Teil des Unbewussten bezog, wandte sich C.G. Jung den Funktionen des kollektiven Unbewussten zu und Leopold Szondi nahm einen familiär ererbten Kernbereich des unbewussten Seelenlebens an. Es gelang ihm, die besondere Funktion der unbewussten Ahnenfiguren in den schicksalsformenden Wahlhandlungen der Personen zu erkennen. So entstand die dritte Richtung der Tiefenpsychologie: die Schicksalsanalyse.<sup>3</sup>

Schicksal ist nach seiner Lehre der Inbegriff, die Ganzheit aller Existenzmöglichkeiten, welche dem Einzelnen vom Erbe und von der jeweiligen sozialen Lage her zwangsläufig gegeben wird. Von diesen mitgebrachten positiven und negativen Existenzformen kann der Mensch – unter gesunden Umständen – seine persönliche Daseinsform selber frei wählen. Die Schicksalsanalyse ist demnach eine Lehre der Wahlfreiheit in Bezug auf die gegebenen Schicksalsmöglichkeiten. Die Aufgabe des zwischen Zwang und Freiheit stehenden Menschen ist es, sein familiäres Erbbündel mit ererbten Gegensätzlichkeiten seines Trieb- und Ich-Lebens zu erschliessen und aus den darin enthaltenen einander polar entgegengesetzten Existenzmöglichkeiten der Ahnen sein eigenes, persönliches Schicksal allmählich zu erkennen und aufzubauen.<sup>4</sup>

Roman Buxbaums Kunst – dies muss dem erklärenden Exkurs gleich angefügt werden – ist aber keine visualisierende Psychologie. Seine psychologischen Kenntnisse haben ihm vielmehr neue visuelle Bereiche erschlossen und ihm als Künstler ein methodisches Feld, das nicht auf eine begriffliche Reduktion und auf die Beantwortung von Fragen zielt. Roman Buxbaum spricht von einem Stoffwechsel von Ideen und Materialien, wenn er in fast manischer Weise Bilder aufnimmt, die er nicht verdauen kann. Sammeln, Verdauen, Recyclen und Ordnen sind intersubjektive Strategien, um die eigene und kollektive Geschichte in den Griff zu bekommen. "Der Müll erzählt von Schicksalen, d.h. von Objekten, Ideen und Bildern, die



*Röntgenschrank, 1991, 60 Rasierspiegel und Röntgenbilder in einem Schrank*

weggeworfen wurden.“ Als Künstler betreibt er eine Art „Büro für geistiges Recycling“, das er auch mit dem Begriff „Psychoarchäologie des Alltags“ bezeichnet.<sup>5</sup>

Wenn in der unberührt gelassenen und nur ganz minimal inszenierten „objet trouvé“-Arbeit der im Brockenhaus gefundenen Kalenderblätter die Biographie eines Einzelnen in einer longitudinalen Sicht herausgestellt wird, so werden im *Röntgenschränk* (Abb. S. 65) eine Vielzahl von Einzelschicksalen nebeneinandergestellt. Es ist der zeitliche Horizontalschnitt durch eine Reihe von Röntgenfotos und der darin abgebildeten Patienten am Schnittpunkt der Behandlung durch ein und denselben Arzt: Knochenbrüche, Gelenkdefekte und andere krankhafte Anomalien werden uns als kollektives Leiden vorgeführt. Mit den in Spiegel montierten und in einem Schränk aufgereihten Röntgenfotos hat Roman Buxbaum ein Bild gefunden, das in jenen wenig erforschten Bereich von Unfall und Schicksal hinüberweist, mit der sich auch die Arbeitspsychologie, die klinische Neurologie und die Tiefenpsychologie beschäftigen. Auch hier ist die Motivation des Künstlers, in praktisch unsichtbare Bereiche vorzudringen und sich mit dem Unverdaubaren, dem Unbewältigten zu beschäftigen. Was angesichts dicht gedrängter Archivmaterialien überwältigend erscheint, wird in eine Form gebracht, die ein unverdrängtes Wahrnehmen erst möglich macht. Dazu Roman Buxbaum: „Vielleicht versuche ich das Kranke und Tragische ästhetisch zu bannen und auf diese Weise loszuwerden, den Ort des Geschehens ins Atelier zu sublimieren. [...] wenn ästhetisieren nicht nur verschönern heißt, sondern *aistesis*, wahrnehmen, also auch schmerzhaft wahrnehmen, wie es der Begriff der Anästhesie – der Schmerzlosigkeit – beinhaltet, dann ästhetisiere ich wirklich das Leiden.“<sup>6</sup>

Roman Buxbaums Arbeitsweise reagiert sehr stark auf die situativen



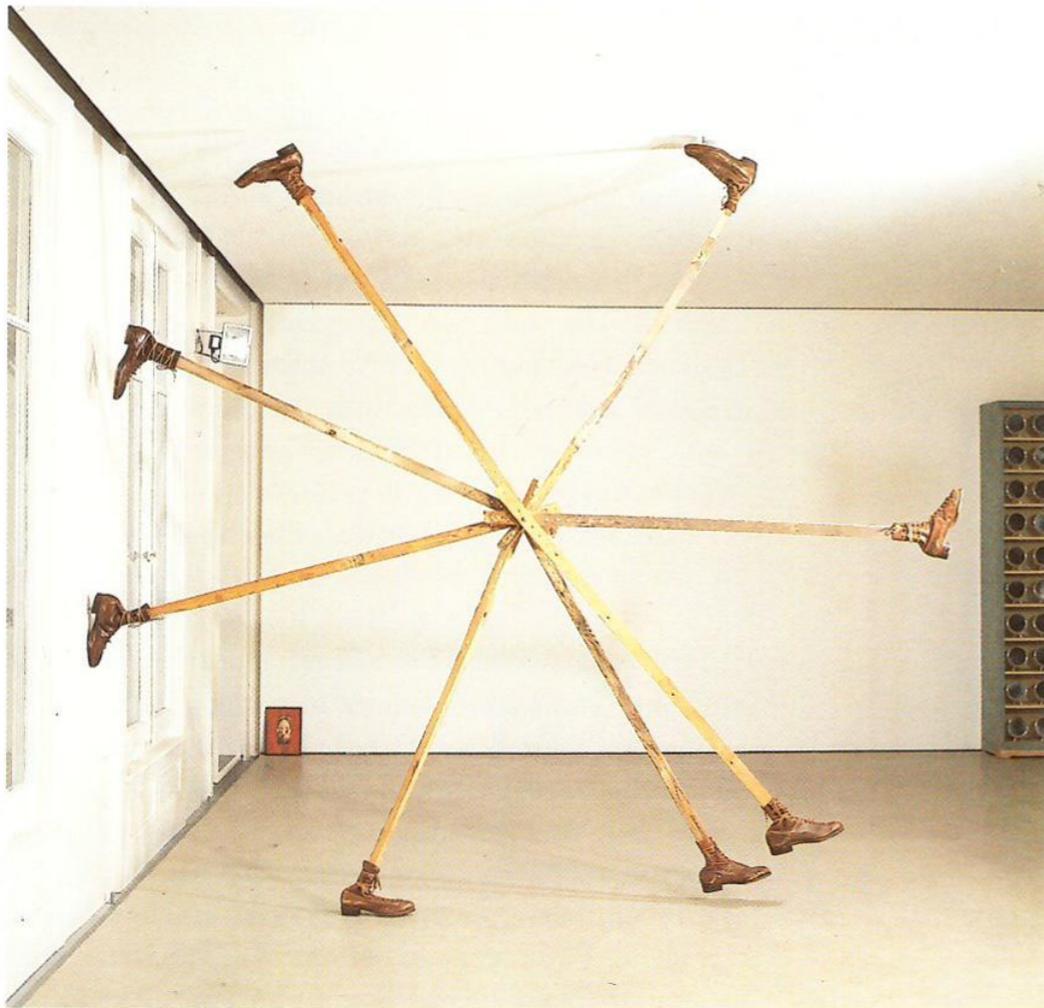
*Stempelkasten, 1991, mit 24 Röntgenbildern*

Gegebenheiten eines Raumes und den am Ort vorgefundenen Kontext. Gleiche Materialien werden im Sinne eines offenen Werkbegriffes neu definiert, bis sich die nötige räumliche und örtliche Kohärenz einstellt. Eingeordnete Röntgenbilder tauchen im *Stempelkasten* (Abb. S. 66) im Kontext einer ehemaligen Fabrikhalle erneut auf. Ein Fundgegenstand wird so auf verschiedenen Assoziationsebenen ausgelotet. Leitgebend sind nicht irgendwelche formalen Gegebenheiten, die selbstverständlich auch spielen müssen, leitgebend ist das Motiv der Schicksalsgemeinschaft der zur gleichen Zeit am gleichen Ort im Rhythmus vorgegebener Zeit arbeitenden Menschen. Der Stempelkasten erhält durch den verfremdenden Inhalt eine Tiefendimension, in der sich zwei Ordnungssysteme durchkreuzen, bis das Licht des Bewusstseins den an sich sprachlosen Alltagsgegenstand illuminiert.

Roman Buxbaum entfernt sich hier vom formalistisch bearbeiteten „objet trouvé“. Sein Interesse am Gegenstand ist präzise auf einen Ordnungskontext gerichtet. Auf dieser Ebene findet der Bedeutungstransfer statt. Ein solches Ineinanderschieben zweier Ordnungskontexte realisiert er in seinen Fixervitrinen, die sich an archäologische bzw. naturwissenschaftliche Modelle der Präsentation anlehnen. Der Mensch wird dabei zum Gegenstand einer zeitverschoben distanzierten geschichtlichen Betrachtung bzw. zu einem Gegenstand naturwissenschaftlicher Forschung. Der Mensch ist so weniger die alles beherrschende Krone der Schöpfung. Er ist vielmehr Kreatur, auf diese Welt geworfen und dem Schicksal ausgeliefert. Die iterative Anordnung betont das Moment der Schicksalsgemeinschaft. Der Blick darauf ist aber emanzipativ befreiend. Ordnung ist ein Akt der Bewusstwerdung gegenüber dem chaotischen „Naturzustand“, indem die Fundobjekte gesammelt wurden. Das Sammeln allein wird zum Vorgang der Reinigung, aber nicht im Sinne plakativ moralisierender Belehrung oder Warnung, sondern im Sinne eines magischen Nachvollzuges, im Sinne der Katharsis.

Die Rekontextualisierung, das Ineinanderschieben verschiedener Ordnungssysteme ist aber nicht die einzige Methode, verdeckte Bedeutungsebenen sichtbar zu machen. Manchmal wird Vorgefundenes auf witzige Weise potenziert, so stehn plötzlich mehrere Blindenstöcke in einem Schirmständer, der zum Auslöser einer Vielzahl von Mutmassungen wird, wenn man das Objekt auf der Realitäts- und nicht auf der Kunstebene liest.

Wieso aber werden acht Schuhpaare mit Dachlatten zu einem *Gehrad* (Abb. S. 68 und 70) verbunden? – Als würde hier das Rad noch einmal in Primitivstform erfunden, steht das Gehen als Akt individueller Willensäußerung wiederum in der Nähe des Gedankens einer „Schicksalsgemeinschaft“, für die das Rad symbolisch steht. Das *Gehrad* ist die sichtbare Negation freie Willensäußerung, ist Einordnung in einen vorgegebenen unaufhaltbaren Ablauf unfreiwilliger Schritte, bei der der Einzelne



*Gehrad, 1992, alte Dachlatten und Schuhe, flexibel verschraubt, Espace d'Art Contemporain in Lausanne*



*Krüppelleiter, 1991, München, orthopädisches Foto auf Alu, Aluminiumleiter, frei stehend in einem Paar Schlittschuhe, Galerie Mosel und Tschchow*

die Richtung nicht mehr bestimmen kann. In der hinduistisch-buddhistischen Lehre wird die schicksalshafte Seelenwanderung durch das Rad symbolisiert. Es ist hier das zentrale Anliegen des Erlösungsstrebens, das Gesetz des Karma für das eigene individuelle Dasein auszuschliessen.

Im Vorgang des Gehens liegt ein Grundmoment der Freiheit, das schon bei dem auf allen Vieren kriechenden Kind sichtbar wird, wenn es zum erstenmal seine Richtung selbst bestimmen kann, in der es den Raum erkunden will. Um Freiheit überhaupt nachvollziehen zu können, müssen wir wieder auf deren Begrenzungen zurückkommen. Freiheit ist eine Gleichgewichtsfrage wie das Aufrechtstehen des Menschen, das für das einjährige Kind keine Selbstverständlichkeit ist und solange geübt werden muss, bis die Balance gelingt. Dem *Krüppelkind* (Abb. S. 78) gelingt dieses Moment der Bewegungsfreiheit auf spektakuläre Weise, indem es auf höchst individuelle und seiner Behinderung entsprechende Art den Körper schwerkraftmässig in der Mitte über den Händen und den Armen zu halten sucht. Das ist so schwierig wie die Balance einer freistehenden Leiter, gehalten von zwei Schlittschuhen, die unverbunden keinerlei "Stehvermögen" besitzen. Das Moment der Freiheit ist ein Akrobatik-Stück, selbst für den mit allen positiven Faktoren ausgestatteten Menschen, der grenzenlos frei zu sein wähnt. Wir sehen, dass die Kategorie der Freiheit ähnlich wie diejenige des Glückes eine Frage des Bewusstseins ist. Papinis absurde klingende Schilderung macht dies deutlich, wenn er sich mit einer extravaganen Hilfskonstruktion bewusstseinsmässig gegen jene Angst versichert, die ihm mit dem Freiheitsverlust eingeschränkter freier Fortbewegung droht.

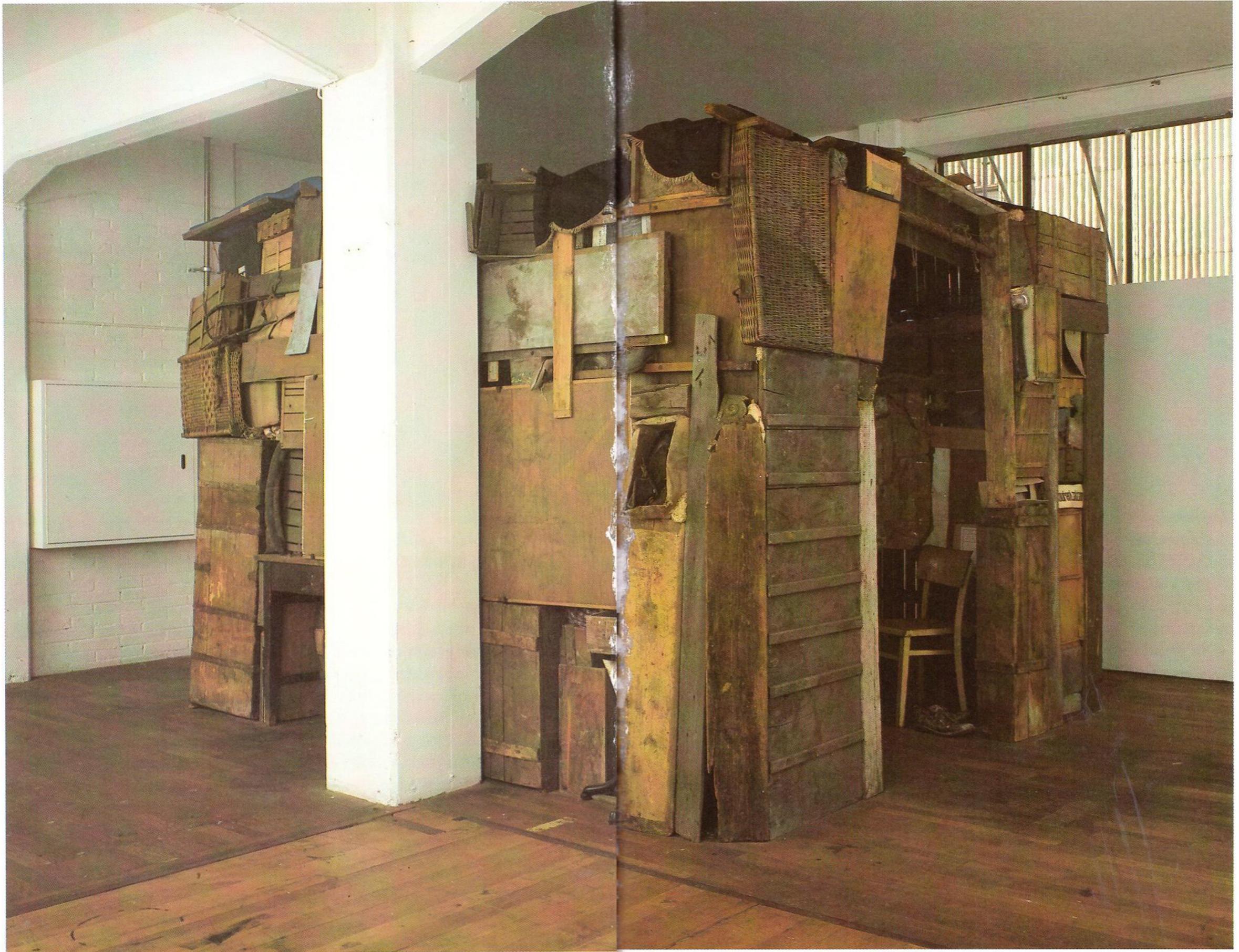
Roman Buxbaum, der mit vielen Hunderten das Schicksal teilt, ein Entwurzelter zu sein, hätte eigentlich keinen Anlass, sich über sein Schicksal zu beklagen. Als ehemaliger Flüchtling, der das Privileg hatte, einen eigenen freien Weg gehen zu können, versucht er sich einem abschliessenden Integrationsprozess bewusst zu entziehen. Er versucht sich diesen Zustand, "Bürger" zweier Kulturen zu sein, zu bewahren. Es ist jene schwierige Balance einer bikulturellen Sozialisation, die niemand anders ausloten kann, als derjenige, der sich einmal in der Begrenzung dieser Zwangssituation befand und daraus seine Freiheitsmöglichkeiten schöpft. Beim Räumen des Estrichs der in der Tschechoslowakei verbliebenen und dort 1991 verstorbenen Grossmutter stösst Roman Buxbaum unausweichlich auf die Familienvergangenheit, die sich hier beinahe traumartig, aber dennoch auf materielle Weise verdichtet hat. Er findet seine frühesten Zeichnungen und Spielsachen und Schulhefte, die Arbeitswerkzeuge seines Grossvaters, der seine zahnärztliche Praxis zurückliess. Er stösst auf die Fotos, die seine Grossmutter von der ganzen, in alle Richtungen verstreuten Familie gesammelt hat.

Er schlüpfte in die Schuhe des Grossvaters, die dieser – mit Schuhgrösse 46 – einst von einem Schuhmacher namens Bata massgerecht hat schustern

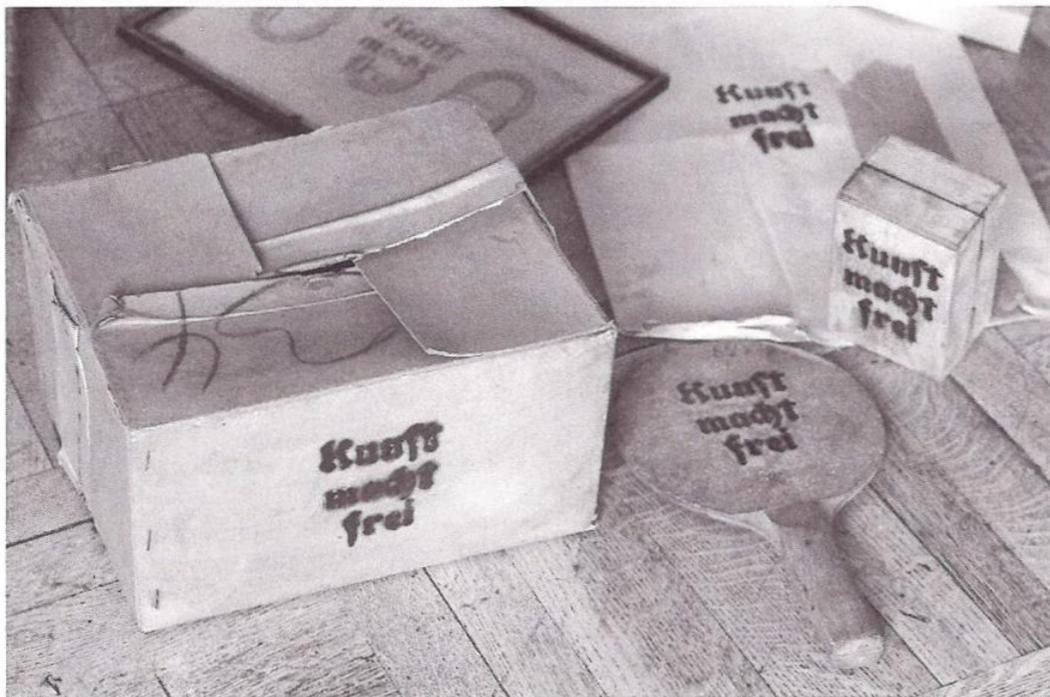


*Schuhe des Grossvaters von Roman Buxbaum*

lassen, von einem jener später berühmt gewordenen Exiltschechen, der nach 1945 im Westen mit seiner Schuhfabrikation ein neues Schicksal fand. Es hat etwas magisch Therapeutisches, wenn Roman Buxbaum nach Jahren der Trennung – wörtlich genommen – in die "Fussstapfen des Grossvaters" tritt. Und es bleibt nur solange ein privates "Übungsfeld", bis es ihm gelingt, ein eindringliches Bild zu formen, wie in der Korridor-Installation im Centre PasquART 1992, wo bewusst eine Ebene der Anspielung von aufgereiht wartenden Schuhen auf die frühere Nutzung des ehemaligen Gebäudes als Schule sichtbar wurde. Kann jemand das schicksalhafte Warten desjenigen vor der Türe begreifen, der es nicht gewagt hat, als Ungebetener einzutreten vor den "Hüter des Gesetzes", bevor er – zu spät freilich – hereingerufen wird? Mit geheimnisvollen Fragen, die jene Kafkas sein könnten, führt Roman Buxbaum uns an Abgründe der Erkenntnis, indem er uns in Versuche einbezieht, z.B. in ein altes liniertes Schulheft auf je einer Seite den Fragesatz aufzuschreiben "Wieso müssen gute Menschen leiden?", so viele Male bis die Seite und mit der Handschrift sovieler Personen schliesslich das ganz Heft dicht gefüllt ist, mit einem tausendfach



*Hütte, 1992/93, gebaut aus geerbten Gegenständen vom Dachboden der Grossmutter von Roman Buxbaum, Kunstraum Aarau*



*Kunst macht frei, 1992, gebrandmarkte Fundobjekte vom Dachboden der Grossmutter, Centre PasquART/Kunsthhaus Biel*

wiederholten Satz, der die einfache Gestalt einer unbeantwortbaren Lebensfrage hat?

Kunst ist für Roman Buxbaum ein ständig erweiterbares Gebiet der Kommunikation. Methodisch stösst er immer wieder in den Grenzbereich der Psychologie und Psychotherapie, die sich darum bemühen, gestörte kommunikative Beziehungen zu überwinden und durch Eindringen in Tiefenstrukturen, neue Wege zwischenmenschlicher Interaktion freizulegen. Viele Arbeiten von Roman Buxbaum mit dem Charakter experimenteller Versuchsanordnung für gesunde Menschen zielen auf eine Bewusstseinsweiterung, die sich nicht mehr innerhalb bisheriger Gattungsgrenzen der Kunst beschreiben lassen. In der Aufforderung, die Augen zu öffnen und neue Wege zu gehen, steckt keine lehrhaft-therapeutische Haltung. Roman Buxbaum ist immer auch Teil seiner eigenen Versuchsanordnungen und Experimente. In der Begegnung mit Dutzenden von Sirupflaschen aus der Vorratskammer seiner Grossmutter ist er zuerst das staunend wissensdurstige Kind, das Bilder unverdrängt zulässt und mit vorgegebenen Situationen zu spielen beginnt, dann aus der eingemachten mütterlichen Fürsorge einen Eindruck zurückbehält und ein geheimnisvolles Bild schafft, ein Überlebenselixier, das in zehnfacher Verdünnung zu kosten ist. Aus allerlei Holzteilen, Koffern, Körben, Brettern, Tischen und Tüchern hat er sich im Kunsthhaus Aarau eine *Hütte* (Abb. S. 72/72 und S.75) zurechtgezimmert, die an die Bedürftigkeit von Flüchtlingen, an die



*Innenansicht der Hütte im Kunstraum Aarau*

Favelas südamerikanischer Grossstädte erinnern könnte. Diese Behausung ist ein Geviert aus geschichtsträchtigen Gegenständen des in der Heimat verbliebenen Familienteils. Sie verkörpert etwas Heimatliches nicht nur an jenem kalten Winterabend, als sich kunstinteressierte Freunde in der eigenartigen Hütte zu einer Diskussion zusammenfanden. Seltsamerweise waren es die tschechischen Freunde, die bis zuletzt zusammenblieben, jene, die ihren Sprachakzent nie ganz ablegen werden, zusammen mit den jüngeren, die sich hier sprachlich unterscheidungslos assimiliert haben. Was sich bei dieser Diskussion abspielte, war irgendwo einzuordnen zwischen dem jugendlichen Waldhüttenabenteuer, dem Schrebergartenhäuschen-Gefühl, der Zivilschutzübungs- und der Laientheaterspiel-Atmosphäre, abgestimmt auf den nüchternen Galerieraum mit Betonwänden, der für die Kunstinszenierung die kontraststarke Bühne abgab.

In Biel hat Roman Buxbaum während der Ausstellung Holzteile zersägt und zerkleinert und mit einem Brenneisen die Worte *Kunst macht frei* (Abb. S. 74) aufgebrannt, wobei anzumerken ist, dass tschechisch "sägen" gleichbedeutend ist mit "schaffen", "arbeiten", "krampfen". Das Aufnehmen und Verarbeiten ist für ihn ein symbolisches Neutralisieren und Versöhnen. "Kunst macht frei", frei auch von Geschichte, meint Roman Buxbaum. Kunst ist der Versuch, über den schicksalsgegebenen Rahmen hinauszutreten. In allen seinen Arbeiten ist dieser Akt des spielerischen Ausbrechens aus dem Zwang schicksalhafter Alltagsnormalität und das



*Der Künstler im Atelier um 2000 n. Chr., 1992, Malutensilien eines Freundes, in einer Vitrine des Museums Schwab, Museum für Ur- und Frühgeschichte in Biel*

Vordringen in Bereiche, die ausgegrenzt und verdrängt werden, als Freiheitsdimension zu erkennen. Die Selbstreflexion der Kunst taucht dabei leitmotivisch immer wieder auf, etwa wenn er sich im urgeschichtlichen Museum in einer Vitrine neben dem Krieger der La Tène-Zeit als Künstler des 20. Jahrhunderts inszeniert (Abb. S. 76/77), wenn er an einer Staffelei ein ovales Bild (in Anspielung an die Augenform) mit dem manifestartigen Ausruf *L'art c'est moi!* (Abb. S. 85) installiert und jene Orte aufsucht, wo Kunst gerade in Gefahr ist, aus dem öffentlichen Bewusstsein zu entschwinden, um sie mit dem Hinweis aus dreidimensionalen Lettern *L'artiste innconnu* (Abb. S. 80) wieder ins Feld öffentlicher Aufmerksamkeit zu rücken. So geht es in den kunstimmanenten Arbeiten um eine Trauer- oder Angst-Arbeit zur Frage der Unsterblichkeit, die Kunst in Aussicht stellt. Hat der vergessene Künstler vielleicht umsonst gekünstelt? Hat nur das Genie in musealer Inszenierung Platz in der "Vitrine" der Geschichte? Hier tritt Roman Buxbaum in die Nähe der ebenso paradoxen wie provokativen Behauptung von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Beuys verwies mit dieser Aussage auf einen neuen Kunst- und Kreativitätsbegriff, der sich in alle Bereiche des Menschen begibt, zur Herausformung eines neuen Kapitalbegriffs, den menschlicher Denk- und Utopiefähigkeit. Ist die Behauptung "Kunst macht frei" in den auf eine bekannte Vergangenheit anspielenden Schrift wie damals das Freiheitsversprechen der Nazis eine blanke Lüge? Roman Buxbaum wird die Frage nicht selbst beantworten. Er liebt es provokative Fragen zu stellen. Aber sie alle zielen darauf, das Freiheitsmoment, die Autonomie, welche Kunst ermöglicht, herauszustellen als einen Ort, der ohne Bezüge nicht auskommt und sich nicht ausserhalb der Geschichtlichkeit stellen lässt, der aber immer wieder jenen archimedischen Punkt abgibt, um die Alltagsnormalität aus den Angeln zu heben.

#### *Anmerkungen:*

<sup>1</sup> Leopold Szondi. *Freiheit und Zwang im Schicksal des Einzelnen*

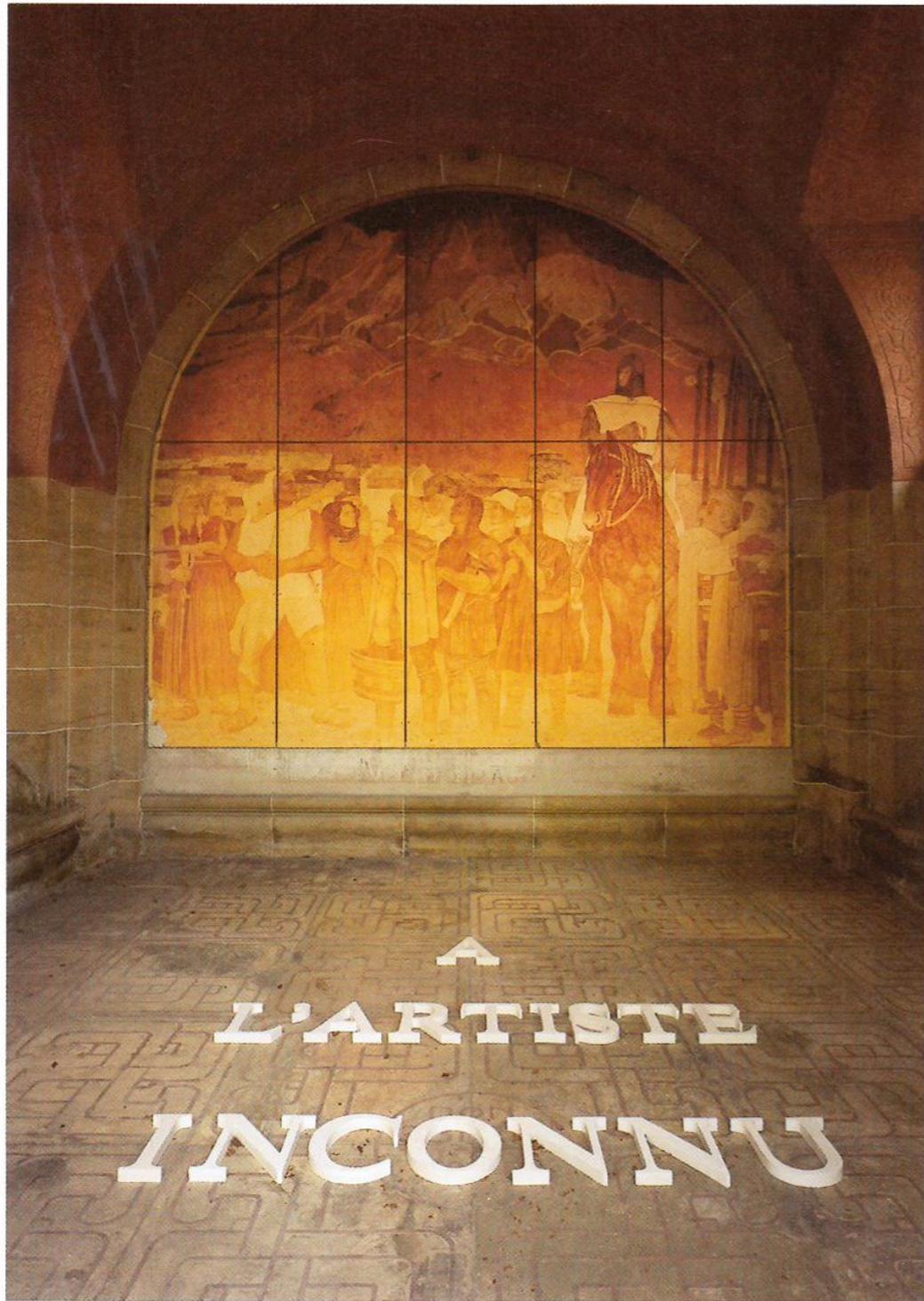
<sup>2</sup> Leopold Szondi. *Experimentelle Triebdiagnostik. Bern und Stuttgart 1947*

<sup>3</sup> Leopold Szondi. *Schicksalsanalyse. Basel 1944*

<sup>4</sup> Leopold Szondi. *Der Weg der Menschwerdung. In: Mensch, Schicksal und Tod. Szondiana IV. Bern und Stuttgart 1963*

<sup>5</sup> *In meinen Augen. Ein Gespräch von Christoph Doswald mit Roman Buxbaum. Katalog Kunsthalle Wil 1992*

<sup>6</sup> *ebd.*



*Dem unbekanntem Künstler, 1992, Schriftzug aus Gipsbuchstaben, Tellkapelle beim Espace d'Art Contemporain in Lausanne*

## ÜBER DIE AUTOREN

### *Christoph Doswald*

*Geboren 1961. Kunstkritiker. Letzte Publikationen: La Suisse existe, Editionens Cimal, Valencia, 1993, Gustav Klimt, Kunsthaus Zürich, 1992.*

### *Cynthia Dunning*

*Geboren 1958 in West Palm Beach, Florida. Aufgewachsen in Buenos Aires und Bel Air (Maryland/USA). Studium der Urgeschichte in Genf und Marburg. Seit 1989 in Biel am Museum Schwab tätig, seit 1992 dessen Leiterin.*

### *Peter-Christoph Haessig*

*Geboren 1947 in Wil (SG). 1951 durch Unfall starke Sehbehinderung. 1966 - 69 Ausbildung zum Physiotherapeuten. 1968 und 1990 Veröffentlichung von Gedichtbänden, 1992 erster Roman "Dämmerlicht".*

### *Christina Horisberger*

*Geboren 1966 in Baden, 1986 -89 Schule für Gestaltung in Zürich, seit 1990 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Zürich.*

### *James Joyce*

*Geboren 1882, gestorben 1941. Irischer Schriftsteller, der ab 1904 in Paris, Triest und Zürich lebte. Autor u.a. von "Stephen Hero", "Ulysses", "Finnegans Wake". Lebte zuletzt halb erblindet.*

### *Andreas Meier*

*Geboren 1949. Kunsthistoriker und Germanist. Leiter des Centre PasquART in Biel. Mitherausgeber der Publikationen "Otto Meyer-Amden - Begegnungen", "Karl und Robert Walser", "Memento monumenti", u.a.*

**Giovanni Papini**

Geboren 1881 in Florenz, gestorben 1956. Avantgardistischer italienischer Schriftsteller im Umkreis des Futurismus. Mitbegründer der Zeitschriften "Leonardo" (1903), "Voce" (1908), "L'Anima" (1911) und "L'Acerba". Mehrere Buchpublikationen, darunter "Il tragico quotidiano" (1906), "Il pilota ceco" (1907) und "Gog" (1931). Nach dem zweiten Weltkrieg verlor Papini durch Krankheit sein Seh- und Sprechvermögen und diktierte, soweit möglich, bis zu seinem Tod seiner Enkelin Texte für den Corriere de la Sera.

**Annelise Zwez**

Geboren 1947 in Biel, wohnt in Lenzburg, Aargau. Ausbildung in Schaffhausen, Grenoble, Cambridge und Zürich. Seit 1972 publizistische Tätigkeit im Bereich bildende Kunst.

**BIOGRAPHISCHE ANGABEN**

1956 in Prag geboren  
 1968 Emigration in die Schweiz, nach Baden  
 1972 - 87 autodidaktisches Lernen als Zeichner, Maler und Fotograf, Reisen, kleinere Ausstellungsprojekte  
 1976 - 82 Studium der Medizin und Doktorat an der Universität Zürich  
 1986 - 92 Weiterbildung in Psychiatrie und Psychotherapie  
 1987 - 89 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München  
 1987 - 91 Projekte und Publikationen im Bereich "Kunst und Psychiatrie"

**Einzelausstellungen:**

1992  
 Kunstraum Aarau  
 Centre PasquART/Kunsthhaus Biel  
 Kunsthalle Wil  
 Espace d'Art Contemporain Lausanne

1991  
 Galerie U Recickyh/ Galerie der Hauptstadt Prag  
 Galerie Elisabeth Staffelbach, Lenzburg  
 Galerie Athenea, Barcelona  
 Galerie Mosel und Tschechow, München

1990  
 Galerie Bob van Orsouw, Zürich

1989

Kunsthau Oerlikon, Zürich  
Galerie M/2, Vevey

**Gruppenausstellungen (Auswahl):**

1993

Shedhalle Zürich, "CHANGING I, dense cities"

1992

Galerie Mosel und Tschechow, München, "ceci n'est pas une sculpture" (Katalog); Galerie MXM, Prag; Städtische Galerie Manes, Prag (Katalog); Museo Ken Damy, Brescia, "Oltrefoto" (Katalog); Kunsthau Oerlikon, Zürich; Barcelona, "Primavera fotografica"; Städtische Galerie Lothringerstrasse, München, Forum für Fotografie, "Schweizer Fotografen" (Katalog)

1991

Centre PasquART/Kunsthau Biel, "Im Bereich des Möglichen"; Galerie M/2 Vevey, "Il sesso del padre"

1990

Galerie Littmann, Basel, "Sadedas"; Galerie Alexander Hodel, Zürich; Galerie Bob van Orsouw, Zürich

1989

Art Centrum, Karlsruhe; Galerie im Trudelhaus, Baden; Galerie Fred Jahn, München; Galerie Klein, Bonn; Galerie Alexander Hodel, Zürich; Shedhalle Zürich (Kunsthau Oerlikon); M/2, Vevey

**Auszeichnungen:**

1991 Werkbeitrag des Aargauischen Kuratoriums zur Förderung des kulturellen Lebens

**Monografien:**

1992 "In meinen Augen", Faltheft zur Ausstellung in der Kunsthalle Wil, mit einem Gespräch von Christoph Doswald mit Roman Buxbaum

1990 "Color - celare", Galeria Athenea, Barcelona, mit Text von L. F. Peres

1989 Katalog "Malerei", Verlag Mosel-Tschechow, München, mit Texten von Claudia Jolles, Jana und Jiri Sevcik und Noemi Smolik

**Besprechungen (Auswahl):**

Christoph Doswald, Kunstforum international, Juni 1989, Bd. 101, S. 397

Christoph Doswald, cimal, Arte international, Valencia 1993, 39-40, S. 38-9

Françoise Jaunin, Voir, Nr. 88, April 1992, S. 6

Claudia Jolles, Kunstbulletin, Januar 1992

Eva Karcher, Süddeutsche Zeitung, 21. Januar 1992, S. 16

Rainer Metzger, Flash Art, Januar 1992, S. 120 - 122

Noemi Smolik, Artforum, New York, summer 1991, XXIX Nr.10, S. 125-126

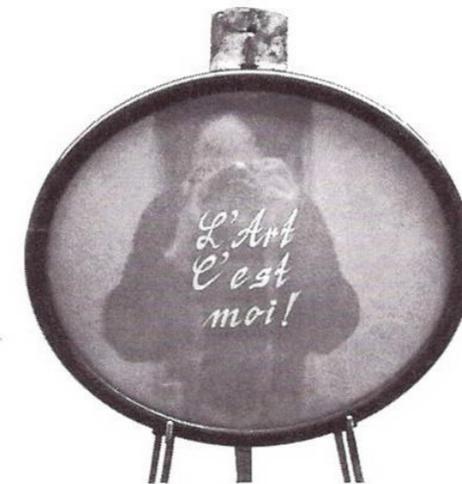
Noemi Smolik, Kunstforum international, Mai/Juni 1991, Bd. 113, S. 391

Conradin Wolf, züri-tip, Tagesanzeiger, 31.3.89, S.51

Annelise Zwez, Artis, Dez.92/Jan.93, S. 34 - 37 und Artis Juli 1991

**Eigene Publikationen:**

1990 "Von einer Welt zu'r Andern", Kunst von Aussenseitern im Dialog, Hrsg. von Roman Buxbaum und Pablo Stähli, mit Texten von Roman Buxbaum, Harald Szeemann, Klaus Honnef, u.a., DuMont Buchverlag, Köln 1987 Künstler aus Königfelden, Katalog mit Texten von Roman Buxbaum, Fritz Gnirss und Beat Wismer



*Mit herzlichem Dank an alle, die bei der Entstehung der Arbeiten, Ausstellungen und dieses Katalogbuches mitgeholfen haben, insbesondere an*

Bernd Steininger  
 Stefan Schmäh  
 Erik Mosel  
 Andrea Tschechow  
 Heinz Waser  
 Eduard Jenny  
 Imre Kovats  
 Hans Bollier  
 Walter Stehrenberger  
 Hannes Speidel  
 Daniel Brachtl

#### **Impressum:**

*Copyright: Vexer Verlag St. Gallen und die Autoren, 1993*

*Auflage: 1500 Exemplare*

*Edition: 30 nummerierte und signierte Vorzugsexemplare in einer Kasette mit einem Multiple von Roman Buxbaum*

*Lithographie: Reprodienst Bernd Steininger GmbH, 8000 München 2*

*Satz und Belichtung: Schmäh Offset + Repro AG, Oberehrendingen*

*Grafik: Erik Mosel, Andrea Tschechow und Roman Buxbaum*

*Druck: Sellier Druck GmbH, Freising*

*Buchbinderische Beratung: Walter Stehrenberger, Baden*

*Buchbinderische Arbeiten: Book servis, M. Vitovec, Praha*

*Fotos: Wilfried Petzi (S. 69), Vladimir Goralcik (S. 60), Antoine Bugmann (S. 72/73 und 75), übrige Fotos von Roman Buxbaum*

*Korekturen: Regine Helbling*

*Den Text von Giovanni Papini (S. 38 - 39) hat Lubomir Pergler aus dem Buch Gog, Vallecchi Editore Firenze 1931, für dieses Katalogbuch erstmals ins Deutsche übersetzt.*

*Der Abdruck des Textes von James Joyce erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Taschenbuchverlages aus James Joyce, Ulysses, Band I, dtv, S. 205 - 207*

ISBN 3 909090 13 3

