

WI(E)DERHOLUNG

Werner Hofmeister und Hubert Matt

WI(E)DERHOLUNG ALS VERSCHIEBUNG UND ÜBERSETZUNG. ÜBER EIN VERFAHREN BEI WERNER HOFMEISTER.

Hubert Matt, Ende 2016

„Sind Spuren also die Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus Nichtsinn?“

(Sybille Krämer)¹

Bei einem Symposium in Hüttenberg im Jahr 1997 haben wir zum Thema „Wiederholung“ gearbeitet². Im Wort haben wir damals das e in Klammer gesetzt und damit das Paar *Wiederholung* und *Widerholung* eröffnet. An dieser Konstellation arbeite ich am Beispiel des Verfahrens *Werner Hofmeister* weiter. Ich könnte jetzt ausholen, die Idee der Innovation (die sich ständig wiederholt) oder die Wiederholung im Buddhismus, etwa bei den Sandmandalas, zu reflektieren, möchte aber lieber gleich in das Verfahren von Werner Hofmeister einsteigen. Das Verfahren eines Künstlers ist seine Geste. Ich knüpfe mit diesem Begriff an jenem von Vilém Flusser an: „Die Geste des Fotografierens, die eine Bewegung der Posi-

¹**Sybille Krämer:** Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, In: Sybille Krämer u. a. (Hg): Spur, Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main, 2007, Seite 13.

²**Hubert Matt (Hg.):** Heft Fünf, Wi(e)derholung, Über ein Symposium in Hüttenberg bzw. Knappenberg bzw. Heft, Wien, 1997.



tionssuche ist und eine innere wie äußere Spannung enthüllt, welche die Suche vorantreibt – diese Geste ist die Bewegung des Zweifels. Die Geste des Fotografen unter diesem Aspekt zu beobachten, heißt der Entfaltung des methodischen Zweifels zuzusehen. Und dieser ist die philosophische Geste par excellence.”³ Seine – des Hofmeisters Geste (die es zu erforschen gilt) – ist ein Verfahren in einem doppelten Sinn des Wortes. Ein mehrdeutiges Verfahren, ein Verfahren der Mehrdeutigkeit. Seine Quelle ist zweifach: Gegebenes und Erfundenes (gefunden im Akt der Transformation des Gegebenen). Die Wiederholung als Wiederholung ist (s)eine Strategie. Hofmeisters Arbeit in einem Text wiederkehren zu lassen, bedeutet, zu versuchen, eine Operation zu beschreiben, eine Operation der Übersetzung. Wiederholung ist nur scheinbar der Zug, das Gleiche als Gleiches zu erarbeiten, es ist vielmehr der Versuch, ein Echo des Selben im Anderen als anderes Selbst zu erreichen. Walter Benjamins Versuch über das Problem des Übersetzens lässt hier grüßen. „Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Wiederhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.“⁴ Im hier beschriebenen Verfahren lässt der Künstler das Echo in den Sprachen des Materials und der Medientechnik hören. Übersetzung und Wiederholung werden hier als künstlerisches Verfahren von Hofmeister beschrieben.

³**Vilém Flusser:** Gesten, Versuch einer Phänomenologie, Bollmann Verlag, Düsseldorf, 1991, Seite 139.

⁴**Walter Benjamin:** Die Aufgabe des Übersetzers, In: Walter Benjamin, Illuminationen, Ausgewählte Schriften 1, Berlin 1977, Seite 57.



Schon wieder drängt sich aber ein Wortspiel auf – schon interessant, dass unsere Sprache von solchen Gedankenanstößen völlig durchsetzt ist (dass etwas etwas anderes sein kann, ist die Voraussetzung eines Zeichens, insofern kann auch jedes Zeichen wiederum etwas anderes sein, Zeichen konstituieren sich in der Mehrdeutigkeit) – das „Verfahren“ deutet gleichsam ein Doppelspiel an: eine geordnete Abwicklung einerseits und das Scheitern eines zielstrebigem Vorgehens andererseits. Wer sich verfahren will, muss auf ein Ziel hinsteuern (Der Mehrdeutigkeit als Grund von Zeichen korrespondiert der Wille zur Eindeutigkeit als Bedingung von Zeichen). So paradox es klingen mag: Wer wirklich gewinnen will, muss sein Ziel so ansteuern, dass er/sie sich verfährt, also scheitert am Ziel und gewinnt am Leben (gelingt dies nicht, schlägt Kultur in Natur – Ideologie – um). In der Theorie der Fotografie bei Roland Barthes („Die helle Kammer“) gibt es zwei zentrale Begriffe - „Studium“ und „Punktum“. Das Punktum macht die Fotografie zu einem berührenden Ereignis, es resultiert aus dem, was dem Fotografen entgangen ist, entgangen an Kontrolle. Es scheint mir ein Begriff zu sein, auf welchen der doppelzüngige Begriff des Verfahrens abzielt. „Das Punktum einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet), trifft.“⁵ So wie die Fotografie auf das „Reale“ als „Vorbild“ angewiesen ist, ist das Verfahren bei Hofmeister auf die Vorhandenheit, das Gegebene angewiesen, er arbeitet gewissermaßen nicht AUS der Phantasie, er arbeitet AN der Phantasie, an der

⁵Roland Barthes: Die helle Kammer; Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main, 1985 [Paris, 1980], Seite 36.



Durchbrechung der Phantasmen, am Ereignis der Zeichen. DesignerInnen arbeiten an der Bedeutung von Zeichen, nicht am Ereignis.

Gibt es ein Verfahren, welches das Verfahren zulässt? Also ein Verfahren mit einer freundlichen Geste Fehlern gegenüber, ja dem Ziel, diese Fehler sogar zu provozieren? Also ein Verfahren, das versucht, Gleiches hervorzubringen und gerade dabei das Neue evoziert? Im Verfahren von Hofmeister spreche ich von intermedialen Vorgängen. Intermediale Vorgänge sind Übertragungen in andere Medien, etwa eine Stempelform, vergrößert als reproduzierbares Bild, zu produzieren. Hofmeisters Urakt gleichsam – er entsteht erst nach einer Reihe anderer Arbeiten – ist der Akt, den Schriftzug „Meine Quelle“ aus dem Versandhauskatalog gleichnamiger Firma buchstäblich wörtlich zu nehmen. „Ich nehme Euch beim Wort“, sagt er. Hofmeisters Quelle liegt nicht in einer spezifischen künstlerischen oder spirituellen Erfahrung, nicht in der Natur (der Dinge), sie ist das Gegebene, das Vorhandene. Seine Geste als Künstler ist die Wahrnehmung des Gegebenen, das „Beim-Wort-Nehmen“ der Aussage. Das Q wird fortan zum Leitmotiv der künstlerischen Arbeiten, zum Q kommen noch weitere Zeichen dazu, sparsam, aber stetig.

Hofmeisters Geste der Wi(e)derholung besteht zumindest aus drei Akten:

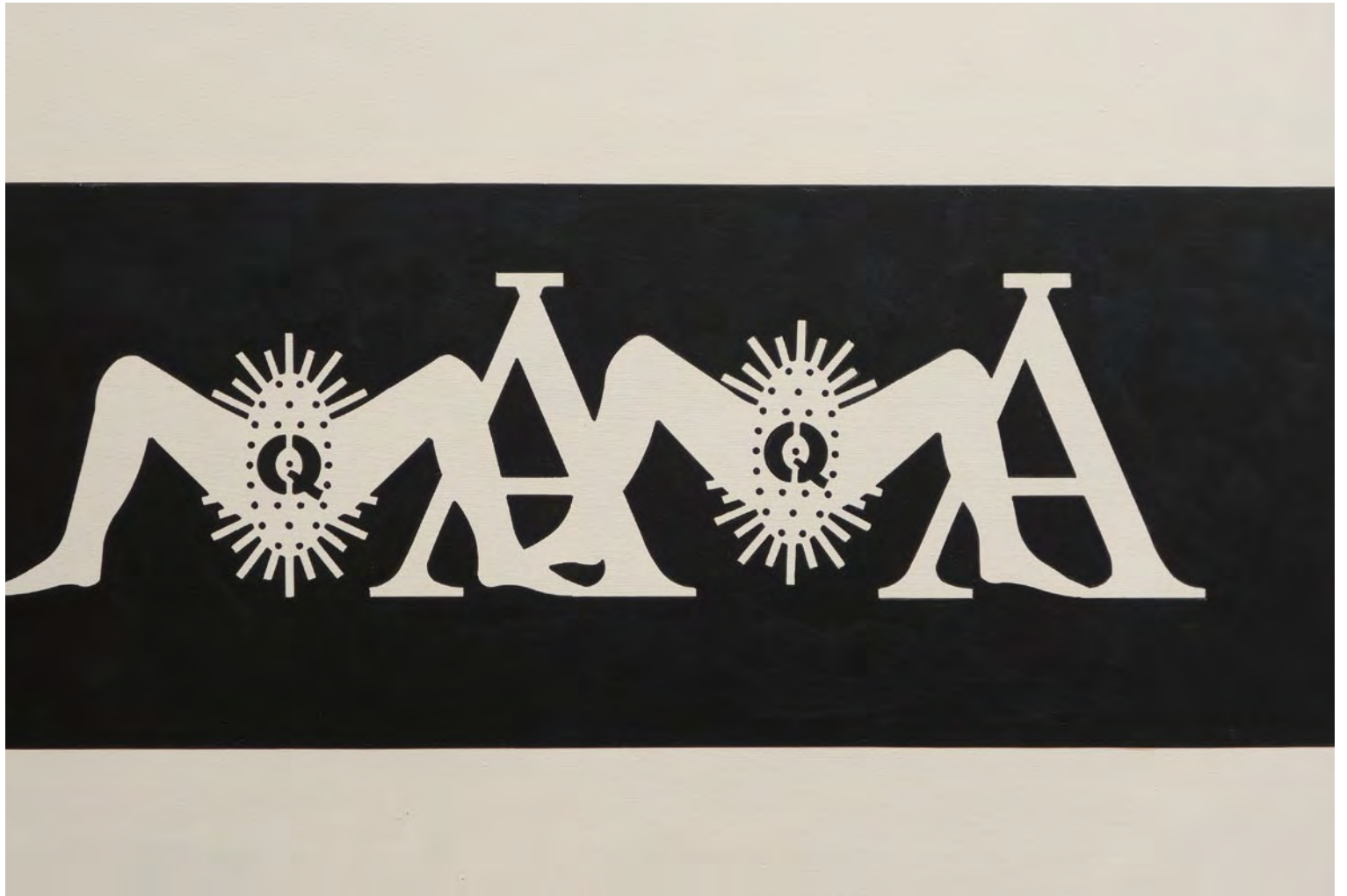
(1) Das Repertoire der Zeichen auswählen, erstellen oder definieren.



- (2) Die Kombination und (oder) serielle Anordnung der Zeichen.
- (3) Die Umsetzung der Zeichen in unterschiedlichen Kontexten, Medien oder Materialitäten.

Diese drei Akte sind auch in der „gewöhnlichen“ Zeichenpraxis vorhanden, die Chronologie ist aber nur eine scheinbare zeitlich klare Abfolge, es ist ein Hin-und-Her, eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Hofmeister führt – in einem begrenzten Repertoire – Sprache (Bild) selbst vor, er ist aber kein Semiotiker, spricht jemand, der eine Theorie der Zeichen versucht. Er ist ein Künstler, er lässt die Semiose, spricht: das Ereignis der Zeichenwerdung und Zeichenverschiebung erfahrbar, spürbar werden. Er schreibt keinen Text über Zeichen. Er arbeitet nicht über Transformation, Verschiebung und Re-Kombination, er arbeitet mit ihnen. Er zeigt die Arbeit. Er erstellt keine Botschaften oder Informationen, ist aber – was noch auszuführen ist – dennoch narrativ. Er führt gleichsam vor, was tagtäglich geschieht und uns entgeht. Er arbeitet im Modus des Bildes, der Bildlichkeit der Textzeichen und der Textualität der Bildzeichen; insofern ist er näher am Hieroglyphischen und Diagrammatischen. Er arbeitet aber auch mit Textualität, er erstellt Wörter, bzw. aus Bildzeichen werden in der Kombination mit anderen Zeichen (zumeist Buchstaben) Buchstaben, so etwa werden die gespreizten Beine mit Vulva (bzw. mit der Monstranz) zu einem M (in der Kombination von MaMa⁶). Er löst die Zeichen aus ihren Verwendungszusammenhängen (ihrer scheinbar reinen Funktionalität) und überführt sie ins Mythologische – oder: überführt sie als Mytholo-

⁶Das Wort **MAMA** gibt es auch an der Autobahn als große Wortsulptur. Hofmeister stammelt Sprache, geht zurück auf die ersten Worte, die ersten Zeichen. Die Strategien von DADA werden in einer – völlig neuen – Form bei Hofmeister im Wort MAMA erneut aufgenommen, aber wiederholt (sich!) und nicht wiederholt.



gisches. Insofern zeigt er zweierlei: den Mythos im Logos und zugleich den Logos (sprich die Gesetzmäßigkeit, die Ratio) im Mythos. Die bildhaften Logos der Marken lassen die Hieroglyphen (die bildstarken Zeichen) nach der rationalen Konstruiertheit der Zeichen (den reinen – konstruierten – Buchstaben, deren Bildlichkeit und Spur sehr diszipliniert ist) wieder auftauchen⁷, gleichsam als Hybride (etwa Logos oder Markenzeichen) im Sinne von Bruno Latour als Mischwesen, die ihren Status allerdings verdrängen. Hofmeisters Hybride – ich werde den Begriff dann erneut verwenden – sind allerdings selbstbewusster Natur, arbeiten gegen die Verdrängung der Durchmischung. Krämer bringt den Begriff der „Spur“ in den Diskurs ein, später werde ich darauf zurückkommen. „Und es ist die Materialität des Mediums, welche die Grundlage abgibt für diesen ‚Überschuss‘ an Sinn, für diesen ‚Mehrwert‘ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist. Kraft ihrer medialen Materialität sagen die Zeichen mehr, als ihre Benutzer damit jeweils meinen.“⁸ Materialwechsel und Technikwechsel erlauben es, Spuren entstehen zu lassen. Also ist es zumindest eine dreifache Ent-Disziplinierung, die Hofmeister vornimmt: Lösung der Zeichen aus ihren zugewiesenen Bereichen, Steigerung der Spuren bzw. Zulassung eines unkontrollierbaren Überschusses durch das Material der Zeichen und Entgrenzung der Unterscheidung von Text und Bild (als Betonung der Bildhaftigkeit der Textzeichen etwa und Textualisierung der Bildzeichen).

⁷Verwiesen sei hier auf: **Aleida Assmann**: Im Dickicht der Zeichen, Berlin, 2015.

⁸**Sybille Krämer**: Das Medium als Spur und Apparat, In: S. Krämer: Medien, Computer, Realität; Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, Seite 79.



Gehen wir die anfangs erwähnten drei Akte der Reihe nach durch. Der Schwerpunkt des Textes liegt auf Akt (3), der intermedialen Verschiebung, dem materiellen Verfahren.

(1) DAS REPERTOIRE DER ZEICHEN. ZEICHEN WÄHLEN, BESTIMMEN, DEFINIEREN.

Aus welchen Setzkästen (Satz- und Bildkästen⁹) entnimmt Hofmeister seine Zeichen? Aus verschiedenen, damit führt er zusammen, was sonst getrennt und losgelöst auftritt, als wäre es etwas ganz Anderes. Er de-diszipliniert die Zeichen, löst die Rubriken auf – ganz, als würde er den Anweisungen von Bruno Latour folgen, die Rubriken zu vermischen, die tagtäglich sich wiederholen. „Wenn die Lektüre der Tageszeitung das Gebet des modernen Menschen ist, dann betet heute bei der Lektüre dieses Gemenge ein sehr seltsamer Mensch. Die ganze Kultur und die ganze Natur werden hier Tag für Tag neu zusammengebaut. Und dennoch scheint niemand sich daran zu stoßen. Die Seiten Wirtschaft, Politik, Wissenschaft, Literatur, Kultur, Religion, Vermischtes bilden nach wie vor die Rubriken, so als wäre nichts gewesen. Das winzigste Aids-virus bringt uns vom Geschlecht zum Unbewussten, von dort nach Afrika, zu Zellkulturen, zur DNS, nach San Francisco. Aber Analytiker, Denker, Journalisten und Entscheidungsträger zerschneiden das feine Netz, das der Virus zeichnet. Übrig bleiben nur säuberlich getrennte Schubladen: Wissenschaft, Ökonomie, soziale Vorstellungen, vermischte Nachrichten,

⁹Die Anspielung auf das Kastenwesen ist hier bewusst gesetzt, es sind gleichsam die nicht zu überschreitenden Rubriken (ähnlich wie bei Latour).



Mitleid, Sex.“¹⁰ Hofmeister arbeitet dieser Teilung entgegen. Letztlich sind es zumeist Markenzeichen (also Zeichen, die kondensiert ganze Erzählungen und Identitätsangebote enthalten), welche Hofmeister in sein Repertoire übernimmt, abwandelt oder kombiniert. Prototypisch dafür steht das „Registered Trade Mark“-Zeichen, das R im Kreis®, kombiniert mit dem „I“, welches für „Information“ steht und dem „H“, welches für „Haltestelle“ steht. Es sind also einzelne Buchstaben, welche in ihrer Ausdrucksform eine feste Bedeutung im Gebrauch haben. Beim „Registered Trade Mark“-Zeichen sind es die Umkreisung und Hochstellung, beim „I“ und „H“ die jeweilige Typografie, verstärkt durch die Platzierung auf einer Scheibe (einem Schild). Wäre das H auf einem rechteckigen Schild, wäre es das Zeichen für „Krankenhaus“. Der Zeichenträger ist also – in seiner Form und seinem Material – entscheidend für die Bedeutung des Zeichens. Diese Relevanz von Form/Material als „Bühne“ für die Zeichen wird in der Semiotik zumeist völlig unterschätzt. Ein Parkverbots-Schild auf Karton wird niemals so ernst genommen wie etwa eines aus Email. In der Kombination von IHR bildet Hofmeister ein Wort, welches den Betrachter selbst anspricht und gleichzeitig an das Christusmonogramm IHS denken lässt (Ich habe es zumindest immer so gesehen). Hier geht es aber noch um die einzelnen Zeichen, nicht um deren Kombination, also um das I, das H und das R.

Das Zeichen für „Gasmaske“ oder für „atomare Gefahr“ erinnert alle Gefahrenzeichen, der mehrbeinige Hund, die Mu-

¹⁰**Bruno Latour:** Wir sind eigentlich nie modern gewesen; Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main, 2008, S. 8.



schel und der LKW erinnern Mobilität, Krone und Monstranz (mit eingeschriebenem Q) weltliche, religiöse und künstlerische Macht, Gabel- und Messer-Mahlzeiten, gespreizte Beine und die stets wiederkehrende Vulva-Sexualität. Waffen, Raketen, Türme: als wäre es ein ABC der Welt. Die Schweine (Eber aus Eberstein?) und die Hähne (der Verrat?) Lokalisierungen, Sagengestalten, Glücks- und Angstzeichen? Ist das quadratische oder kreisrunde Gesicht Urform des mythischen bzw. logozentrischen Menschen? Hofmeister schreibt oft gleichsam doppelt: das „Wort“ der Neuaufstellung und die vorhandene Bedeutung der Elemente – wobei er oft die Bildzeichen wieder zu Textzeichen macht. Etwa auch in dem Wort SEX. Das S ist das Dollarzeichen, das E das Eurozeichen und das X das Bildzeichen für Gasthaus, gekreuzt: Messer und Gabel. Wir könnten von Kreuzungen sprechen, ähnlich wie im Gartenbau. Damit treibt er die Zeichen weiter.

Hofmeister übernimmt Zeichen aus der Welt der Kommunikation und Werbung. Einige muss er in ihrer gebräuchlichen Form (Typografie) übernehmen, andere kann er abwandeln. Zeichenformen sind also nicht immer frei in ihrer Form, weil die Form selbst – als ikonische – die Bedeutung (im Gebrauch) festgelegt hat. Wir haben hier also die erste Unterscheidung von „Wiederholung“ und „Widerholung“. Die Monstranz etwa ist ganz von ihm angeeignet mit dem Q und letztlich mehr schon ein Zeichen aus dem Feld „Hofmeister“ und nicht mehr so sehr aus dem Feld „Religion“. Der Hund hat plötzlich sie-

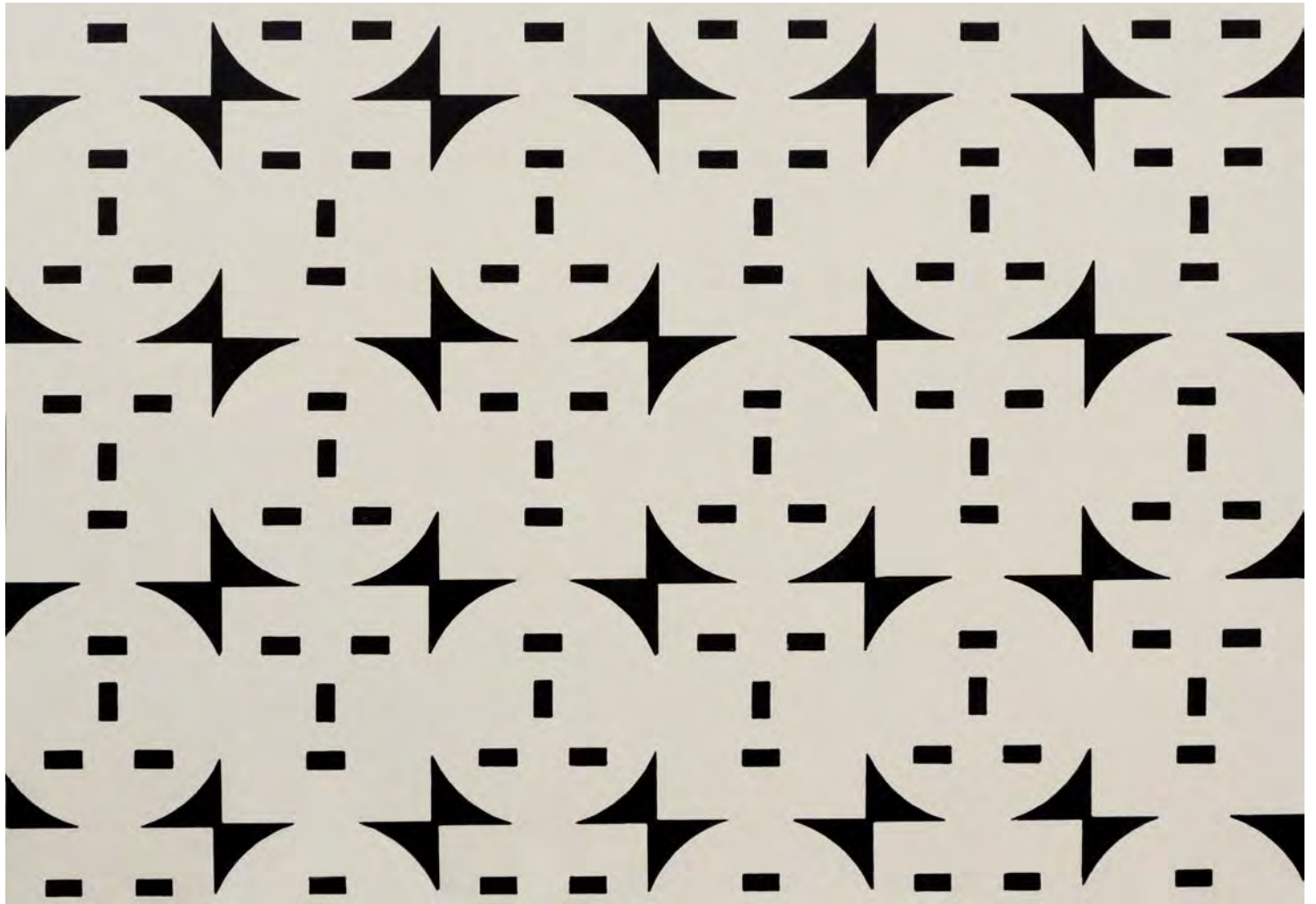


ben Beine und nicht sechs. Der Taucher mit Flagge entstammt gänzlich dem Repertoire des Künstlers – als Quellensucher, wenngleich er natürlich auch der Kultur der Heiligen angehört. Er reiht aber auch eigene Zeichenerfindungen in den Setzkasten der geläufigen ikonischen Markenzeichen bzw. Informationszeichen ein.

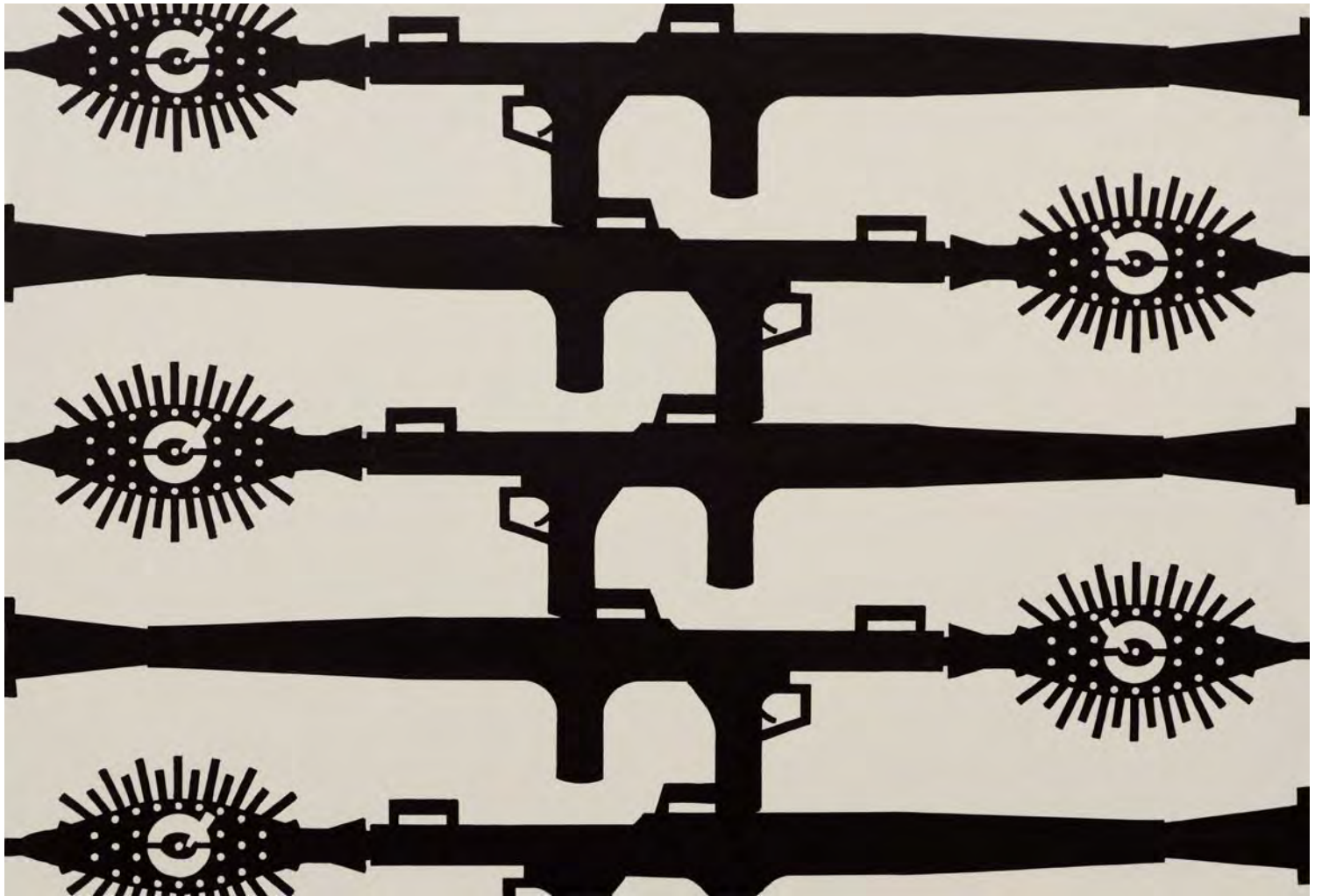
(2) DIE KOMBINATION UND SERIELLE ANORDNUNG DER ZEICHEN. HERDEN UND HYBRIDE.

Auch hier drei Akte, drei Fälle (Deklinationen): Isolation und Einzelpräsentation der Zeichen und zwei Möglichkeiten der Kombinatorik. Die Zusammensetzung von verschiedenen – zuvor isolierten – Zeichen ist ein Fall der Satzbildung, der Bildwerdung. Der zweite Fall ist die Häufung der Zeichen auf einer Fläche (oder auf einer „Werkbank“ als metallene Zeichen), wir könnten in diesem Fall von einer Herdenbildung sprechen und einer *Hybridbildung* im ersten Fall. Welche Hybride werden erzeugt, welche Herden gebildet und was bedeutet oder zeigt diese Herdenbildung? Während die Hybridbildung die Zeichen dem Bild nähert, nähert die Herdenbildung sie dem Text und dem Ornament. Die Anordnungen erinnern an jene in Kathedralen, wo Hunde und andere Figuren Türrahmen, Wasserspeier oder Säulen umranken, zur Abwehr und zur Einladung. Tarnung und Präsentation als die zwei Grundmuster semiotischer Verfahren, wir kennen sie bereits aus dem Tierreich.

Zu den Hybriden. Auch hier mehrere Verfahren. Menschliche

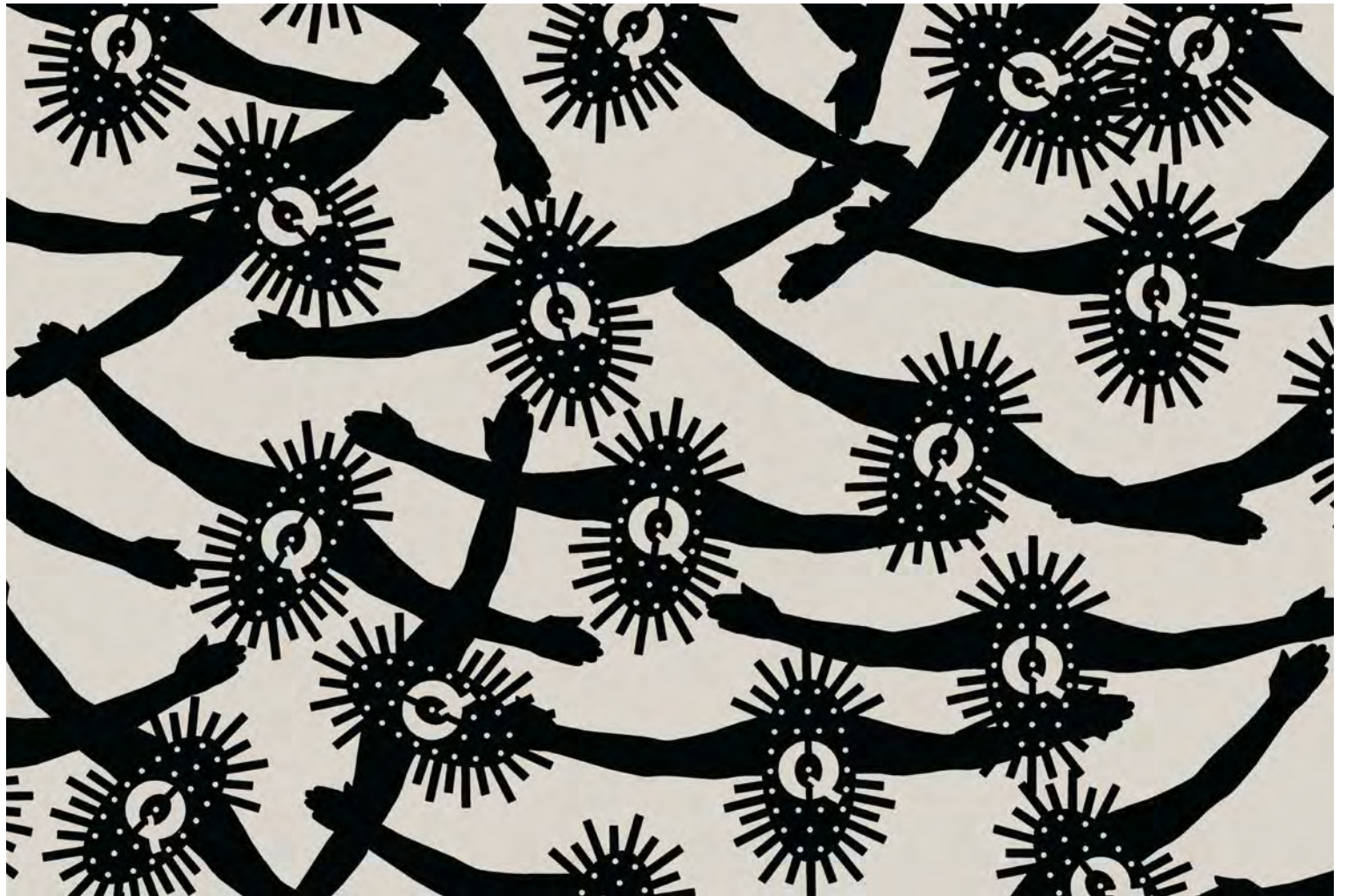


Figur und Monstranz, eine funktionale Kombination, Mensch trägt Monstranz, transportiert sie, vergleichbar mit der Zusammenstellung von LKW und Monstranz, wir können auch von einer Satzbildung sprechen. Hahn bzw. Schwein mit Monstranz, eine markierende Kombination, gezeichnet, ausgezeichnet, erhöht. Marke als Branding, dasselbe bei dem Wort JA. Monstranz verdoppelt (wiederholt) und mit Braue versehen, unwillkürlich wird aus den zwei Monstranzen ein Augenpaar, ebenso die schon genannte Zusammenstellung der gespreizten Beine mit Vulva und dem Buchstaben A. Sprechen wir von einer wortbildenden bzw. zeichenbildenden Kombination. Zeichenbildung, Satzbildung und Auszeichnung als drei Verfahren der Hybridisierung. Kommen wir zur vierten Verfahrensweise – eine vollständige Erfassung ist weder angestrebt noch möglich. Hier ist der Begriff „Hybridbildung“ wohl am passendsten. Die Gebilde sind eigenartig, fremd, beinahe surreal. Fall Eins: Siebenbeiniger Hund, Monstranz (am Maul – im „Vorbild“ ist dort eine Flamme) und Gasmasken – diesmal auf Scheibe, sprich Schild (also als Warnschild). Am rechten Rand: Eine Bordüre (Eine Anspielung auf die Herdenbildung als Ornament?) mit einem „Strichgesicht“, Augen, Nase und Mund, wie ein Code, wie eine Perforation. Fall Zwei: Bordüre oben, als Fries die Anordnung der „Strichgesichter“, Gasmasken auf Schild, Auge (gebildet aus Monstranz und Braue) und Muschel – bekannt als Logo einer Benzinmarke (wie der sechsbeinige Hund). Kein Wort, kein Satz, eher ein Bild, ein Traumgesicht. Eher eine Geschichte. Von Stärke, Heiligkeit



und Gefahr. Und dann sozusagen „Sonderfälle“ – Hofmeister entzieht sich jeder Kategorisierung seiner Arbeiten. Pistole, leere Monstranz (Vulva), Blitz(zeichen). Alle drei Zeichen sowohl als Positiv wie als Negativ realisiert. Der Blitz – das zeigt sich in der Konstellation „Gnade“ innerhalb der „Werkbänke“ – ist auch als N zu lesen. Die Verwendung der Zeichen als Matrixe, als Schablone, als Möglichkeit der Wiederholung wird hier direkt gezeigt. Warum aber bleiben die Scheiben in der Herde des singulären Atomwarnzeichens stumm, leer? Der ansonsten mittig platzierte Punkt im Zeichen wird von Hofmeister zwischen die Kreissegmente gestellt. Auf den leeren Scheiben erscheint als Negativbild die Figur des Engels. Ich benötige, um das zu sehen, den Hinweis des Künstlers. Ich gehe also davon aus, dass in diesem Text längst nicht alles beschrieben ist, geschweige denn von mir wahrgenommen worden ist. Die Kombination „Tiermensch“ und Q zeigt in ihrer Schreibweise bzw. Malweise ein Anklingen an urtümliches Bildmachen – in Höhlen etwa.

Weiter oben habe ich Hofmeisters Arbeit als Verfahren des Aufzeigens der Semiose bezeichnet, das bringt ihn in die Tradition der Konzeptkunst (also einer reflexiven Kunst – tautologisch ganz bei Joseph Kosuth etwa). Hier spätestens wäre eine solche Zuordnung der Verfahren – was ja nicht geschehen ist – zu revidieren. Hofmeister ist stets auch narrativ, erzählt also. Seine Narration ist aber keine Erzählung im klassischen Sinne, es ist die Beschränkung auf das Narrative selbst – ohne konkrete Geschichte. Er tut einerseits so, als würde er erzäh-



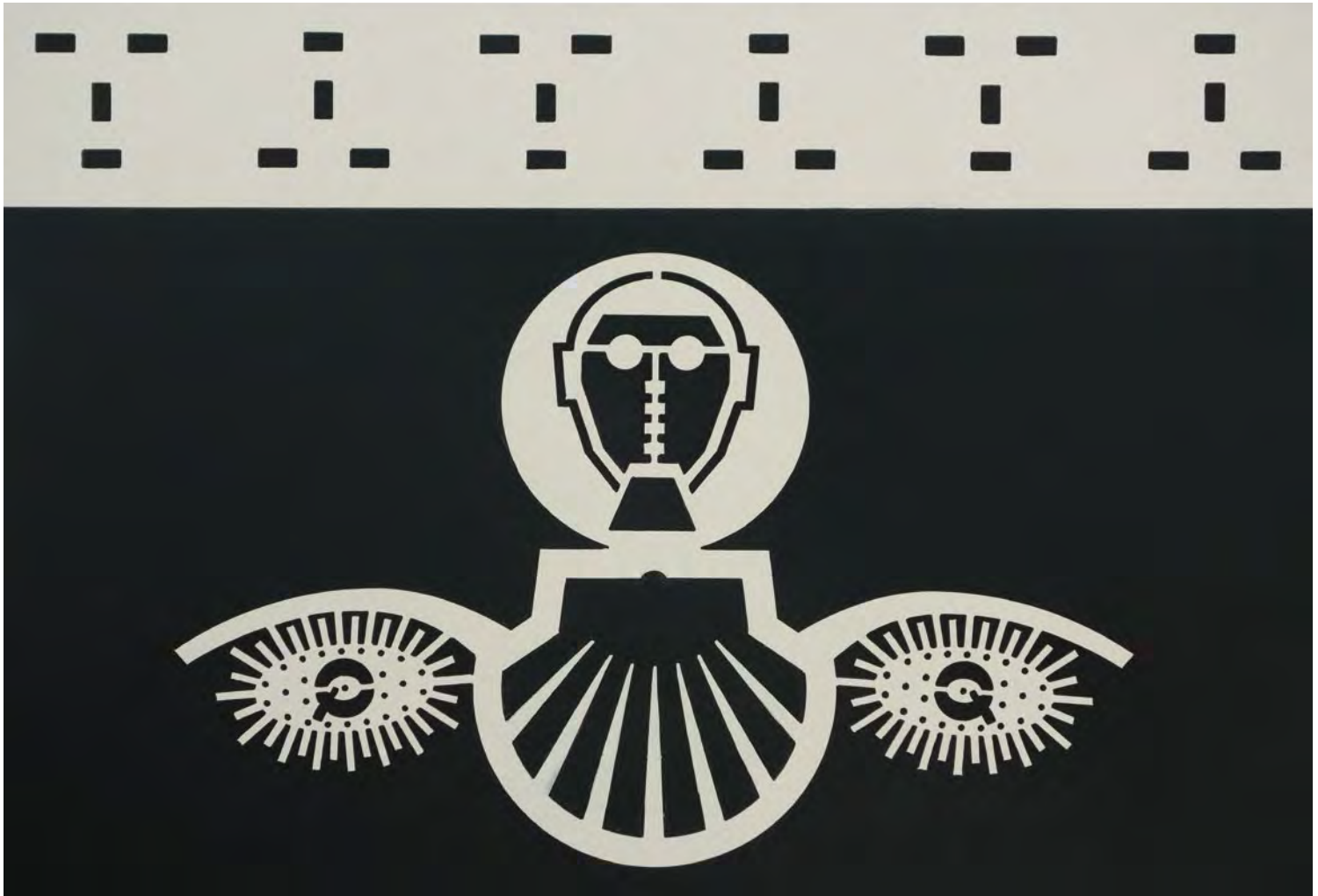
len – und tut es nicht, andererseits als würde er nicht erzählen, tut es aber. Das Bild, der Text, die Buchstaben, die Zeichen, das Erzählen werden in ihrer Ur-sprünglichen Weise gewissermaßen vorgeführt (wie ein Ballett, wie eine Dekonstruktion, wie ein Märchen etc). Die Versuchung liegt nahe, von einer privaten Mythologie bei ihm zu schreiben, wäre aber ebenso verfehlt wie die Zuschreibung rein analytischer Verfahren. Sind es Subjektivierungsverfahren? Vielleicht, was aber sind dann Subjektverfahren, was ist Aneignung, was Ich-Werdung? Sind es Verfahren, aus dem Gestammel heraus die Imitation der Umgebung zur eigenen Sprache zu bringen? Das MaMa von Hofmeister ist ein sich des Sexualaktes bewusstes Aussprechen des Wortes – kein naives Kinderwort mehr – ebenso das Wort PaPa (Das P als Penis mit Monstranz). Zeigt der Künstler hier einen Weg der Subjektbildung (eines Subjektes ohne Substanz – wie es Marcus Steinweg charakterisiert), der Mündigwerdung des sozialisierten, von Zeichen umgebenen und geprägten Ichs? Im Werden zum kleinen „ich“, das um seine Sterblichkeit und seinen Tod weiß¹¹. Es würde zu weit führen, hier detailliert diese Thematik auszuschreiben. Jedenfalls gleicht die Analyse von Hofmeister mehr einem psychoanalytischen Verfahren als einem theoretischen. Er massiert die Zeichen, bis sie aus ihrer Totenstarre wieder ins Erzählende, damit Eröffnende kommen können, ins Entfaltende. Er ist ein Entfalter.

Zu den Herdenbildungen. Auch hier gibt es Differenzierungen. Wenn Hofmeister unterschiedliche Türme (Minarett, Kirchturm,

¹¹Vgl. Christina von Braun: Nicht ich; Logik, Lüge, Libido, Berlin 2009.



Funkturm, Rakete, Pfeil und Obelisk) reiht, dann zeigt er die Parallelen von Zeichen in Form und Gehalt. Wir haben es mit analytischen Herdenbildungen zu tun. Wenn er die Messer/Gabel/Kombination – die wir aus dem Bereich der Gastronomieinformation kennen – zum Ornament vervielfältigt oder den Hahn buchstäblich als Herde auftreten lässt (wobei er gewöhnlich ja die Herde von Hühnern anführt), dann haben wir es mit synthetischen Herdenbildungen zu tun, es entsteht ein neues Bild in der Wiederholung. Die Herdenbildung der Hybride Schwein/Monstranz (das Schmutzige und das Reine) lässt an ein Vexierbild denken, zwischen den Schweinen erscheinen neue, irritierende Formen, Schwindel fällt einen an. Lesen wir die Herdenbildung des Zeichens & oder des Trade Marke-Zeichens auch als solchen Schwindel? Ist hier die Wiederholung eine Wiederholung in dem Sinne, dass durch die ständige Wiedergabe der Sinn gestört wird, zerstört wird? Können wir hier von einer auflösenden Herdenbildung sprechen? In den Herdenbildungen können auch die Hybride auftauchen, etwa die Gewehre mit den Monstranzen. Zeichen setzen Wiederholungen voraus, Reproduzierbarkeit (sie zerstört ihre Aura nicht, sie schafft sie erst). Diese Wiederholung (diese Treue) ist die Voraussetzung ihrer Abwandlung, ihrer ständigen neuen Belegung mit Sinn (Untreue – Wiederholung). Semiose ist ein ambivalenter Prozess, ein Vorgang der Ambivalenz selbst. Die Bildwerke selbst tauchen dann in Ausstellungen wiederum einzeln oder in Serien auf, Isolation und Herdenbildung werden unentwegt variiert und fortgesetzt. Die Bildtafeln – welche Ausgangspunkt

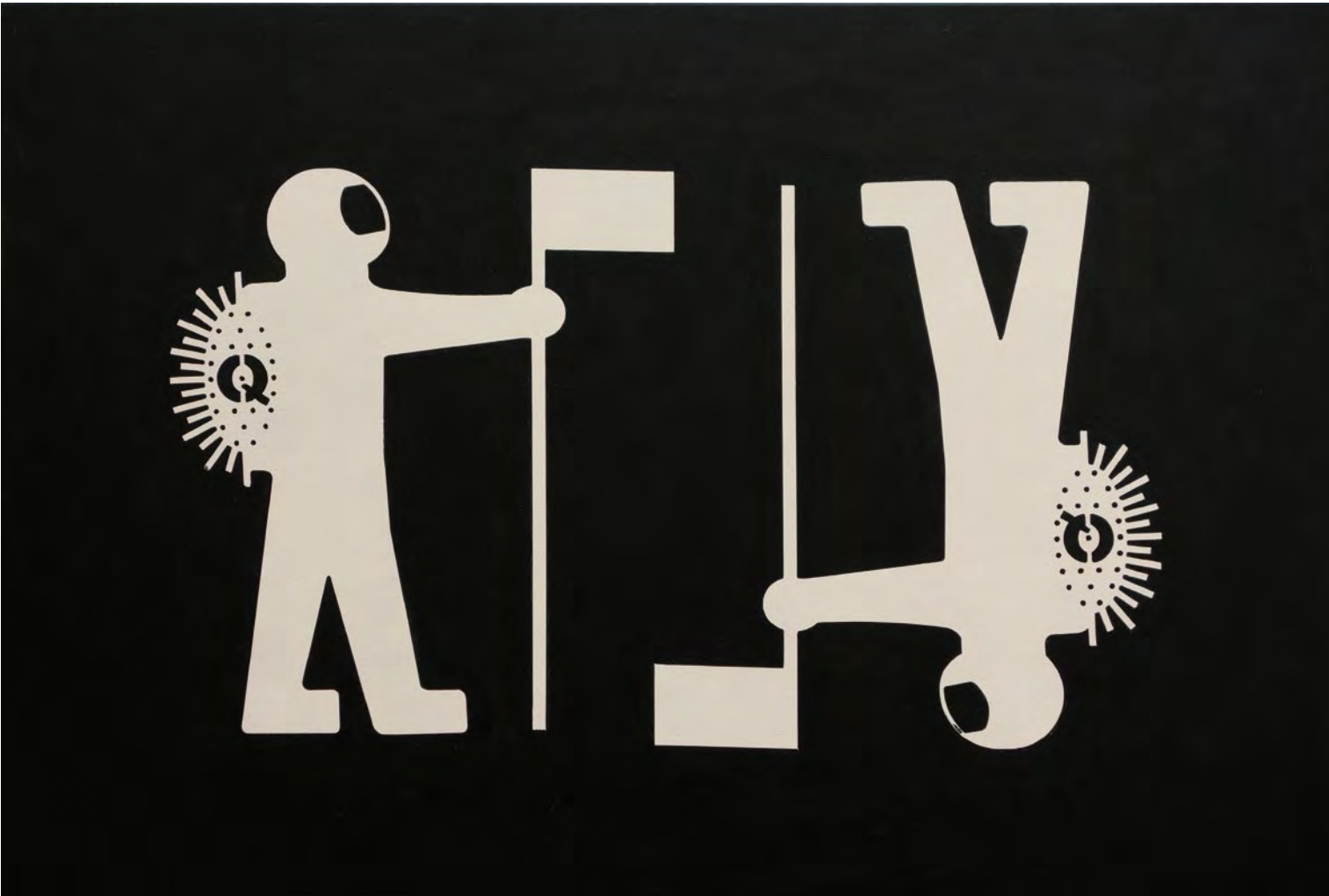


dieses Textes sind – sollen als großer Fries raumgreifend platziert werden, in je neuen Konstellationen.

(3) DIE UMSETZUNG DER ZEICHEN IN UNTERSCHIEDLICHEN KONTEXTEN, MEDIEN ODER MATERIALITÄTEN.

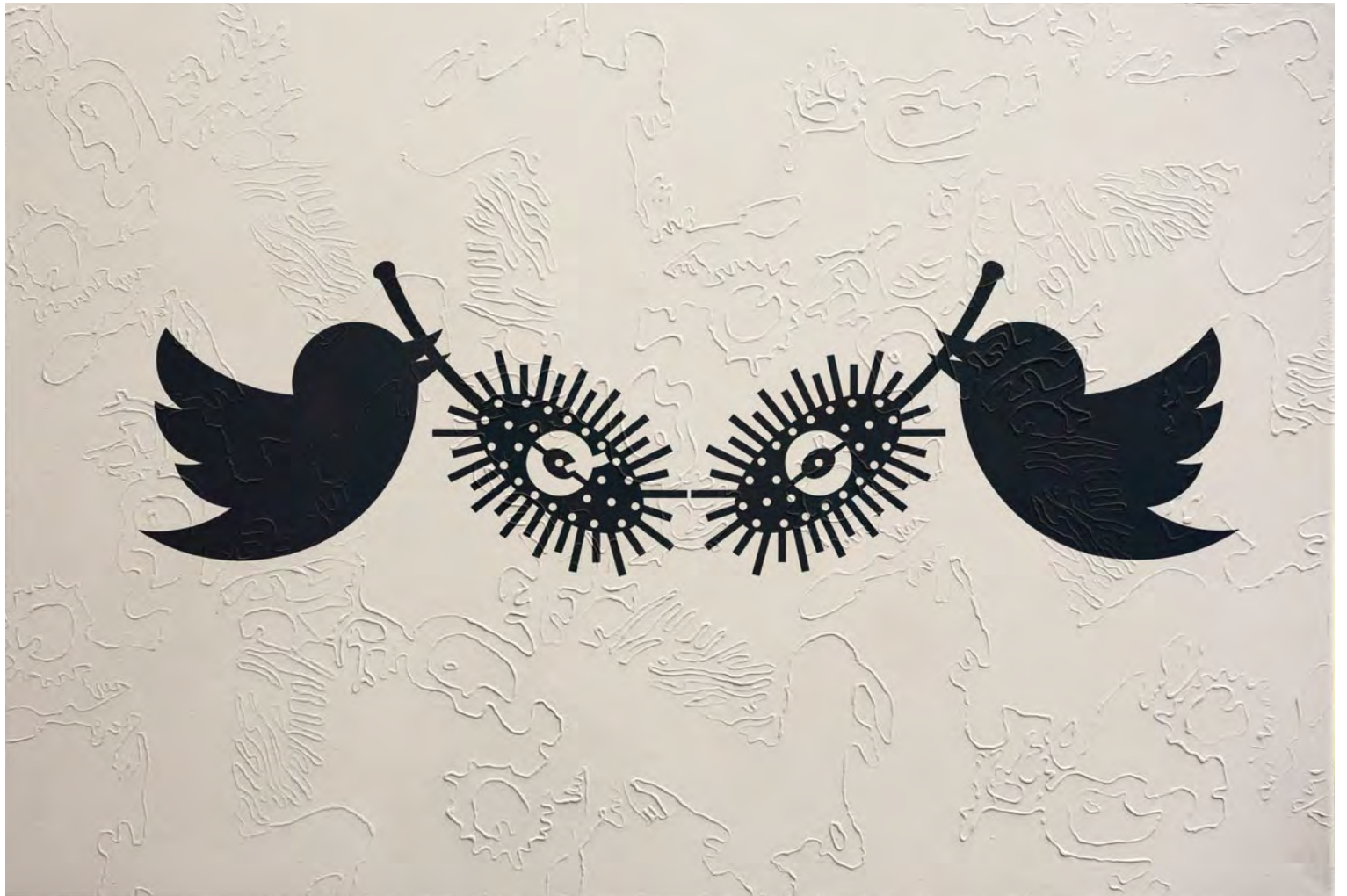
Hofmeisters Zeichen(kombinationen) tauchen in unterschiedlichen – technischen – Verfahren auf. Geschnitten aus Stahl (Kunsthaus Kärnten Mitte als Gebäude, als Wandbild oder Skulptur), mit Stempel auf Papier, Leinwand oder anderem Trägermaterial, als Schablone, mittels derer auf Leinwand übertragen und händisch nachgemalt wird. Die Formen wechseln zwischen Handzeichnung und digitaler Vektorisierung, zwischen maschineller oder handwerklicher Herstellung. Diesen Wechsel (Wildwechsel) gilt es, näher zu beleuchten. Das Selbe ist nicht das Selbe. Identität und Differenz als gegenseitige Bedingung. Materialität und Identität. Medien und Materialität der Zeichen. Stichworte in diesem zu eröffnenden Diskurs, jenem Diskurs, welchem hier textuell nachgegangen wird, dem Hofmeister bildnerisch nachgeht. Im aktuellen designtheoretischen Diskurs wird in diesem Zusammenhang auch von Postdigitalität gesprochen¹², gemeint ist zumeist ein Jenseits der Dichotomie von analogen und digitalen Verfahren. Ich spreche aber eigentlich lieber von „intermedialen Verfahren“, meine das Querens von Medien, Trägermedien, Herstellungsmedien oder Kommunikations- bzw. Präsentationsmedien. Die Querungen eröffnen die Gatter und Kasten. Dieses Verfahren bei Hofmeister basiert

¹²Der Begriff wurde von **Nicholas Negroponte** 1998 eingeführt. Vgl. <https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/>



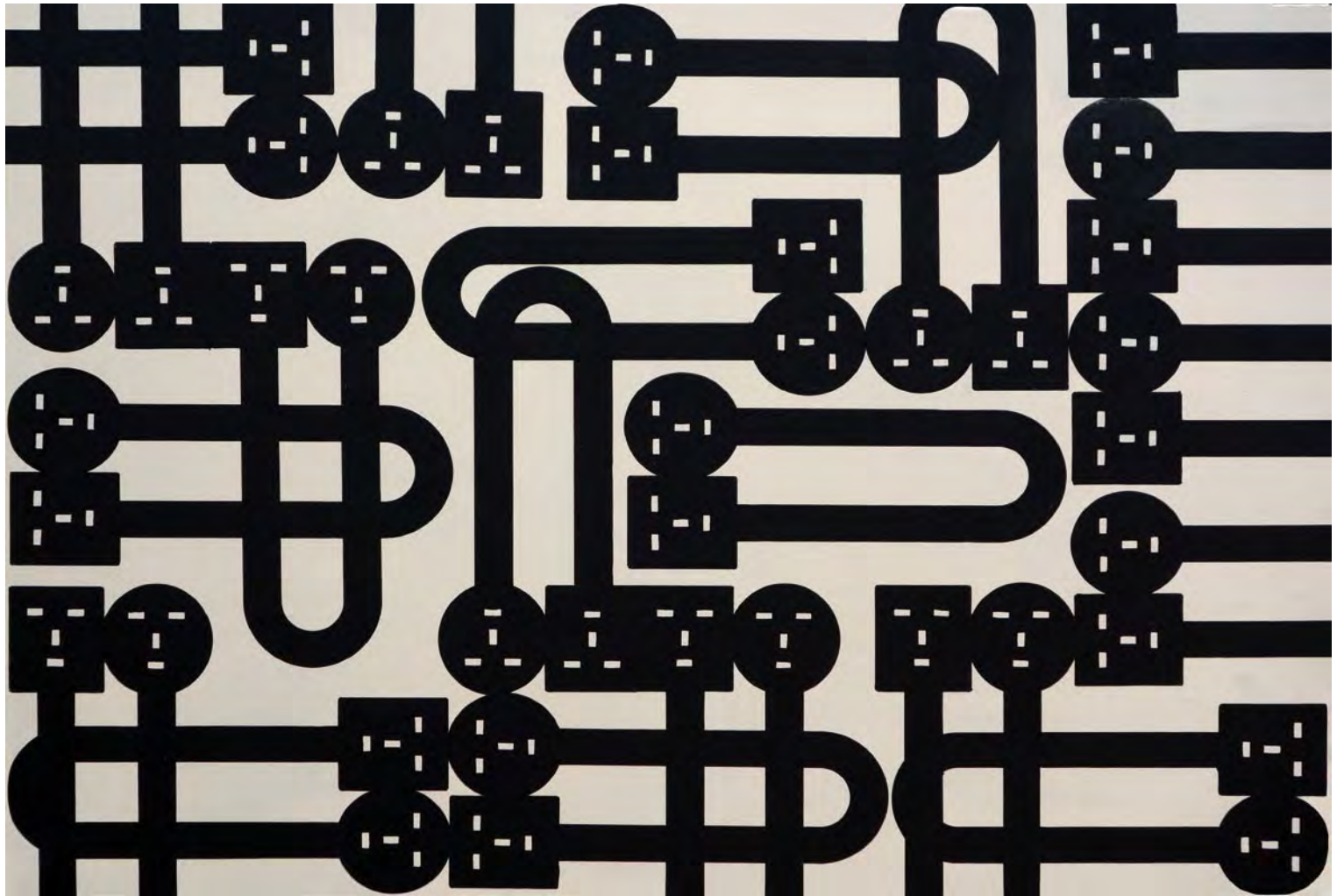
auf den zuvor beschriebenen Techniken, der Zeichenauswahl und der Zeichenbildung (Herden und Hybride). Um das Verfahren (im doppelten Sinne des Wortes) ins Laufen zu bringen sind einerseits Konstanz (etwa der Zeichen) und andererseits Transformation (der medialen Techniken etwa) erforderlich. Was sich zeigen soll, zeigt sich nur in der Gleichzeitigkeit von Treue und Abweichung. Hofmeisters Strategie bringt gerade jenen Akt in der Zeichengenese zum Vorschein – zum Erscheinen – der für gewöhnlich vernachlässigt wird, die Materialität von Zeichen und die materielle Herstellung von Zeichen, also die Technologie der Zeichenerstellung. Das gesamte Zeichenrepertoire, welches zur Anwendung kommt, wird zuerst als Zeichnung angeeignet, als Nachzeichnung, als Wi(e)-derholung. „So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt.“¹³ Schreibt Walter Benjamin in „Einbahnstraße“ und vergleicht das Abschreiben mit dem Gehen in einer Landschaft, nur so werde der Text bzw. die Landschaft tatsächlich erfahren und verstanden. Hofmeister schreibt zuerst die Zeichen, er bildet sie nicht ab, macht also keine Fotografien oder Collagen. Er verfährt in diesem Abzeichnen bzw. Nachzeichnen wie ein Archäologe, der die gefundenen Bruchstücke aus der Ausgrabung aufzeichnet. Es ist beinahe ein Staunen zu spüren über den Fund. Es mutet eher wie ein wissenschaftliches Vorgehen an, denn wie ein subjektivierend-künstlerisches, was er da macht. In die Hand nehmen, aus der Hand geben, in die Hand nehmen, übergeben, überlassen, alles in stetem Wechsel. Zeichen sind Übernah-

¹³Walter Benjamin: Einbahnstraße, Frankfurt am Main, 1955 [1928], Seite 16 f.



men, im Übergeben überlassen wir sie. Davor hat sich Platon so gefürchtet¹⁴ – fürchtet sich jede Philosophie eines inneren Kerns, der durch Erinnerung oder Innenschau erreicht werden soll – wenn es auch mehrerer Seelenwanderungen bedarf. Die Wanderungen bei Hofmeister sind solche des Wildwechsels, des Wildererwechsels, ganz antiplatonisch vielleicht. Er hat keine Angst vor der Manifestation, der Auflösung, der Streuung, ganz im Gegenteil, er nimmt sie an, treibt sie vorwärts, beschleunigt sie, übertreibt sie. Vielleicht ist das Erscheinen des Erscheinens als Aufleuchten eines Ur-sprungs zu haben, zu momentieren (Lassen Sie mich gerade dieses Wort erfinden! „Momentieren“ statt „Manifestieren“) – Momentieren statt Memorieren. Ur-sprung mit Bindestrich, nicht durchgestrichen wie das Sein bei Heidegger – was an der metaphysischen Geste radikal nichts ändert. Bindestrich als Trennungsstrich. Wie ist dieser Ursprung zu verstehen? Wie hängt er mit – einer zu Verschwinden drohenden – Medialität zusammen, einem Verschwinden in der Immersion der virtuellen Realität? Der Ur-sprung ist ein Abheben, die Abhebung selbst, die Distanz. Die Distanz ist das Erste, die Distanz zur Immersion – zum Eingetaucht-Sein in das, was wir „Wirklichkeit“ oder „Natur“ nennen. Ihr gerecht zu werden, bedeutet, immer wieder zu springen, abzuspringen, (sich) zu distanzieren. „Denn entweder lassen sich immersive Bilder aus technischen Gründen nicht verwirklichen, dann funktionieren sie schlicht und ergreifend nicht, oder sie funktionieren, dann läßt sich das Ergebnis nicht mehr als Bild ansprechen (...) Ein Bild muß, um ein Bild zu

¹⁴Platon setzt sich im Dialog „Phaidros“ mit der Problematik der Schrift und des Bildes gleichermaßen auseinander. Beide seien nur ein Schein von Erinnerung – etwas Künstliches –, keine wirkliche Erinnerung an die Ideen, kein wirkliches – nach innen gewandtes – Lernen. Die Schrift säe gewissermaßen die Zeichen ins Leere aus, jeder Missbrauch sei dadurch auch ermöglicht, keine Kontrolle des Autors der Rede mehr gegeben. Schrift und Bild seien etwas Totes. Jacques Derrida beschäftigt sich in seinem Buch „Dissemination“ (Wien, 1995 [Franz. 1972]) ausführlich mit diesem Thema. Ihm geht es ganz zentral auch um den Zusammenhang zwischen Mythos und Logos, der sich an dem Verhältnis zur Schrift zeigt. Es geht um die Frage der wahren oder falschen Wiederholung und um die Spur in diesem Verhältnis. Das kann hier weiter nicht ausgeführt werden. Ähnlichkeiten mit dem hier beschriebenen Verfahren seien aber ausdrücklich angemerkt.



sein, nicht-immersiv sein.“ schreibt Lambert Wiesing.¹⁵ Kommunikation (über Distanz) setzt Absetzung voraus. Setzt die Setzung eines anderen Körpers, eines Zeichenkörpers voraus. Die Differenz, die Relation, geht den Relata (dem Verbundenen) voraus. Sprache – als Bild- oder Textkörper – wi(e)derholt gewissermaßen den Schöpfungsakt. Nichts, eine Distanz, Etwas. Etwas, eine Distanz, etwas anderes. Treue und Untreue begleiten die Semiose. Die Untreue geht der Treue ebenso wenig voraus, wie die Treue der Untreue vorausgehen würde. Wie ist der Moment des Sprungs in die Zeichenwelt zu bringen? Nicht durch die Suche nach einem Urzeichen, nach einem wahren Zeichen, nach einem genuin künstlerischen Zeichen. Durch die Eintragung der Semiose, sprich: des Prozesses der Auf- und Einlösung in die Zeichen selbst, eben durch künstlerische Verfahren. Durch Gelingen und Misslingen zugleich. Durch Treue und Untreue.

Der Text muss nüchterner werden, er muss in seinem Galopp unterbrochen werden. Zurück zur Beschreibung der Fakten, der Arbeitsweise. Vorgefundenes Zeichen wird abgezeichnet. Die händische Wiederholung eines Zeichens wird am Computer vektorisiert. Die Vektorisierung dient der Erstellung eines Stempels, der Herstellung einer Schablone oder der Herstellung eines Werkstückes, in Stahl etwa. Mittels der Schablone wird das Zeichen auf eine Leinwand übertragen und von Hand dort ausgemalt. Das ausgemalte Zeichen wird digitalisiert und neu als – vergrößertes – Bild ausgedruckt, etwa als Plakat. Alle Vorgänge dienen der Wiederholung vorhandener

¹⁵Lambert Wiesing: Das Mich der Wahrnehmung; Eine Autopsie, Frankfurt am Main, 2009, Seite 212.

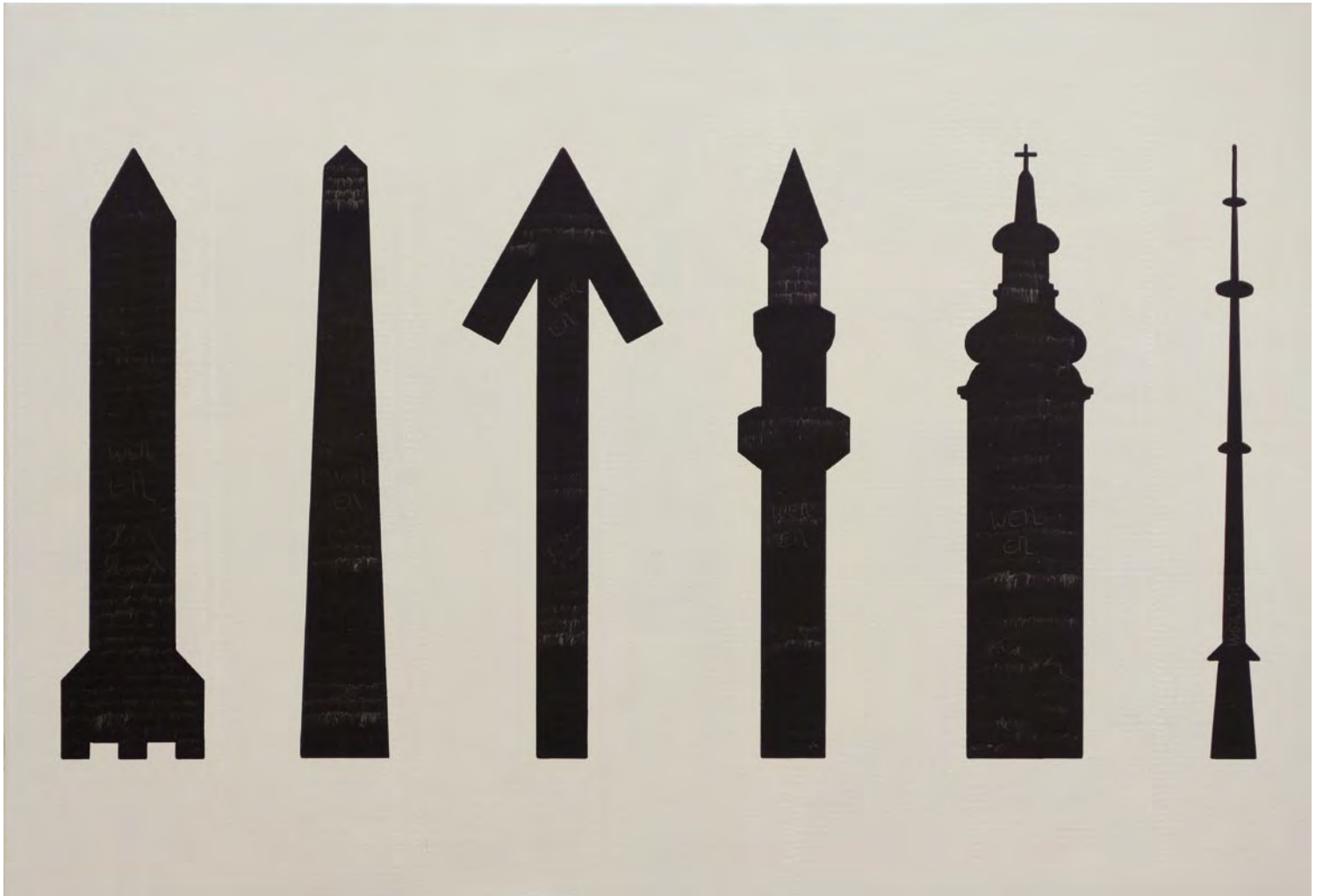


Zeichen. Dazwischen schleichen sich neue Zeichen (Hybride, Herden oder Neuzeichen) ein. Dazwischen schleichen sich Unreinheiten der Handhabung ein oder Genauigkeitsübertreibungen wegen den Anforderungen der Maschinensprache – die selbst ein Produkt von Perfektionsanforderungen ist. Gutenberg etwa ging es im Letterndruck um die absolute Treue in der Wiederholung der Buchstaben in der Bibel (die absolute Treue der Schrift gegenüber). „Sollte ein beliebiges Wort auf der ersten Seite eines Buches genauso geschrieben werden wie auf der letzten, so war ein Ähnlichkeitsideal in die Welt getreten, an dem das Blockdruckverfahren scheitern musste.“¹⁶ Also musste Gutenberg ein neues Verfahren, den Letternsatz, entwickeln, letztlich aus ästhetischen bzw. theologischen Gründen. Der Typ, die Typografie als hierarchisches Begriffsmodell setze sich gegenüber dem mittelalterlichen Denken in Exempeln durch, schreibt Giesecke¹⁷. Er bringt hier auch den Begriff der Taylorisierung ins Spiel¹⁸, der Schreiber selbst sollte durch eine Maschine ersetzt werden. Hier könnte breit diskutiert werden, wie die Moderne – die in diesem Fall mit einer „Apparatisierung“ der Schrift beginnt – an Stelle einer göttlichen oder natürlichen Identität die Identität der Reproduktion in Massenprodukten setzt. Die platonische Frage nach den Ideen wird durch matrizenhafte Reproduktion Desselben ersetzt, als neue Ontologie (der Industrialisierung, verbunden mit der kinematographischen Geste des Verschwindens des Einzelbildes gegenüber dem betäubenden, überschnellen Ablauf). Diese Überlegung wird aber als Andeutung belassen, sie führt

¹⁶**Michael Giesecke:** Der Buchdruck in der frühen Neuzeit; Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt am Main, 1998, Seite 141.

¹⁷**Vgl. Michael Giesecke:** Der Buchdruck in der frühen Neuzeit, Seite 145.

¹⁸**Vgl. Michael Giesecke:** Der Buchdruck in der frühen Neuzeit, Seite 136.

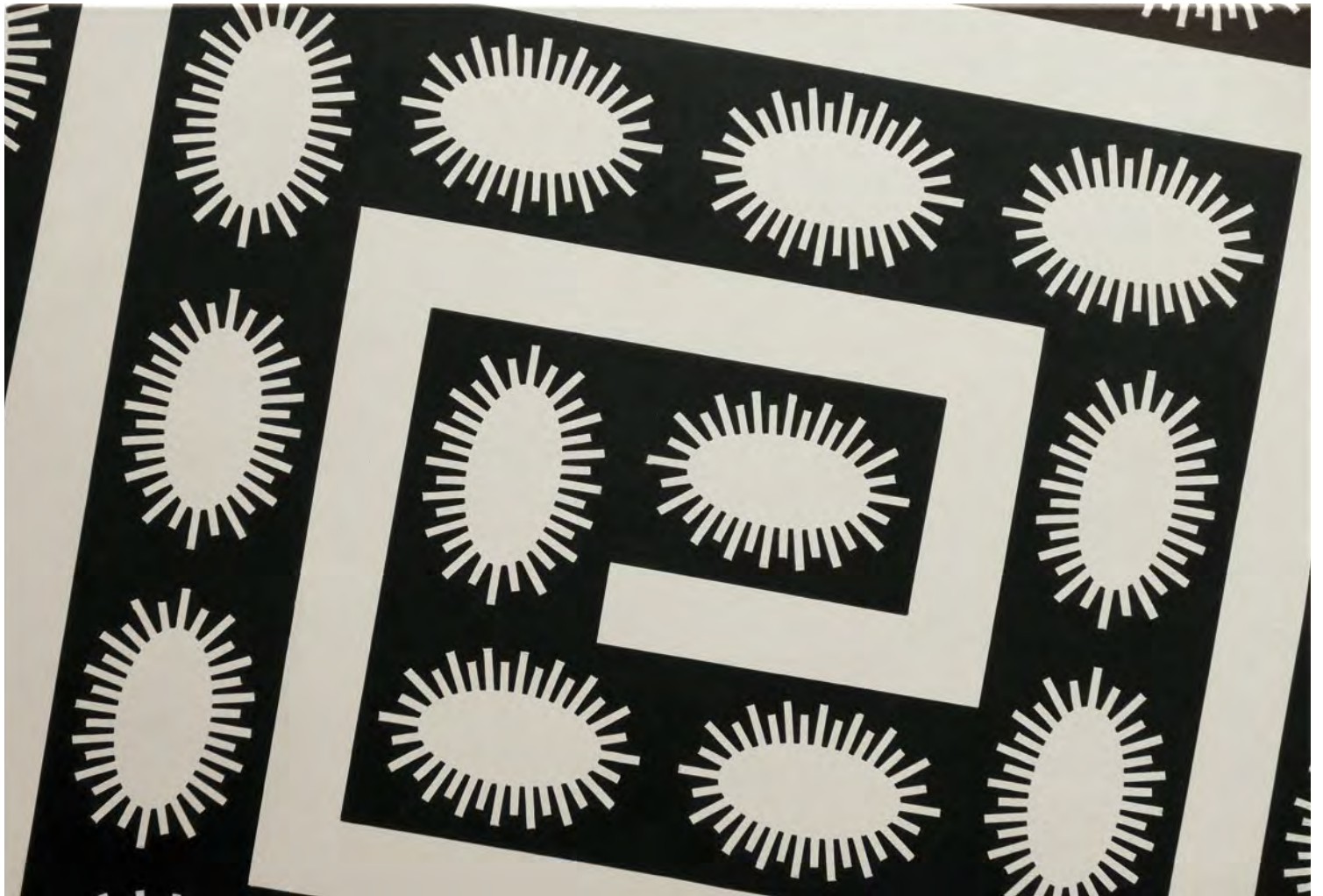


hier zu weit. Interessant wäre es hier auch, weiter auszuführen bzw. zu fragen, inwieweit die Ablösung des Humanismus durch die Moderne in Verbindung stehen könnte mit dem – durch die Digitalität forcierten – Posthumanismus, als Negation des Kontextes und der Materialität (im Exempel)¹⁹. Das, was wir heute als „Digitalisierung“ bezeichnen, ist die Steigerung des Gutenberg’schen Verfahrens, nicht dessen Gegensatz. Insofern ist der Satz vom „Ende der Gutenberggalaxis“ nicht wirklich zutreffend, ebenso wenig wie der Begriff der „Postmoderne“ zutreffend ist für die Gegenwart.

Die Treue wurde als absolutes Maß des Schönen betrachtet, keine Abweichung, keine Veränderung, reine Wiederholung, keine Wiederholung. Als Idee geboren aus dem religiösen Geviert, übernommen ins säkularisierte technische Zeitalter. Interessant wäre es, den eigenartigen Widerspruch der Moderne (der Neuzeit auch) – in ihrer Geburtsstunde zu betrachten: Einerseits die Loslösung von Autoritäten, andererseits die Unterordnung unter disziplinierende Maschinen, einerseits die Idee des Neuen, andererseits die Wiederholung des Gleichen.

Hofmeister wiederholt permanent das Verfahren der Mechanisierung der Schrift durch Gutenberg (als kybernetisches System, wie es Giesecke beschreibt) und bezieht das Verfahren der Digitalisierung noch mit ein, ja, er betreibt Medienarchäologie. Er geht die Verfahren ständig durch, er bleibt bei keinem Ergebnis stehen, er rekultiviert sozusagen das Schreiben in der bildnerischen Arbeit. Er führt die im Offsetverfahren gedruckten Zeichen wieder auf die Stempel zurück, händisch

¹⁹Vgl. **Stephen Toulmin**: Kosmopolis; Die unerkannten Aufgaben der Moderne, Frankfurt am Main, 1994.



durchgeführt, zuerst zeichnet er sie nach – wie ein mittelalterlicher Schreiber. Dann überantwortet er sie den gegenwärtigen Schrift- und Bildmaschinen, überantwortet sie den Technikern, die mittels der Programme die vektorisierte (mathematisierte) Schrift-Bildlichkeit am harten Material des Stahls (als Werkbankstücke) oder am weichen des Aluminiums (als Schablonen) arbeiten lassen. Dann nimmt er die Schablonen wieder in die Hand und zeichnet mit ihnen die Umriss der Zeichen auf Leinwand, malt die Flächen händisch aus. Diese Verlangsamung habe etwas Meditatives und in den Zwischenstadien entdecke er neue Zeichen und generiere diese, so Hofmeister²⁰. Sybille Krämer bringt Medien auf den Begriff der „Boten“, das Problem, das sie dabei skizziert, lautet: „Kann Übertragung kreativ sein?“²¹ In der Digitalität, setzt sie fort, werde aber klar, dass es mehr um Datenverarbeitung als um Datenübertragung gehe. Wenn bei Krämer der Engel als etwas zwischen Welt und Göttlichkeit (Materialität und De-Materialität), als Urbild von Medialität reflektiert wird, werden die Verortung und Entortung der Zeichen im und aus dem religiösen Kontext bei Hofmeister nachvollziehbar.²² Auch die Übertragung wird bei Hofmeister – in den Figuren, die Monstranzen tragen, oder den LKWs, die Monstranzen transportieren, zum Thema. Verkörperung UND Entkörperung als Thema der Semiose. In diesem Text spreche ich von Wiederholung und Wiederholung, Krämer spricht vom ‚zugleich‘ von überbrückender Wiederholung und Differenz“²³ und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Übersetzungstheorie von Walter Benjamin, die hier ebenfalls genannt

²⁰Werner Hofmeister in einem Telefongespräch am 30. 1. 2016.

²¹Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung; Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt am Main, 2008, Seite 11.

²²Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung, Seite 128 f.

²³Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung, Seite 264.



worden ist. Krämer setzt dann mit dem Thema der „Spur“ – als „Rückseite des Botenmodells“²⁴ fort, ich denke, gerade in der Zulassung der Spur zeigt sich das Verfahren von Hofmeister ganz klar. Spuren sind nie intendiert, sie haben aber Ursachen, sie haben – im Unterschied zu Boten – keine Auftraggeber.²⁵ Spuren werden hinterlassen. Spuren sind dem, was ich als Kunst bestimme, verwandt, Kunst kann nicht intendiert werden, sie entzieht sich dem Willen (zur Kunst), sie geschieht, sie ist ein „In-den-Weg-Bringen eines Ereignisses“. Kunst ist Entzug von Repräsentation, sie ist Präsenz-Erfahrung. Das genau leistet die Spur: „Als negative Entzugserfahrung jedoch präsentiert die Materialität und Exterritorialität der authentischen Spur eine Anwesenheit, die nicht durch In-Beziehung-Setzen zu etwas Ideellem oder Materiellem oder überhaupt zu Kausalverhältnissen bestimmbar ist. Und genau dadurch wird die authentische Spur zur Verkörperung einer Präsenz und eben (nicht nur) einer Repräsentanz.“²⁶ Dieses „(nicht nur)“ von Krämer lese ich so: Ohne Repräsentation auch keine Spur, wer also Spur ermöglichen will, sprich: Kunst, muss sich des Gegebenen, der Bedeutung der Zeichen (im Gebrauch) bedienen, er kann sich der Kultur, der Gesellschaft nicht entziehen. Wie aber kommt eine Spur – bei Hofmeister – zustande? Indem er die Transporteure (die Boten) auf Wanderschaft (Medien-, Material- und AutorInnenwechsel) schickt. In die Hand nimmt, aus der Hand gibt – anderen in die Hand gibt –, der Maschine überlässt, die Maschine der Maschine überlässt, in die Hand nimmt usw. Der Homogenisierung des Materials des Mediums setzt Hofmeister

²⁴**Sybille Krämer:** Medium, Bote, Übertragung, Seite 295.

²⁵**Vgl. Sybille Krämer:** Medium, Bote, Übertragung, Seite 280.

²⁶**Vgl. Sybille Krämer:** Medium, Bote, Übertragung, Seite 295.



die De-Homogenisierung entgegen, freilich nie mit der Illusion, ein wahres Medium zu finden. Vor und Zurück, Zurück und Vor – in unablässiger Bewegung. Im (Wild)-Wechsel leuchte die Spur als Arbeit an den Zeichen auf, als Präsenz von Akteuren – von Maschinen und Menschen. Damit zeigt er auch – und jetzt wären wir bei der Netzwerktheorie von Bruno Latour – das Netz der Zeichenproduktion auf, macht wahrnehmbar.

Vermittelt die Vermittlung, betreibt Theorie im Medium als Medienwechsel, als intermediales Verfahren. Die Spur ist die „Verfahrnis“ im Verfahren. Aber nur, wer fährt, kann sich verfahren. Und er lässt andere Akteure als Personen ins Verfahren eingreifen, Zeichengebrauch ist nur gesellig denkbar, nie als Verfahren eines solitären Künstlers.

Was aber geschieht im Verfahren des Medien- und Materialwechsels? Überangestrengte Exaktheit (Unverrückbarkeit – absolute Treue) UND Abweichung, Ungenauigkeit (Untreue). Wie geschieht das? Durch die Involvierung eines ungenauen Körpers, des Körpers des Künstlers, durch das Zittern dieses Körpers, durch die Eigenschaften des Materials? Die Kontrolle wird abgegeben. Zeitweise.

Jedenfalls geschieht es nicht durch eine Berufung auf eine Einzigartigkeit und Originalität von künstlerischen Zeichen-Bildungen, durch eine Handschrift als Identitätsstifterin. Ganz im Gegenteil: die Involvierung der Handschrift bringt das Subjekt gerade als Verunsicherung, als wankendes, als irritierendes und irritiertes ins Spiel. Der Mensch erscheint zwischen den Zeilen, zwischen den Zeichen und zwischen den Verfahren.



W I R

B I T T E N

D I C H

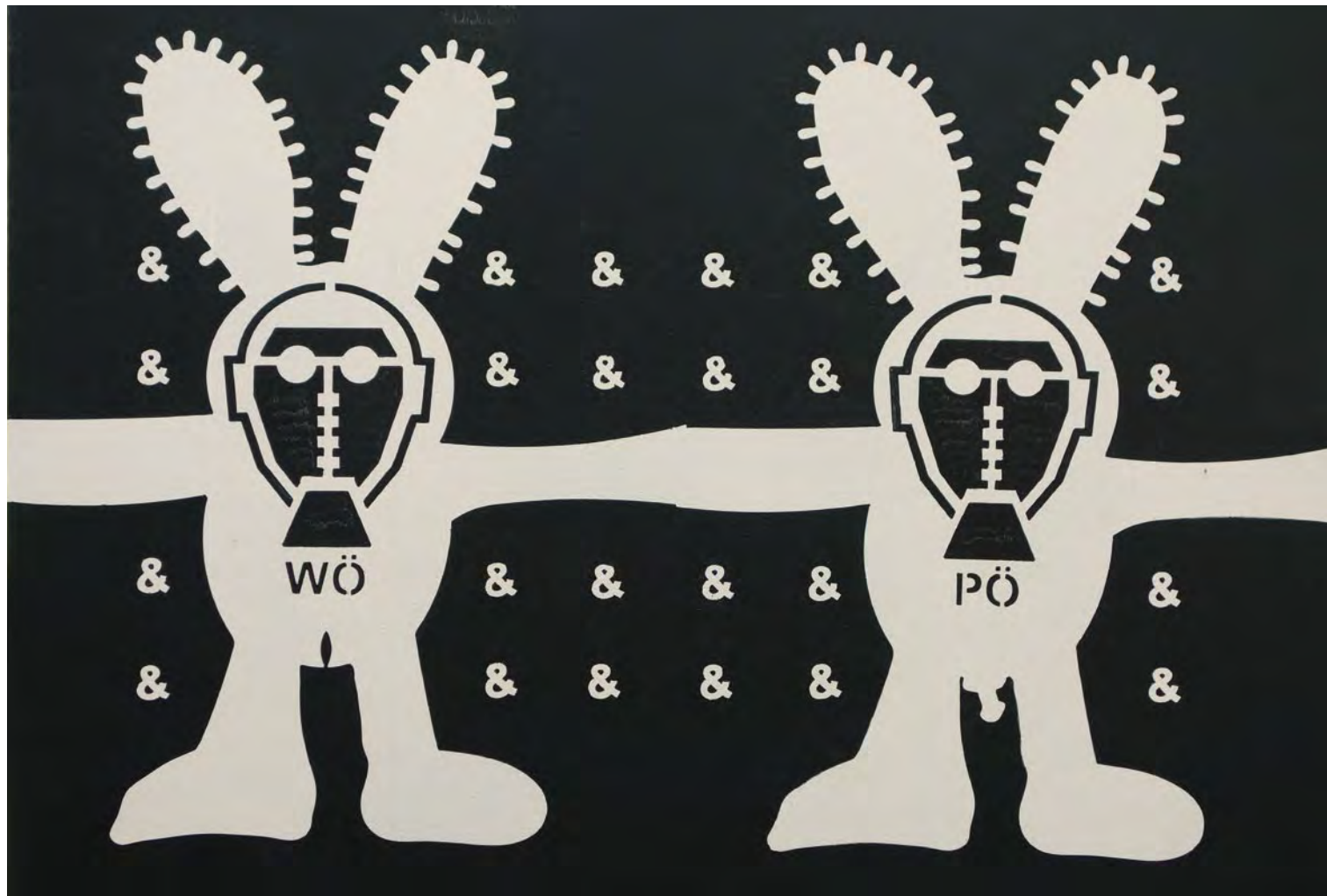
E R H Ö R E

D I C H

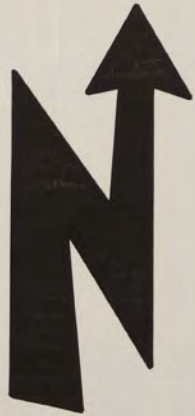
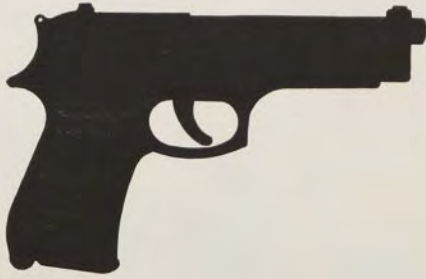
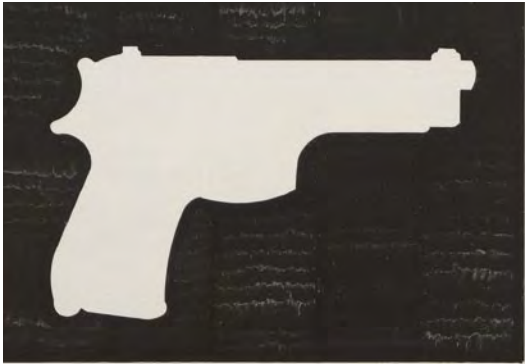
Das Subjekt re-definiert sich als Aufleuchten (ein Zugleich von Eingrenzung und Entgrenzung ist hier angesprochen). Das Ursprüngliche als Sprunghaftes. Wie sich der Mensch den Zeichen (der Kultur) übergibt, um sich zu gewinnen, übergibt sich Hofmeister den Verfahrensweisen der Medientechnologie – um sich zu zeigen, als Spur im Übergang, als Öffnung der Quelle, eben also jener kleine – aber entscheidende Querstrich im Kreis (der ewigen Wiederholung). Er führt, um mit einem Begriff von Götz Großklaus zu sprechen, die Intervalle in die Zeichenfolgen wieder ein, bremst, verzögert, beschleunigt, arbeitet insofern dem Intervallverlust entgegen. Es ist eine Arbeit gegen den symbolischen Druck – wo artifizielle Welten als Natur – ohne Distanz, eben als Immersion sich erschöpfen.²⁷ Dieses Verfahrens bedarf gerade der Materialwechsel, um die völlige Immaterialität der Zeichen abzuwehren. Er eröffnet den semiotischen Prozess, er befreit ihn, er hält ihn offen – in einer unaufhörlichen Wiederholung seiner Arbeit an den Zeichen. Hofmeister schafft – wie das Lambert Wiesing nennt – „Partizipationspausen“²⁸, indem er die Wahrnehmung der Zeichenwerdung ermöglicht. Dieser Text schreibt nicht nur über das Verfahren Hofmeister, er wird es in Bewegung versetzen. Hofmeister wird den Text aber auch irritieren. Hoffentlich.

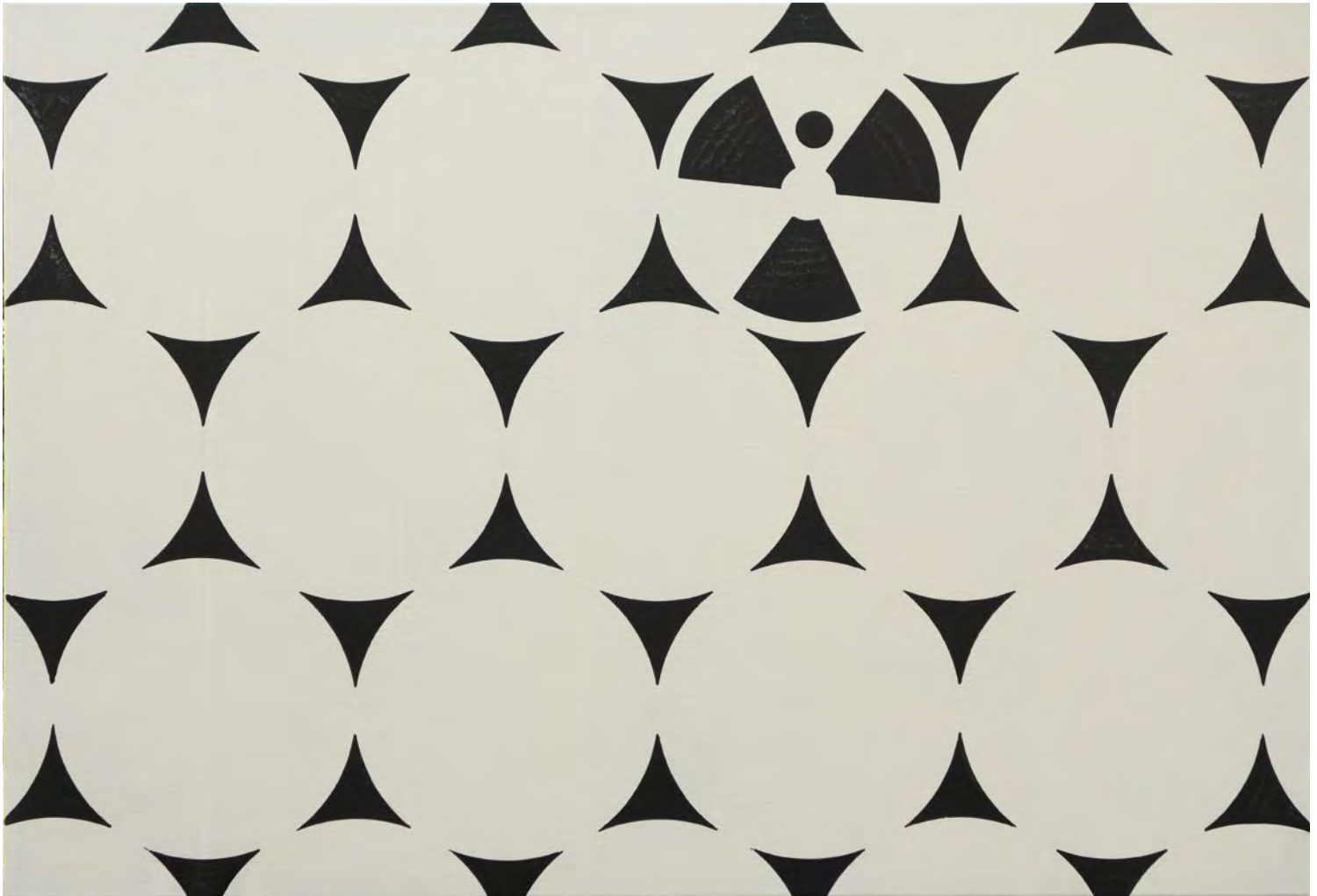
²⁷Vgl. **Götz Großklaus**: Medien-Zeit, Medien-Raum; Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt am Main, 1995.

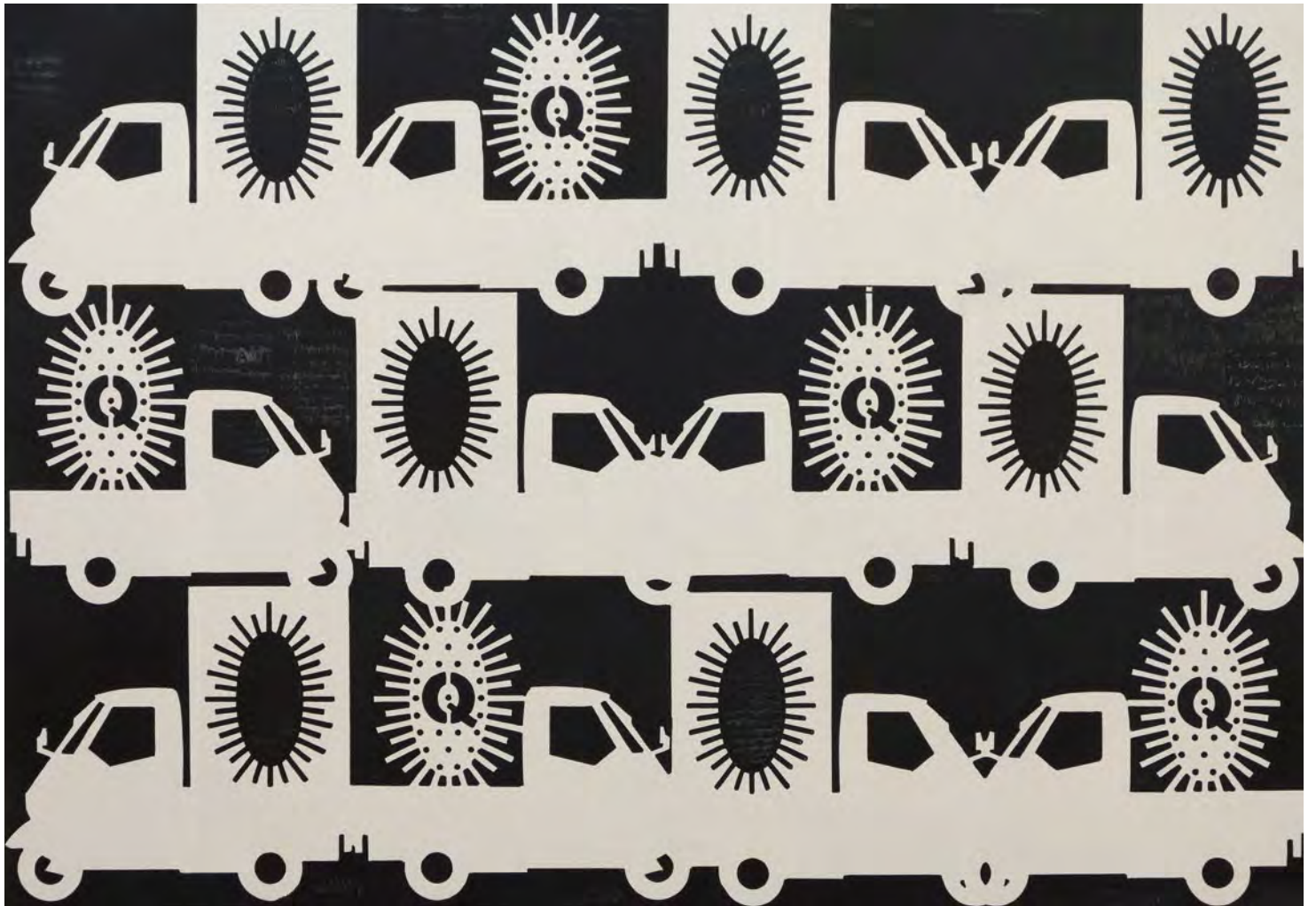
²⁸Vgl. **Lambert Wiesing**: Das Mich der Wahrnehmung, Seite 199.



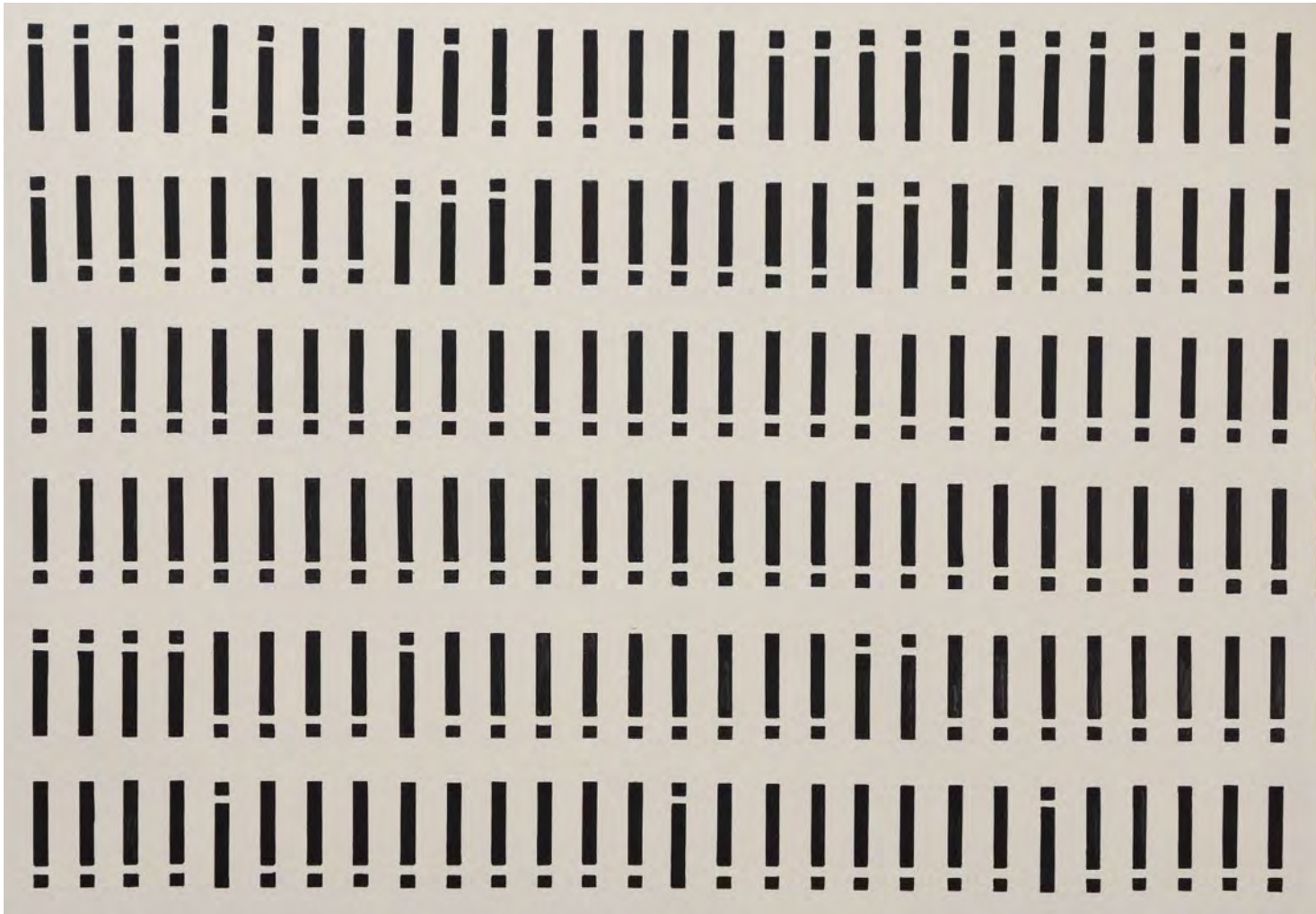


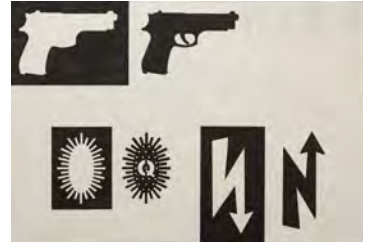
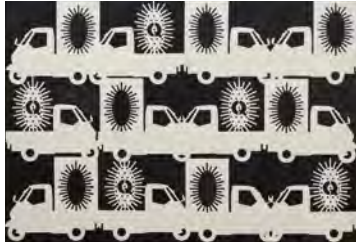
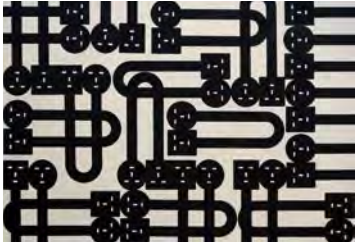
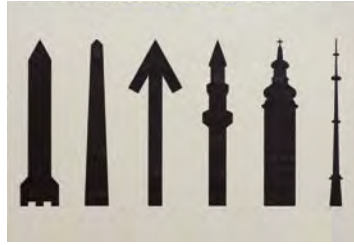
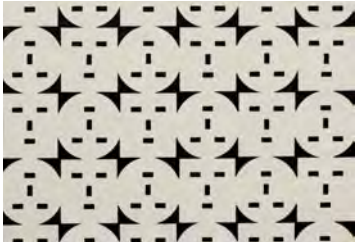


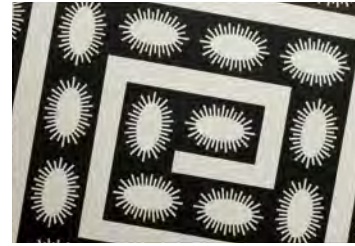
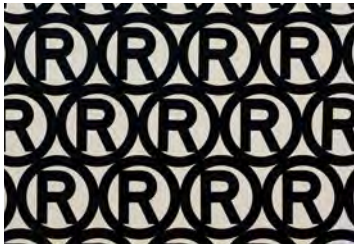












30 Bilder aus der Werkgruppe
„Die Offenbarung der Erdnüsse“
2014-2017, Acrylfarbe auf Leinwand,
jedes Bild 100 x 70 cm,
Hängung variabel,

GESTALTETES WARTEN

Hubert Matt Ende 2016

Warten ist je nach Situation und Inhalt sehr unterschiedlich. Wir warten auf ein freudiges Ereignis oder wir warten auf eine Nachricht mit Sorge, wir warten auf den bevorstehenden Tod oder auf die Geburt eines Kindes. Wir warten auf das Heimkommen der kleinen Kinder, sie haben sich schon sehr verspätet, wir sind in großer Sorge. Wir warten auf den Bus, auf den Zug, auf das Essen. Es öffnet sich ein ungewisser Zeithorizont beim Warten. Das Warten an einer dafür eingerichteten Wartestation unterscheidet sich stark von anderen Situationen des Wartens. Zumeist sind wir eher rastlos, sprich: ortlos. Wir wechseln die Räume in der Wohnung. Wir werden unruhig.

Wartesituationen können aber auch gestaltet sein. Wartehäuschen sind Orte, die speziell für das Warten eingerichtet sind. Wir sind von Wind und Regen geschützt, wir können am Fahrplan beispielsweise noch nachsehen, ob tatsächlich eine Busankunft in Planung ist; vielleicht ist sogar eine Uhr vorhanden, die die offizielle Zeit anzeigt oder ein Display, welches angibt, wann der Bus oder der Zug kommt, ob sie Verspätung haben oder gar ausfallen. Warteräume in Arztpraxen sind oft ganz unangenehm, erstens haben wir Angst, zweitens werden wir ungeduldig und manchmal entwickelt sich auch das Gefühl, ungerecht behandelt zu werden – weil etwa andere vorgezogen werden. Jemanden warten zu lassen war auch immer schon eine Methode der Disziplinierung. Das Warten auf das Christkind haben wir dagegen in guter Erinnerung. Jede Dramaturgie der Spannung – etwa im Film – produziert Warten bzw. bezieht sich auf Warten als Grundexistential des Menschen. Warten



situiert sich zwischen Angst, Ungeduld und Vorfreude, es ist zukunftsgerichtet. Nur weil wir Zukunft haben, sprich: auch Zeitbewusstsein, kommen wir in die Situation des Wartens. Rodion Ebbighausen spricht von drei Modi des Wartens: Furcht, Sehnsucht und Langeweile – die hätten wir bald übersehen. Und er spricht von drei möglichen Reaktionen: Resignation, Verzweiflung und Leidenschaft – und einer vierten: Gelassenheit. Warten ist in unterschiedlichen Kulturen anders gestaltet. Denken wir nur etwa an das Warten in der Schlange.

Es gibt ein Warten, das offen macht für alle Sinne, für alle Beobachtungen. Billy Ehn und Orvar Löfgren sprechen davon in ihrer Studie über Warten, Routinen und Tagträume. Beim Warten gibt es einen Punkt, wo wir aufgeben, etwa auf das Eintreffen einer Person zu hoffen, auf das Eintreten des Ereignisses zu wetten. Wenn wir diesen Punkt überschreiten, also die Situation aushalten, dann treten an die Stelle der Ungeduld die Gelassenheit und ein offener Blick, ein offenes Ohr für den Ort, für die Gegenwart.

Zurück zu den Wartehäuschen. Sie sind eine Architektur, die das Warten formt. Sie machen es erträglich. Sie machen es aushaltbar. Gibt es oder gäbe es Möglichkeiten, auch andere Situationen des Wartens zu gestalten? Sie erträglicher oder gar ertragreich zu machen? Wartezimmer wären hier ein spannendes Feld. Die Bushäuschen im Görtschitztal sind aktuell neu gestaltete Wartehäuschen, vom Künstler Hofmeister mit speziellen Plakaten ausgestattet. Hier hängen auch sonst Plakate, Werbeplakate. Unsere Wartesituation – eigentliches Zeitintervall – wird also genutzt, das wird in der Literatur über das Warten zumeist übersehen. Wartende sind für neue Aufmerksamkeit offen, ja sogar froh, abgelenkt zu werden. Denken wir nur an die Zeitschriften in Warteräu-



Still ist sein Zeichen
Am donnernden Himmel.
Und Einer steht darunter
Sein Leben lang.

Friedrich Hölderlin

www.qnstort.at

MUSEUM FÜR QUELLENKULTUR
geöffnet von Juli bis Oktober 2016,
jeweils Sonntag von 14 - 18 Uhr



men bei Zahnärzten oder Friseuren oder an die Süßigkeiten an der Kassa des Lebensmittelgeschäftes. Will Hofmeister von uns etwas? Grundsätzlich vielleicht nicht, über den Besuch der BusfahrerInnen im Museum für Quellenkultur würde er sich schon freuen – er geht hinaus mit dem Museum, zu den Menschen hin. Ist eine solche Wartesituation für Kunsterfahrung überhaupt geeignet, besser als ein Museum oder die Galerie, ist ein Museum überhaupt eine Art Warteraum, Raum der Gegenwart und Gegenwartigkeit?

Gerade in seiner Nutzlosigkeit ist das Warten eine besondere Zeitform, eine künstlerische Form. Warten verändert die Wahrnehmungssituation. Und das in einem zumindest zweifachen, ja vielleicht dreifachen Sinne. Die Wahrnehmung ist – erstens – intensiviert und intensivierend. Sie ist – zweitens – eine Selbstwahrnehmung in der Spannung von Ort und Zeit (als Zukunft). Sie ist – drittens – eine offene Wahrnehmung, die empfänglich ist für ungewohnte Blicke und Eindrücke.

Das Warten ist eigenartigerweise ein Chronotopos, der sich aus der Zeit und dem Raum gleichsam ausklinkt, beide auf sich selbst zurückleitet. Es ist eine Situation des „Gerade-noch-Nicht“. Entscheidungen stehen an, sie können gestürzt werden. Warten ist fremdbestimmt, es ist insofern ein Moment der Einsamkeit, der Verlorenheit. Jedem Warten wohnt eine Angst inne – vor dem, was eintreten könnte an Schlimmem oder dem, was an freudiger Erwartung enttäuscht werden könnte. Es ist eine gegebene Zeit, eine vorgegebene, eine unbestimmte, zumeist eine ungeplante. Wir sind passiv im Warten, ausgeliefert. Wir können uns nur Nebensächlichem widmen – Zeitungen lesen, Plakate betrachten, mit jemandem reden, die Möglichkeiten des Smartphones nutzen. Das sind aber Beschäftigungen, die so nicht vorgesehen waren von uns,

EPA epamedia.at



Verstummt das Gezwitscher
angesichts der Quelle?

Werner Hofmeister

www.qnstart.at

MUSEUM FÜR QUELLENKULTUR
geöffnet von Juli bis Oktober
jeweils Sonntag 14 - 18 Uhr



es hat sich eine Lücke geöffnet, eine Quelle. Im Warten befinden wir uns in einer Lücke, wie erstarrt, still, wie vor Kunstwerken. Es gibt nur noch uns und das Da. Die Zeit selbst wird zum Fokus der Wahrnehmung, wir sind Zeitzegen – der Zeit selbst. Alles Gegenwärtige wird vom Zukünftigen gestellt. Warten setzt Gewohnheiten aufs Spiel, fordert unser Vertrauen heraus – ist er diesmal wirklich auch pünktlich? Warten ist – wegen des zukünftigen Zeitpunktes von dem es generiert wird – eine funktionsfreie und interessenlose Zeit. Also eine ästhetische Zeit, eine Intensität.

Warten ist Quelle, Möglichkeit, auf die Umgebung zu schauen. Hofmeister gibt uns Hinweise, Leitlinien, Hilfestellungen. Wartesituationen sind Möglichkeiten für unverhoffte Begegnungen – mit Menschen und mit Kunst. Wartehäuschen sind Teil einer Quellenkultur – vielleicht sind sie heute das, was früher Brunnen im Dorf waren.

STANDORTE

Klein St. Paul

Ortsm.-Krzg. Bahnallee-Ri. Klagenfurt

Eberstein

Grumethof-Abzwg. Hochfeistriz-BS-links
St. Walburgen-Görschitztal-BS

Brückl

Görschitztal BS, Krobathen
Görschitztal BS, St. Filipen

St. Veit an der Glan

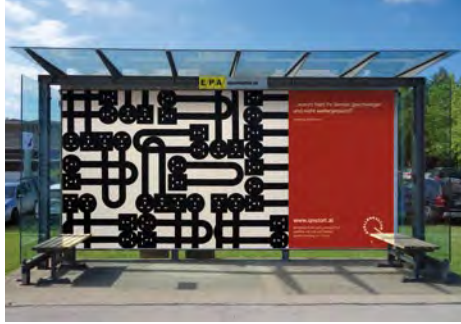
Glandorf, Funderwerk
Glandorf, Klagenfurter Str., Kalter Keller
Klagenfurter Straße/Schützenstraße
Schießstattallee/Fiat Weiss
Untermühlbach, WH, aussen B 83
Völkermarkter Str., Hallenbad

Althofen

Auer-von-Welsbach-Straße, Einfahrt Firma Tiag







METALLARBEITEN AUSWAHL



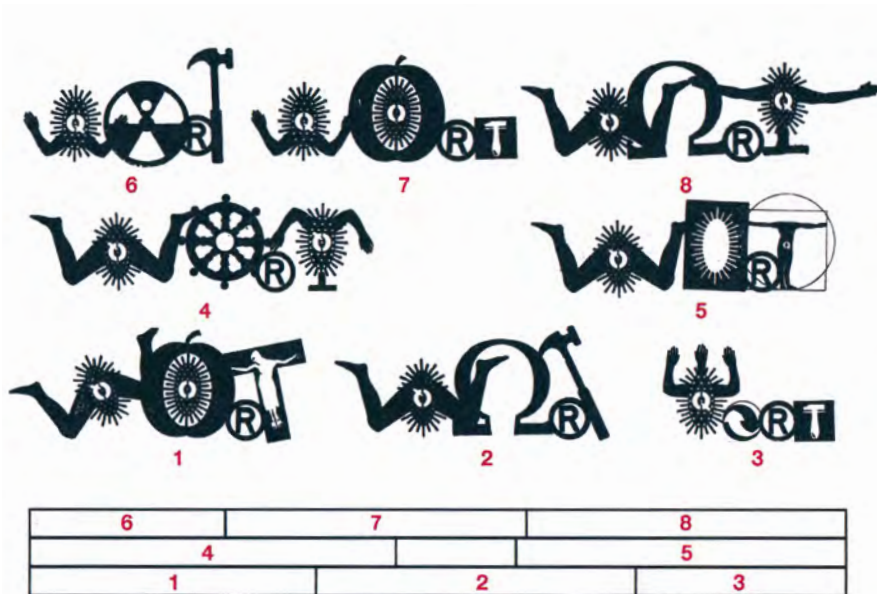
KUNSTHAUS KÄRNTEN:MITTE

2009, Eisen, Laserschnitt, 600 x 600 x 300 cm

Das „Kunsthau kärnten:mitte“ vereint Zeichen aus privater Mythologie, Piktogrammen, Firmenlogos, ...; es wird so zu Urhütte, archaischem Symbol und Gedächtnistheater. Der Künstler bewegt sich zwischen den kaligraphischen Traditionen verschiedener Kulturen und erschafft eine Bildsprache, die an eine mythische Vergangenheit gemahnt und sie mit der Gegenwart verbindet, stets im Zeichen des Q, der Frage nach der „Quelle“.

Text: Eva Hofmeister





Aufbauplan Werkbank **WORT**

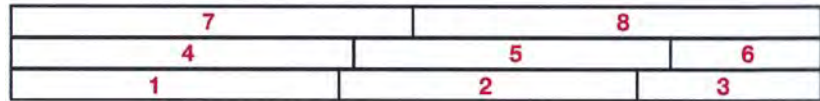
WERKBANK WORT

2007–2012, Eisen, Laserschnitt, 336 x 30 x 104 cm

Die Buchstaben für das „Wort“ sind aus schwerem Metall, sie sind gleichzeitig Zeichen, die an der Grenze zum Bild – oder zum Logo – stehen. Sie sind aufgrund ihrer Haptik und Schwere nicht abstrakt, sondern sinnlich erlebbar. Das Werkstück, das auf der Werkbank entsteht, ist eben das Wort: Haptisch umgreifbar, schwer im Gewicht. Es ist ein schweres Entstehen, dem man ansichtig wird. Schöpfung wird hier als manueller Prozess erinnert, als Lust, ein Werkstück zu schaffen, das da in seiner chaotischen Gleichheit auch entsteht. Die Abstraktion des Wortes „Wort“ ist mit der Bildhaftigkeit seiner Buchstaben aufgehoben. Es kommt auf den Buchstaben an, welchen Klang das Wort bekommt. Werner Hofmeisters Zugang zu konzeptionellen Ansätzen von Kunst ist zutiefst sinnlich. In den Schöpfungsprozess nimmt der Künstler als creator artifex seine Betrachterinnen und Betrachter mit hinein und lässt sie mit Worten und ihrer Semantik experimentieren.

Textausschnitt: Johannes Rauchenberger:
VULGATA: 77 künstlerische Zugriffe auf die Bibel

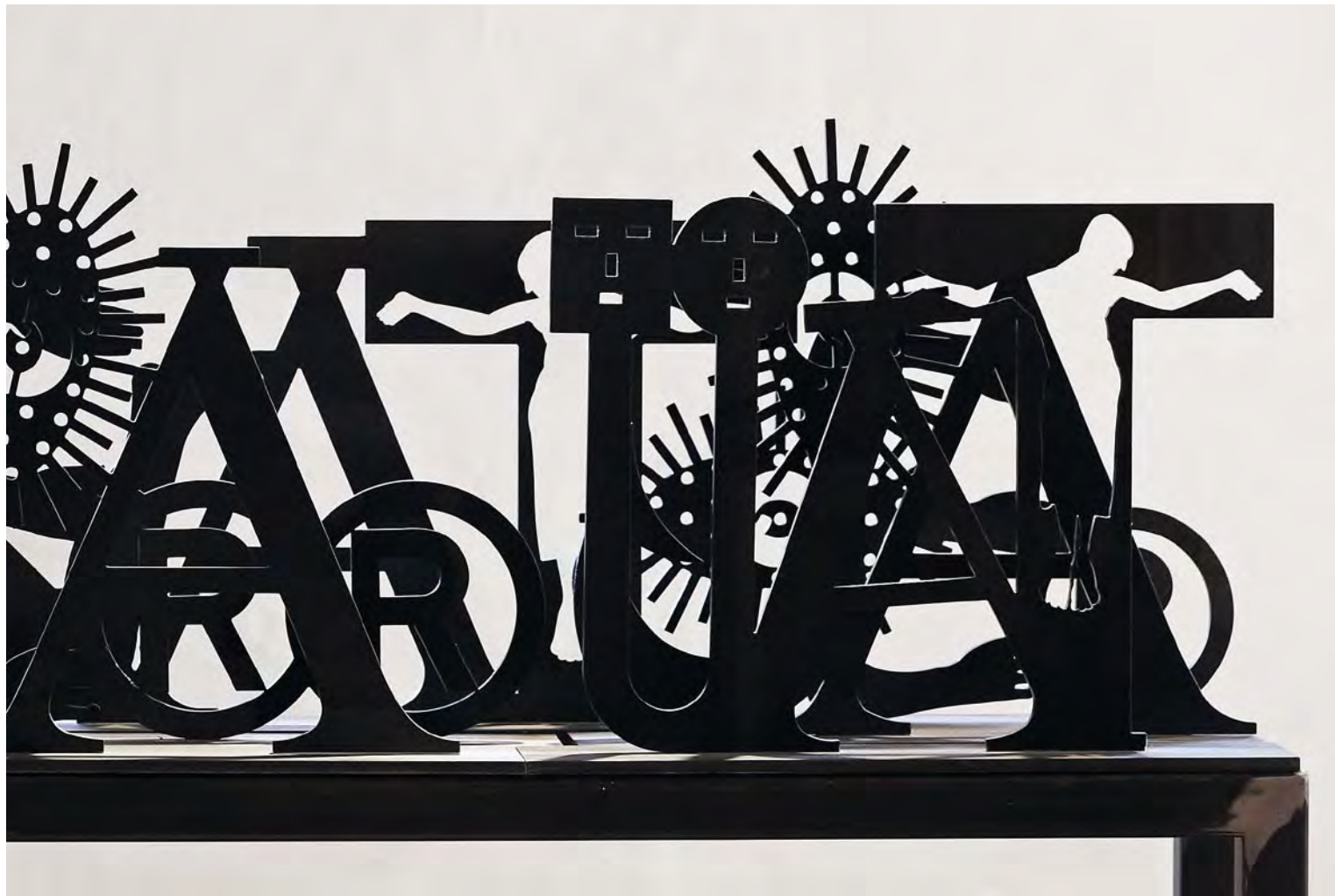


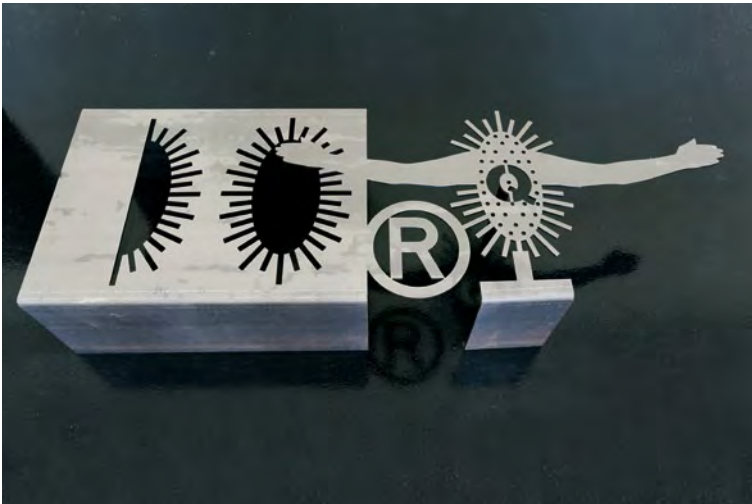


Aufbauplan kleine Werkbank

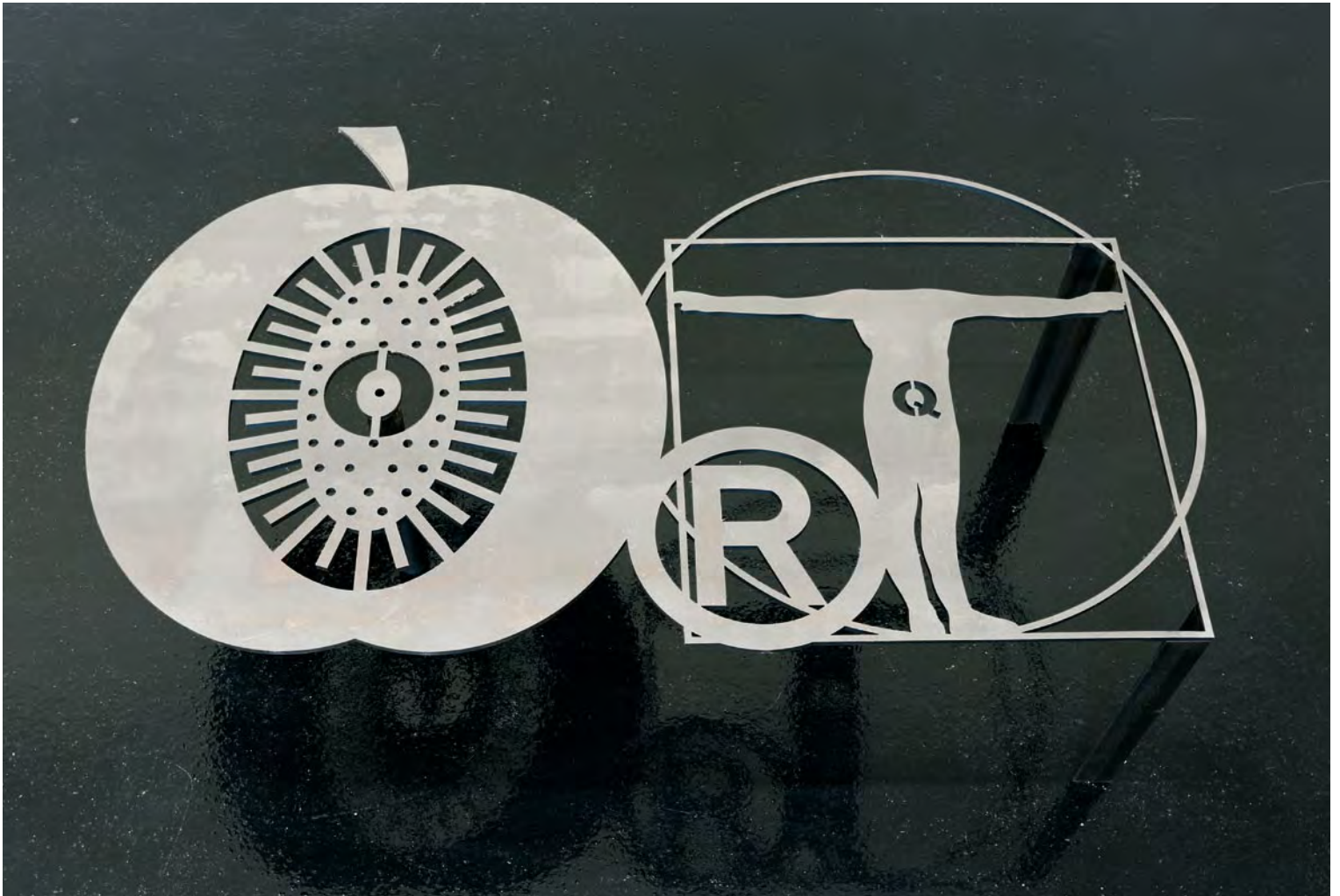
Draufsicht kleine Werkbank

KLEINE WERKBANK
 2007–2013, Eisen, Laserschnitt, 232 x 30 x 76 cm





DORT ORT FORT
2013, Eisen, Laserschnitt





Ausschnitt aus der Installation
„Zeitmischer“
2013, Eisenlaserschnitt



Werner Hofmeister, geboren 1951 in Klein St. Paul, Quellen-sucher, Einbuchstabenschreiber, Forschungsreisender im Q und Gründer des Museum für Quellenkultur. Ausstellungen und Aktio-nen, an verschiedenen Orten in (Österreich, Deutschland, Italien, Slovenien, Ungarn, Großbritannien, Amerika, Chile, etc).

Zahlreiche Kunst-, Baupreise und Auszeichnungen

Auswahl Bibliografie: Eva Hofmeister, „Am Anfang war das Wort“, in: Nebelland hab ich gesehen*. Zum Verhältnis von Kunst und Literatur, Christine Wetzlinger-Grundnig/Museum Moderner Kunst Kärnten (Hg.), Klagenfurt 2013, S. 124–127. Nora Leitgeb, „Werner Hofmeister“, in: fokus sammlung 04. TIERE, Christine Wetzlinger-Grundnig/Museum Moderner Kunst Kärnten (Hg.), Klagenfurt 2013, S. 108 f. Museum für Quellenkultur, Museum für Quellenkultur/Eva Hofmeister (Hg.), Klagenfurt 2011. Eva Hofmeister, „Quelle Heimat“, in: HEIMAT DOMOVINA, Christine Wetzlinger-Grundnig/Museum Moderner Kunst Kärnten (Hg.), Klagenfurt 2010, S. 36 f. Der Große Q, Museum für Quellenkultur (Hg.), Klagenfurt 2000. Christine Grundnig, Werner Hofmeister / Gesehen in Hofmeisters Garten. Fragen an den Seher, in: Auge:Experiment, Klagenfurt 2000, S. 40. Christine Grundnig, „Werner Hofmeister“, in: ICH gegenüber, Land Kärnten und Diözese Gurk (Hg.), Klagenfurt 2000, S. 73–75. Lebens-zeichen, Museum für Quellenkultur (Hg.), Salzburg 2008. Sammlung für Quellensucher, Museum für Quellenkultur (Hg.), Klagenfurt 2003.

Christine Grundnig, „Werner Hofmeister“, in: K8, mit Texten von Willi Rainer, Christian Kravagna und Christine Grundnig, Kunstverein für Kärnten (Hg.), Klagenfurt 1999, o. S. Quellenmischung, Museum für Quellenkultur (Hg.), Klagenfurt 1999. Quelle Hofmeister, Thomas Zaunschirm (Hg.), Wien, Hamburg 1996.

Noch dazu und noch bearbeiten: Johannes Rauchenberger, logos & chaos. Über Schöpfung, Schrift und Gottesnahmen, in: Johannes Rauchenberger: Vulgata. 77 Zugriffe auf die Bibel. 77 Artistic Hits on the Bible, Alex Stock/Reinhard Hoeps (Hg.), Paderborn 2017, S. 42f.

Johannes Rauchenberger, fundamentalists & politics, in: Johannes Rauchenberger: Vulgata. 77 Zugriffe auf die Bibel. 77 Artistic Hits on the Bible, Alex Stock/Reinhard Hoeps (Hg.), Paderborn 2017, S. 74f.

Johannes Rauchenberger, Wahrheiten müssen robust sein | Werner Hofmeister, in: Gott hat kein Museum. Religion in der Kunst des beginnenden XXI. Jahrhunderts, Johannes Rauchenberger (Hg.), Paderborn 2015, S.178f. Klaus Amann, Werner Hofmeisters BildSchrift, in: Zeilen. Hofmeister 2010-2011, Museum für Quellenkultur (Hg.), Wolfsberg 2011, S. 83-86. Eva Hofmeister, Entlang der Bilderschrift, in: Zeilen. Hofmeister 2010-2011, Museum für Quellenkultur (Hg.), Wolfsberg 2011, S. 87f. Hubert Matt, So da, da sind wir – oder auch nicht, in: Zeilen. Hofmeister 2010-2011, Museum für Quellenkultur (Hg.), Wolfsberg 2011, S. 89f. Arnulf Rohsmann, hofmeister/zur ästhetik des selbstverständlichen, in: Die Überlage oder der Vibrationssturz.

Hofmeister 1988-1991, Klagenfurt 1991, S. 30-36. Arnulf Rohsmann, Hofmeister 1984-1987 Werkgruppe Frösche, in: Hofmeister Werkgruppe Frösche 84-87, Klagenfurt/Venedig 1987, S.5-9. Arnulf Rohsmann, Hofmeister/Wo ist die Welt zu Ende?, in: CHILE:AUSTRIA, Landesgalerie Oberösterreich (Hg.),Weitra 1999, S.94-97 und 175. Werner Fenz, Bezugspunkte 38-88, Steirischer Herbst 88,Graz1988, S.149-157. Hofmeister, Eva (2014).Gedächtnistheater. Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz. Silvie Aigner, Die Entwicklung der Skulptur und Objektkunst. Von der Avantgarde nach 1945 bis zum erweiterten Skulpturenbegriff in der Gegenwart, in: Emanzipation und Konfrontation. Kunst aus Kärnten von 1945 bis heute, Silvie Aigner (Hg.)Wien/New York 2008, S. 141f. Andreas Kristof, von der Bedeutung des Öffentlichen in der Kunst, in: Emanzipation und Konfrontation. Kunst aus Kärnten von 1945 bis heute, Silvie Aigner (Hg.)Wien/New York 2008, S. 242f. Rohsmann, Arnulf , Werner Hofmeister -84, Klagenfurt 1984

Hubert Matt, geboren 1959 in Bregenz, lebt und arbeitet dort und ist selten unterwegs. Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Innsbruck. Professioneller Dilettant, Mediennomade und Forscher. Produktion von Texten, Objekten, Bildern, Wahrnehmungsgeräten und Konstellationen zu theoretischen und praktischen Fragestellungen. Hochschullehrer für Design und Designtheorie an der Fachhochschule Vorarlberg im Studiengang Intermedia. Ausstellungen, Vorträge und Seminare, seit einem Vierteljahrhundert an verschiedenen Orten (Wien, Linz, Graz, Klein St. Paul, Brixen, Bozen, München, Klagenfurt, Innsbruck, Batschuns, Bludenz etc.). Wissenschaftlicher Berater des Museums für Quellenkultur in Klein St. Paul (Kärnten, Österreich).

Auswahl Publikationen: Hubert Matt: 36+, Untersuchungen zum kritischen Objekt, Ein Skizzenbuch, Wien/Hohenems, 2009, Bucherverlag. Matt Hubert: Design der Zukunft. Eine Sondierung der Lektüre Latours, in: Lund Cornelia/Lund Holger (Hg.): Design der Zukunft. Stuttgart: AV Edition, 2014, S.35–61. Matt, Hubert: Das Doppelblatt. Zur Geste Leopold Fetz, in: Landeshauptstadt Bregenz (Hg): Leopold Fetz. Zeichner, Maler, Holzschneider. Katalog zur Ausstellung, Bregenz, 2015, S.71–77. Hubert Matt: Schachtelsätze, Versuch, das Verfahren der Kassettensammlung von Gerhard Hartmann zu beschreiben, in: Jürgen Thaler (Hg.): Sammlung Hartmann, Kassetten, Heidelberg, Kehrer, 2017.

IMPRESSUM

Herausgeber: Museum für Quellenkultur 2017

Grafik und Satz: Barbara Klinzer

Druck: Satz- & Druck-Team