

Einführungsrede zu „Les Petits Justes“

Meine Damen und Herren,

ich möchte meiner Einführungsrede einige persönliche Bemerkungen voranstellen – was ich sonst eigentlich vermeide, aber heute kann ich tatsächlich nicht umhin. Im Jahr 1998 schloss ich am Gymnasium Korntal den Leistungskurs Kunst ab, wobei mein damaliger Lehrer meine genialische praktische Prüfungsarbeit mit gerade einmal neun Punkten honorierte. Ich nenne (noch) keine Namen. Trotz dieses bis heute unbewältigten Traumas, das mich vermutlich in die Arme der Theorie getrieben hat, blieben wir in Kontakt und trafen uns, gemeinsam mit weiteren Absolvierenden des Leistungskurses, alljährlich um Weihnachten herum bei ihm zuhause im bukolischen Weil der Stadt-Münklingen.

Zu Beginn dieser bis heute andauernden kulinarisch-ästhetischen *soiréen* ahnte ich nicht, dass ich fünfzehn Jahre später einmal die Gelegenheit haben sollte, eine Einführungsrede zu einer seiner Ausstellungen, die wir schon als Schüler besuchten, zu halten. Nun wendet sich also das Blatt und es ist an mir, über die Arbeiten desjenigen zu sprechen, der Ende der 1990er Jahre über meine Arbeiten urteilte. Aber keine Angst, um eine Revanche geht es hier nicht – trotz der neun Punkte. Im Gegenteil.

Auf die Gefahr hin, als bezahlter Schmeichler oder *claqueur* zu erscheinen, möchte ich bemerken, dass Horst-Peter Schlotters Kunstunterricht eine Qualität besass, die nicht selbstverständlich war und nicht selbstverständlich ist. Er vermochte es nämlich – wahrscheinlich vermag er es weiterhin–, Subjektivität zu honorieren, wenn sie denn nur konsequent umgesetzt und glaubwürdig kommuniziert wurde. Gleichzeitig vermittelte er bei aller Offenheit auch einen Willen zu Objektivität, Methodik, belastbaren Kriterien – und sparte nicht mit unmissverständlicher Kritik. Man könnte sagen, dass wir uns im Unterricht stets im

Grenzgebiet zwischen modernistischer Ernsthaftigkeit und postmoderner, spielerischer Pluralität bewegten. Genau dieses Spannungsverhältnis prägt auch das künstlerische Werk Schlotters. Und damit sind wir denn auch endlich beim Thema.

Sie sehen in dieser Ausstellung kleinformatige Arbeiten Horst-Peter Schlotters aus den letzten Jahren, deren Schwerpunkt die Serie „Les Petits Justes“ bildet. Unverkennbar handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit dem Erbe des Surrealismus, dessen literarischer Vertreter Paul Éluard mit seinem gleichnamigen Gedicht als Namensgeber der Ausstellung fungiert. Wahlweise als „Die kleinen Gerechten“ oder „Die trefflichen Kleinen“ übersetzt, ist Éluards Gedicht ein Zeugnis der wohl produktivsten und nachhaltigsten Phase des Surrealismus Mitte der 1920er Jahre, als er noch nicht von Salvador Dalí und Konsorten zu einem Lifestyle-Gimmick unter vielen verwandelt worden war. Das Anliegen der Surrealisten der Pioniersgeneration war es, die bürgerliche Gesellschaft an jene dunkleren Schichten der menschlichen Psyche zu erinnern, welche im Zuge der lichten, optimistischen, fortschrittsgläubigen Modernisierung um 1900 in Vergessenheit zu geraten drohten. Anknüpfend an Friedrich Nietzsches Zivilisationskritik, Sigmund Freuds Psychoanalyse und den Dadaismus, gaben sie dem Fantastischen, Traumhaften, Unbewussten und Marginalen wieder einen Platz in der Kultur, einen symbolischen zumindest. Andererseits verfassten sie eifrig Manifeste, schufen eine Ästhetik mit hohem Wiedererkennungswert und schlossen Abweichler wie Maxime Alexandre oder eben Dalí aus ihrem Kreis aus. Die Öffnung auf das „Andere“, auf das Subjektive und Fantastische, war offenbar nur durch eine Reinjektion der Objektivität und der Formalisierung möglich.

Wer nun das Schaffen Horst-Peter Schlotters über einen längeren Zeitraum verfolgt hat, der wird sich nicht wundern, dass gerade der Surrealismus in all seiner Janusköpfigkeit immer wieder sein

Interesse erregt hat – nebenbei gesagt, steht er damit zur Zeit mitnichten alleine da. In der Hauptausstellung der diesjährigen Venedig Biennale, um nur ein Beispiel zu nennen, räumt der Kurator Masimiliano Gioni dem Surrealismus als einziger unter den kanonischen Strömungen der Klassischen Moderne einen Platz ein.

Die bereits erwähnten Krebsgänge zwischen subjektiver Freiheit und Willen zu Objektivität und manifester Methodik, zwischen Offenheit und definiter Form, die Schlotter's Mentalität, Unterricht und Werk kennzeichnen, sind auch für den Surrealismus charakteristisch, und sei es nur *nolens volens*. Es geht um ein Zulassen, um ein Sicheinlassen auf das „Andere“ oder das vermeintlich Obsolete der Kultur, und gleichzeitig um eine Sublimierung und letztlich um eine ästhetische Formalisierung eben dieses „Anderen“.

In diesem Sinne müssten wir Schlotter präzisierend auf der freudianischen Seite der Surrealismus-Rezeption verorten. Sein Anliegen ist nicht die Freisetzung irrationaler Energien, von der André Breton noch zu träumen wagte, und für deren Apologeten er Sigmund Freud irrümlicherweise hielt. Die träumerische Stimmung von „Les Petits Justes“ mit ihren dunklen Bühnenräumen und ihren verwünschten Bildobjekten sehe ich eher als Zeichen dafür, dass für Schlotter kein Gegensatz zwischen der sublimierenden Kultur und dem freien Spiel der Imagination besteht. Sein bisheriges Werk kennzeichnet vielmehr ein kontinuierliches und organisches Verweben dessen, was objektiv gegeben ist, mit dem, was einzig in der Imagination besteht.

Während die Surrealisten in den Nischen der Psyche und der Kultur stöberten und dabei das im Laufe der Fortschrittsgeschichte Verdrängte zutage förderten, durchstreift Schlotter die Nischen des Alltags mit der zerstreuten Aufmerksamkeit des Flaneurs. Auf seinen Streifzügen entdeckt er

Dinge, die auf den ersten Blick obsolet oder trivial erscheinen mögen, aber auf den zweiten Blick gerade aufgrund ihrer vordergründigen Einfachheit und ihres Anachronismus eine Zäsur in unserer auf starke Reize fixierten Wahrnehmung darstellen. Oft sind es Dinge, die eine lange Geschichte hinter sich haben – entweder im kultur- und naturhistorischen Sinne, wie etwa die häufig vorkommenden Schalen und Pflanzen, oder wie im Fall des ausgemusterten Biologiebuchs, das in der hier gezeigten „Naturlehre“ eine neue Bestimmung gefunden hat. In dieser Hinsicht wird auch der Bezug zu Paul Éluard noch einmal deutlich. So heisst es im Achten Abschnitt von „Les Petits Justes“:

„Sie weigerte sich immer zu begreifen, zu verstehen,
Sie lacht, um sich ihren Schrecken zu verbergen.
Immer ist sie durch die Brückenbögen der Nacht
gegangen

Und überall, wo sie vorüberging,
Liess sie
Die Spur erschöpfter Dinge zurück.“

Genau dieser Spur folgt Schlotter seit vielen Jahren, wobei „erschöpft“ nicht im negativen Sinne verstanden werden sollte. Für Schlotter typische Werktitel wie „Fundstelle“, „Überreste“, „Tagesreste“ oder „Treibgut“ zeugen von einem künstlerischen Ansatz, der keinen, mit Heidegger gesprochen, „Überfall“ auf die Dinge anstrebt, sondern ein neugieriges Aufgreifen und Weiterspinnen des Gegebenen und Vorhandenen, ein Sich-Einschreiben und ein Fortschreiben jener oft unscheinbaren Ästhetiken, die immer schon ausserhalb unserer selbst in den Dingen schlummern.

Der Fokus auf Einfachheit und Archaik ist es denn auch, der Schlotters Ästhetik von den spektakulärerem, auf visuelle Überwältigung abzielenden Strömungen des Surrealismus oder Post-Surrealismus unterscheidet, denen wir heute selbst in der

Werbung häufig begegnen – aber auch von den einst mit dem Surrealismus verbundenen radikalen Utopien, die André Breton 1924 wie folgt auf den Punkt brachte: „Er [der Surrealismus] zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“

Schlotterts Kunst ist alles, nur kein therapeutisches Dienstleistungsangebot für die Lösung von Lebensproblemen. Wenn ich seine Bilder betrachte, so wecken sie in mir vielmehr eine inhaltsoffene musikalische Assoziation, und zwar Terry Rileys Minimal-Komposition „In C“ von 1964. Es handelt sich um ein semi-aleatorisches, in Besetzung und Länge variables, von subtilen Modulationen und Variationen geprägtes Stück, das sowohl meditative Ruhe wie auch unablässige Veränderung beinhaltet. Motive tauchen auf und gehen unter, Töne pulsieren und verebben, Phrasen sind mal tonal, mal tonal indifferent. Alles ist im Fluss, das Eine führt zum Anderen und das Andere wiederum zum Einen.

Bei Schlotter verhält es sich ähnlich, im Einzel- wie auch im Gesamtwerk. Selbst seine experimentellen Arbeiten mit ihren sich überlagernden Schichten und Strukturen zeichnet eine meditative Ruhe und Buddha-mässige Gelassenheit aus – was sich auch in seiner Liebe zu „Slow Food“ spiegelt.

In Schlotterts Kunst gibt es folgerichtig keine radikalen Brüche, keine reisserischen Proklamationen, keine Fluchtversuche aus dem Strom der Erscheinungen – wohl aber eine unaufgeregte, konzentrierte Form der stetigen (Selbst)Beobachtung und des kumulativen Experimentierens, die durchaus als bewusst unzeitgemässe Zeitkritik und als Kritik an der Hybris der historischen Avantgarden verstanden werden kann. Der polnische Philosoph Leszek Kolakowski hatte schon recht, als er schrieb: „Im Punkte der Explosion, die das Erbe zu sprengen scheint, stammt der Sprengstoff immer schon aus ererbten Beständen.“ Vor diesem Hintergrund könnten wir Horst-Peter Schlotter als

einen genuin *evolutionären* Künstler bezeichnen – was seine wiederkehrenden Rekurse auf die Bildwelten der Biologie noch einleuchtender erscheinen lässt.

Innerhalb des Spektrums der Biologie aber liegt Schlotter's Schwerpunkt klar auf der Botanik. Selten nur begegnen wir Porträts oder Darstellungen des menschlichen Körpers. Und wenn, dann sind sie nur *ein* Element unter vielen. Es scheint, als denke Schlotter, der als Mitglied der Giordano-Bruno-Stiftung doch eindeutig den Humanisten zuzurechnen ist, den Menschen von seinen systemischen Grenzen, von seiner Umwelt her – nicht zuletzt von den Dingen, die uns umgeben und mit denen wir uns umgeben. Bezeichnend also, dass die Stiftung nicht den emphatischen Humanismus älterer Machart vertritt, sondern das moderne Leitbild eines „evolutionären Humanismus“, der dezidiert *naturalistisch* ausgerichtet ist.

Mit seiner langjährigen Faszination für *Dinge*, natürlicher wie archaisch-kultureller Art, und seiner Dezentrierung des Menschenbildes *im Bild*, hat Schlotter einen Trend antizipiert, der seit den 1990er Jahren die Geisteswissenschaften prägt: das Aufkommen von Theorien, die auch Dinge als Akteure oder wenigstens als sinnstiftende Einheiten *per se* interpretieren, und so die geläufige Trennung zwischen Natur und Kultur in Frage stellen, am prominentesten wohl in Bruno Latours „Actor-Network-Theory“. Einen Vorstoss hin zu einer „Ding-Theorie“ – die sich mittlerweile tatsächlich an den Universitäten etabliert hat – machte Walter Benjamin bereits 1916 in seinem Aufsatz „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“: „Was wäre, wenn die Dinge sprechen könnten? Was würden sie uns sagen? Oder sprechen sie schon und wir hören sie bloß nicht? Und wer wird sie übersetzen?“

Für Benjamin gibt es also eine Sprache jenseits der menschlichen Sprache, eine Sprache der unbelebten Dinge und Artefakte, der Pflanzen und der Tiere, eine Sprache jenseits dessen, was der

Philosoph Wolfgang Iser als „anthropisches Prinzip“ der Moderne kritisiert: die einseitige Fokussierung auf den Menschen als vermeintlich privilegiertes, zur Herrschaft über seine Umwelt berufenes und metaphysisch grundiertes und stabilisiertes Wesen. Dahinter verbirgt sich kein Anti-Humanismus, sondern ein Humanismus anderer Art, gewissermassen die zweite „Natur“ des Humanismus. Mir scheint – und vielleicht täusche ich mich ja –, als vertrete Schlotter eine ganz ähnliche Haltung, nur eben mit anderen, mit bildnerischen Mitteln, und fernab jener Esoterik, der etwa der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in seiner Bildakt-Theorie mitunter verfällt.

So liesse sich abschliessend und zusammenfassend sagen, dass sich in Horst-Peter Schlotter's Werk drei Traditionslinien kreuzen und wechselseitig inspirieren: der Humanismus des 16. Jahrhunderts, der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts und der Surrealismus des 20. Jahrhunderts. Alle drei kommen in dieser Ausstellung direkt oder indirekt zur Anschauung: der Evolutionismus vertreten durch die Serie „Naturlehre“ und damit als Konsequenz jenes kritischen, wissenschaftlich orientierten Humanismus, welchen der Dominikanermönch Giordano Bruno prägte, und der Surrealismus aus der Serie „Les Petits Justes“ als ein mögliches Korrektiv für die anthropozentrische, rationalitätsgläubige Moderne.