

Michael Fehr

REKONSTRUKTION DER DEKONSTRUKTION.
ZU DEN PAPIERARBEITEN VON WERNER NÖFER

Werner Nöfers Thema ist die Stadt und die Landschaft, genauer gesagt, deren eigentümliche Vermischung in der sogenannten *Stadtlandschaft*, die sich als Folge der kapitalistischen Produktionsverhältnisse im letzten Jahrhundert zu entwickeln begann und die seit dem in immer neuen Formen immer weitere Landstriche der Erde überzieht; ein Phänomen, eben nicht Stadt: der abgegrenzte, künstlich geschaffene, in sich sinnfällig geordnete, topographisch identifizierbare Ort eines komplexen und kultivierten gesellschaftlichen Organismus, errichtet gegen die Unbill der Natur und die Abhängigkeit von feudalen Herrschaften; und eben auch nicht Landschaft: das der Wildnis abgerungene, mehr oder weniger domestizierte, doch prinzipiell offene und unüberschaubare, vom Menschen höchstens nutzbare, doch nicht kontrollierbare Stück Natur; sondern die ganze Landstriche überformenden Agglomerationen und Agglutinationen von Wohn-, Geschäfts-, Produktions- und Verwaltungsbauten, verbunden und zugleich getrennt durch Verkehrs-, Versorgungs- und Entsorgungsanlagen, durchsetzt von landwirtschaftlichen Restflächen, Brachen und, nicht zuletzt, den allfälligen Anlagen der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie.

Diese *Stadtlandschaft*, in die er geboren wurde und in der er nolens volens zumindest einen Teil seines Lebens verbracht hat und verbringt, hat für Werner Nöfer ganz offensichtlich, so gut er sie auch kennt, ihr eigentümliches Faszinosum nicht verloren. Denn aus der Auseinandersetzung mit der *Stadtlandschaft* gewinnt er seine Bilder und der *Stadtlandschaft* stellt er sie gegenüber: Indem er die Instrumente, mit denen sie entwickelt wurde - die Instrumente der Prospektoren, Landvermesser und Kartographen, der Planer, Architekten und Gestalter - aus ihren zweckrationalen Bestimmungen isoliert und als künstlerische Mittel nutzt. Doch wäre Nöfer, nur als ein mit zeitgenössischen Mitteln arbeitender und auf Motive unserer Zeit orientierter Vedutenmaler eingeschätzt, weder seinem Anspruch nach noch im Hinblick auf sein Werk richtig verstanden. Denn seine Recherchen und seine Bildfindungen zielen weniger auf eine Darstellung der *Stadtlandschaft*, sondern sind vielmehr eine künstlerische Kritik der erkenntnistheoretischen Grundlagen sowie der aus diesen entwickelten Mittel und Strategien, die die Konstruktion der *Stadtlandschaft* und damit die Dekonstruktion von Stadt und Landschaft in ihren historischen Formen erst ermöglicht haben.

„Und wie ein und dieselbe Stadt, von verschiedenen Seiten betrachtet, immer wieder anders und gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheint, so geschieht es auch, dass es wegen der unendlichen Menge der einfachen Substanzen gleichsam ebenso viele Universa gibt, die jedoch nur die Perspektiven eines einzigen Universums unter den verschiedenen Gesichtspunkten jeder Monade sind.“ Mit diesem Zitat aus Leibniz' Monadologie (§ 57) begründet Jonathan Crary seine These, dass zwei Jahrhunderte lang vor ihrer Verwendung als Teil des fotografischen Verfahrens die Camera obscura das 'tonangebenden Paradigma' für die Beziehung zwischen Betrachter und Welt war.¹ Denn Leibniz wie andere Denker dieser Zeit sahen die Camera obscura als „optisches System durch ihre funktionelle Beziehung zur Sehpyramide definiert, in der die Spitze der Pyramide den monadischen Blickwinkel definiert“,² und konnten sie so als ein Instrument verstehen, mit dessen Hilfe nicht nur die universelle Ordnung der Schöpfung sichtbar gemacht, indem durch sie die sich den Sinnen darbietende Unordnung der Welt in eine Ordnung gebracht werden konnte. Wenn man, nochmals mit Leibniz gesprochen, „auf diese Weise die größtmögliche Mannigfaltigkeit, aber auch zugleich die größtmögliche Ordnung, d.h.

¹ Vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT-Press 1990; hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: J.C., *Techniken des Betrachter. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 41

² ebenda, S. 60

die größtmögliche Vollkommenheit (erhält)“,³ so basierte diese Vorstellung vor allem auf seiner Annahme, dass eine jede Monade oder, modern gesprochen, ein jedes System, wiewohl als eine „kleine Welt für sich“ im großen Universum unzähliger anderer Welten individuiert, das Universum aller anderen Welten, freilich von ihrem einzigartigen Standpunkt oder Gesichtspunkt aus, spiegele. Insofern sah Leibniz alle Monaden in ihren inneren Entwicklungen nach einem einheitlichen, göttlichen Plan aufeinander abgestimmt, ja strukturell 'baugleich', und konnte er trotz ihrer jeweils unterschiedlichen Perspektiven und Perzeptionen, wie am Beispiel der Stadt expliziert, eine einheitliche und harmonische Ordnung des Universums postulieren. Andererseits war Leibniz aber sehr wohl bewusst, dass es im Hinblick auf höher organisierte und mit Willen begabte Systeme, im Hinblick auf menschliche Wesen vor allem, zu, wie er schreibt, 'scheinbaren Unordnungen' und 'Fehlern' kommen könne, die sich nur noch aus Sicht des höchsten Wesens, mithin aus der Sicht Gottes, zu einer Ordnung fügen, den Menschen selbst jedoch nicht mehr oder nur noch mit Hilfsmitteln erkennbar sein würden: „Es ist wie bei jenen perspektivischen Erfindungen, bei denen gewisse schöne Zeichnungen scheinbar ganz wirr sind, bis man sie auf ihren wahren Gesichtspunkt bezieht, oder bis man sie mit Hilfe eines Glases oder Spiegels betrachtet“.⁴

So klingt hier schon an, was heute ein allgemeiner Erfahrungswert ist und unsere Orientierung in der Welt bestimmt: Dass es ohne die Vorstellung einer göttlichen Ordnung keine allgemein verbindlichen Perzeptionen der Welt gibt, und dass sie, wie ihre Darstellung, abhängig sind vom Standpunkt und dem Erkenntnisinteresse desjenigen, der wahrnimmt. Für die Entwicklung dieser Erfahrung war aber die Camera obscura nicht nur als Apparat und Modell, mit dem sich der Sehvorgang objektivieren läßt, von grundlegender Bedeutung, sondern vor allem auch deshalb, weil sie als erstes funktionierendes bildgebendes Verfahren als ein generelles Modell für die Vergegenständlichung der Beziehungen zwischen der Welt und ihrem Beobachter fungieren konnte. Denn an ihr wurde zum ersten Mal in umfassender Weise erfahren und, wie z. B. in Leibniz' Monadologie, reflektiert, dass jede Objektivierung der Wahrnehmung durch Apparate und Verfahren nur um den Preis einer spezifischen Einschränkung der unmittelbaren Erfahrung, im Falle der Camera obscura als starre und zyklische Perspektive, zu haben ist und daher geradezu zwingend die Entwicklung anderer Apparate und Verfahren hervorruft, die die mit den perspektivischen Wahrnehmungsverlusten einhergehenden Erfahrungsverluste kompensieren können, doch ebenfalls spezialisiert bleiben und daher die Entwicklung weiterer Apparate und Verfahren nach sich ziehen. So nimmt mit der Camera obscura nicht nur die Analyse und technische Rekonstruktion des menschlichen Wahrnehmungsapparates ihren Anfang, sondern entstehen mit ihr zweckrationale Handlungsstrategien, die, bei Leibniz 'Perzeptionen' (Vorstellungen) und daraus resultierende 'Bewegungen' der Monaden genannt, entwickelt werden, um, gestützt auf die Resultate entsprechender bildgebender Verfahren, die Welt ihren jeweiligen Perspektiven entsprechend zu ordnen, zu beherrschen und schließlich zu verändern. Dabei ist in der Regel der erste taktische Schritt entsprechender Versuche die Entwicklung eines mit dem bildgebenden Verfahren zumindest koordinierbaren bildsprachlichen Codes, mit dem die jeweilige Perspektive auf die Welt als bzw. in einer spezifischen Karte definiert werden kann. Im zweiten Schritt folgt dann die Darstellung der gewünschten Veränderung der Welt in einem mit Hilfe dieses Codes entwickelten Plans und schließlich dessen fiktive Realisierung im Modell. Das heißt, der aus der Darstellung einer bestimmten Perspektive auf die Welt entwickelte Code bleibt nicht länger an die Erfahrung der Welt gebunden, sondern wird zu einem Zeichensystem verselbständigt, das zum Instrument ihrer Veränderung zunächst in der Karte eingesetzt wird und dann, gewissermaßen in einer Rückübersetzung des Plans in zweckorientierte Handlungen, die tatsächliche Veränderung der Welt steuert. Instrumentelles Handeln in diesem Sinne hat also kein anderes Ziel, als die Welt mit dem in der Karte eingetragenen Plan in Übereinstimmung zu bringen, und es bleibt ein typisches Grundmuster solcher Handlungsstrategien, das Umstände, die aus ihnen in der Realität folgen oder auch nicht folgen, nur als sogenannte Randbedingungen wahrgenommen werden, die so heißen,

³ Monadologie § 58

⁴ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, Theodizee, § 147.

weil sie aus dem monadischen Blickwinkel nicht erfasst werden können und daher kein Kriterium für den Sinn des prospektierten Unternehmens bereitstellen können. Zuerst in den Schlacht- und Befestigungsplänen des Militärs, dann aber vor allem an der Verselbständigung des Stadtplans gegenüber Vedutenmalerei bis zur Entwicklung eines eigenen, juristisch abgesicherten, jetzt mit Hilfe der Computer auch technisch zementierten Codes der Städte- und Landschaftsplaner wird dieser Prozess paradigmatisch ablesbar.

Werner Nöfer hat, übrigens ganz anders als Peter Brüning, der um 1964 aus einer nervösen Informellen Malerei zu einer interessanten Auseinandersetzung mit der Bildsprache der Kartographen fand, die oben skizzierte historische Entwicklung in den sechziger und siebziger Jahren in einem persönlichen und selbst erarbeiteten Schnelldurchgang durchlaufen, den vor allem sein „Skizzenbuch“ aus dem Jahre 1979 gut dokumentiert. Hier läßt sich an vielen und höchst unterschiedlichen Beispielen erkennen, dass Nöfer die Landschaft schon immer als ein mehr oder weniger künstlich geschaffenes, in jedem Fall von Menschen bearbeitetes Stück Natur wahrnahm, und dass seine Landschaftsdarstellungen konsequenterweise immer auch eine Reflexion der Mittel einschlossen, mit denen er sie herstellte. So finden sich in diesem Skizzenbuch zahlreiche Zeichnungen von Leuchttürmen und Bojen, von Wahrnehmungs-, Orientierungs- und Messinstrumenten, konfrontiert er innerhalb einzelner Zeichnungen zum Beispiel die Darstellung eines Berges mit der Darstellung des Bleistiftes, mit dem er den Berg gezeichnet hat, oder zeigt er Landschaften als Bilder aus Projektionsapparaten. Eine weitere Gruppe seiner Zeichnungen thematisiert den grundsätzlichen Ausschnittcharakter perspektivischer Darstellungen, sei es, indem Nöfer diese Landschaftsdarstellungen als Bilder in Bildern vorführt, sie zu einem story-board zusammengestellt oder aber nach story-board Manier in eine Reihe von Einzelbildern zerlegt. Schließlich finden sich in diesem Buch auch die Werkzeuge der Planer: der Zeichentisch, das Reißbrett oder ein Storchenschnabel zeichnerisch reflektiert, und tritt in vielen Motiven seiner Zeichnungen seine kritische Sicht auf die nach zweckrationalen Gesichtspunkten umgestaltete Landschaft deutlich hervor.

Wenn Nöfer sich auf diese Weise das gesamte Arsenal und die Werkzeuge der Prospektoren, Raumordner und Planer angeeignet hatte, so stellt die Werkgruppe der Papierschnitte, die seit Anfang der achtziger Jahre entstand, so sehr sie sich auch von seinen früheren Siebdrucken unterscheidet, doch eine nur konsequente Weiterentwicklung seiner Reflexion der Landschaftsdarstellung dar. Dies läßt sich nicht nur daran erkennen, dass Nöfer weiter zeichnete und Zeichnungen in die Papierschnitte integrierte, vielmehr nahm er auch verschiedene, in und durch Zeichnungen isolierte Elemente direkt in seine Papierschnitte auf. Ein frühes und sehr deutliches Beispiel dafür ist der Papierschnitt „Modell D. - B 1“ aus dem Jahre 1983, in dem die Straßenpfeile, die bereits im Bild „Landschaft nach STVO“, (19??) bestimmend sind, die kleinteilige Struktur überziehen.

Diese grundlegende Kontinuität im Gedächtnis haltend, muss man die Papierschnitte jedoch unter formalen, aber auch inhaltlichen Gesichtspunkten als eine ganz eigenständige Werkgruppe wahrnehmen, mit der Nöfer sich sowohl als Künstler wie auch als Kritiker der gebauten Umwelt eine eigenständige und unverwechselbare Position erarbeitet hat. Ob dabei am Anfang ein genial-einfacher Gedanke stand oder ein Akt der Verzweiflung, spielt dafür, dass es ihm gelang, aus der Idee, Zeichnungen zu zerschneiden, ein tragendes künstlerisches Konzept zu entwickeln, jedenfalls keine besondere Rolle - und war ohnehin nur ein Aspekt, der diese Werkgruppe entstehen ließ. Denn kaum minder wichtig scheint gewesen zu sein, dass Nöfer sich nun vor allem mit der *Stadtlandschaft* beschäftigte und die Welt von einem anderen Gesichtspunkt aus, aus der Vogelperspektive, beobachtete; aus einer Perspektive, die den wichtigsten Topos der traditionellen Vedutenmalerei, die Stadtsilhouette, nur noch erahnen läßt, die aber dafür einen Blick auf die Struktur der *Stadtlandschaft* ermöglicht, eine Perspektive, die nahezu zwingend einen diagnostisch-analytischen Blick auf die untergründigen Schichten und Strukturen der *Stadtlandschaft* induziert. So waren und blieben es in erster Linie diese drei Elemente: das Interesse für die *Stadtlandschaft*, der Blick aus der Vogelperspektive und die Entwicklung des Scherenschnitts zu einer „haptischen Zeichnung“, aus denen Nöfer durch deren unter-

schiedliche Gewichtung seine eigentümlichen Konstruktionen entwickelte und in vielerlei Hinsicht zu differenzieren verstand.

Die Vogelperspektive, bei Leibniz die Perspektive des allwissenden, alle Einzelperspektiven in sich vereinigenden, höchsten Wesens, die Perspektive, von der aus alles seine Ordnung erhält bzw. die Ordnung der von den Menschen gestifteten ‚scheinbaren Unordnungen‘ erkannt werden kann, ist heute natürlich von den Raumordnern und Stadtplanern besetzt - seit rund fünfzehn Jahren aber auch von Werner Nöfer, und wird von ihm subtil und in nachgerade klassischer Manier zu der Perspektive umfunktioniert, von der aus der das Chaos der Subsysteme unter dem Straßenpflaster oder den Dächern sichtbar gemacht werden kann. Dabei geben Nöfers Papierarbeiten die Sicht auf das Chaos vor allem deshalb frei, weil er, was Planer und Raumordner peinlichst zu vermeiden versuchen, systematisch Karten und Pläne unterschiedlicher Perspektiven auf die Welt und daraus abgeleiteter Ordnungs-, Verkehrs-, - Versorgungs- und Informationssysteme kombiniert und so ihre wechselseitige Wirkung wie ihr Zusammenspiel in Frage stellen kann. Die Vogelperspektive als die Perspektive, aus der heraus Karten und Pläne gezeichnet werden, war es daher auch, die Nöfer es erst ermöglichte, Planwerkzeuge und Pläne nicht nur zeichnerisch, sondern faktisch aus ihrem Kontext herauszulösen. Damit hatte sie Nöfer buchstäblich in den Händen und konnte jetzt aus seiner eher rezeptiv-reagierenden Beziehung zur Welt in eine aktive Position gegenüber der Welt wechseln, was er dazu nutzte, mit den Planwerkzeugen und Planelementen frei zu hantieren, sie unabhängig von den mit ihnen verbundenen Codes anzuwenden, ihren Eigengesetzlichkeiten und ihrer Eigendynamik nachzugehen, sie gestisch umzuformen und zu behandeln und schließlich in seinen Arbeiten als den Plan oder die Karte konstituierende, autonome Sprachelemente reflexiv werden zu lassen.

So war es die Kombination von Vogelperspektive und Papierschnitt, die es Werner Nöfer erlaubte, in ironischer Paraphrase der Tätigkeit von Raumordnern und Stadtplanern, eigene *Stadtlandschaften* zu konstruieren, in denen die allfällige, in der Realität jedoch nur erahnbare, weil immer nur aus einer Perspektive und in Ausschnitten erfahrbare, umfassende Dekonstruktion von Stadt und Landschaft überaus sinnfällig wird, und die gerade auch da, wo sie frei erfunden sind, exakt das Gefühl zur Anschauung bringen, das man Bewohner einer Stadtlandschaft hat. Nöfers Arbeit wurde aufgrund dieser Verschiebung des Beobachterstandpunktes, nicht weniger als durch ihren ironischen Zug ein seltenes Beispiel für eine aufgeklärte politische Kunst: eine Kunst, die im Bewusstsein, dass man mit Kunst eben keine Politik machen kann, als künstlerische, also als eine erklärtermaßen nicht in die Realität übertragbare Arbeit zur Anschauung bringt und thematisiert, was von der Politik mit Bezug auf die Wirklichkeit zu erwarten wäre: die Reflexion des gesellschaftlichen Lebens durch eine systematische Synopse der sich verselbständigenden Subsysteme in unserer Gesellschaft. So entwickeln Nöfers Arbeiten ihr kritisches Potential von vor allem aus ihrer gezielt betriebenen Differenz zur Realität: indem sie dem Betrachter eben nicht eine weitere fertige, in sich geschlossene Kartierung seiner Lebensumstände vor Augen stellen, sondern ihn sanft, aber mit Nachdruck dazu anleiten, die vielen unterschiedlichen Karten und Pläne, mit deren Hilfe und innerhalb derer er sein Leben im *Modell D.* organisiert, sich ins Bewusstsein kommen zu lassen und die Konsequenzen zu ziehen.

Nöfer hat es über die Jahre zu einiger Virtuosität in der Technik des Papierschnitts gebracht. Das läßt die Tatsache erkennen, dass er diese Technik in überaus filigranen Arbeiten wie zum Beispiel in seinen „Tagebüchern“ genauso gut anwenden kann wie in raumgreifenden Wandarbeiten oder frei stehenden Papierskulpturen. Darüber hinaus hat Nöfer sich durch die Kombination des Papierschnitts mit der Zeichnung und die Entwicklung der Papierschnitte zu Papierreliefs und schließlich zu gewissermaßen selbsttragenden Papierobjekten ein differenziertes und vielseitiges Medium geschaffen, das ihm die Entwicklung mehrdimensionaler und komplexer ‚Bilder‘, aber auch ganz einfacher Konstruktionen ermöglicht. So entfaltet Nöfers Werk heute eine große Spannung zwischen kleinformatigen Arbeiten wie „CIUDAD II“ (Hommage an Johan von Falkenburgh), 1996/7, in der sich der Künstler, wie zuvor schon im „Glückstadt-Projekt“, 1985, in fast

realistischer Manier auf einen historischen Stadtgrundriss einlässt und ihn gegen die Überformung jüngerer Zeiten herausarbeitet, oder andererseits den riesigen, völlig frei und nahezu ohne Bezug zur *Stadtlandschaft*, aus der Körperbewegung heraus geschaffenen Papierreliefs, wie zum Beispiel der Arbeit „Akkumulation“ aus den Jahren 1990/97, oder einer durch die Kombination von perspektivischer Zeichnung, Papierschnitt und Collage höchst komplizierten, kubistisch anmutenden Arbeit wie „Urbanisation“, 1991, und schließlich Papierskulpturen wie die sieben, etwa mannshohen, an Zeichenwerkzeuge oder Konstruktionshilfen erinnernden, sehr einfachen Formen, die sich in unterschiedlicher Kombination, also als prinzipiell austauschbare Elemente, zu „Potsdamer Platz“ (1994) zusammenstellen lassen und eindrucksvoll das öde Desaster an einem zentralen Schauplatz die aktuelle Veränderung des *Modell D* kommentieren.

© 1998 Michael Fehr