

„QUANTENMECHANIK IM THEATER DER PROJEKTIONEN“

Katalogtext zu der Ausstellung von Harald Fuchs im Museum Schloss Moyland mit dem Titel Das Paradoxe von Schrödingers Katze (oder wie wäscht man sein Geschirr mit schmutzigem Spülwasser...)

Text: Dr. Manfred Schneckenburger

Schrödingers Katze ist weder tot noch lebendig. Das Pelztier des österreichischen Physikers ist nicht einmal real, sondern eine reine Kopfgeburt. Es existiert nur als Gedankenexperiment, mit dem Schrödinger ad absurdum führt, dass eine 50prozentige Möglichkeit des Todes sich in einer halbtoten Katze niederschlägt. Nur die empirische Kontrolle kann die Frage klären, ob die Katze quicklebendig oder mausetot in ihrem uneinsehbaren Behältnis steckt. Oder, wie Heisenberg das Problem löst: "Im Innersten der Welt gibt es das Dritte, das die Logik so gerne ausschließen möchte, nämlich neben dem Sein und dem Nichtsein auch noch das Möglichsein." Sein Kollege Schrödinger allerdings wollte schlicht auf ein Problem mit Einsteins Quantenmechanik hinweisen. Ich begeben mich also auf schwankenden Boden. Metaphysik kann beides sein: eine Welt über die menschliche Welt hinaus, eine Hinter- und Überwelt, in der sich nur Gläubige und Theologen auskennen, oder eine Welt, in der Begriffe und Begreifen an ihre Grenze stoßen und selbst die Wissenschaft in Fragen endet. Das "Credo quia absurdum", zu dem Augustinus Bekenntnisse sich zuspitzen lassen, und das Paradoxon, das Schrödingers Katze umgibt, sind sich letztlich verwandt. Naturwissenschaftliche Rationalität und Hinterwelten schließen sich nicht unter allen Bedingungen aus. Auch die Physik hat ihre Meta-Physik.

In diesem Spannungsfeld operiert und inszeniert Harald Fuchs. Unbekannte Kräfte, wo immer ihr Ursprung liegt, faszinieren ihn. Ungelöstes, Unlösbares fordern ihn heraus – nicht zur Lösung, sondern zur Darstellung. So vertiefte er sich in die religiöse Folklore blutender Kreuzfixe und Schmerzensmänner und in ‚Kontaktreliquien‘, die durch Berührung mit dem Original wundertätig wurden. Er kombinierte afrikanische Fetische mit naturwissenschaftlichen Diagrammen, Modellen, Formeln und Aufnahmen unter dem Elektronenmikroskop. Er schlug kühne Brücken, indem er Dokumentarfotos von Medizinern mit wissenschaftlichen Formeln überblendete. War es in früheren Installationen vor allem die Vergleichbarkeit der Bilder – Kalebasse und Petrischale, kamerunischer Zeremonialstab und Atompilz – so konzentrieren die Räume auf Schloss Moyland sich auf die Atomphysik. Nicht, dass Fuchs dem alten visuellen Analogiezauber ganz abgeschworen hätte, aber er verlegt den Kontrast jetzt ausschließlich in die Kernspaltung. Fuchs reagiert als Künstler auf Erscheinungen, die er (und nicht allein er) nur teilweise versteht. Er steht staunend vor den Geheimnissen der Atome, Mesonen und Protonen, nicht anders als früher vor den schwer begreiflichen Korrespondenzen naturwissenschaftlicher Lehrbücher mit dem Inventar der Medizinhütten. Er braucht keine Übereinstimmung zweier Welten mehr – die Metaphysik taucht aus der Wissenschaft selber hervor.

Von Anfang an zielt Fuchs nie darauf, Albert Einstein, Otto Hahn, Werner Heisenberg, Niels Bohr in die letzten Winkel ihres Denkens zu folgen. Stattdessen wählt er den Weg des Künstlers, mit dem Unbegreiflichen fertig zu werden, und projiziert es, wörtlich, zwischen Faszination und Mystifikation, Nebelkammer und Inszenierung, Dokument und Ästhetik ins Offene. Er verlässt den Pfad des ‚verlorenen Wissens‘, der ihn u. a. mit regelrechten Expeditionen nach Afrika führte. Er verzichtet auf die Annahme einer intelligenten Suprastruktur, in der mythische, religiöse und naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle den gleichen Rang haben. Er lässt die Überlagerungen von Zeichen aus Molekularbiologie und Quantenmechanik mit den Bildern einer ‚primitiven‘ Welt hinter sich. Er beschränkt sich auf die verborgene Nähe wissenschaftlicher Paradoxien zu den Antworten der Religion.

Vielleicht gehen die folgenden Bemerkungen völlig an den Intentionen des Künstlers vorbei, doch als freie Assoziationen behalten sie ihr Recht. Fuchs sucht Metaphern der Religion so gut wie der Wissenschaft. Wird Otto Hahns legendärer Tisch so zur Altarmensa, mit seinen Erinnerungen an die Kontrollierbarkeit der Kernspaltung, so gut wie der Altar die Transsubstantiation beschwört? Die zahlreichen Bilder aus der Nebelkammer zu Hinweisen auf Cella oder Bundeslade: innerste Einschlüsse einer unsichtbaren Gewalt, die sich im Sichtbaren zeigt, ob das nun ein brennender Dornbusch oder eine andere Epiphanie ist? Ein Mysterium, in dem der Deus absconditus, der verborgene Gott, mit der stärksten Strahlung verschmilzt? Antwortet die isolierte Zeichnung des Buches in der rechten unteren Ecke von Hahns Tisch auf die Mosaischen Gesetzestafeln? Lässt die dämmerige Inszenierung sich so als Gleichnis zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und metaphysischer Ahnung verstehen? Als eine Konstellation, in der Wissenschaft an ihre Grenzen stößt und auch Religion nur im Glauben weiter weiß? Dass der Synkretismus von Fuchs zwischen heidnischen, jüdischen, christlichen Symbolen fast beliebig changiert, geht wohl auf seinen – letztlich – außerreligiösen Standort zurück.

Am Anfang steht Hahns Tisch. Er wird, obgleich später nachkonstruiert, als Inkunabel eines neuen Zeitalters im Deutschen Museum in München aufbewahrt. Dort steht er in seinem Schrein aus Panzerglas und ruft die Anfänge einer Epoche wach, die bis heute reicht. Er bezeugt eine Arbeitsweise, wie sie auch der Tisch mit Aggregat von Joseph Beuys festhält: in großer Einfachheit und Konzentration – eine Analogie zum Gehäuse des Hieronymus, von dem mit der Bibelübersetzung eine immense geistige Strahlkraft ausging, so wie Hahns Tisch die Schwelle von menschlichem Denken zu den unermesslichen Kräften der Atomenergie markiert. Gerade in der kargen Beschränkung liegt eine Magie, die aus dem Tisch, zum einfachen Bild geworden, eine Ikone macht. Er vertritt ein apokalyptisches wie ein Frieden sicherndes Potential: Möglichkeiten zur Vernichtung wie zum Nutzen der Menschheit. Er steht da, als ob Hahn eben erst aufgestanden wäre und gleich wieder kommen könnte. Das aufgeschlagene Buch wird zum Statthalter seiner Präsenz, so wie die Spulen, Messgeräte, Apparaturen auf den Zugriff seiner Hände zu warten scheinen.

Dann der nächste Schritt! Nach der theoretischen Grundlegung experimentiert die Forschung in der Nebelkammer (auf ihren verschiedenen Entwicklungsstufen). Mit kleinsten Elektronen wird, knapp unterhalb der Lichtgeschwindigkeit, ein Atomkern beschossen, zersplittert, gespalten. Länge und Krümmung der sichtbar gemachten Spuren lassen Art und Energie der Teilchen erschließen. Fotos aus diesem Beobachtungsraum sucht Fuchs seit vielen Jahren aus Fachbüchern und -magazinen zusammen. Er hält sich dabei an eine ältere Phase der Atomphysik, in der die Nebelkammer noch auf engem Raum konzentriert war. Heute werden die Erkundungen weiter getrieben. Der größte Beschleuniger, in Genf (CERN), ist 27 km lang.

Tisch wie Nebelkammer liefern das Vorlagenmaterial von Fuchs. Er nutzt es nicht für wissenschaftliche Erkenntnisse. Er vollzieht die visuelle Vorgabe in Grafit, aber auch als Einblattsiebdruck, zeichnerisch nach und eignet sie sich so auf eine spezifisch künstlerische Weise an. Was wie Fotos aussieht, ist in Wahrheit penibel mit dem Bleistift ausgeführt. Den Tisch gruppiert er vorsichtig neu und verändert das Zueinander der Experimentierblöcke. In der Nebelkammer verstärkt, formalisiert, rhythmisiert er die Verlaufslinien, klärt sie, wandelt positive Zustände in negative um und gewinnt daraus ein optisches Äquivalent zu den positiv oder negativ aufgeladenen Elektronen, die Grundlage der Beschleunigung sind. Seine Umsetzung hält die Mitte zwischen Reinzeichnung, Ausformulierung, Variation, Komposition. Aus Dokumentarfotos entstehen so signifikante Zeichnungen voller Spannung, Dynamik, Balance. Sorgsam ausgearbeitete große Blätter, die das Material der Ausstellung sind.

Doch Fuchs begnügt sich nicht mit Variationen über einen wissenschaftlichen Sachverhalt. Er wechselt nicht nur den Fotokarton durch Büttenpapier und einen chemischen Prozess durch den Bleistift oder ein Siebdruckverfahren aus. Er belässt es nicht bei der Vergrößerung oder formalen Intensivierung der Vorlagen. Er wechselt auch Ausschnitt, Blickwinkel, Maßstab, Distanz. Er bearbeitet sein Bildmaterial mit großer Flexibilität, nicht im Sinne wissenschaftlicher, sondern ästhetischer Eindeutigkeit. Er unterwirft es einer subtilen Steigerung und macht es zum Material und Mittel einer bewegten Nähe, die uns umgibt und umlagert, bedrängt und packt, bis wir selber der Ruhepol im Umfeld energetischer Assoziationen, Strömungen oder Signale sind. Wo immer das Auge hinfällt (und das Ohr hinhört) – alles trifft auf ‚rhythmische Bewegungen‘, be- oder entschleunigte Richtungsverläufe, ob linear, zyklisch oder spiralförmig ausgerichtet.

Fuchs geht aber noch weiter und entwirft ein ganzes System environmentaler Begleitumstände. Overheadprojektoren überlagern sich mit dem Beamer zu einem lebendigen Spiel von Transparenzen und Überblendungen. Die Overheadprojektionen setzen scharfe Lampenpunkte, aus denen sich eine auratische Atmosphäre bildet. Solche Geräte gehören zu den Lieblingsmedien von Fuchs, weil mikroskopische Abläufe sich damit ‚live‘ und vielfach vergrößert vorführen lassen.

Zu den Bildern von Hahns Tisch und aus der Nebelkammer tritt als weiteres Element das Hin und Her, Auf und Ab, Vor und Zurück weißer Billardkugeln, die auf die Wand gebeamt werden. Mit wechselnden Geschwindigkeiten stoßen sie über Wasserspiegel. Ringe breiten sich exzentrisch aus, denn unter einem Overheadprojektor fallen in unregelmäßigen Abständen Tropfen in stehendes Wasser. Sie sinken oder steigen wieder auf, so wie auch die Billardkugeln in einem Raum ohne Schweregesetz zu agieren scheinen. Vertiefungen tun sich auf, verschlingen einen Ball, pulsieren, stoßen ihn wieder zurück, Richtungen kehren sich um, nehmen allseitig andere Verläufe an. Physikalische Gesetze von Gravitation und Ponderation sind wie außer Kraft gesetzt und werden gerade dadurch bewusst. Eine Analogie zum Verhalten in der Nebelkammer, wo die Teilchen sich, extrem beschleunigt, der mechanischen Zeit entziehen und diese im Bereich der Antimaterie aufheben? Die Ungebundenheit der Billardbälle und Wassertropfen setzt das, als schwachen Anklang, ins Bild.

Dazu erfüllt der Knall aufprallender Billardkugeln den ganzen Raum. Die Vorgänge in der Nebelkammer werden, wie in einem unendlich verlangsamten, sehr simplen Modell, auf den einfachsten Nenner sinnlicher Wahrnehmung gebracht. Jeder Aufschlag, Anschlag, jedes Ping und Pong geben den Geschehnissen im Beschleuniger eine akustische Vergegenwärtigung – nicht parallel zu den Kugeln, sondern als ein besonderer Rhythmus von abrupter, aleatorischer Musikalität. Bild und Klang laufen meist gegeneinander versetzt, finden aber auch streckenweise zusammen und überlagern sich. Wesentlich ist jedoch der jeweils eigene Ablauf. Wo das Prinzip der Spaltung dominiert, gilt das sogar für Bild und Klang.

Noch näher kommen diesem Grundmuster z. B. Wassertropfen, die in heißen Eisenpfannen platzen. Sie ziehen sich zusammen, da selbst noch die kleinste Kugelform einem harmonischen Energieerhalt dient. Für die Vorführung projizieren fünf Beamer kontrahierende, aufspringende, verdunstende Blasen auf frei hängende Leinwände. Diese umgeben uns mit einem Blubbern und Sprühen, irgendwo zwischen Ursuppe und Explosion. Wasserspritzer schießen als Torpedos durch ein mäßig bewegtes Umfeld. Zwischendurch klappert eine mechanische Schreibmaschine den Brief nach, den Einstein 1938 an den amerikanischen Präsidenten schrieb: Er erläuterte darin die militärischen Auswirkungen der Atombombe. Durch den Umschlag (positiver) schwarzer in (negative) weiße Buchstaben erhält der Brief eine geisterhafte Existenz. Weiße Zeichen, die in der Luft schweben, sind ein Standard spiritistischer Séancen. Unter den Zeichnungen nach Fotos findet sich auch ein Atompilz. Bei näherem Hinsehen erkennt man Fliegenbefall: Tote Fliegen gelten traditionell als Vanitas-Symbol, bei Sartre stehen sie für Erinnyen und Schuldgefühle. Der Atompilz zieht sie an wie eine Kerzenflamme Motten.

Dazu gliedern, zerteilen, spalten wandhohe Spiegel die Bildwelten ins Endlose. Das Erlebnis des ohnehin dicht bestückten Raumes intensiviert und dynamisiert sich durch eine labyrinthische Multiplikation ins Unendliche. Zerbrochene Glasscheiben mit serigrafisch aufgebrauchten Strömungslinien und Strukturen des menschlichen Gehirns sind, die Spitzen nach unten, zwischen Tischplatten geklemmt. Den ganzen Raum erfüllen so Bilder von Spaltung, Zerrissenheit, Zerfall, energetischen Strahlungen, nicht als Fotos, sondern als aktive zeichnerische Einlassung und Eingriffe des Künstlers, durch Spiegelungen noch einmal zerlegt, vervielfacht und unter den Bedingungen der Spaltung wahrnehmbar gemacht. Ein schillerndes Ineinander von Fotonachzeichnungen, ausgezogenen Spuren, realen Energieexplosionen, dazu der omnipräsente Zusammenprall von Billardkugeln, zerplatzenden Wassertropfen und eine Schreibmaschine, die den Einsteinbrief in die Tasten hackt. Ein gleichermaßen differenziertes wie kompaktes, dokumentarisches wie mystifizierendes, ins Licht gerücktes wie dem Licht entzogenes Bildertheater, das um Forschung, Kernenergie und -spaltung kreist.

Durch die ganze Inszenierung ziehen sich, mit Hilfe der Spiegel, immer wieder Blicke auf Ausstellungsbesucher, auf uns: von hinten, von der Seite, frontal. Das Auge auf dem Betrachter, das Auge des Betrachters verselbständigen sich zu einem eigenen Thema, das dem Verlangen, zu sehen und zu erkennen, offenkundig unlöslich innewohnt. Natürlich erinnert das an die Heisenbergsche Unschärferelation und an Versuchsbedingungen, die das Ergebnis verändern und mit bestimmen. Oder, auf die Zuspitzung von Niels Bohr gebracht: "Niemals können Wissenschaftler erfassen, was die Natur wirklich ist. Sie können nur erfassen, wie die Natur erscheint, da sie selbst zu dem Versuch bzw. zu der Messung gehören, die sie unternehmen." Fuchs liefert diesen Umstand fast beiläufig mit und illustriert, reflektiert damit einen wesentlichen Aspekt wissenschaftlicher Erkenntniskritik. Indem er seine Sicht mit Methoden und Effekten von Spiegelkabinetten oder Jahrmarktsbuden demonstriert, gibt er eine spielerische Freiheit dazu, die auf einer künstlerischen Ebene liegt und Unschärfen doch präzise ins Visier nimmt.