

Josef Trattners Objektivierungen aufs menschliche Maß

Auf meiner allerersten Exkursion als Geologiestudent an der Uni Graz kamen wir 1988 im Reisebus in die Gegend des südoststeirischen Kapfenstein, wo jetzt, viele Jahre später, meine Freunde Ingrid und Oswald Wiener wohnen. Nahe des bekannten Schlosses auf dem dortigen Kogel befand und befindet sich bis heute einer der in Österreich höchst seltenen Gesteinsaufschlüsse vulkanischer Entstehung. Wir Erstsemester machten uns gierig über das dort, wie man sagt, „anstehende“ Gestein her. Es handelte und handelt sich um einen Tuff, d.h. versteinerte Asche, die aus einem Vulkan ausgeworfen wurde, der hier vor etwa zwei Millionen Jahren aktiv war. Der Grund unserer Gier: Im Kapfensteiner Tuff befinden sich in der erdmantelnahen Magmakammer vorzeitig kristallisierte, rundliche, cm bis dm große Gesteinsinschlüsse, so genannte „Olivinbomben“. Als „Mantelxenolithe“ enthält dieses, in einer Tiefe von 60 km bei 1.760° C erstarrte Gestein vorwiegend die Minerale Olivin (flaschengrün) und Pyroxen (dunkelgrün). Aufgrund seiner Tiefenerstarrung ist es zudem äußerst dicht, nämlich etwa 3300 bis 4200 kg/m³. Jenseits unseres archaischen Jagdfebers auf edle Steine handelte und handelt es sich hier also um Natur, die durch die „Tiefenromantik“ ihrer feurigen Entstehung das Flair von Kunst auszustrahlen imstande war und ist. Besser könnte sich das ein Dichter nicht ausdenken ...

... umgekehrt macht Josef Trattner bisweilen Kunst, die wie Natur aussieht. Einige seiner eher amorph gesteinsartig wirkenden Kleinskulpturen aus Metall zum Beispiel wurden in Löchern in Schaumstoffblöcken abgegossen. Und seine neueren Skulpturenprojekte namens Sofa-Fahrten fügen Dichter und Musiker so in ein von Trattner konzeptioniertes natürliches und künstliches Umfeld, dass sich der bildhauerische Charakter – der den Schaumstoffsofas ursprünglich eigen waren und als dessen Fortführung mit anderen Mitteln Trattner seine Sofa-Projekte auffasst – in fast natürlich wirkenden, filmisch und fotografisch festgehaltenen sozialen Situationen auflöst.

Schaumstoff besteht zu 99 % aus Luft. Dichter Schaumstoff, wie ihn Trattner bei seinen Sofas und Schaumstoffskulpturen einsetzt, hat, sagen wir, eine Dichte von 33 bis 42 kg/m³. Dividiert man die Dichte vom Olivin mit der von Schaumstoff, so käme man füglich auf den Faktor 100, und nichts wäre einfacher als zu sagen, Trattners Kunst ist nicht nur metaphorisch, sondern wirklich 100 Mal leichter als die Natur in all ihrer Bedrohlichkeit und faktischen Unberechenbarkeit. Tatsächlich hat sie, Trattners Kunst, etwas Schnippisches, etwas verspielt und neugierig auf die Reaktion des Gegenüber oder des Publikums Wartendes, etwas Lockeres im Sinne von „formfrei“ (im kunsthistorischen, nicht jedoch soziologischen Sinn). Anders als das Amorphe oder Formlose ist das Formfreie sich der Beschränkungen, die jede hergebrachte Form impliziert, eingedenk. Ich erinnere, wie instinktiv böse ich reagierte, als eine bekannte Biologin, die auch in der Kunst zu dilettieren begann, letztere öffentlich für „befreiend“, weil im Gegensatz zur Naturwissenschaft schrankenlos bezeichnete. Die Kunstgeschichte, die im Wesentlichen die Vorlieben nicht nur der Geschmackselite eigentümlich quasi-objektiv definiert, sondern via Massenmedien als Karikatur auch die künstlerisch Unbedarften konditioniert (Gangsterrap beispielsweise als Karikatur des Jazz), ist dem Künstler ebenso Schranke wie dem Wissenschaftler die Schlüssigkeit seiner Erkenntnisse und deren „Abnickung“ durch die „Peer-group“. Freilich überzeugt die – so gesehen elitäre – Kunst nicht wie die Naturwissenschaft durch objektiv anwendbare Technik – unsere „zweite Natur“. Sie ist eben nur quasi-objektiv – als unhinterfragte Sitte, d.h. böse gesagt: „zweite Vernunft“. So bleibt der Künstler, der seine Tradition nicht in Frage stellt, im Guten wie im Schlechten naiv – ein „Blümchenmaler“, „Kunsthändler“. Er betreibt „Folklore“, es sei denn er schlägt wie die „Kunst der Geisteskranken“ zufällig qua Pathologie in eine von der Avantgarde vorgeschchnittene Kerbe (z.B. Bretons und Eluards *Unbeteckte Empfängnis* aus 1930).

Wie die meisten Künstler, deren Gestaltungstalent so groß ist, dass es Gattungen übergreift und sich in Zeichnung wie in Bildhauerei oder Fotografie gleichermaßen äußert, stellt Trattner all seine Werke in den Dienst einer übergeordneten Intuition, die, wo er sie klar formuliert, bereits zu einer Philosophie ausgetrieben ist: Nicht die Form seiner Kunst, vielmehr ihre *Richtung* ist thematisch. Dieser Richtungswille gilt im Übrigen nicht nur für sein Oeuvre, sondern durchzieht auch sein Leben und jede freundschaftliche Interaktion. Im Prinzip geht es Trattner, so meine ich, dabei immer um ein „Zurechtrücken“ übertriebener, angeberischer oder sozial hypertrophierter Themen und Maßstäbe. Nimmt man nicht, wie unsere positivistische Grundeinstellung im Westen es will, das Messbare als Grundlage, sondern die *Auffassung* und *Vorstellung* dieses Messbaren, die ja, da wie alles immer als Einzelwesen wahrnehmen, einen Schritt objektiver sind (wie verkehrt sich das auch anhören mag), dann stellen Trattners „Zurechtrückungen“ in Wahrheit „Objektivierungen“ dar, allerdings aufs subjektiv menschliche Maß, das *uns allen gleich ist*.

Als Beispiel greife ich vier, fünf Werke, die bei Helmut Hable in der Klausen ausgestellt waren, heraus. Sie zeigen, dass die erlebten Dimensionen von sozial und kulturell geprägten Gegenständen, d.h. die Größenvorstellung von realen, aber auch von imaginären, z.B. theoretischen Gegenständen, in Relation zur objektiven Größe äußerst klein sind. Dem Geologen zum Beispiel erscheint der Klimawandel nicht deswegen seltsam winzig, weil er nicht stattfände oder das Wort Klima im Rahmen äonenlanger Zyklen bis heute nicht befriedigend definiert ist, sondern weil der Mensch so oder so als Bezugsgröße nur eine Spezies unter Millionen in der Erdgeschichte gewesen und für extraterrestrische Geologen dereinst als cm-dicker Leithorizont in einem neuen Gebirge übrig geblieben sein wird.

Genauso versucht Trattner, scheint's, das soziale Subsystem Kunst von möglichst weit weg und daher erst menschlich und nicht mer-

kantilistisch oder strategisch, wie es derzeit so selbstzerstörerisch bei Kunstschaffenden mehrheitlich üblich ist, zu betrachten, um dann möglichst nahe am echten, lebenden Publikum seine Kunst zu machen. Wie der Geologe die *Zeit* in „geologischen Maßstäben“ denkt, versucht er *Raum, Denken, Zeit, Konformitätsdruck* und andere *psychische Tatsachen* ins realistischere menschliche und somit sozial verträgliche Maß zu rücken.

Als erste Werke empfehle ich, weil an ihm diese Art der Objektivierung am deutlichsten wird, den „großen Baumkubus“ (z.B. Seite 48/49) und die „kleinen Baumkuben“ (z.B. Seite 50, Seite 51 und Seite 54/55). Bei ersterem handelt es sich um einen ein mal ein mal ein Meter großen Schaumstoffwürfel, der in die Krone eines Apfelbaumes eingesetzt wurde, bei letzterem um mehrere kleinere Schaumstoffwürfel mit Seitenlänge 50 cm, die um Äste oder Stämme von Obstbäumen herum montiert wurden. Als *Größenmaßstab* lassen die Würfel den nachdenklichen Betrachter erahnen, wie viel Volumen und damit auch wie viel Biomasse Bäume haben. Die Einsicht liegt intuitiv nahe: Obwohl wir dauernd Bäume am Rande unseres Interessenfelds wahrnehmen, bemerken wir gewöhnlich nicht, wie klein doch im Vergleich die vom Menschen gemachten Dinge, selbst die allergrößten sind. Was sind selbst Flugzeugträger gegen einen bloßen Hügel, geschweige denn den gigantischen Vulkankegel des Ätna, den ich unlängst von Catania aus in Beschau nahm, oder auch nur der mit ihm verwandte Basaltsteinbruch am Stradnerkogel nahe der Klausen, den man von seiner Oberkante aus so gut inspizieren kann.

Berge erscheinen, wenn man es denn beachtet, generell „klein“ in der Vorstellung, die natürlich als „innere Modelle“ die Vorläufer unserer modernen topographischen Karten ist, aber sehr groß in der Wahrnehmung. Unsere Sensomotorik wird durch Berge insofern herausgefordert, als wir diese – im alten Sinn des Wortes – nicht „behandeln“, sondern nur Schritt für Schritt, Ansicht für Ansicht, Ermüdung für Ermüdung nach und nach besteigen, wobei sich ihr Aussehen je nach Blickpunkt permanent ändert. Ist Ihnen aufgefallen, dass manche Berge aus unterschiedlichen Richtungen betrachtet völlig anders aussehen? So sehr, dass wir sie oft gar nicht wiedererkennen. Unsere *Vorstellungstätigkeit* ist eine Abstraktion der Realtopographie; sie rückt die Dinge in eine für uns vergleichbare Ordnung. Erst dann können sich auch *Analogien* voneinander werden. Man denke daran, dass der Topos Berg eine anschauliche Analogie für persönliche Schwierigkeiten oder Krisen gilt. Dies, die spontane Analogiebildung, ist schließlich der Kern der Ästhetik überhaupt, wie Trattner in seiner Kunst, die Analogien bisweilen antippt, aber nicht weiter ausführt, sehr oft implizit andeutet.

Eine anders gearbete Zurechtrückung war 2013 die Fensterverstopfung durch Schaumstoffreste „Installation Fassade Künstlerhaus Wien K. 05 2004 / Installation N 2013, Neapel“ in der neapolitanischen Galerie Le 4 Pareti. Das Schöne, gleichsam Billige der Werkstoffreste wird dadurch aufgewogen, dass dadurch möglichst viel transportables Volumen um möglichst wenig Geld hergestellt werden konnte. Ähnlich wie in der autochthonen *Arte povera* resultiert das Ästhetische hier aus der Eleganz im Einsatz der Mittel, es handelt sich gleichsam um eine Öko-Ästhetik. Doch anders als in der *Arte povera*, die darauf abzielte, die Distanz zum Publikum, das durch das Elitäre und Esoterische der *Institution* Kunst seit jeher abgeschreckt war und ist, durch Skulpturen aus Alltagsmaterialien zu reduzieren, sperrt Trattner das Publikum durch materielle Inflation aus der Galerie aus und zwingt es dadurch zum Nachdenken über die *Institution* Kunst an sich. Seine Kunst soll nicht rar und exklusiv sein, sondern *alle* intellektuell zur Teil-

nahme herausfordern können. Trattner will die Kunst öffnen, sodass sich jede/r wenn schon kein Objekt, so doch die Teilhabe leisten kann – insbesondere intellektuell, denn die Teilhabe an seinen Werken muss weder kunsthistorisch gebildet noch philosophisch sein und ist daher im spielerischen Sinn niederschwellig. Passend zu diesem Aspekt installierte der Künstler in der Klausen auch einen Raum mit Schaumstoffresten, der wie ein Kinderspielplatz zum Herumtollen einlud (Seite 26/27 und 28/29). Hier wird also der *soziale Maßstab* des Kunstbetriebs objektiviert. So wichtig ist die Kunst im Vergleich zu den Tausenden Facetten des menschlichen Spieltriebs auch wieder nicht. Und so viel höher steht auch der Künstler nicht im Vergleich zum Publikum, das sich als Arbeiter und Angestellte ihm hingibt. Ganz anders wiederum die Objektivierung mittels der großen, in der Klausen auf dem Hang hinter Helmut Habes Haus über einen flachen Gitterkäfig gelegte „Zunge“ aus Schaumstoff. Sie erscheint ganz unmittelbar sensomotorisch eingängig und in der ersten Analogie – bei mir namentlich als herausgestreckte Zunge – ein großes „Ätsch“ zu bedeuten. Eingebettet ins Grün des Gartens und uralte Kulturen wie Weinberge suggeriert sie vielleicht ein Ätsch gegenüber Hoch- und Popkultur zugleich.

Denn Trattner macht seine Kunst zwar, einem Popmusiker gleich, aus dem Bauch heraus und versucht sie instinktiv in ihrem „Groove“ wahrzunehmen. Seine Sofa-Fahrten sind Triebfahrten zu Menschen, die er als Gleichgesinnte aufsucht, um sich mit ihnen „einzugrooven“. Nichtsdestotrotz kann er sich dem elitären Kontext der bildenden Kunst nicht entziehen. Die von ihm eingeladenen Musiker und Musikerinnen spielen nämlich, wenn überhaupt, „eine Art Pop“, der dermaßen ins Komplizierte ragt, das er nur dadurch groovet, dass er die selbe *Richtung* hat wie Trattners Kunst. Wie seine Kunst äußerlich einfach ist, dabei aber tief in ökologische Gedanken wurzelt, ist diese Musik einfach im Sinn von viszeral auf den Körper wirkend, bleibt aber in ihrer Ver-

feinerung und Virtuosität unlegbar ein Abzeichen der Hochkultur. Das allzu schlicht Populäre indes, wie es aus dem Radio und 99 % von Youtube dudelt, scheint Trattner in seiner Lebenslust eher als Zeitverschwendung anzusehen. Die Objektivierung, die hier – neben der sozialen Zurechtrückung von Pop gegenüber der Hochkultur und *umgekehrt*, zum Tragen kommt, betrifft den *Zeitmaßstab*. Pop ist substantiell nicht anders als „ernste“ Musik, aber er hat ein Ablaufdatum, während letztere mit den prägenden historischen Ereignissen verzahnt selbst zu Geschichte wird. Die Zeichen der Zeit ... Die Schaumstoffzunge ist durch den Regen an ihrer Oberfläche teilweise aufgelöst, einigermaßen vergammelt. Schaumstoff verwittert zwar „schnell“, aber geologisch gesehen verwittern ja *alle* Kunstwerke sehr sehr rasch. Wie lächerlich, die Zeit des Menschen als „Anthropozän“ auszurufen, wie es derzeit in der Debatte modisch wird. Zuletzt fällt in der Klausen auf, dass Trattner sehr gerne mit Spiegeln arbeitet. Nicht nur in der Galerie, auch auf den Oberseiten der drei, im Garten aufgestellten Schaumstoffwürfeln mit einem Meter Seitenlänge hat er welche angebracht. Wiewohl sie vorranglich wie auch auf den Sofa-Fahrten dem Zwecke interessanter Foto- und Videomotive dienen, erkennt man auch hier leicht die Objektivierung aufs menschliche Maß. Spiegel, an ungewöhnlichen Stellen montiert, verwirren zwar das Sichtfeld, vergrößern dieses aber nicht. Auf Fotos (bspw. Seite 52/53 und 56/57) sehen wir durch die annähernd symmetrische Spiegelung den Baum derart doppelt, dass er als abstraktes Muster kenntlich wird, dessen künstliche Spiegelsymmetrie die fehlende Symmetrie des Baums augenfällig macht. Dennoch weiß man, das Trattner hier auch nachdrücklich auf den Himmel verweist, der uns bekanntlich so klein erscheinen lässt, wie wir tatsächlich sind. Unser Blickfeld hingegen bleibt immer exakt gleich groß.

An diesen und vielen anderen Werken Josef Trattners erkennen wir, dass sein skulpturaler Minimalismus nicht nur „objekthaff“ im Sinn Michael Frieds ist, sondern auch immer diskursiv aus dem Getto der Kunst hinausdrängt. Dies ist Trattners Richtung. Dadurch, dass uns

seine Objekte das menschliche Maß vor Augen führen, das mittlerweile allerdings durch Technik ein wenig erweitert wurde, können wir erkennen, das uns – neben dem archaisch menschlichen Maß unserer psychischen Zwangslagen – heute auch immer unsere technische Verfasstheit verbindet. Unser Erleben, unsere Verletzlichkeit bleiben jedoch immer dieselben. Wir alle sind demselben epochalen Druck der Technik, uns an sie anzupassen ausgesetzt, der für uns gigantisch, im geologischen Maßstab jedoch eine bloße Episode ist. Um zu unterstreichen, wie sehr wir in unserer Kleinheit voneinander abhängen, macht Trattner die *sozialen Vorgänge* rund um seine Skulpturen zum Kern seiner Kunst – das Arrangieren vor Ort, das Filmen und Fotografieren, das Reden, Feiern, den Smalltalk, das Schreiben. Anhand seiner „sozialen Skulpturen“, die umgekehrt sind, weil sie nicht das Publikum formen, sondern vom Publikum geformt werden müssen, erkennt dieses sich gemeinsam in seiner Kleinheit – und zugleich seiner Größe, denn immerhin gehört es zur einzigen Spezies, die diese Kleinheit erkennen kann.

Demgemäß auch seine „Shakehands“. Sie sind Symbole für die Versöhnung zweier im technischen Kontext radikal getrennter Individuen, die dennoch zu einer Skulptur verschmelzen – die wie *natürlich* aussieht. Wir alle sind objektiv Natur. Zerstören wir uns nicht!

Thomas Raab