

MONOGRAFIE

DORIS VON DRATHEN

Pierre Weiss

VERZICHT AUF STELLVERTRETER



Er trägt eine winzige Nadel mit hochfeinen Drahtschlaufen am T-Shirt und erklärt, „das ist das neue Abzeichen für Widerstand in Österreich“; nachdrücklich setzt er hinzu, „kein Symbol – das ist ein elektronischer Widerstand“. Die Unterscheidung ist für Pierre Weiss grundlegend wichtig.

Als permanente Suche zieht sich diese Frage durch sein gesamtes Werk – nämlich, wie ist der Metapher zu entkommen, wie sind Bilder, Skulpturen zu schaffen, die das sind, was sie zeigen, nicht mehr und nicht weniger. Mit autonomer Abstraktion oder Schlagwörtern anderer ästhetischer Kategorien hat das wenig zu tun, vielmehr mit einer Seinsweise.

Zu Beginn des Jahres 2000 baut Pierre Weiss in einer Wiener Galerie¹ eine begehbare Skulptur, die in überraschender Weise zusammentrifft mit einer aktuellen Brisanz. Während in Österreich auf den Straßen eine neue politische Bewusstseinsnahme proklamiert, in Demonstrationen zu individueller Verantwortung und Wachsamkeit aufgerufen wird, zeigt Pierre Weiss seine raumfüllende Skulptur mit dem Titel: *They feel secu-*

re, they know his name. Er hatte die Raumkomposition und den Titel lange vor den Wahlen und lange vor dem Schrecken angesichts der Rechtsradikalen in der Regierung konzipiert. Tatsächlich schien es im Januar 2000 in Österreich mit einem Mal, als wäre Einzelverantwortung abgegeben, und als sollte ein einziger Name, den allerdings niemand gewählt haben wollte, erhalten für das politische Dilemma. Beinahe hätte man für die Raumschulptur von Pierre Weiss annehmen können, eine künstlerische Vision wäre von der Aktualität eingeholt worden. Der aber lehnt solch instinktives, fast seherisches Kunstschaffen für sich ab und erklärt sachlich: 'Ich wusste genau, was los war, ich hatte keine Vision, sondern bin Teil meiner Umgebung'. Dass diese sorgenvolle Beobachtung sich aber so krass erfüllen würde, hatte allerdings weder er selbst, noch irgendjemand geahnt. Umso mehr waren die Besucher betroffen von dieser Arbeit. Was war zu sehen? Zwei offene Räume deren Fußböden und Wände überzogen sind mit einem rechtwinkligen Netz aus hochkant fixierten Latten: Sodass jeder Schritt ein Zögern verlangt, zum Überschreiten einer Schwelle wird, sodass der Blick nur mit Bedacht wandern oder ruhen kann und wie obsessiv den Linien des Riesen-

oben und links: PIERRE WEISS, *They feel secure, they know his name*, 2000, Holz-Raumschulptur



PIERRE WEISS, *Der Weg des Sohnes ohne seine Mutter*, 1987, Autolack auf Leinwand und auf Wand, Stahl, Bild: vier Teile 5,20 x 2 m, Tetraeder 1,83 x 80 x 2 m

gitterwerks folgt, sodass das Schauen im Vorübergehen immer wieder gebremst wird. Der Betrachter findet sich in einer Situation, wo er nicht mehr einem Kunstwerk gegenübersteht, nicht mehr in Ruhe kontemplieren kann, sondern eine Herausforderung erlebt. Die Arbeit schaut den Betrachter an – aber wie Pierre Weiss, der in Brüssel geboren, in Wien aufgewachsen ist und heute in Paris lebt, betont, die Arbeit schaut mich an im französischen Sinn, *‘cela me regarde’*, nämlich *‘das geht mich etwas an’*. Die Arbeit zieht den Betrachter in den Raum hinein, die Schwellen wollen überschritten werden. Allerdings lässt die Arbeit den Betrachter zum gleichwertigen Betrachter werden, ein Denkraum öffnet sich, der den Menschen auf sich selbst wirft.

Das System dieser gesteigerten Wachsamkeit und eines herausgeforderten Selbstbewusstseins könnte erinnern an jene Bemerkung von Emmanuel Lévinas, der in einem Kommentar zu den Gesetzen der Thora einmal erklärt, sie seien nicht dazu da, das Leben einzuschränken, sondern vor jeder Handlung einen Augenblick innezuhalten und achtsam zu handeln, also Reflexion und Aktion zu verbinden, in jedem Moment. Pierre Weiss scheut davor zurück, wenn jemand seine Arbeiten im jüdischen Kontext kommentiert. Der Lebens- und Ausdrucksraum wäre viel zu eng für ihn. Er ist zwar als Kind zur Thora-Schule gegangen, bezeichnet sich aber heute als Agnostiker. Allerdings würde er zugestehen, „das Judentum bleibt für mich doch immer noch das nächstliegende kulturelle Instrumentarium, aber es ist nur ein Aspekt unter vielen, es ist ein Vehikel, ich bin zu allererst Künstler und habe

dann die Geschichte, die Sprache, die ich habe. Da ist auch nichts *‘typisch’*, sondern alles ist in Bewegung, verändert sich permanent.“ Bei aller kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition anerkennt Pierre Weiss aber doch einen Aspekt in der jüdischen Religion, der für ihn heute noch wichtig ist: „Es gibt keine Stellvertreter, es kommt immer auf Dich an. Es gibt keine Zeichen, der Davidstern ist ja kein religiöses Zeichen. Vor und mit den Regeln musst Du selbst handeln und Du bist es, der die Texte analysiert.“

Diese Haltung ist unmittelbar nachzuvollziehen in dem Raum mit dem Titel *They feel secure, they know his name*. Sobald man selbst sich in diesem Raum bewegt, die Füße behutsam setzt, feststellt, dass man da eine andere Gangart entwickeln muss, **die Erfahrung** macht, dass der Raum die gesamte **Gestengrammatik** von Achtsamkeit aufruft, dann wird einem schnell klar, diese Arbeit hat keine metaphorische Bedeutung, sondern ist, was sie zeigt. Es ist eine begehbare Skulptur, die dem Betrachter nicht den Künstlernamen, die Signatur, das Bild, als bequemen Stellvertreter offeriert, sondern den Besucher auffordert, seinen eigenen Namen zu nennen, sich mit seinem eigenen Namen versichert zu fühlen. Denn den Namen zu kennen, oder auszusprechen ist ja immer auch ein Machtergreifen. Genau diese Macht des Namens, aber lenkt Pierre Weiss auf den Betrachter selbst. Der Betrachter hat sozusagen die Verantwortung für den Sinn dieser Arbeit, es geht um seinen Erfahrungshorizont, um einen Moment des Innehaltens für den eigenen Standort und nicht den eines anderen, des Künstlers.



PIERRE WEISS, „Schatten im Innern, I“, 1991, Stahl, Holz, Kunstharzlack, Autolack auf Leinwand, 119 x 127 x 40 cm; 195 x 400 cm und „Weg (Geh Art I-IX)“, 1992, Stahl Kunstharzlack 9 Stahlplatten à 124 x 114cm



PIERRE WEISS, „Schatten im Innern, II“, 1992, Stahl, Holz, Kunstharzlack, Autolack auf Leinwand, 80 x 240 x 164 cm; 195 x 400 cm und „Weg (Geh Art I-IX)“, 1992, Stahl Kunstharzlack 9 Stahlplatten à 124 x 114cm



PIERRE WEISS, Orte, die sich ähneln., 1983, Metallpigmente auf Leinwand, 175 x 400 cm

Allerdings ist diese Bild- oder Repräsentationsverweigerung nur ein Aspekt. Das Erlebnis, in diesem Raum zu stehen, umgeben, eigentlich umschlossen von diesen sich permanent im rechten Winkel fortsetzenden Linien, ohne je davon einen Ausschnitt sehen zu können, hat eine andere rauschartige Dimension, die jenseits der Ästhetik und jenseits auch des ethischen Anspruchs der Arbeit liegt. Wenn auf den Leinwänden Mondrians ein vergleichbares Gitterwerk in gemalten Linien und Farbflächen als dominierbare Bilder erscheint, dann hat man es hier mit einem umfangen-

den, haptischen Bildraum zu tun; es gibt kein Entrinnen.

Wochenlang hat Pierre Weiss mit der Hilfe eines befreundeten Bildhauers, Peter Pilz, und zwei Helfern, Latte für Latte verschraubt. Es war ein System für das Raumgitter festgelegt, viel wurde aber beim Herstellen entschieden. Zum Schluss ergab sich an der Frontwand des Eingangs eine Kastenform, die Pierre Weiss im Sinne eines „schlecht gehüteten Geheimnisses“ sein Selbstportrait nennt, tatsächlich die Höhe von 183 und die Schulterbreite des Künstlers einnehmend. Das ist



PIERRE WEISS, Orte, die sich ähnlich sind., 1989/90, Holz, Stahl, Glas / Autolack auf Leinwand, 135 x 179 x 47 cm; 196 x 260 cm

überraschend. Obwohl diese Arbeit so streng jegliche Form von Bild verweigert, scheint hier die Figur durch die Hintertür hereinzukommen. Ein Phänomen, das modulartig immer wieder im Werk von Pierre Weiss auftaucht und von Ferne erinnert an die Proportionszeichnung von Leonardo, beziehungsweise Vitruv, wenn dort die Figur in Kreis und Quadrat eingebunden ist.

Allerdings ist der Begriff des Selbstportraits auch in den frühen Bildern, in denen die Figur am eigenen Körper bemessen ist, fraglich. Viel mehr hat der Künstler selbst da schon – in der Malerei, die er von 1976 bis 1986 betreibt, die manche Kritiker als österreichischen Expressionismus bezeichnen und damit verstellen – nicht etwa eine Selbstsuche angestrebt, sondern das nächstliegende Modell benutzt für ein ganz anderes Thema. Bei aller Grausamkeit teilweise sogar Folterung der immerselben Figur, einer mit scharfgeschnittenen Konturlinien umrissenen Gestalt, meist nicht ausgemalt, sondern als Kontur belassen, wird beim Anschauen dieser Bilder in langer Werkreihe eins sehr schnell deutlich: Es geht in Variation eigentlich immer um dasselbe Bild. Die Figur begegnet einem geometrischen Bauelement, wird von diesem architektonischen Element bedrängt, gequetscht, teilweise gefährlich in die Mitte genommen, manchmal geduckt, Teile können sogar auf den Körper geschraubt oder wie Handschellen und starre Zwangsjacken angelegt sein. Bei näherer Betrachtung wird man aber entdecken, dass fast alle architektonischen Teile der menschlichen Figur ähneln, manchmal sogar die gleiche Position einnehmen, Arme, Knie, die ganze Körperposition können der Form nach in dem Bauelement gespiegelt sein. Sodass nach einer Weile unklar ist, wie der Kampf ausgeht – wird die Figur aus dem Bild geschoben, oder wird die Figur in die abstrakte Form hineingeschoben? Tatsächlich scheint sich hier etwas davon zu spiegeln, wenn Pierre Weiss wiederholt behauptet: Das was die Hand erschaffen hat, ist die Hand. Die Bauelemente ähneln nicht nur dem Körper, sie sind in seiner Vorstellungswelt der, gar sein Körper, weil er sie gemacht hat.

Die Betrachtung dieser Auseinandersetzung zwischen Abstraktion und Figur ist selbstverständlich nicht die einzig mögliche, den Werkkomplex der frühen Bilder aufzufassen. Da ist etwa das Thema Aggression und Gewalt, das sich allein innerhalb dieser Auseinandersetzung nicht hinlänglich begreifen lässt. Vielleicht mag aber der Hinweis des Künstlers auf eine Sprache, die geprägt ist von seiner Geschichte, da weiterführen. Damit meint Pierre Weiss viel weniger Geschichte im Sinne von Erinnerungen der elterlichen Generation, als viel mehr die selbst erlebte Geschichte während der 50er und 60er Jahre oder später. In diesem Licht wäre also Gewalt und Aggression in diesen Bildern so etwas wie eins dieser nächstliegenden Instrumentarien. Die Betrachtung der Bilder aber als Auseinandersetzung zwischen Figur und Abstraktion lässt eine verbindende Werklogik zwischen der Malerei und den Skulpturen entstehen, die einleuchtend ist: 1988 malt Pierre Weiss drei Bilder – eines misst 5,20 x 2m, zwei mes-

sen 2,60 x 2m –, in denen zum letzten Mal die Figur auftaucht. Es sind hermetisch versiegelte, mit Metallfarbe bemalte Leinwände, die den Körper teilen in Torso, Arme und Beine. Die figuralen Teile sind jeweils an den äußersten Bildrand gedrängt. Bei der Bildlänge des größten Bildes, auf dem der Torso erscheint, heißt das unmittelbar, die Figur ist aus dem Bild geschoben. Die geometrische Skulptur, ein Tetraeder vor dem Bild war als Form allein ausreichend geworden. Pierre Weiss gehört zu den wenigen Künstlern, die in den 70/80er Jahren in einem langsamen Reduzierungsprozess von der Figur zur Abstraktion gelangen; er selbst erklärt: „Mein Vorgehen ist deutlich und bewusst, ein ablesbares System. Deshalb föhl ich mich auch Mondrian verwandt und seinem Weg, einen Baum durchzugliedern, bis er zur Abstraktion gelangt. Aber ich bin nicht bewusst eine Nachfolge angetreten. Ich konnte nicht anders. Ich habe meinen Weg gebraucht, aber da gibt es keinen Bruch, eins entsteht aus dem anderen. Ich arbeite aus dem Zusammenhang heraus. Allerdings bin ich frei, jederzeit zurückzugreifen, auch auf die Figur, wenn es sein muss. Ich verfolge Abstraktion nicht als Dogma.“ Wenn Pierre Weiss im weiteren vor monochrome, stark spiegelnde Leinwände geometrische Skulpturen stellt, dann sind das für ihn Körper. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass der Betrachter, dessen Reflex auf dem Bild aufscheint, wieder die Figur auf die Leinwand projiziert.

Der Künstler berichtet wenig über diese Jahre. Kommentierend bemerkt er: „Ich bin der Autor, aber vor allem auch der Verdränger der Figur; ganz gewiss bin ich nicht der Historiker meiner Arbeit, das käme mir wie Nekrophilie vor. Meine Vergangenheit ist in jedem Strich, in jeder Geste präsent, das genügt mir. Ich halte es mit dem Protagonisten von Canettis 'Blendung', der seine ganze Bibliothek im Kopf hat, manchmal ordnet er sie neu, breitet alle Bücher vor sich aus, allerdings immer in Gedanken.“ Trotzdem aber ist der Weg der Arbeit selbst immer wieder Thema und Bildmotiv. Pierre Weiss treibt diese Reflexion über die Arbeit, die zur Arbeit wird, soweit, dass er zwischen zwei Skulpturen aus den frühen 90er Jahren eine Reihe mit Firnis bemalten Metalltafeln hängt, die in extremer Reduzierung die Stationen markieren, nämlich wie er von der einen Skulptur zu der anderen gelangt. Es sind große Schattenbilder, und so heißt auch ihr Titel: *Schatten im Innern. I und II* (1991). Vor einem Triptychon steht auf fragilem hohen Fuß eine spitzwinklige Dreiecksplatte aus Stahl – es ist die nachgebaute, 1½ mal vergrößerte Ecke des Arbeitstisches. Die Leinwand ist mit Autolack bemalt, sodass sie perfekt reflektiert und auf dem linken Bildteil das gespiegelte Schattenbild der Skulptur wiedergibt. Die rechte Seite dagegen zeigt das gemalte Schattenbild: ein Stilleben aus dem Atelier – eine Lampe und wieder der Arbeitstisch.

Die zweite Skulptur auf der gegenüberliegenden Seite des Ausstellungsraumes greift in ähnlicher Weise Elemente aus dem Wohnteil des Ateliers auf: Das Bett, als Beobachtungsort: das 1½ mal vergrößerte nachgebaute Fußende und auf der Leinwand der gemalte Schatten des gelesenen Buches. Beide Skulpturen

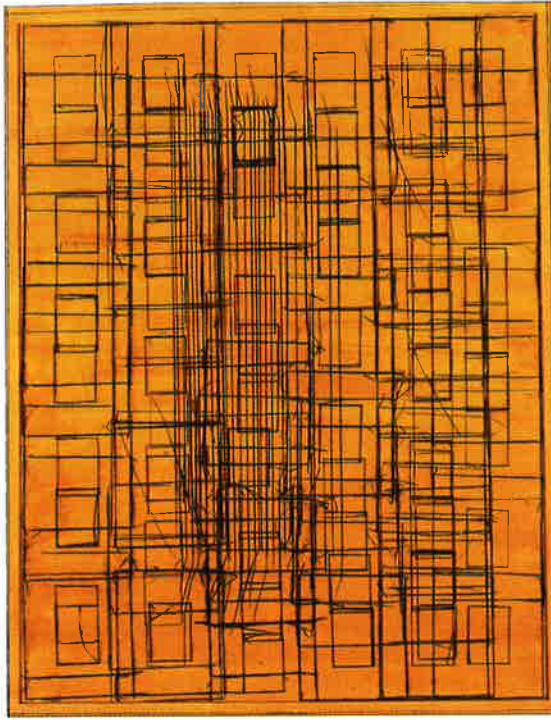


PIERRE WEISS, Rad, Stock und Bild., 1989/90, Holz, Stahl & Mes-
sing; Gummi & Stahl, 60 x Durchm 158cm; 132 x 135 cm

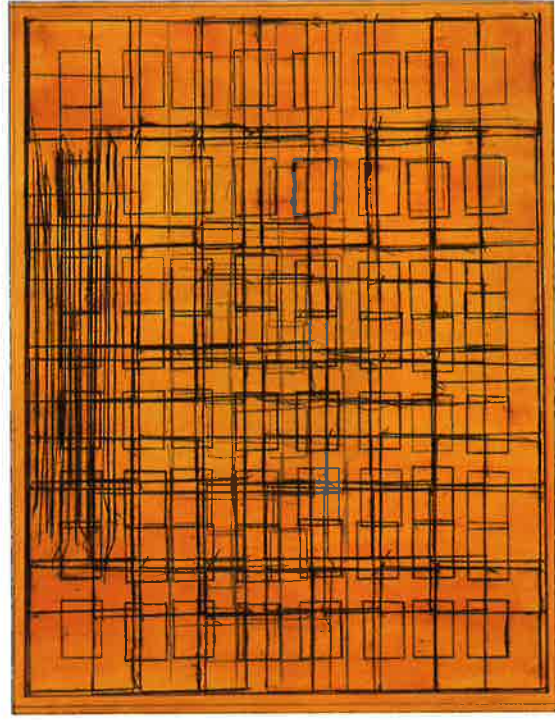
haben den täglichen Kreislauf zum Thema: den Weg zur Arbeit, zurück zum Lesen, um zu Schlafen, um wieder zur Arbeit zu gehen. Die Aufmerksamkeit aber, die hier mit großem Fokus auf alltäglichste Details gerichtet ist, evoziert ein joycesches oder beckettsches Aufderstelltreten, oder solche Beschreibungen aus Yaakov Shabtai's Roman 'Et en fin compte' (Und was zählt am Ende), wenn der seinen Protagonisten seitenlang beim Schuhezubinden beobachtet. Die Tafeln schließlich zwischen den beiden Skulpturen heißen *Weg – Geh Art I-IX*. (1992) Wie Marksteine blättern sie die Beobachtungsstufen auf, beinahe obsessionell jede kleinste Regung verfolgend, als dürfte nichts abgekürzt, nichts zusammengefasst werden, ein Thema, das in späteren Arbeiten noch tonangebend sein wird. Das Atelier ist auch Thema in der Skulptur *Orte, die sich ähnlich sind*. (1989/90). Zwei rechteckige Objekte, eines aus Eichenholz, das andere aus Glas, beide montiert auf dünnen Buchen-Rundhölzern, verbunden und stabilisiert durch ein weiteres horizontales Rundholz zwischen ihnen, halten sich in fragilem Gleichgewicht. Wieder ist das Atelier das Thema: Beide Objekte sind das Modell des damaligen Arbeitsraums – auf der einen Seite aus Holzwänden in geschlossener Form; auf der anderen Seite in Streben und Glasscheiben als offene Form. Jedes Modell ist genau zentral vor eine mit hochglänzender Metallfarbe bemalten Leinwand platziert. Schatten und Spiegelreflex überlagern einander. Das gläserne Modell erscheint im Vergleich zum hölzernen wie eine Art Umkehrung, wie eine 'image renversée', ein fragiles Spiegelbild und hat in seiner Fragilität etwas Irreales. Das eigentlich Seltsame an dieser Arbeit

ist aber etwas anderes: Wenn man das Motiv in seinen verschiedenen Aspekten verfolgt, wird man wieder darauf stoßen, dass die alte Gleichung von Figur und Statur des Künstlers auch hier aufgeht. Unter den Bildern gibt es zwei mit fast identischem Titel: zwei Gouachen und ein Diptychon, die *Orte, die sich ähneln*, heißen. Die Gouache zeigt zwei giacomettiartige Köpfe, die aus einer dicken Untergrundschrift herausgearbeitet zu sein scheinen. Das Bild zeigt zwei gleiche Figuren, gegenüber, wie immer nach dem Modell des Künstlers. Sie sind dominierend eingerahmt von zwei geometrischen Elementen, die genau die Position der Figuren wiederholen. Letztendlich, wenn auch von Ferne, ist es, als wäre wie eine Substanz, der man sich nicht so leicht entledigen kann, eben wie die eigene Körperdimension, oder der eigene Schatten, auch im Modell, oder im Spiegelbild des Ateliers, die Gestalt des Künstlers mitgedacht. Die Hand ist das, was sie erschaffen hat, der Künstler ist sein Atelier – solche Gleichungen gehören zum Grundverständnis von Pierre Weiss.

Obwohl in dem großen Werkkomplex *Paternoster* nun jegliche Verbindung zum persönlichen Lebensraum des Künstlers fehlt, taucht auch hier in den völlig abstrakten Schablonenbildern das Maß 183 wieder auf. Begonnen hatte die erste Serie mit dem Zuschneiden von Karton-Rahmen. Damit wurden die Umrisslinien einer Paternoster-Kabine auf gefirnissstes Holz aufgezeichnet, übereinander, nebeneinander, sodass ein dichtes rechtwinkliges Geflecht entstand. Eine Instabilität in der Fläche, eine Bewegung ähnlich wie bei Boccioni oder Maybridge, wenn die Geschwindigkeit oder Bewegungsabläufe auffächerten. Ähnliche Linienfächer hatte Pierre Weiss auch schon in seinen Figuren gemalt, wenn er eine heftige Bewegung in Linienwiederholungen auf die Leinwand brachte. Beim Paternoster interessiert ihn weniger die Bewegung als viel mehr die Instabilität, das gestörte Gleichgewicht. Denn wer in einen Paternoster hineinspringt, in jenes ständig kreisende Liftband aus offenen Kabinen, die schaukelnd ohne anzuhalten von Stockwerk zu Stockwerk wandern, muss selbst ein erhöhtes Gleichgewicht und eine größere Standfestigkeit aufbringen, um die Instabilität der Kabinen auszugleichen. Dieses Prinzip, ein eigenes Funktionieren zu finden eben gerade durch die Störung, durch das „dysfonctionnement“, ein Wort, das im Vokabular von Pierre Weiss leitmotivisch wiederkehrt, hat den Künstler längst vorher beschäftigt. Im Werkkomplex Paternoster ist daraus ein umfassendes Thema geworden. Angeklungen war es schon in einer früheren Skulptur aus den frühen 90er Jahren *Rad, Stock und Bild*. (1989/90). Die Installation verbindet alle geometrischen Elemente, Dreieck, Quadrat, Kreis, gerade Linie: Da steht vor einem roten quadratisch aufgespannten Kautschuk-Bild ein Dreiecksgestell, in dem horizontal ein Holzrad montiert ist. Das Rad ist mit einem funktionierendem Kugellager konstruiert; es würde sich mühelos, perfekt drehen, aber da ist der Stab in den Fußboden verankert, der das Rad arretiert. Das Nichtfunktionieren der Mechanik, die aufgestaute Energie des Rades, geben der Komposition



PIERRE WEISS, Paternoster, Holz, Lack, Bleistift, 85 x 110 cm



PIERRE WEISS, Paternoster, Holz, Lack, Bleistift, 85 x 110 cm



PIERRE WEISS, Paternoster Zustand, 1997, Holz, Nylon, Bleistift, Lack, 3 oder 4 Teile, à 183 x 150cm



PIERRE WEISS, *Hier sind wir*, 1994, Stahl, Lack, Tisch, Tischtuch, Höhe 145cm, Länge 140cm, Breite 100cm

eine rätselhafte Dimension, die für das Bild gerade 'funktioniert'.

In dem Paternoster-Werkkomplex entsteht eine zweite Serie, indem Pierre Weiss die Bewegung anhält – eine Kabine wird nun in ihren Umrissen auf die Holztafel gesetzt, die Form noch in Variationen wiederholt, wie ein verklingender Ton. Aber aus der Endloschleife des Liftbandes, den angeschnittenen Linien zwischen zwei Stockwerken, aus dem Liniengitter ist ein Stillstand geworden, den er *Paternoster-Stand* (1996) nennt. Von hier aus entsteht eine letzte Serie, *Paternoster-Zustand* (1997) dieses Werkkomplexes: Pierre Weiss nimmt sich selbst sozusagen beim Wort und baut die Paternoster-Kabine in seiner eigenen Höhe, 183cm, als Kasten, der an die Wand gehängt wird. Damit wird einmal mehr das Subjekt zum Objekt, das Subjekt wird Zustand und innere Regung. Als Triptychen hängen die Kästen nebeneinander. Sie haben die Breite der ausgebreiteten Arme. Auf ihrer Oberfläche sind gerade Linien gezeichnet, in paralleler Vertikale oder Horizontale, deren Enden, als wären sie weich geworden, abfallend auslaufen. Die Bewegung ist zur Idee geworden, und öffnet damit den Blick auf das eigentlich Thema: den körperangemessenen Raum.

Und hier kulminiert ein wichtiger Aspekt in dem Widerstreit zwischen Figur und Abstraktion: Der Kasten in den Körpermaßen des Künstlers könnte in metaphorischem Denken leicht mit Assoziationen von einem Sarg verbunden werden. Tatsächlich aber ist die Liftkabine in ökonomischer Weise dem menschlichen Körper angepasst und darin dem Sarg ähnlich. Luftgebunden, erdgebunden, vertikal und horizontal sind es

die beiden Räume, die am nächsten mit den Maßen des Körpers operieren. „Weder im Lift, noch im Sarg,“ kommentiert Pierre Weiss sachlich, „muss die Bewegung bemessen werden, deswegen kann sich dieser Raum auf das körperliche Volumen beschränken. Die Paternoster-Kabine ist vergleichbar mit dem Kreuz bei Christus, das ist ja auch rein funktionsträchtig gebaut; ein Mensch mit ausgestreckten Armen und geschlossenen Beinen hat diese Form. Hier ist auch Subjekt gleich Objekt.“ Deutlicher kann dieses Denken jenseits von Symbolen und Zeichen nicht belegt werden.

Zur konkreten Verständnisebene dieser Arbeit allerdings gehört das explizite Interesse des Künstlers an einem Raum, der individuell angemessen wäre. Schwingt da eine traditionell begründete Sehnsucht nach einem Ort mit? „Man muss deutlich unterscheiden“, setzt Pierre Weiss auseinander, „auf der einen Seite ist also die Tradition, die sagt, eine Synagoge ist abstrakt, seit der Zerstörung des salomischen Tempels gibt es keine Tempel mehr. Wir haben keine Kirchen, es gibt keinen Ort.“ Diese Überlegung allerdings kann noch keine Sehnsucht begründen, denn sie ist Tradition. „Auf der anderen Seite“, fährt der Künstler fort, „gibt es dieses andere Gefühl, einen Ort zu haben, oder eben keinen zu haben. Ich bin aufgewachsen mit dem Bewusstsein ortlos zu sein. Nicht nur damals, auch heute noch ist das Ort –, oder Raumhaben abhängig von der Nationalität und Religion der Machthabenden. Als Österreicher und Christ hast Du in Österreich viel Ort und Wurzeln. Als Jude, Moslem oder Buddhist hast Du dort wenig Ort. In der westlichen Welt ist Ortsbestimmtheit gleichbedeutend mit Christentum. Diese Probleme sind allerdings überall vergleichbar auf der Welt. Selbstverständlich ist das völlig sinnlos, denn wenn der da ist, und ich da bin, sind wir ja beide da, wenn ich nicht irre.“

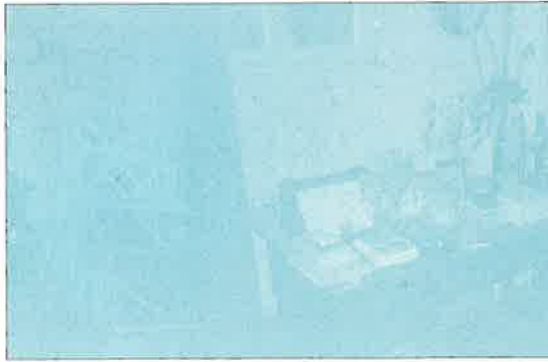
Und doch ist über die Jahre ein anderes Verhältnis zum Begriff 'Ort' und zum Begriff 'mein Lebensraum' entstanden. Die Vorstellung, viele Orte und Räume zu haben, die an Situationen, an Momente gebunden sind, lässt sich ablesen in der Arbeit von Pierre Weiss. Und wenn die Figur aus bloßen Kontourlinien in seiner Malerei (1976 – 1986) bei aller Reduzierung doch immer eine Uhr trägt, dann vielleicht auch deshalb, weil für ihn die Figur nicht mehr als ein körperliches Raumvolumen ist, und er seine Idee von Ort längst auf die Formel gebracht hat: „Die Zeit ist mein Raum“.

Als könnte jede Sekunde, jede Pore ein Raum sein, so scheint es, wenn man vor der Installation *Hier sind wir* steht. Innerlich und äußerlich ist ein Kubus in Serien von sich wiederholenden kleinen Kuben aufgefächert und auf einem Tisch mit Tischtuch platziert, das seinerseits deutlich in Kastelungen von Falten geknickt ist. Als würde jede Standortbeschreibung darauf hinauslaufen, Serien von Räumen, ephemeren, wie fest umrissenen, zu durchlaufen.

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so scheinen mag, besteht hier ein unmittelbarer Zusammenhang zu der Arbeit: *They feel secure, they know his name*. Denn so wie jene Arbeit, weder Bild noch Zeichen liefert, vor allem einen handhabbaren Namen verweigert, und



PIERRE WEISS, Es gibt keinen Beweis, Sempdepot, 1998, Holz, Stahlkabel, 27 m (+2,32 m) x 183 x 325 cm



PIERRE WEISS, *Don't leave it in the dark.*, 1998/99, 2 von 9 C-Prints, Holz, Bleistift, Auflage 3, 107 x 77,4 cm



PIERRE WEISS, *Er hat sein Zimmer verlassen und alles.*, 1999, 2 von 12 C-Prints, Holz, Bleistift, Auflage 3, 107 x 77,4 cm

jeden einzelnen fordert, sich auf seinen Namen zu berufen, genauso zeigt die Arbeit *Hier sind wir*: die unzählige Vervielfältigung von Räumen, das Auffächern von Unter- und Unterräumen, wenn auf vereinfachende, zusammenfassende, größere Begriffskästen verzichtet werden würde. Was sagt ein Wort wie Ausländerfeindlichkeit über Millionen Einzelfälle von Diskriminierung und Bedrohung? Was sagt das Etikett, „hergestellt in Taiwan“ über die Ausbeutung siebenjähriger Kinder? Im Gespräch ist Pierre Weiss bekannt für seinen ausufernden Diskurs – eben gerade, weil er am liebsten bei jeder Überlegung alle Bedeutungen, Ableitungen und Winkel auffächern, auf Vereinfachungen verzichten würde.

Es gibt keinen Beweis. heißt eine siebenundzwanzig Meter hohe Konstruktion aus industriellen Holzladeflächen, die der Künstler 1997 im Wiener Semperdepot, der Ausstellungshalle der Akademie, vom Deckengewölbe herabhängen lässt. Zwischen Fußboden und erstem Holzelement hat er einen Raum freigelassen von 2 Meter 32, wiederum das Maß seiner Höhe, mit ausgestreckten Armen. Dieser Freiraum also, der im Wechselspiel von Absenz und Präsenz die Figur des Künstlers in die Skulptur mit einbezieht, fungiert hier wiederum wie eine Art Selbstportrait.

Bemerkenswert ist bei allen auf den Künstler bezogenen Maßen die Tatsache, dass sie wie in den Bildern die stehende Figur meinen; hier im Semperdepot gar noch mit ausgestreckten Armen, also wie den Raum in der eigenen Reichweite vollends auslotend. Eins der frühen Bilder heißt: *Stehenbleiben unbedingt*. (1981) – tatsächlich ist dieses Gebot aus der jüdischen Religion, die als einzige monotheistische Lehre, ihren Gläubigen jede Geste der Unterwürfigkeit verbietet, von zentraler Bedeutung für Pierre Weiss, der kommentiert: „Christen und Islam ~~berühren~~ die Erde vor Gott. Das stehende Gebet spiegelt grundsätzlich eine andere Haltung, nämlich sich selbst nicht zu überantworten.“

Die extreme Holzkonstruktion im Semperdepot scheint die Paternoster-Kabinen vertikal aufzureihen, scheint ihre Serie, möglicherweise die Serie all der gefächerten Räume in die Vertikale zu projizieren. Erstaunt es noch zu erfahren, dass die Breite der Holzpaletten wiederum der ausgestreckten Armesbreite des schon genannten Modells entsprechen? Wie ein Echo war im Semperdepot eine Bildtafel und ein Kasten aus dem Paternoster-Werkkomplex ausgestellt. Unterhalb der Skulptur verläuft in blendender Horizontale der Lichtstrahl aus einem Projektor, der seine Bilder quer durch den Raum auf die gegenüberliegende Leinwand schickt. Der Film heißt *Gan Eden*; der Autor ist der Protagonist und erzählt in unmittelbarer Bildsprache sein Ausbrechen aus dem Themenkreis der Paternoster. Eden als Anagramm gelesen wird zu 'Ende'; das hebräische Wort 'Gan', bedeutet soviel wie 'da drunten', oder 'jenseits'. Von weitem und zusammen gesehen, bilden die hängende Skulptur und der Lichtstrahl aber ein umgekehrt 'T', eine Art Thomaskreuz.

Im Verzicht auf jede Andeutung einer Figur entstehen dann Ende der 90er Jahre die ersten Serien von Photographien. Manche davon wie etwa die Serie

Don't leave it in the dark. erinnern noch an die großen Schattenthemen aus dem unmittelbaren Lebensumraum. Auch hier sind Stilleben aus dem Wohnraum des Ateliers zum Motiv gemacht, allerdings kaum erkennbar. Eine kaum kontrastierte blaue Spiegelfläche schwimmt vor dem Betrachter. Wenn man meint, einen Referenzpunkt entdeckt zu haben, rückt ihn ein willkürlicher Schnitt ins nächste Bild, zusammenhanglos verliert er seinen Sinn. Und trotzdem oder gerade deswegen haben diese Bilder eine sonderbare eigene Lyrik, ähnlich dem surrealen Gesang einer Orphelia. Hergestellt sind die Bilder mit abgelaufenem Material, „einem Film, der totgeschrieben war“, wie Pierre Weiss sich ausdrückt. Die Rahmen sind verschoben, die Kontraste stimmen nicht, und allem Anschein nach, hat der Laborassistent mit Missachtung und Willkür seine Schnitte gesetzt. „Für mich entsteht aus diesem Abfallfilm ein Gleichgewicht, eine Harmonie, ein neues Leben, das außerhalb der Funktion, der anerkannten Werte läuft“, sagt Pierre Weiss, den die Störung mehr interessiert als die Perfektion. „Die Bilder haben eine Öffnung nach rechts und links, sie sind nicht eingesperrt“, fährt er fort, „es ist ein Dominosystem entstanden, das mir so wichtig ist; das bedeutet, eine Sache ist nie abgeschlossen, sondern öffnet sich auf die nächste. Das nächste Bild ist im nächsten Bild. Die gesamte Arbeit ist ein Labor.“

Diese Haltung macht einmal mehr deutlich, warum der Künstler erklärtermaßen so wenig Bezug hat zu seiner früheren Arbeit. Er lebt aus der Gegenwart heraus. Und das gilt auch für alle Bürden, die seine Generation der Geschichte gegenüber empfinden mag. „Ich muss subversiv sein – nach beiden Richtungen“, erklärt Pierre Weiss, der weder der Geschichte noch der Gegenwart traut.

In dieser Haltung wird auch das Drama zum Labor. Aus der photographischen Arbeit sei noch ein weiteres Beispiel gegeben: die Photoserie *Er hat sein Zimmer verlassen und alles*. Diese Bilder entstehen angesichts des sterbenden Vaters. Allerdings arbeitet Pierre Weiss, „während der Vater seine Sterbearbeit leistet“, nur außerhalb von dessen Zimmer, in den Gängen des Krankenhauses, oder des Hotels, wo er wohnt, in den Hausfluren des Elternhauses. Diese Gänge sind ein Draußen, Räume, die eigentlich keine sind, Zwischen-, Vorräume. Gerade diese Unräume vor verschlossenen Türen sind paradoxerweise bei aller Nüchternheit mit hoher Traurigkeit aufgeladen und werfen ein Licht zurück auf die Räume des gefächerten Turms *Hier sind wir*, oder der ungewissen Paternosterkabinen, auf die nicht bewiesenen Räume in der Holzkonstruktion des Sempersdepots und schließlich auf *They feel secure, they know his name*, in dessen unmittelbaren Umfeld die Photoserien gezeigt wurden. Die Serie *Er hat sein Zimmer verlassen und alles* ist mit einer Kompaktkamera fotografiert – am Ende wurde die Camera obscura weggeworfen, und das Zimmer, das so wenig erscheint, wie das Drama selbst, hat sich selbst verlassen.

Anmerkung:

l.) Charim/Klöcker, Wien, Dorotheergasse 12, vom 27. Januar bis 15. März 2000

BIOGRAFISCHE DATEN

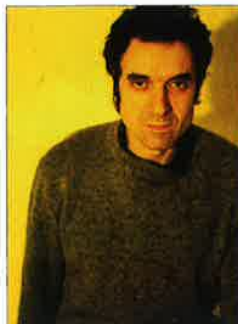


Foto: Marina Faust

PIERRE WEISS, 1950 geboren in Etterbeek, Belgien, aufgewachsen in Wien seit 1975, lebt und arbeitet in Paris.

Einzelausstellungen:

1984 ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Galerie Würthle, Wien. 1986 Galerie Montenay-Delsol, Paris. 1991 Galerie Claudine Papillon, Paris. 1992 Haags Gemeentemuseum, Den Haag. 1993

MAK-Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. 1994 Galerie Claudine Papillon, Paris. Installation, Jüdisches Museum, Wien. 1996 Workshop und Ausstellung „La Source“, Frankreich. 1997 Galerie Lisa Ungar, München. 1998 Es gibt keinen Beweis, Sempersdepot, Akademie der Bildenden Künste, Wien. CharimKlöcker, Wien. 2000 *They feel secure, they know his name*. CharimKlöcker, Wien

Gruppenausstellungen:

1979 Galerie Karl Flinker, Wien (mit Attersee, Gironcoli, Pichler). 1980 Biennale de Paris. 1988 „Meltem“, Magasin/Centre National d'Art Contemporain de Grenoble mit Alberola, Armando, Baumgarten, Beuys, Brown, Clegg & Guttman, LeWitt, Nitsch, Paolini, Sarkis, Spitzer, Twombly. „Meltem“, Château d'Oiron, Deux-Sevres, Frankreich (mit Alberola, Baumgarten, Glegg & Guttman, Kounellis, Le Witt, Nitsch, Paolini, Sarkis, Spitzer)

Bibliographie:

Kataloge:

ARC / Museum d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984. Galerie Würthle, Wien 1984. MAK, Museum für Angewandte Kunst, Wien 1993. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1993

Texte:

Malten Boisset, Pierre Weiss à la croisée des chemins, Art Press, 1/1984. Jacques Henric, Le personnage principal de la peinture Pierre Weiss, Art Press 1/1984. Ramón Tio Bellido, Pierre Weiss, Artefactum 2/1984. Anne Tronche-Opus, 2/84. Claude Lorent, Sarkis, Messenger, Monory et Weiss à l'APC Loisirs-Jeunes, 21.2.1984. Olivier Cena, Quatre à l'ARC, Telerama 22.2.1984. Maiten Bouisset, Carré d'artistes à l'ARC, Le Matin 23.2.1984. Brigitte Paulino-Neto, Restez debout et regardez Weiss, Liberation 29.2.1984. Luc Vezin, Air du temps; les peintres autrichiens, Impact Medecin 2.3.1984. Markus Bröderlin, Kreatur contra Architektur, Falter, Wien 5/1984. Jan Tabor, Pierre Weiss, Kurier, Wien 5/1984. Luc Vezin, Portrait, Beaux Arts Magazine 43/1987. Catherine Francblin, Pierre Weiss, art press 4/1987. Catherine Millet, L'Art Contemporain en France, Pierre Weiss, Paris 1988. Catherine Francblin, Les images possibles, art press Nr. 155/1991. Franz-W. Kaiser / Peter Noever, 1992, Katalog Den Haag/Wien. Doris von Drathen, 1992, Katalog, Den Haag/Wien. Pierre Weiss, Die Presse, Wien 5/1993. Pierre Weiss, Profil, Wien, 5/1993. Catherine Millet: Pierre Weiss, De l'autre côté de la cage, art press 243, 1999, p.43ff