

Doris von Drathen

Text aus dem Katalog zur Ausstellung Traumpaar im Oldenburger Kunstverein, 1999

Vermessung in eine anderen Wirklichkeit

„Bauen und sich selbst erbauen gehören zusammen“¹ – das spiegelt sich in unserem Wortschatz: Wir überwinden Lebensstufen, durchqueren Bewusstseinsräume, entdecken verborgene Seelenwinkel, gehen durch Traumtore, verfolgen Gedankengänge, zeichnen Sternenhäuser, wir haben Gewohnheiten und Geheimnisse, suchen Fundamente, Ecksteine, Konstruktionen und Gerüste für unsere Vorstellungswelt, die sich erst mit Erklärungsschlüsseln öffnet.

„Wenn ich in meine Seele hinabsteigen will,“ schreibt Pessoa, „halte ich bald inne, gedankenverloren, und stehe an der ersten Spirale, die jene tiefe Wendeltreppe beschreibt ...“² Wenn Joachim Manz die labyrinthischen Schriften von Pessoa heranzieht, um seine architektonischen Gebilde zwischen Alltag und Traumwirklichkeit anzusiedeln, dann beeindruckt ihn eher die Beschreibungen der Streifzüge durch Lissabon, als einer Stadt, die in jedem Moment in die Surrealität gleiten kann. Und wer sich den Bauten Joachim Manz nähert, wird Orte entdecken, die so konstruiert sind, daß man nicht weiß, ob man sich dort vielleicht nicht nur im Traum aufhält.

Dazu gehört zu allererst ihr Format. Kaum eine dieser Architekturen ist höher als 50 Zentimeter; als wäre man von vornherein aus dem Alltag in eine andere Dimension transportiert, auf der Ebene einer distanzierten Reflexion steht der Betrachter vor Bauten, die sein physisches Betreten ausschließen, gleichzeitig aber für seine Beobachtung von allen Seiten Licht zu erfassen sind und ihn unwillkürlich vor der Plastik und vor dem umgebenen Alltag zurücktreten lassen. Jedes dieser Gebilde ist so ausgeführt, daß sehr bald deutlich ist, es geht hier nicht um eine surreale Welt, sondern eher um eine andere Spielart der Wirklichkeit. Und es ist, als würde Joachim Manz den Beweis antreten, wie viele Wirklichkeiten denkbar sind.

Weit schwingt ein Wasserbassin aus, das in den Proportionen, die hier ins Bild gesetzt werden, der Tiefe eines Brunnen entsprechen würde. Eine Seite aber ist als gerade Kante gezogen, und in der Ecke zwischen dieser Kante und der beginnenden geschwungenen Linie nisten zwei Quader, einer im inneren des Beckenrandes, einer außen im Winkel angelegt. Der Wasserspiegel reicht bis zur unteren Kante der Fenster; die Anlage der Quader heißen „Eckbungolow“ 1999. Der Zustand des Gebäudes würde einem Rohbau gleichkommen, der deutlich Bewohnbarkeit suggeriert. Die Konstruktion allerdings würde bedeuten, dass man den Wasserspiegel vor dem Haus bis zur Hüfte reichen sieht, man würde unterhalb des Wasserspiegels stehen. Der Boden des Gebäudes ist blau gefliest und kontrastiert schimmernd zum grauen, rauhen Beton des gesamten Baus. Wer nun aber Manz danach fragt, ob denn dieses Gebilde realisierbar sei – denn die Vorstellung „in“ einem großen Wasserspiegel zu wohnen, könnte manch einen verlocken – enthält die lakonische Antwort: „Gebaut ist es ja. Für mich reicht das.“

Joachim Manz entwirft keine Modelle. Er baut nicht mit Holz oder Plexiglas, sondern aus Beton und Fliesen, Er schafft eine Miniatur-Architektur, die eigene Realität hat. Zu dieser Realität gehört es, paradoxe Situationen auszukosten; etwa die Tatsache, dass ein Volumen, das mit Wasser gefüllt ist, hermetisch abgeschlossen ist, aber transparent bleibt, ein Material als Wasser auftritt, aber gleichzeitig immateriell spiegelt und in seiner Unbeweglichkeit einen Eindruck von Stille auslöst, unwillkürlich Traumschichten öffnend.

Schreckensvisionen oder Wunschbilder? Die Grenzen sind fließend. Erst bei längerem Hinschauen wird man etwa feststellen, wie tief der „Eckbungolow“ in den Beckenrand hineingebaut ist – das Flachdach schießt mit der Kante ab, die Fenster schauen vor die gegenüberliegende Wand, ein leichtes Ansteigen des Wasserspiegels schon würde das Haus unter Wasser setzen; und mit einem Mal sind Assoziationen von untergegangenen Städten gar nicht mehr weit.

In Reih und Glied ordnen sich Laternen auf einem Platz. Jeweils fünf in fünf Reihen. Sie entsprechen einer ebenso geordneten Anhäufung von gleich hohen Säulen, die das Dach eines Pavillons tragen, ihn gleichzeitig aber auch verstellen. Der Boden allerdings des Pavillons öffnet sich unvermutet in ein tiefen Schacht, die Säulen verschwinden in dunkler Tiefe. „Pavillon mit Vorplatz“, 1998, heißt die Arbeit. Beide Beispiele zeigen, wie architektonische und urbane Realitäten beinahe unmerklich sich ins Unheimliche verwandeln. Wenn Joachim Manz auf seinen Reisen durch fremde Städte zieht, ist er ohne Kamera und ohne Zeichenblock unterwegs. Er beobachtet, sammelt Eindrücke, speichert alles, was ihm begegnet an erstaunlichen Architekturelementen oder urbanen Situationen. Eigentlich arbeitet er mit nichts anderem als mit der Realität; aber anders zusammengesetzt, anders wiederholt, nachträglich wird eine andere Wirklichkeit daraus, die an jenem chassidischen Spruch von der kommenden Welt erinnert; Benjamin gibt ihn kommentierend so wieder: „Es wird dort alles eingerichtet sein wie bei uns. Wie unsere Stube jetzt ist, so wird sie auch in der kommenden Welt sein, wo unser Kind jetzt schläft, da wird es auch in der kommenden Welt schlafen, ...Alles wird sein wie hier – nur ein klein wenig anders. So hält es die Phantasie. Es ist nur ein Schleier, den sie über die Ferne zieht. Alles mag da stehen wie es stand, aber der Schleier wallt, und unmerklich verschiebt sich's darunter. Es ist ein Wechseln und Vertauschen; nichts bleibt und nichts verschwindet“.³

In seiner Wirklichkeit kann Manz sich eine Architektur erlauben, die dem Alltag zuwider laufen würde – so kann er etwa Beweglichkeit und Verschiebbarkeit von Zementblöcken realisieren. Da taucht in seinen neuesten Arbeiten aus dem Sommer 1999 eine Säulenhalle auf. Sie ist in der Längsachse durchgeschnitten. Manz beschreibt sie, als wäre der Mittelteil ausgeschnitten und baut tatsächlich diesen Eindruck, denn er setzt einen verschiebbaren mittleren Gebäudeteil in den Freiraum, die beiden Profile der Dachkanten, die jeweils die Säulenhallenteile abschließen, funktionieren für diesen Mittelteil als Schienen. Damit entsteht für den Mittelteil das Bild eines fahrbaren Schlittens. Gleichzeitig aber beschleicht den Betrachter, der sich in seiner Beobachtung mit jemandem identifizieren mag, der das Gebäude betritt, ein sonderbares Gefühl, denn zwischen beiden Hallenteilen fehlt der Boden, nur dort, wo das Schlittengebäude sich gerade befindet, gibt es eine Brücke. Das Vertraute einer klassischen Halle wird gestört; das Heimische und das Unheimliche liegen dicht beieinander, aber gehört nicht auch das zu einer alltäglichen Realitätserfahrung? Wer länger diese Plastiken beobachtet und mit träumendem Auge darin umhergeht, dem mögen solche Verse wie die von Paul Celan in den Sinn kommen „... Einiges sprach in der Stille, einiges schwieg, / einiges ging seiner Wege. / Verbannt und Verloren / waren daheim ...“⁴

In einer anderen Arbeit ist die Bedrohlichkeit, die durch die Verschiebbarkeit der Gebäudeteile entsteht, noch auffälliger: „Kein Autoscooter“ heißt ein offener Raum, dessen Dach auf zwei Kabinenartigen Stützen ruht. Diese beiden Pfeiler aber sind wieder zwischen Profilkanten gesetzt, die deutlich als Schienen funktionieren könnten. Nun muß man allerdings kein Geometer sein, um zu sehen, dass bei einer auch nur leicht unkoordinierten Verschiebung der Stützen die Decke ins Ungleichgewicht geraten und zusammenbrechen würde.

Bei dieser Arbeit fällt ins Auge, mit welchem ästhetischen Sinn Joachim Manz mit dem Material Beton umgeht. Gerade in der Kombination mit den Terracotta-Fliesen zeigt sich seine Begeisterung für die Schönheit des Materials. Eine Begeisterung übrigens, die er genau in dieser Kombination mit LeCorbusier teilt, der in seiner Freude soweit ging, dass er auf manchen seiner Baustellen die Kelle in die Hand nahm und die Kacheln selbst verlegte.⁵ Bei dessen Lehrer aber, bei Auguste Perret, sind tatsächliche Liebeserklärungen an das Material zu finden, wenn er etwa schreibt: „Mein Beton ist schöner als Stein. Ich ziseliere ihn für filigrane Wände; ich knete ihn durch und verfeinere ihn. ... Der Naturstein ist ein Stein, den man ausbeutet, und der dann verfällt, der Beton ist ein Stein, den man erst erschafft, und der dann für immer bleibt.“⁶ Wenn Joachim Manz einen ganz ähnlichen Enthusiasmus für dieses Material hat, legt er sich aber damit nicht auf die Moderne fest, sondern arbeitet in dem Bewusstsein, dass der Beton schon in der Antike, wenn auch nicht als unabhängiges Material, so doch etwa im Pantheon oder Kolosseum für die Subkonstruktion von Bögen eingesetzt wurde. Und deshalb ist es für ihn selbstverständlich, dieses Material, für zeitgenössische wie für klassische oder klassizistische Formelemente zu verwenden.

Und gleichermaßen können Klaustrophobie suggerierende Räume wie auch luftige, beinahe immaterielle Bauten aus diesem Material entstehen. Der „Kreuzgang“, 1999, ein Quader mit hohen Mauern, den zwei sich kreuzende Baukörper in der Längs- und in der Querachse durchlaufen, wirkt wie ein Hortus conclusus, wie ein Stille und Kontemplation versprechender Ort. Bei näherem Hinschauen aber wird deutlich, dass er unbetretbar ist. Die Kreuzgänge selbst sind hermetisch verschlossen, vielleicht sogar massive Baukörper, das ist für den Betrachter nicht auszumachen. Die Außenwand weißt keinen Zugang aus. Einzige Unterbrechung in der völlig glatten Betonwand sind an vier Stellen die Umrisslinien der „Kreuzgänge“; in der Außenmauer sind die Querschnittformen dieser Baukörper ausgespart, dann aber von diesen geschlossenen Elementen ausgefüllt, allerdings so, dass genau ein Millimeter Abstand im Umriss frei bleibt. Mit dem Abstand von einem Millimeter entsteht der Eindruck. Als wären die „Kreuzgänge“ vielleicht doch beweglich; aber gleichzeitig ist die Verschiebbarkeit durch den Mittelpunkt, der die Baukörper blockiert, ausgeschlossen. Und genau in dieser überraschen hereinbrechenden Ausweglosigkeit liegt die kafkaeske Unheimlichkeit solcher Orte.

Während hier die Profilkanten rein funktional eingesetzt sind, hat Joachim Manz neuerdings ein System entwickelt, sie auch bildhaft zu gestalten. Mit Schablonen, die über Computer als Gesichtsprofile zugeschnitten sind, zieht er über lange waagerechte Meter Profile in den Beton; frontal betrachtet, wird der Betrachter, zunächst nur die Linien der Leisten wahrnehmen. Bei bestimmter Beleuchtung aber, aus bestimmten Winkel betrachtet, werden Gesichter deutlich, die dann mit dem umgebenen Raum in Bezug treten können. Von da zum „maison hantée“ eines Ensor ist es nicht weit.

Ganz im Gegensatz zu dem hermetischen Raum der „Kreuzgänge“ bietet eine Plastik, die nur aus einem skelettartigen Aufbau besteht, aus Böden, Rückenwand und eingezogener Decke, und deren Räume nach vorn von nichts mehr als von verschiebbaren Glaswänden begrenzt werden, eine offene Transparenz; aber gerade in ihrer Leichtigkeit lässt sie an jene Räume denken, die im Traum ineinander übergehen, Innen und Außen austauschend, sich vergrößernd, eh man sich's versieht.

Die Orte, die Joachim Manz baut, sind keine Modelle für eine erstaunliche, möglicherweise bewohnbare Architektur, dann wären sie surrealistische Entwürfe für einen verfremdeten Alltag. Die Dimension dieser Arbeiten liegt auf einer diametral entgegen gesetzten Ebene – dadurch, dass sie ihre eigene Wirklichkeit nach ihrem eigenen Regelwerk und ihren selbst auferlegten Zwängen bauen, konstruieren sie so etwas wie Stationen einer unbekanntenen Freiheit, wo der Betrachter seine gewohnten Gedankengänge hinter sich lassen kann, um in neue Räume, in verschüttete Winkel seines Bewußtseins vorzudringen. Und darin liegt die große Herausforderung dieser Plastiken.

Doris von Drathen
Paris, August 1999

¹ Cf, Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, 1944, S. 33
„A force de construire, (...) je crois bien que je me suis
construit moi-même“

² Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Lissabon, 1982, S. 237

³ Walter Benjamin, *In der Sonne, Denkbilder, Kleine Prosa*,
Gesammelte Schriften, Bd IV, teil I, Frankfurt, 1972, S. 420

⁴ Paul Celan, *Köln am Hof*, *Gesammelte Gedichte*, Bd I,
Frankfurt 1987, S. 177

⁵ So geschehen 1955, in der Doppelvilla Jaoul, St. Cloud, Paris

⁶ Auguste Perret in: Roberto Gargiani, *Auguste Perret*,
Paris 1994, S. 202