

Max Glauner (2007)

Searching to Destroy

And I'm the worlds forgotten boy
The one who's searchin', searchin' to destroy
And honey I'm the worlds forgotten boy
The one who's searchin', searchin' to destroy

Iggy Pop, James Williamson, 1972

„ass – eid – walt.“ Hatte ich mich da verlesen? Sah ich den Wald vor lauter Bäumen, den Zusammenhang vor lauter Sprachtrümmern nicht mehr? Ich hatte auf meinem Computer ein bisher nicht veröffentlichtes Bild aus der Serie *No-Form-System* von Peter K. Koch geladen (S.xx, Abb. xx): Ein Sog von der Fläche in den Raum, von der Farbe ins Grafische, vom Visuellen ins Grammatische – eine schwindelerregende Bewegung, die jederzeit die Gegenrichtung einschlagen kann. Ich blieb vorerst an den Buchstaben links im Bild hängen und ergänzte sie zu den Nomina „Hass – Neid – Gewalt.“ Was war da am Werk? Ein „Misreading“? Betrieb man „Dekonstruktion“, oder, wie ich es jetzt provisorisch bezeichnen möchte, eine „Schöpferische Zerstörung“? Die Arbeiten Peter K. Kochs legen es nahe, diesen Begriff aus der Ökonomie ins Feld der Ästhetik zu übertragen. Nicht nur die jüngsten Werkblöcke Kochs zeigen gebundene Energie, eine Gewalt, die im Augenblick der Zerstörung in einem Bild, in einer Installation festgehalten oder in einem Video dokumentiert ist. Oder eben in der Zertrümmerung der Worte zu „ass – eid – walt“.

Avantgarde und Destruktion

Die Geschichte der Moderne und ihrer Avantgarden liest sich von Beginn an als Folge von Negationen: Jede künstlerische Arbeit setzt sich mehr oder weniger deutlich gegen vorangegangene ab. Ein Künstler, der sich einen Namen machen will, darf nicht zimperlich sein. Dabei muss er nicht so weit gehen wie Herostratos, der am Tag der Geburt Alexander des Großen 356 v. Chr. den Tempel der Artemis in Ephesos in Brand setzte, um seinen Namen verewigt zu sehen. Es reicht, wenn man zur rechten Zeit seine E-Gitarre anzündet wie Jimi Hendrix am 18. Juni 1967 im kalifornischen Monterey. Hendrix übertrumpfte die vorangegangene

Performance von Pete Townsend and The Who dadurch, dass er zum Finale nicht nur wie die Vorgänger die Musikanlage demolierte, sondern Musikanlage samt Instrument mittels Brennspritze in Flammen aufgehen ließ.

Schon der Paragone der Antike, der Wettstreit der Künstler, wie der zwischen Zeuxis und Parrhasios, trug agonale, kämpferische Züge bis hin zur Destruktion. Mit jeder Querelle des Ancien et des Moderne in den folgenden Jahrhunderten europäischer Kunstgeschichte wiederholte sich das Spiel. Giotto's Fresken etablieren sich gegen einen flächigen Byzantinismus, Tizians pastose Malerei gegen florentinisches Lineament und Goyas Caprichos setzen sich gegen das Rokokoidyll ab. Jenseits der bloßen Kritik zeigen diese Absetzungsbewegungen immer auch einen aggressiven Zug: Sie stellen das zuvor Geschaffene in den Schatten. Die behauptete neue Sicht der Dinge lässt die Imaginationen davor erblinden. Die Alten, häufig die Lehrer, haben nun nichts mehr zu sagen.

Diese Negationen bekommen jedoch erst im 20. Jahrhundert mit der Serie monströser Katastrophen ein explizit gewalttätiges und zerstörerisches Moment. Der Ton wird schärfer. Schon vor dem Ersten Weltkrieg verkündet Filippo Tommaso Marinetti in seinem *Manifeste du futurisme*, das er im Februar 1909 im Pariser „Le Figaro“ veröffentlichen kann: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.“ Kasimir Malewitsch hebt kurz darauf das destruktive Moment von Kubismus und Futurismus als produktiven Impuls hervor: „In der Tiefe dieser Zerstörung lag als Wichtigstes nicht die Wiedergabe der Bewegung der Dinge, sondern die Zerstörung der Dinge um des Wesens der reinen Malerei Willen, d.h. als Ausgangspunkt für ein gegenstandsloses schöpferisches Werk.“ Sein Suprematismus löscht dann folgerichtig jede auch noch so abstrakte Figuration und jeden Illusionismus aus.

Noch wird die Aggression auf der Leinwand ausgetragen. Nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs geht es auch an die unmittelbare Zerstörung von Artefakten durch Künstlerhand: Nachdem Robert Rauschenberg 1953 eine Zeichnung von Willem de Kooning ausradierte, folgten Übermalungen von Asger Jorn, die Zertrümmerung von Klavieren

durch Georges Maciunas, das Zersägen von Häusern bei Gordon Matta-Clark. Die Liste lässt sich beliebig fortsetzen: Sabura Murakami bricht 1956 durch eine Reihe von Papierflächen, Lucio Fontana schlitzt Leinwände auf, Niki de Saint-Phalle schießt darauf, ebenso wie Dick Higgins, der allerdings Notenpapier als Zielscheibe benutzt. Neben die aggressiven Interventionen treten schließlich die autoaggressiven. Auch hier wird geritzt, geschnitten und geschossen. Chris Burden lässt sich 1971 vor laufender Videokamera eine Kugel in den Arm jagen.

Doch jede Destruktion hat ihre Grenze. In jedem Fall ließ auch die noch so destruktive Aktionskunst etwas übrig, das ab einem gewissen Zeitpunkt Mehrwert produzierte und als Sammlerstück in der Museumsvitrine oder als Foto- respektive Videodokument gezeigt werden konnte.

Schöpferische Zerstörung

Der Begriff der „Schöpferischen Zerstörung“ ist in der Kunsttheorie nicht einschlägig. Wohl auch darum, weil er von einem Ökonomen, Joseph Alois Schumpeter, geprägt wurde. Schumpeter hatte ihn von seinem Lehrer, dem Soziologen Werner Sombart, übernommen, der ihn wiederum Friedrich Nietzsche abgelauscht hatte. In dem Grundlagenwerk einer neokonservativen Schule, *Capitalism, Socialism and Democracy*, 1942, wollte der Wirtschaftswissenschaftler mit dem Begriff ein Prinzip des Kapitalismus beschreiben. Demnach gehe jeder volkswirtschaftliche Fortschritt nur durch die Zerschlagung vorgängiger Produktions- und Distributionsformen, Produkte und Märkte von statten. Schumpeters Begriff der „productive destruction“ erklärt sowohl den aggressiven als auch den kreativen Aspekt des ökonomischen Prozesses. Die Bedingung für schöpferische Kraft und Kreativität ist demnach die radikale Verabschiedung und Zerstörung konkurrierender Positionen. Dies lässt sich mit gebotener Vorsicht auf künstlerische Prozesse übertragen.

In unserem Zusammenhang zeigt sich der scheinbar naheliegende Begriff der Dekonstruktion unbrauchbar. Denn Dekonstruktion bezeichnet zunächst eine Lektüre, wenn überhaupt eine Hermeneutik, die sich an literarischen und philosophischen Werken, selten aber an Werken der

bildenden Kunst erproben lässt. „Deconstruction“ zeigte sich als Begriff in der Architektur im Gegensatz zum „Postmodernismus“ als sinnvoll. Und sicher ist es sinnvoll zum Beispiel davon zu sprechen, dass Picassos *Demoiselles d'Avignon* die großen Badenden des 19. Jahrhunderts auf irgendeine Weise „dekonstruiert“. Dennoch trifft dies nur auf wenige Werke zu. Vielmehr scheint es mir sinnvoller, bei den Neusetzungen und Negationen in der Kunst von Destruktionen anderer Ausdrucksmittel und Inhalte zu sprechen. Auch wenn sie bloß abgelöst links liegen bleiben oder ins Museum wandern, impliziert jedes neue künstlerische Statement die Zerstörung vorangegangener Vorstellungswelten und -techniken.

Hass – Neid – Gewalt/ ass – eid – walt

Der überwiegende Teil der Arbeiten von Peter K. Koch thematisiert den Prozess der „Schöpferischen Zerstörung“ unmittelbar. Die Serie *No-Form-System* trägt die Negation bereits im Titel. Doch was ist mit dem Negationspartikel „No“ verneint: Die Form oder das System der Form? Auch das bereits thematisierte Bild gibt sich auf den ersten Blick einfach, auf den zweiten vertrackt. Wir sehen gefaltetes Papier, farbige Dreiecke. Sie kämpfen, drehen, kreisen. Die Buchstabenfolge „ass – eid – walt“ ist also nicht das erste, was einem da entgegen springt, vielmehr kantige Gebilde, Faltungen. Sehen wir genauer hin: Vier fächerartige Kartons oder Papierbögen in den Primärfarben und in Weiß drängen in die Mitte, konkurrieren um den Ort, wo nach klassischen Regeln des hochrechteckigen Bildformats der „Goldene Schnitt“ zu setzen wäre. Der Farbwechsel vom roten Farbgebilde links oben zum gelben rechts unten und schließlich ins farblose Weiße ist zweifach moderiert. Erstens: Die Elemente drehen sich von oben rechts nach unten im Uhrzeigersinn heraus, werden größer, doch auch in ihrer Form unbestimmter. Sie scheinen beschädigt. Und zweitens: Während das rote Farbgebilde „rein“ erscheint, wird im grünen Fächer bereits ein grafisches Element eingeführt. Parallele schwarze Linien wiederholen die Dreiecksform der Papierfaltungen grafisch und verstärken illusionistisch die Dreidimensionalität des grünen Fächers.

Das grafische Element steigert sich zum nächsten Blatt. Die unsauber erscheinende Faltung wird hier dadurch konterkariert, dass das Blatt nicht mehr völlig von der Primärfarbe eingenommen ist, sondern dass die Primärfarbe nur noch in rechteckigen Feldern erscheint, die mit auf dem Kopf stehenden Buchstaben bedruckt sind. Der Wechsel vom gefalteten, plastisch erscheinenden Farbfeld zum rein grafischen vollzieht sich beim größten Papier, das – als Pathosformel zu lesen – diagonal von links unten in das Bild hineinschießt. Hier bleiben wir an den Buchstaben hängen. Während sich die Buchstaben „URA“ rechts keinem semantisch sinnvollen Zusammenhang zuordnen lassen, ist es bei „ass – eid – walt“ mit der Ergänzung einfach: Wir lesen „Hass – Neid – Gewalt.“

Raum geben/ Raum nehmen

Die Entdeckung von Gewalt als kreative Energie und Destruktion als künstlerischer Ausdruck hat sich bei Peter K. Koch eher zufällig und völlig unerwartet vollzogen. Seine künstlerischen Anfänge im Umfeld des von ihm mitbegründeten Projektraums *Maschenmode* in Berlin zeigen im Vergleich zu späteren Arbeiten zunächst eine zurückgenommene Position, räumliche Versuchsanordnungen, die im weitesten Sinne dem Minimalismus zuzurechnen sind. In seiner ersten Einzelausstellung *Form und Inhalt* (2000) zeigte er eine raumgreifende Skulptur aus Styropor und rot gestrichenen Holzstäben, die als Begrenzungen dienten. Mehr als geschlossene Bühne denn als Behausung definierte diese den Ausstellungsraum. Ein Video war zu sehen, in dem Hände unaufhörlich Alltagsgegenstände arrangieren, sowie Schwarzweißfotografien von rudimentären Raumsituationen. In unserem Zusammenhang erscheint es jedoch interessant, dass der Einbau der temporären Skulptur der vorhandenen Architektur eine neue Ordnung entgegensetzte. Die Arbeit fragte, wie es mit dem Verhältnis von Innen und Außen steht. Sie thematisierte nicht nur die sie umgebende Situation, sondern bot alternative Sicht- und Verhaltensweisen. Dabei sollte kein Moment, weder das Implement noch der umgebende Raum, zur Dominanz kommen. Kochs Versuchsanordnung gab sich eher moderierend als konfrontativ, eher verhalten als aggressiv, war mehr Dialog der Räume als monologischer Angriff der implantierten Raumsituation.

The Rodney King Video/ Beschädigte Körper

Das sollte sich rasch ändern. Wie gesagt, eher zufällig und unerwartet. 2001 hatte Peter K. Koch auf Einladung einer Galerie in Chicago die Raumsituation *Deutscher Pavillon* geschaffen – eine Anspielung auf den NS-Umbau zur Venedig-Biennale von 1938. Auch sie nahm einen spannungsreichen Dialog mit dem Umgebungsraum auf, obwohl Peter K. Koch die Umsetzung seines Entwurfs nicht in allen Teilen als befriedigend empfand. Unter diesem Umstand segensreich: Auch diese einfache Konstruktion aus Styropor war als eine temporäre Installation vorgesehen. Nach sechs Wochen sollte sie wieder entfernt werden. Peter K. Koch konnte beim Abbau nicht dabei sein. Er beauftragte einen Bekannten, den Abbau für ihn so vorzunehmen, dass er das Objekt zuerst mit einer Stange komplett in Trümmer legen würde. Von diesem Zerstörungsakt sollte er mit einer auf einem Stativ fixierten Kamera ein Video anfertigen, das Peter K. Koch im Folgenden weiter verarbeiten könnte. Das zugesandte Material übertraf alle Vorstellungen, für Peter K. Koch eine Erschütterung, die sich auch auf den Betrachter der daraus entstandenen Videoarbeit überträgt: Zu Beginn der in einer statischen Einstellung in Schwarzweißbildern wiedergegebenen, nur eineinhalb Minuten langen Zerstörungsaktion hören wir zwei ohrenbetäubende Schläge. Die Szenerie ist darum so beängstigend, da wir die Schläge hören, bevor wir die Szene überhaupt erfasst haben. Woher kommen die sie? Was ist das für ein flaches Bühnenbild? Die dünne Wand nehmen wir als solche erst wahr, nachdem sie von hinten, woher die Schläge offenbar kamen, und von rechts nach links von einem schwarz gekleideten jungen Mann mit Kapuzenpulli und Stange mit wenigen kräftigen Schlägen bereits zertrümmert wurde. Nachdem die Wand vor uns wie ein Vorhang weggeknüppelt ist, wendet sich der Vandale mit raschen Sprüngen der zweiten, dahinter liegenden Wand zu, die offenbar vor einer Fensterfront aufgebaut wurde. Es fliegen im wahrsten Sinn des Wortes die Fetzen, bis der Blick ins Freie mit drei hohen Flutlichtmasten, einem Parkplatz und Supermärkten offen steht. Der junge Mann verlässt mit letzten müden Tritten gegen noch stehengebliebene Teile die verwüstete Szenerie.

Das kurze Video wirkt von Anfang an bedrohlich, unheimlich. Das liegt nicht nur daran, dass wir durch die starken Kontraste und die Kapuze das Gesicht des Mannes nie sehen, den Täter nicht identifizieren können – er bleibt anonym. Es liegt auch nicht allein daran, dass wir nichts über sein Motiv wissen, sich die Gewalt also richtungslos und blind ausagiert. Vielmehr stellten sich mir unmittelbar zwei Bezüge her, die über den phänomenologischen Bestand hinaus die Bedrohungssituation verstärkten.

Zum einen erinnerte ich mich an das zufällig von George Holliday am Tatort aufgenommene Video aus dem Jahr 1991. Holliday filmte aus einer Distanz von circa 200 Metern die Übergriffe der Polizei auf den schwarzen Taxifahrer Rodney King. Sechs, sieben Polizisten treten und dreschen mit Schlagstöcken auf den am Boden Liegenden ein. Die Veröffentlichung des Schwarz-Weiß-Videos im Jahr 1992 löste Rassenunruhen aus, bei denen 55 Menschen starben, vorwiegend koreanische Einwanderer. Die blinde Gewalt dieser Vorgänge schien sich mir in Kochs Arbeit *Deutscher Pavillon* allegorisch zu verdichten.

Zu dem allegorischen Charakter der Arbeit trug jedoch nicht nur die bühnenhafte Situation, bedingt durch die Stativkamera und die Vorhang-auf-Situation des Anfangs bei, sondern auch das Ende. Nach 80 Sekunden Zerstörungsaktion gibt Koch ganze zehn Sekunden der Stille und dem Blick auf den demolierten Raum. Nicht nur dass auf einmal ein Ausblick, ein neuer Horizont sichtbar ist. Mit der Zerstörung war auch eine Befreiung verbunden, auch wenn uns das neue Panorama nicht sehr vielversprechend erscheinen mag. Die willkürlich auf dem Boden liegenden Trümmer der Wandsegmente schichten sich zu einer bizarren Landschaft, die an Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Eismeer* (1823/24) in der Hamburger Kunsthalle erinnert.

Somit findet das Moment einer „Schöpferischen Zerstörung“ tatsächlich nicht nur im rein Dokumentarischen statt. Peter K. Kochs *Deutscher Pavillon* erschöpft sich nicht darin, dass ein Video über den Vorgang der gewalttätigen Demontage gezeigt werden kann. Sondern der Reiz der Arbeit besteht in der Öffnung des Ausblicks auf eine Realität außerhalb der Gewaltszene und ihren Verweis auf Bilder der deutschen Romantik.mit

ihren melancholischen Absagen an gescheiterte Emanzipationsunternehmungen.

Lädierte Körper/ Expressiver Minimalismus

Das Performance-Video *Deutscher Pavillon* stellt ein Wendepunkt in den Arbeiten von Peter K. Koch dar. Es veranlasste ihn, die Situation für das Medium in ähnlichen Versuchsanordnungen zu wiederholen: Blinde Gewalt richtet sich gegen provisorische Einbauten in Zimmern, anonymen Räumen. Kurze, dynamische Studien, Skizzen. Daneben entstehen nun aber auch minimalistische Skulpturen und Raumsituationen in Sperrholz, die von Peter K. Koch mit unterschiedlichen Werkzeugen traktiert wurden. In die Kuben, die aus dem klassischen formalistischen Formrepertoire stammen, reißt Koch tiefe Risse, Verwundungen, die dem anonymen Objekt tiefe Narben beibringen. Antropomorph gedeutet: Koch kerbt ihnen im Akt „Schöpferischer Zerstörung“ so etwas wie Individualität ein. Dem Formalismus des Objekts wird nämlich nicht einfach nur ein expressives Moment hinzugefügt. Vielmehr erscheinen die Einschnitte selbst als Teil des gestalterischen Prozesses: Die Objekte sind entstanden, um ihre Einkerbungen zugefügt zu bekommen. In ihren individuellen Kerbungen wird die anonyme Serialität unterbrochen. Durch dieses Moment scheiden sich die Generationen des Minimalismus voneinander, Sol LeWitt und Donald Judd oder Steven Parrino und Peter K. Koch. In deren gewalttätigen Eingriffen zeigt sich eine Aggression gegen die reine, glatte Form, und damit zugleich gegen die Behauptung einer absoluten Geste, die sich dem Expressiven gänzlich zu entziehen vermag. Die Nachgeborenen zerstören diese reine Form der Väter nicht in blinder Wut. Zwar ist die Aggression gegenüber den fetischisierten Objekten deutlich sichtbar, aber die absolute Form bleibt als Form erhalten. Sie trägt nun das Zeichen der Jungen, deren Spur und deren Ausdruck. Ein Ansatz, der bei Peter K. Kochs *White Cube Lagos*, 2004, einer großformatigen Installation aus Styropor, gesprungenem Glas und Neonleuchten, die als Anspielung auf Dan Grahams Pavillons gelesen werden kann, weit in den Raum ausgreift.

Explosion im Bild/ Raumexplosionen

Wie lässt sich kreative Destruktion, die sich in der Performanz, dem Zerstörungsakt und in einem dreidimensionalen Objekt ausdrückt, in einem zweidimensionalen Medium herstellen? Wie setzt sich „Schöpferische Zerstörung“ ins Bild? Weitere Arbeiten Kochs, die im Umfeld der gekerbten Objekte und der Installation *White Cube Lagos* entstanden, stellen die Frage unmittelbar. Die Kunstgeschichte gibt dazu unterschiedliche Antworten und Verfahren an die Hand. Vor allem die 1950er Jahre entwickeln hier ein reiches Repertoire der im und am Bild ausagierten Aggression: Das reicht von Bildern des Abstrakten Expressionismus über Günther Ueckers Nagelbilder bis hin zu den Decollagen eines Mimmo Rotella oder Raymond Hains.

Peter K. Kochs Lösung ist von diesen Ansätzen, die eine gewalttätige Aktion im Bild selbst dokumentieren und das Bild durch den Vorgang zum Objekt machen, weit entfernt. Seine ungegenständlichen Arbeiten wahren den Bildcharakter und tilgen in der Tradition von Minimalismus, Popart und Hard-Edge-Malerei die Handschrift des Künstlers weitgehend. Doch nicht nur der Autor in seiner Expressivität, sondern auch das Objekt und die Gegenständlichkeit als solche sind aus seinen Bildfindungen verschwunden. Kochs Ansatz liegt vielmehr in der dramatischen Dynamisierung tektonischer Gebilde, die ihren Ursprung in seinen Skulpturen und Installationen und dem Vorgang ihrer Zertrümmerung haben. Die Glas-, Stahl- und Styroporinstallation *White Cube Lagos* markiert den Übergang vom Raum in die Fläche paradigmatisch: Die geborstene, jedoch intakte Glasscheibe – einerseits zweidimensionale Fläche, andererseits dreidimensionales Objekt – konnte Peter K. Koch die Struktur vorgeben, die wir anschließend in vielen Werkblöcken bis in jüngste Arbeiten wiederfinden.

Besonders in der *Serie Strahlungen* (2005), am Computer generierte Bilder, ausgeführt in Acryl auf Leinwand, oder den Arbeiten von *Ohne Utopie (Märkisches Viertel)* aus dem Jahr 2006, einer Serie großformatiger schwarzweißer Tintenstrahldrucke, wird dies augenfällig. Wir glauben hier dem im Bild eingefrorenen Moment einer Explosion beizuwohnen, dem Bersten einer Form, einer Bewegung, die in ihrer Dynamik erfahrbar, angehalten, eingefroren wird, um uns vor Augen geführt zu werden.

Während sich in den Werkreihen *Serie N.B.* und *Ohne Utopie* fragmentierte Räume, gebaute Umgebung, Architektur in ihren Ausschnitten gegeneinander und ineinander dramatisch verschieben und in ein Bildganzes aufheben, ist in *Serie Strahlungen* auch dieser Rest an außerbildlicher Referenzialität verschwunden: Die Architektur ist in diesen Acrylbildern einer reinen, ins Extrem dynamisierten Tektonik gewichen.

Der Akt „Schöpferischer Zerstörung“ hat von hier an einen Wendepunkt erreicht. Durch die ins Bild gesetzte Dynamik aus aggressiven Formsplittern und knalligen Farbsignalen bleibt der Agent hinter dem Geschehen anonym und es bleibt völlig unentschieden, wogegen sich die zerstörerische Energie richtete. Mit *Serie Strahlungen* gerinnt der Akt der „Schöpferischen Zerstörung“ zum Zeichen, zum bloßen Signal. Die Collagenserie *spatial/commercial* übersetzt dies 2006 noch einmal in gewaltige Raumcluster aus knalligen Werbebotschaften, Botschaften aus der realen Welt von Talmi, Pommes- und Jahrmarktsbuden. „ass – eid – walt“ hallt es bei Peter K. Koch mit *No-Form-System* nüchtern zurück.