



Foto: Maxime Verret

„Was ich suche, das sind ‚abstrakte Formen‘
in ihrem eigentlichen Wortsinn,
von ihrem Kontext isolierte Formen, als wäre aus
einer Erzählung etwas ausgeklammert.“

Form mit Schlüssel

DORIS VON DRATHEN

Kunst lehrt uns das Sehen. Den Begriff „percevoir“ (entdecken, beobachten) teilt der Psychoanalytiker Jacques Lacan, der dafür bekannt ist, durch Worttrennungen neue Sinnebenen zu öffnen, in ein „percer le voir“, ein Durchstoßen des Sehens. Nach meinem Atelierbesuch bei Raphaël Zarka beobachtete ich nicht nur die Skater mit neuen Augen, stellte fest, dass sie tatsächlich, wie ich gerade gelernt hatte, in seitlicher Körperhaltung durch den Raum segeln und die frontale Fortbewegung den Fußgängern, Radfahrern oder den Mono-Wheelers überlassen; mein Blick war auch geschärft für Polyeder, die ich vorher im Alltag nie wahrgenommen hatte. So blieb ich mitten in der Pariser Rush Hour beim Überqueren des Boulevard Saint-Michel stehen: In einer der schicken Modevittrinen, die es inzwischen den White-Cube-Galerien nachtun, lag zwischen der neuen Winterkollektion ein makellos weißer, glattgeschliffener Polyeder. Was war geschehen? Hatte sich die Mode so schnell schon an einem Künstler orientiert, der doch gerade erst dabei ist, bekannt zu werden? Oder war es umgekehrt, hatten meine Augen in „hingebungsvoller Anverwandlung an das Kunstobjekt“, wie Aby Warburg gesagt hätte, die Obsession Raphaël Zarkas in meine Wahrnehmung integriert? Die Obsession nämlich, quer durch die Geschichte der Malerei und Bildhauerei, quer durch die Geschichte der mathematisch-physikalischen Messgeräte und quer durch die jüngste Geschichte ihrer Nachahmungen oder alltäglichen Anwendungen auf all seinen Wegen und Reisen jener Form eines Polyeders nachzujagen, den Dürer 1514 in seiner Radierung *Melencolia I* so groß wie einen Felsbrocken ins Bild gesetzt hatte und der fast zeitgleich in kleinerem Format in dem Porträt des Mathematikers Luca Pacioli aufgetaucht war. Seit Euklid und Vitruv gehörte diese Form zu den rätselhaften Forschungen der „divina proportione“, zu jenem Traum also, in der Vermessung der Welt eine allgemeingültige Formel entdecken zu können und dabei zu vergessen, dass wir es doch sind, die solcherart Berechnungen anstellen. In diesem Zusammenhang war mir Raphaël Zarka das erste Mal begegnet, als die Ausstellung *Proportio* im Palazzo Fortuny während der Biennale von Venedig 2015 eröffnet wurde: Kurz nach dem Eingang war dort ein hüfthoher Stapel von Plakaten zu entdecken; die Eröffnungsbesucher konnten sich bedienen. So gingen wir dann weiter durch die Ausstellung, jeder mit einem gerollten Plakat von Raphaël Zarka in der Hand. Ein Bilderatlas¹ war darauf zu sehen, dicht an dicht gesetzt die Fotografien seiner Fundstücke, Hunderte von Rhombenkuboktaedern.

Dieser immer weiter anwachsende „catalogue raisonné“ (Werkkatalog) beginnt mit jenen zwei riesigen transparenten Rhombenkuboktaedern, die Zarka am Rande der Autobahn, in der südfranzösischen Küstengegend nahe bei Sète entdeckt hatte. Das war im Jahr 2006. Gebilde, die von einem anderen Planeten zu sein schienen. Erst

nach intensiver Suche fand Zarka heraus, dass sie nicht zufällig nahe der Küste lagen: Diese 2,5 Meter hohen transparenten Rhombenkuboktaeder, deren Fremdheit und räumliche Intensität den Künstler in ihren Bann schlugen, hatten tatsächlich eine technische Funktion: Es waren Wellenbrecher; deshalb also die Nähe zur Küste. Zarka hat damals angehalten, ist aus dem Auto ausgestiegen, hat die Rhombenkuboktaeder vermessen und fotografiert. Eine seiner ersten Arbeiten war entstanden: *The Forms of Rest N°1*, 2001 (Lightjet print, 70° x 100 cm, Edition 5 + 2AP). Zarka gehört zu der Generation von Künstlern, die in den späten 1970er-Jahren geboren sind. Anders als ihre Vorgänger arbeiten diese heute um die 40-jährigen Künstler mit einem routiniert professionellen Bewusstsein des Archivierens; sie sind keine Außenseiter der Gesellschaft mehr, sie schließen ihr Akademie-Studium mit Diplom, MA oder Promotion ab.

Unermüdliche Jagd nach Polyedern

Wie oftmals ging ich so gut wie unvorbereitet ins Atelier, hatte noch nicht einmal ins Internet geschaut; ich wollte keine vorgefassten Begriffe im Kopf haben, wollte mich frei von den Kategorien anderer Kritiker einem mir noch unbekanntem Werk nähern.

Beim Betreten des erstaunlich großen Raumes – Zarka arbeitet und wohnt in einem von der Stadt geförderten Atelier des 13. Arrondissement, das inzwischen mit der hypermodernen, neuen Métrolinie nur noch fünf Minuten von der Bastille entfernt ist – fiel mir ein riesiger Schädel auf, wohl einen halben Meter hoch. Ich näherte mich langsam, streckte fragend die Hand aus. „Ja, du kannst ihn gern berühren“, ermunterte mich Zarka und fuhr fort: „Dieser Elefantenschädel stammt aus dem Keller meines Vaters, der Trödler war.“ Ein Erbstück also? „Könnte man so sagen, aber ich habe ihn selbst ausgesucht und für mein Atelier mitgenommen. Ich hatte ihn oft im Lager meines Vaters liegen sehen, aber nie sonderlich beachtet.“ Wir schwiegen eine Weile. Dann wagte ich doch die Frage, ob der Schädel schon lang in seinem Atelier sei? Kürzlich erst sei der Vater verstorben. Sacht tasteten meine Finger das Knochengehäuse ab – ein gewachsener Polyeder, dachte ich bei mir. Warum hatte er in der Sammlung des Vaters diesen Schädel ausgewählt? Zarka antwortet lakonisch, „Ich habe keine Antwort. Oder, sagen wir eher, zu viele Antworten.“

Vielleicht ist das auch nicht so wichtig. Im Zusammenhang mit dem Elefantenschädel des Vaters, der ähnlich transparent ist wie die *Forms of Rest n°1*, also im Echo von Lacans Worttrennungen, wie etwa „trans-parents“, (Hindurchscheinen der Eltern), ist es die Frage nach dem Namen des Vaters, die mich eigentlich interessiert. Ein Name, der mir nur allzu geläufig ist aus sephardischen Biographien. „Die Familie ist aus Südfrankreich“, antwortet Raphaël Zarka knapp. Vorsichtig versuche ich zu in-



5

TAUTOCHRONEVERIFIED, 2010
 Schalung, Sperrholz, Carrara-Marmor
 67 x 185 x 30 cm

Ausstellungsansicht: A list of wich I could tediously extend ad infinitum, Palais de Tokyo, Paris, France, 2010



6

PADOVA, 2008
 Schalung, Sperrholz, Carrara-Marmor
 130 x 550 x 36 cm
 Ausstellungsansicht: Eppur si muove, MUDAM, Luxembourg, 2015

sistieren, nähere mich seitlich „à la Skater“, hebe hervor, wie sehr mich das Licht in seinem Atelier begeistert. Tatsächlich ein für Paris ungewöhnliches Licht mit seinem starken Schattenfilter durch einen dichten Baumbestand vor dem Fenster; ganz so, wie man es im Bauhaus-Viertel von Tel Aviv erleben kann. Ob er das kenne? Nein, in Israel sei er noch nie gewesen; nun klang seine Antwort ungeduldig, als solle ich endlich zur Sache kommen.

Was aber ist das, die Sache? Gibt es in seinem Werk so etwas wie eine zentrale Sprungfeder? Was ist sein innerer Beweggrund? Zur Signatur der jüngeren professionellen Künstler-Generation in Frankreich gehört es, durch ein Sprachgitter von Zitaten zu antworten. Wer etwas von ihrer Werklogik, ihrer eigenen Gedankenwelt oder gar ihrer Person zu erfahren versucht, dem wird mit Wittgenstein, Deleuze oder Virilio geantwortet. Noch einmal wage ich mich frontal vor, bereit, ein drittes Scheitern einzustechen. Ob er Worte hätte dafür, was er im Eigentlichen suchte mit seiner unermüdlichen Jagd nach Polyedern? „Am besten kann ich auf solcherart Fragen mit Borges antworten. Seine Worte sind geradezu ein Motto meiner Arbeit und noch immer gültig: ‚Es ist fast, als würden wir die Formen der Welt beleidigen, wenn wir meinen, wir könnten etwas Neues erfinden, oder daß es nötig wäre auch nur irgendetwas zu erfinden.‘² Da stand ich also wieder wie ein Tor. Deutlich war nun immerhin: dieser Künstler will nichts hinzufügen zu dem, was schon da ist. „Ready mades“ nennt er das, als würde er seiner Atelier-Adresse, rue Marcel Duchamp, diese Begriffswelt schulden. Wo war Zarka hinter Zarka? Wenn du keine Antwort bekommst, ist dein Fragen falsch, das wusste ich.

Aus meiner nun fast vierzigjährigen Interview-Erfahrung weiß ich aber auch, dass das Befragen von Materialien und Arbeitsprozessen helfen kann. Ich vergesse das Fragen einstweilen, und wir wenden uns den Serien von Modellen im Regal zu. Sie erinnern mich an jene Sammlung von weißen Papier- oder Papp-Modellen, die Kiki, Beatrice und Seton Smith in ihrer Kindheit für ihren Vater Tony Smith bauten; Variationen von Tetraedern und Wabenformen, die im Archiv des Tony-Smith-Estate aufbewahrt werden. Zarka baut seine Modelle allerdings meistens aus Holz. Die fremde Schönheit des rein Funktionalen ist es, die an Tony Smith erinnert. Unter Zarkas Modellen zieht mich besonders eine kleine, sagen wir Doppelrosette an. Sie ist aus flachen Sperrholzprismen zusammengefügt. In ihrer allseitigen Ausformung erinnert sie mich an eine Sandrose.

„Das ist meine Nähe zur Malerei“, sagt Zarka. Seit 1999, seit seinen Studienjahren an der Winchester School, ungefähr 100 Kilometer von London entfernt, arbeitet er zusammen mit dem japanisch-englischen Maler Christian Hidaka. Beide sind gleich alt, beide stellen heute gemeinsam in derselben Galerie in Paris aus, bei Michel Rein, im Marais. Wenn es sich ergibt, teilen die beiden Künstler ihr Atelier. Hidaka setzt hin und wieder einen Polyeder in seine Landschaften und malt andere an der Renaissance inspirierte metaphysische Räume, die anmuten, als wären sie Hand in Hand mit Zarkas Skulpturen, Fotografien und Papierarbeiten entstanden. Jeder hat seine ganz individuelle Vorgehensweise und Recherche, und doch fragen eilige Betrachter in der Galerie von Michel Rein

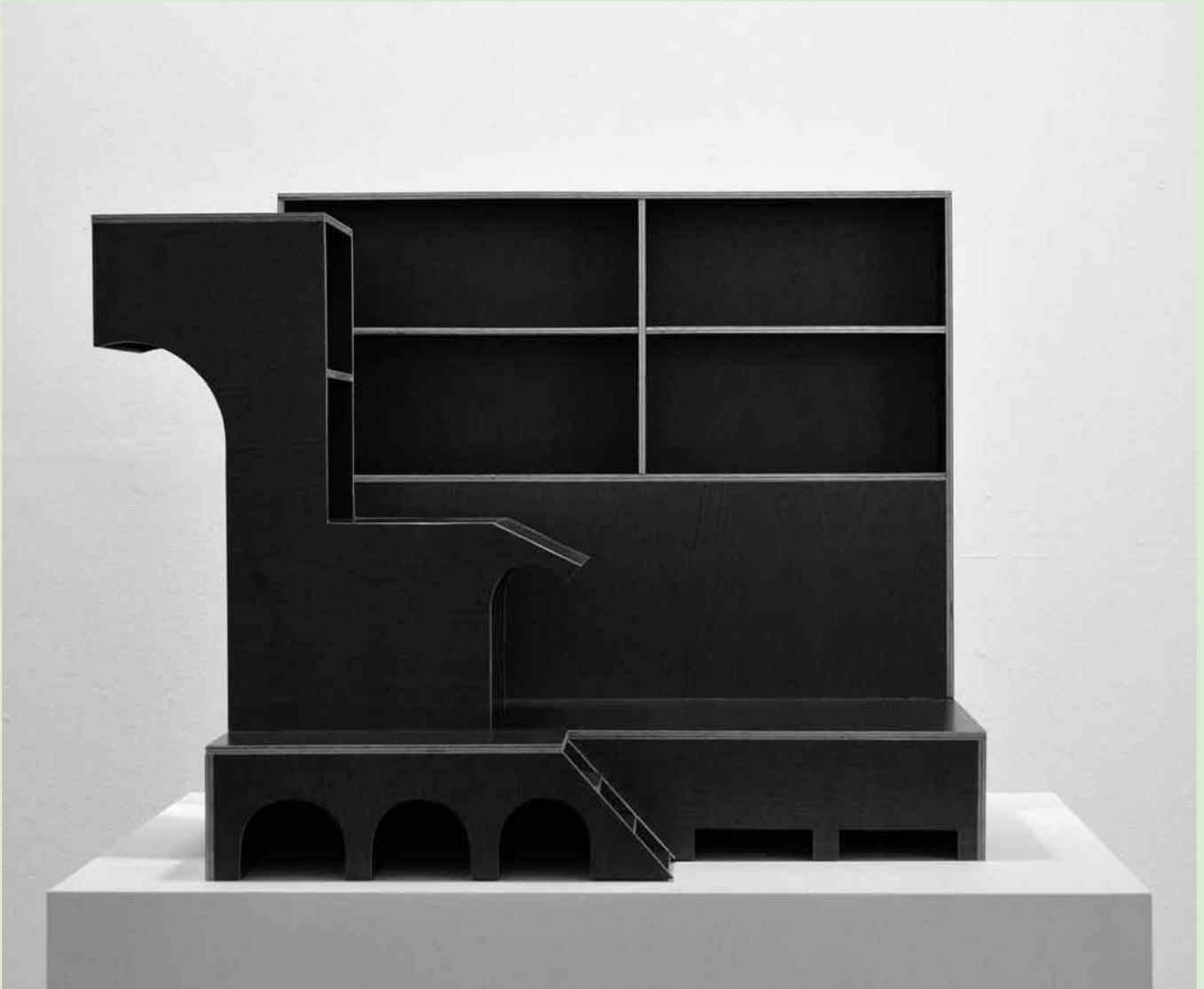
manches Mal, ob Zarka nun das Malen begonnen hätte. Hat er nicht. Zarka sammelt eher die kleinen Keile der Spannrahmen und baut sie zu Skulpturen zusammen. Wie eben etwa jene Doppelrosette, deren Modell ich nun bedächtig in der Hand drehe. Der Titel bezeichnet wiederum in tautologischer Präzision das, was wir vor uns haben: *Form with a Key*, 2009 (Abb. 15). Nichts hinzugefügt? Zarka wechselt ins Englische und insistiert: „The key for a stretcher“, aber in meiner Gedankenwelt war längst die Frage da, ein Schlüssel wofür? Ist der Titel wirklich so zufällig? Den Künstler fragen? Ich wusste nun, er würde sich hinter der hermetisch verriegelten Autonomie seiner Arbeit zurückziehen.

In meinem Kopf aber begann die Suchmaschine meiner eigenen Obsession weiter zu bohren. Aus flachen Prismen ist leicht ein Stern zusammzusetzen. Gerade vor kurzem waren mir solche geometrischen Spiele im sagenumwitterten Schloss-Wald von Sintra, nördlich von Lissabon, begegnet. Dort hatten die Freimaurer im 16. Jahrhundert einen Initiationsbrunnen gebaut, der in mehrfachen Windungen eine Spiralkolonnade in die Tiefe schraubt: Im Mosaik des Brunnenbodens aber bilden sechs prisma-tische Stein-Splitter einen sechseckigen Stern, der zu den rituellen Zeichen auch der Freimaurer gehört und in anderer Form, als zwei zusammengeschobene Dreiecke unter den Deckengewölben einer Grotte, wiederkehrt. Das alles hätte ich dem Künstler wohl gern erzählt, aber wir hatten nur noch eine Stunde, dann musste er seine Tochter aus dem Kindergarten abholen.

Die *Form with a Key*, die dann 2009 als Skulptur ausgestellt wurde, war 150 x 170 x 180 Zentimeter groß und aus Schallungsbrettern konstruiert. Einige Jahre später, 2012, hatte Zarka eine kleine Form im Haus von Giorgio de Chirico in Rom auf dessen Palette gelegt und davon eine Abbildung hergestellt, die nun als eigenständige Arbeit katalogisiert ist: *Metaphysical Interior with Form with a Key*, Tintendruck auf Fine-Art-Papier, 52 x 72 Zentimeter.

Wie ein Studiolo in der Renaissance

Zeitgleich begann er einen großen Werkkomplex, der ihn fast zwei Jahre lang beschäftigen sollte, die große Serie der Prismatic, eine Reihe von großen Skulpturen und Papierarbeiten. Seine malerische Technik beschränkt sich auf das Bearbeiten von Papieren, die so stark mit Tinte getränkt werden, dass die Oberfläche mit ihrem samtig pudrigen Charakter der Pigmente an Fresken erinnert oder auch an die Wände von David Tremlett. Und ähnlich wie bei David Tremlett bleibt die Formenwelt von Zarka einer streng architektonischen Formenwelt verschrieben. Kunsthistorisch bewusster als Tremlett aber bezieht Zarka sich auf Bauten, die von Fresken und Malerei der Renaissance bekannt sind: So etwa auf die kleine Holztafel von Sassetta, *Der selige Ranieri befreit die Armen aus einem Gefängnis in Florenz*, 1437-1444. Zarka verfährt radikal. Er behält von der bewegten Bildszene kaum mehr als nur den Kubus des Gefängnisbaus, die scharfgeschnittene Hausecke und den Treppenaufgang. Daraus wird bei ihm das Blatt *The Florence Prison (Sassetta)*, 2012 (Abb. 19), Tusche auf papier, 46 x 61 Zentimeter, ein Unikat. Einige Jahre vorher schon hatte er seine Arbeit *Studiolo*, 2008 (Abb. 7), gebaut, in den Ausmaßen von 69 x 53 x 43 Zen-



7

STUDIOLO, 2008

phenolisch beschichtetes Birken- und Sperrholz
69 x 53 x 43 cm

timetern, in drei Editionen plus einer AP. Dieses Modell inspiriert sich an der Bildtafel von Antonello da Messina, *Der Heilige Hieronymus in seinem Studio*, circa 1475, Öl auf Holz, 46 x 36,5 Zentimeter inspiriert. Tatsächlich aber war der Raumtypus eines Studiolo in den Renaissancepalästen weitaus größer. Die Studierklausen des mittelalterlichen „Studio“ wurde bei den Fürsten der Toskana erweitert bzw. einem fast geheimen Ort, der nicht mehr nur dem Studium und der kontemplativen Reflexion, sondern vor allem auch dem Austausch mit ausgewählten Gelehrten und Künstlern vorbehalten war. Politisch gesehen hatten die Studioli eine neue Rolle, boten sie doch Schutz vor der Inquisition. Die Renaissance als Zeit des Umbruchs in Philosophie, Religion, Wissenschaft, Welteneroberung, Medizin und Kunst wäre ohne diese geheimen Versammlungsorte kaum denkbar gewesen. War Zarka die

Verwechslung bewusst? Auf einem Blatt, das der Künstler 2014 *La prémonition de l'atelier* genannt hatte, ganz so, als würde er sich nicht nur mit seinen metaphysischen Raumkonstruktionen, sondern auch mit seinem Titel auf de Chiricos seherische Fähigkeiten beziehen, verbindet Zarka eindeutig „Studiolo“ und Atelier des Künstlers. Würde man auf die Gewohnheit der Fürsten stoßen, in ihren Studioli nicht nur Kunstwerke zu sammeln, die in provozierender Modernität das neueste Denken oder die neuesten Errungenschaften in der Kunst der Perspektive manifestierten; auf den Simsen der Bibliothek wurden auch die ersten Serienproduktionen kleiner Bronzen gesammelt, mit denen ein Fürst im geborgenen Rahmen seiner Vertrauten politisch, ethisch und sozial Position bezog. Eine Venus im Bade etwa bezeugte den Willen des Fürsten für einen Umschwung; mit einem Marc Aurel zu

Pferde manifestierte er seinen Wunsch für Frieden; mit einer Bronze, die einen schwarzen Jungen auf einer Ziege reitend zeigt, bezeugte ein Landesvater seine Befürwortung sexueller Freiheit.³

Wäre mein analogistisches Denken zu weit getrieben, wenn ich nun in Zarkas Atelier nach Gegenständen suchte, die nicht nur etwas über seinen Werdegang oder seine Schaffenslogik, sondern möglicherweise etwas über seine Person, über seine Haltung aussagten? Da war der Elefantenschädel, der in seinen Umrissen den großen Rhombenkuboktaedern, den Wellenbrechern, ähnelte. Da war die Papierarbeit *The Florence Prison*; da war das „Ready-Made“, die kleine Abbildung der Malerei von Antonello da Messina, der das Studio des Hieronymus zeigt, und da war Zarkas gebautes *Studiolo*. Da war sein eigenes Atelier, das in seiner Größe tatsächlich einem Studiolo in der Renaissance glich. Und da war mein Lieblingsmodell, jene *Form with a Key*, die mich an eine doppelte Sandrose erinnert hatte.

Wo aber war die künstlerische Freiheit? Wo war die horizontsüchtige Welterfassung, die Autonomie, die Sinnsuche eines Künstlers? Wo war die Befreiung, sagen wir, aus jenem Gefängnis in Florenz? Zarka ist in den Jahren geboren, als seine Künstler-Vorfahren, die heute im Alter seiner Großeltern sind, weltweit an die Werte von Grenzüberschreitung, Außenseitertum und Rebellion gegen das Establishment glaubten. So hatte ich diese Generation in tagelangen Atelier-Gesprächen, auf ihren Reisen oder in Rundfunk- und Fernsehinterviews erlebt, Rebecca Horn, Yannis Kounellis, Jochen Gerz, Susana Solano, Giuseppe Penone, Marina Abramović, oder Beuys und Sigmar Polke, der uns bei der Biennale von Venedig, 1986, Kirschkerne vor die Fernsehkamera gespuckt hatte, oder Pedro Cabrita Reis, der mir so bewegt von seinen Erlebnissen der Revolution in Portugal erzählte, dass er weinen musste, oder David Tremlett, der seine Weltreisen per Anhalter oder als Hilfskraft an Bord kleiner Frachter gemacht und in den Slums gelebt hatte, oder Anish Kapoor, der mir damals seine meditativen Aquarelle im Atelier gezeigt und erklärt hatte, sie seien unverkäuflich – gewiss, inzwischen sind auch die längst auf dem Markt. Aber noch war mein Atelierbesuch bei Raphaël Zarka nicht zu Ende.

Zarkas ureigene Musik

Ich schaute mich weiter um und fand ein Modell, das ich ganz zu Anfang zwar schon wahrgenommen, über das wir aber noch nicht gesprochen hatten. Es war eine geometrische Form, wie ich sie noch nie gesehen hatte.

Tatsächlich stammt sie nicht von einem Künstler, sondern von einem Mathematiker, von Arthur Moritz Schönflies. Auch den kannte ich nicht, so verhilft die Kunst nicht nur zum Sehen, sondern auch zum Studieren. Ich lese also nach, dass Schönflies ein Erforscher von Kristallstrukturen war und zeitgleich mit Jewgraf Stepanowitch Fjodorow 230 verschiedene Raumgruppen von Symmetrien nachgewiesen hatte. Seine kleinen weißen, aus Papier gebauten Modelle werden heute in der Mathematical Collection in Göttingen aufbewahrt. In dieser Sammlung, die wie die meisten mathematischen Forschungseinrichtungen nur noch englische Titel kennt, heißen sie „regular basic division according to Schoenflies“. Schönflies, der übrigens

der Großonkel von Walter Benjamin war, hatte sie Modelle „zur Darstellung von regulären Gebietseinteilungen des Raumes“ genannt. Als Raphaël Zarka nach Göttingen kam, übersetzte er vom englischen Titel weiter ins Französische: „Partitions régulières“ („regelmäßige Partituren“). Und endlich lässt mich Raphaël Zarka etwas Persönliches entdecken: Er liebt Musik und denkt in Rhythmen. Die mathematischen Raumteilungen von Schönflies sozusagen als Bachfugen zu hören, sagt mehr über Zarka als all seine Zitate. Als er *La famille Schoenflies* (Abb. Cover, 1, 2) in der Ausstellung *Instants Chavirés* ausstellte, das war 2016 in Montreuil, zeigte er also eigentlich keine „Schönflies-Raumteilungen“, wie sie im Archiv seines „raison raisonné“ abgebildet sind, sondern war längst in eine gebaute Musik eingetaucht.

Man könnte also sagen, er hörte Rhythmen. Vielleicht hörte er seine ureigene alte Musik, die Musik der Skateboarder, die von „regulären Gebietseinteilungen des Raumes“, anders als Schönflies, die befahrbaren Oberflächen kennen, die wissen, welches Flächen-Intervall durch freien Fall, welche Raumgrenze, durch welche Sprunghöhe überwunden werden muss, die nach jahrelanger Übung, die Virtuosität ihres Skater-Rhythmus verinnerlicht haben.

Dieser Rhythmus, seine ureigene Musik, mag aber auch heraufgeklungen sein, als Raphaël Zarka während seiner Studienjahre auf Tony Smiths Skulptur von 1962, *Free Ride*, gestoßen war. Denn lange schon hatte er im Internet und aus Skate-Magazinen Fotos gesammelt von Star-Skatern, die mit halsbrecherischer Virtuosität – und auf verbotenem Territorium – die Skulpturen des öffentlichen Raums durchsegeln. Die elliptisch gebogenen Stahlwände im Innenraum der Skulpturen von Richard Serra, die himmelhoch geschwungenen Kreissegmente eines André Volten, die Raphaël Zarka an Galileos Mess-Instrumente für seine Isochronismus-Versuche erinnerten, eignen sich, so zeigen die gesammelten Fotografien, anscheinend besonders gut. In seinen Büchern zur Skate-Philosophie und zur Geschichte des Skatens bildet Zarka den ersten kalifornischen Skate Park ab, der 1977 in San Diego eingerichtet worden war. Also in dem Jahr, als er geboren wurde. Und mit einem Mal fällt es mir wieder ein: Eigentlich war mir Raphaël Zarka schon vor mehr als zehn Jahren begegnet, als meine Studenten in Cornell mich während eines Seminars zum Thema „Polyphony of Gravity“ kritisierten wegen meiner Auswahl von Skulpturen, deren Schwerkraft sich ausschließlich in vertikaler Raumachse manifestierte. Einer sagte, er sei Skateboarder und kenne den Raum eigentlich gar nicht aus der Sichtweise der vertikalen Achse. Andere hakten ein. Dann beschlossen wir gemeinsam eine radikale Programmänderung: Die Raumerfahrung des Skatens war Unterrichtsprogramm, und ich ging bei den Studenten zur Schule. So erfuhr ich von der Philosophie, mit dem Nötigsten auszukommen, von der Mode-Unabhängigkeit des Skaters und vor allem von dem Blick angehender Architekten, die Treppen und halbhohle Mauern nicht als Begrenzung eines Platzes ansahen, sondern vor allem als willkommene Herausforderung. Übers Internet wussten die Studenten von einem gewissen Zarka, der zu dem Thema gearbeitet hatte. Der Name war immer wieder gefallen. Und doch hatte ich ihn vergessen,



8

CATALOGUE RAISONNÉ OF THE RHOMBICUBOCATHEDRA (FOURTH EDITION), 2016

Tinten-Drucke auf Tapete

450 x 900 cm

Ausstellungsansicht: Les Abattoirs / Musée d'art moderne et contemporain de Toulouse, Frankreich, 2016

bis Zarka mir nun im Atelier seine 2009 in Paris erschienene Abhandlung „Chronologie lacunaire du Skateboard, 1779–2005 et 2005-2009 – Une journée sans vague [Unvollständige Chronologie des Skateboards, 1779-2005 und 2005-2009 – Ein Tag ohne Welle]“ zeigt und hinzufügt: „No wave today‘, wie der alte Rockschräger, von 1967, ‚No Milk Today‘... . Ohne Welle kein Skaten.“ Nun erst wird mir der diametrale Unterschied zum frontalen, die Vertikale suchenden Raumerlebnis des Schlittschuhlaufens in meiner Kindheit deutlich, damals, als die Hamburger Alster noch jeden Winter zugefroren war. „Das genau interessiert mich“, sagt Zarka, „der Unterschied zwischen meinem und deinem Vorstellungsräum. Ich bin aus dem Süden, aber das Mittelmeer ohne Wellen interessiert mich nicht, ich suchte Surf-Strände. Wenn ich das Wort ‚See‘ denke, ist das Wasser zu jeder Jahreszeit offen, du denkst an die Eislaufflächen im Winter und ans Bootfahren im Sommer. Was immer wir sagen, bewirkt im Sprachraum unseres Gegenübers das Heraufklingen völlig anderer Bilder.“⁴ Schade,

...denke ich bei mir, hier nun könnten wir unser wirkliches Gespräch endlich anfangen. Denn was kann ein Kritiker schreiben, wenn der Künstler reihenweise Philosophen und andere Gelehrte zitiert? Dann können wir Kritiker doch nur wieder den Künstler zitieren, der einen Gelehrten zitiert. Während ich noch so nachsinne und die Zeit beginnt, knapp zu werden, zeigt mir Raphaël Zarka seine zweite Abhandlung über das Skaten, *Free Ride*, die im Jahr 2011 erschien. Der erste Satz bestätigt meine Vermutung: „Ich habe lange Zeit gedacht“, schreibt Zarka, „dass meine Leidenschaft für das Skateboard und akademisch anerkannte Themen für immer unvereinbar seien.“ So war also meine Spekulation so falsch nicht, aus seinen Arbeiten *La Prison de Florence*, *Prémonition d'un Atelier* und dem viel zu kleinen Studiolo, intuitiv zu ahnen, dass sein Atelier ihm lange Jahre wie ein Gefängnis vorgekommen sein musste? Ich unterließ aber diese wiederum allzu frontale Frage, sondern ließ mir von ihm lieber den Bezug zu Tony Smith und dessen Skulptur *Free Ride* von 1962 zeigen.



9

PAVING SPACE
REGULAR SCORE S8M1, 2017
8 Cortenstahl-Module
168 x 336 x 252 cm

Ausstellungsansicht: Espai d'art contemporani de Castelló (EACC), Spanien, 2017

Leidenschaft fürs Skaten

Durch seine Bewunderung für die illegalen Starskater auf den Skulpturen im öffentlichen Raum hatte Zarka die Idee entwickelt, Repliken zu bauen, auf denen das Skaten legal sei. So etwa Tony Smith's *Free Ride*. Denn die Skulptur bietet beides – angenehme Sitzflächen als Versammlungsort und nicht allzu risikoreiche Hindernisse für einen Skater. Die ideale Möglichkeit, Skater ins Museum zu holen. Zarka schaut zur Uhr: „Ungefähr in zehn Minuten muss ich leider aus dem Haus gehen, okay?“, sagt er. Verlegen wir uns also auf ein Weiterreden in zwei Tagen, bei der Ausstellungseröffnung in der Galerie Michel Rein; Zarka verspricht, mir zu seiner gerade eröffneten Ausstellung in Charleroi den Link zu einem Film zu schicken. Wir verabreden noch das Fotomaterial für das Lexikonheft. Nur eins wollte ich noch schnell erfahren, ob seine neuesten Skulpturen von 2016 und 2017 noch immer auf Schönflies zurückgingen? Wir waren schon im Fahrstuhl, als er das bejahte. Auf der Straße standen wir noch ein bisschen unter den Bäumen in der rue Marcel Duchamp und bestätigten einander das Verabredete. Er hatte die Trottinette (Roller) für seine kleine Tochter über der Schulter. Gewiss konnte er sie nicht

auf dem Skateboard abholen, ging es mir durch den Kopf. Dann rief ich ihm noch nach, er solle nicht vergessen, dem Fotomaterial sein eigenes Porträt beizufügen. Vergnügt klang es zurück: „ça roule!“, da musste ich denn doch lachen, denn normalerweise sagt man in Paris eher „ça marche“, wenn alles okay ist.⁵

Schon auf dem Weg zurück zur Bastille begann ich reichliches Katalogmaterial durchzublättern, um dem Zusammenhang zwischen Zarkas Passion aus Kindheits- und Jugendentagen, dem Skaten und jenen Polyedern, näherzukommen: „Wie jeder andere Skater auch“, so klingt mir Zarkas Stimme aus früheren Interviews herauf, „suchte ich beständig nach glatten Oberflächen, neuem Asphalt, Betonplatten (was eher selten war in dem Dorf, wo ich aufgewachsen bin: Dort gab es nur einen betonierten Bürgersteig und zwei kleine Stufen, die ich längst auswendig kannte. Im Alter von 15,16 wurde das Skaten eine solche Leidenschaft, daß es fast zur ausschließlichen Beschäftigung wurde. Als mein Studium begann, stellte ich entschieden das Skateboard zur Seite.“⁶ Während seines Studiums hatte er also gemeint, das Lebensgefühl eines Skaters aufgeben zu müssen? In meinem eigenen „Studio“, das tatsächlich so klein wie eine mittel-



10

PAVING SPACE

Ausstellungsansicht: Palais de Tokyo, Paris, 2016

terliche Studierklausur ist, öffnete ich meinen Laptop, fand den Link, den Raphaël Zarka geschickt hatte, und traute meinen Augen nicht: Da waren sie, die großen Skulpturen, deren Holzmodelle, die auf Schönflies beruhen, ich in Zarkas Atelier gesehen hatte. Da flogen die Skateboarder durch die Räume des Museums von Charleroi in Belgien, und des Kunstzentrums von Castellón in Spanien (Abb. 9,10).

Nun habe ich doch alles beisammen, warum kann ich nicht schreiben, so frage ich mich. Etwas fehlt, als würde mir der wesentliche Schlüssel noch fehlen. Selten war ich so neugierig zu einer Ausstellungseröffnung gegangen – würde ich ihn finden, diesen Schlüssel? Mitten im Raum steht also in Lebensgröße eine der Skulpturen aus Zarkas *Paving Space*-Werkkomplex. Die Leute sitzen darauf, lehnen dagegen mit ihrem Glas in der Hand, niemand scheint die Skate-Spuren zu sehen. Wäre das ein guter Textanfang? Schmunzelnd lese ich in der Pressemitteilung den inzwischen englischen Titel der *Partitions régulières*, die nun zu: *Regular Scores* geworden sind. Was für ein glückliches Missverständnis, sonst hätte Zarka es vielleicht nie gewagt, so radikal über Schönflies hinauszugehen. Neu sind für mich die Papierarbeiten der Serie: *Monte Oliveto*, 2017 (Abb. 3,4).

Wiederum tintengetränkte Papiere, die hier aber deutlicher als je zuvor, so scheint es mir, aus flächigen Prismen zusammengesetzt sind. Er hatte seine Vorlage dafür im Kloster von Monte Oliveto gefunden. Dort sind die Fresken von Luca Signorelli und Il Sodoma in Trompe-l'œil-Malerei von Pilastern eingerahmt; unter den Fresken finden sich aber wie auch bei Giotto gemalte Kassetten. Jeder der Pilaster wiederum ist hervorgehoben, durch kleine Rechtecke von „marmi falsi“, vorgetäushtem Marmor. Zarka nun fügt im gleichen Maß seine Tintenpapier-Ausschnitte in Intarsientechnik zusammen und hängt seine Arbeiten in Augenhöhe. Die Galerie hat ein Seitenkabinett, wo oft Filme gezeigt werden. Hier steht in der Mitte wieder ein Rhombenoktaeder aus Glas und zur Hälfte mit Wasser gefüllt. Um diesen Polyeder setzt sich die Reihe der Papiere fort. Da trifft es mich wie ein Schlag: Unter den Blättern taucht er auf, der sechszackige Stern, sehr hell, rein geometrisch aus prismatischen Flächen zusammengesetzt, aus jenen kleinen prismatischen Flächen, die mir in der *Form with a Key* schon begegnet waren. Erleichtert durchfuhr es mich, nun würde ich schreiben können. Nur – wessen Schlüssel eigentlich hatte ich nun gefunden?



II

PAVING SPACE

Ausstellungsansicht: Beneath the Moon, ICA Singapur, 2016



DORIS VON DRATHEN

lebt als selbstständige Kunsthistorikerin in Paris; als Gastprofessorin bisher tätig an der École des Beaux-Arts, Paris; Rijksakademie in Amsterdam; AA London; Cornell University, NY-State; Columbia University, NY, und lehrt heute an der Ecole Spéciale d'Architecture in Paris. Ihre Spezialisierung als Publizistin sind Künstler-Monografien, mit denen sie eine Kunsttheorie der ethischen Ikonologie entwickelt hat. Publikationen: *Vortex of Silence – Proposition for an art criticism beyond aesthetic categories* (Charta 2004); *Rebecca Horn: Skulpturen* (2005), *Malerei* (2006); *Pat Steir: Installations* (2007), *Paintings* (2008), *Rui Chafes* (2008); *Rebecca Horn, Cosmic Maps* (2008); *Manuela Filiaci* (2009); *Paul Wallach* (2010); *Nalini Malani* (2010); *Emmanuel Saulnier* (2012); *Fabienne Verdier* (2012); *Felice Varini* (2013); *Dominik Lejman* (2014); *Kimsooja* (2016); *Jannis Kounellis* (Publikationsprozess).

ANMERKUNGEN

- 1 Cf Aby Warburg; auf Befragen kennt Raphael Zarka den Bilderatlas von Aby Warburg, aber weniger den von Gerhard Richter.
- 2 Raphael Zarka, Borges zitierend, in: *Richard Burgin, Conversations avec Jorge Luis Borges*, Gallimard, 1972.
- 3 *Natur und Antike der Renaissance*, Katalog, Liebighaus, Frankfurt a. M. 1985, *Mythos und Widerspruch*, Dieter Blume und Horst Bredekamp, S.131-153.
- 4 Raphael Zarka im Gespräch mit Doris von Drathen bei einem Atelierbesuch in Paris, Oktober 2017
- 5 Übersetzungs-Anmerkung: ça marche – das geht in Ordnung; ça roule – das läuft, hier wörtlich, „es rollt“.
- 6 Raphael Zarka in einem Interview mit Elisabeth Wetterwald, Katalog des Centre Culturel Français in Mailand und der Französischen Botschaft in Italien, Mailand 2019, S. 30.

FOTONACHWEIS:

- Cover Foto: Aurélien Mole, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 1 Edition: 3 Exemplare und 1 Artist Proof
Foto: Aurélien Mole, Courtesy the Artist and Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 2 Edition: 5 Exemplare und 2 Artist Proofs
Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 3 Edition: 3 Exemplare + 1 Artist Proof
Foto: Cedrick Eymenier, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 4 Edition: 3 Exemplare + 1 Artist Proof
Foto: Cedrick Eymenier, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 5 Unikat
Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
Foto: Aurélien Mole, Privatsammlung
- Abb. 6 Unikat
Collection Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris
Foto: Rémi Villaggi, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel

- Abb. 7 Edition: 3 Exemplare + 1 Artist Proof
Foto: Aurélien Mole
Privatsammlung und FRAC Alsace, Sélestatat
Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 8 Unikat
Foto: Aurélien Mole
Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 9 Foto: Stan Laurentiu, Skater: Gonzalo Jimenez
- Abb. 10 Foto: Maxime Verret, Skater: Sylvain Tognelli
- Abb. 11 Foto: Maxime Verret
- Abb. 12 Foto: Cedrick Eymenier, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 13 Unikat
Courtesy the artist und Luciana Brito, Sao Paulo
- Abb. 14 Foto: Maxime Verret, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 15 Unikat
Foto: Aurélien Mole, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 16 Unikat
Foto: Aurélien Mole, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 17 Edition: 5 Exemplare + 2 Artist Proofs
Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
Privatsammlung und FNAC Paris – La Défense
- Abb. 18 Unikat
Foto: Vincent Everarts, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
- Abb. 19 Unikat
Foto: Florian Kleinfenn, Courtesy the artist und Michel Rein, Paris/Brüssel
Privatsammlung

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Text- und Bildseiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schuber 148,- Euro, im Ausland 158,- Euro frei Haus.
www.kuenstler-lexikon.com

Postanschrift für Verlag und Redaktion

Kunstmedien MME GmbH
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Deutschland
Tel. +49 6102 88256-0 / Fax +49 6102 88256-19
Bankkonto: Frankfurter Volksbank e.G.
Konto-Nr. 600 070 6033, BLZ 501 900 00
SWIFT-BIC: FFBVDEFF
IBAN DE73 5019 00006000 7060 33

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler
Prof. Lothar Romain †

Chefredaktion

Manfred Möller (v.i.S.d.P.)

Geschäftsführung

Manfred Möller

Layout / Produktion

Manfred Fischer

Abonnement und Leserservice

Künstler-Abo-service
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Tel. +49 6102 88256-0
Fax +49 6102 88256-19
kuenstler@kuenstler-lexikon.com

Prepress / Druck

Druckhaus DOC GmbH
52382 Niederzier

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© Kunstmedien MME GmbH,
Neu-Isenburg 2017

ISSN 0934-1730