Francesc Abad
block W. B.
Die Idee eines Denkens, das Bilder erschafft

Mit Texten von Manel Clot

01

01. Umschlagfoto:
Spuren, 1988
Slg. des Museums von Granollers

02. Gusen (Triptychon), 1998

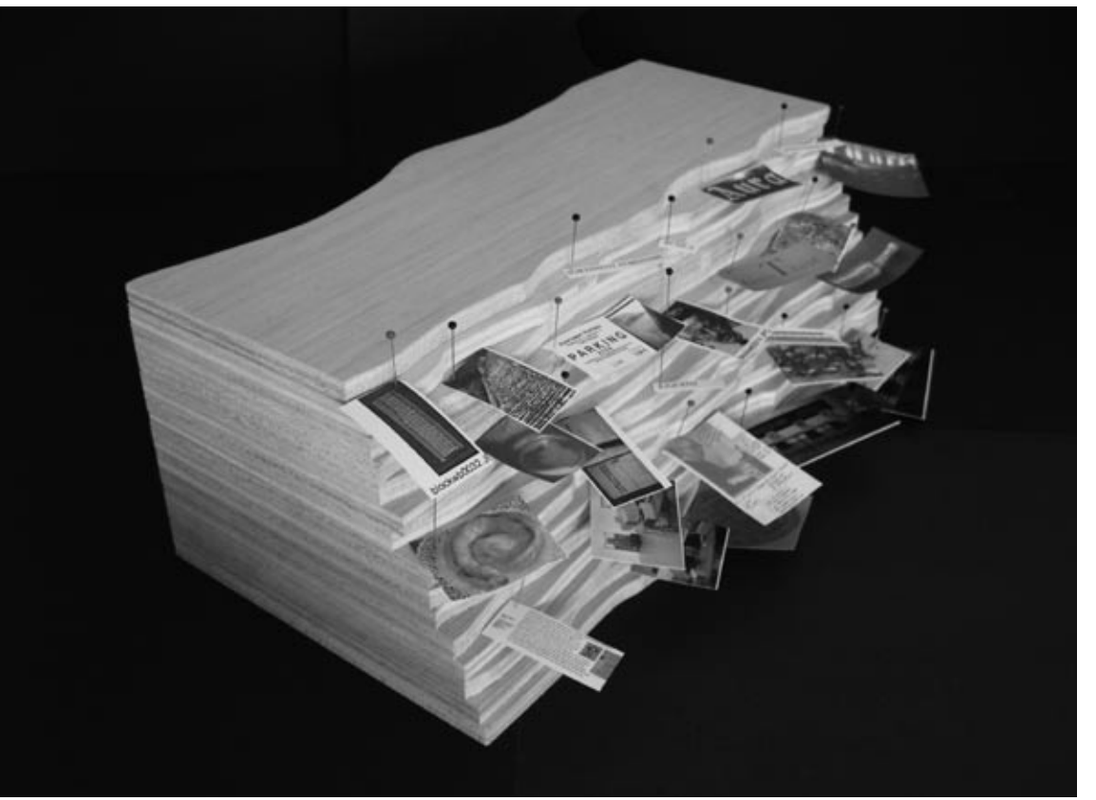
03. Fordismus & Prothese, 1990

02

03

04. Briefmarke mit dem Bildnis
Hannah Arendts, Druckauflage 2/6

04

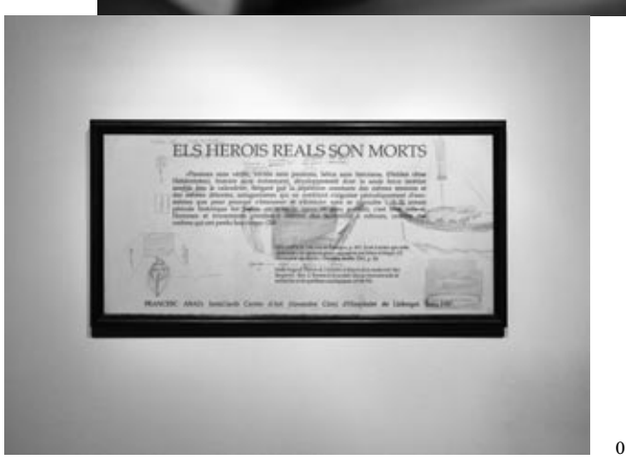


05

06. Stempel mit Bruchstücken der Thesen »Über den Begriff der Geschichte« von Walter Benjamin

07. Die wirklichen Helden sind tot, 1987 [Welfare State]

06



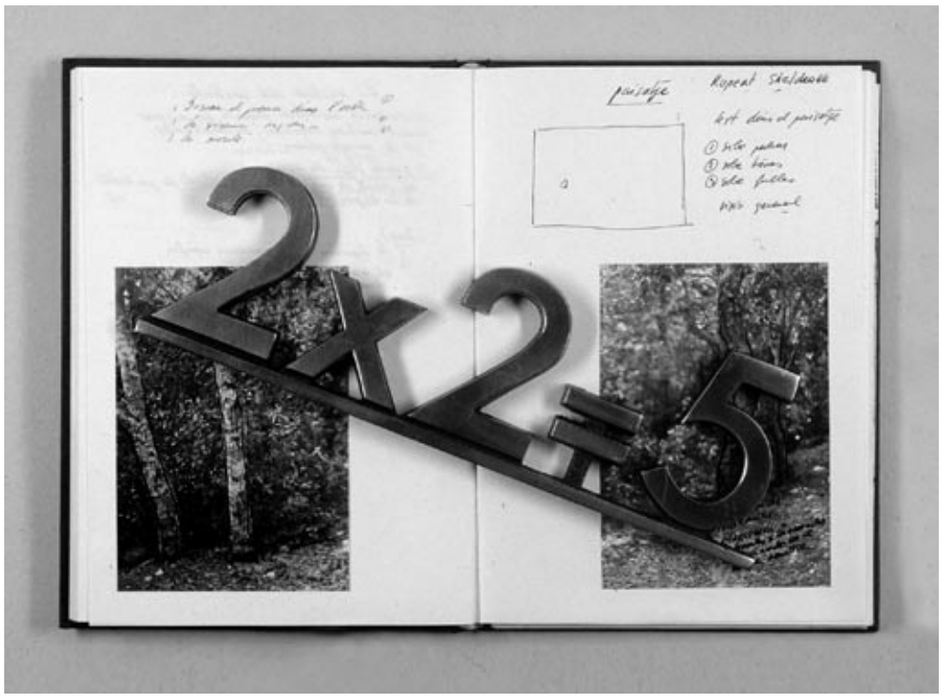
07

08. Denken, 1990

08

09. 2x2=5 (Denktagebuch), 1993

10. Tafeln: Endstation Portbou.
Hommage für Walter Benjamin, 1991



09

10

11. Denken Danken, 1999

11

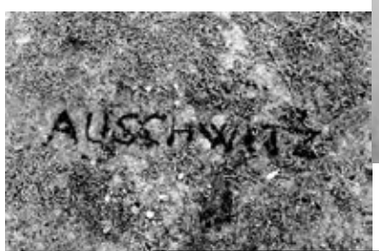
12. Spiralen, 1980

13. Auschwitz, 1980

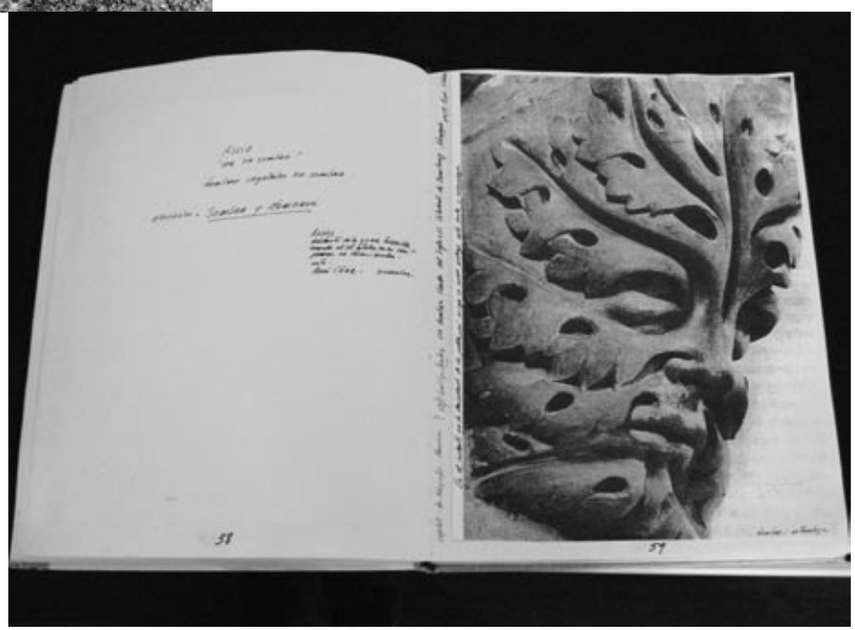
14. Verschiedene Hefte, dokumentarisches Material und andere Schriften des Künstlers (1988-2007)

12

13



14



15

16

17. Blockhaus (Marseille), 1988
Slg. des Museums von Granollers

18. Palmblatt, Atemkristall
(Paul Celan), 1999

17

18

NACHTRÄGLICHES VORWORT

Dieses Begleitwort, das Sie nun in Verbindung mit den Bildern und Videos lesen, die auf der Festplatte des Projekts *block W. B.* gespeichert sind, möchte keinesfalls als (einzige) Interpretation oder routinemäßige Übersetzung intendierter Bedeutungen von einer Sprache in die andere verstanden werden. Ebenso wenig darf die Ausstellung selbst als einfache Übertragung des dichten Geflechts der letzten, posthumen achtzehn Thesen Walter Benjamins aus dem Exil auf das Gebiet der künstlerischen Auseinandersetzung gesehen und absorbiert werden. Vielmehr versteht sie sich als Werk, als Zusammenhang verschiedener Arbeiten, Ideen, Ansätze und Notizen – jenseits der üblichen Hierarchisierung der dimensionalen, visuellen und materialabhängigen Register – und stellt das momentane Resultat eines *work in progress* ohne Ende dar. Das Projekt knüpft frei an die unvergängliche, einzigartige, so charakteristische Ausstrahlung der geschichtsphilosophischen Thesen und ihre Gedanken über Philosophie, Geschichte, Fortschritt, Erfahrung und Zukunft an, um nur einige ihrer Knotenpunkte zu nennen, die *im Lauf der Zeit* (ein Titel Abads, wie Wenders Filmerzählung), im Lauf der Ereignisse und Wiederentdeckungen immer wieder von zahlreichen Strömungen, Interaktionen, Veränderungen, Prozessen und interdisziplinären (Neu)-Überlegungen gekreuzt wurden.

Seit wir unsere Kuratorentätigkeit aufgenommen haben, um die Ausstellung in die Wege zu leiten, haben wir mit unbestechlicher Treue und Loyalität an der Überzeugung festgehalten, dass der Bericht der erworbenen Erfahrung und der erzählerische Schleier der Vergangenheit immer wieder zu uns zurückkehren – wenn sie uns

denn jemals verlassen haben –, um unseren Geist in all seinen Bereichen rechtzeitig zu erleuchten (auf profane Weise, *bien entendu*), in seinem Denken, Fühlen, Bereuen oder Erschauern, und um die Beziehungen, die wir zu den Gespenstern und Schatten unserer Erinnerung unterhalten, umzulenken, wenn wir verbissen nach Formeln und Inspirationen suchen. Intensiv erhellen sie alles (und hellen auf), was uns umgibt, seien es periphere Ströme oder die Horizonte des direkten individuellen oder sozialen Umkreises, undefinierte Gebiete, durch die ohne Unterlass die Helligkeiten des Denkens und die Finsternisse der Furcht ziehen.

Der fast naturgegebene Rückgriff auf das gera dezu monogam wiederholte Mittel der Anhäufung als syntaktische Eigenart der Erzählung hat die Herst ellung des Diskurses untermauert durch die Aufnahme von Zitaten und Fragmenten – ganz gleich ob schriftlicher oder bildlicher, innerlicher oder äußerlicher Art – und hat dazu beigetragen, dass das Projekt beinahe wie ein Album, eine Sammlung oder ein Archiv angelegt ist. Die unerwarteten Früchte dieser Nebeneinanderstellungen werden greifbar in den Windungen des Wegs – vielleicht ein *Spaziergang* ohne Schnee? – gesäumt von allegorischen Spiralen, sonntäglichem Gebäck, den *Histoire(s) du cinéma*, Labyrinthen, dem *Mnemosyne*-Atlas Aby Warburgs, der Shoah, Montage und Grammatik, den Mikrogrammen Robert Walsers, *Immemory*, dem katalanischen Gebirge, dem Archiv, der „Geschichte eines von einer Kindheitserinnerung geprägten Mannes“, der Erinnerung, dem Wort und dem rettenden Hinweis denken | danken aus dem Anfang jener Bremer Rede vom Jahr 1958.

Ich bin der Engel der Verzweiflung.
Mit meinen Händen teile ich den
Rausch aus, die Betäubung, das
Vergessen, Lust und Qual der
Leiber. Meine Rede ist das
Schweigen, mein Gesang der Schrei.
Im Schatten meiner Flügel wohnt
der Schrecken. Meine Hoffnung
ist der letzte Atem. Meine
Hoffnung ist die erste Schlacht.
Ich bin das Messer mit dem
der Tote seinen Sarg auf-
sprengt. Ich bin der sein wird.
Mein Flug ist der Aufstand,
mein Himmel ist der Abgrund
von morgen.

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte (...) Gewinnen soll immer die Puppe, die man „historischen Materialismus“ nennt.

Ein Rundgang ohne bestimmte Richtung durch eine verfallene alte Textilfabrik, seinerzeit die bedeutendste in Terrassa, der Heimatstadt des Künstlers. Sie ist verlassen, fast wie ausgebombt: Sie erinnert an die Beschreibung, die Alexander Kluge von den Ruinen seiner Stadt nach dem Luftangriff der Alliierten gibt. Im Hintergrund rezitiert eine Stimme Gedichte von Brecht: „Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!“ Als Hommage für Ernst Bloch angelegt, reflektiert dieses Stück auch die Benjaminsche Auffassung des Zusammenhangs von Fortschritt und Katastrophe als einen auf die vorhergehenden Spekulationen über Kultur - Fortschritt und Fortschritt - Gesellschaft folgenden Schritt. Der Künstler führt seine ephemeren Interventionen in den Ruinen ohne Publikum mit Schriften und allegorischen Bildern durch. Ähnlich den einsamen Spaziergängen Robert Walsers über verschneite Wege.

Das Bild vom Glück, das wir hegen, ist durch und durch von der Zeit tingiert, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. (...) Es schwingt, mit anderen Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit.

Das heutige Europa mit seinen besetzten Gebieten, seinen nicht enden wollenden Kriegen und seinem Mangel an Freiheit.

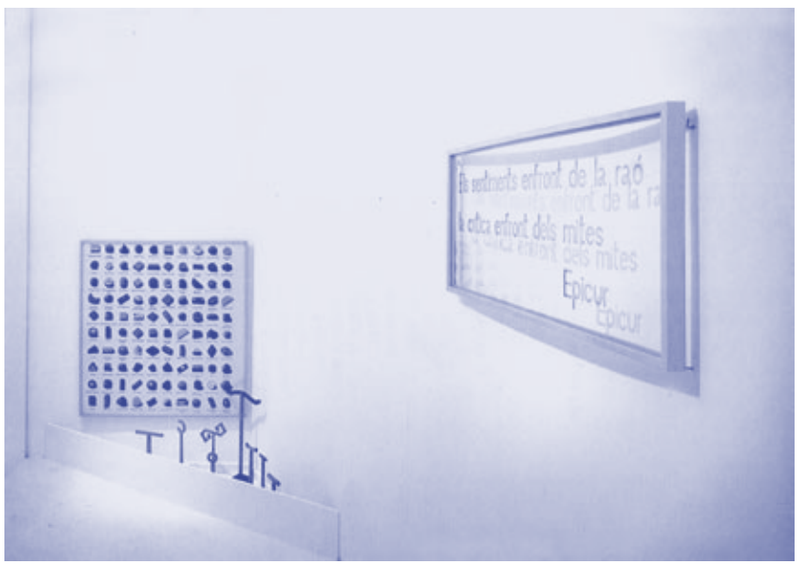
> Der Mensch steht an der Wegscheide, ohne zu wissen, welche Richtung er einschlagen soll. Das ist das Labyrinth des Lebens, der Sprache und der Poesie.
> Das Gefühl als provozierende Waffe wiederentdecken.
> Die Tatsachen auf neue Art lesen, kombinieren, interpretieren, die menschliche Erfahrung der Vergangenheit wiederlesen.
> Die Einheit von Poesie und Philosophie wieder herstellen.
> Die Kunst, die Dichtung, die Sprache als Instrumente des Widerstands und der Hoffnung, damit man der Zukunft begegnen kann.
> Die Gänge des Labyrinths hallen wider von einer Hommage an die Ethik und an diejenigen, die mit ihrer Dichtung des Widerstands gegen verschiedene Formen des Totalitarismus, besonders aber den Nationalsozialismus und den Stalinismus, gekämpft haben.

Diese Worte des Künstlers begleiten die Bilder von der Herstellung einer fast labyrinthischen Struktur, die schließlich die Form eines überdimensionalen Hakenkreuzes annimmt, eine Aktion, mit der der Künstler die Gräuel des Nationalsozialismus und des Stalinismus anklagt. Die Sichtbarmachung des mutigen dichterischen Worts voller Zivilcourage von René Char, Anna Achmatova und Ossip Mandelstam sind die Bezugspunkte auf einem Gang durch den Raum des Schmerzes (*usine à douleur*), Symbol für den Ort des Werteverlusts und der Orientierungslosigkeit in zu Ende gehenden Welten. Indem man dem Wort seine Würde zurückverleiht, gibt man auch der menschlichen Erfahrung ihre Ethik zurück.

Dieser Einsicht verdanken wir es, dass wir, wie am Ende zu hören ist, *eingeladen sind, im Hotel Europa zu bleiben, weil wir eingeladen sind, nicht zu vergessen.*

Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden.

Mit *alten* Texturen versehen, erzählen – erfinden – die Bilder einen ziemlich unwahrscheinlichen Weg: die Reise eines aus dem Meer gezogenen Boots, das ins Innere eines Ausstellungsraums, in diesem Fall die Industrieanlage einer großen Textilfabrik geschafft worden ist. Vom Meer aufs Land: eine umgekehrte Reise, wenn man die Funktion und den gewöhnlichen Zweck von Schiffen im Auge hat. *Welfare State*: Sozialstaat. Auf der Reise von der Vergangenheit in die Gegenwart fragen wir uns, wo die Erinnerung der Dinge geblieben ist. Ohne Erinnerung ist die Erfahrung, so Benjamins Überlegungen zur Schockhaftigkeit der modernen Wahrnehmung, mehr als arm, völlig entleert. Die Installation, die diese Gedanken weiterführte, enthielt ein großes Schild, auf dem der oben erwähnte Titel zu lesen war, außerdem eine Tafel, auf der die Worte *Die Helden sind tot* über die simple Aussage hinaus eine Mahnung darstellten (beide Stücke sind jetzt in der Ausstellung zu sehen), und, neben dem zwecklos gewordenen Schiff, einige Uhr en als Repräsentation einer Reise und eines Übergangs in der Zeit. Es fällt uns schwer, die Vergangenheit von der Zukunft und das Gestern vom Heute zu unterscheiden, wenn der Stumpfsinn der Wiederholung Handeln ohne Anteilnahme, ohne Wollen und ohne volles Bewusstsein hervorbringt.

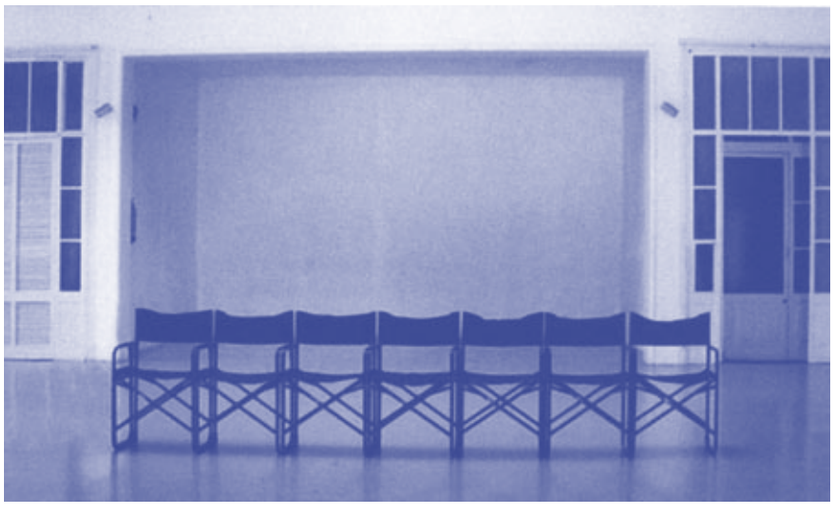


Die spirituellen Dinge sind im Klassenkampf anders zugegen denn als die Vorstellung einer Beute, die an den Sieger fällt.
(...) Wie Blumen ihr Haupt nach *der* Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene der Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist.

Wieder handelt es sich um einen Rundgang / eine Betrachtung / einen Spaziergang, vorbei an verschiedenen Stücken einer Ausstellung von Francesc Abad, in diesem Fall der ersten, in der direkt auf das Denken und die Person Walter Benjamins Bezug genommen wird. Auf die in der These IV erwähnten „spirituellen Dinge“ anspielend, möchte der Künstler insgesamt die möglichen Konflikte, Spannungen und Gefahren (Fallen) zeigen, auf die man bei der Ausweitung der Wissensgebiete gefasst sein muss. Die Forschungsreise zu den Gründen der Erkenntnis und der Kenntnis unsres Innern führt durch eine beeindruckende Vielfalt von Palimpsesten, Schatten, Luftspiegelungen, Echos und Lichtbildern.

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. (...)
Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.

Auf dem Hintergrund einer Hommage an das Denken und das heroische Leben Simone Weils (1909-1943) beschäftigt Francesc Abad sich mit einigen der häufig vorkommenden Grenzsituationen und ihrem labilen Gleichgewicht. Er denkt nach über die Fragilität des Menschen, die Tragik von Lebensumständen, den Verzicht auf das Materielle, das Leben nach dem Tod und den Zustand zwischen Existenz und Wissen mittels einer Aneinanderreihung von Bildern, Objekten und Erzählungen, die Momentaufnahmen gleichen. Ihre filmische Abfolge einzelner Einstellungen entspricht formal der Anordnung der Inhalte und den Absichten des *Passagen-Werks*. Verwelkende Herbstblätter, kleine Krankenhauszimmer als Räume des Schmerzes, die *Ferula communis*, mit der Prometheus den Göttern das Feuer geraubt hat. Stille, Einsamkeit, Abwesenheit, Entsagung, Ferne, Stummheit und Tod in mehr oder weniger erkennbaren, aber nie unbekannten Räumen, in denen die Schattengeister des *Unheimlichen* sich schrankenlos entfalten.



Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht,
es erkennen „wie es denn eigentlich gewesen ist“.

Aus dem Entschluss hervorgegangen, den vom Franco-Regime Hingerichteten und ihren Angehörigen Stimme und Würde zurückzugeben, ist *El Camp de la Bota* das komplexeste und umfassendste der von Francesc Abad unternommenen Projekte. An ihm waren die meisten Personen beteiligt, die meisten Medien und Informationsträger wurden verwendet, es wurde an den meisten Orten ausgestellt, es bietet die meisten Möglichkeiten der Intervention und Anpassung und doch basiert es auf der kürzesten aller Erzählungen, die allerdings mit großer Intensität und voll Überzeugung wiederholt wird. Als Barcelona im Jahr 2004 das *Forum der Kulturen* veranstaltete, wurde unter dem zu diesem Zweck betonierten großen Platz ein Stück offenen Strandes begraben, auf dem die Franquisten Tausende von Unschuldigen ohne Gerichtsurteil erschossen hatten. Nun, im 21. Jahrhundert wurden die Opfer erneut verurteilt, indem sie dem Vergessen und der zukünftigen Erinnerungslosigkeit anheimgegeben wurden, als man einen Ort des Todes zu einem Freizeitpark umgestaltete. Unter Verwendung der formalen Mittel und dreidimensionalen Anlage, die für die Konzeptkunst der siebziger Jahre charakteristisch waren, durch den systematischen Gebrauch von Texten und schriftlichen Zeugnissen, Dokumenten der damaligen Zeit, Fotografien und jeder Art von Zeugenschaft der Familienangehörigen und Freunde der Opfer hat der Künstler ein überwältigendes bewegliches visuelles System geschaffen, das sich verändert und doch beständig ist, in dem die Erinnerung den Kern und den Rahmen bildet.

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.

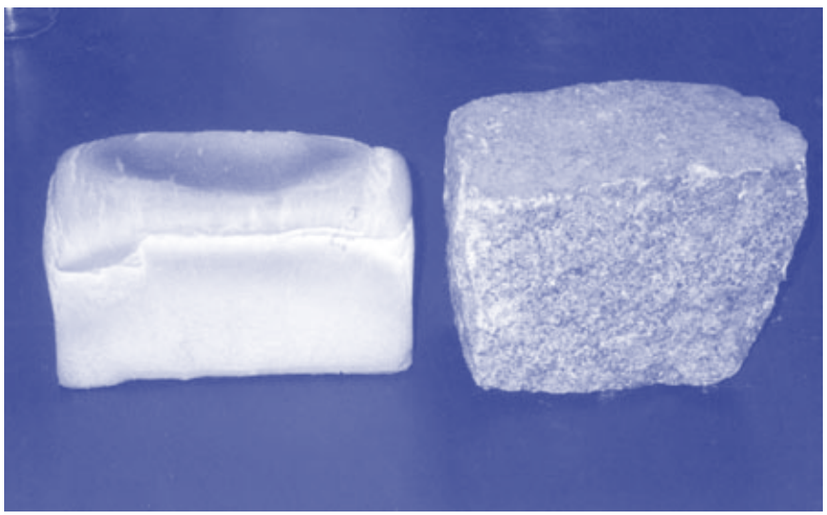
Wartwar ist ein dreiteiliges Projekt, das die Ikonografie eines umgekehrten Ts verwendet, wodurch der Grundriss des Konzentrationslagers SACHSENHAUSEN, in der Nähe von Berlin, in den Jahren des Zweiten Weltkriegs evoziert werden soll. Jedem Saal entspricht ein anderer Diskurstyp: die Stimme der Kultur, die Stimme der Gesellschaft und die Stimme der Ideologie. Auf diese Weise erreicht die gesprochene Sprache – das Sprechen – ihre größte kulturelle Macht.

Mit der Realisierung dieses potenten interaktiven Projekts, in dem das umgedrehte T auf die panoptische Ordnung verweist, die in Gefängnissen, Irrenanstalten und Straflagern die Grundlage der Überwachung bildete, stellt der Künstler dem Zuschauer eine direkte Intervention in den Zusammenhang der Faktoren vor, die mit der mündlichen Überlieferung zu tun haben (mit Stimmen und schriftlichen Zeugnissen von Denkern des 20. Jahrhunderts): Situationen des Schmerzes und der Frustration, für die ein statisches unbewegliches soziales „Modell“ verantwortlich ist, das dazu geschaffen ist, als politische und ökonomische Herrschaft den Konflikt aufrechtzuerhalten, und daneben die Bereiche, die der Kontrolle und Strafverfolgung entgehen, wie sie die dunkle Geschäftswelt des schnellen Gelds als unterstelltem (einzigem) Wert hervorbringt. Ein tragisches Gebiet, in dem Identität, Erinnerung und Zukunft einer praktisch unwiderruflichen Auflösung entgegengehen. Eduardo Galeano hat gesagt: „In finstren Zeiten muss man lernen in der Finsternis zu fliegen, wie die Fledermäuse.“

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber,
daß der „Ausnahmezustand“, in dem wir leben, die Regel ist.
Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen,
der dem entspricht.

Eine Mutter erhält einen Brief, in dem steht, dass ihr Sohn an der Front gestorben ist, wenn auch nicht in der Schlacht. Francesc Abad versucht eine Episode zu rekonstruieren, von der er zu Hause immer gehört hat, indem er an den Schauplatz der Tatsachen zurückkehrt und nach der Grabstätte forscht. Es geht um einen Familienangehörigen, der im Bürgerkrieg umkam, für immer verschwand, den nicht einmal seine Tochter kennengelernt hat. Die Schwester des toten Soldaten, die Mutter des Künstlers, spricht darüber, wie der Familie das Ereignis mitgeteilt worden ist.

So tritt die wichtige Rolle der mündlichen Überlieferung als System der Weitergabe von Erfahrungen, Erinnerung und Geschichte in den Vordergrund, eine Rolle, die ihr vor allem in den unteren Volksschichten zukam. Nun scheint auch sie einer aussterbenden *Lebenswelt* anzugehören.



Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt.
Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht,
als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen,
worauf er starrt. (...)
Der Engel der Geschichte muß so aussehen.

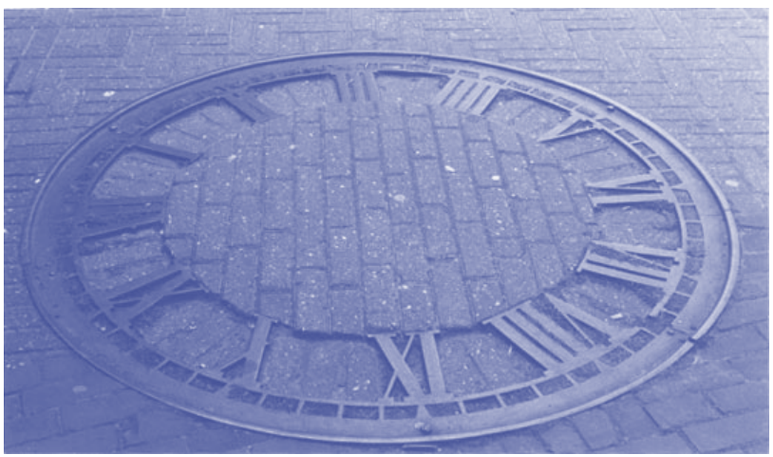
Bei einem Gang durch eine weitere Ausstellung von Francesc Abad (*Wooden House, Iron Bed, Straw Hat*) stoßen wir wieder auf den fragmentarischen und zitathaften Charakter vieler seiner Werke, der sich besonders bei der augenblicksgegebenen Anordnung einer persönlichen Ausstellung ergibt. Geradezu Arm in Arm mit dem *Angelus Novus* handeln die Stücke dieser Gruppe von Fragen der Sprache oder, besser gesagt, vom Willen zur Sprache: Bildassoziationen aus der Kindheit, Gedächtnisblitze, Bedingungen der Polysemie und die Erinnerung an ein Kind aus dem Lager von Auschwitz, dessen Stimme dauernd *massklo, matisklo* wiederholt, die einzigen Wörter, die es sagen konnte, die aber für alle unverständlich blieben, möglicherweise auch für es selber, sterile Frucht oder unwahrscheinlicher Idiolekt, der vom Horror der organisierten Vernichtung jeder Spur von Menschlichkeit an jenem Ort erzwungen wurde.
Seit Rilke ist jeder Engel schrecklich. Mit Heiner Müller gesprochen ist er der „Engel der Verzweiflung“ geworden.

Die Betrachtung (...) sucht einen Begriff davon zu geben, wie *teuer* unser gewohntes Denken eine Vorstellung von Geschichte zu stehen kommt, die jede Komplizität mit der vermeidet, an der diese Politiker weiter festhalten.

Eine interaktive Erzählung mit einer Vielzahl möglicher Anschlüsse erlaubt dem Zuschauer, sich immer wieder auf andere Art in die zahlreichen Aspekte des Lebens, der Person und des Werks Walter Benjamins (1892-1940) zu vertiefen, indem sie erzählerische Möglichkeiten kombiniert und ändert, die es ermöglichen, eine eigene Geschichte vom Lebensweg des Denkers zu konfigurieren.

Von da an war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit, die im Zuge des technischen Fortschritts gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar.

Sequenzen von absichtlich rein dokumentarischen Bildern zeigen die traurige Leere eines Orts der Abwesenheit und Entvölkerung und die wenigen Abdrücke einer fast schon verflüchtigten Erinnerung: das Grundstück, auf dem einmal ein sogenanntes *casal anglès* [englisches Wohnhaus] stand, wie man in Terrassa, der Heimatstadt des Künstlers, jene Einfamilienhäuser nannte, welche die Besitzer der großen Textilfabriken den Engländern abgeguckt hatten; zahlreich wurden sie als Wohnungen für die Textilarbeiter gebaut. Die Engländer *übertrugen* auch andere symbolische Elemente, wie die Fenster in den Schiffen der großen Fabrikanlagen, die den Arbeitern mehr Stunden Tageslicht verschaffen sollten, damit sie mehr produzierten oder Hockey, das mit den Jahren zu einer typischen Sportart der Stadt wurde. Aber dieser leere Raum stellt jetzt einen Ort der persönlichen Geschichte dar, der Mikrogeschichte, die so vielen ähnlichen Familien an ähnlichen Orten mit ähnlichen Lebensbedingungen gemeinsam war. Dies ist das Umfeld der heute außer Gebrauch gekommen mündlichen Überlieferung, der Schmelztiegel der Erfahrung der unteren Klassen, Projektion und architektonische Ausdehnung der riesigen Maschinerie von Regeln und Einrichtungen des Fordismus, auch dies alles wiederum eine im Verschwinden begriffene Welt. Der heutige Blick sieht die Spuren, den Schatten und die Hinterlassenschaft einer alten, unbekannten Gegenwart, sieht vielleicht nur mehr, was schon nicht mehr ist, gedenkt einer (anderen) Auslöschung.



Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.

Ausgehend von der starken Wirkung, die Adornos Aufsatz „Der Essay als Form“ ausgeübt hat, beginnen die „Denktagebücher“ Abads hier ihren Weg zur Digitalisierung, das heißt, sie beginnen, sich neu zu überdenken, um von ihrer materiellen Realisierung zu ihrer Absicht, ihrer Funktion und ihren Inhalten zu kommen, immer auf der Suche nach einer Erneuerung des Konzepts der *imago*, des dialektischen Bilds, das an die Vergangenheit anknüpft und sie in aufblitzenden, hell leuchtenden Augenblicken in die Gegenwart trägt: Erinnerung und Erfahrung, das dialektische Bild als Weise, die Kultur der Vergangenheit zu überliefern, damit sie die Gegenwart erleuchte. Wir befinden uns noch in einem Stadium, in dem die digitalen Bilder mit handgeschriebenen Heften und analogen Fotografien koexistieren. In nicht allzu langer Zeit aber werden sich die Merkmale der Reproduzierbarkeit, der seriellen Herstellung und der nicht handwerklichen Einmaligkeit durchsetzen.

Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen.

Dieses Fragment, das zu Ehren der in die Nazi-Lager Deportierten erstellt wurde, ist Teil des zum Projekt „El Camp de la Bota“ gehörenden Dokumentarfilms „Rotspanien“.
17. Juni 2005

Zweifellos war es ein historisches Ereignis, dass zum ersten Mal nach dem Bürgerkrieg ein Präsident der spanischen Regierung aus Anlass der erwähnten Gedenkakte an Feierlichkeiten teilnahm, zu denen auch der Besuch der Lager Mauthausen, Gusen und Ebensee gehörte. Die künstlerische Arbeit greift hier absichtlich zur Form des Dokumentarfilms, um die Landschaft, die Gebäude und die Überlebenden sprechen zu lassen. Die Opfer berichten von den Gräueln, die sich in ihrem Gedächtnis festgesetzt haben. Da braucht man nichts hinzuzufügen. Den kritischen Aspekt aber liefert die Frage, was heute aus diesen Orten des Schmerzes und aus der Erinnerung geworden ist, wozu man sie gemacht hat und was dazu führt, dass alle Spuren einer dort von Menschen gelebten Vergangenheit neutralisiert worden sind, sodass nur die für die Zukunft gedachte steinerne Härte des heutigen *Denkmals* übrigbleibt.

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.

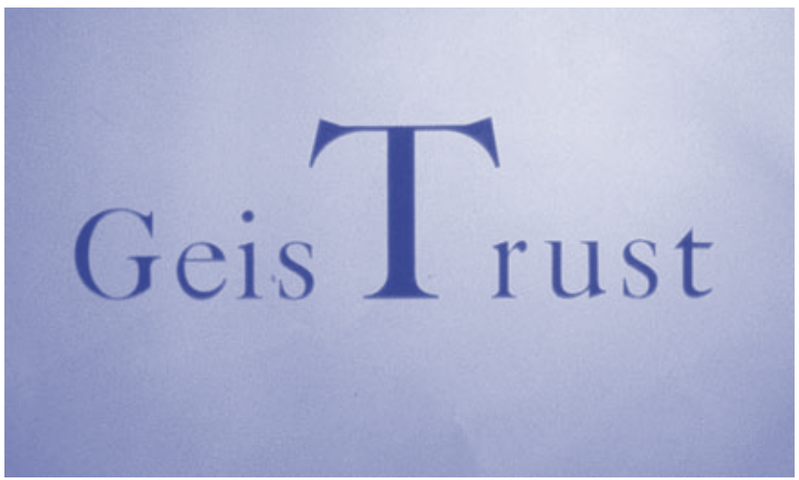
Trotz der Eindeutigkeit der schwarzbehandschuhten Hände, die gewaltsam trockene Blätter zerdrücken, handelt es sich um ein Stück, das sich nicht nur mit dem Gedanken der Fragilität und (leichten) Zerstörbarkeit beschäftigt, sondern auch mit der Frage der Landschaft und ihren Bedingungen, besonders in der Gegenwart. Zu diesem Zweck wird auf die erste Arbeit (1972) zurückgegriffen, die der Künstler diesem, im Verlauf seines Schaffens immer wieder auftauchenden, Thema gewidmet hat. Was ihn bewegt, ist das allmähliche Verschwinden der Landschaft und der Natur, das sich parallel zum langsamen Verlöschen der mündlichen Überlieferung, dem traditionellen System der Überlieferung von Erfahrung und Wissen, vollzieht. Die Schutzwürdigkeit der letzten Stätten, wo sich diese Überlieferung zwanglos, ohne konservierende Eingriffe erhalten hat, wie der Platz Djeema el Fnaa in Marrakesch (aus der Ferne tönen Canettis Echos) und andere Orte, die alle in der Dritten Welt liegen, musste öffentlich ins internationale Bewusstsein gerufen werden.

Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich.

Von fern erkennt man den verwischten Umriss eines nicht mehr benutzten Fronttennisplatzes, der sich der privilegierten Laune eines Regierungsbeauftragten im Girona der Franco-Zeit verdankt. Seine Umgebung könnte man vage als „Landschaft“ bezeichnen. In seinem jetzigen Zustand, vergessen und verlassen, verliert er sogar seinen Namen, ähnelt mehr den Mauern eines Hauses ohne Dach, sodass geradezu ein sprachliches Problem entsteht, sowohl für das *Frontó* wie für seine Umgebung. Sichtbar wird die Krise der „Landschaft“ als natürliche und historische Gegebenheit und ihr Ersatz durch eine soziokulturell konstruierte Landschaft, die nun übergegangen ist in einen Zustand der Undefiniertheit, was ihren ursprünglichen Sinn und ihre Funktion betrifft. Historisch gesehen wird die Natur erst dann Landschaft, wenn man nicht mehr in ihr lebt und sie als Bild in das Stadtleben dringt, dann, wenn sie Repräsentation von etwas wird. Hier setzt sich der Künstler, wie schon in vielen seiner Anfang der siebziger Jahre entstandenen Werken, mit der tiefen Krise und dem Beziehungskonflikt von Natürlichem und Erbautem, Natur und Kultur auseinander, sowie auch mit dem ständigen Bezug auf das Menschliche, womit die Wahrnehmung und die Lesbarkeit der Natur ins Spiel kommen. Der Abbau der Natur wird verstanden als neue Veränderung der Beziehung Landschaft – Zeit und Landschaft – Erfahrung.

Der Historizismus stellt das „ewige“ Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht.

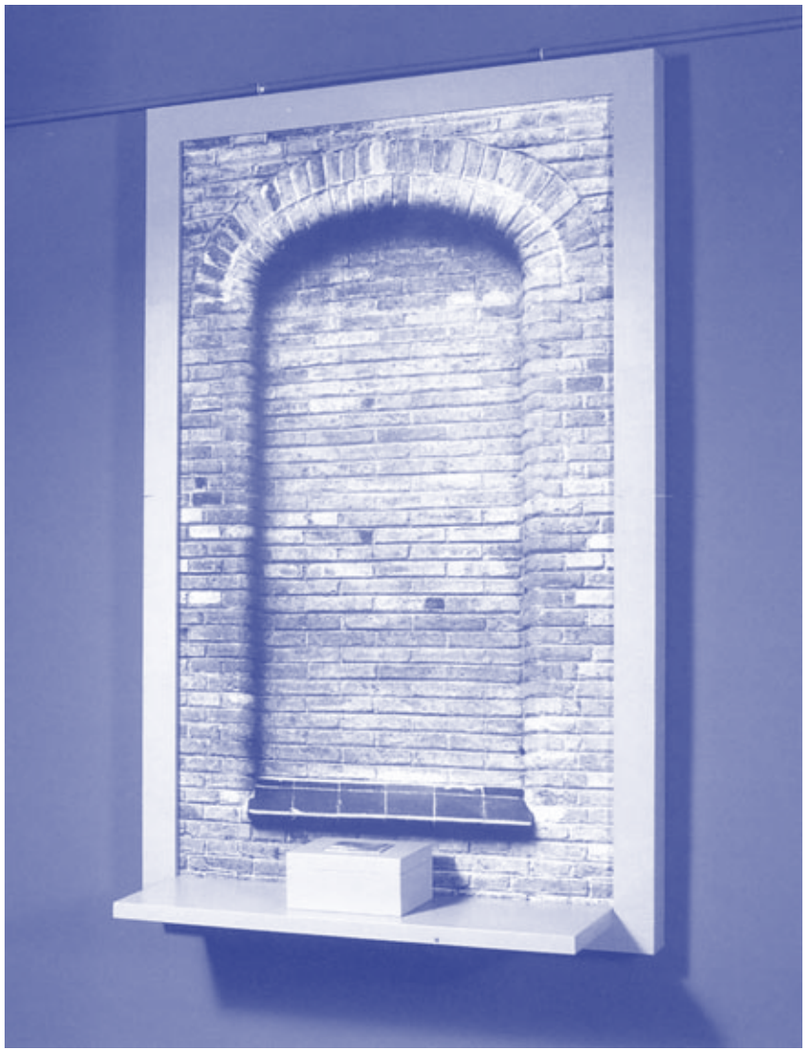
Wir erkennen die Hinfälligkeit und Undarstellbarkeit der Erinnerung und ihrer expliziten Mechanismen, wobei wir selektive Zonen der Information meinen, die auch den von der Zeit auferlegten Abwandlungen und Veränderungen unterworfen sind. Die zweifelhafte Möglichkeit ihrer Darstellung und die unberührbare Körperlichkeit ihrer Beschaffenheit fließen für Augenblicke in der Vision des Schriftzugs ihres Namens auf einem Papier zusammen. Das Wort wird – jenseits des Sprechens, das es braucht, um sich zu vermehren und zu reproduzieren – Skulptur und Bild in langsamer Auflösung. Wie Tränen im Regen.



Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. (...) Der Ertrag seines [= des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.

DAS WORT war am Anfang
DIE RHETORIK, ein öffentlicher Diskurs
DIE SPRACHE der Medien, entleert von ihrem Inhalt
DIE UNFÄHIGKEIT DES WORTS tiefere Wahrheiten auszudrücken
GEREDE, krebserzeugende Geschwätzigkeit
GeisTrust

Tatsächlich war das Wort am Anfang. Und sein Gebrauch, sein Missbrauch, seine Abnutzung und seine Entkräftung haben bis heute immer mehr zugenommen und ein unvermutet extremes Stadium der Obszönität und Schädlichkeit erreicht. Diese Arbeit Abads,die ohne Bild auskommt, verzichtet auf Installationen und filmische Elemente. Sie macht das Wort zum Bild und konvertiert die Gesamtheit jener Ausstellung in eine Absichtserklärung, in eine öffentliche Stellungnahme und gut *lesbare* Schrift vermittels dessen, was da von den Wänden *schrie.* Gegen all das verblödende und fruchtlose Geschwätz – etwa eine neue Form des heideggerschen „Geredes“? – mag es inzwischen dringend nötig sein, die Uhren neu zu erfinden.



Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbreviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit *der* Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.

Verbunden durch metaphorische Assoziationen und die symbolische Nähe der Gegenstände umfasst diese interaktive Arbeit eine erstaunliche Menge von grafischem, visuellem, dokumentarischem und filmischem Material – zum großen Teil aus früheren Arbeitsphasen des Künstlers – das jedes Mal wieder neu gelesen werden kann, je nach Interessen und augenblicklichen Präferenzen des Zuschauers, aber auch den Zufall und die unerwartete Eingebung nicht ausschließt. Angeordnet sind die vielfältigen Inhalte nicht nach hierarchischen Gesichtspunkten, sondern in primärer Aufeinanderfolge, beginnend mit den 186 Stufen der Steintreppe von Mauthausen. Auf jeden Fall sticht die bemerkenswerte Umwandlung hervor, die der Künstler an den formalen Aspekten seines Werks vorgenommen hat: Das, was wir als seine, traditionell in Heftform konfigurierten, Tagebücher kennengelernt haben, die eine traditionelle „analoge“ Lesart erforderten, versammelt sich nun in einer neuen „digitalen“ Verfassung, in der die Form nicht nur die sichtbare materielle Realisierung ist, sondern auch Struktur und ein wesentliches Element des letzten Sinns der Arbeit selbst.

FRANCESC ABAD UND SEIN WERK: ÜBERSICHT 1971–2008

Francesc Abad wird 1944 in Terrassa geboren, einem der bedeutendsten Zentren der Textilindustrie Kataloniens. Da er schon als Vierzehnjähriger in diesem Sektor arbeitet, lernt er aus erster Hand die vom Fordismus geprägten Produktionsweisen kennen, auf die sich der kritische Diskurs später häufig bezieht.

In seinen künstlerischen Anfängen, gegen 1965, bevorzugt Abad minimalisierende malerische Techniken, die in ihrer Strenge und geometrischen Nüchternheit ohne kontextuelle Bezüge dem Vorbild Barnett Newmans folgen. Die daraus hervorgehende Vereinfachung der Mittel, der unübersehbar sprachliche Charakter der Komponenten, die stärkere Gewichtung des konzeptuellen Anteils an seiner Arbeit und der Vorrang der Gedanken vor der Herstellung von Kunstobjekten führen 1971 zur Aufgabe der Malerei. Abad nimmt an einem Wettbewerb junger Künstler in Granollers teil, dem Ort, wo die katalanische *Konzeptkunst* geboren wurde (35 Jahre später wird er dort sein Projekt *block W. B.* verwirklichen).

Das Jahr 1972 bringt eine radikale Wende in Francesc Abads Werdegang. Das magische Schlüsselereignis ist sein Entschluss zu einem mehrmonatigen Aufenthalt in New York, kurz nachdem er die Malerei aufgegeben hat. Zurückgekehrt kündigt er seine Stelle in der Textilindustrie, wo er elf Jahre lang beschäftigt war. Im selben Jahr nimmt er mit drei weiteren katalanischen Künstlern an der Documenta in Kassel teil und es konstituiert sich das Künstlerkollektiv „Grup de Treball“, ein entscheidendes Ereignis für die Geschichte der neuen Kunst in Katalonien (und ganz Spanien).

In den siebziger Jahren gehen die technische Strenge und der formale Reduktionismus von Abads früheren Werken allmählich in entmaterialisierende, kritisch

reflektierende Aktionskunst über, die, wenig selbstbezogen, oft in Naturräumen stattfindet. Das harte politische Umfeld jener Zeit – es sind die letzten Jahre der Franco-Diktatur – bestimmt die ästhetischen Register der Interventionen, Ansätze und Veröffentlichungen der „Grup de Treball“. Der künstlerische Widerstand gegen das Franco-Regime mit den verschiedensten Mitteln der Politkunst wird sowohl im Landesinnern als auch auf den bekanntesten internationalen Ausstellungen, wie 1975 auf der Biennale von Paris und 1976 auf der Biennale von Venedig, manifestiert. Im selben Jahr löst sich die Gruppe auf.

In den frühen achtziger Jahren, einer Zeit intensiver Arbeit, widmet Abad sich fast monothematisch der *Mail Art*, entdeckt aber auch zunehmend das *Künstlerbuch* für sich. *Material humà*, 1981, [Menschenmaterial] ist sein erstes nach der „Grup de Treball“ entstandenes Stück, das den Weg für weitere Multimedia-Installationen bahnt, die sich zunehmend um Themen wie das Verhältnis von Kultur und Zivilisation, Fortschritt und Katastrophe, den Sozialstaat und die Phasen des Kapitalismus oder den Menschen in der Gesellschaft bewegen. In dieser Periode beginnt er auch mit der Lektüre kritischer Kulturtheorie, zunächst von Ernst Bloch und der Frankfurter Schule allgemein, später wendet er sich dann vor allem dem Werk Walter Benjamins zu, dessen Figur zum ersten Mal in *Parany* [Falle], 1986, auftaucht – einem philosophisch-poetischen Versuch über das Reisen, das Wissen und die Gefahren, die sich darin verbergen.

Die Reihe der Mitte der achtziger Jahre mit *Kultur Zivilisation* (1983) begonnenen Arbeiten kreist, in großer Nähe zu Benjamin, um den Gedanken, dass die Vergangenheit nur aus der Gegenwart heraus zu verstehen ist, indem sie sich durch das Einwirken der Aktualität in ein Kraftfeld verwandelt. Von da an bilden Vergangenheit und Erinnerung die Hauptachsen von Abads Arbeit: Sie erlauben die Herstellung von Parallelen

zwischen Lebenswelten und künstlerischem Diskurs und ermöglichen eine neue aktualisierende Lesart persönlicher Erfahrungen und erlebter Erinnerungen. Als nur aus der Gegenwart heraus entzifferbares Bild resemantisiert die Vergangenheit die persönliche Erfahrung und transformiert sie in kollektive Allegorien.

Seit Mitte der achtziger Jahre bis ins beginnende 21. Jahrhundert hinein bewegt Abads künstlerischer Diskurs sich um die Achse von Erfahrung und Erkenntnis. Seine Werke sind nun definitiv so angelegt, dass sie beständig neue mögliche erklärende Erzählungen generieren. Aus der intensiven Beschäftigung mit der Person und dem Denken Walter Benjamins entstehen in den folgenden Jahren einige seiner bedeutendsten Werke. Die Lektüre der abendländischen Philosophie am Ausgang der Moderne weckt in Abad das Interesse für die Entstehung und die Analyse der Epoche des Nationalsozialismus, dieses europäischen Dramas mit seinen verheerenden Verzweigungen des Terrors, die sich von Deutschland über Frankreich bis nach Katalonien erstreckten.

In den neunziger Jahren werden die künstlerischen Instrumente und Installationen komplexer und Abad beginnt, systematisch Arbeitshefte oder Künstlerhefte zu führen (die an den Geist der früheren Künstlerbücher anknüpfen), in denen die Universen (Konstellationen) der Bezugspunkte und Zusammenhänge erscheinen, über die er nachdenkt und aus denen er (zum Teil) seine Werke bildet. Einmal fertiggestellt illustrieren diese Hefte aufs Beste seine Arbeitsmethode und ihre Elemente. Sie bestehen aus Notizen, Zitaten, eingeklebten Papieren, Bildern aus der Vergangenheit, kolorierten Fotos, unterstrichenen Buchseiten, Familiengeschichten - und alles in verschiedenen Sprachen. Sie stellen insgesamt die private Seite des Arbeitsvorgangs dar (*Denktagebuch*, *Bilder des Denkens*) und parallel dazu die *Montage*, die dem Baugesetz der Werke entspricht: aufblitzende Lebenswelt.

Seit 2001 haben sich aus diesen Denktagebüchern interaktive, digitale, komplexer konstruierte filmische Formate entwickelt, die den gegenständlichen Träger, das Papier, und die handwerklichen Eingriffe, die noch auf den Autor verweisen, hinter sich lassen, um den Radius der Arbeit zu erweitern. Beispiele dafür sind die Stücke *Wooden House, Iron Bed, Straw Hat,* 2001 (in These IX), *Wartwar,* 2001 (These VII) oder *Beware* (2003).

Seit 2004 versteht sich Abads künstlerische Tätigkeit endgültig als kulturelle Reflexion in Form von dialektischen Bildern, in denen es um die Fragilität des Menschen, Landschaft und Wort, den Lauf der Zeit, das Gewicht der Erinnerung, industrielle Agonie und historischen Fortschritt, das Ende der aussterbenden Welten sowie Exil und Schmerz geht. Die ihm eigentümliche Schreibart der Grenzbereiche räumt dem persönlichen Engagement und der Frage nach gesellschaftlichen Zusammenhängen den Vorrang vor der ästhetischen Qualität und dem künstlerischen Objekt ein. Zwei große Installationen der letzten Jahre verdienen besondere Erwähnung: *El Camp de la Bota* (www.francescabad.com/campdelabota), ein historisches Forschungsprojekt zur Wiederherstellung des Gedächtnisses der vergessenen Opfer der Franco-Diktatur und zur Restituierung ihrer individuellen und gesellschaftlichen Würde, sowie das komplexe Unternehmen *block W. B.* (www.blockwb.net), in dem alle Untersuchungen und Interessen zusammenfließen, die Abad viele Jahre hindurch der Person und dem Werk des 1940 in Portbou zu Tode gekommenen Philosophen Walter Benjamin gewidmet hat.

Francesc Abad: block W. B.
Ein Denken, das Bilder erschafft

Edition
Institut Ramon Llull

Kuratoren - Team
Francesc Abad
Manel Clot (Kurator der Ausstellung)
Maria Permanyer

Übersetzung
Claudia Kalász

Grafische Gestaltung
Ana Domínguez und Omar Sosa
für Albert Folch Studio

Bildrechte
F. Abad
P. Cornellas

Aufbau der Ausstellung mit
Unterstützung des
Instituto Cervantes Berlin
Museu de Granollers

Museu de Granollers

Mit besonderem Dank an Monika Anselment

Druck
Arts Gràfiques Grinver, S.A.

Registriernummer
B-4712-2008

ISBN
978-84-393-7698-9

Die Fragmente am Fuß der Seiten stammen aus Walter Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 691-704.

01—12
In der Ausstellung gezeigte Stücke von Francesc Abad

13—15
Nachträgliches Vorwort

18—52
Video I. Kultur Zivilisation, 1983
Video II. Hotel Europa, 1996
Video III. Welfare State, 1987
Video IV. Falle, 1986
Video V. Solo cum solo, 1995
Video VI. Camp de la Bota, 2004
Video VII. Wartwar, 2000
Video VIII. Azaila, 2003
Video IX. Wooden House, 2001
Video X. Spuren, 1988
Video XI. Die Kultur ist ein Messer, das in die Zukunft dringt, 2003
Video XII. Dialektische Bilder. Th. W. Adorno, 2003
Video XIII. Rotspanien, 2005
Video XIV. Konjunktionen & Kopulativa, 2002
Video XV. Die Gabe der Allgegenwärtigkeit, 2002
Video XVI. Erinnerung, 2001
Video XVII. Das Wort und die Welt, 1988
Video XVIII. Denktagebuch II, 2001 - 2005

54—58
Francesc Abad und sein Werk: Übersicht 1971–2008

institut ramon llull
Katalanische Sprache und Kultur

Instituto Cervantes
Berlin

9 788439 376989