

Die Sprache (und die Notationen) – ihren Möglichkeiten entsprechend – verwandt als blinde Schöpferin / Erbauerin / einer Welt, die in einem gewissen Maße intuitiv fassbar sein muss (zumindest teilweise).

Paul Valéry¹

Was Paul Valéry in seinen Cahiers zur Mathematik notierte, dass die „Unabhängigkeit der Operationen von ihren Inhalten [...] das geistig Bedeutsame“ sei,² findet sich im Werk von Paul Heimbach eingelöst. Die Graphikserien, Mappenwerke und Künstlerbücher zeugen von der Konzentration auf die Verfahren ihrer Genese – Verfahren nicht im materiell technischen, sondern im geistig konstitutiven Sinne. Dabei sind die dominierenden Formmodelle Variation und Permutation in der Tat unabhängig von ihren Gegenständen (Inhalten), also unabhängig von dem, *was* variiert oder permutiert wird. Das Werk ist wesentlich darin bestimmt, *dass* die entsprechende Operation ausgeführt wird. Somit werden – wieder mit Valéry – die „Inhalte von den Operationen selbst *geschaffen*“³ und es entstehen Struktureinheiten, hinter denen der Autor zu verschwinden scheint.

Es sind Grundannahmen wie diese, mit denen Paul Heimbach die Kohärenz seines in vier Jahrzehnten gewachsenen Œuvres sichert. Bereits die ersten Künstlerbücher von 1967/68 geben das Thema vor: Heimbach nahm mit Papier die Flächen und Formen von auf Wasser schwimmender Tusche ab. Die Veränderungen auf der Wasseroberfläche im Nacheinander der Zeit wurden zum räumlichen Hintereinander im Unikat-Buch. Für die Bücher Nr.2 und Nr.6 zeichnete Heimbach die Umrisslinien der Flächen der Bücher Nr.1 und Nr.3 auf Transparenzpapier nach. Im aufgeschlagenen Buch überlagern sich so mehrere Bilder und das Nacheinander der Beobachtung wird zur Gleichzeitigkeit des Begriffes: des Prozesses, dem sie sich verdanken.

Die Idee, in der Kunst die Bedeutung des Artefakts zu relativieren und das Werk wesentlich in dem diesem zugrundeliegenden Konzept zu sehen, entwickelte Paul Heimbach unabhängig von gleichlautenden Bestrebungen der amerikanischen *Conceptual Art*. „The idea becomes a machine that makes the art“⁴ hatte Sol LeWitt 1967 postuliert und zwei Jahre darauf erklärt: „Ideas alone can be works of art.“⁵ Bei Heimbach, der 1974 ganz unmittelbar mit Arbeiten Sol LeWitts konfrontiert worden war, als Assistent beim Abbau einer Ausstellung im Kölner Kunstverein nämlich, blieben bis in die späten 1980er Jahre hinein seine Buchobjekte allerdings stets stoffliches Korrektiv der reinen Idee. Wasser, Eis, Feuer und Luftblasen wurden als generative Materialien entdeckt, die im Detail unvorhersehbare visuelle Strukturen ausprägen. Wie John Cage in seiner Ästhetik der Experimentellen Musik die Klänge von ihrer Funktion als Signifikanten zu befreien suchte und sich der „attention to the activity of sounds“⁶ verschrieb, so scheinen in dieser Zeit Heimbach ungewöhnliche Generationsprozesse interessiert zu haben, um traditionelle Formen von Ausdruck und Kommunikation zu verlassen.

Erst in den *Zeitungsbearbeitungen* von 1989 finden sich wieder strengere konzeptionelle Bezüge, wenn die Buchstaben einer Zeitungsseite so auf 26 Transparentpapierblätter übertragen werden, dass auf jedem Blatt nur die Anschläge jeweils eines Buchstabens zu finden sind. Übereinandergelegt ergeben die 26 Blätter wieder den vollständigen Text der Zeitungsseite. Was in den ersten Künstlerbüchern die Überführung der Zeit in den Raum war, ist nun die Auflösung der geschriebenen Sprache in ihre einzelnen Buchstaben, die in die unterschiedlichen Verteilungen der die Schrift konstituierenden Zeichen auf den 26 Blättern mündet.

Damit war für Paul Heimbach der Weg geöffnet zu den mathematischen und kalendarischen Arbeiten der letzten zwanzig Jahre. Zunächst entstanden seit 1992 Bücher von magischen Quadraten oder Parketten: 720-seitige Konvolute mit den Permutationen achtzeiliger Merkur-Quadrate. In *Sigillum Marcurij* übersetzte Heimbach die Zahlen 1 bis 64 in korrespondierende Grautöne und schuf so seine erste visuelle Repräsentation eines mathematischen Zusammenhangs. Wie aber sind solche Bilder zu „lesen“? Was bedeutet es, wenn die Summe aller Grautöne einer Zeile oder Spalte immer gleich ist? Die *24 Zeichnungen nach dem Parkett von Manuel Moschopoulos* (1994) weisen einen Weg aus dem Dilemma von konzeptioneller Übersetzung und ästhetischer Erfahrung. Parkette sind Zahlenfelder, die an jeder Stelle magische Quadrate (bestimmter Kantenlänge) ausprägen. Dieses Phänomen, das rechnend nachvollzogen werden kann, jedoch unanschaulich bleibt, erschließt sich in der visuellen Übersetzung ungleich leichter. Hier bilden sich Symmetrien und Wiederholungen aus, die im Zahlenfeld verborgen bleiben. Ihre Begründung in einem mathematischen System aus dem 14. Jahrhundert bewahren die Zeichnungen dabei vom oberflächlichen Eindruck des bloßen mosaikhaften Spiels.

Die „Maskenkombinationen“ (seit 1999) schließlich legen Strukturmerkmale von magischen Quadraten offen: auf Folie oder Gaze gedruckte transparente Flächen können kombiniert, gedreht und gespiegelt werden und fügen sich in der Überlagerung immer wieder zu magischen Quadraten zusammen. Hier ist die Dichotomie von Variation und Permutation durchbrochen, denn weder bietet der Künstler eine Auswahl von Realisationen noch zeigt er das Total aller möglichen Permutationen. Der Betrachter führt die Realisationen selbst aus und erfährt unmittelbar die Differenz von stofflichem Objekt und konzeptionellem Begriff. Die gleiche Differenz zeigt sich in der Unabschließbarkeit der kalendarischen Serien *Nach Daten* (seit 2005). In farbige Streifen-Codes überführte Geburts- und Sterbedaten von Künstlern, Komponisten und Autoren stellen jeweils individuelle Schnitte im Total der möglichen Kombinationen dar, deren Gesamtzahl im dreistelligen Millionenbereich liegt. Offensichtlich findet sich das Wesentliche von Paul Heimbachs opus magnum jenseits der einzelnen Blätter, die immer nur Emanationen des zugrundeliegenden Prinzips bleiben.

Die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt stellt sich in *Nach Daten* mit neuer Radikalität. Man mag an Hegels Überlegungen in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* denken, dass dem Inhalt die Verdopplung der Form zukommt, insofern er „die Form in sich selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist“⁷ und außerdem „nicht in sich reflektiert die äußerliche, dem Inhalt gleichgültige Existenz“⁸. In der Reflexion schlagen Form und Inhalt ineinander um, und Hegel kann im Zusatz zu §133 konstatieren: „Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.“⁹ Eben dies findet sich in Heimbachs kalendarischen Serien eingelöst. Die Einzelblätter verweisen stets auf die Menge der abermillionen nicht ausgeführten Realisationen, womit die Form, die bloße materiale Exemplifikation des Inhalts, in diesen umschlägt, und das „Handgreifliche [...], das sinnlich Wahrnehmbare“ zu dem wird, was es ist, durch das, was es nicht ist: begriffliches Konzept und beliebig andere Realisation.

Volker Straebel (Jan. 2009)

¹ Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*. Bd. 5, übers. v. Reinhard Huschke, Hartmut Köhler, et al., hrsg. v. Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1992, S. 312. Hervorhebung im Original.

² Ibid, S. 300.

³ Ibid. Hervorhebung im Original.

⁴ Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art", in: *Artforum* 5 (June 1967), 79-81, hier S. 79.

⁵ Sol LeWitt: "Sentences on Conceptual Art", in: *0 To 9* Nr. 5 (Jan. 1969), 3-5, Sentence #10.

⁶ John Cage: "Experimental Music" (1957), in ders.: *Silence. Lectures and Writings*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press 1961, S. 7-12, hier S. 10.

⁷ G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) [=Werke 8-10]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 1. Teil, S. 264 (§133). Hervorhebungen im Original.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 1. Teil, S. 265 (§133).