

Reflexionen über *gestohlen bleiben*

Das Infotäfelchen kommunizierte, es handle sich um einen kleinen Kupferstich aus dem Cinquecento von Marcantonio Raimondi. Ich erinnere mich nicht mehr an den Titel, doch das Werk bildete eine profane Szene ab – so viel sagt mein Gefühl. An diesem Tag hatten sich alle Bedingungen gegen meinen Blick verschworen: Die Deckenleuchte alliierte sich mit dem gleißenden Morgenlicht aus der gegenüberliegenden Fensterfront sowie der (hoch?)reflektierenden Glasplatte, die den kostbaren Druck hütet, was es unmöglich machte einen gescheiterten Blick davon, was sich dahinter befand, zu erhaschen, stattdessen konfrontierte mich die eigene Visage. Hinzu kam selbstverständlich, dass das Näherungswarnsystem, im Besonderen der gellende Alarmton, es mir nicht erlaubte, den Abstand in dem Maß zu verringern, sodass der eigene Körperschatten die Reflexion kontern könnte. Somit war es mir bei bestem Willen nicht möglich, mich dem Werk visuell zu nähern. Egal welche Position ich einnahm oder in welche Richtung ich meinen Kopf streckte, es wollte nicht. Es war wirklich absurd, kein anderes Werk im Kabinett verweigerte sich in dieser Weise... Der Schongauer genau nebenan bot eine tadellose Fernsicht, trotz Verglasung und dem Fakt, dass er praktisch denselben Lichtverhältnissen ausgesetzt war. Dieser Umstand ließ kurz den Verdacht aufkeimen, die Institution – oder wer auch immer – verfolge damit eine ganz bewusste Absicht. Doch was hätte eine solche Geste, die konzeptueller Kunst anmutet, in den Hallen der alten Meister zu suchen?

Diese befremdliche Erfahrung kam schlagartig hoch, als ich Jahre später „indulgence/ Nachsicht“ begegnete. Ich spreche hier absichtlich von Begegnung, denn die industriell gefertigte Glasplatte, installiert in der Türzarge zwischen Mittel- und Hauptraum, stellt sich einem wie ein*e Wärter*in in den Weg und ragt erstaunlich menschlich in die Höhe. Der leuchtende Farbauftrag auf dem Glas verleiht dem Material eine Präsenz, welche normalerweise automatisch ausgeblendet wird. Statt die Sicht frei zu halten und die Aufmerksamkeit auf das, was sich dahinter befindet, zu verlagern, produziert das Glas in meiner Begegnung ein anderes Verhältnis der räumlichen Wahrnehmung. Mein Blick dringt nicht einfach zum Dahinterliegenden vor, sondern kondensiert sich in gewisser Weise auf dem Glas; es entsteht eine Schichtung aus der Ölmalerei, dem (je nach Zugang variierenden) Raum dahinter und schließlich der subtilen Spiegelung, die auf der Glasoberfläche mit dem Werk verschmilzt.

Vom gut beleuchteten Mittelraum aus gesehen, begegne ich erneut meiner Silhouette. Die Intensität der Spiegelung ist keineswegs mit jener im Raimondi vergleichbar. Und dennoch sehe ich – gleichsam durch mich hindurch oder in mich hinein – ein Bild: die Malfläche in Zonen aufgeteilt, ein Malauftrag der eher der Hand und dem Körper gehorcht als dem Auge, Mirjams Spüren, klar identifizierbare, lockere Bewegungen des Pinsels, Abdrücke ihrer Kleidung, d. h. das Bild als Aktivität, d. wiederum h. Mirjams Anwesenheit im Bild. Und dennoch lenkt das Glas meine Wahrnehmung auf meine eigene Präsenz zurück. Was aber heißt es, wenn wir uns selbst im Bild nicht mehr ausweichen können? Sie ahnen vielleicht, dass diese doppelsinnige Formulie-

rung keine geradlinige Antwort nach sich ziehen kann. Denn die Frage zielt weniger auf ein einzelnes Bild als auf die Bedingungen der Betrachtung selbst.

Zu schreiben „Ich bin im Werk“, erscheint mir hier gleichbedeutend mit der Frage: „Wo bin ich?“ Was ich hier meine ist, dass der Einfluss des Subjekts auf die Wahrnehmung des Werks, oder noch radikaler, auf das, was überhaupt als Werk erscheint, nicht zu bestreiten ist. Jede Frage, die wir an das Werk richten, wird an die Konstitution des Ichs zurückgeworfen, das diese Frage überhaupt erst stellt. Wo befindet sich ich? Um uns selbst zu begegnen, müssen wir uns nicht weit entfernen, lautet eine einleuchtende Binsenweisheit: Jede*r ist sich selbst die*der Nächste. Und doch ist diese Nähe trügerisch. Denn was uns am nächsten ist, entzieht sich oft gerade deshalb unserer Aufmerksamkeit. Wir bewegen uns in uns selbst, ohne Abstand, ohne Außen, und gerade diese Unmittelbarkeit verhindert die Sicht. Wenn wir, das Subjekt der Erkenntnis, mit ihrem Gegenstand identisch sind, können wir uns nicht wahrnehmen, ohne uns zugleich zu verändern. In diesem Sinne hallt Rimbaud nach: „Ich ist ein Anderer.“ Sind wir uns selbst also nicht ebenso die Fernsten? Und heißt das im Umkehrschluss nicht, dass die Anderen uns näher sind als gedacht? Die physische Distanz, die diese beiden konträren Rhetoriken suggerieren, muss aus der Betrachtung selbst heraus gemessen werden. Der Zollstock legt dort an, wo die Betrachtung beginnt. Wo genau das sein soll, lässt sich nicht auf einen Schlag beantworten. Alles zu seiner Zeit.

Beginnen wir einfachheitshalber beim Objekt der Betrachtung: den Werken. Für diesen Versuch leihe ich mein Auge. Mirjams Werke in dieser Schau lassen sich jeweils als Farbe auf einem Träger identifizieren (was der gängigen Definition von Malerei entspricht). Hier würden die Materialfatalisten einen Punkt setzen. Doch das kann nicht das Ende der Geschichte sein. Denn selbstverständlich ist das nicht alles, was wir sehen. Wenn ich „ohne Titel“ in der Ausstellung betrachte, komme ich nicht darum herum, etwas in diesem Farbauftrag zu erkennen, etwas wiederzuerkennen. Auch bei „ohne Titel“ kann letztlich nur von einer Begegnung die Rede sein. Die Wahrnehmung dieser Arbeit ist wesentlich durch seine Hängung beeinflusst. Das Papier schwebt vor der Wand; zwei Nägel ragen zwei bis drei Zentimeter von der Wand hervor, an denen die oberen Ecken mittels Magneten fixiert sind. Diese Art der Präsentation gilt auch für „hüten“ im Hauptraum. Das Besondere an „ohne Titel“ ist jedoch die linke untere Ecke des Papiers, die sich merklich in unsere Richtung wellt, als wolle sie sich uns nähern, als reiche sie uns eine Hand. An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich bei allen Arbeiten in „gestohlen bleiben“ durchweg um Hochformate handelt – Porträtformate, wollte mir schon herausrutschen. Alles in allem ist „ohne Titel“ eine Schichtung von Farben; ein kleines, längliches Fragment legt den Papiergrund frei, der Rest des Bildes oszilliert zwischen Lasur und Impasto. Auf der größtenteils braun- und ockerfarbenen Fläche, die etwas von einer Baumrinde hat, erkenne ich, erkennen Sie vermutlich – links vom Bildmittelpunkt – ein Auge. Eine ovale (nicht ganz ovale) Form – durch eine leichte Anhebung konisch gebrochen – setzt sich zugleich durch hellere wie dunklere Stellen von der gemäßigten braunen Umgebung ab. In der ovalen Form mischen sich weiße, violette und dunkelblaue Farbe direkt auf

dem Papier, sodass ihre Bestandteile noch klar voneinander zu unterscheiden sind. Am linken Rand der ovalen Form laufen weiße Pinselstriche nach unten, die ich im Kontext als Iris registriere. Ein senkrechter, schwarzer, pastoser Strich teilt die Form in zwei: Augenlid und Augapfel.

Mehrere Faktoren tragen dazu bei, dass sich diese Ansammlung von Pinselstrichen als Auge lesen lässt; sicherlich die Positionierung der Form, die das hohe Bildformat als Kopf begreifbar macht, und ihre Lage auf der Gesichtssachse, die mit der mittleren Vertikalen des Papierformats koinzidiert. (Doch wo bleibt dann das andere Auge und die anderen Gesichtszüge?) Oder erkenne ich noch spezifischer ein Baumauge – um nochmal auf die mögliche Deutung der braunen Fläche als Rinde zu rekurreren? Auch wenn Pareidolie der Name des Spiels ist, bleibt das Gesehene in jedem Fall nicht eindeutig bestimmbar (es ist eben kein Auge!), da sich hier Wiedererkennen und Fremdheit gleichzeitig einstellen. Bleiben wir zunächst beim Wiedererkennen.

Der Malereidiskurs hat sich zwei Begriffe zurechtgelegt, die, wenn auch aus verschiedenen Epochen und Zusammenhängen gepflückt, gut und gerne als Gegenpaar gebraucht werden und ein dazwischen liegendes Spektrum suggerieren. Ich spreche von Figuration und Abstraktion. Figuration gilt als gegenständlich. Sie ordnet Farbmateriale so an, dass Objekte erkennbar werden. Wiedererkennung bildet ihren begrifflichen Kern. In dieser Logik erscheint ein Bild zu Beginn des Malprozesses notwendig als abstrakt, gegenstandslos, und muss durch die Tätigkeit des*der Künstler*in erst in eine entsprechende gegenständliche Form überführt, also figuriert werden. Die abstrakte Kunst ließe sich so als Urzustand der Malerei verstehen, zumindest insofern, als sie der Arbeit mit dem Material inhärent ist: Der erste Pinselstrich erscheint zunächst als abstrakter Farbklecks. Schauen wir uns die Sache von der anderen Seite an. Schon die Bezeichnung „Abstraktion“ suggeriert einen Vorgang, wenn nicht eine Handlung: Etwas wird abstrahiert, das heißt weniger figurativ gemacht. Gemeint sein kann damit jedoch kaum, dass ein tatsächlich figuratives Bild schlicht unkenntlicher wird. Gerhard Richters Verwischen der gemalten Fotografien von RAF-Mitgliedern etwa macht diese Bilder nicht unbedingt abstrakter. Vielmehr setzt der Begriff der Abstraktion einen Vorbehalt voraus, dass das Bild einer abbildenden Funktion unterliegt und dass sein Referent außerhalb der Malerei existiert, um mit ihr abgeglichen zu werden. Erkennen wir etwas, das formal weniger vertraut erscheint, aber dennoch identifizierbar bleibt, sprechen wir von einer abstrakten (abstrahierten) Darstellung. Auf dieser Seite des Spektrums ist der erste Pinselstrich ein figurativer. Diese Beschreibung greift selbst dort, wo Malerei als „maximal abstrakt“ verstanden werden möchte. Das Informel ebenso wie die Monochromie – von Amine Haase unter dem Schlagwort der Radikalen Malerei gebündelt – machten die Malerei selbst zum Gegenstand, wenn auch mittels anderer Strategien. Und doch konnte das Bild seiner Abbildfunktion nicht vollständig beraubt werden. Auch dort, wo die Werke als „sehr abstrakt“ gelten, beginnen sie nicht im Nichts. Wols wie auch Phil Sims abstrahieren in diesem Sinn einen Referenten, der die Malerei selbst ist und deren „platonische Form“ bereits figurativ angelegt ist. Ihre Arbeit lässt sich als Versuch verstehen, das Bild von seiner repräsentativen Qualität zu befreien, ohne diese je ganz hinter sich

zu lassen, obgleich die Diskurse dieser Zeiten anderes erzählen. Die Projekte der moderne Abstraktion finden sich letzten Endes in denselben Sackgassen wieder wie die „figurative“, photorealistische, hyperrealistische (was auch immer Sie bevorzugen) Malerei à la Chuck Close oder Richard McLean, die den Glauben an ein „mehr oder weniger“ in der Figuration verkörpern. So malte Pollock letzten Endes nichts anderes als Porträts von Lenin, wenn man der Logik von Art & Language folgt. Die Wahrnehmung ließ sich nicht disziplinieren.

Wenn ich frage, wer oder was zuerst da war, Giotto oder Twombly, das Huhn oder das Ei, dann ist die Chronologie, der bloße Verweis auf Geburtsdaten, keine hinreichende Antwort. Um diese Frage überhaupt stellen zu können, müssen wir die historische, genealogische Ebene mit der dem Material inhärenten verschränken. Wenn wir verstehen, dass der Anfang der Malerei – in mehrerer Hinsicht – kein Punkt ist, sondern ein Spagat zwischen dem materiellen Bild und der Wahrnehmung, können wir nachvollziehen, dass die Vorstellung eines Spektrums zwischen Abstraktion und Figuration irreführend ist. Wenn wir die Begriffe seriös behandeln wollen, müssen wir sie als untrennbar ineinander verschränkt verstehen. Malerei bezeugt, dass die Disposition des Sehens – und der Wahrnehmung überhaupt – in der Begegnung, der Kenntnisnahme, dem Erkennen liegt. Der Moment des Erkennens bildet dabei den integralen und irreduziblen Mechanismus unserer Erfahrung. Erkennen wird möglich, weil frühere Begegnungen unser Gedächtnis geformt haben. Erinnerung fungiert als eine Quasi-Form, keine Form an sich, kein gespeichertes Bild, das nur abgerufen wird, sondern ein Gefüge von Bildern, das stets im Wandel inbegriffen ist. Erkennen ist somit kein stabiler Prozess; es erlaubt vielmehr eine fortwährende Adaptation an eine Umwelt, die ebenfalls durch Wandel definiert ist. Dies ist es, was uns befähigt, einen zweiten Blick auf ein Werk zu werfen – mit ganz neuen Augen, da der bloße Lauf der Zeit am Werk ist. Das Bild ist niemals fertig gesehen. Versteht man die Wahrnehmung des Subjekts als konstituierendes Moment der Kunst, lässt sich folglich sagen, dass das Werk selbst in diesem Sinne niemals abgeschlossen ist. Abstraktion versteht sich in diesem Kontext als ein paradoxes Unterfangen, da sie die Wandlungsfähigkeit der Wahrnehmung als Bedingung ihrer eigenen Offenheit benötigt, während sie sich gleichzeitig gegen deren konstitutiven Zwang aufsträubt, die gesuchte Leere, Gegenstandslosigkeit unmittelbar wieder mit den Quasi-Formen des Erinnerungsgefüges zu besetzen. Wenn wir diesen Fäden folgen, löst sich die Unterscheidung, abstrakt und figurativ, auch auf andere Weise auf, eben innerhalb der Wahrnehmung selbst.

Ist Courbet figurativer als Philip Guston? – Sie meinen Courbet ist figurativer? Wie sieht es mit Courbet und Velázquez aus? Wie verhält sich Guston zu Lassnig? Ich erinnere: Figuration heißt, dass etwas wiedererkannt wird. Man könnte versuchen, Figuration in ein quantitatives Verhältnis zu überführen – mehr identifizierte Dinge, Zeichen, Details, die sich aufzählen lassen, gleich mehr Figuration. Doch diese Vorstellung läuft schnell in den Sand, wenn man bedenkt, dass Erkennen kein additives Verfahren ist, sondern ein konstitutives Ereignis, das sich unmittelbar aus der Situation heraus ergibt. Nehmen wir noch einmal Guston und Courbet: Wenn wir Gustons

Figuren als Mitglieder des Ku-Klux-Klan identifizieren, ist diese Figuration nicht präziser oder eindeutiger als Courbets Darstellung der Steinklopfer – einer Tätigkeit, deren reale Referenz heute kaum mehr unmittelbar zugänglich ist. Auch Courbets insistierender Naturalismus, etwa im sorgfältigen Faltenwurf der Kleidung, abstrahiert seine Referenten ebenso, wie Gustons bewusst schematische, nasenlose Raucher im Bett ihre eigenen Bedingungen setzen. Detailreiche Mimesis können ebenso dazu führen, dass sich der Bezug zur vermeintlich dargestellten Welt verschiebt, historisiert und unkenntlich wird. In beiden Fällen handelt es sich nicht um Abbilder einer vorgefundenen Welt, würde ich behaupten, sondern um Bildwelten, die Nähe oder Fremdheit erst im Verhältnis zum jeweiligen Erinnerungsgefüge erzeugen und eben dem subjektiven Referenzrahmen.¹ Das Bild ist keineswegs ein isoliertes Objekt. In der Betrachtung geht der Blick unweigerlich durch uns selbst hindurch und in uns hinein; er durchquert das, was unsere Konstitution, unsere Erinnerung und unser tägliches Training des Wiedererkennens ausmacht – ein *déjà-vu toujours*. Hans Plat-schek spricht hier von einer trägen „ersten Sichtbarkeit“ des Erkennens, die schließlich von einer „zweiten Sichtbarkeit“ übertrumpft wird, „die man ohne weiteres auch Sprache nennen kann“.² Hier setzt das diskursive Ereignis ein. Dabei interpretiere ich die Abfolge von „erster“ und „zweiter“ Sichtbarkeit nicht als eine chronologische Tätigkeit, denn in unserer Wahrnehmung sind diese Ereignisse nur schwer voneinander zu trennen. Vielmehr verweist diese Unterscheidung darauf, dass das Erkennen die Bedingung für Sprache schlechthin ist, jedoch nicht zwangsläufig in sie mündet, wie es die Existenz anderer Lebewesen verdeutlicht. Denn das Zeichen, als Monade der Sprache, konstituiert sich erst durch seine Wiederholbarkeit und definiert sich über sein Wiedererkennen, durch das Echo im Gedächtnis.

Wenn Mirjam über ihren Malprozess für „gestohlen bleiben“ spricht, beschreibt sie ihr Malerlebnis als etwas, was einem vorsprachlichen, vokalen Ausdruck gleicht. Wie bei Kathy Ackers Krafttraining³, das als momentaner Sprachverlust einsetzt – ein Zustand, in dem Schrei und Bedeutung in eins fallen –, tönt auch in Mirjams Beschreibung eine onomatopoetische Tendenz an. Es ist eine Praxis, in der die Wiederholung, ob auf der Hantelbank oder der Leinwand, die konventionelle Sinngebung kurzschließt. In diesem rituellen Vollzug wirkt die Iteration paradox. Sie dient hier nicht mehr der Etablierung eines wiedererkennbaren Zeichens (der zweiten Sichtbarkeit), sondern führt zurück in die Intensität der ersten Sichtbarkeit. Das Erkennen wird hier rekursiv; abstrakt, wenn man so will. Doch ich bleibe skeptisch, ob Mirjam oder Acker in ihren Routinen, wenn auch nur momentan, wirklich verschwinden können. Verständlicherweise ist die Hoffnung groß, dass es möglich sei, die Sprache als Struktur unseres Seins und damit im Umkehrschluss, die Welt und sich selbst zum Besseren zu überwinden. Doch solange das Hirn rattert, muss die Sprache als Bedingung anwesend sein; die zweite Sichtbarkeit ist immer schon mit der ersten liiert. Gleichzeitig muss ich konstatieren: Der Zeitpunkt, an dem sich Leben und Sinn nicht mehr gegenüberstehen, sondern eins sind – an dem von Wahrnehmung im oben angeführten Sinne gar nicht mehr zu sprechen ist –, kann auch nicht mehr die Rede von Leben sein. Dieses „Totsein“ kann gar nicht registriert werden. D. h. selbst wenn es möglich ist, das Unmögliche zu tun und die Sprache zu verlassen, bleibt es

aus strukturellen Gründen unmöglich, dieses Ereignis wiederzuerkennen und wahrzunehmen. Vielleicht lässt sich Mirjams Prozess gerade aus diesem Dilemma heraus denken. Was heißt es dann, wenn ich eine gewisse Unruhe darin verspüre, etwas in den Spuren zu erkennen? Ist diese Unruhe nicht der Ausdruck einer Hoffnung im Zweifel und vice versa? Es ist die Hoffnung darauf, dass die Malerei das Unmögliche tatsächlich vermögen kann, und zugleich der nagende Zweifel darüber, eben weil ich dieses Ereignis vielleicht niemals wahrnehmen werde.

Wenn ich nun „indulgence/Nachsicht“ erneut gegenüberrete und das Werk gleichsam durch mich hindurch sehe, erkenne ich mich in Zweifel und Hoffnung wieder. Doch der Kern dieser Wahrnehmung liegt nicht im Erkennen, sondern im Verkennen – ein Begriff, der hier keinen bloßen Irrtum bezeichnet, sondern jenen unvermeidlichen Spielraum, den das Erinnerungsgefüge bei der Produktion seiner Quasi-Formen offenhält. Bislang haben wir den Akzent zu sehr auf Übereinstimmung gelegt. Aber ist es nicht gerade dieser Spielraum, diese Lücke, aus der der Zweifel überhaupt erst hervorgeht? Dieses vermeintliche Wiedererkennen meiner selbst, etwa in der Figur in „der Selbstausdehnung“, bleibt ein Fragezeichen. Ich lese die dunklen Tuschelinien automatisch als Körper, als Brustkorb und ein erloschenes Streichholz für ein kahles Haupt, doch dieser Körper ist nicht der meine. Ich habe ihn noch nie gesehen, wieso meine ich ihn zu erkennen. Der Körper ist ein anderer in mir. So beginnt die Betrachtung weder im Werk noch in mir, dem Subjekt, sondern in der Unmöglichkeit, beide zur Deckung zu bringen. Jeder Anfang bleibt hier gestohlen; er ist aporetisch. Das Subjekt ist keine feste Position, die sich einnehmen ließe, sondern die Spannung, die aus dieser fehlenden Kongruenz hervorgeht. Der Zollstock liegt nicht als messbare Distanz zwischen mir und dem Bild; er verläuft durch mich hindurch. Er setzt dort an, wo mein Blick nicht mit dem Gesehenen zusammenfällt – und ich selbst nicht mit dem identisch bin, der sieht.

- Ilja Zaharov

¹ Hier muss ich an Helmut Federles absurd einfaches wie kontroverses Gemälde „Asian Sign“ denken, bestehend aus vier Rechtecken und deren negativer Form. Handelt es sich hier um ein abstraktes Bild?

² Hans Platschek: „Über die Dummheit in der Malerei“, Suhrkamp Verlag, 1984, Seite 169.

³ siehe Kathy Acker, „Against Ordinary Language: The Language of the Body“, 1993.