

Momente von Gegenständlichkeit

Ulrich Tragatschnig

Galerie Schnitzler und Lindsberger
Rechbauerstraße 21, 8010 Graz
www.sl-galerie.at



Das bildliche Zeigen von Gegenständen ereignet sich momenthaft, als Detail oder „Binnenereignis“ innerhalb eines darüber hinaus gehenden Kontinuums, das, wieder momenthaft, Aspekte seiner eigenen Gegenständlichkeit ins Spiel bringt. Innerhalb dessen, was mit Gottfried Boehm als „ikonische Differenz“ anzusprechen ist, bestimmt sich die Gegenständlichkeit des Bildes mithin in dialektischer Form: im Widerstreit von Material und Sinn.

Eine der denkbar allgemeinsten Definitionen dessen, was ein Bild ist (wobei an dieser Stelle Bilder nur zur Diskussion stehen, soweit sie auch Artefakte sind), hat Gottfried Boehm gefunden: „Das Rätsel ‚Bild‘ zeigt tausend Gesichter und hat doch stets damit zu tun, dass sich Faktisches als Wirkung, Materialität als luzider Sinn erschliesst.“¹

Dieser logische „Überhang“ resultiert für Boehm damit in eine bestrickende Verwandlung: „Aus Materie wird Sinn“, ein Sinn allerdings, der nicht-prädikativ sei, dem also „kein sprachlicher Logos vorausgeht, an den freilich alle erforderlichen sprachlichen Diskurse, Ikonologien oder Interpretationen anschliessen“.² Ein Sinn auch, der sich nährt aus all den Selbst- und Fremdreferenzen, die ein Bild für einen Betrachter haben kann. Wobei die nach innen und die nach außen weisenden Bezüge nicht zwangsläufig in entgegengesetzte Richtungen verlaufen. Kein guter Tag für Logiker. Deshalb muss man den Produkten abstrakter oder gar konkreter Kunst noch lange nicht den Namen „Bild“ verweigern und sie „Gebilde“ nennen. Auf sie trifft Boehms Definition sogar besonders gut zu, weil sie eindrucksvoll zeigen, wie ein Faktisches, ein Material als das, was es ist, anders, nämlich als Kunstobjekt, gesehen werden kann und so zumindest ein Bild von Kunst vermittelt.

Natürlich eröffnet die Gegenständlichkeit des Bildes aber gerade auch dort, wo sie noch ein Abbilden von Welt meint, ein Spannungsfeld, das aus der Dialektik von Material und Sinn hervorgeht. In seiner prinzipiellen Form kennt es jeder, der schon einmal versucht hat, einen Gegenstand zeichnend oder malend wiederzugeben. Ihm werden auf beiden Seiten der Dialektik Widerstände begegnet sein, die das Spannungsfeld aufladen: So leicht lässt sich kein Material dazu bringen, etwas Räumliches oder Körperliches abzubilden. Insbesondere Bildflächen lassen sich schwer zwingen, sich so weit zurückzuhalten, dass in ihnen etwas Räumliches oder Körperliches sichtbar wird, und auch kein Raum oder Körper ist umstandslos bereit, sich auf planer Bildträgern zu zeigen. In entwickelterer Form wird das zeichnerische oder malerische Problem im Ausräumen der involvierten Gegenständlichkeiten (jener des Materials und jener des Sinns) liegen, im Erfassen unterschiedlichster Räume und Oberflächen ebenso wie im Umgang mit dem/der eigenen.

¹ Gottfried Boehm, „Ikonische Differenz“, in: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik, 01/2011, S. 170–178, 170.

² Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 52.

Zum Umgang mit diesen Widerständen hat die Kunst unterschiedliche Strategien entwickelt. Bei gröbster Einteilung fällt auf, dass sie lange darum bemüht war, dem Bild eine vertretende Rolle zuzuschreiben, und dabei einmal mehr die Prägnanz (auch im Rückgriff auf konventionalisierte Formeln), einmal mehr das Erscheinen ihrer Abbilder betonte, um die Widerstände zu verschleiern oder auszubügeln. Erst die „moderne Kunst“ scheint die Dialektik von Material und Sinn selbst in den Fokus ihrer Interessen zu rücken, sie explizit zu thematisieren. Abbildend oder abstrahierend hinterfragt sie die Bedingungen des Abbildens und Abstrahierens. Sie versucht nicht, die in der Dialektik herrschende Spannung abzumildern, sondern in Diskurs zu transformieren.

Das zeigen alle in der Ausstellung Moments vertretenen Positionen. Die Differenz beantworten sie durch ein betontes Wechselspiel der mit dem Bild, seiner Gegenständlichkeit und mit dem Abbild verbundenen Aspekte.

Am wenigsten Widerstreit scheint dabei in den Bildern Martin Paul Müllers vorzuherrschen. Was im Bild an Pinselstrich und Farbnuancen zu bemerken ist, findet sich in einem himmelwärts gerichteten Blick motivisch gut gebunden wieder. Der luftige Hintergrund macht die Körperlichkeit der vor ihm dargestellten Figuren noch fühlbarer, auch wenn sich die Farbigkeit und die Stärke des Farbauftrags teils gegenläufig zur Festigkeit des Abgebildeten verhalten. Schwarz-weiß festgehalten sind die Figuren gut vom Hintergrund gelöst, auch wenn sie scheinbar in die Wolken greifen. Ihrer eigenen Greifbarkeit entspricht jedoch nur wenig an Begreifbarkeit. Der „Springer“ ist schwer, konkreter zu fassen, auch wenn er mehr turmloser Turmspringer als Selbstmörder, Gigant, Verunglückter oder Fallschirmspringer ist.

Am explizitesten wird die Differenz von Bild und Abbild bei Martin Schnur in Szene gesetzt. Die Materialität des Bildes macht sich nicht nur dort am deutlichsten bemerkbar, wo die Farbe am pastosesten aufgetragen ist, sondern in jenen Passagen, die unbemalt verblieben sind, die ungrundierte Leinwand sichtbar lassen. Der damit bezweckten Verunklärung des Verhältnisses von Bildträger und Abbild entspricht eine Verunklärung der gezeigten Wirklichkeit, als würde das „Non-finito“ auch die Bildlogik betreffen. Hinter dünnen, einander überkreuzenden Ästen, die als Repoussoir-Figuren einen vagen Bildraum rahmen, scheinen bemalte Paneele kulissenartig aufgestellt. Während diese teils scharfkantig begrenzt sind, geht ihre Bemalung an anderen Stellen über die Ränder hinaus, wodurch sie miteinander und mit ihrem Umraum verschliffen werden. Auch das Verhältnis von Astwerk und Kulissen ist stellenweise - etwa dort, wo Schatten oder

Bildränder laufen - unklar. Die ikonische Differenz bildet sich im Widerstreit unterschiedlicher Realitätsebenen ab.

Bei Bianca Regl wird das Einlassen auf die Erscheinungsweise der Bildgegenstände, das „Hineinzoomen ins Motiv“ mit einer fast monochromen Farbigkeit konterkariert, in welcher die Doppelbödigkeit des Begriffs „Bildobjekt“ (einerseits ein im Bild abgebildetes Objekt, andererseits aber auch das Bild als Objekt)³ warm aufleuchtet.

Ist es bei Regl ein nahe an das Verdämmern geführtes Abschatten des Motivs, das die Gegenständlichkeit im Bild mit der Gegenständlichkeit des Bilds konfrontiert, scheint sich in Cinthia Mitterhubers Bildwelten die Gegenständlichkeit des Sujets in Licht aufzulösen. Nicht alle Teile des von ihr abgebildeten Stücks Natur sind in gleich scharfen Umrissen wiedergegeben. Wo der erste Blick Blüten wahrgenommen hat, erkennt ein zweiter nur Farbflecken, die nach außen hin blasser werden, oder bogenförmige Pinselstriche, die sich aus mehreren Farbbahnen zusammensetzen, während die den Bildraum durchziehenden Äste noch recht greifbar anmuten. Die Bildtitel legen nahe, dass damit Geruchssensationen in Erscheinungen übersetzt werden, Duft im duftig Gemalten wiederkehrt. Die einhergehenden Abstraktionen haben damit nicht nur den Sinn, vom Sujet wegzukommen, sondern wollen es vielmehr in mehr als einer Hinsicht wiedergeben.

Auch bei Martin Veigl kommt Abstraktion nicht nur durch bildliche Selbstreferenz, sondern erstaunlicherweise primär durch Fremdreferenz zustande. Eine sehr wirklichkeitskonforme Malweise führt bei ihm zu einem Ergebnis, das sehr ungegenständlich ist. Mit den Spiegelungen auf einer flüssigen Oberfläche zeigt das Bild *overflow* (2018) ein vom Wellenspiel zerrissenes Abbild von etwas, das sich nur noch vage erahnen lässt. Wie bei Mitterhuber bildet sich mithin das Sujet ein zweites Mal, in der Malweise ab, nicht in deren „Duftigkeit“, sondern in deren „Flüssigkeit“.

Beim Medium Fotografie liegen die Schwierigkeiten im Umgang mit der Dialektik von Material und Sinn prinzipiell anderswo. Wo das Licht „selbst zeichnet“ oder „malt“ und sich die außerbildliche Gegenständlichkeit gewissermaßen „selbst abbildet“, ist es für das Bild als solches problematischer, seinen materiellen Eigenschaften treu und also

³ Den Ingredienzen dieses bildlichen Verwandlungsprozesses wurden schon unterschiedliche Namen gegeben. Die neuere philosophische Bildtheorie scheint für die materiellen Aspekte des Bildes den eher spröden Begriff „Bildvehikel“ zu bevorzugen. Das darin virtuell Erscheinende bezeichnet sie, leider zweideutig, als „Bildobjekt“. Dem vom Bild Gemeinten wird schließlich der Name „Bildreferent“ gegeben. Vgl. Wolfram Pichler, Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 20 ff. und 43 ff.

selbst sichtbar zu bleiben, für die abgebildeten Gegenstände schwerer, sich einem abstrahierenden Zugriff zu ergeben (spätestens seit Kameras vorprogrammiert sind). Erwin Polanc zeigt in seiner aktuellen, seit 2021 verfolgten Werkserie, die treffenderweise The Wet Painting heißt, Möglichkeiten auf, wie auch fotografisch erfasste Motive so ins Bild gebracht sein können, dass sie in fruchtbare Auseinandersetzung mit der Faktizität des Bildes geraten, indem sie etwa Referenzen auch zum gemalten Bild unterhalten und man dabei außerdem, auch bei schärfster Wiedergabe, nicht immer sicher sein kann, was man sieht.

Wenn man mit Gottfried Boehm die Logik der Bilder bedenkt, könnte man sie – so sie nicht prädikativ, aber anschlussfähig an Sprachliches ist – mit der Logik von Äußerungen vergleichen, die in einer fremden, aber nicht ganz exotischen Sprache gesprochen wurden, und die man in einer langen Aufnahme zwischen Tausenden anderen Äußerungen hört, die alle ohne Vermerk zu den näheren oder weiteren Umständen entstanden sind. Manches an Sinn wird man aus ihnen heraushören können, manches wird man vermuten, vieles wird einem rätselhaft bleiben. Zu einem Ende wird die Sinngeneese nur in den schlechten – nicht in den hier vorgestellten – Fällen kommen.