

TEXTE ZUR KUNST

September 2012 22. Jahrgang Heft 87
€ 15,- (D) / \$ 25,-

Streit/Conflict





Matthias Schaufler, „Imkerin“, Galerie Cinzia Friedlaender, Berlin, 2012, Ausstellungsansicht

DER NICHT-WILLE ZUR NICHT-MALEREI

Manfred Hermes über Matthias Schaufler in der Galerie Cinzia Friedlaender, Berlin

Eine Liste der Farbverteilungstechniken würde die Kleinstruktur von Matthias Schauflers Malerei schon ganz gut beschreiben. Seine in der Berliner Galerie Cinzia Friedlaender ausgestellten Bilder zeigen Farbspuren von geringer Ausdehnung, die mit Pinseln und Spachteln unterschiedlicher Breite aufgetragen, aufgetippt und allenfalls über kurze Bahnen verstrichen werden. Gelegentlich gibt es großflächigere

Vermalungen, sie sind aber so selten, und ihre Intensität ist so gering, dass diese Bilder von pastoserem, aber kleinteiligen Elementen wie Tupfen, Klecksen, Flecken und Sprenkeln dominiert bleiben, so insular und verstreut sie auch sein mögen. Erst durch die sukzessive Ansammlung Hunderter solcher Gesten, nebeneinanderliegend oder sich überlagernd, entstehen Areale unterschiedlicher Dichte und Struktur. Man könnte beliebige Quadranten von beispielsweise zehn Zentimetern Seitenlänge herauslösen, und die darin ermittelbaren Malakte ließen sich als

Matthias Schaufler,
„Imkerin II“, 2011



beinahe eigenständige Einheiten betrachten, da dort immer noch genug und auch genug Verschiedenartiges passiert. Mikrogesten erzeugen Stauchungen und unübersehbare Mengen von Farbakkorden; sie sind als Resultat eines langwierigen Wucherns erkennbar, können aber trotzdem zu ziemlich wuchtigen Ergebnissen führen. Dabei wirkt Schauflers Malen gebrochen und unruhig, die einzelnen Bewegungen miteinander gehemmt, verkürzt und abgebrochen. Gesten reagieren auf frühere Gesten, manchmal werden diese auch vorsätzlich durchgestrichen.

Dieser Befund trifft auf alle Bilder in dieser Ausstellung zu, obwohl sie sich im Detail wie in der Gesamtwirkung unterscheiden können. Die „Imkerin“ (2011) genannten Bilder können majestätische Höhen von bis zu drei Metern erreichen und werden zumeist von inselhaft locker über die Fläche verstreuten, spiralgigen Gesten dominiert. Ein Mittelformat wie „Rue des Feuillades“ (2011) hingegen kommt weitgehend ohne diese schnell aufgetragenen Kringel aus, verdichtet aber den sonstigen gestischen Einsatz bei gleichzeitig etwa doppelt umfangreicher Farbpalette. Dadurch wirkt

dieses Bild gestauchter und spratziger, aber auch funkelnder (es ähnelt hochauflösenden Visualisierungen energiereicher subatomarer Vorkommnisse). Trotz solcher Unterschiede produziert die schwer nachvollziehbare Addition von Einzelementen ein jeweils ähnlich wirbeliges Arrangement, das sich oft zur Mitte hin verdichtet bzw. sich zum Bildrand hin auflockert und die Grundierung dort freilässt. Der widersinnige Effekt ist, dass Schauflers Bilder gleichzeitig zentrifugal und konzentrisch aufgebaut zu sein scheinen, also eine an sich freie Anordnung der Teile irgendwie doch hierarchisieren.

Das sieht auf den ersten Blick aus wie die Abstraktion eines spätbarocken Gewimmels und Getümmels, könnte aber auch leicht als Rückgriff auf Informel oder Abstrakten Expressionismus durchgehen.¹ Wie immer es mit der Historizität dieser Malerei aussieht – mit Referenzen, Traditionsanbindungen oder einem Sieht-doch-aus-Wie kommt man nicht weiter. Schaufler betreibt keine Genealogie der Malerei; weder gibt es ein feinsinniges Spiel mit deren Entleerung noch eine schnelle Reproduktion geschichtlicher Stilstiken. Ebenso wenig wird hier melancholisch auf einen marginalisierten Status der Malerei oder ihr vermeintliches Ende reagiert. Bestimmend ist vielmehr das Moment eines Hier und Jetzt. Dieses „zeitgenössische“ Moment beruht auf der Faktizität der malerischen Äußerungsakte selbst. Die Überlegungen und Entscheidungen, die ihnen zugrunde liegen, sind zwar nicht voraussetzungslos, gelten aber trotzdem nur für den jeweils konkreten Fall des einzelnen Bildes oder einer Serie. Die abgeschlossene Bildfläche belegt dann, dass hier gegenwärtig etwas hin und her gegangen ist.

Was hier hin und her gegangen ist, zeigt sich nicht nur auf der Ebene dieser Kleingesten, es

zeigt sich auch im Titel „Imkerin“ bzw. in den Implikationen, die dieser einbringt. Obwohl es sich ja um eine Ausstellung abstrakter Bilder handelt, bringt diese Bezeichnung das Vorstellungsbild einer Frau im Ganzkörperanzug ins Spiel. Dadurch invertiert sich der erste Eindruck abstrakter Mannigfaltigkeit und erscheint um ein Motiv herum gebildet, an dem vor allem irritiert, wie es eine sexuelle Ladung oder die Zusammenhänge eines Begehrens bindet. Denn im Gegensatz zu Astronautinnen, Schweißberinnen oder Virenforscherinnen, die sich gegebenenfalls ebenso gut verpacken müssen, ist die Imkerin eine sozusagen naturnah arbeitende Person, die ein System der Kultivierung und des biologischen Austauschs mitkoordiniert.² Es trifft die titelgebende Entität nun aber auch ein Verdikt. Schaufler formuliert es, indem er das durch den Titel aufgebrachte Motiv des weiblichen Nicht-Aktes ansatzweise darstellt, diese Ansätze dann auch wieder auskratzt. Das auf diese Weise abgedrängte figurative Element ist dann nur noch in der zur Bildmitte hin intensiveren Gestik und einigen hautfarbenen Malspuren erahnbar.

Diese Auslöschung ist wohl auch eine Aggression. Sie drängt das Objekt, den nackten weiblichen Körper (der in Schauflers früheren Bildserien wie „Viridian“, 2008, eine gewisse Rolle spielte) in die Defensive. Indem Schaufler dieses Objekt virtualisiert, überträgt er das libidinös besetzte Bildmotiv in ein Malen, das nun ersatzweise libidinös aufgeladen wird. Hier schlägt eine Art gegenreformatorischer Malimpuls paradoxerweise in ein interesseloses Wohlgefallen um, das eine Marginalisierung des Begehrens als Zugang zum Schönen voraussetzt. Diese Spannung wurde schon im oben erwähnten Verhältnis konzentrischer und zentrifugaler Momente gestaltet,

deren Untergrund das Imkerin-Motiv bildet. Dieses unsichtbare Motiv zentriert das Bild, dessen Auslöschung die zum Rand hin wirkenden Kräfte ausgelöst und verstärkt hat.

Diese gegensätzlichen Kräfte betreffen nicht nur den Gegenstand dieser Bilder, sie lassen sich auch auf die Malerei an sich übertragen. Es geht da nicht um eine bloß virtuose Mannigfaltigkeit, sondern es verschränken sich hier Bereiche, ohne gegeneinander verrechenbar zu sein. Das wäre die Ebene des Illusionären und visuell Attraktiven, dann die der jedem Subjekt vorgelagerten Zusammenhänge, denen es sich unterordnen bzw. gegenüber denen es sich in der Unterordnung Handlungsfähigkeit erarbeiten muss. Schließlich der Bereich des Uncodierbaren und schwer zu Assimilierenden, den man auf einen Begriff wie Trauma bringen könnte.

Hinter dieser Aufteilung Lacans Formalisierung des psychischen Apparats zu vermuten, ist nicht ganz falsch. Angewendet auf künstlerische Produktionen könnte die Triade imaginär, symbolisch und real auch als Modell für eine notwendige und hinreichende Kategorisierung dienen. Das wäre bei den beiden ersten Punkten leicht genug nachvollziehbar. Was den dritten betrifft, so böte sich ein Verweis auf eine Definition in Adornos ästhetischer Theorie als Erläuterung an. Für Adorno musste Kunst „schlechterdings und stets ein Verletzendes“³ sein. Damit meinte er Verhältnisse, die künstlerische Produktionen einem Betrachter oder einer Betrachterin vorgeben, bzw. Zumutungen, denen sie ausgesetzt werden müssen oder denen sie sich auszusetzen haben.

Bei Schaufler geht es aber auch um eine Selbstverletzung der künstlerischen Produktion. Sie stößt hier ein Malen an, das nur unter der Bedingung verallgemeinerbar ist, dass es vom

Anspruch auf allgemeine Geltung abrückt und sich auf die Basis einer völligen Besonderheit stellt. Damit werden auch eine Bestimmung subjektiver Handlungsoptionen und die schwierigen Anforderungen an deren Ausgestaltung berührt: dass etwas nicht durch mich, aber auch nicht ohne mich gemacht werden kann. Gegensatzpaare wie Zweifel und Gewissheit, Sinnlichkeit und Abstraktion, Vernunft und Intuition, Autonomie und Heteronomie machen sich zwar auch sehr gut in Pressetexten, trotzdem weisen sie auf grundsätzliche Widersprüche hin, die hier von Schaufler gestaltet werden. Dafür scheint die Malerei immer mal wieder geeignet, und gerade sie.

Matthias Schaufler, „Imkerin“, Galerie Cinzia Friedlaender, Berlin, 12. April bis 9. Juni 2012.

Anmerkungen

- 1 Gelegentlich wurden sie mit Cy Twomblys Bildern verglichen; obwohl das expressive Moment auch in Schauflers Bildern nur in mehr oder weniger isolierter Form agiert, ähneln sie diesen aber höchstens auf der Ebene von Thumbnails. Eine schon passendere Referenz wäre hier Joan Mitchell.
- 2 Hier assoziiere ich Prousts Metaphorisierung zufälliger, aber notwendiger sexueller Begegnungen in der Beschreibung des ersten Zusammentreffens von Charlus und Jupien – Insekt und Blüte, Hummel und Orchidee.
- 3 „... und dass es dort, wo es nicht mehr verletzt, sondern wo es ganz und gar in die geschlossene Oberfläche der Erfahrung sich einfügt, eigentlich aufgehört hat, überhaupt ein lebendiges Kunstwerk zu sein.“ Theodor W. Adorno, Ästhetik [1958/59], in: ders., Nachgelassene Schriften, Abt. IV: Vorlesungen Bd. 3, Frankfurt/M. 2009, S. 271.