

Faktur x Offenheit

Zu der Ausstellung *ROLMODELLEN*
von Schilte & Portielje, Rotterdam,
in der Galerie Hilaneh von Kories, Hamburg,
5. März – 7. Mai 2009

- 1 Zum Titel
- 2 Keine Bildtitel, keine Erläuterungen, keine Interviews
- 3 Durch Sprache sehen
- 4 Sprache strukturiert die Wahrnehmung
- 5 Faktur
- 6 Offenheit
- 7 Eine kleine Geschichte

- 1 Vielleicht haben Sie sich über den **Titel der Ausstellung** gewundert: Zwei Namen, verbunden mit einem et-Zeichen wie beim Kohlenhändler, ein holländisches Wort und im Untertitel ›Malerei‹ und ›Fotografie‹, verknüpft durch ein merkwürdiges Andreaskreuz. Ich will zunächst diese einfachen Rätsel lösen:

›Schilte & Portielje‹ steht für das Künstlerpaar Huub Schilte und Jacqueline Portielje (begrüßen), die seit 1997 unter diesem ›Label‹ (und es ist tatsächlich ein Aufkleber auf der Rückseite der Arbeiten) gemeinsam auftreten. ›ROLMODELLEN‹ lässt sich mit Rollenspiele oder auch Rollenbilder übersetzen. Malerei kreuz Fotografie meint als **Kartesisches Produkt** die Verknüpfung aller Möglichkeiten der Malerei mit allen Möglichkeiten der Fotografie. Schilte & Portielje allerdings beschränken sich auf Schwarz und Weiß, hell und dunkel.

- 2 Die beiden Künstler geben ihren Arbeiten **absichtlich, ganz bewusst** und **mit Vorbedacht keine Titel** und verweigern jegliche sprachliche Erläuterung dazu. Ja, sie sagen ausdrücklich, dass sie nichts zu ihrer Arbeit sagen wollen, wie in einer Mail vom 29. Januar 2009: *“We never give interviews, and don’t answer all these questions. If we should understand all about [what] we make and why, there will be many [much] lost for us. It is important for us to be mentally free to design and not to argue everything. We create images, and words about what we make and why are not our thing.”* (Wir geben nie Interviews, und beantworten all’ die Fragen nicht. Wenn wir verstehen würden, was wir machen und warum, würden wir viel verlieren. Es ist uns wichtig, im Kopf frei zu sein für unsere Gestaltung und nicht alles erklären und begründen zu müssen. Wir schaffen Bilder. Wörter über das, was wir machen, sind nicht unser Ding.)

Auf ihrer Website bringen sie neben einer kurzen Beschreibung ihres gemeinsamen Arbeitsprozesses zum Ausdruck, dass die Interpretation, die Aneignung ihrer Werke Sache des Betrachters, der Betrachterin ist (**“...the interpretation of the result is up to the beholder”**). Die Interpretation des Ergebnisses ist Sache des Betrachters.)

- 3 Da frage ich mich natürlich, ob die beiden es ertragen, dass *über* ihre oder *zu* ihren Arbeiten hier etwas gesagt wird. Aber der Auftritt eines Pianisten, wie in dem Stück 4'33" von John Cage, würde **die Rätsel nur potenzieren**. In dem Stück kommt der Pianist mit einer Stopuhr auf die Bühne, setzt sich an den Flügel, berührt aber keine Taste. Nach exakt vier Minuten und 33 Sekunden tritt er schweigend ab. Das Publikum hört nichts, was der Komponist ihnen vorspielen lässt, sondern nur, was sie gerade *selbst* hören – hören *wollen*.

Folgen Sie Schilte & Portielje, so sehen Sie hier nur, was Sie *selbst* sehen (wollen), ohne dass Ihr Blick durch eine **Vor-Bemerkung** der Künstler geführt wird. Und da beginnt das Dilemma, da Sie wiederum nur **durch Sprache sehen** – so absurd das klingen mag. Denn beim Ansehen etwa des Motivs auf der Einladung, das die Arbeitsnummer o6_03 hat, kommen Ihnen unwillkürlich Begriffe wie ›Mode‹, ›Kleiner Soldat‹, ›Maske‹, ›Triadisches Ballett‹ in den Kopf. Oder auch andere, je nach Ihren Erfahrungen, Ihrer gerade virulenten Motivation und Ihrem inneren Lexikon. Sie sehen nur, was Sie benennen können.

Die ›Verbeugung‹ vor dem Bild ...

Anschauliches Denken vs. Intellektuelles Denken ... (Arnheim)

- 4 **Sprache strukturiert** nicht nur unser Denken, sondern auch unsere **Wahrnehmung** – gegeben der Fall, dass wir beides voneinander trennen können. Im Sinne des Konstruktivismus dürfte ich das nicht machen. Wir sehen nur, was wir wissen – was wir uns zu recht gelegt haben. Wissen hat die Form von Wörtern. Auch das differenzierte Sehen, die Lust an Valeurs, Formen, Materialität gründet in unserem Wissen bis hin zum Firniss oder der geheimnisvollen Schicht auf den Bildern, die wir uns zu erklären versuchen.

Eine kleine Geschichte mag das illustrieren: In einer Veranstaltung zu Fragen der Wahrnehmung ging es um motivationale Aspekte. In einer Kurzzeitdarbietung wurde den Studierenden eine Collage aus Illustriertenbildern gezeigt, auf der ganz unterschiedliche Motive zu sehen waren, von Panzern in der Wüste bis zu Früchten. Danach sollten alle notieren, was sie gesehen hatten. Eine Studentin hatte neben Anderem ›Blaue Weintrauben‹ notiert, was von allen heftig bestritten wurde. Am Ende des Experiments stellte sich heraus, dass diese Studentin vor der Veranstaltung über den Wochenmarkt gegangen war, wo sie ebensolche Trauben gesehen hatte, die Ende des Wintersemesters schrecklich teuer waren. Obwohl sie Appetit darauf hatte, hat sie sie nicht gekauft. Dem Sehen war ein intellektueller Prozess, eine Operation mit Begriffen, Werten und Zahlen vorausgegangen. Nur dadurch konnte sie die Früchte sehen.

Schilte & Portielje arbeiten **ohne vorgefasste Bildideen**. Je einzeln lassen sie sich von Bildern und Bildelementen in ihrer Datenbank verführen. Unabhängig voneinander untersuchen sie diese Bilder im Hinblick auf ein mögliches Werk. Oft tauschen sie die Arbeiten auch aus, untersuchen den Bild(er)findungs- und Erkenntnisprozess des Anderen und fahren da fort, wo dieser aufgehört hat. Soviel sagen sie auf ihrer Website.

Da sprechen sie nun doch, aber nur über ihre Arbeitsweise, als würden sie sich zuschauen: *“They prefer to work without a preconceived plan or subject. They both select fragments of images from a digitalized library they have built up over the years. Then, still independently from each other, they start to investigate whether the selected image-fragments can be composed into a concept for a new work. During this time-consuming process of transforming, drawing, painting, adding and subtracting, new possibilities and ideas are generated constantly. They frequently exchange the works at hand so that the one continues where the other has left off. It is an intuitive way of working in which they are equal, depending heavily on each other’s critical vision.”* (Sie arbeiten gerne ohne vorgedachte, vorformulierte Inhalte oder Themen. Beide suchen sich Bilder und Bildteile aus ihrer über Jahre aufgebauten digitalen Bibliothek. Dann untersuchen sie, immer noch unabhängig voneinander, ob aus den gefundenen Bildteilen ein neues Bild werden kann. Während dieses zeitraubenden Prozesses der Modifikation, des Zeichnens, Malens, des Zufügens und Wegnehmens, entwickeln sich fortlaufend neue Ideen. Oft tauschen sie ihre Arbeiten auf halbem Wege auch aus und der/die Andere setzt da an, wo der/die Eine aufgehört hat. Der Arbeitsprozess ist intuitiv. Beide haben dabei den gleichen Rang und sind abhängig von den kritischen Ansichten des/der Anderen.

Das erinnert mich an die Methode der Surrealisten, an die **écriture automatique** (André Breton)

- 5 Neben dem **Entstehungsprozess** hängt am Ende das fertige Werk an der Wand. Und da interessiert nicht nur die (unabsichtliche) Absicht, sondern das Gemachtsein, **die Faktur**. Sie ist nicht nur ein bestimmter Oberflächenzustand, sondern zugleich die Spur eines Machens, dessen Verlaufsform womöglich mehr interessiert als das Ergebnis. Der Begriff der Faktur wurde im Zuge der (insbesondere russischen) Avantgarden in den 20er Jahren geläufig, als **Augen- und Tastsinn** miteinander zu konkurrieren beginnen, etwa bei Kasimir Malewitsch oder Wladimir Tatlin. Das Bild ist nicht nur eine Fläche, die einen virtuellen Sehraum eröffnet, sondern zugleich reale Oberfläche, deren Beschaffenheit häufig gerade darauf zielt, das Auge der Kontrolle des Tastsinns, an den das Bild appelliert, zu unterwerfen.¹

Auch wenn Schilte & Potielje den Begriff ›Faktur‹ nicht benutzen – Begriffe sind ja nicht ihr Ding –, ist gerade die **Spannung zwischen Gemachtsein und Bedeutung** Inhalt ihrer Werke. Für die Rezeption des Bildmotivs würde es genügen, den überarbeiteten Papierabzug hinzulegen. Aber gerade der Rahmen, der Kasten, die Übertragung der Fotografie auf die Leinwand, die farbliche Anpassung und schließlich der Firniss lassen das erscheinen, was sie hier sehen, das Werk, Materialität und Bedeutung in allen Dimensionen untrennbar miteinander verbunden, nicht nur physikalisch.

- 6 Unter dem Dach von *Opera aperta*, dem offenen Kunstwerk, entwickelte Umberto Eco ein theoretisches Konstrukt, das Kunstwerke neu kategorisiert und gleichzeitig eine neue Art der Kunstinterpretation darstellt. Grundlage für seine Theorie ist die Definition von Kunstwerk, die es grundsätzlich als eine »mehrdeutige Botschaft versteht, als Mehrheit von Signifikaten (= Bedeutungen), die in einem einzelnen Signifikanten (= Bedeutungsträger) enthalten sind«. Eco geht von einer Mehrdeutigkeit aller Kunstwerke aus, die er als Offenheit bezeichnet. Dabei unterscheidet Eco zwei »Offenheitsgrade«: Eine begrenzte, endliche und eine unbegrenzte, nicht endliche Offenheit. Die erste Art von Offenheit gibt dem Betrachter einen letzten und endgültigen Sinn vor. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die mittelalterliche Bibelexegese, die dem Betrachter zwar verschiedene Lesarten anbietet, hinter denen aber doch nur ein Sinn steht. Die zweite Art von Offenheit lässt dem Betrachter Freiraum in seiner Interpretation, nur eingeschränkt durch die Strukturen im Werk selbst – hier etwa in der Beschränkung auf Schwarz und Weiß und ebene Bildträger.

Aber wer weiß, ob wir diese Bilder nicht doch **farbig** sehen, etwa die (eigentlich bunten) Figuren des *Triadischen Balletts*. Lange Zeit kenne ich nur die historischen sw-Fotos. Nachdem ich dann einmal eine (natürlich bunt farbige) Rekonstruktion gesehen hatte, sind die Figurinen auch auf sw-Fotos farbig.

Der von Eco geforderten **Offenheit** müssen wir uns stellen – oder besser: sind wir ausgeliefert. Die Weigerung der Künstler, uns etwas zu ihren Werken zu *sagen*, sollten wir als Herausforderung annehmen und *sehen* lernen.

- 7 Erlauben Sie, dass ich Ihnen zum Schluss ein paar Zeilen zum Thema Sprache und sprechen aus dem *Kleinen Prinzen* von Antoine de Saint-Exupéry vorlese:

Der Fuchs sagt zum kleinen Prinzen:

»... wenn du einen Freund willst, so zähme mich!«

»Was muss ich da tun?« sagt der kleine Prinz.

»Du musst sehr geduldig sein«, antwortet der Fuchs. »Du setzt dich zuerst ein wenig abseits von mir ins Gras. Ich werde dich so verstohlen, so aus dem Augenwinkel anschauen, **und du wirst nichts sagen. Die Sprache ist die Quelle der Mißverständnisse.** Aber jeden Tag wirst du dich ein bißchen näher setzen können ...«³

Ein bisschen näher.

Genug der Wörter.

Danke.

- 1 Nach Michael Lüthy: Das Bild als Möbiusband zwischen Materialität und Immaterialität, in: *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, hrsg. von Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband Nr. 63). Wien/München 2006, S. 149-178)
- 2 Nach Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222, 1977, diskutiert in: Christine Baus: *Das Formelle in der informellen Malerei. Eine methodologische Untersuchung zur Malerei des deutschen Informel*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2008
- 3 Antoine de Saint-Exupéry: *Der Kleine Prinz*. Düsseldorf : Karl Rauch, 1979 (Neuaufgabe), S. 50f.

Gerd Fleischmann

2009-02-21/2009-03-04