

**Einführungsrede zur Ausstellung „Mitten im Mai – Bilder von Jan Dörre, Eric Keller und Matthias Ludwig in der Galerie im Bürgerhaus Sulzfeld
Sonntag, 14. Mai 2017, 11 Uhr**

Peter Hank / Städtische Galerie Fruchthalle Rastatt

Mary Bauermeister, Ehefrau des 2007 verstorbenen Komponisten Karlheinz Stockhausen, war anfangs eine Vertreterin der Fluxus-Bewegung und stand in engem Kontakt zu Künstlergrößen wie Joseph Beuys, Wolf Vostell und Nam June Paik. Letzterer wurde bekanntlich berühmt durch seine öffentliche Zertrümmerung eines Flügels. Damals, am Ende der 1960er Jahre, vertrat wie Paik auch Bauermeister in spektakulären Kunstaktionen das Konzept der Dekonstruktion bestehender Kunst- und Wahrnehmungsformen, um einen künstlerischen Widerpart gegen gesellschaftliche Konventionen und Erstarrungen zu bilden.

Im vergangenen Jahr nun äußerte Mary Bauermeister in einer Ausstellung des Mittelrheinmuseums mit dem Titel „Zuvielisation“ eine gegenteilige Ansicht. Vor fünfzig Jahren, als die bürgerliche Gesellschaft in sich verhärtet und verkrustet gewesen sei, erschienen, so Bauermeister, die aufbrechenden, irritierenden und chaotischen Tendenzen des Fluxus notwendig. Doch in der heutigen Welt, die immer mehr aus den Fugen gerate und sich ein gesellschaftliches Chaos breit mache, sei es Aufgabe der Kunst, nicht länger dekonstruktiv oder gar destruktiv zu wirken, sondern unter Anwendung von gewandelten Natur- und Wirklichkeitsbezügen neue, weltimmanente Ordnungsgefüge sichtbar zu machen, die es dem Betrachter ermöglichen sollen, sich auf elementare Strukturen zu besinnen, damit der Mensch seinen inneren Halt und das Verhältnis zu sich selbst angesichts einer ausufernden Globalisierung nicht verliere.

Eine derart veränderte Position einer einstmals führenden Fluxus-Künstlerin macht die veränderte Lage in der zeitgenössischen Kunstszene deutlich. Der Wandel zeichnete sich bereits Mitte der 1990er Jahre ab, als mir bekannte Künstler angingen, ihre gestisch informelle Malweise aufzugeben, und plötzlich ein gesteigertes Interesse an der Wirklichkeit entdeckten, für die es neue Ausdrucksformen zu finden galt. Als Ausstellungsmacher erschien es mir von Bedeutung, solche Entwicklungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, weshalb ich eine entsprechende Ausstellung mit dem Titel „REALOS – neue Optionen der Malerei“ in der Städtischen Galerie Fruchthalle Rastatt zeigte. Die Ausstellung wurde übrigens gestern genau vor sechs Jahren eröffnet, lag also wie die heutige Schau auch „mitten im Mai“. Präsentiert wurden damals 7 Künstler und 1 Künstlerin, von denen zwei, Jan Dörre und Matthias Ludwig, auch hier und heute zu sehen sind. Auch die Galeristin Kirsten Leuenroth war damals einer meiner Kooperationspartner des REALOS-Projekts. Ich freue mich über das Wiedersehen und auch darüber, dass das Projekt hier in Sulzfeld Anklang gefunden hat und weitergeht und in Eric Keller zudem Künstlerzuwachs bekommen hat.

Um Ihnen, meine Damen und Herren, die Bedeutung des Wandels im gegenwärtigen Kunstgeschehen, wie ihn Mary Bauermeister geradezu einfordert, näher zu bringen, lassen sie mich einige theoretische Anmerkungen machen, die Ihnen aufzeigen sollen, dass die Entwicklung nicht herbeigeredet ist, sondern auf authentische Weise dem inneren Bedürfnis der Kunstschaffenden selbst entspringt. Denn es handelt sich dabei keineswegs um ein rückwärtsgewandtes Anstücken an althergebrachte Traditionen, auch wenn das im ersten

Eindruck der Werke, wie sie in der Ausstellung hier zu sehen sind, so zu sein scheint. Zwar wird ein solcher Eindruck durch die Tatsache unterstützt, dass Künstler wie beispielsweise Jan Dörre sich motivisch an kunstgeschichtlichen Kontexten wie dem flämischen Stillleben abarbeitet, doch diese Bezugnahme auf Vergangenes sollte nicht dazu verleiten anzunehmen, es handle sich um Verstaubtes und um etwas von gestern. Der erste Eindruck, wenn er denn solches annimmt, geht prinzipiell fehl, unterschätzt er doch das ausgesprochen aus der Gegenwart hervorbrechende und geschöpfte Gestaltungspotential, das in den Werken der REALOS wirksam ist, selbst wenn auf Altmeisterliches rekuriert wird. Es verhält sich vielmehr umgekehrt: Gerade die Kunstgeschichtsbezüge generieren Gegenwart, reflektieren sie doch die alte Kunst im Aufbruch des Neuen, worin sich weder Realismus, noch Manierismus ein Stelldichein geben, sondern ein wirklichkeitsbezogenes Abstraktionsvermögen sichtbar wird, das sich einen aus authentischen Positionen hervorgehenden, zeitlosen Ausdruck verschafft.

Darüber, wie diese neue Abstraktion mit Wirklichkeitsbezug das bewerkstelligt, geben uns die neuesten Erkenntnisse der Hirnforschung und Bildwissenschaft Auskunft. Es sei mir deshalb ein Exkurs in diesen Bereich an dieser Stelle gestattet. Beide, Hirnforschung und Bildwissenschaft, sind sich unabhängig voneinander darin einig, dass unsere Wahrnehmung und die damit verbundene Welt-Anschauung anders vonstattengehen, als gemeinhin angenommen. Sehen bedeutet nicht nur das Empfangen visueller Reize durch den Anwurf äußerer Wirklichkeit. Es bedeutet wesentlich, dass, wenn immer wir uns ein Bild von der Welt machen, dies mit einem Vorwurf geschieht. In unserer Sehleistung konstruieren wir nämlich die Welt vorweg, indem wir mit jedem Augenaufschlag der Welt vor- und entgegenwerfen, was sie uns als Erscheinungsbild in geheimnisvoller Totalreflexion zurückwirft. Man könnte statt „vorwerfen“ auch „vorstellen“ sagen. Doch dieser für uns geläufigere Sprachgebrauch verschenkt im Wort „vorstellen“, dass es eben nicht um ein bloßes, statisches „Stellen“ geht, sondern um eine zielgerichtete, dynamische Aktivität. Der Vorgang ist vergleichbar mit dem, wenn wir etwa sagen, dass wir „ein Auge auf etwas geworfen haben“. Das konstruierende, dynamische Vorwerfen in diesem Sinne ereignet sich über unser vegetatives Nervensystem derart mühelos in unbewusster Selbstverständlichkeit und mit solch großer Evidenz, dass wir es gar nicht als Akt unserer Wahrnehmung erkennen, sondern der Ansicht sind, das erscheinungsmäßig Zurückgeworfene wirke unabhängig und selbständig auf uns ein und wir seien deshalb lediglich die passiven Rezeptoren eines Außenreizes, durch den wir affiziert werden. Dabei ist der Evidenz erzeugende Vorwurf des Auges – unser aktives Schauen – alles andere als mühelos. Er ist ein athletischer Kraftakt, der unsere ganze Vitalität einfordert, den Großteil unseres Großhirns beansprucht und im körpereigenen Energieverbrauch mit an höchster Stelle steht. In diesem quasi sportiven Vorwurf findet die intentionale Übertragung von biometrischen Strukturen an die Welt statt, die wir innerhalb unserer gattungsspezifischen Biogenese als visuelle Konstruktionsfaktoren entwickelt und uns sukzessive einverleibt haben. Dazu gehören so grundlegende Parameter wie das Setzen von raumaufteilenden Horizonten, von richtungsweisenden Orientierungsmerkmalen wie links und rechts, oben und unten, vorne und hinten, aber auch Kontrastierungsvorgaben für das Hell-Dunkel und die Komplementarität des Farbspektrums. Um uns von diesem hochenergetischen Vorwerfen zu erholen, müssen wir es alltäglich unterbrechen, weswegen wir im Schlaf die Augen schließen. Gleichwohl bleiben in den Träumen die konstruierenden Basisdaten des Vorwerfens aktiv.

Wir übersehen unser vorwerfendes Schauen nun aber nicht nur, weil es uns unbewusst und organisch auf den Leib geschrieben ist, sondern weil das Hin und Her des Vor- und Zurückwerfens der optischen Daten im Wahrnehmungsdialo g zwischen uns und der Welt in

Lichtgeschwindigkeit abläuft, so dass bei diesem oszillierenden Vorgang Sendung und Empfang als gleichzeitig erfahren werden. Die Evidenz des Sichtbaren und der darauf bezogene Affekt bilden gleichsam eine imaginäre Einheit, in der Imagination und Inspiration kongruieren, wobei wir uns und die Welt als Ganzes wechselweise verbergen und unsichtbar machen, so dass nur die Erscheinung als solche übrig bleibt, in der wir und die Welt allerdings als Geheimnis stimmungsreich hineinwirken.

An dieser Stelle kommt nun der bildende Künstler ins Spiel, der in den Erscheinungen das Geheimnis von Ich und Welt erahnt und es einzufangen sucht. Diese Hervorbringung geschieht primär durch einen eigenständigen Wurf, den der Künstler vornimmt, durch den Entwurf. Darin überträgt der Künstler die komplexe Bewegtheit des Vor- und Zurückwerfens zwischen Ich und Welt, wie es sich im Schauen ereignet, auf ein unbewegtes Medium, wodurch es für sich genommen der Betrachtung zugänglich und damit überhaupt erst reflektierbar wird. Im Entwerfen wird der Prozess des visuellen Hin- und Herwerfens also nicht unterbrochen wie im Schlaf, sondern vom Künstler bewusst innegehalten, ohne es anzuhalten. Das raumzeitliche Werfen enthebt sich selbst in diesem Innehalten in den Ent-Wurf einer raumzeitunabhängigen Fläche, auf der sich dadurch eine Deutung von Ich und Welt abzeichnet, die mehr ist als ein bloßes Abzeichnen. Denn es findet darin kein rein mimetisches Abbilden von Welt statt, da sich immer auch und gleichzeitig die Innenwelt des Künstlers, sein Menschsein, mit hinein zeichnet. So enthält das entworfene Bild bestimmte Zeichen, die sprechende Zeugnisse sind dafür, wie es um Ich und Welt bestellt ist und wovon beide gleichermaßen gezeichnet sind. Auf diese Weise hält das über den innehaltenden Entwurf hervorgebrachte Werk in seiner Wirkung und zeichenhaften Deutbarkeit den Betrachter dazu an, nicht allein das Bild zu bedenken, sondern über das Bild hinaus auch sich selbst zu besinnen, was sein persönliches Wahrnehmen anbetrifft. Der Bildwissenschaftler Gottfried Boehm fasst es zusammen: das Bild als Kunstwerk ist „der in sich gefestigte Schauplatz eines entstehenden Sinnes“. Zwar kann ein Bild Sinn nicht stiften, ist aber durch den ihm innewohnenden Ent-Wurf in der Lage, einen in sich beruhigten Freiraum zu schaffen, worin sich Sinnhaftes ansiedeln kann, worin Sinn deutbar wird.

In seiner autonomen und abstrakten Präsenz erfährt der in dieser Weise vom Bild ausgehende Besinnungsimpuls noch eine Steigerung, wenn zum zeichenhaften Entwurf eine malerische Gestimmtheit hinzukommt, worin der Künstler seine eigene Stimmungslage so einbringt, dass sie durchgängig von der Textur bis ins Motiv, von der Stofflichkeit des Bildträgers bis in das im Bild Dargestellte den „gefestigten Schauplatz“, den das Bild bietet, bestimmt. Durch eine solch stringent gefasste Einheitlichkeit gerät die Bildbühne in eine merkwürdige Analogie zu jener imaginären Einheit von Ich und Welt, die der Künstler aus der oszillierenden Bewegtheit des Wahrnehmungsfeldes ins Innehalten bringt, ein Innehalten, das den Betrachter zugleich bewegt und das Bild damit zum „unbewegten Beweger“ macht.

Das entwerfende Innehalten wie auch die den Betrachter bewegende Gestimmtheit sind nun auch in den Bildwerken von Jan Dörre, Eric Keller und Matthias Ludwig wirksam. Jeder von den dreien hat sein eigenes Sujet und seinen eigenen Duktus. Dörre malt im Ton kreidefarbene gehaltenen Stillleben, Keller zeigt stark texturierte Architektur- und Landschaftsszenarien und Ludwig lässt farbsatte Figuren auf seiner Bildbühne auftreten. Dennoch haben ihre Tafelbilder etwas gemeinsam, weshalb es durchaus Sinn macht, sie in dieser Ausstellung zusammen zu präsentieren. So enthalten alle gezeigten Arbeiten einen unverkennbar elegischen Grundton mit einem offensichtlichen Verlassenheitssyndrom. Es steckt etwas von der Verlorenheit darin, die das Individuum empfindet gegenüber den ungebändigten Zivilisationskräften, die als

„Zuvielisation“, wie Mary Bauermeister sagen würde, erfahren werden. Dieser ausgelieferten Überforderung, diesem eindeutigen Bildbefund setzen die drei Künstler jedoch gleichzeitig einen bildimmanenten Kontrapunkt spannungsreich entgegen, der Mehrdeutigkeit signalisiert und dabei entgegen aller Verlorenheit auf ein Moment der existentiellen Selbstbehauptung des Menschlichen hindeutet.

So wirkt die relative Unaufgeräumtheit in Jan Dörres Dingwelten zunächst so, als hätte in ihnen ein plötzlicher Aufbruch, womöglich ein panisches Verlassen stattgefunden, was allerdings immer schon etwas zurückliegt, weshalb allerlei Getier und Vögel bereits die zurückgelassenen Utensilien erobern, dadurch aber die Szenen nicht wirklich beleben, sondern die Anmutung der Verlassenheit noch intensivieren. Gleichzeitig ist das Tempo passato in seiner unordentlichen Hinterlassenschaft sowohl malerisch als auch motivisch derart streng durchkomponiert, als wären den Bildern geradezu konstruktive Ordnungsstrukturen und vektorale Richtungsangaben hinterlegt, die mit der relativen Beliebigkeit der agglomerierten Dinge kontrastieren. Dadurch wird die ebenso vorder- wie hintergründige Vanitas-Verlassenheit in eine ironisch angehauchte, fast schon heiter gestimmte Gelassenheit überführt.

Bei Eric Keller schlägt auf den ersten Blick die Tristesse verlassener Baulichkeiten und horizontweiter Landschaften durch, die mitunter Eiseskälte ausstrahlt und sich auf die Personen, die sich darin aufhalten, zu übertragen scheint. Doch überzieht Keller die motivische Gefühlsschwere mit einer Luzidität, die in ihrer Überbelichtung den Eindruck von Leichtigkeit vermittelt und dadurch das belastende Gewicht des Motivs und der Szenerie ausgleicht.

Auch Matthias Ludwig zeigt seine zeichenhaft wirkenden Protagonisten zunächst seltsam verlassen in sich gekehrt, ja, isoliert. Gerade wenn sie in Gruppen auftreten, scheint sich dieser Zustand noch zu potenzieren. Bei dargestellten Aktivitäten der Personen, wirken diese dennoch teilnahmslos, unberührt, apathisch, fast autistisch, selbst wenn sie in engen Kontakt zueinander treten oder sich gar umarmen. Dieser äußersten Reduktion an Anteilnahme setzt Ludwig im Augenausdruck seiner Bildbürger nun aber eine dramatisch wirkende Beseeltheit entgegen, die nicht nur die am Bildgeschehen beteiligten Personen verlebendigt, sondern diese geradezu in einen Abgrund von Empathie blicken lässt.

Die Ambiguität, die Doppeldeutigkeit mit der alle drei Künstler auf die geschilderte Weise dem anfänglichen Eindruck des Betrachters entgegenwirken und dessen Wahrnehmung in einen ikonisch gegenteiligen Ausdruck lenken, verweist zurück auf das Spannungsverhältnis von Vor- und Rückwurf, wie es in der wechselseitigen, komplexen Wahrnehmungsschwingung zwischen Ich und Welt wirksam ist. Darüber hinaus induzieren sie beim Betrachter jenen ästhetischen Besinnungsimpuls, der ihn am Bildgeschehen partizipieren lässt, als wäre er selbst Teil des Bildes.

Darüber hinaus besitzen alle drei Künstler eine jeweils eigene Stilisierungsqualität, die auf den Betrachter derart Einfluss nimmt, dass die Bilder zu Vor-Bildern des Sehens im Betrachterauge werden können. Jan Dörre erreicht dies dadurch, dass er die Bildelemente an unsichtbaren Fäden so miteinander vernetzt, als seien sie Teile einer ornamentalen Gesamtstruktur. Bei Eric Keller liegt die Stilisierung im Atmosphärischen, bedingt durch die besondere Lichtsetzung im Kontrast zu den haptischen Oberflächen seiner Bilder. Matthias Ludwig stilisiert typisierend, indem er seine Figuren in eine bestimmte, immer wiederkehrende

Kleidung steckt, mit einer gemeinsamen Körpersprache versieht und damit zu einem eigenen „Völkchen“ macht.

Die Wirkung der Bilder in ihrer stringenten Stilisierung als Vor-Bilder für den Sehsinn können Sie, meine Damen und Herren, an sich selbst überprüfen. Bei längerer Betrachtung der Arbeiten übernehmen Sie wie selbstverständlich gewisse ikonographische Inhalte in das eigene Schauen, in ihren visuell vorstellenden Vorwurf Ihres persönlichen Schauens, so dass Sie, wenn Sie unmittelbar danach ihre eigene Wirklichkeit wieder wahrnehmen, plötzlich darin Elemente aus der Stimmungs- und Tonlage der vorher gesehenen Bilder entdecken. Sie stellen dann überrascht fest: Das sieht doch aus, wie in dem Bild von Jan Dörre oder Matthias Ludwig oder Eric Keller. Um einen solchen in Ihren eigenen Sehsinn überspringenden Effekt zu erleben, müssen Sie sich allerdings auf die Bilder einlassen, wovon ich Sie jetzt nicht länger abhalten will. Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.