

Lucas Gehrman

Wann ist ein Bild? Vorbemerkungen zur analytisch-synthetischen Praxis Joseph Marsteurers zur Erstellung einer neuen Ästhetischen Theorie

Im Winter 2004/05 lud mich Joseph Marsteurer in eine aufgelassene Mödlinger Kirche zur Besichtigung seiner neuesten Arbeit ein – ein über 14 Meter langes „Tafelbild“, das an ein parallel zu den polygonalen Stützen des Raumes stehendes Holzgerüst schräg angelehnt am Boden stand. Das Licht fiel durch die Fenster der Südwand des Gebäudes direkt auf das Bild – und durch dieses hindurch, wenn man es vom Mittelschiff der Halle aus in leicht gebückter Körperhaltung aus betrachtete bzw. abschrift. Von hier aus zeigte es sich nicht etwa spiegelverkehrt, sondern als eigenständiges und jedenfalls anderes Bild. Zwar schlugen einige breite Pinselstriche, schwarze Linien und textliche Bezeichnungen auf die „Rückseite“ durch, doch darunter/darüber lagen weitere Bildelemente, die von „vorne“ nur bei genauem Hinsehen zu erkennen waren. Im Kontext des mit verwitternder Seccomalerei ausgestatteten Gebäudes dachte ich zunächst an eine Referenz an Palimpseste, also jene einst kostbaren Bildträger aus Pergament, die von klösterlichen Werkstätten im Zuge des Wandels des „Zeitstils“ mittels Abschabens ihres jeweiligen Vorgänger-Bildes neu „illuminert“, also bemalt werden konnten und die wir heute technologisch weitgehend rekonstruieren können, da sie sich in die Tierhaut doch unwiederbringlich eingeschrieben haben<sup>1</sup> und somit Verwandtschaft aufweisen zum wächsernen „Wunderblock“, wie ihn Sigmund Freud als Metapher für das Gravieren von Erinnerung in das menschliche Gedächtnis (ins Unterbewusstsein) benutzt hat. Marsteurer hatte seine Leinwand allerdings weder abgeschabt noch überzeichnet, sondern er legte mehrere transluzide Bildträger (Baumwolle) übereinander, so dass im Licht von vorne primär die oberste Schicht, im Licht von hinten zugleich die anderen Schichten sichtbar wurden. So interessant ich diese Möglichkeit einer Behandlung der Frage nach der Speicherung von „Zeit“ bzw. „Zeichen“ auch empfand, so rätselhaft blieb mir zunächst das auf diese Schichten „Gezeichnete“: ein Mix aus gestisch-„virtuoser“ (mehrschichtiger) Malerei, rein geometrisch-konstruktivem „disegno“ und marginal vermerkten Daten zu Maßeinheiten und Farb-Mischungen. Das 14,5-Meter-Bild hatte für mich zwar zweifellos eine „Ästhetik“ sowohl der Oberfläche(n) als auch als Installation im Raum, doch zeigte sich diese Ästhetik äußerst widerborstig gegenüber gewohnten Sehweisen, die nach formalen oder inhaltlichen Bezügen, Kommunikationen oder Kontrapositionen der Bild-Zeichen suchen. Marsteurers Zeichen sind hier zwar neben- und übereinander vereint durch ihre Bildträger, zugleich aber, sich gleichsam selbst genügend, voneinander isoliert, weil sprachlich untereinander inkompatibel: die Geometrie zieht ihre Geraden mit linear-rationaler Bestimmtheit über die Fläche (ohne die Logik ihrer Funktion erkennen zu lassen), der Gestus brilliert mit farblich-sinnlichen Reizen

(ohne einen inhaltlichen oder „rein“-malerischen Zusammenhang preiszugeben) und die Statistik überzeugt durch akkurate farbliche und indexikalische Wert-Angaben (ohne näher mitzuteilen, worauf sie sich bezieht). Und in ebenso „selbstgefälliger“ Autonomie wie die Sprach-Zeichen sich auf der Bild-Tafel versammeln, steht diese in dem sie umgebenden Raum: in ihrer Mehrschichtigkeit berichtet sie wohl etwas über prozessuale, zeitliche Abläufe und über ihre Bedingtheit durch das Licht, den Raum und den Standort-/Sicht- und Blickwechsel ihrer Betrachter, macht sich aber in keiner Weise abhängig von ihrer spezifischen (in-situ-) Umgebung. Sie „funktioniert“ in einem White Cube mit Kunstlicht genauso wie in einem patinierten Gemäuer mit Tageslicht-Variationen.

„Funktioniert“ heißt: das Bild/die Installation erzählt uns zwar keine Geschichte(n), aber es „zählt“ uns anschaulich auf, welche Ingredienzien ein Bild enthält und wer oder was sich wie von außen beteiligt/kontextualisiert, um ein Bild als solches „sichtbar“, lesbar, interpretierbar, zum Kunstwerk erklärbar ... zu machen – kurzum: Joseph Marsteurer arrangiert auf einem Bildträger Ergebnisse einer umfassenden Analyse des Bildbegriffs, lässt also zum Bild werden, was im Bilde ist. Dieses „Arrangement“ ist seinerseits ein synthetisches Spiel, dessen Bestandteile einzeln, d.h. in bildanalytische Kategorien serienweise geordnet, vorliegen: *Pinselftriche*, *Farbflecken*, Linien ..., wiederum jeweils bezeichnet mit statistischen Angaben ihres Gehaltes (Gewicht und Name des verwendeten Farbmaterials, Länge und Datierung des Auftrags), versammeln sich, akkurat elektronisch inventarisiert, im *Archiv* des Künstlers. Als jeweils für sich existierende, aber noch nicht zum gestalteten Bild gewordene ästhetische Bausteine können sie dem Archiv entnommen, aufgerollt, entfaltet, kombiniert oder für verschiedene Funktionen (die Farbflecken z.B. als Kopftücher, Untersetzer oder Papierflugzeug-Faltmodelle) verwendet werden. Sie sind für sich je „eine Form von Rohstoff, aus dem etwas bereitet werden kann, das Potenzial in sich trägt, aber nicht darüber hinausgeht“, sagt Marsteurer. Damit schafft der Künstler nicht zuletzt eine bisher kaum so präzise artikulierte Differenzierung zwischen zwei Hauptkomponenten künstlerischer/poietischer Artikulation: dem freien, offenen, „zufälligen“/zugefallenem (also rational/bewusstseinshaft nicht gesteuerten) Duktus hie und der Kombinatorik, Anordnung, Kontextualisierung (einer jedenfalls bildsprachlich/bewusstseinshaft überprüfbareren „Logik der Gestaltung“) da. Das heißt, dass weder ein reiner Automatismus, also eine primär subjektivisch generierte Artikulation/Sensation, noch eine auf primär wissenschaftslogisch-rationalem Denken basierende Äußerung der Kategorie „Kunst“ Genüge leistet – wenn auch beide Pole sich einer „ästhetischen“ Formulierung bedienen mögen. „Ästhetik“, präzisiert Joseph Marsteurer, „ist der Schnittpunkt zwischen sinnlicher Wahrnehmung und analytischem Erfassen. Nicht in der sinnlichen Wahrnehmung liegt das ästhetische Moment, sondern in den Strukturen, die eine punktuelle Verknüpfung zwischen beiden Polen ermöglichen bzw. vereiteln.“ Zurück noch einmal zu den „Rohstoffen“: diese sind per se noch nicht das, was sie werden könnten, wenn sie Verbindungen eingehen. Im traditionellen Bild nehmen wir diese Rohstoffe als

solche auch kaum wahr, sie ordnen sich einer „höheren“ Bildordnung unter. Es gab (und gibt) in der Kunstgeschichte zumindest seit der frühen klassischen Moderne allerdings Tendenzen, einzelne Elemente des Bildgefüges isolatorisch zu behandeln, d.h. bestimmte „Rohstoffe“ herauszudestillieren und mit ihnen neue, bis dahin ungesehene Bilder zu schaffen. Eine Art Urknallfunktion für das Freimachen solcher Bild-Teile übte die Sprengung des mimetischen, durch die perspektivisch- (fotografische) Sicht auf die Dinge zusammengehaltenen Blicks aus, wie sie insbesondere im frühen Kubismus vollzogen wurde. Ganze Ismen basieren auf der formalen kubistischen Zerklüftungstechnik der „realen“ Erscheinung (Suprematismus, De Stijl, Orphismus, Kinetismus ...) oder nützten sie zur Optimierung ihrer Intentionen (Kubo-/Futurismus, Konstruktivismus ...). Farbe, Fläche, Linie, Transitorik, Licht, Klang etc. etc. konnten jetzt eigenständige Bild“themen“ sein, die nicht selten auch in anderen Medien (Skulptur, Objekt, Fotografie, Film, Architektur ...) weiterdekliniert wurden. Betrachtet man die Kunst des 20. Jahrhunderts allein unter dem Gesichtspunkt solcher Destillate, zeigt sich ein doch erstaunliches Spektrum an Ergebnissen einer großen „Bildanalyse“.<sup>2</sup> Diese „Analyse“ geschah allerdings ohne ein den daran beteiligten KünstlerInnen gemeinsam zugrundeliegendes Ziel oder eine gemeinsame Theorie und sie geschah vor allem auch primär mit den Mitteln der künstlerischen Sprache; sie lässt sich daher auch nur im Nachhinein als eine „Analyse“ beschreiben. Wenn Joseph Marsteurer hingegen mit wissenschaftlichen Methoden an der Freilegung und Archivierung bildnerischer „Rohstoffe“ arbeitet und dabei zugleich ästhetische Praxis betreibt, scheint er eine neuartige Methode zu entwickeln, dem „Phänomen Kunst“ näher zu kommen – eine Methode, die nicht allein sinnliches mit rationalem „Denken“ vereint, sondern auch Praxis mit Theorie. Peter Weibel hat in Reflexion auf die sich wandelnde künstlerische Praxis (vor allem im Zuge der Entwicklung neuer Medien) einmal auf die Unzulänglichkeit bestehender ästhetischer Theorien hingewiesen und folgenden Vorschlag gemacht: „Für mich waren nur bestimmte Teile der [künstlerischen] Praxis mit der [Kritischen] Theorie in Einklang zu bringen. Die andere Möglichkeit wäre, anstelle der historischen Theorie eine rein technische Beschreibung vorzunehmen, um den operativen Vorgang des Kunstwerks im technisch gesellschaftlichen Dispositiv ans Licht zu bringen.“<sup>3</sup> Auch darum nämlich dürfte es Joseph Marsteurer gehen: nicht „allein“ also um das Bild-Immanente, sondern vor allem um die Frage nach ästhetischer Wahrnehmung im Verhältnis zu der (sich wandelnden) Gesellschaft, denn: „ästhetische Normen einer Gesellschaft geben auch Aufschluss über deren Selbstverständnis als Gesellschaft.“ (J.M.). Mit Spannung ist zu erwarten, was Marsteurers künstlerische Forschungsarbeit noch an Erkenntnissen einbringen wird!

1 Schon früher assoziierte Vitus H. Weh Marsteurers mehrschichtige Arbeiten mit Palimpsesten, wie ich später las: Vitus H. Weh, *Joseph Marsteurer*, in: Kunstforum International Bd 149, Jan.-März 2000, S. 404

2 Ein vergleichbarer Versuch einer zur kunsthistorischen Praxis alternativen Darstellung gelang 1991 mit der Ausstellung *Bildlicht ...*, s. Kat.: Wolfgang Drechsler, Peter Weibel (Hg.), *Bildlicht: Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1991

3 Peter Mahr im Gespräch mit Peter Weibel, in: mahr's vierteljahrsschrift für ästhetik 4, Nr.2/September 2001, s.a.:  
<http://h2hobel.phl.univie.ac.at/mahr%27svierteljahrs/012f4-2.html>