

Baum, Himmel, Wasser

Die Demontage der Schöpfung oder Die Entle(h)erung der Welt

(Gedanken über die 'Stillsbilder' von Gudrun Barenbrock)

„Das Auge wird zu den Stätten seiner Betrügereien zurückkehren. Zu hundertjährigem Urlaub von daher, wo Tränen gefrieren“.

(Samuel Beckett, Werke V. Supplementband I. Prosa, Frankfurt/Main, 1976)

Von Fotini Ladaki

Einführung

Im Juni 2011 fertigte Gudrun Barenbrock eine bebilderte Erklärungsschau unter dem Namen „Wo die Bilder herkommen“ an.

„20 Juli 2004. Ein Teich im Kölner Stadtwald. Die umstehenden Bäume spiegeln sich. Es weht ein leichter Wind. Kleine Wellen halten das Bild in Bewegung. Auf dem Wasser schwimmen Laub und Zweige. Die Kamera fährt das Motiv ab. – Langsamer abgespielt sieht das Ganze so aus. – Jetzt liegt die Abspielgeschwindigkeit bei 20%. Details und Strukturen werden sichtbar, vielfältige Form- und Farbschlieren, wie ein abstraktes Bild in Bewegung. – Durch Kontraststeigerung in der Filmbearbeitung lässt sich dieser Eindruck noch verstärken: feine Farbabstufungen verschwinden, alle Bereiche oberhalb eines mittleren Grauwertes werden weiß, unterhalb davon schwarz. Eine holzschnittartige Struktur entsteht. – Die Kontraste im Film sind nun vollkommen hart gezogen: es gibt nur noch Hell- und Dunkelwerte und einige Farbartefakte. Wird die Sättigung weiter verringert, bleibt lediglich ein schwarzweißes Bild. – Standbilder aus auf diese Weise bearbeiteten Filmen sind Vorlagen für eine Serie von großformatigen Leinwandarbeiten: Stillsbilder“

Hier werden Digitalkamera und Computer als eigenständige Apparate eingesetzt. Sie übernehmen die Aufgabe, durch technische Verschachtelungen und einprogrammierte Leistungen die Entstehung des schöpferischen Prozesses zu gewährleisten. Geschwindigkeitsdrosselung, Bildarretierung, Überblendung, Kontraststeigerung bewirken eine „bricolage“ oder Bastellei, der die Aufgabe zukommt, Bilder zu erzeugen. In diesem Prozess werden Elemente mit differenzielltem Wirklichkeitsbezug aufgrund von technischen Manipulationen verfremdet. Das Ergebnis erhebt nicht den Anspruch, eine Geschichte als Ereignisfolge noch eine homogene, ikonographische Figur herauszustellen. Es scheint, als würde eine Art Gedächtnisprotokoll angestrebt, das keine kontemplative Transzendenz intendiert, sondern nur die Eigenwilligkeit einer prozessualen, maschinellen Aktivität darstellt. Dieser nahezu magische Aspekt der Beherrschung des bisher Nicht-Beherrschbaren macht eine neue Schicht des Wirklichen zugänglich. Werden hier Maschinen und Technik in eine privilegierte Position gebracht, um eine subjektlose Malerei zu propagieren? Wird damit der Tod des schöpferischen Subjekts angekündigt? Oder kommt der Idee der Maschinen und Apparate noch eine andere Bedeutung zu? Es gibt nicht umsonst die Denkapparate, den Gedächtnisapparat und sogar nach Freud auch den psychischen Apparat. Gilles Deleuze schuf in seiner Theorie die „Wunschmaschinen“. Unternimmt auch Gudrun Barenbrock den Versuch, ein Dispositiv herzustellen, indem sich künstlerische Leistungen, psychische Phänomene und maschinelle Prozesse nur voneinander her entziffern lassen?

Spiegelungen und Tautologien

Die vorhandenen Texte über das Werk der Künstlerin weisen eine Besonderheit auf, in der die Angaben der Künstlerin mit dem Text des Betrachters sich nicht nur flächendeckend erweisen, sondern sich wie zwei Spiegel verhalten, die direkt gegenüber stehen. „Ich folge der Künstlerin. Zuerst strich sie eine Lage Blau auf, danach mehrere Lagen Weiß, die das Blau fast (aber eben nur fast) verdeckten. Im nächsten Schritt deckte der Pinsel alle Partien, soweit sie später weiß erscheinen, mit Kautschuk ab. Danach erhielt die so präparierte Leinwand noch einmal eine blaue, dann die letzte, schwarze Schicht. Zum Schluss wurde die Abdeckung entfernt, so dass die weißen Partien (und damit das vollständige Motiv) wieder zum Vorschein kamen“ (M. Schneckenburger). Text und Aussage des Künstlers scheinen von einer imaginären Verschmelzung zu leben, als würden sie sich durch eine gegenseitige Projektion zu ergänzen suchen.

Solche Betrachtungen artikulieren ein Echo und einen Widerhall von Nachbildern. Die Interpretation kreist um die Machart, ohne diese in einen Diskurs einzubinden. Damit verdoppeln sich nur die Aussagen. Spricht der Text oder spricht der Pinsel selbst, ein Gerät und ein Gegenstand, der sich selbst dazu autorisiert hat, Mitteilungen über den schöpferischen Prozess und die Kunst zu machen? Diese Assoziation mit dem sprechenden Pinsel wie auch mit den kunstschaftenden Maschinen hat ihre Bedeutung innerhalb des Diskurses der Postmoderne über den angesagten Tod des Künstlers. Nach dem Tod Gottes und des Subjekt musste der Tod des Künstlers dazu kommen. Was geschieht aber, wenn Machart und Werk identisch erscheinen? Und was sagt es über die Kunst aus, wenn diese nicht weiter dialektisiert werden kann? Existiert dann das Werk nur als Projektion seiner eigenen Oberfläche? Transportieren solche Aussagen nur Tautologien und entle(h)erte Figuren?

Diese Art von Bildbetrachtung umkreist das Bild immer wieder entlang seiner eigenen technischen Angaben. Da sie stets auf der Ebene des Sichtbaren bleibt, geht die Dimension des Unsichtbaren und Unsäglichen abhanden. So bleibt das Kunstwerk immer auf der Seite des Dings, des Gutes und der Güter, die alle samt angefertigt werden, um eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Denn wenn die Kunst nur mit sich selbst und dem, was sie dem Auge anbietet, identisch ist, wird die Bedeutung des Blickes abgehängt. Auge und Blick sind aber im Allgemeinen und im Besonderen bei der Kunstbetrachtung keine identischen Größen. Was dem Auge dient, muss nicht auch den Blick befrieden.

Über das Auge und den Blick

Es lag immer in der Hand der Künstler, mit intelligenten Techniken und außergewöhnlichen Apparaten (in der Malerei und damit auf dem Feld des Sichtbaren) die Spaltung zwischen Auge und Blick einzuführen. Dabei stellt diese Spaltung kein willkürliches Exemplar eines leeren Experiments dar, sondern steht in seiner metonymischen Bedeutung für die Spaltung des Subjekts selbst auf dem Feld des Sehens. Das Bild Holbeins „*Die Gesandten*“ mag eins der bekanntesten Beispiele dieser Art zu sein. In diesem Bild situiert sich etwas, was dem Phänomen der Anamorphose entspringt. Es geht um jene auf dem Boden sich befindende schwebende Scheibe, die weiß und unbemalt erscheint. Erst von einer bestimmten Perspektive heraus erblickt man den Totenschädel. Er steht als konstruiertes Gegenbild gegen die Insignien der Vergänglichkeit. Der Meister Tod siegt über die Ornamente und die Symbole von Reichtum und Macht. Damit wird nach Lacan der Blick zum Objekt *klein a* und zum Objekt des skopischen Triebs „des Sehen und Gesehen-Werdens“. Lacan sieht hier eine antinomische Beziehung zwischen dem Blick und dem Auge. Das Objekt *klein a* bildet für Lacan das „Loch im Realen“, das die symbolisierende Kraft des beherrschenden Subjekts in Bewegung setzt.

„Weh dem, der Symbole sieht“ heißt es im Roman Becketts „Watt“.

„... es war wie ein Topf, es war beinahe ein Topf und es war dennoch kein Topf, von dem man hätte sagen können (Topf, Topf), um sich dann beruhigt zurückzulehnen“.

Also um Symbole geht es auch bei den Stillsbildern nicht, sondern um einen Benennungsakt, in dem die Wörter durch irreduziblen Formen ersetzt werden. Gudrun Barenbrock stilisiert keinen Totenschädel oder anders geartete Zeichen und Ornamente. Dennoch schreibt sie sich aber in einen Diskurs ein, dessen Selbstreferenz gehört werden sollte.

Wenn das „Ich ein Anderer ist“ (Rimbaud), das Subjekt nur ein Nomade, der von Platz zu Platz wechselt (Deleuze), die Person nur ein „Rendez-Vous von Personen“ (Nietzsche), die Wahrnehmung eine komplizierte Kollage, in der Spuren von Erinnerungen, Spiegelungen, Reflektionen und verknüpfende Assoziationen zusammen kommen und schlussendlich auch die Symptome des Menschen Gebilde, die einer komplexen Dialektik entspringen, wie kann dann ein Bild nur mit sich selbst identisch sein?

„In dieser Materie des Sichtbaren wird alles zur Falle und ist auf sonderbare Weise Flechtwerk. Das Bild ist eine Blickfalle. Das Bild ist in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau. Über das Auge triumphiert der Blick. Und sollte ich etwas sein in diesem Bild/Tableau, dann auch in der Form dieses Schirms, den ich eben ‚Fleck‘ nannte.“ (Lacan in „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“). Samuel Beckett hat diese Dimension vom Auge und Blick in seinem Stück „schlecht gesehen schlecht gesagt“ (mal vu mal dit) poetisiert.

„Wo die Bilder her kommen“

„Wo die Bilder herkommen“ soll Naivität vortäuschen. Es soll der Eindruck entstehen, es sei nur ein in die Mitte geworfener Würfel, eine lässige Geste. Es ist aber geradezu dieser Titel, der gewollt/ ungewollt eine unglaubliche Polyphonie erzeugt. Es ist ja kein Geheimnis, dass alles Wissen mit diesen W-Fragen anfängt. „Wies-loch“ nennt diese Anne Liese Stern. Damit sind die alten Kinderfragen des Warum, Wieso, Woher, Wo, Was, Wann und Wie gemeint. Der Mensch spricht und dabei kann er nicht anders, als von Löchern zu sprechen. Man stößt immer wieder auf diese Löcher im Wissen, wenn es darum geht, das Unbekannte zu erschließen. Blicke man nur im symbolisch–imaginären Feld, macht man das Wissen dingfest und stets abrufbar. „Wo die Bilder herkommen“ scheint in seiner vorgespielten Naivität Assoziationen hervorzurufen, die sich auf die Frage „Wo die Kinder herkommen“ beziehen könnten. Denn diese Frage konfrontiert uns, in ihrer fundamentalen Singularität, mit der eigentlichen Suche jedes denkenden Subjekts nach dem Ursprung des Wissens. Es geht nicht allein um Wissen, sondern um Wissenslust. Werden hier womöglich zwei elementare Phänomene wie Wissen und Schöpfen zusammengeknüpft? Wissen, Schöpfen und Kreationismus? Geht es auch um die Lust der Schöpfung und des Kreationismus?

„...denn der Mensch ist kreationistisch –, gegen den Schöpfer also, der ihn als so schwach und unzulänglich erschaffen hat.“ (Lacan: „Die Ethik der Psychoanalyse“)

Wird die bestehende Schöpfung durch exemplarisches Vorgehen von den Blicken des Betrachters Schritt für Schritt destruiert und dekonstruiert? Abbildung, Fragmentierung, Drosselung von Bewegung und Geschwindigkeit, Überblendung, Unschärfmachung, Stillhaltung, Kontrastierung, Filterung, Erkaltung, Übermalung. Digitalkamera und Computer haben den Platz der Götter und jener Wunschmaschinen von Deleuze übernommen. Sie wollen die Schöpfungsidee beleuchten, um hinter

ihr Geheimnis zu kommen. Die Genesis wird medial sichtbar gemacht. Im gleichen Augenblick wird diese dem Sehen wieder entzogen. Ist es genau das, was die „Stillsbilder“ intendieren? Soll die stoffliche Unterlage durch zunehmende Reduktion der Abstraktion überantwortet werden? Die Reste, die von den ursprünglichen Bildern verbleiben, erinnern so wenig an eine einst funktionierende und bewegende Welt, wie sie auch nicht mehr in der Lage sein werden, eine neue hervorzurufen. Es scheint als würde die Realität in ein unfassbares Reales fliehen. „*Willkommen in der Wüste des Realen*“ propagiert Zizek in seinem gleichnamigen Buch. Weil das Reale nach Lacan immer mit der Tyche zusammenhängt, kann man dann uneingeschränkt in diesen disparaten Zufallsgebilden allerlei Urformen imaginieren wie Amöben, Wucherungen, tanzende Parzen, fließende Reste, himmlische Pfützen, Tau und Regentropfen.

‚Stillsbilder‘ und ‚Wunschmaschinen‘

„*Stillsbilder*“ ist ein polyphones, schwangeres Wort, das mehrere homophone Optionen aufruft wie Stil, Styl, Stille, Stillleben, Stillen. *Stillsbilder* deuteten nicht nur auf innegehaltene Augen-Blicke der Stille, sondern rufen auch weitere Assoziationen hervor. Man denkt an das Genre der Malerei des Stilllebens. Stillleben impliziert als Kofferwort die Zusammenziehung der Wörter stilles Leben. Im französischen und im italienischen wird Stillleben mit *nature morte* oder *natura morte*, tote Natur oder totes Leben übersetzt. Spielt diese Übersetzung auch hier eine Rolle? Worauf weist dieses Wort der Stille hin? Weist es auf einen Zustand, der auftritt, wenn alle Differenzen, wie auch Schattierungen und Farbnuancen, aufgehoben sind? Wird hier die Stille (Schweigen, Tod) als das Unsagbare, das lichtlose Unsichtbare und damit Differenz-lose transportiert? Bringt der imaginäre, kreationistische Wahn die „Wunschmaschinen“ selbst ins Spiel? Wird hier eine Anarchie eingeführt, um den kreationistischen Wahn des Kulturbetriebs zu demaskieren? Geht es um eine produktive Sprengkraft anarchischer Wünsche? Soll sich die Materialität von signifikativen Festsetzungen befreien, um nicht totalisierbare Vielheiten freilegen zu können?

Der Wunsch oder das künstlerische Begehren als Produktion soll sich einer idealisierenden Konzeption entziehen. Der Begriff „Wunschmaschine“ von Deleuze und Guattari bezeichnet die Eigenschaft des Wunsches, gleichzeitig Instrument, Produzent und Resultat der Produktion zu sein. Dualismen werden überflutet, die binäre symbolische Ordnung in Frage gestellt, Repräsentanzen entmachtet, die Suprematie einer unären Ordnung gesprengt.

Digitalkamera und Computer bei Gudrun Barenbrock scheinen als Supplemente von ‚Wunschmaschinen‘ zu fungieren. Die Wunschmaschinen nach Deleuze sind nicht nur Produkte der Einbildung, sondern sind auch in den gesellschaftlichen wie auch in den technischen Maschinen verankert. Somit weisen die Produktionen von ‚Wunschmaschinen‘ auf einen mythischen Ort, dem aber dieses Mal jede despotiche Macht entzogen wird.

Auch Gudrun Barenbrock scheint sich mit Computer und Digitalkamera in dieser Topologie aufzuhalten. Sie lässt die Maschinen kreieren und dekonstruieren. Damit dekonstruiert sie auch den Mythos der künstlerischen Genialität in umgekehrter Form, als es Velasquez mit seinem Bild „*Las Meninas*“ visualisiert hat. Velasquez tauscht den despotischen Platz des Herrscherpaares mit dem Platz des Künstlers. Der Künstler ist der König und nicht die generierenden Insignien einer von Generation zu Generation vererbten Macht. Gudrun Barenbrock radikalisiert diese Geste, indem sie sich jedem personellen Künstler-Despotismus entzieht. Das verborgene und enigmatische Spiel der Kunst wird desakralisiert, das inkonsistente und pulverisierte Subjekt des Künstlers seiner imaginären Macht entzogen. Die ‚Wunschmaschinen‘ gelten als ausführende Installationen eines künstlerischen Begehrens, das sich des Zwangs der Genialität entledigt hat.

Literatur

Beckett S.: „Werke V. Supplementband I. Prosa, Frankfurt/Main, 1976

Deleuze G./ Guattari F.: „Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I“. Frankfurt/M. 1977

Lacan J.: Buch XI: „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“ (1963-1964) hrsg. V. Norbert Haas. Weinheim-Berlin 1978

Lacan J.: „Das Seminar Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse“, Quadriga, 1996

Schneckenburger M.: „Formstrukturen aus dem Chaos der Urbanität“ in „Run-Run“, Katalog für eine Einzelausstellung, Gudrun Barenbrock, Neues Kunstforum Köln, 2006

Stern A-L.: in: „Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?“

Zürich Berlin: Diaphanes 2009