

## Abschlusspräsentation 2015

Corry Siw Mirski

Liebe Freunde, liebe Gäste,

ich freue mich sehr, dass ihr alle gekommen seid.

...

Das Ende des Studiums bedeutet für mich nicht, fertig zu sein. Es gibt in der Entwicklung nie Stillstand, sondern meine Arbeit bleibt lebendig und verändert sich kontinuierlich. Jedes Werk ist in gewisser Weise ein neuer Anfang. Das heißt, jeder Zeit bereit zu sein, beinahe alles anders zu machen und auf riskante Weise verrücktes auszuprobieren, weil man keine vorgezeichneten Bahnen nachläuft und sich nicht an der Vergangenheit festklammert. Kant sprach von „systematischer Verrücktheit“ oder „positiver Unvernunft“ im Zusammenhang mit Kreativität. (FAZ 12. Mai 2014) Zum Beispiel, riskiere ich häufiger, Arbeiten, die im Prozess sind und in einer Sackgasse stecken oder zu harmonisch werden, zu beschädigen, ohne die Sicherheit, sie mit einem Plus in der Aussage retten zu können. Meine Arbeit ähnelt einem Tasten im Nebel und wenn sich doch zu viel Sicherheit entwickelt und man glaubt den Weg zu kennen, ist es manchmal hilfreich, sich selbst in die Quere zu kommen.

Manchmal geht das Sträuben gegen vorgefertigte Bahnen so weit, dass man lieber gar nichts macht. Im Band 232 des Kunstforums gibt es dazu passend einen Text über „Kunstverweigerungskunst“: Kunstverweigerungskunst ist ein Paradox, es ist Kunst, die sich zugleich der Kunst verweigert. Es passt zu einer Art Trotzhaltung, in die ich mich immer wieder gerne versetze und bei der ich mir dann sage, nein, ich will nicht, ich mach das nicht so, ich mach das irgendwie, ist mir egal, wenn es nicht gut wird und ich mach was ich will. Ich bin auch der Auffassung, dass man mit nichts-tun die Kreativität stark erhöhen kann. Mag sein, dass das nur eine Ausrede ist. Aber manchmal muss man vielleicht einfach so weit gehen, dass einem die Passivität und der Unwillen am Ende selber einfach nur noch zum Hals raus hängen. Dann kommt möglicher Weise das Beste. Oder es sind die kleinen, nebenher gemachten Arbeiten, die nicht viel Aufmerksamkeit hatten. Diese Arbeiten sind entweder aus einem Überdruß oder aus Langweile oder sogar geringem Interesse gemacht. Dadurch entsteht eine Ungewolltheit und Leichtigkeit, die sich mit Plänen nie erreichen lässt und die ganz nebenbei alle Eitelkeit des Künstleregos übergeht. Geplante Arbeiten, die sich am Ende natürlich besser in den Kunstmarkt integrieren ließen, sind dagegen, beinahe tot. Im Kunstforum (Bd. 232) steht dazu mit einem Hauch von Ironie: „Faulsein meint (...) die Abwesenheit von Mobilität und strategischem Denken, bedeutet sinnlos vergeudete Zeit, totale Amnesie. Es meint auch eine gewissen Gleichgültigkeit, ein interesseloses Starren in die Leere. Diese Form des Faulseins ist anstrengend, manchmal sogar schmerzhaft, kurz: eine Virtuosität.“ (S. 55) Es ist das Gegenstück zur Selbstoptimierung und Vermarktung (S. 57). Weiter kann man lesen: „Der Kampf um die Form ist das Gegenteil von Karrieredenken und taktischem Spielen. (...) Kunst ist – gerade weil sie Kunst ist – Widerstand im eigentlichen Sinne. Widerstand gegen ästhetische, kulturelle, politische Gewohnheiten. (...) Andere Begriffe für Widerstand sind Glaube, Schöpfung, Risiko, Dynamik, Positivität“ (S. 140).

Im Kunstforum Band 226 wird der Begriff des Dilettantismus auf ähnliche Weise beleuchtet: In einer „bürgerlichen“ und „leistungsorientierten“ Selbstdisziplinierung im Sinne von Goethe und Schiller, wird dem Dilettanten vorgeworfen, dass er nicht den nötigen Ernst für die Sache an den Tag legt. Gerade dieser Unernst kann aber befreiend sein. Den Dilettantismus anzuklagen, kann auf den Erhalt einer Machtposition im Sinne von Foucault aus sein, der von einer „Ökonomie der Diskurse der Wahrheit“ (S. 82) spricht. Heute ist man ein moderner Künstler, wenn man jeglichen Kunstbegriff in Frage stellt. Der Dilettant erreicht in diesem Sinne ein „provokantes Unterbieten

aller akzeptierten Standards“ (S. 84).

Ich möchte nun mein Kunstverständnis ein wenig mit der Philosophie von Theodor W. **Adorno** erläutern.

Adorno schreibt: „Kunstwerke sind Nachbilder des empirisch Lebendigen, soweit sie diesem zukommen lassen, was ihnen draußen verweigert wird, und dadurch von dem befreien, wozu ihre dinghaft-auswendige Erfahrung sie zurechtet.“ (S.14) Das soll bedeuten: Kunstwerke bilden die Welt in der wir leben nach, allerdings auf eine Weise, dass das, was im weltlichen, unreflektierten Umgang mit den Dingen verloren geht, zum Vorschein gebracht wird. Instinktiv holt somit der Künstler das Unbewusste oder Verdrängte der Gesellschaft und/oder der eigenen Persönlichkeit hervor. Dies führt beim Betrachter zu Irritationen und Störungen, die ihm aber schlussendlich eine neue Sicht auf sich selbst und/oder die Welt möglich macht. Auf meine Arbeiten bezogen kann das heißen, dass wenn sie nett werden oder Gewöhnung einsetzt und sie nicht mehr als unangenehm erfahren werden, ihre künstlerische Wirkungskraft nachlässt. Dazu schreibt Adorno weiter: „Was die Feinde der neuen Kunst, mit besserem Instinkt als ihre ängstlichen Apologeten, deren Negativität nennen, ist der Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten. Dorthin lockt es. In der Lust am Verdrängten rezipiert Kunst zugleich das Unheil, das verdrängende Prinzip, anstatt bloß vergeblich dagegen zu protestieren. Dass sie das Unheil durch Identifikation ausspricht, antezipiert seine Entmündigung;“ (S. 35) Das heißt, der Künstler gibt zu verstehen: 'Ich zeige euch wie und wovor ihr Angst habt.' Die Kunst gleicht sich gesellschaftlich-kulturellen Negativbildern an, macht sie dadurch sichtbar und wird zunächst abgelehnt. Adorno: „Der Wahrheitsgehalt der Kunst ist fusioniert mit ihrem kritischen.“ (S. 59) Wahr ist die Kunst da, wo sie den wunden Punkt der Gesellschaft spiegelt. Sobald jedoch das Unbehagen gegenüber dem Kunstwerk überwunden ist, kann es zu einer Dialektik kommen, in der das Kunstwerk vom Negativbild zum Positivbild, zum Schönen wird (man denke an all die Künstler, die zu Lebzeiten vor allem Unverständnis erfuhren). Wieder Adorno: Das Schöne ist die „Absage an das Gefürchtete“ (S. 77). Und: „Wenn überhaupt ist das Schöne eher im Hässlichen entsprungen als umgekehrt.“ (S. 81) Das Schöne braucht zunächst immer die Dissonanz, das Beängstigende oder zumindest völlig Unpassende um ergreifend zu wirken.

Wie macht der Künstler das? Ein weiteres Zitat von Adorno: „Das führt auf eine subjektive Paradoxie von Kunst: Blindes – den Ausdruck – aus Reflexion – durch Form - zu produzieren; ... 'Dinge machen von denen wir nicht wissen, was sie sind'. ...“. Dies ist der „Bodensatz des Absurden, dem Inkommensurablen in jeder künstlerischen Produktion. ... Was den Theoretikern nichts ist als ein logischer Widerspruch, ist den Künstlern vertraut und entfaltet sich in ihrer Arbeit. ... Willkür im Unwillkürlichen ist das Lebenselement der Kunst“ (S. 174) Das heißt, die subjektive Paradoxie in der Kunst entspricht dem Moment, in dem der Künstler bewusstlos Bewusstloses in Form bringt. Der Ausdruck ist zunächst blind (wie im Nebel) und wird im Akt der Formgebung reflektiert und damit zur künstlerischen Sprache gebracht. Auf diese Weise werden Dinge gemacht „von denen wir nicht wissen, was sie sind“. In der Entstehung ist Kunst deshalb absurd.

An anderer Stelle schreibt Adorno: „An der Irrationalität des Ausdrucksmomentes hat Kunst den Zweck jeglicher ästhetischer Rationalität.“ (S. 175) Dies bedeutet: Die Rationalität der Kunst ist ihre Irrationalität. Wir können also mit der Kunst gegen die etablierte Rationalität argumentieren. Meiner Meinung nach ist das der große Trumpf der Kunst, denn wir tun zwar immer gerne so, als würde in der Welt alles mit rechten Dingen zugehen, aber wenn wir uns das Leben in seiner Lebendigkeit ansehen, bleibt es am Ende, auch wenn wir noch so viel erklären können, doch unvorhersehbar und eigentlich völlig verrückt.

Der Künstler hat allerdings unter anderem durch diese andere Einstellung zur Rationalität einen schwierigen Stand am Rande der Gesellschaft. Adorno schreibt: „Verzerrt ist die imago des Künstlers als des tolerierten: in die arbeitsteilige Gesellschaft eingegliederten Neurotiker.“ (S.21) Das heißt, sobald dem Künstler ein gewisser Platz in der Gesellschaft zugewiesen ist, mag dieser auch als krankhaft, d.h. neurotisch gelten, er wird dann toleriert, eingegliedert und konsumierbar. Wenn ein Künstler jedoch wirklich an der Grenze des tolerierbaren ist (und z.B. wie Jonathan

Messe, Sarah Lucas oder Ai Weiwei und einige anderen, Tabubruch begeht), ist er eigentlich auf dem Gipfel dessen, was er für die Gesellschaft leistet und mit jedem Näherrücken an gesellschaftlich Konformes, entfernt er sich von der Spitze dessen, was Gegenwartskunst ist. Hier also noch ein Lob des Radikalismus.

Dagegen ist Kunst, die sich den gesellschaftlichen Bedürfnissen angepasst hat, tot. Zitat: „Soweit Kunst dem sozial vorhandenen Bedürfnis entspricht, ist sie in weitestem Maß ein vom Profit gesteuerter Betrieb geworden, der weiterläuft, solange er rentiert und durch Perfektion darüber hinweghilft, dass er schon tot ist.“ (S. 34) Bei Kitsch und die Kulturindustrie fehlt das, was Adorno den Rätselcharakter der Kunst nennt. (S. 185).

Dies zu Adorno.

Nun möchte ich (wir sind bei Punkt 4) noch auf einen anderen Philosophen zu sprechen kommen, der besonders für meine Arbeiten wichtig ist. Sein Name ist Emmanuel **Levinas** (1906 – 1995). Er beschäftigt sich insbesondere mit dem Gesicht (oder Antlitz), mit der Leiblichkeit und mit dem Tod.

Für Levinas ist die Übernahme und Annahme des eigenen Schicksals, die größte Freiheit die man haben kann. Er schreibt: „Nicht, dass die Freiheit ein Ziel an sich ist. Aber sie bleibt das Wertvollste, was der Mensch erreichen kann. Das Heilige, das mich einhüllt und entrückt“. (Zitiert nach AG Levinas S. 21) Diese Freiheit, das Leben so zu nehmen und zu bejahen, wie es ist, hat bei Levinas religiöse Anklänge, die man an seinem Judentum festmachen könnte. Ich empfinde diesen Freiheitsgedanken allerdings als einen sehr persönlichen Ansatz, der *über* jeder Religion steht und in seiner Privatheit gleichzeitig universell ist. Die Erfahrung, dieser Freiheit, haben andere Denker vor Levinas, ähnlich beschrieben. Bei Nietzsche etwa findet sich der Gedanken abgelöst oder sogar in Abwendung von jeglicher etablierten Religion in seiner absoluten Bejahung des Gegebenen. Levinas meint weiter, dass der Mensch das Sein und die Freiheit nur in dem absoluten Augenblick seiner eigenen Setzung erfährt, d.h. richtig *da*, sind wir nur in der absoluten Gegenwart. Diese absolute Gegenwart erscheint insbesondere als Epiphanie im Augenblick des Anblicks des anderen Gesichts. Das *entscheidenste* Argument seines gesamten Denkens beruft sich auf diesen Blick in das Gesicht des anderen Gegenüber. Es steht für die Beziehung zum Andern als einer Beziehung zu etwas göttlichem. Levinas erkennt im Blick in das Antlitz den Ursprung von allem und jedem und es ist wohl nicht zufällig auch das, was jeder Mensch, d.h. jedes Baby als erstes erkennt. Diese erste Bedeutung vollzieht sich im ganzen Leben immer wieder, sobald wir den Andern wirklich sehen. „Das Gesicht des Anderen, so Levinas, ist die 'erste Bedeutung', die mir im anonymen und chaotischen 'es gibt' wie eine 'Epiphanie' aufgeht, wie eine Offenbarung, für die es keine Gründe mehr gibt, die mir 'etwas sagt', ohne dass und bevor ich Worte und Begriffe dafür habe.“ (EL S. 120) Der Blick in ein Gesicht als Sujet beim Zeichnen hat mich schon als Jugendliche fasziniert. Möglicher Weise kann das Zeichnen oder Malen eines Gesichts, das mich selbst anblickt, eine Bedeutung haben, die tiefer in der menschlichen Natur liegt. (Man denke z.B. auch an das vielleicht berühmteste Gemälde der Welt, die Mona Lisa, die beinahe frontal und sehr deutlich den Betrachter aus dem Bild heraus anblickt). Die Gesichter, mit denen ich mich beschäftige, sollen nie jemanden Bestimmtes repräsentieren. Auch wenn es Anlehnungen an reale Personen gibt, fühle ich mich immer wieder an Levinas erinnert, der etwas überpersönliches im Blick des Andern erkennt. (Dazu heißt es zu Levinas:) „... das Gesicht ist so unauflöslich mit der Vorstellung bestimmter Gesichtszüge verbunden, dass es als Gewaltakt erscheinen muss, es von dieser Vorstellung zu lösen. Eben das verlangt aber Levinas. Das Gesicht in dem von ihm eingeführten emphatischen Sinne 'durchstößt die Form, von der es gleichwohl eingegrenzt wird'; es öffnet 'in der sinnlichen Erscheinung' eine 'neue Dimension'.“ (AG, Levinas, S. 52f) Dies ist die „wesentliche Zweideutigkeit des Gesichts, das in der Welt begegnet, ohne je in ihr aufzugehen“. (AG, Levinas S. 53) Mit dieser Zweideutigkeit erscheint das, was über unsere materielle Blickweise hinaus, erfahren werden kann. Levinas schreibt: „Blicke ich in das Gesicht des anderen, wird mein theoretischer Zugriff auf ihn irritiert, gestört“. (EL S. 15) Das alltägliche, logische oder kalkulierende Denken wird gestört und das Sein, was uns durch jedes Gesicht hindurch erscheinen kann, ist über jeden

Erklärungsversuch erhaben. Levinas schreibt: „Im Gesicht bricht die irreduzible Differenz des Jenseits heraus zwischen dem mir Gegebenen, Verständlichen und zu meiner Welt Gehörigen und dem, was unter der so konstituierten Ordnung sich entzieht, beunruhigt und wach macht.“ (Zitiert nach EL. S. 92) Durch die Erfahrung des Anderen, lässt Levinas das Ethische vor jeden theoretischen Zugang treten. „Heiligkeit' ist sein Begriff für die Unberührbarkeit des Ethischen durch das Theoretische“. (EL S.156) Dabei wird jeder logische Erklärungsversuch sekundär und banal. Ich empfinde allerdings den Begriff der Heiligkeit als einen *heiklen* Begriff, da er mir in religiösen Zusammenhängen abgenutzt vorkommt. Levinas schafft es jedoch den leichten Widerwillen den ich gegen diesen Begriff spüre aufzuweichen. In diesem Zusammenhang lassen sich auch die Titel meiner beiden größeren Arbeiten - Heilige Tochter Meine I und II – verstehen. Wenn ich auch nicht ganz ohne eine Prise Ironie dabei auskomme.

Anders als bei der fundamentalen Erfahrung beim Blick in das Gesicht des Anderen wäre ein theoretischer oder sogar wissenschaftlicher Ansatz auf Objektivität gerichtet: Levinas schreibt: „Wenn Sie eine Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem Anderen wie einem Objekt zu. ... Die Beziehung zum Gesicht kann gewiss durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das Spezifische des Gesichts ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren lässt.“ (AG Levinas, S. 56) So denke ich, geht es Künstlern auch beim Malen oder Zeichnen eines Gesichts: Die in der Zeichnung oder Malerei objektiv perfekt wiedergegebene Oberfläche der Gesichtszüge hat beinahe nichts mit dem Inhalt dahinter zu tun. Der Künstler hat eigentlich die Pflicht viel mehr als die Oberfläche, oder besser: etwas ganz anderes daraus zu holen. Ich wünsche mir, dass zumindest eine Spur von diesem Unaussprechlichen auch in meinen Bilder wieder gespiegelt wird.

Zum Thema des Körpers bei Levinas: Im Ausdruck des Gesichts ist die Ausgesetztheit und Verletzlichkeit des Körpers potenziert. „Levinas negiert eine Reihe von Vorstellungen, die wir gemeinhin mit dem Begriff des Gesichts verbinden, er betont aber zugleich dessen spezifische Leiblichkeit.“ (Ebenda AG Levinas, S. 56). Der Körper und dessen Sinnlichkeit ist für Levinas unüberbrückbar, um überhaupt in eine Beziehung zum Andern kommen zu können. Zunächst ist es notwendig den eigenen Körper positiv zu spüren, denn wir sind nicht zuerst „Vernunftwesen“, sondern Menschen, die den Genuss des Körpers erleben. Levinas wertet den Genuss im Verhältnis zu Verstand und Vernunft auf - im Gegensatz zu vielen anderen Denkern. Levinas schreibt: „Leben heißt, das Leben genießen.“ (EL S. 115) Die Sinnlichkeit ist nicht (wie z.B. bei Kant) allein zur verstandesmäßigen Objektivierung des Erfahrenen da, sie erhält den Verstand und nicht umgekehrt. Das Selbst ist vor allem Genuss: „Als Genuss aber ist das Selbst nichts Festes und Bleibendes und braucht es auch nicht zu sein.“ (EL S.115 f.) „Der Leib (...) 'ist die Setzung' selbst als ein gelebtes 'Hier'“. (Levinas S.23) Unser Körper hält uns im Hier und Jetzt, d.h. der Gegenwart einer Zeitlichkeit, die ohne unseren Körper nicht existiert. Wobei beim Genuss nicht mal die Vorstellung des Ichs nötig ist, sondern allein der Leib. Der Genuss ist also wie ein nacktes Begehren, das durch den Körper gestillt wird und das vor jeder Reflexion da ist.

Meine Arbeiten sind vielfach Symbol von dieser Leiblichkeit. Mich interessiert dabei zunächst allerdings vor allem die Leiblichkeit als das Bedrohte oder Bedrohende. Das Material in dem wir uns befinden ist fragil. Deswegen sind wir immer (mit Heidegger gesprochen) „*in Sorge um unser Dasein*“. Die Sinnlichkeit ist für mich eine Herausforderung. Der Genuss erscheint bei mir erst, wenn man die Angst, die Sorge, den Schreck oder Widerwillen gegenüber dem Leib und parallel dazu, meinen Arbeiten, ganz überwunden hat. Das Beunruhigende ist für mich dazu da, darüber, bzw. über sich selbst hinaus zu wachsen. Ich glaube, erst wenn einem die Körperlichkeit keine Angst mehr macht, ist man ganz dazu in der Lage, sie zu genießen. Es ist wie ein befreiendes Lachen über den eigenen Zustand, bzw. die potenziell makaberen Objekte aus Fleisch und Blut, die wir sind, den ich beim arbeiten an meinen Objekten manchmal verspüre.

Die oft wirklich qualvollen und – wie ich denke - oft verdrängten Ängste, die viele Menschen vor der Verletzlichkeit unserer Körper haben, sind bei Levinas auch Thema: In seinem Buch „*Jenseits des Seins*“ versteht „er das Für-den-ander-Sein des Menschen ganz von seiner lebendigen Leiblichkeit her“, nämlich „als sich darbietende Haut oder 'Verwundbarkeit'“. (AG Levinas, S.66,

(56) Meine Arbeiten zeigen diese Brüchigkeit und Verletzlichkeit des Körpers insbesondere auch der Haut, die uns abgrenzt, schützt, aber durch den Tastsinn zugleich mit unserer Umwelt verbindet. Die Verletzlichkeit erinnert uns an die Endlichkeit oder Vergänglichkeit der Materie und jedes *einzelnen* Menschen. Die Ängste vor Schmerzen, Verletzlichkeit und Krankheit haben aber wenig Nutzen für die Beherrschung der eigenen Probleme. Sie können sich zu Albträumen entwickeln aber wir können unsere Haut nicht mal vor einem endgültigen Ende retten und ich glaube sogar, diese Ängste sind oft bedeutungslos und verstopfen nur unsere Gedankenkanäle und geben uns keinen Frieden. Wenn man diese Verletzlichkeit, die sich auch in meinen Arbeiten widerspiegelt, mit zusammengekniffenen Augen ansieht, ist man zunächst möglicher Weise ziemlich schockiert, bei genauerer Betrachtung allerdings, lässt sich die Angst bändigen. Dies ist zumindest mein Ansatz. Ich betreibe ein kleines Spiel mit der Angst, aber eigentlich möchte ich der Angst für mich und für andere den Stachel ziehen, um mich und die Betrachter schlussendlich zu beruhigen. Schauen wir uns unsere Ängste genau an und sie verlieren ihre Schauer. Ehrlich gesagt, ich glaube, dass funktioniert sogar bei der Angst vor dem Tod.

Levinas Lösung für diese weltlichen Ängste ist das absolut Andere des Körpers. Es gibt, nach Levinas, ein Begehren im Menschen, welches über unser täglich erfahrenes „in der Welt“ sein hinaus geht, was aber nie wirklich in ein passendes Wort gekleidet werden kann. Hier sind alle körperlichen Schwächen und auch der Genuss belanglos. Levinas schreibt: „Über den Hunger hinaus, den man sättigt, den Durst, den man löscht, die Sinne, die man befriedigt, existiert das absolut andere, das man jenseits dieser Befriedigung begehrt, ohne dass der Leib irgendeine Geste kennt, das Begehren zu stillen, ohne dass neue Liebkosungen erfunden werden könnten.“, (AG Levinas, S.50) Vielleicht kann die Kunst Hinweise bieten für eine Erfahrung dessen, was jenseits körperlicher Befriedigung ist.

Das letzte Thema, das ich mit Hilfe von Levinas beschreiben möchte und das sich in meinen Arbeiten findet, ist die Nicht-Erfahrung des Todes. Ich sage Nicht-Erfahrung, weil wir genaugenommen tot sein müssten, wenn wir tot sind und ihn damit zumindest nicht auf eine weltliche-sinnliche Art erfahren können, allerhöchstens den Übergang. Ich bin mir nicht mal sicher, ob es den Tod wirklich gibt – das mag sich naiv anhören, vor allem für Menschen, die den Tod bei nahestehenden Personen erlebt haben. Es ist dann vielleicht vermessen von mir zu glauben, ich könnte diesen Schmerz und diese Angst lindern. Es geht mir aber um die Überwindung eines Todestrauma, das uns gefangen nehmen kann, um eine Überwindung der erlernten Gedankenabgründe, die sich um das Thema Tod bilden. Am Rande sei bemerkt, dass wir über die Geburt (übrigens auch ein spannendes Thema!) ähnliches sagen können, denn wir erinnern unsere eigene Geburt nicht selber, sondern ordnen sie erst nachträglich in den Verlauf unseres Zeitverständnisses und mit Hilfe von Erzählungen ein.

Bei Levinas ist das Verhältnis zum eigenen Tod entscheidend für die Offenheit der existenziellen Erfahrung, die wir gegenüber einem Antlitz haben können. Für ihn geht der Gedanke des Todes über die Gedanken über einen bestimmten Zeitpunkt im Leben, weit hinaus: Die Verbindung des Antlitz mit dem, was Tod genannt wird, hat mich bei meiner Arbeit in diesem Sinne sehr beschäftigt. Levinas schreibt: „Dieses Nahen des Todes zeigt an, dass wir in Beziehung sind mit etwas absolut anderem. Mit etwas, das die Anderheit nicht wie eine vorläufige Bestimmung trägt“. (Zitiert nach AG S. 30) Für Levinas ist der Tod so etwas wie eine Brücke zu etwas, was unendlich, ursächlich, nicht wandelbar und nicht denkbar oder erklärbar möglicher Weise aber erfahrbar ist. Ob eine Erfahrung des Todes im Sinne von Levinas wirklich negativ ist, darf dabei stark bezweifelt werden, schon alleine deshalb, weil die negative Beurteilung ganz aus dieser Welt kommt, die Jenseits sicherlich keine Bedeutung hat.

Um die Beschäftigung mit Levinas jetzt abzurunden und damit die Philosophiererei zu beenden, will ich noch kurz Levinas Ansatzpunkte zum Verständnis von Kunst aufgreifen: Im Hinblick auf Authentizität meint er, dass sie nicht geplant oder ergriffen werden kann, sondern sich wie ein Überfall ereignet. Als Künstler muss man sich seiner Authentizität ausliefern. Für die künstlerische Praxis bedeutet das, dass es zwischen dem Künstler und dem Werk nicht den Abstand gibt, den man annimmt. Es lässt sich nicht zwischen dem Künstlersubjekt und Werkobjekt trennen. Levinas meint,

dass „die Beziehung zum Objekt das Bewusstsein selbst ist. Das ursprüngliche Phänomen ist die Beziehung und nicht ein Subjekt und ein Objekt, die erst in Beziehung treten müssen.“ (AG Levinas, S. 41) Das heißt, es gibt im künstlerischen Schaffensprozess etwas *vor* dem polaren Subjekt-Objekt-Denken. Die Arbeiten sind Teil von mir und Teil vom Betrachter. In diesem Sinne, gibt es das Werk an sich gar nicht und wir verschmelzen beim Anblick des Kunstwerks ein wenig mit dem Kunstwerk.

Genug Philosophie. Nun komme ich zum letzten Punkt meines Vortrags, der Erläuterung von ein paar exemplarischen Arbeiten.

### Zum Objekt „**Underdog**“:

Der Titel Underdog orientiert sich an der soziologischen Begriffsdeutung, der eine „am unteren Rand der Gesellschaft stehende Person“ meint. Der Underdog ist der Unterlegene in unserer Gesellschaft, in der das kalkulierende Denken besonders wichtig und gefragt ist. Beinahe ein Hund ist, wer kopflos, also ohne Hirn und Verstand erscheint (mein Autokennzeichen ist OHV), denn wir stellen uns vor, dass das Denken zu den allerwichtigsten Privilegien des Menschseins gehört. Allerdings kann man ohne Kopf nicht Kopf-*lastig* sein, man hebt leichter ab, man ist ohne Ich und erst recht ohne Ego. Figuren haben bei mir häufiger keinen Kopf. Ein Kopf würde sich gegen einen gewissen Schwebezustand vieler meiner Arbeiten richten. Der Unterlegene, „Underdog“, hat auch keine Füße, die für einen guten Stand nötig sind. Da der Bodenkontakt mit schlechten Stelzen und ohne Füße minimal ist, ist dieser Körper beinahe dafür gemacht abzuheben. Man täusche sich also nicht, was dieses Unterlegen-Sein für Vorteile haben kann. Möglicher Weise sind die scheinbar Unterlegenen am Ende die, die besonders gut abheben und die, die am Ende möglicher Weise sogar fliegen können. Zumindest in meiner Betrachtungsweise, ist das Glück nicht ganz so eindeutig in einem bestimmten Gesellschaftsbereich zu finden, wie für die, die vorgeben genau zu wissen, was *zählt* beim Mensch-Sein.

Die knochenartigen Stock-Beine verkörpern als Naturfundstücke auch etwas, was uns an die Erde also an den Boden bindet, aber auf der anderen Seite haben diese hier keine Wurzeln mehr und haben die Natur auf blutigen Abstand gebracht. Unsere Natur, ist eng verbunden mit der Natur, die wir mit dem Da-Draussen assoziieren. Die Wurzeln unseres Körpers, die in der Natur liegen, sind ein wenig abgerissen. Vielleicht hilft es da doch auch ab und zu kopflos zu sein um dem Tier in uns, das so einen schlechten Ruf hat, ein bisschen näher zu kommen. Natürlich will ich nicht falsch verstanden werden, ich will z.B. nicht für kopflose Autofahren oder ähnliches plädieren, aber es gibt durchaus Bereiche im Leben wo das vernünftig argumentierende Denken sehr überhand nimmt. Das Zusammenleben von Menschen braucht mehr als Berechnung. Es braucht ein Urvertrauen, dass wir im Grunde gutes für einander wünschen und das ist, meiner Meinung nach, in seiner Essenz nicht argumentierbar und basiert nicht auf unserem kalkulierendem Denken und vielleicht widerspricht es dem sogar.

Ein weiteres Merkmal dieser Arbeit ist das Zusammengeschnürtsein, dass mir bei dieser Figur nicht zum ersten Mal passiert. Es betont zum einen die Fragilität und den sehr provisorischen Halt. Man ist sich nicht sicher, ob das Objekt aus der Form geraten oder ganz unangenehm oder peinlich, auseinander fallen würde, sollte die rote Schnur (im Leben wäre es vielleicht der rote Faden) sich lösen. Es könnte sein, dass die Figur monströse Züge entwickeln würde, sollte man sie aufschnüren. Vielleicht würde sie „aus allen Nähten platzen“, ohne die schmerzhaft und gleichzeitig scheinbar Halt bietende Einschnürung. Man kann diese Schnur als eine blutige Angst-Schnur betrachten, die alles zusammen hält. Vielleicht ist die Schnur eine Einschränkung und Einengung, die den Körper kaum atmen lässt, ähnlich wie ein Korsett? Im übertragenen Sinne könnte man dann weiter überlegen, ob wir Einschränkungen, mit denen wir uns selber einschnüren, oder der Roten Faden, dem wir unermüdlich folgen, auch wenn er uns nirgendwo hin führt, nur in der Kindheit gelernt haben. Diese Einschränkungen, wären dann wie eine sehr tiefsitzende unreflektierte Gewohnheit. Für die Mutigen, wäre es dann vielleicht sinnvoll doch mal zu versuchen diese Schnur, die unser

empfinden einschränkt, zu lösen. Möglicher Weise würden dann beim „Underdog“ aus den viel zu langen Armen Flügel wachsen. Die Arme sind hier sehr beweglich, denn sie haben deutlich erkennbar keine Knochen. Als Vorstufe zu Flügeln, würden sie die Beweglichkeit noch steigern. Es ist dabei allerdings nicht ganz klar, ob die Schnur zum Körper gehört oder von Außen kommt. Übertragen auf unsere Lebenswelt hieße das, es ist nicht klar, ob Gesellschaft, Familie, Freunde, etc. mich einschnüren oder ob ich es selber bin. Vielleicht gibt es das Innen und Außen auch gar nicht so, wie wir das gelernt haben. Eigentlich glaube ich sogar, dass auch diese Sichtweise (in ein Innen und Außen zu unterteilen) eine ist, die nicht zwingend ist und selber eine gesellschaftliche und/oder egozentrische Einengung, d.h. Verschnürung sein kann.

Meine abschließenden Fragen zum „Underdog“ sind: Was nimmt uns Freiheit und schränkt uns ein und schränkt es uns wirklich ein oder hält es uns; und kommt es von unserem Körper, von unserem Geist oder wird es uns von außen aufgezwungen? Und ich möchte diese Frage ganz un-sokratisch gleich beantworten: Die Freiheit nimmt uns ein roter Faden, an dem wir meinen uns festhalten zu müssen und dieser rote Faden kommt aus unserem Geist, den wir ändern können und damit allem eine andere Bedeutung geben können.

### **Nun zum Stammbaum:**

Stammesdenken hat mit Ritual zu tun. Mit der Versicherung, dass man in der Welt ist. Das Ich wird durch die Ahnen bekräftigt. Die Ahnen zu ehren, heißt sich selbst zu ehren, sich aber auch rückzubinden an eine Vergangenheit, die eigentlich tot ist, die man aber versucht zurück zu holen, um vielleicht Kapital daraus für das Selbst-wert-gefühl zu schlagen. Totenmasken sind etwas, was uns die scheinbare Macht der Vergangenheit sichtbar machen kann. Haare sind das, was bei Leichen mit den Knochen zusammen am wenigsten verwest. Sie sind, wie der Stammbaum, Überreste eines längst nicht mehr zugänglichen Lebens. Dieser Stammbaum aber ist mit dem frischen scheinbar noch feuchtem Blutrot, das einem Gesicht mit gerade erst abgezogener Haut ähnelt, gerade erst vergangen. Etwas hält das Werk noch im Leben. An der Grenze zum Tod. Da wo das eine ins Andere übergeht. Nägel halten das sich-im-Übergang- (vom Lebendigen ins Tote) befindende am Stamm- oder Baumstück fest. Die Nägel sind ein Tribut an die Fetische alter afrikanischer Kulturen, die einen Zauber ins Jenseits ermöglichen und meine Arbeit mit quasi-religiöser Energie aufladen können – wenn man so will. Der Baum, wie der Stammbaum hält das Leben, was eigentlich schon beinahe vergangen ist. Der Baum ist wie die Erdung, die den Tod möglich macht aber gleichzeitig, die Vergangenheit in diesem Fall nicht gehen lässt. Auch Samen, die für die Fruchtbarkeit, also das Leben stehen, halten den Tod, bzw. das Leben in der Schweben. Ein unmögliches, paradoxes Zwischen wird hier auf vielschichtige Weise zugelassen.

### **Randschicht:**

Der Titel des Bildes entspringt einem Thema, das sich mit Grenzen, Abgrenzungen und Übergängen beschäftigt und das mich seit meinem Philosophiestudium auch künstlerisch begleitet. Immer wieder habe ich versucht in meinen Arbeiten den Rahmen, d.h. die Grenze eines Bildes ins Unklare zu bringen. In „Randschicht“ wird der unklare Rahmen besonders betont. Die Randschicht, d.h. das, was eine Art Rahmen ausmachen könnte, ist nicht klar begrenzt. Es gibt keinen Rahmen und doch gibt es einen. Der Quasi-Rahmen, ist nicht in geordneter Weise gerade, wie es für Rahmen üblich ist und nötig um die klare Trennung zwischen dem Außen und Innen zu ermöglichen.

Der Rahmen-Rand ist betont dick und trotzdem ist er gleichzeitig fragil und brüchig. Aus dem Inneren des Bildes kommt es zu Durchbrüchen durch den Rahmen-Rand. Er ist in vielen Schichten aufgebaut und zeigt Spuren von „Reparatur“ oder Ausbesserung (an manchen Stellen sieht man das ursprüngliche Papier herauschauen, das vom Rahmen nicht ausreichend versteckt wurde).

Das Gesicht ist aus dem Hintergrund raus geschnitten und wird damit in der Schweben im Quasi-Rahmen gehalten. In dieser Weise ist das Gesicht ein zweites mal gerahmt, wobei es zu Durchbrüchen in das ungeordnete, erdige Dunkel der Umwelt, der Umrandung kommt.

Auch diese Arbeit oszilliert zwischen dem Sein und dem Nichtsein. Sie verweist sowohl auf Leben, wie auf Tod. Sie ist ein Maske und ein Gesicht. Sie ist ein Bild und ein Objekt.

Das Material, das wie eine Flüssigkeit die Augenausschnitte ausfüllt, ist farblich so etwas wie eine sehr verdünnte Körperflüssigkeit. Es fließt auch aus dem Bild-Objekt oben und unten heraus. Das Bild-Objekt ist offen. Diesseits und Jenseits sind fließend verbunden. Das konkrete Jenseits der Arbeit symbolisiert hier ein absolutes Jenseits. Der Übergang vom Diesseits zum Jenseits wird auch darin verbildlicht, dass das Gesicht durch den Augen-Ausschnitt, etwas unwirkliches, maskenartiges hat. Wir sehen eine Art Maske, aber nicht so wie bei dem Bild-Objekt „**Kirsche**“, bei dem die nicht vorhandenen Augen klaren Durchblick verheißen und welches zwar einerseits klar eine Maske ist, auf der andern Seite aber freundlich dem Leben huldigt. Die Maske ist bei mir eine Spielart des Themas des Gesichts als Gegenüber und was sich darin oder dahinter verbirgt. Manchmal ist es ein wenig schwierig, das „wahre Gesicht“ hinter der Maske zu sehen, die wir alle, mit unseren Egos, gerne tragen. Bei „Randschicht“ ist der Durchblick getrübt. Möglicher Weise ist hier die Maske noch nicht ganz eine Maske, die ausfließende Flüssigkeit ist wie ein kleiner Rest echten Lebens, der ausgehaucht wird, bzw. raus läuft. Randschicht macht etwas *zwischen* Maske und Gesicht aus. Blütenblätter umspielen die Augenlöcher und Samen und ein wenig Erde und Stroh die Gesichtszüge. Diese Elemente verstärken die Idee der Lebendigkeit und Fruchtbarkeit des menschlichen Antlitz und findest sich im Kontrast zum maskenartigen und erdigen Ausdruck der Arbeit. Das Leben ist in die Erde im Randbereich gehüllt. Es ist hier eine schwere Erde, die schwarz ist und die sich gegen das Weiß der Blütenblätter im Innerern abhebt. Darin ist das Gesicht geborgen. Wie ein Ei sitzt es in der Erde. Wären die Augen *nur* geschlossen, könnte dieses Ei erwachen und lebendig werden. So ist es im Schlaf mit offenen Augen gefangen. Die Frage, die mir noch zu dieser Arbeit einfällt ist, ob wir uns nicht selbst zu oft in einem Schlaf mit offenen Augen befinden. Einem Zustand, in dem wir über unsere persönlichen und egozentrischen Weltbilder oder Wahnbilder hinaus gar nichts *wirklich* sehen, sondern uns mehr träumend als wach und beinahe blind durch das Leben kämpfen. Einem Leben nämlich, in dem wir uns zu wenig bewusst sind, dass wir eigentlich sogar *gar nichts wissen*.

### **Angel:**

Das Objekt „Angel“ ist etwas zwischen Figur und Wurm. Für einen Wurm ist es allerdings gigantisch und monströs. Dieser Wurm hält sich fest um Figur zu werden, aber er bleibt Wurm. Er streckt sich herauf und will sich aufrecht halten, aber von den schweren Klumpfüßen wird er zu Boden gezogen. Die Füße sind eigentlich nicht mal Füße, es sind unförmige Teile, die das Gewicht unten halten - nicht zum Stehen geeignet.

Wie die Arbeit „Underdog“ hat auch diese hier keinen Kopf. Da, wo man vielleicht den Kopf vermuten würde, angelt sich das Teil einen Nagel. Es gibt keinen Kopf der Halt bietet, sondern nur einen hackenartigen Fortsatz. Das reicht. Das Festhalte-Tentakel ersetzt den Kopf. Es bietet den Halt, den uns sonst der Kopf bieten will. Der abwesende Kopf steht hier für die Unmöglichkeit eines Halt bietenden Denkens. Das Tentakel hält gerade so. Und das wurmartige Ding mit zwei wurmartigen „Beinen“ hat keine Knochen, noch irgend etwas anderes, was neben dem Hacken Halt bieten könnte. Auch der optisch beinahe glitschige Charakter seiner „Haut“, kann keinen Halt versprechen. Die unsauberen Nähte, mit denen der ganze Körper zusammen gehalten wird, geben ihm keine Stabilität, sondern machen ihn eher brüchig und vorläufig geflickt. Ein Thema dieser Arbeit ist übertragen auf unser Dasein, für das meine Arbeiten zumeist stehen, die Haltlosigkeit unseres Körpers.

Ich zeige gerne Narben oder unsaubere Nähte in der Haut meiner Arbeiten. Sie trotzen jeder Perfektion und unterstreichen die Fragilität und Vergänglichkeit des Daseins. Narben zeugen von einer gewaltsamen Vergangenheit, die nicht verschwiegen wird. Sie sind Ausdruck meines Schönheits-Verständnisses, das darauf aus ist Ängste zu überwinden. Außerdem halte ich es für ein Zeichen von Direktheit, Unvermitteltheit und auch Ehrlichkeit, wenn der Entstehungsprozess Teil der Arbeit bleibt, d.h. Nähte nicht versteckt werden. Sauberkeit, Ordnung und Gradlinigkeit haben dagegen für meine Arbeiten keinen Sinn. Sie wären ein reiner Vertuschungsversuch. Kreativität hat für mich nichts mit sauberem Arbeiten zu tun.

Das Puppenartige, was durch die Nähte und durch das Ausgestopft-Sein entsteht, wird lebendiger



durch das durchscheinende, hautartige Material. Die Widersprüchlichkeit solcher Komponenten spiegelt die Polarität und auch das Paradox des weltlichen Denkens, das nur *zwischen* Leben und Tod möglich ist. Der Lebensraum dieses Riesenwurms, liegt sicher nicht im Trockenem. Wahrscheinlich kommt er aus einem feuchten Moorgebiet im tiefsten Inneren meines Kopfes oder – noch schlimmer - meines Bauches. Mich hat diese Arbeit in meinen Träumen verfolgt. Ich empfinde sie selber als gruselig und gleichzeitig als lustig. Manchmal macht es mir tatsächlich Spaß mich selber ein wenig vor mir selber zu erschrecken um dann darüber innerlich befreit zu lachen. Ich muss zugeben, es hat etwas von einer kindlichen Geisterbahn-Freude.

### **Heilige Tochter Meine I + II:**

Der Titel der beiden Bilder lässt – und so verstehe ich natürlich auch die Bilder – das Heilige auf die Erde herunter. Hier entsteht eine eigentlich unmögliche Verbindung zwischen dem Profanen – d.h. dem alltäglichem Umgang mit meiner Tochter - wobei ich betont besitzergreifend und mit einem Funken Ironie „Meine“ sage - und dem was, wie man so sagt, „heilig“ ist. Ich bin in keiner Weise religiös erzogen worden und deswegen ist mir eigentlich der Zugang zu dem Wort „heilig“ erschwert und ich möchte ihm im Zusammenhang mit Kunst eine neue für mich passendere Konnotation geben. In meinem Verständnis, können die Gegenteile „profan“ und „heilig“ ineinander umschlagen. So denke ich, dass gerade das ganz profane, innerweltliche in gewissem Sinne heilig sein kann oder sollte und es gibt für mich kaum etwas profaneres *und* heiligeres als der Alltag und tägliche Umgang mit meiner Familie.

Zum Material dieser Arbeiten: Das Material ist in meinen Arbeiten nie nur Mittel, sondern immer auch Zweck. Indem ich die Bilder z.B. ausstopfe, wird die Körperlichkeit und Sinnlichkeit betont. Weiche Arbeiten entsprechen eigentlich unseren menschlichen Bedürfnissen und passen sich der organischen Materie, aus der wir gebaut sind, an. In unserer modernen Welt sind wir (zumeist aus bautechnischen Gründen) mit vielen Ecken, Kanten, harten Materialien und glatten Flächen konfrontiert. Die Kunst kann sich gegen diese einfachen Konstruktionen auflehnen. Das Lebendige, an das ich anknüpfe, stößt sich an zu viel harten Kanten.

(Bei **Sonntagsgesicht** betone ich das Material der Leinwand, indem ich die grundierte Leinwand umgedreht und neu aufgespannt habe und also vorne und hinten verdreht habe. Bei meinen **Papier-Arbeiten** benutze ich entweder Fotopapier oder ich grundiere das Papier zunächst mit bestimmten Malmitteln, damit das Papier in einer Weise die Farbe aufnimmt, die ihm eine jeweils ganz individuelle manchmal Haut-Artige Eigenschaft verleiht.)

Zurück zu „Heilige Tochter Meine“. Bei Nr. 1 befinden sich auf den Lippen und um den Mund herum Zikadenhäute. Solche tierischen Natur-Überreste als Material sind für mich besonders wertvoll. In diesen Zikadenhäuten verbindet sich das Naturfundstück mit dem *Thema der Haut*, das ich auf verschiedene Weise schon öfters gerne aufgegriffen habe. Die Haut ist das, was uns vom anderen scheinbar trennt: ich sage „scheinbar“, denn, ich glaube, wir *sind* gar nicht wirklich von einander getrennt. Die Frage der körperlichen Trennung von einander steht bei mir vor dem Hintergrund, dass Menschen sich nur aufgrund ihrer beinahe schmerzlichen Körperlichkeit als getrennt wahrnehmen. Auf der anderen Seite meine ich, dass es eine Verbindung zwischen Menschen gibt, die jenseits der Trennenden Körperlichkeit liegt. Ich schweife hier jetzt aber ab. ... Zurück zu den Zikadenhäuten: Gerade auch die von der Natur entwickelte Idee der Häutung, finde ich besonders bedeutungsschwanger: Meine Heilige Tochter hat die alte Haut ausgespuckt. Es ist eine alte Haut, die nicht, wie sonst, außen ist und unseren Körper abgrenzt. Es ist etwas inneres was sich gelöst hat und abgestreift wird und doch ist es eine Haut. Eine innere Haut, wenn man so will. Wenn wir Menschen eine alte Haut abstreifen, kann sie vorher schwer in unserem Inneren gelastet haben, vielleicht wie eine alte, bedrückende Vorstellung von sich selbst. Zikaden sind ja bekanntlich ziemlich laut und die Heilige Tochter hat, nachdem sie die Häute ausgespuckt hat, sicher eine wunderschöne neue Stimme.

Bei Nr. 2 sind die Augen durch eine Anzahl von Wespen betont. Die Wespen sitzen um die Augen,

wie die Fliegen bei Kühen. Sie trinken aus den Augen und ermöglichen gleichzeitig einen stechenden Blick. Insofern ist die heilige Tochter eine Symbiose mit der Natur eingegangen, die ihr ihren (be)stechenden Blick ermöglicht.

...

Bibliografie:

Kunstforum Band 232 und 226

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, Surkamp, 1992, 11. Auflage.

(AG, Levinas): Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig, Reclam, 2005.

(EL): Werner Stegmeier, Emanuel Levinas zur Einführung, Hamburg, Junius Vg., 2009.