

Die Linie zwischen mimetischer und imaginärer Bildräumlichkeit

Eröffnungsrede zur Ausstellung *whiteout views, blackout scenes* in der Galerie 5020 am 2. 6. 2010.

Man glaubt wieder und wieder der Natur nachzufahren, und fährt nur der Form entlang, durch die wir sie betrachten.
Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §114

Natürliche Darstellung oder Darstellung des Natürlichen? Andreas Hellers Grafiken und Installationen gestatten den BetrachterInnen solch reduktionistische Lesarten bloß für einen kurzen Moment. Weder geht es hier um natürliche Darstellung im Sinne von Wirklichkeitstreue noch um schlichte Darstellungen des Natürlichen. Denn, indem Heller *Darstellungsweisen* von Wirklichkeit, von Natur – vorwiegend mit dem Mittel linearer, zeichnerisch-abstrahierender Codierung – analytisch befragt, wird ein Zweifel am Bild selbst, an dessen mimetischer Kapazität erkennbar. Man sieht sich mit Bildern von Bildern konfrontiert, mit Bildern, die eine Beobachtung zweiter Ordnung ermöglichen. Der „Beobachtungsgegenstand“ ist nicht mehr das Abgebildete, etwa eine wie immer geartete Landschaft, sondern die Beobachtungsformel selbst, nach der das Bild von Natur hervorgebracht wird. Natürliches erscheint bei Heller somit stets als kulturell Codiertes, als kulturelle Konzeption von Natur.

Jenseits binärer Schematisierungen wie Subjekt/Objekt, Bild/Bildgegenstand, Innen/Aussen werden nun die Rekursionen und Rückbezüglichkeiten innerhalb der bildlichen Wahrnehmung selbst zum Thema. Der Fokus verschiebt sich von Gegenständen der Betrachtung hin zum Beobachtungsdispositiv mit all seinen, oftmals unsichtbaren, systemischen Komponenten: das heißt seinen räumlichen, sozialen und letztlich stets auch politischen Bestimmungsfaktoren.

In den folgenden Überlegungen sollen nun zwei Arbeiten der Serie *Blueprints for a Blackout* als Denkfolie fungieren. Andreas Heller unterzieht in dieser Serie Kupferstiche steirischer Landschaften aus dem 19. Jahrhundert einem abstrahierenden Verfahren ikonischer Entleerung: In selbst gefertigten Blaupausen der Stiche löst Heller die Ikonik der Landschaften in zeichnerisch lineare Schemata ästhetischer Indifferenz auf. Das „Originäre“ der Landschaft findet sich in dieser Mimesis zweiter Ordnung jeglicher piktoralen Referenz entzogen. Die Landschaft erscheint aufgelöst und wird zum heterogenen, chaotisch anmutenden Liniengeflecht, das jegliche Räumlichkeit nivelliert. Diese komplexen Strukturgefüge avancieren nun zu Folien „unmittelbarer“ Landschaftsbilder: Dabei *sehen* die BetrachterInnen nicht Landschaften, sie *lesen* sie vielmehr in das Bild hinein. Die durch den mentalen Apparat der BetrachterInnen projizierten Anteile entstammen ihrerseits dem kollektiven Bildgedächtnis. Der Künstler legt somit am Beispiel des Landschaftsbilds die tief sedimentierten und kulturell reproduzierten Mechanismen bildlicher Wahrnehmung und Codierung und letztlich auch der damit verbundenen subjektiven Empfindung frei. Es ist das eigenste ästhetische Empfinden, hier codiert in der romantischen Projektion imaginärer Landschaften, welches der Künstler als heteronome Figurationen befragt.

Das Moment der selbstbezüglichen Abbildung – die Verschränkung tradierter, abbildender und projektiver Betrachtungsanteile – ist jedoch insbesondere im Kontext der Naturwahrnehmung und des Landschaftsbilds nicht neu. Das Landschaftsbild erscheint, im Gegenteil, geradezu exemplarisch für kulturgeschichtlichen Wandel. So zeigt sich die Landschaftsmalerei der Renaissance konstitutiv für die kontemplative Landschaftswahrnehmung des aufkommenden Bürgertums im 18. Jahrhundert. Die spätere romantische Figur von Ruhe und Fernsicht sowie der Topos unmittelbarer, authentischer Naturerfahrung werden somit als mentalitätsgeschichtlich und ideologisch fundierte Bildpraktiken

lesbar. Das Landschaftsbild erscheint als Figuration eines kollektiven imaginären Textes, als ein intermediales Gefüge aus Verbildlichung, Versprachlichung und Verräumlichung.

Natur erscheint bei Heller demnach längst nicht mehr als eine Entität, die man mit „unschuldigem Auge“ (Ruskin) betrachten könnte. Das romantische Landschaftsdispositiv erscheint vielmehr als jenes, das die eigene Beobachtungsformel am radikalsten zu verdecken vermochte. Verstanden als kulturell konstruierte Leitfigur erscheint das Bild der Landschaft somit als visuell-dispositive Beschreibungsformel von Natur. Es bildet bei Heller ein Tableau von Rückkoppelungen, in dem kulturell eingelagerte, tradierte Bilder und Betrachtungsweisen mit der aktuellen Wahrnehmung und den imaginären, projizierten Bildlagen der BetrachterInnen zusammentreffen und interferieren.

Zurück zur Linie als Scharnier zwischen mimetischer und imaginärer Bildräumlichkeit: In der Installation *Paravent*, einem raumgreifenden „begehbaren Bild“, zeigt Heller Landschaft in radikal reduzierter, zugleich verfügbarer, weil „zusammenlegbarer“ Form. Dabei ist Landschaft auf einen möglichen Horizont, auf eine Silhouette, auf ein Schema, reduziert. Es stellt sich Frage, ob diese Linie etwas nachzeichnet, etwas nachbildet, oder ob sie etwas vorgibt. Ist sie Spur, Signatur oder ein Pfad, der auf ein Mögliches, ein Künftiges verweist? Die Linie erscheint nicht statisch, sondern koppelt eine zeitliche Dimension: Sowohl bei der Betrachtung der Installation von einem Punkt im Sinne eines Bilds als auch in der Begehung der Installation durch die BetrachterInnen wird die räumliche Zeichnung zum Initiator eines projektiven Wahrnehmungsprozesses. Das entleerte, begehbare Bild Hellers wird damit zur Handlungsfläche kinästhetisch fundierter Betrachtung.

In der Evokation hypothetischer Landschaften zeigt sich das Bild der Landschaft nicht nur als Palimpsest kulturell gespeicherter Bilder, sondern auch als eine zentrale Denkfigur der Verräumlichung. Heller setzt in seiner zeichnerisch-installativen Analyse nicht nur semiotisch an, indem er offenlegt, dass es sich bei den Chiffren des Natürlichen um kollektiv konstituierte Zeichensysteme handelt. Er stellt diesem analytischen Moment eine dezidiert phänomenologische Rezeptionsform gegenüber, die die sinnlich prozessuale Wahrnehmung der einzelnen RezipientInnen adressiert. Er fordert die BetrachterInnen zu Bewegungen im Raum, zum Begehen der Installation, des Bild, heraus und dekonstruiert durch die potentiellen Modifikationen und Veränderungen des Blicks die Vorstellung *eines* idealen Standpunkts.

In dieser perspektivischen Variabilität liegt der Möglichkeitsraum der ästhetischen Wahrnehmung selbst, die in einem phänomenologischen Verständnis niemals als abgeschlossen gedacht werden kann. In diesem Sinn ist *Paravent* ein differenzbildendes Dispositiv, das Möglichkeiten der Perspektivierung hervorbringt und diese miteinander in Beziehung setzt. Denn die konkrete Ordnung des Sichtbaren ist – mit Waldenfels – „keine fertige Ausstattung, die realiter in den Dingen oder idealiter im Geist bereitliegt oder bloß subjektiven Erlebnissen entstammt. Die Ordnung des Sichtbaren entsteht mit dem Sehen und mit den Dingen im Zuge einer Erfahrung, die sich zwischen Gesehenem, Sehendem und Mitsehendem abspielt“.

David Komary