

Ingo Baumgarten  
Malerei

31.10.-12.12.1999



Galerie der Stadt Kornwestheim

## Alles ist möglich in niemandes Anwesenheit – Zur Bildästhetik Ingo Baumgartens

Die hier abgebildeten Gemälde Ingo Baumgartens entstanden während seines dreijährigen Aufenthalts in Tokio. Die Ausnahme bildet die an den Schluß der Abbildungsfolge gesetzte „Große Rolltreppe“, die der Künstler während eines früheren Parisaufenthalts in einem Kaufhaus gesehen hatte. Ansonsten handelt es sich um Motive, die in Japans dicht besiedelter, ständig wachsender und sich wandelnder Riesenhauptstadt Tokio beobachtet wurden. Der Maler erfaßte die Motive zuerst zeichnerisch und außerdem photographisch, um sie dann in Ölgemälden auszuarbeiten. Das Motiv wird dabei durch die konsequente Ausblendung von Menschen und die Befreiung von momenthaften atmosphärischen Prägungen herausgenommen aus der Zeit. Es wird, allem Zufälligen und Nebensächlichen entrückt, durch Anpassung an das Bildgeviert und eine freie (korrigierte, nicht stringente) perspektivische Konstruktion zu einem feststehenden Bild gemacht und dann als Farbkomposition in ein Gemälde übertragen. Dieses ist einer dokumentarphotographischen Reproduktion des Motivs insofern überlegen, als es, jedes mögliche Erscheinungsbild übersteigend, das faktisch Gegebene exakt frontal gesehen und damit absolut statisch und darüber hinaus gleichmäßig klar darstellt. Dem frontal auf das Bild ausgerichteten Betrachter, ihm stellt sich etwas im Bild direkt entgegen und beharrt auf Gegenüberstellung. Der Betrachter befindet sich gleichsam vor einem Spiegel: Er wird zurückgeworfen oder hineingesogen.

Frontalität (Richtungsgeradheit oder Achsengebundenheit) ist ein alter Modus der Darstellung des menschlichen Körpers und besonders in der archaischen, ägyptischen und vorderasiatischen Kunst anzutreffen, ein Modus, der, konsequent auf Gegenstände, Einrichtungen und menschenleere Räume angewandt, Befremden auslösen muß. Kündigt sich im Objekt des Betrachters potentiell ein Subjekt an, ein Selbst, verdreht sich die Relation: Im angeblickten Gegenstand ist versteckter Blick, der den Betrachter unbemerkt zum Objekt macht. Innenwelt wird so in die Außenwelt hineingespiegelt, Innerliches wird so an Äußerliches delegiert. Der nüchterne dokumentarphotographische Ansatz führt in Baumgartens Malerei zu besonderen Spiegelungsexperimenten. Man kann sich ihnen nähern von der ebenso banalen wie wundersamen Erfahrung her, daß sich im Angeschauten der Anschauende spiegeln kann. Wenn er sich mit dem Angeschauten – aus einer gewissen Distanz – identifiziert, kann er von der Betrachtung des anderen übergehen zur Betrachtung seines Selbst im anderen, das dem Betrachtenden nun sein Selbstsein als Anderssein, als sein Anderssein zurückspiegelt. Der Spiegel kann Identität bestätigen und bestärken – er kann aber auch den unüberbrückbaren Unterschied zwischen einem angeschauten Selbst und einem bewußten Selbst deutlich machen (siehe Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt/a. M., 1987).

## 1. Selbstbildnis im Spiegel

Der Maler hat seinem Photobuch „Ansichten über Tokio“ (1998) ein photographisches Selbstbildnis im Spiegel vorangestellt. Im aufgenommenen Spiegel erscheint mit einer Straße, Häusern und Autos die Person des Künstlers, und zwar mit einem durch die Kamera aus dem Spiegel heraus auf den Betrachter gerichteten Blick, der vom Betrachter vor allem als Anblick registriert wird, denn ein blickendes menschliches Auge ist nicht zu sehen. Und dennoch steckt hier im Anblick Blick, wenn auch ein unsichtbarer, auf den durch Reflexion geschlossen wird.



Im Spiegel verkehrt sich die Welt. Nicht nur die Grundkoordinaten links und rechts, es lassen sich auch oben und unten, innen und außen, vor mir und hinter mir verkehren. So wird in jener Spiegelphotographie aus dem Photographen, der hinter sich eine Straße mit Häusern und vor sich einen Spiegel hatte, ein Photograph, der hinter sich zwar auch eine Straße mit Häusern, vor sich nun aber nichts mehr hat oder nur eine große kreisrunde Ausparung in einem Gitter, durch die hindurch er seinen Blick auf den Betrachter richtet. Der Betrachterblick wird zurückgeworfen vom Künstler im Spiegel, der auf den Betrachter blickt – oder auf sich selbst, den ersten Betrachter seiner Bilder. Sein Selbstbildnis im Spiegel zeigt den Künstler ganz auf der Seite der Dinge und Gegebenheiten der Außenwelt stehend. Er hat sich zu ihnen hinübergespiegelt. Er blickt sie nicht an, sondern blickt wie für sie auf uns.

## 2. Gummimadonna

Die Tendenz, Blick in Dingen zu verstecken, in den gemalten Gegenstand ein Selbst zu projizieren, charakterisiert in besonderer Weise das Gemälde, das der Künstler an den Anfang der Abbildungen gestellt hat (Abb. 1). Auf der Hinweiskarte für eine Ausstellung in Tokio kommentierte der Maler das Motiv: „Ähnlich den Falten einer gotischen Madonna, laden die Falten des Waggonzwischenraumes der U-Bahn die Fahrgäste zu meditativer Kontemplation ein.“ Zu dieser bewußten Fehleinschätzung, in der japanisches Objekt-design mit gotischen Madonnendarstellungen verknüpft wird, so daß im Fremden Vertrautes wiedererkennbar wird, liefert das Gemälde allen Grund. Der streng frontal zum Betrachter hin ausgerichtete Waggonzwischenraum ist symmetrisch angelegt, besteht aus zwei sich spiegelbildlich ergänzenden Hälften. Weil die mit Haltestangen versehenen Waggonabschlüsse an eine Thronarchitektur mit Baldachin erinnern, läßt die in ihr eingeschlossene gefältete Gummihaut an den Faltenwurf eines gotischen Madonnengewands denken. Gegeben ist der Rahmen für das Erscheinen einer thronenden Madonna im Stil sowohl der Spätgotik als auch der Frührenaissance. Nur die Madonna selbst fehlt – niemand ist zu sehen, wie der Betrachter sieht. Der Standpunkt, von dem aus er auf die abwesende Madonna zu blicken gezwungen ist, befindet sich auf der Kaschierung der Naht zwischen zwei Waggonen, in einem heiklen Übergangsbereich also. Von dort blickt er genau im rechten Winkel zur Fahrtrichtung auf einen kaschierten Zwischenraum, der sich in gleicher Form auch hinter ihm befindet. Vor sich hat der Betrachter etwas, das sich symmetrisch auf ihn zu öffnet, sein Selbstgefühl und eigenleibliches Symmetrieempfinden stimuliert und ihn ebenso anzieht wie abstößt. Geht man dem Anblick des Gummifaltenwurfs in der oberen Hälfte nach, so fallen die rautenförmigen Vertiefungen mit ihren mund- oder augenartigen Querteilungen auf. Spricht man wiederum die quergeteilten Fenster, die den Thron symmetrisch flankieren, als großes Augenpaar an, kann diesem die dunkle Gummiabsperrung zwischen den Thronwangen als Mund zugeordnet werden – der sich nie wird öffnen können. Und tot bleiben auch die blicklosen Augen, undurchdringliche dunkle Flächen, stumpf wie blinde Spiegel. Ansatzpunkte für derartige Fehleinschätzungen liegen im Gemälde selbst vorgeprägt. Es ist die frontale Darstellung, die das alltägliche, instabile Erscheinungsbild des Motivs übersteigt, den Bildgegenstand unvertraut macht und damit öffnet für Spekulationen und Projektionen, mehr also aus ihm macht, als er ist.

Die sich nicht komplementär ergänzende Opposition von Blau und Rot ist der „expressionistische“ Grundfarbklang, der zuerst von Wassily Kandinsky explizit mit den Gewandfarben der Madonna in Verbindung gebracht wurde (siehe „Über das Geistige in der Kunst“). Abbildung 2 zeigt zwei gleich große Gemälde, die jeweils einen blau und einen rot gepolsterten Sitzbankteil aus der Tokioter U-Bahn zeigen. Damit können einander gegenübergestellt erscheinen die himmlische Qualität der marianischen Blaus und die irdische Qualität der marianischen Rots. Funktional gesehen besteht hingegen kaum Unterschied zwischen den Bankteilen, deren Design auf die verschiedenen Betreibergesellschaften der Tokioter U-Bahn schließen läßt. Die Teile ergänzen sich spiegelbildlich und könnten gut ein Bild bilden, d.h. zu einer paradoxen Bank zusammengeschoben werden, die gleichermaßen Einheit im Unter-

schied wie Unterschied in der Einheit vorführt. Das Doppelbild, als solches ernstgenommen, läßt aber auch Gedanken an ein Doppelbildnis oder eine die Geschlechterpolarität übergreifende Paardarstellung zu. Franz Marc beschrieb Blau als männliches und Rot als weibliches Prinzip. Banal mutet demgegenüber die Frage an, wieviele Menschen auf jeden der zwei Sitzbankteile passen, wieviele Gesäße hier Platz oder Rücken hier Halt finden könnten. Durch ein drittes Bankgemälde, ein symmetrisch angelegtes Vermittlungsbild, hier nicht abgebildet, kann das abgebildete Diptychon in ein Triptychon überführt werden. Der zentralen Sitzbankgestalt wachsen dann zwei flankierende Assistenzfiguren zu, eine blau gewandete Maria und ein rot gewandeter Johannes stehen dem Gekreuzigten zur Seite.

### 3. Bodenschätze

Bereits 1991 thematisierte Baumgarten den Anblick von Kunst im Museum, konzentriert auf das jeweilige Ambiente, in dem sich bestimmtes Kulturgut zeigt. Es sind besondere Übergangsbereiche, magische Räume – leere Bühnen, die der Maler festhält. So verknüpfte der Künstler in Antwerpens Königlichem Museum der Schönen Künste den Anblick von Gemäldeausschnitten mit dem Anblick von Sitzgelegenheiten, die in niemandes Anwesenheit selbst zu möglichen Rezipienten der Kunst werden. Sitzgelegenheiten brachte der Künstler 1993 beispielsweise auch mit Fenstern und Vorhängen in Museen zusammen, Sitzen mit Sehen, aber auch Sehen mit Nicht-Sehen verknüpfend. Auf das Kunstmuseum von Fukuoka geht ein 1997 entstandenes Gemälde zurück (Abb.3). Es zeigt ausschnitthaft ein im Fußboden sich spiegelndes Farbstreifenbild des amerikanischen Malers Morris Louis. Hier reflektiert Fußboden Malerei, sie tritt sich im Medium eines dunkel glänzenden Kunststoffbodens selbst gegenüber. Das Spiegelbild auf dem Fußboden erscheint farblich gebrochen, auf den Kopf gestellt und unter der Bodenraasterung ins Bodenlose entschwindend. Dabei bildet sich im Spiegelbild mehr ab, als vom Realobjekt im oberen Teil des Gemäldes gegeben ist.

Dem Motiv des Vorhangs verwandt ist das der Mauer, die Innen von Außen allerdings restlos scheidet. In einer Reihe von Hausansichten (Abb.4,5) hat der Maler Mauern festgehalten, die häuslichen Privatbereich nach außen abschirmen, Wohnbereich im dicht besiedelten Tokio allem Einblick entziehen. Es sind Mauern, die aber nur ein äußerst knapper Abstand vom ummauerten Haus trennt, so daß kein Raum für Vorgärten, Raum nicht einmal für Rabatten bleibt. Da Haus und Garten aber für viele Japaner dennoch eine untrennbare Einheit in der Vorstellung bilden, wird der praktisch nicht vorhandene Garten durch einzelne baumartige Gewächse auf engstem Raum angedeutet, für den Blick von außen, und nur für ihn – ein täuschender Anblick. Beim Haus hinter weißer Mauer könnte sich insgeheim auch ein Blick durch das vergitterte Fenster über die Mauer hinweg auf den Haus- bzw. Bildbetrachter richten. Läßt sich das überschnittene Fenster mit Augen verbinden, dann das blaue Dach wiederum mit Haaren und die Lüftungsöffnung unten in der weißen Mauer – Ort, an dem Innen und Außen sich austauschen – mit einem Mund. Zeigen die Mauern auch oben Öffnungen, so mag von den Zwecksetzungen her Lichtgewinn eine Rolle spielen – und erneut ergeben sich Verbindungen zum Sehen und den Augen.

Glaswände scheiden Innen vom Außen nicht restlos. Sie verwehren Zutritt, halten Geräusche und Gerüche ab, wohl aber geht Blick durch Glas hindurch, wenn er sich nicht in Spiegelungen verfängt. Wie Glas auch das Licht durchläßt (ohne Schaden zu nehmen, nach spätmittelalterlicher Auffassung repräsentiert es daher wie der Spiegel die unbefleckte Empfängnis der Heiligen Jungfrau). Die Glaswand mit Glastür, vom Künstler in einem der Eingänge zum „Shioda Building“ beobachtet und im Gemälde weitgehend gleichgesetzt mit der Bildoberfläche wiedergegeben (Abb.6), trennt Automaten, zwei öffentliche Fernsprecher draußen von einem Zigarettenautomaten drinnen. Mit den Sprechautomaten draußen verbindet ihn, daß auch er, indirekt zumindest, dem Munde dienende Funktion hat, und halbiert, wie ihn das Bild zeigt, auch physiognomische Ausdrucksqualitäten besitzt, wenngleich nicht in der Konzentration wie die Telefone. Zusammen mit ihren Sockelkonstruktionen bilden diese regelrecht skulpturale Objekte mit figürlichen Anklängen, können Telefonierende mit seitlich an den Kopf gehaltenem Hörer darstellen oder einfach mit sich telefonierende Telefone sein. Durch die Glastür hindurch zeigen sich von innen her weitere potentielle ästhetische Objekte, eines an der Wand, eines auf dem Boden stehend und eines im Boden. Der schwarze Streifen, der überdeutlich durch diesen Übergangsbereich hin zu weiteren Übergangsbereichen wie Treppenhaus und Fahrstuhl führt, bildet, durch die Glastür gesehen, mit der exakt gelegten Matte (Mund), der Doppelstufe (Nase) und dem zweiteiligen Rundgriff der Glastür (Auge) eine sprechende ästhetische Figuration in der Bildfläche.

#### 4. Treppen

Treppen sind Übergangsbereiche, die oben und unten durch Stufen verbinden, auf denen Abstieg wie Aufstieg vollzogen und erlebt wird. Baumgarten faszinierten die unterschiedlich gestalteten Treppenzugänge zu bestimmten Restaurants, Cafés oder Snackbars, wahrgenommen, ohne das Dahinter zu kennen. Abbildung 7 zeigt eine Treppe, die hinaufführt in ein Restaurant. Dieses bleibt ausgeklammert. Kunde von ihm dringt nur in Form von Bildern und Zeichen nach außen. Die Briefkästen machen klar, daß dieser Vorbereich auch dem Zugang zu Wohnbereichen dient. Dieser doppelte Durchgangsbereich ist präzise durchgestaltet. Durch Komposition zusammengefaßt wird dieser menschenleere Vorort im Gemälde als ästhetischer Ort gesehen und als ein Zentrum reflektiert, das komplexe Spiegelungsverhältnisse birgt. So entspricht punktsymmetrisch der Treppe in Aufsicht eine weiter nach oben führende Treppe in Untersicht. Dunkel verschalt überfängt sie einen Zwischenbereich, zu dem ein schräg angelehnter Ständer mit Fächern und ein schräg gestellter Bier-Hinweis in Wort und Bild den Zugang versperren. Aus diesem abgesperrten, halbdunklen Bereich kommt schräg von oben künstliches Licht. Genau in der vertikalen Mittelachse des Bildes sitzt der Lichtpunkt, der die Treppe anstrahlt und widergespiegelt wird vom Handlauf des dunklen Treppengeländers. Die Bildwirkung des Sichtbaren insgesamt wird intensiviert durch eine Rahmung, die Architekturbestandteil im Bild ist und zugleich die Bildgrenze beschreibt, so daß sie auch als Bestandteil des Gemäldes, nämlich als sein Rahmen gelesen werden kann.



Abbildung 8 zeigt den Zugang zu einer Café-Bar in einem Kellergeschoß. Der von vier orangefarbenen Lampen erhellte Bereich direkt vor dem Eingang zur Bar, von oben die Treppe hinab gesehen, wird zum Bild im Bild, und zwar zu einem leuchtenden. Es birgt physiognomische Anklänge. Der zu diesem vieldeutigen „Bild“ führende Treppenabstieg in seiner gefährlichen Sogwirkung wird nach links hin kompensiert durch vier Stufen, die hinaufleiten zur Erdgeschoßebene. In sie fällt von links Licht aus einer außerhalb des Raumausschnitts gelegenen Quelle ein. Dem accelerando der Stufen rechts antwortet das ritardando der Stufen links, der sichtbaren Lichtquelle in der Tiefe antwortet eine unsichtbare in der Höhe.

Im dritten Treppenbild (Abb.9) führen Stufen, vom Betrachter aus gesehen, nun rechts hinauf und links hinunter. Die obligatorische dunkelgrüne Fußmatte, schräg gelegt, und die oberste Treppenstufe, schräg geführt, leiten über zu einem türkisfarbenen Treppenraum, an dessen Ende vier rote Lampen hängen, eine bestimmte japanische Wirtsstubenart anzeigend, und seitlich drei kleine rote Buckelformen prangen. Vom Treppenabsatz her, der zum Aufgang in den ersten Stock führt, antwortet ihnen eine schmale spitze Rotfläche. Die zum direkten Eingangsbereich des verborgenen Lokals hinabführenden Treppenstufen, in Aufsicht gegeben, lassen sich abstrahierend und gegenstandsfrei betrachten als Streifenbild, eine dynamische Abfolge von Schwarz- und Gelbstreifen. Die in gebrochenem Gelb gegebenen Streifen gehen in der Mitte der Treppe über in türkisfarbene Striche. Der Boden des anschließend schräg in die Tiefe führenden Gangs wiederum stellt, soweit sichtbar, ein präzise konturiertes Dreieck in leuchtend reinem Gelb dar. Diesem zentralen Dreieck korrespondiert in axialsymmetrischer Entsprechung das mattgelbe Dreieck der obersten Treppenstufe, in punktsymmetrischer Entsprechung hingegen das graue Dreieck des Treppenabsatzes. Dem zwischen der Fußmatte und dem Maueranfang am Boden sich ausbildenden spitzen Dreieck antwortet wiederum jenes spitze Rotdreieck im Hintergrund. Bezüge dieser Art verleihen dem Durchgangsbereich im Bild eine besondere Konzentration, der Raum selbst erlangt Bedeutung und beginnt, in niemandes Anwesenheit von sich zu erzählen. Sicherlich dokumentiert dieses Architekturgemälde den japanischen Sinn für Diskretion und perfekte Gestaltung, aber ebenso dokumentiert es die differenzierten ästhetischen Ausgleichsbestrebungen des Künstlers. Die intensiven räumlichen Verknüpfungen und kalkulierten Farbgegenüberstellungen belegen ein Streben nach Symmetrie und Harmonie. Blendet der Betrachter angesichts dieses Gemäldes sein japanisches Vorwissen aus, kann ihm die Farbe des Treppenhauses unterseeisch und märchenhaft, auch arabisch oder türkisch (= türkis) vorkommen. Diese turkisierende Lesart gerät nicht in völligen Widerspruch zur japanischen, zieht man die Adaptionsfreudigkeit des japanischen Gestaltungssinns in Betracht.

Das vierte Treppenbild (Abb.10) gibt ein Treppenpaar in Seitenansicht wieder. Die schwungvoll zwischen oben und unten vermittelnde Konstruktion aus Stahl, Beton und Stein besitzt, so wie im Bild wahrgenommen, mehrschichtigen Reliefcharakter und erinnert zudem an die Kunst der organischen Abstraktion, die dezente Neontafel in rot und weiß wiederum an ein leuchtendes Wandobjekt. Es erreicht mit seinem Licht nur schwach die Unterseite der nach oben führenden Treppenwindung. Ihr Schwung besitzt ornamentalen Reiz, läßt an Arabes-

ken und Rankenwerk denken. Ebenso deutet die Treppe schematisch das Schlängeln der Schlange und das Lodern der Flamme an. Ästhetisch verknüpfen lassen sich diese Merkmale mit dem Flamboyantstil (flowing tracery) und spätgotischem Maßwerk, zumal Gitterwerk bereits vorgegeben ist. Der dem Bild eingeschriebene Parallelvorgang des Aufstiegs und Abstiegs bleibt komplex, die Spiegelung verwirrend: Was die obere Treppe in Untersicht nicht zeigt, wird von der unteren Treppe in Aufsicht gezeigt. Das hier in strenger Seitenan-



sicht vorgeführte Ausgleichsmodell des gegenläufigen Treppenpaars wirkt dramatisch und bizarr, vergleicht man es mit dem früher entstandenen großen Rolltreppenbild (Abb. 15). Hier kommt frontal auf den Betrachter ein Rolltreppenpaar zu, das zwar parallel ausgerichtet ist, sich aber in der Regel im Gegensinn bewegt. Dieses andeutend stehen im Bild die Stufen der rollenden Treppen nicht auf gleicher Höhe still. Anschaulich führen die Stufen aus dem Dunklen zum Lichten wie aus dem Lichten zum Dunklen. So wie eine Waggonverbindung in der U-Bahn mit der Madonna, so kann diese Rolltreppe mit dem biblischen Bildthema des Traums Jakobs von der Himmelsleiter, oder aber mit der Auferstehung der Toten bzw. dem Abstieg zu den Toten in Zusammenhang gebracht werden. Das Gemälde dokumentiert eine antiquierte Kaufhausästhetik und repräsentiert in diesem Rahmen Aufstieg und Abstieg als gleichberechtigte Formen von Entwicklung.



## 5. Innenleben

Den Vorbereichen folgen Darstellungen von Restaurantinterieurs, menschenleeren Speiseräumen mit gleichermaßen funktional wie ästhetisch konzipierten Einrichtungen, die verschiedene Assoziationen wachrufen. Die Tischvorrichtung in der Snackbar (Abb.11) weist skulpturale Qualitäten auf. Wie eine zusammenhängende Skulptur können zudem die vier runden Sitzpolster gesehen werden, welche die vertikale Mittelachse des Bildes markieren und zwischen dem Betrachter bzw. Vordergrund und der Theke im Hintergrund vermitteln. Hinter der Theke steht links eine Kasse (mit Fenster für die Betragsanzeige), mit der punktsymmetrisch, über das hinterste Sitzpolster als Fixpunkt hinweg, das vorderste, direkt an den rechten Bildrand gerückte Sitzpolster gerückt ist. Diese Verbindung animiert, die Sitze in stummer Stellvertretung der Kunden als eine geordnete Reihe zu sehen, die vor der Kasse Schlange steht oder abrückt von ihr. Während die spiegelnden Flächen von Reinheit künden, läßt die blau-weiße Quadrierung hinter der Kasse unwillkürlich an die bayerischen Landesfarben denken, die rustikale Theke an Holz, Wald und Natur. Leicht lassen sich die dunkelgelben Sitzpolster nun ebenfalls alpenländisch lesen und gezielt als Käseräder mißverstehen.

Komische, aber auch beunruhigende Aspekte besitzt die Darstellung eines Nudelimbisses (Abb.12). In einem kahlen Raum mit weißer Theke entfalten nun die Einrichtungsgegenstände ihr eigenes Ausdruckspotential und entwickeln in niemands Anwesenheit ein ebenso buntes wie verdrehtes Eigenleben. Die Bildkomposition weist in der Fläche eine mit der vertikalen Bildmittelachse zusammenfallende bilateral-symmetrische Hauptachse auf (im Abschluß der Thekenwand). Allerdings kennzeichnen die linke Bildseite fluchtende, die rechte Bildhälfte horizontale, der Bildoberfläche parallellaufende Konturlinien. Der orange Sitz vorne und der blaugrüne Ventilator oben, die kreisförmig gelbe Lampe und die blaßrote Stuhllehne im Hintergrund schließen sich hingegen radialsymmetrisch zusammen. Sie bilden eine labile Ordnung, eine rotierenden Zusammenhang von Farbdissonanzen.

Heute ist nur ein Sitz zu Gast, eine Gesäßauflage mit knapper Lehne auf schwarzer Stange, nur ein einbeiniger Hocker, der aufwächst wie eine Blume. Ihm kommt von oben eine große gelbe Tulpe entgegen (Blumenladen), eine Lampe, die nicht nur aussieht wie eine Trockenhäube in einem Friseurladen, sondern aufgrund ihres stechenden Leuchtens und in Verbindung mit dem weißen Ambiente und dem Hocker wahrgenommen auch ein zahnärztliches Behandlungszimmer vorspielen kann. Zwischen der Auflagefläche der Theke und der Lampe wird durch beschlagenes, halb durchsichtiges Glas hindurch halber Einblick gewährt in die Küche. Im Nebel zeichnen sich zwei Töpfe ab. Einer ist offen. Über die diagonale Auflagefläche der Theke als Symmetrieachse hinweg ist seine Öffnung symmetrisch auf den orangefarbenen Hocker bezogen, als markanter Horizontalakzent nahe der horizontalen Bildmittelachse aber auch direkt den Horizontalen der Tischfläche im Hintergrund verbunden. Jener Topföffnung entspricht exakt hinübergespiegelt nach rechts die Lehne des Stuhls, genauer, die doppelte Vertiefung, das Augenpaar in dieser kreisrunden Rückenlehne. Sollte sie Augen haben können, könnte die Lehne auch einen roten Mund vertreten, während sich zur

physiognomischen Projektion eines diesen Mund ergänzenden Augenpaars der Ventilator und die geschlitzte Vorrichtung oben rechts anbieten. Derweil sind sich unter dem Tisch die Sitzfläche des Stuhls und die eines vierbeinigen Hockers nahegekommen, hinter dem Rücken des einbeinigen Hockers. Sein orangenfarbiges Polster reizt zur Projektion eines Mundes, wobei Lampe und Ventilator die Augenpunkte abgeben. Der Bereich der absoluten Bildmitte, von vielem umgeben, wirkt seltsam ausdruckslos. Und doch sitzt hier der Dreh- und Angelpunkt des Dramas. Er ist nichts und niemand, aber alles dreht sich um ihn. Diese Leere vertritt den abwesenden Kunden. Seine Abwesenheit ist ein reiner Bewußtseinsinhalt, dem draußen nichts wirklich entspricht, der vielmehr nur drinnen, im anwesenden Betrachter zustande kommen kann, der seinesgleichen draußen nicht sieht und somit niemandes Anwesenheit denkt.

## 6. Stilleben

Das Gemälde mit Gasanschluß (Abb.13) geht auf Eindrücke in einem Tokioter Tischgrillrestaurant zurück. Die Vorrichtung bildet zusammen mit einem spiegelnden Aschenbecher und Gefäß voller Zahnstocher auf einer rotbraunen Tischplatte ein Stilleben. Es verkörpert nicht nur ein bestimmtes Eßzimmer, spiegelt nicht nur seinen Charakter wider, die Dinge, da außer Dienst, entfalten zudem selbst Charakter, erzählen nicht nur von ihrer Funktion, sondern auch von ihren Nebenbedeutungen und erzeugen so Nebensinn. Für das deutsche Auge bleibt das Auftreten eines Gasanschlusses, eigentlich Bestandteil des Herdes in der Küche, auf einem Eßtisch befremdlich. Das Hinzutreten eines Bechers für Asche und von Stochern für Speisereste schafft da kaum Vertrauen oder gar Appetit. Man kann aber auch in einem Vorraum des Verstehens oder Nachempfindenkönnens angesichts dieses gastronomischen Einfalls verharren, auf Verstehen verzichtend das Fremde ein völlig Eigenes sein lassen, über das man sich wundert, das man belauschen und heimlich beobachten, nicht aber einsehen kann. Beim transkulturellen Fremdverstehen bleibt das meiste im Dunkel, nur punktuell sind Einsichten möglich, Mißverständnisse hingegen überall. Fremdverstehen beginnt dann, wenn aus kritischer Distanz im Fremden etwas vom eigenen Selbstverständnis wiedererkannt wird. Und so sah der Künstler plötzlich ein Stilleben, und als Gemälde sieht es nach ihm der Betrachter, der sich in dieses Fremdgemisch wiederum selbst hineinspiegeln kann durch das Fremdgemisch seiner Rezeption.

Der zum reliefierten Teller hin abgeflachte Becher und das gebauchte, vasenförmige Behältnis sind ausgezeichnete plastische Objekte. Hier treten in ihrer Polarität ineinandergestellt Gefäß und Schale auf. Es demonstriert das kernplastische, sie das reliefplastische Prinzip bildhauerischer Oberflächengestaltung. Hereingesprungen kommt plötzlich aus der Küche ein Gasanschluß, ein komplexes skulpturales Gebilde, das wie auseinanderspringt. Die Figur eines Dämons, eines Feuergeistes, eines dem Herd verbundenen Schutztieres – oder ein Alptraum? Die symmetrisch angelegte kleine Skulptur, farbig gefaßt, besitzt physiognomische wie auch pantomimische Ausdrucksqualitäten. Die blauen Schläuche schwingen Hörnern oder den Armen eines Tänzers gleich von der Vorrichtung weg. Augenpunkte bilden die

physiognomischen Projektion eines diesen Mund ergänzenden Augenpaars der Ventilator und die geschlitzte Vorrichtung oben rechts anbieten. Derweil sind sich unter dem Tisch die Sitzfläche des Stuhls und die eines vierbeinigen Hockers nahegekommen, hinter dem Rücken des einbeinigen Hockers. Sein orangenfarbiges Polster reizt zur Projektion eines Mundes, wobei Lampe und Ventilator die Augenpunkte abgeben. Der Bereich der absoluten Bildmitte, von vielem umgeben, wirkt seltsam ausdruckslos. Und doch sitzt hier der Dreh- und Angelpunkt des Dramas. Er ist nichts und niemand, aber alles dreht sich um ihn. Diese Leere vertritt den abwesenden Kunden. Seine Abwesenheit ist ein reiner Bewußtseinsinhalt, dem draußen nichts wirklich entspricht, der vielmehr nur drinnen, im anwesenden Betrachter zustande kommen kann, der seinesgleichen draußen nicht sieht und somit niemandes Anwesenheit denkt.

## 6. Stilleben

Das Gemälde mit Gasanschluß (Abb.13) geht auf Eindrücke in einem Tokioter Tischgrillrestaurant zurück. Die Vorrichtung bildet zusammen mit einem spiegelnden Aschenbecher und Gefäß voller Zahnstocher auf einer rotbraunen Tischplatte ein Stilleben. Es verkörpert nicht nur ein bestimmtes Eßzimmer, spiegelt nicht nur seinen Charakter wider, die Dinge, da außer Dienst, entfalten zudem selbst Charakter, erzählen nicht nur von ihrer Funktion, sondern auch von ihren Nebenbedeutungen und erzeugen so Nebensinn. Für das deutsche Auge bleibt das Auftreten eines Gasanschlusses, eigentlich Bestandteil des Herdes in der Küche, auf einem Eßtisch befremdlich. Das Hinzutreten eines Bechers für Asche und von Stochern für Speisereste schafft da kaum Vertrauen oder gar Appetit. Man kann aber auch in einem Vorraum des Verstehens oder Nachempfindenkönnens angesichts dieses gastronomischen Einfalls verharren, auf Verstehen verzichtend das Fremde ein völlig Eigenes sein lassen, über das man sich wundert, das man belauschen und heimlich beobachten, nicht aber einsehen kann. Beim transkulturellen Fremdverstehen bleibt das meiste im Dunkel, nur punktuell sind Einsichten möglich, Mißverständnisse hingegen überall. Fremdverstehen beginnt dann, wenn aus kritischer Distanz im Fremden etwas vom eigenen Selbstverständnis wiedererkannt wird. Und so sah der Künstler plötzlich ein Stilleben, und als Gemälde sieht es nach ihm der Betrachter, der sich in dieses Fremdgemisch wiederum selbst hineinspiegeln kann durch das Fremdgemisch seiner Rezeption.

Der zum reliefierten Teller hin abgeflachte Becher und das gebauchte, vasenförmige Behältnis sind ausgezeichnete plastische Objekte. Hier treten in ihrer Polarität ineinandergestellt Gefäß und Schale auf. Es demonstriert das kernplastische, sie das reliefplastische Prinzip bildhauerischer Oberflächengestaltung. Hereingesprungen kommt plötzlich aus der Küche ein Gasanschluß, ein komplexes skulpturales Gebilde, das wie auseinanderspringt. Die Figur eines Dämons, eines Feuergeistes, eines dem Herd verbundenen Schutztieres – oder ein Alptraum? Die symmetrisch angelegte kleine Skulptur, farbig gefaßt, besitzt physiognomische wie auch pantomimische Ausdrucksqualitäten. Die blauen Schläuche schwingen Hörnern oder den Armen eines Tänzers gleich von der Vorrichtung weg. Augenpunkte bilden die

beiden in schwarz und kaltem hellen grün gehaltenen Schlauchklemmen. Zwischen ihnen öffnet sich ein „Maul“, wobei sich auch die geöffneten „Flügel“ unten als Aufnahmeorgan ansehen lassen. Diesen Projektionen einer grotesken Skulptur begegnet als Irritationsmoment die asymmetrische Fortführung des Gebildes an den rechten Bildrand, wo nochmals eine Schlauchklemme sowie ein aufragendes Teil sichtbar wird, unter Umständen die eigentliche Vorrichtung für den Grillanschluß, während die angesprochene Skulptur eine Trennvorrichtung mit Regulierfunktion sein könnte. Die „Flügel“ zeigen kreisrunde Vertiefungen, Fingerabdrücke, die einer möglichen Druckausübung gleichsam vorarbeiten.

Eine Reihe von Bildern hat der Maler den zahllosen Verkaufsautomaten in Tokio gewidmet. So stellte er z.B. einen Kaffeeautomaten im Ausschnitt dar, wobei er sich auf das mit einer metallisch glänzenden Rahmung versehene Fenster konzentrierte, hinter dem die Kaffee-Einfüllung geschehen könnte, wäre ein Becher in der entsprechenden Haltevorrichtung vorhanden, die sich hier aber, unbenutzt, gleich einer Skulptur in einem Schrein zeigt. Es entstand aber auch eine Serie von Automaten-Doppelbildern. Den oberen Teil der Bildpaare bilden jeweils ein Ausschnitt aus dem Bedienungsfeld, den unteren Teil jeweils der Bereich des Entnahmefachs. Während bei einigen Paaren durch das Design deutlich wird, daß oberes und unteres Bild zum selben Automaten gehören, enthält das hier abgebildete Bilddoppel (Abb.14) keinen solchen Hinweis. Das obere Bild kann den Teil eines Automaten in einer Münzwäscherei, das untere mag den Teil eines Getränkeautomaten zeigen. Es gibt also zweierlei, das sich falsch ergänzt, funktional nicht schlüssig zu verbinden ist, sich dafür aber ästhetisch betrachten und kritisch lesen läßt. Physiognomische Anmutungen sind offensichtlich: Eine obere Gesichtshälfte mit runden „Augen“ und „Fenstern“, in denen Zeichen aufleuchten, läßt sich einer unteren Gesichtshälfte mit dunkler ovaler Mundform zuordnen und insgesamt als Maske sehen. Hinter dieser liegt zwar kein reflektiertes Selbst verborgen, wohl aber ein Vorrichtungssystem, das selbsttätig werden kann – nach Münzeinwurf. Bereits dieser Vorgang, die gebende Tätigkeit des Kunden, kann sprachlich zu einer nehmenden Tätigkeit des Automaten umgedreht und so erlebt werden. Dem Eingeben und Herausnehmen seitens des Benutzers entspricht spiegelbildlich ein Einnehmen und Herausgeben des Automaten. Doppelte, sich ausgleichende Vorgangspjektionen sind ebenso jener letzten Rolltreppe (Abb.15) gegenüber möglich. Dort wird das gegenläufige Hinauf und Hinab eines Treppenpaars durch eine äußere Symmetrie im Bild geeint. Beim angesprochenen Automatenbildpaar liegt zwar äußerlich eine Symmetrie der Bildformate in der Horizontalen vor, nicht aber in den Bildern selbst. Nur durch Reflexion der Funktionszusammenhänge wird die verborgene oder innere Symmetrie klar, die den Betrachter hier als Benutzer eines selbsttätigen Vorrichtungssystems an das Betrachtete fesseln will.

Jens Kräubig