

**Sgraffito; einige sprunghafte Beobachtungen zu einigen Arbeiten von Diana Artus.**

Kratzspuren, in Glas – die Unterbrechung des Blicks in den Bildraum findet sich auch in anderen Arbeiten, und in jeweils eigener Form: als Überklebung mit vierteldurchsichtigem Paketklebeband, als Überklebung eines Teils durch ein anderes Bild, in „I'm glad I made you cry Nr. I“ beispielsweise, halbpasend im Ausschnitt, nämlich ebenfalls eine Augenpartie, aber sichtlich nicht zum selben Gesicht gehörend wie in Punkcollagen, und durchweg unterschieden von ihnen durch ihre formale Geschlossenheit, Einheitlichkeit, beinahe Stille und Leere, nicht ohne den gestalterischen Träumen der Moderne zu ähneln; augenfällig gerade da, wo das Überklebte das Bild mit Unähnlichem, das Gesicht nämlich mit einem Wasserturm fortsetzt („I'm glad I made you cry Nr. II“). Diese Einheitlichkeit brechen auch die Kanten und Aufwerfungen des lose liegenden Papiers nicht. Gelegentlich liegen ihre Arbeiten, ein einzelnes Werk, zusammengesetzt aus dünnem, leicht sich werfenden Bögen Papier, am Boden. Biegung, Aufwerfung, in der der Bildträger, anstatt sich zurückzunehmen, in den Vordergrund tritt, machen die Stofflichkeit, die Dinghaftigkeit des Bildträgers sinnfällig, mit der Wirkung, daß das Bild zwischen Abbild und Gegenstandseigenschaft schwankt oder aufgespannt ist: man kann den Eindruck bekommen, in den Gegenstand hineinzusehen oder einen Gegenstand mit Tiefe zu sehen, und zwar desto mehr, je weniger Abgebildetes zu erkennen ist, ohne doch den Eindruck der Räumlichkeit ganz zu verwischen. Mehr also bei einigen Arbeiten der Serie „Inner Outer Space“. Sie gehen in die Eigenschaft einer Gegenstandsoberfläche über, die in ihnen auf andere Weise als in den übrigen Werken enthalten ist; genauer vielleicht: sie enthalten solche Eigenschaften, und erleichtern so den Eindruck, einen Gegenstand zu sehen mit einer Oberfläche und einem Raum darunter, ein Fenster, dessen Fensterhaftigkeit deutlicher, indem die Oberfläche sichtbar wird. Die Kratzung kratzt sichtbar die Oberfläche, und stellt damit die Frage: welche Oberfläche? Wenn gegenüber einer Arbeit, deren Original eine Photokopie ist, Reproduktion und Original sich scharf unterscheiden ließen, wäre in den Reproduktionen unkenntlich, am Original aber sichtbar, daß nicht das Bild im Sinne eines stofflichen Gegenstandes geritzt ist, sondern das in die Abbildung mitaufgenommene Medium der Durchsicht, wie eine Glasscheibe eines ist, etwa die eines Busses oder einer Bahn, an denen solche Sgraffiti tatsächlich sich finden.

So verweist das Original am einen Ende auf einen fotografierten Raum, der sich als photographischer – als photographierender – auf einen zweiten öffnet, am anderen auf ein abwesendes, denkbare Original zerkratzter Oberfläche, genauer aber auf eine Störung der Durchsicht, die zwar als Scheibenkratzung erkennbar, aber weder dem Abgebildeten, noch der Abbildung eindeutig zuzuordnen ist. Denn nirgends wird andererseits dies Medium der Durchsicht als Bestandteil eines bestimmten Raumes gezeigt: Nirgends endet es und wird von der Wand eines Zuges, von Trägern eines Wartehauses gehalten, und nirgends ist eine solche Zuordnung unmöglich. Die strenge Ambiguität der Zuordnung des Bildschleiers zum Abgebildeten und zur Abbildung wird durchs Werk hindurch entfaltet. Von ihr aus läßt sich die collagierende Überlagerung verschiedener Bildteile als Bildbrechung verstehen. Im engeren Sinne ist die Bedeckung mit Paketklebeband Teil des Abbildes in seiner Stofflichkeit, die die Grenze zum Abbild erst überwindet, indem sie mit ihm zusammen ein neues Bild erzeugt (das nämlich, das aus Hintergrund und Überdeckung entsteht wie im Falle der halbdurchsichtigen Übermalung); die Unschärfe hingegen, die sich im Hinterglas der Überkratzungen findet, läßt sich auch in „They're Here. We're Gone“, als einem der klarsten Stücke dieser Serie, notfalls noch einer zur größeren hinzukommenden feineren Kratzung oder Rillung, ebenfalls aber einer anderen Trübung entweder der Scheibe, oder, als Regen oder Staub, dem Raum, der Luft selbst; ebenso aber der Photographie selbst zurechnen, als photographische Unschärfe, die so regelmäßig eingerichtet wäre, daß sie als solche nicht eindeutig zu erkennen ist. Auch sie läge an der Grenze von Abbild und Abgebildeten, vielleicht auf ihrer anderen, Apparat und Betrachter zugewandten Seite.

Zu den umfangreichen Implikationen dieser kenntlichgemachten Ambiguität gehört, daß die Unterscheidung von Aufnahme und Eingriff, von Index und Signifikant. (Was bei Krauss [1], die diese begriffliche Zuordnung in ihren „Notes on the Index“ ausführt, als selbstverständlich vorausgesetzt wird, sei hier kurz erwähnt: daß Entscheidung und Technik, dem Photographieren unabziehbar, diesem Elemente der Signifikation verleihen, so daß die Unterscheidung zwischen Index und Signifikanz analytisch bleibt und auf den Gegensatz von Photographie und Malerei, auf den sie sich bei Kraus bezieht, nicht abzubilden ist.) Es zeichnet sich so als Möglichkeit eine Wahrnehmung ab, die den Schleier als Stilisierung und Eingriff, und zugleich – in einem anderen, als sächlich-abbilhaftem Sinne – vom Wahrgenommenen her kommen sieht. Der Schleier ist selbst, und zwar wiederum in mehrfachem Sinne, ästhetisch. Als ästhetisches Phänomen, als malerischer oder zeichnerischer Eingriff, und indem er der Anmutung und Materialität des Abbildes entspricht, mit ihm eine Einheit bildet oder auch es erst zu einer Einheit schließt ähnlich wie Staub, Dunst oder Unschärfe es tun. Die so hergestellte Einheitlichkeit, formale Geschlossenheit wirkt als solche; sie ist darüberhinaus eine besondere, eine Anmutungsqualität, die zum Sujet, zu den Bildern des Fahrens und der Stadt eine bestimmte Entsprechung darstellt. Zugleich hat diese Trübung eine gegenständliche, eine Sujetbedeutung, und zwar wiederum fast dieselbe, ob es Trübung der trennenden Scheibe – der Bahn – , oder Trübung der Luft als Medium ist, die schließlich, als Staub und Dunst, Trübung, nämlich Schmutz, Staub oder Feuchtigkeit der Dinge wird, und so auf dieselbe Weise den Raum zusammenschließt, indem sie ihm die einheitliche Stofflichkeit, wenigstens Oberfläche gibt, die er auch im Abbild hat. Die Trübung stellt das Bild in dem Maße her, in dem sie es stört. Sie ist Ästhetisierung, Verbildlichung, sie bietet ein Bild des Städtischen, das der Werbung ähnlich Sichtbares und Wirkliches in einem ästhetischen Vorstellungsbild erschließt und überformt, überdeckt, ein allgemeiner und notwendiger Zusammenhang, den die Werbung ausbeutet, ohne ihn zu schaffen.

Dieses innere Bild enthält mehr als die staubige Trübung, die Trassen und grauen Bauten. In Bildern wie dem Idol erzeugen Staub und Trübung ein Leuchten von innen (technisch: weil die Schatten, durch die indirekt beleuchteten Teilchen zwischen ihnen und uns aufgehellt werden; die Technik ist vielleicht nicht unwichtig hier), das in den schwarzweißen Trübungen fehlt. In ihnen geschieht etwas verwandtes mit ungefähr gegenläufiger Wirkung: die Lichter dehnen sich aus (technisch ist das die Wirkung der Scheibentrübung und als solche auch zu erkennen) und lassen das Dunkel noch dunkler erscheinen. Es entsteht so eine Verflachung, die wiederum Einheit herstellt, und die auch in der Tiefenwirkung, die auf andere Weise hergestellt wird, nicht verlorenght. Nämlich die Überlagerung von Durchsichtsfäche und tieferem Raum, die

Tiefenwirkung, die aus ihr sich ergibt, setzt im Abgebildeten sich fort, in offenen Bauten, Aufbauten, die nicht ganz geschlossen sind sondern Einblicke erlauben, auf Zeit angelegten Bauten oft, aus Gestängen und Gerüsten, in Offenheit also, die vielleicht nicht nur Einblicke erlaubt, sondern zugleich auch die Oberfläche faltet und stülpt und sie zuteilen den Blicken entzieht. Die Offenheit ist zweifach, eine des Begehens, und eine der Öffnung dem Blick, und übrigens ist auch diese Offenheit nicht ohne eine Kehre in sich selbst: in der Faltung nämlich entzieht sich das Gebaute dem Blick ebenso oder mehr noch, als der einfach umschlossene, der wenigstens seine Umschließung gänzlich sichtbar macht. Beiden nun, Öffnung zum Begehen und Öffnung zum Einsehen, steht einmal die Scheibe als solche, und einmal die Trübung entgegen. Das Ganze ordnet sich nicht zu verwickelt-ordentlichen Gegensatzpaaren, und die innere Verwicklung von Offenheit und Entzug in der Faltung ist auch nicht die Öffnung. Dabei sehen die Abbildungen nicht nur Bauten, sondern vor allem auch Bilder: Wandmalereien, Schrift, vor allem aber Werbebilder, meist nicht unversehrt, sondern zerteilt, überdeckt, bis zur Unkenntlichkeit, die allerdings nie vollständig wird, sondern das Stück, den Ausschnitt als Ausschnitt von Werbung kenntlich hält. Abgezogen wird so oft die ausdrückliche Botschaft, während die Mittel, Stil und Darsteller der versprochenen Paradiese, zu erkennen sind und so der Werbung ihr Versprechen lassen, das Versprochene selbst, in keinem Beworbene, mehr versprochen. Solche vervielfachten Bildstücke auf und als Teil von Gegenständen überziehen nicht nur die Landschaft mit formal gewordenen Ausdrücken von Sehnsüchten, Wünschen, bildhaften Ideen von Wünschen, Lust, etwas, an einem Ort, zu sein, zu bekommen; sondern die Bilder im Stadtraum haben als Bilddinge eine ähnliche Wirkung wie die Einfaltungen der Bauten und die Überlagerungen der Offenen. Sie schaffen Raamtiefe, und zwar eine, die gleichermaßen und aus demselben Grund rein visuell und vom umgebenden Raum in ihrem Inhalt – dem, was der so sichtbare Raum enthält – unabhängig ist, ohne doch aus dem Raum ganz sich auszugliedern. Sie schwanken optisch zwischen Abbildung und sich öffnenden Gegenständen zweiter Art.

In vielfältigen Gegensätzen und Ergänzungen aus Öffnung und Schließung entsteht einerseits ein Bild eines Sehens, das vom Zutritt und selbst vom unverstellten Blick ausgeschlossen ist, in dem Sehen und Gesehenes auseinandertreten und das Sehen außen vor bleibt. Benannt ist damit eine Bedingung von Bildlichkeit im Sinne erkennenden Sehens von Gegenständen überhaupt. Wer die Dinge seiner Umgebung handhabt und von ihnen umschlossen ist, sich in einem beweglichen Kontinuum mit ihnen befindet, sieht sie nicht vereinzelt als vollständige Gegenstände. Erst wo sie still und ohne Berührung uns gegenübergestellt sind, sehen wir sie als Gegenstände. Verbildlichung ist in diesem Sinne aus Praxis ausgenommen (entsprechend der Wortsinn von theorein, betrachten).

Offensichtlich ist diese Gegenübernahme und Vergegenständlichung hier nicht ohne Umkehrung. Scheibe, Außen-Vor, Fahrt, Getrenntheit sind bezeichnet und sichtbar; aber ihre Bezeichnung und Sichtbarkeit besteht in einem Schleier, der diese Sicht zugleich trübt und hemmt, bisweilen so sehr, daß vom Gegenüber nur mehr eine Ahnung bleibt, eine Andeutung, die zusammen mit dem Innewerden der Trennung zu mehr inspirieren kann als bloß dazu, das Abbild zu erklären. Doch auch solche vorgestellte Klarheit unterscheidet sich schon entscheidend von der Klarheit des unverschleierte Bildes; bildliche Vorstellung ist nie stillzustellen, und diese Unstille ist dem Versuch, wo man ihn gegenüber den Verschleierte unternimmt, sofort abzumerken. Sie gibt dem theorein, der theoria noch eine weitere Wendung: erst das verstofflichte Bild ist vollkommen stillgestellt. Die Scheidewand aber könnte noch zu einem weiteren Vorstellen anregen, nämlich dem, sich in den uns verschlossenen Raum hineinzuversetzen, in jenes Inmitten also, in dem die Wahrnehmung entbildlicht ist und andererseits übers Bildliche hinausgeht. Der Schleier, der den Blick zugleich verweigert und herstellt, schließt und erschließt nicht im selben Sinne. Beide Vorstellungsbewegungen, die verklärende und die ins Inmitten, bleiben geformt vom ästhetischen Regime, ihrer Anmutungslogik, ihrem Bild des Städtischen.

Der Schritt aber, der Übersprung, von der formalen Analyse zum Sujetbezug stellt sich nicht objektiv ein. Die Gegenstände der Abbildungen scheinen eine konsistente Interpretation nicht aus sich heraus zwingend zu machen. Daß aber ein solcher Zusammenhang sich nicht streng aus den Arbeiten herleiten läßt, scheint selbst strenges Merkmal zu sein. Ihre Haltung muß als solche, außerbildlich begriffen werden: das Innerbildliche, Formale, Objektive der Arbeiten muß anhand der viel allgemeineren Sujetbestimmungen, mehr noch aber anhand des Gehaltes der formalen Bestimmungen auf eine Haltung bezogen werden und schließen lassen, die Form und Sujet verbindet. Die Stadtlandschaften sind von monumentalen und ebenenreichen Bauten halbausgefüllt, aufgerissene Stücke, Bildfetzen, Aufschriften, deren Sinn der Zusammenhang fehlt; sie nehmen die Fahrt und ihren Rhythmus auf und bestätigen oder verdoppeln so die bildimplizite Zweiräumigkeit. Die Landschaften sind unklar, ihre Unklarheit läßt sich Staub oder Regen zuschreiben. Alles scheint das Gegenteil von einem anheimelnden Idyll und zugleich einladend, dem Blick und der Erkundung. Diese Landschaften und ihre Bauten sind halbverlassen, aufgelassen, umgestaltet von Kräften, die sie ursprünglich nicht besessen haben; auf andere Weise gilt das für die von noch beherrschtem und besessenem Bauen angefüllte Stadt, deren Wucherungen als Dichte das erzeugen, was auch der Idyllist als Dichte wahrnehmen mag. Die alles durchziehende Melancholie, oder Gemeinsamkeit von Schönheit und Melancholie, gründet nicht nur – aber, und zwar aus Gründen, die der Arbeit nicht äußerlich sind, auch – in einer Art der Bildsprache des Melancholischen, die, nach allem Gesagten, nicht näher beschrieben werden muß (und die als solche vielleicht dennoch nicht wirken würde, käme nicht ein entscheidendes zweites hinzu –); sondern auch in der Leere der Werbebilderabschnitte wie der Bauten, dem Verlassenen, von denen die Sehnsucht schon weitergezogen und abgezogen ist, Träume und hoffnungsvolles Besitzerleben vergangen, der Blick zu spät kommt, nur noch Leere, weniger als Leere: Spur des Verlassens vorfindet; diese Melancholie bleibt bestehen trotz ihrer Kehrseite, der möglichen Aneignung, Umnutzung, dem Freiraum; und das hat vielleicht einen Grund. In diesem letzten Schritt sehen wir uns die romantische Krise an.

Das Flackern ist das Zeichen der Krise: Das Verlöschen überhaupt, das Verlöschen der Elektrizität, Vordeutung auf den Stromausfall, der das Leben unterbricht, stärker als jener Transportarbeiterstreik, den Debord als die Ursache des Parisspaßes ausmacht.[2] Das Zeichen entnimmt seine Sprache einerseits dem Rotlichtmilieu, andererseits ist die Abbildung, die das Schild ausfüllt, wiederum Stadt, glühend flach; die romantische Krise ist auch die des noir, der versucht, ein Gefühl für das zu bekommen, was die Zeit nach dem Zerbrechen der modernistischen Fortschrittsillusion zusammenhält oder was ihr sich als Sinn geben läßt, ein Sinn, der eine Art Glück der Einfachheit meint, Einheit von Sein und Selbst findet im Einverständnis, im Auslassen, immer wieder ja auch ausdrücklichen und programmatischen Auslassen alles anderen, all dessen, was einen Bruch, einen Mangel, einen tieferen Mangel bedeuten könnte, Leere, in der nicht eine Schönheit gefunden, in sie hineinge-

funden werden kann, so daß sie ihre Leere verliert, sondern echte, wie sie im Film ohnehin kaum zu haben ist, jedenfalls in dem, was die Kultur dem Medium entnommen; das noir destilliert diese Sinnggebung durch Auslassung und eine Verdichtung, die als Ästhetisierung zu bezeichnen richtig, aber zu grob ist: es geht tatsächlich um Schönheit (es könnte darüber – aber müßte? – viel mehr geschrieben werden und gesagt; Körnung, die Körnung im Film, die Körnung im Gefilmten, das Unglatte, das Unglatte auch im Leben; und, darum diese Notiz, eine Schönheit, die eine Art körperliche Verfassung und Erfahrung ist). Um Schönheit, vielleicht um dieselbe, geht es auch in den Arbeiten, eine Schönheit, die ihre Kehrseite, die Leere, die die des Filmischen und der Werbung ist, in denen beiden die Verwicklung des Lebens, das Unerfüllte, die wirkliche Leere ausbleibt. So, oder anders.

#### Anmerkungen

- 1 Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America“, in two parts, October spring and fall 1977
- 2 Guy Debord in seinem Film „Hurlements en faveur de Sade“ von 1952

Kontakt: n\_fr[at]gmx[dot]de