

Am Ende der Welt

Zur Ausstellungseröffnung von Beate Möller in der
BIK Galerie 149, Bremerhaven

Während des Gesprächs, das ich mit Beate Möller im Vorfeld des heutigen Tages geführt habe, sprach sie von der Doppeldeutigkeit des Titels, den sie ihrer Ausstellung gegeben hat. Denn nowhere - nirgendwo - kann auch gelesen werden als now here - Jetzt und Hier. In the middle of nowhere heißt „mitten im nirgendwo“, und der Ausdruck trägt zugleich die Nebenbedeutung „am Ende der Welt“. Ortlosigkeit und absolute Präsenz fallen in der zweifachen Lesbarkeit des Ausstellungstitels (den Beate Möller im übrigen einem ihrer Bilder entnommen hat) zusammen. Was im Titel anklingt, ist ein wesentliches Element im Werk der Künstlerin und nun auch leitend geworden für meinen Text.

Beate Möllers Bilder kommen zunächst, und das ist von der Künstlerin auch so gewollt, sehr leicht daher. Hingetupfte Farbflecken oder -flächen stehen im losen Verbund mit Gezeichnetem, das an Illustrationen erinnert, wie wir sie von Kinderbüchern oder manchen Romanillustrationen aus den 1950er Jahren kennen. Bei näherer Betrachtung jedoch zerstiebt der Eindruck von Leichtigkeit und macht Verwirrung Platz. Denn der Versuch, aus den farbigen Formationen etwa Kontexte für die Figuren bilden zu wollen, aus Gezeichnetem und beigefügter Schrift eine konsistente Geschichte zu extrahieren, schlägt fehl. Was zuerst eine schlüssige und leicht lesbare Einheit zu sein versprach, zerfällt in Stücke, die nicht zueinander passen wollen. Leichter Unwille macht sich breit denn nun sind wir aufgefordert, eine andere Lesart als die rasch identifizierende zu entwickeln.

Für gewöhnlich wechselt der geschultere Betrachter nun einfach die Brille und rezipiert die farbigen Formationen als reine Malerei. Doch auch dieser Versuch schlägt fehl, denn das Motivische sitzt gleich einem Stachel im Fond der Malerei.

Wir sind gezwungen eine Ordnung zur Kenntnis zu nehmen, in der Herd, Skelett und Einkaufswagen nur so aussehen wie Abbildungen. Die Zeichnungen

sind, wie die Malerin schreibt, „im Grunde Chimären, die gegenständliche Assoziationen evozieren und auch so tun, als wären sie identifizierbar.“¹

Tatsächlich sind Malerei, Zeichnung und Schrift in einer Weise verwoben, die unseren alltäglichen Lesegewohnheiten zuwider läuft. Wörter, um mit den eingefügten Schriftzeichen zu beginnen, sind zunächst Zeichen für etwas anderes. Doch Beate Möller arbeitet mit der graphischen, nicht mit der linguistischen Dimension der Zeichen. Wörter können unabhängig von ihrer Bedeutung als graphische Substanz betrachtet werden, als Linien oder Arabesken. Mir ist das klar geworden, als ich Beate Möller nach der Bedeutung eines in Sütterlin-Schrift geschriebenen Satzes fragte, den ich nicht entziffern konnte. Doch die Malerin hat, wie sich herausstellte, eine ästhetische Strategie angewandt, die dem Blindzeichnen ähnelt, denn auch sie kennt nicht die Bedeutung der Worte. Sie übernimmt gleichsam ihre Materialität und setzt die graphische Erscheinung in Beziehung zu Zeichnung und malerischem Grund. Die Schriftbilder transportieren nichts als ihre Erscheinung. Sie gleichen so eher einer Gebärde als einer Botschaft.

Dennoch: Wörter bleiben auch, denn dieser erlernten Rezeptionsweise entkommen wir nie völlig, Zeichen für etwas anderes. Dies andere ist im Werk von Beate Möller gebildet aus Erinnerungsspuren: die Handschriften entstammen etwa Briefen ihrer Eltern, der Malgrund einiger hier ausgestellten Werke besteht aus geerbten Wandervogelheften, deren Schriftbild sie hier und da stehen gelassen hat.

Das Potential der Malerei würde nun übersehen, wenn wir sie nur nutzten, um aus solchen Bruchstücken etwa eine konsistente Biographie der Malerin zu konstruieren. Die autobiografischen Spuren in Beate Möllers Bildern sind nicht historisch-linear lesbar. Vielmehr sind Schrift, Soldat und Mädchen Teile einer spezifisch künstlerischen Ordnung, die ich mit Hilfe eines Modells zu erhellen versuche, das der Physiker David Bohm entwickelt hat. Er nennt es implizite oder eingefaltete Ordnung. In ihr verhalten sich alle Teile wie ein in sich verwobenes Ganzes.

¹ Beate Möller: Zu meinen Bildern. Morsum 15.02.2006.

Wenn wir an Räume denken, legen wir gewöhnlich unserer Vorstellung einen Schuhkarton-ähnlichen Behälter zugrunde, der Küchenherde, Gewehre und gelegentlich Gerippe enthält. Entgegen dieser Auffassung von einem Behälterraum beschreibt Bohm einen Zustand, in dem die Dinge – in seinem Fall handelt es sich um subatomare Teilchen – nicht unabhängig voneinander durch die Leere des Weltalls schießen. Vielmehr sind alle scheinbar festen Dinge Teile eines zusammenhängenden Netzes.

Als analogiehafte Verbildlichung solcher Netze können Sie die komplexen Schichtungen von Farbe betrachten, die den Malfond bilden. Die Verwobenheit der Malschichten folgt keiner strukturell nachvollziehbaren Ordnung (es gibt kein Rezept für die Herstellung solcher Fonds), vielmehr beschreibt sie so etwas wie eine höhere Ordnung, die Bohm Einfaltung genannt hat.

Bohm hat dafür ein Modell entwickelt, das ich in freier Abwandlung skizziere: Stellen Sie sich einen Topf mit Leinöl vor, in den Sie einen Tropfen dunklen Balsamicoessigs fallen lassen. Da der Essig sich im Öl nicht auflöst, können Sie mit einem Löffel kreisförmig in der Flüssigkeit rühren und den Tropfen zu einem langen Faden ausspannen. Nun lassen Sie einen zweiten Tropfen ins Öl fallen und drehen weiter mit dem Löffel. Wenn Sie das einige Zeit fortführen, sind die Essigfäden so fein geworden, dass Sie sie nicht mehr sehen können; sie sind ins Öl eingefaltet. So weit ähnelt der Vorgang der Herstellung von Mayonnaise. Bohm vollzieht nun einen zweiten Schritt, den Mayonnaisehersteller fürchten: er trennt die Bestandteile wieder voneinander, indem er die Drehrichtung umkehrt. Die Essigfäden werden entfaltet, so dass sie zu verschiedenen Zeitpunkten wieder als Tropfen erscheinen. Wenn die Drehbewegung sehr schnell vollzogen wird bekommen wir einen Trickfilmeffekt: es sieht so aus, als ob ein einziger Tropfen sich kontinuierlich durch das Öl bewege. Das entspricht der klassischen Beschreibung der Welt. Sie geht davon aus, dass tatsächlich ein Tropfen existiert. Er erscheint erst an der einen, dann an einer anderen Stelle. Aus Bohms Sichtweise jedoch handelt es sich um viele verschiedene Tropfen in verschiedenen Zuständen der Einfaltung.

Bohm möchte mit seinem Modell Wirklichkeit beschreiben. Wenn wir aber versuchen, es auf die uns vertraute Erscheinungswelt anzulegen, geraten wir in Schwierigkeiten. Wir können uns noch vorstellen: die Einkaufswagen, die nacheinander zwischen den Regalen des Supermarkts auftauchen, sind Teile eines in sich verwobenen Systems, das wir Konsumwelt nennen können. Wir kämen auch nicht auf die Idee, obgleich Verwechslungen vorkommen, dass alle Einkaufswagen Erscheinungsweisen eines Einkaufswagens sind, der sich durch den Markt bewegt. Schwierig wird es dann, wenn ich mir vorzustellen versuche, dass der Einkaufswagen, den ich vor 30 Jahren durch Stuttgart geschoben habe mit dem verbunden sein soll, den ich vor zehn Jahren durch Berlin schob und schließlich mit dem, den ich gestern in Ottersberg benutzte.

Vergangenheit, Erfahrung und Erinnerung allerdings speisen künstlerische Schöpfung, für welche Bohms Modell der eingefalteten Ordnung als Analogie gefasst werden kann. Der Maler Cy Twombly hat einmal gesagt: „For myself the past is the source (for all art is vitally contemporary)”² Twombly kann die Vergangenheit deshalb als Quelle seiner Bilder auffassen, weil alle Kunst wesentlich zeitgenössisch ist, indem sie substanziell auf Vergegenwärtigung und damit Veränderung angewiesen ist.

Ein schönes Beispiel für die Notwendigkeit von Veränderung habe ich in einem der Wandervogelhefte gefunden, die Beate Möller mir zur Vorbereitung auf den heutigen Tag zur Verfügung gestellt hat.

Der Wandervogel ist eine 1896 in Berlin Steglitz entstandene Bewegung, in welcher sich Schüler und Studenten hauptsächlich bürgerlicher Herkunft zusammengeschlossen haben. Ihr Ziel war romantisch: angesichts der fortschreitenden Industrialisierung in den Städten wollten sie sich von den engen gesellschaftlichen und schulischen Vorgaben lösen und in freier Natur eine eigene Lebensart entwickeln. Die Bewegung hat wesentliche Impulse gesetzt etwa für die Reformpädagogik und die Freikörperkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

² Cy Twombly, Januar 1952. In: Richard Leeman: Cy Twombly. München: Schirmer/Mosel, 2005, S. 97.

Wesentlich war dem Wandervogel der Gedanke stetiger Erneuerung durch die nachwachsenden Generationen. In der Monatsschrift für deutsches Jugendwandern aus dem Jahr 1914 finden wir den Artikel „Das Werbewesen“ von Georg Schmidt. Schmidt beklagt das Problem der alten Wandervogel, welche zu einem existentiellen Problem für die Bewegung geworden seien. Das Durchschnittsalter der Bewegung hatte sich 1914 – ich zitiere eine längere Passage – „hinaufgeschraubt von der Durchschnittsentwicklungsstufe des Fünfzehnjährigen, der tollt und sich austoben will, zu der Entwicklungsstufe des Zwanzigjährigen, der den Rätseln des Lebens nachsinnt ... Man soll nicht gegen das ‚Theoretisieren‘ schlechthin wettern und den Leuten, die dazu das Bedürfnis empfinden, empfehlen, sich zu kabbeln und zu balgen wie zwei wilde Buben. Man soll ihnen aber sagen: ‚Ihr seid über den Wandervogel hinaus, zieht daraus die Folgerungen.‘ Was uns die Entwicklung der letzten Zeit gebracht hat, das ästhetische Getue, das viele Getanze, Kleidungsreform und das viele Theoretisieren über alle möglichen Fragen, das gehört in eine andere Entwicklungsstufe des einzelnen als die wilde romantische Wanderschaft mit ihrer Sehnsucht nach Abenteuern und Erlebnissen. Aber wenn man heute nicht Fichte [und] Hegel ... durchhat, dann hat man ja schon kaum noch das Recht, über den Wandervogel zu reden. ... Erstaunlich war der Mangel an Verantwortungsgefühl bei einigen Gaublattleitern, die einfach kein Empfinden dafür hatten, daß man Vierzehnjährigen einen schlechten Dienst leistet, wenn man ihnen Fragen vorsetzt, die nur die unreifen Zwanzigjährigen verdaut zu haben glauben.“³

Abgesehen davon, dass Schmidts Schelte so manche Diagnose und nachfolgende Medikamentation des heutzutage merkwürdig verbreiteten Aufmerksamkeitsdefizitsyndroms in ein anderes Licht rückt, mag sie verdeutlichen, inwiefern gerade die Veränderung Basis des Bestandes der Jugendbewegung wie überhaupt jeder Bewegung ist.

Mit der Natur von Veränderung und Bewegung hat sich ungefähr zur selben Zeit der französische Philosoph Henri Bergson befasst.

Georg Schmidt hatte den Einbruch gedanklicher Reflexion als schädlich für die stürmische Bewegung diagnostiziert. Nicht zufällig erwähnt er Hegel, dessen Ästhetik vom Diktum des sinnlichen Scheinens der Idee bestimmt ist. Bergson nun wendet sich gegen die Vorherexistenz von Ideen, gegen die Möglichkeit schematischer Vorausplanung von Ereignissen. Denn in der Verwirklichung, so sein Postulat, entsteht in jedem Augenblick etwas absolut Neues, also Unvorhersehbares. Wesentlich sind nicht Plan und Reflexion sondern Ausführung (auf der Seite der Malerin) und Anschauung (auf der Seite von uns Betrachtern).

Künstler brauchen ihr schöpferisches Vermögen, welches Bergson ihre Intellektualität nennt, nicht zu analysieren. Es speist sich aus einer Verklammerung von Erinnerung und dem ästhetischen Bewusstsein, also der Wahrnehmung der Welt, von der alle Bildende Kunst in irgend einer Weise ausgeht. Im Malprozess, so wie Beate Möller ihn versteht, finden wir dafür eine Analogie. Denn er gleicht einer, wie sie es nennt, „Reise zwischen den Dingen“⁴ – Malgründen, Linien, Fundstücke -, auf dem Territorium der Wahrnehmung.

Das entstandene Werk umfasst ein Intervall von Dauer, worunter Bergson die je individuell vom Bewusstsein umspannte Vergangenheit versteht. Sie bildet ein Ganzes mit der Gegenwart, so dass Vergangenes in der Gegenwart eingefaltet liegt wie der Essig im Öl. Damit ändert sich die Bedeutung von Vergangenen, das wir für gewöhnlich als ‚nicht seiend‘ auffassen, radikal.

Die Verschränkung von Vergangenheit, Sein und Nichts verbinde ich mit einem Werk von Beate Möller, das mich schon beim ersten Betrachten merkwürdig anrührte. Im Nebenraum sehen Sie einen Kinderwagen, in dem, von Ofenasche bedeckt (sie stammt aus Beate Möllers heimischem Kamin) ein kleines Püppchen liegt. Über dem Wagen hängt ein Rotlicht, das die Familie früher zum Wärmen von Lämmern benutzt hat. Wieder mutet die Szenerie

³ Georg Schmidt: Das Werbewesen. In: Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern. Jahrg. 9 August 1914 Heft 8, S. 236.

zunächst kindlich an: das als tot vorgestellte Spielzeug, so sagt es uns die immer praktisch ausgerichtete Vernunft, lässt sich durch Wärmelampen nicht zum Leben erwecken.

Bergsons Verständnis von Dauer ermöglicht jedoch, Vergangenes und Gegenwärtiges, Tod und Leben, individuelle und kollektive Erinnerung in einer schöpferischen Wahrnehmung, zu fassen; Kinderwagen, Püppchen und Wärmelampe zu verstehen als Manifestationen gleichzeitig auftauchender Essigtröpfchen.

Unsere Erfahrungshintergründe überlappen sich so weit, dass wir ähnliche Assoziationen herstellen zu Asche, Kind und Wärme. Dass unsere Erinnerungen zugleich je individuell sind mag allerdings ausreichen, um im Austausch vor den Werken der Gefahr hegelischer Ideenidentifikation zu entgehen. Insofern können wir unser Betrachterinteresse dem zuwenden, dem auch Beate Möllers künstlerische Strategie gilt: dem Dazwischen, also der Bewegung, der Veränderung und der Nicht-Planbarkeit von schöpferischem Prozess.

Alle Möglichkeiten entstehen von hier, von der so leicht daher kommenden Wirklichkeit des Jetzt aus. Now here. „Hüten wir uns in einer Untersuchung über die Beziehungen des Möglichen zum Wirklichen nur ein bloßes Gedankenspiel zu sehen. Es kann“, sagt Bergson, „eine Vorbereitung zum richtigen Leben sein.“⁵

Gabriele Schmid im Juni 2009

⁴ Möller 2006.

⁵ Henri Bergson, Das Mögliche und das Wirkliche (1930). In: Ders.: Denken und schöpferisches Werden. Frankfurt am Main: Syndikat, 1985. S. 125.