

Reisende in Sachen Bilder

Gisela Steinlechner

Friends (Norway)

Als Bildbetrachter betreten wir eine intime Szene: zwei in Anschauung versunkene Kinder vor dem Auge eines Sees. Wie zwei kleine Gnome kauern sie auf der Bergwiese im Bildvordergrund (in eine Ecke des Landschaftsausschnitts geschmiegt). Für uns Betrachter hingegen sieht die Bildkomposition eine erhöhte und zentrierte Perspektive vor. Diese ist geradewegs auf die stolze Gebirgslandschaft zugeschnitten, welche das obere Bilddrittel dominiert: Der Blick der „Großen“ (die zugleich die Außerhalb-Stehenden sind) zielt auf das Erhabene - auf das Gesamtpanorama, den Überblick - während es die geduckten „Kleinen“ zum Wasser (dem mütterlichen Element) hinzieht. Darüber hinaus sind die beiden Kinder kompositorisch ganz der Pflanzenwelt zugeordnet, aus der sie wie Pilze hervorsprossen und deren psychedelisch anmutende Farben sie teilen. Mit ihrer Kleidung in Rot- und Rosttönen wirken sie wie ein vergrößertes Detail jener ornamentalen Pflanzen-Kulisse, die die *Vorderbühne* des Bildes bespielt.

Doch unterhalten die beiden bewegungslosen Hockfiguren auch Beziehungen zur Bergkulisse jenseits des Seeauges. Ihre ver mummt Rückenansichten korrespondieren mit dem verschlossenen, steinernen Antlitz des Felsgebirges, dessen Verwerfungen und Klüfte finden sich wieder in den deutlich modellierten Faltenwürfen der Kleidungsstücke der Kinder. Und in der herabhängenden Kapuze der ganz am Rand sitzenden Figur könnte man ein spiegelverkehrtes Abbild des gegenüber aufragenden Felsmassivs erblicken usw. Stumme, in sich ruhende Figuren also diesseits und jenseits des Wassers, denen etwas Verschwörerisches anhaftet (*friends*): sie *halten dicht*, fassen den blauen Spiegel des Wassers ein wie in einem Gefäß.

Haben wir als Betrachter hier überhaupt Zugang? Oder sind wir darauf reduziert, Zuschauer der Zuschauer zu sein, aufgestellt vor einer Postkarten-Landschaft, die immer schon gerahmt, gesehen, genossen und vervielfältigt ist, verschickt in alle Winde und bei uns angekommen in der „Verkleidung“ eines Gemäldes. Alle Bilder dieser Serie von Wolfgang Wirth sind nach fotografischen Vorlagen entstanden, bei *Friends*, *Eruption* und *Honeymoon* handelt es sich um Ansichtskarten und im Fall von *Friends* gab es auch eine auf der Rückseite der Karte eingeschriebene „Geschichte“ mit Absender, Empfänger und einer Botschaft, welche sich mit dem Motiv auf der Vorderseite auf vielfältige Weise verknüpft.

Was fügt die Malerei einer solchen vorgefundenen fotografischen *Ansicht* der Dinge hinzu? Was eröffnet sie dem Blick, was es vorher nicht zu sehen gab? Oder führt die Frage vielleicht in die Irre? Hat die Malerei hier doch auch etwas Verschließendes, Zurücknehmendes: den Eindruck des flüchtigen Lichtbildes hält sie gleichsam physisch „bedeckt“ mit dem Gewicht und der Struktur ihrer Farben, mit der schieren Ausdehnung der bearbeiteten Flächen. Die gemalten Spiegelungen auf der Wasseroberfläche ziehen den Blick zwar mächtig an, doch werfen sie ihn nicht zurück, sie scheinen ihn vielmehr einzuziehen in ihre eigene ästhetische und materielle Ordnung der Farben und Formen. In der Folge davon verwandelt sich die im Seeauge gespiegelte Berg- und Himmelsszenerie in eine undurchschaubare Landschaft für sich, die das Prinzip des Prospekts (aus der Ferne herabschauen, Aussicht auf etwas haben) in sich aufsaugt und im doppelten Sinne aufhebt: bergend und auflösend

zugleich. Dass wir nicht wissen können, was die beiden Figuren im Bild sehen, das spiegelt uns dieses stumme Seeauge wieder und alles, was wir auf dem Bild sehen, ist letztlich von dieser Reflexion angeleuchtet bzw. angesteckt.

Eruption (Iceland)

Auch auf dem Bild *Eruption (Iceland)* begegnen wir zwei verummten Figuren. Sofern man von Begegnung sprechen kann bei abgewandten Gesichtern und eingehüllten Körpern. Letzteres lässt sich freilich vom Motiv her ohne große Not begründen – in der rauen Landschaft Islands muss man sich eben schützen vor Wind und Wetter. Da gibt es also die grün Vermummte: innerhalb der Paarkonstruktion schieben wir ihr ohne Zögern den weiblichen Part zu, ist sie doch kleiner und zarter als „er“. (Es könnte freilich auch ein halbwüchsiger Junge sein, doch in diesen *Ansichten* sind wir nun einmal unnachgiebig.) Wie ihr Partner taucht sie unmittelbar aus der Wasserfläche auf – die Komposition hat keinen festen Grund für sie vorgesehen – und das dunkle Grün ihrer Kleidung setzt sie in eine mythisch-assoziative Beziehung zur Unterwasserwelt der Algen und Undinen. Der Mann daneben erscheint um vieles kompakter und lebensstaulicher, obwohl auch ihm die Basis fehlt: er tut etwas (hält ein Fernglas oder eine Kamera vor seine Augen), und er ist ausgerüstet (ein diagonal über seinen Rücken laufender Riemen weist auf eine mitgeführte Tasche, ein Gerät hin) und schließlich zeugt auch sein Schal von vorausplanender Umsicht.

Die geheimnisvolle Frau, deren Medium die „Tiefe“ ist und der lebenspraktische, aktive Mann – das Klischeepaar vor der touristischen Landschaftskulisse wäre perfekt, wäre da nicht etwas an und in diesen Bildern, das sich der Wiedererkennbarkeit systematisch entzieht. Am Naheliegendsten wäre es wohl, diese Irritation mit dem durchgängigen Motiv der Rückenfiguren zu verbinden. Was verändert die Gegenwart dieser gesichtslosen Figuren an der Art unserer Wahrnehmung der dargestellten Bildwelten? Bekommen wir unsere eigene, staunende oder konzentrierte Haltung als Bildbetrachter gespiegelt bzw. verstärkt oder wird uns etwas vorenthalten, werden wir als Betrachter substituiert – unmöglich gemacht von Figuren, in deren Umriss wir niemals treten können? In der Kunstgeschichte hat die Rückenfigur eine lange und vielfältige Tradition, in der Landschaftsmalerei tritt sie häufig als Maßstabsanzeiger auf (mehr oder weniger reduziert auf eine Staffage), oder als eine Art Fremdenführer, der den Landschaftsprospekt vor uns entfaltet und als sehenswert ausweist. Oder sie steht für das empfindende Betrachtersubjekt an sich, welches die Natur erst als ein ästhetisches Objekt erschafft und sich selbst als Zuschauer mit.

Was den Maßstab betrifft, so sind die Figuren auf Wirths Bildern nicht immer eine verlässliche Größe. Die gewählten (meist nicht mit der Vorlage übereinstimmenden) Bildausschnitte wirken manchmal wie ein Zoom, etwa wenn den Figuren der Boden entzogen wird, auf dem sie stehen oder sitzen, wodurch ihre Position innerhalb des imaginierten Raumes insgesamt fraglich wird. Umso bestimmter wird uns als Betrachtern dieser Bilder eine Position zugewiesen, die uns stets in die zweite Reihe verweist oder überhaupt in eine „Schlange“ von Zusehern. In einer solchen stehend haben wir immer einen Vordermann, eine Vorderfrau vor uns, deren Rückenansicht uns unweigerlich die eigene (nachgeordnete) Position vor Augen führt.

Zieht man die Entstehungsgeschichte von Wolfgang Wirths Bildern aus der vorliegenden Serie in Betracht, so gibt es immer einen vorgängigen Kamerablick, in dessen „Schatten“ sowohl der Maler wie die Bild-Betrachter ihre Position einnehmen. Diesem fotografischen Blick nochmals vorgeordnet (in räumlicher Hinsicht) ist der Blick der Modelle, denen wir freilich nie ins Auge sehen können – ihre auf

den Bildern stets abgewendeten Gesichter evozieren umso nachhaltiger die Frage nach dem Sehen bzw. nach dem, was gesehen oder nicht gesehen werden kann und wer es schließlich ist, der hier sieht. Der einmalige *Augenblick*, der in den fotografischen Diskursen so favorisiert und empathisch beschworen wird, ist in den Bildern Wirths somit ein vielfach gebrochener, geschichteter und gespiegelter. Die Malerei knüpft damit zugleich an spezifische Merkmale und Funktionen des Mediums Ansichtskarte an: etwa die Distribution und Zirkulation des *Hic et Nunc*, wodurch komplexe räumliche, zeitliche und deiktische Geflechte entstehen. (*Ich war hier*, sagt die Ansichtskarte eine Woche später an einem anderen Ort und sie „beweist“ es durch eine Ansicht, die die eines anderen zu einem anderen Zeitpunkt war).

Zurück zur Malerei: Dort befindet sich der ausschnitthaft repräsentierte, vorgestellte Raum immer in einem Spannungsverhältnis zum Bildraum, den die Leinwand definiert. In *Eruption* scheint alle umgebende Landschaft in den Bildausschnitt zu drängen, sie braut sich dort buchstäblich zusammen wie die Wolken vor einem Gewitter und formiert sich zu einer undurchdringlichen Wand, die frontal vor den beiden Betrachtern aufragt, ein *obstacle* und Spektakel zugleich. Da sie ohne Horizont ist, erscheint diese Kulisse umso wuchtiger und „aussichtsloser“ und es lässt sich auch nicht bestimmen, in welcher Entfernung die Betrachter sich von dem zum Bild gewordenen Ereignis befinden. Ihre statische, gemessene Haltung könnte auf einen *teleobjektiven* Sicherheitsabstand verweisen, in jedem Fall stellt sich die Frage: Was liegt zwischen ihnen und dem Ereignis der Eruption?

Auf der Ebene des Bildes ist es eine dunkle, fast ebenmäßige Wasserfläche und darüber ein waagrecht schwarzer Keil, der wohl eine erkaltete Lavabank darstellt und der hier gewissermaßen den Sockel des aufgewühlten Geschehens oberhalb bildet. Der Sockel verweist uns in einen Kunst- bzw. Ausstellungsraum und dort würden die beiden in Anschauung verharrenden Figuren zu Betrachtern eines Kunstwerks werden. Der spezielle Duktus der Malerei und die kompositorische Rhetorik des Bildes unterstützen diesen Umschlag von der repräsentativen Ebene des Mediums in eine selbstreflexive. Es sind weniger Gesteins- als Farbmassen, die hier in ein malerisches Chaos ausbrechen, die Eruption bringt eine Art Antlitz hervor mit Kräuselungen, Bauschungen und einer pulsierenden Oberflächenmimik. Das Naturereignis zeigt sich quasi in Persona, freilich immer schon zitathaft, übersetzt und durchsetzt von diskursiven Einschreibungen und Vereinbarungen. In diesem Fall scheinen sich gleich mehrere ästhetische Bildtraditionen zu überlagern: von der romantischen über symbolisch-expressive bis hin zu manieristischen.

Und das Paar? Es befindet sich wohl außerhalb der unmittelbaren Gefahrenzone des *Bildes im Bild*, wenn auch ohne festen Grund. Was an Schauern, Ergriffenheit, Beklemmung, Reflexion oder Assoziation in ihnen vorgeht, bleibt unter der Betrachter-Kapuze verborgen. Sie sind nicht sehr gesprächig, diese Reisenden in Sachen Bilder, doch unser Blick läuft (und lädt sich) immer wieder an ihnen auf. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Flitterwochen-Paar aus einem weiteren Bild der Serie, es hat vor einer amerikanischen Vorzeige-Kulisse par excellence Aufstellung genommen – den Niagara Falls.

Honeymoon (Niagara)

Obwohl unendlich oft reproduziert würde man diese ohne Hinweis im Bildtitel womöglich gar nicht als solche identifizieren. Denn der dafür zuständige visuelle Code sieht vor, dass die Niagara Falls spektakulär in Erscheinung zu treten haben, was vor allem durch die Betonung des Dynamischen und Energetischen erreicht wird (Gischt, Wasserdampf, Vertikalität). Das herabstürzende Wasser auf dem

Bild erinnert jedoch eher an einen gigantischen Eisblock, erstarrt in einer opaken Weißheit, wie sie dem Schnee oder Marmor eigen ist. Doch kann es sich kaum um eine Winterszenerie handeln, wogegen die leichte Bekleidung der beiden Figuren spricht, wie auch die grünen Baumsilhouetten am Horizont. Das Wasser erscheint hier stillgestellt, dort wo es auf die darunterliegenden Felsen auftrifft, nimmt es sich gar wie weißer Wüstensand aus.

Austrocknung, Stillstand: kein gutes Omen für Hochzeitsreisende, allerdings lässt sich die Bildkomposition auch nicht auf diesen angenommenen Kontrast oder Konflikt reduzieren. Vielmehr fällt auf visueller Ebene eine erstaunliche Homogenität ins Auge. Denn still stehen nicht nur die reißenden Wasser der Niagara Falls, sondern auch das Paar präsentiert sich statuenhaft unbeweglich. Für alle Ewigkeit scheinen die beiden hier so zu stehen bzw. zu sitzen, sie in ihrem rosa Freizeit-Anzug, dessen Materialität etwas merkwürdig Plastisches, Schaumstoffartiges an sich hat, so als wäre der Körper der Frau durch und durch aus ihm modelliert. Der junge Ehemann an ihrer Seite lässt die Schultern hängen, den einen Arm zieht eine Kamera nach unten. Wie hypnotisiert blickt das Paar auf den geisterhaften Landschaftsprospekt, der einzig von einem Boot durchkreuzt wird. Auf diesem Boot befinden sich die unsichtbaren „Anderen“, vielleicht eine Patrouille oder eine lose zusammengewürfelte Gruppe von Ausflüglern, verbunden an diesem einen Tag durch ein gemeinsames Vorhaben (im Unterschied zum lebenslänglichen Bund des Paares).

Flitterwochen sind aufgeladen mit Zukunft, sie gelten in der gesellschaftlichen Vereinbarung als eine Option auf das Glück, als ein euphorisierter Ausnahmezustand, der freilich gerade die Kontinuität und Legitimität der eingegangenen Verbindung verbürgen soll. Prototyp der Flitterwöchner ist das reisende Paar der bürgerlichen Ära, unterwegs in verschiedenen Städten, Landschaften und Hotels, sodass das unaussprechliche Ereignis der Entjungferung der Braut auch topographisch verwischt und verundeutlicht wird: es findet *nirgendwo* statt. Michel Foucault reiht aus diesem Grund die „Hochzeitsreise“ unter den von ihm geprägten Begriff der *Heterotopien* ein. Er versteht darunter wirkliche und „wirksame“ Orte, die als eine Art „Widerlager“ oder Gegenplatzierung in die Gesellschaft hineingezeichnet sind und „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“.¹ Eine solche „Funktion“ der Hochzeitsreise mag heutzutage anachronistisch erscheinen, doch in einer Gesellschaft wie der amerikanischen, die bezüglich Ehe und Sexualität eine eigentümliche Prüderie und Doppelmoral an den Tag legt, ist das Modell *honeymoon* als ein Versprechen von moralisch einwandfreiem Sex wohl nach wie vor virulent.

Mit diesen Ansprüchen und Codierungen ist das junge Paar auf dem Bild alleingelassen (so scheint es) – im rosaroten Körperpanzer und mit hängenden Armen wurden sie abgesetzt auf einem Flecken Erde, der zwar im öffentlichen Bewusstsein prominent vertreten ist, der sich hier aber von einer fremden, verlassenem Seite zeigt. Die Uferlandschaft im Bildvordergrund ist weder idyllisch noch zivilisatorisch ausgemalt, Gesteinsbrocken und Schwemmgut liegen hier herum, dazu spärliche Pflanzen. Der Wasserfall – Inbegriff von Wildheit und ungebändigter Kraft, ist zu einer riesigen weißen Wand erstarrt, von der die Blicke der beiden angezogen sind. Man ist versucht, hier an die Leinwand eines gigantischen Freiluftkinos zu denken und damit bekäme die unbewegliche Andachtshaltung des Paares doch noch einen Anflug von Leichtigkeit. Der Film hat noch nicht begonnen, dort *drüben* ist noch alles möglich, was vorstellbar ist und es ist dieser weite, noch unbespielte Raum der Imagination, in dessen Bann die beiden stehen. Man wird sehen, was da kommt.

Family (Grand Canyon)

Noch eine „Leinwand“, diesmal fast schwarz, und davor aufgestellt die Familie. Was hier gespielt wird, ist nicht einsichtig. Es ist, als hätte jemand die Scheinwerfer abgedreht bzw. so positioniert, dass das Licht nur mehr auf die Figuren im Bildvordergrund fällt, während das Schauspiel *Grand Canyon*, vor dem sie sich versammelt haben, aus dem Lichtkegel herausgefallen ist. Nicht die „Leinwand“ leuchtet hier, sondern die davor versammelten Zuschauer – ihre Rückenansichten erstrahlen in intensiven Farb- und Weißtönen, konturiert von scharf gezeichneten Schattenlinien. Vorlage für den Maler war in diesem Fall eine Abbildung aus einem schon einige Jahrzehnte alten Westermann-Heft – fotografische Huldigung an eine Landschaft der Superlative, welche mit den Attributen Freiheit, Großartigkeit und Ursprünglichkeit belegt ist.

In Wirths Gemälde ist die Dramaturgie ganz und gar auf Kontraste angelegt: hell gekleidete, scharf konturierte Figuren vor einem verschatteten Hintergrund; der amorphen, ausschnitthaften Felswand gegenüber steht das vielfältig kodierte soziale Beziehungsgeflecht einer Familie mit ihren gut erkennbaren Phänotypen - ein gleichgestimmtes Elternpaar, ein kleines Kind an der Hand einer Tante oder Großmutter und ein etwas abseits stehender junger Mann. Doch handelt es sich um keine homogene Beobachtergruppe. Genau genommen blickt nur das Ehepaar eindeutig (und offenbar einhellig) in Richtung auf die Naturszenerie. Die Aufmerksamkeit des zweiten Paares ist mehr aufeinander bezogen als auf den Landschaftsausschnitt: die Frau blickt zum Kind herab, dessen zurückgeneigter Kopf keinen eindeutigen Schluss zulässt, ob es nun die Felswand oder seine Begleiterin anschaut. Man weiß nicht, was das Kind sieht – eine Aussage, die über den situativen Kontext des Bildes hinausweist. Das Kind verkörpert für uns ein anderes, sozial und kulturell noch weniger kodiertes Sehen, das sich anarchischer und spontaner verhält. In der Mitte der Figurengruppe platziert, als deren kleinste Erscheinung – nimmt das Kind mit seinem nichtzuordenbaren Blick einen zentralen Platz ein. Etwas abseits von der Gruppe steht der junge Mann, die Hände betont lässig in die Hosentaschen gesteckt, womit er Distanz, vielleicht auch eine gewisse Unsicherheit ausdrückt und zugleich die skeptische Zurückhaltung desjenigen, der sich nicht so leicht beeindrucken lässt. Sein Blick, möchte man meinen, geht ins Leere oder hat sich in einen Gedanken verfangen.

Das Familienbild vor der Ausflugskulisse des Grand Canyon ist in Wolfgang Wirths künstlerischer Umsetzung auch lesbar als eine Reflexion zum Thema Sehen in der Kunst. Eine Gruppe „demonstriert“ verschiedene Haltungen vor einem Bild: kontemplative, spontane, skeptische, unaufmerksame. Diese *Haltungen* sind scharf ausgeleuchtet im Medium der Malerei doch ebendort entziehen sie sich auch wieder: zuletzt wissen wir nicht mehr als wir sehen und wir können wieder von Neuem beginnen und uns fragen, was es ist, was wir sehen oder nicht sehen und wer es eigentlich ist, der hier sieht und wo - zwischen all diesen Optionen und Überlagerungen - wir als Betrachter uns aufhalten oder gar erkennen mögen.

¹ Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Frankfurt/M. 1990, S. 34 -4