



Gregor Hildebrandt, *Gedrehte Becki Blumen*, 2017, digitaler Pigmentdruck auf Aluminium, 66 x 49,5 cm, courtesy of the artist

A Painter's Doubt

25. Februar – 23. April 2017
(Großer Saal)

Diese Ausstellung wirft durch den Blickwinkel zeitgenössischer Maler_innen Fragen der Phänomenologie heute auf. Manche der Maler_innen arbeiten mit eher abstrakten Ausdrucksformen, während andere figurativ oder gegenständlich malen. Der gemeinsame Nenner der Ausstellung sind Wahrnehmungsvorstellungen und die Untersuchung verschiedener Phänomene, die sich im Werk jedes dieser Künstler_innen identifizieren lassen.

Während Fragen nach der Malerei als Kunstform heute sich eher im Hintergrund dieser Ausstellung halten, ist die Schlüsselfrage, wie sie selbst – vielleicht kraftvoller als jedes andere Darstellungsmedium – eine Methode war und bleibt, in der phänomenologische Zielsetzungen und Darstellungen von Gefühlen und Visionen möglich sind.

Künstler_innen:

Anna Bjerger (SE), Vivian Greven (D), Flora Hauser (AT), Gregor Hildebrandt (D), Carl Mannov (DK), Kirsi Mikkola (FN), Mairead O'hEocha (IE), Daniel Pitin (CZ), Titania Seidl (AT)

Veranstaltungen:

Kuratorische Führung & Lunch

Di, 28. März 2017, 12.30 – 14 Uhr

Vortrag von Katrin Busch, Philosophin, Universität der Künste, Berlin

Do, 30. März 2017, 19 Uhr

Phänomenologie und ästhetische Erfahrung

Vortrag von Guillaume Fréchette, Philosoph, Universität Salzburg

Di, 11. April 2017, 19 Uhr

Der Zweifel des Malers: Notizen zu einer Ausstellung

Text von Séamus Kealy

Diese Fragen sind endlos, da die Vision, auf die sie sich beziehen, selbst eine Frage ist. Alle Untersuchungen, die wir für abgeschlossen hielten, sind wieder aufgenommen worden.

Maurice Merleau-Ponty¹

Farbe ist der Ort, an dem sich unser Gehirn und das Universum treffen.

Paul Klee, Paul Cézanne zitierend²

Ich kann das eigentliche Problem nicht definieren, daher vermute ich, dass es kein eigentliches Problem gibt, aber ich bin nicht sicher, dass es kein eigentliches Problem gibt.

Richard Feynman³

Diese Ausstellung untersucht einige Trends, die europäische Maler in jüngster Zeit beschäftigen, und bietet dazu eine bescheidene Einschätzung von Phänomenologie und Wahrnehmung, wie sie zu unserem gegenwärtigen Zeitpunkt der Geschichte vielleicht zusammenkommen. Die Muse oder der Auslöser dieser Ausstellung ist der Text *Der Zweifel Cézannes*, der sich mit Fragen der Phänomenologie unter dem Blickwinkel der Vision und des Werks dieses Malers befasst. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) schrieb diesen Essay 1945, nachdem Europa größtem Unheil und Zerstörung anheimgefallen war. Sein Zugang zu Cézannes Werk ist formell, biografisch und analytisch; er beschreibt, wie der Künstler den Pictorialismus sowie eine einzige Perspektive aufgibt, um Bilder zu produzieren, die eine sogenannte „gelebte Perspektive“ darstellen. Bei diesem Vorgang des Malens geht es seiner Argumentation nach eher um die Intuition und die Erfahrung von Gegenständen und Raum als darum, sie einfach zu reproduzieren oder über sie nachzuzugröbeln. Die

¹ Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und der Geist*. In: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Zitiert nach der englischen Ausgabe, hg. von Galen A. Johnson. (Evanston: Northwestern University Press, 1993), S. 138.

² W. Grohmann. *Paul Klee*. (Paris, 1954), S. 141.

³ Dieses Zitat des amerikanischen Physikers wurde in „The Strange Link Between the Human Mind and Quantum Physics“ von Philip Ball, in *BBC: The Big Questions*, 16.02.2017, veröffentlicht.

Zeit, die vergeht und nie wiederkehrt, wurde von Cézanne in seinen Bildern festgehalten. Das Ergebnis der akribischen Arbeitspraxis Cézannes (er überarbeitete und übermalte seine Bilder über lange Zeiträume hinweg) war somit, die Empfindung der Realität, die er beobachtete, wiederzugeben. Schließlich erläutert Merleau-Ponty Begriffe der Phänomenologie und erklärt die Anfänge seiner entstehenden Philosophie mithilfe seiner Untersuchung von Cézannes Malerei.

Warum sollte es sich lohnen, dieses über sechzig Jahre alte Thema heute zu untersuchen? Tatsächlich müsste man noch früher, sehr viel früher, zurückgehen, um die Phänomenologie richtig einzuschätzen. Der Rahmen dieser Ausstellung lässt dies leider nicht zu; daher werden wir einige generelle Textpassagen zusammenfügen, um einen Eindruck der Relevanz des Themas für diese Ausstellung zu vermitteln.

À propos Eindruck, Impression: dieses Wort zieht zwei unmittelbare, wenngleich ungleiche Assoziationen nach sich. Cézanne lehnte den Impressionismus (und damit vermutlich die Maler, die mit ihm in Verbindung gebracht wurden) ab, da er ihn zu kapriziös fand, zu wenig mit der Realität befasst. Das bedeutet, dass der Impressionismus seiner Ansicht nach nicht so weit wie seine eigenen Arbeiten ging, nämlich die Realität zu untersuchen, wie ein phänomenologischer Philosoph dies täte. Dennoch ist Impression ein wichtiger Impuls, da der Eindruck, den die Welt auf den Betrachter macht, während er über diese Welt nachdenkt, essenziell für phänomenologisches Gedankengut ist. Die Welt macht mir Eindrücke, während ich sie betrachte. Dies ist ein Dialog zwischen mir und der Welt, denn ich bin in der Welt und an ihr beteiligt. Im Gegensatz zu den meisten Positionen westlicher Philosophie – welche dazu neigen, Gefühl, Wahrnehmung, Subjektivität und eine Reaktion auf die Welt von der Formulierung einer Kritik oder einem Verständnis eines Gegenstandes zu unterscheiden – beharrt die Phänomenologie darauf, dass diese Begegnung selbst die Grundlage für jedes Verständnis der Welt ist – weshalb sie häufig mit östlichen Philosophien verglichen wird.

1

*Blackbird singing in the dead of night, take these broken wings and learn to fly,
All your life, you were only waiting for this moment to arise.*

*Blackbird singing in the dead of night, take these sunken eyes and learn to see,
All your life, you were only waiting for this moment to be free.*

Paul McCartney / John Lennon

Die Schriften des deutschen Philosophen und Priesters Franz Brentano (1838-1917) werden oft als Hauptquelle der Entwicklung der Phänomenologie zitiert. Er entwickelte den Begriff der *Intentionalität*, der oft vereinfacht als philosophischer Zustand bezeichnet wird, in dem man eine Bezogenheit diagnostiziert, wenn man das Verhältnis zwischen Kognition und der externen Welt betrachtet. Später belebte Brentanos Student, der jüdisch-deutsche Philosoph Edmund Husserl (1859-1938), der während der Nazizeit verpönt war, Brentanos Vorstellung von der *Intentionalität* und begründete die Bewegung der Phänomenologie, die auf einem neuen, allgemeinen Zugang zur Philosophie beruhte. Husserl brachte die griechische Vorstellung von der *Epoché* in die moderne Philosophie ein, die darin besteht, die Realität einzuklammern, d. h. die Realität innerhalb eines Akts der ausgesetzten Beurteilung zu analysieren. Wir würden also unsere Wahrnehmung der Normalität aussetzen, um zu einem Naturzustand vorzudringen, der für jeden von uns üblicherweise durch vorgegebene oder selbst

entwickelte Vorstellungen über die Existenz versteckt oder verzerrt worden ist. Um sich derart auf einen „Lebensstrom“ zu konzentrieren, Gegenstände also in sich, innerhalb eines subjektiven Feldes zu sehen, anstatt ihnen einfach „als sie selbst“ zu begegnen, kann man sich in eine „Lebenswelt“ hineinbegeben. Damit distanziert man sich aktiv sowohl von einer philosophischen Tradition der Objektivität wie von einem wissenschaftlichen Materialismus, um einen eher „gelebten“, kulturellen, historischen und wissenden Zustand zu erfahren.

Husserl schrieb, wir sollten „zu den Sachen selbst zurückkehren“, fort von *a priori*-Konstruktionen, und zu Gegenständen, die dem Bewusstsein gegeben werden, anstatt in ihm vorhanden zu sein. Dies ist, im Gegensatz zu den idealistischen Traditionen, sowohl eine aktive Form des Realismus wie auch eine Art des kritischen Blicks. An dieser Stelle finden wir vielleicht Andeutungen, wie wir unsere Wahrnehmung überdenken könnten, um nicht nur eine differenzierte, *engagierte* Position zu ermöglichen, sondern vielleicht sogar eine komplett ethische Verschiebung, eine radikale Empathie und ein soziales Bewusstsein, die sich alle aus dieser sehr unterschiedlichen Erfahrung ergeben könnten – und sich mit dieser revidierten wissenschaftlichen Argumentation verbinden. Hierin liegt die Aufforderung, die Philosophie möge ihre fundamentalen Grundsätze neu aufstellen.

Die Politik hat oft eine Rolle bei der Formulierung von Philosophien gespielt, öfter als man sich das vorstellt. Der bekannte Philosoph Martin Heidegger (1889-1976), der vom Naziregime profitierte (während Husserl darunter litt, Heidegger aber wiederum in der Nachkriegszeit deswegen abgelehnt wurde), wurde zum Gegner Husserls, wenngleich die Differenzen eher die Form einer dramatischen Divergenz als eines völligen Bruchs annahm. Heidegger schrieb von der Frage, die „seit Beginn der Philosophie verloren gegangen sei“, nämlich wie das Bewusstsein sich unter Beobachtung sowohl versteckt als auch offenbart, da die vereinheitlichende Natur des *Seins* selbst und seiner Bedeutung – wie sie von einer vorgeschlagenen, paradoxen Betrachtung ihrer selbst erzeugt wird – immer schon im philosophischen Diskurs abwesend waren. Man müsse das Wunder des Daseins betrachten, aus dem das Denken selbst entspringe und das in den Schatten zurücktrete, sobald wir in den Prozess der Analyse und Kontemplation eintreten.

Heidegger schrieb über das *Dasein*, ein Gefühl des Seins und Werdens, das darüber hinausgeht, einfach ein lebender, atmender Mensch zu sein. Er designiert somit die „Existenz“ als *absolut* neutralen Begriff, um ihn aus vorigen Generationen philosophischen Gedankenguts herauszulösen, die uns in die Irre geführt haben. Sein Ziel war es, einen Menschheitsbegriff neu zu schreiben, indem er mit einem Sinn für das Bewusstsein innerhalb des Seins begann, den man mit bekannten Begriffen, die uns die Sprache und Kultur anbieten, nicht fassen kann. Ein reineres Verständnis des Selbst als *Dasein* erlaubt der Realität, sich genau in dieser Natur des Seins zu manifestieren. Wie ein Licht, das einen grauen Raum erhellt, kann auch ein breiterer Kontext zu diesem Gedankengang beitragen.⁴

Mit diesem philosophischen Ansatz geht auch eine Sorge um die Menschheit einher. Bei seiner Beschreibung der andauernden Fehlbeurteilung, die der Menschheit hinsichtlich der eigenen Beziehung zur Welt unterläuft, benutzte Heidegger militärische Vergleiche; überall sei das Seiende „bestellt, auf der Stelle zur Stelle zu stehen, und zwar zu stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein

⁴ Diese zwei Absätze verdanken sich einer Diskussion zwischen Professor Simon Glendinning, Professor Joanna Hodge, Professor Stephen Mulhall und dem BBC-Moderator Melvyn Bragg im Rahmen der BBC-Radiodiskussion „In Our Times: Phenomenology,“ 22.01.2015.

weiteres Bestellen“. Hiermit geht eine Zerstörung unserer Beziehung zur Realität einher, durch einen menschlichen Prozess des Besetzens und Manipulierens und ultimativ des Bewohnens jedes Erdwinkels und der Realität selbst. Dies sieht er als große Bedrohung für die Menschheit und für das phänomenologische Denken selbst. Dies sei eine kollektive Geisteskrankheit. Das äußerste Ergebnis der menschlichen Unfähigkeit, die Realität zu verstehen, sei der Ausbruch von Kriegen. Die Technologie selbst, sei sie nun kriegsbezogen oder nicht, stellt laut Heidegger ebenfalls eine große Bedrohung dar. Es handle sich um eine ontologische Drohung gegen die Realität, die sich gegen das Gefühl der Menschlichkeit, oder, einfacher gesagt, gegen das *Dasein* selbst, wendet. Heidegger schlug daher vor, dass wir in das Dasein und die „Zugehörigkeit“ Einblick gewinnen und verstehen sollten, dass wir Teil dieses großen *Seienden* sind und als Wesen eine Grundstimmung zum Universum beitragen. So gesehen ist unser Potenzial gewaltig. Wie Carl Sagan zu Beginn seiner Fernsehserie *Cosmos* aus den 1980er Jahren sagte, sind wir aus dem Stoff, aus dem die Sterne gemacht sind, und daher vielleicht auch „eine Art, in der der Kosmos sich selbst erkennen kann“.⁵

Während der litauische Philosoph Levinas (1906-1995) im Zweiten Weltkrieg von den Nationalsozialisten inhaftiert wurde, schrieb er umfangreich über philosophische Begriffe der Existenz, darunter auch die Idee des *il y a* („es gibt“) – ein „amorphes, undifferenziertes, unpersönliches Wesen, das über uns schwebt bei Schlaflosigkeit oder Erschöpfung“⁶ Man könnte hier eine Ähnlichkeit mit der Vorstellung des irischen Philosophen Bischof Berkeley (1685-1753) sehen, die besagt, dass ein blinder, unwissender, stummer, aber stets anwesender Gott jedem Molekül und jedem Augenblick innewohne. Für Levinas ist dies eine Vorstellung von Horror und Unterdrückung, wie eine unheilbare Krankheit. Heideggers *Dasein* ist ähnlich in seiner *Gesamtheit*, aber stattdessen definiert er es als etwas Mystisches, das entdeckt werden muss, wie ein Geschenk, das man mit Dankbarkeit und Offenheit erwartet. Hier findet sich eine ontologische Unterscheidung: zwischen Seienden (uns als bewussten Wesen) und dem Sein, das wir in uns selbst sind. Zwischen diesen besteht ein Chiasmus, aus dem heraus wir beide untersuchen könnten, sobald eine Form der Mediation entsteht.

In *Cézannes Doubt* leitet Merleau-Ponty seine Positionen aus diesem großen Denkbogen ab, seine philosophischen Wanderungen führen ihn jedoch an andere Stationen. Der Chiasmus zum Beispiel ist für ihn ein wichtiger Begriff, aber vielleicht nicht auf eine so radikale Art wie oben beschrieben. Das Bewusstsein ist für ihn Phänomenologie aus einer Tradition des kartesischen Denkens: „Ein Kartesier glaubt, dass die seiende Welt unsichtbar ist, dass das einzige Licht in unserem Geist existiert, und dass jegliches Sehen in Gott stattfindet.“⁷ Er spricht sich gegen die kartesische Ansicht aus, dass die Welt innerhalb des Geistes als intellektuelle Wiedergabe von Gegenständen abgebildet wird. Stattdessen glaubt Merleau-Ponty, dass wir uns mit den Dingen, wie sie sind, abfinden müssen, anstatt sie als von uns abgetrennt zu betrachten. Er spricht von einer ursprünglichen Offenheit der Welt gegenüber; eine vorsprachliche, vorkonzeptionelle Beziehung ohne aussagenden Inhalt. Aus diesem Grund war Cézannes Malerei für Merleau-Ponty so wichtig, denn der Künstler fing die Atmosphäre ein, die ihn umgab, und sah sich dabei nicht losgelöst von der wahrgenommenen Realität, die er malte.

⁵ Dieser Absatz und etliche Elemente dieses Textes verdanken viel Sarah Bakewells wunderbarem Buch „*At the Existentialist Café: Freedom, Being, and Apricot Cocktails*. (New York: Chatto & Windus, 2016), S. 183-187.

⁶ Ebd.

⁷ *Das Auge und der Geist*, S. 146 (zitiert nach der englischen Ausgabe).

Merleau-Pontys biografisches Material über Cézanne liest sich wie Auszüge aus einem existenzialistischen Nachkriegsroman: „Das Leben ist fürchterlich.“ sagte Cézanne immer wieder. Seine Motivation war religiös, da er sein Leben „in feste Bahnen lenken wollte und in fremde Hände legen“.⁸ Der Künstler litt an „Zornausbrüchen und Depression ... an Wahnsinn, Misanthropie, Entfremdung“, aber trotzdem wollte er sich eine Form der Optik schaffen und „der gelebten Perspektive treu“ bleiben.⁹ Für Cézanne ist die Welt eine einzige lückenlose Masse, schreibt Merleau-Ponty:

*Wenn der Maler die Welt ausdrücken will, muss die Anordnung der Farben dieses unteilbare Ganze in sich bergen; sonst bleibt seine Malerei eine bloße Anspielung auf die Dinge und gibt sie uns nie in der gebieterischen Einheit, in der Präsenz und unüberbietbaren Fülle, die für uns alle das Reale definiert.*¹⁰

Für Merleau-Ponty enthüllten Cézannes Bilder den Boden einer „unmenschlichen Natur, auf dem der Mensch sich einrichtet“, die Struktur der Landschaft als ein aufkeimender Organismus, und deshalb wirken seine Personen so fremdartig, als betrachte sie ein Wesen aus einer anderen Welt. „Die Landschaft denkt sich in mir, ich bin ihr Bewusstsein“, und das sehe man in diesen Bildern, schreibt Merleau-Ponty.¹¹

Interessant ist in unserer Zeit vor allem, die Parallelen zwischen der Berufung von Cézannes Malerei und der sich gleichzeitig entwickelnden Philosophie neu zu betrachten. Herbert Read behauptet, dass moderne Malerei ein ständiger Kampf sei, um „Kunst und Realität zu korrelieren“, und dass die Entwicklung von Künstlern wie Constable, Cézanne und Picasso nicht zufällig parallel laufe mit der Evolution der Philosophie durch Gestalten wie Hegel, Husserl und Heidegger.¹²

Im Fall von Merleau-Ponty und Cézanne ist eine Gemeinsamkeit die „genaueste Untersuchung ihrer eigenen Erfahrungen auf der Suche nach dem äußerlich Gegebenem, dem objektiv Realen“; ihre gemeinsame Leistung ist es, das entgegengesetzte Extrem des Subjektivismus vermieden zu haben, indem sie entdeckten und darauf beharrten, dass das *Reale* die „unveränderliche Struktur einer jeden Erfahrung“ ist.¹³ So war in der Tat Cézannes entschlossener Glaube an die „objektive Struktur des subjektiv Gegebenen“ auch der zentrale Pfeiler von Husserls Phänomenologie.¹⁴ Die berühmte Methode der „Reduktion“ oder *Intentionalität*, die Husserl in seiner Philosophie umsetzt, die das „Feld des Gegebenen“ eröffnet mit seinen unveränderlichen oder „eidetischen“ Strukturen, ist eine „*philosophische* Umsetzung der Kräfte des intentionalen Bewusstseins.“¹⁵ Cézanne verfolgt eine analoge Umsetzung derselben Kapazitäten mit einer analogen Zielsetzung.

Indem er in *Der Zweifel Cézannes* über Cézanne schrieb, fusionierte Merleau-Ponty Husserls philosophischen Realismus mit den „prozessualen, antidualistischen Zugängen von Heideggers

⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Der Zweifel Cézannes*. Abgedruckt in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, S. 4.

⁹ Ebd., S. 9-10.

¹⁰ Ebd., S. 12.

¹¹ Ebd., S. 14-15.

¹² Herbert Read. *History of Modern Painting*. (Genf, 1949), S. xix.

¹³ Forrest Williams. *Cézanne, Phenomenology and Merleau-Ponty*. Abgedruckt in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, S. 168.

¹⁴ Ebd., S. 169.

¹⁵ Ebd., S. 169.

Daseinsanalytik.¹⁶ Gestalttheorie spielt hier eine wichtige Rolle, da es sich um eine Erhellung unseres aktivsten Sinnes, der visuellen Wahrnehmung, handelt. Die Gestalt, schreibt Merleau-Ponty, ist „kein *psychologisches* Ereignis im Range eines Eindrucks, sondern ein Ensemble, das ein inneres Gesetz seiner Verfassung entwickelt.“¹⁷ Somit sprechen wir hier – im Gegensatz zu subjektiven Malstilen – von einer „objektiven Struktur der Realität“ innerhalb ihres eigenen Erscheinungsprozesses, wohingegen der Künstler „die Materie malen will, wie sie sich selbst Form gibt.“¹⁸

Hierbei handelt es sich um eine radikale Wahrnehmungsverschiebung, bei der die *Fülle* und Sinnlichkeit eines universellen, lebendigen, allumfassenden „Organismus“ nicht nur zugegeben wird, sondern durch Malerei manifestiert. Wenn diese Verschiebung auf andere Ordnungen menschlicher Wahrnehmung und Abwägung übertragen wird, könnte man argumentieren, dass dann die Illusionen der Politik und der kulturellen, sozialen und sexuellen Selbstkonstruktion zerstreut, gar aufgegeben werden. Nicht nur wird hier eine Form von Selbsterhellung angeboten; könnte dieses sogenannte klare Bewusstsein nicht auch eine wiederbelebte Objektivität ermöglichen, eine *Ur-Objektivität*, und damit zusammen, möchte ich sagen, eine unerhörte Empathie mit der Welt und ihren Bewohner_innen? Wie wir jedoch mit manchen Formen künstlerischen Ausdrucks erleben, zum Beispiel mit existenzialistischen Romanen oder Avantgarde-Kino, kann eine Bewegung hin zu dieser *Ur-Objektivität* auch große Angst und überwältigenden Zweifel bewirken, die alles zunichtemachen, was ihnen begegnet. Das Potenzial der heutigen Malerei jedoch, uns in die erstgenannte Richtung zu bewegen, oder uns sozusagen vor beiden Richtungen in Acht zu nehmen, während sie uns eine Vision anbietet, die kein anderes Medium oder Ausdrucksform so präzise einzufangen versteht wie diese – dieses Potenzial bildet die kuratorische Prämisse dieser Ausstellung.

Jüngste Untersuchungen der Quantenphysik (auf die am Anfang dieses Textes Bezug genommen wird) scheinen Ziele der Phänomenologie zu bekräftigen, wobei Bewusstsein und Quantenmechanik heute so stark verwoben zu sein scheinen, dass die wissenschaftliche Methode zur Untersuchung der Realität im Endeffekt auf den Kopf gestellt worden ist.¹⁹

2

Der Maler kümmert sich gerade um das, macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewusstseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist. Dieser Maler ist nur von einem ergriffen: von der Fremdartigkeit der Dinge, kennt nur ein einziges Gefühl: das der stets neu beginnenden Existenz.

Maurice Merleau-Ponty²⁰

Jede kuratierte Ausstellung zeitgenössischer Kunst könnte eigentlich *Des Kurators Zweifel* betitelt sein, denn die Arbeit von Kuratoren besteht darin, Bedeutung und assoziativen Spielraum zwischen Kunstwerken zu finden, die vielleicht noch nicht im Wissenskreislauf angekommen sind oder gar als

¹⁶ Ebd., S. 171.

¹⁷ Ebd., S. 172.

¹⁸ Ebd., S. 172.

¹⁹ Weitere Leseempfehlungen zu diesem Thema hat kürzlich Philip Ball in *BBC: The Big Questions*, 16.02.2017, publiziert.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, abgedruckt in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, S. 16.

bestimmte Ideen gekennzeichnet worden sind. Bedenkt man die oben skizzierte Entwicklung des phänomenologischen Denkens, gibt es eine direkte Verwandtschaft mit dem Kunstwerk – eine Offenheit – in der Art, wie es in die Welt kommt, von einem Augenblick zum anderen, ähnlich wie wir selbst. In diesem Kontext ist es die Malerei, die für diese kuratorische Prämisse ausgewählt wurde, zusammen mit einem Abriss der Geschichte der Phänomenologie. Als Geste ist dies ein vielleicht naiver Versuch, die beiden in diesem Kontext gemeinsam zu untersuchen. Die Malerei hat schließlich diese unmittelbare Beziehung zwischen Körper, Auge, Raum und Wahrnehmung – einerseits ist das eine offensichtliche Feststellung, andererseits könnte sie auch grundsätzlich sein, wenn man den Zustand unserer gegenwärtigen Welt betrachtet und unsere sinnliche, intellektuelle, körperliche und gesellschaftliche Beziehung mit der Malerei. Damit will ich nicht das Wort einer „Erdung des Selbst“ durch eine Art visuellen Vergnügens reden, während man der Welt durch die Betrachtung von Gemälden entflieht. Das wäre lediglich eine faule, spießbürgerliche Idee (die zudem den schlechten Namen, den zeitgenössische Kunst ohnehin schon bei so vielen Leuten hat, aufrecht erhalten würde), die ferner völlig an dem Abenteuer dieser kuratorischen Prämisse vorbei gehen würde. Stattdessen ist die Frage, ob Malerei die Mittel der Wahrnehmung und des *Seins* wiederbeleben kann – sogar so weit, dass sie eine völlig neue Erfahrung der Welt ermöglichen könnte? Und könnte daraus eine transzendente *Politique* oder eine universalistische Avantgarde entstehen? Im schlimmsten Fall ist das eine naive Überlegung, die auch von närrischer Harmlosigkeit wäre, wenn man lediglich den typischen, dominierenden Formen des Skeptizismus (egal, ob sie vom Zynismus, vom Reduktivismus, Materialismus oder Empirismus ermächtigt wurden) erlaubt zu urteilen. Deshalb wird die Idee hier durch die Inszenierung der Ausstellung vorgestellt, durch die kurze Betrachtung der Arbeiten der ausgestellten Maler_innen. Es handelt sich nicht um ein intellektuelles Vorhaben; nicht um Hochtrabendes. Es ist vielmehr ein Angebot des Erfahrens, bei dem hoffentlich die Ideen, die in diesem Text aufscheinen, sich mit dieser Wahrnehmungserfahrung im Betrachter verbinden, oder – noch besser – deren Erscheinung unterstützen.

Daher ist das Konzept des Zweifels für diese Ausstellung von zentraler Bedeutung. In der Tat umgibt der Zweifel weite Teile der Konzeption und Umsetzung der Ausstellung – er definiert sie sogar. Ihr Kern ist der Zweifel, und vielleicht bildet der Zweifel sogar eine Einstellung oder Grundlage, auf der der Blick aufmerksam und fokussiert bleiben kann. Zusammenfassend ist diese kuratorische Prämisse eine Ausgrabung einiger jener phänomenologischen Vorstellungen, die oben beschrieben wurden, neben den Werken einiger zeitgenössischer Maler_innen. Das Mindeste, was die Ausstellung anbietet, ist eine Vorlage für künftige Experimente.

Die gezeigten Kunstwerke der neun Maler_innen werden mit einem Nummernsystem von eins bis neun bezeichnet. Im Zentrum der Galerie befindet sich eine Konstruktion, auf und in der Gemälde gezeigt werden, und die gleichzeitig den Raum visuell teilt.²¹ Die Arbeit jedes Künstlers hat einen eigenen, autonomen Raum, während eine Interaktion der Werke ebenfalls suggeriert wird. Die Wände sind blau-grau, bis auf die zwei kleinen Interieurs und die Außenfläche der zentralen Hängungsstruktur.

Alle Künstler_innen, die zur Ausstellung eingeladen wurden, haben mir auf die eine oder andere Weise ihr Einverständnis mit dem Titel und der Prämisse der Ausstellung signalisiert.

²¹ Mein besonderer Dank gilt Beatrix Zobl, die diese Struktur entwarf und uns großzügigerweise erlaubt hat, sie in dieser Ausstellung wieder zu verwenden.

Die Künstler_innen und ihre Arbeiten in diesem Kontext sind die folgenden:

1 Carl Mannov

Der in Oslo lebende dänische Maler Carl Mannov hat 2017 für diese Ausstellung drei Bilder gemalt. Die Gemälde erscheinen sowohl dicht als auch leicht. Dünne Farbschichten sind auf die Leinwand aufgetragen und wirken abstrakt, aber gleichzeitig ist das Dargestellte zu sehr mit den Dingen des Seins verschränkt, um einfach abstrakt zu sein. In seinem späteren Text *Das Auge und der Geist* bestand Merleau-Ponty darauf, dass abstrakte Malerei gleichermaßen ins Spiel komme, wenn man einen phänomenologischen Zugang darstellen und behandeln wolle. Nicht nur die gegenständliche Malerei bildet Dinge des Lebens ab. „Kein Gemälde, wie abstrakt es auch sei, kann sich vom Sein lösen.“²² Die Formen in Mannovs Gemälden haben eine solche Viszeralität, dass sie eine Beziehung zur Körperlichkeit und zum Sein haben müssen. Und trotzdem bilden sie nichts von dieser Körperlichkeit oder diesem Sein ab, außer diesem Gefühl, sie zu erkennen oder zu erspüren. Amorphe Gestalten erscheinen und verschwinden in der rohen Farbe, wie eine Robbe in ein kaltes, schwarzes Meer ein- und wieder auftaucht. Diese Formen haben eine viskose, aber trockene, fast lehmartige Substanz mit einer ganz eigenen Natur, die unfassbar aber trotzdem präsent ist. Man könnte behaupten, dass dies dem Urzustand, von dem Merleau-Ponty und Husserl so gern schreiben, ähnlich sei, dem *zu den Sachen selbst*, in den Sachen selbst. Dies ist die Unterseite, das Unsichtbare.

2 Anna Bjerger

Die schwedische Künstlerin Anna Bjerger malt gegenständliche und repräsentative Bilder, die auf gefundenen Fotografien und allgemeinen Themen basieren. In Gestik und Form behalten diese Bilder ein fotografisches Element: Man spürt darin das Vergehen der Zeit, manchmal auf melancholische Art und Weise. Es ist jedoch Bjergers Sinn für die Realität, die hier als etwas Fassbares dargestellt wird, der diese Gemälde mit Fragen der Phänomenologie verknüpft. Merleau-Ponty schreibt: „Wenn ich durch die dichte Schicht des Wassers die Fliesen am Grunde des Schwimmbads sehe, sehe ich sie nicht *trotz* des Wassers und der Reflektionen; ich sehe die Fliesen durch sie hindurch und ihretwegen.“²³ Dieses Gefühl der Dichtigkeit, durch die wir hindurchblicken müssen, sei es die Luft zwischen uns selbst und dem Gesehenen oder das Wasser in Merleau-Pontys Schwimmbad, wird in den Gemälden von Anna Bjerger hemmungslos eingefangen. Der Skifahrer, der (von oben gesehen) über und durch Buckelpiste fährt, oder die Körperlichkeit einer dicken Person sowie der fleischliche Raum, der sie im Porträt umgibt – diese beschreiben und bewohnen klar diesen Eindruck eines gelebten, unteilbaren Raums. Die Viskosität der Farbe und, wichtiger, die Verwandlung des Raums, des Fleisches, der Flora, der Materie und Bewegung durch die Künstlerin in eine gemalte Oberfläche, sind genau dieses Gefühl, von dem Merleau-Ponty wünschte, wir mögen es finden: „Jedes Fleisch, sogar das der Welt selbst, strahlt über sich selbst hinaus ... die Kunst der Malerei ist nie ganz außerhalb der Zeit, weil sie immer im Fleischlichen verankert bleibt.“²⁴

²² Ebd., S. 147.

²³ Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und der Geist*, S. 142.

²⁴ Ebd., S. 145.

3 Kirsi Mikkola

Die finnische Malerin Kirsi Mikkola, die in Berlin lebt, trägt drei Bilder zur Ausstellung bei. Als Serie gehängt, sind die drei Arbeiten für den Betrachter fast blendend, viel vorspringende Bewegung und scharfe Farblinien fordern hier den Augenmuskeln heraus. Wenn man sie individuell und mit wenig Abstand betrachtet, erweisen sich die Bilder eher als Collagen denn als Gemälde; auf jedem treffen mehrere Maltechniken aufeinander. Es scheint, als präsentiere jedes der Bilder eine formelle Verschiebung der Komposition, als ob die Linien und Farben zu einem bestimmten Anziehungspunkt außerhalb des Rahmens streben. So gedeihen alle Gemälde in einer Art Formkonvergenz und streben zu einer Leerstelle jenseits des Sichtbaren. Wir sehen gleichzeitig eine Explosion und einen Rückzug der Farbe, Linie und Bewegung, eine atomartige Matrix und einen virtuosen Umgang mit Visualität, der gleichzeitig die Hände verrät, die die Werke geschaffen haben, und sie verbirgt. Man könnte behaupten, dass ein kartesisch anmutender Raum abgebildet wird, und als solcher wird er in den Bildern so gegen sich selbst behandelt, dass er sich mit seinem eigenen Niedergang auflöst. Wenn man die Formen in den Gemälden als Ausdruck von Elementen der Realität nimmt, die von einem Auge und Geist beobachtet werden, welche sich nicht von dieser Realität unterscheiden, dann könnte man Sinn oder Spuren der Erheiterung ausmachen, welche gleichzeitig sowohl das „Selbst“ (als Sein) als auch das Außen (als Wesen) erhellen. Hier handelt es sich um eine allumfassende Heiterkeit, die sich nicht nur vom Beobachter zur Realität und zurück bewegt, sondern gleichzeitig innen und außen ist, denn es gibt keinen phänomenologischen Unterschied zwischen dem Beobachter, dieser Zeit und diesem Raum.

Indessen wird auch der Einfluss angedeutet, den das Digitale schon lange auf unsere Visualität und Wahrnehmung hat und zugleich wird diese Erfahrung des „Digitalen“ umgangen, während es in der Komposition und im Ausdruck präsent ist. Die Geschichte des abstrakten Expressionismus wird auch ins Spiel gebracht. Zum Zwecke dieses Textes berufen wir uns auf eine Umkehrung dieser Geschichte, denn diese Gemälde infizieren diese historische Entwicklungsbahn der Malerei rückwärts und illuminieren dabei die Gesten, Farben und Kompositionen der amerikanischen und europäischen Abstraktion als Teil eines fortwährenden Dialogs zwischen Maler, Zuschauer und Realität, wie sie sich ineinander verschlingen im Malprozess und im Augenblick, in dem das Gemälde gesehen wird.

4 Daniel Pitin

Die Gemälde des tschechischen Malers Daniel Pitin bewegen sich auf dramatische Weise in eine andere Richtung als die ansteckende Ausgelassenheit von Mikkola's Arbeiten. Auf den ersten Blick begegnet uns Trostlosigkeit in diesen drei Bildern. Die Formen sind ernst; die Figuren scheinen verfremdet, sogar belastet durch ihre Anwesenheit. In dem großen ersten Bild (*Wave*) scheint es, als sei die Realität selbst zerbrochen und dem Protagonisten auf den Kopf gefallen, der sich davon jedoch nicht besonders stören lässt. Die Realität hat sich aufgelöst, weil sie wie Bausteine zusammengehalten wurde von einer unvollständigen, falschen oder korrumpierten Wahrnehmung. Man denkt vielleicht an Heideggers Ausführungen über die andauernde und elendige Tendenz der Menschheit, den Kosmos für selbstverständlich zu halten und ihn in nutzbare Elemente herunterzubrechen und aufzuteilen. Wir haben bereits verstanden, dass diese Aktivität die menschliche Beziehung zur Realität korrumpiert. Diese beklagenswerte Situation scheint die Essenz dieser drei Gemälde zu sein. Die schwarzhaarige Figur im dritten Gemälde (*Ade/a*) hat einen Blick, der so unsicher ist wie der Raum, der sich scheinbar

um sie herum nicht so recht zu formieren mag. Pitin nimmt ferner deutlich Bezug zum Kubismus, aber ebenfalls auf melancholische Weise; ein trauriger Karneval eines alternden, unfähigen Kubismus, der nicht nur verblasst, sondern scheitert. Diese Traurigkeit und Verlorenheit ist jedoch vom malerischen Prozess nicht zu trennen, der schließlich auch zu dem Ergebnis gelangt, dass das Geheimnis des *Seins* repräsentiert wird durch genau diese Erschöpfung und Unfähigkeit, sich bequem irgendwo im Universum zu verorten.

5 Mairead O'hEocha

Die irische Malerin Mairead O'hEocha hat in den letzten zwei Jahren ausschließlich an Blumenbildern gearbeitet. Ihre vorherigen Arbeiten, die fast immer über lange Zeiträume mit großer Liebe zum Detail entstanden, beschäftigten sich mit Landschaften und Figürlichkeit und zeigten oft mit enormer Beobachtungsgabe und Geschick Innen- oder Außenräume. Die zwei Gemälde *Tulips Reinagle* in dieser Ausstellung entstanden während einer Langzeitstudie zur sensorischen Wahrnehmung und zur Funktionsweise des optischen Farbmischens in der Malerei. Die Künstlerin befasst sich damit, wie der „Betrachter Farbwellenlängen in Form von Reizen im Auge empfängt, und wie diese dann aktiv rekonfiguriert werden, um eine eigene spezifische sensorische Reaktion zu kreieren.“²⁵ Dabei zeigen sich visuelle Verschiebungen zwischen dem Auge und der Leinwand, wo gelbe Streifen neben blauen vom Auge gemischt werden und das Gehirn anfängt, bei bestimmten Abständen grüne Vibrationen zu produzieren. Zusätzlich, schreibt die Künstlerin, „aktiviert die diagonale Platzierung von Farbharmonien eine sekundäre Bewegung beim Lesen und bei der Konzentration.“²⁶ Sie zitiert Bridget Rileys Gedanken zu deren eigener optischer Malerei als Einfluss: Riley beschrieb „die Vorstellung, dass man sie nicht so sehr anschaut als dass man sie beobachtet“. Tatsächlich flossen die Schriften von Bridget Riley, Eugène Delacroix und Paul Cézanne in ihre Recherchen ein. Diese und andere jüngere Werke der Künstlerin sind daher zunehmend mit der verkörperten Begegnung des Betrachters befasst und wurden im Hinblick auf diese Begegnung hin konzipiert, entworfen und ausgeführt.

6 Vivian Greven

Vivian Greven aus Düsseldorf ist mit fünf kleinen Gemälden aus ihrer Serie *Theresa in Ecstasy* vertreten. Jedes dieser Gemälde präsentiert eine leichte Variation dieses vertrauten Themas, dessen berühmteste Darstellung wohl von Bernini stammt. Sie ist eine der Skulpturen, zu denen im Lauf der Kunstgeschichte am meisten geschrieben wurde und deren Bild man sofort erkennt. Hier sehen wir diverse Stadien des „Werdens“ dieser Theresa-Ikone, von einer augenlosen, skulpturhaften Theresa zu einer jungen Frau, Theresa im Fleische, zu einer ikonischen Reproduktion, zu einer Kopie einer fundamentalen Erfahrung, die fast als Kitsch wiedergegeben wird, bis hin zu einer Charakterstudie. Die Serie bietet nicht eine einzige Theresa an. Jede Darstellung ihrer Person erscheint genauso unnahbar wie die anderen. Man könnte behaupten, dass die Serie zugleich emotional auf- und entlädt und auch ein greifbares Interesse der Künstlerin an Empfindung und Erotik zeigt. Liegt es an der wiederholten Darstellung „unübertrefflicher Fülle“ ohne religiöse Überzeugung? Durch die Übung, die Figur mittels einer prozesshaften Malerei in eine Studie zu verwandeln, wird auf eine religiöse Erfahrung Bezug

²⁵ E-mailkorrespondenz mit der Künstlerin, 26.01.2017.

²⁶ Ebd.

genommen und diese doch gleichzeitig kühl umgangen. Wir haben bereits ein Bewusstsein dafür, dass die enorme Bildhäufigkeit von der „Ekstase“ dieser Frau ihr einen Teil ihrer Relevanz und emotionalen Kraft genommen hat. Diese Gemälde suggerieren eine Rückkehr zur Sinnlichkeit und zur Hingabe der „Ekstase“, aber ohne die üblichen Beigaben – ohne Ideologie, ohne religiöses Eifern, ohne Erstarrung vor dem Klassizismus, ohne den Wunsch, eine Tradition figurativer Repräsentation fortzusetzen. Greven malt, was als ultimative Verkitschung der hohen Kunst und Kunstgeschichte fast schon zum Tabu kollabiert ist, und bringt dabei die unberührbare Natur dieser Assoziationen in einen weltlicheren Kontext. Paradox ist, dass etwas so intim und intensiv religiös, aber auch ein solcher Gemeinplatz und so bescheiden sein kann. Letztendlich könnte man behaupten, dass die üblichen verehrenden und sogar erotischen Assoziationen, die an diesem ikonischen Bild hängen – was, wie Heidegger argumentieren würde, schon durch die gegebenen oder vorgegebenen Annahmen verdeckt oder verzerrt ist – zu einem eher offeneren Erfahrungsfeld reduziert sind. Diese Übung kann sich nahezu allein die Malerei auferlegen.

7 Flora Hauser

Die österreichische Malerin Flora Hauser steuert drei Gemälde zu dieser Ausstellung bei, ein kleines, ein mittleres und ein großformatiges. Auf den ersten Blick scheinen die Bilder etwas Topografisches darzustellen, aber dann wird bei näherer Betrachtung klar, dass es sich um abstrakte Gemälde handelt, von denen jedes Hunderte kleiner, sichtbarer Gesten enthält. Die Künstlerin ist derart an kleinste Kleinigkeiten gewöhnt, dass auch ihre Skizzenbücher und Tagebücher in unfassbar kleiner Schrift verfasst sind, so klein, dass eine Lupe gebraucht wird, um vor allem ihre Texte zu entziffern. Bei den Gemälden wächst sich eine ähnliche Sorgfalt im Umgang mit den kleinsten Gesten zu intimen Mustern und Bewegungen aus, die wie eine stets in Bewegung bleibende Naht aus Gefühl und Linie erscheinen. Es gibt hier kein Bild, aber dafür eine dynamische, wengleich sanfte Fluidität; ähnlich einer graduellen Fassbarkeit, die aber weiterhin unentzifferbar bleibt. Ein sichtbares Bild erscheint zu keinem Zeitpunkt, und das ist auch unmöglich, denn es kann sein, dass wir uns in dieser Ausstellung nie dem Äther der Realität mehr annähern als in diesen Werken. Während wir die Gemälde betrachten, bleibt ihre Sichtbarkeit in Geheimnis gehüllt. Obwohl sie schon lange fertiggestellt sind, scheinen die Gemälde in einem ständigen Prozess des Werdens begriffen – eher als kontinuierliche Geste denn als Reproduktion von irgendeinem Ding an sich. Sie stellen einen reinen Lyrismus aus Farbe, Geste und Form dar und bieten eine visuelle Erholungspause, obwohl sie keine unserer sehnsuchtsvollen Fragen beantworten.

8 Titania Seidl

Die Österreicherin Titania Seidl schafft Gemälde, die zwischen Figuration und Abstraktion pendeln. Die drei hier ausgestellten Gemälde enthalten gegenständliche und nicht-gegenständliche Elemente – nicht so sehr im Wettstreit miteinander, sondern als Harmonie innerhalb des Rahmens. Trotzdem spürt man manchmal ein Unbehagen, das die Komposition und Formgebung in ihren Werken ausstrahlen. Von Farbtropfen in unterschiedlichen Farben bis zu erkennbaren Gegenständen und lebenden Gestalten, z. B. Topfpflanzen, bis zu Umrissen menschlicher Gesichter, Haushaltsgegenständen, weggeworfenen Handschuhen... All diese Elemente verfallen gemeinsam, wenn auch sanft und ohne Spannung, in einen ständigen Zustand des Werdens. Die Gemälde, auf weißer Gesso-grundierter

Leinwand, sind auf eine bestimmte Art nicht fertig, was suggeriert, dass dieser Prozess des Werdens andauert. Es scheint jedoch, als seien einige der gefühlsgeladenen Gesten, die man in anderen Gemälden dieser Ausstellung findet, hier abwesend. Es gibt keine Trauer; man findet hier kein Erstaunen oder gar Ausgelassenheit. Die Form wird präsentiert, wie sie ist, aber genau das ist das Rätsel: Die Form erscheint nicht, wie sie ist. Sorgfältige Beobachtung ist offensichtlich ein Element ihrer malerischen Praxis, aber ein anderes scheint eine Art Unparteilichkeit zu sein. Die Kompositionen und Bilder sind in ihrer Erfindung und Präsentation völlig subjektiv, aber diese Subjektivität geht weder mit Reue noch Hingabe einher. Die Gemälde entstehen, als ob dieser Prozess längst begonnen hätte, bevor die Farbe die Leinwand berührte.

9 Gregor Hildebrandt

Vom Berliner Maler Gregor Hildebrandt sind drei Werke in der Ausstellung zu sehen, von denen eines technisch betrachtet kein Gemälde ist, obwohl es eine Verbindung mit malerischer Vision hat. Hildebrandt benutzt in seinen Arbeiten häufig Vinyl-Schallplatten, alte Tonkassetten und Videobänder, wobei letztere linienförmig direkt auf die Leinwand aufgebracht werden, oft in Verbindung mit Farbschichten. Manchmal tauchen Bilder auf, dann wieder nicht. Das Vergehen der Zeit wird hier offensichtlich, aber andererseits ging der Sinn dafür auch nie verloren, da die Zeit im Index des Materials vermerkt ist, das mit der Oberfläche der Gemälde verbunden ist. Aus einem Material, in dem reale, festgehaltene Momente aus der fernen Vergangenheit eingebrannt sind, wird hier Klang zu einer visuellen Form fragmentiert. Diese an Barthes erinnernde Einstellung zur vergangenen Zeit, die im Index eingefangen ist, weist vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit den obenstehenden Überlegungen zur Phänomenologie auf. Das völlig schwarze Werk *la mia mente ha preso il volo (Spiegel)* von 2016 kombiniert Tonband, Videoband und Acryl auf Leinwand. Das Video entstammt *The Dark Mirror* von Robert Siodmak (1946), ein Film noir, in dem es um einen Mordfall geht. Die Protagonistinnen sind Zwillingsschwestern. Die eine ist an dem Mord beteiligt, während die andere von ihrer Schwester psychologisch unter Druck gesetzt wird, damit sie glaubt, sie selbst habe den Mord begangen. Diese doppelte Identität und schwindelerregende Psychologie wird im Gemälde weiter verwirrt, indem ein Tonband des Songs *Ragazzo Solo, Ragazza Sola* von David Bowie eingefügt wird. Bowie singt ein Liebeslied auf Italienisch, das die gleiche Melodie hat wie *Space Oddity*. Offenbar glaubte Bowie, er singe einen Text über einen Astronauten (wie in der englischen Originalversion), während er in Wirklichkeit ein etwas kitschiges Liebeslied (*Einsamer Junge, einsames Mädchen*) sang. Das Gemälde ist sicherlich eine Hommage an den kürzlich verstorbenen Künstler und Superstar, dessen letztes Album, *Dark Star*, kurz vor seinem Tod herauskam und hier vielleicht etwas mit dem Filmtitel zu tun hat. In diesen Rahmen gepresst und mit Acrylfarbe versehen, die diese Erfahrung noch verstärkt, finden wir eine existenzialistische Meditation über Zeit, Epochen, und das Schwanken der Identitäten, die absichtlich verwischt werden. Dieses Werk unternimmt nicht nur eine Gratwanderung zwischen Subjektivitäten, sondern es schweißt sie im Index dieser zwei Tonbänder, die wir paradoxerweise gar nicht anhören oder sehen können, ein. Der Philosoph Simon Critchley schrieb nach dem Tode David Bowies (2016) ein Buch über den Popstar, in dem er Bowies Kunst als absichtliche Seltsamkeit, die er der Welt geschenkt habe, beschreibt. Dies, so könnte man behaupten, ist eine Art *Intentionalität*, in der der Mann, der Musiker und Künstler selbst eine leichte Falte im Universum hinterlassen hat, fast wie eine Öffnung zu einer anderen Dimension. Als Mann ist Bowie im Äther verschwunden, aber seine Wirkung auf die Welt ist überall noch zu spüren – in der Tat produziert er weiterhin kosmologische Bedeutung. Das Bild der verzerrten Blumen neben diesem Bild aus

schwarzem Tonband und Farbe zeigt den Moment, in dem der Künstler einen Blumenstrauß fotografierte, dessen Reflektion direkt von seinem ersten Gemälde zurückgeworfen wurde. Derart wird dieser Moment durch fotografische Mittel vor dem Vergehen der Zeit gerettet, zusammen bilden die Werke einen profunden Dialog. Diese Gemälde geben, wie Merleau-Ponty es beschreibt, „das Gefühl der Fremdheit“ – da sie aus ein und demselben „Lyrismus – dem der ständigen Wiedergeburt der Existenz“ erwachsen und geschaffen sind – auch wenn das nicht auf direkte, gegenständliche Art geschieht.

Die Übung dieses Textes im Kontext dieser Ausstellung dient der Untermalung des Vorschlages, dass wir unsere Vorstellungen, anstelle von Denken oder Glauben, auf Wahrnehmung aufbauen. Die Malerei ist hier die perfekte Analogie: Der Maler nimmt Raum, Materie und Zeit wahr und stellt diese dar, während der Schriftsteller eine Beschreibung der Malerei konzipiert, bedenkt und aufzeichnet. Das Denken Merleau-Pontys hat viele Künstler_innen und Denker_innen inspiriert. Der Philosoph Charles Taylor wandte sich angeblich wieder der Philosophie zu, nachdem er Merleau-Ponty gelesen hatte. Diese Rückbesinnung darauf, was Philosophie sein könnte, mag für uns eine Parallele zu einem Impuls sein, den wir fühlen, wenn wir uns entscheiden, die Welt der Darstellungen, wie sie uns gegenwärtig präsentiert wird (vor allem in den Medien und sozialen Medien), nicht zu ignorieren oder aufzugeben – und stattdessen die Realität gründlich zu untersuchen. Könnte dies, so fragen wir uns, eine radikale Verschiebung der kollektiven Wahrnehmung bewirken? Natürlich müssen wir diese Vorstellung von kult-artigem Idealismus und New-Age-Klischees befreien. Stattdessen betrachten wir die unüberbietbare Fülle, die oben skizziert wird, und die bemerkenswerte Fremdheit, mit der wir in dieser Welt und in uns konfrontiert sind. Innerhalb dieses Kontexts – so argumentiert diese Ausstellung – könnte eine Beschäftigung mit dem Potenzial der Malerei konstruktiv sein. Das könnte bedeuten, dass wir vielleicht feststellen, dass Malerei nicht nur hilft, eine historische Situation und eine soziophilosophische Gegenwart innerhalb einer kosmologischen Ordnung zu klären, sondern auch, dass sie ein historisch-bewusstes *Subjekt* evozieren könnte, das gegebene politische und kulturelle Subjektivitäten, die uns bisher immer enttäuscht haben, umgeht. So wie Merleau-Ponty in *Die Philosophie der Wahrnehmung* erläutert, dass der eigene Körper die Gestalt dessen, was gerade passiert, begreifen kann, nämlich als Erfahrung durch den Körper und die eigene Existenz (im Gegensatz zur Vermittlung und dem Bezug von Informationen aus den Medien, von Bildschirmen oder Computern), so könnte man auch argumentieren, dass wir unsere eigene kollektive Verzauberung durchbrechen und dasselbe tun könnten. Malerei könnte sehr wohl ein Hilfsmittel sein, das uns auffordert, im Sein anzukommen, und damit uns und die Welt um uns herum zu verändern.

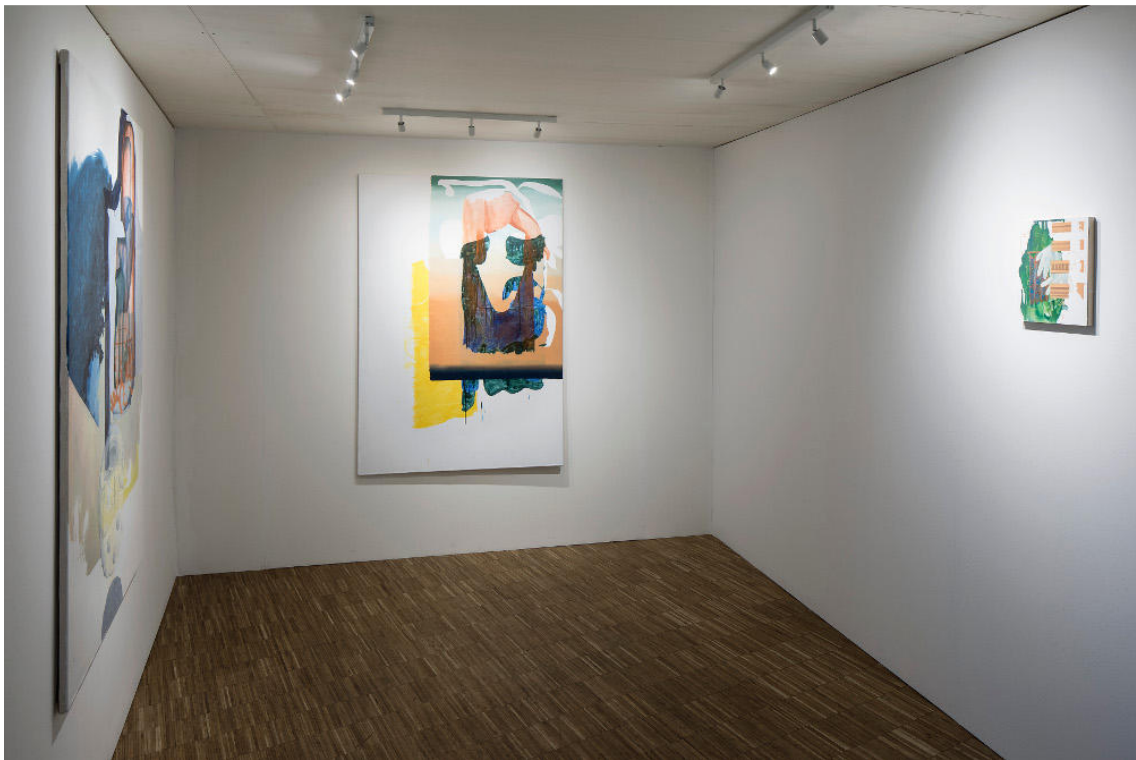
Weitere Informationen & Fotomaterial:

Michaela Lederer, Kommunikation & kuratorische Assistenz,
Kontakt: lederer@salzburger-kunstverein.at, +43 662 842294-15

Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3
5020 Salzburg, Tel.: +43 662 842294 0
www.salzburger-kunstverein.at
Öffnungszeiten Ausstellung: Di-So 12-19 Uhr
Öffnungszeiten Café Cult: Mo-Fr 9-23 Uhr







Fotos: Ausstellungsansichten Salzburger Kunstverein 2017, Fotos: Andrew Phelps,
© Salzburger Kunstverein