

ArbeitsTextZeichnung

„Etwas fehlt.“

Bertholt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

I. Vorbemerkung:

Der Fokus (und das Thema) meiner Arbeit ist auf das Zeichnen als Vorgang, als zu verrichtende Arbeit gelegt. Entsprechend sind die „Zeichnungen“ als Ausformungen dessen nicht so sehr Zeichnungen im Sinn von Produkten als vielmehr von Spuren, letztlich schlicht und einfach die Materialisierung verbrachter Zeit.

Aufgrund dieser Überlegung werde ich nach einigen allgemeinen Bemerkungen exemplarisch drei Arbeiten anhand ihrer Arbeitsprozesse umschreiben.

II. Allgemein:

In der formalen Arbeit am Medium bzw. seinen Grenzen in Korrespondenz mit anderen Medien artikuliert sich kein Rückzug von politischen Fragen. Im Gegenteil: Ziel dieser Arbeit ist es in letzter Konsequenz, die alles überlagernde Bilderflut durch das Aushebeln einfacher Bedeutungsproduktion nicht durch weitere, andere Bilder zu ersetzen (da dies kontraproduktiv erscheint), sondern vom Punkt aus aufzulösen, indem Störungen angesetzt werden.

Im Vorgang des Zeichnens (nicht davor) habe ich im Laufe der Entwicklung meiner Arbeit einige grundsätzliche formale Entscheidungen getroffen. Diese sind prinzipiell an jedem Punkt der Arbeit revidierbar, haben zugleich aber im Moment des Zeichnens absolute, d.h. auf vorherige wie spätere Produktion ausstrahlende, Gültigkeit:

1. In der Zeichnung gibt es immer nur Material/nicht Material, Schwarz /Transparentpapier usw. - immer genau an jedem beliebigen Ort/Punkt dieser Code aus zwei Möglichkeiten. Als dritte Komponente dahinter bildet sich die Gesamtheit denkbaren Materiales als (statistischer und statischer, unwandelbarer) Möglichkeitsraum ab. Mehr Komponenten als diese drei gibt es nicht.
2. Die Reduktion der zeichnerischen Differenzierung auf einen binären bzw. eigentlich tertiären Code entspricht der willkürlichen Setzung einer spezifischen Distanz – sie ist Modell. Eine spezifische Distanz wird in diesem Sinne im Arbeitsprozess als real gesetzt, gleichwohl verweist die Möglichkeit größerer Nähe auf einen Horizont/eine Grenze von Gegenständlichkeit innerhalb der Zeichnung (die angestrebte Kontrolle dieses Horizontes spricht dafür, sehr klein zu arbeiten – diese Strategie ist komplementär zu beispielsweise der Barnett Newman's., der dem Betrachter entsprechend der Bildgröße einen definierten Abstand vorschreibt). Mit abnehmender Distanz oder wachsendem Format treibt im Modell eine zunehmende Differenzierung die binäre Setzung in den Punkt hinein.
3. Positiv und negativ in der Zeichnung müssen grundsätzlich Prädikate einer oszillierenden Entscheidung sein. Wird die Zuordnung eindeutig, verschwindet die Zeichnung sofort.
4. Der Vorgang des Zeichnens (und die diesen bildende Auswahl/Entscheidung) manifestiert sich in der Berührung des Papiers mit der Spitze des Farbträgers (Tusch-Pinsel oder Filzstift) und dem Ausfließen der Farbe in diesem Moment auf/in das Papier. Je steiler von oben diese Berührung stattfindet, desto größer ist die Verschiedenheit möglicher Auswirkungen bei minimaler Differenz in der Qualität der Berührung (Kugel auf einer Kegelspitze). In ihr realisiert sich diese Differenz unmittelbar materiell.

5. Der Punkt oder besser: Fleck ist damit zentrales formales Element der Zeichnung (Fleck als Spur eines vergangenen Zusammenhanges zwischen zwei Materialien). Das entstehende Gebilde aus Flecken artikuliert eine denkbare Ausformung des Möglichkeitsraumes.

6. Der Gegenstand entsteht in der Wahrnehmung des Zeichnenden wie die Zeichnung Rezipierenden immer hinter dieser Struktur als Produkt einer Umschreibung. Das heißt, dass in der Zeichnung immer zugleich mehr und weniger Informationen vorhanden sind, als zur Beschreibung des entsprechenden Gegenstandes unmittelbar notwendig: Die Anzahl der Möglichkeiten, das Gleiche zu sagen, ist unendlich und zugleich wird prinzipiell unendlich Vieles mit dem Gleichen gesagt.
Die Folgerung daraus ist keine formale Beliebigkeit.

7. Im Vorgang des Zeichnens eines Gegenstandes (in letzter Steigerung: eines Gesichtes) erzeugt sich das höchste Maß an medialer Reibung. Die analytische Trennung von Gezeichnetem und Zeichnendem im Vorgang des Zeichnens/in der Zeichnung muss maximal ausgereizt werden, denn in der entstehenden Differenz liegt das Potential des Mediums, in dem es sich fundamental als Trennung (klassisch: durch die Linie/Grenze) artikuliert. Dies ist nur auf Umwegen möglich: durch Wiederholung/Kopie über ein bestimmtes Maß hinaus, durch Überanstrengung oder Überlastung der Erinnerung.

8. Jeder gewählte gezeichnete Ausschnitt ist grundsätzlich beliebig. Seine Setzung als solcher muss in der Zeichnung (oder Serie) mit artikuliert werden. Ein Gesicht ist z.B. nur Bildausschnitt aufgrund einer formal willkürlichen Entscheidung und Setzung. Ebenso gut wäre jeder andere denkbare Ausschnitt einer Wahrnehmungsfläche möglich. Gerade in der im Gegenteil dazu prinzipiellen Absolut-Setzung des Gegenstandes Gesicht (als Verweis auf das „In-dividuum“) durch unsere Wahrnehmung (Beispiel Gesichtsbblindheit) liegt eine besondere exemplarische Qualität von „Portraits“ für die Zeichnung.

9. Ziel ist es, ein pendelndes Gleichgewicht zwischen Entzug und Versprechen in der Fläche zu erreichen. Die Zusammenfassung durch den Blick darf letztgültig nicht gelingen.
10. Es geht also eher um eine Landschaft als um eine Komposition.
11. Komposition ist nicht zu vermeiden. Sie muss durchschaubar genug sein, um vernachlässigt werden zu können. In der einzelnen Entscheidung ist Konstruktion vorzuziehen.
12. Die Arbeit findet ausschließlich in Serien statt. Dies gilt als fundamentales Strukturprinzip in jeder Distanz zur Arbeit oder Komplexen von Arbeiten. D.h. Serien von Serien, Serien von Serien von Serien usw.
13. Die Zeichnung selbst ist gleichgültig. Sie ist ausschließlich als Spur eines zeichnerischen Prozesses, materialisierter Arbeit, d.h. in letzter Konsequenz als geronnene verbrachte Zeit interessant.
14. Zeichnungen sind nicht lesbar. Sie können wiederum Anlass eines Prozesses werden (in der Wahrnehmung/als Re-aktion/ als Re-produktion).

((Technisches:

0: Transparentpapier als Bildträger ist sehr gut geeignet, da es eben durch die Transparenz zumindest konzeptuell eine weniger große materielle Präsenz entfaltet (somit sich stärker auf seine Funktion als Material-Träger zurückzieht) und zudem durch seine traditionelle Verwendung als Trägermaterial für (technische/Modell-)Planzeichnungen zusätzlich auf eine betont funktionale Nutzung verweist. In Ausnahmefällen kann es sinnvoll sein, andere (dann möglichst einfache) Papiere zu verwenden (beispielsweise aus technischen Erwägungen bei den Zeichnungen der Serie *3sekunden*, um Störungen in Form von Feuchtigkeits-Wellen durch das relativ große Format zu vermeiden).

1: Tusche und schwarzer Filzstift (Lumicolor) bieten sich an, da sie je auf sehr unterschiedliche Art extreme Eigenschaften beim Ausfluss der Farbe entfalten: Tusche

betont das Moment der Oberfläche, während die Filzstiftfarbe unmittelbar vom Papier angesogen wird und so die Ausbreitung des Fleckes im Material artikuliert.))

III. Arbeiten:

36x36köpfe

2001

(1296 Zeichnungen, je 10x10cm, Tusche auf Transparentpapier)

Die Basis der 36x36köpfe bildeten 6 Fotos, die ich im Jahr 2000 anlässlich einer Performance-Theater-Produktion von den 6 beteiligten Performern aufgenommen hatte.

Noch 2000 fertigte ich auf der Grundlage des Fotomaterials 6 kleinformatische Zeichnungen der Köpfe (schwarze Tusche auf Transparentpapier) an. Etwa ein Jahr später nahm ich mir diese Zeichnungen wieder vor und begann, sie zu zerpfücken. In 30 weiteren Zeichnungen spielte ich kombinatorische Möglichkeiten mit der Verwendung einzelner Teile der gezeichneten Köpfe/Gesichter durch, mit dem Ziel, flächenhaft weitere mehr oder weniger funktionierende „Individualitäten“ zu schaffen. Diese fasste ich mit den ursprünglichen 6 Köpfen zu einem Block von 36 Zeichnungen zusammen. Der entstandene Block wurde die ursprüngliche Setzung von *36x36köpfe*: über einen zusammenhängenden Zeitraum von 36 Tagen während einer Residency in Glasgow gezeichnet, oder man kann auch sagen: portraitierte, ich diesen Block der 36 Köpfe insgesamt 36 Mal, jeden Tag alle 36 einzeln, einen nach dem anderen. Dabei begann ich in der zu Beginn festgelegten Reihenfolge jeden Tag mit einem Kopf nach dem des Vortages, so dass sich jeder der Köpfe im Verlauf der Arbeit einmal an erster, einmal an zweiter Stelle usw. befand. Im Zeichenprozess bemühte ich mich um möglichst exakte Kopie. Das Zeichnen einer Serie benötigte je nach Tagesform ca. 10–12 Stunden konzentrierter Arbeitszeit.

sammlung

seit 2002

(bisher ca. 420 Zeichnungen, je 10x10cm, Tusche auf Transparentpapier)

Das Konzept zu *sammlung* entstand unmittelbar im Anschluss bzw. noch während der Arbeit an *36x36köpfe*. Es bildet in gewisser Weise deren Umkehrung.

Die Arbeit an *sammlung* ist prinzipiell unabgeschlossen. Das Material der Zeichnungen finde ich in der täglichen Konfrontation mit Menschenmengen in Stadträumen. Typische Situationen wären beispielsweise eine Gruppe an einer Fußgängerampel auf der gegenüber liegenden Straßenseite, auf den nächsten Zug wartende Personen in einem U-Bahnhof, Vorbeieilende in einem Supermarkt. Die Arbeit an *sammlung* besteht in einer „Erinnerungsarcheologie“: jeden Tag im Atelier beginne ich, nach Fetzen von Erinnerungen an die Wahrnehmungsoberfläche solcher Szenen zu suchen. Dabei bemühe ich mich, Zeiträume zu wählen, die mindestens 3-4 Monate zurückliegen. Als Erinnerungsanlass dienen beispielsweise Aufzeichnungen alltäglicher Tätigkeiten (Arzt, Ausstellungsbesuch, Einkauf, Reise) oder auch Schnappschüsse, die ich gelegentlich möglichst ungerichtet und ziellos beim Bewegen durch die Stadt aufnehme. Ein möglicher Ansatzpunkt wird so lange weiterverfolgt, bis die Spur der Erinnerung einer Oberfläche (die eines Gesichtes, einer Person wird separiert) sich so weit konkretisiert hat, dass ein mehr an Informationen bewusst fiktiven Zusätzen entsprechen würde. Häufig geschieht unabsichtlich die Überschreitung dieser Grenze und die Zeichnung muss aussortiert bzw. vollständig neu aufgebaut werden. Das heißt: in die entstehende Form, so sie gelingt, ist die Distanz der jeweiligen Wahrnehmung mit eingeschmolzen. Oder anders formuliert: was zu kopieren versucht wird, ist exakt der Moment der mehr oder weniger bewussten Wahrnehmung einer Person in einer Menge, in dem sich die Bewegung des Aus-der-Fläche-Heraustretens in ein Zurücksinken umkehrt. Dieser Distanzpunkt ist erfahrungsgemäß von Fall zu Fall extrem unterschiedlich.

Filme

seit 2005

(DVD, Basis: je 36 Zeichnungen, 9x16cm, Filzstift auf Transparentpapier)

Die Sequenzen sind Teil einer Reihe von Ultra-Kurzfilmen. Alle Filme haben eine Länge von drei Sekunden („Gegenwartstakt“ des menschlichen Gehirns) Ablauf im Loop, jeweils unterbrochen durch drei Sekunden Schwarz zwischen den Sequenzen. Formuliert werden kleinste Keimzellen von Bewegung.

Jede Zeichnung (also 36 pro Film) wird vollständig neu angefertigt, entgegen der üblichen Trickfilmpraxis, die Bilder zu layern. Der Versuch: das Prinzip der Umschreibung wird im zeichnerischen Prozess maximal verknüpft und perfektioniert. Die jeweils unterschiedliche Fleckenstruktur entwickelt aus ihrer (in Bezug auf einen reibungslosen Ablauf gegenständlicher Rezeption) möglichst fehlerfreien aber zugleich immer komplett unterschiedlichen Verweisform als Projektion auf den zu umschreibenden Gegenstand ihre Eigendynamik als gleichberechtigte Bewegung und Erzählung im Film aus der Bildfläche heraus.

Bei der zeichnerischen Arbeit wie bei längerem Ansehen beginnen die Bilder zu zerfallen. Der Fokus innerhalb des Bildes auf einzelne Teile wird zu stark, weil es unangenehm ist, das Bild vor/bzw. im Ablauf einer Gegenwartssequenz immer wieder zu verlieren.

Die Sequenzen sind so gewählt, dass sie in der Lage sind, diesen Effekt bis zum gerade notwendigen Maß aufzufangen, um ihn in der Schweben zu halten.