

Um drei bis vier Ecken

Text von Hans-Jürgen Hafner

Was haben eigentlich Luxus und Vergesslichkeit miteinander zu tun? Können wir Kunst anhand oder innerhalb ihrer Werke erkennen? Und was kann dazu der seit kürzerer Zeit mehr und mehr ranzig gewordene Begriff des Formalismus zu diesen Fragen beitragen?

Tatsächlich scheint in den aktuellen Arbeiten Birthe Zimmermanns im Vergleich zu ihren unmittelbaren Vorgängern ein Formalisierungsschub vorgegangen zu sein. Eine Art der Formalisierung, die sich ikonografisch wie metaphorisch betrachten lässt. Dabei könnte man nämlich durchaus versucht sein, einerseits von Geometrie zu sprechen angesichts der abstrakten Rigidität der repetitiv-regelmäßig angeordneten Muster aus verschiedenen patinierten Blattsilber- und -gold-grids. Sie ergeben sich zu einer flächigen, fast Format füllenden Rasterstruktur, die die klein- und mitteldimensionierten Bildobjekte allerdings immer auch etwas fadenscheinig überzieht. Andererseits müsste von einer Art Aura die Rede sein, die trotz ihrer handfesten Materialität vor allem referenziell aktiv ist. Denn in ihr sind verschiedene Zeitebenen von der Geschichtlichkeit der ikonografischen Bezüge bis hin zur Aktualität des Produktions- und Rezeptionsprozesses eingeschrieben – was sich in einer zugleich patiniert opaken und gedämpft reflektierenden Oberfläche beinahe unmittelbar widerspiegelt. Sie weckt unser Begehren darin, wie sie den Blick auratisch ambivalent auf sich zieht und zugleich ins Hier und Jetzt zurückweist.

Nun ist ein Hang zur Formalisierung sicherlich auch in den bisherigen skulpturalen bzw. bildhaften Arbeiten der Künstlerin mehr als deutlich gewesen. So, wie sie verschiedene Gestaltungs- bzw. Referenzregister aus der Abstraktion, sowie gestenhaft eingesetzten Funktions- und Designästhetiken, die wir in ähnlicher Weise so etwa auch von Gerwald Rockenschau oder auch Heimo Zobernig kennen, zueinander in Stellung gebracht hat: und das gerade in diesen Bildobjekten, die bewusst die Schwelle zwischen Objekt- und Bildsein auspendeln, etwa in der Art, wie sie durch quasi Readymade-artig verwendete Glas-, Holz- oder Aluminiumbildträger, mittels Spiegelfolie, Befestigungen, Rahmungen usw. eine, auf der Ebene des Materials, nahezu buchstäbliche Nähe/Zugehörigkeit zur Sphäre des täglichen Gebrauchs signalisieren. Ein Eindruck, den die lapidare Machart der Bildobjekte, der Charakter des Ungestalteten, Zufälligen und Provisorischen ferner unterstützt. (Im Gegensatz zu den frühen, in ihrer Gestalt sorgfältig ausformulierten und bis in die slick polierte Oberfläche hinein gestalterisch ausgefeilten Polyesterskulpturen Zimmermanns, als die dialektisch andere Seite derselben Medaille.)

Und selbst wenn der neuerliche Formalisierungsschub in Zimmermanns Arbeiten einen Eindruck etwa größerer Geschlossenheit hervorrufen mag, wie er sich einerseits in die ikonografische Tradition geometrischer Abstraktion einreihen zu wollen scheint, wie er die Bilder andererseits mittels einer genauso auratischen wie hermetischen Oberfläche zusammenzurren möchte – der Effekt ist trügerisch, ist irgendwie too much. Und darin vermute ich einen Unterschied zur Vorgehensweise, wie sie in den gegenwärtig immer noch populären ‚formalistischen‘ Praktiken auszumachen ist.

Was dieses edelmetallene Finish gerade nicht macht, ist als, sozusagen, konzeptuelle, zwischen Material und Ikonizität flimmernde Oberfläche das Bildobjekt tatsächlich zum ‚Bild‘ zu homogenisieren. Im Gegenteil wirkt dieses aufgesetzte Blattsilber- oder -gold-Finish geradezu ostentativ aufgesetzt. Mit ihrer Brüchigkeit, mit den – zufälligen? Oder gezielten? – Rissen, Brüchen und Nahtstellen stellt sich diese Oberfläche in doppeltem Sinn, erstens ikonisch, als Bildmotiv und zweitens materiell, als reflektierend/patiniertes Metallicfinish selber in Frage. Ja, entlang ihres Umrisses, hinter ihren Nähten blitzen umso mehr die unterschiedlichen Lagen hervor, aus denen diese Bildobjekte zusätzlich aufgebaut, die materiellen Träger und gestalterischen Sedimente, woraus sie errichtet sind. Sollen wir womöglich gar den Eindruck gewinnen, als würden zwei verschiedene Rhetoriken von Formalisierung hier nur darum in einer derart spezifischen Weise überblendet, um die Unterschiede dazwischen gerade mit Blick auf ihre diskursive Anschlussfähigkeit besser zur Geltung zu bringen.

Wenn Formalismus in den so genannten Nullerjahren ursprünglich operativ, als eine Art Kampfvokabel

eingesetzt wurde, hinter der sich ein heterogenes Bündel zwar diskursiv-gesellschaftlich adressierter, aber dezidiert ‚formal‘ verfahrenender künstlerischer Projekte formieren konnte, dann haben wir es jetzt, zum Ende jener Dekade mit einem Stilbegriff im allertraditionellsten Sinn zu tun. Im Laufe dieser kurzen Geschichte haben der Begriff des Formalismus sowie die unter ihm subsumierten künstlerischen Praktiken ja offenbar ihre gesellschaftliche wie diskursive Perspektive beinahe vollständig eingebüßt, wenn wir seither mit einem relativ effizienten, vor allem über den formalen Aspekt der Patina und den inhaltlichen eines damit getriggerten Referenzversprechens, leicht identifizierbaren Look des Formalistischen konfrontiert sind. Ein zugleich historistischer und zeitgemäßer Look, dessen Funktionalität im Rhetorischen liegt und der zudem den Effekt zeitigt, Bild und Träger, Kunst und Objekt zur Deckung zu bringen. Was wir von ihr kriegen ist, was wir im Sinne einer vorab vereinbarten Projektionsfläche immer schon sehen wollten. Die aufgesetzte Aura, die vorgeschobene Geometrie, dieses luxuriöse too much in einer Oberfläche zwischen Material und Effekt, patinierter Präsenz und glamourös schillernder Zeitlosigkeit, vergesslicher Ereignishaftigkeit und zweifach, nach innen (Mittel) wie nach außen (Zweck) gerichteter Reflexion, die Birthe Zimmermann in ihren aktuellen Arbeiten in Stellung bringt, setzt genau an dieser prekären Stelle an. Mit dem Versuch, eine aus historischen Gründen gerade sich schließende Lücke mit den Registern des Formalen ein Stück weit offen zu halten. Denn nur dann braucht das Gespräch weiterzugehen.