

Eine neue Dimension in der Malerei

Seit jeher haben Künstler versucht, die Fläche des Bildes zu überwinden. Michael Burges löst sie auf – in seiner Serie „Virtual Space“

VON GERHARD CHARLES RUMP

Seit Anbeginn war es ein Hauptanliegen der Malerei, das Bild zu transzendieren, eine bildliche Autonomie jenseits des Abbildes zu schaffen. Einen Raum zu kreieren, der Pforten in eine andere Dimension öffnet, in eine Welt hinter Farbe, Faktur und Motiv. Die Flächigkeit von Malerei kann anerkannt und thematisiert werden, sie kann aber auch als ein Hindernis gewertet werden. Erst durch seine erfolgreiche Überwindung kann ein Bild im Kopf des Betrachters entstehen.

Eine Methode, das zu erreichen, war die „künstliche Perspektive“, die Erfindung des Bildraums. Hier zeigte sich schon früh, daß ein Bild erst dann ein Bild ergibt, wenn es auf die Zurüstungen des menschlichen Wahrnehmungssystems, die „Grammatik“ des Sehens, zugeschnitten ist und mit dieser korrespondiert – eine der Grundvoraussetzungen von Malerei.

Ein anderes Verfahren zur Transzendierung von Bildern war die Verwendung der Farbe. Dabei kam es zu so hochabstrakten wie sinnlichen Vorgehensweisen wie dem Goldgrund in der mittelalterlichen Malerei, der für das Transzendente einstand, oder – für die weitere Entwicklung bedeutsamer – der Farbe als Symbol für Licht. Farbe ist bekanntlich keine Eigenschaft der Gegenstände (wie etwa die Form), sondern nur eine visuelle Erscheinung, die von der Oberflächenstruktur der Dinge in der Weise abhängt, daß diese einen bestimmten Teil des Wellenspektrums des Lichts zurückwerfen, der zudem noch von unserem Wahrnehmungsapparat mitbestimmt wird. Menschen können zum Beispiel kein UV-Licht sehen, Bienen sehr wohl.

Von Wolfgang Schöne („Über das Licht in der Malerei“) stammt der Begriff des „transzendentalen Leuchtlichts“, so wie wir es etwa aus Grünewalds „Auferstehendem Christus“ kennen: leuchtkräftige Farbe, die sich nicht als physikalisches Licht im Bilde versteht, sondern als Repräsentation von Transzendenz.

So gut dies auch funktioniert haben mag, das Bild blieb stets am Bildträger verortbar, hatte Faktur, hatte „Stil“ und war in Bezug auf den Betrachter jedweden Zugriff zugänglich. Erst im Barock, in der illusionistischen Deckenmalerei, geschah ein weiterer Schritt, indem

plastische Elemente – etwa die Beine eines Engels – in der zweiten Dimension, in der Malerei, weitergeführt wurden. Aber diese Art von Transzendierung, obwohl sie, zumindest an den Rändern, eine exakte Verortung des Bildes unmöglich machte, hob das Bild als Malerei nicht aus der Sphäre des physisch Eindeutigen heraus: Es war zwar vom gewünschten Betrachterstandpunkt aus nicht möglich zu sagen, wo die dritte in die zweite Dimension hinüberglitt, aber die gemalte Illusion war stets präsent.

In der Moderne sind viele Muster durchprobiert worden. Die Op-Art

spielte mit Interferenzen und Simultankontrasten, Barnett Newman mit der Überwältigung des Betrachters durch große, monochrome Farbflächen, Julio Le Parc, Dan Flavin und viele andere mit realem Licht. Dennoch blieb das Bild, so sehr die Kunst auch auf das „Numinose“ oder Transzendente ausgerichtet war, immer ein zugängliches Bild, definierbar und letztendlich haptisch.

Bei den neuen Arbeiten von Michael Burges ist das alles ganz anders. Der Maler hat nach seinen Anfängen mit Installationen und informellen Strukturen eine ab-

strakte Malerei entwickelt, die sich physisch, formal und vom Bildbegriff her konsequent auf seine Formulierung eines malerischen „Virtual Space“ zubewegt. Dazu setzt der 1954 in Düsseldorf geborene Künstler seine Malerei in einen Kasten, in dem sie nicht eigentlich gesehen, sondern nur als imaginäres „Bild“ erahnt werden kann.

Hier eröffnet sich eine neue Dimension der Malerei, indem die Malerei wirklich transzendiert wird, ihren durch die Wahrnehmung des Betrachters bestimmbar physikalischen Ort aufgibt und dahin wandert, wo das Bild wirk-

lich Bild wird: Im Kopf des Betrachters. Das auch konzeptuell Entscheidende dabei ist, daß das gesehene Bild zwar wahrgenommen, aber nicht verortet werden kann: Es schwebt frei im Raum, verändert sich durch die Bewegung des Betrachters, niemand weiß zu sagen, wo es eigentlich ist, außer, daß es im Kopf wirkt.

Die Veränderung des Bildes durch die Bewegung des Betrachters im Raum beinhaltet auch, hervorgerufen durch Spiegelungen und Interferenzen, eine Mehrschichtigkeit, die in dieser Weise auf einem herkömmlichen Bildträ-

ger mit den Mitteln des Farbauftrages nicht erreichbar ist und auch, etwa bei Pistoletto, sonst nicht Absicht ist. Hier ist es aber Absicht, daß diese, mit der Bewegung des Betrachters variierenden Staffellungen auftauchen. So entsteht eine Komplexität, die der entsprechenden Komplexität der emotionalen Reaktion des Betrachters zugeordnet ist und diese auch ästhetisch reflektiert.

Entscheidend ist, daß diese Transzendierung der Malerei durch Malerei geschieht und von ihr ausgeht. Michael Burges gesellt der Malerei ein technisches Element hinzu, eine Diffusorscheibe. Anders als bei Stephan Kaluza, der eine gewisse, das konkrete Sujet ins Allgemeine hebende Wirkung dadurch erzielt, daß er eine getrübe Scheibe vor seine Bilder hängt, geschieht bei Michael Burges durch die Diffusorscheibe etwas ganz anderes und ganz Neues: Das gemalte Bild als körperlicher Gegenstand wird völlig aufgehoben, es schwebt frei im Raum, verändert sich mit der Bewegung des Betrachters und wird vollkommen ortlos.

Vor allem auch weil das, was gemalt ist, in keinem Moment im „Original“ aufscheint, wodurch auch ein Unterschied zu Christa Winter etabliert wird.

Der Betrachter hat keinen Zugang zum Bild, es sei denn, er zerstöre es, er wird auf sich selbst zurückgeworfen und lebt, ästhetisch gesehen, damit, daß er die sich ergebenden Bilder im Kopf sich ständig neu erschaffen läßt. Dadurch werden sie in der Tat zu transzendentalen Erlebnissen, denn, *horribile dictu*, alles das, was die Tradition noch hochhielt, ist verschwunden: Künstlerhandschrift, Faktur, Textur. Es wird durch die Wahrnehmungsfähigkeit und Wahrnehmungswilligkeit des Betrachters ersetzt, wodurch dieser wiederum auf die Grammatik des Sehens verwiesen wird.

Weil sich der Betrachter, anders als in der gesamten Kunstgeschichte zuvor, einem nicht-haptischen Bild gegenüber sieht, weil er radikal vom Raum des Bildes ausgeschlossen ist, ist der Raum virtuell. Er ist

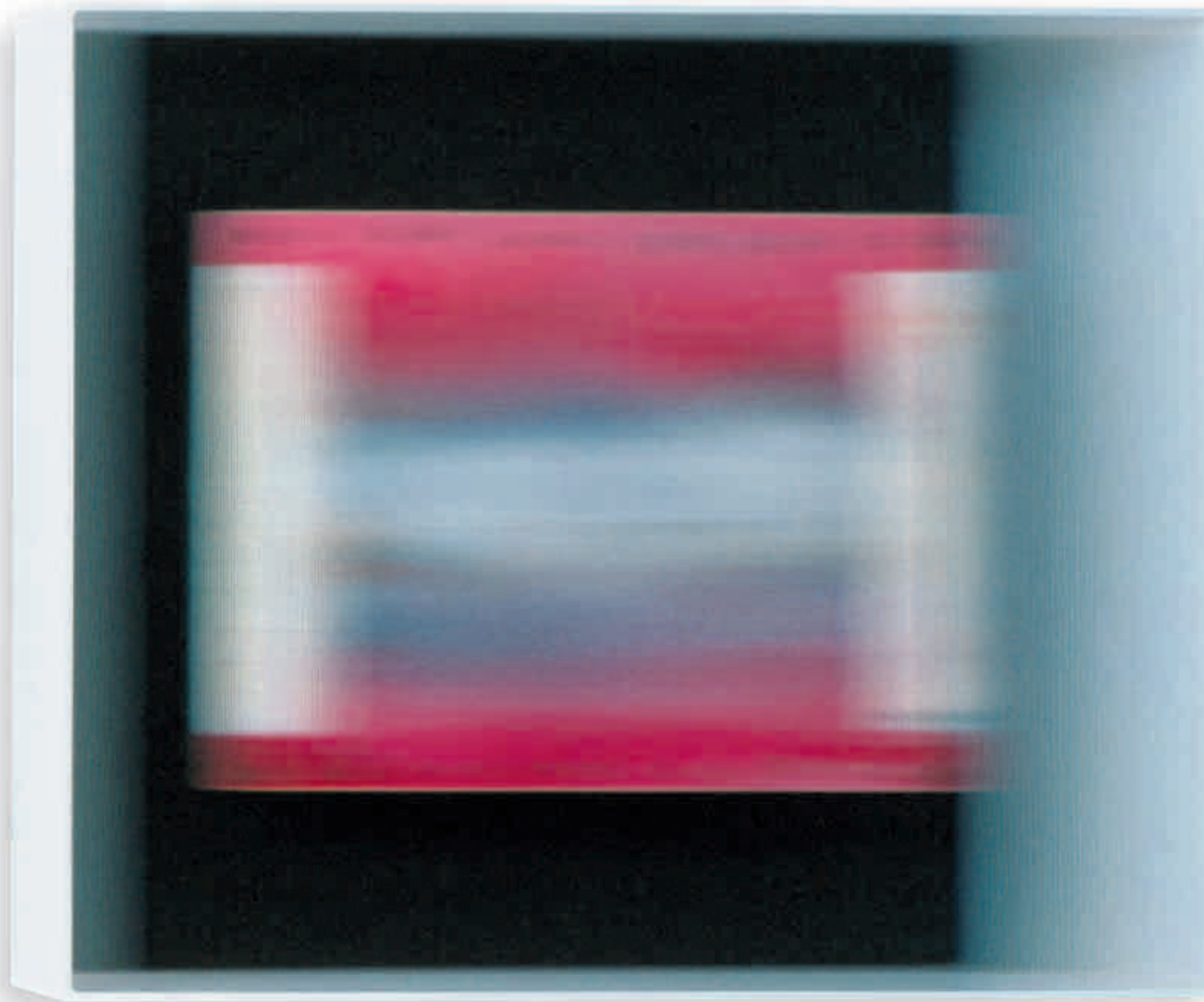
vorhanden, aber nicht „da“, und ist er präsent, dann erweist er sich aber als nicht zugänglich.

Michael Burges versucht einen systematischen Zugriff auf die „Wissenschaft der Malerei“. Einmal im Verzicht auf subjektive Gesten als Ausdruck eines wie auch immer leidenden Subjekts, und zum anderen durch den systematischen Forschungsvorgang zu Fragen nach dem, was ein Bild sein kann, wie es funktioniert, sowohl im Inneren wie in der Wirkung nach Außen, welche Effekte es hervorruft, wie es sich zu den Kräften unserer Wahrnehmung verhält. Alle Bilder von Burges, auch die früheren schon, sind Versuche, uns die Eigenschaften des Denkens und der Wahrnehmung, letztlich des Wissens über Welt, bewußt zu machen.

Das geschieht in den neuen Bildern der „Virtual Space“-Serie auf verstärkte Weise, da dem Betrachter der Bildkörper unzugänglich ist. So wie der Quantenphysiker nicht Geschwindigkeit und Ort eines Teilchens gleichzeitig bestimmen kann, sondern immer nur eines von beiden, was bedeutet, daß das Teilchen „an sich“ ihm unzugänglich ist, so kann der Betrachter der neuen Bilder von Michael Burges auch immer nur einen Aspekt, einen aus einer Serie von möglichen Bildzuständen wahrnehmen.

Dadurch daß sie konzeptuell von Materialität im Sinne von Körperlichkeit befreit sind und nur auf die Wahrnehmung des Betrachters und deren ästhetischer Analysefähigkeit abzielen, werfen die „Virtual Space“-Bilder die Frage nach dem Bild neu und in bisher unbekannter Radikalität auf: Wo ist das Bild? Und: Was ist das Bild? Was ist überhaupt ein Bild? Was kann es leisten? Hier wird Malerei in der Tat räumlich und immateriell, und bleibt doch an die Malerei angebunden. Michael Burges hat der Malerei eine andere, eine neue Dimension erschlossen. Seine neuen Bilder sind gleichsam „weiße Löcher“: Sie verströmen alles, nichts senkt sich in sie hinein. Nur in uns geschieht alles, vorausgesetzt, wir verfügen über die entsprechenden Kenntnisse der visuellen Grammatik. Haben wir sie nicht, können wir sie an diesen Bildern lernen.

Michael Burges wird u.a. von folgenden Galerien vertreten: Galerie Heinz Holtmann, Köln; Galerie von Braunbehrens, München und Galerie Vayhinger, Radolfzell.



Wo ist das Bild? „Virtual Space Work No. 10“ von Michael Burges aus dem Jahre 2004 (Mixed Media, 62 mal 73 Zentimeter)
FOTO: GALERIE HEINZ HOLT-MANN KÖLN, COPYRIGHT: VG BILD-KUNST BONN 2005