

Rede zur Eröffnung der Ausstellung „No Limit!“

Schloss Ringenberg, 22. August 2010

© Ludwig Seyfarth

"Man lasse an irgendeinem Tage die erhabenste und eindrucksvollste unserer Tragödien aufführen; man wähle dazu die beliebtesten Schauspieler; man spare keine Ausstattung und Dekoration; man vereinige die höchsten Anstrengungen von Dichtkunst, Malerei und Musik; und dann, wenn alle Zuschauer versammelt sind, gerade in dem Augenblicke, in dem die Gemüter vor Erwartung aufs höchste gespannt sind, lasse man bekannt werden, dass auf dem benachbarten Platz ein Staatsverbrecher von hohem Stande sogleich enthauptet würde: augenblicklich wird die Leere des Theaters die relative Schwäche der nachahmenden Künste beweisen und den Sieg der wirklichen Sympathie verkünden."

Was der britische Publizist Edmund Burke Mitte des 18. Jahrhunderts in seiner Philosophie des Erhabenen niederschrieb, war von der Überzeugung getragen, dass es eine unüberschreitbare Grenze der Kunst gäbe. Außerhalb ihrer wäre die Kunst zwangsläufig einer ungleichen Konkurrenz durch die unmittelbare Wirklichkeit, oder durch das „wahre Leben“, ausgesetzt. Hätten sich die Künstler an Burke gehalten, dürften viele der in den letzten 250 Jahren erfolgten Versuche ausgeblieben sein, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu überschreiten oder vollständig niederzureißen.

Um die Frage, ob diese Versuche erfolgreich waren oder sind, geht es mir hier weniger. Vielmehr scheint der Impuls, ästhetische Grenzen – aus der Kunst heraus, aber auch zwischen den Künsten – zu durchbrechen, doch eine wichtige Voraussetzung für eine Kunst, die uns zu interessieren, zu fesseln vermag.

Die Qualität der Kunst, die in der Ausstellung „No Limit!“ zu sehen ist, zeigt sich auch darin, dass das im Titel angesprochene Thema der Grenze bzw. Grenzüberschreitung hier nicht allgemein oder einsinnig angesprochen wird, sondern in jeder der drei Positionen eine eigene präzise Artikulation erfährt.

Die Grenze der Bühne, die ja einen wichtigen Aspekt in Burkes Überlegungen darstellt, ist auf interessante Weise bei Sebastian Ludwig thematisiert.

Seine Bühne befindet sich jedoch nicht auf dem Theater, sondern auf der Oberfläche des Gemäldes. Entweder deutlich oder fragmentarisch entfaltet sich in allen seinen Bildern ein perspektivisch konstruierter Raum, der als Bühne für oft rätselhafte Objekte und Szenerien dient.

Was wir auf den einzelnen Bildern sehen, inhaltlich zu entwirren, ist in wenigen Minuten nicht möglich. Aber relativ schnell merkt man, dass sich Sebastian Ludwig reichhaltig aus dem Fundus der Kunstgeschichte bedient. Man findet Elemente der spätmittelalterlicher Buchmalerei, eine Fantasieruine wie in der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts oder man wähnt sich in barocken Bühnenprospekten oder ist an die Scheinräume des Surrealismus erinnert.

Der Raffinesse, mit der Ludwig räumliche und flächige Wirkungen verbindet, beruht auf einem komplexen Herstellungsvorgang. Zunächst entstehen Kohlezeichnungen, mit denen die Komposition des Bildes festgelegt wird. Dann klebt Ludwig einzelne Bildmotive und Konturen ab und trägt mehrere Schichten von Lasur, Ölfarbe, Acryl und Sprühlack auf. Damit arbeitet er die Details und Bildebenen aus. Statt eines Pinsels setzt Ludwig Klebebänder ein und erzeugt dadurch eine reliefartige Oberflächenstruktur, die das Motiv fast geisterhaft entrückt erscheinen lässt. Es ist eine Malerei, die mit ihren eigenen Grenzen spielt, die Materialität der Oberfläche und die Illusion des Bildraumes ständig gegeneinander ausspielt und sich dabei technischer Mittel bedient, die man fast als neue Erfindungen bezeichnen kann. Durch das Aufkleben und Abreißen der Bänder, welches das Gemalte immer wieder aufbricht, entsteht ein Spannungsfeld von Konstruktion und Destruktion, das in anderer Weise auch bei den anderen Künstlern auszumachen ist.

Joris Van de Moortel lotet nicht die Grenzen oder neuen Möglichkeiten eines einzelnen Mediums aus, sondern er verbindet mehrere Künste. Er ist nicht nur bildender Künstler, sondern auch Musiker. Das Tonstudio, das in seinem Atelier in Antwerpen steht, hat Van de Moortel im Rittersaal in einer Art Container nachgebaut, dabei die Duschkabine separiert davor gestellt, so dass ein Ensemble wie ein merkwürdiger Zug in Richtung Kamin entsteht. Die Bearbeitung der Installation mit einer Kettensäge und einer Axt macht daraus eine halbe Ruine, ein großer Verstärker ist halb verbrannt.

Vor dem Kamin liegt wie ein Teppich ein Bild, das ein Schlagzeug darstellt, von dem er aber die Farbe wieder abgekratzt und die Farbdose zurückgefüllt hat. Hier besteht vom Prozess her eine gewisse Vergleichbarkeit mit dem malerischen Vorgehen Sebastian Ludwigs.

Starke formale Korrespondenzen zwischen den Werken beider Künstler entstehen in dem anderen Saal. Dort hängt ein von herunterrasselnden Kieselsteinen mehr oder weniger zerstörtes Schlagzeug halb in der Luft, halb liegt es auf einem quadratischen Betonbett am Boden, das mit einer Kieselschicht bedeckt ist.

Die Form einer Schlagtrommel und das halb herabhängende Arrangement scheinen bewusst auf Motive der hier hängenden Bilder Ludwigs bezogen. Was sich dort in einem gemalten Bildraum bzw. auf einer Bildbühne befindet, ist bei Van de Moortel ein ebenfalls sehr bühnenhaftes

dreidimensionales Arrangement, das unmittelbar auf die Bühne verweist, auf der ein Performer, ein Musiker auftritt. Es hat eine Aktion stattgefunden, aber der Künstler zeigt uns nur die Relikte.

Eine ganz andere Form der Konfrontation der Betrachter findet in dem Videofilm „Love knows many Faces“ von L. A. Raeven statt. Die niederländischen Zwillingsschwestern, die stets als Künstlerduo zusammenarbeiten, inszenieren sich selbst in einer physischen Grenzsituation. Die beiden schwimmen erst ruhig im Wasser, bis die Situation zunehmend eskaliert. Die eine Schwester würgt die andere, drückt sie unter Wasser. Ist es ein Kampf aus Leben und Tod? Es fällt auch die extreme Magerkeit der beiden auf. Sie sind beide Anorexikerinnen und stellen ihre dementsprechende körperliche Konstitution in allen ihren Filmen deutlich heraus. Dafür erfuhren sie auch viel Kritik. Viele Menschen empfinden ihr Vorgehen als geschmacklos. Ihre Arbeiten würden es nicht verdienen, wirklich als Kunst zu gelten, sondern seien letztlich „nur“ die Zurschaustellung ihrer eigenen Krankheit. Aber muss man in der Magersucht ausschließlich eine Krankheit und ein Resultat starker psychischer Probleme sehen? Gemeinhin wird über die Anorexie nur z. B. als die Schattenseite des Schönheitskultes und Schlankheitsgebots berichtet, die viele Models in die Krankheit treibt. Aber kann sie nicht auch eine positive und selbst gewählte Lebensform sein?

Der Umgang mit dem eigenen Körper, der zum zentralen Motiv der Kunst Raevens wurde, ist eine Extremform der Verwendung des Körpers als Material, wie es ihn in der frühen Videokunst bei Bruce Nauman oder Vito Acconci gab.

Schließlich ist es auch der radikale Einsatz mit dem Material, das schon angesprochene Verhältnis von Konstruktion und Destruktion, das diese drei sehr unterschiedlichen Positionen auf spannungsvolle Weise in Beziehung setzt. Bei Sebastian Ludwig ist es der ungewöhnliche, das schon ins Bild gesetzte, immer wieder partiell wegnehmende und zerstörende Umgang mit dem Malmaterial und der Bildoberfläche, bei Joris Van de Moortel das spannungsvolle räumliche Spiel zwischen konstruktivem Aufbau und partieller Zerstörung, bei L. A. Raeven die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper, bei der es schwerfällt, sie nicht als destruktiv wahrzunehmen.

Aber dass man Dinge womöglich auch anderes sehen kann, als sie auf den ersten Blick scheinen, ist ja etwas, worauf die Kunst uns immer wieder hinweist. Und eine Grenze, die sie immer wieder produktiv in Frage zu stellen weiß, ist diejenige, welche die Macht der Gewohnheit aufgestellt hat.