

Überquerende Zufälle

Robert Cahen, Daniel Dyminski, Bernard Latuner, Denis Ansel, Joseph Bey, Guido Nussbaum, und Germain Roesz durchqueren gemeinsame, aneinandergrenzende, poröse Räume. Keine alphabetische Reihenfolge oder irgendeine Hierarchie, einfach nur Austausch.

Unsere Zusammenkunft ist das Ergebnis von vielen Faktoren. Einige von uns sind sich im Leben begegnet, bei gemeinsamen Ausstellungen, bei Vernissagen, bei der Betrachtung von Werken, dies mit Respekt den verschiedenen Vorgängen gegenüber, mit Neugier dem anderen gegenüber, wobei es darum geht, die Epoche wahrzunehmen, sie auszudrücken und zu verstehen. Bei jeder Begegnung soll es aber einen Antrieb geben, einen Drang, ein Vorhandensein. Die Geschichte der Ausstellung *Zeit nehmen* fängt mit Robert Cahen an, der um eine Gruppe von Künstlern herum mich darum bittet, vorerst Lust (die Organisation) zu gemeinsamen Überlegung und Ausstellung zu fördern. Jede Begegnung und jedes Zuhören ändern meistens das ursprüngliche Projekt. Sehr schnell, indem man die Laufbahn von jedem der Künstler betrachtete, drängten sich wesentliche Überlegungen auf. Wie hat sich jeder von uns seiner Epoche verschrieben? Wie hat sich die Beharrlichkeit einer persönlichen Suche in ein das, was wir Werk nennen, verwandelt?

Wie kann man diese Arbeiten über Jahrzehnte hinweg beachten¹? Im Grunde genommen geht es darum, auf die „künstlerische“ Augenblicke und die Künste zurückzukommen, die uns berührt haben und die wir durchquert haben, für die wir manchmal gekämpft haben, und zu überprüfen, ob manche aus unserer Neugier entstammenden Formen letztendlich nicht zueinander finden, fruchtbare Übereinstimmungen finden. Die Grundidee ist ja überhaupt nicht zu sagen, dass „dies hier“ das Gleiche ist. In der Laufbahn dieser sieben Künstler, die diese Ausstellung bilden und teilen, fallen vielerlei Unterschiede auf. Ich werde hier doch nicht die Laufbahn von jedem situieren, dazu gibt es den Beitrag von Fleur Chevalier im Katalog zur Ausstellung. Ich werde eher aufzeigen, dass das, was wir oft in der Geschichte unserer Gegenwart-Augenblicke als unverhandlungsfähige Haltungen spüren konnten, heute als Komplementaritäten einer Epoche, in der Epoche erscheinen. Was gibt es von vornherein Gemeinsames zwischen den Vorschlägen von Supports/Surfaces und denjenigen von den Narrativen Figurationen? Zu dieser Zeit fiel dies nicht so offensichtlich auf. Es blieben Überbleibsel jener Kämpfe der Antike mit der Moderne um Figuration und Abstraktion übrig. Von diesen beiden Bewegungen kann man den politischen Kampf, den Bezug auf Marxismus und Psychoanalyse in Erinnerung behalten. Man kann immer noch einen technischen Wille (als Werkzeug) fern von der Ausdruckskraft eines zu prägenden Ich in Betracht nehmen und das, was man der Semiologie und dem Strukturalismus verdankt, messen. Also Treffpunkte. Was gibt es Gemeinsames zwischen einer minimalistischen Haltung, die sehr oft einer geistigen jedoch nicht bestätigten Hinterwelt nah liegt, und einer konzeptuellen Haltung, wenn nicht eine Überlegung über die Werkzeuge und den eigentlichen Grund der Kunst? Wo ist der Unterschied zwischen der Verwendung von neuen Technologien und dem Gebrauch von vormaligen, die wir Techniken nennen? Eine Art von

¹ Die Ausstellung stellt gemeinsam die Werke der Künstler für jedes Jahrzehnt.

Wahrnehmung der Welt, sie durch Abschwünge sogar durch epistemologische Begleitungen zu nennen. Übergangspunkte.

Was gibt es Gemeinsames zwischen dem Bau und dem Abbau, der Performance der Malerei, indem man sie in der Farbe ausdrückt, und dabei die wichtigen Bewegungen der Geschichte berücksichtigt, indem man den monochromen Horizont der ersten Avantgarden fortsetzt?

Das, was wir gemeinsam haben, liegt darin, die Formen², die wir zur Verfügung hatten, die uns gegeben worden waren³, verwandelt zu haben; komplexe Systeme, die aus verschiedenen Horizonten⁴ außerhalb des Feldes der Kunst kamen, zu integrieren; zu überlegen, ohne alles zu mischen und verwirren, und dann unseren Weg weiterzulaufen, dies mit überzeugender Eigenartigkeit, mit einer möglichen Lektüre der Geschichte, mit einer Debatte über das, was *Kunst in der heutigen Welt ist*, und dies, man soll es nicht vergessen, in einem schwierigen politischen Kontext und in einer schmerzlichen Aktualität. Dies haben wir gemeinsam und dies wollten wir in Zusammenhang bringen, und eigentlich vielleicht auch zusammen wirken lassen.

Die Ausstellung entdeckt von neuem die unterschiedlichen Haltungen in von (in) der betroffenen Epoche, als würden wir jetzt die Kunstzeitschriften aus den Siebzigern neu lesen. Ein Jahrzehnt ist nicht immer (besonders) schlüssig. Es bereitet manchmal das nächste vor, und spricht noch von der vergangenen. Jedoch ermöglicht es ein Jahrzehnt, eine Bilanz zu ziehen, oder besser gesagt, eine Klarstellung zu machen, und dient dazu, zu prüfen, ob die Mitwirkungen eines jeden eben wirkungsvoll sind, indem sie eine Vielfalt, eine Eigenartigkeit, eine Gelegenheit bieten, um die vergangene(n) Zeit(en)⁵ zu begreifen. Die Zusammenkunft ist eigenartig, weil die Haltungen eigenartig sind. Zwischen sogenannten traditionellen Medien und technologischen Medien zwischen Figuren, oder sogar Figurationen, Abstraktionen und Anspielungen/Figuren, zwischen Selbstbeobachtung und Retrospektive, zwischen Ironie und Drama sind die Wege umfangreich und die Verbindungen sind möglich. Zwischen konzeptuellen Recherchen, Erzählungen, Zitaten, und Erfindungen stehen die Räume offen. Zwischen den Anspielungen auf Geschichte, Dada, Duchamp, Manet, Monet, Matisse, usw. Zwischen...Es geht immer um dieselbe Suche, jene der Vertiefung der Kunst und deren Bedeutungen. Es gibt immer noch eine einigende Sache, die dem Widerstand, nenne wir es so, gleich kommt. Der Mode nicht trauen, dem Markt nicht trauen, aber gleichzeitig soll man jedoch nicht das ablehnen, was die Epoche eben bietet, auffängt, stört und manchmal zerstört. Dass jeder seine eigene Antwort findet, bedeutet gar nicht, dass es keine Kriterien mehr für die Analyse gibt. Es handelt sich also nicht um eine Zerstückelung sondern um eine Komplementarität, die erörtert⁶, *beschrieben* werden soll.

² Die Formen sind eine Art Begrenzung der menschlichen Aktivitäten. Auch auf dem reinen Tisch der Avantgarden beeinflussen und verwandeln sie, was wir bilden.

³ Durch die Geschichte, die Kritik, die Gegenstände der Ritualen und natürlich durch die Museen.

⁴ Wissenschaftliche, psychoanalytische, philosophische, anthropologische Bezüge und es geht eher darum, die verschiedenen Zusammenhänge, die zwischen diesen Feldern existieren, herauszuarbeiten.

⁵ Natürlich ist es immer aufmunternd, die Dichte der gegenwärtigen Zeit zu erforschen, das, was einige Zukunft nennen, das, was noch kommt.

⁶ Gewiss sollte man von einer individuellen und kollektiven Odyssee sprechen.

Die 7 Künstler haben die Erinnerungen, die politischen Kämpfe, die Mehrdeutigkeiten der Bewegungen, die kritischen Bewertungen aufgehängt, so wie man die Sterne vom Himmel holt.

Ein Werk ist ja nicht nur dasjenige eines Augenblicks, eines Zufallsfundes. Ein Werk lebt sich in der Dauer ein, in parallelen oder überquerenden Bahnen, die nicht immer linear sind.

Es ist eine hochgefährliche Begegnung, die danach strebt, das, was einige Felde und Aspekte der Kunst von heute gründet, zu erblicken. Gleichzeitig aufzeigen, wie sich die Kunst in den 40 letzten Jahren zur Schau gestellt hat, sich behauptet hat und wie wir selbst darin Platz gefunden haben, wie gebieterischen Formen widerstanden haben, wie wir schlicht versucht haben, ein Werk zu hinterlassen.

Wie kann man leben? Mit der Kunst zeichnet sich eine Antwort ab.

Germain Roesz, Juni 2014

ANSEL

1979

Denis Ansel malt abstrakte Ellipsen, seine ***Eklipsen***⁷ (1979). Im Atelier von Anton Oser von 1977 bis 1980 ausgebildet, so wird die Nähe des Hauptsitzes der anthroposophischen universellen Gesellschaft – das von Rudolf Steiner gegründete Goetheanum – seine ersten Gemälde prägen. Zielscheiben zeichnen sich im Kosmos ab, Gestirne und Spiralen mit der Pistole angetrieben, die sich der gierigen der Retinae des Betrachters offenbaren, der, was ihn da oben mit dem Universum verbindet, ausforscht.

„Manchmal in der Dunkelheit gibt es Sachen, die unsichtbar bleiben. Das muss man ertragen.“ [Ansel⁸]

1987

Ansel stellt eine 1983 angefangene Serie von ***Ordinären Melodramen*** bei der Industriellen Gesellschaft von Mulhouse aus. Eins dieser Gemälde, ***Pasticcio der Nativität des Portinari -Triptychon***⁹(1987), nimmt und entfremdet die Ikonographie der Mitteltafel des Werks von Van der Goes¹⁰, *Anbetung der Hirten*, die sich in eine Geburtstagsfeier verwandelt hat. Die Jungfrau Maria ist nun eine mit Kerzen gekrönte Geburtstagskuchen, das Jesuskind schwankt auf einem Tortenheber...da ist die Blasphemie nicht weit, und jedoch verharren Pinsel und Farbentöpfe ringsherum/rundherum in Andacht, mit der gleichen Inbrunst wie der Maler, der zugleich ironisch und fetischistisch sein Vorbild korrumpiert, um es noch mehr zu lieben. Mehr als eine bissige Parodie, wie diejenige, die Magritte fertigte, als er

⁷ *Eklipsen*, 1979, Acryl und Öl auf Papier, 8 passe-partout, 50 x 40 cm.

⁸ Denis Ansel während unserem Gespräch am 3. September 2013, in seinem Atelier in Mulhouse.

⁹ *Pasticcio der Nativität des Portinari –Triptychon*, 1987, Öl auf Leinwand, 130 x 128 cm.

¹⁰ *Portinari Triptychon*, um 1473-1479, Tempera auf Holz, 253 x 586 cm, Uffizien, Florenz.

*Der Balkon von Manet*¹¹ neu interpretierte, macht sich Ansel den Geist seiner Meister zu eigen, um sein eigenes Verhältnis zur Malerei und zum Bild zu analysieren, ein Thema, das ihn unaufhörlich beschäftigen wird.

Das Auge lag auf dem Gemälde und beobachtete den Maler: die himmlischen Sphären der Anfänge fallen vom Himmel runter und materialisieren sich in eine Bürolampe. Die Szene aus ***Ordinäre Melodrama 1***¹² (1987) ist banal aber die auf uns gerichtete Zyklop-Lampe spricht uns unverblümt dreist an. Zu ihren Füßen liegt ein Aquarium, in dem ein einfacher Goldfisch umherirrt. Es gibt keinen Raum mehr, in den man tauchen könnte, sondern einen durchsichtigen Käfig, der das Schwarze Loch ersetzt hat. Als wären sie bei einem Photographen posieren zwei Yuccas, deren Blätter sich umarmen, hinter dem verglasten Kasten. Auf diesem verrückten Stilleben, absurdem Spiegel unseres Alltags, scheint die inquisitorische Augenhöhle der Lampe, ausgeschaltet aber wie ein Blitzlicht aufgestellt, diesen Augenblick verewigen zu wollen: jenen Augenblick, wo wir naiv mehr von dem Bild erwarteten.

Ist es ein Zufall, wenn diese letzte Serie eine ***Hommage an Hopper***¹³ (1988) enthält? Zwei Frauenbeinen im Licht auf der Schwelle einer Tür, die sich auf eine von der sommerlichen Hitze unterdrückten Grünanlage öffnet: die Inszenierung erinnert an *Rooms by the Sea*¹⁴ von Edward Hopper, auf dem das Aufgehen einer Tür auf den Ozean, mit Licht überflutet, die makellose Eingangshalle einer Villa im Wohnviertel. Das Wohnzimmer als vermeintliche Szene der „ordinären Melodramen“ wurde so von der weißen Wand des Eingangs, die von den Sonnenstrahlen verklärt wurde, in den Hintergrund gedrängt. Als möchte er auch dieses Umkippen von einer trägen Banalität zu einer transzendentalen Ausstrahlung anfassen, so verengt Ansel die Einstellung auf einem amerikanisierten Gemälde aus demselben Jahr, ***Ordinäres Melodrama 4***¹⁵, indem er diesmal auf den Fensterbalken fokussiert, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Grenze zwischen Schatten und Licht ausschließlich zu konzentrieren.

„Wer weiß, welch schönes geflügeltes Leben, dessen Keim jahrhundertlang unter manchen konzentrischen Schichten von holziger Substanz in dem trocknen und toten Leben der Gesellschaft verborgen blieb, das zuerst im Splintholz des grünen und lebendigen Baums deponiert wurde, welcher allmählich zu einem Scheinsarg geworden ist, [...] kann unerwartet aus dem gewöhnlichsten und verbrauchtsten Mobiliar der Gesellschaft erscheinen, um endlich sein schönes Sommerleben zu genießen! Ich sage nicht, dass John oder Jonathan sich dessen bewusst werden können; so ist eben die Eigenschaft des nächsten Tages: der einfache Zeitablauf kann nicht dessen Morgenröte initiieren. Das Licht, das uns die Augen sticht, ist für uns der Finsternis gleich.“ [Thoreau¹⁶]

Auf *Rooms by the Sea* wie auf *Sun in an Empty Room*¹⁷ hatte Hopper den Platz aufgeräumt. Von den städtischen Kulissen aus Papiermaschee überdrüssig geworden, so sah es aus, als hätten diese kontemplativen

¹¹ René Magritte, *Perspektive II. Der Balkon von Manet*, nach *Der Balkon* von Edouard Manet, 1950, Öl auf Leinwand,

¹² *Ordinäre Melodrama 1*, 1987, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm.

¹³ *Hommage an Hopper*, 1988, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm.

¹⁴ Edward Hopper, 1951, Öl auf Leinwand, 74, 3 x 101, 6 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

¹⁵ *Ordinäres Melodrama 4*, 1988, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm.

¹⁶ Henry David Thoreau, *Walden oder Das Lebe in den Wäldern*, Paris, Gallimard, 2012, S. 376-377.

¹⁷ Edward Hopper, 1963, Öl auf Leinwand, 73 x 100,3 cm, Privatsammlung.

Unbekannten das Gemälde verlassen, um mit dem Äther zu verschmelzen. Auf *Sun in an Empty Room* lenkte das Licht, das von dem Fenster auf die glanzlosen Wände einer Wohnung hineinströmte, unseren Blick von der so dargestellten Leere ab und zog ihn jenseits der Schwelle des Fensters, in Richtung Wald. Auf vergleichbare Weise prallt das Licht - auf **Ordinäres Melodrama 4** - auf das Fenster und drückt somit auf die reflektierende Oberfläche die Abspiegelung einer Landschaft draußen, enttäuschende Falle, die unseren Blick auf den Ausgang lenkt – ein von einem wolkenlosen Azur zerdrücktes Weizenfeld. Das Aquarium aus **Ordinäres Melodrama 1** fällt uns wieder ein, Grab aus Glas, in dem unser Auge ohne Anmut versank, und, so wie der Goldfisch, sein Revier mass. Dieser morbide Befund fand seine getreueste Veranschaulichung auf einem anderen Gemälde der Serie, **Vogel auf einem Altar**¹⁸ (1988), das sich auf einen Graben am Flussrand öffnet. Der im Boden wie eine Stele eingesteckte Pfeiler insistierte noch mehr. Vielleicht haben Kinder dieses in der Erde ausgegrabene Loch so gelassen, um zu spielen...Immerhin haben sie es verlassen, und sie haben diese Kluft auf dem Gemälde hinterlassen, und noch dazu einen toten Vogel auf dem Couchtisch.

1989

Betrunkene Augen¹⁹ (1989): ein Mann, halb Hund, halb Wolf, schaut wie der Hügel erglüht. Die Pinselführung ist nicht mehr die, glatt und wahrscheinlich, von Hopper aber jene, gereizt und gequält, von den Neuen Fauven, vor allem von Georg Baselitz, der es auch bevorzugte, zoo-anthropomorphe Wesen, mythische Boten eines archaischen Paganismus, darzustellen. Was ist ein Hund-Mensch wenn nicht ein Zyniker? Zyniker stammt tatsächlich aus dem Griechischen *κύνος* („kunos“), Genitiven von *κύων* („kuôn“), was „Hund“ bedeutet, und, bevor es zu einer philosophischen Schule wurde, bezeichnet es eine grässliche Persönlichkeit ohne Glauben und Moral. Und was den Brand angeht, den haben wir schon woanders gesehen...in den Scheiterhaufen auf **Vogel auf einem Altar** und auf **Hommage an Hopper**. Lagerfeuer am Strand, Feuersglut in Weizenfeldern, vereinsame Pfeiler, wozu denn diese Verbrennungen ohne Leiche? Was hält der Hund-Mensch ohne Glauben und Moral von dieser reinen „Glaubenstat“ – wörtliche/buchstäbliche Übertragung aus dem Portugiesischen *auto da fe*? Was bewundert die Kreatur in der Glut wenn nicht die Feuersbrunst unseren Horizontes, anders gesagt, dessen Opfer? Welchen Beitrag, wenn nicht das Bild, selbst leistet Ansel zum Feuer der Eitelkeiten²⁰?

Auf vergleichbare Weise zensiert Ansel auf **Blick auf einen anderen Planeten**²¹ (1989) den Horizont eines erdachten Planeten mit einem mit weißer Farbe verdickten Quadrat aus Sand. Er hat sein Gemälde bemalt, um dessen Fluchtpunkt zu verstecken. Unerwarteter Trieb. Frust für den Zuschauer, für den es sich nicht ziemen würde, das fertiggestellte Werk einfach ohne Hemmung zu schänden, um dessen Geheimnis zu

¹⁸ *Vogel auf einem Altar*, 1988, Öl auf Leinwand, 152 x 146 cm.

¹⁹ *Betrunkene Augen*, 1989, Öl auf Leinwand, 130 x 107 cm.

²⁰ Mehrere „Feuer der Eitelkeiten“ wurden auf Befehl des Dominikaners Savonarola organisiert, der in Florenz zwischen 1494 und 1498 die Macht hatte. Spiegel, Kosmetika, luxuriöse Schmuckstücke, Musikinstrumente und schlüpfrige Bilder wurden verbrannt. Fra Bartolommeo et Botticelli haben einige ihrer Werke dabei zerstört.

²¹ *Blick auf einen anderen Planeten*, 1989, Öl und Sand auf Leinwand, 152 x 152 cm.

entschleiern. Wie das Grab am Flussrand gehört nun diese makellose Lücke zur Abbildung, die der Maler gewollt hat, ob es dem Publikum gefällt oder nicht. Indem er sein Gemälde mit Sand deckt, hat Ansel eine Leere in seiner ursprünglichen Komposition letztlich offen gelassen, indem er das Objekt der Begierde, unsere Fluchtperspektive, unsere Hoffnung einverleibt zu sein, den begierigen Blicken unterschlägt. „Das Gemälde sollte gefüttert/ernährt werden“²², sagt er. Der Hang des Malers zur Verabscheuung der Leere ist ja paradox, während dieser Periode, in der er Wörter, Haare, Sand und Farben durcheinander auf die Fläche des Gemäldes wirft, das sich so zu einem „Theater der Grausamkeit“ verwandelt, um Antonin Artaud mit Absicht zu zitieren, der selbst Baselitz in seiner sogenannten „pandämonischen“ ersten Periode, die mit „erektile Körpern“²³ und andere mit Eingeweiden gefesselten erotischen Desastern bevölkert war.

„Da der Ekel mich oft überraschte, fand ich und finde immer noch ein Entzücken darin, meinen unschuldigen Freimut zu beschmutzen. Mit flacher und zerrissener Brust werfe ich mich auf die leeren Räume. Es ist zur Beharrlichkeit geworden. Was auch ein Vorgang ist, der Zartgefühl erfordert. Das hier ist kein Situationismus, es ist eher ein Abrutschen in den Abgrund, es ist schrecklich, es ist der mörderische Wahn im Schlamm der Pubertät. Betrunkenheit gräbt die Abgründe aus. Eine Lebensweise ohne Verordnungen! Gegen die Tränen der Alkoholiker Die Einfälle über die Verschlimmerung: „O, gib uns einen Schädel purer Inbrunst, einen vom Blitz des Himmels verbrannten Schädel. O, sä in uns die astralen Larven, anstatt dieses Blutes, das unseres ist.“ Artaud“ [Baselitz²⁴]

„Die tausend Gelächter meines betrunkenen Ozeans“: auf der linken Tafel des Triptychons *Ich fülle dich aus*²⁵ (1990) verschwinden diese Wörter in den Flachpinselstriche. Plötzlich taucht eine strubblige Gestalt mit Geweihe aus einer schwarzen Kerbe unter der Fläche eines Weinozeans auf und weist uns den Weg: Kythira, am Horizont der Tafel. Man denkt an das wohlbekanntes Gemälde von Watteau²⁶, über das wir nie wissen werden, ob seine Pilger sich auf die Insel der Aphrodite begeben oder davon weggehen. Was Ansel betrifft, so beschränkt er diese Insel auf ein entferntes Stück Grünes am linken Rand oben auf dem Gemälde. Ein Hauch von Weiß schimmert daneben, als wäre es der Abglanz eines zu geschliffenen Spiegels. Der dionysische Bote lacht uns ins Gesicht, so scheint es. Die Farbe tropft an einigen Stellen herunter, einzige Spur der kathartischen Gesten des Malers.

Auf der zentralen Tafel widerspiegelt eine Meereslache den überhängenden Wald, dessen grüne Band in der Mitte von einem dunklen Saum durchgebohrt ist, der mit toten Stämmen wie drei Zahnstümpfe im Mund der Hölle bepflanzt ist, das alles ist das Maul des Gemäldes, das zu „füttern“ ist, so der Maler. Wie eine reine Leinwand auf den Baumkronen, liegt ein heiterer Himmel über diesem zerfließbaren Garten, als einzigem Zufluchtsort, wo der von der Materie angegriffene Besucher sich verstecken kann, wäre er nicht selbst von diesen ironischen Worten überwältigt: „Ich fülle dich aus“. Wir werden ja nie in Ruhe gelassen. Auf der linken Seite der Tafel, als Antwort darauf, kündigt der Maler an: „ich

²² Denis Ansel während unserem Gespräch am 3. September 2013, in seinem Atelier in Mulhouse.

²³ „Pandämonisches Manifest II“, in *Georg Baselitz*, Paris, Paris Musées, 1996, S. 161.

²⁴ „Pandämonisches Manifest I, erste Version 1961“, ebenda, S. 160.

²⁵ *Ich fülle dich aus*, 1990, Öl auf Leinwand, 3 Tafel de 205 x 162 cm.

²⁶ Jean-Antoine Watteau, *Einschiffung nach Kythera*, 1717, Öl auf Leinwand, 129 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris.

mache euch alle fruchtbar“²⁷. So macht er sich mit Arroganz die Worten von Gott selbst in der Genesis, als er den Mann und die Frau schuf und dann Noach und seine Söhne segnete, zu eigen: „ Seid fruchtbar und vermehrt euch; bevölkert die Erde und vermehrt euch auf ihr!“, tödlicher Lebensspruch mit modrigem Geruch.“Mach uns satt, wir sind hungrig/Nach interstellaren Erschütterungen/ A, giess über uns astralen Laven/ Anstatt unseres Blutes“²⁸, flehte Artaud an. Wie ein Nachklang zu seinem *Gebet* erheben sich die eingravierten Worte zu Füßen des Waldes von Denis Ansel, die gleichen Worte, die Christus vor seinem Tod brüllte: „ Eloï, Eloï lama sabachtani?“ – „mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“²⁹

Rechts auf der dritten Seite reduziert sich das Rechteck wie ein Chagrinleder, dieses Stück Himmel, das von einem Dunst eingehüllt ist, der aus dem, was eher ein enttäuschendes Becken ist, anstatt eines Meeres, oder gar eines Ozeans. Dieser abstrakte Moment in der Komposition erinnert eigentlich an die anti-repräsentativen Entweihungen von Albert Oehlen. Kann man dennoch in diesen Ausdünstungen eine Anspielung auf jenen Dunst aus Azur, der auf dem Gemälde von Watteau den Horizont von Kythira vernebelt? Dieser Rauch würde dann von dem Verschwinden einer Luftspiegelung zeugen: die Insel der Liebe auf der linken Tafel... So wird der Zuschauer in den Engpass (Klemme) des Triptychons getrieben, so scheint es doch, dass die rechte Seite in der Tat die hämischen Gelächter der hybriden Kreatur der linken Seite widerspiegelt, und drängt uns somit in einen malerischen Raum, der noch stickiger ist, als das Aquarium von **Ordinäres Melodrama 1**. Der infernale Taumel der Komposition wird noch intensiver, wenn man die bacchantische Figur am Bug des phallischen Schiffes, die uns die Richtung von Kythira zeigt, genauer betrachtet: wenn sein wuscheliges Kopfhaar es den Mänaden, die den Rausch und die Wut manchmal zum Mord führten, ähneln lässt, so verleihen ihm auch die Geweihe die symbolischen Eigenschaften des Pflanzenfressers, der als psychopompe Tier fungiert.

« Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! »
[Baudelaire³⁰]

Vor dieser Überfülle hat Ansel als Schlusspunkt zu seinem Triptychon die Grenze zwischen Himmel und Wald mit einem Viereck aus Scham zensiert. Dann hat er es gekratzt, und realisiert somit eine symbolische Amputation der orgiastischen Energie, die aus dem Gemälde trieft. Eine pornographische Energie, analog zu der Schwelgerei auf **Eine Welt ohne Grenze**³¹ (1990), einem Gemälde aus derselben Periode, wo eine Jungfrau

²⁷ Der Terminus „vermehren“ wird nicht in allen Übersetzungen gebraucht.

²⁸ Antonin Artaud, Auszug aus *Prière*, in *Tric trac du ciel, Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, 1984, S. 223. Es soll vermerkt werden, dass Artaud von « Laven » und nicht von « Larven » spricht. Die deutsche Übertragung (« astrale Larven ») aus dem ersten Manifest von Baselitz im Katalog *Georg Baselitz*, Zürich/Düsseldorf, Kunsthaus/Städtische Kunsthalle, 1990, S. 214 bestätigt jedoch die französische Übersetzung.

²⁹ Matthäusevangelium . Die Übersetzungen sind nicht alle gleich.

³⁰ Charles Baudelaire, Auszug aus *Un Voyage à Cythère*, in *Les Fleurs du Mal*.

³¹ *Eine Welt ohne Grenze*, 1990, Öl auf Leinwand, 205 x 162 cm.

Maria ,von Francisco de Zurbaran entliehen, ganz gegen ihren Willen mit Pop Klischees überwältigt und mit der Kaki-Farbe verletzt wird, auf einer Wolke und von einem Cadillac getragen. Ihre auf dem Herzen fromm gefalteten Hände sind neben einem idyllischen Strand. Zu ihren Füßen kann man eine erstarrte Sapphismus-Szene erkennen, über der Ansel ein Viereck aus Kaninchenfell wie ein lächerlichen und obszönen Schlüpfer an dem Gemälde geklebt hat: im Vergleich war die in Torte verwandelte Jungfrau Maria von Van der Goes nur eine scheue Blasphemie. Das Chaos des Gemäldes stößt gegen das linke Rand, an dem „EINE WELT OHNE GRENZE“ geschrieben ist. Der Befehl erweist sich noch einmal paradox, da sein Bestand in Großbuchstaben die Begrenzung des Gemäldes noch deutlicher macht. Jenseits des physischen Umfangs des Gemäldes kann diese Welt ohne Grenze auch als rechtsfreier Raum betrachtet werden, jener, auf dem Ansel das Bild der Jungfrau Maria beleidigt hat und das Werk von Zurbaran entkleidet hat. „ Ich habe Angst, dass man mich eine Diebin nennt“: unter dem viereckigen Fell geschrieben, das sind die Worte einer von den Liebesspielen zu ihren Füßen abgeschreckten Jungfrau Maria. Jedoch könnten sie auch die Worte des Malers sein, dessen Hang zur Hommage für seinen Meistern hier den Raum mit vulgären Aneignungen aus der populären Bildersymbolik besetzt.

1992

Aus der expressionistischen Periode hat Ansel die Schrift behalten: „ Mein kleines Schwein“, flüstert er uns auf einem neuen Gemälde, als ob er auf diese letzten Exzesse reagieren würde. Ein Vorgehen, das man bei dem Künstler schon vorfindet: Ansel hat den Hintergrund von **Mein kleines Schwein**³² bemalt (1992), um ihn mit einem zweiten Farbanstrich zu bedecken. Ein Viereck verschließt wiederum das Gemälde, es öffnet sich diesmal auf ein Bild, dessen Unversehrtheit zwar intakt bleibt, aber dessen Leere uns doch an die ganze Serie von Gemälden erinnert – alltägliche Vanitas-Stilleben -, die er zwischen 1983 und 1988 realisiert. Während das Urgemälde nur noch als dekorativer Fries besteht, stellt die Mitte des Gemäldes tatsächlich ein ironisches Stilleben zur Schau. Das Prinzip wird auf die ganze Serie angewandt werden, die später **Verlorenes Paradies oder die Tugenden der Vergessenheit** betitelt wird. Auf **Er wurde nicht betatscht**³³ (1993) wurde ein leerer Kinderstuhl auf einem Bild von Hürdenläufern gemalt. Auf **This wife is a wet landscape**³⁴ (1993) wurde die Verleihung des gelben Trikots des Tour de France von einer Versammlung von Plüschtieren – einem Kaninchen und einem rosa Panther – und einem Kugelfangspiel bedeckt. In den beiden letzten Fällen setzt Ansel seine Neu-Interpretierung der Pop-Bildersymbolik fort, indem er sich diesmal die telegenen Gemeinplätze aneignet und umkippt³⁵, bevor er sie vertuscht. Die Tour de France und das Hürdenrennen behaupten sich als lauter sportliche Ereignisse, deren Bedeutung als Event durch banale doch auch ganz gleichgültige Gegenstände lächerlich gemacht wird, als müsste man den unerträglichen Unanimismus der mediatischen Bilder beschmutzen. Während Ansel sich auf spektakuläre Weise auf seinen expressionistischen Gemälden aufzehrte, so kennzeichnet die Ausgeglichenheit seiner Pinselführung die eindeutige Rückkehr des Non-Ereignisses, der „ordinären Melodramen“ im Kern seiner Malerei.

³² *Mein kleines Schwein*, 1992, Öl auf Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm.

³³ *Er wurde nicht betatscht*, 1993, Öl auf Acryl auf Leinwand, 162 x 130 cm.

³⁴ *This wife is a wet landscape*, 1993, Öl auf Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm.

³⁵ In beiden Fällen hat Ansel die Leinwand bemalt und dann umgedreht.

Schattenerde (2001): Ansel bringt austauschbare Stilleben zusammen, alle in sepiabraunen Farbtönen. Wenn für Maurice Denis „ ein Gemälde – bevor es zu einem Schlachttross, einer nackten Frau oder jeglicher Anekdote wird – vor allem eine ebene Fläche ist, die mit Farben in gewisser Ordnung bedeckt ist“³⁶, dann ist das Gemälde für Ansel tatsächlich eine ebene Fläche, die aber mit Staffagen und Kieselsteinen in gewisser Ordnung bedeckt ist. Töpfe und Krüge bewegen sich den Namen entsprechend: Merisi, Picasso, Turner, Roublev. Die Namen werden auch austauschbar auf einer Tafel, die eine schwarze Schreibtafel im Klassenzimmer ersetzen könnte. Was ist die Bedeutung des Genies, und die Größe des Talents? Auf einer Waage abgewogene Steinchen werden dem Zuschauer dabei helfen, das Problem zu lösen, das ausdrücklich auf einer zweiten Tafel aus der Serie **Schattenerde MCLXLI**³⁷ gestellt wird. Daten haben die künstlerischen Prominenten ersetzt, einige sind mit arabischen Ziffern geschrieben, andere mit gewaltigen römischen Ziffern, als wären sie alle großartigen Kapitel einer substanzlosen Geschichte. Einzig zählt die Waage, die die Lebensmittelhändler später benutzen werden, um die Helden zu platzieren, und dann Medaillen mit Bombast zu verleihen. Auf einer anderen Tafel noch: Kant, Leibniz, Descartes, Nietzsche, usw...berühmte verwaiste Zunamen, die auf einem schwarzen Hintergrund wie lauter Trophäen mit einer Nadel befestigt sind. Ein armseliger Schemel steht im Vordergrund und soll uns vormachen, dass wir höher aufsteigen können, zumindest indem wir uns an diesen flugs zitierten leeren Referenzen berauschen. Doch im Gegensatz zu dem Leiter von Jakob verbinden Ansel's Leiter die Erde mit dem Himmel nicht, weder den Mensch mit seinen Engeln, noch die Materie mit dem Geist. Wie dem Welterbe eingetragene Marken haben diese wirklichkeitsfremden Namen von Malern, Philosophen oder sogar von Erforschern (Magellan) die symbolische Unhaltbarkeit der *ready-made*, so wie jene Schemel, die man als eine Anspielung auf Marcel Duchamp wahrnimmt.

Diese Gemeinsamkeit mit dem Schöpfer von *Akt, eine Treppe herabsteigend* wird noch deutlicher auf **Eine Frau steigt die Treppe herunter**³⁸ (2003). Das zweispaltige Gemälde zeigt uns die Auflösung einer Frau in den dunklen Gewässern der linken Hälfte des Gemäldes. Diesmal ist das überschattete Schwarze der Serie **Schattenerde** mit einem roheren Rot auf der rechten Seite assoziiert, als hätte Ansel beschlossen, seine bisherige Palette aus braunen Tönen in die zwei Farben zu unterteilen, aus der sie bestand. Diese klare Dualität ist durch die Aufspaltung des Gemäldes auf beiden Seiten der Mittelgrenze in vier gleiche Rechtecke besonders betont. Daraus entsteht eine kaum wahrnehmbare doch offenbare Diskrepanz, wenn man sich auf die Mitte der Komposition konzentriert. Mehr als bei irgend anderem Punkt auf dem Gemälde kann man hier eine zeitliche Lücke zwischen dem Auftakt des Abstiegs und dem Eintauchen der Figur fühlen, deren Umrisse verschwimmen, als hätte der Pinsel auf einer wässrigen Fläche gelegen. Hier ist die duale Komposition des **Ordinären Melodrama 4** umgekehrt: das Wasser links in seiner Eigenschaft als reflektierendes Element – der Spiegel von Narziss – hat das Fenster, das im Schatten rechts stand, ersetzt und eine Frau steht anstelle Wiese, die mit Sonne überflutet war, die auf das Glas die Schimmer des Lebens druckte.

³⁶ 1890 veröffentlicht in « Definition des Neo-Traditionalismus » in der Zeitschrift *Art et Critique*.

³⁷ *Schattenerde MCLXLI*, 2001, Acryl auf Papier, 200 x 130 cm.

³⁸ *Eine Frau steigt die Treppe herunter*, 2003, Acryl auf Papier, auf Faserplatte geklebt, 130 x 101 cm.

Als Farbe des Lebens bietet das Rot ein Ersatz für das Licht auf den fünfzehn Gemälden der Serie **Guten Tag, Herr Caravaggio**³⁹ (2002). Indem es von der Leidenschaftlichkeit von Denis Ansel für den Meister der Hell-Dunkel-Malerei zeugt, verweisen der Titel und die Allgegenwart der roten Farbe in diesem Fall unausweichlich auf den *Tod Mariens*⁴⁰, ein Werk mit brutalem Verismus, der durch den scharlachroten Baldachin über dem Bett der Jungfrau Maria zum Monument wird. Außer dem Realismus der Darstellung, was zur Ablehnung des Gemäldes durch die Mönche der Kirche Santa Maria della Scala in Trastevere führte, schockierte ebenfalls ihr zinnoberrotes Kleid die Zeitgenossen, die in der Betonung auf den fleischlichen Zustand der Jungfrau Maria eine Verletzung des Göttlichen in ihr sahen. Man versteht besser, warum der Maler auf **Eine Frau steigt die Treppe herunter** dieses Rote mit dem weiblichen Prinzip ganz natürlich assoziiert hat. Als würde er Merisi ehren, so hat Ansel eine Serie von Ölgemälden realisiert, deren erste leuchtende Schicht aus zinnoberrotem Acryl mit einer Galerie von städtischen Aufnahmen und von blendenden Autos, die mit ihren Fernscheinwerfer den glänzenden Asphalt erhellen, bedeckt wurde. Man kann nicht umhin an Hopper denken, und nicht zuletzt an *Gas*⁴¹, diesen Anblick einer Tankstelle mit roten Pumpen, zwischen welchen ein vereinsamter Tankwart vor dem künstlichen Licht seinem Laden steht, vor Gras in einer Reihe, das wie Feuer aussieht, ein Feuer aus der Hölle, das sich im Hintergrund unter den Tannen eines dunklen Waldes ausbreitet. Das natürliche Licht durchdringt den Himmel neben dem Pegasus auf dem Firmenschild „Mobilgas“, einziger Hoffnungsschimmer in einer grämlichen Landschaft des Konsumrausches, trotz dem gefälschten Glanz der drei Pumpen, die wie drei Lutscher vor unseren Augen stehen. Jedoch ist das Rot für Ansel weniger die Farbe der Hölle als die der Gedärme. Die scharlachroten Fernscheinwerfer der Autos verleihen den gleichen Lichteindruck, der auftaucht, wenn wir mit geschlossenen Lidern die Netzhaut mit den Fäusten drücken: dieses Zinnoberrot wäre nichts anderes als das Urbild, aus dem das Bild zum Vorschein kommt.

„Das mit Blut befleckte Tuch, das ist Malerei!“⁴², behauptet eben Ansel, der im mit Blut verschmierten Dekolleté der *Heiligen Agatha* von Francesco Guarino die eigentliche Allegorie der Malerei sieht...der rote Fleck, den Agatha mit einem Tuch zu verstecken versucht, der aber damals die Gemälde von Denis Ansel überflutet, auch wenn er sich doch danach wünscht, dessen Energie zu kanalisieren. Auf **Guten Tag, Herr Caravaggio** überdecken die Aufnahmen des zeitgenössischen Sichtbaren die zinnoberrote Decke, wie man ein Verbrechen vertuscht. In der Serie **Urlaub**⁴³ (2003) schlüpft er diesmal dieses Rot unter das Joch der Sprache hinein. Nach dem Prinzip aus **Guten Tag, Herr Caravaggio** hat Ansel jedes Gemälde der Serie mit einer roten Grundierung bemalt, ein Wort beiseite gezeichnet, und dann eine Landschaft so wie eine Postkarte, aus den eigenen Ferienfotos entnommen, rundherum gemalt. Wie ein auf der

³⁹ *Guten Tag, Herr Caravaggio*, 2002, Öl und Acryl auf Leinwände, 15 Gemälde aus diversen Dimensionen, de 38 x 55 cm à 80 x 80 cm.

⁴⁰ Michelangelo Merisi auch Caravaggio, *Tod Mariens*, 1601-1605/1606, Öl auf Leinwand, 369 x 245 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁴¹ Edward Hopper, 1940, Öl auf Leinwand, 66,7 x 102,2 cm, Museum of Modern Art, New York.

⁴² *Dein schönes Rot, Lucrezia. Denis Ansel*, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts, 2004, S. 36.

⁴³ *Urlaub*, 2003, Öl und Acryl auf Leinwände, 20 Gemälde, jeweils 33 x 46 cm.

reinen Farbe angewandtes kosmetisches⁴⁴ Produkt lässt Ansel das Wort und das Bild ad absurdum nachklingen,; „deine“, „Zoo“, Nase“, am Hafen oder am Rande von Brunnen, die als *stimuli* angewandten Wörter beschwören eine Idee herauf, die von ihrem Bild-Kontext getrennt ist. Die Lücke befindet sich diesmal in dieser Diskrepanz: die Unmöglichkeit, die Vorstellung, die ich von einer Nase habe, auf einem See zu kleben/heften. Wenn Ansel hier eindeutig den konzeptuellen Einfluss von Joseph Kosuth für sich in Anspruch nimmt, insbesondere das Triptychon *One and Three Chairs* (1965), das einen Stuhl, dessen Photographie und die photographische Vergrößerung der Definition aus dem englischen Lexikon des Wortes „Stuhl“ gegenüberstellte, so denkt man ebenfalls an Ed Ruscha, der bereits in den Sechziger die Richtlinien der industriellen Ikonographie – von den Tankstellen bis zur Kinokunst aus Hollywood – unaufhörlich analysierte, indem er deren Intensität maximierte, um deren Auswirkungen in seine Arbeit zu integrieren, indem er es unter anderem der Bildersymbolik der Postkarten entnimmt. Als wäre es ein Foto, trägt das Wort seinen Anteil betriebsbereiter Bilder mit sich. Indem es aus dem Satz, in dem er Sinn macht, herausgenommen ist, wird es zum Klischee, ebenso wie die Ferienfotos, die man immer wieder anschaut. Das Prinzip der Buchmalerei⁴⁵, das in **Urlaub** von Ansel verwendet wird, hat an Mystischen verloren. Die Fotos, auf denen er seine Arbeit stützt, fungieren als *ready-made*, wie die Wörter.

„ Die Wahl der *ready-made* beruht immer auf visueller Gleichgültigkeit und zugleich auf der totalen Abwesenheit des guten oder schlechten Geschmacks.“ [Duchamp⁴⁶]

Einfache Fotos (zu) wählen, die sich gar nicht unterscheiden. Man könnte diese Wahl der Banalität in eine Geschichte der Trivialität in der Malerei, die von Caravaggio bis Hopper ... über Duchamp gehen würde, aufnehmen. Für den Theoretiker Benjamin Buchloh⁴⁷ wählt der Künstler Gerhard Richter die Fotos, die er bemalt, nach diesem Prinzip von Duchamp aus. Damit schafft er ihre repräsentativen Eigenschaften ab, die er in malerische Eigenschaften umwandelt: „ Sie (die Foto) ist das, woran heute alle glauben. Die Normalität. [...] Das Foto hat gewisse Gemälde, Zeichnungen und Illustrationen ersetzt, die, indem sie die Realität veranschaulichen, uns darüber informieren würden. Die Foto übt diese Funktion mit mehr Verlässlichkeit und mehr Glaubwürdigkeit aus, als irgendwelche andere Bildform. Es ist das Bild, das über die absolute Wahrheit berichtet, weil es objektiv ist: man glaubt auf Anhieb daran, auch wenn es technische Makel/Defekte hat oder wenn die dargestellte Sache, kaum erkennbar ist. Außerdem spielt das Foto eine kulturelle Rolle: jeder von uns hat schon seine eigenen Devotionalien gefertigt, die Verwandten oder Fremden zeigen, und die er sorgfältig behält/aufbewahrt. Die Foto ändert die Art und Weise, wie man sieht und denkt: die Fotos sind als wahrheitsgetreu

⁴⁴ Das Wort wird mit Absicht verwandt. Denis Ansel verwandt es für den Titel eines seiner Arbeiten in derselben Periode: *Kosmetika und Spiegel*, n°1 und 2, 2003, Acryl auf Foto auf Holz, 101 x 152 cm et 51 x 76 cm.

⁴⁵ Verzerrung von einem Text durch eine bemalte Szene oder bemaltes Motiv.

⁴⁶ Marcel Duchamp, *Gespräche mit Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, S. 59.

⁴⁷ Benjamin H. D. Buchloh, « Ready-Made, Photographie und Malerei in der Malerei von Gerhard Richter », in *Gerhard Richter*, Paris, CGP, 1977.

betrachtet und die Malerei als künstlich. [...] die photographische Wiedergabe des Gegenstands ist verschieden von seiner malerischen Wiedergabe, denn der Fotoapparat identifiziert nicht den Gegenstand sondern sieht ihn. Auf einer freien Zeichnung wird der Gegenstand identifiziert, man identifiziert dessen Elemente, Größe, Proportionen und die geometrischen Figuren.“⁴⁸ Sich daran erinnern, dass jegliches Bild vor allem das, was Maurice Denis darüber sagte, das heißt, Farben in einer gewissen Ordnung...Das vergisst man zu oft, wenn man eine Foto beobachtet, und sie ohne Widerstand als ein Bruchstück der Wirklichkeit verinnerlicht.

Real: „1. Was tatsächlich ist. 2. Im Gegensatz zu ideal. [...]“

Sichtbar:“1. Was gesehen werden kann; als Objekt der Sehkraft. Nichts kann ohne Licht gesehen werden; nichts kann ohne durchsichtige Umwelt gesehen werden, nichts kann ohne Distanz gesehen werden, nichts kann ohne Instrument gesehen werden, Poussin, 7. März 1665.[...]“⁴⁹

Die Wirklichkeit entschlüpft/entgeht dieser Vorurteile und könnte sich also nicht auf ihre Darstellung, meistens idealisiert, die sich aus den Wahlen des Malers ergibt – Größe, Farben, Formen...- , beschränken lassen. Alle Zonen des Gemäldes sind wichtig. Deswegen strebt Ansel schon immer danach an, den Horizont dem Blick des Zuschauers zu entziehen, indem er ihn anzündet, eingräbt oder auch verschließt. Beim Fotografieren ist die Blende ein Element, das das Licht einfängt, indem es sich öffnet und verschließt, und ermöglicht dadurch, dass das Licht die umgekehrte Abspiegelung der sichtbaren Realität auf die lichtempfindliche Fläche drückt. Auf **Er wurde nicht betatscht** und auf **This wife is a wet landscape** vernagelte das Verstopfen der umgekehrten Abspiegelung der mediatischen Realität die Mitte des Gemäldes, um dessen Eitelkeit mit Hilfe der Kinderstühle und des Kugelfangspiels ans Licht zu bringen.

„Man glaubt nicht mehr an das gemalte Bild. Das, was es darstellt entwickelt sich nicht, weil es nicht echt ist, sondern ausgemalt. Das Leben erscheint uns als ein Ensemble von Konventionen, sozialen Gesetzen, wie bei einem Gesellschaftsspiel. Fotos sind die vergängliche Abbildung davon, wie alle Bilder, die ich nach Foto male. Wenn sie fertig gemalt sind, hören sie damit auf, über eine bestimmte Situation zu berichten, die Abbildung wird absurd.“ [Richter⁵⁰]

2012

In Anbetracht der starken Vermehrung der verbalen Zeichen und der visuellen Stimuli, des hektischen Umlaufs der Bilder, die dem Marketing und der großen Unterhaltung dienen, gefällt es Denis Ansel diesen Spruch des Filmemachers Wim Wenders – Nacheiferer von Edward Hopper - zu zitieren⁵¹: „ Seit den Ursprüngen zeigten und öffneten die Bilder, besonders die Malerei, die Welt. Sie haben aufgehört. Nun erschweren uns die Bilder

⁴⁸ Gerhard Richter. *Texte, 1962-1993*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, « Notizen, 1964-65 », S. 33-37.

⁴⁹ Definitionen aus dem *Littré* – Lexikon übersetzt.

⁵⁰ Gerhard Richter. *Texte, 1962-1993*, op. cit, « Notizen, 1964-65 », S. 34.

⁵¹ Während einer Konferenz an der Haute-Alsace- Universität „Verzicht auf Verschmelzung oder die Liebe zur Malerei“, 2006.

fast jegliches Verhältnis zur Welt.“ Schlimmer noch, das Bild ist zu einem beträchtlichen Gegenstand für industrielle Transaktionen geworden, der sein Aura verloren hat, als wäre es nur ein Weinflaschenhalter. Wenn das Fotografieren im Stande ist, einen Glaube bei den Anhängern zu verursachen, der dem rationalen Glaube von dem Apostel Thomas gleicht, so kann das mediatische Bild, die zur massiven Tauschwährung geworden ist, nur noch misslingen, Gläubigkeit -egal welche – anzuregen, so sehr sein Nutzwert den Vorrang vor seinem symbolischen Wert hat.

„Seid fruchtbar und vermehrt euch; bevölkert die Erde und vermehrt euch auf ihr.“

Im Gegensatz zu der biblischen Anordnung pflegt nun Ansel die Leere, sodass er sie in sein neues malerische Protokoll integriert: er drückt auf persönliche Fotos oder Fotos aus dem mediatischen Bereich (Fernsehserien, Filme, usw.) ein Karomuster auf, durchnummeriert die so bewirkten Quadrate, zerschneidet sie, und gibt sie dann aus dem Gedächtnis wieder, einen nach dem anderen. Als rekurrente Obsession in seiner Arbeit seit den **Eklipsen** wird hier der Verschluss rationalisiert, und durch eine einfache Regel, die in allen neuen Werken vorhanden ist, in die Struktur der Malerei integriert. Es geht hier nicht mehr nur darum, den Horizont oder eine Zone der Komposition mit einem Viereck zu zensieren, sondern darum, dieses Viereck in dem eigentlichen Aufbau des Bildes zu benutzen. Ob Sand oder Kaninchenfell, Stilleben mit Früchten oder Spielzeugen, verbarg bis dahin das Viereck das Bild darunter und stellte gleichzeitig dem Zuschauer eine andere Alternative dar, einen Mangel an Bedeutung oder ein Ausbleiben an Motiven, die man ausfüllen könnte. Nun unentbehrlich für die Wiedergabe der dargestellten Szene bedeckt eher das bemalte Viereck die Lücke, anstatt sie unmittelbar vorzuführen. Wie auf **Eine Frau steigt die Treppe herunter** besteht diese Lücke in der Verbindung der Ebenen– hier die Pixel – des Bildes. So stört absichtlich die niedrige Bildauflösung auf **Er fällt, der Taucher**⁵² (2012) und **Es fällt, der Regen**⁵³ (2013) das Auge des Betrachters, an die glatten Flächen der Aufnahmen mit hoher Bildauflösung gewöhnt. Die Wende der Technologie hat uns gezwungen, eine lexikalische Änderung umzusetzen. Die Zeit, wo das photographische Bild nur das Ergebnis eines Lichtabdrucks auf dem lichtempfindlichen Filmmaterial, scheint vergangen zu sein. Indem er die Form des Pixels mit der Technik des Karomusters (ineinander) verschmilzt, führt Ansel in der Wiedergabe des Sichtbaren einen menschlichen Faktor wieder ein, der aus der digitalen Datenbank ausgeschlossen worden war: die Gedächtnislücke. Es ist ja unmöglich seine Gemälde mit „Photoshop“ zu bearbeiten, das Knie des Tauchers wird für immer von der Wade verdreht bleiben. Der Verschluss wirkt vor dem Vorgang, wenn Denis Ansel auf die zugeschnittenen Quadrate verzichtet, die dann, wie Aschen in einer Urne, in einem Fläschchen deponiert werden. So geht der Maler das Risiko ein, selbst nicht mehr zu wissen, wo er sich auf seinem Muster befindet, da er der Macht des Unterbewusstseins bei der Schöpfung eines Bildes ergeben ist. Bei diesem Vorhaben zählt jedes Stück. Das Rascheln der Blätter zersplittert unter einem Platzregen und explodiert in tausend blendende Blitzstrahlen.

Das Motiv des Tauchers kommt in den letzten Arbeiten von Ansel oft wieder vor, so wie das Wasser, das in den schimmernden Straßen auf **Guten Tag, Herr Caravaggio** perlt, oder in Form reflektierende Flächen auf der Serie **Urlaub** konkreter zum Vorschein kommt. Diese Neigung für den

⁵² *Er fällt, der Taucher*, 2012, Acryl auf Plexiglas, 56 x 52 cm.

⁵³ *Es fällt, der Regen*, 2013, Acryl auf Pappe, 196 x 238 cm.

Glanz sollte ja seinen Abschluss in der Verwendung des Spiegels finden, der in Wandinstallationen wie **Es fällt, das Gesicht**, schlicht aber wirkungsvoll, (2014) integriert wird, die aus rechteckigen Spiegeln bestehen, auf denen es kleinere Vierecke aus Farbe gibt, sodass nur die Rande der Fläche ihre reflexive Eigenschaft behalten. Im Gegensatz zu den Rokospiegeln von Jeff Koons – *Christ and the Lamb* und *Wishing well* (1988) –, die die protzige Ästhetik der Periode von Ludwig dem Vierzehnten übertrieb, um ein narzisstisches Versteckspiel mit dem Zuschauer einzuführen, so halten die Spiegel von Denis Ansel eher ihre Verwandtschaft mit der byzantinischen Ikone in stand, indem sie den Betrachter gegen seine eigene Negation durch die Farbe drängt, und ihn somit verhindert, sein Spiegelbild zu betrachten, und verbietet ihm gleichzeitig Zugang zur künstlichen Abspiegelung der realen Welt.

„Ich erwarte alles von der Malerei. Sie befiehlt. Für mich ist sie weder der Ort des grämlichen Genusses, noch ein Supermarkt der kulturellen Sichtbarkeit, oder noch eine Kultur der Identität, aber eher die Akzeptanz von dem, was noch zukommt und noch keinen Namen hat.“ [Ansel⁵⁴]

Er fällt, der Taucher, dazu bereit, das Spiegelglas zu brechen, durch das Sichtbare zu gehen, jenseits der Darstellung und des Spiegels der Anscheine. Wie das Blut auf der Kleidung von Agatha ist der Spiegel mit dem Farbfleck durchnässt, sodass er das Sichtfeld allmählich besetzt. Das Verb βάπτω („baptō“) auf Griechisch, das der Ursprung des Begriffs „taufen“ ist, bedeutet ebenfalls „in eine Flüssigkeit tauchen“. Strebt der Künstler die Taufe des Zuschauers an, wenn er seine Malerei mit Spiegeln bedeckt? Nach der Zurückerstattung einer Aura für das Bild, das von der mediatischen Industrie defloriert wurde, auf jeden Fall. Wie kann man der Erscheinung, der Offenbarung, freier Raum überlassen, wenn das Ego im Konsumrausch alles vereinnahmt, bis es sich auf jeder Rückstrahlung einer Wirklichkeit, die uns verführen will, abzeichnet? Darstellung eines Vorhangs ohne, dass es einen anderen Gegenstand gibt, versucht das Triptychon **Koré**⁵⁵ (2003) diese Frage zu beantworten. Auf diesem auf dem Bild liegenden Schleier, der an die Serie illusionistischer Vorhänge erinnert, die Richter 1965 gemalt hat, zeichnet sich ein Wort in Rot ab, unter dem Motiv, wie auf den Gemälden von **Urlaub** : „koré“. Allgegenwärtiges launisches Ding der archaischen griechischen Periode ist die „koré“ –oder Jungfrau – systematisch mit einer Tunika bekleidet, im Gegensatz zu dem „kouros“, dem nackten jungen Mann. Wenn man aber das Wörterbuch aufschlägt, sind wir dennoch erstaunt zu entdecken, dass der Begriff κόρη manchmal einen anderen Sinn hat, wenn er die Netzhaut des Auges bezeichnet. Netzhaut an Netzhaut nimmt der Maler nun dieses Gegenüber wahr, um das Jungfernhütchen unseres Blicks wieder zuzunähen. Eher bilderverehrend als bilderstürmerisch beruft sich dieses Streben nach Heiligem, dieser Wunsch, dem Bild seine eingeweihte Bedeutung wieder zu geben, auf die Autodafés der Anfänge. Vor **Die betrunkenen Augen**, waren wir, von Bildern berauschte Konsumenten – sogar besoffen – die Ketzer, deren Netzhaut auf Scheiterhaufen in der Falle eines durch den Maler in Brand gesetzten Horizontes gefangen ist. Man denkt an ein Werk der Serie *Die schöne Gefangene* (1947) von Magritte, der die Täuschung beherrschte, auf welchem ein Blasinstrument vor der Illusion eines Seegemäldes auf einer Staffelei, die auf dem Sand des Strandes liegt, als sollte es das

⁵⁴ Denis Ansel in einer Email vom 4. September 2013.

⁵⁵ *Koré*, 2003, Öl und Acryl auf Leinwand, 33 x 46 cm - 46 x 55 cm - 33 x 46 cm.

dargestellte Meer hinten umrahmen, sich entzündete...Woran denkt der Hund-Mensch, dieses zynische Wesen vor dem Anblick von Flammen?

„Beuge nun dein Haupt, stolzer Sicamber, bete an, was du bisher verbrannt hast, und verbrenne, was du bisher angebetet hast!“ [Remigius⁵⁶]

Als Alexander der Grosse, da er überrascht war, Diogenes der Zyniker so mittellos wie ein Hund zu finden, ihn fragte, was er sich wünschte, erwiderte der prominente Erfinder der geistigen Freiheit, auf den sozialen Status seines Ansprechpartners nichtachtend: „Weg von meiner Sonne.“ Auf die gleiche Weise scheint Denis Ansel den Kosmetikern, mit denen man das Bild vertuscht, um es in merkantilen Träger zu verwandeln, den Trugbildern aus Glanzpapier, den trügerischen Perspektiven, der Eitelkeit eines illusionistischen und illusorischen Realismus zu entgegnen: Weg von meiner Pupille.

BEY

1969

Juli. Mondlandung von Apollo 11. Joseph Bey ist vierzehn Jahre alt.

1979

„Im Himmel weist man auch auf einen weißen Kreis hin, den manche als Milchstraße bezeichnet haben. Erastosthenes erzählt in seinem Hermes, das Juno ohne es zu wissen den Säugling stillte; aber als sie erfuhr, dass es sich um den Sohn Maïas handelte, stieß sie ihn zurück; so entstand der milchige verspritzte Schimmer in den Gestirnen.“ [Hygin⁵⁷]

Joseph Bey sucht nach Licht. Auf bleifarbenen Himmelsgewölben spritzend, befleckt sein Pinsel, in Schwarz getaucht, seine Gemälde mit schreckhaften Tropfen. Nach Einbruch der Nacht wird nun der in Weiß versenkt Pinsel Blitzstrahlen durch die Dunkelheit auswerfen. **Wiedergeburt⁵⁸** (1979): vom Wachsen des Grases bis zur Bewegung der Planeten, auf einer Sequenz von Bildern, die den Photogrammen eines Filmröllchens ähnlich sind, ermöglichen Bey die Verwendung von Techniken wie *dripping* und Pointillismus, den Film des Big-Bangs im Kreislauf immer wieder zu spielen, ohne einen einzigen Milchtropfen zu gießen.

1983

Joseph Bey sucht nach Relief. Seine Werke nehmen systematisch die Gestalt eines Schachbrettmusters, ihm genügt nicht mehr die Malerei, und die Collage kommt dann häufig in seiner Arbeit vor. Seine verwässerten *drippings* fließen auf zerrissene Papierlandschaften ab, die durch ihr regelmäßiges Zuschneiden im geklebten Vierecke auf einem Pappenhintergrund verteilt werden. Auf einer Sequenz von fünf Aufnahmen, die

⁵⁶ Der Bischof Remigius soll diese Worte bei der Taufe von Chlodwig gehalten haben.

⁵⁷ Hygin, *L'Astronomie*, „Die Milchstraße“, Buch II, 43, Paris, Les Belles Lettres, 1983, S. 86.

⁵⁸ *Wiedergeburt*, 1979, Acryl auf Novopan, 40 x 40 cm jeden Rahmen.

Vorsicht, das bist du⁵⁹ (1983) betitelt ist, löst sich der karierte Horizont gemäß der Rillen einer orthonormierten Raster auf, hier und da von einem kleinen Spaziergänger aus den Chronofotografien von Etienne-Jules Marey zerstampft. Das durchsichtige bemalte Plastik, das auf vier dieser Bildflächen liegt, verleiht diesen staubigen Schichten den Anschein geologischer Schichten, vervielfacht, auf denen die Beinen des Mannes wie die Zeiger einer Uhr den Takt schlagen. Während die Zeit im Tempo von fünf Kilometer pro Stunde vor unseren Augen vergeht langsamer als das Licht, graben die Palimpseste von Plakaten außerirdischen Hügel in einem entschlossen zweidimensionalen Raum aus.

1994

Gegen alle Erwartungen⁶⁰ (1994): ein Mann sitzt in einem Felstheater und bewundert eine aufblühende Blume.

« *When a flower bursts, it dies immediately, producing seeds that will produce other flowers.* » [Kiefer⁶¹]

1971 hatte Anselm Kiefer einen Zweig in die Eingeweide eines liegenden Mannes aufgepflanzt. Das Aquarell *Liegender Mann mit Zweig*⁶² kündigte nun seine Serie von liegenden Männern an, bei denen angebrannte Sonnenblumen wachten, wie Blumen aus Aschen, die ihre Tränen aus Kohl auf das zum Pflügen bereite nackte Fleisch tröpfeln liessen. Auf *Sol Invictus*⁶³ (1995) wie bei *Aschenblume*⁶⁴ (1995) stürzte der Schwarm von ausglühenden Aussaaten auf einen menschlichen Rumpf los, bis sie sich darin anpflanzten, und dabei verschwammen die Grenzen zwischen dem Mineralen, dem Gewächs und dem Tierischen. Auch wenn die Kratzen – Technik und die Ocker-Palette, die Joseph Bey benutzt an die Methode von Kiefer erinnern, so liefert hier der Erste ein hedonistisches Porträt. Da wo die Ästhetik von Kiefer immer noch von der deutschen Geschichte traumatisiert ist, so dient der Primitivismus bei Bey der optimistischen Verherrlichung einer Erde, bei der er Zuflucht findet, indem er sich darin ohne Schwermut weit vom Krach des Metalls verschmelzt. Das Gewölbe der Höhlen bildet dann für seine *alter ego* ein Nest, in dem man sich innerlich sammeln kann. Durch den Halo vom Licht beleuchtet, das der Maler aus dem Grund des Trägers – eigentlich die Rückseiten von Plakaten – schöpft, sind diese aus schwarzen Walnusschalen eingravierte Betenden, manchmal kniend, mit Augen auf die Flora oder nach dem Himmel gerichtet, dazu bereit, die Sonnenstrahlen zu empfangen. Mehr als ein göttlicher Transzendentalismus muss man in diesen pantheistischen Huldigungen eher den Ausdruck eines anhaftenden Symbolismus

⁵⁹ *Vorsicht, das bist du*, Acryl auf Papier, auf Pappe geklebt, 40 x 40 cm jeden Rahmen.

⁶⁰ *Gegen alle Erwartungen*, 1994, Walnusschale auf Papier, 70 x 70 cm.

⁶¹ „Wenn eine Blume blüht, stirbt sie sofort und produziert dabei Samen, die andere Blumen produzieren werden“, aus einem Gespräch zwischen Jean-Marc Terrasse & Anselm Kiefer, « *Frontiers, Within Us, Outside Us, Us* » in Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Milan, Skira, 2011, S. 217-221, S. 220.

⁶² *Liegender Mann mit Zweig*, 1971, 23,8 x 27,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

⁶³ *Sol Invictus*, 1995, Sonnenblumensamen und Emulsion auf Jutesackleinwand, 476 x 280 cm, Privatsammlung.

⁶⁴ *Aschenblume*, 1995, Asche, Bleistift, und Aquarelle auf Papier, 95 x 60 cm, Lokalisation unbekannt.

erkennen. Auf einem Gemälde aus der gleichen Serie sieht eine menschliche massive Figur, die vor einem dunklen Graben aus Pigment vor dem helleren Grund steht, wie ein Monolith aus, der sich vor dem Stamm eines Mammutbaumes befinden würde.

„In uns gibt es vier aufeinanderfolgende Leben, die ineinander übergreifen. Der Mensch ist ein Gestein, weil er ein Knochengerüst hat, aus mineralischen Salze und Substanzen bestehend; auf diesem Gerippe ist ein Körper aus Fleisch aufgestickt, aus Wasser, Gärstoffe und andere Salze bestehend; der Mensch ist auch ein Gewächs, denn wie die Pflanze, so ernährt er sich, atmet, hat eine Kreislaufsystem, dessen Saft das Blut ist. [...] er ist auch ein Tier, denn er kann sich bewegen und kennt dank seinen fünf Sinnen die Außenwelt, von der Einbildung und dem Gedächtnis ergänzt. Letztendlich ist er ein vernünftiges Wesen, denn er verfügt über Wille und Vernunft. So haben wir in uns vier separate Leben, so müssen wir uns selbst viermal kennen.“ [Mallinger⁶⁵]

Im Hinblick auf diese esoterische Neu-Lektüre des pythagoreischen Glaubens durch Jean Mallinger – Belgier und Anhänger der Rosenkreutz-Philosophie – so fehlt den Seelen von Bey nur noch der tierische Grad, um die vier Phasen ihrer Seelenwanderung zu vollenden. Entwurzelte Felsen, die im/aus pflanzlichen Pigment-Schlamm eingemeißelt werden, werden diese einsamen Spaziergänger bald mit den Elementen verschmelzen.

1996

Die menschlichen Monolithen von Bey dehnen sich langsam aus, bis sie dann die Größe von weiten Inselchen erreichen... 1950 entwickelte Jean Dubuffet eine neue Mischung aus Zinkoxid und dicker mit Kunstharz beladenen Glasur, die ihm ermöglichte, seine Serie über den weiblichen Körper mit *Baum der Flüssigkeiten*⁶⁶ zu beenden, einem Übergangsgemälde, das eine nackte Frau darstellte, die wie ein Kontinent aus Fleisch sich wegen der Kapillarität in eine Binnenverkehrskarte umwandelt. Von nun an bemühte sich Dubuffet die Analogie zwischen Erde und Eingeweide in seinen Landschaften aufzustellen. Bey eignet sich diese Analogie in einer Serie von tellurischen Figuren an, die mit *Beisein des Mythos*⁶⁷ (1996-98) anfängt, einem Gemälde, auf dem die aufgestapelten übermalten Plakate, gekratzt und dann zerrissen, die Umriss einer anthropomorphen fast makellose Stele bildeten, die sich in einem braun-grünem Raum auffragte. Leicht wie eine Wolke hat sich die Gespenstfigur seitdem mit Humuserde beladen. Die Verhältnisse zwischen Leere und Fülle sind umgekehrt: das menschliche Fleisch, der Porosität wegen, hat die Konsistenz des Bodens, der es trug, genommen. Wie eine in einem Kryogen-Speicher sorgfältig aufbewahrte Bodenprobe offenbart die menschliche Figur aus *Entschluss zur Grenze*⁶⁸ (1999) dem Beobachter die zahlreichen sedimentären Schichten einer labyrinthischen Anatomie. Einige

⁶⁵ Jean Mallinger, *Pythagore et les mystères*, Paris, éditions Niclaus, 1944, Sv. 143.

⁶⁶ *Baum der Flüssigkeiten*, Oktober 1950, Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Tate Gallery, London.

⁶⁷ *Beisein des Mythos*, 1996-98, Pigmente auf Plakaten, auf Leinwand geklebt, 125 x 125 cm.

⁶⁸ *Entschluss zur Grenze*, 1999, Pigmente auf Papier, auf Holz geklebt, 200 x 60 cm.

Jahre zuvor hatte Bey als Ergänzung zu seinen Gemälden aus Walnusschalen schon eine Serie von gewundenen Figuren, zwischen positiv und negativ verzögernd, aus Holz geschnitzt. Einer an der Spitze runden Stele gleich zeigte eine dieser Skulpturen, **Entzücken der Welten**⁶⁹ (1994), eine dieser monolithischen Figuren, das Gesicht nach dem Himmel gerichtet, in Tiefdruck vor. Ohne zu viel Mühe konnte dann ein ziemlich schlanker Zuschauer durch den anthropomorphischen Raum übergehen, und dabei die physische Grenze zwischen dem Körper des Kunststückes und demjenigen des Beobachters durcheinander bringen. Diese räumliche Ungewissheit, was die Position des Zuschauers angeht, spürt man ebenfalls in **Entschluss zur Grenze**, wo die Einrichtung der drei benutzten Träger an einem Parallelepipед erinnert, einem gläsernen Käfig gleich. In seinem weißen Sarkophag mumifiziert, ist der Mensch bereit, wieder Staub zu werden. Bey hat die Anwendung der Nussschale aufgegeben, um die Palette seiner natürlichen gepulverten Pigmente zu variieren, die er mit einem *medium* mischt – meistens Klebstoff -, um damit Papierblätter zu bestreichen, die er dann auf der Suche nach der verlorenen Farbe aufstapelt - wie die Farbenfilmen von Germain Roesz - und kratzt. Als improvisierter Archäologe benutzt er unwillkürliche und kurvige Wege, so wie anatomische Mäander seiner menschenartigen Figuren.

„Der Ausgang ist im Inneren.“[Alberola⁷⁰]

Auf **Der Schlüssel liegt vor dir**⁷¹ und **Ein einfaches Beisein**⁷² (1999) starren uns ausdruckslose Köpfe mit Turban und ohne Augenhöhlen an. Vor diesem Labyrinth kann der Zuschauer nicht anders als dem Faden zu folgen und durch die farbigen Schichtstufen und jenseits der beruhigenden Umriss der menschlichen Form immer weiter einzudringen, einer steifen Form, die sich der Identifizierung so sehr eignet, dass Bey, beengt, sie schließlich zersplittern wird. Die Gestelle sind bereits in Bewegung, indem sie ihre Konfiguration variieren und gegen jeglicher Art von Umfängen kämpfen: die des Randes sowie die des Körpers.

2000

Joseph Bey hat die Begrenztheit der menschlichen Form endgültig überwunden, um neue Türen zu öffnen:

Tür am Ende der Welt, Tür vor dem Pfad, Pfad am Ende der Welt, Kurzes ewiges Glück... Die Titel der Gemälde seiner um 1999 angefangenen neuen Serie sind deutlich. Die ersten vervielfachen die Tafel, um somit der Form eines Retabels zu gleichen. Der Ähnlichkeit seiner Werke mit dem liturgischen Mobiliar der Kirchen überdrüssig geworden, so wird Bey später sein Format zum Quadrat begrenzen....was auch dem Format der Ikone entspricht. Egal um was für ein Träger es geht, der Künstler verweigert es vor allem, dass man seine Gemälde durch das vereinfachende Prisma einer einzigen Religion entschlüsselt. Die kurvigen Wege, aus denen seine menschlichen Figuren bestanden, breiten nun ihre grenzlosen Farben ins

⁶⁹ *Entzücken der Welten*, 1994, Pigmente und Wichse auf Papier, auf Holz geklebt, 200 x 70 cm.

⁷⁰ Aphorismus von Jean-Michel Aberola, der auf eine Wandinstallation verwandt wurde, anlässlich der Ausstellung *Spuren des Heiligen* vom 7. Mai bis zum 11. August 2008 im Centre-Pompidou.

⁷¹ *Der Schlüssel liegt vor dir*, 1999, Pigmente auf Papier, auf Holz geklebt, 97 x 120 cm, Privatsammlung.

⁷² *Ein einfaches Beisein*, 1999, Pigmente auf Papier, auf Faserplatte geklebt, 100 x 100 cm, Privatsammlung.

Unendliche aus, wie auf einem hinduistischen oder buddhistischen *mandala*, jedoch mit einem großen Unterschied: während ein *mandala* einer um eine Achsen gebauten perfekten Geometrie systematisch folgt, die dem göttlichen Kosmos kleinmaßstäblich nachahmen soll, so bevorzugt Bey das Chaos. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, seinen eigenen Weg auszuwählen und er soll bereit sein, sich zwischen den Flächen des Gemäldes zu verlaufen, das weiterhin wie ein Palimpsest entworfen wird. Bey verfährt so eine synkritische Verschmelzung der existentialistischen Philosophie mit seinen eigenen morgenländischen/orientalischen Einflüssen, unter denen man *Das tibetanische Buch der Toten*, das *Bardo Thödol*, finden kann, das die Sterbenden auf ihre Reise nach dem Tod sowie auf ihre Befreiung des Zyklus der Seelenwanderungen vorbereiten soll.

Undurchsichtige drei Meter hohe Kirchenfenster ***Pfad am Ende der Welt*** und ***Kurzes ewiges Glück***⁷³ (2000) sind wie die Verherrlichung der schillernden bernsteinfarbenen und goldigen Harmonien, die auf den Gemälden von Klimt zu sehen waren. Eigentlich sind es die Herbstfarbtönen, das glühende Meer des dünnen Laubes auf dem Boden der Unterhölzer, durch die der Maler immer wieder spaziert, die Bey seine Pigmentauswahl vorgeschrieben haben. Joseph Bey wandert. Unermüdlich und zu jeder Jahreszeit. Seine grünen Gemälde zeugen nun von der vollen Blüte des Frühlings in dem Wald, den er hin und auf durchschreitet. Nun ist er der Wanderer von Marey auf den Tälern aus Papier, derjenige, der die orthonormierten Papp-Tabellen in den Achtzigern unablässig durchzog. Seine Suche nach Relief hat ihn zum Überlagerungsprinzip und zur Kratzen-Technik geführt, einer plastischen iterativen Geste so wie die physische Bewegung des Spaziergängers. Dass er das Polyptychon für das Quadratische aufgibt, bringt Bey logischerweise dazu, sich auf das Senkrechte und das Waagerechte seiner Kompositionen zu konzentrieren. Die zahlreichen Pfade werden nunmehr selten und münden in neuen wüsten Horizonten.

„Die Erfahrung der Wüste ist archetypisch. Du kannst in Orten, wie die Mitte der Death Valley hier in Kalifornien, oder in Bonneville Salt Flats in Utah, und dabei bist du die einzige vertikale Form in den 50 Miles ringsherum. Dieser Zustand ist so grundsätzlich wie die Erfahrung auf der Welt zu sein. [...] Deshalb ist die Wüste seit immer der Ort visionärer Erfahrungen. Denn wenn du dich in der Mitte eines unendlichen und von jeglicher visuellen Behinderung befreiten Raums befindest – wenn du die Erdoberfläche bis zum Horizont und das Himmelsgewölbe über dich, das alles bedeckt, sehen kannst – so ist der Mittelpunkt überall.“ [Viola⁷⁴]

⁷³ *Pfad am Ende der Welt* und *Kurzes ewiges Glück*, 2000, Papier auf Faserplatte geklebt, 300 x 250 cm für beiden.

⁷⁴ “The desert experience is archetypal. You can go to places like the middle of Death Valley here in California or the Bonneville Salt Flats in Utah, and you are the only vertical form for fifty miles. That’s about as basic an experiential state of being on earth as there is. [...] This is why the desert has always been the locale of visionary experiences. Because when you’re in the midst of infinite space and all the visual clutter has been taken away – when you can see all of the earth to the horizon and the dome of the sky enclosing all above you – the center becomes everywhere. It becomes an inner experience as much as an outer experience.”, aus einem Gespräch zwischen Bill Viola und John G. Hanhardt in *Going Forth By Day*, Bill Viola, New York/Berlin, Guggenheim Museum Publications/Deutsche Guggenheim, 2002, S. 90.

Auf *Innerlichen Landschaften 1* und *2*⁷⁵ (2004) ersetzt die Wüste letztendlich das Dschungel. „ der Mittelpunkt ist überall“ trotz einiger hervorstechender Punkte, und so kann der Zuschauer die Erfahrung seiner eigenen Verlassenheit und der endlosen Farbe machen. Einen Verlust, den Bey auch erlebt, wenn er jedes farbiges Blatt mit einem neuen unerbittlich überdeckt, was ihn zwingt, zu graben, um das Licht seiner ersten Aufregungen wieder zu finden. Genügt es jedoch, wenn die Wüste über die Wände aufrückt? Einzige senkrechte Figur im entfernten Hintergrund seines Ateliers, so schleift der Künstler auf dem Tisch. Bald werden die Haken umgedreht werden.

2012

Bey veranstaltet einen *Parkplatz für Gemälde* auf dem Boden des Turberghauses in Porrentruy (Pruntrut) in der Schweiz. Die Schrumpfung seiner Palette hat ihn dazu gebracht, sich fast ausschließlich auf das Schwarze zu konzentrieren, das er zuerst auf senkrechten Tafeln variiert, die er dann auf den Boden befestigt. Auf den Flächen der Gemälde kartographieren nun die weißen Borten, die Rahmen bildeten, die das Auge des Zuschauers in diesen aussichtslosen Abgründen anleiten sollten, eine fiktive Erdkunde unter den Füßen der Besucher. Um diesen Raum zu erleben, muss der Zuschauer ihn physisch durchstreifen, indem er um ihn kreist, anstatt davor stehen zu bleiben. Die horizontale Aufstellung senkrechter Arbeiten erzeugt einen neuen Blick. [...] Diese Gemälde sind gewöhnlich als Einzelstücke aufgestellt, höchstens als Diptychon. [...] Die horizontale Reichweite ist beinahe banal, es gibt dieses Verhältnis zur Erde“, erklärt uns Bey ganz einfach, so wie Dubuffet, von seinen Aufenthalten im Sahara ausgeprägt, seine Neigung zugab, zu alldem, was man vernachlässigt und das uns aber einwurzelt, ohne dass man darauf achtet: „ Vielleicht bin ich ja nicht der Einzige, der den Boden so sehr liebt.“⁷⁶ Auch wenn die *alter ego* seiner früheren Werke sich den Wolken oft näherten, so liebt Joseph Bey den Boden sehr und er untersucht ihn, so wie *Der Geologe*⁷⁷ von Dubuffet. Seine Flächen entfernen sich jedoch dem viszeralen sogar morbiden Merkmal der getrampelten und gewundenen Gelände des Theoretikers der rohen Kunst - sei es seine ersten Arbeiten über den Boden oder Stücke wie *Messe der Erde*⁷⁸ aus farbigem Pappmaché – und nähern sich eher dem Geist seiner mondartigen und anorganischen Flächen, wie *Das Innerliche Leben des Minerals*⁷⁹ aus Silberpapier oder *Physik des Grundbodens (Texturologie XXIII)*⁸⁰. Übrigens bemerkte Dubuffet selbst, dass seine „Topographien“ sich oft in „Tafeln“ verwandelten, doch nicht im eigentlichen Sinne sondern im übertragenen Sinne, wo ein schematisierter gemalter Tisch vor den Augen des Zuschauers als Halbinsel erschien.

⁷⁵ *Innerlichen Landschaften 1* und *2*, 2004, Papier auf Faserplatte geklebt, 100 x 200 cm für beiden.

⁷⁶ Jean Dubuffet, „Topographien, Texturologien“, in *Prospectus et tous écrits suivants, Tome II*, Paris, Gallimard, 1967, S. 154.

⁷⁷ *Der Geologe*, Dezember 1950, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, Privatsammlung.

⁷⁸ *Messe der Erde*, Dezember 1959-mai 1960, Pappmaché, 150 x 195 cm, CGP-MNAM.

⁷⁹ *Das Innerliche Leben des Minerals*, Dezember 1959-Juni 1960, Silberpapier, 97 x 130 cm, Privatsammlung.

⁸⁰ *Physik des Grundbodens (Texturologie XXIII)*, 25. März 1958, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Privatsammlung.

„ Ich bin davon überzeugt, dass irgendeine Tafel für jeden von uns zu einer Landschaft werden kann, die so weit wie die ganzen Anden ist.“
[Dubuffet⁸¹]

Zu Füßen der Haken inszeniert Bey so seine eigene Tektonik von grauen und schwarzen Gemälden, dabei lässt er zwischen den unebenen Platten einige seismische Klüfte auftauchen, indem er nördlich von seiner Pangaea einen lapislazuli-blauen Ozean, im Süden eine scharlachrote Glut, im Osten ein makellooses Packeis, aufstellt. 2008 angefangen erscheinen die auf schwarzem Hintergrund gemalten Werke seiner Serie **Die Welt davor** als die Darstellung der Strukturierung unseres Universums nach der Anschaltung der ersten Sterne. Wie eine Andeutung seiner Assemblage auf dem Boden des Tuberg-Hauses, greifen rudimentäre Vierecke aus verschiedenen Größen ineinander über, wie lauter Zoom-Aufnahmen auf die unergründliche Galaxie. Auf gewissen Gemälden, wie zum Beispiel auf **Einheit, Jenseits des Zweifels** oder **Gipfel**⁸² (2010), spaltet ein farbiges Band – jeweils ein rotes, ein blaues und ein gelbes, das man in seiner Funktion mit dem „Reißverschluss“ von Barnett Newman vergleichen kann – den Raum wie eine Schräglage in der Stille der Farbe, dieselbe, die eben für Kandinsky, „die Stille des Körpers nach dem Tod“⁸³ darstellt. In Anbetracht der Entwicklung seiner plastischen Arbeit kommt die weiße Borte, die Bey benutzt, um seine Bereiche seiner Kompositionen zu begrenzen, eher dem Plan als dem Rahmen gleich. Seitdem er sowohl die Wände wie die Decke für seine Ausstellungen besetzt hat, spielt der Körper des Zuschauers eine entscheidende Rolle in der beinahe kinematografischen Arbeit des Malers, der auf die gleiche Weise einige seiner **Säule der Welt**⁸⁴ (2011) umfasst, vor welchen man seinen eigenen lebensgroßen Film montieren kann, indem man davor vorbeigeht. Das Kunstwerk nimmt man nunmehr in dem Abstand, in der Alternanz von Licht und dessen Abstellen wahr. Im Gegensatz zur **Säule des Unendlichen** von Brancusi, die immer höher emporragte, um das Himmelgewölbe zu stützen, so versinken jene Säule in den Boden. Wackelig, wie die Stelen des jüdischen Friedhofs in Prag, können sie sich nicht als *axis mundi* vorgeben. Sie mögen ja sehr mineralisch aussehen, sie materialisieren aber den Einbruch des Nichts inmitten von dem Ausstellungsraum, ein paradoxerweise so dichtes Vakuum, dass man dagegen stoßen konnte. Dank seiner Ausbildung als Physiker weiß wohl Bey besser als irgendjemand, dass das, was man „Leere“ nennt, in Wirklichkeit aus unzähligen Teilchen besteht, an die wir andauernd reiben. Seine letzte Arbeit **Dunkler Raum**⁸⁵ (2013) will ausgerechnet als die Veranschaulichung des Begriffs der schwarzen Materie fungieren, der für die unsichtbare Materie steht, unentbehrlich für die Wirkung der Schwerkraft.

⁸¹ Jean Dubuffet, « Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques », op. cit., S. 81.

⁸² Für die drei Werke: Pigmente auf Papier, auf Faserplatte geklebt, 120 x 120 cm, 120 x 180 cm et 100 x 100 cm.

⁸³ Vassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, französische Ausgabe, Paris, Gallimard, 2006, S. 156.

⁸⁴ **Säule der Welt**, 2011, Pigmente auf Papier, auf Holz geklebt, veränderliche Dimensionen.

⁸⁵ **Dunkler Raum**, 2013, Pigmente auf Papier, auf Holz geklebt, 60 x 200 x 20 cm.

„Wie angenehm es ist, eine Masse zu sein!“[Bey⁸⁶]

Der Fortsatz seiner zweidimensionalen Arbeit in die Bildhauerei ermöglicht ihm auch, die physische Distanz, die der Zuschauer den Werken gegenüber bewahren soll, neu zu denken. Im Gegensatz zu **Parkplatz für Gemälde** drängen die **Säule der Welt** dem Besucher ihre Nähe auf, indem sie seine Bummelei im Raum bedingen. Wenn man auf einmal einer dieser Säule gegenübersteht, dann verliert dieses Feld von Grabplatten, das man im Anfang im Ganzen wahrnimmt, plötzlich sein tragisches Charakter: der Blick irrt nun glücklich zwischen den siderischen Wundstellen herum. Der Tod verneigt sich vor dem Universum, die Schwere weicht vor der Schwerelosigkeit.

„Ich habe die größten Gemälde auch so aufgehängt, dass man ihnen zuerst unmittelbar begegnen musste, sodass die erste Erfahrung darin bestand, im Inneren des Gemäldes zu sein. Dies soll dem Betrachter den Schlüssel zu einem idealen Verhältnis zwischen ihm und den anderen Gemälden geben.“
[Rothko⁸⁷]

Für seine Ausstellung des Jahres 1954 bei dem Art Institute von Chicago hatte sich Mark Rothko dazu entschieden, die Möglichkeiten zum Abstand für den Zuschauer so viel es ging zu verringern. Der Maler empfahl in der Regel, dass seine Zuschauer nicht weiter als 18 inches von seinen Gemälden standen, damit sie das Intime und die Intensität des *colour field* erleben konnten, um in die ätherischen Spiegelungen unterzutauchen, die Rothko in aufgestapelten Schichten aus Farben bearbeitete, die er selbst zermahlt. Indem er mit Pigmenten malt, übernimmt Bey die einhüllende Mystik dieses Erbes, und auch wenn er das Eintauchen des Zuschauers in seine galaktischen Altarräume anstrebt. Es erinnert uns ja an seine 1999 angefangene Serie und deren Gestelle so geschnitten waren, dass sie die Wänden von Kathedralen bedeckt hätten können. 1959, vierzig Jahren zuvor, hatte Nic, Rothkos älteste Tochter, für ihren Vater die Frage zwei junger Italiener anlässlich eines Picknicks bei dem Hera-Tempel in Paestum so übersetzt: „Denen habe ich gesagt, dass du ein Künstler bist und sie haben gefragt, ob du gekommen bist, um die Tempel zu bemalen.“ Dann antwortete der Künstler „ich habe mein Leben lang griechische Tempel gemalt, ohne es zu wissen.“⁸⁸ Säkulare für „das menschliche Drama“ errichteten Tempel, deren eifriger Architekt Bey wird, wenn er seine ambivalente „Säule der Erde“ hochkommen lässt, die auf den ersten Blick wie Graben in ihrer mineralischen Endlichkeit erscheinen, aber dann pocht eigentlich eine mikroskopische Aktivität unter den vielen Kratzer der Oberfläche. Während die dunstigen Meditationen von Rothko den Zuschauer dazu aufforderten, sich in sie zu verschmelzen, so rufen Beys Werken je nach der Hängung zum Anfassen auf: die Unebenheiten mit der Hand streicheln oder mit dem Fuß treten, um das Verfahren der Erosion, das von dem Künstler eingeleitet wurde, aufrechtzuerhalten.

⁸⁶ Aus der Broschüre für die Sonderinszenierung „Zeit der Tafeln“, die in einem Raum der Fernet-Branca-Stiftung in April 2012 installiert wurde.

⁸⁷ Marc Rothko, „Brief an Katharine Kuh, vom 25. September 1954“, in *Ecrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, S. 161.

⁸⁸ John Fischer, « The Easy Chair : Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man » für *Harper's Magazine* vom Juli 1970, op. cit., S. 203.

Erdrutsch bei der Kapelle von Sankt-Quirin. 2011 bürdet sich Joseph Bey einen neuen Träger auf: die Tafel⁸⁹, die er in der horizontalen Position auf Stellagen präsentiert. „Es fällt mir schwer, mein Leben „in der Tafel“ zu beschreiben. Ich fühlte mich winzig, ich war ein mikroskopischer Punkt, einem Atom gleich, und ich lebte unter einer Menge von ähnlichen Punkten“, malt sich Bey aus. Anders als die Gestelle, die er gewöhnlich verwendet, sind diese Tafeln flexibel und dünn. Wie bei seinen **Säulen** spielt Bey mit dem Abstand des Betrachters. Wenn wir – der Welt und dem Ausstellungsraum überdrüssig geworden – uns, wie Théodore Monod, der auf der Suche nach seinem Meteoriten, der Aschenwüste nähern, wird das Größenverhältnis umgekehrt. Vor den Tafeln hockend, mit der Nase in Höhe des Randes, so verleiht uns die Untersuchung der Oberfläche den Umfang eines Titans. Einziger Berg am Horizont steht nun der Zuschauer-Darsteller erstaunt wieder auf, mit perplexer Miene in seinem Zenit am Himmel des Ateliers. Soll der Besucher noch einmal sich nach unten ducken, so verwandelt sich sein Gesicht von neuem in untergehende Sonne am Mondhorizont. Der kosmischen Reichweite jeder unserer Bewegungen auf Beys Planeten ahnungslos, nehmen unsere allmächtigen Augen die ganzen Pigmentschichten wahr, die der Künstler als Demiurg erodiert hat. Dieses Spiel mit den Maßstäben, das von dem theatralischen Mitwirken in den letzten Arbeiten von Bey erfolgt, ermöglicht ihm das Thema der Verworrenheit/Verwirrung der Körper mit den Elementen zu realisieren, was man in seinen Szenen aus Nusschalen schon spüren konnte. Jedoch ist das Beisein des Pflanzlichen aufgrund der himmlischen Anliegen des Malers, der mangels Staubes aus Asteroiden seine Palette auf Pulverpigmenten beschränkt hat, zugunsten des Felsigen verschwommen.

„Ich bin am Fuß der Leiter. Die Fahrgestelle des LM sind nur 1 oder 2 Zölle von der Oberfläche eingesunken, obwohl die Fläche aus sehr sehr feiner Substanz zu sein scheint, wenn Sie allmählich herankommen. Es ist beinahe wie Pulver. Die Massen des Bodens ist sehr fein.“ [Armstrong⁹⁰]

Der Mond tritt in seiner nächtlichen Schatulle strahlend auf, jedoch ist sein Boden nicht weniger grau und staubig. Der Himmel ist mit Steinen belegt. Mikrokosmos und Makrokosmos treffen so auf diesen Tafeln aufeinander, je nach dem physischen Einsatz des Spaziergängers. Leicht scheiden sie sich von den massiven Säulen. Sie mögen auch auf die gleiche Weise bearbeitet werden, so rufen diesmal ihre Form und Disposition keine morbide Konnotation hervor. Indem es von der Trauer entschieden befreit wird, zieht das Schwarze die Retina nach außerirdischen Perspektiven an. Die begehbaren Pfade sind nun in den Landschaften von Bey verschwunden, der auf seinen Bruchstücken aus Schiefer und Bitumen uns jetzt die Chance bietet, unseren eigenen Weg durch die Sterne anzulegen.

„Ist das nicht großartig? Ein wunderschöner Anblick, hier.“ [Armstrong]

⁸⁹ Pigmente auf Papier, auf Pappplatten geklebt, 200 x 90 cm die Platte.

⁹⁰ „I'm at the foot of the ladder. The LM footpads are only depressed in the surface about 1 or 2 inches, although the surface appears to be very, very fine grained, as you get close to it. It's almost like a powder. [The] ground mass is very fine.“, Worte von Neil Armstrong während seinem ersten Ausflug auf dem Mond, in *The Apollo Lunar Surface Journal* von Eric M. Jones et Ken Glover (1995-2006) online veröffentlicht, *Apollo 11 Lunar Surface Journal*, <http://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html> (Transkription: E. M. Jones, 1995).

„Eine wunderschöne Verwüstung.“ [Aldrin⁹¹]

CAHEN

1969

September. Als Klavierspieler und Orgelspieler ausgebildet, so fängt Robert Cahen seine Ausbildung beim „Einführungskurs“ des Groupe de Recherches Musicales (GRM, d.h. eine Gruppe für die Musikalische Forschung) des Service de la Recherche von ORTF (öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt Frankreichs) an, zu dieser Zeit unter der Leitung von dem Vater der konkreten Musik Pierre Schaeffer.

„Zuerst finden, dann suchen.“ [Picasso]

Schaeffer, der vor allem an die Tugenden der Experimente glaubte, schwor nur auf dieses Axiom des spanischen Virtuosen. Sein *medium* finden. Und es bis zum Grund erforschen.

1971

Aus seinen achtzehn Monaten bei der Wehrpflicht hat Cahen die Gewohnheit gehalten, zuerst figurative, dann kubistische - wie Braque - Collagen zu machen, aus Abschattierungen von Grau und Schwarz, die er in den Modezeitschriften ausschnitt. Seine plastischen Versuche über die Masse finden einen Nachklang im Experiment der akustischen Collage, die er während seiner Ausbildung der Komposition bei der GRM. Nachdem er seinen Abschluss in „fundamentaler und der Medien bezogener Musik“ bei der Musikhochschule in Paris erhalten hatte, schließt Cahen seine Ausbildungsjahre mit einem allerersten Film ab, **Familienporträt**⁹², den er der Forschungsabteilung des ORTF aber vor allem seinem anspruchsvollen Demiurgen Pierre Schaeffer, dem „Chef der Affensippe“, widmet. Unter den konkreten Musikstücken, die er später komponiert, konzipiert Cahen die Musik eines kollektiven Versuchs der Forschungsabteilung, **Im Auge des Spiegels**⁹³ (1972) betitelt, und zu diesem Anlass nimmt er an Experimenten mit dem Universellen Fälscher von Francis Coupigny teil. Die Techniker der technologischen Forschungsabteilung zeigen ihm nun, wie man mit elektronischen Sphären jonglieren kann.

1973

Ewige Rückkehr in den Bahnhof von Mézidon. Cahen dreht seinen allerersten Videoversuch: **Die Einladung zur Reise**⁹⁴ (1973). Auf einer 16mm-Filmrolle und mit einer Kamera mit großer Geschwindigkeit⁹⁵

⁹¹ „Isn't that something ! Magnificent sight out here. - Magnificent desolation.“ Dialog zwischen Neil Armstrong und Robert Aldrin während dem ersten Ausflug auf dem Mond, gleiche Quelle.

<http://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>.

⁹² *Familienporträt*, 1971, 16 mm, 23 min 53, schwarz-weiß, mit Ton. Prod. : ORTF.

⁹³ *Im Auge des Spiegels*, 1972, Video 2 Zölle, 8 min 17, Farbe, mit Ton. Prod. : ORTF.

⁹⁴ *Die Einladung zur Reise*, 1973, Video 2 Zölle, 9 min, Farbe, mit Ton. Prod. : ORTF.

⁹⁵ 200 Bilder pro Sekunde.

gedreht, um die erwünschte Zeitlupe zu erreichen, dann auf Video übertragen, wurden die Photogramme eines Zuges in den elektronischen Becken des erwähnten Universellen Fälscher getaucht. Daraus kommen glänzende Bilder, von der Zeitpoliert und sehen wie die „nassen Sonnen“ und „verschwommenen Himmel“ aus, die Baudelaire in seinem gleichbetitelten Gedicht verherrlicht.

„*Die Einladung zur Reise*“ von Robert Cahen ist ein der seltenen Versuche in Frankreich – ausgenommen die Arbeiten von den großen Vorläufer Foldès, Godard, Raysse - eine Fiktion dank sehr sophistischen Mittel zu schaffen: Synthesizer und Kolorierer“⁹⁶

Mehr als eine Fiktion fungiert ***Die Einladung zur Reise*** als ein authentisches Videogedicht, das von den Versen von Joseph Attié unterstützt wird, sogar als „ein ewig frisch gestrichenes Gemälde“⁹⁷, so Sandra Lischi, ohne Anfang und ohne Ende, wo die Farbe auf die Leinwand nicht mit dem Pinsel angewandt wird, sondern durch akustische Kapillarität. Schon mit den ersten Bildern strömt der Ton in Flecken an die Oberfläche des Bildes zurück. Beim Wiederhall der Sirene eines Passagierdampfers beginnt Cahen sein Tonband mit dem Trugbild moirierter Fluten, und dabei zieht er eine Analogie zwischen Ton und Bild, sich dessen bewusst, dass das elektronische Signal, aus dem das Videobild besteht, nichts anderes als eine elektronische Frequenz ist, das heißt eine Welle. Man soll sich aber nicht täuschen lassen. Zwischen den Photogrammen seines Banc-Titre (wörtlich Titel-Bank)⁹⁸ hat der Videokünstler einige Fotos von geliebten Orten und Menschen eingeschoben, Aufnahmen von einer Reise nach Rom oder von Spaziergängen in Elsass mit seinem Vater. Mittels des Synthesizers bewirkt, geben die wechselhaften Farbwolken die Illusion ihrer Beweglichkeit, indem sie diese erstarrten Bilder ausgraben. Der Bahnhofsvorsteher kehrt immer wieder auf den Bahnsteig zurück, beim Auftakt immer wieder aufgenommen. Indem es die farbigen Massen bewegt, betont das Schlingern eines Zuges ohne Ziel die Kinematik und die fühlbare Volumetrie jener Bilder. Wie Trugbilder werden letztendlich die Motive von der elektronischen Materie verschlungen. Dieses Haus, diese durch das Feuer des Irisieren geopferte Kinder sind in Zusammenhang mit dem Refrain des Dichters Joseph Attié: „Erinnere dich: es gibt weder ein Lied, noch einen Morgen / der nicht vom selben Rhythmus und selben Reim geprägt ist/ wo sich die Zukunft und die Vergangenheit jegliches Wiedersehens eröffnen.“ Für die Theoretikerin Yvonne Spielmann liegt die Eigenart von Robert Cahen eben darin, sehr früh verstanden zu haben, das das Video die Macht hatte, die Gegenwart und die Vergangenheit zu verschmelzen, während das Kino die Wirklichkeit in sequentielle Zeitabstände einfach nur zerlegen kann.⁹⁹ Indem er den Zeitverlauf verlangsamt, zersetzt Robert Cahen die Gegenwart und macht verbrauchte Aufnahmen wieder lebendig, und so ermöglicht er der Vergangenheit die Zukunft einzuholen, sodass man in einer ausgesöhnten Traumzeit kein

⁹⁶ Zitat aus einem Presseauschnitt aus *Video Info*°15-16, 1976. INA-Archive.

⁹⁷ Sandra Lischi, *Robert Cahen : Le Souffle du temps*, Belfort, INA/CICV Montbéliard, 1992, S. 33.

⁹⁸ Konsole, die für die Aufnahme eines Bildes nach dem anderen ausgerüstet ist, auf die das Dokument aufgelegt ist, das man mit einer senkrecht befestigten Kamera filmen will, die von oben nach unten und umgekehrt geschoben wird.

⁹⁹ Yvonne Spielmann, „Musicalization in Video: Robert Cahen“ in *Video, The reflexive medium*, London/Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2008, S. 174.

Vorher und kein Nachher mehr unterscheiden kann – im stillen Leben, [...] außerhalb der Zeit und des Weltraums.“¹⁰⁰

1976

Unter den letzten Bildern von *Die Einladung zur Reise* gab es eine engelhaftige Erscheinung: das von Elektrizität benebelte metamorphische Gesicht eines kleinen Mädchens, das *Karine*¹⁰¹ (1976) sein wird, ein intimistischer Kurzfilm, das um die Verwandlungen des kleinen Mädchens aufgebaut wird, das seit der Geburt fotografiert wurde. Schon in den ersten Sekunden des Films, von einer Freundin gehänselt, versteckt Karine ihre Augen, die die Konsole bis zur Hypnose ergründen wird. In Zusammenarbeit mit dem Komponist Michel Chion konzipiert, scheint das Tonband den Puls einer Vinylplatte aufzuzählen, die sich immer weiter dreht. Es kracht wie ein Feuer, und es belebt die Aufnahmen wieder und zehrt sie gleichzeitig aus: Aufnahmen des Kindes, als Baby, als kleine Frau, als kleines Tier, auf denen die Kamera schweift oder hält, dabei unterbricht sie vorläufig das Wachsen der Haare, und darüber hinaus den Verlauf der Zeit. Robert Cahen beschäftigt sich dann mit der Realisation mehrerer anderen Kurzfilme, *Hier ruht*¹⁰² (1977), dann *Auf dem Bahnsteig*¹⁰³ (1978), mit den herausgeschnittenen Szenen aus dem Bahnhof von *Die Einladung zur Reise*. Indem er nur die Zeitlupe benutzt, streckt Cahen diese schwarz-weiße Plansequenz von Hektik zwischen der Einfahrt und der Abfahrt des Zuges, sodass die Hast aufgelöst wird: Leute laufen, sind aber beinahe bewegungslos, und von einer monolithischen Zeit umhüllt, die ihre Bewegungen verlangsamt.

1979

Nach *Stopp auf Ein-Aus-Taste*¹⁰⁴ (1979) verwendet Cahen wieder das *medium* Video. Im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem INA wird er bei der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD Nationalhochschule für Angewandte Kunst) eingeladen, und gelangt so zu einer neuen Maschine: dem Spectron, einem englischen Synthesizer, der Raster und Streifen von veränderlichen Breiten und Abständen erzeugt. Indem er der Spur seiner kubistischen Collagen folgt, untersucht nun der Künstler zugleich die Frage des Volumens und diejenige der optischen Täuschung, wie es schon in *Die Einladung zur Reise* erprobt wurde, wo das Schlingern des Zuges als Teilchenbeschleuniger fungierte, indem er die farbigen Massen rückte. Als pures abstraktes Spiel mit einem Raster erinnert *Horizontale Farben*¹⁰⁵ (1979) an die kinetischen Gemälde von Bridget Riley, so sehr das Ballett der geometrischen Schatten und der vertikalen und horizontalen Streifen mit veränderlicher Helligkeit optische Remanenz verursacht, so wie auch den Eindruck einer mehr oder weniger tiefen wogenden Oberfläche. Von diesen Wellen überwältigt, schwanken unsere Netzhäute unter dem Impuls der beigefarbenen, zartrosa, malvenfarbenen, schwarzen oder grauen Raster. Die rosa und malvenfarbenen Farbtöne erinnern übrigens an die rosa-blauen

¹⁰⁰ Joseph Attié.

¹⁰¹ *Karine*, 1976, 16 mm, 8 min 19, schwarz-weiß, mit Ton. Prod. : INA.

¹⁰² *Hier ruht*, 1977, 35 mm, 7 min, Farbe, mit Ton. Prod. : Banc public/INA.

¹⁰³ *Auf dem Bahnsteig*, 1978, 16 mm, 10 min, schwarz-weiß, mit Ton. Prod. : INA/Banc public.

¹⁰⁴ *Stopp auf Ein-Aus-Taste*, 1979, 35 mm, 8 min 30, schwarz-weiß, mit Ton. Prod. : Films Cinémarc.

¹⁰⁵ *Horizontale Farben*, 1979, Video, 14 min, Farbe, stumm.

einschläfernden Lichtspiele, die das Gesicht einer Ankleidepuppe umhüllten, für den Prototyp von *Vorbereitung auf Schlaf*, welcher dank der Zusammenarbeit der Firma Intervideo mit dem kybernetischen Künstler Nicolas Schöffer 1967 konzipiert wurde, und dessen aufgegebenes Ziel es war, jedes Tagesprogramm der ORTF mit einem entspannenden Video zu enden, um den Zuschauer einzuschläfern.

In *Flüchtig erblickt*¹⁰⁶ wird Cahen 1980 die Verwendungsmöglichkeiten des Spectron ausnutzen, indem er es mit dem Universellen Fälscher kombiniert. Ein Zug versinkt in einen dichten aquatischen Dunst. Klein zerhackt, saust die U-Bahn unter den Bogen einer mit elektronischen Farben verstrahlten Brücke. Als würden sie durch das Objektiv eines Teleskops beobachtet, in einem mit den vom Spectron erzeugten Streifen umrahmten Kreis, so hat man den Eindruck, dass zwei Figuren sich in einem Café begegnen. Die flüchtig erblickte Szene wird sehr schnell von der Bewegung eines Schiffs unterbrochen, das mit seinem Bug die Moleküle des mehr oder weniger zersplitterten Bildes wegrückt, indem er die blauen elektrischen Wellen sanft berührt. Die gemeinsamen Schwankungen des Schiffes und der Schraffierungen beleben die Farbenflächen und dabei bauen sie das Bild auf und ab, in einem unendlichen Ballett, das von den Karussells eines Jahrmarkts materialisiert wird, die den Takt schlagen und die vergangene Zeit aufzählt. Schattenbilder rühren sich im Rahmen der Bullaugen, die Cahen offen gelassen hat, als hätte er eine runde Abdeckung auf seine Photogrammen benutzt, was an die Ästhetik des Stumfilms erinnert. Das Geheimnis dieser gespenstischen Sequenzen, die der Videokünstler auf dem ganzen Band benutzt, wird für immer in den Jalousien des Spectrons verschlossen bleiben...Als er *Flüchtig erblickt* realisiert hat, hat Cahen eigentlich Filmausschnitte aus dem „Nodal“ des INA – einem Ort, wo alle Telecinema-Bilder¹⁰⁷ aus allen Studios geschickt wurden - durcheinander zu seinem eigenen Zweck benutzt, um sie live zu fälschen und dann daraus mit dem Rest der Außenaufnahmen, auch gefälscht, eine Montage zu machen : „ Das hier ist ein Napoleon. Bei ihm weiß ich es nicht mehr. Aber das erzähle ich zum ersten Mal. Ich habe es bis jetzt niemandem gesagt. Ich bin ertappt: ich muss Rechte bezahlen. Es gibt auch Jeanne Moreau. Sie liegt auf dem Bett und trinkt. Es sind alte schwarz-weiße Filme. Ich habe einen Westernfilm mit einem sentimentalen Drama gemischt. Ich habe allerlei Versuche gemacht. Es bleiben noch einige übrig. Es gibt Michel Simon, der auf einem Schiff läuft. Vielleicht ist es *Atalante?*“¹⁰⁸ Diese rekurrenten Bilder unterstreichen die gespenstische Stimmung des Video, das aus den dunklen Karussellen, von schattenhaften Bäumen umrahmt, sepiabraunen Himmeln, dem konfusen Gemurmel des Tonbands und dessen asthmatischen Ausatmungen hervorgeht. Die Farbeffekte variieren vom kältesten bis zum wärmsten, vom dunkelsten bis zum schillerndsten – die Solarisation¹⁰⁹ durch den mit Roségold moirierten Schwarz oder das glimmende frenetische Flackern einiger Karussellaufnahmen. Zugleich frustriert und hypnotisiert, suchen unsere Augen nach einem unsichtbaren Indiz, mit dem Cahen absichtlich spielt, wenn er, nachdem er mit dem Bild eines schwarzweißen Films angegangen

¹⁰⁶ *Flüchtig erblickt*, 1980, vidéo ¾ Zoll, 9 min 20, Farbe, mit Ton. Prod. : GRI/INA.

¹⁰⁷ Vorgang, der daraus besteht, das analoge Bild in Videobild zu übertragen, was dann ermöglicht, Filme im Fernsehen zu senden.

¹⁰⁸ „Reise in Zentrum des Rasters“, Gespräch zwischen Robert Cahen und Jean-Paul Fargier, in „Wohin mit der Videokunst?“, *Cahiers du cinéma*, Sonderheft, 1986, S. 40.

¹⁰⁹ Chromatische Umkehrung der Werte.

hat, die lilagefärbten Raster des Spectrons mit einem Band, einem Bündel gleich, auf dem ganzen Bild durchlöchert, was die Fragmente einer zweiten unterliegenden Schicht zu beleuchten scheint, anstatt Fragmente des ersten Bildes zu enthüllen. Die Spannung nimmt zu, je nach die Stimmen wie Singsänge erschallen. Unheimliche Umarmung an einem Fenster. Ein Schläfer schreckt aus dem Schlaf aus, die Hände auf dem Gesicht gepresst. Das gleiche Schiff, die gleiche U-Bahn, und der gleiche Zug beenden ein Band, das wie einen Chiasmus strukturiert ist. Zur Halbzeit zog Cahen tatsächlich sein Objektiv von dem metallischen Gerüst vom Riesenrad zurück, auf den er vorhin gezoomt hatte, und dabei vermittelte er den Eindruck einer Umkehrung des Pendels. Zwischen dem Anfang und dem Ende, die beinahe das gleiche darstellen, fungieren die Bilder wie lauter unbewusste, redundante und anhaltende Eindrücke. Die poetisch-musikalische Eigenart von **Flüchtig erblickt** soll gemeinsam mit den malerischen Eigenschaften des Bandes wahrgenommen werden: das Gleiten der Raster, das vom Spectron in Einblendung auf den realen Bildern erzeugt wird, verursacht das Herabtröpfeln der elektronischen Farben auf eine kinoartige Fantasievorstellung in ewiger Verwandlung. Die Auswirkung ähnelte nun dieselbe, die Raymond Hains in seiner *Studie der Gangarten*¹¹⁰ (1960) nutzte, die er mittels eines Filters aus geriffeltem Glas realisiert hatte, und die Cahen, entzückt, eben entdeckt hatte, als er in der Forschungsabteilung des ORTF angekommen war.

Zu dieser Zeit spielt Cahen zusammen mit dem Videokünstler Thierry Kuntzel eine bedeutende Rolle im Wiedererwachen der Bildforschungsgruppe, die 1960 in der Forschungsabteilung der RTF von Schaeffer gegründet worden war, und schließlich aufgelöst wurde, als das INA nach der Auflösung des ORTF 1974 gegründet wurde. Gleichzeitig in den Arbeitsräumen der ENSAD und des INA installiert, realisiert Cahen abwechselnd experimentale Videos - **Trompe l'œil**¹¹¹, **Die Eklipse**¹¹², usw – und Videos im Auftrag – er realisiert zum Beispiel eine Serie von **Interludien**¹¹³ für die Société Française de Production, sowie auch die Vorspanne der Sendung *La TV que j'aime* (Das Fernsehen, das ich mag)¹¹⁴. Indem er sich dem bekannten Feld des analogen Videos entfernt, um **Armatic**¹¹⁵ im Jahre 1980 zu realisieren, hatte doch Cahen die Möglichkeit, das Laboratoire de l'École Polytechnique (Lactame) zu besuchen, um ihr von Jean-François Colonna entwickeltes informatisches System zu testen. Da er nur über einen Nachmittag verfügte, um diese Arbeit zu erledigen, so hat der Videokünstler entschieden, sich als Testperson zu nehmen und direkt zu filmen. Von der Kamera aufgenommen, so wurden seine Gesten digitalisiert und live gespeichert. Da der Künstler auf die Farbtöne wirken konnte, hat Cahen beschlossen die von den Farben seiner eingefrorenen Hand erregten Volumen ein Bild nach dem anderen zu erforschen.

„Es war das Gegenteil von einem Traum, es stand im Gegensatz zu irgendeinem Gedanke: gar nicht ein von diesen flüssigen Räumen, die

¹¹⁰ Zusammenarbeit mit Jacques Villeglé, 16 mm, 5 min 26, Farbe, mit Ton. Musik : Pierre Schaeffer. Prod. : Forschungsabteilung der RTF. MNAM-CGP-Sammlung, Paris.

¹¹¹ *Trompe l'œil*, 1979, ¾ Zoll-Video, 7 min 30, Farbe, mit Ton. Prod. : INA/ENSAD.

¹¹² *Die Eklipse*, 1979, ¾ Zoll-Video, 3 min, Farbe, mit Ton.

¹¹³ 1980, 2 Zölle-Video, „Kurze Sequenzen von Synthesebildern mit dem Spectron und dem Universellen Fälscher“, INA-Archive.

¹¹⁴ Nach einem handgeschriebenen Brief, in INA-Archive gefunden.

¹¹⁵ *Armatic*, 1980, Video, 4 min 15, Farbe, mit Ton.

allmählich tiefer werden; nein, es war vollkommen undurchsichtig und voller Fülle; und ich war nicht weniger undurchsichtig und weniger Fülle. Genau aus derselben Art. In der gleichen Gelatine eingefesselt. Und vielleicht hätte sich ein Nachbar gefragt, wenn er mich (auch sehr undeutlich) gesehen hätte, was für ein seltsames Gespenst das war, das zu dieser Zeit herumirrte. Aber für mich, das war das Gegenteil. Es schien mir, dass ich bis jenem Tag ein Gespenst gewesen war.[...] als ob meine Sinne, gewissermaßen umgekehrt, bis jetzt nur dazu nützlich gewesen wären, mich von den Dingen zu trennen.“ [Paulhan¹¹⁶]

Indem ein Bild eine Spur unter dem folgenden hinterlässt, zeigt das von Cahen durchgeblätterte Buch seine verschiedenen Aspekte vor. Während der Videokünstler sich mit nach vorne gestreckten Armen in der Dichte des digitalen Sandes tastend zu bewegen scheint, so denkt man an den experimentellen Dokumentarfilm, den Thierry Kuntzel mit Philippe Grandrieux 1981 realisiert hat, *Die kubistische Malerei bei Jean Paulhan*¹¹⁷, das auf die Schriften des Kunstkritikers basierte, welcher eines Abends sich gezwungen sah, sich tastend in der Dunkelheit zu bewegen, um seine Frau nicht zu wecken, nachdem er heim gekommen war. Diese taktile Erfahrung, die er ohne Augen erlebte, in einem normalerweise vertrauten Raum, der plötzlich fremd geworden war, hatte ihm ermöglicht das Vorhaben der Kubisten zu verstehen. In vollkommener Osmose mit ihrem Subjekt, und um die vom Erzähler gefühlte physische Empfindung besser zu beschreiben, hatten Kuntzel und Grandrieux die Bilder, die sie mit einer Paluche-Kamera¹¹⁸ – deren Überlichtung einen pulsierenden Eindruck dem Inneren des Bildes verlieh – aufgenommen hatten, mit dem Universellen Fälscher behandelt. In *Artmatic* wurden die digitalen Bilder von dem Videokünstler und Ingenieur Alain Longuet montiert. Auch wenn er den ursprünglichen Rhythmus von 3/5 Bilder pro Sekunde behalten hat, den die Digitalisierung und die automatische Aufzeichnung aufzwingen, unterstreicht das streng binäre Tonband von Cahen den mühsamen Puls dieser Fingerabdrucksicherung. Im selben Jahr 1980 realisierte der Videokünstler Woody Vasulka, jenseits des Atlantiks, gerade *Artifacts*¹¹⁹ mit dem Digital Image Articulator, von seinem Schüler Jeffrey Schier entwickelt, einer Maschine, die die Digitalisierung von Bildern in Echtzeit ermöglichte. Dank dieses Systems, das sich zwischen den analogen und digitalisierten Techniken befindet, werden Steina und Woody Vasulka – Mitbegründer des Zentrums für multimediale Kunst The Kitchen in New York und Spezialisten der Dekonstruktion des Bildes – ebenfalls auf der Basis von mit dem Computer digitalisierten dann mit dem „Rastverfahren-Prozessor“ von Bill Etra und Steve Rutt verarbeiteten Bildern hybride und volumetrische Studien der Hand *Hybrid Hand Studies*¹²⁰ (1983) realisieren.

1983

¹¹⁶ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, Paris, Gallimard, 1990, S. 68.

¹¹⁷ *Die kubistische Malerei bei Jean Paulhan*, 1981, Video, 49 min, Farbe, mit Ton. Prod. : INA/TF1. MNAM-CGP-Sammlung, Paris.

¹¹⁸ Kleine zylinderförmige Kamera mit niedriger Auflösung, die man auf das Subjekt richtet, wie eine Taschenlampe. Vorfahrin der Webcam. Cahen wird sie auch in *Boulez-Répons* verwenden, 1985, 1 Zoll-Video, 43 min, Farbe, mit Ton.

¹¹⁹ *Artifacts*, 1980, 22 min 51, Schwarzweiß und Farbe, mit Ton.

¹²⁰ *Hybrid Hand Studies*, 1973-83, Schwarzweiß.

Sicht auf die Eisenbahnstrecke Paris-Lüttich, die einem Film von Hitchcock entliehen sein konnte. Mit rotem fesselndem Schuh, liest eine Frau in **Nur die Zeit**¹²¹ (1983) einsam in ihrem Abteil. Die Sonnenstrahlen entwerfen auf ihr ihre wechselhaften Skizzen. Aus dem Fenster des Abteils erblickt, zieht die Landschaft vorbei, löst sich auf und tröpfelt. Weiße Spuren skulptieren das Bild, skizzieren Hügel in den von den Schwingungen des zerlegten Videosignals verwandelten Landschaften. Robert Cahen hat lange Zeit mit dem Ingenieur Jean-Pierre Mollet gearbeitet, um diese Oszilloskop-Effekte zu erhalten, die denjenigen vom Paar Vasulka ähnlich waren, wie ab 1974 in Videos wie *Telc*, *Reminiscence* oder *C-Trend* dank des Rastverfahren-Prozessor Rutt/ Etra, der unter anderem die Helligkeit des Bildes in Höhe von Rasterstreifen konvertieren konnte. Cahen hat die Vasulkas zum ersten Mal im Winter 1974 getroffen, anlässlich der allerersten französischen Ausstellung für Videokunst, *Art Vidéo Confrontation*, in Musée d'Art Moderne von Paris: die Vasulkas waren gekommen, um den Oszillator und den Kolorierer vorzuführen.¹²² Später, im Jahre 1977, begab sich Cahen nach New York in das Studio von Bill Etra, um seinen *Scan Processor* in Betrieb zu sehen, mit dem Vorhaben, diesen Rastereffekt in den Studios des INA nachzuahmen. Jean-Pierre Mollet, für die Fälschungen zuständig, wird mehrere Jahre brauchen, um ein vergleichbares System auf die Beine zu stellen, mit Hilfe eines alten Oszilloskop, das die zuvor von Cahen gefilmten Bilder verwandelte, bevor jene vom Universellen Fälscher koloriert wurden. Daraus entstehen diese mit aschfarbenem Pulver solarisierte Landschaften, beinahe apokalyptisch, deren von Spinnweben geschmiedete schwarze Bäume einen klaffenden Horizont bilden. Die grünen Wiesen lösen sich in von weißen kleinen Wellen bewegte schwarze Meere auf, deren nebelhafte Textur an die schweren Wolken eines Gewitterhimmels erinnert. Die Zedern flackern wie Fackeln an der Bahn entlang. Das Panorama geht immer weiter auf, während unsere Reisende einschlummert, von einem mysteriösen Fremden eingeholt. Ihr Mantel fliegt plötzlich weg, als wäre er von einem *poltergeist* heimgesucht. Unerwartetes und gelungenes Ergebnis eines Defekts der 1-Zoll-Maschinen, die keine flüssige Zeitlupe erzeugen konnten, betonen die ruckartigen Zeitlupenaufnahmen die übernatürliche Eigenart des Videos, das vom Tonband von Michel Chion skandiert wird, mit welchem Cahen immer wieder arbeiten wird. Vom Oszilloskop aufgesaugt, lösen sich die Umrisse der Wirklichkeit von ihrem eigenen Motiv ab, sodass das Wesentliche der vorerwähnten Wirklichkeit uns wir ein schwankendes Trugbild erscheint.

„ Es war für mich eine Herausforderung einen Raum zu schaffen, der nichts mit den Idiosynkrasien der menschlichen Sehkraft zu tun hatte.“ [S. Vasulka¹²³]

Bei GRM, der Lehre von Pierre Schaeffer folgend, hatte Cahen es erlernt, den Lauten für sie selbst zuzuhören, von jeglichen akustischen Vorurteilen gereinigt. Seitdem wendet er diese Lehre auf das Bild an. Die Tricks nicht als poetische Belebung, nicht als ein dem Bild angewandten Kosmetikum

¹²¹ 1983, 1 Zoll-Video, 13 min, Farbe, mit Ton. Prod. : INA. MNAM-CGP-Sammlung, Paris.

¹²² *Art Vidéo Confrontation 74*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974.

¹²³ Steina Vasulka von Robert A. Haller 1980 interviewt. Gespräch von Dominique Willoughby abgeschrieben und übersetzt in *Steina & Woody Vasulka vidéastes, 1969-1984: 15 années d'images électroniques*, Paris, CINE-MBXA/CINEDOC, 1984, S. 27.

sehen: ganz im Gegenteil, der Trick ist oft aufschlussreich. In **Die Einladung zur Reise** betonte die Kolorierung mit dem Fälscher der Photogramme und erstarrten Fotos eine schleichende Tatsache des Kinos: sein Ausbleiben jeglicher Bewegung, die von der gespenstischen Einführung des Zeitverlaufs in die Veranschaulichung des Bildes getarnt wird. Bei der Eröffnung von **Flüchtig erblickt** drang der Zug in eine Oberfläche aus Wasser ein, die auf der Eisenbahn inkrustiert war: der unterseeische Zug macht die Fluten auf und führte den Zuschauer auf die andere Seite des Spiegels, jenseits der Aufnahme in Echtzeit, in eine parallele Dimension, jene dichte Dimension der Zeit. Doch keine verlaufende Zeit, sondern eine expansive Zeit, von Atomen in allen Richtungen ausgeschüttelt. Eine Zeit dem Gedächtnis gleich, von angehäuften Sedimenten gerührt, unter deren Staub man mit einer Taschenlampe in den kinematografischen Überbleibsel erforscht, die jeden Tag in das schwarze Loch des kollektiven Unbewusstseins geworfen werden, so wie es Cahen in seinem Notfahrzeug im Schrott des „Nodal“ des INA tat.

„ Da wo ein Körper ausgewischt wurde, taucht ein anderer wieder auf. Wer könnte sagen – unheimlicher Zauberkasten, unergründliche Tiefe des Blocks -, wer könnte wohl sagen, was aus dem weißen Boden zurück/kommen, heraufsteigen kann. Welche Spur, welche Spur noch? „ [Kuntzel¹²⁴]

Kuntzel hat oft die Analogie zwischen dem analogem Video und dem *Wunderblock* von Freud gezogen. Die Erfahrungen drücken ihre Spuren im formbaren Block unseres Unbewusstseins, so wie es die Elektronen machen, wenn sie gegen die Oberfläche des Bildschirms anstoßen, indem sie ihr Lichtsignal drücken, das von dem folgenden ersetzt wird. In reiner technischer Hinsicht wird es von diesen Signalschichten nichts übrig bleiben, außer in Gedanken der Palimpsest der gestreiften und an der Oberfläche des Bildschirms – ständig aufgefrischt und leer - verwandelten Bilder, so wie der Sand am Strand jeden Abend von der Brandung bedeckt wird. Von Kuntzel zum Beispiel in *Nostos I*¹²⁵ verwandt, so verliehen die Umkehrungen der Werte dem Bild die Aspekte eines in sandiger Struktur des Video-medium gedruckten Basrelief, indem es das Bild ausgrub und wölbte, den Mechanismus eines von aufbrausenden Reminiszenzen und klaffenden Abwesenheiten geprägten Gedächtnisses illustrierend. Cahen hatte diese Technik der Solarisierung in **Die Einladung zur Reise** schon verwandt, wo die elektronische Materie die Organe des Bildes zu verschlingen schien, so wie das Oszilloskop in **Nur die Zeit** die Umrisse eines von der Leere brandig gemachten Horizontes verdichtete und ein wenig öffnete. Die dem filmischen eigenen Bild konventionelle Kinoeinstellung, die die *camera obscura* nachahmt – doch für das analoge Video unangebracht -, wurde niedergerissen, je nach die Farben der Perspektive auf den Fenstern des Zuges ausgeschwitzt wurden, und dabei die dicke Materie mit leuchtenden Streifen vor unseren Augen grob malte. Dazu verurteilt, in das Innerste eines multidimensionalen Bildes zu versinken, schafft es die Hand des Passagiers nicht – wie diejenige von **Artmatic** in dem *medium* eingeleimt -, nach seiner auf dem hoffnungslosen losen Boden gefallenen Zeitung zu greifen, „eine zerlegene Welt, wo die

¹²⁴ Thierry Kuntzel in *Title TK, Notes 1974-1992*, von A.-M. Duguet präsentiert, Nantes, Musée des Beaux Arts/Anarchive, 2006, S. 136.

¹²⁵ *Nostos I*, 1979, 1-Zoll-Video, PAL, 45 min, Farbe, ohne Ton. Collection du MNAM-CGP, Paris.

Einstellungen übereinander liegen und wo die Flächen zerstückelt sind und wo die Kurven anschwellen.“¹²⁶ .

1986

Der Fliegende Holländer überquert den Hafen von Trouville. Mit der Spitze seines Blattes schlägt eine Palme den Takt vor der Reede von Nizza. Peitschenschlag unter den Pyramiden von Gizeh. Robert Cahen zieht Nutzen aus den ersten Videorekordern, die es ermöglichen, Zeitlupe von Hand zu erzeugen, um 1984 eine Serie von **Videopostkarten**¹²⁷ mit Alain Longuet und dem Spezialisten der Spezialeffekte bei dem INA, Stephane Huter. Diese Besessenheit alte Aufnahmen dank des Hauchs des Videos wieder zu beleben, findet hier seine spielerischste Verwendung. Wie stille Gemälde ausgestellt, auf denen ein Detail sich heimlich bewegt, hatten diese 450 elektronischen Karten jeweils von dreißig Sekunden einen so großen Erfolg, dass sie unter anderem als Interludien auf einigen Sendern wie Antenne 2 in Frankreich, die SEPT und die italienische RAI, aber auch in Deutschland und in Kanada gesendet. Später wird David Claerbout diese Wiederbelebungsarbeit mit dem digitalen Video in Arbeiten wie *Angel*¹²⁸, das nach der Fotografie einer Grabskulptur, die ein Engel mit einer Rose aus Kupfer in der Hand darstellt. Wie durch Zauber gab Claerbout der Rose die Geschmeidigkeit des Lebens wieder. Das Gleiche gilt für *Ruurlo, Borcurloscheweg, 1910*¹²⁹ (1997), in dem der Künstler eine Fotografie von 1910 einer flämischen Landschaft, auf der zwei Männer neben einem Baum stehen, dessen Laub von einem künstlichen Lüftchen sanft bewegt wird. In *Study for a Portrait (Violetta)*¹³⁰ (2001) stellte er sogar einen Ventilator im Vorführungsraum hin, um den Besuchern den leichten Hauch spüren zu lassen, der diesmal das Haar des weiblichen Fotomodells bewegte. Wenn die **Videopostkarten** eher auf die Überraschung und die Raschheit der Erscheinung einsetzte, lässt die eigentliche Unbeweglichkeit der Fotomodelle bei Claerbout den Verlauf der Zeit erstarren. So macht die digitale Verarbeitung, die dem Bild Leben einflößen sollte, indem sie die Einfrierung seiner –ewigen - Dauer unterstrich, aus dem Unfühlbaren - dem Hauch - ein Monument. Diese Neigung „den unsichtbaren Hauch des Lebendigen“¹³¹ zu erfassen, steht in Zusammenhang mit der seit **Die Einladung zur Reise** von Cahen entwickelten Ästhetik. In **Die Einladung zur Reise** ließ der Videokünstler die elektronische Farbe auf verwelkten Aufnahmen aus seiner Kindheit und auf den Photogrammen, die als Basis für sein Band fungierten, die elektronische Farbe laufen, um sie zu be/rühren. Auf die gleiche Weise scheinen die Werke von Claerbout ihren Ursprung in den illusorischen Eigenschaften der Bewegung im Kino zu finden, in dieser Vorführung erstarrender Bilder, die von dem Gespenst der

¹²⁶ Jean Paulhan, ebenda, S. 36.

¹²⁷ *Videopostkarten*, 1984-86, Video, 450 x 30 s, Farbe, mit Ton. Prod. : INA/FR3 (Thierry Garrel). MNAM-CGP-Sammlung, Paris.

¹²⁸ *Angel*, 1997, Videovorführung, 10 min-Schleife, schwarz & weiß, PAL, stumm.

¹²⁹ *Ruurlo, Borcurloscheweg, 1910*, 1997, Videovorführung, 400 x 300 cm, 10 min-Schleife, schwarz & weiß, PAL, stumm.

¹³⁰ *Study for a Portrait (Violetta)*, 2001, Videovorführung mit einem Overhead-Projektor, 75 x 56 cm, schwarz & weiß ineinander verschlungen, PAL, stumm, Ventilator.

¹³¹ Françoise Parfait, „Bewölkt, aber wolkenlos am Ende des Nachmittags“, in *David Claerbout : The Shape of Time*, Paris, CGP, 2007, S. 28.

Zeit belebt werden, das Cahen in vielen seinen Videoarbeiten austreibt – zwischen den Raster flüchtig erblickt, in den Netzen der Zeitlupe eingefangen.

Zur gleichen Zeit, von seiner Begegnung mit dem Choreografen Hideyuki Yano angespornt, dessen Vorstellung *Der Tanz des Sperbers*¹³² er in Video 1984 verfilmt hat, will Cahen *Stück Himmel*¹³³ sein zweites Tanzvideo realisieren, nach einem Ballett von Susan Buirge in der Maison de la Culture de la Rochelle en 1986¹³⁴ aufgeführt. Indem er dem Faden folgt, den er unbewusst gezogen hatte, als er seine eigene Hand in *Armatic* gefilmt hatte, und indem er die Maschinen mit Menschen ersetzt, gleitet Cahen in die Kinetik der Körper ab. Die bearbeitete Zeitlupe, um den Verlauf der Bilder zu verlangsamen, indem sie der Dauer eine beinahe monolithische Densität verleiht, wird von nun an dem Videokünstler dazu dienen, seine Recherchen über das Bildhauerische der Bewegung zu ergründen. Wenn er in *Der Tanz des Sperbers* die Grenzen des Bühnenbildes, in dem die Tänzer sich bewegten, behalten hatte, wird sich die Stimmung von *Stück Himmel* als ätherischer erweisen, da die Tänzer wie Sternschnuppen auf der Bühne einer dunklen Galaxie sausen. Ausgedehnte elektrische Körper, von einer mit bloßem Auge unsichtbaren Energie durchlaufen, wurden die milchigen Schattenbilder der Tänzer dank Merlin erzeugt, eines Synthesizers, der Bild-Rückkopplung produzieren kann und somit Motive zu dehnen, um einen Effekt von visueller Remanenz zu schaffen, das Ballett von Susan Buirge zu einer siderischen Migration umgestaltend.

„Reden wir zuerst von der Musik der Welt. Man kann sie vor allem im Himmel, in der Kombination der Elemente oder der Vielfalt der Jahreszeiten. Wie ist es möglich, dass sich die so schnelle Himmelsmaschine in einem so stummen und stillen Lauf bewegt? Auch wenn dieser Klang unsere Ohren nicht erreicht – was aus vielen Gründen notwendig ist -, so konnte doch diese so schnelle Bewegung der großen Gestirne keinen einzigen Klang erzeugen, umso mehr, als die Läufe der Sterne von einer Kohäsion einer solchen Harmonie verbunden sind, dass es unmöglich ist, etwas so gut zusammenzufügen.“[Boèce¹³⁵]

So rückt vor aller Augen die Analogie, die der Künstler seit Jahren zwischen der Musik der Welt – der Sphären -, jener der Menschen und derjenigen ihrer mechanischen Instrumenten – Züge, Schiffe und Karusselle, die die Moleküle des Bildes seit seinen allerersten Bändern bewegt. Warum denn auch nicht: Schaeffer hatte ja das Schlingern eines Zugwagens, das Rollen und das Quietschen der Schienen in *Studie für Eisenbahnen* 1948¹³⁶ gemischt. Motoren aus Fleisch und Eisenatome vertragen sich endlich, um die kinetische, akustische und visuelle Harmonie, indem sie das Klopfen unserer Welt mit dem kosmischen Schlingern vereinigt.

1989

¹³² *Der Tanz des Sperbers*, 1984, 1-Zoll-Video, 13 min, Farbe, mit Ton.

Prod. : OCTET/INA/Ministère de la culture. Collection du MNAM-CGP, Paris.

¹³³ *Stück Himmel*, 1987, 1-Zoll-Video, 17 min, Farbe, mit Ton. Prod. :

MCR/La SEPT/Arcanal/INA.

¹³⁴ Im Juni, so Sandra Lischi, ebenda, S. 66.

¹³⁵ *Traité de la musique*, Turnhout, Brepols Publishers, 2004, S. 33.

¹³⁶ Von Stéphane Audeguy mit Recht vermerkt in „Robert Cahen, der Passagier“, in Heft mit dem Set *Robert Cahen : films + vidéos 1973-2007*, Imbshein, Ecart Production, 2010, S. 8.

„Landschaft, Passagier
Visuelle und akustische Botschaften
Ineinander verschlingen
Die Stadt.“

So fängt *Hong Kong Song*¹³⁷ (1989) an. Der dekonstruierten New York von *Zweiter Tag*¹³⁸, 1988 auf Wunsch der Kitchen auf einer Musik von John Zorn konzipiert, folgen die Wolkenkratzer der chinesischen Megalopolis. Das Band wurde auf Wunsch des l'Atelier Espaces Nouveaux, das zu dieser Zeit eine Serie von Veranstaltungen über das Thema der akustischen städtischen Landschaft, „Urbasonic 88“ betitelt. Die Aktion wurde unter der Mitwirkung des Außenministeriums, des Kultur- und Kommunikationsministeriums nahm sich vor, von französischen Forschungszentren entwickelte audio-informatische Techniken vorzustellen, indem sie ihre Verwendungen in den Bereichen der Musik und der Architektur zeigte. In diesem Kontext gingen Robert Cahen und Stéphane Huter nach China, um das symphonische Porträt einer Großstadt zu machen- um den Titel des avantgardistischen Filmes von Walter Ruttmann absichtlich zu zitieren, *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (1927).

„Nach der Skulptur-Architektur ist nun die Ära der kinematographischen Künstlichkeit gekommen, im eigentlichen Sinne des Wortes wie im übertragenen Sinne, nun ist Architektur Kinokunst, der Gewohnheit der Stadt folgt nun eine ungewöhnliche Bewegungsfähigkeit, riesiger dunkler Raum für die Faszination der Menge, wo die audiovisuelle oder Automobillichtgeschwindigkeit den Glanz des Sonnenlichts erneuert; die Stadt ist kein Theater mehr (agora, forum) sondern das Kino der Lichter der Stadt“ [Virilio¹³⁹]

Von dem Kritiker Jean-Paul Fargier befragt, gab der Philosoph Paul Virilio zu, *Nur die Zeit* sehr zu mögen, sofern das Video mit vielen von seinen Überlegungen über die Geschwindigkeit übereinstimmte.¹⁴⁰ Was hätte er über *Hong Kong Song* gesagt?¹⁴¹ Das Band ist wie ein Spaziergang aufgebaut, mit einem langen flüssigen Blick, ruhiger und metamorphischer Betrachtung der Schiffe und Busse, Kamerafahrten nach vorne, von der Menge und deren Fluten von Gesichtern überfüllt: „Alles verschwindet, es ist angebrannt, es ist etwas Außerordentliches“, erklärt Cahen . Deswegen: beim Einzoomen hat Huter, der sich um die Einstellung kümmerte, vergessen, es mit einer fixen Weiteinstellung zu enden, sodass die Sequenzen ohne Ende ununterbrochen beim Montieren¹⁴² aufeinander folgen. Dieser unerwarteter Fehlgriff verlockt unseren schweifenden Blick dazu auf, den ranken Umrissen der Wolkenkratzer, der Hektik auf dem Markt, der von dem Reaktor eines Flugzeuges gedämpfte Stimme einer

¹³⁷ *Hong Kong Song*, 1989, Video, 21 min 30, Farbe, mit Ton. Prod. : Espaces Nouveaux/La SEPT/FR3/INA. MNAM-CGP-Sammlung, Paris.

Zusammenarbeit mit Ermeline Le Mézo.

¹³⁸ *Zweiter Tag*, 1-Zoll-Video, 8 min 14, Farbe, mit Ton. Prod. : Ex Nihilo/INA/The Kitchen/KTCA.

¹³⁹ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980, S. 75.

¹⁴⁰ In „Wohin mit dem Video ?“, ebenda, S. 27.

¹⁴¹ Rhetorische Frage, denn der Philosoph hat sich darüber geäußert, anlässlich eines Treffens mit Robert Cahen in einer Sendung von France Culture. Es gibt aber davon keine Spur.

¹⁴² Von Ermeline Le Mézo.

Straßensängerin zu folgen. Die Manipulierung des Videosignals steht im Nachklang mit der akustischen Welle, die dank Tricks die Stadt ostentativ durchquert, das Auge des Zuschauers in schwingenden und mutierenden, schimmernden und irreführenden Räumen führend.

1997

Nachdem er den Tumult der Stadt überstanden hat, geht der Spaziergänger über die Schwelle des Museums. Anlässlich seiner allerersten Ausstellung von Videoinstallationen bei dem FRAC Alsace in Selestat – *Robert Cahen installiert sich*, vom 23. November 1997 bis zum 26. April 1998 –, präsentiert Cahen **Landschaften-Übergang**¹⁴³ auf 18 Monitoren mit durchsichtigen Kästen, die so ihre entblößten elektronischen Körper erscheinen lassen. Jene waren in einer Schlangenlinie von Tischen installiert, welche eine einzige Welle bildeten, so wie die Schwingungen des in den Monitoren installierten Band, das nach den herausgeschnittenen Szenen von **Nur die Zeit** realisiert wurde. Indem er von dem Sessel befreit ist, so kann nun der Zuschauer der Lichtgeschwindigkeit trotzen, sich mit der Landschaft vor dem Fenster messen. Wer läuft am schnellsten, das Bild oder der Mensch? Keiner der Beiden, scheint der Künstler in **Grab (mit Gegenständen)**¹⁴⁴ zu antworten, das bei derselben Ausstellung präsentiert wurde. Alles versinkt im gleichen langsamen Rhythmus, schwerelos in der Dichte der flüssigen Zeit. Um die Aufnahmen der Installation zu drehen, hat der Videokünstler einen Teil seiner Möbel im Wasser eines Schwimmbeckens geopfert. Stühle, Teller, und Besteck, Cahen hat alles verloren, von den Spielzeugen seiner Kinder bis zu seinen Autoschlüsseln. Ein weißes Laken, einem Lechentuch gleich, versinkt 6 Stative unter der Erde. Kein Wiederaufspulen ist möglich, die Gegenstände verschwinden unvermeidlich.

2011

„Wenn man das Wasser fallen lange beobachtet, und das Geräusch seines Falls hört, so scheint die Zeit zu erstarren.“[Cahen¹⁴⁵]

Beim Saut du Doubs gefilmt, nun ist es **Das Wasser, das fällt** (2011). Ohne jeglichen Gegenstand, ohne jegliches Wort. Nichts mehr erscheint, noch verschwindet in diesem schmelzflüssigen Nichts. Auf einen Glasbildschirm von 8 x 2 Meter projiziert, so brodeln, schäumt und fällt das Wasser, ohne je abzustürzen. Wie eine Wolke über dem Boden hängend, erstarrt, so schwebt der Wasserfall, indem seine trocknen und leuchtenden Tropfen auf der Oberfläche aus Glas einen impressionistischen Gemälde malt, sogar ein stürmisches Zao Wou-ki.

„Das Erstaunlichste in unserem individuellen Dasein ist vielleicht seine Kontinuität. Es ist ein Faden, der nie unterbrochen wird – wir erleben den gleichen Augenblick seit der ersten Minute unserer Konzeption. Einzig das Gedächtnis, und gewissermaßen der Schlaf, gibt uns das Gefühl von einem in Teile, in Perioden, in Portionen zerlegten Leben, manchmal den Eindruck

¹⁴³ Sammlung der FRAC Alsace.

¹⁴⁴ 1997, Videovorführung, in Schleif, 23 min, Farbe, stumm. Sammlung der FRAC Alsace.

¹⁴⁵ Der Künstler bei der Installation von *Das Wasser, das fällt*, bei der Filature, scène nationale in Mulhouse, in November 2011.

von „Höhepunkten“. Die Filme aus Hollywood und die Medien verstärken selbstverständlich diesen Eindruck.“[Bill Viola¹⁴⁶]

Traditionelle Metapher für den Verlauf der Zeit im Kino, hat das Rinnen des Wassers bei Cahen wie bei Bill Viola oft weder Anfang noch Ende. Das Element fasziniert: er materialisiert ausgezeichnet die Dehnbarkeit des Video-medium, die Möglichkeit, die Hand jenseits der glänzenden Fläche des Abspiegelung-Bildes der Wirklichkeit zu tauchen. Dies bewies Viola, indem er die Zeit in *The Reflecting Pool*¹⁴⁷ (1977-79) manipulierte, in dem er in fötaler Position über den Wogen eines Beckens schwebte, auf welchen die Avatars der sichtbaren Welt schweiften, illusorischer Spiegel, den er am Ende zerbrach, indem er aus dem Wasser nackt ausging, ohne dass, man ihn darin gehen sah. In seinen neuesten Werken - insbesondere seiner Serie von *Transfigurations*¹⁴⁸, wo die *performers* Mauer aus Regen durchqueren, und dabei tauchten sie in das Licht ein, um schließlich in die Dunkelheit zurückzugehen – der amerikanische Videokünstler inszeniert immer wieder diese Durchquerung des Spiegels, in Zusammenhang mit einem rekurrenten Thema in seiner Arbeit, demjenigen der Wiedergeburt. Als er in *Körper auf dem Wasser treiben*¹⁴⁹ (1997) Japaner im Wasser einer Thermalquelle filmt, entfliehen ihre leichten Körper in dieser flüssigen Umwelt für einen Augenblick der Schwerkraft, dadurch erleichtert, ihre Hände unter der Oberfläche des Wassers ruhen zu lassen, wie man seine Beine auf eine Matratze ausdehnt. Das Wasser für Cahen hat die gleiche Funktion wie die Zeitlupe. Ort der Schwerlosigkeit, aber auch der Wiederholung und der Unbeweglichkeit, so wie es der Tanz von Hideyuki Yano, in dem Dunst eingeleimt, von *Boulez-Répons* illustrierte, das H2O bei einem Konzert von Pierre Boulez bei dem IRCAM im Jahre 1985 unter all seinen Formen deklinierte, so gibt die Flüssigkeit der Zeit seine Densität zurück.

„Wenn du auf den Wellen schwebst/Wenn du unter den Wellen tauchst/Wenn es das Frühlingswasser ist, dann wirst du nicht leiden“; indem er in *Körper auf dem Wasser treiben* beschließt, den Roman von Sôseki, *Kissen aus Gras*, als Gedicht zu adaptieren, so stellt Cahen indirekt die Worten auf seine Arbeit. Die Überquerung von einer Welt in die andere erfolgt für ihn im Bereich der Wirklichkeit: „Wenn in den Bergen die natürliche Landschaften bewundere, ist alles angenehm zu sehen und zu hören, ohne das es einem Leid tut. Warum gibt es kein Leiden? Weil ich diese Landschaft wie ein Gemälde betrachte, das ich wie ein Gedicht lese.“¹⁵⁰ **Das Wasser, das fällt** ist so wie die Schriften von Sôseki, so wie es die videographischen Tuschzeichnungen von *Sieben Flüchtige Einblicke*¹⁵¹ (1995) sind, die von der chinesischen Malerei inspiriert sind. Von einem langen Atem eingeleitet, so zeigte der dritte Gesang von diesen *Sieben Einblicke*, wie sich die chinesischen Berge von elektronischer Tinte

¹⁴⁶ Bill Viola, „Wird es Miteigentümerschaft im Feld der Datei geben?“ in R. Bellour (dir.) und A.-M. Duguët (dir.), « Video », *Communications*, n°48, 1988, S. 61.

¹⁴⁷ *The Reflecting Po The Reflecting Pool*¹⁴⁷ (1977-79), 1977-79, Video, 7 min, Farbe, mit Ton.

¹⁴⁸ Mit der Installation *Ocean Without a Shore* inauguriert, 2007 für die Biennale in Venedig realisiert, nach Bill Viola in *Bill Viola, Bodies of light*, New York, James Cohan Gallery, 2009, S. 40-43.

¹⁴⁹ *Körper auf dem Wasser treiben*, 1997, Video, 13 min, Farbe, mit Ton. Prod. : Les films du tambour de soie/CICV Montbéliard-Belfort/Arte.

¹⁵⁰ Sôseki, in *Körper auf dem Wasser treiben* zitiert.

¹⁵¹ *Sieben Flüchtige Einblicke*, 1995, Video, 35 min, Farbe, mit Ton. Prod. : Les films du tambour de soie/CICV Pierre Schaeffer/Arte.

vernebelten. Im Dämmerlicht eingefangen, erscheint ein metamorphisches weibliches Gesicht, dasselbe, das 2003 in *Die Umarmung*¹⁵² wieder aufgenommen wird, während das Schattenbild eines alten Holzbündelträger im Felsen der Landschaft als Schluss langsam dichter wurde. Die Einführung der schwarzen und weißen Tuschzeichnung als Pendant zu der Farbe in diesem Band stand zwar im Nachklang zu der chinesischen Kalligrafie, verweist aber auch auf die Solarisierung, die Cahen seit den Anfängen verwendet. Die Absorption der menschlichen Figur in die frische und formbare Materie ist auch eine Konstante in seinem Werk, seit *Die Einladung zur Reise* über *Solo*¹⁵³, in dem der Tänzer Bernardo Montet sich abmühte, seine Choreographie durchzusetzen, indem er versuchte, sich von einer unsichtbaren Macht los zu befreien. Auf dem Sand der Arena verschmolzen seine Gesichtszüge wie Schnee in der Sonne. Den Rastern der *Horizontale Farben* ähnlich, so bewegten sich die schwarz-weißen Streifen seines Anzugs fast allein, nachdem der Körper von dem grausamen Spiel der aufeinanderfolgenden Zeitlupenphasen in die dicke Materie aufgelöst wurde. Denn *Die Umarmung* ist schmerzhaft. Seine Seele muss man verkaufen, um sich in Malerei zu verwandeln. Schwarz-weißer Zusammenprall von zwei erstarrten Massen, bis zur Selbstentzündung, es geht sich weniger um Vergnügen als um Leiden für diese geahnten Körper, die unter künstlicher Beatmung eingesetzt worden sind...“Es ist bewundernswert, wie er die Tragödie der Landschaft spüren kann“¹⁵⁴, das waren die Worte von David d’Angers nach seinem Besuch des Ateliers von Caspar David Friedrich. Während das Paar gegen seine Absorption in den Makrokosmos der Elemente und den Mikrokosmos der Materie kämpft, sind wir, vor dem atemporalen Schock dieser von den chinesischen Bergen und dem Geräusch der Algen umrahmten zwei Kometen, wie *Der Wanderer über dem Nebelmeer*¹⁵⁵.

So soll man das Gesicht der Schwester von Robert Cahen in *Françoise in Erinnerung*¹⁵⁶ (2007) betrachten, das Zusammenzucken ihrer übergroßen Lippe ist wie eine tektonische Erhebung, ihr zartes Knochengestüt eines ärmlichen Vogel wie ein unveränderlicher Berg. Eine gewaltige Stille betont noch das Hieratische an Françoise, deren flüchtige Gesichtsausdrücke als Sprache fungieren. Ihre monumentalen Falten erinnern an das gefurchte Gesicht von der alten Bäuerin in *Die mysteriöse Insel*¹⁵⁷ (1991), wo Cahen die Meilensteine der Analogie zwischen Gesicht und Landschaft dank der Statuen der Osterinsel. Der Videokünstler ließ zwei verschiedene Bilder auf demselben Bildschirm gemeinsam erscheinen, dabei simulierte er eine doppelte Projizierung, sodass man den Eindruck bekam, dass zwei verschiedene Zeitverläufe koexistieren würden, derjenige von den im Wasser spielenden Kindern und derjenige von den gleichmütigen Moai, wie Wachen im trocknen Gras einer kolorierten Landschaft stehend, die zwischen Wirklichkeit und Übernatürlichem. Indem der veränderte

¹⁵² *Umarmung*, 2003, Video, 9 min, Schwarz & Weiß und Farbe, mit Ton.
Prod. : Boulevard des Productions.

¹⁵³ *Solo*, 1989, Video, 4 min, Farbe, mit Ton. Prod. : RTVE.

¹⁵⁴ Von Charles Rosen und Henri Zerner berichtet, *Romantisme et réalisme, mythes de l’art du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, S. 58.

¹⁵⁵ Caspar David Friedrich, 1817-18, Öl auf Gemälde, 95 x 75 cm,
Kunsthalle, Hamburg.

¹⁵⁶ *Françoise in Erinnerung*, 2007, Videoinstallation, doppelte
Schleifvorführung, 6 min, Sammlung des Musée d’Art contemporain von
Strasbourg.

¹⁵⁷ *Die mysteriöse Insel*, 1991, Video, 16 min, Farbe, mit Ton. Prod. :
Fearless/Cahen.

Rhythmus der Lebewesen, Menschen oder Hunde, unsere halluzinierten Sinne beeinträchtigten, untersuchte Cahen die Masken aus Stein aufmerksam, als ob er uns das von den unsterblichen Moai angeschaute Unaussprechliche zeigen würde. Die Auswirkung des doppelten Bildschirms verstärkte noch diese Empfindung des Übergangs durch den Spiegel, von der Vorderseite der Kulisse in die göttliche Rückseite: der Eindruck wird von der Solarisierung, die auf dem markanten Gesicht der Bäuerin am Werk ist, verschärft, während sie sich das rechte Auge rieb. Ihr rötliches Fleisch enthüllte ihre mineralische Rückseite, ihr ockerbraunes Gesicht versteinerte sichtlich, so wie die in der Landschaft abgelagerten Pferde, ein Motiv, das die Videokünstlerin Ariane Michel auf vergleichbare Weise in *Die obere Linie*¹⁵⁸, einer Installation mit 4 Monitoren über die prähistorische Przewalski-Pferde. **Die mysteriöse Insel** mag noch so sehr in Polynesien stattfinden, lasst uns einen Umweg nach Australien machen, wo die Aborigines die Zeit in zwei aufteilen: die Zeit der Gegenwart und die Ära davor, die „Traumzeit“, Periode, in der die Welt gebildet wurde und während der die mythischen Vorfahren Taten vollendeten, die ihre Spur auf der Erde hinterlassen haben. Der doppelte Rahmen von **Die mysteriöse Insel** fungiert eben als ein Versuch, die Koexistenz der heimischen Zeit, unserer, mit einer monumentalen erträumten Zeit zu materialisieren, zu der die Menschen aus Stein gehören und in der die sterblichen Menschen aus Fleisch einfach nur ihre Spuren hinterlassen können. Das Leben wimmelt unter dem Stein.

In der Installation **Schweißstuch**¹⁵⁹ (1997) trug in sich die jugendhafte Spur der anonymen Gesichter auf dem Schleier diesmal unausbleiblich einen biblischen Bezug. Der Bildschirm aus Stoff hing in der Luft über einen breiten Kreis aus Kies, auf dem die Füße des Besuchers knirschend sollten, um an das charakteristische Geräusch der Alleen der mittelmeerischen Friedhöfe zu erinnern¹⁶⁰. Jenseits der Anspielung auf die Heilige Veronika bildete die Installation in den Ausstellungsräumen eine Stimmung der Trauer, bei der man andächtig verharren konnte, und bei der die Flüchtigkeit der Motive durch die Inszenierung monumentalisiert wurde. Der mineralische Fortbestand stand wiederum in Kontrast mit der Zerbrechlichkeit der menschlichen Figur, in Wasser auflösbar. Anlässlich seiner letzten Ausstellung bei dem Musée d'Art moderne et contemporain von Strasbourg, *Flüchtig sehen*, führte Cahen seine **Françoise** vor, wie eine Skizze auf eine hängende durchsichtige Folie. Trotz der Emphase der Vorführung verschärfte die Brüchigkeit des Modells, so wie jene des Trägers, wiederum die Spannung zwischen Flüchtigkeit und Remanenz, ein allgegenwärtiges Duett im Werk des Videokünstlers. Diese Spannung zwischen Vergänglichkeit und Bewahrung ist ganz und paradoxerweise im Kino enthalten. Die Zeit, die die Bilder belebt aber auch seine Kinder frisst. Als sollte es diese programmierte Obsoleszenz heraufbeschwören, verwandt das Tonband von **Karine** das Prasseln eines Zeigers auf einer Vinylschallplatte, einem Träger, der sich auslöscht, wenn er gelesen wird. Mit der Hand im weitoffenen Mund ertappt, so schien Karine selbst das Ende des Films befürchten. Als er den Glanz seiner verlorenen Paradiese dank der Kolorierung von in **Die Einladung zur Reise** eingefügten

¹⁵⁸ *Die obere Linie*, 2010, HD-Video, synchronisierte Vorführung mit 4 Bildschirmen, 24 min, Farbe, mit Ton.

¹⁵⁹ *Schweißstuch*, 1997, doppelte Videovorführung in Schleife auf hängende Leinwand, 25 min, Schwarzweiß, stumm, mit Kreis aus weißem Kies auf dem Boden. Sammlung des FRAC Alsace.

¹⁶⁰ Catherine Elwes in *Robert Cahen : Passaggi, Video-installazioni, 1979-2008*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2009, S. 36.

verwelkten Aufnahmen zu restaurieren meinte, wusste er, dass er sein Banc-Titre den Elektronen – formbarer als die Photogramme aber auch vergänglicher - zum Fraß lieferte.

„Ein Film ist eine versteinemde Quelle des Denkens. Ein Film lässt die toten Taten wieder aufleben. Ein Film ermöglicht es, der Scheinwelt den Anschein der Wirklichkeit zu verleihen.“[Cocteau¹⁶¹]

Wie es Spielmann erklärt, hat Cahen sehr schnell begriffen, dass das Video dem photographischen Bild Leben einflößen konnte, während das Kino im Gegenteil nur „den Tod am Werk“¹⁶² zeigte, um diesen von Cocteau geliebten Ausdruck zu verwenden. Jedoch, als ein Elektron auf die Rückseite des Bildschirms stößt, stirbt es sofort. Wie Cocteau vor ihm, der in *Das Testament des Orpheus* eine Hibiskus-Blume wieder auflebte, um den Selbstmord des Bildes zu verhindern – der Fall in *Das Wasser, das fällt* -, so hat Robert Cahen, so wie ein romantischer Dichter, die Zeitlupe in all ihren Formen dekliniert, und hat dadurch den tarierten Begriff von Vorher, Während und Nachher verwirrt; die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft in einer monolithischen Wahrnehmung der Zeit versöhnend. Aus den Rissen der Statuen und aus den Alleen der Friedhöfe flüstern die von den Schwingungen des Videosignals freigelassenen Gespenster uns ins Ohr ihre Dankbarkeit dem Doktor Faustus der Videokunst gegenüber.

DYMINSKI

1975

Anfang des Prozesses der Baader-Meinhof-Gruppe: Daniel Dyminski macht daraus seine eigene Version. Auf *Baader*¹⁶³ steht die Figur des *leader* der Roten Armee Fraktion zwischen den skizzierten Figuren drei undifferenzierter Beamten. Sein rotes Gesicht, einzige Hitzequelle der Komposition, färbt in rot seinen ganzen Körper, bis es um den Kopf dieses als Luzifer verkleideten Christus den Schatten eines flammenden Heiligenscheins skizziert. Wenn Dyminski die Tempera-Technik des siebzehnten Jahrhunderts auf dem beinahe geheiligten Gesicht von Baader verwendet, erinnert den modernen Strich eher an denjenigen, klinisch, der Skizzen im Gerichtssaal. Obwohl er von früheren malerischen Techniken begeistert ist, richtet sich Dyminski paradoxerweise nach der zeitgenössischen Chronik, wie es das Gemälde *VIP*¹⁶⁴ (1976) beweist, für welches „eine sehr wichtige Person“ im dreiteiligen Anzug auftritt. Nichts anderes zu beobachten, außer zwei Statisten, die Hälfte eines anonymen Menschen rechts und eines *chippendale* im Badeanzug links, dessen ausdruckslose Auge und Blässe an die Steifheit der Schaufensterpuppen denken lassen. Das aufdringliche Blaue verbreitet eine frostige Stimmung in der Komposition, deren scharfer und bissiger Strich diesmal an die scharlachfarbigen Noten der sozialen Satiren und an gewisse verruchten Porträts von Otto Dix oder George Grosz erinnert, umso mehr, als er mit der expressionistischeren Verwendung der Farbe auf einem rot markierten und mit Narben beschatteten Gesicht assoziiert wird. Wenn Dyminski damals im extremen Einsatz von Baader gegen den Krieg in Vietnam eine

¹⁶¹ In *Das Testament des Orpheus*, 1960.

¹⁶² Yvonne Spielmann, „Musicalization in Video: Robert Cahen“, ebenda., S. 174.

¹⁶³ *Baader*, um 1975, Tempera und Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm.

¹⁶⁴ *VIP*, 1976, Acryl und Öl auf Leinwand, 110 x 95 cm.

Hoffnung zur Erlösung wahrscheinlich erkennt, misstraut er doch immer noch den glamourösen Ikonen.

1979

Dyminski inszeniert eine Abfolge lächerlicher Großtaten ein: **Über die blaue Linie der Vogesen, Überfahrt einer Wasserfläche mit Ruderboot, Anstieg der Nordseite des Kokrouris**.... ein Zug glanzloser Schlagzeilen, die außer der letzten, die später in einer lokalen elsässischen Zeitung veröffentlicht wird, ihren Platz in einer Tageszeitung nie fanden. Anscheinend hätten sich Journalisten von den bösen Streichen von Dyminski und seiner Bande einige Jahre zuvor inspirieren lassen: die Ersteigung eines ungefähr zwanzig Meter hohen Abhangs, der aus Abfällen der Metallfabrik SACM am Stadtrand von Mulhouse bestand. Am Gipfel angekommen haben die Kameraden das Zelt aufgeschlagen und Champagner getrunken, und dabei feierten sie mit ironischem Prunk die Kletterei dieses künstlichen Hügels, schäbigen Überbleibsel der industriellen Ära. Der Toast, der auf diesem proletarischen Hintergrund mit Champus ausgebracht wurde, war selbstverständlich als Parodie aller mondänen Feiern zu verstehen. Einige Monate zuvor zeigte der Künstler die Absurdität einer willkürlich zwischen Frankreich und Deutschland angelegten Grenze auf, deren Unstetigkeit den Angehörigen einer selben Nachbarschaft dazu zwang, sich bei der Auslösung jedes neuen Konflikts gegenseitig umzubringen, indem Dyminski selbst bei **Über die blaue Linie der Vogesen** ein langes blaues Band, in einer Druckerei gefunden, in den Vogesen zwischen dem Markstein und dem Elsässer Belchen abstellte.

„Wir begrüßen mit Freude die Tatsache, dass die Kugeln in den Galerien und Palästen zischen, und dabei die Meisterwerke von Rubens erreichen, anstatt in den Häusern der Armen in den Arbeiterviertel.“ [Grosz & Heartfield¹⁶⁵]

Im selben Jahr realisiert, fungiert seine Serie von Würdigungen von Unbekannten beinahe als eine politische Geste: indem er es bevorzugt, vor anonymen Gräbern in Andacht zu verharren, denunziert Dyminski die Absurdität der nationalen Gedenkfeier und gleicht somit die Diskriminierung zwischen den außerordentlichen Verstorbenen und den ordinären Toten aus. Während die Unpersönlichkeit der Kriegerdenkmäler seinen bleiernen Schatten auf den Horizont der Zivilpersonen wirft, die jeden Tag ein bisschen mehr die Zahl der Gefallenen vergessen, reicht es

¹⁶⁵ George Grosz & John Heartfield, aus « La Canaille de l'art », zum ersten Mal in *Der Gegner*, Berlin, erstes Jahr, Heft 10-12, 1919-1920, veröffentlicht. In Günther Anders, George Grosz, John Heartfield et Wieland Herzfelde, *L'Art est en danger*, übersetzt, Paris, Allia, 2012, S. 54.

Dyminski nicht aus, das Grab eines einzigen Unbekannten Soldaten mit Blumen zu schmücken, um die alltägliche Barbarei zu beschwören. Sei es die Verhöhnung des Protokolls oder der Umsturz der Hierarchien, bemühen sich die ersten Taten von Dyminski, alle Köpfe zu enthaupten und die prunkvollsten sozialen Ritualen zu sprengen. Diesen entmystifizierenden Verlangen hat er damals mit den belgischen *performers* wie Jacques Lizène gemeinsam, welcher sich „kleiner Meister aus Lüttich der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, Künstler der Bedeutungslosigkeit und der Unwichtigkeit“ 1970 selbsternannt hatte, nachdem er in einem Artikel des eminenten Kritikers Pierre Restany mit Entrüstung gelesen hatte, dass Daniel Spoerri als „kleiner Meister“¹⁶⁶ betrachtet worden gewesen war. Indem er den historischen Apparat übernimmt und die rhetorischen Richtlinien der künstlerischen Institutionalisierung entfremdet hatte, hatte Lizène schon 1966 für „die Kunst ohne Talent“ Stellung genommen und 1968 hatte er seine Vorgehensweisen als „unwichtig“ charakterisiert. So sanktionieren ab 1971 seine ersten Videoarbeiten einige Bravourakte wie seinen *Versuch zur Dressur einer Kamera* - bei dem er mit dem Finger schnippt - gefolgt von *Versuch der Überwachung einer Kamera zu entfliehen*¹⁶⁷. Seine Versuche, um unter den Helden des Larousse-Lexikons 1995 mit großem Tamtam einzutreten, um dann 1996 daraus zu gehen, werden übrigens von dem Verlag selbst verhindert.

1981

Dyminski realisiert einen sehr hinterlistigen *Heiliger Antonius als Prediger für Fische*¹⁶⁸ (1981). Der Heilige ist abwesend und man ahnt sehr schnell, dass die im Titel erwähnten Fische nichts anders als diese Reihe von Zombies sind, hier gnadenlos dargestellt: fünf Statisten mit glasartigen Augen. Die Komposition als Fries würde als Plakat für ein Klamottengeschäft passen, wenn der Maler auf die Gesichter seiner unseligen Puppen unheimliche Masken nicht aufgesetzt hätte. Diese Neudeutung der biblischen Referenz zugunsten der Kritik des Konsumrausches ist immer noch eindeutig auf *Kain und Abdel*¹⁶⁹ (1982), auf dem der satirische Expressionismus auf die Bildersymbolik der Mode angewandt wird und die mit *VIP* angefangene Arbeit fortsetzt. Die Ästhetik der Skizzen aus den Gerichtssälen, die auf *Baader* am Werk war, weicht vor der Ästhetik der Zeichnungen eines Modedesigners, die hier einer ätzenden und synthetischen Malerei dient, die man mit den sozialen Kommentaren eines Jean-Louis Forain im neunzehnten Jahrhundert, der die Emergenz einer bürgerlichen Gesellschaft der Schaufenster hautnah darstellte. Jedoch ähnelt die größere Heftigkeit des Striches bei Dyminski der „entarteten“ deutschen Maler aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg an: Otto Dix voransteht, den wir vorhin erwähnten, was die mit fauligen Farben verdorbenen Gesichter angeht.

Im Verlauf der Achtziger laden sich die Kompositionen von Daniel Dyminski, die auf Zeichnungen und farbigen Betonungen beruhen, mit Materie auf und sind reich an Einzelheiten. Der Strich wird runder. Die Dürre weicht vor einer Urwüchsigkeit, die in der Mythologie ein ideales Spielfeld vorfindet.

¹⁶⁶ Siehe „Le Petit Lizène illustré“, in Botquin, Jean-Michel (dir.), *Jacques Lizène (Tome III)*, Lüttich, L’Usine à Stars/Yellow Now-Verlag, 2009, S. 22.

¹⁶⁷ 1971, Portapack Sony, auf DVD übertragen, 2 min. für die zwei *performances*, schwarz-weiß, mit Ton.

¹⁶⁸ *Heiliger Antonius als Prediger für Fische*, 1981, Tempera, Acryl und Öl auf Leinwand, 120 x 210 cm.

¹⁶⁹ *Kain und Abdel*, Tempera, Acryl und Öl auf Leinwand 210 x 120 cm.

Dyminski hat langer Zeit die Zeichnung durch die barocken Werke von Guardi oder von Tiepolo und durch die Dreistigkeit des Manierists Parmigianino studiert, und dabei bedauerte er, dass die Malerei die Kühnheit einer hemmungslosen freien und rohen Linie verstecken oder ausgleichen konnte. Es ist sicherlich kein Zufall, wenn man manchmal bei seinen üppigen **Venus beim Bad** eine Verwandtschaft mit Rubens erkennt. Die Serie wurde 1987 im Auftrag der Firma Alsace Lait angefangen. In diesem Rahmen, und neben einigen Performanzen gemeinsam mit dem Komplizen Joseph Bey, stellt sich Dyminski Göttinnen mit dem Zubehör von Hausfrauen – Badewannen und Abwaschbürste - vor. Diese übertriebenen Venus-Frauen haben einen Zusammenhang mit den bis an die Zähne bewaffneten Putten, die man auf **Schlafende Diana**¹⁷⁰ (1986) oder auf dem späteren **Cherub von Venus entwaffnet**¹⁷¹(1989). Der fade *putto* hat seinen Bogen gegen eine Knarre eingetauscht und der Zentaur Nessos fährt nun ein Motorrad auf **Entführung von Deianeira**¹⁷². Mit Spott doch ohne Altklugheit, wie bei seinen Aktionen aus dem Jahre 1979, verdirbt Dyminski die alten Mythen und die ikonographischen Konventionen, die jene charakterisieren – seine eingeschlafene Diana wird tatsächlich aus den zahlreichen alten Darstellungen der trägen Jägerin entnommen - , so wie er die biblischen Erzählungen pervertiert hat, um seine Nichtachtung des Glaubens, der das jüdisch-christliche Europa gebaut hat, besser bekannt zu machen und darüber hinweg sein Misstrauen der offiziellen Kunstgeschichte gegenüber, die die Künstler als Knechte einer sozialpolitischen Mode betrachtet.

„Aus historischem Standpunkt diene die Kunst fast immer den Interessen der Reichen, der Besitzer, der Macht und der Bestechungen. Wenn man betrachtet, was um uns geschieht, ändert sich nichts, es gibt immer eine Art Unterschlagung der schöpferischen Kraft der Künstler, um ihnen jegliche kritische Regung in Anbetracht der Verderbtheit des Systems zu entziehen.“
[Dyminski¹⁷³]

Die Schlüpfrigkeit wird sogar die Veranschaulichung der **Entführung von Europa** heimsuchen, eine 1989 angefangene Serie, die auf Autoatlanten dargestellt wird, wo das westliche Ende des alten Kontinents passt sich den unverschämten lüsternten Verwandlungen an, eine von diesen ist sogar ein klarer Pasticcio des *Ursprung der Welt*¹⁷⁴ von Courbet. In der gleichen Periode fängt Dyminski an, auf Plakate zu malen und er übernimmt das Acryl und eine raschen Stil, wie man es auf **Entführung von Deianeira** sehen kann. Um eine glattere Zeichnung zu erreichen, hatte sich der Maler schon für das aufgezugene Papier als Träger für seine **Schlafende Diana** entschieden. Diese Entscheidung wird übrigens Dyminski zu einer vergänglichen Installation über das Thema der **Entführung von Europa**¹⁷⁵ anregen, einem Triptychon, dessen zwei Seitenplatten – Acryl und Öl auf Leinwand – einen zentralen Teil einrahmen, der aus einem Stapel von Pappblättern, an der Seite bemalt, besteht. Die Leute konnten

¹⁷⁰ *Schlafende Diana*, 1986, Tempera, Öl und Blech auf Papier, auf Leinwand geklebt, 120 x 210 cm.

¹⁷¹ *Cherub von Venus entwaffnet*, 1989, Acryl, Öl und Gold auf Holz, 54 x 60 cm.

¹⁷² *Entführung von Deianeira*, 1989, Acryl auf Poster, 180 x 230 cm.

¹⁷³ In RUST -Manifest vom Künstler veröffentlicht, während seine Ausstellung bei der Saint-Quirin-Kapelle in Sélestat, Juli 2011, S. 5.

¹⁷⁴ Gustave Courbet, *Der Ursprung der Welt*, 1866, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁷⁵ 1988, 260 x 500 cm das Ganze.

diese Blätter nehmen und brachten so nach Hause letztendlich ein Stück, eine winzige Reliquie des originalen Werkes.

1989

Unabhängigkeitserklärung: zum ersten Mal zerstört Dyminski in der Öffentlichkeit eins seiner Werke bei der Barcelona International Art Fair, bei dem Ausstellungstand der Basler Galerie Art Connexion, nachdem er es vor Ort fertig gestellt hat und darauf den Spruch „Independencia“ geschrieben hat. Eins seiner Werke auf dem Stand einer Messe zu zerstören: die Geste ist bedeutungsvoll, dem wirtschaftlichen Kontext, in dem er stattfindet, angemessen. Indem er ohne Reue das fertiggestellte Gemälde zerreißt, raubt es der Künstler dem Vertriebsnetz, in das es integriert werden sollte, und macht so die Zeit, die er verbracht hat, um es zu malen, und dadurch den bekannten kapitalistischen Sinnspruch „Zeit ist Geld“ zunichte.

1990

Daniel Dyminski hört auf, auszustellen, aber nicht zu arbeiten.

1999

Auftakt zu seinen Porträts von Konsumenten. Der Strich von Dyminski, ist nicht mehr weich und opulent, wie während seiner Rokoko-Periode, sondern steif geworden und liegt ganz auf der Linie seiner ersten Gemälde wie **VIP**. Die Verwandtschaft mit Dix ist nicht mehr so offensichtlich, da die Gewalt der stacheligen grafischen Gestaltung sich wie ein Dornbusch im rohen und scharfen Stil eines Max Beckmann entwickelt hat, was man bei **Entführung von Deianeira** schon spüren konnte.

„Meine Vorliebe geht zu einer raueren Kunst, gewöhnlicher, gemeiner, und nicht zu der, die traumhafte und zauberhafte Gemütsverfassungen hervorrufen; die ganz im Gegensatz Zugang bietet, zu dem, was grässlich, gemein, großartig, ordinär, banal und grotesk im Leben ist.“ [Beckmann¹⁷⁶]

Dyminski bekennt jedoch, dass er sich unmittelbar von Bernard Buffet beeinflussen ließ, von der Bitterkeit seines herben Striches und von dem ausdruckslosen Verdruss seiner Gesichter, die man oft auswechseln kann. Jenseits des Rheins kann man ebenfalls an einen Schüler von Joseph Beuys denken, an Jörg Immendorff, dessen Erfolg Dyminski sicherlich nicht entgangen ist, denkt man an die Serie *Café Deutschland*, zwischen 1978 und 1982 gemalt, bei der die schrillen Farben, die Satire und die Kampflust der sozialen Analyse dienen. Die Graffiti-Ästhetik, die von der *Bad Painting* veredelt wurde, wurde von den Vertretern des Neuen Fauvismus befördert, und ist bei Dyminski in einem immer aufrichtigeren und synthetischeren Zeichnung herausgefiltert zu finden, so sehr, dass man jedes Gemälde wie ein Bild eines einzigen Comic sehen könnte. Ein tragischer Comic, dessen Drama in der entfremdenden Wiederholung der gleichen Konsummotive bestehen würde, als wäre Sisyphos dazu verurteilt worden, einen Einkaufswagen ewig auf die Spitze seines Berges hinauf zu rollen. Identische Individuen schieben Einkaufswagen und betrachten ihr

¹⁷⁶ Aus *Leben in Berlin, Tagebuch 1908-1909*, München, R. Piper, 1966, S. 21, in *Max Beckmann, l'exposition*, Paris, CGP, 2002, S. 12.

Spiegelbild...befriedigt wie die *Gelbe Konsumentin*¹⁷⁷ (1999) oder trübsinnig wie die *Traurige Konsumentin*¹⁷⁸ (2000)? Schwer zu sagen. Die Emotionen und Gewissen im Einzelnen werden nur mit dem Titel des Werkes optional geliefert, wenn der Maler bereitwillig ist. Ihre Haare, oft Irgelschnitte, als Punk-Reminiszenz, betonen vor allem die kollektive Hysterie der Figuren, die manchmal wie ein anonymes Gedränge erscheinen. Auf *Figurengruppe*¹⁷⁹ (2000) angehäuft, so bilden die kriegslustigen Skalpe einen groben Horizont wie ein Fallgitter, dessen scharfen Spitzen sich auf das Auge des Zuschauers wieder schließt: „Lasst, die ihr eintretet, alle Hoffnung fahren“.¹⁸⁰

Wim Delvoye, in dessen Blasphemien Dyminski vernarrt ist, wird eben den berühmten Vers von Dante Alighieri als Slogan für das Portal seines Studios errichten, das von einem in Gabeln eingerahmten Meister Proper geschützt wird¹⁸¹. Kurz davor hatte der belgische Künstler eine Serie von Dornenkronen in Form von Bretzeln¹⁸² angefangen, ein von Dyminski geschätztes Motiv. Er hatte schon einen Brezel unter den Darstellern seines Gemäldes *Love Parade 2*¹⁸³ (2000) verborgen, früher *Gruppierung von Konsumenten* betitelt. Kulinarische Emblem, die ein ganzer Teil Mitteleuropas gemeinsam hat, so klopft das verbindendes Motiv wie ein künstliches Herz unter der Klonenarmee. Wie bei Delvoye trifft die Verwendung des Bretzels auf den wunden Punkt des pawlowschen Reflexes, um über eine herdenmäßige Gesellschaft zu lachen, die auf die vulgärsten Signalen zu reagieren daran gewöhnt ist. Bei dem belgischen Künstler immerhin entwertet die ironische Verwandlung des Bretzels in eine Dornenkrone die Geschichte des Martyriums, indem sie die Bibel ins Frittiergerät eines kollektiven Bildungsgutes ohne jeglicher Spiritualität taucht. Jenseits der Willkürlichkeit der Blasphemie greift die Ketzerei vor allem das kapitalistische Ideal an, das von Dyminski längst karikiert wird, da er selbst in den Achtziger seine Malerei zwischen biblischer Bildersymbolik, Mode und Mythologie aufgeteilt hatte.

Auf *Love Parade 2*, wie auf den anderen Gemälden seiner letzten Serie, breiten sich die Galerien von Konsumenten vor einem Hintergrund vom farbigen Glühdrahten aus. Das hier ist weniger eine Anspielung auf Pollocks Malerei der Gestik (Action Painting) als auf die Lektüren von Dyminski im wissenschaftlichen Bereich, insbesondere in der Physik. Hier macht das Verfahren, dem *dripping* nur ähnlich, die Realität des Netzes um uns sichtbar, eines Netzes von Wellen, eines Netzwerkes von Energie, die von den Atomen gewebt worden ist, und schwieriger zu zähmen ist, als das Feuer. Und jedoch bemüht sich der zeitgenössische *homo sapiens* sie zu bezähmen – um die Geheimnisse des Universums zu entziffern aber auch um seine technophilen Bedürfnisse zu befriedigen. Schließlich sieht es so aus, als hätte der Maler die gleiche Ansicht wie Marshall McLuhan, der in der Umschaltung der Welt in die „elektronische Ära“ im zwanzigsten Jahrhundert eine Verheißung zur Evolution ahnte, unter der Bedingung, dass man kritisch vorgeht.

¹⁷⁷ *Gelbe Konsumentin*, 1999, Acryl auf Leinwand, 100 x 100 cm.

¹⁷⁸ *Traurige Konsumentin*, 2000, Acryl auf Leinwand, 100 x 100 cm.

¹⁷⁹ *Figurengruppe*, Acryl auf Leinwänden, 80 x 80 cm.

¹⁸⁰ Dante Alighieri, *Die Hölle*, III. Gesang.

¹⁸¹ *Tor zum Studio von Wim Delvoye*, 2007, mit Laser zugeschnittener Stahl und Beton.

¹⁸² *Bretzel*, 2006, Bronze, veränderliche Dimensionen, dann *Doppelte Spirale*, 2008, Silber, veränderliche Dimensionen .

¹⁸³ *Love Parade 2*, 2000, Acryl auf Leinwand, 114 x 162 cm.

„Unsere Ära ist die erste, die aus der Durchdringung des kollektiven und öffentlichen Bewusstseins durch tausende von individuellen Bewusstsein – darunter die gebildetsten – eine vollzeitige Aktivität gemacht hat. Nun geht es darum, in das Bewusstsein einzudringen, um es zu manipulieren, auszunutzen und zu kontrollieren. Mit dem Ziel, Wärme und kein Licht zu produzieren. Jeder in einem Zustand der Machtlosigkeit, der durch die mentale verlängerte Routine initiiert wird, ist die Auswirkung von vielen Werbungen und Unterhaltungsprogrammen.“ [McLuhan¹⁸⁴]

Wie die Zombies auf *Heiliger Antonius als Prediger für Fische* bilden aber diesmal die geisteskranken Statisten auf *Love Parade 2* eine dichte Gruppe, damit beschäftigt, mit leeren Augen zu masturbieren und sie produzieren sicherlich viel Energie aber nicht genug Licht. Während der Slogan der Firma Nokia „connecting people“ sich heute noch in den Medien erstreckt, bietet uns Dyminski eine versteinerte Vision des publizistischen Unanimismus: Versprechungen von Handys, Kleidern und Schminke werden nicht genügen, um die Mengen von neurasthenischen Narzissen, diese Kohorten von Uniformen, deren Wünsche manipuliert sind, wieder zu beleben....lauter *homines*, die so *sapientes* sind, dass sie den vitalen Schwung und das Geheimnis des Feuers verloren hätten.

Die zeitgenössischen von Dyminski dargestellten Prozessionen stehen im Zusammenhang mit diesen einzelnen Figuren, die – von den Glühdrähten und dem energischen Strich des Malers elektrifiziert – mit hochgestreckten Armen über ihren Köpfen in Nahaufnahmen so tun, als würden sie den Blitzstrahl auf die Erde einschlagen lassen. Und mit Recht, denn das Vorbild dieser Serie ist nichts anderes als der Gottvater des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, aber diesmal mit Schlips und Irgelschnitt aufgeputzt. Der *VIP* der Anfänge hat sich den himmlischen Thron angeeignet und hat das Sagen. Gerechtigkeit und göttliche Ausgewogenheit weichen vor der Hysterie, nicht zuletzt im Haushalt, wenn die Figur das Mixgerät, das wie eine Kamera aussieht, auf *Mag* oder *Video*¹⁸⁵ (2002) schüttelt. Sobald das Handrührgerät, den Schlüssel zum Paradies, von dem göttlichen Gauner an Petrus gestohlen wird (*Mix*¹⁸⁶), dann können wir uns noch mehr Sorgen machen. Was kann man in den dunklen Wolken von Dyminski lesen, die mit gestreiftem Faden den Horizont wie Stacheldraht einzäunen?

In den Siebziger hat Dyminski eine Serie abstrakter Gemälde realisiert, die er seine „Graphen“ nennt: Federzeichnungen, deren Oberflächen mit dem sich wiederholenden gleichen Motiv bis Ausschöpfung der Tinte zerrissen, gekratzt, geritzt sind. Abdruck eines vervielfachten Schemas auf der Leinwand fungieren die Fädchen logischerweise als die Reminiszenz jener Ausübung einer repetitiven Schrift, nicht zuletzt von Hantaï in den Fünfziger mit seiner bekannten *Bemalung (rosa Schrift)*¹⁸⁷ erforscht wurde, die er ein Jahr lang realisiert hatte und später unter den malerischen Experimenten einer Gruppe wie Support/Surfaces wörtlich Unterlage/Fläche befördert. Als die Siebziger vorbei waren, stehen Dyminskis abstraktesten Gemälde- die vor allem in einem figurativen Werk eingeschlossen sind- unvermeidlich im pessimistischen Anklang mit seinen bittersüßen Chroniken. Wenn man sie mit den erwähnten Herden von

¹⁸⁴ Aus dem Vorwort von *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel* [1951], Alfortville, èRe/ Espace multimédia Gantner, 2012, S. 7.

¹⁸⁵ Acryl auf Leinwänden, 270 x 270 cm et 210 x 120 cm.

¹⁸⁶ *Mix*, 2002, Acryl auf Leinwand, 94 x 73 cm.

¹⁸⁷ Simon Hantaï, *Peinture (Ecriture rose)*, 1958-1959, farbige Tinten, Gold auf Leinen, 2 zusammengenähte Stücke, 329,5 x 424,5 cm, CGP-MNAM, Paris.

anonymen Menschen verbindet, sind diese nächtlichen Himmelsgewölbe ,wie das Diptychon **11-59-PM**¹⁸⁸ (2003) , unter denen wir zusammengepfercht sind, von schonungslosen Elektrozäunen emailliert¹⁸⁹. In den Achtziger galten die Opfertgänge der von Dyminski gemalten Putten als Vorzeichen für eine kommende Desertion des Himmels...

2004

Verstimmt hat der Allmächtige von Michelangelo den rechten Arm schließlich heruntergelassen. **Super Mario**¹⁹⁰ (2004), zu Hilfe gekommen, hebt seinen linken Arm als Entgegnung. Für Daniel Dyminski wird der dank Nintendo berühmt gewordene schnurrbärtige Pizzabäcker den *putto* von morgen ganz sicher verkörpern. Wie der Meister Proper auf dem Portal von Wim Delvoye erkennt man der vervielfachte Super Mario als Filigran im Azur eines überwältigenden Polyptychons, das man auf dem Altar des Konsumrauschs aufstellen kann. Die Malerei von Dyminski sieht nun wie ein perverses Kirchenfenster aus, von den gleichen bleifarbenen Stacheldrähten umrandet, die seine abstrakten Himmel 2003 zerrissen. Die Farbenfäden drängen sich diesmal in der einzelnen redundanten Figur zusammen, deren Vermehrung an das Verschwinden zwischen den kannibalischen Flechtwerken angrenzt und als Symbol einer Überflusgesellschaft fungiert, die dazu verurteilt ist, sich zu verschlingen. Im Gegensatz zu Warhol wendet Dyminski nie den Siebdruck an, kopiert aber von Hand als eifriger Schreiber seine unterschwelligten Pop-Bilder: Tim, Struppi, Lara Croft...Das Videospiel *Tomb Raider* wird übrigens seinem Namen auf dem gleichnamigen Gemälde¹⁹¹ von Dyminski (2005) am besten gerecht, betongrau, auf dem die sexy Kriegerin in ewiger Ruhe liegt, ihr Gesicht wird mit Knarren umrahmt. Sei es die bewegungslosen Mengen von Zombies oder die Friese von Gisanten, so behaut der Künstler auf seinen Gemälden die Basreliefe unserer neuen Sarkophage.

„Es stellt sich die Frage der Gefahr, der die Menschheit sich aussetzt. Die vielfältigen Wege einer vorhersehbaren Selbsterstörung, auf die sie sich eingelassen hat, sind eine große Besorgnis und ein neues Subjekt für [die Künstler].“[Dyminski¹⁹²]

2011

Mitten in einer Glaubenskrise nimmt Dyminski der Sonne seine Kirchenfenster aus Papier weg, die er selbst für seine Ausstellung in der Kapelle Saint-Quirin in Selestat/ Schlettstadt entworfen hatte. Als würde er eine Skulptur nach einer zu langer Diktaturzeit umstürzen, schießt der Maler auf seine lichtdurchlässigen Gemälde und lässt ihre Überreste auf dem Boden liegen.

Seit 2004 legt Dyminski die Idolen und untätige Darsteller seiner bitteren Chroniken, auf Vernichtung wartend, hauptsächlich auf Plakaten an den Tag, auf denen er mit Acryl malt, um sie dann in einer mehr oder weniger

¹⁸⁸ *11 – 59 – PM*, 2003, Acryl auf zwei Leinwänden, 114 x 148 jede.

¹⁸⁹ In den Neunziger hat Dyminski Fresken für die Justizvollzugsanstalt in Ensisheim gemalt.

¹⁹⁰ *Polyptychon Super Mario*, 2004, Acryl auf Leinwand, 5 Tafeln, 185 x 580 cm.

¹⁹¹ *Tomb Raider*, 2005, Acryl auf Leinwand, 120 x 210 cm.

¹⁹² Daniel Dyminski, RUST-Manifest, ebenda., S. 1.

nahstehenden Zukunft zu zerstören. Plakate und Gemälde zerreißen, als würde man den Zauber des Bildes brechen, das zu einem Werbeträger, zu einem Konsumgegenstand und zu einem Tauschobjekt geworden ist und nun als Banknote fungiert. Wie Guido Nussbaum in den Achtziger hat übrigens Dyminski 2005 eine Serie von parodistischen Falschwährungen angefangen, unter denen man *Tim im Land der Lobbys*¹⁹³ finden kann. In einem immer noch possenhaften Ton, und obwohl sein Werk eine selbstzerstörerische Wende genommen hat, setzt Dyminski sein kritisches Vorhaben unerbittlich fort, was lächerlich erscheint, wenn man an die internationalen *majors* denkt. „Handeln ist wie kämpfen.“¹⁹⁴, schrieb Proudhon. Malen ebenfalls. Aber malen und handeln ist für den Maler noch besser, der mit der Performance wieder anknüpft. Als regelrechte Anti-Werbungen entwickeln seine verfluchten Reklamen die satirische Welt, die er seit den Siebzigern aufbaut. Die Grotesksten entfremden durcheinander die religiöse und publizistische Ikonographie in einem Karneval der Geschmacklosigkeit, wie auf *Räucherschinken San Daniele*¹⁹⁵ (2013), auf dem der Erzengel Michaelis einen Drachen, groß wie eine Eidechse, vor einer verdutzten barbusigen Barbie-Puppe niederschlägt. Grobes Motiv, wie kaum ein anderes, nimmt die Metzgerei einen bedeutenden Platz in der Malerei von Dyminski ein, und dies seit den Achtziger, als er verblüfft erfuhr, dass man die CDs wie Scheiben aus großen Plastikrollen zuschneidet. Der Gedanke, dass man sich eine Scheibe Musik bezahlen konnte, wie man ein Stück Wurst schluckt, ließ den Künstler nicht unbeschadet, der darin ein neues Objekt fand, das er in seine Arbeit integriert, da er schon von dem Prinzip des Klonens und der Wiederholung fasziniert war. Aus kosmischen Dimensionen schweben die Salamis von Dyminski wie Planeten in der Galaxie, deren im Fleisch eingesetzte Speckstücke wie kleine Hütten aussehen, in denen man deren disziplinierte Bewohner einräumen kann, wie auf *Großer Salami*¹⁹⁶ (2013) zu sehen ist. Da denkt man an die absurde Vision, die Salvador Dalí 1979 anlässlich seiner ersten Retrospektive im Centre Pompidou den Besuchern aufdrängte: ein Auto schwebt über einem Löffel, der aus dem Graben des Museums hervorragt, und unter einem Regen von Fleischwaren, die aus/von der Decke hängen. Jenseits seiner internationalen Statur von surrealistischem Virtuose, und von seiner Lektüre von Lautréamont beeinflusst, hat sich Dalí, mit seinem bissigen Humor und seiner grenzenlosen Unerbittlichkeit, als eins der prominentesten Parodisten des zwanzigsten Jahrhunderts unmerklich profiliert. Indem er zugleich die gelehrten und religiösen Reden, die artistischen Referenzen, die psychoanalytischen Theorien, Geschichte und die Medien entfremdet, treibt Dalí sein Spiel mit dem Bild des Künstlers, indem er selbst das Kostüm der Karikatur anzieht, zwischen wahnsinnigem Genie und burleskem Clown, um ein mehrfaches Werk zu inszenieren, auf das sich Dyminski von Anfang an beruft, indem er Gemälde mit abgezehrten Pferden ganz wie Dalí und organischen Formen wie Yves Tanguy malt. 1979 behauptete Dalí „das kollektive Unbewusstsein der Massen“ zu schildern¹⁹⁷. Seitdem hat Dyminski damit nie aufgehört, Mengen zu porträtieren, doch nicht, um jenen das Spiegel ihrer schändlichen Träume zu reichen, sondern, die alpträumhafte Abspiegelung ihrer alltäglichen

¹⁹³ *Tim im Land der Lobbys*, 2005, gemischte Technik auf Leinwand, 295 x 520 cm.

¹⁹⁴ In *Der Krieg und der Frieden*, 1861.

¹⁹⁵ *Räucherschinken San Daniele*, 2013, Acryl auf Leinwand, 530 x 280 cm.

¹⁹⁶ *Großer Salami*, 2013, Acryl auf Leinwand, 280 x 500 cm.

¹⁹⁷ Pressekonferenz des Künstlers, am 18. Dezember 1979 für die Tagesschau auf Antenne 2 und TF1übertragen

Realität zu zeigen. Es ist sicherlich derselbe Absicht, der Buffet dazu bringen wird, *Die Hölle* 1976 zu veranschaulichen.

„Wir gingen vorwärts und sahen andere Schatten in der ewigen Kälte, aber dessen Kopf nach hinten ging.“ [Dante¹⁹⁸]

Eben aus diesem Grund sind die nackten Figuren, hilflos und wegen Schreck unerkennbar, auf *Hey! You*¹⁹⁹ (2012) lauter Figuren, die an den *Schrei*²⁰⁰ von Munch erinnern. Unter den Farben ihrer Hilflosigkeit kommen widersprüchliche und rätselhafte Slogans auf einer Zusammenstellung von zwei Plakaten zum Vorschein: „Belflorissimo“ und „Poliakov“, was die Phantasie/Vorstellungskraft des Zuschauers ganz bequem nach Blumenmärkten und Wodka abschweifen lässt. Schon 1966, von einer Fernsehkamera gefolgt, fand Martial Raysse aus den Regalen des Prisunic (Geschäftskette mit billigen Produkten in Frankreich) ein unerschöpfliches Sachregister von Formen heraus und stellte fest: „es ist immer weiß, makellos, unveränderlich, rostfest, unbesiegbar, unbesiegt...“²⁰¹ und zählt damit alle Attribute auf, die den Erfolg des Pop Arts gemacht haben. Im Gegenteil, indem er jegliche Art von Verführung ablenkt, vertuscht Dyminski den tödlichen Charakter seiner Darstellungen und den Ekel, dem sie zugrunde liegen. Niedergang, Verfall, Verwesung/Fäulnis...diese Männer „ohne Eigenschaften“ werden der Sintflut nicht entkommen, wie diese Apostel, die wie Versicherungsmakler aussehen, auf *Auf Wasser laufen*²⁰² (2013). Sie sind alle wie Riede im Schlamm, der Zeit und dem Börsenkurs ausgeliefert, wie die Kegel auf *Chat Bowling*²⁰³ von Alain Séchas, die, kleine ängstliche Klonen, darauf warten, dass ihr Boss sie mit dem Kegel abknallt.

2014

Dyminski hat es vor, seinen eigenen Metzgerei-Stand bei der Fernet-Branca-Stiftung aufzustellen: während Michel Journiac 1969 – *Gottesdienst für einen Körper* – die Kommunion des Publikums mit Blutwurst aus dem eigenen Blut, so reduziert Dyminski seine Werke zu Wursten. An das sakrosankte Karnies hängt er sein bemaltes Plakat, übergibt es der Kontemplation der Pilger maximal eine halbe Stunde lang, und zerreißt es dann in Stücken. Zu Wursten zusammengestellt werden diese Fetzen frischer Gemälde wie gemeine Schinken im Keller aufgehängt. Es wird keine einzige Spur von diesen zerstörten Gemälden übrig bleiben, außer vielleicht Fotos oder Videos der Aktion. Dadurch verschreibt Dyminski entschlossen seine Malerei in der Gegenwart der Performanz und behauptet seine Verachtung für die Ausschmückung und die Tatsache, dass er sich weigert, neue Werke für den Markt oder die Nachwelt zu produzieren. Mit seinem radikalen Vorhaben, an der Grenze der Anti-Kunst, stellt Dyminski die Frage der Heiligkeit seines eigenen Status als Künstler, ohne Glorienschein, oder Lorbeerkranz. Das Goldenen Kalb und Wurst liegen eng aneinander.

¹⁹⁸ *Die Hölle*, Gesang XXXIII, Quelle für *Tête renversée* von Bernard Buffet, 1976, Kohle, 44,8x37, 7 cm.

¹⁹⁹ *Hey ! You*, 2012, Acryl auf Poster, 313 x 460 cm.

²⁰⁰ Edvard Munch, *Der Schrei*, 1893, Tempera und Bleistift auf Pappe, 91 x 73,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

²⁰¹ „Die Nizza-Schule » am 3. Januar 1967 in *Pour le plaisir* auf dem ersten Sender gesendet. Dokumentarfilm von Gérard Patris (Service de la Recherche de l'ORTF).

²⁰² *Auf Wasser laufen*, 2013, Acryl auf Poster, 313 x 230 cm.

²⁰³ Alain Séchas, *Chat Bowling*, 1998, Katze in Kostüm, Polyester, Acryl, 182 cm, hauteur des quilles : 90 cm, Sammlung des FRAC Alsace.

LATUNER

1975

« *C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil de la montagne fière,
Luit [...] » [Rimbaud²⁰⁴]*

Bernard Latuner, durch die Felder, fotografiert den Schein der dichten Graswüchse in der Sonne und daraus entsteht eine Serie von semi-abstrakten Gemälden mit dem Titel **Weidefläche**. Künstliche Wiesen stehen darauf wie regelmäßige aufrührerische Gruppen, die mit ihren scharfen Klingen den glatten beinahe monochromen Boden schneiden. Vor dem Auge von Latuner hat sich der warme Schein der Sonne mit dem metallischen Abglanz des Krieges gehüllt. Die vietnamesische Reisfelder haben im bukolischem Schein der elsässischen Wiesen kollidiert, deren Horizonte sich nun verdunkelt und geleert verbreiten, wenn sie dann nicht auf deren Linien eine Reihe von Zielscheiben, die für die Soldaten zur Verfügung stehen, oder einige rote Löcher erscheinen lassen: Zündlöcher der Zielgeräte oder *Schläfer im Tal* ? Wie ein Gärtner, der die Topiarikunst praktiziert, hat der Künstler, mit Recht, die pastorale Energie der wilden Graswüchse in den rationaleren Korsett des ideologischen und kämpferischen Diskurses eingedrungen. Nun mit seinem Sucher bewaffnet, so zieht Latuner zu Felde, um seine eigenen Kämpfe zu malen.

1976

Auf der schneidenden Schärfe seiner pflanzlichen Rasierklingen fängt Latuner damit an, Schrottplätze zu fotografieren. Eingeschlagene Stoßstangen, aufgefahrne Blechteile und stramme Kabel zeugen von der Wut des Malers, dessen Titel der Gemälde den Zuschauer die kalte Schulter zeigen: **Bruch** und **Zerstörung**. Die Graswüchse haben sich unter Müllmatratzen flachgelegt: dies verspricht uns eins seiner Gemälde aus dem Jahre 1977, **Was noch Kommen wird**²⁰⁵. Links von einer Landschaft aus Pappe rollt ein Fries von amputierten Vignetten den unvollendeten Film einer Bergstraße ab, der mit der Vignette eines Obdachlosens aus der Presse endet. Unter dem Einfluss der Berge von Jacques Monory, gibt Latuner der menschlichen Figur in Bildschirmen-Rahmen nach, auf seinen nüchternen Gemälden eingefügt. Kurz davor führte ein Gemälde aus der Reihe **Zerstörung**²⁰⁶ (1976), einer Beweisaufnahme gleich, dieses Prinzip eines inkrustierten Gesichts in der weiß karierten und mit zermahlenem Metall gestreiften schwarzen Fläche zum ersten Mal ein. Oben rechts erstreckt sich eine ein Zentimeter dichte blau- weiß- rot chromatische Musterstange als einzige Spur von Farbe in einem Raum, in dem das Leben von allen Graunuancen eingesaugt worden ist, und beim dem das realistische Potential von dem schwarzen Hintergrund und dem Liniennetz vernichtet worden ist, eine zu dieser Zeit omniprésente Charakteristik bei dem Maler. Das gleiche Liniennetz wird eben in rot hinter der aus

²⁰⁴ Arthur Rimbaud, aus *Der Schläfer im Tal* in *Poésies*.

²⁰⁵ *Was noch Kommen wird*, 1977, Acryl auf Leinwand, 130 x 195 cm.

²⁰⁶ *Zerstörung*, 1976, Acryl auf Leinwand, 130 x 97 cm.

schwarzem Stahl ausgebreitete Flügel von **Bruch**²⁰⁷ (1976) aufgezeichnet, als wäre es eine Remanenz der Vergrößerungstechnik durch das Karieren, die der Künstler benutzt, um nach Foto zu malen. Seit **Weidefläche** benutzt Latuner seine Gemälde als wären sie der Tisch in seinem Atelier, indem er darauf seine Werkzeuge vor aller Augen stellt: Sucher des Fotoapparats, Karomuster auf dem Motiv, Wahl einer Farbe und Wiedergabe der Wirklichkeit. Der Schaffungsprozess, der somit durchschaubar geworden ist, verhindert nun die mechanische Adhäsion des Betrachters mit dem illusorischen Bild, die der Maler ablehnt. Auf einem Gemälde ohne Titel des Jahres 1978²⁰⁸ werden beschädigte Blechteile zugunsten des Stoffes verlassen. Auf jenem, das in 4 geteilt wird, wird derselbe Vorhang auf dem schwarz karierten Hintergrund dreimal vervielfältigt, als sollte er das Theatralische der Malerei denunzieren. Auf dem übrig gebliebenen vierten Teil sitzt eine Ken-Puppe und er wartet, noch bevor er sich belebt, auf die Anweisungen des Regisseurs, der auf die leeren Linien die ersten Worte eines unlesbaren Synopsis geworfen hat. Über dem Kopf des Models in einem roten Rahmen ist das Trugbild einer Bergstraße zu sehen, die den Blick auf eine unsichere Fluchtlinie anzieht, wie die französische Übertragung dieser Straßen ohne Ende, die Monory in **Death Valley** (1974-75) aufgezeichnet hatte.

1980

Es ist so, als hätte sich die Reminiszenz von **Einladung zur Reise** von Robert Cahen in ein grünes Gemälde von Latuner eingedrungen, der wie Monory vor ihm, seine Farbe ausgewählt hat: eine Straßenbahn kommt am Gleis entlang des **Terminal**²⁰⁹ (1980) vor. Vor der Szene entfaltet sich ein Vorhang auf der rechten Ecke des Gemäldes, und versteckt somit zum Teil den unteren Rand einer zweiten etwa kleineren Vignette: die Einsamkeit einer Frau auf einem Bett. Bildeinstellungseffekte und Montagespiel, Latuner hat die Formen der kinematographischen Bildersymbolik in seine Arbeit integriert, um desto besser den Vorfahren aus Hollywood abzulehnen. Im Hauptrahmen eines Gemäldes **Ohne Titel**²¹⁰ (1979) aus der Serie **Vielleicht** zeigt ein nummerierter Pfeil auf ein Blindfenster auf der Fassade einer Allee, während ein anderer Pfeil, die Nummer 1, eine rote Vignette zeigt, außer Rahmen, in der eine Frau sich wieder anzieht, ihr Liebhaber liegt immer noch auf dem Bett. Der Maler erfindet seine eigene Handlung zwischen den Mauern der Stadt Lyon, die er auf- und abmesst, indem er sich dabei weiterhin auf Fotos stützt, die er nun draußen je nach dem, wo seine Irrungen ihn zufällig führen, aufgenommen hat. Zu diesen Dokumentarbildern fügt er einige verlockende Aufnahme hinzu – hier eine Aktfoto, in anderen Gemälden Sequenzen aus Krimis –, die er jedoch gleich ausgrenzt. In Nuancen von Rottönen bemalt, locken diese Vignetten das Auge an, aber ihre Verkleinerung verhindert es, die Aufmerksamkeit auf diese von dem lästigen Bild der Wirklichkeit schnell nachgeholt Köder aufrecht zu erhalten. Als unvermuteter Reporter wählt Latuner seine besten Schnappschüsse aus und macht daraus Monumente auf dem Gemälde, indem er seinen Chroniken der Banalität eine skulpturale Dimension gibt. Auf demselben Gemälde geht ein in der Unbeweglichkeit

²⁰⁷ *Bruch*, 1976, Acryl auf Leinwand, 97 x 146 cm.

²⁰⁸ *Ohne Titel*, 1978, Acryl auf Leinwand, 100 x 100 cm, FNAC-Sammlung.

²⁰⁹ *Terminal*, aus der Serie *Vielleicht*, 1980, Acryl auf Leinwand, 97 x 130 cm.

²¹⁰ *Ohne Titel*, aus der Serie *Vielleicht*, 1979, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm.

des Monochroms erstarrten Mann an den Nüstern eines aus einem massiven Brunnen hervorragenden Pferdes vorbei. Der Pfeil Nummer 2 zeigt auf ihn. Außer dem Rahmen zeigt der Zwillingspfeil auf einen Soldaten und wahrscheinlich auf dessen Vergangenheit in den Reisfeldern der dritten Vignette daneben. Das Schlafzimmer Nummer 1 wird schnell vergessen. So wie Jean-Luc Godard in seiner ersten Serie für das Fernsehen, *Sechs mal Zwei, über und unter der Kommunikation*²¹¹ (1976) das Funktionieren des mediatischen Diskurses zerlegte, indem er die Pläne seines Schemas annotierte, so hält Latuner seinen Zuschauer davon ab, seine Bilder ohne nachzudenken zu schlucken. Unter dem Schatten des Alltags kommt das Trugbild in enger Berührung mit dem Tod. Ein am unteren Rande des Gemäldes zerfallener Vorhang setzt dieser Skizze einer verhinderten Fiktion ein Ende.

„[...] der Künstler soll seine Rolle als Mystifizierender oder als Entmystifizierender definieren, und sie übernehmen.“ [Rancillac²¹²]

Während die Filmmacher seit dem Aufkommen des direkten Kinos sich die Frage ihrer eigenen ethischen Verantwortung dem Bild gegenüber stellen und sich fragen, welche Grenzen man sich mit der Manipulation des Realen vorschreiben soll, wundern sich ebenfalls gewisse Maler, die der Überfülle der mediatischen Bildern ergeben sind: „Wenn die Malerei ihrer eigenen Mythologie nicht entgehen kann, dann soll sie in das Alltägliche neu verankert werden, wenn unser alltägliches Leben der Darstellung, die mit der es jeden Augenblick überhäuft wird, ständig zum Opfer fällt, dann soll eben jene zum Mythos gemacht werden.“²¹³

In den radikalen Worten des Kritikers Jean-Louis Pradel - Mitorganisator 1977 bei der ARC mit Bernard Rancillac, Hervé Télémaque und dem Theoretiker Gérard Gassiot- Talabot des zweiten Abschnittes der Vorstellung *Alltägliche Mythologien*, nach einem ersten historischen Versuch 1964 – wird der Mutterboden, in dem Latuner seine Malerei reifen ließ, ganz deutlich. Er engagiert sich für die narrative Figuration oder „kritische Figuration“²¹⁴: eine Bewegung des Widerstands gegen die ikonischen Klischees. Der spektrale Einfluss von Monory ist stets auf der Arbeit von Latuner zu spüren: die Verkuppelung im großen Prunk dieses aus einem Brunnen herauspringenden Pferdes in Lyon mit zwei Beschwörungen des Krieges in Vietnam könnte gleich von dem Geist der *Eisopern* von Monory inspiriert sein, dessen *Oper Furia B*²¹⁵ (1975) eine Aufnahme von unten von dem zügellosen *Tanz* von Carpeaux, die auf der Fassade des Garnier-Opernhauses skulptiert ist, und eine brutale Explosionsszene unter dem Taktstock eines exaltierten Dirigenten, der in einem dritten Rahmen in der Ecke oben links zu sehen ist, zusammenrücken ließ. Auf diesem fuschia-rosa Gemälde stoßen monumentaler Fieber und historischer Bombast mit Krach und Getöse auf kriegerische Wut. Ohne überschwängliche Ironie nimmt Latuner für sich diese prunkvolle Monumentalität, um deren Lyrismus kühler zu zerstören.

²¹¹ *Sechs mal Zwei, über und unter der Kommunikation*, 1976, Video, Farbe, mit Ton. Prod. : FR3/INA/Sonimage.

²¹² Bernard Rancillac in *Mythologies Quotidiennes 2*, Paris, MAMVP, 1977. Nicht paginierter Katalog der Ausstellung bei der ARC vom 28. April bis 5. Juni 1977, Zweiter Abschnitt *Mythologies Quotidiennes*, der im selben Museum 1964 stattfand.

²¹³ Jean-Louis Pradel, „Kritisches Werkzeug eines globalen Systems des Sichtbaren.“ *idem*.

²¹⁴ Um die Worte von Jean-Louis Pradel wiederum zu verwenden.

²¹⁵ Jacques Monory, *Oper Furia B*, 1975, Öl auf Leinwand, 195 x 228 cm.

Auf einem Gemälde aus dem Jahre 1982, *Die Erwartung*²¹⁶, nimmt Latuner eben das Bild des Brunnen in Lyon, der diesmal im Gesamtplan eingestellt ist. Wie ein Vorhang verbreitet sich eine rosa Plane eines Baugerüsts auf der städtischen Bühne. Im Vordergrund sitzt ein mit einem roten Blouson bekleideter Kerl in dieser graubeschatteten Kulisse, darauf wartend, dass eine unverhoffte Überraschung hinter ihm stattfindet. Die Langweile nimmt auf das Spektakuläre Vorrang. Nichts geschieht auf den Bühnen der Untätigkeit von Latuner und der Bombast der Mauern zerschmettert seine Bewohner, die von der sozio- historischen enttäuschenden Fiktion um sie überdrüssig sind. Als sollte es diese Enttäuschung als Einfügung inszenieren, lässt die Hauptebene am unteren Rand des Gemäldes den karierten schwarzen Hintergrund erscheinen, um einen gezwungenen Abstand mit dem Zuschauer zu schaffen, welcher dazu aufgefordert wird, auf seinen Alltag einzuwirken, anstatt in das Bild zu versinken, von ihm alles zu erwarten, sogar die Revolution.

Eher Dokumentarist als Regisseur führt Latuner nie den Zuschauer in die Mäander der autobiographischen Sinnestäuschung, im Gegensatz zu Monory, der in seine Werke Fotos aus seiner Privatsphäre integriert. Er mag wohl die zwei alten in seinem neuen Atelier verlassenen Sessel als Helden darstellen, so erscheint die häusliche Fiktion, seine Serie *Abwesenheit*, 1980 angefangen, eher wie eine zeitgenössische Vanitas. Alle Seiten eines leeren und kaputten Sessels werden hier in Aussicht genommen: die Vorderseite vor einer idyllischen tropischen jedoch im Dämmerlicht Landschaft, Dreiviertelsicht hinter einem winzigen Bagger. Fest mit offenen Armlehnen stehend, wartet der einsame Sessel auf einen unsichtbaren Gast. Auf einem anderen Gemälde wird er umgekippt, und Spielzeuge tummeln in seinem Schatten herum. Ein liliputanischer Reiter liegt, vom Pferde heruntergefallen. Diese Spielzeuge aus der Federgewichtskategorie, die an den Füßen der Sessel auf mehreren Gemälden der Serie herumliegen, laden diese trüben Ausstattungen mit einem lächerlichen Bombast, der kindischen Emphase gleich, die man sich als Kind eignet, wenn man sich etwas vorspielt, und, die man mangels Reife dann hin bis zur bedrückende Feierlichkeit geschwollen hätte. Was für ihn ungewöhnlich ist, so hat Latuner auf einem dieser Gemälde ein Bild aus dem Film *Julia und die Geister*²¹⁷ von Fellini in der Zusammenstellung eingefügt. Fellini, der allwissender Meister der menschlichen Komödie, dessen Muse Giulietta Masina oft in sich und für sich den Untergang der Treuherzigkeit im dröhnenden blutigen und schwarzen Zirkus der Menschheit verkörpert hat.

1984

Unbekannt verzogen: das Warten und der Zerfall werden in einer neuen Serie inszeniert, diesmal offensichtlich über das Thema der Immigration politisiert. Die Malerei von Bernard Latuner schwenkt entschlossen in die sozio-historische Kommentierung um und verlässt nun die Mittel seines rationalen Protokolls der Distanzierung: grau-grünen Monochromen, Vorhänge und Karomuster verschwinden zugunsten einer melodramatischen Ästhetik. Das Nebeneinanderstellen von Aufnahmen dient einer Komposition, die nun schmerzhaften Reminiszenzen bilden. Scharlachrote Farbröllerstriche, die auf gewissen Gemälden walzen, sind wie klaffende Wunden von Panoramen mit Bulldozer und zerfallenen Gebäuden. Die erdachten Komparsen dieser Dramen koexistieren mit

²¹⁶ *Die Erwartung*, 1982, Acryl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Sammlung des FRAC Alsace.

²¹⁷ *Julia und die Geister*, Federico Fellini, 1965.

Bildern aus der Aktualität, die aus ihrem journalistischen Kontext entnommen, den Anschein der Fiktion annehmen. Jedoch schildert Latuner dank seiner persönlichen Fotos von Trümmern, Zügen und Kielräume von Ferrys die Reportagen, die er in der Tageschau gern gesendet sehen würde.

„Ich bin von dem Bild besessen. Mein Ziel wäre es, wenn ich es erreichen kann, irgendwo ein Atelier zu haben und ohne die Hilfe des Bildes zu arbeiten. Keinen Fernseher, kein Buch, keine Zeitungen, damit ich vom Bild nicht erregt werde, um herauszufinden, wozu ich ohne photographische Unterstützung fähig bin. Wo ist die Freiheit des Malers, wenn ich immer eine Stütze habe?“[Latuner²¹⁸]

1986

Robert Cahen dreht einen Film über die Gemälde von Latuner, **Unbekannt verzogen**²¹⁹, anlässlich der Vorstellung über seinen Freund im Zentrum für zeitgenössische Kunst in Montbéliard.

1994

Der verbreitete Einfluss der Neuen Fauven hat Bernard Latuner dazu gebracht, sich der Wahrscheinlichkeit des Romans zu entfernen, um zum Schematismus seiner **Weidefläche** zurückzukommen. Weiterhin monoton sind nun die metallisierten Waldlichtungen mit einer sentimental und iterativen Note, die über das ganze Gemälde in *all-over* überwacht, aufgewärmt. Jedoch hat der Maler es nicht vor, auf die Figuration zu verzichten: zwischen den schwarzen und grauen Noten laufen von einer unsichtbaren Macht verfolgte Tiere, die in der Materie angeleimt sind. Harmlose Fresken vom weiten gesehen rufen die **Verlorenen Paradiese** von Latuner eigentlich wahrhaftige Massaker hervor, bei denen kein Blut ausgegossen wird. Kühle Vernichtung der tierischen Figur unter den sich wiederholenden Farbstrichen: der Künstler organisiert diese malerische Blutbäder, um den zivilisierten Menschen vor der immer grösser Vereinheitlichung/ Eintönigkeit seines Horizontes zu warnen. Von der judeochristlichen Kultur – und auch von einer gewissenhaften Lektüre von Milton – stark beeinflusst, beruft sich der Titel eindeutig auf die primitive Harmonie des originellen Paares vor seinem Niedergang, Adam und Eva, die manchmal auf den Gemälden der Serie dargestellt werden. Jedoch zitiert Latuner aber Don Wanatee, Chef der Indianer Mesquakie, anlässlich seiner Ausstellung 1997 in der Lézard -Galerie in Colmar. Indem er mit Traurigkeit die fragwürdigen Beiträge der westlichen Kolonisation betrachtete, sagte er das baldige Ende unserer hysterischen Zivilisation vor²²⁰. Auf einigen Gemälden der Serie entnimmt Latuner Motive aus dem Indianer- Schamanismus, eher als aus der zeitgenössischen Abstrakten Malerei. Das synkretistische Öko-Drama ist manchmal wie eine Parodie, wie man es auf der **Akte 8253**²²¹ aus seinen **Verlorene Paradiese** sehen kann. Da röhrt ein unter einer Vielzahl gelben, schwarzen und weißen Strichen gefangener Hirsch unter einem Gewölbebogen mit der Inschrift

²¹⁸ Der Künstler anlässlich unseres Gesprächs am 2. September 2013 in seinem Atelier.

²¹⁹ 1986, Video, 13 min, Farbe, mit Ton. Prod. : ACTA/CAC Montbéliard/CNAP.

²²⁰ Siehe *Voix des grands chefs indiens*, Monaco, éditions du Rocher, 1994, S. 47.

²²¹ *Akte 8253, Verlorene Paradiese*, 1994, Acryl auf Leinwand, 114 x 146 cm.

„Werbung, Werbung, Werbung“. Von zwei grau in grau gemalten Engeln getragen, schwebt dieses mineralische Banner, einem *Jingle* der Metro-Goldwyn-Mayer gleich, über dem Kopf des Tieres, der kein Löwe mehr ist, sondern nur noch ein erbärmlicher Hirsch, der nur noch als schwindender Gespenst fungiert, und der auf dem Altar der Unterhaltung geopfert wird. Unten auf dem Gemälde zieht eben ein possenhafter Zug von eilenden Sträußen an unseren Augen vorbei und dadurch wird der tragische Schrei des Hirsches, der an den Realismus der von Gustave Courbet bemalten Hirsche in den verhängnisvollen Jagdpartien, so wie der pathetische *Bedrängter Hirsch*²²², unausbleiblich erinnert, noch lächerlicher.

1999

Mit den ***Multiple von Adam und Eva*** stürzt sich Latuner in ein satirisches Pop-Register ohne Pathos jedoch kritisch hinein. Adam und Eva gehen auf die Erde zurück. Die Serie fing mit einer guten Nachricht an, verwandelt sich aber in Alptraum, wenn man feststellt, dass ihre körperliche Hülle nun zum Plastik geworden ist. In ihren Kisten einbalsamiert, unbesiegbar und ausdruckslos, beide sind nun von der Firma Mattel massenhaft verteilt. Etliche würden denken, dass die Menschheit von ihren frigiditen Paarungen nichts riskiert, leider fortpflanzen sich Ken und Barby schnell schon seit mehr als 50 Jahren.

„*Grausamer als der Krieg ist die Sittenlosigkeit auf Rom niedergegangen und rächt das besiegte Universum*“. [Juvenal]

Die bekannten Versen des römischen Dichters Juvenal, die Thomas Couture seine *Die Römer der Verfallszeit*²²³ inspirierte, werden erneut zum Leben hervorgerufen bei der Neu-Aktualisierung²²⁴, die Latuner aus diesem Pamphlet-Gemälde aus dem Jahre 1847 machte, das gegen die Skandalen der Julimonarchie gerichtet war. Seitdem wimmelt es immer weiter von Skandalen in der Presse und die Plage der Konsumgesellschaft hat den Planeten erobert. Die Legionen von Mattel-Puppen toben nun vor den bestürzten Augen der antiken trostlosen Marmorstatuen. Wahrscheinlich damit zu beschäftigt über den Krieg in Irak zu grübeln, sitzt ein melancholischer GI-Ken am linken Rand und schafft es nicht, von der Orgie zu profitieren. Der akademische Moralismus von Couture blüht hier in einer grotesken Satire auf, die durch die aberwitzigen Physiognomien der Puppen verschärft ist: verwachsene Frauenkörper, dessen senkrechte nur zum Anziehen von Stöckelschuhen entworfene Füße mit einer aus der pornografischen Bildersymbolik vorspringenden Brust sortiert sind. Und dazu Körper von Bodybuildern, mit gefropften Unterhosen ausgestattet, die jämmerlich ihre unerträgliche Nacktheit tarnen sollen, gemäß der puritanischen Beachtung der perversen Vorschriften eines scheinheiliges Tabus, wenn man diese Apologie der sexuellen Hysterie bedenkt, die von Übermenschen aus Plastik sogar in unseren zeitgenössischen Gesellschaften vermittelt wird. Vom Geist des Fellinis *Satyricon*²²⁵ besessen, ist Latuner nun dabei, seine eifrige Kritik des historischen Atavismus zu beginnen.

²²² Gustave Courbet, *Le Cerf à l'eau, chasse à courre* oder *Le Cerf forcé*, 1861, Öl auf Leinwand, 280 x 275 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

²²³ Thomas Couture, *Die Römer der Verfallszeit*, 1847, Öl auf Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

²²⁴ *Neu-Aktualisierung von Die Römer der Verfallszeit* von Thomas Couture, 2003, Öl auf Leinwand, Diptychon, 200 x 400 cm.

²²⁵ Federico Fellini, 1969.

In der von Latuner entwickelten Ikonografie – noch mehr als die sexistischen und vulgären Produkte einer zeitgenössischen Gesellschaft, dem Kult des PVC, der Künstlichkeit und des pornografischen Narzissmus ganz gewidmet – verkörpern Ken und Barbie vor allem die Fachvertreter des amerikanischen Imperialismus, so wie G.I. Joe und Lara Croft, deren Abbild ebenfalls von Daniel Dyminski verwendet wurde, um den tödlichen Charakter eines kannibalischen Kapitalismus zu betonen.

Auf einer Serie von Polaroid-Schildern – **Peplum** (das Wort bezeichnet auf Französisch den Sandalenfilm) betitelt (2004) – klebt Latuner bunt durcheinander die Objekte seiner Phobien: die kriegerische Heldin aus *Tomb Raider*, ein Kampfpanzer, ein Sklave in Ketten, ein Schwein, die Bettgeschichten der Mattel-Puppen, die wenn sie nicht in Kleidern auf dem Laufsteg sind, im Schrittempo im Felduniform marschieren.

„Brot und Zirkusspiele“, alles in allem, denn „ seit seiner kinematografischen Geburt handelt der Sandalenfilm eigentlich nur von Reich und Macht, und der Name Rom ist ja nur ein Vorwand, hinterm dem sich andere Städte wie Washington, Berlin, Moskau und die zeitgenössische Rom verstecken, alle Städte, die zu ihrer Zeiten dazu berufen waren und davon träumten , als Reich die Welt zu beherrschen. Doch bevor die Maschine aus Hollywood es an sich riss, kommt der Sandalenfilm aus Italien und unmittelbar aus einer Oper von Verdi, aus auf der Straßen von Rom, Neapel gehörten Liedchen, und aus den Studios von Mussolini in Cinecittà.“²²⁶ Mit diesen Worten, 2004 geschrieben, stellt Latuner den ersten Stein seines Anti-Monuments auf. 2003 ziehen die Vereinigten Staaten in den Krieg gegen Irak. Ein Jahr später stellt Latuner ein neues **Peplum** fertig, das erste Gemälde²²⁷ aus seiner gleichnamigen Serie, auf dem ein US-Panzer, dazu parat ist, die mythische Stadtmauer des Palastes von Khorsabad einzudringen, fällt über uns her. Unter diesen roten und goldigen Bruchstücken erkennt man im gräulichen Hintergrund Galeerensklaven und zwei Diplomaten, die über der Karikatur eines Mauren an etwas stoßen. Das Schicksal des Mittleren Osten ist unter dem Pinsel des Malers versiegelt, der erneut das Verfahren der Kompositionen wie kinematografische Montage benutzt.

So plündert Latuner in den folgenden Jahren alle derartige Monumentalfilme, von Cécil B. DeMille (*Samson und Dalila*, 1949) bis hin zu Zack Snyder (*300*, 2007), über alle X-Filme von Anthony Pass (*Caligula und Messalina*, 1981; *Die sexuellen Abenteuer von Nero und Poppaea*, 1981), indem er es sich nicht davor scheut, historische Bezüge aufeinander zu prallen. Aus der Verschmelzung eines Fotos von Dresden nach der Bombardierung durch England mit dem *Julius Cäsar* von Mankiewicz (1953) entsteht so **Karthago muss zerstört werden**²²⁸ (2010).

Ein anderes nach dem *Gladiator* von Ridley Scott realisiertes Diptychon, **Im Namen des Vaters**²²⁹ (2009-2011) konfrontiert eine ursprüngliche Filmsequenz mit, am unteren Rand, dem Porträt eines erschöpften Soldaten der Wehrmacht, dem Vater von Latuner, der im Zweiten Weltkrieg vermisst wurde. Aus jenem Grund verteidigt der Künstler unablässig die Witwe und das Waisenkind. In dieser Hinsicht ist das

²²⁶ Bernard Latuner, *Peplum I*, in *Bernard Latuner, Peplum*, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 2009, S. 51.

²²⁷ *Péplum*, 2004, Acryl auf Papier, 110 x 75 cm, Privatsammlung.

²²⁸ *Karthago muss zerstört werden*, 2010, Acryl auf Leinwand, 130 x 195 cm.

²²⁹ *Im Namen des Vaters*, 2009-11, Acryl auf Leinwand, 180 x 116 cm.

Triptychon **Das Reich**²³⁰ (2010) emblematisch. In einem Fries aneinandergereiht wetteifern drei heldische Gesichter, aus den Filmen *Troja* (Wolfgang Petersen, 2004), *Alexander* (Oliver Stone, 2004) und *300* (Zack Snyder, 2007) miteinander um eine durch Monumentalnaheinstellung verstärkte Verkrampfung. Konzentration, aus Augenhöhlen hervorstehende Augen, und zusammengebissene Zähne: diese Hochspannung schwellt sich in drei kleinen Vignetten ab, die wegen diesen monströsen Übermenschen unauffällig werden, und die von den verschleierte Schattenbilder einer verweinten Mutter und eines abgekehrten Kindes heimgesucht sind. Hier ist das menschliche Angesicht der Achse des Bösen zu sehen, die verteufelt werden musste, um die schlimmsten Entsetzlichkeiten zu rechtfertigen. Was für ein Vorbild ist das für die nächsten Generationen? Antediluvianischer Reflex: auf der Suche nach der Macht und zu diesem Zweck werden die Schwächsten unterdrückt. Dabei vergisst Latuner nicht, dass die Eroberungswillen unveränderlich mit Gewalttätigkeiten an Frauen verbunden sind, deren Körper entraubt und die enthumanisierte Verlängerung der zu besetzen Erden werden. Als Beweis dafür gibt es die erstaunliche/erstaunenswert Zusammensetzung eines Gemäldes der Serie **Brot und Zirkusspiele**²³¹ aus dem Jahre 2011, nach *Spartacus, Sand und Blut* von Steven DeKnight, Robert Tapert und Sam Raimi (2010). Unter dem nackten und muskulösen gewaltigen Rumpf eines statuarischen Gladiators, vom Kinn bis Halbschenkel mit Eloquenz eingestellt, rollt sich ein dünnes rotes Banner auf, auf dem man die zahlreichen Gesichter einer zwischen Wut und Entsetzen überwältigten Frau sieht. Als weniger lustige Verlängerung seiner Barby-Orgien ermöglicht die Wiederaufnahme der italienischen Pornofilme es, das Inventar der demütigenden Misshandlungen zu machen, die man der weiblichen Figuren versetzt, die man auf Rollen von einwilligenden Sklavinnen oder knienden Hündinnen beschränkt. Es ist insbesondere der Fall im Triptychon **People**²³² (2008), dessen Titel – der für eine ganze Gemäldeserie fungieren wird – der Klatschpresse bewusst nachahmt, die den häuslichen Kult unserer Stars, aus Hollywood oder nicht, wach hält. Sie würden doch gerne Ihrem Blutbad mit ein bisschen Sex Würze verleihen, oder nicht?

Nun muss nur untersucht werden, ob wir, wie die Römer von Couture, dazu bereit sind, die humanistischen Werte auf den Altar der Unterhaltung zu opfern? Mi seinen **Peplum** stellt Latuner unsere Position als Zuschauer in Frage. Unter dem Schwert seines Gegners mustert uns der am Boden liegenden Gladiator von *Barrabas* (Richard Fleischer, 1961), indem er auf unseren Urteil wartend die Hand nach uns reicht: dem Tod den Verlierern? Der Maler hat wohl nicht zufällig diese Einstellung gewählt, die erneut ein ganzes Gemälde der Serie **Brot und Zirkusspiele**²³³ (2008) besetzt, ohne die explizite Ansprache, die dem Zuschauer gewidmet ist, wahrzunehmen. Das gleiche Prinzip war 1979 am Werk, als Robert Longo mit *Men in the cities* anfang, seiner berühmten schwarz-weiße Serie von monumentalen Zeichnungen, die sich von den *thrillern* inspirieren ließ. Der Zuschauer stand dann vor diesen homerischen Choreografien von durch Kugeln verletzten Verwundeten in ihrem letzten Hinfallen ertappt, großartigen Erschossenen gleich. Ästhetisierter Terror, von der Stärke und der statuarischen Majestät der Zeichnungen geheiligt, traf auf keinen Widerstand bei dem Zuschauer, der als Geisel gefesselt dazu gezwungen

²³⁰ *Das Reich*, 2010, Acryl auf Leinwand, 116 x 270 cm.

²³¹ Ohne Titel, *Brot und Zirkusspiele*, 2011, Acryl auf Leinwand, 33 x 24 cm

²³² *People*, 2008, Acryl auf Leinwand, 116 x 270 cm.

²³³ Ohne Titel, *Brot und Zirkusspiele*, 2008, Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

ist, einer äußerst morbiden Faszination nachzugeben. Später, im Jahre 2007, wird seine Serie *Perfect Gods* diesen von dem Massenspektakel aufgezwungenen erstarrenden Terror, indem sie das weit aufgerissene Maul des abscheulichen Haifisches von *Jaws* auf einem schwarzen Hintergrund isoliert. Der versteinernenden Verführung bevorzugt Latuner den Verfremdungseffekt. Die Fließspuren haben einfach die Vorhänge und Liniennetzen des Anfangs ersetzt. Indem er es verweigert, seine Bilder abzurunden, lehnt der Künstler diesmal die glamouröse Bildersymbolik des industriellen Kinos und die daraus folgende unabweisbare Billigung ab.

Que ces jeux romains soient exactement représentés, que la couleur locale soit scrupuleusement observée, je n'en veux point douter ; je n'élèverai pas à ce sujet le moindre soupçon (cependant, puisque voici le rétiaire, où est le mirmillon ?) ; mais baser un succès sur de pareils éléments, n'est-ce pas jouer un jeu, sinon déloyal, au moins dangereux, et susciter une résistance méfiante chez beaucoup de gens qui s'en iront hochant la tête et se demandant s'il est bien certain que les choses se passassent absolument ainsi ? En supposant même qu'une pareille critique soit injuste (car on reconnaît généralement chez M. Gérôme un esprit curieux du passé et avide d'instruction), elle est la punition méritée d'un artiste qui substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture.
[Baudelaire²³⁴]

Für Baudelaire ein mühsamer akademischer Antiquitätenhändler, so setzt sich heute Gérôme als einer der Pioniere der Sensationsbilder, so wie sie von der kinematografischen Industrie befördert sein wird. Unter dem Anschein historischer Exaktheit schmeichelte seine Serie blutiger Gemälde über Gladiatoren – von *Ave Cäsar, morituri dich begrüßend*²³⁵ 1859 bis zu *Pollice Verso*²³⁶ 1872 – und über das Märtyrertum der Christen zu Neros Zeit die schadenfrohe Neugierigkeit des Passanten, der sich nach starken Emotionen sehnt, in einem Land und zu einer Epoche, wo die Hinrichtungen, man soll es nicht vergessen, in der Öffentlichkeit stattfanden. Wir haben nicht zufällig beschlossen, bis in die Zeit des neunzehnten Jahrhunderts zurückzugehen. Seit 2003, sei es mittels seiner Serie *Péplum* oder seiner Aktualisierung der *Römer der Verfallszeit*, hat sich Latuner die akademische sogar kitschige Ästhetik wiederangeeignet, die seitdem den Erfolg der amerikanischen *blockbusters* gesichert hat. In seinem Video von *Zeugnissen*²³⁷ (2009) vollendet so Latuner, mittels sachlicher Frontalkameraeinstellungen seinen Antagonismus zur hemmungslosen Bildersymbolik aus Hollywood. Anonymen aus unserer Zeit (von professionellen Schauspielern dargestellt) beichten unverblümt vor der Kamera und ihre moderne Prosa lässt uns eine Zeitlang den Inhalt ihrer mit Hinweisungen auf die romanische Antike gekennzeichneten Rede vergessen. Innerhalb von einer Beichte entfremden sich Gespenster aus Fleisch und Blut – Domitia die Patrizierin, Quintus der Legionär, und Draxius der Gladiator –, um den Lebenden vor Augen zu führen, dass die Vergangenheit vor uns steht, wenn sie gar nicht uns in die Augen schaut, so

²³⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « Religion, Geschichte, Fantasie », in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1995, S. 300.

²³⁵ Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, Öl auf Leinwand, 93,1 x 145,4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

²³⁶ Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, Öl auf Leinwand, 96,5 x 149,2 cm, Phoenix Art Museum, Phoenix.

²³⁷ *Zeugnissen*, 2009, Video, 20 min 20, Farbe, mit Ton.

wie bei den Schauspielern in Nahaufnahme von Latuner. Nichts außer unerheblichen körperlichen Einzelheiten unterscheidet sie: die Glatze des Gladiators, die Ohrringe der Patrizierin, ein verknotetes Kopftuch für den Zenturio. Wie bei der Verwendung Latuners von Polaroid- Schnappschüsse, um die Heldentaten seiner Puppen zu verewigen, geht die Billigkeit dieses absichtlich *low cost* Protokolls aus dem Anreiz für die Verhöhnung eines unverdaulichen Kinos, das auf dekorative Orgie einer Kinokunst der Kontrolle und der Inszenierung beruht, und deren eigentlichen Logik sich jener offenen des realen Lebens widersetzt.

2007

Bernard Latuner bereitet die Überbleibsel von morgen vor, Bruchstücke Gipsarbeiten in roter Acrylfarbe für die zukünftigen Archäologen. Zwei pornografischen Promis (*Satyr und Mänade*²³⁸, 2007) und ein kleines Mädchen, das mit ihrer Barby-Puppe spielt (*Das kleine Mädchen mit der Puppe*²³⁹, 2007), werden später die Datierung der Historiker des sechsten Jahrtausends nach Christus durcheinander bringen, für welche jedenfalls die zwei ersten Jahrtausende sich nicht unterscheiden lassen werden, wir die vorigen für uns. Wenn die Römer zahlreiche Überbleibsel aus Marmor hinterlassen haben, so werden wir wahrscheinlich zahlreiche Mengen von Polystyrol hinterlassen. Mitten unter den formlosen Abfällen, 1977 in *Was noch kommen wird* dargestellt, wird Latuner nun Schundmetropolen hauen, die zur/für die baldige Verbrennung bestimmt sind (*Das neue Rom*²⁴⁰, 2009-2011). Diese Ästhetik der vorzeitigen Ruinen passt ja mit den ökologischen Überzeugungen Latuners zusammen, wie oben in Bezug auf die *Verlorenn Paradiese* schon erwähnt, nach welchen er zurückkehrt, so wie es die neuesten *Öko-Morde* (2013) geopfert Tiere zeigen, Grabbildnisse toter Tiere, die mit Hubschraubern weggeschleppt werden oder in Schauffellader stecken bleiben. 1998 installierte Latuner im Kellerraum des französischen Instituts in Freiburg sein erstes *Museum der Natur*, eine Installation aus Baumstämmen, die in einem Gefängnis von Spiegeln eingemauert waren, die so das Trugbild eines sterbenden Waldes außer Sichtweite abrollte. Auf den zugemauerten erschreckenden Fenstern seines Museums kündigte Latuner, unter Klaustrophobie leidend, zwar die vorzeitige Aufräumung des Horizontes, aber auch das entfremdende Zerschmettern der Perspektive, das unsere Geister zur reduzierenden Abgeschlossenheit verurteilt.

Noch bevor er den Spiegel für seine kleinen Särge der Grünanlage für die Metropolen benutzte, hatte Latuner gewisse Gemälden aus *Unbekannt verzogen* in mit Spiegeln furnierte Kisten eingerichtet. Dann arrangierte er vor dem Gemälde eine Inszenierung mit Spielzeugen oder Figurinen aus Plastik, und so verlieh er seiner proletarischen Melodramen den Anschein eines Dekors für Diorama-Kisten. Im neunzehnten Jahrhundert sehr geschätzt, bestand das Diorama ursprünglich darin, eine auf beiden Seiten mit Dekoren aus durchsichtigen Farben bemalte Leinwand aufzuspannen, so dass die im Dunkeln stehenden Zuschauer die Dekore je nach Beleuchtung sich verändern sehen konnten. Seitdem hat sich das Verfahren- in Naturgeschichtemuseen wieder verbraucht - verwandelt und heute nennt man Diorama ebenfalls kleinere oder größere Kisten, zum Beispiel dazu bestimmt, dem Besucher die Physiognomie einer ausgestorbenen Tierart zu zeigen, die man in seinem zwei- oder

²³⁸ *Satyr und Mänade*, 2007, Acryl auf Gips, 24 x 17 cm.

²³⁹ *Das kleine Mädchen mit der Puppe*, 2007, Acryl auf Gips, 19 x 13 cm.

²⁴⁰ Entwurfsmodell aus Polystyrol und Plastik.

dreidimensional nachgebauten Kontext wieder hinstellen konnte. Zu einem Gesellschaftsspiel verhältnismäßig miniaturisiert verwurzeln sich nun die von Latuner dargestellten ökonomischen Dramen im Mutterboden der ersten sozialistischen Gedanken. Welche ist dieses bedrohte Menschengeschlecht, das von Latuner unter einer Glasglocke geschildert wird, als wäre es eine zoologische Kuriosität? Als der Maler 1982 *Blicke auf Schiffswerften*²⁴¹ im Auftrag der Stadt Seyne-sur-mer verdankt er Alexandre Rodtchenko und dem Cineasten/Filmmacher Sergueï Eisenstein genauso viel wie dem realistischen Bildhauer Aimé-Jules Dalou. Ab 1889 fing der Künstler der Pariser Commune und überzeugter Verfasser des *Triumph der Republik*²⁴² an, durch die Felder, die Fabriken und die Bergwerke hin und her zu gehen, um die Arbeitsvorlagen eines *Arbeiterdenkmals*, das nie vollbracht sein wird, zu zeichnen. Wie Dalou interessiert sich Latuner vor allem für die Galeerensklaven der sozialen Skala. Auch wenn er eine von unten eingestellte Perspektive in *Blicke auf Schiffswerften* einsetzt, hat die Authentizität der Arbeiter hier Vorrang und es geht vor allem darum ihre Zerquetschung durch die Maschine aufzuzeigen – den riesigen Kran hinter ihnen. Schon immer hat Latuner begriffen, dass er das Spiel einer ungerechten eingestufteten Gesellschaft bekräftigen würde, in der die Letzten in der sterilen Hoffnung leben, eines Tages die ersten zu sein, wenn er seine Arbeiter, seine untätige Spaziergänger und Einwanderer als Helden darstellen würde. Unter den beiden Arbeitern dieser Schiffswerften ragen drei Kabel aus der Hauptszene hinaus und dringen in einen schwarzen Grund/Boden ein, und verschwinden schließlich in den Falten eines Lakens unten in der rechten Ecke oder unter der Fläche eines karierten Bandes rechts, dieses wohlbekanntes Liniennetz, das Latuner 1976 in seine Gemälde integriert hat. Indem man die Arbeitergruppe auf dem Raster mustert, kann man nicht umhin, an die Orthonormaltabellen zu denken, die in den Chronofotografien von Eadweard Muybridge zu sehen sind und die man im Bereich der anthropologischen Fotografie im neunzehnten Jahrhundert als Anhaltspunkt für morphologische Bemessung verwendet: „ So lehnt sich die Orthonormaltabelle an diejenige 1869 von dem englischen Ethnologen erfundene John Lamprey an. Jener hatte dieses Markierungssystem aufgebaut, um aus ethnographischen Bildern verlässliche morphologische Maßgaben zu bekommen. Er gehörte der Gruppe von Wissenschaftlern, die Anhänger der Anthropometrie waren und die die Körpermaßen benutzten, um Klassifizierungen und anthropologische Vergleiche zu errichten. Diese Methode entsprach dem Wunsch einer evolutionistischen Anthropologie zu bestätigen, eine Wissenschaft, die auf dem Schema einer Rassenhierarchie beruhte, an der Spitze welcher man die weißen Männer fand (gleich nach ihnen gab es die weißen Frauen), und der Rest der Menschheit unterteilte sich in mehr oder weniger unterentwickelten Gruppen.“²⁴³ Auf dieselbe Weise hat Latuner mittels seiner Liniennetze die Maßgaben unserer Kultur, unserer unterschätzten Arbeiter, unserer Klischees und unserer Abfälle eine Zeitlang gemessen. Auf den gleichen Netzen aufgeklebt erschienen die von Latuner nach aufgenommenen Fotografien im Jardin des Plantes und im Tête- d’Or-Park 1981 gemalten *Gewächshäuser* – ersten bewussten Schritt nach seinen *Verlorenen*

²⁴¹ *Blicke auf Schiffswerften*, 1982, Acryl auf Leinwand, 162 x 114 cm, Sammlung der Tamaris -Villa.

²⁴² Aud dem Nation-Platz in Paris installiert.

²⁴³ Marta Braun, « Muybridge le magnifique » in *Études photographiques*, n°10, November 2001, online seit dem 10. September 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/262>. Für mehr Infos, siehe, *Eadweard Muybridge*, Londres, Reaktion Books, 2010, S. 193-194.

Paradiesen, seinem *Museum der Natur*, seine **Öko-Morden** und seiner neuesten Serie **2013, Ende der Urgeschichte** – wie lauter Mausoleen aus Metall und Glas, die unter grauen Himmelsgewölben mit Feierlichkeit stehen. Einziger farbige Fleck in diesen graumelierten Schauplätzen, mit verblichene Farben, die an Daguerreotypen erinnern: Pflanzen, die trotz ihrer eleganten Einkerbung ihre grünen Farbtöne erhalten haben. Auf diesen der Fotografie gleich realistischen Gemälden erzählt die gezähmte Wildheit das menschliche Abenteuer der Natur unter einer Glocke und deren industriellen Rationalisierung.

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde [...] est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature [...]. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. » [Baudelaire²⁴⁴]

Im Gegensatz zu dem, was Baudelaire empfahl, malt Latuner nicht „ das, wovon er träumt sondern das, was er sieht“.²⁴⁵ „Dieses Glück zu träumen“, das der Dichter in seinem Text „das moderne Publikum und die Fotografie“ pries, muss - so Latuner - mit dem unmittelbaren Erleben der Mengen verbunden sein, die von den passiven und narzisstischen Begierden unverzüglich Befriedigung eingeschlafen werden, welche von der massiven Industrialisierung der Herstellung und von der geschäftlichen Propaganda konsumeristischer selbstzerstörender Ideologien aufgestachelt werden. Von Anfang an arbeitet Latuner nach fotografischen Aufnahmen bemüht sich aber die Distanz zwischen dem Zuschauer und dem fotografischen Modell aufrecht zu erhalten, indem er immer wieder die spektakuläre Gefahr der Darstellung betonen wird, und indem bis Anfang der Achtziger theatralische Vorhänge auf seine Gemälde kleben wird, auch wenn er später die mörderische Instinkte der „Unterhaltungsgesellschaft“ durch seine Serie **Peplum** denunzieren wird. Von nun an wird er gleichzeitig die Richtlinie der akademischen Malerei so wie die sensationsgierigen Einstellungen einer kinematografischen der nationalistischen Indoktrinierung gewidmeten Gattung für sich wieder nehmen, um sie noch mehr von ihrem ursprünglichen Zweck abzubringen. Farbenüberlaufensspuren, das Monochrom, die Verweigerung, sorgfältige vollendete Gemälde preiszugeben: das alles unterscheidet auch Latuner von der Ambivalenz der hyperrealistischen Maler, die oft so tun, als würden sie eben den anziehenden Ekel, den die Gesellschaft in ihnen verursacht, unter einen makellosen Anschein verstecken.

²⁴⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « Le Public moderne et la photographie », ebenda. S. 276-277.

²⁴⁵ *Idem*, S. 279.