

Renate Krammer (Katalogtext 2012)

Die allgegenwärtige Linie, die sich von jedem Punkt zu jedem anderen erstreckt, um die Idee zu stiften.

Stéphane Mallarmé

Von Fläche zu Linie zu Punkt ...

Müsste man das Graphische, d. h. das nur Lineare oder nur Punktuelle, die auf Linie und Punkt reduzierte Formgebung, nicht stärker und eindeutiger vom so genannten „Malerischen“ trennen und unterscheiden, um dem Wesentlichen von Punkt und Linie näher zu kommen, um dem Arkanum dieses Minimalismus gerecht werden zu können? Seit der Bildung des modernen Begriffs des „disegno“ bei G. Vasari¹, der mit der Betonung des „zeichnerischen“ Talents bei einigen seiner Künstler-Biographien der Renaissance im Grunde auch eine „Emanzipation“ des Graphischen gegenüber dem malerischen Können leistete, gibt es immer wieder Differenzierungsversuche. So etwa bei Heinrich Wölfflin, der im Rahmen seiner berühmten „Begriffspaare“ zur Beschreibung formaler Merkmale des bildnerischen Ausdrucks eben auch das „Malerische“ und das „Graphische“² unterscheidet – bis hin zu den Reflexionen von Paul Klee und W. Kandinsky: Punkt – Linie – Fläche.³ Verfolgt man diese kunsttheoretischen Überlegungen, so wird man sich immer mehr der immanenten Ambivalenz von Graphischem und Malerischem bewusst. Einerseits scheint man die wesentliche Differenz zu empfinden, die die Eigenständigkeit und die jeweils spezifischen ästhetischen und formalen Qualitäten der beiden Ausdrucksmodi bestimmt, andererseits lassen sich das Graphische und das Malerische offenbar nur schwer voneinander trennen – in Bildphänomenen scheinen sie ununterscheidbar ineinander verwoben, sich ineinander zu transformieren. Farbflächen und be- und eingrenzende Linien, die den tendenziell ins Amorphe drängenden Farbräumen erst figurative Strukturen geben, scheinen notwendig zu korrespondieren, voneinander abhängig zu sein, indem sie sich ergänzen. Ob es einmal die Lineaturen sind (Konturen, Schraffuren, gerade, gekrümmte, gebrochene oder feste

¹ Vgl. Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von J. Kliemann, Worms 1983. Man darf nicht übersehen, dass auch das „Zeichnen“ bzw. die Zeichnung als eigenständige künstlerische Ausdrucksform sich erst dazu „entwickeln“ muss.

Bezeichnenderweise gibt es dazu zwei Impulse in der Renaissance: Einerseits die Bildung der architektonisch-technischen Planzeichnung und andererseits die zunehmende Praxis der Skizzenzeichnung in der Malerei und Bildhauerei.

² Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Darmstadt 1960.

³ Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. Bauhausbücher 9. München 1926.

„Strichführungen“), die die Farbflächen „formen“ und ihnen Gestalt geben oder ob umgekehrt farbige Flächen den Lineaturen aller Art erst „Inhalt“ zu geben scheinen – meist wirken sie als notwendige Teile eines Ganzen. Gerade dadurch aber, dass beide Phänomene jeweils für das Andere eine bestimmte Funktion⁴ erfüllen (zumindest in der soeben beschriebenen Sichtweise), verlieren sie auch ihre jeweils autonomen Qualitäten. Nur wenn man beide Pole auf ihr jeweiliges „Extrem“ bezieht (z. B. in Form des „rein Malerischen“ wie es in der malerischen Abstraktion eines Mark Rothko zum Ausdruck kommt), wird das jeweils ganz Eigene, die vollkommen „befreite“ ästhetische Qualität spürbar.

Diese „Befreiung“ des Linearen und Graphischen aus der Malerei bzw. der figurativ-gegenständlichen Malerei ist am Entwicklungsgang des bildlichen Ausdrucks von Renate Krammer beinahe exemplarisch nachzuvollziehen. Gegenüber den so gewohnten und unsere alltägliche Erfahrungen prägenden Wahrnehmungs- und Darstellungsformen einer in Gegenständlichkeit objektivierten Welt, muss sich auch der bildnerische Ausdruck erst emanzipieren, um schließlich die Faszination des Graphischen zu entdecken. Das Malerische definiert die Fläche, die ja für beide Ausdrucksmodalitäten immer das grundlegende Element darstellt, als „homogene Einheit“, Strich und Linie aber „zerfetzen“⁵ diese Homogenität im wahrsten Sinne des Wortes – denn zwischen jeder Linie öffnet sich auch eine „Bruchlinie“, öffnet sich auch eine „leerer“ Raum, der den graphischen Duktus mit einer paradoxen Form des Unbestimmten, der gestalterischen „Vagheit“ und Offenheit unterlegt. Im Gegensatz zur malerischen „Totalität“, die immer versucht ist, die zur Verfügung stehende Fläche für unser Auge „auszufüllen“ – so als wäre der Bildgrund immer nur etwas Negatives, Unvollständiges und noch zu Ergänzendes –, entspricht der graphische Duktus viel mehr dem Fragmentarischen.

Wird eine Fläche primär durch die Linie gestaltet, durch die zeichnerische Geste, so muss sie durch die Imagination⁶ des Betrachters ergänzt werden – und gerade darin liegt ein Merkmal der spezifischen Qualität des Graphischen. Die Linie ist eo ipso eine „Abstraktion“, eine

⁴ Diese „Emanzipation“ der Linie von jeder externen (auf etwas anderes verweisenden) Funktionalität intendiert Kandinsky, wenn er schreibt: „Wenn im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und bekommt seine volle innere Kraft.“ (zitiert nach: Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek b. Hamburg, 1984, S. 88.)

⁵ Natürlich wird die Linie in Form einer „Kontur“ als Umgrenzung eines figurativen Elements auch vereinheitlichend verwendet – trotzdem bleibt, dass sie immer zwei „Seiten“ hat, ein Innen und ein Außen – und als solches grenzt sie die umschlossene Figur immer auch gegenüber einer sie umgebenden Fläche.

⁶ Auf diesen Aspekt ist etwa die Medientheorie Marshall McLuhans aufgebaut. Er unterscheidet „detailreiche“ und „detailarme“ Medien bzw. Bildformen, wobei die detailarmen Formen eben durch die Imaginationsfähigkeit des Betrachters ergänzt werden müssen.

Idealisierung, und in diesem Sinne „spricht“ sie auch unser Abstraktions- und Vorstellungsvermögen an: Als Betrachter sehen wir, was im Bild nicht (!) zu sehen ist, d. h. unsere Imagination sieht, was das Auge eben nicht sieht, weil es nur durch die „Leerstellen“ zwischen den Lineaturen gegeben ist. Dieser faszinierende Mechanismus des Graphischen, den das Malerische und insbesondere die Farbe nicht erfüllen können, weil sie primär das „sinnliche Sehen“ zufrieden stellen, veranschaulicht sich etwa in jenen Arbeiten, die gänzlich auf identifizierbare Objekte verzichten – und dennoch „sehen“ wir scheinbar räumliche Objekte, auch wenn es sich in Wahrheit nur um versetzte, verdichtete und/oder verkürzte Striche handelt (vgl. die Graphitarbeiten auf Papier sowie die Ätzzradierungen). Um die „Wahrheit“ und damit die „Ungegenständlichkeit“, d. h. die Abstraktheit dieser graphischen Linienstrukturen wahrzunehmen, muss der automatisierten Ergänzung durch unsere Imagination hier entgegengearbeitet werden: Man sieht Räumlichkeit (und auch Gegenstände), wo es keine gibt und man muss erst lernen, diesen „Eindruck“ der Räumlichkeit nicht mitzusehen, um dem, was da und sichtbar ist, entsprechende Aufmerksamkeit schenken zu können: Eine beinahe meditative Serialität der Linien, die in unterschiedlichsten Arten der Strichführung einander folgen, sich der vorhergehenden Linie immer wieder „annähern“ und doch niemals gleich und identisch sind. Tausendfach wiederholte Striche und Linien, die niemals dieselben sind, die immer neu beginnen, einen neuen Weg und Verlauf suchen, neu enden – als Anfang des nächsten.

Dass, je stärker die Reduktion aufs Elementare erfolgt, sich die „Freiräume“ unserer Imagination vergrößern bzw. vor allem unsere Imagination angesprochen wird, zeigt sich in der Werkgruppe „Augenhöhe“. Unabhängig von der offensichtlichen sozial-kritischen „Botschaft“ dieser Arbeit ist auf formaler Ebene die Reduktion der Portraits auf deren Augenpaare durch die „Verschleierung“ in Form eines horizontalen Fadenmusters signifikant. Nicht nur dass sich die (graphische) Strich-Technik hier in Baumwollfäden materialisiert, auch der assoziative Impuls, sich die (unsichtbaren) Gesichtspartien ohne Schleier vorzustellen, also das Unsichtbare imaginativ zu visualisieren, wird hier entsprechend der spezifischen Qualität des Graphischen umgesetzt. Wenn auch kaum erkennbar, so schimmern durch die Zwischenräume der Fäden doch Gesichtskonturen und Hautfarbe durch – als sollte so die Sichtbarkeit des Unsichtbaren evoziert werden.

Linienstrukturen können sich verdichten, sich auflösen, kontrahieren oder sich gleichsam „verlieren“ – zu bloßen Punkten werden, schwarze und weiße Punkte, die sich – so will es

unser imaginatives Auge – wieder zu figurativen Sequenzen, zu „Gestalten“, zu zusammenhängenden Konfigurationen verbinden, als würde zwischen ihnen eine unsichtbare Linie, ein transparenter Strich existieren.⁷ Die zufälligen Punktekonstellationen von „Go“ ergeben beinahe eine Einführung in die Geometrie Euklids, wie er sie in seiner Schrift „Elementa“⁸ durchführte.

In einem beinahe schon verstörenden Minimalismus des bildlichen „Gestaltens“ zwingt Renate Krammer den Betrachter zur Wahrnehmung grafischer „Ur-Elemente“, über die man üblicher Weise kaum nachdenkt, geschweige denn als „Bild“ wahrnimmt. Aber wenn ein Aspekt der Kunst darin bestehen soll, den Betrachter für Nichtwahrgenommenes, Übersehenes, Unbeachtetes zu sensibilisieren, dann leisten dies vor allem die extrem reduktionistischen Bildformen: Grundlegende „gestalterische“ Kategorien werden erfahrbar.⁹

Lassen sich Punkte zu Linien und Flächen „verdichten“, so können sich Linien ebenfalls zu „Schwärmen“ ausbilden – die Analogie zu Swarming-Phänomenen der Natur liegt hier nahe. Der graphische Duktus erlaubt es, die Strukturen z. B. einer Vogelflug-Formation als soziales Gruppenverhalten, das gleichsam in den Genen der Tiere programmiert ist, in einer abstrahierenden, aber umso prägnanteren Form darzustellen. Bezeichnend ist auch hier: je stärker sich die Bildmotive (also deren gegenständliche, objektuale Form) in der „Logik“ der linearen Strukturierung zu abstrakten, kaum erkennbaren Motiven „auflösen“, umso klarer tritt das strukturelle „Skelett“ zutage. Je mehr Renate Krammer der im Phänomen der Linie disponierten Fähigkeit zu Reduktion und Abstraktion folgt, umso überzeugender werden die Bildsujets zu rein ästhetisch-gestalterischen Formen, umso mehr führt sie den Betrachter zu verstärkter Aufmerksamkeit gegenüber meist unbeachteten, aber umso fundamentalen Phänomenen der ästhetischen Wahrnehmung.

⁷ Damit erfüllt man imaginativ die 3. Definition Euklids: „Die Enden einer Linie sind Punkte.“ Auch wenn die Verbindung zwischen den Punkten graphisch nicht „verwirklicht“ ist, ergänzen wir den „fehlenden“ Strich in unserer Vorstellung.

⁸ Euklid: Die Elemente. Buch I-XIII, Darmstadt 1969.

⁹ Wie grundlegend diese „Elemente“ für die bildende Kunst sind, beschreibt Umberto Eco: „Es steht jedoch fest, dass dieser geometrische Code (...) natürlich auch hinzugezogen werden (muss), um die Phänomene der Malerei zu beschreiben, nicht nur die der geometrischen Malerei (Mondrian), sondern auch die der figurativen Malerei, in welcher im Grenzfall jede Gestaltung auf eine Artikulation (auch wenn sie ziemlich kompliziert ist) ursprünglicher geometrischer Elemente reduziert werden kann (...) Und schließlich – im Grenzfall –, würde er mit einem *Gestaltcode* identisch, welcher der Wahrnehmung der Elementarformen zugrunde läge.“ (Umberto Eco: Semiotik der Architektur, in: Ders.: Einführung in die Semiotik, München 1994, S. 293-356, S. 327.)