

Save it for a rainy day

Save it for a rainy day; ein Satz lapidar dahingesprochen. „To save“ als Aufforderung, etwas aufzubewahren oder aufzusparen. Aber warum gerade für einen regnerischen Tag?

Dem Titel eingeschrieben ist dieser Appell, mit etwas auf einen regnerischen Tag zu warten. Er trägt damit die Abhängigkeit der Welt von eben solchen physischen Einflüssen in sich, vielleicht auch den Wunsch sich vor diesen zu verstecken, zurückzuziehen. Denn Aktivitäten, die unbedingt draußen stattfinden müssen, könnte man sich für einen sonnigen Tag aufsparen; und vieles geschieht ohnehin digital oder geschützt in Häusern, Cafés, öffentlichen Verkehrsmitteln oder Autos – und damit jedenfalls wetterunabhängig.

Die Bezugnahme auf die Materialität dieser Welt wirkt auf den ersten Blick wie der einzige verbindende Punkt zwischen den hier gezeigten künstlerischen Positionen: ein Buch als Medium, die langwierige Schichtung von Ölfarbe oder auch der selbstreferentielle Prozess der Reproduktion seiner eigenen Arbeit.

Markus Kircher produziert schon seit Jahren Künstlerbücher, mittlerweile 403 an der Zahl. Auch wenn ihn die Frage der Malerei als Medium umtreibt und die Wiedergabe in unterschiedlichen Formaten, Papierqualitäten und eben das Buch als Trägerobjekt, ist es doch die beständige Produktivität, die sein Schaffen auszeichnet. Er arbeitet sich strikt chronologisch durch seine Bücher, die gleichsam zu Aufzeichnungen und Momentaufnahmen seiner künstlerischen Arbeit oder seines Lebens werden – ein Tagebuch im Medium der Malerei. In *the fat book* und vielen anderen sind die Buchseiten beidseitig bemalt. Die Möglichkeit, einzelne Arbeiten auszuwählen oder auszusortieren, ist damit nicht mehr gegeben – oder zumindest schwieriger. In Kirchers Fall eine bewusste Entscheidung, der Perfektion und dem Geniemythos zu begegnen – es wirkt fast ironisch, wenn daraus mit *the fat book* eine mehr als 800-seitige 12-Kilo-schwere Manifestation seines künstlerischen Schaffens wurde.

Immer wieder kunsthistorische Anlehnungen, aber auch Bezüge innerhalb des Buches; so zum Beispiel Doppelseiten, die Sujets chromatisch variieren oder umkehren. Die, wenn man so will, Querverweise innerhalb des Buches erzeugen eine weitere Ebene: man beginnt vor oder zurück zu blättern, immer Neues zu entdecken. Dabei zeigt sich auch die Materialität des Buches, unterschiedlicher Farbauftrag ändert die Dicke und betont manche Seiten im Blättern, das Durchscheinen der Seiten des Abrechnungsbuches mit seinen Seriennummern und nummerierten Spalten indiziert jede Seite als eine für eine ursprünglich andere Verwendung gedachte – und bringt diese mögliche Geschichte des Buches gegen die künstlerische Arbeit zum Vorschein.

Obwohl man davon ausgehen würde, dass die Intimität dieses Buches sich auch in seiner Materialität widerspiegelt, ist es gerade die Loslösung von der monumentalen Geste im Film, die diese wieder zutage treten lässt. Obwohl auch die Haptik des Buches verloren geht, wirkt sie gleichzeitig aufbewahrt im Film – ein anderer übernimmt das Blättern, der Künstler wieder

die Deutung seiner Arbeit. Das Vertrauen in das Medium Buch wird ergänzt um das Misstrauen an seinem ewigen Bestehen: ein Film und ein Katalog entstehen über dieses Buch.

Jari Gensers Gemälde *Strafe X (Lukisan tentang lukisan)* (2019) fällt zuerst auf, es ist das zehnte aus einer Serie mit dem Titel *Verbrechen und Strafe* (seit 2012), jeweils versehen mit unterschiedlichen Untertiteln, die beispielsweise auf Hörbücher verweisen, die der Künstler während des Malens hörte. Jedes Bild ist die Wiedergabe eines vorhergehenden Bildes, das sich ursprünglich vielleicht einschreiben sollte in eine Logik der Verbesserung und Perfektionierung, dann aber zum unendlichen Prozess der Wiederholung wurde. Das ursprünglich nicht perfekte Bild wird zum „Verbrechen“, welches in endloser Wiederholung gesühnt werden soll. Der Dostojewski entlehnte Serientitel, jeweils um einen geborgten Untertitel ergänzt, deutet auch schon auf den schnellen Rhythmus an Verweisen auf eigene und fremde künstlerische Positionen hin, die Jari Genser in seine Arbeit einflechtet.

Inszeniert in das potenzielle „Maleratelier“ in diesem (oder jedem) Raum erweitert sich der Bildraum in die Ausstellungssituation, die seitliche Verzierung mit Bambus und den indonesischen Nationalfarben auf Fähnchen dienen als Verweis auf die Entstehungssituation und den Kontext der letzten Bilder, eine Residency in Yogyakarta.

Die Ateliersituation ruft den kunsthistorischen Topos des „Malers in seinem Atelier“ auf – lediglich der Maler fehlt in dem leeren Atelier, das uns gezeigt wird. Dafür muss man in der Historie der Bilder zu Nummer IV zurückgehen, wo ein Selbstporträt die Wand des Ateliers ziert. Dieses ist allerdings in der aktuellen Variante nicht mehr zu sehen. Wie dieses Selbstporträt mit dem darunter angebrachten Verweis auf Magrittes „Verrat der Bilder“ (*La trahison des images*, 1929) sind alle Teile dieser Serie gespickt mit Hinweisen, womit sich der Künstler in einem bestimmten Lebensabschnitt beschäftigte, aber auch scheinbar versehentlich im Bildraum vorhandene, vergessene Gegenstände, die das Lebensumfeld des Künstlers in seine Arbeit übertragen. Diese ersten Iterationen, in denen erst kein Bild neben der Staffelei hängt, dann plötzlich die Vorlage auftaucht, – und die überhaupt ein Verständnis des Bildes ermöglichen, nicht als utopische Raum-in-Raum-Schachtelung, sondern als unendliche Wiederholung als Versuch einer Optimierung des Bildraumes – sind allerdings nur mehr schemenhaft zu erkennen, wenn man weiß, dass sie als Vorlagen existierten.

Im Gegensatz dazu drängt sich allerdings etwas anderes Eigentümliches im Bild auf: die Decke des Ateliers scheint offen zum Himmel und auf dem Boden schäumt das Meer. Diese surrealistische Integration des Naturerlebnisses vor Ort wiederholt sich als Motiv auf der Fotografie *Waves* (2019), die als Leuchtkasten ausgeführt ist. Um den unendlich sich wiederholenden Verweis auf das Caspar David Friedrichsche (Nebel-)Meer kommt man kaum herum, wobei auch hier wieder die Person im Bildraum fehlt und man selbst zur/m Protagonist_in des Naturerlebens wird. Gleichzeitig stellt sich der Effekt einer *stock photo*-artigen Aufnahme einer gebrochenen Welle an der Küste ein, die Klippe ist aber nicht so gut belichtet, wie es auf dem Werbefoto der Fall sein würde. Nicht das Bild an sich scheint Mittelpunkt der Betrachtung, eher die damit verbundene Erinnerung, die die Erinnerung einer/s jeden sein könnte, stufenlos dimmbar auf dem Leuchtkasten aufgebracht und aufbewahrt.

Ein weiteres Element in der Ausstellung stellt wiederum einen Verweis auf das Gemälde dar: Das magische Quadrat (*504 years*, 2018) mit den Zahlen von -4 bis 4 und von 13 bis 21 ohne die 19 sowie der Zeilen- und Spaltensumme 34 – und einem darin enthaltenen Objekt – bezieht sich auf Albrecht Dürers Meisterstich *Melancholia* von 1514. In der Umschichtung der Jahreszahl aus der untersten Zeile des Holzschnitts prangt nun die 2018 als Entstehungsjahr. Gefertigt in Yogyakarta, Indonesien, erweitert sich wiederum den Referenzraum des großen Gemäldes, wo er außerhalb der Bildfläche an der Wand des Ateliers hängen würde. Das Objekt, das auch Dürers Stich entstammt, wiederholt sich ebenda sehr prominent vor dem wiedergegebenen Vorgängerbild.

Subtil nehmen drei Arbeiten von **Marion Reisinger** dieses Spiel von Bildverweisen auf: die beiden dunklen Kleinformate *Wint.r* und *Elev* außen figurieren wiederum nicht zuordenbare Formen, die auf das Dürer-Objekt bezugnehmen könnten. Die dazwischen platzierte Arbeit *Sinz* (2018) die sich farblich absetzt, öffnet formal einen leeren Raum, eine scheinbare Antwort auf den vollgestellten Atelierraum aus dem benachbarten Großformat. Viele der Arbeiten zeigen sich als Überlagerungen von Ölschichten, die zeitintensive Trocknungsprozesse verlangen. Die Formen, die dabei entstehen, ändern sich immer wieder oder sind in darunterliegenden Schichten verborgen. Das ästhetische Spiel, das in der Betrachtung beginnt, ist also eine Fortsetzung der Arbeit der Künstlerin: Der malerische Prozess tritt zutage und man assoziiert die unterschiedlichen Geometrien in den Kunstwerken, stellt neue Bezüge her – über Farbe, Formen oder einzelne Elemente. Man assoziiert vielleicht bestimmte Erinnerungen zu den Formen, glaubt mal darin etwas zu sehen, dann doch wieder etwas anderes.

Die Bilder sind nicht in bestimmte Serien fixiert, sondern fügen sich immer wieder in neue Bildzusammenhänge als eine Art Forschen im Visuellen. Die je neuen Assoziationsräume lassen die Betrachter_innen, aber auch die Künstlerin selbst diese immer neu sehen: Welche Formen beziehen sich in einem neuen Bildraum auf andere? Wie interagieren bestimmte Farben? Welche Dinge fallen einem plötzlich ein, wenn man vor einer neuen Hängung steht? Die Künstlerin assoziiert später manchmal Erinnerungen, die in die Bilder eingeschrieben sein könnten – die kurz da sind, dann wieder verblassen und andere werden; wie absurde Déjà-Vus im Alltag oder Traum, die man nicht zuordnen kann. Eine dieser Erinnerungen waren etwa die Stellen abblättrenden Lacks auf alten Traktoren wie man sie in vielen Bauernhöfen noch findet – eine Assoziation, die sofort zu einer eigenen wurde: Landmaschinen, seit Jahrzehnten im Einsatz, deren Farben durch die Sonne schon ausgebleichen sind, stehen auf dem staubigen Steinboden vor einer Holztür mit rostigen Scharnieren.

Müheles integrieren sich auch die beiden Fotografien *WDZV (Wie die Zeit vergeht)* (2016) von Jari Genser in die Hängung von Marion Reisingers Arbeiten. Sie zeigen die Verbrennung eines Haufens der jahrelang gesammelten Wochenzeitung *Die Zeit* in der Lungauer Berglandschaft, einmal den Brand, einmal den verkohlten Stapel. Die Spiegelung der Stimmungen und Farbigkeiten verläuft symmetrisch in die als Paar gehängten Arbeiten *o.T.* und *Kimo*. Eine nimmt das grün der Wiese auf, die Arbeit in Öl auf Papier spiegelt die Nacht und das

glimmende Feuer. Mit ihrer besonderen Oberfläche, dem leichten Glanz von Öl, spielt sie auch auf die Fotografien als Medium an.

In alle vertretenen Arbeiten schreibt sich eine subjektive Geschichte als Moment der Erinnerung ein, alle sind auf unterschiedliche Weise mit dem Bewahren dieser bewandt. Gemein ist ihnen dabei, dass die Materialität der Erinnerung eine zentrale Rolle einnimmt, einerseits als Übertritt der Arbeiten in den Lebensraum, andererseits aber auch Material als veränderliches, andauerndes oder als die Verkörperung von Vergänglichkeit. Während Markus Kirchers Video durch das fortschreitende Blättern in *the fat book* immer wieder einen neuen Kontext für den Raum entstehen lässt und immer neue Einblicke ermöglicht, lassen uns Jari Gensers unendliche Verweisstrukturen immer tiefer in den Raum des Malers eindringen und neue Kontexte erschließen. Marion Reisingers Schichtungen spiegeln oft auch die Empfindlichkeit von fotografischem Material, dessen Reaktionen auf Umweltfaktoren, welche sich durch vergilben, Sonnenflecken usw. in die Fotografie einschreiben – bei ihr allerdings in der Reduktion ohne ein Ausgangssujet.

Subjektive Erinnerungsräume, die in den Arbeiten der drei Künstler_innen zugänglich werden, treten bei allen maskiert in Verweisstrukturen unterschiedlicher Zeitebenen oder Materialitäten hervor. Die den Arbeiten eingeschriebenen Erinnerungen vereint die Vorstellung, dass sie scheinbar für einen besonderen Moment aufbewahrt werden, von dem man noch nichts weiß, eine offene Zukunft im idealen Sinne. Womöglich weiß man aber ebenso wenig, wo die Erinnerung ihren Ursprung hat oder ob es überhaupt eine Erinnerung ist, die wir wahrnehmen. Vielleicht klärt sich das aber an einem regnerischen Tag.

(Maximilian Lehner)