

Unverfügbare Klarheit

Helga Lutz

1. Opazitäten

„Das ist die Magie, (...) ein visueller Rhythmus von Undurchlässigkeit und Durchlässigkeit, von Außen und Innen, von Dort und Hier. Eine unvorhersehbare, ständig wandelbare visuelle Komposition, eine unverfügbare Klarheit.“¹

Die Zeilen beziehen sich nicht auf die Arbeiten von Veronika Kellndorfer. Sie beschreiben den Eindruck, den die byzantinischen Alabasterfenster im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna erzeugen. Sie sprechen folglich von einem anderen Raum, einer anderen Zeit, einem anderen Material. Und doch hat es den Anschein, als wäre mit den Gläsern von Kellndorfer dieses Phänomen noch einmal zurückerobert, wenngleich im Rahmen der visuellen technischen, materialen und künstlerischen Bedingungen und Möglichkeiten des 20. und 21. Jahrhunderts. An die Stelle des Alabasters ist Industrieglas getreten. Und die unregelmäßigen, im einfallenden Licht aufleuchtenden Adern des Alabasters haben sich zu gerasterten Bildstrukturen verdichtet. Vielleicht müsste man besser sagen: Es handelt sich um unterschiedliche Opazitäten. Um das undurchdringlich bleibende, ‘transzendente’ Aufleuchten einer mineralischen Substanz einerseits und das verwirrende Changieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Verdecken und Zeigen, Etwas und Nichts andererseits. Wenn man mit Louis Marin Opazitäten als das versteht, was in der „Kunst des Sichtbaren jenseits oder diesseits der Repräsentation im Spiel ist“ und was sie „auf ihr Diesseits oder ihr Jenseits öffnet“, dann verlangen die Gläser Kellndorfers in besonders drängender Weise danach, diese Schwelle, an der die Repräsentation sich selber repräsentiert,

¹ Georges Didi-Huberman, *phasmés*, Köln 2001, S. 243.

genauer zu bestimmen. Denn dort, wo das Opake sich sonst ins Feld des Sichtbaren schiebt – in der Beschaffenheit des Bildkörpers, – in den Spritzern, Einschnitten, Rissen, den Bewegungen des Pinsels, in all diesen Spuren künstlerischer Schaffensprozesse – ist es nicht mehr zu greifen. Die Gläser sind glatt, makellos, schwer und verbergen die Signatur ihrer industriellen Fertigung nicht. Wie auch das darin aufscheinende ‘Bild’ die Materialität von Glas nicht im Sinne eines Trägermaterials oder Grunds nutzt. Signifikanterweise ist das Zu-Sehen-Gegebene eben nicht nur aufgetragen oder – im Diasec Verfahren – nachträglich mit einer transparenten Glasschicht versiegelt. Was wir als Bild wahrnehmen ist ins Glas eingegangen und scheinbar gleichursprünglich mit diesem.

2. Störung

Wie aber soll man etwas bezeichnen, was sich nie gleich bleibt? Wie kann man etwas beschreiben, was zugleich transparent *und* opak *und* spiegelnd ist? Eine visuelle Komposition, die nur an einigen Stellen gleich einem semitransparenten Bildschleier der Transparenz entgegentritt um an anderen Punkten wieder vollständig mit der Durchsichtigkeit in eins zu fallen. Und in dem nicht nur das Bild selbst erscheint, sondern auch der Ort und je nach Position auch das betrachtende Subjekt. (Abb. 2) Ein eher beiläufig von Kellndorfer im eigenen Atelier aufgenommenes Detailphoto führt dies vor. Man sieht man nicht nur einen Ausschnitt des ins Glas eingebrannten Bildes, Ausschnitt einer Photographie, die Kellndorfer während ihres ersten Aufenthalts in der Villa Aurora Frühjahr im 2003 von der Südfassade des Eames Hauses in Los Angeles gemacht hat, sondern zugleich auch die im Glas sich spiegelnden Berliner Atelierfenster und den Umriss der davor lehnenen photographierenden Künstlerin.

Die Arbeiten thematisieren auf vielschichtige Weise ein Phänomen, das im Zusammentreffen von Glas und photographischem Bild von Anfang an besteht. Und zwar als etwas Unliebsames und zu Vermeidendes. Besser gesagt, als

Störung. Die Fortschritte im Glashandwerk ermöglichen um 1910 herum erstmals die Herstellung breiter Ladenschaufenster. In den Ausgaben der Zeitschrift *Parade* findet man zahlreiche Photographien moderner Schaufenster versammelt und damit auch die ersten Berichte vom leidigen Kampf mit den unberechenbaren Spiegelungen dieses Mediums. Ungewolltes schiebt sich ins Bild und überlagert den Anblick der vorgeführten Dinge. Es zaubert Unerwartetes und Uneigentliches hinzu, lenkt ab, verführt. „Bei der Entwicklung lief alles gut“ heißt es in einem Bericht, „erst als mein Abzug fertig war und ich ihn ins Licht hielt, überkam mich eine Sorge (...) So zeigte das Bild nicht die von mir gewünschte Abbildung der Schaufensterauslage, die man mir zu Ehren schön drapiert hatte, sondern die deutlichen Umrisse der Häuser, die auf der anderen Seite standen.“² Die photographische Ansicht der Schaufenster konfrontiert nachträglich mit etwas, was da war und vom Photographen nicht gesehen wurde, oder was eine kurzzeitig veränderte Lichtsituation ihm listig eingehandelt hat. Genau dieser unkontrollierbare, nicht kalkulierbare *Rest* wird in der Folge nicht nur von der avantgardistischen Photographie entdeckt, sein poetisches Potential stößt auch im Umfeld der Surrealisten auf Entzücken. Walter Benjamin beschreibt die wahrnehmungstheoretische Relevanz dieser Erscheinungen mit den Worten: „Ist ein Schusterladen Nachbar einer Confiserie, so werden seine Schnürsenkelgehänge lakritzenähnlich. Über Stempel und Letternkästen rollen Bindfäden und Seidenknäuel. Nackte Puppenrumpfe mit kahlen Köpfen warten auf Behaarung und Bekleidung Froschgrün und korallenrot schwimmende Käbme wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmkrücken, in den Schalen der photographischen Dunkelkammer liegt Vogelfutter.“³ In einer als erstarrt empfundenen Grammatik des Sehens werden die Spiegelungen als Zugang zum „Unbewußten und Halluzinativen“ gefeiert, zu jener „quantité

² Ebd.

³ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Zweiter Band, Herausgegeben von Wolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983, S. 1042.

negligéable“⁴, die die klassische Kunst bis zum Kubismus, wie es bei Carl Einstein heißt, so konsequent missachtet hatte. Er schreibt: „Substanzenwirtschaft blühte, und Raum oder Zeit waren zu Apriorismen verheilig. So galt der fixierte und homogene Raum als Bildvoraussetzung, statt dass man begriff, dass er überhaupt erst zu erfinden sei.“⁵ (...) Man hatte vergessen, dass der Raum nur eine schwankende Kreuzung zwischen Mensch und Welt bedeutet.“⁶

Die Arbeiten von Veronika Kelldorfer kehren zu diesem unsicheren Grund zurück, um den für die Moderne so zentralen Aspekt der Durchdringungs- und Überlagerungstransparenz noch einmal aufzugreifen und für zeitgenössische Anordnungen des Sehens produktiv zu machen. Die Störung *im* Bild wird *zum* Bild selbst. Die ins Glas eingelassenen, oszillierenden Erscheinungsbilder, ihr Gestus des Flüchtigen und Ungreifbaren weist auf die ungeliebt-geliebten Einbrüche und Störfälle im frühen photographischen Bild zurück, um zugleich die Flüchtigkeit des digitalen Bildes vorwegzunehmen.

3. Screen

Seit ungefähr zwanzig Jahren, kreist das künstlerische Schaffen Kelldorfers folglich konsequent um Fragen nach dem Verhältnis von Transparenz und Opazität, von Figur und Grund, von Sehen und Blick, von Bild-Zeit und Jetzt-Zeit. Im weitesten Sinne konstant geblieben ist dabei der künstlerische Ort, oder genauer gesagt, die mediale Nahtstelle, an der diese Phänomene reflektiert, erkundet und künstlerisch entwickelt werden: Mit faszinierender Beharrlichkeit setzt sie immer wieder an der Schwelle zwischen Architektur und Bild an, experimentiert sie mit Formen der Übersetzbarkeit von realer Architektur ins Medium Bild einerseits und – in einem zweiten Schritt –, mit den Bedingungen der Möglichkeiten eines Rück-Transfers der gewonnenen, der aus dem Realen extrahierten Architektur-Bilder an

⁴ Carl Einstein, Werke Band 3, herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin 1996, S. 314.

⁵ Ebd. S. 314.

⁶ Ebd. S. 320.

andere Orte, in andere Räume, in andere Kontexte.

Dass sich dabei „in ihren Arbeiten die Herkunft aus der Malerei nicht übersehen lässt“⁷ ist verschiedentlich und sicher mit Recht betont worden. Man erkennt es bereits an dem traumwandlerisch sicheren Blick, mit dem sie das bildhafte Potential von Gittern, Fenstern, Fassaden, Treppen, Vorhängen, Schatten und anderen architektonischen Elementen erfasst, um es in überraschender, manchmal verwirrender, bisweilen unheimlicher Art und Weise an anderen Orten wiederkehren und auftauchen zu lassen.

Jenseits der Tatsache aber, dass damit kompositionelle Fragen des Bildes auf den Raum übertragen und an diesen gestellt werden, erscheint es notwendig, die Wahl der verwendeten Medien, die spezifische Art und Weise, wie Kellndorfer diese einsetzt, nutzt und kombiniert, einer genaueren Analyse zu unterziehen. Der Vergleich von zwei frühen Arbeiten, die fast zeitgleich, nämlich 1997 entstanden sind, erweist sich diesbezüglich als aufschlussreich. Auf einer ersten Ebene zeigen die Installation *Short before Dawn*, die 1997 im Kunstmuseum Malmö gezeigt wurde, und die photographische Arbeit *Möckernbrücke*, die im selben Jahr für die Berlinische Galerie im Martin Gropius Bau in Berlin entstand, kaum Berührungspunkte: (Abb. 3/4) Auf der einen Seite eine raumbezogene Arbeit, die architektonische Begebenheiten vor Ort reflektiert und in der direkten Auseinandersetzung mit diesen entstanden ist. Und darin besteht, dass zwei auf Sockeln stehende Diaprojektoren nächtliche Außenansichten des Fensterfrieses auf die Wände projizieren, um so, durch eine nur scheinbar nahtlose Fortführung des Sichtbaren, im Verwirr-Spiel mit Innen und Außen, Tag und Nacht, Licht und Schatten, Positiv und Negativ eine eigentümliche Verunsicherung des Sehens zu provozieren. Während die Arbeit *Möckernbrücke* auf der anderen Seite das nächtlich erleuchtete Glas des Berliner U-Bahnhofs Möckernbrücke auf

⁷ Ursula Prinz, „Brief aus Berlin“, in: Korrespondenzen. Zwölf Künstler aus Schottland und Berlin, Berlinische Galerie/Scottish National Gallery of Modern Art, Berlinische Galerie 1997, S. 14, aber auch Hanne Loreck, „Ansichten als Sehmuster“, in: Veronika Kellndorfer, Architektur des Alltags, Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum, Berlin 1998, nicht paginiert.

dramatische, ja fast theatrale Weise in Erscheinung treten lässt. Die Photos zeigen das Innere des Bahnhofs wie von einer semitransparenten, schimmernden Glasmembran verschlossen. Abgeschirmt, grünlich und flirrend, verwandelt sich der Ort in eine geheimnisvolle, nächtliche Lichtbühne.

Die Gegenüberstellung lässt an einer Sache keinen Zweifel: Wie sehr Veronika Kellndorfer von den Bedingungen des Materials her denkt. Die beiden Arbeiten markieren entgegengesetzte Pole, die Art ihres Einsatzes weist stilistisch und kunsthistorisch betrachtet in je unterschiedliche Richtungen,⁸ und doch steht im Zentrum beider der gleiche Schauplatz der Erfahrung, gehen beide Arbeiten von dem Lichtspiel aus, dass durch die geriffelte Oberfläche des Drahtglases in Szene gesetzt ist. Das Licht im Innern, das sich an den gewölbten Glasparzellen bricht, erzeugt im Außen den Eindruck eines Screens. Die nicht intentionalen, gerasterten Bildstrukturen lassen etwas zutage treten, das formal unbestimmt und zugleich digital und gerechnet anmutet und irgendwo zwischen den experimentellen *Celestographien* (1894)⁹ von August Strindberg und den, in den sechziger Jahren vom Screen des Oszilloskop abphotographierten, computergenerierten Lichtmustern eines Vladimir Bonacic anzusiedeln ist. (Abb. 5/6)¹⁰

Frank Shuman hatte diese optischen Phänomene wohl kaum im Sinn als er 1892 das sogenannte Drahtglas erfand. Der Gedanke, in die erkaltende Glasmasse ein Stahlnetz einzulassen, war für ihn klarerweise das Resultat sicherheitstechnischer Überlegungen. Kellndorfer nimmt die

⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen von Heinz Schütz, der auf den Bezug der Arbeiten von Kellndorfer zu Ellsworth Kellys minimalistischen Fensterarbeiten hinweist: „Der Vorhang – Malerei und Flachheit, Geschlossene und wieder geöffnete Fenster“, in: Veronika Kellndorfer, *Exterior And Interior Dreams*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 7-17, hier: S. 9.

⁹ Vgl. hierzu Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, Hamburg 2010, S. 114f.

¹⁰ Vladimir Bonacic, IRB 8-9, 1968, Photographie of the screen of a computer-controlled oscilloscope, 20.9 x 29.5 cm, PDP-8, self developed light pen system, Programmed in Assembler, Archive MSU Zagreb. (A camera in front of the screen records the light dots photographically), abgebildet in: Margit Rosen, (Ed.), *A little-known story about a Movement, a Magazin and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International 1961-1973*, published by ZKM 2011, S.256.

Materialbeschaffenheit zwangsläufig ganz anders wahr, sie erkennt darin einen Aspekt, der für ihre Arbeiten von Anfang an und bis heute von ganz zentraler Bedeutung ist: Eine Idee von Bildhaftigkeit, die sich erst im Zusammenwirken und an der schwankenden Kreuzung von Licht, Glas und Raster überhaupt erst zu materialisieren vermag.

4. Verdichtungen

Die Möglichkeit, photographische Bilder als Siebdruck in Glas zu brennen ist ein relativ junges Verfahren und in der hier praktizierten Weise überhaupt erst seit Beginn der neunziger Jahre möglich. Kellndorfer, die in diesen Jahren über Möglichkeiten des Einsatzes von Glas als Bild-Medium nachdenkt, hat das Potential, das mit dieser Technik plötzlich im Raum steht, nicht nur generell als eine der Ersten erkannt. Sie hat auch verstanden, dass die Wiederkehr photographischer Ansichten von Glas-Architekturen (der Moderne) *in* realem Glas, – dass diese Form der Verdopplung und des In-Eins-Setzens etwas fortführt und expliziert, was sie in früheren Arbeiten mit dem Einsatz von Diaprojektionen erprobt und angestrebt hatte. Genauer gesagt: Die gedruckten Gläser binden die Unruhe des Sehens *an* und *in* einem Ort, ohne dass damit die Dialektik des Blicks und das Changierende der Wahrnehmung aufgehoben oder in irgendeiner Weise still gestellt wären.

Aber kehren wir noch einmal zurück ins Jahr 1993 zu der Arbeit *Der bewegte Betrachter*, wo die Künstlerin erstmals mit Siebdruck auf Glas arbeitet. Es überrascht nicht, dass die Pionierrolle, die ihr bei der Aneignung des Herstellungsprozesses für ihre individuellen künstlerischen Zwecke zukommt, sich im Vorfeld als kompliziert und schwierig erweist. Denn Voraussetzung ist nicht nur, das technische Verfahren in seinen Bedingungen und Möglichkeiten bestens zu kennen, um in Zusammenarbeit mit Verfahrenstechnikern und Herstellern Einsatzmöglichkeiten jenseits der industriell vorgesehenen Formate zu erkunden. Es bedurfte auch des Austestens der Wirkung bestimmter Farbmischungen und

Rastergrößen beim Prozess des Brennens, aufwändige Phasen, in denen photographische Vorlagen erprobt und wieder verworfen werden, wo Gläser farblich verunglücken und Fehler unerwartete Wege weisen.

Derjenige, der sich von theoretischer Seite diesem spezifischen und komplexen Herstellungsprozess nähert, steht vor einem ganz anderen Problem. Es sind die tradierten Begrifflichkeiten, die plötzlich unzulänglich anmuten, selbst der Begriff der „künstlerischen Praxis“ erweist sich als problematisch. Worin genau besteht sie in diesem Fall? Wo fängt der künstlerische Schaffensprozess an und wo hört er auf? Wie davon sprechen, wenn die Einheit der künstlerischen Geste doch aufgefächert und entfaltet ist in eine komplexe Choreographie medialer und technischer Übersetzungsprozesse, in eine Kette von Operationen? Wenn zwischen dem Moment, wo Veronika Kellndorfer mit ihrer Großbildkamera Architektur photographiert und dem Rückgriff auf dieses Material für die Produktion bestimmter Gläser manchmal nicht nur enorme Wegstrecken und lange Zeiträume liegen, sondern auch eine ganze Reihe medialer Transformationen.

Klar ist: Wie weit gefasst der *Bildbegriff*, mit dem man operiert auch sein mag, der Versuch, die Arbeiten Kellndorfers von einem solchen ausgehend lesbar machen zu wollen, greift in jedem Fall zu kurz. Wie könnte es auch anders sein, wenn es sich um ein künstlerisches Tun handelt, das sich in so radikaler Weise auf die technischen Operationen hin dezentriert zeigt. Das den Künstler zum Akteur werden lässt in einem Netzwerk, das mediale Anordnungen und „Handlungsketten einbegreift in die sie eingebunden sind, die sie konfigurieren und die sie konstitutiv hervorbringen“.¹¹

5. Durchscheinendes

Die verschiedenen medialen Übertragungs- und Verdichtungsprozesse lösen den Referenten des photographischen Bildes nicht auf. Was wir sehen und was ins Glas

¹¹ vgl. hierzu Lorenz Engell/Bernhard Siegert, Editorial, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, (hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert), Heft 1 | 2010, Hamburg 2010, Seite 5-9, hier: S. 7.

eingegangen ist, ist immer noch das Bild eines bestimmten Ortes und die Ansicht einer bestimmten Architektur. Aber Schritt für Schritt tritt zugleich etwas anderes hervor, zeigt sich „sein Stoff“, wie es bei Roland Barthes heißt.¹² Das Bild zu sehen, heißt damit in jedem Moment auch, mit seinem Inneren konfrontiert zu sein, mit dem relationalen Gefüge seiner Rasterung.

Das Eingreifen der Künstlerin wird in diesem Prozess nur an den Übergängen wirklich sichtbar: So weisen die verwendeten Großbilddias Markierungen auf, lassen erkennen, von welchen Ausschnitten in einem zweiten Schritt ein Trommelscan hergestellt werden sollte. Von dem hoch aufgelösten Scan wird wiederum an anderer Stelle mittels eines Horizontalvergrößerers ein riesiges Negativ hergestellt, das in den Ausmaßen bereits der Größe der Siebe entsprechen muss, damit diese in der Folge und – wiederum woanders – darüber belichtet werden können.¹³ Wenn die Siebe einerseits und Kellndorfers finale Entscheidungen über Rastergröße, Farbmischung und mögliche Mehrfarbigkeit vorliegen, können schließlich die Glastechniker unter den wachsamen Blicken der Künstlerin mit dem Druck- und Brennvorgang beginnen.

Der Vorgang ist einer des vielfachen Wendens. Eine Bewegung des Vor und Zurück, von Übersetzung und Rück-Übersetzung. Übertragungen von Alten in Neue Medien, von Analog in Digital, von Pixel in Partikel, von Gewebe in Rasterung. Und wieder zurück.

Veranschaulicht man sich den Vorgang in seiner Abfolge, entfaltet man ihn in die Gesamtheit seiner Schritte, dann erinnert die Art und Weise, wie hier Bildhaftes weitergereicht, verschoben und transformiert wird, an die Struktur eines Leporellos. Es ist ein sehr spezielles Leporello: denn das Glas, das am Ende des Vorgangs steht, erweist sich als ein Medium, eine Schwelle, die die Überlagerung verschiedener *medialer Weisen von Sichtbarkeit* tatsächlich in besonderer Weise ermöglicht. Im Glas verbinden sich die Vorgänge, erscheinen die unterschiedlichen Schichten komprimiert, ohne dass das Darüberliegende das Darunterliegende

¹² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1989, S. 111.

¹³ Ein Vorgang der inzwischen digitalisiert ist.

auslöschen, das Eine das Andere gänzlich überlagern würde. Gegensätzliches bleibt in der Schweben, in Gang gehalten von dem irisierenden, changierenden Sehen, das es initiiert. Ein Kaleidoskop der medialen Bezüge, wo sich das Alte im Neuen spiegelt und das Digitale plötzlich analog wahrgenommen werden kann. Wo die Materialität des gebrannten Glases dem digitalen Bild seine Flüchtigkeit nimmt und das vom Gewebe des Siebs übertragene Raster zugleich seinen Ursprung im „textilen Prozessieren“¹⁴ entbirgt. Und wo sich nicht zuletzt plötzlich ein Bezug der Gläser zu den ersten Lichtbildern auf Glas herstellt, zu den Glasplatten aus der Frühzeit der Photographie.

Der Blick durch den Sucher der Kamera muss Veronika Kelldorfer – und sei es nur für einen flüchtigen Moment und in weiter Ferne – diesen Zusammenklang immer schon enthüllt haben. Sie hat es mit Sicherheit gesehen, durch alle medialen Rahmungen hindurch. Aber um es zu sehen muss man vermutlich nicht nur Magierin sondern ein Stück weit auch Visionärin sein.

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlich: Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren*, Zürich/Berlin 2007.