

(J.Jonas Eröffnung Dupa/Kreckwitz, Kunst Galerie Mainz, 3.07.21)

Miranda Dupa und Oskar Kreckwitz studieren an der Kunsthochschule Mainz in der Klasse für Malerei, genauer gesagt in der Klasse für „extended painting“ bei Shannon Bool. Erweitert deshalb, weil das Feld der Malerei sich dort nicht auf Farbe, Leinwand und Keilrahmen beschränken muss, sondern auch Grenzüberschreitungen zum Print oder digitalen Bildentwicklungsverfahren zulässt.

Dem Titel folgend geht die heutige Ausstellung der Frage nach, inwiefern sich Malerei durch computergestützte Medien neu zum Ausdruck, transformieren oder vielleicht sogar ganz ersetzen lässt (?)

Dass dies in direktem Bezug aufeinander geschieht, macht den Reiz gerade der Ausstellung aus. Eine Ausstellung, die nicht zufällig genau an diesem vielleicht entscheidenden Wendepunkt der COVID-Pandemie stattfindet, in der wir einerseits lernen mussten, uns mit Treffen allein in digitalen Räumen zurechtzufinden, aber möglicherweise auch in Zukunft vor der Wahl stehen werden, uns im analogen oder digitalen Raum zu begegnen bzw. uns in hybriden Präsenzen zu organisieren. Das wäre dann nicht die Option entweder – oder, sondern sowohl – als auch.

Miranda Dupa malt klein- und großformatige abstrakte Bilder, die durch flächigen Farbauftrag und polychrome Kontraste geprägt sind. Auffällig ist auch Verwendung des quadratischen oder dem regelmäßigen Viereck nahekommenden Formats.

Kunstgeschichtlich könnte man ihre Bilder wohl in die Nähe zum amerikanischen colorfield painting der 1950er und 1960er Jahre

oder der biomorphen Abstraktionen in Europa dieser Zeit rücken. Dupa geht von der Farbe aus und scheut dabei weder expressive chromatische Setzungen noch gewagte formale Brüche. Sie experimentiert mit bestimmten Farbakkorden, die sie im Kopf hat, lässt sie mal hart aneinanderstoßen oder mit Linien einfangen, ein andermal aber auch in sanften Übergängen sich weich aneinanderschmiegen, wobei stets viel Bewegung und Prozesshaftes im Spiel ist. Landschaftliche Assoziationen können sich einstellen, insbesondere durch die dreiteiligen Staffelungen ihrer Felder (Erde - Horizont - Himmel) oder den topographisch anmutenden Linienverläufen, hinter der Dupas Wertschätzung für die Landschaftsbilder Ernst Ludwig Kirchners stehen mag, wie sie mir verraten hat. Angesichts der charakteristischen Verbindung von leuchtfarbigen Flächen und sich in ihnen eingrabender Lineamente verwundert es nicht, dass sich Miranda Dupa auch viel dem Holzschnitt widmet, der in der Ausstellung allerdings nicht vertreten ist.

Oskar Kreckwitz greift Details der Bilder Dupas auf, wandelt sie farblich um, spiegelt und multipliziert sie und lässt aus deren Rapports verwirrend vielschichtige Musterbilder entstehen, die auf PVC Planen gedruckt, hinter Plexiglas oder auf Aluminiumplatten aufgezogen im Printverfahren hergestellt werden. Leinwand, Pinsel und Ölfarbe werden gewissermaßen durch Monitor, Tastatur und Mouse ersetzt. (Im Winter 20/21 zu Beginn des langen Lockdowns setzte Kreckwitz übrigens dieses Bildverfahren bereits öffentlichkeitswirksam auf drei riesigen Plakatwänden am nahegelegenen Bahnhof Römisches Theater in Szene). Fast wirkt es so, als wolle Kreckwitz den Bildern Dupas Mikro- oder Makrostrukturen

entnehmen, um mit Hilfe Polymerase-Kettenreaktion ihrer DNA auf die Spur zu kommen. Pixelfehler bilden durch ihre Multiplikation allerdings auch beabsichtigte fraktale Strukturen aus, die ein merkwürdiges Eigenleben und Imaginationspotential zu entwickeln scheinen.

So entstehen digital verfremdete Echos auf die Bilder Dupas, die sich in fast identischem Format, aber deutlich anderer Oberfläche und Erscheinungsweise vis-à-vis gegenüberstehen. Gemaltes Bild und sein digital transformiertes Simulacrum blicken sich gleichsam gegenseitig ins Antlitz. (Dieses Sehen und Gesehenwerden wird übrigens auch eine Rolle bei der ausgestellten Videoinstallation oben eine Rolle spielen, doch dazu später)

Man muss allerdings manchmal schon sehr genau hinschauen, um die Referenzialität ausfindig zu machen. Zumal es Arbeiten in der Ausstellung gibt, deren identifizierbare Herkunft wegen Fehlens seines Originals nicht unmittelbar nachvollziehbar ist. Aber es geht ja im Kern auch nicht um ein heuristisches Such- und Findespiel, sondern in erster Linie um die Methodik.

Im Unterschied zu Dupa führt das künstlerische Verfahren bei Kreckwitz zu komplexen seriellen, im Grunde unendlich fortführbaren und letztlich a-kompositorischen Gebilden, die darin zum Muster, Ornament oder zur Tapete tendieren.

Der einflussreiche amerikanische Kunstkritiker und Theoretiker Clement Greenberg sah schon 1948 eine mit Edouard Manet seit dem 19. Jahrhundert einsetzende "Krise des Staffeleibildes" im Gange, die diesem in der Entwicklung der modernen Malerei

dauernde zermürbende Angriffe zugefügt habe. Anstelle des guckkastenähnlichen Hohlraums mit tiefenräumlicher Staffelung, den das traditionelle Kabinettbild in der westlich europäischen Kunst als „finestra aperta“ in die dahinterliegende Wand geschnitten habe, sei schließlich das „dezentralisierte, polyphone, All-Over-Bild getreten, dessen Oberfläche sich aus einer Vielzahl identischer oder ähnlicher Elemente zusammensetzt (...) wiederholt, und auf Anfang, Mitte und Ende zu verzichten“ scheint. Eine Beschreibung also, die lange vor der Erfindung des Computers beinahe 1:1 auf gedruckten Bildplanen von Oskar Kreckwitz zutrifft.

Was sagt uns also die Grundidee der Ausstellung jenseits der Frage nach der künstlerischen Wertschätzung der gezeigten Bilder aus?

Erstens, so würde ich festhalten, geht es um definitorische Prämissen über das Wesentliche der Malerei, um das Ethos des Handwerklichen, um Autorschaft, Intuition und Authentizität der malerischen Geste und nicht zuletzt die vermeintliche Aura des gemalten oder maschinell hergestellten Bildes. Möglicherweise auch darum, welches Medium oder welche Technik der anderen überlegen ist. Dass bildgenerierende Prozesse am Computer beispielsweise schwindelerregend schneller als vor der Leinwand funktionieren, womöglich nur wenige Mausklicks dauern können, dürfte außer Frage stehen. Umgekehrt kann aber auch Zweifel daran erhoben werden, ob tatsächlich genuine Phänomene von Malerei wie Transparenzen von Farbschichten oder Tiefenlicht tatsächlich durch computergesteuerte Printverfahren vollständig substituierbar sind.

Zweitens, und das scheint mir beinahe noch wichtiger, birgt der systemische technologische Wettstreit, wie ich ihn einmal so nennen möchte, trotz ihrer engen Referenzialität doch auch deutliche Anzeichen von Distanziertheit und Entfremdung. Indem Kreckwitz die Leinwände Dupas zum Gegenstand und Ausgangspunkt synthetischer Bildgenerierung heranzieht, untersucht er sie gleichsam wie mit dem nüchternen Blick eines Wissenschaftlers oder Arztes am Operationstisch bzw. vor dem Röntgenbild, der sich an strukturellen Auffälligkeiten orientiert. Es ist also eine völlig andere Perspektive als z.B. die zweier Künstler, die Seite an Seite im gemeinsamen Atelier arbeiten.

Damit ist **drittens** und letztens auch eine soziale Komponente der Ausstellung angesprochen, die in der bereits erwähnten Videoinstallation auf der Empore zum Ausdruck kommt. Es handelt sich dabei um eine 30 Minuten dauernde Aufzeichnung der Künstlerin Miranda Dupa in ihrem Atelier, die aus mehreren statischen Perspektiven aufgenommen und aufgrund ihrer ruckartig versetzten Bewegungen wie aus einer typischen Überwachungskamera gefilmt erscheint. Abermals ist es also die Technik, die die Kunst beobachtet bzw. ihr Entstehen observiert. Der QR-Code am Fenster der Galerie führt übrigens auf einen Ausschnitt des Videos und macht Passanten und Nutzer absichtsvoll zum Atelierbeobachter von draußen. Kreckwitz verleiht dem unspektakulären Ateliergeschehen eine gewollt voyeuristische Perspektive, deren Entblößung durch einen daneben zerlegten Computer ebenso stark zum Ausdruck gebracht wird, wie umgekehrt die Enge des Raums den klaustrophobischen Charakter der Szenerie unterstreicht.

Kommentar auf die eingeschlossene Existenz des Künstlerdaseins der zurückliegenden Monate? Die Schlüssellochperspektive ins Atelier als fragwürdiger Ersatz für verlorengegangene Öffentlichkeit von Kunst?

Was sich einstellt, ist ein Unbehagen am künftigen Sehen und Gesehenwerden von Kunst nach dem Ende der Pandemie.