

Thomas Trummer

Wer nach dem Grund sucht, wird sich darin verlieren.

Zu den Arbeiten von Andreas Heller

Wer der Leere begegnet, wird sich in ihr kaum spiegeln können. In der Leere verliert sich der Blick, er findet kein Gegenüber und zerstreut sich im Nichts oder Namenlosen. Wer der Heimat begegnet, glaubt sich in ihr umgeben von Vertrautem. Im Vertrauten scheint sich alles zu spiegeln. Nichts, was die Heimat entbirgt, scheint nicht von Sinn durchwoben, von einer Bedeutung, die immer schon da ist und sich in jeder Begegnung neu eröffnet. Einfinden in der Heimat ist Einfinden in einem Immunitätsgebäude von Sinn. Eine kritische Kunst wird dies anders sehen. Sie wird sowohl der Leere als auch der Heimat misstrauen, denn beide verstellen den Blick. Eine Kunst, die sich nicht als Dekor und bloße Bestätigung vereinnahmen lässt, wird das Abweichende und Irritierende kennzeichnen, um sowohl die Leere als auch die Heimat als das auszuweisen, was sie eigentlich sind, die beiden Pole eines wechselseitigen Begegnungsverhältnisses. Sie wird zu zeigen versuchen, dass wo Leere ist, auch Sinn sein kann, und dort wo scheinbar Sinn im Überfluss vorhanden ist, sich dieser bei näherem Blick entfremdet.

Einem doppelten Experiment folgt kurz gesagt auch die ambitionierte Kunst von Andreas Heller. Heller entfaltet seine Kunst aus dem Studium der Grundlagen. Dies ist durchaus wörtlich gemeint. Am Anfang stehen Fragen: Worin haben Bilder ihren Grund? Ist es die Fläche, der Träger, vor dem sich ihre Motive abzeichnen? Oder ist es nicht vielmehr die Ursache, die den Autor dazu bringt, sich sichtbarer Zeichen zur Mitteilung zu bedienen? Worin besteht der lokale Grund, die Basis, das Fundament und wo beginnt der kausale, das Motiv, die Ursache, welche sich in einem Bild niederschlägt und als Idee offenbart? Wahrscheinlich lässt sich die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Gründen am besten mit dem Verweis auf ihre simpelste Erscheinung beantworten, den Bildgrund. Andreas Heller fängt konsequent dort an, wo sich die Leere zuallererst abzeichnet: am bloßen leeren Grund. Denn der Bildgrund ist der Anfang jeder Gestaltung. Er ist leer, die Motivation, d.h. der kausale Grund, wirkt dieser Leere entgegen, und wird sie verdrängen. Am Ende, für den Betrachter, ist der Bildträger in Bildern verdeckt, er zeigt sich nur dann, wenn er von der Motivation von vorne herein frei gelassen wird. In der Malerei, in der es Lasuren und Schichten gibt, also Grundierungen bevor

noch die eigentliche Gestaltung beginnt, ist der Grund fast nie augenscheinlich. Um ihn zu zeigen, bedarf es eines anderen, besser geeigneten Mediums. Dies ist die Zeichnung, sie ist für Heller auch das probate Mittel.

In Zeichnungen erscheint die Leere das Blatt selbst zu sein. Am prägnantesten wird der Grund bzw. das Verhältnis von Figur und Grund aber in der Collage. Denn die Collage bedient sich meist des Papiers als Träger, und ist darin der Zeichnung verwandt, jedoch unterscheidet sie sich von dieser darin, dass die Linien nicht wie in der Zeichnung auf der Bildfläche eingetragen werden, sondern das Motiv buchstäblich selbst herausgeschnitten wird. Und wer ein Sujet ausschneidet, befreit es von seinem Grund und kommt seiner Frage damit am nächsten.

Grundsätzlich ist jedes Sujet geeignet, herausgetrennt zu werden, denn schon die Motivation kann es als isoliert betrachten, doch erst sobald dies tatsächlich geschieht, wird seine besondere Stellung in die Aufmerksamkeit rücken. Durch das Herausschneiden verliert das Motiv sein Umfeld, es entsteht ein Riss, indem sich das Nichts neben ihm auftut. Mit dem Merkmal der Alleinstellung verändert sich auch der Bezug zur Leere. Abgetrennt von anderem macht sich das Motiv vom Teil zum Ganzen und gibt sich selbst den Rand. Heller reagiert auf diesen Umstand mit Bedacht. Es ist eine besondere Auszeichnung seiner Arbeiten, dass er der Befragung dieses Bild-Rand-Verhältnisses durch alle Werkgruppen hindurch treu bleibt. An der Bruchstelle, jener Naht, an der sich Leere und Etwas trennen, an der sich Figur und Umriss scheiden, wird sich erst der doppelte Grund des Grundes abzeichnen. Denn es ist die Motivation, die eine Linie setzt, sich einkerbt in die Grundlage und dort eine sichtbare Spur gräbt. In der bildlichen Welt heißt diese Trennlinie Kontur. Sie zeichnet Figuren und Gegenstände auf dem Bild. Denn der Grund zeigt sich nicht als solcher. Ebenso wird die Leere nie in nuce fassbar, wird die Kontur nur fassbar im Kontrast. Stets bedarf es einer Begrenzung, um die Grundlage zu finden. Kurz, um die Leere zu erkunden, ist es nötig, ihren Rand, ihr Ende zu finden. Konturen sind ontologische Berührungslinien, Scheidemarken des sichtbar Seienden, die in der Fragilität und Materialität der Zeichnung besonders deutlich hervortreten. Jedoch arbeitet Heller nicht allein in der Technik des Konturierens, man könnte allenthalben die These wagen, dass er allen Bildern auf ihren Gehalt von Trennmarken nachspürt.

Um dies zu belegen, bedient er sich anderer Werke als der eigenen. Er verwendet Vor-Bilder, Bilder, an denen es möglich wird, sein Studium von Grund und Kontur zu demonstrieren. Er

greift auf historische Vorlagen zurück, vor allem Gemälde und Stichwerke aus dem 19. Jahrhundert. Es sind Kunstwerke von lokaler Bedeutung und mittelmäßiger Qualität. Doch der Wert dieser Bilder ist für Hellers Experiment wenig entscheidend, für ihn handelt es sich um Fallbeispiele, an denen gezeigt werden kann, wie das betrachtende Lesen nicht ohne Grund zustande kommt, oder besser noch formuliert, zurande kommt, denn es ist der Rand, an dem sich etwas abzeichnet und lesbar wird. Das Sehen braucht den Rand und den Grund, um Gegenstände im Bild auszumachen, um sich Raum und Tiefe vorzustellen. Vorwiegend sind es Landschaften, die Heller als Studienvorlage wählt. Es geht ihm um einfache Bildtypen, die allseits bekannt und nicht schwerfällig verstehbar sind. Er paust diese Bilder ab. Dadurch verwandeln sich Farben in blassblaue Linien, zerfallen Schatten und Schattierungen zu umrandeten Flächen. Es entstehen Zeichnungen, die Raumebenen als dichtes Flechtwerk wiedergeben. Durch den einfachen Effekt des Pausens werden Bildtiefen in Schichtenmodelle umgewandelt, hinten und vorne erscheint nur mehr als oben und unten. Was ursprünglich Weite, Landschaft, Hügel oder Pflanzenform war, wird in Hellers Umwandlung zu einem Schnittwerk an flächenparallelen Inseln und Schichten, ähnlich wie es Archäologen und Geologen nutzen, um erdtiefe Strukturen zu illustrieren. Es war Goethe, der am Schwellenrand jener Epoche, die sich Klassizismus nannte und besonderes Augenmerk der Kontur widmete, sich anfänglich für den Scherenschnitt, d.h. für die Gleichsetzung von Bild und Rand aussprach. Später aber, fasziniert von den schattierten Landschaften seines Zeitgenossen Hackert und unter der Vorahnung eines romantischen Naturbildes erörterte er die Frage der Landschaftswahrnehmung über die Frage nach dem Naturgehalt der Tradition. Kann den Vorbildern das abgeschaut werden, was das Auge aktuell sieht? Ist es künstlerischer Eigensinn oder gar Frevel, die Landschaft nicht mit überliefertem Inventar zu bereichern, sondern so zu belassen, wie sie ist? Goethe sah das Bild als Konstruktion, und seinen Aufbau in Schichten. Hackert wird dafür gelobt, das Bild von hinten nach vorne zu malen, gleichermaßen als Folienschichtung, in der die Bildgründe wie Silhouetten übereinander gelegt werden. Nach dieser Vorstellung, die das Bild seziert, ist der Vordergrund nicht vorne, sondern nur jene Schicht, die sich am untersten Bildrand befindet. Kein Wunder, dass geografisch-geologisches Denken damals auch die Kunst begeisterte, aber auch bald von einem anderen Naturbild abgelöst wurde, dass die Landschaft mit menschlichem Sehnen und romantisierender Wunschbildung belegte.

In einer Bildserie, die Andreas Heller „blueprints for a blackout“ nennt, werden die Umrisslinien vervielfacht. Sie sind so minutiös um jeden Gegenstand und jede Fläche herumgezogen, dass selbst der Schichtenaufbau verschlüsselt wird. Es entsteht ein flirrendes Bild von zahllosen Binnenformen, bei dem der Betrachter Mühe hat, die großen Zusammenhänge im Liniengewirr heraus zu lösen. Hellers „blackout“ bezieht sich auf die Wahrnehmungsinsuffizienz angesichts der Überinformation dieser Wimmelbilder. Durch die Akkumulation der Linien verstellt sich die Landschaft. Durch die Fülle verliert sie ihren Sinn wie den Grund. Sie wird selbst abgründig. Die Bildmanipulation Hellers, die eigentlich eine Vereinfachung ist, provoziert durch das Liniennetz die Verkleisterung der Leere. Die Überfülle verdrängt den selbstverständlichen Sinn, und erschwert die Orientierung in einer Welt und Bildform, die ihr eigentlich recht vertraut sein müsste.

Um nicht allein verständlich zu machen, dass Bilder Grenzen ziehen, und umgrenzt sind, sondern auch um aufzuzeigen, dass sie gelesen werden wie Fährten und Spuren, dies macht Hellers Motivation aus. Bilder weisen durchaus Ähnlichkeiten mit Bewegungsmustern und Orientierungen auf, sie fordern Richtungsentscheidungen und Navigationen ein. Um den Vergleich zwischen Bildlektüre und Landschaftskartografie deutlich werden zu lassen, vergrößert Heller in manchen Werkgruppen die ziselierten Flächen. Er lässt ähnliche Motive, wie sie am Blatt und in der Blaupause erprobt werden, größer werden, und bis ins Monumentale reifen. Umrisse und innerbildliche Stückwerke drängen in den Raum. Im Studio der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum war eine solche Raum greifende Collage bzw. manipulierte Zeichnung zu sehen. In einer Länge von mehr als elf Metern und einer Höhe von bis zu zwei Metern schneidet Heller Holzplatten in der Form eines Gebirgspanoramas aus. Es entsteht eine Collage in Menschengröße und ohne Grund. Die einzelnen Holzpaneele setzt er mit Scharnieren zusammen. Es entsteht ein faltbarer Paravent, der den Innenraum aufteilt, ein vorne und hinten schafft, das diesmal nicht illusionistisch, sondern tatsächlich existiert und begehbar ist. Der Zuschnitt der oberen Kante verläuft in der Kurve einer unregelmäßigen, zur Mitte hin ansteigenden Linie. Was wir sehen, ist nicht schwer zu entziffern. Es handelt sich um ein Gebirgspanorama, dessen obere Kante einem alpinen Horizont nachgebildet ist. Der Horizont, – man bemerke: ein Umriss, der oben und unten, sichtbar und unsichtbar Entferntes trennt – ist in diesem Beispiel weniger die Grenzlinie zwischen Erde und Himmel, als die Grenze eines rahmenlosen Bildes, welches räumlich geworden ist. Hellers Paravent faltet das Bruchstück, wodurch ein Raum entsteht, zugleich aber auch eine begehbare Bühne. Er

übersetzt damit das Flächengeschehen der Collage in ein bühnenartiges Erlebnis. Dass er sich mit den Effekten theatralischer Illusion beschäftigt, zeigen auch kleinere Modelle, in denen Schnittflächen von Bühnendekoration hintereinander gesetzt werden. Heller macht sie blind, färbt sie schwarz oder weiß wie das Blatt und sein Gegenteil. Dennoch sind auch die Modelle nichts anderes als verkleinerte Befragungsversionen des Darstellungsprinzips Kontur. Im Unterschied zur Collage, die sich auf die Leere des Papiers beschränkt, stuft sich der gefächerte Raum, wenn der Betrachter in eine Kastenform blickt. Das Nebeneinander wird zum Hintereinander. Die Bildgründe differenzieren sich tatsächlich stärker aus, es bilden sich Abstände, Distanzen und Leergründe. Allerdings öffnet Heller seine Guckkastenszenografie, so als könnte man in den Bühnenraum auch von hinten und von den Seiten blicken. Damit wird einsichtig, was normalerweise nur von einer Blickfront offen steht. Die Logik von hinten und vorne, die in den Flachkünsten stets ein Nebeneinander ist, zeigt sich natürlich von anderen Blickwinkeln ihrer Illusion beraubt. Normalerweise wird auch das Theater für einen Blickpunkt konstruiert, wie die Malerei. Im Vordergrund besitzt es auch eine ähnliche Rahmenleiste, der Einstieg in das Bühnen-Bild, der in der Fachsprache Proszenium heißt. Das Proszenium markiert dieselbe ontologische Scheide, die der Rahmen für Zeichnung, Malerei und Collage bietet. Vor dem Bühnengeviert befinden sich die Zuschauer, hinter ihm und von ihm abgeschirmt die Schauspieler. Heller verzichtet auf eine Erzählung in seinen Kleinbühnen, ebenso wie auf Akteure, er beschränkt sich auf das Inventar. Dieses reicht aus, denn es geht nur um die Frage, wie Raum durch Schichtung entsteht und Sinn durch die Verdrängung von Leere und Nichts.

Aber den Modellen ist noch nicht eindeutig zu entnehmen, was eingangs behauptet wird, dass nämlich Heimat und Leere einander wie Bild und Hintergrund begegnen. Dass zwischen ihnen das Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit besteht, dies zeigt sich erst und am eindrucksvollsten in kleinen, sehr reduzierten Collagen, in denen Heller menschliche Figuren integriert. In den Modellen verzichtet er auf Figuren und Erzählung. Narration und menschliche Anwesenheit würde seine Dekonstruktion der Bühnenillusion stören. Figuren in Modellen würden entweder auf der Bühne oder vor ihr stehen, damit eindeutig entweder der Sphäre der Wirklichkeit oder der Fiktion angehören. Doch Heller will Ambivalenz, Unentschiedenheit. In diesen kleineren Arbeiten umgeht er die Dichotomie des Proszeniums. Er setzt die Figuren just an die Stelle, an der sie sich am Theater nie einfinden können, an den Rand der Bühne,

zielgenau auf die Linie der ontologischen Scheide und damit weder auf die Seite der Leere noch jener der Redundanz.

An einem Exempel lässt sich das augenscheinlich nachweisen. Im untersten Eck, minimalisiert zur grotesken Figur, befindet sich ein Mann. Er starrt in die Leere, die sich vor ihm als Weiß des Blattes eröffnet. Eigentlich ist nur der Umriss der Figur zu sehen. Formal trägt sie die Züge des ausgeschnittenen Stückwerks. Der Mann trägt die Züge des Fragments, er ist ein Bild ohne Rand, eine rahmenlose Abbildung, die sich selbst die Grenze gibt. Weil die Figur am Rand und in der Ecke sitzt, ist sie buchstäblich marginalisiert. Marginal bedeutet in diesem Beispielfall keineswegs Minderwertigkeit oder drohender Bedeutungsverlust, wie niemals bei Heller, im Gegenteil, die Figur generiert durch ihre Sonderstellung besondere Bedeutung. Heller platziert die Figur mit Hut und Wanderstock wie ein Scharnier. Dadurch wird sie zum Fokus für das Verständnis einer Abgründigkeit im Grund, einer Fülle in der Leere. Visuell ist sie der Drehpunkt eines Vexiereffektes, der mal das Weiß des Blattes mal die Leere des Bildes zu erkennen meint. Tatsächlich sehen wir einmal in der blanken Fläche eine abstrakte Leerstelle, das andere Mal eine Weite und Tiefe in der Landschaft, die sich nahezu unendlich dehnt. So als würde der Mann den seinskritischen Ort suchen, findet er sich am Blattrand an der zwiespältigen Position des Proszeniums ein, zugleich dem Bild angehörend, zugleich außerhalb von ihm stehend. Je nach Blickintention des Beschauers ist er einmal Teil des Bildes, Gegenstand der Beobachtung, ein anderes Mal Komplize des Betrachters, Subjekt der Beobachtung. Die ältere Kunstgeschichte nennt Figuren, die sich an Ränder heften und das Bild abschließen wie ein Rahmen, *Repoussoirs*. *Repoussoirs* stoßen den Blick ins Zentrum. Die Augen, die suchend über das Bild wandern, finden durch sie zurück in die Bildmitte. Es ist ein Gesetz des Sehens, das hier waltet und die Logik bildimmanenter Betrachtung. Eine jüngere Kunstgeschichte, die auch kontextuelle Bedingungen berücksichtigt, bedient sich anderer Begriffe. Sie bezieht die ontologische Kante ein, die *Repoussoirs* besetzen. Sie würde eine solche markante Stelle, die der Mann einnimmt als *Parergon* bezeichnen, ein griechisches Kunstwort, welches jenes Teil des Werkes bezeichnet, das über das Werk hinausgeht. Man denke an ein Beiwerk, eine Zutat, ein Supplement. Als *Parergon* erhält die Figur selbst die Funktion der Bildgrenze, und besetzt den Schnitt, der üblicherweise unbeobachtet bleibt. Anders als in manchen romantischen Bildern, zum Beispiel jenen von Caspar David Friedrich, steht der Darsteller nicht eindeutig als Identifikationsfigur im Bild. Obschon es Ähnlichkeiten gibt: Wie in Friedrichs Bildern glauben wir uns wie er erhöht – ungeachtet der unteren Kante –

auf einem Fels mit dem Blick in die Ferne gerichtet. Der Mönch am Meer, der Wanderer über dem Nebelmeer, die beiden Staunenden über dem Kreidefelsen auf Rügen sind Figuren, die wie Hellers Wanderer einer Leere gegenüberstehen. Friedrich malt diese Leere aber nicht wirklich leer, sie erscheint im Bild als Anwesenheit eines numinosen Etwas, als kaum greifbare Wesenheiten, malerisch als dichter Nebel, flirrende Luft oder dunkles Blau in einem unendlichen Meer. Bei Friedrich und dem romantischen Geist begegnet das Mangelwesen Mensch einer unglaublichen Größe. In Heller wird diese Übertragung, die von Sehnsucht nach der Sehnsucht getrieben ist, allerdings kaum bestätigt. Es ist das leere Blatt, welches wir projizierend mit Bedeutung füllen. Genau genommen aber füllt sich das Blatt mit einem Sinn, der sich als solcher nicht einmal entzieht, weil er niemals anwesend war. Es ist ein Nichts, das wir sehen. Und von diesem aus besehen, ist der Mann nichts anderes als eine Zutat, eine Heftklammer am Seitenrand, ein Eselsohr eines raumlosen Kosmos, der diesen durch seine Anwesenheit stört. Damit wird er nicht nur Zutat, sondern punktueller Widerpart, Kontrapunkt, und eine bildmächtige Negation des Weiß.

Die Leere, wie der Rahmen, wäre jedoch nichts anderes als ein Abstraktum, würde sie nicht in gewisser Weise auch Tiefe sein. Wer sie als Tiefe oder Landschaft interpretiert, belegt sie mit dem eigenen Vorverständnis, dem Bekannten, dem Sinnfälligen, der Heimat. Kaum zufällig erinnert der Mann an einen Wanderer in den Alpen. Das Wenige, das sich an der Figur zeigt, sind die Zeichen von Gesten und Haltung sowie die sichtbaren Begleiterscheinungen wie Dinge und Kleidung. Wir sehen Stock und Hut, diese sind zwar nicht eindeutig bestimmbar, der Herkunft nach aber identifizierbar, weil typisch alpenländisch. Die Kleidung ist zudem traditionell zu nennen, konservativ vielleicht oder sogar anachronistisch. In dieser Kleidung liegt der Hinweis auf die Heimat. Wer einheimisch ist, wird darüber hinaus wohl auch noch einen Bildtypus erkennen, der neben jenen bekannten Bildern von Caspar David Friedrich hier paraphrasiert wird. Eine Ähnlichkeit zu einem in der Steiermark geläufigen Bild ist zu vernehmen. Es zeigt Erzherzog Johann, einen österreichischen Kaisersohn des frühen 19. Jahrhunderts, der sich die Steiermark, die Herkunftsregion Hellers, als Heimat erkor, und nachdem auch das Landesmuseum benannt ist, in dem seine Ausstellung zu sehen war. Der Adelige wurde gern auf einem Felsvorsprung mit einem Wanderstock und Hut dargestellt, als Jäger, Wanderer, Schutzherr und Heimatkundiger. Der Erzherzog empfiehlt sich mit einem freundlichen Blick, ein Vorläufer des heutigen Wahl- und Tourismusplakates zweifelsohne und Hinweis darauf, dass das heimatliche stets Sinn birgt. Zugleich zeugt sein Vorrücken auf dem Felsvorsprung aber auch das Andere der Landschaft, ihre Abgründigkeit. Die Bildtiefe ist nicht

nur der entrückte Hintergrund und Horizont, sondern auch das buchstäbliche Unten, über welchem der Erzherzog hervortritt. Dieses Unten fehlt der Bildmontage von Heller, und doch ist der Abgrund zu spüren.

Denn immer dort, wo sich das Bloße, das Wort- und Gestaltlose auftun, dort wird das Verstehen es befüllen, und damit letztlich sich selbst begegnen. Die Leerstellen in Bildern sind mehr als nur semantische Trennlinien, sie bezeichnen Abwesenheiten, die in Anwesenheiten verwandelt werden wollen. Wenn sie keinen Widerstand, kein Echo im Äußerlichen finden, dann werden sie das Nichts beheimaten, und versuchen, den Abgrund vergessen zu machen, den sie durch ihren Kurzschluss überbrücken.