

Fata Imaginis. Kolumne 12

Franz Reitinger

DAS LAND IN MEINER HAND Was soll damit geschehen?

Dürer ist Künstlerin. Das heißt, sie hat an einer Kunstakademie den Titel einer Magistra und mit diesem gewisse Fertigkeiten im Zeichnen, Malen und Photographieren, ein gewisses kunsthistorisches Basiswissen sowie gewisse Praktiken des Konzipierens, Dokumentierens, digitalen Publizierens und wohl auch Antragstellens erworben. Als freie Künstlerin ist sie gefordert, sich aus eigenen Stücken ihren Platz im Einzugsbereich der Märkte, Medien und Institutionen zu suchen. Die gesellschaftlichen Vorzeichen einer derartigen Herausforderung nehmen sich nicht immer für alle gleich und gleich günstig aus. Dürer vermochte die vor ihr liegende Aufgabe gleich länder-, ja kontinentübergreifend anzugehen.

Dürer arbeitet projektbezogen. Nach dem Linné'schen System ließen sich ihre Arbeiten wie folgt klassifizieren: *Gattung*: Malerei, *Art*: Körpermalerei, *Spezies*: Handmalerei. Handmalerei nicht, weil Dürer mit den Händen malt, eher benützt sie hierzu ihre Finger. Handmalerei, weil sie Hände bemalt, Öl auf Hand sozusagen, so wie andere auf Leinen, Wand oder Gesäß malen. Ja richtig, die Bemalung gewisser Körperpartien hat in der abendländischen Malerei eine lange Tradition und reicht in jedem Fall viel weiter zurück als bis Annette Geburt. Doch was mag die Malerin dazu antreiben, sich in ihrem ganzen Tun und Sehnen auf ein derart begrenztes Areal zu kaprizieren? Gewiss gäbe es für Exponenten der freien, mechanischen und diversen anderen Künste viele gute Gründe, sich gerade mit dieser Körpersphäre zu beschäftigen. Nun gilt Dürers Interesse just dem Faltenbild der Handinnenflächen. Das Bemalen dieser

Flächen ist für sie beides zugleich: ein Übermalen wie auch ein Durchzeichnen oder Pausieren der sie querenden Furchen, Muskeln und Sehnen. Im Sinne eines introspektiven Figurensehens sucht sie ihren visionären Impuls zur Extrahierung weitläufiger Landschaften aus dem Weichbild der geöffneten Hand durch Betonung oder Abschwächung bestimmter Elemente zu konsolidieren. Für die Resultate ihres Tuns hat die Künstlerin den ansprechenden Begriff »Palmscapes« geprägt.

Leinwand kann man sich kaufen. Hände nicht. Wie also an geeignete Bildträger herankommen? Extremitäten gibt es zwar mehr als Menschen auf diesem Planeten. Nur sind diese ohne das daran hängende Wesen nicht zu haben. Dies wäre für Dürer gewiss kein Hindernis gewesen, wenn sie sich nur mit einfachen Wesen abgefunden hätte. Stattdessen nahm sie einen äußerst exquisiten Kreis von Experten ins Visier und bat die Teilnehmer einer kartographischen Tagung zum Maltermin. Die vortragenden Kartenspezialisten wird kaum jemand den klassischen Handwerksberufen zuordnen wollen. Anregend scheint die Begegnung aber dennoch verlaufen zu sein.

Dürer erreichte über den persönlichen Kontakt zu den vielen Händen hinaus gleich Mehreres: Zunächst bot ihr die Tagung ein willkommenes Forum, um sich und ihr Projekt vorzustellen. Der persönliche Umgang mit den Modellen erleichterte es ihr, einen potentiellen Kundenkreis an sich zu binden, eine Bindung, die dadurch verstärkt wurde, dass der »Sitter« mit seinem Namen, Titel, seiner beruflichen Position und natürlich dem »Landschaftsportrait« seiner Handinnenseite in das Projekt eingebunden wurde. Die Pfote in der Hand der Künstlerin war, so gesehen, bereits der Spatz eines möglichen Kunden auf dem Dach. Vor allem aber gelang ihr damit eines: nämlich die Affirmation, dass es sich bei ihren Handbemalungen ganz ohne allen Zweifel um Landkarten handeln müsse. Dies gelang ihr nicht etwa, indem sie die Meinungen der am Ort versammelten Kompetenzen einholte, sondern indem sie letztere in eine Art Sprachspiel verwickelte und dazu animierte, die Malereien auf der Haut mit Hilfe ihres jeweiligen Fachjargons so zu beschreiben, als ob sie echte Karten vor sich hätten. So kam ein autosuggestives, phantasmagorisches Sprechen über schier unglaubliche Territorien in Gang, das die Künstlerin als eine Art Körpersensibilisierungsübung zu begreifen scheint.

Jahrhundertelange Bestrebungen einer Vermessung der Hände respektive Deutung ihrer Falten scheinen die Künstlerin nicht weiter zu tangieren. Auch Anatomie und anatomische Tafel als mögliche Formen der Körperkartierung finden in ihren Arbeiten keine erkennbare Resonanz. Selbst die Anbindungsofferten einer informellen Malerei der Nachkriegszeit, die der Malerin als Referenzpunkt dient, lässt sie ungenützt. Schon früh hatte sich die abstrakte Malerei in eine Sackgasse sprachloser Unvermitteltheit und Unvermittelbarkeit manövriert. In dieser verzwickten Situation suchten einige ihrer Vertreter den von ihnen generierten abstrakten Flächen und Linien neuerlich Gegenständliches abzurufen. Mit ihrer emphatischen Rede vom piktoralen »Raum« hatten sich die Verfechter einer abstrakten Malerei seit je eine Hintertür zum Illusionismus offengehalten. Die psychologische Gestaltwahrnehmung wurde

schließlich zum Einfallstor für Realisten der phantastischsten Art. In Anbetracht der wachsenden Notwendigkeit zur sprachlichen Adressierung eines nicht weiter verbalisierbaren Phänomens schossen naturpoetische Stilblüten ins Kraut, die als romantische Spätlast dem lexikalischen Gepäck einer ganzen Generation entwichen. Die ans Peinliche rührende Unvermeidlichkeit erfahrungssatter Anschauungsreste im ›Engpass der Worte‹ wäre anhand von historischen Ausstellungsberichten einfach zu belegen und hätte sich auch als kritischer Ausgangspunkt für Dürers künstlerische Arbeiten angeboten.

Palmscapes ist als erster relevanter Versuch der Künstlerin zu werten, sich kartographischen Fragestellungen im Rahmen ihrer malerischen Praxis zu nähern. Unterlaufen wird dieser Versuch von einem quasi therapeutischen Versprechen, das sich in einem faktisch kosmetischen Peeling-Vorgang realisiert und die Probanden dazu anhält, mit Hilfe der beschönigenden Bildlichkeit einer *Paysage/Maquillage* über ihre physischen Ungereimtheiten und seelischen Knicke zu sprechen. Die Nähe- und vertrauenserscheidenden Praktiken der Mantik, des Wahrsagens und Diagnostizierens aus der Hand bleiben dabei im Hintergrund latent gegenwärtig, wodurch eine gewisse Anfälligkeit der künstlerischen Heilperformance gegenüber Formen der Vereinnahmung und Manipulation – nun ja – nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Sogar noch der magisch grundierte Kartengebrauch in Gestalt eines rituellen Kontaktzaubers scheint in Reichweite dieser Farbauflegekunst.

Die Faltung der Hand ist wie übrigens auch die Ausstülpung der Scham eine Kondition des sich frei entfaltenden, genetischen Lebens. Bei Lichte betrachtet bestünde von daher nicht die geringste Veranlassung zu kutanen Ego-phobien. Dagegen droht Dürers künstlerische ›Be-hand-lung‹ jeden Moment in ein klaustrisches Sprechen über ›meine‹ Welt in ›meiner‹ Hand abzugleiten und damit der Rückfall in einen neuen psychozentrischen Ptolemäismus. Es sei hier nicht in Abrede gestellt, dass das *Land in meiner Hand* einen Beitrag zur Selbstachtung labiler Personen zu leisten imstande ist. Unter günstigeren Konditionen könnte die Entdeckung der Geographie am eigenen Leib sogar ein tiefer gehendes Interesse an der Welt und Umwelt wecken, ganz so wie sie Voltaire begriffen hat. Dieses Interesse müsste die Art und Weise mit einschließen, wie diejenigen vor und die neben mir diese Welt sehen und gesehen haben und die Schwierigkeiten ihrer Les- und Darstellbarkeit zu meistern verstanden.

Ist es aber überhaupt sinnvoll, Dürers Bemalungen als Karten zu bezeichnen? Möglicherweise schon. In jedem Fall aber nur, wenn man sich die folgenden Tatsachen vergegenwärtigt. Biologische Vorgänge lassen sich nicht ohne weiteres auf physikalische Ereignisse reduzieren, es sei denn, man geht Jahrtausende bis zu den Anfängen des Lebens zurück oder simuliert im Labor die hierfür notwendigen Bedingungen. Biologische Phänomene sind auf Kurzzeitigkeit angelegt und Wachstums- und Alterungsprozessen unterworfen. Dauer verleiht ihnen die Fähigkeit, sich selbst als Spezies zu reproduzieren. Physikalische Phänomene verweisen dagegen direkt auf die Anfänge des Universums. Veränderungen sind hier die Folge von Katastrophen und Erosionserscheinungen. Der übertragenen Rede von der Karte des Körpers in der

Dichtung bei Shakespeare, Donne und anderen können durchaus gegenläufige Motive zugrunde liegen. Diese kann dem Wunsch der Menschen nach Beständigkeit Ausdruck verleihen und so Verewigungstendenzen Vorschub leisten. Sie kann aber auch, im Gegenteil, daran erinnern, dass festgefügte Verhältnisse nicht in Stein gemeißelt sind.

Karten sind in der Regel maßstäbliche Gebilde. Im Vergleich zum konkreten Lebensraum der Individuen sind virtuelle Welt und Universum groß, ja unermesslich. Mit *Parvus mundus* ist deshalb auch nicht das Territorium als solches gemeint, sondern lediglich dessen Verkleinerungsform. Dürers Handbemalungen kämen noch am ehesten dem von Jorge Luis Borges angedachten Spezialfall einer Karte im Maßstab von Eins zu Eins gleich, einem kartographisch ebenso nutzlosen wie poetisch reizvollen Paradoxon.

Karten sind Abstraktionen und beruhen durchweg auf technischen Verfahren. Sie beziehen sich auf physikalische Entitäten, nutzen komplexe Zeichensysteme und transportieren kulturelles Wissen. Karten sind aber auch Transkriptionen von konkreten Verhältnissen in ein vielfach als »Medium« bezeichnetes, fern liegendes Anderes. Erst durch die Loslösung der Karte von den kartierten Phänomenen entsteht allseits zugängliches, transportables Wissen. Schon der Begriff der Karte umfasst ein weites Feld an verschiedenen bildnerischen Praktiken und Kartentypen. Wohl noch am ehesten ließen sich Dürers *Palmscapes* einer rudimentären Form von Karte zurechnen, nämlich der topographischen Handskizze. Diese markiert gewissermaßen den Beginn jeder weiterführenden bildnerischen Praxis. Gegebenenfalls vermag sie kartographische Prozesse in Gang zu setzen.