

das Double der Ursache

Regina Michel im Dialog mit Sandra Boeschstein

RM: Du hast die Zeichnung als Medium gewählt. Was sind für dich die besonderen Qualitäten der Zeichnung?

SB: Ich schätze die schlichte mediale Situation der Zeichnung als stabile Ausgangslage. Ein Blatt Papier macht klar, dass nichts Weiteres von seiner Seite folgt. Die alltägliche Realität ist an Differenziertheit und Dynamik nicht zu überbieten; ein neutrales Spielfeld und Linienmaterial sind von der realen Komplexität abgekoppelt und bieten damit eine Chance mit ihr umzugehen, sie zu untersuchen. Ballastlos und wandlungsfähig ist die Linie an keine bestimmte Wirklichkeit gebunden, sondern wählt diese stets frisch, bruchlose Systemwechsel sind ihre Stärke: Vergangenes und Zukünftiges, Wirkliches und Mögliches lassen sich auf einem Blatt versammeln. Aus denselben Metern Strich kann sich ein Mund oder ein Wort, ein Alpenkamm oder Begehungsrouten, ein Bildschirm oder ein Globus formen. Zeichnen ist Verfügbarkeit ohne Arroganz, große Dimensionen ohne Monumentalität, da weniger Repräsentation als die Spur einer Handlung. So ist die Zeichnung reaktionsfähige Basis für das Wechselspiel von Wahrnehmen und Denken. Wobei physiologisch interessant ist, wie die Kühnheit, mit der sich die Linie entrollt, auf das Denken überspringen kann.

RM: Wie würdest du diese Verknüpfung von Denken, Wahrnehmen und Zeichnen beschreiben? Welche Rolle spielt dabei die Unmittelbarkeit der Zeichnung?

SB: Die Unmittelbarkeit des Zeichnens ist die entscheidende Voraussetzung für die gleichzeitige Begehung und Beobachtung der Übergänge von Wahrnehmen und Denken, hin und her. Auf diese Übergänge habe ich es abgesehen. Ich bin fasziniert und überzeugt von der Erkenntnisqualität welche gerade aus dem Drall zwischen zeichnerischer Handlung und Reflexion gewonnen werden kann. Wobei es die Tat ist, welche das Denken mitreißt: in der Linie verbindet sich Selbstverständlichkeit mit Kühnheit. Zeichnen ist direkt und rückwegslos und somit eine exponierte Tätigkeit. Exponiertheit steigert Aufmerksamkeit und Angriffigkeit, in der Handlung wie im Denken. Die Linie auf dem Blatt zu führen, erfordert eine Grundaufmerksamkeit. Außerhalb dieses Fokus springen die Gedanken angesteckt durch die Entschiedenheit der Linie und werfen sich plötzlich in die Schärfe: so schieben sich Ahnungen noch als Ahnungen in die paradoxe Klarheit des Gedankens. Dank der medialen Transparenz und Wendigkeit können sich diese dynamischen Verhältnisse besonders deutlich „abzeichnen“. Da der zeichnerische Akt in der direkten Handlung entschieden wird, besteht die Chance, den unmittelbarkeitsgebundenen Scharnieren zwischen Wahrnehmen und Denken zuzuschauen, währenddem ich sie gleichzeitig betätige. Die Aufmerksamkeitsverteilung steht dabei in einem bemerkenswerten Kontrast zur bewährten Praxis der Konzentration.

RM: In einigen deiner Zeichnungen ergänzen Textfragmente die Bildmotive. Welche Rolle spielt dabei die Wandlungsfähigkeit der Linie und wie verhalten sich Bild und Text zueinander – vor allem auch im Zusammenspiel von Wahrnehmen und Denken?

SB: Mein Denken während der Arbeit bewegt sich in zeichnerischer Atmosphäre und Struktur, das heißt mit allseitiger Abgangsbereitschaft. Wenn sich dabei Textfragmente melden, so schieben sie sich plötzlich ins Bewusstsein, nachdem sie sich im Hintergrund an der zeichnerischen Handlung modelliert haben, um dann, in spezieller Verwendungsform der Linie, als Teil der Zeichnung zu erscheinen. Ich suche die Sätze nicht und setze sie nur da, wo sie in ihrer Gegenbewegung zum Bild die Situation zuspitzen. Diese Gleichzeitigkeit von Bild und Sprache bringt Grenzen ins Zentrum der Arbeit: zwei Systeme, die nie in Deckung zu bringen sind und sich dennoch ausdauernd aufeinander beziehen. Wesentliches gibt der bleibende Zwischenraum preis, eigentlich arbeite ich an diesem Raum, der nicht direkt und systematisch anzugehen ist. Diese Interaktion ohne Angelpunkt wird dann wirklich energisch, wenn es sich zwischen Bild und Text weder um funktionale Informationsverdichtung noch um Nonsense-Verbindungen handelt, sondern um einen dringenden Zugang auf eine Frage, die ihrer Größe und Konsistenz wegen nicht direkt und final erschlossen, sondern scharf umspielt werden kann.

RM: Du sprichst von Zwischenräumen. In einigen deiner Wandarbeiten setzt du Löcher, durchstößt die Wandfläche, gehst so über den realen Raum hinaus. Welche Relevanz hat das Motiv der Grenzüberschreitung in diesem Kontext?

SB: Wenn Grenzüberschreitungen, dann vor allem im Bewusstsein: ich sehe es so, dass die Löcher physisch ins Material eindringen und so die Hauchdünne der Bildfläche offensichtlich wird. Ich bezweifle damit die Bildrealität, welche ich gleichzeitig zeichnerisch aufspanne und zelebriere. Dabei sind die Löcher ebenso ambivalent und mehrfach besetzt: einerseits sind sie Störung des idealen Bildraumes, an welchem sie andererseits als Bildelemente mitwirken. Das Unterlaufen der Selbstverständlichkeit einer bildnerischen Realität aus einem Guss ist insbesondere in ortsspezifischen Arbeiten brisant, da die Vehemenz des Realraumes mitspielt.

RM: Zunächst hast du in kleineren Formaten gearbeitet, dann sind größere Formate hinzugekommen und mittlerweile realisierst du – wie ja schon angesprochen – immer wieder auch ortsspezifische Wandarbeiten. Welche Bedeutung haben die verschiedenen Formate für deine Arbeit, deine künstlerische Praxis?

SB: Durch Formatwechsel kann ich mir viel entlocken, weil sich mit der physischen Situation auch Rhythmus und Perspektive ändern. Ich richte es mir so ein, dass ich gleichzeitig einen großformatigen und einen kleinformatigen Zyklus aktiviert habe. Mit diesen zwei parallelen Formaten arbeite ich gern über lange Phasen, sodass ich ihr Energieraster kenne und kompositionelle Fragen keine separate Rolle spielen, sondern zum unmittelbaren Begehungsmodus der

Blätter werden. Mit kleineren Formaten kann ich in einer Frage, die sich aufheizt, spazieren und von Blatt zu Blatt in anderer Richtung und Distanz auf die Ahnung zugehen. Wenn ganze Vorstellungskaskaden kommen, nehme ich das Arbeitsheft und lasse die Bildfelder auf den Seiten bei zunehmender Assoziationsdichte kleiner werden. Auf große Formate wechsele ich nur dann, wenn ich merke, dass sich bei mehr Platz auch mehr zeigen kann und dass sich im langatmigen Arbeiten ein atmosphärischer Zugang auftut. Ein großes Blatt wird sogleich zum Gegenüber, das ich in jedem zeichnerischen Zustand wieder neu kennen lernen muss, stehend und schauend. All die nicht gezogenen Linien sind Arbeit an der Spannung der Leerräume. Die ortsspezifische Arbeit ist ein brisanter Spezialfall der Zuspitzung, da der Bildraum gleichzeitig und 1:1 unser Aufenthaltsort ist. Die physische Konsequenz und die prägenden Gegebenheiten der Situation sind die grundlegenden Energien, welche zu verführen sind. Ich schätze Zeichnungen auf der Wand als zarte Behauptungen im Realraum.

RM: Welche Zugangsmöglichkeiten bieten deine Arbeiten dem Betrachter?

SB: Zeichnen ist wesentlich eine Frage des Weglassens und das faszinierende Spiel mit dem verlässlichen Ergänzungsakt durch die Betrachtenden, welche Erfahrung und Materialität investieren, wenn die Verlockung gelingt. Es ist mir wichtig, dass der Zugang zum Werk nicht verengend über mich als Person führt. Von mir ist nicht mehr gegeben als das Gezeichnete, danach sind die Werke autonom. Was das Schauen lenkt ist sichtbar und das ist alles, was ich an Definiertheit hineinlegen will. Der Rest ist Spielraum, den ich durch meine Setzungen präpariert habe, auch für mich. Nach Abschluss der Arbeit bin ich quasi die erste Betrachterin meiner Zeichnung. Ich begünstige meinen Wunsch nach unvermitteltem Zugang zum Werk durch die scharfe Gegenständlichkeit und das Zurücknehmen von Expressivität in den formalen Mitteln, sodass sich der Betrachter idealerweise so selbstverständlich im Werk bewegt, wie er über einen unbekanntem Platz geht. Die Zeichnung wartet, wir können auf sie zugehen. Sie ist ein Angebot, eine verdichtete Ausgangslage mit erhöhtem Appellationspegel durch Reduktion. Das eigentliche Resultat der Zeichnung sind die stets frischen Rezeptionsbewegungen, die Eigeninvestition von Realitätsgehalt durch die Betrachtenden.

RM: Ungewohnte Kombinationen ganz alltäglicher Motive und Kontextverschiebungen fallen in deinen Zeichnungen auf, sie sind sehr komplex und vielschichtig, transportieren mehrdeutige Informationen.

SB: In einer diskontinuierlichen und medial unhomogenen Realitätskonstitution gehören Kontextverschiebungen zur Struktur der Gefügtheit unserer Erfahrungen. Ich setze gezielt Dinge in Beziehung, wenn ich an die Ergiebigkeit genau dieser Konstellation glaube und zeichne, um sie zu sehen. Dies nicht im Hinblick auf einen ruhenden Sinn, sondern auf einen Sinndrall. Ich suche Alternativen zum statischen Sinnbegriff, da dieser nur greift, wenn ich bereit bin, die eigentliche Komplexität zu reduzieren. Ich versuche in meiner Arbeit präzise Situationen zu komponieren, in denen die vermeintliche Klarheit versagt und dies möglichst gerade erst im Betrachtungsakt selbst geschieht. Solche

Ambivalenzen sind die kleinen und nachhaltigen Motoren, welche mit Betrachterenergie betrieben sind, sofern es die Zeichnung schafft, aus einer Mischung von leiser Provokation und Verführung, Behauptung und Frage oder Überraschung die Betrachter zu gewinnen. Gerade weil die Zeichnung so low-ec vor uns steht, wird die Verworrenheit und Unruhe klar in uns selbst geortet und ist von der Zeichnung angestiftet. So stehe ich in der Untersuchung der Grenzen der Untersuchbarkeit da, wo die Komplexitätsreduktion, die jeder Untersuchung legitimerweise innewohnt, in der Strömung ihren Halt verliert. Dies sind die Situationen, welche ich von der temporär geschätzten Klarheit herkommend suche, um dem Verhalten von Sinn in prekären und exponierten Zonen zuzuschauen. Es ist der Versuch der Realität zu begegnen und sie zuzuspitzen, ohne zu beschneiden.

RM: Der Titel der Ausstellung heißt „das Double der Ursache“. Welche Rolle spielt das Double, der Stellvertreter für deine Arbeit?

SB: Die Rolle des Double für meine Arbeit beschreibe ich am liebsten nur mit meinem Satz „schlafen als Stuntman, aufstehen als Künstlerin“. Nun aber gerne etwas zum „Double der Ursache“: ein Double ist eine existenzielle Drehscheibe. Ein Körper, der sich anstelle eines anderen präsentiert oder gar exponiert, zeigt die allgemeine Abnahme der bruchlosen Unmittelbarkeit durch die Zunahme von Stellvertretern zur Erhöhung der Verfügbarkeit. Es geht um die Frage von „stehen für“ oder „sein“: Existenz ist nicht mehr, sondern sie ist konstruiert. Zugespitzt frage ich in den toten Winkel hinein: kann die Simulation des Zufalls schlanker sein als die Welt als Ganzes? Und „das Double der Ursache“? So nahe am Ursprung der Kausalkette wird ein Double normalerweise nicht eingesetzt: wie wird ein Ursprungsimpuls gedoubelt, ohne dass die nachfolgende Kausalkaskade in Frage steht, was dem Ursprung wiederum das Anrecht auf seine Bezeichnung nimmt und schließlich auch dem Double sein Original entzieht, da bleibt nichts als unsere markante Erkenntnisbewegung und das ruhige Schriftbild. Ich mag diesen Titel, weil er sich so ähnlich verhält wie eine Zeichnung, ohne Anfang und Ende, die Gedanken können sich allseits davon abstoßen. „das Double der Ursache“ ist eine jener kompakten Wortgruppen, die sich mir während dem Zeichnen in den Kopf setzen, zuerst ganz nebenbei und still, bis sie mich mit ihrem Perpetuum-Mobile-Charakter herausfordern und ich gern auf die Wörter zurückblicke, die noch immer zu viert dastehen, währenddem sich der Kopf um seine Fragen dreht.