

Hommage an eine Negativform kurz vor dem Verschwinden

Susanne Greinke

Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare.

Oscar Wilde

Seit zweieinhalb Jahren liegt das Paket im Regal. Ein Zettel klebt auf dem Tütengrau, darauf die schriftliche Bitte um Aufbewahrung. Was sich im Inneren befindet, gibt die Verpackung nicht preis. Sie ist undurchsichtig. Selbst die Form des Pakets lässt keine Rückschlüsse auf den Inhalt zu. Die Plastikhülle, ein dunkelgrauer Müllbeutel, dient eigentlich der temporären Aufbewahrung von allem, was wegmuss, weil es entweder verdorben, kaputt, überflüssig ist oder für hässlich befunden wurde. Diese Hülle ist ein Futteral für den Übergang vom Diesseits zum Jenseits der Dinge und Reste. Ein Übergang, der sich auch vom Sichtbaren zum Unsichtbaren vollzieht. Ginge es nach der Verpackung, wäre das Schicksal des Pakets längst besiegelt. Mit anderen Müllbeuteln gelänge es in jene unsichtbare Müll Welt, deren Pforte der Deckel der Mülltonne ist. Doch nichts verschwindet wirklich. Was hier aus dem Blickfeld gerät, türmt sich andernorts zu Bergen auf oder kreiselt in atlantischen und pazifischen Strudeln. Noch liegt das Paket dort, unverändert, was nicht nur der Beschriftung, sondern auch dem Wissen um seinem Inhalt geschuldet ist: eine Negativform aus Silikon. Ayelen Coccoz hatte sie von Buenos Aires nach Dresden transportiert, um ihre Arbeit „Still (# 3)“ ein Flachrelief, das aus einem Wachs-Paraffin-Gemisch, glasfaserverstärktem Kunststoff und einem Holzrahmen besteht, für eine Ausstellung zu realisieren.

Nach der Ausstellung blieb die Form zurück.

Die Form

Im Werkprozess stellt die Negativform einen Zwischenschritt dar. Sie wird von einem Gipspositiv oder direkt vom abzubildenden Körper oder Gegenstand abgeformt, um in einem nächsten Schritt ihre Struktur auf das durch Erhitzen verflüssigte Material mittels Abdruck zu übertragen, ihm also, nachdem es in die Negativform gegossen oder Schicht für Schicht aufgetragen wurde und schließlich abgekühlt und ausgehärtet ist, die eigentliche Erscheinung zu verleihen.

Das unmittelbare Aufeinandertreffen, die Berührung von Form und Material, bleibt bei diesem Verfahren für den Ausführenden unsichtbar, entzieht sich der Kontrolle wie der Möglichkeit des Eingreifens. Erst nachdem die Innenhaut durch Lösen von der Form und Wenden zur Außenhaut, zur Oberfläche geworden ist, kann sie bearbeitet werden. Die Negativform bleibt nach dem Herauslösen der Plastik intakt. Als trügen sie den Impuls, die Möglichkeit für die Wiederholung des Vorganges in sich, werden solche Gussformen oder Model häufig aufbewahrt.

Wenn von einer Berührung zwischen Form und Material die Rede ist und vom Übertragen der Form durch den Abdruck, ruft das eine gedankliche Konstruktion auf den Plan, die unmittelbar mit der Bildwerdung und der Frage nach der auratischen Wirkung von Bildern verbunden werden kann. Wobei die Begriffe Bild und Bildwerdung auch die dreidimensionale Plastik einschließen. Der französische Kunstwissenschaftler und Philosoph Georges Didi Hubermann spricht in diesem Zusammenhang von der Zuwendung, die sich für ihn in der Berührung des Dinges mit dem eigentlichen Bildträger ereignet. Der daraus hervorgehende Abdruck, die Spur der Berührung verbindet das Bild mit dem Kult. Sie verleiht ihm eine authentische Qualität, die sie über jedes anders erzeugte Bild stellt.

Der Abdruck als Hinterlassenschaft der Berührung steht für die Geste, also die Präsenz, wie für ihre Absenz. Das macht ihn zum Medium der Erinnerung. Aus kunsttheoretischer Perspektive ist er ambivalent, da der Abdruck in seiner Distanzlosigkeit die Konventionen des Mediums Bild angreift. Gleichzeitig kann er als Urform des Bildes begriffen werden und reicht von den Handabdrücken in steinzeitlichen Höhlen bis zur Vera Icon, dem wahren Bild des Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika.

Das Bild

Still (# 3) stellt eine Verhüllung dar. Ein weißes Tuch bedeckt eine rechteckige Form, die an einer Wand lehnt. Der Stoff schlägt Falten. Partiiell schmiegt er sich an die Fläche, berührt sie. Die Form ließe sich als verdecktes Bild deuten. Was auf dem Bild zu sehen ist und was sich zwischen Tuch und Bild ereignet, bleibt unsichtbar. Tuch und Bild sind eins. Das Bild erscheint als Form, die sich über das dargestellte Tuch materialisiert. Ein Bildgespenst? Eher ein Bildkörper. Oder doch die Matratze eines nicht mehr benötigten Bettes?

Der Titel gibt keine Auskunft. Er weist nur auf das Fehlen von Klängen oder Geräuschen hin. Stille kann sich unendlich ausbreiten oder einen kurzen Moment beschreiben, einen Moment des Innehaltens oder des Anhaltens bezeichnen. Übertragen auf den Materialaspekt wäre hier der Moment der Verfestigung im Sinne des ausgehärteten Materials gemeint. Hier würde die Stille zur Starre, wären da nicht die Falten. Sie halten die Oberfläche je nach Lichteinfall in Bewegung.

Das Wachs

Auf den ersten Blick sehen wir also ein Tuch, das etwas verdeckt, keine Skulptur.

Die veristische Wirkung der Arbeit ist durch das Material bedingt, aus dem sie besteht. Wachs ist ein Stoff der naturgetreuen Nachbildung bis hin zur Täuschung. Die Fähigkeit geht auf die leichte Verformbarkeit des Werkstoffes zurück. Verformbarkeit bedeutet auch Verlust der Form. Wachs wäre demnach eine „Substanz zwischen zwei Zuständen“⁴¹ (Georges Didi Hubermann in Anlehnung an Jean Paul Sartres Ausführungen zum Klebrigen). Der aus Wachs geformte, fließende Stoff trägt die Möglichkeit der erneuten Verflüssigung und damit des Verschwindens des Bildes in sich.

Neben den direkt von den Materialeigenschaften abgeleiteten Bedeutungsebenen ruft die Verwendung von Wachs eine ganze Reihe von weiteren Assoziationen auf, die bei der Betrachtung der Arbeit mitschwingen. Er ist der Stoff der Stellvertreter: Wachsfigurenkabinette und Toteneffigies, Motivgaben und anatomische Sammlungen verdanken ihm ihre Existenz. In seiner Doppelfunktion als Denkfigur und Surrogat diente es schon bei Platon, Aristoteles und Freud als Sinnbild der Seele und Erklärungsmodell der Fähigkeit des sich Erinnern-Könnens. Eine Grundlage für die Wachsmetapher ist vermutlich die Wachstafel als Trägermedium von Schrift, die zu Platons Zeiten in Gebrauch war. In „Theaitetos“ formuliert Platon sein Seelenmodell: „So setze mir nun, damit wir doch ein Wort haben, in unsern Seelen einen wächsernen Guss, welcher Abdrücke aufnehmen kann, bei dem einen größer, bei dem andern kleiner, bei dem einen von reinerem Wachs, bei dem andern von schmutzigerem, auch härter bei einigen und bei andern feuchter, bei einigen auch gerade so, wie er sein muss (...) Dieser, wollen wir sagen, sei ein Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne; und wessen wir uns erinnern wollen von dem Gesehenen oder Gehörten oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in diesen Guss ab, (...) wie beim Siegeln mit dem Gepräge eines Ringes. Was sich nun abdrückt, dessen erinnern wir uns und wissen es, solange nämlich sein Abbild vorhanden ist. Hat sich aber dieses verlöscht oder hat es gar nicht abgedruckt werden können, so vergessen wir die Sache und wissen sie nicht.“ⁱⁱ

Sigmund Freud übernimmt in „Notizen über den Wunderblock“ⁱⁱⁱ Platons Wachsmetapher und nutzt das Moment des Einkerbens, des Abdrucks als Erklärungsmodell für die Funktion des Unbewussten. Eine mit Wachs beschichtete Tafel wird von einem Bogen Transparentpapier bedeckt, der an der Tafel befestigt ist. Beim Schreiben auf der Tafel mit Hilfe eines Griffels, ist der Text zunächst zu sehen, da das Papier durch den Druck des Griffels partiell am wächsernen Untergrund klebt. Ein zwischen Papier und Wachsschicht angebrachter Schieber trennt das Papier von der Wachsschicht. Die Schrift verschwindet, bleibt aber als Spur in der Wachsschicht erhalten. Beim erneuten Beschreiben der Tafel wird die Spur zwar wieder überschrieben, doch verschwindet sie nicht vollständig.

Das Paket ist schwer. Laut krachend schließt sich der Deckel der Tonne...

ⁱ Georges Didi Hubermann: Die Ordnungen des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Vorträge aus dem Warburg Haus Bd. 3, Berlin 1999, S. 15. Jean Paul Satre: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie (1952), Reinbeck 1993, S. 1039.

Siehe auch: Dietmar Rübeler: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München 2012, S. 46.

ⁱⁱ Plato: Theaitetos (399 v. Chr), in: Insel Verlag, 1991.

ⁱⁱⁱ Sigmund Freud: Notiz über den Wunderblock (1925), in: Studienausgabe Band 3, Frankfurt am Main 1975, S. 364 - 369.