

Ivan Baschang – »Corbeilles Tulipes«/Melanie Richter – »Rémanence«

Vernissage am 2. März, 19h00, Galerie Knecht und Burster

- Es gilt das gesprochene Wort –

Meine sehr geehrte Damen und Herren, liebe Melanie Richter, lieber Ivan Baschang, das Nebeneinander von Malerei und Fotografie, das wir auch heute Abend als selbstverständliche Gegebenheit hinnehmen, ist nicht immer so selbstverständlich gewesen – und ist außerdem eine recht junge Angelegenheit. Mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert veränderten sich nicht zuletzt die Rahmenbedingungen für das Entstehen von Bildern, aber auch für deren Rezeption ganz entscheidend. Die dahinter stehenden Fragen sind uralte, können aber mit neuer Dringlichkeit gestellt werden: In welchem Verhältnis stehen Wirklichkeit und Bild zueinander, in welchem die Realität der Abbildung und die des Abgebildeten?

Bereits der antike Philosoph Plato misstraute Bildern, weil er die Wirklichkeit selbst für ein Bild hielt. Dieses Dilemma wurde nicht besser durch die Erfindung der Fotografie. Denn die Malerei zog sich, ihre Daseinsberechtigung unter Beweis stellend, zunächst mehr und mehr von jenem Terrain zurück, das sie sich mühsam erobert hatte: der möglichst perfekten, täuschend echten Wiedergabe von Wirklichkeit, um sich dieses Gebiet erst jüngst wieder zu erschließen.

Und vergessen dürfen wir auch nicht, dass die Fotografie erst seit relativ kurzer Zeit anerkannt ist als künstlerisches Medium – das sollten wir uns angesichts der allzeit verfügbaren Bilderflut immer wieder vor Augen führen! Genauso wie den Umstand, dass wir eben nicht mehr darauf bauen können, dass sie „die äußere Wirklichkeit ganz genau [wiedergibt]“, wie Gisèle Freund noch in den 70er Jahren meinte.¹

Hans Gercke, langjähriger Direktor des Heidelberger Kunstvereins, meinte 1990, dass sich „heute zwei Positionen einander eher teilnahmslos als unversöhnlich gegenüberstehen: Eine Fotografie, die ein schönes Bild als Wirklichkeit ausgibt, und ein [Gemälde, das] anhand des der Wirklichkeit entnommenen Bildes auf diese und ihre Andersartigkeit verweist.“² Ich denke, Ausstellungen wie diese heute Abend zeigen, dass sich in den rund zwanzig Jahren, die seither vergangen sind, doch einiges getan hat, sich auch die Fotografie weiterentwickelt hat und es zwischenzeitlich, wie ich finde, sehr wohl Berührungspunkte, Überschneidungen und ein akzeptiertes Nebeneinander beider Kunstgattungen gibt. Denn Melanie Richters *Kandelaber* lassen sich eben nicht in die Ecke Malerei abstellen, ohne eine gewisse Irritation hervorzurufen, und Ivan Baschang ist ebenso wenig nur als Fotograf hier vertreten, sondern hat uns die Objekte seines Dokumentationsstreifzugs durch Paris gleich mitgebracht.

¹ Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Hamburg 1979, S. 6.

² Ebenda.

In, wie mir scheint, enger Anlehnung an den amerikanischen Konzeptkünstler Joseph Kosuth, der die Unterschiede zwischen Sprach-Bild und Objekt-Bild und damit die Gedanken zur Idee eines Gegenstandes mit seinen Arbeiten hinterfragte, stellt Ivan Baschang reale Papierkörbe in der Galerie auf. Diese erhebt er in guter Duchamp'scher Manier zum Kunstgegenstand, indem er sie aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausnimmt und in das Kunst-affine Umfeld der Galerie hineinbringt. Indem er sie aber Fotografien ihres „Funktionsorts“ gegenüberstellt, verortet er sie auch dort und bringt damit ein Element der Verwirrung in die Galerie: Ist es nun gerade noch ein Papierkorb? Oder ist es gerade schon ein Kunstwerk?, so könnte man sich fragen – und hierin unterscheidet sich Baschang definitiv von Duchamp und Kosuth, denn er verwendet ganz bewusst ausrangierte Papierkörbe für seine Arbeiten. Das heißt, sie waren in Benutzung, haben eine eigene Geschichte und wurden nicht eigens für die Ausstellung angefertigt oder neu gekauft. Vielmehr haben sie gerade durch das Moment des Ausmusterens, der den Erwerb für Baschang überhaupt möglich machte, einen speziellen Wert für ihn, den er durch die fotografische Aufnahme des originalen Aufstellungsorts thematisiert.

Teilweise, wie bei den in diesem Raum ausgestellten *Corbeilles Rodin* – weil sie aus dem Garten des Musée Rodin stammen – durfte er die Abfallkörbe noch einmal (quasi final) fürs Foto am Originalstandort aufstellen. Es handelt sich also um eine inszenierte Situation, die so zwar rund 100 Jahre lang erlebbar war (aber nie auf Bildern zu sehen war!), nun aber von Baschang vor dem Abtransport seiner Referenzobjekte noch einmal – schein-dokumentarisch – fürs Bild arrangiert werden. Aus den Papierkörben wird dann im Galerieraum im übertragenen Sinn eben keine Duchamp'sche Fontäne, sie werden auch nicht auf den Sockel gestellt und dadurch zum Kunstwerk erklärt. Vielmehr sind sie Referenz für das, was wir auf den Bildern zu sehen bekommen, die auf diese Weise am Objekt verifiziert werden können. Die Wahrheit des Bildes erklärt sich also im Gegenüber mit dem realen Objekt, das durch das Dampfstrahlen und anschließende Einlassen mit Flüssigwachs einen Teil seiner alten Patina und damit seine eigene Geschichtlichkeit behält. Aber ist das, was wir auf dem Bild zu sehen bekommen, tatsächlich wahr? Schließlich stehen die Papierkörbe vor uns und eben nicht mehr in Paris!

Grundsätzlich interessieren den in Karlsruhe geborenen, in München und Paris lebenden Fotografen Veränderungen, die über längere Zeiträume hinweg beobachtet werden können, bei denen er auf Spurensuche gehen und diese dokumentarisch festhalten kann. Ob es sich nun um die *Corbeilles Tulipe*, die in der Pariser Métro entstandene Serie *Métropolitain* oder seine *Vitrines/Schaufenster* handelt (letztere eine Gegenüberstellung von Auslagen in Paris und München): ihnen gemein ist, dass sie in seinen Bildkompositionen weniger dokumentarisch denn teils inszenierte Momentaufnahmen sind. Das Alltägliche, Selbstverständliche rückt dafür in der Wiederholung und der dadurch implizierten Variation in den Vordergrund, wird durch die Schwarz-Weiß-Fotografie vom Alltag abgerückt und ästhetisiert – es entsteht also eine ganz eigene, dem Bild immanente Wahrheit.

Auch bei der aus Göppingen stammenden Melanie Richter spielt der Alltagsgegenstand eine große Rolle, den sie ebenfalls in Bildgruppen thematisiert. Ein Thema, bei dem sie sich von Dieter Krieg hat inspirieren lassen, dessen Meisterschülerin sie in Düsseldorf gewesen ist, von dem sie sich aber schon früh emanzipierte. Wobei sie eine andere Strategie als Ivan Baschang wählt, um den Gegenstand aus seiner „trivialen Abbildhaftigkeit“ zu heben, wie es so schön im gerade erschienenen Katalog zur Ausstellung heißt.³ Gerade bei der Bildgruppe der *Kandelaber*, die hier in Karlsruhe zu sehen ist, rückt das Thema Bild – Abbild – Realität in den Vordergrund. Denn ihre Leuchter wirken, als wären sie in voller Benutzung. Durch den Auftrag von Stearin, also durch Industriewachs, das Melanie Richter auf die liegende Leinwand aufbringt, durch Erhitzen verflüssigt, ihm dann die Möglichkeit zum Fließen gibt und es anschließend – ebenfalls durch Wärmezufuhr – wieder entfernt, scheinen die Kerzen gerade in diesem Moment abzubrennen. Mit dem aufspritzenden Wachs assoziieren wir einen heftigen Luftzug – hier ist ganz offensichtlich viel in Bewegung, damit eine solche »Aura« um die Kerze verbreitet wird.

Surreal wird die Szenerie bei Melanie Richter auch dadurch, dass die Kerzen gar nicht brennen. Anstelle der Flammen sehen wir häufig sogar den letzten, sich kräuselnden Rauch der erloschenen Kerze – das, was wir hier assoziieren, entspricht also gar nicht der Wahrheit! Aber die Leere, die das Wachs durch das Ausbrennen hinterlässt, entspricht diesem Umstand natürlich schon. Darauf spielt auch der Titel „Rémanence“ an, den Richter ihrem Beitrag zu dieser Ausstellung gegeben hat: wir werden an das Wachs erinnert, das uns hier in der Negativ-Form, in der Erinnerung an die Kerze entgegentritt. – Spannend ist es übrigens auch, die Rückseiten der Leinwände zu betrachten. Denn dadurch, dass Melanie Richter auf die unbehandelte Leinwand malt, entsteht hier ebenfalls ein Bild: das Nacht- zum Tagbild, das Negativ vom Negativ, um im Bild zu bleiben.

Außerdem überdimensioniert sie oft die Wandleuchter ins Riesenhafte, während die Tischleuchter dagegen fast schon klein wirken. Und auch die Kronleuchter schweben in einem undefinierten, abstrakten Raum und führen auf diese Weise ihr Gewicht ad absurdum. Wobei dieser schwebende Zustand letztlich für alle *Kandelaber* gelten kann, denn im Bild selbst gibt es kein räumliches Bezugsmaß, vielmehr verhält er, also der jeweilige *Kandelaber*, sich als „lebensgroßes Gegenüber, das gleichzeitig in die Bildtiefe und aus dieser heraus, sozusagen in den Realraum kippt“, wie Thomas Hirsch im Katalog zur Ausstellung unlängst schrieb.⁴ – Das ist übrigens ein Phänomen aller ihrer Bildgruppen, dass sie sich nicht in einem realen gemalten Raum verorten lassen, seien es nun ihre *Space Babies*, die *Bottles* oder eben die *Candles* und *Kandelaber*.

³ Engels, Maria: Vorwort, in: Ausst.kat. Aachen-Kornelimünster/Karlsruhe 2011/12. Kunst aus NRW (Hrsg.): Melanie Richter. Karlsruhe 2012, unpag.

⁴ Hirsch, Thomas: Körper im Raum. Zu den jüngsten Bildern von Melanie Richter, in: Ausst.kat. Aachen-Kornelimünster/Karlsruhe 2011/12. Kunst aus NRW (Hrsg.): Melanie Richter. Karlsruhe 2012, unpag.

Melanie Richter hat sich überdies mit der auf den Leuchter aufgesteckten Kerze einem Objekt angenommen, das in der Malerei eine lange Tradition hat. Denken Sie insbesondere an die Stillleben, in denen die erloschene Kerze als Symbol für die Vergänglichkeit steht. Am drastischsten thematisiert sie dieses Vanitas-Symbol im letzten Galerieraum in ihren jüngsten Bildern: hier steht die erloschene Kerze auf dem Totenschädel, hier grinsen uns Skelette an, von deren Kopf das Wachs noch tropft. Ich denke schon, dass unser kulturelles Gedächtnis hier anspringt und mit der nicht (oder nicht mehr) brennenden Kerze, mit dem Totenschädel und dem Skelett die tradierten Bilder assoziiert.

Gleichzeitig lässt sich so das Thema »Zeit« ablesen, das sie explizit im ersten, 2010 entstandenen Bild der Serie einbeschrieben hat (das wir aber leider hier nicht zu sehen bekommen): Auf den drei aufgesteckten Kerzen ist zum einen „Ars longa“ und „Vita brevis“ zu lesen, ein Auszug aus Senecas Schrift »Über die Kürze des Lebens«. Die Dauerhaftigkeit der Kunst wird hier der Kürze des Lebens gegenübergestellt, und – in klarer Opposition zu den weiteren Ausführungen, in denen es heißt, dass günstige Gelegenheiten flüchtig, Experimente gefährlich und Urteile schwierig zu fällen sind – fordert Melanie Richter mit „carpe“ ganz offensichtlich den des Lateinischen Kundigen mit der mittleren Kerze dazu auf, den Tag zu nutzen. Wobei auch hier die Vergänglichkeit visuell erfahrbar wird, denn wo ist das „diem“ zum „carpe“? Weggeschmolzen? Auf der Rückseite der Kerze? Jedenfalls nicht da.

Von dieser Seite her betrachtet, ist – implizit zumindest – auch bei Ivan Baschangs Arbeiten das Vergänglichkeitsthema präsent. Denn hätte er die *Corbeilles Tulipes* bei seinen Streifzügen durch Paris nicht entdeckt, hätten sie ihn nicht fasziniert, zum Nachforschen gereizt, wären auch jene von ihm zusammengetragenen wohl nicht mehr existent... In der Nachfolge von 9/11 wurden systematisch diese unter Baron Hausmann in Paris (und nur in den dortigen Straßen, Gärten und Parks) aufgestellten Papierkörbe abgebaut. Dabei ist, wie man seinen Fotografien entnehmen kann, der *Corbeille Tulipe* als kleinstes architektonisches Element der allgemein bekannten Pariser Parkanlagen ein wichtiges „Detail im großen Zusammenhang der Parkgestaltung.“⁵ Seine Serie macht folglich auch deutlich, dass die unter Napoleon III. angelegte Stadtlandschaft „letztlich auf bis ins Detail durch deklinierten Hierarchien beruht.“⁶ Diese bis ins kleinste durchstrukturierte urbane Landschaft ist nun wohl dauerhaft um ein ursprünglich mitkonzipiertes Element des »Gesamtkunstwerks Stadt« ärmer.

Denn Baschangs beständiges Nachfragen ergab zwar 2005, dass sie wiederkommen würden, die *Corbeilles Tulipes* aus den Tuilleries beispielsweise, die Sie im hinteren Galerieraum sehen können. Tatsache ist aber, dass es von den fast 2000 einmal existentem nur noch

⁵ Jenny Thaler: Ivan Baschang – Corbeilles Tulipe. Fotografie und Objekt. Vernissagerede, unveröffentlichtes Manuskript, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

⁶ Ebenda.

wenige gibt und sie wohl nicht mehr aufgestellt werden – aus dem schlichten Grund, weil ein Großteil bereits in der Schrottpresse gelandet ist.⁷ Und die meisten der noch verbliebenen befinden sich zwischenzeitlich im Besitz des Künstlers, der mir unlängst erzählte, wie viel Hartnäckigkeit immer wieder notwendig ist für dieses spezielle Projekt, das, wie ich finde, zwischen Dokumentation und ästhetischer Inszenierung anzusiedeln ist. Denn es sind nicht nur viele verschiedene Stellen für die Abfallkörbe zuständig, je nachdem, wo sie aufgestellt sind, sondern die Wichtigkeit, die die Verwaltungsmenschen der Durchführung eines künstlerischen Projekts beimessen steht und fällt wohl mit der Präsenz des Künstlers und seiner Überzeugungskraft. Dieser hat er gelegentlich dann auch mit einer Kiste Münchener Weißbier nachgeholfen...

Ein Verweis auf frühere Zeiten stellen auch Melanie Richters *Kandelaber* dar, denn seit der Erfindung der Elektrizität brauchen wir ja gar keine Kerzen mehr, um Räume zu erhellen. Und deshalb konnotieren wir seither Kerzenleuchter hauptsächlich mit feierlichen Situationen. Andere zeitgenössische Künstler wie Gerhard Richter oder Jannis Kounellis haben sich ebenfalls der Kerze angenommen. Während aber letzterer mit der Kerze Inspiration, Erneuerung, aber auch Revolution verbindet⁸ und Deutschlands teuerster Maler der Gegenwart sich mit seinen Kerzen-Bildern ganz konkret auf den schweigenden Protest der DDR-Bürger gegen die sozialistische Regierung bezieht, ist dies bei Melanie Richter anders gelagert.

Helmut A. Müller, derzeit Mitglied im Kulturrat der Ev. Landeskirche Württemberg, hat in Bezug auf eine andere Werkgruppe von Melanie Richter einmal gesagt, es ginge ihr „um Zustände der Transformation, um in die Fläche gebrachte, räumliche Illusion, um Farbillusion, die als Gegenüber erscheint...“⁹ Ich denke, das ist auch das Thema der *Kandelaber*-Bilder, bei denen wir den Raum mitdenken, ohne ihn tatsächlich zu sehen. Wobei wir gleichzeitig immer auch die Bildwürdigkeit des Interieurs mitdenken, die erst durch die Erfassung des nicht-sakralen, privaten Lebensraums seit dem 17. Jahrhundert möglich wurde.

Einen Großteil ihrer Wirkung ziehen Melanie Richters Gemälde denn auch aus der „Differenz zwischen Fokussierung und Vorstellung, Verortung und Entzug.“ Es ist ein in ihren Arbeiten ebenso immer wiederkehrendes Thema wie das Wachs, das überhaupt erst durch das Herausschmelzen durch Hitzezufuhr leere Flächen auf der Leinwand hinterlässt, die von Malerei umgeben sind. Seit ihren ersten Experimenten mit Wachs 1997 verwendet sie das Stearin ganz konsequent, wobei es jetzt – bei den *Candles* und *Kandelabern* – erstmals auch motivisch eine Rolle spielt. Wichtig für sie ist in jedem Fall das Experiment, das sie übrigens

⁷ Telefonische Auskunft des Künstlers, Februar 2012.

⁸ Vgl. http://www.nrw-museum.de/untitled-two-windows.html?attribute_set=10.

⁹ Müller, Helmut A: Opfer. Einige Anmerkungen zu einer Werkgruppe von Melanie Richter, in: Ausst. Kat. Spitalhof Stuttgart 2001. Müller, Helmut A. (Hrsg.): Melanie Richter. Karlsruhe 2001, S. 28–32, hier: S. 29.

auch zum Arbeiten mit reinen Pigmenten und mit Reinacryl geführt hat, um auf diese Weise die kräftig leuchtenden Farben zu erhalten, die ihre Gemälde auszeichnen, die aber sonst nur durch Ölmalerei erzielt werden.

Meine Damen und Herren, der viel zitierte Satz Gertrude Steins „Eine Rose ist ein Rose ist eine Rose“ ist fast schon zu einem Klischee geworden.¹⁰ Er scheint mir aber trotzdem passend für die Arbeiten der beiden Künstler, die die Galeristen in dieser Ausstellung zusammenführen. Denn in Anlehnung an René Magritte, der schon mit seinen Arbeiten eindeutig nachgewiesen hat, dass das Gemälde, die Radierung oder die Zeichnung einer Pfeife eben doch keine echte Pfeife ist, hat auch die Rose je nach Betrachterstandpunkt eine unterschiedliche Ausprägung. Soll heißen: nur auf einer sprachlichen Ebene ist eine Rose eine Rose, auf der visuellen, der bildkünstlerischen Ebene ist die Rose immer eine konkrete, aber individuelle Darstellung, weil ausgeführt von einer bestimmten Person, auf eine bestimmte Art und Weise und in einem bestimmten Material.

Das heißt wiederum auf die Ausstellung hier bezogen, dass je nach Betrachterstandpunkt die *Kandelaber* Melanie Richters frei im Raum flottierende Objekte sind, die unsere Fantasie anregen, unser kulturelles Gedächtnis in Gang setzen oder uns einfach nur deutlich machen, wie unterschiedlich Kerzenleuchter in ihrer Ausprägung sein können. Beziehungsweise dass der Betrachterstandpunkt darüber entscheidet, ob wir in den Tulpenkörben ein Element der Stadtmöblierung sehen, ein verlorenes Zeugnis einer vergangenen Epoche oder ob sie Referenz für das sind, was wir auf der Fotografie vorgeführt bekommen – die Verortung in der Realität, die Verifizierung des Fotos durch die Anwesenheit der Körbe.

Beide Künstler thematisieren die Leere – aber wie unterschiedlich! Während Melanie Richters Leerstellen auf der Leinwand motivischen Charakter haben und die Kerzen trotz des Ausschmelzen des Wachses fast greifbar zu sein scheinen, müssen wir uns die leeren Stellen bei den Fotografien von Ivan Baschang denken. Sie entstehen in unserem Aufeinandertreffen mit den realen, in die Galerie transferierten *Corbeilles Tulipes* und den Fotografien von jenen Orten, an denen sie nun fehlen.

Meine Damen und Herren, bei Ihrem eigenen, ganz persönlichen Abgleich zwischen Abbild und Realität, beim Ausloten dessen, was für Sie Wirklichkeit bedeutet, wünsche ich Ihnen vor den Kunstwerken von Melanie Richter und Ivan Baschang nun viele aufschlussreiche Gespräche. Vielen Dank.

Dr. Chris Gerbing

¹⁰ Entnommen dem Gedicht „Sacred Emily“ (1922), erschienen in: Stein, Gertrude: *Geography and Plays*. New York 1968.