

Michael Fehr

## **Von Marcia Hafif lernen.**

I.

Wenn man - mit den Radikalen Konstruktivisten - Wirklichkeit als dasjenige definiert, was sich unserem Einfluss grundsätzlich entzieht, so kann unter Realität dasjenige verstanden werden, was wir mit unseren Sinnen über die Wirklichkeit erfahren und in unseren Gehirnen zu mehr oder weniger konsistenten Konstrukten verarbeiten können. Anhand von Bildern lässt sich aber exemplarisch erfahren, wie aus der Wirklichkeit eine Realität hervorgebracht werden kann: Denn ein Bild vergegenständlicht nicht nur immer eine bestimmte Auffassung der Wirklichkeit, einen Weltentwurf, sondern lässt darüber hinaus anhand seiner Faktur, also am jeweils spezifischen Umgang mit dem Material, aus dem es gemacht ist, mithin am unmittelbaren Umgang mit der Wirklichkeit erkennen, wie die jeweilige besondere Struktur eines solchen Weltentwurfs, also einer Realität beschaffen ist.

Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Realität bleibt in jedem Bild sichtbar. Denn in jedem handwerklich hergestellten Bild besteht eine Dialektik zwischen Bild und Bildstoff: Immer kann ich eine materielle Ebene beschreiben, auf der ich nur Farben, Leinwand und bestimmte Techniken, doch kein Bild sehe, und immer bleibt im Kern nicht beschreibbar, warum und wie ich diesen materiellen Bestand doch auch als ein Bild aufnehmen kann. So ist die Wahrnehmung von Bildern in der Tat ein produktiver Prozess, eine Reproduktion im Wortsinne, die reziproke Tätigkeit im Verhältnis zum Bildherstellen, bei dem ein geschautes oder vorgestelltes Bild in bestimmter Technik und in bestimmten Materialien auf einen Bildträger umgesetzt wird.

Da im handwerklich hergestellten Bild die Dialektik zwischen Bild und Bildstoff eine jeweils individuelle Synthese findet, verlangen solche Bilder eine Betrachtung, die ihnen jeweils angemessen ist: Ebenso wie die Herstellung solcher Bilder bestimmte Fertigkeiten voraussetzt, sind auch bestimmte Fertigkeiten zu ihrer angemessenen Wahrnehmung notwendig - Fertigkeiten, die man nicht ohne entsprechende Schulung beherrscht - und insoweit kann nicht jedes Bild von jedem umstandslos adäquat reproduziert bzw. verstanden werden.

Dieses "Dilemma" der individuellen Bildproduktion wurde im letzten Jahrhundert durch die Fotografie aufgelöst. In der Fotografie ist die jeweils eigene Autonomie, die für handwerklich hergestellte Bilder bestimmend ist, abgeschafft. An ihre Stelle tritt die Autonomie eines Bildherstellungssystems. In ihm sind die individuellen künstlerischen Techniken aufgehoben in einem einheitlichen technischen Verfahren, das, in seinen wesentlichen Abläufen unbeeinflussbar vom Menschen, lediglich individuell angewandt werden kann. So, wie alle Fotoapparate nach dem gleichen Prinzip gebaut sind und sich - wie die Bildträger - nur in Nuancen unterscheiden, sind auch alle Produkte dieses Bildherstellungssystems prinzipiell gleich; sie unterscheiden sich lediglich im Hinblick auf die unterschiedlichen Motive, auf die das Verfahren angewandt wurde.

Mit dieser Objektivierung der handwerklichen Techniken im einheitlichen technischen Verfahren ist eine radikale Veränderung in der Herstellung von Bildern vollzogen: Die Erkenntnisleistung des Bildproduzenten wird abgetrennt von der Bildproduktion. Ein Bild machen heißt nicht länger: eine geschaute oder vorgestellte Realität mit bestimmten Techniken in bestimmten Materialien zu vermitteln, sondern nur noch: ein Bild aufnehmen. Aus dem kreativen Akt des Machens wird so ein bürokratischer Akt des Registrierens - und aus dem Handwerker der Arbeiter an einer Maschine.

Entsprechend bewirkt die Fotografie eine Veränderung der Wahrnehmung von Bildern. An die Stelle der Reproduktion tritt Rezeption, das bloße Empfangen von Bildern - und etabliert sich eine "Normalisierung der Erfahrung" (Carl Einstein).

Bestimmte Faktoren oder Bildherstellungsverfahren entsprechen immer bestimmten Aspekten der Wahrnehmungsfähigkeit. Parameter der handwerklichen Bildherstellungsverfahren sind Gedächtnisleistungen: in Werkzeugen, Fertigkeiten und Mustern gespeichertes Wissen, dessen Anwendung jeweils individuell erlernt werden muss. Demgegenüber sind technische Bildherstellungsverfahren, also die so genannten Bildgebenden Verfahren, Modelle von Organfunktionen. Ihre Parameter sind die natürlichen Gesetze, denen auch ihre Anwender, also wir selbst, unterworfen sind. Deshalb werden - im Unterschied zu handwerklich hergestellten Bildern - Produkte Bildgebender Verfahren als objektiv bezeichnet.

## II.

Die Bilderwelt, in denen wir Angehörige der postindustriellen Gesellschaft uns bewegen, zerfällt prinzipiell in zwei große Bilder-Gruppen: In die Gruppe von Bildern, aufgrund derer wir uns in der Welt orientieren und die uns wo möglich zu praktischen Handlungen veranlassen; und in die Gruppe aller anderen, also solcher Bilder, die genau eben dazu nicht geeignet erscheinen. In die erste Gruppe gehören zur Zeit zweifellos beispielsweise Straßenschilder, Piktogramme, Landkarten, wissenschaftliche und dokumentarische Fotografien, medizinisch-diagnostische Bilder oder bestimmte Beiträge im Fernsehen wie etwa die Nachrichten; in die zweite Gruppe hingegen gehören eindeutig zum Beispiel alle Bilder, die gegenwärtig in Museen hängen oder aufbewahrt werden.

Allerdings sind die Grenzen zwischen den beiden Bilder-Gruppen unscharf und fließend. Denn viele Bilder, die heute in Museen hängen, dienten zu anderen Zeiten oder unter anderen Umständen durchaus der praktischen Orientierung, und auch außerhalb von Museen gab und gibt es Bilder, die zwar eindeutig keinen dokumentarisch-informativen Charakter haben, uns aber dennoch zum Handeln veranlassen oder zumindest veranlassen sollen: Bilder, mit denen bestimmte Produkte oder Leistungen versprochen werden, die Werbe-Bilder also; doch auch religiöse Bilder, um nur eine weitere Kategorie zu nennen, gehören dazu. Nur Bilder ohne Referenz auf etwas, das außerhalb ihrer besteht: nicht-gegenständliche, mit einem Wort, konkrete Bilder scheinen ganz eindeutig nicht dazu geeignet, uns zu einer wie auch immer gearteten Handlung oder zur praktischen Orientierung in der Welt zu verlassen, und werfen daher Fragen mit Bezug auf ihren Sinn oder ihre Bedeutung auf.

## III.

Die konkrete Kunst ist – das ist eine erste These - ein Phänomen, das sich in Reaktion und als Reflexion auf die Tatsache entwickelt hat, dass wir in einer Welt leben, die zunehmend mehr durch die Realitäten bestimmt wird, die wir uns nicht zuletzt durch die Herstellung von Bildern mit dokumentarisch-informativen Charakter geschaffen haben. Diese Bilder treten uns als Zweite Natur entgegen, sie legen sich wie eine Haut über die Oberfläche der Wirklichkeit, versiegeln gleichsam den Zugang zur ihr und erschweren es zunehmend, unmittelbare, direkte Erfahrungen mit und in der Wirklichkeit zu machen. Doch nicht allein der Umstand, dass wir den Blick auf die Wirklichkeit immer häufiger durch den Blick auf Bilder von ihr ersetzen, ist bemerkenswert, irritieren muss vielmehr die Tatsache, dass diese Bilder fast ausnahmslos aus mehr oder weniger identischen Bildgebenden Verfahren stammen, also die gleiche technische Faktur haben und uns ein entsprechend funktionales Wahrnehmungsverhalten abverlangen.

Allerdings erleben wir mit der seit wenigen Jahren allgemein verfügbaren Möglichkeit, Bilder elektronisch speichern und bearbeiten zu können, eine tief greifende Veränderung im Umgang gerade auch mit den Bildern, die aus Bildgebenden Verfahren stammen. Denn in dem Maße, wie es möglich ist, solche Bilder innerhalb der technischen Verfahren (und nicht nur durch äußere Manipulation) zu verändern, sind sie kategorial nicht mehr von denen traditioneller, handwerklicher Bildherstellungstechniken (wie z.B. der Malerei) zu unterscheiden.

Für den Bereich der Bildproduktion ist damit eine ähnliche Diagnose zu stellen, wie sie von Friedrich Kittler für den Bereich der Alltags- und Computersprachen entwickelt wurde: Denn wie der "babylonische Turm, den miteinander inkompatible Hardware- und Softwaresysteme mittlerweile errichtet haben, dem babylonischen Turm unserer Alltagsprachen immer ähnlicher wird," so hat sich auch im Bereich Bildgebender Verfahren über die Kombination verschiedener Techniken eine ähnliche 'stilistische' Differenzierung und Ismen-Entwicklung ergeben, wie sie für mit der Hand gemachte Bilder schon vor der Erfindung der Fotografie zu verzeichnen war.

Damit entfällt aber auch für technische erzeugte, im mimetisch-realistischen Modus auftretende Bilder der Anspruch, die Wirklichkeit objektiv wiedergeben zu können, und wird die Einsicht unabweisbar, dass wir es bei Bildern jedweder Art immer mit Konstruktionen zu tun haben, deren Verhältnis zur Wirklichkeit nur durch ihre Interpretation, d.h. durch den Umgang mit ihnen festgestellt werden kann. Anders formuliert: nur ein in der Analyse von Faktionen geschulte Betrachter kann beurteilen, welchen Anspruch bestimmte Bilder mit Bezug auf die Wirklichkeit haben. Für die Fähigkeit zu solchen Beurteilungen bleiben aber – und das ist eine zweite These – die Bildenden Künste bis auf weiteres der Maßstab – und die konkrete Kunst ihr womöglich wichtigstes Instrument.

Denn die konkrete Kunst, und vor allem die konkrete Malerei spielt ein Element des Bildes aus, das im Zusammenhang mit der fortschreitenden Entmaterialisierung der Bilder, mit deren Hilfe wir uns in der Welt orientieren, fast schon archaisch erscheint: die Materialität der Farbe. Damit kann das zum Thema werden, was in den elektronisch vereinheitlichten Bildgebenden Verfahren zunehmend untergeht, die Faktur, der Umgang mit Farbe als Material und das Herstellen von Bildern als direkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Genau dafür aber stehen die Gemälde von Marcia Hafif exemplarisch ein: sie sind Dokumente und Anschauungsgegenstände unmittelbarer Erfahrung.

#### IV.

Lassen Sie mich, bevor ich auf das Werk von Marcia Hafif zu sprechen komme, das eben Gesagte noch einmal unter einem etwas anderen Blickwinkel ansprechen bzw. zusammenfassen:

Ein einfaches Experiment zur Demonstration der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung läuft folgendermaßen ab: Den Probanden werden vom Versuchsleiter eine Reihe von Zahlen zwischen eins und zehn mit der Behauptung genannt, dass sie in einem Zusammenhang stünden. Wir können das Experiment hier gleich einmal machen: 1–2–3–5–7–8–9 Spätestens bei der fünften Zahl, die genannt wird, sieht man die Probanden mehr oder weniger verzweifelt entsprechende Rechnungen aufgeben, protestieren und behaupten, zwischen den Zahlen gäbe es keinen logischen Zusammenhang. Danach, eröffnet der Versuchsleiter den Probanden, sei aber überhaupt nicht gefragt worden, und viel weniger noch sei es darum gegangen, die Kompetenz der Probanden im Umgang mit Zahlen zu testen. Gezeigt werden sollen habe vielmehr, dass bei einer solchen Aufgabe von den Probanden fast automatisch angenommen werde, dass ein errechenbarer Zusammenhang zwischen den Zahlen existieren müsse. Der Zusammenhang der Zahlen sei aber gegeben und ein ganz einfacher: sie stammten aus der glockenförmigen Gaußschen Normalverteilungskurve, seien also, sehr vereinfacht gesagt, eine Darstellung nicht von logischen, sondern von lebendigen Verhältnissen.

Entsprechend rigide reagiert unser Gehirn bei der Verarbeitung visueller Reize: Zwei Punkte verbinden wir notwendig zu einer Strecke, und aus mehreren Punkten versuchen wir ebenso notwendig eine Figur zu konstruieren; von Figuren und ihrem bestimmten Verhältnis im Bildfeld aber nehmen wir erst einmal an, dass sie etwas Außerbildliches darstellten, und von Bildern, dass sie etwas bedeuteten, etwas, das – gewissermaßen von ihnen ablösbar – existiere und kommuniziert werden könne. Kurz, unser

Weltbildapparat ist darauf angelegt, aus der Wirklichkeit möglichst konsistente, widerspruchsfreie und konstante Phänomene herauszulesen, die über Sprache kommuniziert werden können – und dies gilt nicht nur für das, was wir als Ding bezeichnen oder als Beziehungen zwischen Dingen zu definieren versuchen, sondern auch für das Lebendige selbst. Identität ist dafür das Schlagwort, Identität als ein bestimmtes Set von Eigenschaften, deren spezifische Konstellation ein Wiedererkennen des Definierten ermöglichen und dem wir normalerweise allenfalls eine Veränderung durch graduelle Entwicklung zugestehen, der wir ihrerseits, um sie akzeptieren zu können, wiederum eine bestimmten 'Logik' unterstellen.

Im freien künstlerischen Arbeiten kann man, zumal wenn es sich Bereich des Nicht-Gegenständlichen bewegt, ein exemplarisches Beispiel für eine mehr oder weniger freie Identitätsbildung sehen. Sie wird in der Regel immer dann als gelungen wahrgenommen, wenn entsprechende Werke einen hohen Wiedererkennungswert haben, also eine ähnliche Struktur und Faktur aufweisen, die sie als untereinander verwandt erscheinen und von anderen Werken eindeutig unterscheidbar machen läßt. Nicht selten ist daher die Entwicklung einer solchen individuellen Struktur das erste Ziel künstlerischen Bemühens: Das Bild soll sofort als das eines bestimmten Urhebers erkannt werden können, und wird so tendenziell mit seiner Signatur identisch, gewissermaßen zu einer Signatur seiner selbst. Nicht selten erschöpft sich manches Talent schon in der Entwicklung einer solchen Kunstmarke, und werden die einmal gefundenen Mittel dann – als Zeichen für Konstanz – mitunter ein Leben lang zu variiert. Solchen Bildern entspricht aber eine identifizierende Form der Betrachtung, die oftmals ganz gegen die Intention gerichtet ist, die solche Bilder konzeptionell behaupten: Gerade da, wo es wie bei Werken der Konkreten Kunst nicht um ein Wiedererkennendes, sondern um ein Sehendes, also um ein sich selbst bewusst werdendes Sehen geht, re-etabliert sich im Identifikationsakt nur allzu oft die traditionelle, wiedererkennende Betrachtungsweise – und werden die Bilder als spezifisches Sehangebot kaum noch wahrgenommen. Dabei greift dieser Mechanismus in dem Maße umso stärker, wie Bilder als gewissermaßen objektivierte Tatbestände oder ohne individuelle Arbeitsspuren auftreten: Denn gerade dann bedarf es des Rückbezugs auf den Urheber, der mit seiner Identität nicht nur für die Identität der Bilder einsteht, sondern diese allererst durch seine Urheberschaft begründet. Es ist daher häufig nicht leicht, einen genuin künstlerischen Ansatz von Arbeiten zu unterscheiden, die sich als Konkrete Kunst gebärden. Dies kann nur in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den entsprechenden Werken geschehen und erfordert eine besondere Anstrengung, auf die noch zu sprechen kommen werde.

V.

An Konkreter Kunst generell bemerkenswert ist vor allem der Umstand, dass sich ihre Produzentinnen und Produzenten freiwillig in ein relativ eng umgrenztes Arbeitsfeld begeben und damit Zwängen und Restriktionen unterstellen, die der Freiheit im Umgang mit Mitteln, Methoden und Auffassungen zu widersprechen scheinen, für die insbesondere das Malen nachgerade als Inbegriff gilt. Dies gilt ganz besonders für die Monochrome Malerei, die nicht nur auf jeden außerbildlichen Bezug, sondern auch auf die Auseinandersetzung mit Formen oder Farbkontrasten verzichtet und sich stattdessen ganz mit der Hervorbringung von Farbe als dem eigentlichen Bildgegenstand beschäftigt.

Eine Konsequenz dieser konzeptionellen Radikalität ist, dass sich die Konkrete Malerei, insbesondere aber die Monochrome Malerei, durch nichts als sie selbst legitimieren kann: Wo das Gemälde weder als Bild von etwas auftritt noch in einem abstrakten oder symbolischen Sinn für etwas anderes steht als das, was es konkret ist, bleiben allein sein So-Gemacht-Sein und seine Wirkung als eben dieses So-Gemacht-Sein die Kriterien für seine Bedeutung.

## VI.

Die Erfindung der Konkreten Kunst wird gewöhnlich Theo van Doesburg zugeschrieben. Er prägte diesen Begriff und malte ab Mitte der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts die ersten konkreten Bilder. Darüber hinaus waren seine Werke ein Ausgangspunkt für die *Neue Konkrete Kunst*, die im Unterschied zur Konkreten Kunst auf einer Einheit von Form und Material besteht. Dennoch sehe ich in van Doesburgs *Elementarismus*, mit dem er, wie er schrieb, als "Konsequenz" und "Richtigstellung" des *Neo-Plastizismus* von Piet Mondrian dessen "homogene, orthogonale Gestaltungsweise" durch eine "heterogene, kontrastierende, labile Ausdrucksweise" ersetzen wollte und in dem er "die reinste und zugleich unmittelbarste Ausdrucksweise des menschlichen Geistes"<sup>1</sup> sah, eher eine polemische Reaktion, denn einen konstruktiven Ansatz.

Jedenfalls lässt sich, was Marcia Hafifs Werk bestimmt, nicht von dieser Position der Konkreten Kunst aus verstehen oder gar entwickeln. Vielmehr glaube ich, dass es dazu Sinn macht, eine andere künstlerische Entwicklungslinie in den Blick zu nehmen, die zu den Zeiten, als die Künstlerin ihre Neuorientierung begann – es war die Zeit, in der der amerikanische Abstract Expressionismus und das Color Field Painting endgültig ausgespielt hatten und Video, Performance und Installationskunst als Nachfolger von Minimal, Pop and Concept Art boomten – nur noch als historische Erscheinung eine Rolle spielte. Und zwar möchte ich hier die Aufmerksamkeit auf Werke der Pointillisten, und hier wiederum vor allem auf die wissenschaftlich fundierte Malerei von Georges Seurat lenken, die auf ihre Weise und natürlich vor einem anderen Hintergrund einen neuen Anfang der Malerei suchten. Denn Seurat ging es darum, "das Sehen der empirischen Welt als eben dieses Sehen malerisch zu provozieren, das heißt eine Malerei zu entwickeln, deren Anschauung der Anschauung der Wirklichkeit möglichst entspricht."<sup>2</sup> Seurat war es also nicht um die Darstellung einer schon gesehenen Wirklichkeit zu tun, sondern darum, mit dem Bild eben den Wahrnehmungsakt zu evozieren, den die Wirklichkeit im Auge veranlasst. Und dies ließ sich für ihn nur bewerkstelligen, "wenn (es gelang), nicht die Körperfarben, sondern die Lichteinwirkung auf das Auge nachzuahmen."<sup>3</sup> Dies erreichte Seurat dadurch, dass er den Farbauftrag in regelmäßig gleiche Elemente ohne direkten Gegenstandsbezug zerlegte, also seine Bilder als Ensembles von eigenständigen Farbelementen regelrecht konstruierte und damit Bildstoff – die mit Farben bemalte Leinwand – und Bild in eine systematisch erzeugte Differenz treten ließ. Weil Seurat aber, wie im Übrigen auch die Impressionisten, an einer darstellenden Funktion der Bilder festhielt, sich also bei einer bestimmten Betrachtungsdistanz die Differenz zwischen Bildstoff und Bild zugunsten des Gegenstandssehens in einem konventionellen Bild auflöst, wurde die Sprengkraft seines malerischen, meistens nicht erkannt und gewürdigt. Vielmehr erscheint sie auch heute noch Vielen eher als eine Art *special effect*, dessen irritierende Wirkung bei konventioneller Betrachtung – also einem auf Wiedererkennen orientierten Sehen – in der Regel überspielt und in Oberflächen- bzw. Dingfarben umgerechnet wird.

Als für die weitere Entwicklung der Malerei bedeutsam erwies sich Seurats Werk denn auch vor allem aufgrund der von ihm entwickelten, wissenschaftlich fundierten Malweise, durch die er dem Malen selbst einen anderen, einen den experimentellen Charakter verlieh. Die Systematisierung des Malaktes war die eigentliche Innovation, mit der er auf die Realisierung eines nicht-begrifflichen, eines sehenden Sehens zielte; und über sie erreichte er den Stand der zeitgenössischen Bildgebenden Verfahren, wie sie ihm in Gestalt der Fotografie vor Augen stand. Denn das Sehen und Malen mit einem, wie Jules Laforgue 1883 schrieb, 'natürlichen und zugleich raffinierten' Auge entsprach, als Experiment verstanden, unter methodischen Gesichtspunkten exakt dem effektiven Verfahren, das die Objektivität der Fotografie begründet, freilich mit dem großen

<sup>1</sup> Theo van Doesburg, *Malerei und Plastik (1926/27)*, hier zitiert nach: Hagen Bächler/Herbert Letsch, *De Stijl. Schriften und Manifeste*, Leipzig und Weimar, 1984, S. 202 f.

<sup>2</sup> Max Imdahl, a.a.O., S. 126.

<sup>3</sup> H. von Helmholtz, *Über das Sehen des Menschen (1855)*, in: *Vorträge und Reden*, Braunschweig,

<sup>4</sup> 1896, Bd. II, S. 114, zitiert nach Imdahl, a.a.O., S. 127.

Unterschied, dass es handwerklich hergestellt wurde und sich nicht in einem Apparat gegenständlichen ließ.

Es ist nun aber weniger der technische Aspekt, der hier von Interesse ist, sondern die mit dem Experiment verbundene Idee, durch ein systematisches Vorgehen die Wirklichkeit jenseits von Konventionen erkunden zu können. Für die der Malereitradition verpflichtete und sie reflektierende Malerei ergab sich daraus, dass sie sich Zug um Zug der mimetischen Aufgaben sowie überhaupt einer darstellenden Funktion entledigen konnte und dabei auch nicht weiter Rückhalt in der naturwissenschaftlichen Erforschung des Sehaktes suchte. Eher im Gegenteil: Denn in Konsequenz dieser Entwicklung wurde die nicht (mehr) an außerbildlichen Bezügen interessierte Malerei zu einer experimentellen Forschung aus eigenem Recht, die – gerade da, wo sie nicht den Regeln der wissenschaftlichen Forschung unterwarf, ja diese zum nicht selten mit großer Geste heftig ablehnte – eigene Fragen und Methoden zur ihrer Beantwortung fand.

Dieser experimentelle Zweig der Malerei kristallisiert sich aber gerade auch im Umgang mit der Farbe, und zwar im Besonderen im malerischen Umgang mit der Farbe, der darauf aus ist, sie, mit Heidegger gesprochen, nicht als Zeug zu behandeln, sondern ihre besonderen Eigenschaften zur Geltung zu bringen. Diese ergeben sich allererst aus dem Unterschied, für den es im Deutschen keine eigenen Worte gibt: aus dem Unterschied zwischen 'paint', also dem materiellen Charakter, den Farbe haben kann, und ihrer Wirkung als 'color', die sie in der Anschauung entfaltet. Dieser Unterschied ist manifest einerseits in der Farbe als einer Substanz,<sup>4</sup> die in eine bestimmte Form gebracht, also als ein Ding gehandhabt werden kann, und andererseits in der Farbe als einer bloßen Erscheinung, die sich jedweder Bearbeitung entzieht und allenfalls experimentell erzeugt werden kann. Es ist aber genau dieser zugleich materielle wie immaterielle Charakter, der an der Farbe fasziniert und zum Ausgangspunkt und Thema höchst unterschiedlicher künstlerischer Strategien wurde.

## VII.

Ich schlage also vor, Marcia Hafifs künstlerische Arbeit vor diesem Hintergrund, also dem Zweig der Malereitradition, die einen experimentellen Charakter hat, zu sehen. Jedenfalls glaube ich, dass sich aus dieser Sicht am ehesten ein Zugang zu ihrer Arbeit gewinnen lässt, auch wenn sie sich darin sicherlich nicht erschöpft.

So möchte ich festhalten: Marcia Hafif ist eine malende Konzeptkünstlerin oder als Malerin Konzeptkünstlerin: Mit ihrem programmatischen Aufsatz *Beginning Again*, der ihre ab 1971 einsetzende, systematische Beschäftigung mit der Malerei reflektierte und 1978 in Artforum erschien, sowie zahlreichen weiteren theoretischen Äußerungen schuf sie sich für ihre Arbeit als Malerin ein starkes konzeptionelles Gerüst, das als eine Rekapitulation der Abendländischen Malerei im Modus der Radikalen Malerei angelegt ist. Ausgangspunkt für ihren Ansatz war ihrem eigenem Bekunden nach die Lektüre von Max Doerners Standardwerk "Malmaterial und seine Verwendung im Bilde," ein Buch, das 1921 erstmals herauskam, seitdem immer wieder überarbeitet und neu aufgelegt wurde, und 1949 erstmals auch auf Englisch erschienen ist. Die darin gesammelten Informationen und Anleitungen machte sie in einem produktiv-ironischen Missverständnis zum Thema ihrer Malerei: Unter dem (später gefundenen) programmatischen Titel *Inventory* nahm sie sich vor, Materialien, Techniken und Methoden der Malerei systematisch zu erkunden und so nochmals von Anfang an mit Malerei zu beginnen.

---

<sup>4</sup> Der Substanzbegriff, der hier gemeint ist, ist wesentlich von Thomas von Aquin geprägt. Thomas unterscheidet Essenz (quo est - das, was (dem Wesen nach) ist) von Existenz (id quod est - daß etwas ist) und definiert Substanz (forma) als ipsum esse, als die (kraft göttlicher Fügung oder vom Menschen geschaffene) Vereinigung von Essenz und Existenz in einem lebendigen Organismus; in ihm sind Form und Materie nicht nur addiert, sondern verbinden sich in einem konkreten So-Sein, in einer konkreten Synthese von Organisierendem und Organisierten. Vgl. dazu Umberto Eco, Kunst und Schönheit im Mittelalter, München, Wien 1991, S. 128 f

Dabei machte sie sich als zentrale und für alle Arbeiten geltende Vorgabe, eine bestimmte Konsistenz im Verhältnis zwischen den jeweiligen Malmitteln und den entsprechenden Bildkonzeptionen zu erreichen und erfüllte damit eines der wichtigsten Theoreme der Radikalen Malerei: Dass das Bild nichts darstelle, was es nicht auch ist.

Das *Inventory* umfasst mittlerweile zahlreiche Werkgruppen, die verschiedene Aspekte von Malerei thematisieren und die als Teile eines großen Bildes gesehen werden können, jedoch als solches keineswegs einen ausschließlich analytisch bestimmten Zusammenhang bilden: Auch wenn Marcia Hafif die Parameter für ihr Werk klar definiert und weit gespannt hat und darüber hinaus nie ausschließen wollte, sich einmal auch mit Aspekten figurativer Malerei oder sogar mit Skulptur zu beschäftigen, so fühlt sie sich keineswegs als Magd ihres theoretischen Konstrukts, sondern frei, herauszufinden, wie sich ihr Werk entwickeln wird. Für diesen Prozess spielen die Eindrücke, die die viel umherreisende Künstlerin an ihren verschiedenen Aufenthaltsorten in gewinnt, insbesondere aber die Materialien und Farben, die sie dabei entdeckt, zunehmend eine wichtige Rolle: Dass theoretisch abstrakte *Inventory*-Programm wird erst durch unterschiedlichen Erfahrungen, die die Künstlerin macht, konkret und immer wieder neu belebt – lebt also von seiner sehr persönlichen Ausformulierung durch die Künstlerin, die im Übrigen mit Vergnügen bekennt, nicht zu wissen, was sie an bestimmten Orten erwartet und sie möglicherweise inspirieren wird.

Marcia Hafifs Werk ist durch die Dialektik zwischen dem strengen und klaren theoretischen Überbau und seiner von persönlichen Erfahrungen geprägten Ausformulierung in den einzelnen Bildern bestimmt. Diese Dialektik teilt sich dem Betrachter nicht nur insofern mit, als die einzelnen Bilder immer als Teil des Gesamtkonzepts beziehungsweise als eines seiner Kapitel präsentiert werden, sondern weil sie in den Bildern selbst zur Anschauung kommt: Die ungemeine Präsenz der Gemälde Hafifs verdankt sich der Spannung zwischen dem für jedes Bild beziehungsweise für jede Bildgruppe festgelegten Konzept seiner Herstellung und dessen handwerklicher Ausführung. Hafifs Gemälde treten dem Betrachter als perfekt und präzise gestaltete Objekte entgegen; doch lassen sie zugleich erkennen, dass sie von einem Individuum hergestellt wurden, das sich mit äußerster Konzentration und Ausdauer der selbst gestellten Aufgabe unterwarf.

So erfüllen Marcia Hafifs Arbeiten den Anspruch des eines *Inventory* in zweifacher Weise: als Realisationen einer umfassenden Theorie der Grundlagen der Malerei und als Gemälde, die diese Inventur der Malerei individuell reflektieren.

## VIII.

An dieser Stelle könnte eine Auseinandersetzung mit einzelnen Werken oder Werkgruppen der Künstlerin einsetzen, wie dies in anderen Reden und in Texten schon häufig und häufig ebenso einführend wie kompetent geschehen ist – ich möchte hier nur den Aufsatz von Andreas Pinczewski über die Zeichnungen von Marcia Hafif, der auch im Internet nachzulesen ist, erwähnen.<sup>5</sup> Allerdings kommen die meisten Autoren – und käme auch ich – nicht über ein mehr oder weniger tautologisches Beschreiben der technischen Aspekte der Malerei Hafifs hinaus. Deshalb möchte ich den mir hier gegebenen Rahmen nutzen, um die Frage aufzuwerfen, die vermutlich jeden, der sich mit den Arbeiten dieser Künstlerin konfrontiert, bewegt. Die Frage liegt, glaube ich sagen zu können, in der Luft und ist klar: Was ist der Sinn dieser Arbeiten? Was können sie uns bedeuten? Und ich stelle diese Frage nicht im Galerieraum, sondern vor dem Hintergrund der uns umgebenden Bilderwelt, deren Tendenzen die ich eingangs zu skizzieren versucht habe.

Um ihrer Beantwortung näher zu kommen, ist es wohl nicht falsch zu konstatieren, dass Marcia Hafifs Bilder, obwohl sie alles zeigen und erkennen lassen, was sie sind,

---

<sup>5</sup> in: Marcia Hafif - Pencil on Paper, Galerie Storms, München 2003

ausgesprochen hermetisch wirken oder, anders ausgedrückt, dem Betrachter gegenüber kein Kommunikationsangebot machen. Damit stehen sie konträr zu nahezu allen anderen Bildern, mit denen wir uns umgeben oder die auf uns über die Medien oder bei einer Fahrt durch die Stadt einströmen. Dieses hermetische Moment der Bilder Hafifs ist aber nicht nur ungewohnt, sondern irritiert in grundsätzlicher Weise, führt, mit einem Wort gesagt, in eine Krise mit Bezug auf unsere Wahrnehmungsgewohnheiten. Und so ist die Frage, was diese Bilder bedeuten sollen, mehr als die Frage nach einer Information, die sie nicht preisgeben; vielmehr schließt sie die Hoffnung auf einen Hinweis ein, wie ein Weg aus der Wahrnehmungskrise gefunden werden könne, in die uns diese Bilder stürzen.

Es liegt daher nahe, nach allem zu greifen, was hilfreich erscheinen mag, diese Wahrnehmungskrise aufzulösen. Und hier bieten sich natürlich die Texte, die die Künstlerin verfasst hat, an erster Stelle an. Doch helfen sie nicht wirklich weiter. Denn wenn sie zum Beispiel schreibt, ich zitiere: "Für mich ist Farbe bloß einer von vielen Faktoren in meinem Werk (...). Ich bestimme die Farben meistens aufgrund objektiver Kriterien und setze oft alle Farben oder eine gewisse ausgewählte Gruppe ein, weil es sie gibt, oder weil sie eine gewisse Eigenschaft verbindet und nicht, weil ich sie bevorzuge. Obschon Farben symbolische Werte enthalten, bin ich daran nicht direkt interessiert. Ich wähle oft Rot- und Blautöne, weil ich sie mag, aber selbst dann geht es mir nicht um irgendeine stereotype Bedeutung, die mit einer Farbe zusammenhängen könnte," dann ist der Betrachter ihrer Bilder wohl kaum klüger als zuvor, ja, wahrscheinlich raubt eine solche Äußerung ihm noch die letzte Hoffnung, etwas Verbindliches, etwas, das sich kommunizieren ließe, angesichts dieser Bilder erfahren zu können.

In diesem Zusammenhang hilft auch der Hinweis nicht weiter, dass sich die Künstlerin, wie sie in ihren Schriften immer wieder erkennen lässt, vom Taoismus und dem Zen nachhaltig beeinflusst zeigt. Denn damit ist allenfalls ein Hinweis auf ihre grundsätzliche Motivation und den philosophischen Hintergrund ihrer Arbeit gewonnen, doch lässt sich, das liegt in der Natur dieser Haltungen gegenüber der Welt, aus ihm keine Erklärung für das konkrete Tun und damit die bestimmte Beschaffenheit einzelner Bilder ableiten.

Es bleibt also nichts, als die Bilder als das zu nehmen, was sie sind, und mit dem Umstand umzugehen, dass wir mit ihnen etwas vor uns haben, dass wir allenfalls mehr oder weniger zutreffend beschreiben, aber sprachlich nicht nachvollziehen können, etwas, für das es keine Sprache gibt, ja etwas, das nicht Sprache ist, sondern wie ein natürliches Phänomen erscheint, doch, und dies löst die grundsätzliche Irritation aus, im Unterschied zur Natur überlegt und gezielt von einem Individuum gemacht ist und dieses So-Gemacht-Sein vorzeigt.

Dabei irritiert die Beschaffenheit der Bilder von Marcia Hafif insbesondere, weil sie mit den Mitteln gemacht sind, mit denen gewöhnlich kommuniziert wird, ihre Arbeiten also alle Elemente und Eigenschaften aufweisen, die für Zeichnungen und Gemälde typisch sind, sie jedoch weder Zeichen setzen noch Spuren legen, die in irgendeiner Weise lesbar oder deutbar wären, und die Künstlerin auch nicht darauf aus ist, mit den möglichen Wirkungen der Farbe oder ihres Auftrags auf die Bildfläche zu spielen. Vielmehr haben wir es bei den Bildern von Marcia Hafif mit Bildphänomenen zu tun, die sich vollständig, ja manchmal bis zur Anonymität zurücknehmen und auf die Herstellung eines, wie sie selbst sagt, *unified surface*, also einer vereinheitlichten Bildoberfläche abzielen.

Es bleibt also nur dieser *unified surface*, an dem die Wahrnehmung der Werke der Künstlerin ansetzen kann, und damit die Frage, warum ein solcher *unified surface* uns in eine Wahrnehmungskrise stürzt. Diese Frage ist nicht banal, denn wenn es eine Gemeinsamkeit all der anderen Bilder, mit denen wir gegenwärtig umgehen, gibt, dann ist es, wie ich eingangs darzulegen versuchte, genau die Vereinheitlichung der Oberflächen, die mit der zunehmenden Verbreitung der bildgebenden Verfahren für unsere Bilderwelt prägend geworden ist - die Verbreitung der digitalen Bilder über Bildschirme und Displays ist dafür nur das augenscheinlichste Beispiel - und darüber



hinaus ein wesentliches weiteres Moment: Dass auch diese Bilder hermetischen Charakter haben und sich mit der zunehmenden Verfeinerung der technischen Möglichkeiten unserem Einfluss und im Hinblick auf ihre Produktionsweise unserem Verständnis mehr oder weniger entziehen.

Haben wir es demnach sowohl im Hinblick auf die Produkte Bildgebender Verfahren als auch auf die Werke der Künstlerin mit spezifischen Formen von *united surfaces* zu tun, so ist ganz klar, was Marcia Hafifs Bilder von den medialen Bildern unterscheidet, und dass ist der Umstand, dass sie, erstens, nicht einheitlich technisch hergestellt, sondern das Ergebnis einer überaus präzisen und kontrollierten handwerklichen Tätigkeit und damit jedes für sich genommen individuelle Arbeiten sind; und zweitens, dass ihre Mittel nicht als Zeug für irgendwelche Aussagen genutzt, sondern als Mittel zur Anschauung kommen. Mit anderen Worten: Marcia Hafif ist, wie seinerzeit Georges Seurat, mit ihrer Kunst nicht nur auf der Höhe Zeit, sondern reflektiert die vereinheitlichende technische Bildproduktion, indem sie einerseits nach bestimmten, klar definierten Verfahren arbeitet, die in mancher Hinsicht mit den effektiven Verfahren vergleichbar sind, diese allerdings in individuellen Handlungen realisiert – und dabei jedwede Bedeutung ihres Handelns verweigert. Und darin liegt die Provokation:

Denn weil wir generell Handlungen nur dann sinnvoll erachten, wenn sie nicht nur zielgerichtet, sondern zweckvoll sind, lösen Hafifs Bilder in dem Maße eine Krise unserer Wahrnehmungshandlungen aus, wie wir erkennen, dass sie zwar gezielt und überlegt gemacht sind, doch keinen anderen Zweck haben, als im Sinne der gesetzten Vorgaben gemacht zu werden. So ist der klar erkennbare, zeitliche und physische Aufwand, sie zu machen das Einzige, was einen Haltepunkt für die Wahrnehmung dieser Bilder bietet.

Diesem Aufwand, mit dem die Künstlerin ihre Bilder herstellt – nicht selten gibt sie direkte Hinweise darauf –, kann ein Betrachter allerdings angemessen nur mit der Wahrnehmung der Bilder in Muße begegnen. Also mit einer vorbehaltlosen, autonomen Wahrnehmungshandlung, die sich Erfahrungskrisen öffnet, also zum Beispiel offen ist für das bewusste Erleben einer Begegnung mit Unbekanntem, das nicht unter Rückgriff auf vorhandene Verhaltensmuster oder Wissensbestände aufgelöst werden kann. Und das bedeutet hier: Angesichts von Bildern zu erleben, dass es Phänomene gibt, die sie zwar gesehen, aber nicht begriffen werden können, dass es eine grundlegende, nicht überbrückbare Differenz zwischen Tun und Sehen, Sehen und Sprache gibt, und dass sich etwas machen lässt, dass nicht die Konstruktion einer Realität, sondern wirklich ist und als gemachte Wirklichkeit uns herausfordert, uns ein eigenes Bild von uns als Betrachtern dieser Bilder zu machen.

Ich fasse zusammen: Das experimentelle künstlerische Arbeiten operiert gewissermaßen am anderen Ufer des gewaltigen Stroms von Sinnesdaten, den die naturwissenschaftliche Erforschung zu kanalisieren versuchen. Diese wissenschaftliche Kanalisierung der 'Taten des Lichts' wie ihrer Verarbeitung in unserer Wahrnehmung hat die Grundlagen für die Konstruktion einer zweiten Natur geschaffen, die auf unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten und -modalitäten abgestimmt ist. Infolge dessen bekommen wir dieser zweiten Natur mehr und mehr nur noch das zu sehen, was wir sehen können oder was wir sehen wollen und geraten damit aus dem erkenntnistheoretischen in einen technisch konstruierten *Circulus Viciosus*, in dem unser Wahrnehmungsapparat mit den Produkten seiner naturwissenschaftlichen Erkenntnisse kurzgeschlossen ist. Dem daraus absehbar resultierenden Realitätsverlust kann man aber nur durch eine erneute Hinwendung zur Wirklichkeit begegnen und durch eine Beschäftigung mit dem, was durch die Raster ihrer naturwissenschaftlichen Erforschung fällt. Die unmittelbare Beschäftigung mit der Farbe als einem Phänomen, das sich der Normierung entzieht, das nur bedingt konstruiert und noch weniger vorhergedacht werden kann, ist daher heute wichtiger denn je. Denn die Erschaffung von Anschauungsdingen, die nicht nach den technischen Normen hergestellt sind, sondern sich aus dem freien Hantieren mit dem Material, aus Experimenten mit offenem Ausgang, kurz: aus Malerei ergeben, ist die Bedingung dafür, dass Bilder gemacht werden können,

die sich den Mechanismen des Gehirns und seiner Forderung, verstehen zu können, entziehen, oder, anders gesagt, die so beschaffen sind, dass uns durch ihre Anschauung bewusst werden kann, wie unser Weltbildapparat funktioniert, und die uns so neue Erfahrungen und Einsichten ermöglichen, nicht zuletzt auch solche, die geeignet sind, die Bedingungen des wissenschaftlichen Arbeitens und die technische Anwendung seiner Ergebnisse selbst zu reflektieren.

Gerade auch in diesem Zusammenhang ist Marcia Hafifs künstlerisches Werk bedeutsam. Denn mit ihm zieht die Künstlerin nicht nur die Konsequenzen aus der jüngeren amerikanischen Malereitradition, sondern stellt sich auch der technisch geprägten Bildproduktion, in dem sie das Malen als Malen systematisch erforscht. In Hafifs Bildern entfällt grundsätzlich die ansonsten immer anzutreffende Differenz zwischen Bildstoff und Bild. Sie sind non-relationale Malerei nicht als Konzept, sondern als Malerei. Das Bild wird bei Hafif als Malerei zu seinem eigenen Gegenstand, zur Konkretion seiner eigenen Geschichte. Mit der Aufhebung der Differenz zwischen Bildstoff und Bild entfällt aber auch die Differenzierung der Wahrnehmung in einen mechanischen Sehakt und in dessen geistiger Reflexion und wird schließlich auch die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt hinfällig: Denn als autonome, aus der reflexiven Bearbeitung der Farbe entwickelten und in ihr begründeten Anschauungsgegenstände treten die Bilder der Malerin wie ihren Betrachtern wie Individuen mit der Konsequenz gegenüber, dass ein Verhältnis zu ihnen immer wieder und jeweils neu gefunden werden muss. Für Hafis Bilder gibt es keine bestimmte, objektivierbare Lesart, auch weisen sie dem Betrachter keinen bestimmten Standpunkt zu. Vielmehr wird durch sie das Sehen re-personalisiert: ein persönlicher, individueller Akt der Wahrnehmung, eine Handlung, die in dem Maße an Dichte gewinnt, wie sie sich, sich selbst bewusst werdend, als reflexives Wahrnehmen erkennt – und darin jenen Optimismus zurückgewinnen kann, der womöglich in demjenigen eine Voraussetzung hat, was Wilhelm Worringer als ästhetischen Genus bezeichnete: dem Glücksempfinden angesichts der gelungenen Balance zwischen dem 'Drang zur Abstraktion' und dem 'Bedürfnis zur Einfühlung'.

Freiburg, 22.02.2010