

‘order by fluctuation’

Anmerkungen zur ‘Matrix semiotischer Einzelheiten’ in der Malerei von Norbert Fleischmann

Das, was wie ein Riss die Differenz von Gegensätzen eröffnet, erscheint niemals selbst, weil es die Differenz markiert. Es beginnt vielmehr, indem es verschwindet, und hinterlässt beim Eröffnen des durch Oppositionen markierten Raums [...] eine Spur, ohne einen Ursprung zu haben.¹

Das erste Bild: ein in romantischer Diktion verfasstes Landschaftsbild? Das zweite: die Ansicht eines Interieurs im Stile des 19. Jahrhunderts? Angrenzend daran ein abstraktives Bild, das die popcodierte Referenz eines Camouflagemusters aktiviert. Ein weiteres Bild scheint wiederum ganz und gar bildautonomen Leitmotiven verschrieben.

Norbert Fleischmann stellt in seiner Malerei stets Gegensätzliches, auf den ersten Blick Unvereinbares und Heterogenes nebeneinander. Ein ästhetisches System von Oppositionen. Manche Bilder markieren eine Aktualisierung bildnerischer Konventionen, einen thematischen Revisionismus. Es sind dies Malereien, denen der Glanz erinnerter Bilder anhaftet. Andererseits finden sich gänzlich amimetische Bilder in den Serien Fleischmanns. In ihnen geht es ausschließlich um nonrepräsentative Darstellungsformen, um Kategorien wie Flächenspannung, Bildräumlichkeit, Bildkörperlichkeit.

All das scheint verwirrend. Widmen wir uns daher vorerst der Arbeit Fleischmanns als Gesamtes, als Matrix semiotischer Einzelheiten. Denn Norbert Fleischmanns Bilder sind stets in Gefügen konstellierte. Es sind Gefüge aus piktoralen Einzelvorkommnissen, aus Bildern mit gänzlich unterschiedlichen ästhetischen, genauer: visuellen Referenzen.

Das Programm seiner Malerei ist eine Art semiotischer Sampler. Malerei versteht sich hier in einer konzeptuellen Dimension, als Schaltstelle des semiotischen Tauschs, als Abbild von Abbildern. Fleischmann versteht das singuläre Bild als ein modellhaftes. Er lockert die Kinetik des Einzelbilds zugunsten einer kontextuellen Lesart. Das einzelne Bild fungiert in diesem Zusammenhang als Stimulator und Aktivator von semiotischen Übertragungen auf benachbarte Bilder. Auf dieser Ebene sind die Bilder visuelle Daten, verfügbares Material. Die Quelle des Bilds sowie seine repräsentative Kapazität treten in den Hintergrund, die Frage nach dem Original erscheint obsolet, wie selbstverständlich geschieht ein „Gleichsetzen mit der Kopie, das Bild wird zum Simulakrum seiner selbst, wird zum Ding unter Dingen“², zur ‘postkonditionalen’³ Signatur seiner selbst. Die Bedeutung des Bilds liegt dann nicht mehr im Verweis auf ein ‘Äußeres’ – „il n’y a pas de hors texte“⁴ –, sondern im Bezug zu anderen Bildern, zu anderen Zeichen der Zeichenkette Kunst.

Dennoch findet sich nichts Beliebigen in den Arbeiten Fleischmanns. Die Einzelheiten des Bildgefüges ‘wissen, was sie wollen’, sie sind durchaus Figuren ihrer selbst, verhandelt im Medium der Malerei mit seinen Spezifika. Sie markieren kleine, in sich funktionierende ästhetische Entitäten, semiotische Subsysteme sozusagen.

Darin besteht die Dialektik des Bilds bei Norbert Fleischmann: Die Bilder sind Unikate, zugleich erweist sich etwas in ihnen als entlehnt, als angeeignet. Fleischmann zeigt explizit Interesse, ja Lust an zeichenhaften Verdoppelungen, an autologischen wie tautologischen Rekursionen. Sein Interesse gilt nicht dem „zum Vorschein bringen von etwas Verborgenen, Anderem, sondern dem Umwerten von schon Bekanntem.“ ‘Real’ sind in diesem Sinne dann auch nicht die Objekte selbst, sondern vielmehr die „Hierarchien, die Werte der Werke im Verhältnis zu anderen Werken“.⁵

Anders formuliert: Die Malerei Fleischmanns setzt sich aus malerischen 'Fraktalen' zusammen. Diese haben – wie schon erwähnt – einen durchaus bestimmbar und dechiffrierbar 'source code'. Doch lässt sich dieser eben nicht auf den künstlerischen Ausdruck des Subjekts reduzieren. Es stellt sich somit die Frage: Wer schreibt hier? Ist (diese) Malerei Signatur eines Subjekts? Und wenn dem so wäre, wie ließe sich ein Selbst denken, ohne in vorgefertigte Projektionen und Schemata – etwa einer romantischen Ausdrucksästhetik – zurückzufallen?

Somit zeichnet sich ein weiteres dialektisches Verhältnis ab – zwischen einer Form der konzeptuellen Malerei einerseits und einem Begriff von Bildautonomie und Unmittelbarkeit der Malerei andererseits. Die malerischen Fraktale verweisen demnach auch auf verschiedene 'Subjekte', auf differente auktoriale Beschriftungen, auf Subjektivierungslinien. Dem Gefüge ist implizit, was das Feld moderner Subjektivität kennzeichnet, 'ich bin viele' und 'ich ist ein anderer'.⁶

Die Prozessualität der Malerei nennt der Künstler in diesem Zusammenhang die essenzielle Grundlage und Bedingung für seine piktoralen Zusammenführungen. Der Autor überlässt sich der Eigengrammatik seiner Sprache, der Malerei. Die Dezentralisierung des Sinns, die semiotische Entkoppelung und Streuung der Referenzen wie auch die Polykontextualisierungen geschehen gerade in diesen nicht intellektuell verhandelten Abläufen und Entscheidungsfindungen des malerischen Settings. „Was die Lockerung des Ich angeht, [...] so überlässt es sich einer Suchbewegung. [...] Die Tatsache, dass sich das Ich im Schreibakt unendlich verschiebt, dass es sich nie zu erreichen vermag, hält den Schreibprozess in Gang.“⁷ Das Nebeneinander der Bilder evoziert eine wechselseitige Semiose, es führt zu Interferenzen der Wahrnehmungereignisse. Die Bilder schreiben und beschriften sich sowohl produktions-, wie auch rezeptionsästhetisch wechselseitig, als ineinander verschlungene *Einzelheiten* einer Befragung, einer befragenden Untersuchung der Subjektivierungslinien des Künstlers. Lektüre und Schreibweise(n) bilden zwei einander bedingende Aspekte *eines* ästhetischen Prozesses. Der Künstler – wie auf der Ebene der Rezeption der Betrachter – ist „Operator und Operand“⁸ zugleich.

Drei konkrete Bilder der Serie *Einzelheiten* sollen die Basis für weitere Überlegungen zur ästhetischen Strategie Norbert Fleischmanns bilden:

Die Malerei *distinguish* (2005) zeigt einen Mann, einen Betrachter, einen Beobachter am Fenster, den Blick nach außen, in die Ferne, auf ein unbestimmtes, ein unbestimmbares Außen gerichtet. Dieses Blickgefüge, diese Ausrichtung des Blicks ist die paradigmatische und konstitutive Grundbedingung des romantischen Subjektbegriffs. „Distanz ist Grundsatz 'moderner Stimmung', die 'rein optisch' auf 'Ruhe und Fernsicht' beruht, was Prinzipien der romantischen Naturbetrachtung sind. Naturbetrachtung wird im 19. Jahrhundert zum bürgerlichen Austragungsort von Ich-Erfahrungen und Selbstfindungsprozessen.“⁹

Dieses Bild Fleischmanns ist also in explizit neoromantischer Schreibweise verfasst. Es ließe sich einiges im Spezifischen über dieses Bild sagen, doch in diesem Zusammenhang ist vor allem die Konstellation des Blicks von Signifikanz. Damit ist weniger der Blick (der Rezeption) auf das Bild gemeint, sondern der Blick auf den Blick selbst, oder, mit Luhmann: die Beobachtung der Beobachtung, eine 'Beobachtung zweiter Ordnung'¹⁰. Der Mann am Fenster im Bild Fleischmanns avanciert zum Beobachter seines eigenen Blicks, seines Sehens, das damit die Naivität des unschuldigen Blicks, die vermeintliche Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und jegliche Authentizität hinter sich lässt. Dies bedeutet eine irreversible Verdoppelung der Perspektive.

Ein weiteres Beispiel aus der Serie: Eine Seelandschaft, betitelt *follow the sea*, zeigt ein panoramatisch verfasstes Bild. Wieder ein Bild, das eine Form des Weitblicks, hier nun explizit auf 'Natur' gerichtet, bespricht. Nun ist diese Anordnung des Blicks, diese Bild-/Blickregie, wie schon erwähnt, eine zutiefst romantische Figur. Die Figuration

eines sich in der Überblicksposition des 'empowered eye' gefallenden Betrachters. Dieser Aspekt des Panoramatischen zeigt den Betrachter zunehmend als visuellen Konsumenten, das Subjekt 'avanciert' zum Adressaten einer neuen Form des visuellen Konsums, eines Pleasure-Effekts der visuellen Verfügbarkeit der Welt in Form distanzierter Bilder. „Vergnügen und Lusterfüllung des Panoramatischen, Teil einer großen Ordnung zu sein, weist diese neue Form der Horizonterfahrung auch als politische aus.“¹¹

Eine Differenz zu dieser Konzeption des 'mastering eye' formuliert sich in Beziehung zum benachbarten Bild mit dem Titel *camouflage*. Es ist dies eine Modifikation, zugleich eine Brechung des oben erwähnten neoromantischen Blickdispositivs. Hier formuliert sich ein deutlicher Bezug zur Visual Culture, zu einem visuellen Code: Das Camouflagemuster dehnt den referenziellen Bezugsrahmen des Bildgefüges. Tarnung und Verschleierung ist hierbei der Gegenpol zur kontrollierenden Überwachung. Die Verschiebung ins 'Unsichtbare' als Ort jenseits der visuellen Kontrolle führt somit zum Gegenpol der kontrollierten Sichtbarkeit, welche nicht bloß über Blickanordnungen entscheidet, sondern auch Verhandlungsraum des sozialen Ein- und Ausschlusses ist.

Das Besondere an Fleischmanns Auseinandersetzung mit Formen des Über- und Weitblicks (sonst hätten wir es bloß mit einer neoromantischen Revisions-/Rekursionsschleife namens Nostalgie zu tun) ist die Thematisierung eines 'Außen', das sich so nicht mehr denken lässt. So verweist heute ein Panorama, wie immer dieses verfasst ist, auf kein 'Außen' oder gar – wie ursprünglich im Kontext der Malerei – Naturschönes mehr, vielmehr handelt es sich um eine metapiktoriale Position, die längst das Feld der Darstellbarkeit verlassen hat. 'Überblick' zielt dann auf die intermedialen, die systemischen Schnittstellen, auf deren Kontrolle und Kontrollierbarkeit.

Fleischmann verbindet Reflexionen über mediale Blickregime mit einer Befragung der Archive der Kunst. Foucault definiert als Archiv „weder die Summe aller überlieferten Dokumente noch die Institution ihrer Überlieferung, sondern das System, welches das Auftauchen sowie das weitere aktuelle Funktionieren der Aussagen regiert“.¹² Nicht mehr die Analyse eines einzelnen visuellen Codes – hier der Malerei – ist weiterführend, sondern die Interessen und Intentionen hinter diesen Bild- und Zeichenlektüren, die Schnittstellen, die Selektions- und Kontrollinstanzen der Übergangsszenarien, sprich: die diskursgenerierenden Regeln und Hierarchien.

So gesehen steht das romantische Bild, die 'Chiffre des Romantischen', für einen diffusen Begriff von Unmittelbarkeit und Authentizität. Das Subjekt sieht sich jedoch seines Entwurfs, seines Konstrukts beraubt. Es erfährt Authentizität jenseits eines dualen Repräsentations-/Korrespondenzschemas (Subjekt/Objekt, Innen/Außen) als systemisch (re-)produzierten Effekt. „In diesem Spiel löst sich auch die Kategorie des Originals bzw. der Authentizität auf. Diese liegt nicht in den Objekten, Authentizität ist keine Kategorie der Rezeption: was die Bilder (der Objekte) liefern sollen, sind imaginäre Systeme der Authentizität, einer anderen Authentizität, die nicht eine des unmittelbaren Zugangs sein soll, sondern eine des virtuellen Zutritts, eine Folie für Imaginationen und Projektionen.“¹³

Es sind ebendiese Systeme der Authentizität, die Fleischmann befragt. Er beobachtet die eigenen Selektionsmechanismen, die Auswahl der Bilder, die er trifft. Er fragt, was ihm warum unter welchen Bedingungen wie interessant, wie vergleichenswert erscheint. 'Interessant' liefert das Stichwort für eine kulturtheoretische Überlegung. Denn das 'Interessante' bildet die wesentliche Prämisse der Selektion, jeder Selektion im kulturellen Feld, so auch bei Fleischmann. Und damit zeichnet sich ab, dass diese Subjektivität, die sich bei Norbert Fleischmann malerisch fortschreibt, nicht getrennt, nicht als Pol eines binären Innen-Außen-Dualismus zu verstehen ist. Wir schreiben immer auf und über schon vorhandene Texte, sind immer schon in Sprachen hineingeboren, die uns bzw. unser Denken strukturieren. 'Ich' ist immer schon 'viele'. „In diesen ästhetischen Kommunikationen

inszeniert sich das als unbestimmbar bestimmte Individuum. Es inszeniert sich als Beobachter, der nicht festzulegen ist. [...] Damit wird der Beobachter wieder zurückgebunden in die Operationen, denen er sich verdankt.“¹⁴ So bildet auch das Archiv, hier konkret das Archiv der Kunst, den vorgängigen Raster, nach dem die künstlerischen Schreibweisen strukturiert sind.

„Die Beobachtungsperspektive verdoppelt die Phänomene, um sie ein zweites Mal beobachten und Vergleichen aussetzen zu können.“¹⁵ Wenn nun Norbert Fleischmann eine Beobachtung zweiter Ordnung installiert, so nicht – soviel ist nun klar –, um einen ‘Bildsinn’ erfassen zu können. Im Gegenteil, in dieser kybernetischen Befragung des Archivs geht es nicht mehr um das Verhältnis zu einem Original, einer Quelle, einem ‘Ursprung’, den es zu bewahren gilt, oder aber gar um ‘gute’ oder ‘schlechte’ Bilder im Sinne eines wie auch immer gearteten Kunstverständnisses. Das würde systemisch-semiotische Schließung bedeuten, also Endstation ‘wahre Werte’. Dem ästhetischen Verfahren von Norbert Fleischmann liegt ein ‘Differenzial’ zugrunde, ein deregulierender semiotischer Wandler, der strukturelle Varietät ermöglicht. So kann „über die Erinnerung des Vergangenen die Zukunft variiert werden.“¹⁶

David Komary

¹ Florian Rötzer, *Im Sog der turbulenten Leere, Bemerkungen zur dekonstruktivistischen Ästhetik*, Kunst-Forum Bd. 108, S. 110.

² Boris Groys, *Das leidende Bild*, in: ders.: *Logik der Sammlung*, München, Wien: Hanser 1997, S. 193.

³ Vgl. Marc Ries, *Anbruch ins Bedingungslose*, in: *reading in absence*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hg. v. dreizehnzwei, Wien 2006.

⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

⁵ Boris Groys, *Über das Neue*, München, Wien: Hanser 1992, S. 12ff.

⁶ Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts*, in: *Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, hg. v. Peter Bürger u. Christa Bürger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 204.
⁷ Ebd., S. 240.

⁸ Dirk Baecker, *Ein semantischer Rechner*, in: ders.: *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos 2000, S. 173.

⁹ Irene Nierhaus, *Big Scale*, in: *räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*, hg. v. Irene Nierhaus und Felicitas Konecny, Wien: edition selene 2002, S. 132.

¹⁰ Vgl.: Niklas Luhmann, *Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung*, in: ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

¹¹ Irene Nierhaus, *Big Scale*, in: *räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*, hg. v. Irene Nierhaus und Felicitas Konecny, Wien: edition selene 2002, S. 129.

¹² Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive*, Berlin: Merve 2002, S. 16.

¹³ Reinhard Braun, *Von der Erscheinung zum Effekt. Paradigmen der Musealisierung*, in: *und, Das Buch zur Museumswelt und darüber hinaus*, hg. v. Steirische Kulturinitiative, Graz: Leykam 1991, http://braun.mur.at/texte/museum_0292.shtml

¹⁴ Dirk Baecker, *Das Programm der Kultur*, in: ders.: *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos 2000, S. 129-132.

¹⁵ Dirk Baecker, *Kultur als Doppel*, in: ders.: *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos 2000, S. 114.

¹⁶ Dirk Baecker, *Kultur als Gedächtnis*, in: ders.: *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos 2000, S. 159.