

Die Sinnlichkeit der Oberfläche

Zu Geske Slater Johannsens neuen Zeichnungen und Malereien

Von Bodil Marie Stavning Thomsen

Als ich im Jahr 2000 die Kohlezeichnungen und Ölbilder von Geske Slater Johannsen im Sonderjyllands Kunstmuseum in Tønder das erste Mal sah, fiel mir sogleich die Kühnheit auf, mit der sie die Oberfläche der Leinwand als Material, das eine eigene vibrierende Tiefe besitzt, durchdrang. Mein erster Eindruck war der einer Körperhaftigkeit der Kohle- und Ölsuren, der unmittelbar die Erkundung der vielen mit höchster Präzision über die Oberfläche verteilten Pigment- und Karbonschichten folgte. Abhängig von der Dichte des Rasters, mit dem die Künstlerin damals die Oberfläche vornehmlich überzog, wurde diese als flächig oder räumlich wahrgenommen. An den Stellen, an denen das Raster feiner wurde, entstand der Eindruck räumlicher Tiefe. Gleichzeitig erzeugte dieses Raster, das sich über die Bildbegrenzungen hinaus unendlich fortzusetzen schien, den Eindruck von Bewegung, eines sich im Fluss befindlichen Raums.

Auch die neuen Arbeiten Geske Slater Johannsens kennzeichnet diese mutige Beharrlichkeit, mit der sie Texturen und Konturen auf der Leinwand einzeichnet. Ihre Zeichnungen (seit etwa 2005) stellen unverkennbar Bäume dar, aber wenn man sie allein als Repräsentationen von Bäumen betrachtet, übersieht man das Wesentliche. Sie sind Skizzen dessen, woraus das Bild eines Baumes eigentlich gebildet wird, wenn man mit einem Stift winzige Linien – eine nach der anderen – von Hand setzt. Sie erkunden, wie die Beziehung zwischen Zweigen und Ästen Räume, Dichte und vielleicht sogar Viskosität auf einer zweidimensionalen Oberfläche erzeugen kann. Die neueren Ölbilder knüpfen an diese Experimente an. Sie sind jeweils in einer dominierenden, oft sehr leuchtenden Farbe gehalten, während der weiße Grund der Bilder Interferenzen zwischen den kräftigen Pinselstrichen und den feineren Linien und Punkten erzeugt. Gelegentlich mischen sich in diese Muster, diese als unendlich erfahrene Textur andere Farben, ohne dass sich die Farbwerte zu einem neuen Ton, einer neuen Schattierung vermischen würden. Die Beziehung der Farben lässt sich vergleichen mit der

zwischen zwei oder mehr durch ein Mikroskop betrachteten chemischen Stoffe oder biologischen Zellformen, die in derselben Lösung bestehen können, ohne eine Verbindung einzugehen. Oder, besser vielleicht: der Eindruck von Pinselstrichen in verschiedenen Farben oder das Weiß der Leinwand, das nichtfarbige Bereiche bildet, lässt sich mit der Sinneswahrnehmung vergleichen, die sich einstellt, wenn man die Augen schließt, nachdem man zuvor in grelles Licht geblickt hat. Diesen Eindruck einer gleichzeitigen Wahrnehmung des Innen und Außen hat man in besonderem Maße bei der Begegnung mit den Ölbildern von Geske Slater Johannsen.

Sowohl die Zeichnungen als auch die Malerei von Johannsen haben mit dem Studium der Natur zu tun, wie sie mir kürzlich erklärte: die Vormittage verbringe sie sitzend mit Zeichnen, die Nachmittage stehe sie im Atelier und male. Beim Zeichnen sei sie „auf der Suche nach möglichen Formen und Verbindungen in der Textur des Materials“, fest entschlossen, dabei „nicht zu betrügen“, sondern nur das zu zeichnen, was sie tatsächlich sieht – und sich damit für das Material als „Korrektiv“ beim Malen zu öffnen. Sie vergleicht dieses Vorgehen, erst zu zeichnen und dann zu malen, mit den Fingerübungen eines Klavierspielers, bevor er zu spielen beginnt. Unverkennbar bewegt sich ihre Hand beim Malen sehr viel freier. In beiden Fällen erkundet sie aber dasselbe: visuelle Formen und Beziehungen, die zwischen verschiedenen Arten von Texturen und Schichten entstehen, und damit das, was ich in Anlehnung an Erin Manning die „Beziehungsräume“ – „relationscapes“ – von Materie nennen möchte. Manning schreibt in ihrem 2009 erschienen Buch *Relationscapes* über Kunstwerke, die sich über die repräsentative Abbildung der Malerei mit ihrer dreidimensionalen Tiefenillusion hinausbewegen und auf diese Weise Begegnungen mit dem Betrachter schaffen. Solche Begegnungen auf der Oberfläche von Malerei, wo das Optische, die Linien von Distanz, Perspektive und tiefenräumlicher Darstellung durch haptische Sinneswahrnehmungen abgelöst werden, eröffnen dem Betrachter die Möglichkeit einer visuellen Erkundung der Materie, des Haptischen. Manning schreibt: „Die Bewegung wird mit einer Differenz in Einklang gebracht, einem differentiellen Biegsamwerden über eine Formation hinweg, einem Formwerden, das kaum sichtbar, aber spürbar ist. Wenn das eine Karte ist, dann keine topographische.“ (Manning, 157). Diese Sätze scheinen geradezu auf

die Bilder von Johannsen gemünzt zu sein, da es ihr ganz offensichtlich darum geht, uns der materiellen Seite der visuellen Wahrnehmung gewahr werden zu lassen.

Was dabei herauskommt und was Erin Manning so treffend beschreibt, erinnert an die Schriften Henri Bergsons, der uns (in der westlichen Welt) zu Bewusstsein gebracht hat, dass unsere Interpretation von innen und außen, von Raum und Zeit an den Körper gebunden ist als einen Übergangsort, an dem sowohl die Wahrnehmung des Physischen wie das Gedächtnis des Virtuellen (als Vergangenheit und Gegenwart wahrgenommen) von entscheidender Bedeutung sind. In seinem Buch *Schöpferische Entwicklung*, 1907 erschienen, erklärt Bergson, dass von einem Standpunkt der Intuition aus das Leben schöpferisch wahrgenommen wird, da sie uns „gesteigerte Kraft zum Tun und zum Leben [verleiht]. Denn in ihr fühlen wir uns nicht mehr isoliert in der Menschheit, fühlen die Menschheit nicht mehr isoliert in der Natur, deren Herr sie ist.“ (Bergson, 274) Die individuellen Leben sind für ihn „nur die Rinnsale, in die sich der große, den Körper der Menschheit durchflutende Lebensstrom teilt“ (Bergson, 273). Diese Sätze unterstreichen, dass alles mit allem in Beziehung steht, betrachtet man es unter dem qualitativen Aspekt der Lebenskraft: „Wie das winzigste Staubkorn eins ist mit unserem gesamten Sonnensystem, mitgerissen in jene unteilbare Niederstiegsbewegung, die die Materialität selbst ist [...]“ (Bergson, 274). Bergson trennt die Gehirntätigkeit nicht von der Materie und den Dingen in der Welt, vielmehr glaubt er, dass die Intuition, die aus der Orientierung des Körpers ebenso wie aus Gedächtnis und Wahrnehmung gebildet wird, zu unseren schöpferischen Eingriffen in die Welt beitragen sollte. Aus dieser Überlegung – dass nämlich das Gehirn Teil der materiellen Welt ist und diese Welt daher nicht als Repräsentation schaffen kann – folgt, dass das Gehirn genau wie der Körper nur als ein Bild unter anderen gedacht wird.

In Zusammenhang mit Geske Slater Johannsen ist dieser Gedankengang von großer Bedeutung, weil sie die Topographie des zentralisierten Körpers und Gehirns ganz und gar aufgegeben hat. Man soll sich auf Wahrnehmungen verlassen, aber nur insoweit sie Perspektivwechsel einbegreifen. Geske Slater Johannsens Werk vermeidet alle einfachen, wiedererkennbaren gestalterischen Mittel oder, schlimmer noch, Designs. Sie will die Bilder der Welt erkunden, insofern dies mit

einschließt, wie das Auge des Betrachters seine Eindrücke in der Bewegung empfängt und wie die materiellen Beziehungen neue Beziehungen und Bilder in unendlichen Konfigurationen formen.

Erin Manning: *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, Mass., und London 2009.

Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Jena 1912.