



Foto: Marion Kalter

„Nachdem ich mich jahrelang mit den Sujets ‚Menschenschädel‘ und ‚Pferd‘ totgefahren hatte – abstrahiert oder nicht –, entschloss ich mich, den Duktus auszusetzen. Ich habe mir eine ganz simple Form zurechtgelegt, wo ich nichts darstellen musste: einen Stern mit vier Zacken.

Sehr schnell hat das mein Leben besetzt – so wie ein Schiffsrumpf oder Anker mit Muscheln und Moos besetzt wird. Ich habe die Form durchgespielt, bis sie eines Tages unvermittelt durch den Panzer einer Schildkröte abgelöst wurde.

Stelle ich mir eine Schildkröte vor, greifen Wesenszüge der Menschen in schildkrötiges Verhalten und überlappen sich zu einem Vexierspiel. Ich möchte aber nicht wissen, wie ein Tier gemalt oder gezeichnet wird ... vielleicht erinnere ich mich nur zu gut an die schallende Ohrfeige, die ich vom Lehrer einfiel, als ich in der Volksschule einen Fisch mit Hals zeichnete, in dem Glauben, dass er einen hat.“

Johannes Steidl: Das Verhandeln von Bedeutungseinschlüssen

Von DORIS VON DRATHEN

In Salzburg in einem ehemaligen Büroraum, in Wien in einer ehemaligen Zigarettenpapierfabrik, in der Nähe von Paris in einer alten Mühle und in der Stadt selbst knapp unter dem Dachboden – es gibt doch noch immer Künstler, die sich dem Kunstmarkt entziehen, sich dem „Hüttenstempel“ wie Johannes Steidl sagt, verweigern. Am liebsten arbeitet er eigentlich unterwegs im Zug, das entspricht seinem „nomadischen Lebensrhythmus noch am ehesten“. Vielleicht auch deshalb ist er eigentlich ein Zeichner, aber einer, der das Malen nicht ausschließt.

Wir treffen uns in der Pariser Mansarde. Ein eher zufälliges Treffen, kein Interviewtermin. Eine Verabredung im Nebensatz, versuchsweise. Da sitzen wir nun also an einem Tisch. Mein Notizbuch bleibt vorsichtig noch verschlossen. Vor uns türmen sich hohe Stapel von Büchern, die alle das gleiche Format haben und alle den gleichen Titel tragen: *Steidl*. Darunter steht das Wort *Halbjahresprogramm* und daneben die jeweilige Zeitangabe. Das seien seine Bücher, höre ich den Künstler sagen und spüre, wie meine bodenlose Verwirrung ihn freut.

Er nimmt eins der Bücher in die Hand und lässt zwischen Daumen und Zeigefinger das Seitenkonvolut durchlaufen. Mir ist, als würde wie in einem beschleunigten Film eine Überfülle von Bildern vor meinen Augen tanzen. Ich möchte in Ruhe schauen, aber da wirbeln schon die nächsten Zeichnungen vor meinen Augen. Und so Band für Band. Endlich reicht er mir den ersten zum eigenen Anschauen herüber. Seite für Seite öffnet sich mir ein überbordendes Universum von Text-Übermalungen. Unvermutet kommt mir plötzlich eine Zeichnung bekannt vor. Wann kann ich die gesehen haben? Nie hatte Steidl diese Übermalungen irgendwo gezeigt. Zu sehen ist eine lange, rechtwinklige Zickzacklinie, die diagonal eine ganze Seite durchquert; Stufe für Stufe, als wäre dieser Weg unaufhaltsam, geht eine kleine, mit wenigen Tuschestrichen hingeworfene Figur die Linie hinunter. (Abb.Cover) Würde die Buchseite einem gebauten Raum entsprechen, wäre die Zickzacklinie tatsächlich eine Treppe, und wäre die Figur wirklich jemand, wäre dann dieser emsig hinabschreitende Jemand nicht auf dem Weg in ein tiefes Kellerlabyrinth?

Jede Illusion aber ist ausgeschlossen. Es gibt weder Raum noch Figur noch Keller. Es gibt nur ein paar Federstriche auf silbrig übermaltem Papier. Woher kann sie mir vertraut sein? Ob beim ersten Schnell-Durchlauf der Seiten im Bruchteil einer Sekunde ein Bild in meinem Unterbewusstsein festgehakt ist? In meinem Kopf dreht sich ein Bildkarussell. Da – die lange Treppe, in Pessoa's Buch der Unruhe.¹ Mit einem Schlag muss mich die Zickzacklinie in jene inneren Denkräume katapultiert haben. Je mehr ich dieser Assoziation nachgehe, desto mehr scheint es mir intuitiv, als könnte in diesem Text ein Schlüssel liegen. Noch weiß ich wenig – aber vielleicht gibt es eine Verwandtschaft zwischen Pessoa und Steidl, vielleicht sind seine endlosen Zeichnungsbücher von ähnlicher Unruhe getrieben? Pessoa

spricht von jenem doppelgesichtigen Lebensgefühl, einerseits an der Schwelle einer langen Treppe zu stehen und von dort in eine Schwindel erregende Tiefe des Daseins hinunterzuschauen, und andererseits von hier aus gleichzeitig doch auch nach oben zu blicken, sozusagen mit dem Keller im Auge durch das Dachfenster auf die Welt zu schauen.

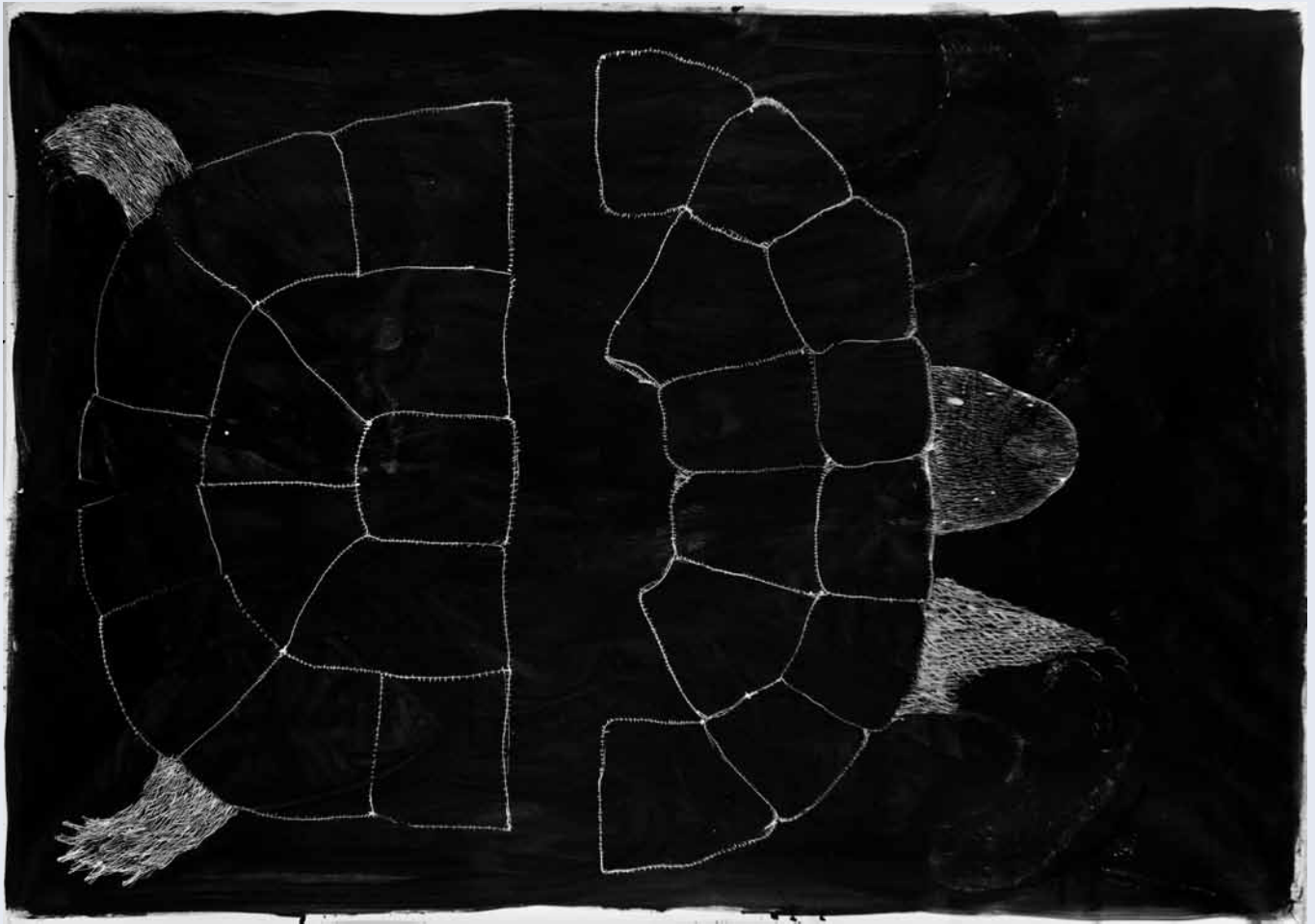
Aber genauer betrachtet gibt es weder Bücher noch einen Titel. Jedenfalls nicht im Sinn üblicher Künstlerbücher. Steidl hatte verjährte Verzeichnisse eines gleichnamigen Verlages gefunden und den Zufall genutzt für seine mehr als tausendseitige Unterwanderung. Eine vorgegebene genormte, chronologisch lineare, horizontal ausgebreitete Ordnung musste also seiner eigenen Ordnung weichen.

Malerei aus der Zerstörung heraus

Steidls Arbeitsweise ist für eilige Zuschauer beinahe unerschwinglich. Wer bringt schon die Geduld auf, einem Künstler wie ihm zu folgen, wenn er mit seinen Myriaden von Zeichnungen, mit seinen ungreifbaren Bildern, mit seiner bohrenden Sprache beginnt, die Dinge auf ihre Wesenhaftigkeit abzuklopfen, ihre Oberflächen auf ihre Wahrheit hin zu untersuchen, sie in der Tiefe auszuloten, sozusagen „senkrecht durchzudeklinieren“, als würde jemand keinem Teppichgewebe trauen, bevor er es nicht bis zum Schafstall zurückverfolgt hätte.

Das subversive Arbeiten, kein Prinzip zu haben aus Prinzip, kein Konzept aus Konzept, keine Werklogik aus der inneren Notwendigkeit eines beständigen Neuanfangs, keine Kunst machen zu wollen aus dem Glauben an eine wirkliche Kunst, Malerei aus der Zerstörung heraus entstehen zu lassen, eben gerade aus Respekt vor dem Bild, kennzeichnet dieses Werk, das keins sein will. Steidl hasst die glatt abgeschliffenen Pflastersteine im urbanen Vergnügungsdesign der Einkaufspassagen, hasst vorgestanzte Leinwände und Papiere aus dem „Künstlerbedarfshandel“, hasst den institutionalisierten Kunstbetrieb der Schickieria. Während ich ihm zuhöre, werden in meinem Gedächtnis immer mehr die Stimmen von Karl Kraus und seinen Mitstreitern wach, die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts in Wien den „guten Geschmack“ als den „Affen der Kunst“ oder als die „Dekoration des Untergangs“ anprangerten.² Tatsächlich ähneln deren radikale Denunzierungen auf überraschende Weise – ein Jahrhundert später – dem engagierten Vokabular dieses heutigen Widerständlers gegen den Kunstbetrieb und dessen Machtsysteme von Interessen und Käuflichkeiten.

In seinen jungen Jahren stellte Johannes Steidl, der im Salzburg der 1950er-Jahre geboren ist und ein gebrochenes Verhältnis zu dieser seiner „unheimlichen Heimat“³ hat, vornehmlich jenseits der kulturell vorgesehenen Räume aus, wie etwa in Parkhäusern, Treppenaufgängen, Garagen und auch in dunklen Kellern, wo sich das Auge der Besucher erst eingewöhnen musste. Als er während seiner New Yorker Zeit von den Galerien beachtet wurde, scheute er die



4
OHNE TITEL, 2006
Tusche auf Leinwand
151 x 214 cm

Vereinnahmung und brach regelmäßig alles ab, was hätte „zum Hüttenstempel“ oder zur Routine werden können. Heute ist sein bevorzugtes Material für große Bilder nicht mehr die Leinwand, sondern Polyäthylen-Pappe. Also jenes industrielle, mit Aluminium beschichtete Material, das zur konservierenden Verpackung von Getränken und Nahrungsmitteln verwendet wird. Seit den 1960er Jahren kennzeichnet es das genormte System von Supermarktwaren und Containerfrachten. Steidl aber unterläuft eben dieses System und benutzt das Industriematerial dann, wenn es zur Norm nicht mehr taugt. Von den Polyäthylen-Papprollen benutzt Steidl also das für die kommerzielle Welt Unbrauchbare: den Anfang und das Ende der großen standardisierten Rollen, die von automatisierten Maschinen zugeschnitten und gefalzt werden. Ihn interessiert das, was nicht passt, die Reste, die Rollen, die bei der Anlieferung des Materials ausgesondert werden; das, was in den Müll geht, wenn die Rollen im Container noch überprüft werden, die Ausschussware.

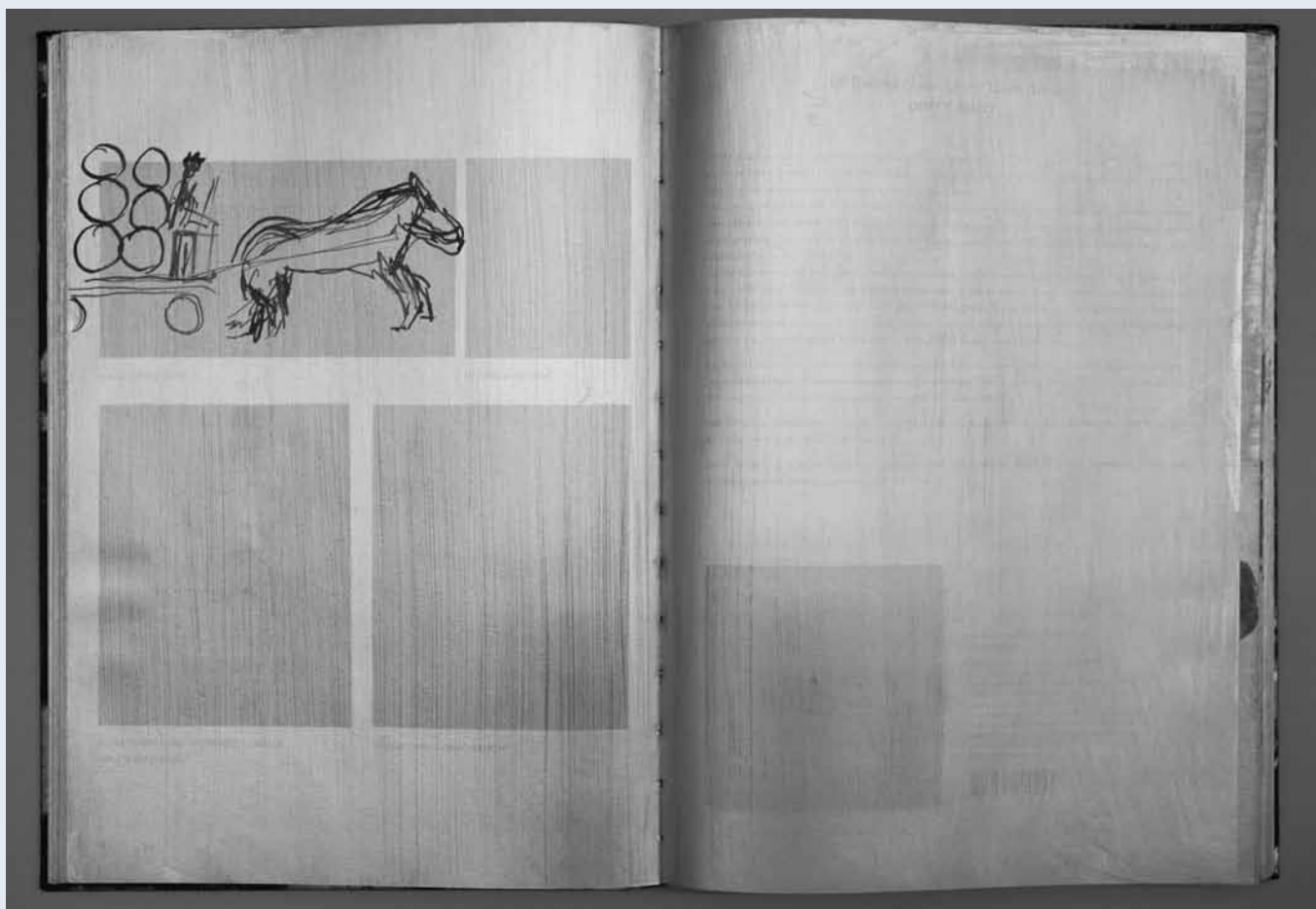
Anfang und Ende der Rolle

Während er mir davon berichtet, bin ich gleichzeitig noch immer damit beschäftigt, die Stapel seiner Bücher durch-

zublätern. Mein Blick fällt auf eine kleine schnelle Federzeichnung: Auf einem Kutschwagen sind Fässer – oder sind es Rollen? – aufgeschichtet. Die Figur des Kutschers (Abb. 5), so könnte man fast meinen, hat ein Teufelsgesicht. Tatsächlich kommen solcherart Kutschergestalten auf diesen Buchseiten häufig vor. Warum jedoch erinnert mich der Kutschwagen an einen Leichentransport? Das wisse er auch nicht, sagt Steidl, aber auch er habe daran gedacht, und es passiere ihm immer wieder, dass diese Figuren beim Zeichnen oder Malen ohne seine Absicht aus seiner kritzelnden Hand herausfließen. Jedenfalls bevölkern sie nun seine Bücher und schauen uns an.

Während ich ihm weiter zuhöre und weiter schaue, scheint's mir immer mehr, als wäre es eben dies, was in diesem Werk die beiden Pole ausmacht. Der Anfang und das Ende der Rolle, die unlösbaren Fragen unseres Woher und Wohin, vielleicht die beiden einzigen wirklichen Fragen? Eine Arbeit am Abgrund? Nein, gewiss nicht, nichts weiter als Material, Arbeitsbedingungen.

Die radikalste von allen Arbeitsbedingungen. Denn es heißt, in sich selbst hineinzusteigen, bei sich selbst ankommen und und im innersten Spiegel seiner Subversion zu begegnen.⁴ Das jedoch, so klingt es mir aus Steidls Worten heraus, heißt für diesen Künstler in radikaler



5

OHNETITEL (AUS STEIDL-BÜCHER), 2010

div. Tuschen auf Offset

29,5 x 40 cm

Grundsätzlichkeit, überhaupt zu leben. Nämlich jeden Augenblick als Neubeginn auszukosten, jeder Situation zu entfliehen, die etwas Endgültiges, eine Festlegung zu schaffen droht.

Schutzschild gegen alles Bildhafte

Zu solchen Situationen gehören Bilder. Wie aber kann ein Maler es bewerkstelligen, keine Bilder zu schaffen, noch dazu, wie kann ein Maler diese Vorgabe einlösen, ohne in die Falle der Abstraktion zu laufen? Denn die muss selbstverständlich als gängiges System des Kunstbetriebs abgelehnt werden. Alles Räumliche, so fährt er fort, muss ausgeschlossen werden, denn Perspektive und Tiefenwirkung würden eine bildhafte Illusion erzeugen, der als Aufblähung des Geschaffenen grundsätzlich zu misstrauen ist. Zulässig ist nur so viel Raum, wie er notwendig ist, dass etwas überhaupt sichtbar wird.

Das Material des farbabweisenden Polyäthylens ist ideal für Steidl. Eignet es sich doch geradezu als Schutzschild gegen alles Bildhafte. Denn die Chinatusche, die er oft verwendet, kann hier nicht haften, sie verläuft, bildet Gerinnungen, trocknet fleckig ab, vermag ein changierendes Verwirrspiel aufzuspannen zwischen oberen und unteren Schichten, lässt überraschende Form-Einschlüsse entstehen.

Blau scheinen solcherart Einschlüsse durch eine anthrazit-dunkle wolkige Schicht. Schwarz, als hätte eine Lichtexplosion einen sternförmig zerplatzenden Schatten projiziert, zerstieben dunkle Strahlen über der gesamten Bildfläche. Sie bündeln sich in einem Zentrum, das radikal aus der Mitte gerückt, an den linken Bildrand gedrängt ist. Sehr weiß, gleißend hell zerstiebt hier eine zweite Strahlenform. Nur wenige Striche deuten Gefieder an, möglicherweise Vogelbeine. Die abgeschnittene Leinwand verweigert jegliche Bestätigung dieser Vermutung. Was wir sehen, muss reichen. Was aber sehen wir? Warum scheint es auf Anheb ausge-macht, dass es sich hier um ein Drama handeln muss? Warum scheint es gar, als würden wir einen gellenden Schrei hören? Unsere Beobachtung ist so beschaffen. Wir ergänzen, ziehen Verbindungslinien, suchen Sinn, zeichnen Bilder weiter, erzählen uns eine Geschichte. Ist die da? Was tatsächlich da ist, sind vehement strahlenförmig sich ausbreitende Pinselpuren auf wolkigem Grund, Lichtes fällt in Dunkles, mehr geschieht hier nicht.

Steidl malt mit Schellack, der auch Plattlack heißt, denn von allen Farbmaterialien hat der am ehesten die Eigenschaft, nicht in den Raum auszugreifen, nicht reliefhaft zu werden. Auch in diesem Detail also wird das Bild ausgesperrt. Selbst der Schellack ließe sich senkrecht durchdeklinieren, und wieder würde ein Schutzschild erscheinen: Denn das



6

OHNETITEL, 2011

Tuschen (China, Marker), Polyäthylen auf Aluminium-beschichtetem Karton
183 x 128 cm

Material wird aus der Harzschild einer Laus hergestellt, der sogenannten Lackschildlaus. Der Begriff Schellack (abgeleitet vom holländischen shel oder englischen shell) birgt das Bild von Muschelschalen. Das sind allerdings Zusammenhänge, die selbst Steidl nicht bewusst sind. Auch wenn sie nur dem auffallen, der nachsucht, beweisen sie doch die hohe Intuition dieses Künstlers und seine Integrität. Bis ins letzte Detail ist seine Logik kohärent – auf seine Weise. Denn die Subversion sucht nicht das Chaos; ihre unbestechliche Ordnung ist einer reaktionären Ordnung entgegengesetzt.⁵

Trennen zwischen Illusion und Malerei

Diese Ordnung des Künstlers ließe sich möglicherweise, so scheint es mir nach einer Weile, auf einen entscheidenden Punkt bringen: Das Trennen zwischen dem, was da ist, und dem, was aufgeblasen ist. Das klingt banal, ist jedoch der Kern jeder geistigen Disziplin, ob wir nun auf die Psychoanalyse und ihre Unterscheidungen zwischen Realität und Phantasma oder auf die alte jüdische Tradition des Trennens zwischen Matza und Chametz (zwischen flacher und geblähter Nahrung)⁶ oder auf die epochenverbindende und kulturübergreifende Übung jeglicher Form von rituellem Fasten und anderen Enthaltungsformen und letztendlich auf die Wahrheitssuche der Philosophie schauen.

Gerade mit diesem permanenten Trennen zwischen Illusion und Malerei schafft Johannes Steidl dennoch Bildsituationen, die allerdings als rückhaltlose Auslieferung an nichts als die Realität universale Gültigkeit haben. Genau darin liegt seine Macht, den Betrachter im Tiefsten zu erschüttern und in Sprachlosigkeit zu katapultieren. Während ich noch schaue, fallen mir die Worte wieder ein, die Steidl schulterzuckend zu Beginn unseres Treffens, als wir uns im ersten Fremdsein so hilflos gegenüberstanden, gesagt hatte: „Was soll ich machen, ich kann doch nur mein Innerstes veräußern.“⁷

Zu diesem Bild der strahlenförmig zerplatzenden Pinselspuren gehört ein zweites. Als würde sich hier die Kehrseite des ersten ereignen, ist eine große Lichtexplosion zu beobachten, ein gleißend weißer, vehementer Strahlenkranz, dem eine schwarze Form begegnet (Abb. 12). Diese schwarze Form zerbricht und zerstiebt fast genauso wie die weiße, verdunkelt mit ihren schwarzen Strahlen sogar zum Teil die Lichtexplosion. Kaum jemand wird sie anschauen, ohne sofort einen schwarzen Vogel zu sehen. Und doch ist das Bild verweigert. Zu sehen ist die Überwältigung einer Fluggestalt, der Gegenschlag eines Gebremst-Seins. Als würden Federn fliegen, zerbricht das Licht; als würde ein Blitzlicht des Schreckens die Fluggestalt blenden, als würde diese Fluggestalt in diesen Schrecken hineinragen, scheint sie kurz vor dem Sturz in der Luft zu verharren. Man könnte an Ovids Phaethon denken, der in seiner Himmelsbegier einmal in seinem Leben den Sonnenwagen lenken wollte und geblendet kopfüber in die Tiefe stürzte. In einen Satz fasst Ovid Phaetons Drama und damit das der gesamten Menschheit: „schwarz vor die Augen tritt durch so viel Licht ihm das Dunkel“⁸. Auf der Suche nach dem Licht, nach dem Unerreichbaren, an den eigenen Grenzen zu scheitern, in diese kurze Formel lässt sich tatsächlich unser Dasein fassen.

Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.⁹ Sich diesem Schrecken zu stellen, sich ihm auszusetzen, ihm nicht nur ins Auge zu sehen, sondern ihn bis in die tiefsten Winkel auszuloten, das könnte wohl als Motor dieses Werks gelten, das mit jeder neuen Arbeit immer wieder von Neuem beginnt, sich an diesem Wagnis zu messen.

Lichter Schatten und verschattetes Licht

In der Gegenüberstellung dieser beiden Bilder wird die Gleichung von Licht und Dunkelheit in dem ganz pragmatischen Sinn denkbar, dass ein Schatten entsteht, wenn Licht auf Licht fällt. Diesem Phänomen scheint Steidl in einer Reihe von Arbeiten nachzugehen, die seit 1997 sein Werk regelmäßig, beinahe täglich begleiten. Immer wieder neu untersucht er dieses Verhältnis von lichtem Schatten und verschattetem Licht, wenn er seine radikalste Übung betreibt, nämlich eine vierzackige Form auf nicht ganz quadratische, aber auch nicht deutlich hochformatige Leinwände zu setzen. Die vier Zacken scheinen eine wesentliche Funktion zu haben. Sie vermessen auslotend die vier Ränder der Leinwand, beschreiben also ein Achsenkreuz in der Bildfläche. Keine dieser Vierzackformen gleicht einer anderen. Sie können schwarz auf farbigen Malgründen erscheinen oder als graue, mit den Fingern verstrichene Tusche scharf konturiert hineingekratzt sein; sie können kaum sichtbar aus anthrazitdunklem Licht aufscheinen und schwarz verschattete innere Ecken haben; ihre dunkle Innenfläche kann so abgeschabt sein, dass immer mehr Helles an der Oberfläche auftaucht. Gemeinsam ist ihnen die Form einer ähnlich begrenzten Ausdehnung in der Maloberfläche. Man könnte beinahe an eine physische Übung erinnert sein, als ob jemand seinen Tag damit beginnt, im geschlossenen Stand seinen Kopf in die Höhe zu recken und seine Arme waagerecht auszustrecken. Aber nichts ist zu sehen, was auf eine solche Assoziation hindeuten könnte. Zu sehen ist eine Besetzung der Bildfläche. Ein Schild. Und doch eignet diesen Vierzackformen, beobachtet man sie in der Reihung, mehr als nur eine hermetische Bildverweigerung. Im Vergleich scheinen sich Befindlichkeiten zu zeigen. Ein schweigendes Sein.

Nur einer der Sterne (Abb. 8,10), die keine sind und auch keine sein wollen, tanzt aus der Reihe, ganz so, als wäre es an jenem Tag nicht möglich gewesen, fortzufahren. Das war im Jahr 2007. Die Leinwand ist 109 mal 130 Zentimeter groß. Es ist eins von den kleineren Bildern aus demselben Jahr. Fast schon wäre man versucht, von einem schwarzen Quadrat zu sprechen, aber zu unregelmäßig ist die schwarze Fläche auf den weißen Untergrund gesetzt; ein sehr schmaler, schwankender weißer Rand ist entstanden. Eine weiße Form ist ausgespart, drei von den sonst üblichen vier Zacken sind gegeben. Zwei in der Horizontalen und eine Zacke, die nach oben zeigt. Als einzige in der Vergleichsreihe aus diesem Jahr ist diese Spitze gekappt. Nach unten jedoch öffnet sich die Form ins Bodenlose, ins Ungemalte. Unregelmäßige Pinselspuren verweigern die formgebende Kontur, lassen die weiße Leinwand aufklaffen, enthüllen Werkzeug und Gestus. Würde man den unteren Zacken zu Ende denken, könnte man bald sehen, dass dieser Vierzack nicht in sein vorgegebenes Feld gepasst hätte. Ein geschei-



7

OHNETITEL, 2004

China-Tusche, Polyäthylen auf Aluminium-beschichtetem Karton
128 x 150,5 cm

terter, ein fließender, ein flüchtiger, ein entstehender, ein sich auflösender, ein bodenloser Stern?

Wie trügerisch Worte sind, als wären sie neidisch auf das Greifbare der Dinge, heften sie sich auf alles Ungewisse und wollen es entscheiden, bestimmen, dingfest machen. Denn was wäre hier „gescheitert“? Der Vierzack? Wer sagt, dass er in die Fläche hineinpassen muss, nur weil die anderen passen? Eins aber scheint dieser Dreizack, der kein Vierzack wurde, eben doch zu enthüllen: den Schrecken vor dem Ungemalten, das Bedürfnis nach dem Schutzschild einer Form. Ob darin ein Denkbild liegt? Vielleicht eins, das in der Sprachlosigkeit des Betrachters eine verborgene Saite anklingen lässt? In dieser gegenläufigen Bewegung zwischen Bildverweigerung und Bildzulassung, zwischen hermetischer Blicksperre und dem Hervorlugen einer benennbaren Form, zwischen Misstrauen gegen das Gemalte und Furcht vor dem Ungemalten schält sich immer mehr so etwas wie ein bildstiftendes Prinzip heraus.

Dieser Eindruck wird immer deutlicher, vor allem, während

wir den großen Werkkomplex der Malereien betrachten, die Wesenhaftigkeiten in die Bildfläche setzen. Aus dunklen, primordialen Tierreichen scheinen sie aufzutauchen. Gleich einem Gegensymbol zu unserer Zeit begegnet uns leitmotivisch eins der ältesten Panzertiere der Entwicklungsgeschichte. Würde man es benennen, wäre das Geheimnis dieser Bilder schon zerstört. Bleiben wir bei dem Begriff, den Steidl selbst vorschlägt – einer gewissen „Schildkrötigkeit“. Damit begegnen wir dem Rätsel eines Wesens, dessen Sein pendelt zwischen dem Wagnis hervorzulugen, zu erscheinen, und dem Rückzug ins Innere seiner Schale; eine schwankende Mischform, eine beunruhigende Hybridität zwischen verpanzertem Versteck und Manifestation; die täuschende Mimetik eines amphibischen Tierwesens, dessen Formen sowohl unter Wasser wie auch auf dem Land mit der Umgebung verschmelzen können. Die Wechselspiele dieses Tierwesens und seiner Schildhaftigkeit jedoch scheinen mir unmittelbar verwandt mit der hermetischen Bildflächenbesetzung der Vierzackformen.

In einer endlosen Feldforschung kostet Steidl den unerschöpflichen Formenreichtum dieses hybriden Wesens zwischen Erscheinen und Nicht-Erscheinen, zwischen Malerei und Bild aus. Nach jedem Malakt „rauft er sich“, wie er sagt, „damit herum, Bedeutungseinschlüsse zu verhandeln“.

Bilder der „Schildkrötigkeit“

Bei längerer Betrachtung dieses Werkkomplexes jedoch, mit dem Steidl irgendwann seit 2004 begonnen hatte, die „Schildkrötigkeit“ zu umkreisen, wird immer deutlicher, dass es ihm hier nicht etwa um Bilder dieses Tierwesens gehen kann. Zu beobachten ist eher, so scheint es mir, eine Untersuchung der eigenen Malerei im Verhältnis eins zu eins mit diesem Tierwesen (Abb. 4,7). Dessen Umriss tauchen ins Ungewisse ab, ganz so, als würde man in eine dicke, dunkle Eisschicht schauen und hier und da sonderbare Formierungen von hellen Lufteinschlüssen beobachten. Zu unterscheiden ist zwischen Pinselspuren und gekratzten Zufallskonjunkturen, die fliegend das silbrige Material der Maloberfläche durchscheinen lassen. Als würde ein Licht von innen oder von hinten das Dunkel aufreißen, so furchen diese Schraffuren die Fläche und wechseln mit feineren Verwischungen, die an Verwehungen erinnern. Darin schwimmt eine ungewisse Kuppelhaftigkeit, deren Fläche skandiert ist von unregelmäßig umrissenen, amöbenartigen Flecken. Beobachtet man diese Fläche genauer, so wird ein völlig eigenes Universum sichtbar, eine eigene Ordnung von einander gegenseitig begrenzenden, überlagernden, miteinander tanzenden, taumelnden kleineren und größeren Tropfen und deren Ausbreitungen. Noch bis in die 1990er-Jahre hätte vielleicht mancher Kritiker von „Ungeformtem“ oder „Formlosem“ gesprochen. Erst mit der immer stärkeren Verbreitung von Mandelbrots Lehren zur Fraktal-Geometrie der Natur¹⁰, die ein eigenes Kapitel zur Anwendung seiner Lehre auf die Kunst enthält, können wir heute solcherart „Ungeformtes“ als durchaus Geformtes verstehen. Mit den Augen des Mathematikers erkennen wir die Formenfamilie von Verästelungen, zerfetzten Küsten, zerfurchten Baumrinden, von Wolken und Rauchbildungen, Konturen, die bis Mandelbrot als unmessbar galten. Sein großes Verdienst war es, das Unvermögen der euklidischen Geometrie, die nur glatte Oberflächen messen konnte, zu sehen und mit seinen fraktalen Rechenoperationen ein dynamisches System zu erfinden, mit dem er sogar bewegliche Anhäufungen von Blutgefäßen und Lungenbläschen oder fließende Formationen in der Musik und Malerei analysierend und messend beobachtete. Je mehr man sich hineinsieht in die Bilder der „Schildkrötigkeit“, wie Johannes Steidl sie nannte, desto mehr tauchen vor dem inneren Auge möglicherweise jene fließenden Gebilde des Mathematikers und Physikers auf und deren sonderbar jenseitige Schönheit. Steidl ist tatsächlich nicht mit anderen Künstlern zu vergleichen, seine Bildwelt entspringt eher einer bis ins Extreme getriebenen Realität, dass sie all unsere Wahrnehmungsreferenzen sprengt. Je mehr man sich also hineinsieht in eine dieser Kuppeln der „Schildkrötigkeit“, desto mehr zerfällt sie in ein fließendes Gefüge, das sich in jedem Augenblick vor dem Auge des Betrachters weiter verändert und verschiebt – so lange, bis längst kein Tier-

wesen mehr da ist, sondern nur noch eine changierende Oberfläche.¹¹

Mit anderen Worten, der Betrachter erlebt ein Bildereignis, als würde eben gerade jene Eisschicht, die eben noch so deutlich umrissene Formen eingeschlossen hatte, mit einem Mal schmelzen. Und genau dieser Eindruck hatte mich so stark berührt bei jenem Stern, dessen vierte Zacke sich im Ungemalten verliert. Ganz so, als wäre er geschmolzen, oder umgekehrt, als wäre er noch nicht zum Schild gefroren.

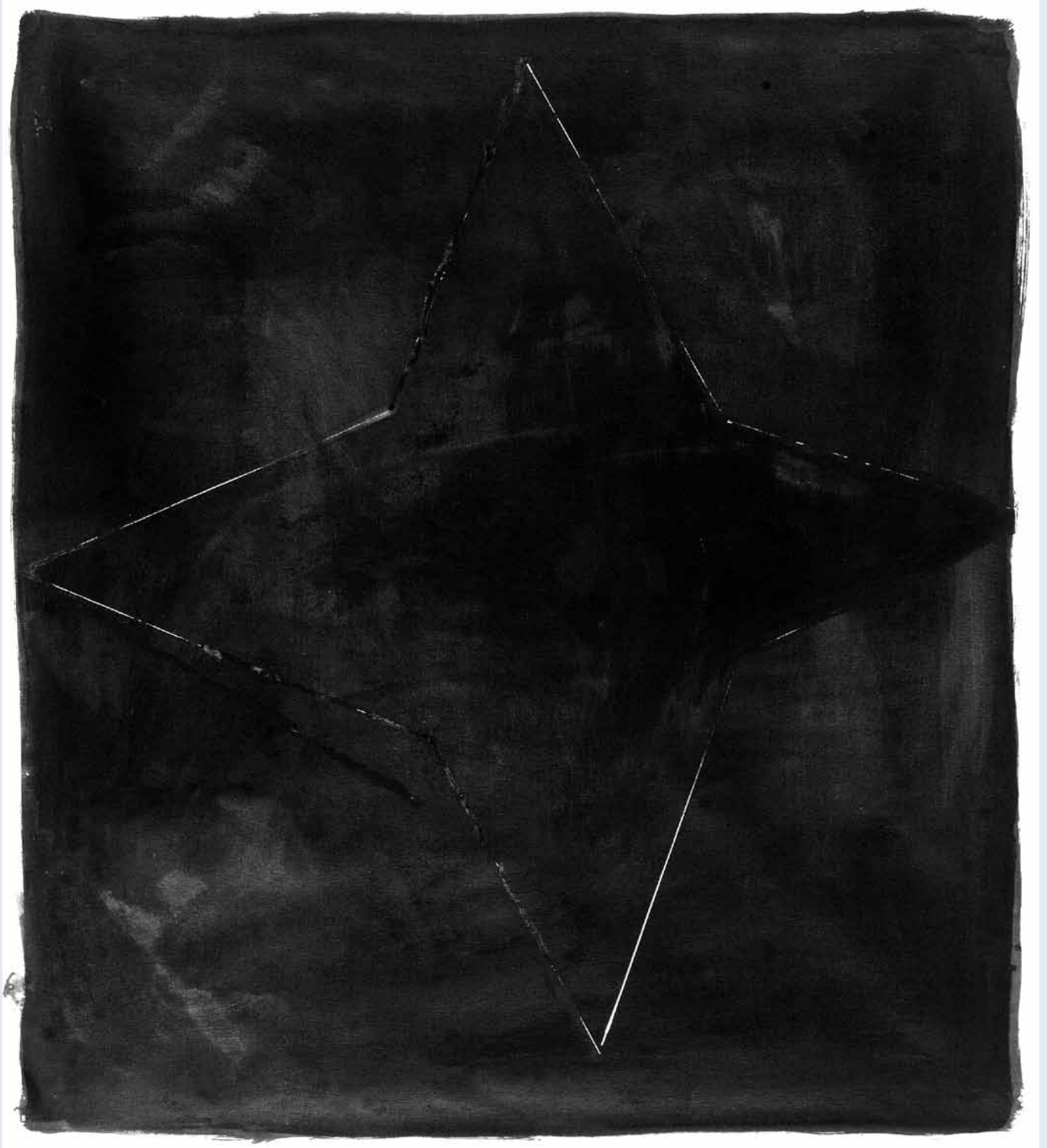
Genau diese Formenwelt, dieses changierende Verwirrspiel zwischen Fließen und Erstarren, zwischen Formsuche und gleichzeitiger Auflösung der entstehenden Form, verbindet wiederum die Bilder der „Schildkrötigkeit“ mit Arbeiten aus dem Jahr 2011. Das erstarrend Fließende oder das schmelzend Starre, das im Entstehen Begriffene kontrastiert dort in völlig freier Form mit einer Maloberfläche, auf der sich wiederum die willentlichen Spuren einer Malgeste manifestieren.¹² Die Wesenhaftigkeiten aus primordialen Tierreichen sind verschwunden, gewiss könnte die Fantasie welche entdecken, ganz so wie unser nach Sinn und Bedeutung suchender Blick in Mauerflecken oder Wolken unwillkürlich Bildliches sieht (Abb. 14).

Anarchistische Natur

Für mich scheint in diesen neueren Bildern im Vergleich mit den älteren interessant, dass hier das Malen selbst an die zuvor beobachtete Wesenhaftigkeit getreten ist. Der Wechsel zwischen einer Form, die aus sich selbst heraus entstanden ist, und den Spuren einer Gestik sind genug. Im Augenblick des Malens „setzt die Frage aus“, sagt Johannes Steidl. Dieses Andere einer Erscheinung, die zwar in der Natur gewachsen und doch frei von jeder Absicht entstanden ist, auch wenn eben gerade diese Freiheit gewollt ist, macht die Wesenhaftigkeit dieser Malerei aus, die weder Bild noch Illusion, noch Abstraktion ist.

Hier liegt das Geheimnis ihrer Begegnung mit dem Betrachter. Hier liegt ihre eigentliche Unbeschreibbarkeit. Es ist nichts zu verstehen. Es ist nur zu begreifen, dass wir einer Anderheit¹³, einem fremden Dasein gegenüberstehen. Was Steidl vorführt, ist jedoch gleichzeitig etwas ganz und gar Alltägliches – und das ist ihr Schrecken. Würden wir für einen Moment auf unsere strukturierende Wahrnehmung und ihre kolonisierenden Referenzen verzichten, würde ein Abgrund aufklaffen. Wer aber will schon sehen, dass manche Vogelgestalten aus dem Werkkomplex von 2015 – *Birdly* (Abb. 1) – sich unter Hand in gefährliche Kamikazeflieger verwandelt haben? Wer will die bodenlose Angst, die hier lauert und die mit keinem Strich zu vergleichen ist, mit Burkes Ideen eines sublimen Schreckens, sondern blanke Todesangst weckt in dem, der hinschaut, wer will solchem Bildabgrund schon nachspüren, an einem Sonntag in einer Ausstellung?

Es war spät geworden. Während ich noch einmal und immer weiter Steidls Bücher durchblättere, stoße ich unvermutet auf eine Zeichnung, die in schnellen Federstrichen an eine Farnverästelung oder vielleicht an ein Korallengeflecht erinnert. Schlagartig ist mir jene revolutionäre Untersuchung eines Kollegen im Kopf, der vor einiger Zeit bewies,



8
OHNETITEL, 2007
China-Tusche auf Leinwand
109 x 99 cm

dass Darwin als Denkmodell für seine Evolutionstheorie nicht etwa das Diagramm symmetrischer Bäume verwandte, wie irrtümlich jahrzehntelang angenommen worden war, sondern die unendlichen Verzweigungen von Korallenflechten gezeichnet hatte.¹⁴ Mit dieser Einsicht war ein lang aufrechterhaltenes Weltbild zerstört worden: Darwins Natur gehorcht keiner Ordnung; was er beschreibt, ist ein unvorhersehbares Wuchern. Darwin zeigt eine Natur ohne

ein allmächtiges, übergeordnetes Schöpferprinzip; sein Universum ist kein Kosmos, keine Ordnung, sondern Anarchie zwischen erschaffenden und zerstörerischen Kräften.

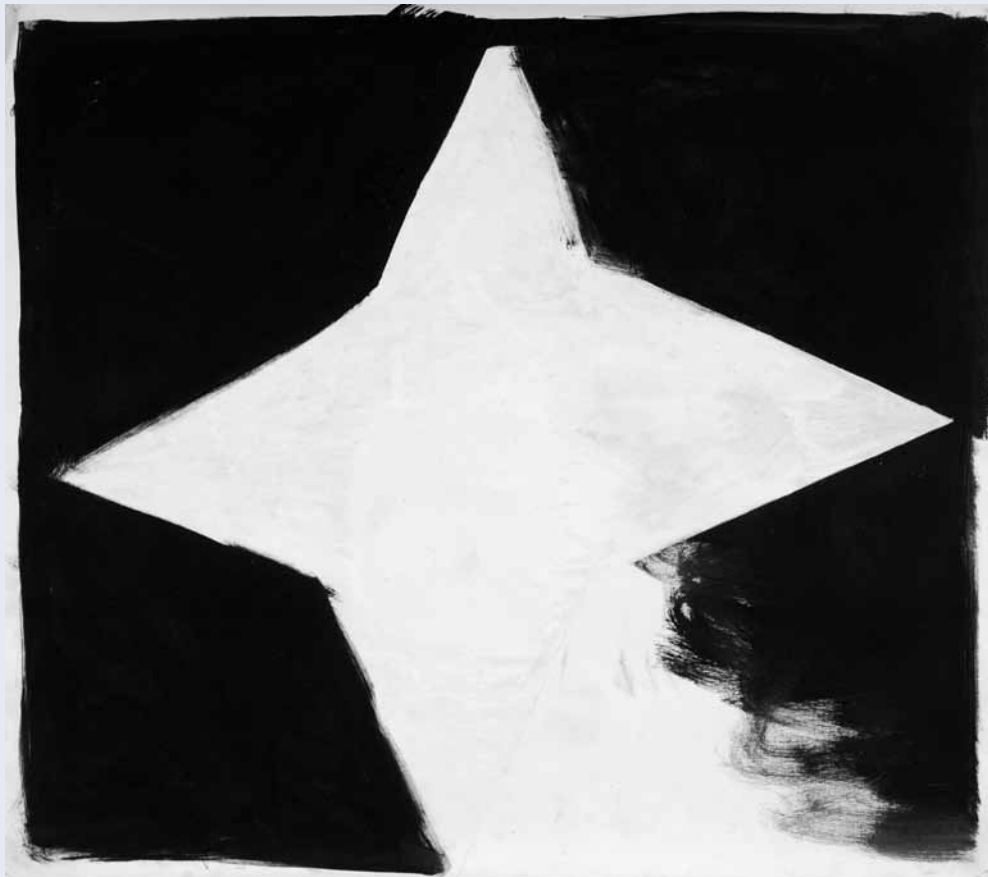
Der Vergleich von Steidls Zeichnungen, seinen Malereien, seinem Denken, mit diesen anarchischen Verästelungen von Darwins Korallen geht mir nicht aus dem Kopf. Was soll er damit zu tun haben? Ich frage ihn dennoch. Absage, gewiss. Nach einer Denkpause aber erklärt Johannes Steidl,



9

OHNETITEL, 2005

China-Tusche auf Polyäthylen auf Aluminium-beschichtetem Karton
135 x 156 cm



10

OHNETITEL, 2007

China-Tusche auf Leinwand
109 x 123,5 cm

als hätte er eine Scheu überwinden müssen, bevor er nun doch wieder „sein Innerstes veräußert“, unbedingt würde er „Darwins Credo von einer anarchischen Natur genauso unterschreiben“. Die Weltbeobachtung eines Künstlers also, der ohne Netz arbeitet, ohne Rettungsversprechen, die Weltbeobachtung eines Künstlers, der aus der Dachluke schauen, die Schönheit des Ganzen und gleichzeitig die abschüssigen Ränder der unlösbaren Frage sieht, eben jener Frage, die in jenem Augenblick aussetzt, wenn er zu malen beginnt, wenn er im freien Fall dem Schrei der Stille begegnet.

Foto: C. Lillian Birnbaum



DORIS VON DRATHEN

lebt als selbstständige Kunsthistorikerin in Paris; als Gastprofessorin bisher tätig an der École des Beaux-Arts, Paris; Rijksakademie in Amsterdam; AA London; Cornell University, NY-State; Columbia University, NY, und lehrt heute an der Ecole Spéciale d'Architecture in Paris. Ihre Spezialisierung als Publizistin sind Künstler-Monografien, mit denen sie eine Kunsttheorie der ethischen Ikonologie entwickelt hat.

Publikationen: *Vortex of Silence – Proposition for an art criticism beyond aesthetic categories* (Charta 2004); *Rebecca Horn: Skulpturen* (2005), *Malerei* (2006); *Pat Steir: Installations* (2007), *Paintings* (2008), *Rui Chafes* (2008); *Rebecca Horn, Cosmic Maps* (2008); *Manuela Filiaci* (2009); *Paul Wallach* (2010); *Nalini Malani* (2010); *Emmanuel Saulnier* (2012); *Fabienne Verdier* (2012); *Felice Varini* (2013); *Dominik Lejman* (2014); *Kimsooja* (2016); *Jannis Kounellis* (Publikationsprozess).

Skulpturen (2005), *Malerei* (2006); *Pat Steir: Installations* (2007), *Paintings* (2008), *Rui Chafes* (2008); *Rebecca Horn, Cosmic Maps* (2008); *Manuela Filiaci* (2009); *Paul Wallach* (2010); *Nalini Malani* (2010); *Emmanuel Saulnier* (2012); *Fabienne Verdier* (2012); *Felice Varini* (2013); *Dominik Lejman* (2014); *Kimsooja* (2016); *Jannis Kounellis* (Publikationsprozess).

ANMERKUNGEN

- 1 Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, hrsg. von Richard Zenith, aus dem Portugiesischen von Inés Koebel, Zürich: Ammann, 2006, S. 69: „So bin ich. Wenn ich denken will, sehe ich. Wenn ich in meine Seele hinabsteigen will, bleibe ich plötzlich an der Treppenspirale nach unten stehen und betrachte durch das Fenster des letzten Stockwerks selbstvergessen die Sonne, die mit ihrem Abschiedsrot die weite Landschaft der Dächer trinkt.“ – Die Originalausgabe (*Livro do Desassossego*) erschien erstmals 1982, entstanden ist sie in etwa zwischen den Jahren 1913 und 1934.
- 2 Die Fackel, 13. Juli 1908, S. 28 (das Wort vom „Affens der Kunst“ stammt aus Otto Stoessls Aufsatz zur I. Internationalen Kunstschau in Wien), zit. in: Werner Hofmann, Vorwort, in: ders. (Hrsg.), *Experiment Weltuntergang*. Wien um 1900, Aust.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München, Prestel, 1981, S. 6 f.
- 3 Alle hier zitierten Aussagen von Johannes Steidl stammen aus unveröffentlichten Gesprächen mit Doris von Drathen in Paris von 2012 bis heute.
- 4 Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, S. 15 („Carnet. Entrer en soi-même, c'est découvrir la subversion.“)
- 5 Vgl. Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris: Gallimard, 1982, S. 12.
- 6 Zu Pessach besteht der alte Brauch, auf alle geblähte Nahrung (Weizen, Hafer, Roggen, Gerste, Dinkel) zu verzichten; auf ethischer und psychoanalytischer Ebene bedeutet dieser Brauch einen Verzicht auf jegliche Form von Übertreibung, Illusion, Stolz, Angstfantasien und andere Phantasmen; eine Herausforderung der Beschränkung auf das Notwendige, auf das, was ist. Darauf wiesen mich der Bibelwissenschaftler Yoav Lévy und der Psychoanalytiker Jean-Gérard Bursztin hin.

- 7 Vgl. Anm. 3.
- 8 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und aus dem Lateinischen übersetzt von Erich Röscher, München u. a.: Artemis, 1983 (Sammlung Tusculum), S. 55 (II. Buch, Vers 181), „suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae“.
- 9 Vgl. Ingeborg Bachmanns Äußerung im gleichnamigen Buch- und Vortragstitel; Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleinere Schriften*, München, Piper, 2011, S. 75.
- 10 Vgl. Benoît B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, New York, W. H. Freeman, 1977, insbes. S. 277 ff.
- 11 Dieser Betrachtung liegt das Bild mit der Technikbezeichnung „China-Tusche auf Polyäthylen auf Aluminium-beschichtetem Karton, 128 x 150,5 cm, 2004“ zugrunde.
- 12 Ich beziehe mich hier insbesondere auf das Bild „Tuschen (China, Marker), Schellack auf Polyäthylen auf Aluminium-beschichtetem Karton, 128 x 94 cm, 2010.“
- 13 Der Terminus stammt von Emmanuel Lévinas (altérité), zum ersten Mal in Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, Übersetzung aus dem Französischen von Ludwig Wenzler, Hamburg, Meiner, 1989, S. 48 (Originalausg.: *Le Temps et l'Autre*, Montpellier: Fata Morgana, 1979).
- 14 Vgl. Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2005, S. 43 ff. (Horst Bredekamp ist weit mehr als ein Kollege – er war mein Lehrer und hat nie aufgehört, mein Vorbild zu sein.)

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Text- und Bildseiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schuber 148,- Euro, im Ausland 158,- Euro frei Haus.
www.kuenstler-lexikon.com

Postanschrift für Verlag und Redaktion

Kunstmedien MME GmbH
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Deutschland
Tel. +49 6102 88256-0 / Fax +49 6102 88256-19
Bankkonto: Frankfurter Volksbank e.G.
Konto-Nr. 600 070 6033, BLZ 501 900 00
SWIFT-BIC: FFVBDEFF
IBAN DE73 5019 00006000 7060 33

Gründungs-herausgeber

Dr. Detlef Bluemler
Prof. Lothar Romain †

Chefredaktion

Manfred Möller (v.i.S.d.P.)

Geschäftsführung

Manfred Möller

Layout / Produktion

Manfred Fischer

Abonnement und Leserservice

Künstler-Aboservice
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Tel. +49 6102 88256-0
Fax +49 6102 88256-19
kuenstler@kuenstler-lexikon.com

Prepress / Druck

mc3 Druck & Medienproduktions GmbH
D-44879 Bochum

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© Kunstmedien MME GmbH,
Neu-Isenburg 2016

ISSN 0934-1730

JOHANNES STEIDL

BIOGRAFIE

1958 geboren in Salzburg
1976–1981 Studium der Gebrauchsgrafik
und Visuellen Kommunikation an
der Hochschule für künstlerische
und industrielle Gestaltung, Linz
Lebt in Österreich und Frankreich
<http://www.johannessteidl.com>

AUSSTELLUNGEN

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2013 *Blendung – Éblouissement*,
Artboretum, Argenton-sur-Creuse, F
- 2010 *Nero d'Inferno*, Galerie der Stadt
Salzburg, Salzburg, A
- 2008 *schildkrötiges/kaplumbagımsı*,
St. Georg Galerie, Istanbul, TR
- 2006 *Laokoons Wurf*, Republic, Salzburg, A
- 2005 *Salzburger Kunstverein*, Salzburg, A
- 2003 *Black Dragon Society*, Wien, A
- 2002 *même*, Kunstforum Hallein, A
- 2002 *14 + 2 + 6 + 11 =*, Salzburger Kunstverein, A
- 2000 *Feiung*, Maxkunst, Salzburg, A
- 1998 *It's all over now, Baby Blue*, Salzburger
Kunstverein, Salzburg, A
- 1992 *Kreuzigung*, Pernerinsel, Hallein, A

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 Kunst Palais Liechtenstein, Feldkirch, A
- 2015 *Feuer & Flamme*, Stift Admont, Admont, A
- 2010 *The Invisible Play*, Tophane Lüleci Hendek Cd,
Emek Ishanil, Istanbul, TR
- 2008 *Neigung, artpicnic*, Wabern bei Bern, CH
- 2005 *Symposium Garicula*, National Art Center,
Tbilisi, GE
- 2003 *This is my House*, Artis et Amicitiae,
Amsterdam, NL
- 2002 Gallery Aorta, Kischinau, MD
- 2001 *Caput Mortuum IV*, Bienala periferic, Iasi, RO

BIBLIOGRAPHIE

- 2016 *Birdly* (Ausst.-Kat. Kunst im Traklhaus,
Salzburg), Texte Johannes Steidl, Achille
Bonito Oliva, Salzburg 2016
- 2015 *Blendung, Éblouissement* (Ausst.-Kat.
Artboretum, Argenton-sur-Creuse),
Text Jacques Victor Giraud, Argenton-
sur-Creuse: Artboretum Édition, 2015
- 2012 *Nero d'Inferno*, Essays Doris von Drathen,
Peter Truschner, Mailand, Charta, 2012
- 2002 *même* (Ausst.-Kat. Kunstforum Hallein),
Essay Peter Truschner, Hallein 2002
- 1994 *Fieber*, hg. von Dieter Huber, Text Armin Vilas,
Salzburg, Kanzlei mit Vision, 1994 (= Oxyd, Bd. 3)
- 1992 *Kreuzigung*, Text Peter Gorsen, Hallein 1992