

Vexierspiegeleien

Prolog „Wer bist denn du?“ sagte die Raupe.

„Ich weiß es selbst kaum“, sagte Alice, „ich muß seit dem Aufstehen heute früh wohl mehrere Male vertauscht worden sein.“

„Wie meinst du das?“ fragte die Raupe streng. „Erkläre dich!“

„Ich fürchte, ich kann mich nicht erklären“, sagte Alice, „denn ich bin gar nicht ich, sehen Sie.“

„Ich sehe es nicht“, sagte die Raupe.

„Leider kann ich es nicht besser ausdrücken“, antwortete Alice sehr höflich.

„Es ist sehr verwirrend, an einem Tag so viele verschiedene Größen zu haben.“

„Gar nicht“, sagte die Raupe.

„Nun, vielleicht haben Sie diese Erfahrung noch nicht gemacht“, sagte Alice.

„Aber wenn Sie sich eines Tages verpuppen, das wir doch gewiß auch für Sie etwas sonderbar sein, oder nicht?“

„Keineswegs“, sagte die Raupe.

„Nun, vielleicht empfinden Sie das anders“, sagte Alice. „Ich weiß nur, für mich wäre das sehr sonderbar.“

„Für dich!“ sagte die Raupe. „Wer bist denn du?“

Charles Dodgson alias Lewis Carrol hätte sich den ungeheuren Erfolg seines Buches Alice in Wonderland anfangs nicht träumen lassen. Doch die Reise des kleinen Mädchens durch ein Land der Wunder und befreiten Phantasien avanciert binnen weniger Jahre zum Bestseller und begeistert Königin Victoria und Oscar Wilde ebenso, wie später André Breton und den Kreis der Pariser Surrealisten. Hier scheinen alle Regeln der Welt aus den Angeln gehoben zu sein: Jeder noch so haarspalterische Widersinn behauptet sich im Gewand der Logik und jede Katastrophe zieht sich augenzwinkernd die Maske des Spaßigen über. Hier gibt ein geradezu hemmungsloser Subjektivismus den Ton an, der alle Maßstäbe oder besser gesagt: die abstrakten Normen des gesellschaftlichen Lebens ad absurdum führt. Wie in einem wundersamen Vexierspiegelkabinett lernt Alice plötzlich die Relativität ihrer Existenz zu begreifen. Auch als sie ein zweites Mal dieses Zauberland „hinter den Spiegeln“ durchstreift - so der Titel der Fortsetzungsgeschichte -, werden die Logik von Raum und Zeit auf den Kopf gestellt und die angeblich unverbrüchlichen Grenzen zwischen Sein und Schein eingerissen.

„Er träumt“, sagte Zwiddlei; „und was, glaubst du wohl, träumt er?“

Alice sagte: „Das weiß keiner.“

„Nun, dich träumt er!“ rief Zwiddlei und klatschte triumphierend in die Hände. „Und wenn er aufhört, von dir zu träumen, was meinst du, wo du dann wärst?“

„Wo ich jetzt bin, natürlich“, sagte Alice.

„So siehst du aus!“ entgegnete Zwiddlei verächtlich. „Gar nirgends wärst du. Du bist doch nur so etwas, was in seinem Traum vorkommt!“

Auf einem Bild Stephen Cone-Weeks eilt ein junges Mädchen zu einem Schloß. Bei jedem Schritt bauscht sich sein Kleid. Ein nur schemenhaft gezeichneter Schwan begleitet ihren Lauf. Daneben blökt - seltsam genug - ein Schaf. Doch es ist nicht etwa Alice auf ihrem Weg zu einer Croquetpartie der Herzkönigin, sondern eines der Wooden toys for Doris, eine namenlose Figurine, die Stephens Großvater, der Maler Marvin Cone einst für seine kleine Tochter fertigte und die die Zeit überdauerte. Sie ist nicht aus Fleisch und Blut (wie Alice selbst hinter den Spiegeln noch von sich behauptet), sondern wurde aus einem dünnen Brettchen gesägt und sorgfältig koloriert, eine Holzpuppe, ein Kinderspielzeug, genauso wie das bizarre Schloß, auf das sie zuläuft. Ihr Freund, ein hochgeschossener, stupsnäsiger Junge in rotem Wams und kurzen Hosen, begegnet uns auf anderen Bildern. Cone-Weeks hat die hölzernen Figuren geradezu liebevoll porträtiert, ihnen Leben „eingehaucht“ und sie so zu Akteuren in seinen unwirklichen, um nicht zu sagen: surrealen Szenen bestimmt. Sie erzählen Geschichten, deren Faden immer wieder zerreißt und die jeden sinnsuchenden Gedanken ins Leere laufen lassen.

Das Glas Ein Bild wie dieses vor Augen, drängt sich der Gedanke an Alice in Wonderland leicht und beinahe selbstverständlich auf. Läßt man sich darauf ein, spiegelt sich Carrols traumhafte Welt des Wunderbaren, der Zurückgeworfenheit des Ich auf sich selbst, tatsächlich in vielen Facetten wider. Allein Glas in mehrfacher Schichtung als Bildträger zu wählen, weckt die Vorstellung von einer abgründigen Tiefe, eines halt- und bodenlosen Raums, in dessen Weite sich der Blick des Betrachters verliert. Die Farbe des Glases addiert sich zu einem wässerigen Grün und trägt gleichzeitig die Härte von Eis in sich, Assoziationen, mit den Stephen Cone-Weeks bewußt spielt und so eine erste Spur möglicher Deutung legt. Dabei klingt die geheimnis- und gefahrvolle Tiefe von Wasser ebenso an, wie die lauernde Brüchigkeit, wenn es friert. Beunruhigende „Abgründe“ tun sich plötzlich auf, um der Darstellung ihre vorgebliche Harmlosigkeit zu rauben. Die Bildfläche öffnet sich, ihre Koordinaten links - rechts, oben - unten, vorne - hinten verschwimmen und büßen ihre Halt gebende Kraft ein. So wird ihre materielle Begrenztheit überspielt und entwertet, als imaginäre der Künstler bereits mit der Materialwahl seiner Bildträger eine Welt ohne festen Boden. Gleichzeitig sieht der Betrachter wie in einen Spiegel. Denn die Oberfläche des Glases wirft seinen Blick immer auch zurück, Bild- und Realraum durchdringen sich, werden uneindeutig und relativieren sich gegenseitig.

Die Kreide Auf die einzelnen Glasflächen trägt Cone-Weeks mit dem Spachtel dickflüssig angerührte Kreidemasse auf. Als ein Ausdruck gestischer Abstraktion, deren Bewegung man gebannt folgt, halten die Spachtelzüge die Spontaneität und Unmittelbarkeit der malenden Hand fest. Sie changieren zwischen Nicht-Form und Form, schweben vor, nein besser: in der Leere des Bildgrundes. Fläche und Raum steigern sich gegenseitig und verschmelzen zu einer, ihre Opposition aufhebenden Erfahrungstotalität. Formung und Form,

Auflösen und Entstehen scheinen gleichermaßen thematisch zu sein. Die Kreidezüge wirken schnell hingeworfen und flüchtig, ein Sichtbarwerden als bloße Erscheinung, Wirklichkeit nur als Tendenz und der Ausdruck eines fruchtbaren Aggregatzustands. Sie tragen alle Möglichkeiten zu späterer Entwicklung in sich. Fast glaubt man, die Vorstellung eines schöpferischen Chaos visualisiert zu sehen, einen ungestalteten Zustand des Vordinglichen, aber auch Vorbewußten. Zu seinen wichtigsten Eigenschaften zählt die Formbarkeit, die im malerischen Prozeß - und sehr wahrscheinlich nicht nur da - immer auch die Möglichkeit des Scheiterns in sich birgt. Auf diese Gefahr weist Cone-Weeks im Gespräch stets nachdrücklich hin. Zur Vielschichtigkeit und Komplexität der eigenen Existenz erfahrung gesellt sich zum Schluß das Erlebnis einer ursächlichen Zusammenhangslosigkeit, die Erkenntnis eines rauhen und unbequemen Weltbildes, in dem der einzelne ohne feste Bindung an ein übergeordnetes Ganzes existiert - ein „Geworfensein in das Nichts“, wie es der Existenzialismus drastisch formuliert. Vor und in diesem Chaos der Nicht-Form tauchen schließlich Dinge und Figuren auf: Wie auf einer fiktiven Bühne und allein aus der Phantasie geboren, bilden sie rätselhafte Szenen, deren Sinn verschlossen bleibt. Geschickt entziehen sie sich jedem eindimensionalen Denken und richten sich zu guter Letzt im Nicht-Sinn ein - ohne daß man diesen mit Unsinn verwechseln sollte. Spielerisch leicht schweben die Dinge auf ihren Bildgründen, die so verräumlichen und gleichsam eine immaterielle Aura schaffen, die keine wirklichkeitsgründende Verortung zuläßt. Vielmehr bildet sie einen Freiraum des Möglichen aus, in dem sich die Phantasie des Betrachters entfalten kann, um immer wieder neue und ungewohnte Beziehungen zwischen den Bilddingen herzustellen.

Die Linie in der Zeichnung Stephen Cone-Weeks definiert sich als Zeichner und behauptet im selben Atemzug, daß er eigentlich gar nicht zeichnen könne. Nach einem Studium an der University of Windsor in Ontario, Canada wechselt er zu Rolf Sackenheim an die Düsseldorfer Kunstakademie. Im Lauf der Zeit lernt er, seine Zeichenmaterialien höchst virtuos zu gebrauchen und Feder und Stift erstaunliche differenzierungsmöglichkeiten abzurufen. Als sein primäres Darstellungsmittel beweist die Zeichnung, wie beharrlich er sich mit ihrer linearen Ausdruckskraft auseinandersetzt. Auf den ersten Blick ist die Linie nur Gestaltträger, umschließende und begrenzende Kontur, dann aber auch ein strukturelles Element, um abstrakte Inhalte anklingen zu lassen, wie zum Beispiel seelische Stimmungen. Manchmal ist sie von geradezu zeichenhafter Prägnanz und stellt so ihre abbildhafte Funktion heraus. Andererseits bewahrt sie sich stets einen ausgeprägten handschriftlichen Duktus und spitzt sich gelegentlich emotional zu. Obwohl sie jedes Detail präzise vermerkt, beschreibt sie die Dinge eher zögernd und tastet sie vorsichtig ab. Ihr fehlen die Nüchternheit und Schärfe des unbeteiligten Chronisten. Stattdessen zerfasert sie zu dichten, kurzen Strichelungen, die sich atmosphärisch aufladen und die Kontur der beschriebenen Dinge vibrieren lassen. Doch auch diese Flüchtigkeit der Linie, ihre im malerischen Duktus von Pinsel und Stift vorangetriebene Auflösung, bleibt immer auf die Eindeutigkeit eines linearen

Ereignisses bezogen. So verrät sie einen intensiven Dialog des Zeichners mit der ihn faszinierenden Gegenstandswelt, die dem Außenstehenden bisweilen höchst seltsam anmuten mag. Trotz aller Detailpräzision drückt sich in ihr eine subjektive Betroffenheit aus, die die scheinbare Distanz einer naturalistischen Wiedergabe der Dinge unterläuft. Die Kontur, die diese erhalten, kennzeichnet vielmehr den Prozeß einer Umgrenzung der eigenen - auch künstlerischen - Position, die sich auf den Nächsten und das Nächste konzentriert. Sie ist Ausdruck einer implodierenden Wahrnehmung, richtet sich nach innen, befragt also die „eigene Seelenlage“ und erscheint nicht selten biographisch motiviert. Dabei reizt Stephen Cone-Weeks alle Möglichkeiten des Mediums aus. Letztlich bewahrt sich die Linie gerade im Widerspiel ihrer figurativen Auslegung die sinnliche Freiheit und damit auch sprachliche Ungebundenheit ihres Ausdrucks. In ihrer Transparenz und immateriellen Flüchtigkeit scheint sie immer wieder von den opaken Kreidezügen aufgesogen zu werden. Darin spiegelt sich noch einmal das Sichtbarwerden der Dinge als bloße Erscheinung, jenes „als-ob“ und „sowohl-als-auch“, das Sein und Schein ununterscheidbar überblendet. So verwandeln sich alle Gegenstände im Prozeß ihrer zeichnerischen, malerischen Bildwerdung vollkommen. Ihre Erscheinungsweise wird gewissermaßen neu erzeugt und das meint auch, der Aussagekraft der Linie untergeordnet.

Die Dinge Ein Foto zeigt die Ansicht einer Kommode. Dunkles Mahagoni mit Troddeln an den Schubladengriffen, ein mit Rosen bestickter Brokatläufer und darauf allerlei Nippes, der kleinbürgerliche Gemütlichkeit ausstrahlt: ein seidener Anemonenstrauß in einer Schubkarre und ein Muschelherz, ein Schwan, den man als Vase gebrauchen kann, und ein kleiner Harlekin, kurz, ein Erinnerung bewahrendes Sammelsurium. Am linken Rand entdeckt man einen Mandolinenspieler in barocker Kostümierung, namenloses Porzellan, Duzendware. Seinen Hut keck in den Nacken geschoben, stellt er sich in geradezu anmutiger Pose dar. Heute gehört das Figürchen Stephen Cone-Weeks und zählt augenblicklich zu den wichtigsten Protagonisten seiner Bildszenen. Es sind Figurinen wie diese, die eine eigenartige Faszination auf ihn ausüben. Ob teures Meißen, antiquarisch erworben. oder Made in Honkong spielt für ihn keine Rolle, obwohl er genau weiß, was er will und sein Augenmerk lenkt. Die Welt des Nippes und Spielzeugs fesselt seinen Blick, sein Interesse - doch dieser Blick ist obsessiv und abgründig und raubt den Dingen, einmal ins Bild gesetzt, ihre Unschuld. So denkt man vielleicht an die Idole Hans Bellmers oder die Puppe Olympia, die homunculide Tochter des Coppélius, an Kokoschkas erträumte Kunstfigur, die er bei einer Puppenmacherin in Auftrag gab oder die Manequins der Surrealisten. Selbst wenn unser kleiner Mandolinenspieler diesen idolhaften Anspruch und Fetischcharakter nicht besitzt, ihn gleichsam mit kitschiger Attitüde unterläuft, bietet er dennoch genügend Projektionsfläche für Wünsche und Phantasien. Er verhehlt nicht die gefrorene, pseudo-illusionistische Künstlichkeit seiner Erscheinung, seine - wenn man so will -klischeehafte Verpuppung und wirkt doch unter dem Zugriff der bildnerischen Mittel seltsam lebendig. Seine

maskenhafte Plastizität bricht durch die handschriftliche Unmittelbarkeit der Linie, die Authentizität ihrer Zeichnung, auf. Statt dinglich zu erstarren, wird er auf irritierende Art und Weise gegenwärtig. Diese Ambivalenz des figürlichen Ausdrucks beunruhigt. Doch die emotionale und psychologische Verstrickung der Figuren findet nicht nur in der Subjektivität der Zeichnung, sondern auch in der collagierenden Struktur der Bilder einen sinnfälligen Ausdruck. Durch die Schnitte der Collage, die bei Cone-Weeks keinem gedanklichen Zusammenhang gehorcht, drängt sich das Traumhafte, Unwirkliche und Überraschende ins Bild. Hier scheint eine hinter den Dingen verborgen liegende Wirklichkeitsebene auf. Doch Wünsche und Phantasien sind flüchtig, genauso wie die Figurinen der Bilder, die immer wieder Gefahr laufen, daß man sie hinter den Mitteln der Darstellung aus den Augen verliert. Zuletzt ist es stets die Linie, die die Identifizierbarkeit des Gegenstandes gegen den Widerstand der sich verselbständigenden bildnerischen Mittel behauptet. Denn sie bleibt trotz ihrer subjektiven Aufladung die immaterielle Begrenzung einer Form, ein rein gedanklicher Wert und als solcher auch ein Korrektiv gegen jeden emotionalen Überschwang.

Das Tuch Das Titelbild des Katalogs zeigt ein sonderbares Objekt. Noch einmal steht man der kleinen Porzellanfigur des Mandolinenspielers gegenüber. Doch ein weißes, auf ein dünnes Glas gemaltes Tuch verdeckt ihn beinahe ganz. Es läßt nur die Spitze des gelben Hütchens unbedeckt und reicht ihm bis zu den Knien. Es scheint, als habe das muntere Männlein seine Mandoline beiseite gelegt und halte selbst das Tuch mit beiden Händen hoch: Ein Sich-Verstecken, um gesehen zu werden, das mehr preisgibt, als es dem Blick tatsächlich verwehrt. Malerei und Dingwelt, und das heißt auch, Abstraktion und Figuration treten in einen spannungsvollen Dialog, der den Rahmen einer nur erzählerischen Deutung sprengt aber auch jeden Gedanken an ein Trompe l'oeil verneint. Der zeichnerische, malerische Transfer einer Wirklichkeitsvorgabe in die Bildwirklichkeit wird gewissermaßen zur Diskussion gestellt und beide in einer gespannten Balance gehalten. Stephen Cone-Weeks fixiert nicht die Oberfläche der Gegenstände und verfällt weder ihrer Autonomie noch Dinghaftigkeit. Sie werden von Farbe, Farbmaterie und der Ausdruckskraft der Linie regelrecht aufgesogen und auf eine Metaebene transponiert. Trotz der exakten linienhafte Konturierung der Form und der präzisen Formbewegung der Gestalt verwandeln sich die Dinge völlig, laden sich psychologisch auf und lenken den Blick auf eine hinter ihnen liegende Realität. So wehrt das gemalte Tuch den Blick auf den wirklichen Gegenstand ab. Aber es macht neugierig, ihn noch einmal und neu und anders zu sehen. Es bewahrt diesem sein Geheimnis, wirft Fragen auf und wehrt allzu vorschnelle Antworten ab. Der subjektive Schleier von Malerei und Zeichnung, den Stephen Cone-Weeks über die Dinge wirft, erlöst sie aus ihrer funktionalen Starre und kitschigen Verpuppung. So werden sie zu Partnern eines künstlerischen Dialogs, der sich von den nüchternen Zwängen der Umgangssprache befreit.

Epilog „Wie kommt es, daß ihr alle so schön reden könnt?“ fragte Alice in der Hoffnung, die Feuerlilie durch eine Schmeichelei aufzuheitern. „Ich bin schon in vielen Gärten gewesen, aber in keinem haben die Blumen reden können.“ „Da brauchst du nur den Boden anzufassen“, sagte die Feuerlilie. „Dann wirst du es schon merken.“

Alice fühlte den Boden an. „Er ist sehr hart“, sagte sie. „aber ich verstehe nicht, was das damit zu tun haben soll.“

„In den meisten Gärten“, sagte die Feuerlilie, „macht man uns das Beet zu weich - und dann schlafen die Blumen andauernd.“

Das klang sehr einleuchtend, und Alice war froh, daß sie den Grund jetzt wußte.

Hans-Jürgen Schwalm
Museum Recklinghausen