

Fern der Idole, Galerie im Turm Berlin



Würde man Michael Bartsch als wirklichkeitsfremd bezeichnen, hätte man Unrecht. Er bemerkt sehr konzentriert, was um ihn herum passiert. Allerdings hat er seine visuellen Vorlieben. Fährt man mit ihm durch Berlin, bemerkt man seine Faszination für große Werbeflächen. Straßenbahn- und Bushaltestellen, Bahnstationen, Hausmauern. Er ist auf dem Laufenden, erkennt sofort, wenn neu geklebt oder neu eingelegt worden ist. Werbung gehört für ihn zum Alltag. Sie beeinflusst seine alltägliche Wahrnehmung. Sie fasziniert ihn als Medium und als Material bzw. Werkstoff. Die in sein Atelier gelangten Werbeträger sind nicht mehr up to date. Ihre Zeit der öffentlichen Präsenz ist eigentlich abgelaufen – die Kampagne vorbei. Nun kann das Secondhand-Dasein für die großflächigen Plakate mit ihren inszenierten Fotografien beginnen. Michael Bartschs Sammelneigung beruht auf einem aktiven Interesse an deren Personal und deren Zeichensprache. Er erfindet beides neu. Dafür nutzt er die künstlerische Praxis der Collage und Montage. Sie kommen seinen gestalterischen Vorlieben, dem spielerischen Herangehen und dem Zitieren entgegen. In seinen strengen Kompositionen gestaltet er Szenen oder Porträts. Erinnern Sie sich an das Motiv der Einladungskarte? „Die antike Szene“ – ein Interieur mit drei Frauen, Sitz- und Liegemöbeln. Und links oben, die auffällige Hand einer vierten Person, die im Hintergrund bleibt. Suspense? Jein. Die Frauen verbindet eine erotische Handlung, die vage bleibt. Vergleichbar modernen Hetären, die sich beobachtet fühlen und im Bewusstsein agieren, die Wirkung kalkulieren zu können. Der Innenraum besitzt drei Bildebenen, die den Vorgang des Bedeckens und Entblößens gestisch vermitteln. Gleichzeitig wird ausgehend von der erwähnten inkognito bleibenden Person des oberen Bildrandes zur rechts im Vordergrund stehenden Frau eine Diagonale erkennbar, an deren Enden der Vorgang des Ein- und Heraustretens gestaltet ist. Der nackte Oberkörper steht im Kontrast zu dem mit einer Art Burka verhüllten Kopf, aus der ein Auge musternd blickt. Deutlich erkennt man die Schichten der Glanzpapiere, die teilweise übermalt wurden. Die abgetönten Farben reichen vom Weiß, über Grau bis zum Blau und leuchten den Bildraum mit einem warmen Zwielflicht aus. Es dämmt. Die Haltung von Michael Bartsch in dieser Arbeit ist erzählend.

Seine Bildsprache ist assoziativ. Die der Werbung innewohnenden Codes hebt er aus den Angeln. Bisweilen ironisch. Manchmal baut er neue Angeln ein, in denen man als Betrachter hängen bleibt, wie auf einem rätselhaften Pop up, das einen verführt, es aufzuklappen. Den Werbestrategen geht es um die Fetischisierung einer zeitgebundenen Ware. Das Model verkörpert die neue Ware in suggerierter vollendeter Schönheit. Die Deadline der Plakatierung ist zugleich das Verfallsdatum der Ware und das des Models. Beides verschwindet aus dem öffentlichen Raum. Eine Erinnerung daran ist nicht vonnöten. Eine neue Ware drängt sich längst als aktuelles Bedürfnis der alltäglichen Wahrnehmung auf. Michael Bartsch setzt diese willkürliche Kausalität außer Kraft. Er entzieht dem Model den Boden der zwanghaften Aktualität. Ihre ursprüngliche Bedeutung wird gegenstandslos, in dem er Ware und Label überklebt, den Sinn der Erscheinung des Models neu besetzt und im Atelier Papier und Abbild altern lässt. Die einzelnen Bildelemente finden ihre Übersetzung vom verdeckt Merkantilen ins offene Taktile. Die Konsequenz besteht m.E. darin, dass aus der Verfügbarkeit des Abbildes kein Hehl gemacht wird. Mit Schnitten und Übermalungen wird der einst makellose Körper zu einem versehrten; Glieder sind verdreht. Entstanden sind Bastarde der fotografischen Vorlagen, die die Identität von Erinnyen angenommen haben. Ich habe mich gefragt, ob die bildkünstlerische Präzision und subversive Fassung seiner Bilder, von H&M und Hugo Boss assimiliert, d.h. für die Werbung zurück gewonnen werden könnten. Warten wir es ab. Die Plastizität seiner Bildoberflächen erzeugt hin und wieder den repräsentierenden

Charakter eines Reliefs. Eine haptische Nähe, die ihn mit seinem Ausstellungspartner, dem Bildhauer Peter Schnaak, verbindet.

Peter Schnaak und seine Skulpturen atmen seit vorgestern auf. Am 10. Oktober endet die Laufzeit der Ausstellung, die insbesondere den Arbeiten zu einem geradezu festlichen Freigang verhilft. Befanden sie sich doch bis gestern in einer engen Klause, die eher geeignet ist, körperliche Präsenz zu abstrahieren, denn sie zu gestalten oder gar zu gestatten. Mein Atelierbesuch in Treptow hat trotz des klaustrophobischen Zustands, in den ich geriet, eine Ahnung für das innewohnende Potential der dort entstandenen und untergebrachten Arbeiten Peter Schnaaks aufkommen lassen. Die Brüche und Risse der Oberflächen sind überlieferter Teil der Entstehungsgeschichte der Skulpturen. Man könnte hinzufügen, sie gehören zu ihrer Biographie; wie auch zur Biographie des Künstlers. Die vielleicht auffälligste Arbeit, seine „Triade“, macht ein thematisches Interesse für politische Verführer und ideologische Vollstrecker anschaulich. Zu souveräner Gestaltung gelangt er mit inhaltlicher Unbedingtheit und formaler Reduktion. Er scheut sich nicht, wie in schon in früheren Arbeiten, zu personifizieren. War es Mitte der 90er Jahre der kleine Trompeter namens Fritz Weineck, ein Verführer, der ihn zu einem ungefragten Denkmalentwurf anregte, widmete er sich 2005 der politischen Dreiergruppe Lenin, Stalin, Trotzki. Die Physiognomien sind präzise wiedergegeben. Symbolisch wirken die Köpfe gegeneinander gelehnt. Und doch scheint es, als wollen sich die etwas nach vorn Geneigten voneinander lösen. Die gipserne Starre der Gesichtszüge wird nur bei Trotzki aufgelockert, der ein aus Metall stilisiertes Monokel trägt. Ihm gilt die Sympathie. Dem Geopferten. Dem erschlagenen Intellektuellen. Das ist augenscheinlich. Dem Totenkult, der Mythen bildend verklärt, wird mit dieser Arbeit eine Absage erteilt. Der Titel lehnt sich hauptsächlich an die symbolische Verkörperung der Macht an, wie sie aus dem frühen Ägypten überliefert ist. Er ist nicht strukturell – etwa bezogen auf die asiatische Mafia – gemeint. Erwähnen möchte ich ein Flachrelief, das ein Jahr zuvor entstand, aber leider in der Ausstellung nicht vertreten ist. „Mickey 2“ zeigt in serieller Staffelung, leicht überlagert, viermal die gleiche Stalinansicht im Anschnitt seiner Büste. Der Titel und die Gestaltung pointieren den zur Kitsch-Ikone geronnenen georgischen Diktator. „Mickey 1“, im selben Jahr entstanden, verfremdet das Einpersonenquartett zu einer russisch-amerikanischen Mickeymaus. Die ästhetische Nähe zwischen den Vorlieben des nationalen Totenkults beider Länder verdeutlichen Stone Mountain im Bundesstaat Georgia und das amerikanische Mount Rushmore National Memorial in South Dakota. Erinnern Sie sich; Gary Grant und Eva Marie Saint klettern darin um ihr Leben in dem 1959 von Alfred Hitchcock gedrehten Spionage-Thriller „Der unsichtbare Dritte“. Verewigt sind dort in dem Felsgestein die Köpfe der amerikanischen Präsidenten George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt und Abraham Lincoln. Die Lakota-Indianer sehen darin eine Entweihung ihres heiligen Berges. Wer fühlt vergleichbares beim Betrachten von Peter Schnaaks Arbeit? Stone Mountain hingegen zeigt ein Basrelief. Darauf drei reitende Persönlichkeiten der konföderierten Staaten von Amerika: Präsident Jefferson Davis und die Generäle Thomas "Stonewall" Jackson und Robert E. Lee. Dorthin besitzt der Ku Klux Klan vielfältige Beziehungen und hat vor dem Denkmal Zeremonien abgehalten. Die Geschichte des Totenkultes ist eine Geschichte der Vereinhaltungen und konträren Interpretationen. Denken wir nur an die Hilflosigkeit im Umgang mit dem erhaltenen bronzenen Thälmann-Denkmal im Prenzlauer Berg, das immer noch polarisiert.

Auch Peter Schnaak polarisiert. Schauen Sie sich den doppelköpfigen „Protector“ an. Eine hybride Gestalt. Wie auch der Ihnen sicher bekannte vorkommende „Konvertit“ sowie „Ganesh I“ und Ganesh II“ hybride Gestalten sind. Nicht der Benjaminsche Engel, nein, der deutsche Adler, unser Wappentier, verkörpert in dieser Ausstellung ein bemanntes Reinheitsgebot des Deutschen Reiches in selbstgefällig-aggressiver Pose. Reinhard Tristan Eugen Heydrich ist physiognomisch als auch von der Frisur her wieder zu erkennen. Ein polemisches Denkmal für den einstigen Reichsprotector von Böhmen und Mähren, den bestallten, hageren Endlöser der Judenfrage, den 1942 getöteten Anthropoid. Ein Denkmal, welches keiner haben will? Weniger beklemmend wirken der Konvertit und die Ganesh-Skulpturen. Sie bedrängen uns nicht. Fordern auf introvertierte Weise unsere Wahrnehmung heraus. Während des Umgehens der Triade und des Protectors bleibt die Distanziertheit erhalten, schält sich vielleicht als bewusster gewordene Position des Betrachters heraus. Und der Konvertit? Er wägt mehr ab, als

dass er werfen würde. Das ausbalancierte Aufsetzen der Füße. Die sachte Schrittfolge des Übertretens. Der Wechsel hat noch nicht stattgefunden. Der Ungebundenheit des momentanen Zustands folgt die neue Gebundenheit. Es scheint, als begänne er sich jeden Moment, um sich selbst zu drehen, um sich auf der Stelle fort- aber nicht hinzubewegen. In einer zarten Eleganz, in meditativer Versenkung, in dem Vergewissern einer Beziehung zur Vertikale und Horizontale des Raumes. Nennen wir es die Bezugnahme zum Betrachter, nennen wir es die Bezugnahme zu Gott. Oder lassen wir es bleiben. In stiller Demut schultern sich die Propheten. Sie sind Verkünder ohne Erwartungshaltung. Einer Fermate gleich, bildet die einzige Bronze den Ruhepol. Hier können wir uns sammeln und den nächsten Rundgang oder die Wiederkehr erwägen. So oder so; die Skulpturen von Peter Schnaak sind eine Herausforderung, die wir dankbar annehmen sollten. Das den Betrachter Herausfordernde wiederum verbindet ihn mit Michael Bartsch und dessen Arbeiten. Zwei Berliner Künstler, ein explosives Gemisch mit humanen, friedlichen Absichten. Heute eröffnet. Am 11. September. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Eröffnungsrede von Thomas Kumlehn vom 11.9.2008