

Catharina Kahane und Wolfram Pichler
Klaus Mosettigs Withdrawal

„Denn zwischen dem Sein und dem Nichtsein zu wählen, ist nicht Sache des Menschen. Eine seiner Geschichte konsubstantielle geistige Anstrengung, die erst mit seinem Verschwinden von der Szene des Universums aufhören wird, zwingt ihn dazu, die beiden widersprüchlichen Evidenzen auf sich zu nehmen, deren Anstoß sein Denken in Gang setzt und, um ihren Gegensatz zu neutralisieren, eine unbegrenzte Reihe weiterer binärer Gegensätze erzeugt, die, ohne jene erste Antinomie je aufzulösen, auf immer kleineren Stufenleitern sie nur reproduzieren und perpetuieren [...].“ Claude Lévi-Strauss, 1971

Homage to the Square to the Square

Wie man es auch dreht und wendet, die Beschreibung der Komposition dieser Bilder bleibt mit einem grundsätzlichen Problem konfrontiert, das ein wenig an dasjenige der Priorität von Henne oder Ei erinnert: Die Schwierigkeit besteht darin, zu entscheiden, ob das Bildformat die Gestaltung des Bildfeldes bestimmt oder umgekehrt, die Gestaltung des Bildfeldes das Bildformat. Beides ist formal so unmittelbar aufeinander bezogen, dass die Entscheidung für das eine wie für das andere willkürlich erscheint. Jedenfalls ist es nicht falsch zu behaupten, dass der Komposition immer schon ein Quadrat zu Grunde gelegen haben wird, das in vier, zuweilen auch nur in drei, genau bemessenen Schritten ins Bildfeld hinein verkleinert wurde, oder – entscheidet man sich für die gegenläufige Beschreibung – ein Quadrat, das sich in ebenso vielen und ebenso genau bemessenen Schritten aus dem Inneren des Bildfeldes heraus vergrößert hat. Im ersten Fall erscheint jedes Quadrat durch ein jeweils kleineres Quadrat überlagert – einzig das innerste und kleinste bleibt vollständig sichtbar. Im anderen Fall ist jedes Quadrat durch das jeweils nächstgrößere gerahmt bis der Vorgang im quadratischen Rahmen des Bildes zum Stillstand kommt.

Ungeachtet der unterschiedlichen Formatgrößen und der tatsächlichen Anzahl jeweils wiedergegebener Quadrate, verhandelt also jedes einzelne Bild der Serie die geometrisch exakte Aufteilung seines eigenen Bildfeldes. Und welchem Quadrat man hierbei die Priorität einräumt – dem äußersten (der Henne?) oder

dem innersten (dem Ei?) – ist letztlich einerlei, denn beide werden proportional immer schon so präzise aufeinander bezogen gewesen sein, dass sich das eine aus dem anderen herleiten lässt. – Aus dieser Sicht erscheint die Serie als ein geschlossenes, mit sich selbst beschäftigtes System, das der Welt den Rücken kehrt.

Bezieht man eine weitere, für die Komposition wesentliche Komponente in die Beschreibung mit ein, muss diese Sichtweise allerdings relativiert werden: Die ineinander verschachtelten Quadrate sind nicht konzentrisch angeordnet, das heißt sie haben keinen gemeinsamen Mittelpunkt; vielmehr wandert das Zentrum eines jeden Quadrates entlang der zentralen Bildachse nach unten, bei gegenläufiger Beschreibung jedoch nach oben. Wiewohl auch dieser Vorgang in genau bemessenen Schritten abläuft,¹ bewirkt er innerhalb des Bildfeldes eine irritierende Dezentrierung: Die einzelnen Quadrate scheinen von außen nach innen sukzessive abzurutschen – oder umgekehrt: von innen nach außen stufenweise aufzusteigen.

¹ Der Abstand, um den der Mittelpunkt jeweils verschoben ist, entspricht dem Maß, um welches die Quadrate jeweils verkleinert wurden. Mit Ausnahme also des äußersten Quadrats, das gegenüber dem Bildträger zentriert ist und daher einen gleichbleibenden Abstand zu seinen vier Seiten hält, verhalten sich alle übrigen Quadrate exzentrisch zueinander: Der Abstand zu den Seitenrändern des jeweils größeren Quadrats ist doppelt, der zum oberen Rand dreifach so groß wie der Abstand zum unteren Rand.

Dieser Eindruck einer Dezentrierung tritt erst dann in den Hintergrund, wenn man die Komposition nicht mehr als reine Flächenordnung ansieht, sondern als Raumordnung, die ihren Ursprung nun nicht mehr innerhalb, sondern außerhalb des Bildes, nämlich im Betrachterinnenblick hat. Was bisher als Verkleinerung bzw. als Vergrößerung der Quadrate in der Fläche gesehen wurde, lässt sich nun auch als virtuelle Staffelung der Quadrate in die Tiefe des Bildraums interpretieren. Aktiviert werden bei dieser Betrachtung die im Bild selbst unartikuliert gebliebenen Tiefenlinien, die sich jedoch durch eine Verbindung der Quadratecken leicht herstellen ließen, um uns einen allen Quadraten gemeinsamen Fluchtpunkt und auf diese Weise einen perspektivisch organisierten Bildraum zu erschließen. Das innerste Quadrat ist dann eben nicht notwendig das kleinste aller abgebildeten Quadrate, sondern bloß das vom Betrachterinnenaugen scheinbar am weitesten entfernte;

es bildet den hinteren Abschluss, quasi die Rückwand eines nach Maßgabe der Zentralperspektive konstruierten virtuellen Bildraums, der einer leeren Bühne gleicht.

Bisher ging es um nichts anderes als um die Klärung des geometrischen Grundschemas, welches dem Titel der Serie – *Homage to the Square* – wirklich alle Ehre macht. Wesentliches ist aber noch gar nicht erwähnt worden, denn wir haben verschwiegen, was das geometrische Schema allererst sichtbar macht: die Farbe. Doch mit diesem unstillen Phänomen werden wir uns im Folgenden nur am Rande beschäftigen, denn unsere Beschreibung galt nicht etwa Josef Albers' berühmter Serie dieses Namens, mit der er in einem Zeitraum von über zwanzig Jahren (von ca. 1950 bis zu seinem Tod 1976) und in hunderten von Bildern eben der Farbe, ihren Wirkungen und Wechselwirkungen nachgegangen war;² die Beschreibung galt einer sich auf Albers' *Homages* beziehenden, ebenfalls seriellen Arbeit Klaus Mosettigs mit dem Titel *Withdrawal*.

² Siehe dazu: *Josef Albers. Bilder und „Interaction of Color“* (erschieden anlässlich der Ausstellung im Kunstverein München, 13.3.–19.4.1970), München 1970; Eugen Gomringer: *Josef Albers. Sein Werk als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhunderts*, Starnberg 1971; Gottfried Boehm: „Die Dialektik der ästhetischen Grenze: Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers“, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5, 1973, S. 118–138; *Ausst. Kat. Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect* (erschieden anlässlich der Ausstellung in der Fundación Juan March 28.3.–6.6.2004), Madrid 2005.

Diese aber kommt völlig ohne Farbe aus. Mosettig übernimmt für seine Bilder zwar die Komposition, realisiert sie aber nicht wie Albers mit Ölfarben, die mittels eines Palettmessers auf weiß grundierte Hartfaserplatten aufgebracht wurden, sondern mit Bleistiften unterschiedlicher Härte auf Papier. Er filtert für seine Zeichnungen sozusagen das Licht aus Albers' Farbstudien, indem er deren Farbwerte in reine Tonwerte übersetzt. Diese im Folgenden noch genauer zu erläuternde Operation bringt eine Reihe von zwielichtigen Doppelgängern hervor, oder vielleicht sollte man angesichts ihres bleichen, fast schwebenden Wesens eher von Wiedergängern der Albers'schen Bilder sprechen. Denn ohne Farbe scheint ihnen der Lebenssaft entzogen. Doch welchen Sinn hat dieser Spuk?

Bei Albers ist die Farbe der eigentliche Träger der Bildhandlung, sie spielt auf dieser so exakt vermessenen, eben nur vermeintlich leeren Bühne die Hauptrolle. Insofern trifft die eingangs gegebene Beschreibung auf Albers' Bilder gerade nicht zu, denn das der Komposition zugrundeliegende Kalkül bildet zwar einen impliziten Maßstab, vor dessen Hintergrund sich das Spiel der Farben entfaltet, aber es verschwindet in der Betrachtung weitgehend aus Blick und Bewusstsein. Zu voller Wirkung hingegen kommen die Farben, die Albers – meist unvermischt, direkt aus der handelsüblichen Tube – Bild für Bild in immer neue Verhältnisse setzt, um deren Wechselwirkungen zu erforschen.³

³ Siehe zu Albers' Technik: Jeannette Redensek: „On Josef Albers' Painting Materials and Techniques“, in: *Minimal Means, Maximum Effect*, (wie Anm. 2), S. 21–40; und ebenda: Elaine de Kooning: „Albers Paints a Picture“ (1950), S. 322–326.

Die dabei erzielten Effekte sind zu unterschiedlich und zahlreich, um an dieser Stelle aufgezählt zu werden. Albers selbst hat sie in seinem Buch *Interaction of Color* zu systematisieren versucht und in einer Abfolge von Lektionen anschaulich dargestellt.⁴

⁴ Josef Albers: *Interaction of Color*, New Haven 1963; in der deutschen Erstausgabe: *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970.

Für uns wesentlich, weil selbst noch an Mosettigs farblosen Varianten nachvollziehbar, sind folgende Beobachtungen: Je nach Farbzusammenstellung wird die Farb- (die zugleich auch die Form-) Grenze einmal als abrupter Schnitt, dann wieder als fließender Übergang wahrgenommen, mit der Konsequenz, dass man entweder auf die Grenze fokussiert oder aber auf die Farbfelder selbst. Insbesondere bei den fluiden Verläufen treten häufig Überlagerungseffekte auf: Man vermeint etwa, ein Quadrat auf dem anderen liegend zu sehen, obwohl das Bild materialiter als plane Fläche gegeben ist. Zuweilen stellt sich auch ein Effekt von Transparenz ein, als ob die Farbe eines Quadrats durch diejenige eines anderen, von ihm gerahmten Quadrats durchscheinen würde. Überhaupt fällt auf, dass das Zusammenspiel der Farben die Flächigkeit der Komposition dementiert; sinnfällig wird das im Vor- und Zurücktreten einzelner Farben, in der Evidenz einer freilich bloß virtuellen Räumlichkeit, die die

perspektivische Konstruktion fallweise sogar umzustülpen vermag, um sie uns in Form einer (glücklicherweise) stumpfen Pyramide entgegen kommen zu lassen.⁵

⁵ Albers zufolge transformiert die menschliche Wahrnehmung die faktischen Gegebenheiten des Bildes („factual facts“) immer schon in sich jeweils aktualisierende Gegebenheiten („actual facts“), was eine Differenz von tatsächlichem Bild und Bilderscheinung bewirkt. In beiden Fällen aber spricht Albers von „facts“, von Tatsachen oder Wahrheiten, man wird also das eine nicht als objektiver oder wahrer ansehen können als das andere. Siehe: Josef Albers: „One plus One Equals Three and More: Factual Facts and Actual Facts“, in: *Search Versus Re-Search. Three Lectures by Josef Albers at Trinity College* (1965), Hartford 1969.

Und insofern auch die Farbgebung dazu beiträgt, dass die Bilder von innen nach außen und von unten nach oben großräumiger und luftiger werden, scheinen sie geradezu zu atmen.⁶

⁶ Der Künstler schrieb in einem seiner Prosagedichte von einem „[...] Atmen und Pulsieren – in der Farbe.“ Nicht von ungefähr fühlt man sich bei der Betrachtung von Albers' Bildern häufig an Landschaftsbilder erinnert, die bei tiefliegenden Horizonten dem Himmel viel Platz einräumen; unter Albers' Bildtiteln finden sich zahlreiche, die diesen Naturbezug auch bestätigen: *Early Blooming, After Dusk, Far in Far*, etc.

Albers huldigte also weniger dem Quadrat als vielmehr der Farbe, vor allem aber huldigte er dem sie durchdringenden Licht. Der Künstler scheint sich das Bild immer schon als eine Art Fenster vorgestellt zu haben, durch das Licht eindringt und einen Innenraum erleuchtet.⁷

⁷ Siehe zu diesem Aspekt: Margit Rowell: „On Albers' Color“, in: *Artforum*, Vol. X, No. 5, 1972, S. 26–37.

Seit seiner Zeit am Bauhaus, wo er bereits nach zwei Studiensemestern zum Meister befördert wurde und als solcher die Glasmalereiklasse gründete, die er bis zur endgültigen Schließung der Schule (1933) und seiner Emigration in die USA auch leitete, gibt es die Auseinandersetzung mit Glas, bzw. mit der Transparenz, Semitransparenz und Opazität dieses Werkstoffs. Nicht nur fertigte er damals zahlreiche Glasbilder an, die in zeitgenössischen Fotografien durchwegs vor Fenstern platziert erscheinen, er stattete auch Wohn-

häuser mit farbigen Fenstern aus und entwickelte ein spezielles Sandstrahlverfahren, womit er Glasoberflächen farbige Wirkungen zu entlocken vermochte. Fortsetzung findet seine Beschäftigung mit Glas dann auch in den USA, wo er es weiterhin als Bildträger nutzte und gelegentlich auch noch Fenster für Gebäude gestaltete, vor allem aber ist das Fenster (wie etwa in der Serie *Variant/Adobe*, 1947–50) ein wiederkehrendes Motiv jener „autonomen“ Bilder, Grafiken und Malereien, die den Hauptteil seiner künstlerischen Produktion ausmachen. Auch seine *Homages* könnte man als Fenster beschreiben, durch die man vielleicht weniger blickt als angeblickt wird (Albers: „The picture is looking at you.“⁸).

⁸ Zitiert nach: *Minimal Means, Maximum Effect*, (wie Anm. 2), S. 22.

Jedenfalls wirkt ihre Bildfläche zuweilen wie eine lichtdurchlässige Membran, sodass einzelne Farbfelder mitunter wie im Gegenlicht erscheinen und eine Leuchtkraft entwickeln, die derjenigen bunter Glasfenster verblüffend ähnelt.

Diese Wirkung entfalten Mosettigs Zeichnungen freilich nicht – sie beschränken sich auf die Reproduktion des Faktischen, ohne Rücksicht auf derlei Effekte, wiewohl sich einige davon in veränderter Weise dennoch einstellen. Wird Albers' Gemälden damit aber nicht genau das genommen, was deren Wesen ausmacht? Und was, wenn überhaupt etwas, wird ihnen im Gegenzug gegeben? Wie eigentlich wird aus einem „Albers“ ein „Mosettig“? Auf welche Weise geht die Aneignung vonstatten, falls man hier überhaupt von Aneignung sprechen kann? – Solche Fragen bergen die Gefahr, dass sie sogleich ein ganzes Rudel kunstkritischer Gemeinplätze auf den Plan rufen und man nach Antworten sucht, ohne ein Sensorium für den spezifischen *spirit* der betreffenden Kunst, hier also der Mosettig'schen, entwickelt zu haben. Um solchen Verkürzungen entgegenzuwirken, vor allem aber, um unseren Blick für den gerade angesprochenen Geist (oder auch Witz) zu schärfen, seien die Antworten vorläufig aufgeschoben und zunächst ein Stück des Weges rekonstruiert, auf dem Mosettig zu Albers gelangt ist.

Vom Geist der Apfelbäume

Wir beginnen also mit einer Rückschau: Vor knapp zehn Jahren wurde bemerkt, Klaus Mosettigs Kunst sei kritisch auf den Gegensatz von Natur und Kultur bezogen⁹ – jenen Gegensatz, von dem der Strukturalismus seit Claude Lévi-Strauss ausgegangen und auf den er bis hin zu Michel Serres immer wieder, ihn fortwährend in Frage stellend und komplizierend, zurückgekommen war.

⁹ Thomas Trummer: „Ausschließen gegen das Ausschließen. Klaus Mosettig und die vermeintliche Zwiegestalt von Natur und Kultur“, in: *Die Übergänge sind beim leidenschaftlichen Gleichgewicht, was die Dübel und Verzapfungen bei einem Fachwerk sind*, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie Graz (erschieden anlässlich der Ausstellung *Holzplastik in der Neuen Galerie Graz*, 22.4.–5.6.2006), Graz 2006, S. 54–61.

So richtig Thomas Trummers Bemerkung sein mag, sie provoziert sogleich die Nachfrage, was einen Künstler überhaupt dazu veranlassen und befähigen könnte, sich auf Probleme dieser Größenordnung einzulassen. Die Antwort ist in Form eines Werks gegeben, das Mosettig im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts mehr beschäftigt haben dürfte als irgendein anderes. Im Kern (falls man diese Metapher hier gebrauchen darf) handelt es sich um ein paar vom Künstler kultivierte Apfelbäume. Für diese in Töpfen gezogenen und somit ausstellungstauglich gemachten Bäume, die Sortennamen wie „Jonagold“, „Pinova“ und „Cherry Cox“ tragen, hat Mosettig fahrbare Gestelle gebaut, die ihnen einerseits als Vehikel, andererseits auch als formendes Gerüst dienen. Die Gestelle bestehen aus einer mit Rädern versehenen Bodenplatte, worauf die Bäume gestellt werden können und von der ein metallenes Gestänge ausgeht, das es erlaubt, sie zu stabilisieren und bestimmte Äste in diese oder jene Richtung zu biegen. Für sich selbst betrachtet, lassen die Gestelle an Vorbilder aus dem Bereich konstruktivistischer Skulptur denken, zugleich meinen wir eine – parodistische? – Anspielung auf die skulpturalen Fahrzeuge von Mosettigs Lehrer Bruno Gironcoli zu erkennen. Die Metallgestelle sind jedenfalls als skulpturale Werke oder spezifischer: als Werke abstrakter Skulptur klassifizierbar. Ihrer Abstraktheit zum Trotz bleiben sie jedoch auf den alten, fast schon vergessenen Gedanken bezogen, dass Kunst primär Nachahmung von Natur sei und diese Nachahmung wesentlich ein Moment der Verschöne-

rung oder Vergeistigung enthalte. Denn diese lichtgrau lackierten Gestelle, die selbst eine baumartige Struktur aufweisen, dienen vor allem dazu, jeweils einen Baum oder ein Baumpaar – also ein Stück organischer Natur – in eine vom Künstler beabsichtigte Form zu bringen. Wie sehr sich Mosettig auf diesen Gedanken und die mit ihm assoziierte klassizistische Kunsttheorie eingelassen hat, davon zeugen zahlreiche an den Bäumen vorgenommene Veredelungsversuche. Kein Baum wurde in seinem naturwüchsigen Zustand belassen, jeder wurde geformt und etlichen Pfropfungen, Okulierungen und Kopulierungen mit Reisern anderer Sorten unterworfen.¹⁰

¹⁰ Zu dieser Kulturtechnik Uwe Wirth (Hrsg.): *Pfropfen, Impfen, Transplantieren*, Berlin 2011.

Sofern das angewandte Verfahren ein kombinatorisches ist und dabei sexuelle Deutungen nahelegt, mag es an mögliche Vorbilder aus dem (Post-)Minimalismus erinnern, man denke beispielsweise an Bruce Naumans Flexionen und (Re-)Kombinationen von Körpern, Wörtern und Sätzen. Zugleich steckt darin ein wesentlich älteres kunsttheoretisches Erbstück klassizistischer Prägung. Wohl nicht zufällig lässt sich eine solche Kombinatorik auch im Denken des Sozialutopisten Charles Fourier nachweisen, dessen Schriften Mosettig den komplizierten Titel seiner Arbeit (wir werden dieses literarische Pfropfreis gleich zitieren) entnommen hat.¹¹

¹¹ Zum kombinatorischen Aspekt des Klassizismus Jean-Claude Lebensztejn: *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris 1990; ders.: *De l'imitation dans les beaux-arts*, Paris 1996.

Glaubt man Fourier, hat die Natur immer schon darauf gewartet, vom Menschen perfektioniert zu werden. „[...] die Natur“, schrieb er in einem seiner erstaunlichen Bücher, „[...] stimmt mit uns hinsichtlich der Geringschätzung, die wir der einfachen Ordnung bezeugen, überein. Wie wir verachtet sie die Wiesenblumen und die Früchte des Waldes; sie bringt sie lediglich hervor, um sich mit unserer Werkätigkeit zu verbünden, sich mit Hilfe menschlicher Arbeit zu verschönern und zu perfektionieren und um unter seiner Hand Blumen und Früchte hervorzubringen, die zusammengesetzt und nicht einfach sind.“¹²

¹² Charles Fourier, *Œuvres complètes*, Band 4, *Théorie de l'Unité Universelle*, 3. Teilband, Paris 1841, S. 222: „[...] la nature [...] s'accorde avec nous dans le mépris que nous témoignons à l'ordre simple. Comme nous, elle dédaigne la fleur des champs et le fruit des bois; elle ne les crée que pour s'allier à notre industrie, s'embellir et se perfectionner par les travaux de l'homme, produire sous sa main des fleurs et des fruits composés et non pas simples.“

Der von Mosettig in diesem Fourier'schen Geist vorangetriebene Veredelungsprozess lief auf zwei Endzustände hinaus, einen trockenen und einen flüssigen. Einerseits kam es immer wieder vor, dass die Bäume die Pfropfungen nicht überlebten. In diesem Fall befreite der Künstler sie von ihrer Rinde (als ob sie ihre sterbliche Hülle gewesen wäre), so dass nur ein mehr oder weniger eigentümlich geformtes helles Stück Holz übrig blieb. Der Tod erwies sich als Übergang in einen anderen Zustand, und die Unterscheidung von Kunst (Gestell) und Natur (Baum), von der die Arbeit ausgegangen war, brach restlos zusammen: Die Bäume waren jetzt ganz Kunst und konnten in ihren Gestellen als – nunmehr unveränderliche – „Holzplastiken“ (wie Mosettig sie nannte) präsentiert werden. Das andere, flüssige Endstadium ist ein Extrakt, das der Künstler aus den Früchten seiner Arbeit gewonnen hat. Der aus den Äpfeln verschiedenster Sorten gepresste Saft ließ sich zu Schnaps veredeln und in eine Flasche füllen, und nachdem diese Flasche mit Wachs luftdicht versiegelt und mit dem Werktitel *All the spirit of my art* versehen worden war, konnte auch sie ausgestellt werden. Wenn die veredelnde Nachahmung der Natur, klassizistischer Überzeugung zufolge, nach Maßgabe von Ideen geschieht, die ihren Ort im menschlichen Geist haben, so hat Mosettig diesen idealistischen Geist gegen einen anderen eingetauscht und das dafür passende Gefäß gefunden. Dieser andere, höchst klare und durchsichtige ‚Geist‘ bedarf keines menschlichen Bewusstseins, um da zu sein – ein Gedanke, der uns im Folgenden noch beschäftigt wird.

Der Titel der Apfelbaumarbeit geht, wie gesagt, auf ein Fourier-Zitat zurück, das einer Fußnote von Roland Barthes' Buch *Sade, Fourier, Loyola* entnommen wurde: *Die Übergänge sind beim leidenschaftlichen Gleichgewicht, was die Dübel und Verzapfungen bei einem Fachwerk sind.*¹³

¹³ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Übersetzt von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1986 [Originalausgabe Paris 1971], S. 124. Das Originalzitat stammt aus *Fouriers Théorie de l'Unité Universelle* (wie Anm. 12), S. 135: „Les transitions sont en équilibre passionnel ce que sont les chevilles et emboîtements dans une charpente.“ Zur Theorie der Übergänge ebd., S. 135–140.

Solche „Übergänge“ hat Fourier sowohl in der Natur als auch im Bereich menschlicher Leidenschaften und Obsessionen beobachtet. Er verstand darunter Erscheinungen und Vorkommnisse, die sich gerade deshalb, weil sie im Verhältnis zu gegebenen Klassifikationen eine unentscheidbare Zwischenposition einnehmen oder, wie er sich zuweilen ausdrückte, „neutral“ bleiben, wesentlich dazu beitragen, dass die Welt nicht in verschiedene Bereiche zerfällt, sondern einen durchgehenden Zusammenhang bildet.¹⁴

¹⁴ In einer strukturalistischen Terminologie, für die es in diesem Fall Anknüpfungspunkte bei Fourier selber gibt, wäre von „neutralen Termen“ zu sprechen. Charles Fourier: *Œuvres complètes*, Band 7, *Le nouveau monde amoureux*. Manuscrit inédit, texte intégral. Établissement, notes et introduction de Somine Debout-Oleszkievicz avec un dessin original de Matta, Paris 1967, S. 5: „Le mode neutre qui est le lien universel du système de l'univers est presque inconnu des civilisés...“ („Der neutrale Modus, das universelle Bindeglied des Systems des Universums, ist bei den Zivilisierten beinahe unbekannt...“). Vgl. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (wie Anm. 13), S. 124–126. Weiterführend (jedoch ohne explizite Bezugnahme auf Fourier): Roland Barthes: *Das Neutrum: Vorlesungen am Collège de France 1977–1978*, hrsg. von Eric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc, übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2005.

Zu diesen Übergängen, die verschiedene Seinsbereiche miteinander verknüpfen oder verdübeln, zählte der Philosoph neben fliegenden Fischen und Fledermäusen auch Ereignisse wie die Geburt und den Tod.¹⁵

¹⁵ Fourier: *Théorie de l'Unité Universelle* (wie Anm. 12), S. 135; ders.: *Le nouveau monde amoureux* (wie Anm. 14), S. 6.

Vermutlich hätte er auch einem Gedanken zugestimmt, den Mosettigs Arbeit in seltsam gebrochener Weise zu variieren scheint, nämlich dass die Kunst am Ort eines Übergangs zwischen Natur und Kultur, Materie und Geist oder auch (wovon hier noch gar nicht die

Rede war) Ding und Name angesiedelt sei. Die zuletzt genannte Dichotomie, der Gegensatz von Ding und Name, scheint Mosettig in besonderem Maß herausgefordert und zur Suche nach einem möglichen Übergang veranlasst zu haben. Wie gesagt, tragen die von ihm mit wechselndem Erfolg veredelten Bäume Sortennamen wie „Pinova“, „Jonagold“ oder „Cherry Cox“. Solche Sortennamen scheinen sich wie Etiketten zu verhalten, die ihren jeweiligen Trägern bloß äußerlich anhaften. Mosettigs Ehrgeiz ging jedoch dahin, einen Übergang zu (er-)finden, der es den Namen erlaubt, sozusagen chirurgisch zu werden und ins Innere ihrer Träger einzudringen. Daher nahm er die Pfropfungen nach Maßgabe der Sortennamen vor und veredelte beispielsweise den Baum namens „Cherry Cox“ mit lauter anderen Sorten, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, dass ihre Namen auf von Äpfeln verschiedene Pflanzen und Früchte verweisen: „Salzburger Rosenapfel“, „Cornwaliser Nelkenapfel“, „Schweizer Orangen“, „Ananasrenette“ und so weiter. Man könnte auch sagen: Er wählte Sorten aus, deren Namen Übergänge schaffen und es ermöglichen, Äpfel wenigstens nominell mit Rosen, Nelken, Orangen usw. zu verkuppeln.

Von den Bäumen fertigte Mosettig nun zum einen regelmäßig fotografische Porträts an: merkwürdig starre Momentaufnahmen verschiedener Zustände, wozu natürlich auch ihr Weiterleben nach dem Tode – als „Holzplastik“ – gehörte; zum anderen hielt er die Bäume in Umrisszeichnungen auf Papier fest und notierte daneben in feinsäuberlicher Schrift die an ihnen vorgenommenen Operationen. Aufgrund ihrer Härte und Starrheit haben diese Zeichnungen die Tendenz, ihre Gegenstände stillzustellen und zu versiegeln, als ob es darum gegangen wäre, den durch die Veredelung herbeigeführten Tod mancher Pflanzen zeichnerisch nachzuahmen oder auch vorwegzunehmen. Hinzuzufügen ist, dass es dabei zu Pfropfungen auch auf graphischem Gebiet kam, denn um die an den Bäumen vorgenommenen Operationen nicht nur exakt verorten, sondern auch ebenso exakt benennen zu können, und zwar immer unter Angabe der aufgepfropften Apfelsorten, führte Mosettig diagrammatische Hilfslinien ein. Diese Hilfslinien aber – sie wurden mit dem selben harten Bleistift ausgeführt wie die Umrisse der Bäume – sind Übergänge im Fourier'schen Sinn: Sie verbinden Stellen am gezeichneten Baum mit Namen am Rand des Papiers, vermitteln also auch zwischen Dingen und Namen und bauen Brücken zwischen gezeichneten und geschriebe-

nen Linien. Indem sie den Baum ins Zeichenblatt einspannen und an eine schriftlich fixierte Nomenklatur knüpfen, erinnern diese Verbindungslinien außerdem daran, dass zum jeweiligen ‚Gestell‘ eines Baums auch eine sprachliche Seite gehörte, eben in Form jener Nomenklatur, die den Pfropfungen als Leitfaden diene.

Bemerken wir noch, dass Mosettig die von ihm konstruierten skulpturalen Baumgestelle auf Zeichnungen als „Erziehungswerkzeuge“ bezeichnet. Er deutet an, dass die Bäume Zöglinge sind und ihre Veredelung als ein Prozess der Subjektivierung betrachtet werden kann. Zusammen mit den erwähnten Elementen jener alten, beinahe vergessenen Theorie der Kunst – der Theorie der veredelnden Nachahmung – sind in das Werk der Bäume offenbar auch allegorische Bezugnahmen auf einen anders gelagerten, pädagogischen Kunstdiskurs eingegangen. Wer diesem Diskurs folgt, mag sich eine Kunst, die immer noch die ‚bildende‘ heißt, als Übergang zwischen den Begriffen ‚Bild‘ und ‚Bildung‘ denken. Bildende Kunst könnte beispielsweise dazu dienen, aus durch Arbeitsteilung fragmentierten Subjekten ‚ganze Menschen‘ zu machen (um diese Vorstellung aus der noch nicht allzu lange vergangenen Geburtsstunde des betreffenden Bildungsbegriffs zu zitieren¹⁶) – also ungefähr das Gegenteil von dem zu erreichen, was den Mosettig'schen Apfelbäumen widerfahren ist.

¹⁶ Siehe Hans-Jürgen Schings (Hrsg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994.

(Aber auch dieses Gegenteil hat Tradition, man denke nur an Mary Shelleys *Frankenstein*.¹⁷)

¹⁷ Vgl. Lebensztejn: *De l'imitation dans les beaux-arts* (wie Anm. 11), S. 45.

Die zum Teil ganzfigurigen und lebensgroßen Porträts verliehen den Zöglingen der Baumschule jedenfalls den Status von Personen. Ihre durch Einschnitte und (harte) Übergänge geprägten Biographien wurden genau dokumentiert und können noch heute Schritt für Schritt nachvollzogen werden. Einmal, während des Winters, hat der Künstler einen dieser Bäume im entlaubten Zustand im Zentrum eines Ausstellungsraumes präsentiert. Er wurde vom künstlichen Licht einiger Leuchtkästen bestrahlt, in denen Porträts aus früheren Lebensabschnitten ausgestellt waren. Selbst

in den Zustand des Winterschlafs übergegangen, stand der Zögling so im Licht seiner eigenen (blühenden) Vergangenheit.

Von Ameisen und Kühen

Die Apfelbaum-Arbeit wurde hier deshalb so ausführlich beschrieben, weil sie in etwa das Feld absteckt, in dem sich Mosettigs künstlerisches Denken bewegt. Einige seiner späteren Werke sind als je spezifische Transformationen von Motiven interpretierbar, die für uns zuerst in dieser Arbeit fassbar werden. Die simpelste Transformation besteht darin, dass an die Stelle der Apfelbäume oder ihrer Gestelle irgendwelche anderen Dinge treten, ohne dass sich an der zugrunde liegenden Struktur allzu viel ändern würde. Die Arbeit *Processual Minimalism* (2006) ist hierfür das wichtigste Beispiel.¹⁸

¹⁸ Zu dieser Arbeit etwa Vitus H. Weh: „Der trostlose Garten. Über Züchtung und Glashäuser im Werk von Klaus Mosettig“, in: Klaus Mosettig: *Die Übergänge sind beim leidenschaftlichen Gleichgewicht ...* (wie Anm. 9), S. 14–21.

Dieses Gebilde bestand aus insgesamt fünf hohlen Plexiglaswürfeln, einem großen in der Mitte, und vier kleineren, die ihn wie Trabanten umgaben. Röhren, die den zentralen Würfel mit den Trabanten, nicht aber die Trabanten untereinander verbanden, bestätigten die hierarchische Struktur der Anlage, die, wie der Titel andeutet, auch als minimalistische Skulptur betrachtet werden konnte. Zugleich handelte es sich jedoch um ein Formicarium, in dem ein Volk von Waldameisen genügend Pflanzliches vorfand, um unter anderem einen großen Bruthügel zu bauen – in einem Prozess, den der Künstler ebenso sorgfältig fotografisch festhielt, wie er es zuvor schon bei den Apfelbäumen getan hatte. Das ‚minimalistische‘ Formicarium fungierte als Gestell, während die Ameisen und ihre Werke die Nachfolge der veredelten Bäume und ihrer Früchte antraten. Und wie im Fall der Apfelbäume brach auch hier die anfangs getroffene Unterscheidung zwischen künstlichem Gestell und natürlichem Inhalt in dem Moment zusammen, als deutlich wurde, dass die Kunst auch auf der Seite des Inhalts zu finden war, hier eben in Form von Ameisenhaufen. Im Unterschied zu den Bäumen jedoch, die keine von ihrer eigenen Physis

unabhängigen Werke hervorzubringen vermochten, bewiesen die Ameisen, dass sie in der Lage waren, vorgefundene Materialien zu selbständigen Plastiken umzuformen. Diese Beobachtung führte keineswegs zur Vermenschlichung der Ameisen, eher schon zur Idee einer menschenfernen Art von Prozesskunst, die im Rahmen eines technischen Gestells stattfand.

Wesentlich schwieriger zu durchschauen ist die Art und Weise, wie sich die Arbeit *Niemals Genuss ohne Bitterkeit* zu vorangegangenen Werken wie dem Apfelbaumprojekt oder dem gerade beschriebenen Formicarium verhält.¹⁹

¹⁹ Der Kürze halber übergehen wir den Umstand, dass Mosettig im Titel dieser Arbeit ein Thema wieder aufgenommen hat, das schon im Fourier'schen Titel der Baumarbeit angezeigt worden war, nämlich die Verbindung von Leidenschaften (oder auch Leidenschaft der Verbindungen). Diesmal lehnt sich die Titelgebung an eine Formulierung Giordano Brunos an. Vgl. Bruno: *Von den heroischen Leidenschaften* [1585], hrsg. und übers. von Christiane Bachmeister, mit einer Einleitung von Ferdinand Fellmann, Hamburg 1989, Zweiter Dialog des Ersten Teils, S. 40: „Ich behaupte sogar, daß es, wenn keine Bitterkeit in den Dingen wäre, keinen Genuß gäbe, denn erst durch die Anstrengung finden wir Genuß in der Entspannung; die Trennung ist der Grund, warum wir an der Vereinigung Gefallen finden. Wo man auch prüft, wird man immer finden, daß der eine Gegensatz Grund dafür ist, daß der andere ersehnt wird und Freude macht.“

Diese Serie von zwölf relativ großformatigen Zeichnungen aus den Jahren 2004–2007 fordert zunächst einen Vergleich mit den Apfelbaumzeichnungen heraus. Ausgangspunkt und Darstellungsweise sind freilich grundverschieden: Wurden die Apfelbäume direkt nach der Natur gezeichnet, so verfährt Mosettig hier indirekt, indem er nach projizierten Diapositiven arbeitet; und während die Bäume in Form von reinen Umrisszeichnungen ohne Schraffur festgehalten wurden, ist es bei *Niemals Genuss ohne Bitterkeit* genau umgekehrt: Hier ist alles in Schraffur ausgeführt, und auf Umrisslinien wurde konsequent verzichtet. Ein Kunstmittel, das in altmeisterlichen Zeichnungen den Umriss ergänzt, wurde unter Verzicht auf alle anderen Markierungsmöglichkeiten als universales Darstellungsmittel eingesetzt. Diese Mosettig'sche oder M-Schraffur (wie sie der Kürze halber genannt sei), der sich der Künstler seither durchgehend bedient, weist Merkmale auf, die hier nicht verschwiegen werden sollten, da sie mit zum Ton gehören,

der sozusagen die Musik dieser Kunst macht. Mosettig arbeitet mit dichten Lagen von Bleistiftstrichen. Die Striche sind, wie bei jeder Art von Schraffur, repetitiv. Und sie sind relativ kurz, alles bewegt sich im Rahmen von wenigen Zentimetern – wie die Ober- und Unterlängen handschriftlicher Schriebe auf Papier. Es gibt keine Kurven oder Schnörkel, die Striche sind schön gerade, weisen in dieser ihrer disziplinierten Geradheit allerdings eine Neigung nach rechts auf. Auch diese Inklination ist aus anderen Zusammenhängen geläufig: Sie ist nicht nur in den Handschriften rechtshändiger Schreiber zu finden, sondern auch von jenen Schraffurtechniken her bekannt, deren sich Künstler seit der Renaissance bedienten, um mit Hilfe von Linien Helligkeitsabstufungen auf dem Papier zu erzeugen. Solche Schraffen waren allerdings nicht unbedingt gerade, und sie wurden in alle möglichen Richtungen gezogen, dienten sie doch oftmals dem Zweck, die Krümmung virtueller Objektflächen und ihre jeweiligen Neigungswinkel im Verhältnis zur Papieroberfläche anzugeben. Wo die Zeichner aber von solchen zusätzlichen Darstellungsaufgaben entlastet waren, tendierten sie dazu, ihren Schraffen eine leichte Inklination nach rechts zu geben, denn unter der Bedingung einer bestimmten Körperhaltung und bestimmter Zeichenwerkzeuge, die in Europa beim Zeichnen üblich waren (es gab diesbezüglich eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen Zeichnen und Schreiben), ist dies eben die bequemste Weise, Striche zu machen. So auch bei Mosettig. So diszipliniert er beim Schraffieren auch vorgeht, er gibt einer gewissen, auch physiologisch bedingten Neigung der den Stift führenden Hand nach.²⁰

²⁰ Zur Frage der ‚Zeichnungsdispositive‘ siehe Wolfram Pichler und Ralph Ubl: „Vor dem ersten Strich. Dispositive der modernen und vormodernen Zeichnung“, in: Werner Busch, Oliver Jehle u. Carolin Meister (Hrsg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2006, S. 231–255. Mit Bezug auf Klaus Mosettig auch Wolfram Pichler: „Die ausgesparte Zeichnung“, in: Klaus Mosettig: *Apollo 11*, 2008, hrsg. von Klaus Mosettig und der Wiener Secession (im Zusammenhang mit der Ausstellung *Klaus Mosettig. Pradolux, Secession Wien*, 20.2.–13.4.2009), Wien 2009, S. 2–9.

Die mit der Serie *Niemals Genuss ohne Bitterkeit* eingeführte M-Schraffur ist also relativ kurz, gerade und nach rechts geneigt. Nicht zuletzt aber ist sie im Hinblick auf den Zustand der Bleistifte und den beim Zeichnen eingesetzten Druck von bemerkenswerter Gleichmäßigkeit. Dieser Künstler ist viel damit be-

schäftigt, sein Werkzeug zu spitzen, denn er möchte, dass die mit Stiften gleichen Härtegrades ausgeführten Striche einander, was ihre Breite betrifft, möglichst ähnlich sind. Außerdem bemüht er sich – dies ist eine wichtige Grundentscheidung –, mit konstantem Druck zu zeichnen. Zwar dient die Schraffur auch bei Mosettig dazu, Helligkeitsabstufungen zu erzeugen, ganz im Unterschied zu den Alten Meistern setzt er zu diesem Zweck jedoch nur ein einziges Mittel ein: Er reguliert den Helligkeitswert seiner Striche allein durch die Wahl eines Bleistifts von diesem oder jenem Härtegrad. Er variiert beim Zeichnen also weder die Dichte der Strichlagen, noch auch den Druck, diese beiden Parameter werden möglichst konstant gehalten, um einen dritten, eben den Härtegrad des Stifts, über Helligkeit und Dunkelheit entscheiden zu lassen. Die Helligkeitsabstufung ist hier eben keine Frage des Willens oder der Kraft, sondern wird von Mosettig sozusagen *readymade* übernommen. Er verzichtet auf kontinuierliche Übergänge zwischen den Bereichen einzelner Tonwerte und akzeptiert den Umstand, dass die Bleistiftindustrie ihre Ware in diskontinuierlichen Abstufungen anbietet. An diesem Punkt tritt ein strukturell bedeutsames Merkmal hervor, das *Niemals Genuss ohne Bitterkeit* mit der Apfelbaumarbeit verbindet, nämlich die kombinatorische Methode. Nicht nur, dass die Zeichnungen dieser Serie aus unzähligen Strichen zusammengesetzt sind, die Striche ihrerseits fügen sich zu im Tonwert unterschiedenen Bereichen oder Lagen. So entstehen am Ende zusammengesetzte Bilder, die keine Kontinuen, eher schon Kompotte (um diese Lieblingsspeise von Charles Fourier zu erwähnen) sind.²¹

²¹ Zu Fouriers Schwäche für Kompotte (also kombinierte, zusammengesetzte Speisen) Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (wie Anm. 13), S. 134f.

Was ist es aber, das da in M-Schraffur übersetzt wurde? Die fotografischen Vorlagen der Zeichnungsserie – wie gesagt, zeichnete Mosettig projizierte Diapositive nach – geben unter anderem Exemplare einer Sache zu erkennen, die selbst schon durch eine bestimmte Art von ‚Projektion‘ flach gemacht worden war. Wir sprechen von Kuhfladen. Der jeweilige Kuhfladen war so aufgenommen worden, wie ein Kartograph eine Landschaft aufnimmt: strikt von oben. So konnte die Fläche des Fladens unter größtmöglicher Vermeidung von Verkürzungen wiedergegeben werden. Im Unterschied zu einem Kartographen hat sich der

Zeichner allerdings um eine minutiöse Reproduktion des aufs Papier projizierten Objekts bemüht und jede Aufhellung oder Verdunkelung des Phänomens mit Hilfe der M-Schraffur wiedergegeben. Und da Hinweise auf den Maßstab der dargestellten Oberfläche fehlen – der Fladen wurde aus seiner Umgebung ausgeschnitten und schwebt als ein solches Exzerpt im weißen Papiergrund –, stellt sich eine abgründige Seherfahrung ein: Das Relief, das man da wahrnimmt, könnte auch von riesenhaften Ausmaßen sein, es könnte sich um die Oberfläche eines gewaltigen Himmelskörpers handeln.

Nun ist die Kuh freilich, ganz anders als die Waldameise, ein dem Menschen nahe stehendes Tier, sie ist ein Produkt und Medium Jahrtausende wählender Kultivierungsbemühungen. Seit der rezenten Umstellung auf Grünlandwirtschaft ist sie in Europa, speziell im alpinen Bereich, wesentlich auch für die Landschaftspflege zuständig (um von der Produktion von Fleisch und Milch ganz zu schweigen). Doch hat Mosettig die Kuh unter einem insofern aporetischen Gesichtspunkt betrachtet, als er eine Seite von ihr ans Licht holt, die bei aller Nähe zu bestimmten Formen von Prozesskunst – man denke etwa an die Art, wie der junge Richard Serra Blei auf den Boden seines New Yorker Lofts geschleudert hat – dennoch einen unkultivierten Eindruck macht. Kann man also sagen, Mosettig habe den (durch andauerndes Wiederkauen prozessierten) unkultivierten Fladen mit Hilfe der M-Schraffur verfeinert und in künstlerisches Gold (oder „merda d’artista“, wie Piero Manzoni es genannt hatte) verwandelt? Vielleicht. Wichtiger als solche Spekulationen scheint uns indes die Beobachtung zu sein, dass sich gewisse für Mosettigs Kunst grundlegende Verhältnisse verkehrt haben. Bei vorangegangenen Arbeiten war der Künstler, sofern er sich überhaupt bemerkbar machte, eine Art Herr gewesen, der über Pflanzen und Tiere zu bestimmen vermochte. Hier nun begegnet er uns als Knecht, der im Licht eines technischen Apparates scheinbar kosmische Kuhfladen kartographiert.²²

²² Zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft siehe: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 1807.

Früher hatte er anderen Wesen, jetzt sich selbst ein ‚Gestell‘ gebaut – eines, das unter anderem aus Dias, Projektoren, Bleistiften und M-Schraffur zusammengesetzt ist. Dass das Gestell nun nicht mehr als Skulptur

in Erscheinung tritt, jedenfalls nicht in Ausstellungsräumen, bedeutet keineswegs, dass es verschwunden wäre. Es ist weiterhin ein integraler Bestandteil dieser Kunst, nur dass der Künstler eben selbst in die Anordnung eingetreten ist und auf der ‚Stellfläche‘ Platz genommen hat.

Niemals Genuss ohne Bitterkeit stellt also einen Wendepunkt dar, eine Art Konversion auf dem Weg dieses Künstlers. Und nach dem gerade Gesagten wird es niemanden mehr überraschen zu hören, dass er sich in genau diesem Augenblick anschickte, zu einem – Wiederkäufer zu werden.

Vom Bewusstsein der Projektoren

Seit der Künstler den Entschluss gefasst hat, „einmal etwas von sich selber zu geben [statt Pflanzen oder Tiere für sich arbeiten zu lassen]“²³ – aus diesem Entschluss ging die Kuhfladenarbeit hervor –, seit dieser Zeit also hat er sich in eine Art Zeichenknecht verwandelt, der an die Wand projizierte Lichtbilder im Stil der M-Schraffur reproduziert.

²³ So erinnern wir einen Satz, den wir vor ein paar Jahren aus dem Mund des Künstlers gehört haben.

Da zu den projizierten Lichtbildern auch Kunstwerke gehören, etwa von Jackson Pollock oder Josef Albers, sieht es so aus, als ob sich das System geschlossen hätte und an die Stelle der Dichotomie von Natur und Kunst, die in vorangegangenen Werken zugleich erinnert und außer Kraft gesetzt worden war, das Verhältnis von Kunst zu Kunst im Sinne von Vorbild und Nachahmung (oder Kopie) getreten wäre. Es hat daher nicht an Kommentatoren gefehlt, die meinten, Mosettig nehme in seiner reproduktiven Kunst den „Mythos vom kreativen Künstler“²⁴ aufs Korn.

²⁴ Wolfgang Ullrich: „Schraffierte Zeit“, in: Klaus Mosettig: *Nature Morte*. Nürnberg 2010 (erschieden als Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum Dornbirn, 25. 6. – 15. 8. 2010), S. 136–138, hier S. 137. Vgl. einen das zuerst in Dornbirn, dann in Karlsruhe gezeigte Werk *Lavender Mist* (2010) betreffenden Katalogeintrag von Henning Arnecke in: *Ausst.-Kat. Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21. 4. – 5. 8. 2012, hrsg. von Ariane Mensger, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und der Hochschule für Gestaltung ebenda, Bielefeld/Berlin 2012, S. 300f. (Kat.-Nr. 103).

Wenn dieser Deutung nichts Wesentliches hinzugefügt wird, ergibt sich freilich ein eher trübseliges Bild, denn weshalb sollte man zum hundertsten Mal auf einen längst erlegten Bären zielen? Daneben war aber auch – und das ist allerdings eine wesentliche Hinzufügung – vom Versuch der Wiederbelebung einer noch im 19. Jahrhundert hoch entwickelten Kultur künstlerischer Kunstreproduktion die Rede. Hier trete, meinte Wolfgang Ullrich, mitten im Zeitalter einer scheinbar völlig unproblematischen und daher für selbstverständlich gehaltenen Reproduktion von Bildern, ein Künstler auf, der noch einmal anschaulich vor Augen führe, dass die (manuelle) Reproduktion von Kunstwerken immer auch eine Übersetzungsleistung inkludiere und ein Mittel sei, den Blick für das Reproduzierte zu schärfen und aktivieren.²⁵

²⁵ Ullrich: „Schraffierte Zeit“ (wie Anm. 23).

Überhaupt könne und müsse Kunstreproduktion nicht einfach als Abklatsch, sondern auch als Reprise, Verfeinerung und Verwandlung aufgefasst und betrieben werden, so dass die Reproduktion zu ihrem Recht kommt und sich aufs Raffinement reimen darf.²⁶

²⁶ Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.

Im Fall von Klaus Mosettig bedeutet dies, den Reproduktionskünstler in eine Reihe mit dem Gärtner zu stellen, der Apfelbäume veredelt, um aus ihren Früchten Edelbrände zu gewinnen – ein naheliegender und verführerischer Gedanke, der es dem Betrachter vielleicht ermöglicht, einen besonderen Geschmack für die verschiedenen Schattierungen der M-Schraffur zu entwickeln. Denn dass sich diese Schraffur an Pollock ganz anders ‚reibt‘ als zum Beispiel an Albers, bedeutet nicht nur, dass die Verwandlung jeweils eine andere ist; es heißt auch, dass die M-Schraffur selbst immer wieder in neuem Licht erscheint – einem Licht, das der Kenner zu unterscheiden und genießen lernen wird. Und dieser Genuss verspricht weitere Verfeinerungen, wenn man bedenkt, dass Diapositive seitenverkehrt projiziert werden können und auf jeder der beiden Seiten Drehungen des Bildes um 90, 180 und 270 Grad möglich sind. Die M-Schraffur vermag zu jedem Diapositiv auf acht verschiedene Weisen in Beziehung zu treten, denen wiederum acht verschiedene Arten entsprechen, wie das jeweilige

Sujet die M-Schraffur zum Klingen bringt – Möglichkeiten, von denen Mosettig in Arbeiten wie den Selbstporträts (2011/12) tatsächlich Gebrauch gemacht hat. Außerdem ist zu bedenken, dass der emsige Zeichenknecht bei der Ausführung seiner jeweiligen Aufgabe Fortschritte machen wird. Wenn er sich beispielsweise dazu bestimmt hat, das gleiche Pollock-Gemälde fünfzehn Mal zu reproduzieren (*Untitled 1950.1 – Untitled 1950.15*), werden das am Ende nicht weniger als fünfzehn Variationen desselben Themas sein.

Obwohl wir selbst eine Schwäche für Verfeinerungen und Destillate haben und dieser Deutungsperspektive, zumindest dem Plädoyer für die Wertschätzung von Übersetzungsleistungen, etwas abzugewinnen vermögen, scheint es uns dennoch notwendig, an einen Umstand zu erinnern, der zuletzt aus dem Blick geraten sein dürfte. Mosettig hat keineswegs nur Dias von Kunstwerken, sondern auch ganz andere Lichtbilder reproduziert, seine Reproduktionskunst ist also nicht unbedingt Kunstreproduktion; sie ist es jedenfalls nicht, solange man davon ausgeht, dass Kunst nur von Menschen gemacht werden kann. Wie gesagt: Die Serie von gezeichneten Werken und Werkserien, die mittlerweile etliche Pollocks und „Alberse“ (Mosettig) inkludiert, hat von Zeichnungen nach Kuhfladenfotos ihren Ausgang genommen, und auch später hat Mosettig Lichtbilder von Oberflächen festgehalten, die nicht von Menschenhand gemacht, ja vielleicht nie von einem Menschen auch nur berührt worden waren. In einer Ausstellung, die im Frühjahr 2009 in der Wiener Secession stattfand, waren folgende zeichnerische Reproduktionen ausgestellt: (1) fünfzehn Zeichnungen nach einem kleinformatigen, auf Papier ausgeführten *dripping* von Jackson Pollock aus dem Jahr 1950; (2) eine Zeichnung nach Jackson Pollocks großem Gemälde *Number 32*, ausgeführt im Maßstab 1:1 auf drei einander überlappenden Papierbögen; (3) eine vierteilige Zeichnung nach Bildern von Mondgestein, die bei der bekannten US-Raumfahrtmission „Apollo 11“ aufgenommen und in Form von Diapositiven verbreitet worden waren; (4) drei zeichnerisch angefertigte „Porträts“ von Diaprojektoren älterer Bauart.²⁷

²⁷ Vgl. den Ausst.-Kat. *Klaus Mosettig. Pradolux, Secession Wien*, 20. Februar bis 13. April 2009, Wien 2009, und die luzide Besprechung der Ausstellung durch Rolf Wienkötter: „Vom Zeichnen in der Zeit. Klaus Mosettigs abstrakter Blick auf das Konkrete“, in: *Parnass* 1/2009, S. 74–79.

Halten wir uns zunächst an die beiden Großformate, *Apollo 11* (2008) und *Number 32* (2008/9). Ein Vergleich dieser beiden Arbeiten lag umso näher, als beide auf dem Boden liegend präsentiert wurden. Man wurde dazu angeregt oder verführt, die kategoriale Differenz zwischen unbelebter, denkbar menschenferner Natur einerseits (Mondgestein) und Kunst (Jackson Pollock) andererseits zu überspringen oder, besser noch, wiederum nach einem „Übergang“ im Sinne Fouriers zu suchen, um den Unterschied zu neutralisieren. Natürlich konnte man sich so tief über die Mondgesteinszeichnung beugen, dass nichts mehr zu erkennen war und das ‚Eigengeräusch‘ der M-Schraffur in seiner ganzen Abstraktheit hervortrat. Aber das stumme Mondgestein hätte man deshalb weder vergessen noch zum Sprechen gebracht, und ein interessantes abstraktes Bild wäre auch nicht herausgekommen. Statt die staubtrockene Mondoberfläche als eine Art Kunstwerk anzusehen, konnte man jedoch auch den umgekehrten Weg einschlagen und das Pollock’sche Bild als ein Stück anorganischer Natur betrachten – als eine Oberfläche, die irgendwo im Universum existiert und irgendwann von einer Fotokamera aufgenommen worden war. Dieser Übergang war zweifellos interessanter als der andere. Man konnte sich jetzt zum Beispiel die Beobachtung erlauben, dass die trockene Anwendung der M-Schraffur das Pollock’sche Gemälde stillstellte und ihm gewissermaßen den Atem raubte. Außerdem wurde deutlich, dass das Pollock-Gemälde wirklich auf dieselbe Weise aufgenommen worden sein musste wie das Mondgestein, nämlich in der Absicht, ein möglichst verzerrungsfreies Bild der Sache zu erhalten. Der einzige Unterschied bestand darin, dass auf dem Mond Steinbrocken liegen, weshalb in der Darstellung evident bleibt, dass fotografische Aufnahmen *de facto* perspektivische Abbildungen sind, während man diesen Umstand bei der fotografischen Reproduktion von Gemälden einfach zu übersehen neigt. Denn bei verzerrungsfreien Aufnahmen *planer* Objekte ist zwischen einer zentralperspektivischen Darstellung und einer Normalprojektion kaum mehr zu unterscheiden. Da die Normalprojektion aber nicht zuletzt von kartographischen Darstellungen her vertraut ist, konnte man die fotografische Aufnahme des Pollock-Gemäldes und folglich auch Mosettigs *Number 32* als eine Art Kartographie dieses Gemäldes auffassen. Die horizontale, unter Schwerkraft-Bedingungen entstandene Pollock-Oberfläche war, so schien es jetzt, in derselben Weise kartographisch erfasst worden wie

die – ebenfalls horizontale und einer Schwerkraft ausgesetzte – Mondoberfläche dort drüben. Menschennamen wie „Jackson Pollock“ oder „Neil Armstrong“ wurden unterdessen fallengelassen, und es blieben nur technische Bezeichnungen wie „Number 32“ oder „Apollo 11“ zurück.

Als Herr und Meister der Apfelbäume und Ameisen hatte Mosettig gezeigt, dass und wie die Kunst auf der Seite einer Natur wiederkehrt, von der sie zunächst strikt unterschieden worden war. Inzwischen war er offenbar dazu übergegangen, Kunst so zu betrachten, als ob sie ein Stück menschenferner, ja anorganischer Natur wäre, was im Falle Pollocks insofern leicht fällt, als dieser sich selbst – wenngleich in einem ganz anderen, an die alte Genieästhetik anknüpfenden Sinn – als „Natur“ bezeichnet hatte (Pollock: „I am Nature“). Zur Bestätigung dieser Sichtweise trugen nicht zuletzt die nach Diaprojektoren angefertigten „Porträts“ bei, die ebenfalls in der Secessionsausstellung zu sehen waren. Die im Titel dieser Serie angesprochene Problematik des Porträtierens zieht sich durch Mosettigs gesamtes Werk. Wir haben bereits erwähnt, dass er schon von den Apfelbäumen fotografische und dann auch zeichnerische Porträts angefertigt hat, denen er Namen wie „Jonagold“ oder „Cherry Cox“ gab. Auch die Projektorenporträts trugen Namen, entsprechend den jeweiligen Produktbezeichnungen hießen sie „Pradovit RC“, „Pradolux 1“ und so weiter. Nun könnte man meinen, der Künstler hätte die Projektoren fotografiert und Dias angefertigt, um sie in Form von projizierten Lichtbildern nachzeichnen zu können. Stattdessen hat er jedoch eine andere, technisch viel einfachere Lösung gefunden und die Projektoren – sich selbst porträtieren lassen. Er verzichtete auf Diapositive und stellte die Linse auf das scheinbar entleerte Innenleben des jeweiligen Projektors scharf. Und da zeigte es sich, dass jeder Projektor ein anderes Bild projizierte – nämlich von Staubkörnern und anderen winzigen Dingen, die sich auf seiner Linse angesammelt hatten. Der Geist der Projektoren war zwar nicht ganz so ungetrübt wie derjenige der Apfelbäume, aber es war doch so etwas wie ein Geist, und die Projektoren vermochten ihn auch, als ob sie romantische Künstler gewesen wären, in jenen Bildern ‚auszudrücken‘, die sie in die Welt hinaus warfen.²⁸

²⁸ Zum Zusammenhang zwischen Ausdruck und Projektion siehe Meyer Howard Abrams: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*. Übersetzt

und eingeleitet von Lore Iser. München 1978 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, hrsg. von Max Imdahl, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Wolfgang Preisendanz, Juri Striedter, Band 42). Originalausgabe *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London und New York 1953.

Diese Projektionen aber konnten in Zeichnung übersetzt werden, auch wenn die winzigen Staubkörner, Härchen und Fasern im Licht der Projektorlampe nahezu untergingen und sich aufgrund ihrer verschwindend kleinen Oberflächen dem Zugriff der M-Schraffur beinahe entzogen.

Die nahegelegte Schlussfolgerung lautete selbstverständlich nicht, dass Diaprojektoren über menschliches Bewusstsein verfügen, eher schon: dass es so etwas wie Bewusstseinsphänomene ohne Bewusstsein geben könnte – zum Beispiel eben Bilder, die aus der Innenwelt von Projektoren kommend von Oberflächen auf Oberflächen projiziert werden, die für Lichter, Staubkörner, Ameisen und dergleichen empfänglich sind. Bilder wird es, so der zugrundeliegende Gedanke, auch dann noch geben, wenn alles menschliche Leben längst von der Bühne des Universums verschwunden ist.²⁹

²⁹ Zur klassischen Formulierung dieser Phantasie – sie stammt von Jacques Lacan – siehe Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 119–125.

Mosettigs *Projektorenporträts*, *Apollo 11* und *Number 32* deuten in die Richtung dieser – hochpathetischen – Vorstellung einer menschenleeren, aber keineswegs bildlosen Welt. Sie scheinen übrigens auch gut in eine Zeit zu passen, in der die meisten Bilder nachweislich von niemandem mehr betrachtet werden.

Alberti, Alpers, Albers

Die besondere Bedeutung der *Projektorenporträts* beruht unter anderem darauf, dass sie auf das Gestell aufmerksam machen, in dessen Rahmen der Zeichner Mosettig seiner Arbeit nachgeht – einer Arbeit, deren Fortschritte er genauso konsequent dokumentiert, wie er es früher bei den Apfelbäumen und Ameisenhaufen getan hat. Eine Interpretation seiner Zeichnungen muss die Analyse dieses Dispositivs mit einschließen. Der Zeichner zeichnet jeweils ein Licht-

phänomen nach, das von einem Projektor an die Wand seines Ateliers geworfen wird. Die seiner Arbeit zugrunde liegende Anordnung ist zunächst eine perspektivische, sie lässt sich als Transformation des von Leon Battista Alberti vor bald schon 600 Jahren beschriebenen Modells perspektivischer Malerei analysieren. Alberti hat das Gemälde in seinem berühmten Malereitraktat – der ersten kunsttheoretischen Schrift nachantiker Zeit – als Materialisierung einer Schnittebene definiert, die durch eine optische Pyramide zu legen sei.³⁰

³⁰ Leon Battista Alberti: *Della pittura - Über die Malkunst* [1435]. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Die optische Pyramide bestimmte er näher als ein Bündel von Sehstrahlen – ein pyramidales Strahlenbündel, dessen Basis durch ein sichtbares Objekt gebildet wird, während die Spitze mit dem Punkt zusammenfallen soll, von dem aus der Malerbetrachter dieses Objekt in den Blick nimmt. Wenn man diese Strahlenpyramide nun, als ob sie ein Bündel von Lichtleitern wäre, an einer bestimmten Stelle durchschneidet, und wenn es einem außerdem gelingt, diese Schnittebene durch Materialisierung festzuhalten, dann entsteht, wie der Theoretiker meinte, ein Gemälde. Zur Verdeutlichung dieses Bildkonzepts dient seit langem ein (in Europa) lebensweltlich leicht nachvollziehbares Schema, das bereits von Alberti beiläufig erwähnt wurde, nämlich das Modell eines von einem Innenraum durch ein geöffnetes Fenster (oder eine geöffnete Tür) gehenden Blicks, dem ‚dort draußen‘ irgendwelche Objekte begegnen. In der Wandöffnung, durch die der Blick hindurchgeht, entsteht ein Bild – ein virtuelles Bild zwar, das sich mit Hilfe der von Alberti theoretisch begründeten Malerei jedoch festhalten lässt, und zwar so, dass die Tafel des Gemäldes an die Stelle der durch das geöffnete Fenster (oder die geöffnete Tür) gebildeten Schnittebene treten kann. Man kann sich ein Gemälde dieser Art daher auch als eine Art Fenster denken – ein *geschlossenes* Fenster, das aber so tut, als ob es ein offenes wäre.

Mit mindestens ebenso viel Recht wie die Gemälde, von denen Alberti sprach, lassen sich die Bilder, deren Mosettig sich bei der Herstellung der meisten seiner Zeichnungen bedient, als Schnitte durch Strahlenbündel definieren. Der Lichtkegel des im Atelier auf-

gestellten Projektors muss ja durch das Diapositiv hindurchgehen, damit an der Wand eine Lichterscheinung zustande kommt, die sich zum Diapositiv ähnlich verhält wie das Objekt zum Gemälde in Albertis Theorie. Wo bei Alberti das Auge des Malerbetrachters lokalisiert ist, an der Spitze des Strahlenbündels, ist bei Mosettig allerdings die Lampe des Projektors zu finden. Und wo Alberti das Objekt annahm, befindet sich bei Mosettig die Lichterscheinung an der Wand. Dieses Dispositiv, von dem Mosettigs zeichnerische Arbeit ihren Ausgang nimmt, ist auch als *Verkehrung* des von Alberti beschriebenen Schemas analysierbar, denn während es bei diesem so aussieht, als ob das Objekt etwas Vorgegebenes, das Bild hingegen ein allererst Herzustellendes wäre, verhält es sich bei Mosettig genau umgekehrt: Das Bild (Diapositiv) ist bereits vorhanden und dient jetzt dazu, ein Objekt zu erzeugen, das zugleich ein weiteres Bild ist, nämlich das Lichtphänomen an der Atelierwand. Mindestens so wichtig wie diese Verkehrung ist jedoch der Umstand, dass in Mosettigs Zeichenpraxis jene Stelle, die beim perspektivischen Gemälde dem Malerbetrachter vorbehalten war, von einem technischen Apparat eingenommen wird. Während des Zeichnens bleibt dieser Platz – also das, was in der (von Alberti mitbegründeten) Theorie der Zentralperspektive ‚Augpunkt‘ heißt – dem Apparat sogar exklusiv vorbehalten. Der Apparat besetzt diese Stelle und verhindert, dass irgendjemand anderer sie einnehmen könnte. Das bedeutet zugleich, dass die perspektivische Anordnung jetzt keines Menschen, ja überhaupt keines Bewusstseins mehr bedarf, um zu funktionieren. Und es bedeutet, dass es dem Zeichner freisteht, sich von der Lichterscheinung an der Wand – die man sich wiederum als Nachfolgerin dessen denken kann, was bei Alberti das (darzustellende) Objekt war – zu entfernen oder sich ihr beliebig weit anzunähern. Der Zeichner muss keine Distanz zu dem Objekt wahren, das er darstellen möchte, er kann es genau da, wo er es findet, nämlich auf einem an der Atelierwand befestigten Bogen Papier, festhalten. Er kann den Posten, den ihm die Theorie und Praxis des perspektivischen Bildes anwies, verlassen und sich an dieser Stelle von einem optischen Apparat vertreten lassen. So erkennt er implizit an, dass die projizierten Bilder seiner gar nicht bedürften.

Die Vorstellung von einer Welt, die sich selbst abzubilden vermag, so dass manche Oberflächen zu Projektionsschirmen anderer Oberflächen werden, und zwar unabhängig davon, ob irgendjemand hinsieht oder nicht, steht im Zentrum eines berühmten,

1983 erschienenen Buchs über niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, *The Art of Describing*.³¹

³¹ Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985 (*The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983).

Unter anderem angeregt durch Erfahrungen mit (US-amerikanischer) neoavantgardistischer Kunst (z.B. Jasper Johns) und darauf bezogene kunstkritische Schriften (z.B. von Leo Steinberg) stellte die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers einander zwei große europäische Traditionen des Bildermachens gegenüber, eine italienische und eine niederländische. In der italienischen werde das Bild als eine Art Bühne aufgefasst, auf der Menschen agieren und in diesem Sinn Geschichten erzählt werden, wohingegen das Bild in der niederländischen Tradition vor allem ein Mittel sei, um jene unendlich vielfältigen reflektierenden Oberflächen zu beschreiben, die in der Welt zu finden sind. Die Perspektive, erklärte Alpers weiter, werde zwar von beiden Traditionen in Anspruch genommen, dies jedoch unter völlig verschiedenartigen Voraussetzungen. Nur in der italienischen Tradition nämlich sei der Malerbetrachter *per definitionem* an der Spitze der perspektivischen Pyramide lokalisiert, und nur hier sei es angemessen, sich das Bild als eine Art Fenster zu denken, durch das dieser Malerbetrachter hindurchblickt, um zum Zeugen menschlicher Handlungen zu werden. Die Niederländer hingegen hätten sich viel eher am Modell der *camera obscura* orientiert, bei der es zwar ebenfalls so etwas wie eine Pyramide aus Lichtstrahlen gibt, deren Spitze jedoch unbesetzt bleibt, denn da ist ja nichts weiter als jenes Loch zu finden, durch welches das Licht in die dunkle Kammer fällt, unabhängig davon, ob jemand hinsieht oder nicht. Dieser Menschenleere am Ursprung des von Alpers (re-)konstruierten niederländischen Bildkonzepts entspricht nun aber auch eine gewisse Menschenferne auf der Seite dessen, was zum Gegenstand der betreffenden Malerei werden konnte. Zwar hätten auch die niederländischen Maler Menschen dargestellt, nicht jedoch, weil sie an deren Handlungen oder seelischen Regungen interessiert gewesen wären, sondern weil Menschen eben aus einem bestimmten Bereich der sichtbaren Welt nicht wegzudenken sind. Die niederländischen Maler hätten, meinte Alpers, sich zur Welt durchgehend so verhalten, als ob sie nichts anderes als eine lichtreflektierende Oberfläche wäre, Gesichter

und Kleider mit inbegriffen. Auch deshalb seien in niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts so viele Landkarten zu sehen, es sei dies eben eine Malerei, die einem gewissen „kartographischen Impuls“ folge, nämlich dem Impuls, die sichtbare Welt mit den Augen eines Kartographen zu betrachten, für den sie nicht etwa eine Bühne ist, auf der man handelt und leidet, sondern eine Oberfläche, die auf eine andere Oberfläche (aus Papier oder Leinwand) projiziert wird, um dort mit aller hierfür notwendigen Akribie festgehalten zu werden.³²

³² Siehe Alpers: *Kunst als Beschreibung* (wie Anm. 29), Kap. 4: „Kartographie und Malerei in Holland“, S. 213–286.

Als Klaus Mosettig vor vielen Jahren Alpers' berühmtes Buch las, werden ihm die Affinitäten der Autorin zur US-amerikanischen Kunst der 1960er-Jahre nicht entgangen sein. Jedenfalls konnte er nur wegen dieser Anknüpfungspunkte ein Künstler werden, auf den Einiges von dem zutrifft, was Alpers von den Niederländern des 17. Jahrhunderts behauptet hatte: Man kann in ihm einen ‚Beschreibungskünstler‘ sehen, der „mit getreulicher Hand und ehrlichem Auge“³³ lichtreflektierende Oberflächen beschreibt (auch im buchstäblichen Sinn dieses Wortes) und dabei auf seine Weise jenen „kartographischen Impuls“ auslebt, über den Alpers so faszinierende Seiten geschrieben hatte.

³³ In die Überschrift des dritten Kapitels von Alpers' Buch, „Mit getreulicher Hand und ehrlichem Auge“, ist ein Zitat von Hooke eingegangen; siehe Robert Hooke: *Micrographia*, London 1656, A 2v. Die betreffende Passage wird von Alpers auf S. 148 zitiert.

Ja, man kann sagen, dass der Künstler sich nun selbst in eine Aufzeichnungsmaschine verwandelt hat, in eine Art Fotoapparat, der die registrierten Lichtwerte in Schraffuren unterschiedlicher Grauwerte übersetzt. Und womöglich hat die Lektüre von *The Art of Describing* noch in dem Umstand Spuren hinterlassen, dass Mosettig schließlich dem Quadrat zu huldigen begann, genügt es doch, das „p“ in „Alpers“ hochzuklappen – wie ein Dia, das man nach einem halben Salto wieder in den Projektor steckt –, um den Unterschied zweier Namen zu tilgen und die Kunsthistorikerin mit dem Maler Albers zu verwechseln oder gar zu verkuppeln. Womit wir wieder am Ausgangspunkt unseres langen Exkurses angekommen wären und uns erneut der Frage zuwenden können, was es

mit dem merkwürdigen Geistern von Albers' Malerei durch Mosettigs Zeichenkunst auf sich haben mag.

Eine vorläufig letzte Geistergeschichte

Blättern wir also noch einmal an den Anfang des Textes zurück, wo wir uns den *Homages* (und damit auch den *Withdrawals*) in einem Zwischritt anzunähern versuchten: Dabei haben wir, nicht ohne Hintergedanken, zunächst an Beschreibungen einer mit dem Minimalismus assoziierten Malerei der 1960er-Jahre angeknüpft, insbesondere an diejenige der Gemälde Frank Stellas durch den Kunstkritiker Michael Fried. Dieser hatte seinerzeit den „deduktiven“ Charakter von Stellas künstlerischem Verfahren hervorgehoben, indem er dessen Streifen-Kompositionen allein aus den Eigenschaften des Bildträgers und der Beschaffenheit des Malwerkzeugs herleitete und nicht aus einer etwaigen, den Bildern vorgängigen künstlerischen Subjektivität.³⁴

³⁴ Michael Fried: „Three American Painters: Noland, Olitski, Stella“, in: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London 1998, S. 213–269, insb. S. 251ff.

Nun haben wir bei den *Homages* jedoch festgestellt, dass ein solches deduktives Verfahren – die Begründung der Komposition in einer rein bildimmanenten Gesetzmäßigkeit – zu ihrer Beschreibung nicht ausreichte, weshalb wir in einem zweiten Schritt eine außerbildliche Instanz eingeführt haben, nämlich die Bildbetrachterin, auf deren Blick hin die Komposition entworfen scheint. Der spezifische Witz oder (Pädagoge, der er war) die spezifische ‚Lektion‘ der Albers'schen Gemälde besteht also darin, dass er die objektive und die subjektive Seite, aus der sich die Einheit des Bildes zusammensetzt, durch die Überlagerung oder genauer: die Ineinssetzung von Flächen- und Raumordnung so miteinander verschränkt hat, dass sie in der Anschauung erst auseinander dividiert werden muss, ehe man die Komposition in ihrer doppelten Ausrichtung überhaupt versteht. Von den Wirkungen der Farben sei hier gar nicht weiter die Rede, wir halten lediglich fest, dass sich Albers mit den *Homages* zwischen *Minimalism* und *color-field painting* positioniert und dabei noch einmal an die beiden maßgeblichen europäischen Traditionen des Bildermachens angeknüpft haben wird: einerseits an das Bild als transparente Oberfläche, durch die man wie durch ein

Fenster auf die Weltenbühne blickt, woraus bei Albers ein Fenster wurde, durch das die Welt als Licht hereinblickt; und andererseits an das Bild als opake Oberfläche, auf der sich die Welt scheinbar wie von selbst abzeichnet. Hier finden sich also Motive, die Mosettig angesprochen haben dürften. Und nicht nur das: die Voraussetzungen des Bildermachens sind in Albers' *Homages* so sehr selbst zum Motiv geworden, dass sie eigentlich das kongeniale Gegenstück zu Mosettigs Gestell bilden. Mit ihrem innerbildlichen Leuchten, der zentralperspektivischen Konstruktion, die sich in der Quadrierung des Bildfeldes niederschlägt, scheinen Albers' Gemälde schon von sich aus das Ergebnis einer Projektion zu sein. Ein solches Bild in einen Diaprojektor einzulegen und an die Wand zu projizieren, erscheint daher fast schon redundant. Darüber hinaus mag Mosettig, gerade nach der langen Konfrontation mit der so andersartigen, sich (vermeintlich) expressiv veräußernden Subjektivität eines Pollock, von der Albers'schen Kunstauffassung angezogen worden sein, die in ihrer introvertierten und systematischen Produktivität seiner eigenen doch näher steht.

Kehren wir nun aber endgültig zu Klaus Mosettigs *Withdrawals* zurück und betrachten sie im Rahmen einer Ausstellung. In Entsprechung zu den erwähnten Bildkonzepten stehen dieser Betrachtung grundsätzlich zwei Möglichkeiten offen. Da der Zeichner seine Zeichnungen nicht zusammen mit den Projektoren ausstellt, hindert nichts daran, in einer gewissen Distanz vor ihnen stehen zu bleiben und sie so zu betrachten, wie man ein perspektivisch konstruiertes Bild betrachten soll. Wer dies tut, tritt an die Stelle jenes Projektors, der das vom Zeichner nachgezeichnete Lichtobjekt an die Atelierwand geworfen hat. Diesen Projektor kann man sich im Fall der *Withdrawals* wiederum als Nachfolger oder Stellvertreter einer Fotokamera denken, die ein an einer anderen Wand hängendes Gemälde von Josef Albers aufgenommen hatte. Man hat es also mit einer mindestens dreigliedrigen Serie perspektivischer Rezeptoren und Projektoren zu tun, einer Fotokamera, einem Diaprojektor und dann eben der jeweiligen Bildbetrachterin. Ihr entspricht eine Kette von Objekten oder Bildern (Gemälde von Albers, Fotografie nach diesem Gemälde, Diapositiv im Projektor, Lichtobjekt an der Atelierwand). Subjekte und Objekte kommen in dieser Kunst anscheinend nur in Serien vor, deren einzelne Glieder einander zum Teil ersetzen, zum Teil auch vertreten – ein Punkt, den wir hier nur andeuten können.

Man kann eine fertiggestellte Zeichnung Mosettigs jedoch auch – das ist die zweite Möglichkeit – auf ähnliche Weise betrachten, wie sie hergestellt wurde, nämlich in einer sich der Oberfläche hingebenden, sie gleichsam abtastenden Bewegung. In diesem Fall wird das Bild zu einer Art Landschaft, die dem Betrachterauge allerdings nicht in perspektivischer Ansicht gegenüberliegt, sondern durch die es sich bewegt, etwa indem es den Bewegungen jener Zeichenstifte nachspürt, die sich auf dieser Oberfläche ‚abgezeichnet‘ haben. Mosettigs Zeichnungen regen zu einer solchen nahsichtigen, das Bild ‚scannenden‘ Betrachtungsweise schon deshalb an, weil sie – anders als Albers' Gemälde – den Prozess ihrer Hervorbringung nicht verdecken. Die Schraffen des Zeichners sind deutlich erkennbar, und der Umstand, dass es sich bei den grauen Flächen um dichte Packungen aneinander gereihter Striche handelt, zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Was zusätzlich zu den bereits genannten Eigenschaften an dieser Textur noch deutlich wird, ist die in ihr verdichtete, abgelagerte Zeit – eine Zeit, die uns ein letztes Mal an den Ort der Produktion zurückführt, wo wir den Künstler in seinem aus Dias, Projektoren, Bleistiften und M-Schraffur zusammengesetzten Gestell antreffen.

Die Fixierung eines Albers'schen Lichtbilds auf einem Mosettig'schen Bildträger wird Wochen in Anspruch nehmen, in denen der Künstler teils stehend, teils (auch auf dem Boden) sitzend nichts anderes tut, als sein Blatt von links oben nach rechts unten zu schraffieren. Unterbrochen wird der monotone, ja in den Bereich des vegetativen Nervensystems absinkende (Re)Produktionsvorgang bestenfalls durch das Ein- und Ausschalten des Diaprojektors; bei eingeschaltetem Projektor wird das Albers'sche Lichtbild das Zeichenblatt überstrahlen und den eigenen Produktionsvorgang weitgehend verdecken; bei ausgeschaltetem Projektor wird der eigene Produktionsvorgang nun im natürlichen Licht sichtbar und damit auch das langsame aber stete Anwachsen der Komposition. Bei diesem ebenso obsessiven wie kontrollierten Verfahren findet jedenfalls eine Verausgabung statt, von der man annehmen könnte, dass sie das Verhältnis von Aufwand und Wirkung, das bei Albers unter dem Diktat von „minimal means, maximum effect“³⁵ stand, in sein Gegenteil verkehrt, scheint es doch, als betreibe Mosettig einen maximalen Aufwand für einen vergleichsweise minimalen Effekt.

³⁵ Vgl. dazu den Ausst.Kat. *Minimal Means, Maximum Effect*, (wie Anm. 2).

Dies wäre jedoch eine verkürzte Betrachtung des künstlerischen Unterfangens, das vielmehr als Ganzes in den Blick genommen werden muss, nämlich unter Einbeziehung der performativen Seite des (re)produktiven Verfahrens.³⁶

³⁶ Vgl. zum performativen Aspekt auch: Wienkötter (wie Anm. 26).

Im Verhältnis zur Dauer ihrer Herstellung sind die Mosettig'schen Bilder nämlich nicht allein Schnitte durch die Sehpyramide oder penible kartographische Aufzeichnungen, die ihren Hersteller im Umkehrschluss zum bloßen Kopisten, zum Abschreiber werden lassen, vergleichbar den beiden Flaubert'schen Helden Bouvard und Pécuchet, die sich am Ende ihres selbstaufgelegten Bildungsprogramms, das sie vom Obstbau über Geologie und Spiritismus bis hin zur Pädagogik und etlichem mehr geführt hatte, vom Tischler einen Schreibtisch mit doppeltem Pult bauen lassen, um wieder ihrem alten Beruf, dem Abschreiben, nachzugehen.³⁷

³⁷ Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet* (1881), übers. von Erich Marx (1959), hrsg. von Gerd Haffmans, Zürich 1979.

Nein, diese Bilder sind vor allem auch Schnitte durch eine Zeit, zu der sie sich ähnlich verhalten wie stills zu einem Film. Um in dieser Metaphorik zu bleiben, die nicht zuletzt durch das Brummen des Projektors in Mosettigs Atelier evoziert wird, könnte man in den einzelnen Bildern jeweils die Schlusseinstellung oder das finale still eines Films sehen, eines Zeichentrickfilms wohl, dessen Thema die Herstellung des Bildes selbst ist. Oder man könnte die gesamte, sich nun schon über zwei Jahre hinziehende Arbeit an der Serie nach Albers' *Homages* auch als einen einzigen überlangen Film betrachten, in dem jedes fertiggestellte Bild das still eines andauernden Produktionsvorgangs darstellt. Als solches bedeutet jedes einzelne Bild, ja jeder einzelne Strich immer auch einen Schnitt ins Fleisch der eigenen Lebenszeit, was die Bilder wiederum zu Porträts (ganz im Sinn des *pro-trahere*, des Hervorziehens oder Ans-Licht-Bringens) einer künstlerischen Biographie werden lässt – einer Biographie, die die Übergängigkeit in andere Seins-

zustände, das Pflanze-, Tier-, Maschine-Werden nicht nur zulässt, sondern als Teil des eigenen Subjektivierungsprogramms geradezu sucht. Einer Biographie aber auch, die sich zu diesem Zweck mit anderen künstlerischen Biographien kurzschließt, oder sagen wir: sich diesen aufpfropft, um an ihnen wachsend mit ihnen zu verwachsen.

Die Serie der *Withdrawals* scheint somit eigentlich dem Atelier anzugehören, wohin der Künstler sich zurückzieht, um im Licht seiner eigenen Vergangenheit, die ihn als Bildergalerie an den Wänden umgibt, alles noch einmal durchzukauen. Als Bilder einer Ausstellung hingegen sind die Zeichnungen nicht nur ihres koloristischen Lebenssaftes beraubte Geister der Albers'schen *Homages*, sondern in gewissem Sinne immer auch Geister ihrer selbst – Produkte, bei deren Betrachtung man den Entstehungsprozess aus den Augen verlieren könnte. Es ist dies ein Problem, mit dem sich Mosettig schon längere Zeit konfrontiert sieht und das ihn bei früheren Gelegenheiten auf den Gedanken gebracht haben dürfte, den fertig- und ausgestellten Nachzeichnungen etwas hinzuzufügen, das den Prozess ihrer Hervorbringung in Evidenz hält, indem es ihn fortspinnt. Wir sprechen von den Katalogen, die er anlässlich der Ausstellungen in der Wiener Seession (2009) und im Kunstraum Dornbirn (2010) gestaltet hat. In Dornbirn (um nur dieses Beispiel zu erläutern) lag im Ausstellungsraum ein vom Künstler signiertes Buch zur freien Entnahme auf – ein Katalog, in dem ein Scan der ausgestellten Zeichnung *Lavender Mist* abgedruckt war.³⁸

³⁸ Mosettig: *Nature morte* (wie Anm. 23).

So wie der Künstler seine Vorlage im Maßstab 1:1 nachgezeichnet hatte, so ließ er auch den Scan im Katalogbuch im Maßstab 1:1 abdrucken, und zwar dergestalt, dass der Scanner – wie zuvor die Projektoren in den *Projektorenporträts* – ansatzweise auch etwas von sich selbst zu erkennen gab, nämlich (unter anderem) die gelochte Unterlage, auf der die riesige Zeichnung während des Scanvorgangs gelegen war. Wie aber eine solche Reproduktion oder kartographische Aufnahme, die ihren Gegenstand im Maßstab 1:1 wiedergibt, in einen Ausstellungskatalog packen? Mosettig bediente sich eines Verfahrens, das von Buchplänen her vertraut ist: Die Vorlage wurde in kleine Portionen zerschnitten, diese Portionen wiederum in eine vom Lesen her vertraute Reihenfolge gebracht. Wenn der Katalog geschlossen war, präsentierte sich das Bild am

Schnitt des Buchs in einer dichten, geradezu plastisch anmutenden Rekombination. Schlug man ihn jedoch auf, war es möglich, den ursprünglichen Zusammenhang des Ganzen rekonstruieren zu können, denn da der reproduzierte Scan immer wieder auch die Ränder des bezeichneten Papiers und die darunter liegende Scanneroberfläche (mitsamt den Grauskalen) zu erkennen gab, konnte man sich im Bild mit Bezug auf oben und unten, links und rechts orientieren. Wer diesen ‚Buchplan‘ von vorne nach hinten durchblätterte, wurde zu einem Scanner zweiten oder dritten Grades, der die eingescannte Zeichnung noch einmal systematisch von links oben nach rechts unten abtastete.

So konnte die Betrachterin den Prozess nachvollziehen, in dem die ausgestellte Zeichnung ihrerseits, in einer langen Reihe von Tagwerken, die ungefähr den Seiten des ‚Buchplans‘ entsprachen, hergestellt worden war. Was sie in Händen hielt, war nicht nur eine weitere, leicht transportable Verfeinerungsstufe der Mosettig’schen Reproduktionskunst („all the spirit of my art“). Es handelte sich vor allem auch um die Reprise eines ganzen Dispositivs, nämlich jenes Gestells, in dem dieser Beschreibungskünstler seiner vielleicht monotonen, vielleicht auch ikonoklastischen, weil alle Gegenstände austrocknenden, jedenfalls aber bestens geregelten Werkstätigkeit tagein, tagaus nachgeht.