

Johannes Meinhardt

Die Lust der Differenz

Sensuell-ästhetische und wahrnehmungsreflexive Differentialität in der Malerei von Stefan Schessl

I. Die Vieldeutigkeit der Malerei

Die Gemälde und Zeichnungen von Stefan Schessl arbeiten mit irreduziblen Vieldeutigkeiten; aber nicht nur mit semantischer Vieldeutigkeit auf der Ebene der Deutung und Bedeutung der Arbeiten, sondern, noch grundlegender, auch schon mit visueller Unentscheidbarkeit oder Vieldeutigkeit auf der Ebene der optischen Erfassung oder Identifikation des Sichtbaren. Damit nehmen sie eine radikale Position ein, die sie in der Geschichte der Hermeneutik an einem reflexiven Endpunkt situieren.

Im Verlauf der Aufklärung und der an sie anschließenden Moderne war im Rahmen einer allgemeinen kritischen Wendung, einer Wendung zu Selbstbefragung und Selbstanalyse des Bewusstseins und seiner Hervorbringungen, immer klarer geworden, dass jedes literarische Werk, dass alles, was vom Bewusstsein in der Auseinandersetzung mit sich, seiner Welt, seiner Geschichte und seiner Sprache geschaffen worden ist, nicht eine eindeutige, prästabilisierte Bedeutung besitzt, sondern dass sich zwischen der semantischen Intention des Produzenten (dem Feld der Produktionsästhetik), der sprachlichen Artikulation von Bedeutung in seinem Werk (dem Feld der Werkästhetik), und dem deutenden Verstehen des Lesers (dem Feld der Rezeptionsästhetik) Abgründe eröffnen. Die Hermeneutik, die Wissenschaft der Deutung von Werken, deren säkularisierte Geschichte kurz vor 1800 begann, reagierte auf diese Entdeckung. Und gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde immer erkennbarer, dass das anscheinend selbstverständliche, transparente Mittel aller Äußerung, aller literarischen oder künstlerischen Produktion, die Sprache (oder eher die vielen Sprachen), nicht ein bloßes Medium ist, das die intendierten Bedeutungen von einem Bewusstsein zum anderen transportiert, sondern dass die Sprache eine jedem Bewusstsein vorausgehende Realität besitzt. Diese an Sprachgemeinschaften, Gesellschaften oder Kulturen gebundene Realität der Sprache existiert objektiv, vor dem Individuum, das als Mitglied einer Familie, einer Gesellschaft und einer Kultur in die unterschiedlichsten Sprachen hineingeboren und hineinsozialisiert wird – die

gesprochene Sprache, die Sprache des Unbewussten, die Sprache der familiären Strukturen, die Sprache des Klasseninteresses, die Sprache des jeweiligen Geschlechts. Die Realität der kulturell existierenden Sprache ist schwankend, verändert sich historisch und kulturell – und besitzt dennoch eine Realität, als objektive Struktur und als Intersubjektivität, die dem individuellen Bewusstsein vorausgeht und dieses von vornherein übersteigt.

Schon während der langen Phase der literarischen Hermeneutik, etwa von Schleiermacher bis Gadamer, war eine Hermeneutik des Bildes ein Desiderat geblieben; eine Hermeneutik, die künstlerische Bilder, Gemälde oder Zeichnungen nicht in Text übersetzen würde, wie es der Tradition des Prinzips *ut pictura poesis* entspräche, das seit der Renaissance jede Lektüre von Gemälden gesteuert hatte, sondern eine Hermeneutik, welche die eigene Semantizität der künstlerischen Bilder, deren eigene Art und Weise, eine Sprache zu bilden und bedeutungsvolles Sichtbares zu artikulieren, zu formulieren wüsste; eine solche Hermeneutik der Bilder müsste deren Sprachartigkeit zu fassen und zu übersetzen oder zu deuten wissen, ohne die Spezifität des Mediums Bild aufzugeben.

Die traditionelle Hermeneutik war von einem vorgegebenen Sinn eines Werkes ausgegangen, auch wenn die Intention des Autors nicht mehr die einzige Quelle für dessen Entzifferung war, sondern eher die sprachliche Artikulation des Werkes in ihrer Eigenständigkeit. Mit der (später poststrukturalistisch genannten) Kritik an dieser logozentrischen Voraussetzung der Hermeneutik, die von Jacques Derrida (seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts) initiiert worden war, wurde deutlich, dass sich die Annahme nicht ernsthaft halten ließ, ein Werk besitze einen stabilen, objektiven Sinn, der sich durch geregelte hermeneutische Verfahrensweisen freilegen ließe. Die grundsätzliche und irreduzible Mehrdeutigkeit und Metaphorizität von Sprache, jeder nicht rein formalen Sprache (die ihrerseits wieder von der natürlichen Sprache abhängt), ließ sich in literarischen und theoretischen Texten nachweisen, geradezu vorführen; die Methode der Dekonstruktion verfährt vor allem dergestalt, dass sie die impliziten, historisch-metaphysischen oder ontologischen Voraussetzungen eines Textes freilegt und damit seine Vieldeutigkeit oder sein semantisches Gleiten demonstriert.

Eine vergleichbare grundsätzliche Infragestellung der Bedeutung, der semantischen Identität und Idealität des Kunstwerkes, hatte die Malerei schon in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts begonnen. Die Krise der idealistischen Moderne in der Kunst, der großen abstrakten Malerei, hatte um 1960 dazu geführt, dass das

Vertrauen auf einen stabilen Sinn des Gemäldes zusammenbrach, der zum Beispiel durch ein formales System von rein pikturalen Elementen (bei Malewitsch und Mondrian und dann in der geometrischen Abstraktion) gesichert war, oder durch die Expressivität der zugleich mental, psychisch und physisch determinierten Einschreibung der Hand des Malers (bei Kandinsky vor 1915 und im Abstract Expressionism), oder durch die psychisch suggestive und evokative Kraft von quasi immateriellen Farbflächen (bei den Colourfield Painters). Einige Maler (so vor allem Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter) reagierten auf diese Krise kritisch, also selbstreferentiell-analytisch; sie gingen nicht mehr davon aus, dass ein Gemälde von vornherein bestimmte Bedeutungen besitzt, die durch mentale oder psychische Arbeit vom Autor in das Gemälde übertragen wurden; was ein Gemälde bedeutet, wurde wie in der kritisch-dekonstruktiven Hermeneutik von Texten grundlegend problematisch.

Diese Maler stießen dabei auf eine noch radikalere Infragestellung pikturaler Bedeutung. Denn dieser Terminus impliziert zwei deutlich getrennte Ebenen; auch die Struktur der pikturalen Sprache enthält eine doppelte Artikulation – wie jede gesprochene oder geschriebene Sprache. Diese doppelte Artikulation umfasst einerseits die semantische Ordnung der Bedeutungsträger – der Wörter und der Ideogramme beziehungsweise Piktogramme (und es ist kein Zufall, dass alle Schriften in ihrer archaischen Phase mit Ideo- und Piktogrammen begonnen haben); und andererseits die kombinatorische Ordnung der Trägerelemente, der phonetischen oder graphischen oder pikturalen Signifikanten: die Ordnung der Phoneme, der Buchstaben, der Striche und Linien. Die strengen Regeln, nach denen Ideogramme in der chinesischen oder japanischen Schrift aus genau festgelegten Strichen in einer vorgeschriebenen Reihenfolge gezeichnet werden müssen, liefern einen deutlichen Hinweis auf die strukturelle Analogie von Sprache, Schrift und Malerei (oder Zeichnung). In der Malerei (oder Zeichnung) jedoch lässt sich eine wesentliche und irreduzible Vieldeutigkeit nicht nur auf der Ebene der semantischen Einheiten entdecken, der Wörter oder der Ideogramme, sondern schon auf der Ebene der ersten, asemantischen Artikulation, der verwendeten Striche.

Denn im Gegensatz zu Phonemen oder Schriftzeichen (die Buchstaben oder ikonische Zeichen sein können), die nur entweder als semantische Einheiten, also wesentlich als Sprachzeichen, oder als bloße materielle Ereignisse (als – möglicherweise auch expressives – Geräusch, als zufällige oder unlesbare Ansammlungen von graphischen Elementen) wahrgenommen werden können,

unterliegen Linien (im Rahmen von Malerei und Zeichnung) nur vordergründig und konventionell einer bestimmten, vorgegebenen Wahrnehmungsordnung; werden sie in der Wahrnehmung reflektiert, müssen sie offensichtlich nicht einer bestimmten, selbstverständlichen Einstellung unterliegen, welche die Lektüre und Deutung der Linien von vornherein determiniert. Linien können nämlich auf extrem unterschiedliche Weisen wahrgenommen werden, die einander gegenseitig wahrnehmungslogisch ausschließen; und sie müssen, um überhaupt wahrgenommen werden zu können, immer schon im Rahmen einer Wahrnehmungsordnung oder Einstellung verstanden und gelesen werden. Eine Linie kann gesehen werden: 1. als Umriss oder Kontur eines Gegenstandes im fiktiven Bildraum; 2. als Umriss oder Begrenzung einer Form in der Fläche; 3. als Element im kompositorischen Zusammenhang; 4. als energetisches Diagramm; 5. als Spur einer Einschreibung der Hand, deren Verlauf und expressive Aufladung lesbar ist; 6. als konventionelles Schriftzeichen auf einem Träger; 7. als deiktisch-indexikalische Markierung; 8. als reflexive Bezugnahme auf die materiellen Kanten des Trägers (Abbildung der Kanten, Anlehnung an die Kanten, Gitterⁱ).

II. Kritik der Wahrnehmungsordnungen

Eine Linie vor ihrer Deutung innerhalb einer Wahrnehmungsordnung, eine Linie ohne Determination durch die Festlegung einer bestimmten Gegenstandsklasse existiert nicht als Gegenstand der Wahrnehmung. Das Phantasma einer Uralinie (einer 'Archigraphie'), einer Linie vor aller Deutung hat die Malerei jedoch heimgesucht, seitdem sie mit der Selbstverständlichkeit der Identität der Linie gebrochen hat. Solange sich die Maler im Gemälde primär auf eine bestimmte Wahrnehmungsordnung bezogen hatten, welche die Sichtbarkeit des Gemäldes bestimmte und die Wiedererkennbarkeit der gemalten oder gezeichneten identischen Einheiten, der durch ihren Begriff definierten und identifizierten Identitäten sicherte – sei es die Sichtbarkeit von Bildern, also von identifizierbaren Sujets, sei es die Sichtbarkeit von Formen oder Farben, die aus einem sprachähnlichen, strukturellen Repertoire abgerufen werden, sei es die Sichtbarkeit von gestischen oder expressiven Ausdrucksbewegungen, deren Verlauf oder Bahn sich in die Einheit einer Linie übersetzt, sei es die transformierte, ästhetische Sichtbarkeit des Materials und der materiellen Verfahrensweisen –; solange die Maler sich schon vorweg, in ihrem intentionalen Bildentwurf, auf bestimmte Wahrnehmungsordnungen ausgerichtet hatten, hatte die Hand nur die Aufgabe, das auszuführen, was ihr das innere

Auge, der intentionale Plan, der Entwurf oder das imaginäre Vorbild vorzeichneten (bestimmte Umrisse, bestimmte Formen, bestimmte Farben, bestimmte Spuren). Die Hand realisierte den mentalen Entwurf, verwirklichte einen Plan und unterwarf sich so dem wesentlich bildlich verfassten Imaginären.

Doch in dem Maße, wie Malerei diese Orientierung an einer vorweg festgelegten Wahrnehmungsordnung aufgegeben hat, weiß der Betrachter – und zu den Betrachtern zählt an erster Stelle der Künstler selbst – nicht mehr, was er im Gemälde zu sehen bekommt. Denn nur, wenn er durch eine vorhergehende Festlegung einer Einstellung von vornherein weiß, was für einen Typ von Wahrnehmungsobjekten er zu sehen bekommen wird, kann er im Gemälde oder der Zeichnung Wahrnehmungsgegenstände identifizieren. Damit ist in den interessantesten Bereichen der spätmodernen Malerei, die mit dem Idealismus der abstrakten Malerei der Moderne gebrochen hat – und die Arbeiten von Stefan Schessl gehören prominent zu dieser Malerei –, eine Frage aufgetaucht, die auf den ersten Blick fast unverständlich ist; die Frage: Was gibt ein Gemälde zu sehen? Oder eher: Was ist das, was ein Gemälde zu sehen gibt?

Wesentliche Nichtidentität und Vieldeutigkeit von Malerei kann in dem Maße entstehen, wie der Maler daran arbeitet, die konventionelle Festlegung der Malerei auf eine bestimmte Wahrnehmungsordnung zu destruieren; und das bedeutet auf der ersten Ebene der Artikulation von Bildzeichen, dass die Identität des Striches so weit wie möglich gestört und zerstört werden muss. Wenn aber der Maler nicht mehr etwas Bestimmtes, etwas innerhalb einer Wahrnehmungsordnung als Wahrnehmungsgegenstand Definiertes malt, sondern gegen die Lesbarkeit des Strichs angeht oder anmalt, dann gibt es keine Möglichkeit, diese Destruktion der Identität des Strichs und der Intentionalität des Vorgehens ihrerseits zu intendieren; nur auf Umwegen, nur durch eine Arbeit (oder eher: ein Spiel) der Abweichungen, Störungen und Brechungen kann sich solche Destruktion ereignen. Vieldeutigkeit lässt sich nicht intentional produzieren; sie kann nur durch indirekte Verfahrensweisen entstehen, welche die Malerei an ihre Ränder treiben und so die Identität des Strichs destruieren.

Für Stefan Schessl war es schon seit dem Beginn seiner Arbeit an der Malerei ein primäres Interesse, die Malerei in jene Krisenzone zu treiben, in der die Identität des im Gemälde Sichtbaren (beziehungsweise Lesbaren) zerfällt; in der die Malerei vieldeutig wird, widersprüchliche Lektüren oder Wahrnehmungsweisen gleichzeitig zulässt und fordert. Auf diese Weise wird die Malerei zu einem Mittel, das, indem sie dem Betrachter gewissermaßen den Blick raubt – ihn etwas Visuellem aussetzt, das er nicht

fassen kann –, ihn dazu verführt, sich selbst beim Sehen zu sehen oder zu beobachten; also sich eminent ästhetisch zu verhalten, insoweit ästhetische Wahrnehmung vor allem Wahrnehmung ist, die sich selbst wahrnimmt, beobachtet und reflektiert. Zutiefst irritiert dadurch, dass er etwas Nichtfassbares, Sich-Entziehendes zu sehen bekommt (oder dass er nichts Bestimmtes zu sehen bekommt), wird der Betrachter auf die Beobachtung der Tatsache zurückgeworfen, dass er sieht und dass Sehen ein komplexer Prozess ist, der nicht einfach Wahrnehmungsgegenstände ergreift, sondern der nach mehreren Schritten in einem identifizierenden Urteil mündet, in einem Wahrnehmungsurteil.

III. Produktion der Differentialität

Die Identifizierung eines Wahrnehmungsgegenstandes, egal innerhalb welcher Einstellung auch immer – zum Beispiel die Identifizierung eines Striches als Kontur, als Form, als kompositionelle Linie, als Einschreibungsspur, als energetisches Diagramm, als Schriftzeichen, als Markierung, als Index einer Kante –, erfolgt in einem identifizierenden Urteil, das immer schon eine Einstellung, die Festlegung einer Wahrnehmungsweise und einer Wahrnehmungsordnung voraussetzt. Die Destruktion solcher Wahrnehmbarkeit, also der Festlegung in einer Wahrnehmungsordnung, ist der erste kritische Schritt der Malerei. Die Gemälde und Zeichnungen von Stefan Schessl treiben in einem zweiten Schritt den Betrachter durch den Entzug des Sehens, nämlich der Identifizierbarkeit, durch die Störung und Irritation der Lesbarkeit noch weiter: er wird dazu gebracht, die verschiedenen Wahrnehmungsordnungen, die einander in der aktuellen Wahrnehmung ablösen oder verdrängen, im Gemälde bewusst wahrzunehmen und zu differenzieren; also das Spiel der Vieldeutigkeit aktiv mitzuspielen.

Malerei ist dann ein eigenständiges Erkenntnismedium: Mittel der reflexiven Erkenntnis zuerst der Tatsache, dass jede Wahrnehmung als Identifikation von Wahrnehmungsobjekten eine normalerweise nicht wahrgenommene Vorweg-Festlegung eines bestimmten Typs von Gegenständen, eine Einstellung auf einen bestimmten Typ von Gegenständen voraussetzt; zweitens der analytischen Erkenntnis unterschiedlicher, unvereinbarer, aber evidenter, unabweisbarer Gegenstandstypen und Einstellungen, die dieselben pikturalen Elemente auf völlig unterschiedliche Weise identifizieren (dieses Wahrnehmungsurteil liegt vor aller hermeneutischen Tätigkeit, vor aller Deutung semantischer Einheiten); und drittens der historischen und kulturellen

Erkenntnis der unterschiedlichen Einstellungen und Wahrnehmungsordnungen, die sich historisch und kulturell in der Geschichte der Wahrnehmung ausgebildet haben – und dazu gehört auch die Erkenntnis von deren historischer und kultureller Bedingtheit.

Eine zentrale Bedingung dafür, dass der Betrachter eines Gemäldes zu einem solchen schrittweisen Erkennen genötigt oder verführt wird, ist, dass die piktoralen Elemente, die Linien, Flecken und Farben, nicht undeutlich oder unklar sind; solange sie innerhalb einer Wahrnehmungsordnung defizient sind, bleiben sie wirkungslos und uninteressant. Entscheidend ist, dass der Maler die Vieldeutigkeiten, die vielfachen Lesbarkeiten seiner Einsätze, tatsächlich erzeugt; dass er die Identität der Linien methodisch und bewusst bricht und Verfahrensweisen der Abweichung und Störung entwickelt. Nur in dem Maße, wie der Maler gegen den Zwang der Identität oder der Identifizierbarkeit ein offenes Spiel der Vielfältigkeiten setzt, in dem Differenzen und Abweichungen nicht zufällig oder willkürlich auftreten, sondern bewusst produziert werden (was immer nur indirekt möglich ist), kann Malerei zu einem Erkenntnismedium werden.

Stefan Schessl betont die entscheidende Bedeutung der Verfahrensweisen: „Wir kommen nicht um die Erkenntnis herum, dass in Gemälden gerade jene Kategorien, die es uns überhaupt erlauben, sie als solche wahrzunehmen, nicht erkannt werden können. Wir bleiben vor den Bildern blind. Meine zunehmend komplexer werdenden Reihen von Verfahrensweisen halten die Gemälde in einer Schwebelage von Unentscheidbarkeit und Vieldeutigkeit, in der unterschiedliche Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten gleichzeitig und wertungsfrei existieren. Das Wesen der dienenden Hand, ihre Instrumentalität, wird zusehends sabotiert.“ⁱⁱ

Die Dekonstruktion der Malerei und der Sichtbarkeitsordnungen beginnt dort, wo der Zufall mit seiner Reflexionslosigkeit und Banalität durch einen neuen Typ von malerischer Produktion ersetzt wird, wo die Arbeit an der Beseitigung der Intentionalität des Verfahrens und der Identität des Sichtbaren systematisch vorangetrieben wird. Das erfordert die sichtbare Reflexion auf die Wahrnehmungsordnungen oder Lektüren, auf die im Gemälde Bezug genommen wird und die durch Brechung und Abweichung unterlaufen werden. Ein wichtiger Aspekt der Dekonstruktion der Malerei ist deswegen die Herstellung einer Vielheit von Anspielungen, von Hinweisen, von Anknüpfungen an unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, die im Prozess der Wahrnehmung nahe gelegt werden, die aber nicht zur eindeutigen Identifizierung eines bestimmten

Wahrnehmungsobjekts erstarren, sondern auf immer neue Weise, fortlaufend, zu sehen geben.

IV. Ästhetisch-sensuelle Differentialität

Intentional lässt sich immer nur Bestimmtes herstellen; ein Spiel der Vielfältigkeit von Einstellungen und Wahrnehmungsordnungen setzt voraus, dass in die Wahrnehmung – wie in die Produktion – Irritationen gegenüber dem Bestimmten, dem identifizierbaren Gegenstand eingeschleust werden; und solche Irritationen werden durch Abweichungen und Störungen ermöglicht; wobei `Abweichung` und `Störung` Termini sind, die vom Blickpunkt der identifizierenden Wahrnehmung aus formulieren.

Denn unvermeidbarerweise versucht der Blick zuerst immer, Wahrnehmungsgegenstände zu identifizieren, also zu wissen, was er sieht, und sich so in seiner Umgebung zu orientieren. Wird ihm dieses Wissen, diese Gewissheit entzogen, wird er einer Irritation, sogar dem Entzugs des Blicks ausgesetzt, empfindet er diese Nötigung oder Verführung zur Reflexion auf die – kulturell und historisch determinierte – eigene Wahrnehmung anstrengend; sie erfordert intellektuellen Aufwand. Doch darf man nicht unterschätzen, in wie hohem Grade Erkenntnis eine eigene intellektuelle Lust hervorbringt, wie sehr die Kritik oder Analyse der Einstellungen und Wahrnehmungsordnungen ein komplexes Begehren-zu-Erkennen und zur eigenen Produktion von Erkenntnis zu befriedigen vermag. Dieser Erkenntnisprozess umschließt eine mehrstufige Erfahrung; er lässt sich nicht abkürzen, denn er ist nur möglich, indem der vom Gemälde genötigte oder verführte Betrachter den Weg durch die Irritation, in einem gewissen Sinne sogar durch die Langeweile hindurch über das Reflexivwerden der Wahrnehmung bis zur reflexiven Erkenntnis geht; und solche erkennende Erfahrung lässt sich nicht als begriffliches Wissen (etwa aus Büchern) übernehmen.

Das reflexive und intellektuelle Spiel der Differenzen mit der Analyse der Einstellungen und Wahrnehmungsordnungen baut auf einem anderen, grundlegenden differentiellen Spiel auf: der Lust an der ihrerseits auch reflexiven, aber zugleich ästhetisch-sensuellen Differenzierung der visuellen Gegebenheiten im Gemälde, der sichtbaren Einschreibungen, der Linien und Farben. Die spezifisch ästhetische Lust an der sensuellen Differenzierung entsteht bei der aktiven, bewussten, affirmierten Entdeckung von differentiellen Abweichungen, Störungen, Verschiebungen. Das Konstatieren von sensuellen Unterschieden, von Brechungen der Identität einer Form,

eines Verlaufs, eines Zugs, überhaupt einer einheitlichen Linie ist eine bewusste, selbstreflexive und zugleich völlig sensuelle Tätigkeit der Wahrnehmung; die damit verknüpfte Lust der Differentialität ist eine Lust an Welt, an Möglichkeiten der sinnlichen Unterscheidung, die der begrifflichen Erfassung der Welt vorausgehen und die Voraussetzungen jeder begrifflichen Unterscheidung in der Welt sind.

Die traditionelle Ästhetik auch noch der Moderne hatte von der Einheit des Kunstwerks und damit von einer strukturierten pikturalen Sprache aus gedacht: Schönheit wurde in der Komposition, in früheren Epochen sogar in der Verhältnismäßigkeit oder Proportionalität von Elementen gefunden, also in der Intelligibilität der inneren und äußeren Beziehungen der pikturalen Elemente – an erster Stelle der Formen. Die kritische, spätmoderne Ästhetik der Differenz dagegen geht nicht mehr von einem übergeordneten, hierarchisch vorgängigen Ganzen aus, das als strukturiertes sprachliches oder sprachartiges System den Zusammenhang und die Bedeutung der Elemente sichert; sondern sie lässt sich auf die offene und lustvolle Entdeckung, Reflexion und Erkenntnis von vorher unbekanntem sensuellen Differenzen ein: also auf eine zugleich bewusst-reflexive und ästhetisch-sensuelle Erfahrung im starken Sinn des Wortes. Damit unterscheidet sich diese radikal ästhetische, zugleich sensuelle und reflexive Erfahrung der Differenzen grundlegend von jedem begrifflichem Verfahren, das auf begriffliche Identität und begrifflich festgelegte, spezifische Unterschiede geht. Beide Verfahrensweisen aber ermöglichen – auf sehr unterschiedliche und eigenständige Weise – sowohl Erkenntnis von Welt als auch Selbstreflexion.

Die Lust an der Differenz schließt von vornherein Geschmack aus: während Geschmack auf dem Wiedererkennen konventioneller sensueller Identitäten beruht, also auf der Beruhigung und Entlastung, die im wiedererkannten Bekannten liegt, will und affirmiert die Erfahrung der Differentialität das Unbekannte, das Neue, das Überraschende, die Veränderung – das, was vom Geschmack und vom Bekannten aus in der Erscheinungsform der Abweichung, der Verschiebung, der Störung, des Irritierenden auftritt.

Interessanterweise hat die philosophische Ästhetik die Lust an der Abweichung, vor allem als Lust an der Mannigfaltigkeit und Unterschiedlichkeit, schon am späten 17. Jahrhundert, in einer aufklärerischen Unter- und Gegenströmung innerhalb der französischen Klassik, entdeckt. Ausgehend davon, wie schon in der Antike und seit der Antike, dass Kunstwerke intelligibel, also gesetzmäßig, regelgerecht und regelmäßig

sein müssen, stieß eine Reihe von Theoretikern darauf, dass zu dieser Gesetz- und Regelmäßigkeit Qualitäten der Abweichung und Vielfältigkeit hinzutreten müssen, um ein Werk ästhetisch interessant zu machen: das bloß Intelligible ist, ab einem bestimmten Punkt der Reflexion oder sogar des gebildeten Geschmacks, nur noch langweilig. Der zentrale Begriff dieser neu entdeckten Lust an der Abweichung und Mannigfaltigkeit war 'Delikatesse'. So bei dem Jesuiten Dominique Bouhours schon 1687: „Das Wahre genügt nicht; es muss etwas Ungewohntes hinzutreten, damit ein Eindruck entsteht. ... Allgemein heisst der Einfall, die Wendung, welche ein solches Ungewohntes in hinreichender Beimischung enthält: delikat, das Organ, dieser Beimischung gerecht zu werden: Delikatesse. ... Delikatesse des Geschmacks beruht auf Überlegung und Urteil; aber sie ist nicht identisch mit logischer Beurteilung. Erst ein Schimmer von Falschheit macht einen Ausdruck delikat; denn so etwas überrascht den Hörer, gewinnt seine Aufmerksamkeit.“ⁱⁱⁱ Ästhetische Vielfältigkeit, die Weiterentwicklung des 'Ungewohnten', wurde besonders von Fontenelle hervorgehoben: „Eine Sache gefällt nicht mehr deswegen, weil sie ganz einfach ist, sondern sie gefällt, weil sie vielfältig und unterschieden ist, ohne aufzuhören, einfach zu sein; je vielfältiger sie ist, ohne aufzuhören, einfach zu sein, desto mehr gefällt sie.“^{iv} Und Montesquieu betonte 1755 den Wert der Abweichung, der Ausnahme: “Die Kunst, in ihren Prinzipien von der Vernunft bestimmt – die Kunst gibt die Regeln, der Geschmack die Ausnahmen. Er ist der spezifische Sinn für diese künstlerisch notwendigen Ausnahmen vom Allgemeinen, vernunftmäßig Konsequenzen.”^v

V. Verfahrensweisen

Um die Malerei von der Unterwerfung der Hand unter das Auge (und damit an ein Vorwegwissen, welches das Auge bevormundet, da es weitgehend nur das zu sehen bekommt, was es wieder erkennt, was es schon weiß und kennt) zu befreien, musste die bis dahin selbstverständliche Kopplung von Auge und Hand aufgebrochen werden. Die Kluft zwischen Auge und Hand, zwischen einer intentionalen und zielgerichteten Bewegung und dem, was sich im Gemälde zeigt, musste möglichst weit aufgerissen werden. Das kann auf unterschiedlichen Wegen geschehen. Stefan Schessl hat zuerst eine Reihe von 'negativen' oder indirekten Verfahrensweisen in der Malerei entwickelt, die den einfachen Zugriff des Auges und des identifizierenden Begriffs auf das Gemälde deutlich erschweren. Entscheidend für diese indirekten Verfahrensweisen ist dabei die

Schichtung, die Überlagerung und partielle Beseitigung unterschiedlicher Schichten, so dass schon die Bildfläche keine identische Einheit als Fläche bildet.

Stefan Schessl trägt in vielen seiner Gemälde zuerst ein weißes Bindemittel unregelmäßig auf, dann Farbe, wobei schon dieser Farbauftrag durch die Unregelmäßigkeit des ersten Auftrags gestört wird. Als dritte Schicht wird flüssiges, transparentes Latex aufgeschüttet und aufgestrichen; diese Schicht ist nachher im Gemälde nicht mehr zu sehen, denn sie wird wieder entfernt. Die Latexschicht, die sehr unregelmäßig aufgetragen wird, weist deswegen fast unkontrollierte Löcher und Risse auf; und sowohl während als auch nach dem Trocknen können mit der Hilfe von Werkzeugen oder mit der Hand Risse und Löcher in diese Schicht hineingekratzt werden.

Auf diese Latexschicht kommt jetzt als vierte Schicht wieder Farbe, meist relativ dünn, so dass sie in die Löcher und Spalten der Latexschicht fließt und einsickert – so entstehen Flecken und lineare Sickerspuren auf der darunterliegenden Farbschicht. Nachdem dann die Latexschicht mit der darauf haftenden Farbe wie eine Haut abgezogen worden ist, bleibt eine mehrschichtige Fläche, die Spuren dieses Auftragsprozesses zeigt, welche mehr mit Kontingenzen des Materials zu tun haben als mit intentionalen Strichen. Die Farbe, die auf diese Latexschicht aufgebracht wurde, kann nur dort die Leinwand erreichen, wo in dieser Schicht Brüche und Risse sind, wo das Auftragen Ränder und Löcher gelassen hat. Was auf dem Träger sichtbar wird, sind nur die nichtintendierten, nur beschränkt kontrollierbaren Störungen und Unsauberkeiten, die sich abgelagert haben.

In neueren Arbeiten – häufig auf Aluminiumplatten – und in Zeichnungen tritt ein direktes, aktives und konzentriertes Brechen und Aufbrechen der Linie hinzu: die mit der Hand aufgetragene Linie ist in sich selbst zerrüttet, verliert die Identität ihrer Bahn und ihres Verlaufs (und damit sogar, in einem radikalen Sinn, ihrer Sichtbarkeit). Sie spielt gleichzeitig in unterschiedlichen Registern, ähnelt nichts Bestimmten und erzeugt so einen Hof, eine Aura der Unfassbarkeit und der Vieldeutigkeit, die einerseits von der Lust an der ästhetisch-sensuellen Differenzierung befeuert wird, andererseits einen hermeneutischen Sog hervorbringt: ein offenes, unabschließbares, quasi experimentelles – oder spielerisches – Erproben der unterschiedlichsten Wahrnehmungsweisen und Gegenstandstypen. Dieser hermeneutische Sog gewinnt seine Offenheit und Intensität aus kultureller Bildung; in dem Maß, wie unterschiedliche

Wahrnehmungsordnungen erschlossen worden sind, als Horizont einer deutenden Fragestellung eingesetzt werden können, wird dieser Sog komplexer und intensiver.

Eine solche Malerei geht nicht von einer Imagination, einer Erfindung oder einem Plan aus, sondern von den unterschiedlichen Verfahrensweisen, die in ihrem geplanten und von viel Erfahrung geprägten Zusammenspiel komplexe, gewissermaßen undenkbbare und unplanbare Differentialitäten hervorbringen. Der Maler reagiert selbst als der erste Betrachter des entstehenden Gemäldes in jeder Phase seiner Herstellung auf das, was er in der Fläche vorfindet: selbst überrascht, versucht er, so weit wie möglich jede einfache Lesbarkeit, jede Identifizierbarkeit aus dem Gemälde auszutreiben. Das impliziert aber auch, dass das Gemälde nicht ein ablesbares, rationales Verfahren als das Gesetz seiner Erzeugung erschließen lassen soll: die indirekten Verfahrensweisen, zu denen Materialeigenschaften wie das Fließen, Suppen, Diffundieren der flüssigen Farbe hinzutreten, versuchen, das Gemälde ebenso weit vom Pol der Identifizierung von Gegenständen wie vom Pol des Demonstrierens einer Regel fernzuhalten. Das Gemälde zeigt sich wie selbstentstanden, wie eine durch meteorologische Prozesse und vielfältige Spuren gezeichnete Fläche, eine zerkratzte, befleckte Oberfläche; so verbirgt es seine komplexe Produziertheit und seine Produktionsgeschichte, die zugleich aber als verborgene spürbar bleibt – das Gemälde ist nicht zufällig entstanden, sondern ist indirekt, negativ erzeugt. Und seine 'negative ästhetische Notwendigkeit' ist sichtbar, gibt sich als Vielfältigkeit und Differentialität zu sehen. Denn, wie wir wissen, der bloße Zufall ist nicht differentiell und somit langweilig.

In jüngster Zeit bringt Stefan Schessl immer mehr Farbe ins Spiel: Farbe nicht als systematischer Wert in einem sprachartigen Farbsystem oder als Immaterialität des Lichts, sondern Farbe als Gegengewicht gegen das Verfahren. In der Weise, in der er Farbe einsetzt, verstärkt sie noch die Irritation, die Unfassbarkeit und Nichtidentität, etwa indem Linien durch ihre Farbigkeit ihre Einheit und Verlaufskontinuität noch mehr verlieren und in schwer fassbare Farbvielheiten zerfallen. Was in der Farbe auf spezifische Weise möglich ist, ist ein Spiel der Abweichungen und der Mischungen: das entspricht nicht zufällig vor allem musikalischen Kategorien. Die Komplexität, mit der musikalische (melodische, harmonische, rhythmische) Gestalten Affekte artikulieren und modulieren, ist so auch in der Farbe möglich.

Die Farben werden einerseits sichtbar als Material aufgetragen, etwa als Lösungen oder Aufschwemmungen von Pigmenten in Wasser, die wieder ausfallen, sich

absetzen, wie Mineralien in Salzseen „ausblühen“; offensichtlich sind chemische und physikalische Prozesse auf der Oberfläche wirksam, Prozesse des Fließens, des Diffundierens, des Sedimentierens. Oder die Farbe wird als dunkle, farblich überintensive und dadurch farblich erstickte Farbschmiere aufgetragen, die teilweise vom Wasser schon wieder angelöst wird und sich verteilt. Aber zugleich sind diese Farben so intensiv und so artifiziell, dass sie trotz all ihrer sichtbaren Materialität, trotz des Farbschmutzes, auch als bunte und leuchtende Flecken wahrgenommen werden. Farbe als materielle Beschmutzung macht, zusammen mit dem artifiziellen Hautton der Grundierung, die Leinwand zur Haut, die berührt und befleckt wird.

In diesem Spiel der Berührungen und der sensuellen Differenzen, der Einschreibungen und der Haut wird die enge Verwandtschaft des differentiell-ästhetischen Bereichs und des erotischen Bereichs spürbar. So wie die erotische Einschreibung in die Haut des Leibes zugleich sensuelle Differenzen konstatiert, sie reflektiert und Lust aus ihnen gewinnt, so werden die differentiellen Abweichungen und Vieldeutigkeiten in der Malerei wahrgenommen, reflektiert und als eine spezifische, zugleich sensuelle und intellektuell-reflexive Lust erfahren.

ⁱ Die pikturale Bezugnahme auf die Kanten wurde thematisiert von Rosalind Krauss: Raster, in RK: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (1985), Amsterdam / Dresden 2000, S. 51-66

ⁱⁱ Stefan Schessl, Text auf der Einladungskarte zu seiner Ausstellung in der Galerie Nusser & Baumgart, München 2011

ⁱⁱⁱ Dominique Bouhours: La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit, 1687; hier nach Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, S. 88-89

^{iv} Bernard le Bovier de Fontenelle, 1741; zitiert in Heinrich von Stein, S. 82-83

^v Charles de Secondat, Baron de Montesquieu: Essai sur le goût, 1755 (posthum); hier nach Heinrich von Stein, S 95