

Die Zeichen haben das Fliegen gelernt.

Am faszinierendsten finde ich diejenigen Skulpturen, die einen Moment empfindlicher Balance festhalten. Ein Unterbau von massiver Stabilität, der selbst bereits in die Höhe strebt und sich nach oben verjüngt, wird kontrastiert mit sehr viel kleineren, in der Form variableren „Anhängseln“, die entweder kühn aufeinander geschichtet sind oder um eine neue Achse angeordnet wie Gewichte einer Waage herunterhängen. Jedes einzelne Teil ist somit jedem anderen unter dem Aspekt der Statik zugeordnet. Thematisiert wird das Tragen und Getragenwerden, Tragen allerdings nicht als Kraftakt, sondern als Kunst und als Spiel mit Konzentration und Präzision. Es wird an die Spannung im Beschauer appelliert, an sein/ihr Nichtwissen, ob Dauer im Instabilen möglich ist, vergleichbar dem Mitzittern bei einer aufregenden und schönen Zirkusnummer. Die Skulpturen setzen eine ganz besondere Illusion: daß der fragile Augenblick des „gerade noch“ aus einem zeitlichen Nacheinander herausgegriffen ist, in dem aufgeschichtet, experimentiert, eine Balance und vorübergehende Ordnung erreicht wird, die im nächsten Moment in Chaos umschlagen kann.

Solche Überlegungen legen einen Ernst nahe, der die Werke nur bedingt erfassen kann. Denn es ist ein frivoler spielerischer Tanz, der sich da oben abspielt, ein Tanz, den es aber nur geben kann, weil unten das gewichtige phallische Element existiert. (Und wie langweilig wäre letzteres ohne die tanzende Vielfalt darüber?) Man mag an Kunst im öffentlichen Raum denken, die sich zu Repräsentationszwecken nur zu oft der Symbolik dieses zentralen Signifikanten unserer Kultur bedient. Objekte wie die von Schnitzenbaumer stellen dessen repräsentativen Charakter spielerisch in Frage. Diejenigen Skulpturen, bei denen es nicht um ein störbares Gleichgewicht geht und die deshalb statischer erscheinen, sind um so dekorativer ausgestattet, und das Auge kann von einer ornamentierenden Form zur anderen wandern, wird abgelenkt von der Ernsthaftigkeit des tragenden Unterbaus. Ähnliches gilt für die horizontal ausgerichteten Skulpturen, die am Boden liegenden Kolosse. Sie wirken wie monumentale Instrumente, die erst durch die darüber gespannten Saiten zum Leben kommen. Gulliver, auf dem die frechen Zwerge herumturnen.

Eine ganz andere Dimension der Werke liegt in ihren Anspielungen mythologischer, ethnologischer und geogra-

phisch-morphologischer Art. Was an Assoziationen erweckt wird, ist vielfältig und rätselhaft. Die Formen und die Textur der Verkleidung suggerieren als Material den natürlichen der Verwitterung ausgesetzten Stein und verführen zu entsprechenden Assoziationen: Menhire und Monolithen vorgeschichtlicher Zeit, deren genaue kulturelle Sinnggebung bis heute unbekannt sind; schwindelerregende Formationen im Granitgestein, wie sie sich zum Beispiel im Cheesewring im Bodmin Moor in Cornwall zeigen – ein natürliches Phänomen, das jahrtausendlang zur Bildung von Mythen reizte und doch nichts anderes ist als was das Auge erkennt –; Opfergaben und Kultgegenstände fremder Kulturen, bedeutungsvolle Ohr- und Nasengehänge, die aus Knochen entstanden sein könnten und mehr sind als schmückende Zutat. Formzitate wie diese legen jedoch die Phantasie nicht fest, vor allem auch deshalb, weil sie so vielfältig sind und ganz offensichtlich ein Spiel mit ihnen getrieben wird. Auch die Titel widerstehen einer festlegenden Sinnggebung, sie treten ironisierend beiseite, wengleich sie auch die Dimensionen des Numinösen, der fremden Kulturen und des Schmucks immer wieder andeuten. Gabriele Schnitzenbauers Skulpturen bestätigen eine allgemeine Tendenz, die in der zeitgenössischen Kunst von Frauen zu finden ist: es besteht ein wachsender Zugriff auf die großen Formen, die bislang überwiegend eine Domäne der Männer gewesen sind.

Die jüngsten Bilder und die Aquarelle mit Tusche von Gabriele Schnitzenbaumer erscheinen trotz mancher Unterschiede als zusammenhängende Serie, weil sie auf den ersten Blick ein überschaubares Inventar an immer wiederkehrenden Zeichen vorführen. Eine Fülle von mehr oder weniger erkennbaren figürlichen Elementen schweben auf der Bildfläche: Schnecken, kleine Elefanten, Schwerter, Blätter (oder sind es Geißeltierchen?), siebenarmige Leuchter, Schlangen, Sonnen, Augen, stilisierte Geschlechtsorgane, Mäuse, Pfeile, eingeritzte oder aufgetragene Strichmännchen, Roboter, menschliche Umrisse mit ausgebreiteten Armen, Pflanzen, Lurche und Fabelwesen, Masken, Formeln und Schriftzeichen. Ihre Konnotationen führen uns zurück in archaische Zeiten, zu Götterstatuen und Höhlenmalereien, sie lassen an erotische Graffiti, an Kinderzeichnungen und Comic strips denken und erinnern an die Suggestionskraft surrealistischer Traumbilder.

Die Bilder sind aperspektivisch, zweidimensional, die Ausrichtung der einzelnen Bildelemente in der Fläche folgt nicht der Schwerkraft. Es ist ein summarisches Nebeneinander, das wir da antreffen, ohne einen sich aufdrängenden erzählerischen oder logischen Leitfaden, ohne perspektivische oder thematische Hierarchisierung der Teile zueinander. (Ironischerweise lassen sich über manche Bilder verstreut die mathematischen Zeichen der Addition erkennen.) Wir sind also als Betrachter aufgefordert, unseren eigenen Weg durch die Bilder zu finden. Er führt über farbige Flächen, denn die einzelnen Bildteile tauchen, besonders bei den Aquarellen, aus den Farbfeldern auf, teilen die Farbe mit ihnen und sind nur durch ihre Umrisse abgegrenzt. Farbe ist somit kein dienendes Element, sondern motiviert Formen und Bewegungen, und die Übergänge zwischen Bildgrund und Zeichen sind so fließend wie die zwischen den Farbbereichen selbst, die keine harten Kontraste kennen. Ohne Zwang kann der Blick den einzelnen Konstellationen, die entstehen, folgen, Bewegungen nachvollziehen und herausfinden, auf welche Weise Gruppen von Einzelformen dynamisch ausgerichtet sind, wobei auch die Bewegungsrichtung aufgrund des Fehlens von Perspektive unbestimmt bleibt. Ein solches lustvolles Erforschen, zu dem die Bilder einladen, schließt auch das Identifizieren der einzelnen Bildelemente ein, wo ein solches möglich ist und die Zeichen nicht in der Abstraktion verbleiben.

Aber was soll darüber hinaus im Betrachter geschehen? Haben wir es mit einer Art Bilderrätsel zu tun, die entschlüsselt werden wollen, mit archaisierenden Chiffren, denen nur durch Dechiffrieren begegnet werden kann? Verlangen die Zeichen nach Festlegung einer symbolischen Referenz? Dies sind Fragen, die an die Rezipienten gestellt werden. Hält er oder sie es aus, wenn auf die Frage, was denn diese Bilder und Zeichen bedeuten, keine Antwort kommt, wenn die Fülle von möglichen Verweisen beim Schauen lediglich durchschritten wird und sie nicht bei einer Bedeutung stehenbleiben? Auch die Kunstkritik geht da sehr unterschiedliche Wege und kann dem (vermuteten) Verlangen nach wegweisenden Interpretationen oft nicht widerstehen. Um so aufregender ist es dagegen, sich selbst als Autorität einzusetzen und sich von den Bildern und ihren ausweichenden, vielfältigen Anspielungen in eigene Phantasietätigkeit versetzen zu lassen, gerade weil

sie unbestimmt und evozierend sind. Indem sie erkennen lassen, daß bei der Produktion nicht die Anschauung, sondern innere Bilder, der (erotische) Traum und das Unbewußte das Malen geleitet haben, appellieren sie an ähnliche Prozesse im Betrachter. In listiger Unschuld siegen Gefühl und Traum über die kalkulierende Rationalität.

Die Titel, an die sich die Suche nach Bedeutung oft wendet, besitzen eine eigene suggestive Kraft. Sie sind witzig, poetisch, manche deuten an, daß es sich um „Nachtstücke“ handelt, um vergängliche Stimmungen, um die Leichtigkeit einer von der Alltagsvernunft befreiten Phantasietätigkeit. Und das auch bei denjenigen Bildern, die durch die Farbgebung eher düster und unheimlich wirken.

Handelt es sich dann nicht, so könnte gefragt werden, um eine ganz private und unzugängliche Bildersprache der Künstlerin, die alle anderen im Grunde nichts angeht? Die Wahl der Bildchiffren, die Art und Weise ihres Auftauchens und ihr Zusammenspiel verweisen ja immer wieder auf die Phantasie der Künstlerin als Quelle des Ausdrucks. Die Bilder geben nicht vor, unpersönlich zu sein. Gleichzeitig aber weisen sie über das Private hinaus und bieten uns ein Potential an Anschlußmöglichkeiten. Denn die figürlichen Elemente sind privat und allgemein, weil auch das Unbewußte aus einem großen „Text“, dem gewaltigen Fundus des kollektiven kulturellen Erbes schöpft, etwas bereits Bekanntes anzitiert. Wir finden hier eine bildliche Gestaltung der Erkenntnis, daß jeder schöpferische Akt gleichzeitig die Verarbeitung und die Wiederaufnahme von etwas schon Bestehenden und etwas Neues darstellt. Beim Betrachten treffen wir unsere private Auswahl, ob wir an Höhlenmalerei, an Kinderzeichnungen, an eine bestimmte Mythologie oder an alles zusammen anknüpfen oder auf welche Weise wir unsere Intuition, die von diesen Bildern sicherlich angesprochen wird, einsetzen.

Die Zeichen haben das Fliegen gelernt. Sie sind alle in Bewegung, im Begriff, die Bildfläche, die nur einen zufälligen Ausschnitt zu bieten scheint, wieder zu verlassen. Schattenlos durchqueren sie die Fläche und schaffen ein Feld von Sinnassoziationen, das selbst in Bewegung bleibt, voll von mythologischem Ernst, voll Sinnlichkeit und witziger Poesie.

*Gisela Ecker*