

Johanna Tiedtke.

Potenzielle Abbildungsfähigkeiten

OLIVER ZYBOK

Johanna Tiedtke ist Malerin. Sie gehört aber zu einer jungen Künstlergeneration, für die es selbstverständlich ist, sich innerhalb der Malerei nicht mehr im traditionellen Sinn auf Pinsel, Farbe und Leinwand zu beschränken, sondern zahlreiche andere Techniken in dieses Medium einzubringen. So setzt sie zum Beispiel als Untergrund neben der klassischen Leinwand Holz, Zink und Glas ein und bearbeitet diese Materialien mit unterschiedlichen Drucktechniken. Grundlage für ihre Arbeit ist Recherchematerial, bestehend aus Fotografien, die sie selbst erstellt oder unter anderem in Katalogen und im Internet gefunden hat. Sie arbeitet zudem installativ, wie bei dem Werk *Von neuerwachten Welten* (2012, vgl. Abb. S. 38–39). Hier befindet sich ein großformatiges Gemälde (217 mal 300 Zentimeter) exakt gegenüber von einem großen schwarzen Glas im gleichen Format. Der Boden ist dem in der Scrovegni-Kapelle in Padua nachempfunden, deren Fresken von Giotto di Bondone (1266–1337) stammen – eine geometrisch-ornamentale Formation als kunsthistorische Referenz. Das Gemälde ist in einer

Mischtechnik entstanden: Zunächst wurden collagierte fotografische Motive als digitale Datei eingescannt und dann durch einen UV-Print in die Holzoberfläche eingebrannt, ergänzt durch malerische Eingriffe, die himmelskörperähnliche und florale Gebilde zeigen. Eine geologische Formation beherrscht das Bildgeschehen, aufgedruckte Risse überziehen das Bild und erinnern an alte, von der Witterung gezeichnete Fresken – für die die Künstlerin eine große Faszination hegt. Dreht der Betrachter sich um, sieht er diese surreal anmutende Landschaft im schwarzen Spiegelschemenhaft verdoppelt. »Die Lichtsituation des Bildes erinnert an einen Morgen«, so Tiedtke, »die Verheißung eines neuen Anfangs, der gleichzeitig in Frage gestellt wird. Es erzählt vom Anfang und Ende aller Zeit, an dem eine neue Welt erschaffen wird.«¹ Die hier thematisierte Sehnsucht, die niemals vollkommen gestillt wird und in der man sich orientierungslos verlieren kann, zeigt sich ambivalent – ein heller Traum, der dunkel gespiegelt an Kontur verliert. Bildhaft offenbart sie sich

also in einer Orientierung am Gegenständlichen, das sich in abstrakte Prozesse aufzulösen scheint. Was passiert hier?

Der Mensch neigt dazu, Begebenheiten der Natur am Gegenstand orientiert bildhaft wiederzugeben. Dinge figürlich zu benennen, dürfte im Grunde auf eine ähnlich lange Geschichte zurückblicken wie die menschliche Sprache. Angeregt durch Entwicklungen in der sogenannten gestischen Malerei, die sich mit dem Tachismus und dem Abstrakten Expressionismus ergeben hatten, beschäftigten sich gegen Ende der 1950er-Jahre zahlreiche Kunsthistoriker und -theoretiker mit dem Phänomen der Einbindung abstrakter Strukturen natürlicher Begebenheiten in figürlichen Darstellungen. Bereits einzelne prähistorische Höhlenmalereien haben zum Beispiel Strukturen des Grundes einer Felswand mit aufgenommen. Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) veröffentlichte 1957 seinen Aufsatz über Bilder im Stein, »Pierres imagées«, Ernst Gombrichs (1909–2001) Abhandlung über Wolkengestalten erschien drei Jahre später in seinem Buch *Art and Illusion* (auf Deutsch 1967 unter dem Titel *Kunst und Illusion*). Horst W. Janson (1913–1982) verfasste in jener Zeit drei Aufsätze über Zufallsbilder. In »Chance Images« definierte er sie als »bedeutungsvolle visuelle Figurationen, die in einem nicht von Menschen oder nicht bewusst von Menschenhand gestalteten Stoff – meistens Gestein, Wolken oder Flecken – wahrgenommen werden.«² Alle Autoren verdeutlichen mit ihren Analysen, dass jegliche Abstraktion durch eine Orientierung am Gegenständlichen erfolgt und umgekehrt eine reale Begebenheit in verschiedenen Abstraktionsstufen auf ein Minimum reduziert werden kann. Sie veranschaulichen also eine Wechselwirkung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.

Janson belegt, dass die von ihm beschriebenen Zufallsbilder eine anthropologische Konstante

darstellen, die schon in der Antike und im Mittelalter auftauchen und in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance eine große Aufmerksamkeit erhielten. Zu Beginn seines Traktates *De statua* (um 1440 verfasst) vermutet Leon Battista Alberti (1404–1472), dass die Skulptur erfunden wurde, als Menschen in pflanzlichen und geologischen Rudimenten etwas Figürliches entdeckten. Durch Hinzufügen oder Entfernen von Substanz versuchte dieser »ursprüngliche« Künstler dann ein noch perfekteres Abbild zu erreichen.³ Leonardo da Vinci (1452–1519) spricht im *Trattato della pittura* von »einer neuen Erfindung« zur Inspiration. Ein Künstler möge »Gemäuer mit Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen« genau betrachten. »Wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Ähnlichkeiten zu verschiedenen Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, weiten Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.«⁴ Schließlich erwägt Leonardo sogar die Möglichkeit, die Flecken auf der Wand durch Werfen eines mit Farbe getränkten Schwamms selbst zu bewirken – der Zufall mit potenzieller Abbildungsfähigkeit.

Diese Art von zufälligem Impuls prägt, neben dem planmäßigen Vorgehen beim Bildaufbau, das gesamte malerische Schaffen von Tiedtke. Ihre Arbeit reiht sich somit in eine lange Maleritradition ein. Auch wenn nicht der Schwamm als Hilfsmittel eingesetzt wird, so werden zahlreiche andere Eingriffe vorgenommen. Bei den beiden Arbeiten *Das weiße Haus / Das graue Haus* (beide 2013, vgl. Abb. S. 49, 50) bilden die Grundlage eigene Fotografien von der Landschaft der Schlei, also jener Gegend in Schleswig-Holstein, in der sie aufgewachsen ist. Die

Gemälde, die eine Sommer- und eine Wintersituation zeigen, haben eine in der Pixelgröße genau kalkulierte Unschärfe erhalten. Sie sind erneut mit dem UV-Print auf die Holzoberfläche aufgedruckt beziehungsweise durch das Erhitzen der Tinte beim Druckverfahren regelrecht in das Holz eingebrannt. Die Künstlerin hat nun die Oberfläche zum Teil angeschliffen, sodass die Holzmaserung das fotografische Motiv durchzieht und wie selbstverständlich Bestandteil der Landschaft geworden ist. Die Unschärfe hat Tiedtke durch eine farbliche Präzisierung der Pixel malerisch betont, wodurch das digitale Raster hervorgehoben wird. Jeder einzelne Bildpunkt ist für Tiedtke der kleinste Anhaltspunkt für etwas Reales, er ist Zeichen eines Abstraktionsprozesses. Während die Pixel bewusst gesetzt sind, erfolgt ihre Farbsetzung einer eher intuitiv getroffenen Entscheidung. Dieser Aspekt der Zufälligkeit entspricht Leonardos Detail eines Fleckens auf einem Gemäuer oder den durch den geworfenen Schwamm erstellten Strukturen auf dem Grund, deren Farbigkeit, je nach Intensität der Wurfkraft, unterschiedlich ausfällt. Vor allem verdeutlicht ein Pixel, dass jede Form von Abstraktion am Gegenständlichen orientiert ist, auch wenn eine genaue Identifizierung dem Einfluss des Zufalls entsprechend nicht mehr möglich ist. Tiedtke zeigt diese Begebenheit ausgehend von dem Gemälde *Das weiße Haus* in zahlreichen motivischen Variationen (vgl. Abb. S. 52–55). Eine florale Situation vom unteren Bildrand hat sie in vier unbetitelte kleinformatige Arbeiten (15 mal 10 Zentimeter) transformiert, wieder mit einem UV-Print, dieses Mal jedoch auf Glas. Während im ersten Motiv, das sich schon klar erkennbar aus Pixeln zusammensetzt, noch eindeutig florale Elemente zu erkennen sind, lösen diese sich bei den weiteren drei Glasarbeiten immer mehr auf, bis am Ende nur noch ein einziges Pixel als markantes Merkmal zu sehen ist. Auf die Spitze getrieben wird dieser Abstraktionsprozess von Tiedtke, indem

sie diese letzte Reduktion auf eine großformatige Zinkplatte überträgt und noch einmal vergrößert. Hier ist eine ursprünglich klar erkennbare Begebenheit durch verschiedene Abstraktionsstufen – Unschärfe der Fotografie durch Verpixelung, Anschleifen der Holzoberfläche, Betonung der Unschärfe durch malerische Ausführungen von Bildpunkten – auf ein Minimum der Darstellbarkeit, in Form eines einzelnen Pixels, medienübergreifend transformiert worden.

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, wie sich derartige Abstraktionsprozesse unter Einbindung des Zufalls entwickeln können. Die zweiteilige Arbeit *Käthe* (2015, vgl. Abb. S. 92–93) aus einer Serie von Werken mit dem gleichen Titel zeigt ein Muster, das immer wieder unterbrochen scheint. Beide Tafeln hängen nicht dicht beieinander, sondern mit einem größeren Abstand, sodass das Gesamtmotiv geteilt wird. Diese Teilung erfolgte nicht exakt in der Mitte des Motivs, vielmehr erkennt der Betrachter bei der Nahaussicht, dass beim linken Bildelement am rechten Bildrand beziehungsweise beim rechten Bildelement am linken Bildrand die Darstellung identisch ist. Diese motivische Wiederholung betont noch einmal den fragmentarischen Charakter der Stickereivorlage. Der linke Bildelement ist in dunklen Farbtönen gehalten, die rechte Hälfte in hellen, eine metaphorische Farbgebung für Traum und Wirklichkeit. Die Oberfläche ist erneut als UV-Print bearbeitet, auch hier sind wieder einzelne Pixel malerisch hervorgehoben. Das Motiv stammt, bis zur Unschärfe vergrößert, vom Scan einer kleinen bestickten Decke. Sie ist von Tiedtkes Großtante Käthe angefertigt worden, die einen großen Teil ihres Lebens der Stickerei gewidmet hat. Diese letzte von ihr angefertigte kleine Arbeit weist eigentümliche Fehlstellen auf, Ornamente sind unterbrochen, Figuren und Häuser angefangen, aber nicht zu Ende geführt. Durch die nicht vollendeten einzelnen Motive zeigen

sich pixelähnliche Gebilde, Unschärfen. Hier scheint sich fragmentarisch eine sehr detailreiche Lebenswelt zu offenbaren, die gekennzeichnet ist von einer Demenz. Großtante Käthe hat an einem Tag dieses Deckchen bestickt, dann buchstäblich an einem anderen vergessen, woran sie eigentlich tags zuvor gearbeitet hat. So erklärt sich der fragmentarische Charakter, der Abstraktionsprozesse zeigt, die sich aus dem Unbewussten ergeben, hier ausgelöst durch einen Gedächtnisverlust.

»Irgendwann fiel mir auf«, so Tiedtke, »dass in den Stickereien Lücken entstanden, weil Käthe in einer Reihe von sich wiederholenden Motiven einfach eines vergaß. Oder es traten ›Fehler‹ in den Ornamenten auf. In wiederkehrenden Mustern gab es merkwürdige Veränderungen. ›Mit mir passiert etwas‹, schrieb Käthe ihrer Schwester, als ihr Gedächtnis immer mehr nachließ. Sie hatte intensive Träume und Halluzinationen. Realität und Traum waren miteinander verwoben.«⁵ Die Stickarbeit der Großtante Käthe zeigt, wie sich aus dem Unbewussten Abstraktionsprozesse ergeben, die am Ende vom Betrachter nicht mehr nachvollzogen werden können, aber dennoch Anhalt für Reales bieten. Der Zufall offenbart wieder einmal seine potenzielle Abbildungsfähigkeit. Gesteigert hat Johanna Tiedtke den Abstraktionsprozess der Stickerei in einer Video-Projektion, transformierter Muster auf eine Wand, die mit einer Stahlnadel bearbeitet und zur detailreichen Betonung der Projektion mit einer speziellen Farbe (Video Paint) gestrichen wurde. Hier erfolgt ein weiterer Auflösungsprozess, eine erneute Reduktion auf ein Minimum. Die Muster, die an die ornamentalen Strukturen der Stickerei angelehnt sind, gleichen Spuren, deren Ursprünge nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen sind. Die ergreifende Geschichte der Großtante Käthe vertieft den ganz allgemeinen Gedanken über Traum und Realität und die damit verbundenen Abstraktionsprozesse von

realer Dinglichkeit, den Christa Wolf in ihrem Roman *Kindheitsmuster* (1976) niedergeschrieben hat: »Halbbewusst werde ich erleben, wie das schöne Wachgebilde immer tiefer in den Traum abtreibt in immer neuen, nicht mehr in Worte fassbare Gestalten, die ich zu erkennen glaube. Sicher, beim Erwachen die Welt der festen Körper wieder vorzufinden, werde ich mich der Traum- erfahrung überlassen, mich nicht auflehnen gegen die Grenzen des Sagbaren.«⁶ Was bleibt, ist eine unbeschreibliche Stille.

1 Johanna Tiedtke, in: *Johanna Tiedtke. Von neuerwachten Welten*, Hamburg 2012, S. 53.

2 Horst W. Janson, »Chance Images«, in: Philip P. Wiener (Hrsg.), *Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument (Dictionary of the History of Ideas, 1)*, New York 1973, S. 340 (Übersetzung des Autors).

3 Vgl. Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 31, 143. Des Weiteren Horst W. Janson, »The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought«, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 254–256.

4 *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, hrsg. von Jean Paul Richter, London 1939, Bd. 1, S. 311 f. (Übersetzung des Autors).

5 Die Künstlerin in einer E-Mail an den Autor vom 15. September 2015.

6 Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Berlin und Weimar 1976, S. 530 f.