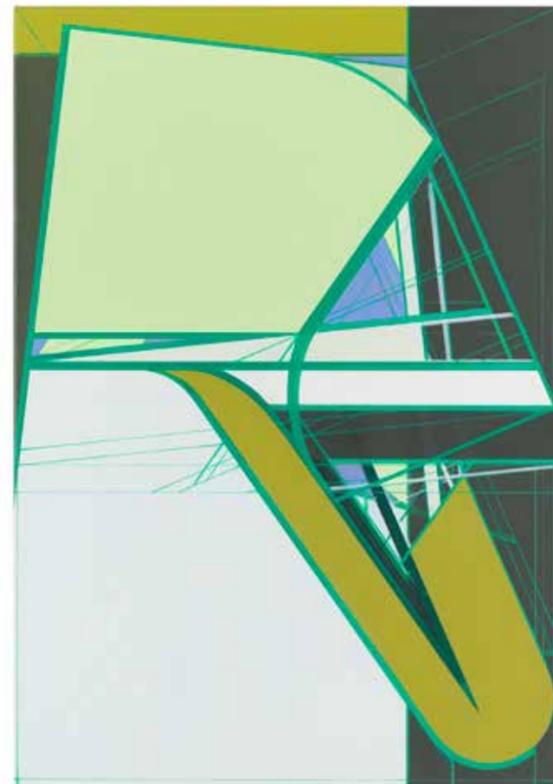


SIGNATUR DER ZEIT



Ulrich Loock

Es ist der größte und immer wieder neu inszenierte Widerspruch in Frank Nitsches Malerei, dass die präzisen Formen und die Konglomerate aus klar voneinander abgesetzten Flächen und Lineaturen – dünn, glatt und uniform gemalt – auf keinen übergeordneten Plan zurückgehen, weder was den Bau des einzelnen Werkes noch was die Architektur des Œuvres insgesamt betrifft: Jedes Bild durchzieht der Konflikt zwischen geometrischer Genauigkeit und spontaner Konstruktion. Zwar gibt es Reihen von Bildern mit wiederkehrenden Konstellationen, doch alle Details, die an Risse und Schnitte einer komplexen technischen Zeichnung denken lassen, in der die Farbe Bauteile, Funktionen oder Materialien kennzeichnet, werden ohne Vorzeichnung oder sonstiges Planungsinstrument auf der Leinwand aneinandergehängt und übereinandergelegt. Die Malerei verdankt sich einem anspruchsvollen Herstellungsprozess, der manchmal für längere Zeit unterbrochen und anschließend wiederaufgenommen wird. Doch die einheitliche Erscheinung des fertiggestellten Bildes mit seinen abgezirkelten, komplex konstruierten und ineinander übergehenden Geometrien fixiert nichts als einen Moment in einem Verlauf wiederholter Änderung und Übermalung. So passt es zur Produktionslogik dieser Bilder, dass selbst der Zustand eines abgeschlossenen und ausgestellten Werkes nicht immer endgültig ist – häufig werden einzelne Bilder nach ihrer ersten Ausstellung wieder abgeschliffen und übermalt.

Im Widerspruch zu den Konnotationen des technoiden Vokabulars – Entwurf, Optimierung und Abschluss einer rationalen Konstruktion – folgt Nitsches Malerei einer wilden Ästhetik der Planlosigkeit und Unabschließbarkeit, deren Durchsetzung allerdings ein hohes Maß an Disziplin, Aufwand und handwerklicher Kompetenz erfordert. Perzeptuell überträgt sich der Widerspruch zwischen der erwartbaren Perfektion einer technischen Gestalt und der erratischen Verbindung von aneinandergesetzten, gegeneinander ausgetauschten, übereinander geschichteten und miteinander verhakten Bildelementen als Sprung zwischen Betrachterdistanzen. Aus der Ferne ist der umfassende Formenzusammenhang einer Gestalt zu erkennen, die deutlich vom unmodulierten Grund abgehoben ist. Die Nähe aber enthüllt taktile Qualitäten der bemalten Leinwand und zieht den Betrachter oder die Betrachterin in ein labyrinthisches Konstrukt von Linien und Flächen herein, ein Geflecht von Wegen, Bahnen, Feldern, Plätzen, Haltepunkten, Kurven, Übergängen, Zwischenräumen, Verbindungen, Über- und Unterschneidungen, denen der Blick in alle Richtungen, mit unterschiedlicher Fokussierung und Geschwindigkeit folgt. So findet die grundsätzliche Unabschließbarkeit des malerischen Produktionsprozesses ein Echo in Bedingungen für die Betrachtung, die einen vollständigen und endgültigen Eindruck unwahrscheinlich machen.



Gegenüber diesen Bildern ist das Sehen eine Tätigkeit, die sich selbst bei der Aktualisierung divergierender und abrupt wechselnder Optionen beobachtet. Die eigentümliche, durch die Besonderheit der Malerei generierte Selbstbeobachtung des Sehens lässt sich auf die Unmöglichkeit zurückführen, den Bruch zwischen der Wahrnehmung aus der Nähe und aus der Ferne befriedigend zu überbrücken. Es bleibt die Erwartung unerfüllt, die selbstverlorene Hingabe an eine uneinheitliche und in manchen Arbeiten überwältigende Vielfalt von Bildelementen mit der übergreifenden, aus der Ferne erkennbaren Bildgestalt in Übereinstimmung zu bringen. Zugleich lässt sich diese Bildgestalt ihrerseits nicht befriedigend auf Gegenstände der Erfahrung zurückführen. Sie spielt auf solche an und verweigert zugleich deren Wiedergabe. Abgesehen von piktographischer Verdichtung, eigentümlichen Zuordnungen und prekären Größenverhältnissen sind es vor allem irrealer räumliche Zusammenhänge, welche die einzelnen Gebilde fremd und abweisend erscheinen lassen. Durch die Verbindung und Überschneidung von Konturen, Streifen, Bändern, Spanten, Flächen und Kurven werden unterschiedlich wirkungsvolle räumliche Effekte erzielt. Das jeweilige Gebilde aber ist unter Bedingungen der Dreidimensionalität nicht schlüssig. An vielen Stellen werden Vorn und Hinten, Innen und Außen, Oben und Unten gegeneinander ausgetauscht oder widersinnig miteinander verbunden. Verkehrungen und Umstülpungen, Selbstverkoppelungen und Zwitterbildungen führen zu räumlichen Aporien und lassen die Unmöglichkeit erkennen, den Gegenstand eines Bildes in der Realität nachzubauen, so offensichtlich Konstruktionszeichnungen den Hintergrund dieser Malereien bilden.¹

Nitsche setzt die Malerei aber nur vordergründig ein, um irrealer Gebilde spektakulär mit dem Anschein von Plausibilität zu versehen. Der wichtigere Beitrag zur Geschichte des Mediums besteht im Entwurf eines malerischen Raumes, der im Rahmen der Alternative von Flächigkeit und illusionistischer Dreidimensionalität nicht zu fassen ist. Die Verschleifung von Polaritäten des euklidischen Raums, die Verbindung von heterogenen Perspektiven und die Herstellung von Übergängen und Wechseln nach dem Prinzip des Möbiusbandes erzeugen eine Unräumlichkeit, die sich nicht der Verminderung der Dimensionen (von der dritten zur zweiten Dimension), sondern deren Vermehrung verdankt (von der dritten zu einer Hyperdimension). Auf eigentümliche Weise kehrt das multiperspektivische Konstrukt zur Fläche der Malerei zurück – allein die Flachheit der Malerei erlaubt die Bildung hyperdimensionaler Unräumlichkeit, einer Räumlichkeit, welche die Bindung an drei Dimensionen überschreitet. Es ist ein besonderer Gewinn der Arbeit von Frank Nitsche, die Flachheit, die eine ältere Kunstkritik als Aufforderung zur Reduktion

auf das Wesentliche der Malerei verstanden hat, als Voraussetzung für die Entfesselung von idiosykratischen malerischen Möglichkeiten anzusehen. Entscheidend für Nitsches Rekonstruktion der Fläche ist die unwahrscheinliche Verbindung bildlicher Einheiten. Daher prägen gleichzeitig Genuss und Frustration die visuelle Einstellung zu diesen Konstrukten – die hedonistische Verantwortung des Sehens an die Reize der malerischen Ereignisse ist mit einem andauernden Unwohlsein vermischt, das sich aus der Unmöglichkeit ergibt, die Einzelheiten in den übergeordneten und verständlichen Zusammenhang einer fassbaren Figur zu überführen. Umgekehrt aber schafft die verweigerte Integration der Details in einen nachvollziehbaren und endgültigen Zusammenhang eine wesentliche Voraussetzung für das andauernde visuelle Vergnügen an ihrer Partikularität. Die Bilder manifestieren eine ausweglose Situation, die sich folgendermaßen formulieren lässt: Wo das Einzelne nicht in die Gesamtheit einer Figur übergeht, wird sein Genuss schal, und wo sich die Details im Ganzen auflösen, verlieren sie ihren Geschmack.

Wie um die Pole genauer zu bestimmen, welche für das Schwanken zwischen Empfindungen des sinnlichen Genusses an einzelnen malerischen Chiffren und einem Unwohlsein gegenüber dem Fehlen einer das gesamte Bild übergreifenden Figur verantwortlich sind, hat Nitsche auf der einen Seite Arbeiten gemacht, die von abstrakten Zeichen wie einem alles dominierenden Kreis eingenommen werden und keinen Gedanken an eine darüber hinausgehende Objektwelt nach sich ziehen. Auf der anderen Seite gibt es viele Bilder, mit denen Nitsche den Betrachter nahe an die Identifizierung eines Gegenstandes heranführt. Die Dominanz einer einzelnen oder verdoppelten Scheibenform, verschiedenartige Abweichungen von der ebenfalls auftretenden Idealform des Kreises oder die Symmetrie von Sphäroiden machen den Gedanken an ein Gesicht unausweichlich, wegen der stilisierten Reduktion der Formen das Gesicht einer Comic- oder Manga-Figur. Die Übernahme von strukturellen Merkmalen eines bestimmten Gegenstandes lässt umso schärfer die Unmöglichkeit hervortreten, ihn zu erfassen.

Ebenso wie verschiedene Autoren zu seiner Arbeit betont Nitsche, dass rein formale Konstellationen von Zeichen ihn nicht interessieren. Die Assoziation von Figuren und Sensationen, die aber privat und unerkannt bleiben können, ist für ihn unerlässlich. Zugleich bringt er die konstruierten Formen mit computergestütztem Design und der Möglichkeit in Verbindung, verschiedene Ansichten eines Gegenstandes rechnerisch zu simulieren. In seinen Texten zur Malerei von Frank Nitsche seit 1999 kehrt Gerrit Gohlke, der profilierteste Kritiker des Werkes, immer wieder zur Frage nach dessen figurativen Bezugsgrößen zurück. Das stärkste Argument zugunsten

¹ Ein amüsanter Beleg für diese Behauptung ist das 2009 experiment in the style of Frank Nitsche, <http://www.youtube.com/watch?v=yIRA7PpsbY4>, aufgerufen am 31. Juli 2012.