

Leonardo Casula

Mögliche Orte

Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen wird gemeinhin zu den Grundeigenschaften eines jeden Kunstwerkes gerechnet. Und doch drängt sich angesichts des vom Künstler Gestalteten immer wieder von neuem die Frage nach dieser sonst schon banal scheinenden Eigenschaft auf. Und damit auch die Frage, was *tatsächlich* in uns vorgeht, während wir ein Kunstwerk betrachten. Was machen wir da?

Lange Zeit übte sich der Kunstbetrachter darin, etwa eine Madonnendarstellung nach ihrer jeweiligen Ausführungsart zu beurteilen oder einen dargestellten Heiligen an seinen bezeichnenden Attributen zu bestimmen; und natürlich kam dann auch die Frage hinzu, wie nah der Maler zu seinen artverwandten Vorgängern stand und ob sich im jeweiligen Werk eventuell Zeichen einer eigenständigen Originalität oder gar in die Zukunft vorausweisende Elemente erkennen ließen. Dabei hat die Kunstrezeption der letzten Jahrhunderte zwar immer wieder ihre einzelnen Praktiken erneuert, ihre grundsätzliche Ausrichtung aber blieb bis heute unverändert: immer noch beharrt sie wesentlich darauf, nach dem analysierenden *Lesen* des Kunstbildes – in den oben erwähnten oder ähnlichen Weisen – es ausschließlich zu *betrachten*.

Das eingangs besprochene Problem bleibt also bestehen und erneut stellt sich die Frage: Wenn wir über das aufmerksame und sachverständige *Lesen* des Bildes hinaus in seiner Gegenwart verweilen, was machen wir da eigentlich? Und eben diese so einfache wie wesentliche Frage stellt sich mir gerade angesichts der Bildwerke von Antonio Secci.

Die Antwort, die ich darauf fand, und mir ist klar, es handelt sich dabei um eine unsichere, vorläufige Antwort, ist, dass der auf diese Bilder konzentrierte Blick des Betrachters in der Tat nicht auf das Entschlüsseln einer in ihnen verborgenen Botschaft aus ist, oder darauf, irgendetwas in ihnen zu lesen; vielmehr ist dieser Blick damit beschäftigt, in eigentümlicher Weise einen Ort zu bewohnen.

Weit davon entfernt, den Raum zu *repräsentieren*, ist es eher ein *Vergegenwärtigen* seiner Erschütterung, was die „Squarci“, diese „Risse“ Antonio Seccis, ins Werk setzen und worin der Blick sich niederlässt. In diesem eigentümlichen Wohnung-Nehmen des Blicks, in seiner Achtsamkeit gegenüber dem Gesehenen, verliert der Raum seine eigene Abstraktheit und wird zu einem möglichen Ort.

Diese ersten Gedanken mögen einen Ausgang bilden für meinen Versuch, etwas von dem Zauber dieser Werke einzufangen, dem numinosen Charakter ihrer Gegenwart.

Vom ersten Blick an wird man bei der Betrachtung dieser Werke getroffen von dem starken Farbkontrast zwischen den homogenen Bildflächen; unmittelbar fällt die harte Gegenüberstellung ins Auge zwischen dem magmatischen Charakter der Materie und der ihre beunruhigende Wirkung einschließenden Geometrie der Umriss. Zugleich wird jedoch schnell klar, dass, soll der Raum zu der ihm eigenen Möglichkeit finden und zu einem herausgehobenen Ort werden, dass dazu die geläufige Unterscheidung zwischen Figur und Hintergrund, welche die Grundlage unseres Sehens bildet, in Frage gestellt werden muss.

Viele der von Secci gemalten „Squarci/Risse“ erinnern in der Tat an die sogenannten Vexier- oder Umkehrbilder, ein beliebter Untersuchungsgegenstand der visuellen Wahrnehmungsforschung, und wir alle kennen das Vasenbild von Rubin, wo das Profil eines Gesichts zum formlosen Hintergrund einer Vase wird, welche ihrerseits leicht wieder zu einem Hintergrund umspringt, von dem sich im selben Augenblick erneut das Profil abzeichnet: ein fortlaufender Rollenwechsel von Figur und Hintergrund, der ein unaufhörliches Schwanken der jeweiligen Bedeutung erzeugt.

Etwas Ähnliches geschieht in den Werken Seccis, wo der Hintergrund, vor welchen eine Form gesetzt ist, seinerseits selber Formcharakter trägt, und wo der Vordergrund, indem er den Hintergrund durchschneidet, diesen gleichsam ins Rampenlicht hebt, die ihm eigene Funktion dabei ständig umkehrend.

Versteht man den Hintergrund als einen unbestimmten Raum, so kommt einem zugleich der Gedanke, dass es in der Perspektive Seccis keinen anders möglichen Raum gibt als den malerischen, und dass demnach auch die *Vergegenwärtigung* des Raums in seiner vorgeblichen Reinheit nichts anderes ist als eine Metapher und eben als solche geschaffen und gemalt wird. Der Hintergrund wird so zugleich *Bühnenhintergrund*, vor welchem sich das Schauspiel abspielt. Der Schnittpunkt, die Nahtstelle, wo sozusagen die eine Bühnenebene auftaucht und die andere versinkt, erscheint inmitten dieses Wechsels als ein blinder Punkt. Der Dialog zwischen den beiden Ebenen, den das Werk allererst ermöglicht, indem es ihm *Ort gibt*, zeigt in seinem Inneren eine unauflösbare Dunkelheit, eine notwendige Unbegründetheit. Dabei scheint sich die Fransen- oder Zackenlinie, welche die beiden Ebenen umsäumt, zunehmend aufzulösen, bis hin zum Verschwinden im Punkt ihres Aufeinandertreffens.

Damit scheint mir ein wesentlicher Punkt berührt. In den Umkehrbildern wie auch in den Werken Seccis, ist der Umriss von entscheidender Bedeutung. Zunächst, weil die ihn bestimmende Linie sich als ein Schwellen-Ort erweist, an dem die eine Vision in die andere umspringt, so unmerklich wie unmittelbar, ohne jeglichen feststellbaren Übergang von der einen zur anderen (so wie man entweder ein Gesichtsprofil oder eine Vase sieht:

beides zusammen ist nicht möglich). Zum anderen aber ist der Umriss in Seccis Werken gerade deshalb von Bedeutung, weil er – dank der übergenaugen, hingebungsvollen Arbeit des Künstlers – vor allem auch die ihm eigene Linearität verliert und sich verwischt: er franst sich aus. Und so ist es gerade das Verwischte, das Ausgefranstete, welches den besonderen Raum dieser Malerei bildet und ihm überhaupt erst seine Wirkungsmöglichkeit gibt.

Wenn sich allererst im Umriss das Zustandekommen eines Sinnes abspielt (in einfachen Worten: die Tatsache, dass in diesem Zusammenhang eine Figur als Figur oder als Hintergrund erscheint); und wenn der Umriss gleichsam die Klippe bildet, an der ein möglicher Sinn Form annimmt, dann hat diese hier vertretene Absicht, den Umriss zum Ort par excellence der Malerei zu erklären, zugleich auch etwas von der donchichottesken Absicht, das Unerzählbare zu erzählen. Mit anderen Worten: darauf zu beharren, das zu sagen, was eigentlich nur gezeigt werden kann.

Was sich in den „Squarci/Rissen“ Seccis zeigt, ist in der Tat ein „Trama“, hier vor allem im wörtlichen Sinn verstanden, also eine Hervorhebung der *Textur*, auf welcher diese Malerei beruht. Zugleich aber auch in seinem geläufigen übertragenen Sinn verstanden, um die Fähigkeit des *Zettelns* auszudrücken, des Anordnens der Fäden zu einem Geflecht – und damit also auch die Fähigkeit, wenn nicht gleich zum Erzählen, so doch jene, die Voraussetzungen zu einer Erzählung zu legen.

Die Fertigstellung des Werks durchläuft einen äußerst komplexen Prozess, der a posteriori kaum nachvollziehbar ist, und bei dem das langsame Schichten der Materialien, welche den Körper des Werkes bilden, zugleich die sedimentäre Schichtung eines Felsgesteins zu mimieren scheint. Die Papierschnipsel – kleine Zeitungsausschnitte, Überbleibsel der Geschichte – bilden zusammen ein homogenes Konglomerat, dessen augenfällige Körnigkeit von dem darauf folgenden Farbaufrägen erhalten wird, dabei die Wörter zugleich endgültig überdeckend. Auf den ersten Blick scheint es die Absicht des Künstlers zu sein, das Trägermaterial der eigenen Arbeit verbergen zu wollen, indem gleichsam die Geschichte ausgelöscht wird. Gleichzeitig aber gibt jeder dieser „Squarci/Risse“ dem Betrachter eine ganz eigene *Geologie* zu sehen, bei der die Ränder der Öffnung im Gemälde mit extremer Sorgfalt eingerissen wurden. Und was sich da zeigt im Betrachten der Rissstelle, ist ein verschobener Bruch, besser: eine Verwerfung.

So wie der Faltenwurf eines Felsgesteins von vergangenen Erdbewegungen zeugt, dabei zugleich weiter die extreme Spannung auf zukünftige Bewegungen hin erhaltend, ganz in diesem Sinne erzählen auch die am Rande jeden Risses freigelegten Fäden des Tramas von einem nicht weniger gespannten Verhältnis zwischen den durch das Aufschlitzen von einander getrennten Bildflächen.

Mit endloser Geduld erschafft der Künstler die Erde, auf welcher er seine eigene Welt gründet. Doch mit nicht geringerem Bedacht zieht er diese Erde dann, indem er sie erschüttert, dem Betrachter unter den Füßen weg. Und in der Erschütterung zeigt er ihm zugleich die Kunsthaftigkeit dieser Welt.

Es ist die Secci ganz eigene Art, in der dies geschieht – weit entfernt von der einmaligen eklatanten Geste der Spzialisten – es ist diese seine Art, welche der Malerei ihre dramatische Chiffre zurückgibt. Und in diesem Drama stellt sich das Werk schließlich unvermeidlicherweise auch in eine zeitliche Dimension. Und so setzt Secci an die Stelle des apodiktischen Charakters der die Leinwand aufschlitzenden Geste das Herstellungsprojekt einer eigenen neuen Öffnung. Die minuziöse Arbeit an den Fransen und Zacken *nimmt den Faden* jenes Dialogs wieder auf, der durch das Aufschlitzen unterbrochen wurde. Ohne ihn jedoch zu einem Ende zu führen, belässt sie vielmehr die getrennten Teile in einem fortdauernden Zustand der Schweben.

Die Gedankenwelt des zwanzigsten Jahrhunderts beschäftigte sich größtenteils mit der Frage nach der Identität der Welt und ihrer Zeichen. „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, hieß es lapidar zu Beginn des Jahrhunderts. Gleichzeitig wurde, so deutlich wie nie zuvor, das Versagen der Sprache beim anmaßenden Versuch, die Dinge in Sprache zu fassen, diagnostiziert. Die Worte werden zu Wirbeln, „durch die hindurch man ins Leere kommt“.

Ähnlich einem neuen Robinson, überrascht von den eigenen Fußabdrücken im Küstensand (nachdem er die Umriss des Ortes abgelaufen hatte, der sich unvermittelt als eine Insel erweist), scheint sich Antonio Secci bis zu den äußersten Grenzen seiner eigenen poetischen Welt vorangetrieben zu haben, indem er zugleich ihre Umriss zeichnete und uns nun einlädt, unseren Blick über die Küste dieser Welt hinaus zu werfen, hin zu einem Meer ohne Grund, das schon Zeuge unseres eigenen Schiffbruchs gewesen ist.

Und vielleicht ist es ja gerade das, was wir machen, wenn wir weiter vor dem Kunstwerk verharren, nachdem wir es gelesen und wieder gelesen haben: wir blicken auf die Welt, nehmen sie auf jenseits ihrer Zeichen, jenseits der Küste, jenseits auch der Leere, durch die hindurch wir gekommen sind. Mit unseren Augen nehmen wir Wohnung in einem Raum, dabei sorgfältig auf die wenigen Überbleibsel achtend, die wir an Land ziehen konnten; und machen so diesen Raum zu einem wirklich möglichen Ort.