Um die Taille der Wahrnehmung

Erika Krause und Franziska Hufnagel in Waldkraiburg

„Einen Reifen treiben bedeutet, man werde Anstrengungen unterworfen, aus denen dem Träumenden ein Nutzen entstehen wird.“
Artemidor, „Traumbuch“ (2. Jh.)

Mindestens eine Ebene gibt es, auf der die beiden malerischen Ansätze von Franziska Hufnagel und Erika Krause bei all ihren augenfälligen Eigenheiten miteinander kommunizieren – sie stellen ihr Publikum bei der Betrachtung ihrer Bilder vor ungewöhnliche Herausforderungen. Denn sie sind weniger (oder mehr) „Bilder“, als die meisten es bei abstrakter Malerei erwarten würden, und sie fordern dazu auf, sich rückhaltlos auf ihre Strukturen und Eigenschaften einzulassen, was durchaus zu Irritationen, zu Benommenheit oder zur Ablösung von der direkten Umgebung führen kann. Das Gespräch mit den Künstlerinnen hat deutlich gemacht, dass auch sie sich im experimentierenden Prozess der Bildkonstruktion am Rande von Sprachlichkeit und Erklärbarkeit wiederfinden können. Solche Effekte lassen sich zwar auch an verkleinerten Abbildungen nachvollziehen, ihre größte Wirksamkeit aber tritt wenig überraschend dann ein, wenn man vor den Bildern selbst steht.

Eine konkrete psychische Wirkung steht wahrscheinlich nicht im Mittelpunkt der Absichten der beiden Malerinnen, deren Werke jenseits der anspruchsvollen Adressierung ihrer Betrachtenden auch ganz andere Bezüge und Zielformulierungen verfolgen. Die aus unterschiedlichen Gründen „komplexe“, durch Kleinteiligkeit oder feinste Nuancen entstehende Wirksamkeit hat wenig mit der heute häufig versprochenen „Immersion“, mehr dagegen mit einer an alle eigenen und alle betrachterischen Vorstellungskräfte appellierenden Involvierung zu tun. Vielleicht bezieht sich der von beiden Künstlerinnen gewählte Ausstellungstitel „Hula Hoop“ ja auf das intuitive Spielen mit einem Zusammenhang, mit dem der Körper in einen bewegten, ästhetisch faszinierenden Zusammenhang einbezogen, eingekreist wird. Die Arbeiten beider Künstlerinnen sind nicht etwa erfolgreiche Exempel eines an Op Art oder Illusionismus orientierten „Tricks“ mit der Wahrnehmung, auch wenn sie stellenweise zur zirkushaften Mimetik neigen können. Sie widersprechen sich deutlich, wenn sie mit ihren kompositorischen Grundelementen teils ins improvisiert Chaotische, teils ins sublim verfeinerte, immer aber auch gebrochene Ordnungshafte weisen, wenn sie reale und illusionäre Räume vor und hinter der Bildfläche durchkreuzen oder organisieren.

Franziska Hufnagels und Erika Krauses Werke gemeinsam auszustellen, bedeutet für das ästhetische Bewusstsein aller, die willens und in der Lage sind, vor einem Bild mehr als die statistisch typischen sieben Sekunden zuzubringen, eine bedeutende und wichtige Erweiterungsmöglichkeit – eine Möglichkeit, die sich erst durch eine Gegenüberstellung zweier autonomer Vorstellungen einer weitgehend abstrakten Bildsprachlichkeit einstellen kann. Neben der Einrichtung der nach einiger Zeit erfahrbaren Vorstellungsräume vor, auf und hinter der Bildfläche entstammen Krauses und Hufnagels Arbeiten durch ihre Dimensionen, ihr Oben und Unten, ihre Einbindung oder Freistellung bildinterner Gestaltungselemente einer je eigenen körperlichen Praxis,

durch die sie auf einer intuitiven Ebene auch mit den Körpern der Betrachtenden kommunizieren. In dieser Ausstellung zeigen beide Künstlerinnen Bilder in mittleren und großen Formaten, die im ersteren Fall an die Intimität des Bildsinns, im letzteren Fall an die dimensionale Parallelität von Bild und eigenem Körper / Körper der Betrachtenden appellieren. In beiden Größen versetzen uns die Bilder im besten Fall in das Innere unseres Sehens, unseres Einbildens und Vorstellens – und, wie zu zeigen sein wird, in die Nachbarschaft unserer Träume. Die in der Ausstellung sichtbaren Bilder zu malen, wie sie gemalt wurden, formuliert aber zunächst ein Angebot an uns, ihren inneren Gesetzen zu folgen oder diese zu ignorieren.

Wenn es tatsächlich so wäre, wie Paul Klee vor hundert Jahren in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch" schrieb,[1] dass „das Auge die ihm im Werke eingerichteten Wege" begeht und dabei dem folgt, was er „Reizpunkte" nannte, dann ist damit nicht nur so etwas wie eine Subjektivität des (abstrakten) Bildes mitformuliert, es ist auch die Rede von „Spuren", die das tätig nachvollziehende und selbsterfahrene Auge „im Bild" hinterlässt. Mit Rückblick auf diese These formuliert die Kunsthistorikerin Régine Bonnefoit: „Der Bau des Auges und seine Eigenschaft, das Objekt sukzessiv ‚abzutasten', lassen nach Klee keine andere Wahrnehmung als die lineare zu. Findet sich im Kunstwerk keine Linie, so schafft sich das Auge selbst die Linie, so wie sich ein Mensch auf einem weiten Feld ohne Pfad selbst seinen Weg suchen müßte".[2] Die nach einer Weile erkenntlichen Widersprüche zwischen vorhandenen, abwesenden und selbst produzierten Linien offerieren eine gemeinsame Zugangsebene zu Hufnagels und Krauses neuen Bildern, auf der zumindest von Willkür und Freiheit und von den Grenzen der Abstraktion in deren malerischen Setzungen gesprochen werden kann. Darüber hinaus wird erahnbar, dass sich an die künstlerischen Erfahrungen mit und die Vermutungen über die Wahrnehmungswege des körperlichen und des „geistigen" Auges extrem unterschiedliche historische, ästhetische und performative Rückschlüsse ziehen lassen, die Konsequenzen der individuellen Vorgeschichten und künstlerischen Bezugsfelder der Werke sind.

Auch bei noch so präzise abgestimmten Abbildungen können den Bildern **Erika Krauses** Eigenschaften zuwachsen, über die sie bei nicht mediatisierter Ansicht kaum mehr verfügen. In meiner sonst noch einigermaßen trennscharfen Erinnerung an das erste Mal, dass ich Reproduktionen ihrer Arbeiten auf einem Monitor sah, erschienen sie mir kontrastarm, von geradezu unterseeischer Trübheit – nur um kurze Zeit darauf vor den Originalen Zeuge des Gegenteils zu werden – und um dann zu sehen, dass sie in zahllosen sacht aufgetragenen, wie mit Feinstaub texturierten Farbschichten aufgebaut sind, die im Einzelnen undurchschaubar alternierend mit zurückhaltenden, gebremst wirkenden Zeichen, Markierungen und Feldern unterbrochen, unterhöhlt und überlagert werden, die den seitlich *geneigten* Blick auf die Bildfläche unverzichtbar machen. Mit ihren dunklen, fast schwarzen oder sehr hellen Grundflächen, die auf einer starken, fast völlig starren Leimschicht aufgetragen sind, entsteht bei Krause kein technisch bereinigtes, seine menschlichen Ursprünge unterschlagendes Monochrom, wie es

---

[1] Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch (Neue Bauhausbücher), orig. München 1925, dt. Neuauflage Berlin 2018, hg. von Hans M. Wingler, mit einem Kommentar von Helene Schmidt-Nonne.
[2] Régine Bonnefoit, „Der ‚Spaziergang des Auges' im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee", in: *kritische berichte*, Nr. 4, 2004, S. 6–18.

postexpressive Künstler:innen seit den 1960er Jahren angestrebt haben. Mit größter Sensibilität begrüßt und kultiviert sie die in der manuellen Arbeit ihrer mal flächigen, mal zeichenhaften Schichtungen alle entstehenden Unregelmäßigkeiten und Ansatzspuren, die sie nicht nur der Zufallsproduktion des Pinselauftrags überlässt, sondern nachvollziehbar zögerlich und fragend nacheinander aufträgt, mit dem bereits Geschehenen abgleicht und anpasst und nach Möglichkeit im unerbittlichen linearen Ablauf der Zeit korrigiert und aufeinander orientiert. Sie verwendet neben mit Pinseln aufgetragenen Acrylfarben auch Tuschen, Wachspastell oder Filzfarbstifte, um auf und zwischen dem Malgrund und den unterschiedlichen Farbflächen Binnenformen, vignettenhaft-abstrakte Bildkürzel, aufgespannte Netze, Felder und Zonen zu schaffen, die nicht nur über eine intuitiv austarierte Farbkorrespondenz, sondern auch nach Maßgabe ihrer im Trocknungsvorgang erscheinenden eigenen Transparenz, Opazität, subjektiven Offenheit oder Geschlossenheit arrangiert werden.

An den unterschiedlichen, vorsichtig tastenden oder ungedämpft gesetzten, skriptural oder ornamental wirkenden Formagenten in Krauses Bildern erinnert vieles an die systematische Unentschlossenheit, die der Philosoph Roland Barthes bei der Beschreibung der „Malfakten“ in den schriftnahen Werken Cy Twomblys als „linkisch“ oder „ungeschickt“ bezeichnet hat.[3] Auffällig ist der „uncoole“ Minimalismus ihrer Mal- und Schreibgesten, die wie Markierungen wirken: Gerade, nahezu gerade, krumme, gebogene, abgeschnittene, ausgeschnittene oder geschwungene, gewellte oder gezackte Linien oder Linienverbände, die individuell und fast immer unwiederholt bleiben, die sich eher auf dem Weg zum Schreiben befinden als fest darin verortbar zu sein, nahe an dem, was seit langem auch in der abstrakten Kunst und in der Kreativitätsforschung als *asemisches Schreiben*, als ein Schreiben ohne sprachliche Signifikanz bezeichnet wird.
Krauses „Schrift“ tritt hier eher in einem assoziativen Feld der nicht mehr „reinen“ Abstraktion vom geometrischen Grundbestand und der noch nicht konkrete Bedeutungen transportierenden (Hand-)Schriftlichkeit auf und vermittelt bei aller Diversität der Geste eine bestimmte Langsamkeit.

Eine besondere Rolle kommt für Erika Krause der Farbigkeit zu, die zuallererst vom verwendeten Malgrund abhängig ist. Mit der folgenreichen Entscheidung für zum Malen gedachte oder zufällig gefundene Holzplatten, für unorganisch wirkende MDF-Platten oder Wachstumsspuren zeigende Sperrhölzer begibt sich die Malerin in einen von den verwendeten Materialien beeinflussten, ansonsten aber nicht genau vorhersehbaren Bildgewinnungsprozess. Der Vorgang vollzieht sich in keiner bestimmten Reihenfolge und wird nicht nur aus innerbildlichen Faktoren gelenkt, sondern kann auch der ganz unterschiedlichen Konzeption in Nachbarschaft eines anderen ihrer Schichtenbilder antworten – denn es sind nicht zwingend solitäre Einzelbilder, sondern auch darüber hinausweisende Kombinationen, die sie als Künstlerin ganz besonders interessieren. Der für ihr weitergehendes Verständnis notwendige Seitenblick auf ihre Bilder tendiert also auch zu einer externen Sensibilisierung in einem Ausstellungskontext bzw. in einer Reihe von Bildern. Die subtilen Hierarchien der tatsächlichen und der konzeptuell gedachten Raum-Farb-Schichten unterliegen jedenfalls einer wie auch immer zeitlich nicht nach einem Plan, sondern nach den Eigenheiten der verwendeten Bestandteile

[3] Roland Barthes, Cy Twombly, dt. von Walter Seitter, Berlin 1983.

erspürten und geordneten Genese, die Krause in den mit bremsenden oder strukturierenden Gesso-Interventionen unterbrochenen Flächenschichten meist zurücknimmt, während sich die zeichenähnlichen Linien je nach subjektiver „Höhe“ oder „Tiefe“ im Geschichte des Gesamtbildes bis zur Signalfarbigkeit aufladen – ohne dass diesem der Farbperspektivik angelehnten Verfahren eine individuelle, mit Schatten affirmierbare Räumlichkeit zugeordnet wäre.

Die Halb-Linien / Halb-Zeichen scheinen im Bildgefüge zu *schweben* – wie jene als „floaters“ oder „mouches volantes“ bekannten Irritationen oder Trübungen, die durch Einlagerungen im Glaskörper des Auges zustande kommen: kleine, fadenartige, fleckige, manchmal auch transparent wirkende Strukturen im Gesichtsfeld, die von vielen auch ohne einen ernsteren Befund wahrgenommen werden können. Durch Floater wird oft überrascht, wer auf eine glatte, weiße Wand schaut und feststellt, dass sich plötzlich vor den Augen tanzende Punkte oder Linien bemerken lassen, die sich aber nicht fixieren lassen, sondern dem Konzentrieren des Blicks immer wieder ausweichen. Zu ihren Besonderheiten zählt also, dass sie einer inneren Erfahrung entsprechen, die sich kaum fotografisch dokumentieren lässt, dass sie innerhalb des eigenen Auges nicht fixierbar sind, da sie sich frustrierender Weise dem internen Blick immer wieder entziehen. Krauses mal transparente, mal opake Signifikationen könnte man wie „Verstetigungen“ solcher Floaters, wie Konkretionen der natürlich gegebenen Wanderschlieren im Auge verstehen. Sie bewegen sich ebenso wenig wie diese selbst – es sind immer wieder die Augen der Betrachtenden, die zu (fast) jeder Schwebeform ein Pendant suchen und finden, das mal in einer „schwächeren“ Farbe, mal mit einer minimalen Formabweichung aus den kreidigen Schichten des Gesamtbilds auftaucht und Schattenhaftigkeit suggeriert, ohne Schatten zu sein.

Ende der 2010er Jahre setzte sich in **Franziska Hufnagels** Malerei allmählich eine neue strukturierende Logik durch, mit der sie Abschied von den stärker figurativen, kristallenen und grisailleschweren Bilderzählungen ihrer Anfangszeit nahm. Bereits Jahre vor Bildern wie „Viel los draußen“, „Festungsbau mittags“ oder „Festungsbau abends“, die sie im Pandemiejahr 2020 malte und die ihre neuen Errungenschaften in verwirrender Klarheit zeigen, begann sie malerische Flächen mit feinen Trennlinien und Auslassungen zu separaten, wie „Bilder im Bild“ funktionierenden Einzelteilen zu arrangieren. Die so geschaffenen irregulären, innerlich ornamentartig durchgearbeiteten Felder begegnen einem als Fülle unterschiedlich farbstarker Binnenmuster, ohne dass deren koloristische und gestische Interaktion sich verfestigte. Das Ornamentrepertoire in den linear umfangenen Respektzonen ihrer übereinander geschichteten innerbildlichen Formverbände ist nicht alarmierend neu, zum Teil dringt es aus Details ihres Frühwerks durch. Dem ursprünglich stärkeren Gedanken, mit der Form das Bild und mit dem Bild den Raum beherrschen zu wollen, folgt in ihren neueren Bildern aber deutlich der Wunsch nach einer Verschärfung und Zuspitzung, der aus der Bildfläche eine objektiv erstarrte, aber subjektiv ruhelose Zone werden lässt.

Die oft, aber nicht immer großformatigen Bilder finden sich in einem Prozess, der im Moment, im Zeitraum der Betrachtung nicht zur Ruhe kommt, sondern die Betrachtenden immer weiter nach Bezugspunkten und affirmativen Verhältnissen

Ausschau halten, unkontrolliert und unendlich zwischen summarischer und detailorientierter Wahrnehmung schwanken lässt. Sie sind eben nicht „Festung“, sondern „Festungsbau“. Obwohl sie sich tradierter Meisterhaftigkeit immer wieder verstimmt entziehen, geneigt scheinen, sich gefährlich offen zu halten oder sich rücksichtlos aneinander anzubiedern, lösen sie bei Bildbetrachtern wie mir einen zunächst krampfhaften Erklärungsreflex aus. Diese wohl nur durch mögliche Ignoranz ausschließbare, vermaledeite Sinnsuche angesichts einer intuitiv erspürbaren Aporetik der Formen erinnert manche vielleicht an die in der Kunstkritik geläufigen Formulierung zu einer suggestiven Fassung des Unfassbaren: das Spiel mit den zelebrierten Wahrnehmungsfails einer instrumentellen OpArt, das „Vexierspiel“, das „Conundrum“, das unterhaltsame, Zeit gegen Dauer tauschende Rätsel – für das jedoch, wenn vielleicht nicht durch geistige Agilität und Geschick, sondern durch Tricks *Auflösungen* existieren oder zumindest denkbar sind.

Die Augen wandern auch in Hufnagels Bildern, die einen zuletzt an ein Tablett ungeordneter Petrischalen erinnern mögen – auch und gerade nachdem sie ihr ästhetisches Aktionsfeld (wieder) um den Formenbestand und der semantischen Zumutung des Schriftlichen erweitert hat. Ließ einen die malerische Vorhölle der schillernden Farbformen, Ornamente, Flächen, Linien und Muster, die mich innerlich oft die harmonisch vertrackte Titelmelodie von „100 Meisterwerke“ pfeifen lässt, ungebremst die eigenwillige Macht von Hufnagels Imaginationsreichtum spüren und eine unaufhaltsame Kettenreaktion von kaum nachvollziehbaren Bounce-backs zwischen den sensiblen Stellen, hochgespannten Bumpers und Targets ihrer Pinball-Bildfelder losbrechen, so mischt sich in die schriftgestützte Bildarchitektur eine eigene Bewegungslehre. Die Künstlerin setzt Schrift sowohl als Handschrift wie auch als Schmuckschrift ein – jedoch nie als beliebig spiegel-, verdreh- und abstrahierbarer abstrakter Formbestand, als geometrische Tatsache, sondern immer im Lesesinn, was im Bild eine Fülle beginnender und endender Links-Rechts-Bewegungen initiiert.

Es sind diese letztgenannten Schriftbilder, die Rückschlüsse auf Franziska Hufnagels künstlerische Haltung zu bieten scheinen, da sie ja „von etwas handeln“. In Bildern wie „Rue Ubu“ (2024) haben sich die titelgebenden Buchstaben wie Straßen oder wie kartografische Bezeichnungen in den skurrilen malerischen Stadtplan eingeschlichen. Der Titel ist hier – manchmal fast kassiberhaft – eine sprachliche Kurzbotschaft, die im wesentlichen die Aufgabe erfüllt, Hufnagels künstlerische Orientierung an der historischen und noch heute lebendig auffindbaren 'Pataphysik des Alfred Jarry (1873–1907) anzudeuten, die der Autor mit dem 1896 in Paris uraufgeführten, an den Ritualismen von Kirche und Staat fröhlich verzweifelnden Drama „Ubu Roi“ als folgenreich absurde, antirationalistische Denkrichtung an den Rändern des Modernismus in die Welt aussandte – Dadaismus, Surrealismus, Marcel Duchamp, Karl Valentin, die Gebrüder Marx verstanden sich als seine Folgeerscheinungen oder wurden als solche verstanden. Franziska Hufnagel hat nichts weniger vor, als sich mit einem solchen eingelagerten Verweis zum kunsthistorischen Warnschild vor oder nach dem Verfall des Avantgardismus zu stilisieren. Sie sieht den Weg der 'Pataphysik, die *Rue Ubu*, als ein aufgrund seiner inneren und äußeren Widersprüchlichkeit gültiges künstlerisches Handlungsmodell im gerade jetzt entstehenden historischen Moment der Bedrohung und Unterdrückung nicht nur künstlerischer Freiheit. 'Pataphysisches Denken ist in ihrem Sinn die logische Gleichbewertung von Affirmation und Negation,

von 1 und 0, es ist wie Schrödingers Katze tot und lebendig in der modernen Geistes- und Ungeistesgeschichte.[4]

Weit detailliertere Verweise liefern die handschriftlichen Textarrangements und -überlagerungen ihrer anderen Bilder und Zeichnungen aus dem vergangenen Jahr, die sie „Hommage an F.G." genannt hat. Ohne einen linearen Text „abzubilden", enthalten sie stichworthafte oder länger zitierte Hinweise auf das in den 1960er bis 1980er Jahren im Verborgenen der Steiermark entstandene Lebenswerk des Franz Gsellmann, die später (1973) vom Tiroler Regierungsrat „Weltmaschine" genannte Irrsinnskonstruktion. Diese entfaltete sich über einen Zeitraum von dreiundzwanzig Jahren eines künstlerisch „Ungebildeten" – in fetischhaftem Rückbezug auf das Brüsseler Atomium – auf der sechs mal zwei Meter messenden Fläche eines Bauernhaus-Zimmers aus tausenderlei Maschinenteilen, Resten, Kultgegenständen, Schriftzügen, Leitungen und Glühlampen, die mit elektrischer (und spiritueller) Energie in zwanglos kreisender, exotisch blinkender und auswegloser Bewegung gehalten wird. Genauer gilt Hufnagels Bezugnahme eigentlich einem spezifischen Buch über diese Maschine (samt integrierter ISBN-Nummer), auf den „Weltmaschinenroman" (2008) des Autors Klaus Ferentschik,[5] mit dem die Künstlerin u.a. auch eine frühere Zusammenarbeit verbindet und der Gsellmann gerechter wird und ihn weit weniger stilisiert als der wahrscheinlich arriviertere Autor Gerhard Roth, der sich ebenfalls in einem mit seinen Texten ausgestatteten Bildband Gsellmanns Würdigung widmet.[6] Die innerbildlichen Überschreibungen und Arrangements, die mit entschieden unromantischem Duktus und mit überraschender Direktheit in Hufnagels involvierendes Bildgestaltungsschema übertragen werden, nutzen nur die vier Farben historischer westlicher Bürokugelschreiber: Schwarz, Rot, Blau und Grün. In sie schmerzlich eingebaut, wie die Maschinenteile in den biologischen Körper eines Cyborg, finden sich in ihren Weltmaschinen-Schriftbildern nachlässige Geometrien, Zahlen und grifflose Schwungräder, Keilriemen, Ampeln und Röhren als Zeichnung – und an anderen Stellen als wörtliche Zitate („Perpetuum mobile"), die ihre Gleichsetzung von Bild, Sprache und (Welt-)Maschine auf eine vorläufige Spitze treiben. Die Art der Bewegung ist aufgrund der Gerichtetheit der Buchstaben und Zahlen zu unterschiedlich langen Links-Rechts-Schwenks mutiert, aus denen buchstäblich ein gemaltes „Buch der Unruhe" entsteht. Noch ein Verweis, der ins Leere läuft, in einer Bildmaschine, die „nutzlos, scheinbar unendlich und doch Ausdruck menschlicher Verlassenheit"[7] ist und alle Hoffnung, jeden noch so läppischen Traum von einer Verteidigung der malerischen Vernunft in sich trägt.

Clemens Krümmel

---

[4] Vgl. Brian Reffin Smith, ",Pataphysik", in: Ausst.-Kat. ,PATADATA 1, hg. von Lenka Tutschová, Galerie Kabinet T., Zlin 2017, Text befindet sich in tschechischer und deutscher Sprache im Außenumschlag der Publikation.

[5] Klaus Ferentschik, Der Weltmaschinenroman, mit Illustrationen von Horst Hussel, Berlin 2008.

[6] Gerhard Roth / Franz Killmeyer, Gsellmanns Weltmaschine, Wien und München 1986.

[7] Ebd., S. 11.