

**van den Berg, Karen:**

Die Räume hinter den Räumen. Jan Wawrzyniak's verschlossene  
Heterotopien,

in: H.L. Alexander von Berswordt-Wallrabe (Hrsg.): Jan Wawrzyniak.  
Gezeichnete Bilder (Ausstellungskatalog), Bochum, 2007:  
S. 7-13.

Karen van den Berg

## Die Räume hinter den Räumen. Jan Wawrzyniaks verschlossene Heterotopien

„...»sehen Sie nur hier das Wartezimmer.«“<sup>1</sup>

Die zwischen 2005 und 2006 entstandenen Arbeiten des 1971 in Leipzig geborenen Künstlers Jan Wawrzyniak muten wie postutopische Weiterführungen abstrakter Malerei an. Die größeren Formate sind merkwürdige Hybride zwischen Zeichnung und Malerei, reduzierte Kohle-Zeichnungen auf Leinwänden, in denen schwarze, etwas zögerlich geführte Linien und zumeist sperrig gegeneinander versetzte graue Flächen Räume andeuten oder perspektivisches Sehen anregen. Die Bilder changieren zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit und entwerfen eigentümlich labile räumliche Perspektivierungen, in denen Verletzlichkeit und Gefährdung als bestimmendes Weltverhältnis spürbar werden.

In der 170 x 180 cm großen „Malerei“<sup>2</sup> o.T. (06038) etwa bleibt die Leinwand weitgehend leer. Nur in die linke obere und die rechte untere Ecke sind schwarze und graue Flächen gerückt. Sie wirken wie die unterschiedlich schattierten Seiten von geometrischen Körpern oder Räumen und evozieren ein perspektivisches Sehen. Von diesen grauen kleinen Gebilden ausgehend sind zwei lange, feine Linien zur linken unteren Bildecke geführt, die gleichsam einen leeren Raum aufspannen, ein großes offenes Feld. Insgesamt aber entsteht in der Betrachtung dennoch kein perspektivisch plausibles Gesamtgefüge. Räumliches Sehen wird gleichermaßen angeregt wie irritiert: angeregt wird es durch die geometrischen Formen, das Gegeninanderversetzen von stumpfen und spitzen Winkeln und eine spezifische Verbindung der Linien; irritiert wird es, weil sich das bildlich Gezeigte nicht als real denkbarer dreidimensionaler Raum vorstellen lässt und auch nicht von einem solchen abgeleitet zu sein scheint. Ähnlich wie etwa bei den „Strukturalen Konstellationen“ von Joseph Albers ist es auch in Wawrzyniaks Bild (06038) nicht möglich, im räumlichen Sehen eine perspektivische Eindeutigkeit durchzuhalten. Vielmehr werden dem Auge „immer nur teilweise richtige Raumerfahrungen“ geboten,<sup>3</sup> so dass sich eine – wie Max Imdahl es in Bezug auf Albers nannte – Erfahrung der „Unverfügbarkeit“<sup>4</sup> einstellt. Was aber bei Wawrzyniaks „Malerei“ noch hinzu kommt, ist, dass nicht nur das räumliche Sehen empfindlich verunsichert wird, sondern auch das Gleichgewichtsempfinden: Die feinen Linien vermögen den in die Ecken gedrängten dunklen Flächengebilden keinen kompositorischen Halt zu verleihen. Das große weiße Bildfeld wirkt merkwürdig leer und unbestimmt. Die Balance ist prekär.

<sup>1</sup> Kafka, Franz (1925/1985): *Der Prozeß*, Frankfurt a. M., S. 57. Auch die folgenden Zitate, die den Text gliedern, bilden einen zusammenhängenden Textabschnitt, der ein Besuch des Protagonisten K. im Gerichtsgebäude schildert.

<sup>2</sup> Der Begriff Malerei wird aufgrund der Hybridität der Arbeiten im Folgenden in Anführungszeichen gesetzt. Der Künstler selbst äußert sich zur Frage der Hybridität wie folgt: „Ich stelle mir vor, dass man den Weg von der kleinen Skizze zum großen Bild auch umkehren kann: die Leinwand, beispielsweise 200 x 300 cm groß, ist eine Vorarbeit, eine Skizze, die erst auf dem Papier ihre Vollendung findet, einem Blatt, das dann [...] 10,5 x 14,5 cm misst.“ Wawrzyniak, Jan (2002): *Stille Räume. Arbeiten auf Leinwand und Papier*. Stuttgart: Edition Galerie im Radius-Verlag, S. 61

<sup>3</sup> Vgl. Imdahl, Max (1996): *Moderne Kunst und visuelle Erfahrung*. In: Janhsen-Vukičević, Angeli (Hg.): *Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne, Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 329-340, S. 334. Er fragt angesichts der „Strukturalen Konstellationen“ von Albers: „Was also hat es mit einer Bildlichkeit auf sich, in der die Projektion etwas projiziert, das nur in der Projektion bestehen kann?“ (ebd.: S. 332). Ihm zufolge entsteht die Irritation „durch die Unmöglichkeit, dasjenige, was projiziert ist, als ein vorgegebenes dreidimensionales Räumliches in der Realität überhaupt denken zu können.“ (ebd.: S. 333)

<sup>4</sup> Ebd.: S. 334

Ähnliches wird angesichts der 150 x 140 cm großen „Malerei“ o. T. (06021) spürbar. Hier durchziehen fünf dicke schwarze Balken das gesamte Format von oben nach unten. Trotz der Massivität dieser schwarzen Balken erscheint das Bildgefüge labil. Alle Abstände wirken beweglich und verschiebbar, die Konturen unruhig und die Streifen selbst scheinen empfindlich aus dem Lot geraten. Auch von diesem Bild geht eine unmittelbar physische Wirkung auf das Gleichgewichtsempfinden aus. Doch anders als in der hellen, aufgeräumten Arbeit (06038) entsteht hier ein Gefühl von Schwere und Melancholie. Auch scheint dieses Bild weniger abstrakt. Die schwarzen Balken erscheinen wie ein massives Gitter, das den Blick auf einen dahinter liegenden Raum versperrt. Gerade der schräg horizontal verlaufende, extrem angeschnittene Balken in der linken oberen Bildecke erzeugt den Eindruck, es handele sich bei dem zu Sehenden um einen Ausschnitt. Ähnlich wie im Falle der 160 x 160 cm großen Arbeit o.T. (06043) fällt es schwer, hierin nicht einen Innenraum zu sehen, wenngleich sich gegenständlich Wiederzuerkennendes nie vereindeutigt.

Für die Bilderfahrung von Wawrzyniaks neueren Arbeiten scheinen demzufolge zwei Aspekte charakteristisch: Der erste besteht darin, Lesarten immer nur anklingen zu lassen. So wie die Perspektivität nie eindeutig wird, so oszillieren ein gegenständlich „wiedererkennendes Sehen“ und ein freies, rein formales, „sehendes Sehen“<sup>5</sup>, das den Konstellationen der Flächen und Linien auf der Leinwand nachspürt. Das zweite wichtige Charakteristikum besteht darin, dass sie durch ihre Farblosigkeit, ihre stummen matten Oberflächen und ihr labiles Austarieren des Gleichgewichts eine ganz bestimmte, leicht beklemmende Atmosphäre erzeugen; von ihnen geht die melancholische Aura einer fragilen und letztlich unzugänglichen Welt aus. Beide Charakteristika zusammen lassen eben jenes Weltverhältnis entstehen, für das die Begriffe postutopisch und gefährdet treffend zu sein scheinen, denn sie lassen die großen Utopien der vollkommen durchgeistigten Welt abstrakter Malerei noch erahnen, aber als gewesene, ins Weltliche, Gegenständliche zurückgeführte. Das Regime der abstrakten Kunst und sein absolutes Primat des Ästhetischen – wie es der französische Philosoph Jacques Rancière beschreibt<sup>6</sup> – gilt hier nicht, aber auch die Dingwelt ist verblasst und entleert.

*„Es war ein langer Gang, von dem aus roh gezimmerte Türen zu den einzelnen Abteilungen des Dachbodens führten.“<sup>7</sup>*

Der Philosoph Pravu Mazumdar hat die Umstellung des Kunstregimes im nachrepräsentativen Zeitalter als eine Umstellung vom Bild zum Objekt beschrieben: „Das Bild hört gewissermaßen auf, ein durchsichtiges Fenster zu sein. Es ist nicht mehr eine Sehhilfe im Hinblick auf die Wahrheit eines transzendenten Objekts. Es ist stattdessen ein undurchsichtiger Gegenstand, der dem Blick Einhalt gebietet. Das Bild als Blickbahn verwandelt sich in

<sup>5</sup> Vgl. zu dieser Unterscheidung zwischen „sehendem Sehen“ und „wiedererkennendem Sehen“ Imdahl, Max (1988): *GiOTTO Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* (2. erw. Aufl.) München, S. 43 u. 45

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Rancière, Jacques (2006): *Das ästhetische Unbewusste.* Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 19ff.

<sup>7</sup> Kafka, vgl. Anm. 1, ebd.

das Bild als Sackgasse für den Blick.“<sup>8</sup> Dieses Dem-Blick-Einhalt-Gebieten, von dem Mazumdar hier spricht, scheint bei Wawrzyniak besonders auffällig, gerade weil die Idee des Fensters noch erahnbar bleibt. Insbesondere die schwarzen Kohleflächen lassen den in die angedeuteten Fluchten des Bildraums gezogenen Blick auflaufen, versperren und verweigern den Eintritt in eine imaginierte Tiefe. So etwa auch im Falle von o.T. (05049), in dem die Fluchtlinien im Zentrum des Bildes in ein Schwarz münden, das gleichermaßen Loch wie opake Fläche ist. Dieses Auflaufen des Blicks hat eine vollkommen andere Qualität als bei den erwähnten Arbeiten von Albers, wo der Raum immer ein rein geistiger bleibt, ein vollkommen abstraktes Konstrukt, etwas Utopisches. Bei Wawrzyniak dagegen wird immer wieder eine real existierende Dingwelt ins Gedächtnis gerufen: Innenräume, Zimmer, Gänge, Türöffnungen, Gitter, Raumecken und -durchblicke, ja sogar Andeutungen von Narrativem. So bricht sich das utopische, rein abstrakte Sehen immer wieder an einer Gegenständlichkeit, wird ins Weltliche zurückgeworfen, in eine Welt, der wir nicht entfliehen können, weil der ersehnte Blick nach draußen, auf die andere Seite, auf beklemmende Weise verstellt ist. So gesehen evozieren Wawrzyniaks Bilder eine leise Vergeblichkeit. Hierin scheinen sie Kafkas Erzählwelten verwandt. In Kafkas Roman „Der Prozeß“ etwa versucht der Protagonist K. immer wieder die Gerichtsräume zu finden oder zum Richter vorzudringen und probiert so, etwas über die für ihn ungreifbare, unterstellte Schuld in Erfahrung zu bringen. Durch das Aufsuchen der Orte hofft K. jenes „Wahrheitsregime“ (Foucault) zu verstehen, das die Legitimität seiner Person in Frage stellt. Doch bleibt die Institution des Gerichts stets verborgen. Er dringt nie zu einer Antwort vor, verstrickt sich immer weiter und gerät in immer andere Sackgassen und Labyrinth, die weder Antwort noch Ausweg bieten.

An solche und ähnliche Narrationen lässt sich angesichts von Wawrzyniaks Arbeiten denken, wenngleich die Bilder doch aufs erste Hinsehen reduziert und klar anmuten. Man ahnt hier Räume, die hinter jenen Räumen liegen, die wir sehen – etwa in o. T. (06023) und o. T. (06021). Doch entziehen sich diese Räume nicht nur einer fiktiven Zugänglichkeit, sondern auch der Vergewisserung des Blicks. Entscheidend dabei ist, dass der Betrachter selbst derjenige ist, der aus der Position des Ein- oder Ausgesperrten in den Bildraum blickt und in die Lage gebracht wird, nach „anderen Räumen“ zu suchen, nach jenen Heterotopien, ähnlich wie Foucault sie bestimmt, „die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen.“<sup>9</sup> Doch bleiben jene konkreten „Gegenräume“ verborgen, jene „lokalisierten Utopien“, die nach Foucault auch die Kinder kennen („der Dachboden oder eher noch das Indianerzelt auf dem Dachboden“<sup>10</sup>): wir ahnen nur mehr, dass es sie geben könnte.

<sup>8</sup> Mazumdar, Pravu (2004): Repräsentation und Aura: Zur Geburt des modernen Bildes bei Foucault und Benjamin. In: Gente, Peter (Hg.): *Foucault und die Künste*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 220-237, S. 225

<sup>9</sup> Foucault, Michel / Defert, Daniel (2005): *Die Heterotopien*. Zwei Radiovorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 10

<sup>10</sup> Ebd. Nach Foucault sind auch Museen und Bibliotheken Heterotopien (ebd., S. 16). Die Heterotopie ist bei Foucault ein terminus technicus und bezeichnet nach seiner Bestimmung Orte, die mit dem Übergang und der Verwandlung verbunden sind (ebd., S. 17). Er schreibt hier weiter: „Heterotopien sind gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen, aber zugleich auch völlig offen. Jeder hat Zutritt, doch wenn man eingetreten ist, stellt man fest, dass man einer Illusion aufgesessen ist. Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt.“ (ebd., S. 18) Und weiter heißt es: „Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie die Freudenhäuser..., indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“ (ebd., S. 19-20)

„Obwohl kein unmittelbarer Lichtzutritt bestand, war es doch nicht vollständig dunkel, denn manche Abteilungen hatten gegen den Gang zu statt einheitlicher Bretterwände bloße, allerdings bis zur Decke reichende Holzgitter...“<sup>11</sup>

Jacques Rancière beschreibt künstlerische Praxis als die Gestaltung des Verhältnisses „von Wissen und Nichtwissen, von Sinn und Sinnlosigkeit, von logos und pathos, von Realem und Phantastischem“.<sup>12</sup> In diesem Zwischenraum entwerfen auch Wawrzyniaks Bilder ihre Bezugnahme auf die Welt. Dabei scheint der Künstler seine Arbeiten – vor dem Hintergrund der Geschichte der Malerei – nicht unbedingt als spektakuläre Neuerfindungen zu verstehen. Ganz offensichtlich geht es hier nicht darum, mit großer Geste vordergründige Geltungsansprüche im Feld der Kunst zu formulieren. Vielmehr scheint das eigentliche Wagnis darin zu bestehen, mit leisen Tönen postutopische Annäherungen an andere Räume zu formulieren (ein weißer leerer Raum, eine Ecke, ein Schatten) und dabei nicht zuletzt auch die eigene Unzulänglichkeit zu zeigen. So gesehen lässt sich Wawrzyniaks Kunst als Dissidententum gegenüber dem aufgeregten Treiben postmoderner Weltläufigkeit betrachten. Ein Dissidententum, das allerdings nicht eine schlichte Verweigerungshaltung darstellt, sondern als ein neues Ethos verstanden werden kann. Die amerikanische Philosophin Judith Butler hat in ihrem Buch „Kritik der ethischen Gewalt“<sup>13</sup> vorgeschlagen, eine Ethik nicht auf der Basis des humanistischen Ideals eines für all seine Handlungen selbst verantwortlichen Subjekts zu gründen, sondern auf der Unmöglichkeit, voll für sich Rechenschaft ablegen zu können<sup>14</sup>, mithin auf einem Subjekt, das „sich selbst undurchsichtig ist“.<sup>15</sup> In ihrem Verständnis muss der gegenseitige Respekt vor unserer Unzulänglichkeit und der Umgang damit, dass wir „einander [...] notwendig *ausgesetzt* sind“<sup>16</sup>, Grundlage der Ethik sein. Ethik basiert demnach auf der Idee, Schwäche als Tugend zu interpretieren; Ethik meint so verstanden eine „Solidarität der Verletzlichen“<sup>17</sup>, eine Akzeptanz der Gefährdung und „Begrenztheit des Anderen“<sup>18</sup>. An ein solches Selbstverständnis und so empfundene Weltverhältnisse lassen die gefährdeten, introvertierten Bildräume von Wawrzyniak denken.

<sup>11</sup> Kafka, Anm. 1, S. 57

<sup>12</sup> Rancière, Anm. 6, S. 39

<sup>13</sup> Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt, Frankfurt a. M. 2007

<sup>14</sup> „Meine Rechenschaft von mir ist selbst nur eine partielle; sie ist heimgesucht durch etwas, wofür ich keine Geschichte habe“, schreibt Butler. (ebd., S. 57)

<sup>15</sup> Ebd., S. 30

<sup>16</sup> Ebd., S. 46 (Kurs. im Orig.)

<sup>17</sup> So formuliert es der slowenische Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek auf Butler kritisch Bezug nehmend. (Žižek, Slavoj (2005): Die politische Suspension des Ethischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 17)

<sup>18</sup> Ebd., S. 16