

Gemischtes Doppel
Harald Kröner / Karin Schwarzbek
Daniela Baldelli / David Heitz

Städtische Galerie Pforzheim
05.05. - 09.08.13

von Thomas Schlereth

Ein oder zwei Dinge – so lautet der Arbeitstitel, den Daniela Baldelli und David Heitz, Karin Schwarzbek und Harald Kröner im Rahmen der Vorbereitungen für ihre Ausstellung in der Städtischen Galerie Pforzheim wählten. Ein oder zwei Dinge – mehr Formel als Satz – soll das gemeinsame Vorhaben auf einen Punkt bringen. Ich zögere, es gesondert herauszustellen: Ein oder zwei Dinge – das klingt ungemein lapidar.

Aus dem Alltagsgebrauch ist die Wendung bekannt. Dort dient sie in der Regel als eine Art Hilfsformel: entweder mag ich gerade nicht genauer ausführen, was ich noch zu tun habe, oder ich kann es noch gar nicht sagen. Ein oder zwei Dinge sind eben noch zu erledigen. Aus dieser Richtung stehen Pragmatik und Reduktion im Vordergrund. Um ein oder zwei Dinge macht man an dieser Stelle kein großes Aufheben. Ebenso bleiben etwaige Gründe außen vor, warum die betreffenden Dinge nicht näher erläutert werden.

Dennoch möchte ich im Folgenden versuchen, jene *ein oder zwei Dinge* näher zu betrachten. Zu den Dingen, die die Ausstellung in der Städtischen Galerie vor Augen stellt, könnte dadurch, so die leitende Hoffnung, ein Exkurs entstehen, der diese Dinge weniger hinter sich lässt, als dass er weitere Perspektiven der Betrachtung auf sie erschließt.

Mit näherem Hinsehen eröffnen sich, bei aller Reduktion, zwei verschiedene Lesarten: *Ein oder zwei Dinge* kann eher quantitativ oder eher qualitativ aufgefasst werden. Im Falle der Quantität handelt es sich tatsächlich um eine Sache oder genau um deren zwei. Das *oder* trennt im Sinne von *entweder-oder* streng zwischen zwei Fällen, der Einzahl und der Mehrzahl vom Wert zwei. Ein oder zwei – nicht mehr und nicht weniger, sondern ausschließlich eines von beiden. Dem steht eine eher qualitative Auffassung entgegen, die *ein oder zwei* weniger streng numerisch, als vielmehr variabel auffasst. Das *oder* markiert dann entsprechend weniger eine Fallunterscheidung als vielmehr einen offenen Möglichkeitsraum. Aus ein oder zwei Dingen können potentiell auch drei oder vier werden. In jedem Fall ist vorab zwar ein gewisser, aber noch kein fester Umriss des Vorhabens gegeben. Die Planung hält sich noch verschiedene Möglichkeiten offen.

An die Möglichkeiten, *ein oder zwei Dinge* quantitativ-streng oder qualitativ-offen aufzufassen, schließt sich der Ding-Begriff an. Zuerst mag das nochmals lapidar erscheinen. Was sagt es schon spezifisch aus, wenn ausschließlich von *Dingen* die Rede ist? Könnte man nicht ebenso gut von *Sachen* sprechen oder gar von *Zeug*? *Ein oder zwei Gegenstände* klingt dagegen anders. Sobald der Gegenstandsbegriff auftaucht, liegt das Quantitative nahe. Im *Gegenstand* scheint mitunter auf, was das Ding zuerst lapidar erscheinen lässt: Es handelt sich um irgendetwas, das Höhe, Länge und Breite besitzt, aus einem bestimmten Material besteht, gewisse formale Eigenschaften mit sich bringt und in dieser oder anderer Form seine Geschichte hat. All diese Angaben suggerieren

Verfügbarkeit. Mit jeder von ihnen kann ich an einen beliebigen Gegenstand herantreten und werde von ihm eine bestimmte Antwort erhalten – insofern ich mich vorab auf einen Maßstab geeinigt habe. Alle genannten Angaben, die Geschichte wohl als einzige ausgeklammert, lassen sich fast beliebig genau messen.

Dass diese Annäherung an die Dinge naheliegt, zeigt, wie sehr unsere Zeit und Kultur naturwissenschaftlich geprägt ist. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse werden heute als Erfolge angesehen und müssen in der Regel alles andere als lange warten, ausgewertet und angewandt zu werden. Auf den Gegenstand folgt das Instrument. Das Ding wird zu bestimmten Zwecken eingesetzt – ob es nun selbst untersucht wird oder zur Untersuchung von etwas anderem dient. Das Ding wird *verstanden* und *eingesetzt*.

Das war noch nicht immer so. Auch wenn in der Kürze dieser Ausführungen bereits dem naturwissenschaftlichen Ding-Verständnis in seiner Komplexität nicht gerecht begegnet werden kann,¹ soll doch ein Vergleich gewagt werden zu einer anderen Auffassung des Dings. Jene andere Auffassung wird kulturgeschichtlich meist als unmittelbarer historischer Vorläufer zum heute prominenten, naturwissenschaftlichen Ding-Verständnis vorgestellt: das Mittelalter. Und doch unterscheidet sich das sog. mittelalterliche Denken und Handhaben der Dinge von der naturwissenschaftlich geprägten Sicht- und Handlungsweise von Grund auf. Der Grad der Unterschiedlichkeit lässt sich sehr pointiert am Verhältnis zeigen, in dem das Ding und sein Name je zueinander gedacht werden. Um über dieses Verhältnis weiter nachzudenken, erscheinen (mitunter grobe) historische Vereinfachungen dennoch lohnenswert. Wie kommt also ein Ding zu einem Namen? Wie wurde vormals darüber gedacht? Leitet sich ein Name aus dem Ding selbst her oder gilt es für bereits vorhandene Namen das passende Ding erst zu finden? Aber wie sollte ein Name älter sein als das Ding, das er benennt? Im Kontext mittelalterlichen Denkens ist diese letzte Frage keine rhetorische, vielmehr deutet sie auf eine klare Antwort. Bevor irgendein Ding das Licht dieser Welt erblickt, kommt es zuerst zu diesem Licht selbst, und zwar durch das Wort Gottes. *Es werde Licht* – so die ersten Worte des Schöpfers noch bevor Licht überhaupt war. In jenem Licht erhält die weitere Schöpfung Sichtbarkeit und Raum. Wie das Licht geht alles weitere, gehen alle Dinge aus der Ansprache des Schöpfergottes hervor. Über Namen werden die Dinge ins Leben gerufen. Die begriffliche Großzügigkeit, die dabei waltet, wird zuletzt zur Aufgabe des Menschen, der als einziges unter den Lebewesen von Gott dazu befähigt und beauftragt wird, die Namensgebung seinerseits zu verfeinern. Ausgangspunkt und fortwährender Hintergrund des menschlichen Sprechens und Benennens bleiben die göttlichen Universalbegriffe, denen sich alles verdankt, zuletzt das Sprechen des Menschen selbst. Konsequentermaßen stellen sich die Namen der Dinge als etwas dar, das nicht nur auf die Dinge selbst verweist, sondern auch und vor allem auf deren Ursprung, d.h. deren Zugehörigkeit zur Schöpfung. In dieser Zugehörigkeit finden sich Ding und Sprecher zusammen. Jedes Ding wie jeder Sprecher ist über die Namensnennung eindeutig mit seinem Ursprung (Gott) verbunden.

Diese Auffassung, die hier als die mittelalterliche vorgestellt wurde, geriet wie das Mittelalter selbst mit den Pestkatastrophen des 14. Jahrhunderts in eine Krise. Diese Krise fand in der vormaligen Art zu denken keine bleibende, gesellschaftlich überzeugende Lösung. Dass die

¹ Die Persönlichkeiten, auf die sich die Naturwissenschaft beruft, waren in ihrem Umgang mit den Dingen nie nur rein rational und kühl berechnend. Ein eindrucksvolles Zeugnis aus jüngerer Zeit gibt etwa Werner Heisenberg: *Der Teil und das Ganze – Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, München 1969.

Bevölkerung mitunter ganzer Landstriche qualvoll starb, konnte nicht mehr mit Schuld- und Sühne-Konzepten in Einklang gebracht werden. Das kann Gott so nicht gewollt und also auch nicht ausgesprochen haben. Diese Zweifel brachten einen grundlegenden Wandel des Denkens auf den Weg. Das Gewicht der Namensgebung begann sich damit vom ursprünglichen Ereignis Gottes zur gegenwärtigen Aufgabe des Menschen zu verlagern. Erst treten die ersten Pest-Fälle auf, sie wiederholen sich, werden als solche erkannt und dann erst entsprechend benannt und behandelt. Zumal stehen verschiedene Sprachen zur Wahl, die Benennung vorzunehmen. Manche Ausdrucksweisen erscheinen treffender als andere. Nicht nur die Namensgebung, sondern auch die Namenssystematisierung wird zunehmend und immer mehr zur alleinigen Aufgabe des (neuzeitlichen) Menschen. Die Keime naturwissenschaftlichen Denkens brechen sich Bahn. Den Dingen jenseits der heiligen Schrift (der Mensch in der Ordnung Gottes) auf den Grund gehen zu wollen und sich möglichst weitgehend auf die eigene Wahrnehmung zu verpflichten, mutet nun nicht mehr maßlos und blasphemisch an. Vielmehr scheint dieses Umdenken gerade notwendig und aus Gründen einer neuen Auffassung von Welt und Wahrheit geboten (wohin jedoch mit Gott in der Ordnung des Menschen?).

Seither legt die Frage, was zuerst vorhanden war – das Ding oder der Name –, eine Antwort in entgegengesetzter Reihenfolge nahe: Das Ding muss zuerst vorhanden gewesen sein, noch bevor für Sprache und Namen irgendeine Möglichkeit bestand. Die zugehörige Argumentation folgt meist naturwissenschaftlicher Logik: Bis sich das organische Leben hinreichend komplex zu organisieren lernte, um Sprache und Namen zu entwickeln, sollten viele Jahre, ja Jahrtausende vergangen sein. Zwei grundsätzliche Fragen bleiben darüber jedoch offen (und müssen wohl offen bleiben²): Zuerst, warum überhaupt etwas da ist, und dann, wie sich aus diesem Dasein heraus Bewusstsein hat bilden können (sind Namen nicht eindrückliche Zeugnisse von Bewusstsein?).

Diese Gegenüberstellung – grob verkürzt folgt einmal das Ding aus der Benennung, das andere mal folgt die Benennung auf das Ding – muss an dieser Stelle genügen, um anzudeuten, dass *ein oder zwei Dinge* nicht nur lapidar, sondern auch komplex gemeint sein und aufgefasst werden können. Der Ding-Begriff ist, auch wenn er einfach hingesagt ist, nicht einfach. Entsprechend lässt sich nicht einfach entscheiden, welche Auffassung den Dingen näher kommt, die Auffassung von Gottes ursprünglicher Aussprache oder der postumen menschlichen Benennungs- und Ordnungsversuche. Vielmehr mag über die Zusammenstellung der beiden Weisen des Verständnisses der Eindruck entstehen, dass *das Ding* in beiden Fällen ein Problem darstellt: Einmal hat es seinen Ort schon immer in der Ordnung Gottes, in der auch der Mensch seinen Platz hat, ohne Anspruch auf Überblick. Das andere Mal ist das Ding schon immer vorbestimmt und verstellt durch die Rahmenbedingungen der eigenen Wahrnehmung, die weder das Ding noch sich selbst abschließend begründen kann.³

Daneben gibt es wohl kaum eine Kultur, die angesichts der Dinge in dieser Welt ohne Bilder bleibt. Das Bild – als alternativer Weg scheint es jenseits der Frage der Namen auf.⁴ Freilich kann

² vgl. dazu etwa Ulrich Blau: Das dualistische Welt-Bild, in: Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften, hrsg. v. Jakob Steinbrenner u. Ulrich Winko, Paderborn 1997

³ Dieser Punkt, in seinen Möglichkeiten wie seinen Grenzen, ist vor allem der Philosophie Kants zu verdanken.

⁴ Große Strecken der bisherigen Ausführung folgen und verdanken sich der Auseinandersetzung mit Martin Heideggers Ding-Vortrag von 1949, in: ders.: Bremer und Freiburger Vorträge, Frankfurt a. M. 1994. Was den Bild-Begriff angeht, schlagen die hiesigen Überlegungen jedoch einen anderen Weg ein. (Hier soll das Bild nicht für das vorstellende und d.h. bei Heidegger verstellende Denken eintreten, vielmehr soll es Weg und Medium gerade für das von ihm so genannte

sich die Entstehungsfrage hier wiederholen: Bedarf es zuallererst eines Bildes, zumindest einer Bildidee, damit überhaupt etwas sein kann, oder folgen Bilder erst auf nicht-bildliches Dasein? Und doch gibt es im Rahmen bildlicher Möglichkeiten einen Ort der Eigenständigkeit, der sich von derlei Fragen enthoben wissen darf. Diese bildliche Eigenständigkeit kann neben Bildern im engen Sinne ebenso gut von Sprache ausgehen, gesprochen wie als Text. Denn unabhängig davon, in welcher Auffassung von Welt und den Dingen in ihr ich mich aufgehoben sehe, verleihe ich dieser Auffassung Ausdruck in Wort und Bild. Noch bevor meine Bestimmungen Klarheit gewinnen können, wie ich Welt und Dinge sehen möchte, bewege ich mich immer schon in den Bestimmungen von Wort und Bild.

Wenn dieses *immer schon* von Bild und Sprache zu Bewusstsein kommt, eröffnet sich mit ihm eine unschätzbar große Vielfalt an Möglichkeiten – gerade weil diese Möglichkeiten nicht nur mir allein obliegen. Ein oder zwei Dinge können potentiell zu drei oder vier werden und die Wahrscheinlichkeit, dass sie das tun, ist aus dieser Perspektive sehr hoch. Die Bewusstwerdung dieses Möglichkeitsraumes darf in jeder Kultur als ein Meilenstein gelten. Demnach wäre die Eigenständigkeit der Bilder keine genuin moderne Entdeckung. Diese Vermutung – als mehr kann sie in diesem Rahmen nicht erscheinen – mag durch eine Reihe von historischen Gegenüberstellungen Anschaulichkeit gewinnen und nicht zuletzt den Blick zur konkreten Gegebenheit der Ausstellung von Daniela Baldelli und David Heitz, Karin Schwarzbek und Harald Kröner zurückführen.

Die Arbeiten von **Daniela Baldelli** zeichnen sich durch ein hohes Maß an Materialsensibilität aus. Darin sehe ich sie – über alle Differenzen hinweg – den Altären des fränkischen Bildhauers Tilman Riemenschneider (1455/60–1531) eng verwandt. Beide lassen sich von ausgewählten Materialien leiten, im Anspruch, aus möglichst wenig Vorhandenem ein Höchstmaß an Gestalt und Ausdruck zu finden. Die Heiligen, die Riemenschneider aus Lindenholz oder Sandstein schuf, messen in der Tiefe selten mehr als eine Elle. Das beugt ungerechtfertigter Gestik vor. Die Köpfe, die wie in langer Suche emporblicken, die Hände, die sich ausstrecken, um es den Augen nachzutun, geben gerade durch den Verzicht weiten Ausgreifens einem hohen Maß formaler Feinheit Anlass und schenken dem Ausdruck dieser Feinheit Dichte und Ernsthaftigkeit: Als verlief die Suche der Figuren in der Ahnung eines so viel Größeren, das nicht sie selbst sind. So spricht auch aus den Installationen Baldellis eine vorsichtige, ja ehrfürchtige Zurückhaltung. Das äußert sich zum einen ebenfalls in den Maßen einiger Objekte: Die Stücke aus Porzellan fänden auf jedem Handteller geräumigen Raum. Und doch bergen sie eine Vielfalt von Einkerbungen und Auswüchsen in sich, hier dem Rand einer dünnwandigen Tasse bald nahe, dort noch ganz den frühen Spuren des einmal zähen und formbaren Materials verbunden. Der gestalterische Wille sorgt sich mehr um die Zukunft von Möglichkeiten – etwa von ziselierter Tasse *und* frühem Klumpen – als um die Absicherung einer Idee. Jene aufmerksame und sorgfältige Zurückhaltung zeigt sich zum anderen aber auch in der Art, wie die Objekte und Eingriffe Daniela Baldellis auf ihr Umfeld eingehen bzw. dieses in sich eingehen lassen. Der blaue Stoff, der in schmalen beschnittenen Bahnen den Bodenkanten im hinteren Teil der Städtischen Galerie folgt, lenkt vielleicht erstmals die Aufmerksamkeit auf den Boden selbst, seine Farbigkeit, seine Struktur und Oberfläche. Wie fühlt er sich an? Was macht er mit dem Raum? Gemeinsam bekommen die Stoffe eine Präsenz, die sie alleine wohl kaum für sich wecken könnten. Diese Präsenz, einmal geweckt, hat ihre ganz eigene Dynamik, denn noch

andenkende Denken sein können.)

immer stellt sich die Frage: Was macht dieser Boden? Sie ist so leicht nicht zu beantworten und doch wird sie für die Räumlichkeiten und den Aufenthalt in ihnen zunehmend bedeutsam. Diese Frage nicht abzutun, sie auszuhalten und sich von ihr berühren zu lassen, ist es vielleicht, was den ausgelegten Schnitten zu ihrer Form verhalf. Das führt nochmals zu Riemenschneider zurück. Er gehörte zu den ersten Bildhauern, die ihre Figuren nicht einer farblichen Fassung übergaben. Alle Ausdrucksqualitäten speisen sich aus dem Zusammenspiel des je gegebenen Materials und dem konkreten Licht eines Ortes. Das Licht bringt die Materialien als solche zur Erscheinung, geht in sie ein, reagiert mit ihnen und erreicht davon geprägt die Augen. Die Installationen Daniela Baldellis zeugen davon, das Staunen über dieses Geschehen nicht verlernt zu haben.

Von den Arbeiten von **David Heitz** geht eine hohe formale Klarheit aus. Diese stellt sich den ersten Blicken mitunter als schlichte Einfachheit vor. Ein messing-farbenes Röhrengestell, fernab eines einstigen Nutzens, wirkt fast etwas verloren. Eine Gruppe verschieden dimensionierter, aber baugleicher Modul-Tische entbehrt jeglichen Zierrats. Eine runde Platte rot-weißen Marmors, einen guten Meter im Durchmesser, lehnt an der Wand. Der Eindruck alltäglicher Schlichtheit kann sich in den weiteren Arbeiten, einer Zusammenstellung 27 kleinformatiger Photographien und einer sich wiederholenden Serie von 28 projizierten Mittelformat-Dias, nochmals vertieft sehen. Simple Dinge sitzen, stehen oder liegen an Orten, die nichts Spektakuläres an sich zu haben scheinen, allesamt in Schwarz-Weiß. Kanister vor einem Zelt. Parkende Autos. Verbaute Eingänge enger Reihenhäuser. Manchmal ein Tier, selten ein Mensch – aber immer Spuren: Dinge, die ohne menschliches Zutun nicht vorhanden wären. So geht der Blick wohl ganz ähnlich über das Feld der kleinen Abzüge, die fein säuberlich in ein schwarzes Passepartout eingefasst sind, wie er durch die ungleichmäßige Rhythmik der Abfolge der Mittelformat-Dias geführt wird: Was ist hier eigentlich zu sehen? Haben die Dinge, die in so feiner Handarbeit zur Erscheinung gebracht werden, jenseits der sorgfältigen Handhabe, des Schwarz-Weiß und des Alltäglich-Unspektakulären etwas miteinander zu tun? Vor dem Hintergrund dieser Frage kann schließlich auffallen, dass es gar nicht einfach ist, mitunter sogar sehr schwierig, einem einfachen Ding für einen längeren Moment derart volle Aufmerksamkeit zu schenken. Auch wenn unmittelbar die Frage drängt, warum man das tun sollte: Warum sieht man etwas an? Sieht man überhaupt hin beim Sehen? Welchen Dingen widmet man sein Sehen? Wie legt man sich darüber Rechenschaft ab, wenn man das überhaupt tut? Ein einzelnes Ding, noch dazu ein scheinbar alltägliches, aufmerksam zu betrachten, ist keine Selbstverständlichkeit – und war es wohl auch noch nie. Ein verwandtes Zeugnis solchen Sehens ist das sog. große Rasenstück von Albrecht Dürer (1471–1528), heute in der Albertina in Wien. Dass ein Mensch darin nicht nur Gras sah, sondern jeden Halm, jedes Blatt einzeln auf seine Beschaffenheiten hin betrachtete und diese Betrachtungen in einem Aquarell sorgfältig dokumentierte, gibt diesem Blatt seine Größe. Schließlich entstehen aus dem Sehen des einzelnen, singulären Dinges – bringt man die Geduld und Andacht auf – Konstellationen. Kein Ding kann nur für sich stehen. Immer wird es von einem Grund getragen und einem Umfeld geprägt, sowie es auch dieses Umfeld prägt. Das führt zu David Heitz zurück. Das rote marmorine Rund korrespondiert mit dem Grün-Blau des Bodens, ebenso wie die matten Farben der Tischplatten einem gemeinsamen Tonspektrum entstammen. Der Stein zeigt aus dem abgedunkelten Raum der Diaprojektionen durch einen offenen Spalt wie ein Gestirn in die Raumflucht. Nach der selbigen richtet sich die Komposition der Tische aus, die gleichzeitig auf den weiteren seitlichen Eingang reagiert, der sich auf ihrer Höhe befindet. Und nicht zuletzt in den Kompositionen der photographischen Motive: Alle Dinge scheinen einer Ordnung zu folgen. Doch ist diese Ordnung nicht einem abstrakten,

hierarchischen Prinzip verpflichtet – von groß nach klein, von links nach rechts, etc. –, sondern leitet sich über das Sehen aus den Dingen und ihren Konstellationen selbst her. Umrisslinien treffen sich oder finden sich in ähnlicher Form an anderer Stelle wieder. Materialitäten steigern sich angesichts ihrer wechselseitigen Konfrontation. Die ausgesuchten Blickwinkel, die photographischen wie die installativen, bringen durch kompositorische Beziehungen dieser und ähnlicher Art einen singulären Ort zur Erscheinung und verlängern einen spezifischen Moment. David Heitz hat sich von den Dingen führen lassen, an denen sich ihre Konstellationen in erstaunlicher Vielfalt und Komplexität verdichten und zu sehen geben.

Karin Schwarzbek befragt in ihren Malereien und Zeichnungen das Ding Bild. Auf kleinen Formaten finden sich ausgewählte Formen, Spuren oder Gesten. Einem näheren Hinsehen geben sie Hinweise ihrer Gemachtheit preis. Der Zug des Pinsels und Grate im Farbauftrag sind sichtbar. Doch zeigen die Bilder damit weniger ein Abbild von etwas an, als vielmehr dessen Möglichkeit: gerade ließ mich diese Form in ihrem stillen Leuchten an etwas anderes denken als jetzt. Selbst die Bilder, deren Formen plausibel als Gesten anzusprechen sind, gehen nicht in bloßer Gestik auf. Etwa ein dünner weiterer Farbüberzug bindet sie an den Malgrund zurück. Die Geste ist nicht nur einmal gesetzt, sondern wurde zusätzlich auf die Bedingungen ihrer Gesetztheit hin befragt. Ähnlich verhält es sich mit jenen Bildern, die motivische Anklänge tragen. Es klingt in ihnen an, dass es einen Gegenstand geben könnte. Eine abschließende Zusage stellt das Bild jedoch nicht aus. In dieser Schweben gehalten sind die Malereien sehr offen für das, was an sie herangetragen wird, und doch bedarf jene Schweben eines hohen Maßes an Balance, um nicht in eine und keine andere Bestimmtheit abzuleiten und in ihr zu enden. Von einer verwandten, bestimmten Unbestimmtheit sind die Portraits des italienischen Malers Bronzino (1503–72). Man denke etwa an das sog. Portrait eines jungen Mannes von circa 1540, das sich im Metropolitan Museum of Art, New York befindet. Wie passend trifft es sich, dass der junge, belesene Adelige keinen Namen trägt? Obwohl die Malerei, selbst in den verschatteten Bereichen, keine Feinheiten seines Äußeren auslöst, entrückt sie den jungen Mann. Das ist in der seitlichen Haltung des Oberkörpers begründet, kulminiert jedoch im Abdriften des linken Auges. Trotz En face ist ein Vis-à-vis nicht wirklich möglich. Ganz in diesem Sinne gestaltet sich auch das Umfeld, das aus Versatzstücken unterschiedlicher Architekturelemente und zugehöriger Ornamente besteht. Alle betonen sie hintergründig die Ausschnitthaftigkeit des Bildes und entziehen der selbstdarstellerischen Pose des jungen Herrn ihrerseits eine einseitig bestimmende Wirkung. Auf ganz ähnliche Art verweisen auch die Arbeiten Karin Schwarzbeks nach Außen und mitunter auf die benachbarten Bilder. Einige Wandfelder, die die Städtische Galerie anbietet, tragen kleinformatige Ölmalereien in Bildfeldern. Die Schweben bestimmter Offenheit erhält in dieser Form nochmals zusätzliche Komplexität. Jede Malerei kann für sich betrachtet werden und doch lässt ihre Hängung keinen Zweifel, dass eine gemeinsame Betrachtung und ein Aufeinander-Beziehen der Bilder intendiert ist. Mögliche Gesten und potentielle Gegenstände können sich kreuzen, können zusammenfinden, ohne dass sie dies müssten. So tritt das Ding, das ein Bild ist, als stille Quelle von Möglichkeiten zu Gesicht und gibt Mut, den Glauben an diese bestimmte Wirklichkeit für einen Moment loszulassen.

Aus den Arbeiten von **Harald Kröner** spricht eine Faszination für die Eigentümlichkeiten des Zusammenlebens von Farbe und Papier. Die Zeugnisse dieses Interesses tragen eine Experimentierfreude an sich, als würden sie aus der Zeit noch vor der industriellen Herstellung von Farben

stammen. Nicht unähnlich müssen die unzähligen Teststreifen und Farbproben ausgesehen haben, die die Lehrlinge dem prüfenden Auge des Meisters vorbrachten. Was bringt eine Farbe mit sich? Wie verhält sie sich im Kontakt mit einem Papier, wie mit einem anderen? Dafür trägt Harald Kröner unterschiedlichste Farbtöne in Tropfen oder Punkten auf Papierstreifen auf und beobachtet schließlich das Durchsickern der Farbe auf deren Rückseite. Alle Planbarkeit ist an die Materialien Farbe und Papier übergeben. Das Wasser sucht sich seinen Weg. Das jeweilige Papier lässt gewisse Pigmente passieren, für andere hat es einen Ort auf, in oder unter sich vorgesehen. Auch wenn die Rahmenbedingungen dieser Experimente gesetzt sind – hier das Material, dort der Farbauftrag –, zielen sie doch ganz auf die Unwiederholbarkeit des farblichen Ganges durch das Papier. Jeder Punkt wird ein Ereignis für sich. Und nicht zuletzt trägt auch das Papier selbst Farbe, je nach Alter, Herstellung und Handhabe. Seine Oberfläche moduliert seinen Ton, mischt ihn mit dem Licht des Umfeldes. Auf diese Gegebenheit eigens und in hohem Maße zu achten, rückt die Arbeiten von Harald Kröner in eine Verwandtschaft zu fernöstlichen Bildtraditionen. Auch und gerade in chinesischen und japanischen Tuschemalereien spielt der weiße Grund des Papiers eine ganz aktive Rolle. Er ist Nebel, Wasser, Weite. Eine entsprechende Sorgfalt galt und gilt dort noch immer der Herstellung von Papieren. Nicht unähnlich die Bilder Harald Krönens, die sich aus diversen Streifen auf einem nochmals bearbeiteten Papier komponieren. Handgezogene Wasserlinien lassen einen Rhythmus vertikal oder horizontal ausgerichteter Grate über den Papierträger laufen. Im Falle einer Reihe jüngerer Arbeiten gingen die großformatigen Papiere zudem durch ein Bad schwarzen oder weißen Lackes. An wenigen Stellen reichte der Auftrieb bis zuletzt hin, den ursprünglichen Grund, Inseln gleich, hervortreten zu lassen. Dazwischen nimmt der Lack, wie der Wind über einer Landschaft, wohl jede noch so kleine Struktur des papiernen Untergrundes auf und lässt darauf nun das Raumlicht glänzen. Die Täler und Bergkämme, die die Läufe der Lichter und Farben leiten, wollen fein aufeinander abgestimmt sein. Jede Landschaft möchte zu ihrer eigenen Musikalität, ihrem eigenen klanglichen Reichtum finden. Farbe und Papier werden im bildlichen Tun Harald Krönens sichtbar gerade in den Verbindungen, die sie miteinander eingehen und lassen aus ihren stillen Begegnungen immer neue Überraschungen entstehen.

Schließlich zeigen die vier künstlerischen Positionen in ihrem Zusammenkommen in den Räumlichkeiten der Städtischen Galerie Pforzheim, dass das *eigenständige Bild* kein allein-ständiges Bild ist. Die Stoffe von Daniela Baldelli weiten vor den Bildern von Karin Schwarzbek und Harald Kröner das Sichtfeld über die Wandfläche auf den Boden aus, wie die Nuancen der Malereien und Collagen das Sehen des Farblebens von Stoff und Boden bereichern. Im Übergang zum Feld der Tische wird der Galerieboden gar zum Vermittler zwischen der Haptik der feinhaarigen Stoffschnitte und den polierten Profilstahl-Modulen der Tische. Auf denselben Tischen von David Heitz finden sich wiederum Arbeiten von allen wieder: Kleine Collagen von Harald Kröner, mittelformatige Tuschezeichnungen auf Papier von Karin Schwarzbek sowie einige Porzellan-, Holz- und Bild-Objektfelder von Daniela Baldelli. Diese Offenheit füreinander lässt bei jedem einzelnen Bild eine Eigenständigkeit lebendig werden, die sichtbar macht, dass die Kraft der Bilder gerade in Bezügen ihren Ort hat. Diese Bezüge sind wechselseitiger Natur: Das Bild strahlt in das Umfeld aus wie sich das Umfeld in das Bild einschreibt. Im *eigenständigen Bild* wird die Komplexität dieses Geschehens erfahrbar. Das Sehen wird sich bewusst, Teil wechselseitiger Beziehungen zu sein. Darin werden die Dinge zu mehr, als sich in Formeln und Produktionsabläufen, in Namen und Riten einbinden und d.h. dingfest machen lässt. Dieses Mehr am Ding – ich scheue mich, es Mehrwert zu nennen, da dies erneut Messbarkeit suggeriert – ist nicht einfach sagbar. Und

doch ist es mitunter lebensnotwendig für die Lebendigkeit des Sehens, dass sich das Mehr an den Dingen zeigt und mitteilbar wird – nicht nur immer schon, sondern wohl auch immer wieder . . .

Damit ist schließlich zurückzukommen auf *ein oder zwei Dinge*. Die vorherigen Betrachtungen haben gezeigt, dass die kurze Wendung durchaus so gelesen werden kann, dass sie nicht nur eine lapidare Verkürzung darstellt, sondern auch einen Möglichkeitsraum eröffnet. Im Kontext von Bildern erhält dieser Möglichkeitsraum gewisse Umriss. Bestimmte Bezüge erscheinen plausibler als andere. In jedem Fall sind Bezüge vorhanden. Diese finden in den unterschiedlichen, hier vorgestellten künstlerischen Arbeiten zu großer Komplexität, die je sehend neu erkundet werden kann. Das Bild wird als eigenständig sichtbar und d.h. wirksam in mir und an mir selbst, auch und gerade jetzt und hier.