

Bettina Beranek - Dekonstruktionen der Wahrnehmung von Raum

Die Menschen, die man in den Gemälden von Bettina Beranek entdeckt, haben keine porträthafter Züge; sie erscheinen einzeln oder in Gruppen und ohne erkennbare Verbindung mit dem sie umgebenden Raum. Nur ihr Schatten begleitet sie. Sofort meinen wir einen Boden zu sehen, auf dem sie sich bewegen, obwohl es sich faktisch um eine Farbfläche handelt.

Die Schatten lassen uns der Fläche Dreidimensionalität unterstellen; die plastische Gestaltung der Figuren und ihre Position auf dem Bildfeld suggerieren Räumlichkeit.



„Nach Paliano“ Nr. 68, Öl auf Leinwand, 30x41 cm, 2010



Paliano Nr. 2, Öl auf Leinwand, 90x110 cm, 2008

Die Figur in „Paliano Nr. 2“ nimmt sich relativ zur Fläche sehr klein aus und ist oben rechts positioniert, wodurch wir Betrachter den Eindruck haben, sie befände sich in weiter Entfernung, d.h. „ganz weit hinten“. Beschreiben wir ein Bild, sprechen wir von dem, was im „Vordergrund“ und dem, was im „Hintergrund“ zu sehen ist - und doch ist diese Räumlichkeit nur ein Konstrukt. Durch die Verweigerung einer illusionären konkreten Raumangabe wird die Dekonstruktion unserer Sehgewohnheit evident. Beraneks Interesse erweist sich somit auch als medienreflektorisch.

Das Spiel mit der Irritation des Betrachters findet man auch in der Benennung der Gemälde: „Nach Paliano“. Man vermeint, da die Figuren im Gehen begriffen sind, den Bestimmungsort ihrer Schritte zu erfahren: Paliano bei Rom. Dann jedoch fällt der Blick auf die englische Übersetzung des Titels: „After Paliano“, und so wird erkenntlich, dass das „nach“ zeitlich aufgefasst ist, diese Gemälde sind während bzw. nach dem Aufenthalt der Künstlerin als „Artist in residence“ in Paliano 2008 entstanden.

Irritiert fühlen wir uns schon durch die Unschärfe der Figuren. Unserer Erwartungshaltung, die Objekte in einem Gemälde fixieren zu können, weil sie „stillhalten“ und detailgenau dargestellt sind, wird enttäuscht. Hier ist der Eindruck des Sehens wiedergegeben, der durch die Bewegung unserer Augen entsteht.

Dem entspricht auch eine Serie aus 2005/ 2006, mit dem Titel „Vorbeigänger“: Es sind im Vorübergehen wahrgenommene Gestalten auf die Leinwand gebracht, die vom fokussierenden Blick bereits ins periphere Sehfeld gewandert sind. Im Alltag kann die Fülle an visueller Information von uns nicht verarbeitet werden; die Wahrnehmung wird zwangsläufig selektiv. Beranek macht das periphere Geschehen zentral, reduziert zudem das Figurenpersonal, und dadurch wird uns bewusst, wie viele Dinge wir nur flüchtig wahrzunehmen in der Lage sind.



„Vorbeigänger“ Nr. 1, Öl auf Leinwand, 100x100 cm, 2006

Die Titelseite ihrer Homepage ziert nicht ohne Grund ein Zitat Paul Cézannes: „der Inhalt der Kunst liegt in dem, was unsere Augen denken“. Unsere Augen sind direkt mit dem Denken verknüpft. Paul Cézanne wollte den Berg Sainte Victoire bei Aix-en-Provence in der „vibrierenden Fülle“ seines Daseins und ohne perspektivische Festlegung malen- von verschiedenen Seiten, aus unterschiedlicher Entfernung, bei wechselnden Licht- und Wetterverhältnissen. Damit traf er auch die Absicht der Phänomenologen, insbesondere Maurice Merleau-Pontys, für den Cézannes Arbeit die Suche nach einer angemessenen Darstellung der „reinen Wahrnehmung“ bedeutete: „Die Landschaft denkt sich in mir, ich bin ihr Bewußtsein“, so zitiert der Philosoph den Maler im Essay „Der Zweifel Cézannes“. Der Leib als Verbindung zwischen Körper und Geist ist das „Vehikel“ zur Erfahrung der Welt. So ist der Leib nicht als ein Teil des Raumes zu verstehen. Wir haben vielmehr Raum, weil wir Leib sind; ein abstrakter, kognitiver Zugang zur Welt ist uns nicht möglich: „Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib“, so Merleau-Ponty in seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“.

Beranek visualisiert, wie die Erfahrung vom Raum, der uns umgibt, den Bedingungen unserer menschlichen Konstruktionsweise unterliegt. Sie will nicht das Wesen eines Gegenstandes erfassen, sondern das Sehen malen.

Die mit „Doppelschatten“ titulierten Werke machen dies auf spielerische Weise evident. Die Bilder bestehen technisch aus zwei Ebenen: Vor einem Ölgemälde, das eine Figurengruppe als schwarze Schatten in einer vage angegebenen Platzarchitektur unter Angabe ihres Schattenwurfs zeigt, befindet sich wie schwebend eine Plexiglasscheibe mit der gleichen Figurengruppe in Acrylmalerei. Diese Gruppe ist detailliert gewissermassen als „Positiv“ ausgearbeitet, und auch deren Schatten ist malerisch festgehalten. Dieser gemalte Schatten wirft durch den Lichteinfall derart einen Schatten auf das Ölgemälde, dass es nun von drei Schatten der Gruppe bevölkert wird. Durch die Bewegung des Betrachters und dessen Standortwechsel vor dem Bild verändert sich der Blickwinkel und somit auch der Schattenwurf, und die Figuren scheinen sich ihrerseits im Raum zu bewegen.



Doppelschatten Nr.1, Öl auf Leinwand/Acryl auf Plexiglas, 40x75 cm, 2011

Es entsteht sogar eine weitere Ebene, denn der Betrachter und das Zimmer, in welchem er sich befindet, spiegeln sich in dieser Scheibe: Man schaut sich selbst dabei über die Schulter, wie man den Raum (er)schafft. Der als „ausgedehnte Sache“ erfahrbare Raum wird mit dem Raum im Bild vergleichbar gemacht. Als Betrachter muss man sich nun wie bei einem Vexierbild entscheiden, worauf man das Auge scharf stellt. Man beginnt, sein Sehen zu sehen, vermittelt durch das Bild. So verweist das Bild auf die Konstruktion des Raumes, bzw. wir als Betrachter erfahren den Raum als Konstruktion. Dadurch wird auch die Annahme einer einzigen, „richtigen“ Perspektive hinterfragt. Allein, dass es je nach Entstehungszeit und Kulturraum viele verschiedene Darstellungsformen von Raum in der Kunst gibt, bestätigt, dass der Raum „an sich“ nicht erfahrbare ist.

Eine räumliche Perspektive mit Tiefenstaffelung und Verkürzung findet sich zwar schon in Höhlenbildern von vor 30.000 Jahren, aber von einer konsequenten „Entwicklung“ kann keine Rede sein. Nach Jahrhunderten, in denen man die Personen auf der Bildfläche nach ihrer Bedeutung organisiert hatte, entdeckte man in der Renaissance erneut die Zentralperspektive – die daraufhin in unserem Kulturraum kanonisch wurde. Die Aufgabe der Zentralperspektive durch die Impressionisten war auf die Empfindung derselben als „Illusion“ zurückzuführen, und erst das Betrachten impressionistischer Gemälde schärfte das Bewusstsein für die Fülle der Farben in der Natur, die durch Lichtwechsel entstehen. So wirkt die Kunst auf die Wahrnehmung zurück.

Beraneks Werke zeigen, wie sehr wir als Betrachter die Bilder mitgestalten und wie unsere Wahrnehmung, unser Blick gewissen leiblichen (und kulturellen) Bedingungen unterliegt. Sie sind Reflexionen über die Konstruktionsprinzipien der visuellen Wahrnehmung und Gestaltung von Raum. Den künstlerischen Blick auf diese Wahrnehmung machen die Werke für den Betrachter spielerisch nachvollziehbar.

Heike Rosenbaum, September 2011

Hinweis zum Nutzungsrecht:

Dieser Text darf nur als Einheit und unter Nennung des Namens der Autorin verwendet werden. Jede Weitergabe an Dritte, jede Veränderung und Veröffentlichung, sei es im Ganzen oder als Exzerpt, muss im Vorhinein von Heike Rosenbaum persönlich autorisiert werden.