

Grammatik des Materiellen

Ist es mein eigener Blick, der fast still das Innen- (oder Außen?-)Leben einer Blumenvase streift? Was überhaupt schwimmt dort farblos und diffus vor meinen Augen entlang? Vielleicht, so scheint es mir, taste ich stellvertretend für die Kamera die Aufnahmen ab, drehe und wende ihre Gestalt, verändere ihre Schärfe, ihre Distanz zu mir. Die Bilder in Hanna Stieglers Video *Membrane I* (2016) könnten sich meinem Willen zur Einordnung oder zum bloßen Erkennen beinahe verweigern, würden sie nicht eine Spannung aufbauen, die weder auf Enthüllung noch auf Auflösung zielt. Nichts offenbart sich außer einem stetigen Zeigen von morbiden Substanzen und Ausschnitten von Bildern – sowie von Bildern von Bildern. Wie eine zufällige Tonaufnahme begleiten plätschernde Wassergeräusche, Rauschen, Klicken, Rascheln und Surren die fließenden Sequenzen, die nur an manchen Stellen unvermittelt in ein Staccato aus Einzelbildern übergehen; ein Ton bricht grell heraus, Faltenwürfe, Handgesten und Sitzposen werden sichtbar, Bildausschnitte historischer Glasnegative, deren Details genauso zeitlos wie verräterisch datierbar wirken. Was also eröffnet sich hier, wenn sich trotz aller Unbestimmbarkeit nichts verschließt?

Zusammen mit der fast ausschließlich in Schwarzweiß gehaltenen Videoprojektion installiert Hanna Stiegeler dicke Silikonmatten im Raum (*Membrane II*, 2017). Schwer hängen sie an schlichten Metallhalterungen, die ihnen etwas Handtuchhaftes verleihen. Sie sind bunt, ohne dabei alle Farben abzubilden – ein selektives Ensemble bestimmter Komplementärkontraste und daran anknüpfender Farbtöne. Im Silikon mischen sich die leuchtenden Pigmente schlierenhaft zusammen, sie changieren zwischen Transparenz und undurchdringlicher Farbmasse. Eine Art haptischer Optik breitet sich auf diese Weise aus im Raum, etwas, das jenseits des bloßen Sehens das zu Sehende in seiner Substanz und Fassbarkeit begreiflich macht.

Zwischen den nicht näher bestimmbaren Bildbezügen oder vielmehr den Bildbehauptungen des Videos und dem umso systematischer wirkenden Farbspektrum der Silikonmatten bildet sich so vor allem eines ab – Materie oder besser: der Übergang zum Materie-Werden. Wie findet dieser Prozess statt – frei und unabhängig davon, wie Darstellung im Bild oder am Körper codiert und reguliert wird? Als bloße Masse, die von allen äußeren Aussagen freigelegt wurde?

Genau an dieser Schwelle, diesem Kippmoment zwischen Rohmasse und Form kommen die zunächst so unterschiedlichen Arbeiten installativ zusammen. Die blanke Materie, fast fetischisiert für sich stehend, hängt gemäß den Gesetzen der Schwerkraft kopfüber vom Halter, der,

einem normierten Instrument ähnlich, die Masse mehr an ein Gebrauchsutensil – eine Matte etwa oder einen Lappen – denn an ein Vitrinensockel verschriebenes Exponat erinnern lässt. Die in das Video montierten Bildstrecken der Glasnegative folgen wiederum einer Grammatik der freien Form. Auf Ausschnitte fokussiert zeigen sie, wie bereits erwähnt, beispielsweise Hände in verschiedenen Haltungen und Positionen. Sie stellen so nicht nur Gesten dar, sondern zeigen die bloße Geste des Darstellens, die nicht mehr auf bestimmte Bedeutungen und Kontexte zurückgeführt werden kann. Ebenso ihr Trägermaterial selbst: der fotografische Prozess drückt seine physikalische Gesetzmäßigkeit in jenem Moment aus, in dem einige der Aufnahmen im Video – etwa ein Teller halb geschmolzener Butter – als unwiederholbare Kunstprodukte ans Licht treten.

Wo also fängt Materie an Form zu werden? Was gibt ihrer optischen und chemischen Verfasstheit das Vermögen, ein Bild zu werden? Vielleicht sind es weniger diese Fragen, die Hanna Stieglers Praxis kennzeichnen, als das Interesse daran, wie ein Bild nicht nur auf Trägermaterial abgebildet wird, sondern wie es eben dieses in Szene setzt. Das Verhältnis zwischen Mode und Körper sowie die in beiden kulminierende Haltung spielt in dieser Praxis eine in gleicher Weise grundlegende Rolle wie die gegenseitige Bedingtheit von Substanz und Darstellung. Immer wieder ergeben sich die Arbeiten aus einer in sich selbst eindringenden Methode: der kontinuierlichen Drehbewegung von innen nach außen; und von außen nach innen.

Obwohl Hanna Stiegeler sich mit *Membrane I*, den Silikon-Objekten und ihren früheren Arbeiten mit Textilien oder mit Sprache medial auf immer wieder anderem Terrain bewegt, zentriert sich doch der Kern ihrer Arbeitsweise um die Fotografie selbst. Begriffen als etwas Performatives, setzt dieses Medium den Blick seiner Produzentin in Szene, verlängert, verstofflicht und erinnert ihn. Dabei wird jedoch mehr sichtbar als nur der erlesene Ausschnitt, das inszenierte Objekt oder das retuschierte Gesicht. Hanna Stiegeler nutzt die Fotografie, um sich selbst in ein physikalisch bestimmtes Trägermaterial einzuschreiben, dessen Eigenleben sich im gleichen Zug ästhetisch abbildet. Die künstlerische Idee wird dabei zur Komplizin einer sich verselbstständigenden Substanz.

Gibt es dabei aber überhaupt etwas wie tragendes Material, das lediglich zum Schützen, Abspielen oder Festigen gedacht ist? Oder schwimmt es nicht vielmehr mit den Momenten der Nutzung, der Wahrnehmung? Und umgekehrt – gibt es eine Oberfläche, ein Bild, eine reine Darstellung? Was ich in Hanna Stieglers Installation sehe, blättert sich in seinen Konstruktionen und Zusammenhängen vor mir auf, indem es seine materiellen Komponenten

optisch verdichtet. Es schmilzt fühlbar zusammen in etwas Halbtransparentes, oder die Transparenz verlagert sich ins Videobild, das wie eine Membran meinen Blick in sich aufzusaugen scheint. Ich stelle mir ein ungeschriebenes Skript für jene Bilder und Formen vor, die sich zeigen, indem sie als zeigend auftreten. Es ist eine handlungsbezogene Perspektive, die wiederholt, kontrastiert und von ihrer ursprünglichen Zuweisung gelöst wird. Und sich in einem installativen Display präsentiert, das selbst Kontexte verschiebt und so verschiedene Blickwinkel bereithält.

Was ich also sehe, ist mehr als ein Strom sich wandelnder Materie. Es ist eine Verdichtung und Verkettung einzelner Momente, in denen das Materielle meine Wahrnehmung kreuzt und so zur lesbaren Pose wird. Dabei stellt jeder Moment eine Übersetzung zum nächsten dar, der sich nicht zeitlich, sondern materiell entwickelt. Zeit- und Bildebenen werden verknüpft, wenn zum Beispiel die historischen Glasnegative, das Bild einer Vase und dessen Abbild auf dem Computerbildschirm einander ablösen. Nur meine Betrachtung fügt den Darstellungen eine weitere Ebene hinzu, meine Gegenwart und nicht ihre Geschichte, die in ihnen vielmehr zitiert als dokumentiert wird.

Diese Pose ist es, die im Sinne einer bestimmten Haltung, einer diskursiven und visuell codierten Aussage immer auf den Körper selbst zurückgreift, sich durch ihn ausdrückt und in ihm niederschlägt – und dies bereits vor der Erscheinung in der Aufnahme selbst. So beschreibt Roland Barthes die Macht des Kamerablicks als Transformation des Körpers: „Ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bild.“¹ Materie wird so mehr als ein Träger. Als ein Prozess der Materialisierung wird er im Laufe der Zeit stabil, indem sich jene Auswirkungen von Begrenzung und Festigung herstellen, die wir schließlich Materie nennen. Innen und Außen bleiben damit unvereinbar ineinander verflochten. Haut, Haltung und Form – sie sind selbst Oberflächenerscheinungen, die den Innenraum ihrer Träger erst als Effekt materialisieren.

Agnieszka Roguski, 2017

1 R. Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985, S. 19.