

Barbara Steiner

Die Konstruktion der Geste

Die Galerie für Zeitgenössische Kunst besitzt von Otto Zitko eine mehrteilige Arbeit von 1986, das „Analphabet“.¹ Auf Blättern von A - Z, die man als Ablagen- und Ordnungssystem verwendet, finden sich schnell hin gekritzelte Gedankensplitter, Wortfetzen, mäandernde Linien und detailliert ausformulierte Zeichnungen. Zufällig hingeworfene Skizzen mögen einem in den Sinn kommen, nebenbei Ausgeführtes, wie etwa beim Telefonieren, Zeichnungen, die nicht die gesamte Konzentration und Aufmerksamkeit des Ausführenden beanspruchen: „Affenschenkel, Froschsemmel, Wurstsemmel, Emma Emel“, finden sich unter A wie Aufzählungen; „Leute, Leiden, Liegen, Leuchten, Lampenfieber...“ unter L und Wiederholungen des eigenen Vornamens: „Otto, Otto, Otto...“ unter O. Unter R wie Reime liest man: „Der Wolf heißt Rolf“ und gänzlich humoristisch wird es etwa bei K: „Jetzt sind wir schon bei K und die Mücke ist schon da“. Das zeigt einerseits das Vergnügen des schnellen Zeichnens, lässt aber gleichzeitig die Selbstdisziplinierung bis hin zur Langeweile erahnen. Auch „funktioniert“ die assoziative Methode zwischen Buchstabe und Zeichnung nicht immer, selbst wenn wir nicht wissen warum. Hat die Assoziation versagt, oder handelt es sich um einen bewussten Ausbruch aus der Systematik des Alphabets, wenn unter R ein gezeichneter Hund auftaucht, der Moritz genannt wird? Die Mehrzahl der Blätter ist jeweils einem Buchstaben gewidmet, I und J sowie P und Q sind zusammengefasst. SCH und ST ergänzen das Standardalphabet, X und Y fehlen.

Dieses Nebeneinander von vordergründig sinnlosen Kombinationen, humoristischen Reflexionen und einer automatisierten Schreib- und Zeichnungsweise macht es denn auch unmöglich, beim „Analphabet“ *nicht* an die surrealistische „Ecriture automatique“ zu denken, jene Methode, die KünstlerInnen bevorzugt einsetzen, um sich dem engen Korsett der verstandesmäßig gesteuerten Kontrolle zu entziehen.²

Ein Blick, vor allem auf die großformatigen Wandarbeiten von Zitko macht jedoch deutlich, dass die Verbindung zu surrealistischen und auch zu expressiv-abstrakten

¹ Diese Serie, ein Geschenk von Arend Oetker an die Galerie für Zeitgenössische Kunst, bildete den Ausgangspunkt für Zitkos Einladung, in den künftigen Bibliotheksräumen seine großformatigen Wandzeichnungen auszuführen. Ausschlaggebend war auch, ein großes Konvolut von mehrheitlich westdeutscher informeller Malerei der späten 1940er Jahre und 1950er Jahre. 2 bzw. 6 Jahren nach der Wende wurden diese vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft seit den frühen 50er Jahren gesammelten Werke als Dauerleihgaben an die neu gegründete Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig gegeben und im November 2006 ohne Auflagen geschenkt. Die Arbeit von Otto Zitko stellt eine Verbindung zu diesen Werken der Nachkriegskunst, aber auch zu expressiven Positionen in der DDR der 1980er Jahre her. Diese Werke aus der Sammlung werden u.a. zeitgleich in der ersten Etage der GfZK-1 präsentiert.

² Die Ursprünge des „automatischen Schreibens“ gehen auf den französischen Psychotherapeuten Pierre Janet zurück, der um 1889 auch den Begriff „Ecriture automatique“ prägte. Die PatientInnen wurden im Halbschlaf, in Trance oder unter Hypnose zum Schreiben angehalten, um das Unbewusste ins Bewusstsein zu holen. In der Literatur wurde die Methode des automatischen Schreibens, das sich einem planvollen Aufbau ebenso wie einer nachträglich zensurierenden Korrektur widersetzt, von der Gruppe der Surrealisten um André Breton im Paris der Zwanziger Jahre als Methode schöpferischen Arbeitens adaptiert.

Positionen nur eine Ebene in einem Geflecht von inhaltlichen und formalen Bezugspunkten darstellt, die nebeneinander rücken und Reibungskraft entfalten.

Das automatisierte Schreiben scheint sich in den Wandarbeiten quasi zu verselbständigen: Expressive Linienführungen überziehen Wände, Decken und mitunter auch Fußböden und „Überschreiben“ die Raumarchitektur. Ihr eruptiver, raumgreifender Charakter verleiht den Arbeiten etwas Anarchisches.

Dieses Moment findet sich auch in Zitkos Projekt für die künftigen Bibliotheksräume der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig: Die von Peter Kulka streng axial angelegten Räume im Erdgeschoß der Gründerzeitvilla verschwinden unter einem dichten Geflecht von blauen, schwarzen, silberfarbenen und roten Linien. Dominierende Farbe ist dabei Blau, ein Tintenblau, das der Typenbezeichnung „Pelikan 4001“ sehr nahe kommt, und an die ersten Schreibversuche von SchülerInnen erinnert. Schwarz wird im Sinne eines „avancierten, geschulten Schreibens“ und Silber als Schmuckfarbe eingesetzt.³ Schwarz erhält dabei akzentuierende und markierende Funktion, während Silber Verdichtungen optisch zurücknimmt bzw. aufhellt. In einem All-Over-Prinzip setzen sich die Linien von Raum zu Raum der Galerie fort, architektonische Details werden unterstrichen, an anderer Stelle negiert bzw. die vorhandene Raumstruktur destabilisiert, wenn Zitko etwa mehrmals über Ecken und rechte Winkel arbeitet, so dass sich diese optisch regelrecht auflösen. Zitko beginnt an einer Stelle im Raum und folgt dabei einem spontanen Impuls, davon ausgehend arbeitet er sich von Raum zu Raum. Wenn der Künstler Korrekturen Änderungen vornimmt, dann nur, indem er neue Schichten hinzufügt.

Zitkos Handschrift suggeriert eine Unmittelbarkeit der künstlerischen Äußerung, so als handle es sich um ein exzessives, ungefiltertes Ausagieren im Raum, oder jedenfalls um den Versuch, möglichst ohne Plan vorzugehen. Bei Raumsprüngen bzw. räumlichen Distanzen, die sich von Raum zu Raum auf tun, tauchen jedoch auffällige Bezugspunkte zwischen den (unterbrochenen) Linienführungen auf, die nur das Ergebnis einer planvollen Vorgangsweise sein können. Aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, setzen sich Linien fort, werden mehrere Meter optisch überbrückt, ganz so als würde ein großformatiges Bild über den Raum projiziert und dabei räumliche Distanzen völlig ignoriert. Dieses bildnerische Kalkül steht in Kontrast zum spontanen Ausagieren in anderen Raumabschnitten, der energetisch-eruptive Akt wird zum Teil einer konzeptualisierten bildnerischen Sprache, bei der sich die Unmittelbarkeit der künstlerischen Äußerung in ein Bild von Unmittelbarkeit verschiebt. Die expressive Geste erweist sich als spontan *und* konstruiert.

Zitko spricht in Zusammenhang mit seinen Raumarbeiten gerne von Illusionismus. Damit bezieht er sich auf den Eindruck eines in den Raum gestülpten Bildes, auf Verbindungen zwischen Linien, die rein über die Wahrnehmung hergestellt werden können. Dabei

³ Diese Assoziationen werden von Otto Zitko selbst betont. Vgl. Gespräch mit Otto Zitko von Barbara Steiner, 15.10, siehe; www.gfzk.de

Überbrückt Zitko nicht nur Distanzen von Raum zu Raum, sondern er nutzt auch Spiegelungen in den großen Glasflächen, mit denen der Architekt im Inneren des Gebäudes eine Sichtverbindung geschaffen hat. Zitkos Arbeit kann nur durch (physische) Bewegung im Raum wahrgenommen werden, befindet man sich doch nicht vor, sondern im Bild. Je nach Standpunkt - manchmal genügt ein kleiner Schritt - ist es möglich, eine perfekte Illusion zu erzeugen bzw. sie wieder aufzuheben. Wir können also von der Illusion beeindruckt sein *und* gleichzeitig die dahinter liegende Konstruktion erkennen. Täuschung und Ent-Täuschung liegen nah beisammen. Zitkos Arbeit bietet uns dabei nicht mehr und nicht weniger als die Reflexion des Bildes durch das Bild bzw. die Reflexion der Wahrnehmung durch die Wahrnehmung.

Die Über-Präsenz und Allgegenwart der expressiven Geste mag auf den ersten Blick durchaus gewalttätig und auch anmaßend anmuten. Raum und auch Körper des Wahrnehmenden scheinen sprichwörtlich von der Wucht der künstlerischen Setzung penetriert. Doch erfährt diese Macht der kraftvollen Geste im Moment ihres Gewähr-Werdens einen Einbruch, sei es etwa wenn die physischen Grenzen des Künstlers erahnbar werden, oder die eruptive Expression sich geradezu ins Dekorative verschiebt.⁴ Dies hat zum einen wesentlich mit den räumlichen Dimensionen von mehreren hundert Quadratmetern, die bewältigt werden wollen, und zum anderen mit der körperlich anstrengenden Arbeitsmethode Zitkos zu tun: Ein Teleskopstab von 10 cm Breite ist an einem Stab befestigt, der quasi als verlängerter Arm des Künstlers gesehen werden muss. Die heroische Geste kann nicht durchgehalten werden, sie pendelt zwischen der Lust, sich auszuagieren, und der Selbstdisziplinierung, durchzuhalten. Darüber hinaus wird der aggressiv anmutende erste Eindruck an manchen Stellen durch das ornamental wirkende Gewebe von blauen, schwarzen und silberfarbenen Linien abgeschwächt. Punktuell steigert sich das Ornamentale sogar zu einer „penetrant dekorativen“ Wirkung und erschwert eine allzu unbeschwerte, gefällige Rezeption.

Dieses Pendeln zwischen heroischer und kindischer Geste, zwischen Lust und Unlust, zwischen Aggression und Dekoration findet sich auch im „Alphabet“: Unter Z taucht Zitkos Signatur auf, ein Bildkürzel, allein Eingeweihten verständlich. Die heroische Geste wird kindisch, wenn es heißt: „Mit Schwung in die Kurve. Das wollen sie. Ja. Die einzige Beschäftigung, Männchen zeichnen.“ Der kühne Strich mündet in Langeweile, Lustlosigkeit, Selbstzweifel, Selbstdisziplinierung und Selbstbeschwörung; er gibt sich kämpferisch, aber auch verspielt. Die daraus resultierende Inkonsistenz und Inkohärenz der expressiven Geste stellt das Phantasma einer ungebrochenen (starken) Subjekts- bzw. Identitätskonzeption zur Disposition, zeugt aber auch vom Versuch eines Sich-Dennoch-Behauptens. Diesem prekär gewordenen subjektiven Ausdruck ist es dann auch geschuldet, dass sich bei den Wandarbeiten der Eindruck einer künstlerischen

⁴ Die Thematisierung von gestischer Expression und Ornament findet sich bereits in Debatten der 1960er Jahre. Kritiker warfen informellen Künstlern vor, in eine Rhetorik der Geste abzugleiten, die nur mehr rein dekorativen Wert besäße. Siehe hier vor allem: Laszlo Glozer, Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausst.kat., Köln 1981, S. 218 f.

Über-Präsenz und Allgegenwart sehr schnell relativiert. Die Annexion des Raumes durch den Künstler wird brüchig, auch wenn sie deshalb freilich nicht aufgehoben ist.

Sehen wir uns also das Verhältnis von Disziplinierung und Verweigerung, von Unterordnung und Ausbruch in den Wandarbeiten näher an, so lässt sich feststellen, dass die Architektur die subjektiven Auswürfe des Künstlers bändigt, selbst jedoch auch einer Um- bzw. Neudefinition unterliegt, da Zitko (s)ein Bild über die architektonischen Gegebenheiten legt. In diesem Zusammenhang erhalten die assoziativen Verbindungen zur blauen Tinte des Schulanfängers, zur schwarzen Tusche und zur silbernen Schmuckfarbe Relevanz. Die blaue Tinte verweist auf das Schreibenlernen, die schwarze Tusche und das Silber deuten auf eine bereits geschulte Art des Schreibens, im Sinn einer Perfektionierung. Zitkos Handschrift verweigert sich nun beiden Formen der Disziplinierung. Sein Schreiben folgt nicht diesen Regeln, auch wenn über die Wahl der Farben und über eingefügte Buchstaben in einem der Räume indirekt eine Verbindung zum konventionalisierten Schreiben aufleuchtet. Die Buchstabenfolge OTKO bezieht sich sowohl direkt auf die ersten und letzten Buchstaben des eigenen Vor- und Zunamens, es ist aber auch gleichzeitig Ausdruck eines Versprechers: Otto Zitko=Otko.⁵ Dies führt uns geradewegs wieder zum „Analphabet“: Ein Analphabet ist jemand, der nicht lesen oder schreiben kann. Das Analphabet bietet eine Logik jenseits konventioneller Schreib-Vereinbarungen. Auch beim „Analphabet“ prallen Disziplinierung und Auflehnung aufeinander: Während das strenge Raster des Alphabets die subjektiven Auswürfe in die rigide Systematik alphabetischer Ordnung einbettet,⁶ wird diese umgekehrt durch Zitkos Setzungen, die sich formal und inhaltlich dieser Logik verweigern, perforiert.

Zitkos Arbeiten können generell als Manifestation und Ausdruck eines Unbehagens an Konzepten von „Autonomie“, „Authentizität“, „Individualismus“ oder „Universalismus“ beschrieben werden, eines Unbehagens, das die Rezeption abstrakt-expressiver Kunst bis heute begleitet. Doch die künstlerischen Äußerungen sind weniger homogen als bislang angenommen und auch in sich gespalten: Wir finden utopische Momente von Autonomie, Entgrenzung, Freiheit *und* einen autoritären männlichen Helden- bzw. Freiheitsmythos, die Formulierung existenzieller Zweifel *und* die Verharmlosung zu einem inflationären Stil, gesellschaftliche Widerständigkeit *und* Instrumentalisierung.⁷ Manchmal tauchen diese Aspekte in einem Werk gleichzeitig auf.

⁵ Otto Zitko wurde in der Schule von seinen MitschülerInnen häufig Otko genannt, auch heute sprechen ihn einige als Otko an, wenn Vor- und Zunahme in der Erinnerung zusammenbinden. N. bzw. wie es in anderen Bildern heißt: NORA, taucht immer wieder in Zitkos Arbeiten auf, auch wenn wir in diesem Fall über den Grund nur spekulieren können.

⁶ Das von Zitko verwendete Karteikartensystem findet übrigens bevorzugt in der Verwaltung, in einem bürokratischen Apparat also, Einsatz.

⁷ Siehe auch hier vor allem Laszlo Glozers Einleitung in „Westkunst“ (Glozer, a.a.O., 1981) brachte die immanenten Konflikte der Zeit und ihrer Protagonisten hervorragend zum Ausdruck.

Seit den 1960er Jahren sind die Protagonisten abstrakt-expressiver Kunst und ihre Werke verstärkt zum Gegenstand kritischer Analysen im Westen geworden.⁸ Im Osten Deutschlands und auch in anderen post-kommunistischen Ländern sah die Situation anders aus. Dies spiegelt sich auch in der Sammlung der Galerie für Zeitgenössische Kunst wider: Nach der Wende erhielt die neu gegründete Einrichtung ein Konvolut, vor allem westdeutscher, informeller Malerei. Die Werke wurden zu einem Symbol für eine neu erlangte Freiheit, standen für individuellen Ausdruck und Autonomie. Positionen von Emil Schumacher, HAP Grieshaber, Hans Hartung ließen sich mit Strawalder, Hartwig Ebersbach, Klaus Hühner-Springmühl oder Michael Morgner verbinden, die mit ihren Arbeiten ein gesellschaftliches System kritisierten, das subjektive Äußerungen und Entäußerungen nicht zuließ. Informelle/expressive Kunst wurde im Osten vor und nach der Wende zu einem Symbol widerständiger Praxis.

Zitko geht es nun nicht darum, eine unkritische, unreflektierte Wiederbelebung abstrakt-expressiver Kunst zu forcieren. Ihre Konzepte bilden vielmehr den Ausgangspunkt einer künstlerischen Reflexion, die eine Neubewertung im Wissen um (alte und neue) Widersprüche versucht. Mit anderen Worten: Zitko operiert produktiv aus dieser Schizophrenie zwischen spontanem Impuls und Planung, zwischen Virtuosität und Scheitern, zwischen Illusionismus und seiner Dekonstruktion, zwischen der Emanzipation von Zwängen, gesellschaftlicher Kontrolle und dem Wissen um die Begrenztheit der eigenen Subjekt-Position, zwischen Lust am Malen und der Last des Erbes. Ohne eine versöhnliche Geste, einen Versuch zur Glättung operiert Zitko innerhalb dieser Widersprüche. Sie werden markiert, präzise nebeneinander gestellt oder auch ineinander geschoben.

Zitkos Wandarbeit erschließt sich nicht im Ganzen, man kann immer nur einen Teil, einen Ausschnitt wahrnehmen. Die Multiplizität der Bewegung und des Blicks verlangen von den RezipientInnen, die sich in den Räumen von Zitko aufhalten, sich immer wieder von neuem zu verorten und zu positionieren. Die Instabilität des Subjekts spiegelt sich dabei in der Architektur bzw. die Instabilität räumlicher Verhältnisse ist in Relation zum „instabilen“ Subjekt zu verstehen. Die Subjektpositionen sind prekär – dies gilt für den Künstler genauso wie für seine RezipientInnen. Beide können sich nicht länger auf Präsenz und Einheitlichkeit berufen, sondern müssen aus ihrem brüchigen, instabilen Status heraus agieren.

⁸ Vgl. dazu ein Schwerpunktheft von „Texte zur Kunst“, das eine Auseinandersetzung mit Jackson Pollock in den Mittelpunkt stellte und in diesem Zusammenhang der bis heute andauernden Faszination des amerikanischen „Modernism“ nachging. So wird in Heft 33 eine differenziertere Auseinandersetzung jenseits der bislang kritisierten Konzepte von „Originalität“, „Authentizität“, „Heldentum“ oder „Universalismus“ versucht. Texte zur Kunst, März 1999, Heft 33, S. 34 - 106