

## Das skeptische Bild

Wir sind notwendigerweise mit den Banknoten vertraut, die wir in den Händen halten, und schauen sie uns dennoch nur selten genauer an. Es gibt immer ein Porträt, eine Ikone, die auf den Geldscheinen einen Aspekt nationaler Identität darstellen soll. Sie unterscheidet eine Währung von einer anderen und wird häufig auch mit einem Nennwert identifiziert. Diese Ikone ist ein Staatsmann, eine kulturelle oder wissenschaftliche Galionsfigur des Landes, deren Porträt mit der jeweiligen Währung untrennbar verbunden wird. Sie wird zu einem Stellvertreter der Nationalität und Souveränität eines Landes und personifiziert jene Werte und Hervorbringungen, mit denen das jeweilige Land sich identifizieren möchte. Nur – wer bemerkt das schon? Werden nicht die Abbildungen als gegeben hingenommen und kaum eines Blicks gewürdigt? Und ist es nicht wahr, daß wir uns ein Bild auf einer Währung nur dann genauer anschauen, wenn diese fremd ist oder umgestellt wird? Das Porträt ist weniger interessant als der Tauschwert, den es zu bezeichnen hilft. Natürlich ist diese Art der „Vertrautheit“ wichtig, und es ist sogar eine notwendige Form der Blindheit, die unser Hauptaugenmerk auf den Zweck des Geldes lenkt.

Djawid C. Borower ist ein Künstler, der für seine Malerei Motive aus Banknoten gewählt hat. In früheren Bildern verarbeitete er ihre Texte und verschiedenartigen Designs. Eine Arbeit zitiert zum Beispiel den Namen "God", der auf dem US-Dollar abgebildet ist, eine andere die "Staatsoper" auf dem österreichischen Schilling. Es tauchen Motive wie der Kleine Prinz

aus dem französischen Franc auf oder etwa die Sonnenblume des holländischen Gulden. Immer sind es Fragmente, die sorgfältig kopiert und dann einem Prozeß des Abschleifens unterworfen werden. Mit einer Spachtel zieht Borower über die noch nasse Malerei, verwischt die Abbildung und bereichert sie mit einer zusätzlichen Malschicht. Die intakte Oberfläche wird aufgelöst, zerstört, verändert. Auf diese Weise wird die einfache Abbildhaftigkeit des Originals aus dem Gleichgewicht gebracht. Damit knüpft Borower an die Diskussion über Identität und Repräsentation von Malerei an, eine Diskussion, die er in seiner neuen Serie, *Portraits of Money* weiterverfolgt, indem er Porträts, die er aus dem internationalen Angebot an Papierwährungen auswählt, repräsentiert.

Wenn wir an das traditionelle Porträt in der Geschichte der Malerei denken, dann sagt es uns etwas Spezielles über die porträtierte Person. Wir erwarten, daß der Künstler fähig war, die wesentlichen Eigenschaften der Person zu ergründen und sie adäquat ins Bild umzusetzen. Das klassische Porträt zeichnet die sich ändernden Stimmungen sowohl des Künstlers als auch des Modells aus. Es ist vielgesichtig und erhebt dennoch den Anspruch, das Wesentliche und Authentische, das hinter den wechselhaften Erscheinungen liegt, zu vermitteln. Es ist dieses Spannungsverhältnis von Wahrheitsanspruch und Intra-Subjektivität, das den Kern der bis heute fortdauernden romantischen Vorstellung von Porträtmalerei ausmacht: Ober die Subjektivität des Malers wird die Subjektivität des Porträtierten beschrieben, und in diesem

Prozeß wird sein Wesen offenbar. Porträts auf Banknoten hingegen tendieren dazu, strenge, graphische Darstellungen zu sein, in denen die Modelle wie Mannequins positioniert sind. Sie alle besitzen eine ähnliche Starrheit, und wenn sie nicht alleine dadurch ihre Subjektivität verloren haben, dann durch die Natur der Banknoten selber und die Häufigkeit, mit denen sie durch unsere Hände gehen.

Wir konzentrieren uns auf den Verwendungszweck des Geldes und ignorieren dabei die Möglichkeit, daß das einzelne Porträt uns etwas über den Porträtierten sagen könnte. Und sicherlich belästigen wir uns nicht mit der Frage, wer denn der Künstler sei. Stattdessen verschwindet die Bedeutung des Bildes hinter dem monetären Nennwert des Geldscheins. Die Abbildung von George Washington als ein Zeichen von Geld wird beispielsweise zu einer mythischen Ikone, weit entfernt von jener Eigenheit, die das traditionelle Porträt zum Ausdruck bringen möchte. Seine Identität wird in den Repräsentations-zusammenhang der Banknote eingeordnet. Vertrautheit züchtet Verachtung, und die monetäre Wiederholung des abgebildeten Antlitzes erzeugt Gleichgültigkeit: Gleichgültigkeit gegenüber der Individualität des Dargestellten und jenen Bedeutungen, die uns von seinem Gesichtsausdruck verraten werden.

Durch die großformatige Darstellung der Portraits of Money' lenkt Djawid Borower unsere Aufmerksamkeit noch einmal auf diese Gesichter und scheint einen Anschein von Subjektivität in ihnen wiederherzustellen. Mit sicherer Hand kopiert der Künstler, was er sieht, gestaltet das Abbild in Farbe und stellt mit Gestus und Pinsel Ähnlichkeit her. Er gewinnt das

Porträt wieder zurück und bereichert es mit einer Originalität, die im früheren Zustand der Reproduktion verloren gegangen ist. Dadurch, daß es auf Leinwand und in dieser Größe realisiert, daß es in einer subjektiven Weise wiedergegeben wurde, wird das zuvor Unbemerkte jetzt wieder sichtbar. Aber – diese Anspielung auf die Bedingung einer subjektiven Interpretation ist illusorisch, und diese Porträts sind gefälscht. Es gibt kein lebendes Subjekt vor der Leinwand, und es ist klar, daß der Künstler das Bild wie ein klassisches Porträt malt, ohne jedoch das Modell persönlich vor sich sitzen zu haben.

Borowers Bilder sind Abbildungen von Abbildungen. Sie sehen zwar wie Porträtbilder aus, ihnen fehlt jedoch die authentische Beziehung von Maler und Modell. Sie sind eine Mimikry der traditionellen Porträtmalerei, und dies stellt jede vorgegebene wahre Subjektivität in Frage. Sie sind Simulationen und als solche stehen sie dem vermuteten Original skeptisch gegenüber. Sie zeigen, daß das Reale und sein Double sehr leicht miteinander verschmelzen können. Da Borowers Reproduktion das Porträt mit neuen Leben auszustatten scheint, wird der Anschein von Intra-Subjektivität als das Ergebnis einer Mimesis demaskiert. Durch das Kopieren des Porträts innerhalb eines malerischen Kontextes hat Borower eine Illusion von Authentizität, eine Ähnlichkeit von Expressivität geschaffen.

Sein Bild wird zu einem skeptischen Original – es bezweifelt seine eigene Subjektivität. Durch das Verziehen der Farbe mittels einer Spachtel wird jeder Pinselstrich und jedes gestische Detail verschmiert. Über dem Bild, das nun an einen fehlerhaften Druck oder ein schlech-

tes Video erinnern mag, ist eine Art Schleier gelegt worden, der die Grenze zwischen dem Realen und dem Simulierten verwischt. In Borowers Werken gibt es eine Spannung zwischen Repräsentation und Dissimulation, eine inhärente Instabilität, die es verhindert, daß sie entweder als völlig real oder völlig simuliert identifiziert werden. Dies wird durch die Titel noch verstärkt. Man muß dem wahrnehmbaren Teil von Borowers Arbeit die gleiche Bedeutung beimessen wie dem konzeptuellen. Weder das eine noch das andere wird privilegiert, so daß sein Werk weder von der Rhetorik der Malerei noch von dem ins Bildzentrum gerückten Subjekt dominiert wird. Ebenso besitzen die Bildtitel eine ähnlich inhärente Spannung wie die Bilder selber.

Die langen Bildbezeichnungen, die Borower wählt, konterkarieren unsere Vorstellung, daß der Titel einfach nur das Subjekt oder das Thema benennt: „... und was würde passieren," sagte er, „*wenn* dieser Glaube erschüttert würde, *wenn eine* große Anzahl von Leuten plötzlich begänne, an dem System zu zweifeln?" Sind es die eigenen Worte des Porträtierten? Auf wen oder was beziehen sie sich? Wir mögen die Titel als generelle Kommentare zur dargestellten Person deuten, doch zur Beschreibung der Porträts taugen sie nicht. Aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, bleiben sie Fragmente, die sich gegen eine normale Lektüre sperren. Sie sind keine Hilfen zum Verständnis der Bilder, vielmehr behindern sie wirksam den Zugang zu ihnen. Der Titel bestätigt und leugnet gleichzeitig seine Rolle für die Bedeutung des Werkes. Er ist wie eine Falle, die aufgestellt wurde, um uns in die Arbeit zu locken. Und wenn wir erst einmal hineingetaucht sind, wird die Beziehung zum Bild

in Abrede gestellt. Und auch das Bild verleugnet seinerseits eine Beziehung zum Titel. Dieses Konzept ist für ein besseres Verständnis der Arbeiten entscheidend und eröffnet weitere Interpretationsmöglichkeiten. Der Widerstand, auf den wir beim Versuch stoßen, Titel und Bild zusammenzubringen, ergibt sich aus einer Verlagerung des Zentrums, dadurch, daß der Ort der Bedeutung verschoben wurde. Da die Arbeit nicht nur aus dem Bild besteht, ist der Titel weder ein bequemes Etikett, das dem Bild angehängt ist, noch ein Hinweis auf seine Bedeutung. Bild und Titel befinden sich in einem Spannungsverhältnis, das aufgrund seiner Uneindeutigkeit die interpretative Büchse der Pandora öffnet. In diesem Zwischenraum, in diesem Raum der Leere findet sich der Betrachter als das eigentliche Subjekt des Bildes wieder. Als Interpret.

Sowohl Bild als auch Text operieren innerhalb einer Verschränkung. Das Bild verschränkt sich ständig mit dem Authentischen und dem Illusorischen und vice versa. Es spielt mit Schichten von Simulation und Realität in einem Prozeß beständiger Behauptung und Ablehnung, der die Gewißheit von Repräsentation destabilisiert. Die Titel verschränken sich mit ihrer Funktion als Bildbezeichnungen, weigern sich aber, Anhaltspunkte bereitzustellen, die eine definitive Interpretation des Bildes zuließen. Der Titel könnte als eine Art Fake gesehen werden. Er behauptet, eine Funktion zu haben, die er gleichzeitig ablehnt. Borowers Arbeiten haben mehr mit Concept-Art gemeinsam als mit Pop. Sie setzen sich mit Repräsentation und Identität auseinander und thematisieren auf diese Weise Macht und Kontrolle. Es geht weniger darum, sich mit jenen Abbildungen auseinanderzusetzen, die uns täg-

lich auf den Geldscheinen begegnen. Vielmehr steht die Frage im Zentrum, wie diese Bilder manipuliert und in den Dienst der Macht gestellt werden. Auch wenn uns einige Gesichter weniger bekannt sind als andere, ist doch immer evident, daß sie auf Banknoten abgebildet sind. Von diesem Zusammenhang kann nie abgesehen werden, auch wenn die Porträts vorspielen, malerische Konterfeis zu sein. Das Kapital bleibt der Rahmen, aus dem sie stammen. Und dies ist gleichsam der Zusatz, den wir als wissende Betrachter in die Porträts hineinlesen. Nicht das Porträt selbst, vielmehr diese zusätzliche, monetäre Bedeutung, die wir hinzufügen, läßt uns den Titel als eine Anspielung auf Macht und Kontrolle lesen. Wenn wir nur alleine den Titel als Interpretation der Abbildung betrachten, wird diese Bedeutung nicht offensichtlich. Erst dann, wenn wir das Bild mit seinem monetären Zusatz verbinden, erzeugt der Text einen Ton. (Die Titel sind in Wirklichkeit Zitate aus Thomas Pynchon's Roman Gravity's Rainbow, der selbst eine Studie über das Verhältnis von Macht und Kontrolle ist.)

Portraits of Money' sind keine direkten Darstellungen von Macht und Kontrolle. Dies wird eher metaphorisch abgehandelt. Bild und Titel durchspielen den Prozess von Simulation und Dissimulation, der für den beständigen Zustand der Krise, die zur Ausübung von Macht zentral ist, verantwortlich ist. Versuche des Betrachters, Titel und Abbildung in Zusammenhang zu bringen, werden vom wiederholten Verschwinden des Originals enttäuscht. Auf jeden Fall wird durch die Beseitigung der Idee, daß der Titel das Bild interpretiert, ein metaphorischer Raum geöffnet, in dem die Arbeiten als etwas verstanden werden können, das einen gesell-

schaftlichen Bezug herstellt und letztlich die Idee von Macht und Manipulation behandelt. Borrowers Arbeiten sind Allegorien auf das, was Baudrillard als "hyperreal" bezeichnet hat. Sie zeichnen die Mechanismen von Tausch und Gegenwert nach, die der Macht des Geldes immanent sind. Und damit sind sie wahrlich Portraits of Monet'.

**Julien Robson**