

DUBINSKYFINEARTS

DU SOLLST DIR KEIN BILD MACHEN

Djawid C. Borower ist ein "pictor doctus". Das ist genau kein Gegensatz zur Lust am Schaffen und Schauen. Gerade weil er ein gelehrter Maler ist, sind die Bilder, die er sich und dem Betrachter macht, so aufgefüllt mit Sinnlichkeit und Präsenz. Sie heucheln keine Spontaneität. Sie sind ganz unverhüllt Resultate der Vereinigung von Genauigkeit und Verspieltheit, von Kalkül und Farbe; denn sie flirten nur mit der Vorhersehbarkeit, die dem Seriellen scheinbar innewohnt: Sie sind wahre Verführer, weil sie nie da anfangen und enden, wo ihre physische Grenze im Raum markiert wäre.

Zunächst einmal rufen diese Bilder auf zur Versenkung in ihre Oberflächen, die eigentlich eher Schleier sind als dass sie ohne weiteres Einlaß, Durchblick gewährten. Unter diesen Häuten lagern Gesichter, deren Anonymität man erkunden, aufbrechen möchte. Diese Aneignung mißlingt – die Bildnisse beharren auf ihrer Fremdheit, sie fordern die Blicke ihres Betrachters immer neu heraus. Die mit den Porträts verschmolzene fragmentierte Schrift, die Buchstaben, die ihres Signifikats entbunden sind, delegieren zusätzlich alle Sinngebung an den Betrachter. Zeichen, die schön sind, flottieren einfach.

Die programmatische Serialität der „Pictures of Poems“ unterstreicht den enigmatischen Zug und Sog des einzelnen Werks nur: Zuerst lüftet die Wiederholung der – zwangsläufig nie identischen – Repräsentationen des an sich Selben das Geheimnis nicht. Dann bleibt der Schrift-Sinn rätselhaft, gleitet in die Vieldeutigkeit des Ornaments.

So werden diese Bilder lesbar nach Maßgabe ihres ästhetischen Kraftfelds, das Konzept

uelle an ihrem Grund verschmilzt mit ihrer Anziehungskraft. Man muß – und vor allem: man will – sie immer neu betrachten. Ihre Lockung erlahmt nicht.

KONZEPT UND MALEREI

Djawid C. Borower im Gespräch mit Rose-Maria Groppe. Auszug aus einem Interview, September 2002

Rose-Maria Groppe: Du arbeitest zu bestimmten Themenkomplexen. Da gab und gibt es den Zyklus über Geld, über Gott, über Zeit und nun über Sprache. Was verbindet diese Zyklen miteinander?

Djawid C. Borower: Zunächst einmal die Tatsache selbst, dass ich in thematischen Zyklen arbeite. Mich interessieren bestimmte Inhalte und deren formale Umsetzung. Wie übersetze ich das Thema Geld in die Malerei? Wie finde ich eine bildhafte Sprache für die Zeit als Bewusstseinszustand? An der Serie „GOD“ interessierte mich das Bilderverbot, das hinter der Visualisierung dieses Begriffs steht - und das letztlich auch immer wieder über die moderne Kunst verhängt wird.

bleiben wir einmal bei Deinem ersten großen Zyklus, dem Geld, mit Deinen „Portraits of Money“ und „Pictures of Money“. Wo lagen dort genau Deine Interessen?

Wenn ich etwa das Porträt auf einer Banknote male, porträtiere ich keine Person, sondern male eben nur einen Ausschnitt einer Banknote

te ab. Dasselbe gilt für eine Landschaft oder ein Wort. Ich stelle also die Repräsentation einer Repräsentation her. Wobei eine Kopie in Öl auf Leinwand rein durch ihre Materialität mehr Originalität suggeriert als das Original selber. Entscheidend aber war, dass ich auf einer Banknote die Abstraktion neben der Figuration fand, die Zahl und den Text neben dem Ornament.

... also genau die Elemente, die Deine Zyklen auch formal miteinander verbinden.

Ja, es interessiert mich, sowohl konzeptuell als auch malerisch zu arbeiten. Und ich entdeckte dieses Interesse bei mir immer wieder.

Nun sind die konzeptuellen und malerischen Anteile von Zyklus zu Zyklus verschieden gewichtet. Während in Deinen Arbeiten über die Zeit das konzeptuelle Moment dominiert, haben Deine Porträtserien – die dem Geld und die der Sprache gewidmeten – starke malerische Tendenzen.

Das stimmt. Für mich erfordert jedes Thema seinen eigenen Zugang. Das ist auch das, was die thematische Arbeit so reizvoll macht. Die Herausforderungen sind jeweils andere. Darüber hinaus denke ich, dass es den reinen konzeptuellen Ansatz nicht gibt wie auch die reine Malerei eine Chimäre ist. Allein die Tatsache, in einer Zeit zu malen, in der der Malerei fort und fort ihre Existenzberechtigung abgesprochen wird, ist ein konzeptueller Akt. Warum malt man? Wieso malt man gerade so und nicht anders. Und in der Vielzahl der Möglichkeiten, die man heute hat zu arbeiten, ist die Entscheidung für oder gegen ein Medium im-

mer ein konzeptueller Akt. Auf der anderen Seite bedarf das Konzept stets auch einer „Materialisierung“, um als Kunstwerk rezipiert zu werden, sei es, dass man es nur aufs Papier bringt. Im Grunde trifft zu, was Kant formulierte: Anschauungen ohne Begriffe sind blind und Begriffe ohne Anschauungen leer.

Einer der wichtigsten Künstler, die sowohl konzeptuell als auch malerisch gearbeitet haben, ist Jasper Johns. Gibt es von seiner Seite einen Einfluss auf Dich?

Merkwürdigerweise bin ich überhaupt nicht von Jasper Johns, der unzweifelhaft eine entscheidende Figur war und ist, beeinflusst, sondern vielmehr von den Fauvisten, von deren Vorliebe für starke Farben und der Auflösung der Bilder in Farbfelder. Und natürlich von Matisse. Sicherlich kommt diese Neigung daher, dass ich biographisch, wenn man so will, vom „Konzept“ komme, nämlich vom Schreiben.

Du hast Philosophie und Geschichte studiert, während und nach Deinem Studium für die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ gearbeitet. Du hast Schauspiele und Hörspiele geschrieben.

Eine der großen Herausforderungen des Schreibens ist es, Sprache anschaulich und lebendig zu machen, durch sie Emotionalität zu vermitteln. Der Autor arbeitet mühevoll daran, einen Gedanken gleichsam auszumalen und farbig zu gestalten, ist aber durch sein Medium begrenzt. Der Konzeptkünstler neigt zum Gegenteil, tendiert zur Reduktion. Insofern war es für mich bereicherender, mich zunächst mit einer prononcierten Malerei zu be-

schäftigen. Dann erst trat das Konzept wieder hervor und mit ihm auch wieder die Sprache.

Deine ersten konzeptionellen Bilder waren seriell gearbeitet. Ähnlich wie in den gegenwärtigen Porträtserien hast Du identische Motive aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Wann begann nun die Sprache in Deine Bilder einzufließen?

Mit „Pictures of Money“. Für mich stellte sich lange das Problem, wie Sprache Malerei wird und nicht Sprache bleibt, die nur vom Papier auf die Leinwand wechselt. Ich wollte eben nicht etwas auf die Malerei draufschreiben, als eine zweite Ebene, sondern etwas in ihr einschreiben, die Sprache zu einem integralen Bestandteil der Malerei machen. Mit der Geldserie fand ich nun für mich ein Thema, in dem Sprache und Zahl bereits in einem formalen Zusammenhang mit Sujets stehen, die traditionell malerisch besetzt sind.

Meines Erachtens sind die Verwischungen auf Deinen Bildern ein wichtiges Mittel, Sprache in die Malerei einzubinden. Die Konturen werden aufgelöst. Die Farbe, mit der Du den Text malst, verbindet sich materiell wie visuell mit dem Umfeld.

Ja, die Verwischung integriert. Sie ist zentral. Sie ist der malerischste, intuitivste Aspekt der Arbeit. Sie ist ein Akt purer Malerei. Was vorher sorgfältig aufgetragen worden ist, wird mit einem Gestus verschmiert. Es ist ein ritueller Vorgang, der das Bild entscheidend verändert. Er macht sozusagen das Konzept lebendig. Er lädt es emotional auf.

Da die Verwischung bei jedem Bild eine andere ist, macht sie jedes Motiv einer Serie zu einem anderen Bild.

Ein weiteres permutatives Element ist die Schrift. Ich schreibe einen Text und lege ihn gleichsam über eine Serie von Porträts. Dabei entsteht eine Folge von Einzelbildern. In jedem Porträt ist nun ein anderes Fragment dieses Textes eingeschrieben. Jedes Bild hat damit einen anderen Ausdruck und Charakter. Die Schrift interveniert formal wie malerisch, und sie erzeugt gemeinsam mit der Verwischung die Variation.

Aber dadurch geht die eigentliche Funktion der Sprache verloren, jedenfalls in „Pictures of Poems“. Ihr Sinn ist nicht mehr erfassbar, höchstens werden noch Sinnfragmente vermittelt.

In dieser Serie habe ich mit Absicht das Gedicht als Textgattung gewählt. Denn ein Gedicht ist selbst schon ausschnitthaft. Ein Gedicht erklärt nichts, es ist offen, es bedarf selbst der Deutung. Selbst wenn man ein Porträt neben das andere reihen würde und den Gesamttext anschauen könnte, hätte man bei mir nichts weiter als ein größeres Sinnfragment. Das Einzelbild zeigt nun einen kleineren Ausschnitt. Die Schrift ist hier teilweise noch erkennbar, sie ist aber auch bildhaft konkret. Man sieht das Zeichen nun nicht mehr nur als Bedeutungsträger, sondern auch in seiner Form und Farbe. Das Zeichen ist versinnlicht. Es hat eine malerische Materialisierung erfahren. Es geschieht eine Verbildlichung der Sprache: die Sprache wird geschaut.

Es gibt aber auch Bilder, in denen die Sprache lesbar bleibt, „Picture of Time. This Moment“ zum Beispiel.

In diesem Fall hat die Sprache zwei Ebenen, eine konkrete, materielle und eine repräsentative. Die Zeichen verweisen auf sich selbst wie auch auf einen Inhalt. Der Betrachter hat hier mehrere Angaben: eine Zeitangabe, einen kurzen Text, der ein Kommentar oder ein innerer Monolog sein könnte, den Teil eines größeren Textes und ein Porträt – und damit wiederum nur Sinnfragmente, die er selbst in ein Zusammenhang stellen kann. Sie bilden einen Assoziationsraum, in dem der Betrachter eine Bedeutung heraus schauen oder hineinlesen kann - wenn er will. Dieser Assoziationsraum, der aus Text und Bild gebildet wird, nenne ich „Sprachbild“.

Rose-Maria Gropp

Rose-Maria Gropp ist Redakteurin im Feuilleton der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ und verantwortlich für den Kunstmarkt.