

OSTTIROLER HEIMATBLÄTTER

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

NUMMER 12/2009

77. JAHRGANG

Rudolf Ingruber

Der Marmor ist die Botschaft

Peter Niedertscheiders Arbeit im Licht der künstlerischen Medien

Der römische Dichter Ovid erzählt in den „Metamorphosen“ von Pygmalion, der, angewidert von der Lasterhaftigkeit seiner Zeitgenossinnen, eine Jungfrau aus Elfenbein bildet. Sie gelingt ihm so gut, dass er, der bislang in absoluter Enthaltsamkeit lebte, sich in das Standbild verliebt: „Und er küsst sie und glaubt sich geküsst, er plaudert, umarmt sie, meint mit den Fingern die Weiche des Leibes zu spüren und fürchtet, dass wenn die Glieder er drücke, sie bläuliche Flecken entstellen.“¹

Die Verfärbung deutet also auf Lebendigkeit hin, reinweißes Elfenbein aber ist das materielle Symbol für Unberührtheit und Keuschheit, mit denen die Natur ihre menschlichen Geschöpfe nicht auszustatten vermag, da sie ihnen auch Leidenschaften mit auf den Lebensweg gibt. Pygmalions Leidenschaft beseelt die tote Materie nur scheinbar und wird erst erwidert, als auf sein Biten die Liebesgöttin dem Bildwerk Leben einhaucht. Durch das Erröten der Jungfrau unter Pygmalions Küssen wird die Metamorphose zuletzt noch koloristisch bestätigt.²

In der Neuzeit wurde die Geschichte auch als ein Gleichnis für die Unfähigkeit der Bildhauerei ausgelegt, lebendige Kreaturen zu schaffen oder zumindest die Leidenschaft des Rezipienten durch optische Stimuli zu entfachen. Des Öfteren nahmen Maler – die man heute vielleicht nicht



Kauernde, Laaser Marmor, 2008.

Alle Fotos: Peter Niedertscheider

mehr alle zur ersten Garnitur ihrer Zunft rechnen würde – die Verwandlung der Statue in ein Wesen aus Fleisch und Blut zum Vorwand, Überlegenheit gegenüber den Bildhauern zu demonstrieren.³ Die Debatte um die Vormachtstellung von Malerei oder Bildhauerei aber wurde zunächst weniger mit künstlerischen als vielmehr mit soziologischen Argumenten geführt. Leonardo hob die Malerei unter Berufung auf deren geistige Anstrengung in den Rang einer Wissenschaft, um zugleich die Bildhauerei mit dem Hinweis auf deren körperliche Anstrengung auf das Niveau eines Handwerks zu stufen. Als um die Mitte des

16. Jahrhunderts dem Begriff der „Anstrengung“ ein Bedeutungswandel in Richtung „Schwierigkeit“ widerfuhr, erhob sich die Frage, wer denn die größeren Schwierigkeiten zu bewältigen hätte.⁴ Erstmals waren Künstler beider Parteien veranlasst, Überlegungen zu den spezifischen Aufgaben ihrer Metiers anzustellen.

Es versteht sich von selbst, dass unter solchen Voraussetzungen Gemälde und Statuen auch von sich selber und vom Können ihrer Schöpfer zu sprechen beginnen. Dieser Ansatz hat bis in die Gegenwart nichts von seiner Aktualität eingebüßt, im Gegenteil: Die Möglichkeiten der Digitalisierung haben die zum Einsatz gelangenden Mittel in unvorhersehbarer Weise vervielfacht, und der Künstler ist heute mehr denn je aufgerufen, im Wett-

streit der Medien seinen Platz zu behaupten. Es scheint daher angebracht, das Werk Peter Niedertscheiders trotz oder gerade wegen seines Facettenreichtums auch als eine Analyse dieser Bedingungen zu verstehen.

Die Acrylpinselzeichnungen

Digitalisieren heißt Daten, Botschaften, Sachverhalte durch ein System zählbarer Einheiten auszudrücken. So etwa übersetzt der Computer den Zeichenvorrat der Tastatur in Kombinationen von jeweils acht Binärzeichen, in Folgen von Nullen und Einsen, die ihrerseits elektrischen Impulsen

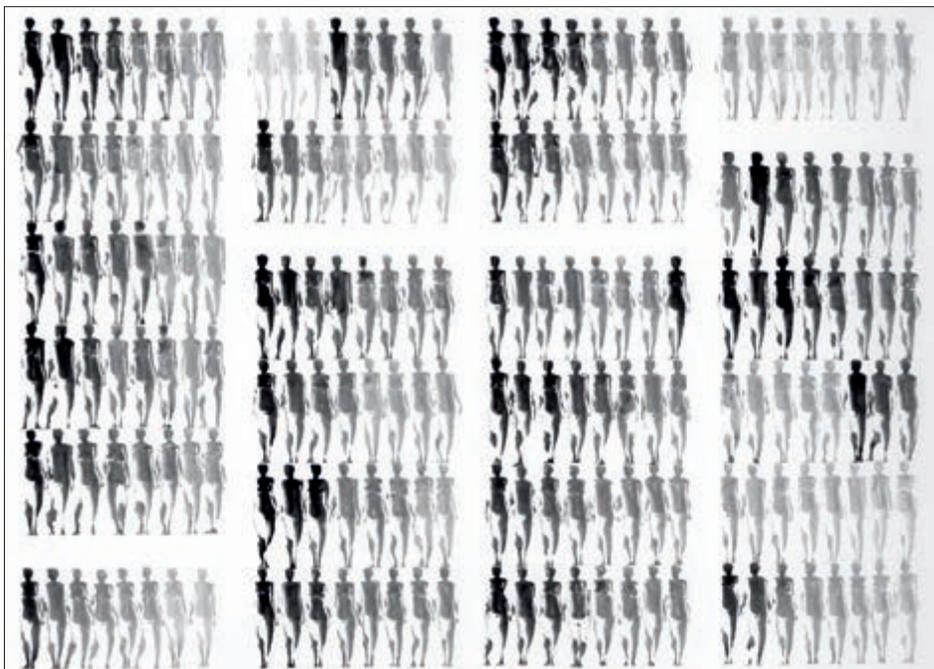


Abb. 1, Acrylpinselzeichnung (Ausschnitt), 2001.

entsprechen und daher natürlich nicht sichtbar sind. Die Arbeiten, mit denen Ende der 90er-Jahre Peter Niedertscheider seine ersten Lorbeeren verdiente⁵, beruhen auf einer Visualisierung, welche die binäre Opposition dieses Codes als männliche und weibliche Figuren darstellt (Abb. 1). Durch konsequente Übung zur raschen Niederschrift optimiert, bilden acht aneinander gereihte Figuren Laut- oder Satzzeichen, die, in der linken oberen Ecke des Bildträgers beginnend, sich zu Kolumnen formieren und auch in dieser Richtung zu lesen sind.⁶

Jeder Code enthält Vereinbarungen, die seinen Gebrauch regeln und ihn – zumindest der Möglichkeit nach – auch erlernbar machen. So kann man sich einen Betrachter vorstellen, der den von Niedertscheiders Acrylpinselzeichnungen gebrauchten Code sehr gut beherrscht und die Bilder nach dessen Regeln entziffert. Der Vorgang schließt das simultane Erfassen des Bildganzen aus und sein ästhetischer Gewinn

wäre jenem vergleichbar, der sich beim Lesen kalligraphischer Texte einstellt.

Trotzdem sehen diese Arbeiten, die zu einem guten Teil auf großformatige Leinwände gemalt sind, auch die Betrachtungsweise von Bildtafeln vor. Dazu ist ein Fokuswechsel vonnöten, der aus einiger Entfernung das Gesamtbild ins Auge zu fassen erlaubt. Von dort wird eine Komposition wahrgenommen, die nicht mehr durch den digitalen Code, sondern durch analog sich abbildende Eigenschaften des Malvorganges strukturiert ist: durch die Unterschiede im Grauwert zum Beispiel, die den Zeitpunkt und die Stelle anzeigen, an denen der Künstler den fast trockenen Pinsel erneut in die Farbe getaucht hat. Der Grauwert entspricht der Menge an schwarzer Farbe, die so gesetzt ist, dass sie die beschatteten Körperpartien zusammenfasst und mit den ausgesparten hellen Stellen des Grundes den Eindruck von Plastizität oder Relief der gemalten Figürchen erweckt.



Abb. 2, „Schlafender Hermaphrodit“, Laaser Marmor, 40 x 60 cm, 2007.

Das führt uns zu einem Unterscheidungsmerkmal zurück, das Michelangelo in die Auseinandersetzung zwischen Malern und Bildhauern eingebracht hat. Ihm zufolge hängt die Qualität der Malerei vom Ausmaß fingierter, jene der Bildhauerei aber vom Ausmaß faktischer Plastizität („rilievo“) ab.⁷ Michelangelo scheint dabei genau jenes Medium aus seiner Argumentation auszublenken, in dem sich der Bildhauer am stärksten dem Vergleich mit dem Maler aussetzt und das dem von ihm aufgestellten Prüfstein sogar seinen Namen verdankt – das Relief.

Die Reliefs

Michelangelo geht es offenbar um das Abbild der Natur, welche mehransichtig und rundum, also vollständig, was ihre optischen, haptischen und kinästhetischen Qualitäten anlangt, erfahrbar ist. Und es geht um die malerischen bzw. die bildhauerischen Äquivalente dieser Erfahrung. Gemessen an einer Vollplastik abstrahiert das Relief vom großen Teil dieser Eigenschaften – weniger allerdings als die Malerei, und so müsste es in dem Maße, als es weniger als eine allansichtig ausgearbeitete Skulptur anzubieten vermag, ein Mehr im Vergleich mit einem Gemälde anbieten. Geht man aber aus von den Qualitäten der Malerei, so bringt die Verringerung dieses quantitativen Vorsprungs keine Annäherung, sondern tendiert zu Defizit und Verlust. Ein auf Null reduziertes Relief, sprich die Einebnung aller Niveauunterschiede, bringt das Abbild genau dort zum Verschwinden, wo die Malerei ihre ureigensten Vorzüge entfaltet. Im Bereich des nicht Greifbaren, Atmosphärischen, Flüchtigen stößt der Bildhauer an seine Grenzen.

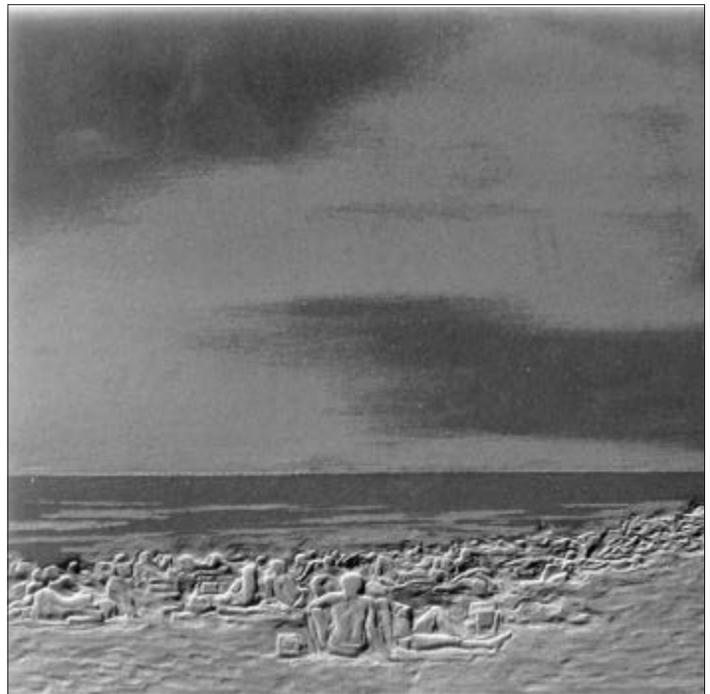
Obwohl Peter Niedertscheiders Beschäftigung mit dem Relief noch jung – 2007 war das erste Stück ausgestellt – und daher im Verhältnis zu dem immerhin rund zehn Jahre beanspruchenden Projekt der Acrylpinselzeichnungen in einer noch leicht überschaubaren Anzahl von Werken präsent ist, kommt ihr eine Schlüsselfunktion zum Verständnis seiner künstlerischen Bemühungen zu. Die bislang entstandenen Bilder sind alle in Laaser Marmor gearbeitet und lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Bei den einen handelt es sich um Einblicke in stark frequentierte Räume berühmter Museen, bei den anderen um nicht minder bevölkerte Strände. Das gemeinsame Thema ist leicht zu erkennen: Beiden ist es um die künstlerische Verwertung von Schauplätzen heutiger Massenkultur und um die Regie von Menschenansammlungen in (Bild-)Räumen zu tun. Dabei ist das Personal bis zu einem gewissen Grad austauschbar und äußerlich allenfalls in der Kleidung zu unterscheiden. Hüllenloses Posieren ist im Museum nur den Exponaten – der Venus von Milo und Michelangelos Sklaven – gestattet.

Der „Schlafende Hermaphrodit“ (Abb. 2) aber könnte ebenso gut, wie er sich im Louvre den umstehenden Touristen darbietet, auf seiner Luftmatratze ein Sonnenbad nehmen. Das Relief appelliert an die Kennerchaft des Betrachters, der im Wissen um die Doppelnatur des Motivs auch dessen abgewandte Ansicht zu lesen vermag,



▲ Abb. 3, „Pietà“, Video-Still, 2004.

Abb. 4, „Strand“, Laaser Marmor, 30,5 x 30,5 cm, 2009. ►



was gewöhnlich einer Umschreitung der vollplastisch ausgeführten Skulptur und damit dem innerbildlichen Publikum vorbehalten bliebe. Letzteres scheint sich für das entscheidende Detail jedoch überhaupt nicht zu interessieren. Durch das klug austarierte Verhältnis zwischen Zeigen und Verbergen, Sehen und Wissen, erweist das Relief, dessen Rezeption, ähnlich jener eines Gemäldes, nur von einem vorher bestimmten Punkt aus stattfinden kann, sich der Allansicht der antiken Skulptur als mindestens ebenbürtig. Was hier simultan ins Bild gesetzt ist, hat Niederscheider schon 2006 im zeitlichen Ablauf einer Videoarbeit entwickelt. Mit dem starren Auge der Kamera verfolgt er darin die Besucher des Florentiner Dommuseums, die sich bei der Betrachtung von Michelangelos Pietà selbst unbeobachtet glauben (Abb. 3).

Der Standort des Betrachters wird vom Schnittpunkt der senkrecht zu seinem Gesichtsfeld in die Bildtiefe führenden, im besprochenen Beispiel vor allem an der Umzäunung ausgewiesenen Linien markiert. In den Strandbildern entfallen diese Raum suggerierenden Koordinaten weitgehend, und so muss diese zweite Gruppe von Reliefs, die sich von den Museumsbildern durch ihr kleineres Format und vor allem durch die wesentlich geringere Stärke der Tafeln unterscheidet, die Illusion von Volumen und räumlicher Tiefe mit anderen Mitteln erzeugen (Abb. 4). Die Motive im Vordergrund sind noch relativ differenziert, und manchmal führt eine Rückenfigur den Betrachter mit in das Bild. Je weiter man in die Tiefe gelangt, desto kleiner werden nicht nur die Menschen, es schrumpfen auch die Intervalle zwischen ihnen derart zusammen, dass es unmöglich wird, Konturen oder gar Details auszumachen – auch deshalb, weil ihre Größe sich der des Kristalls nähert und damit, nachrichtentechnisch gesprochen, innerhalb des Eigenrauschens des Informationsträgers liegt. Sie sind den Andeutungen eines virtuos geführten Werkzeuges

nur noch zu assoziieren.

Ein schmaler Küstenstreifen verschwindet am Horizont schließlich in jener imaginären Zone, wo sich Himmel und Erde berühren, Gewölk und Gewässer, jene beiden Aggregatzustände, die im Wettstreit der Künste von jeher einen Heimsieg der Maler bedeuten. Niederscheider hat auch für dieses Problem eine originelle und überzeugende Lösung gefunden: Wolken und Spiegelungen im Wasser sind durch Aufrauen der ursprünglich glatt polierten Fliese gebildet und damit die flüchtigsten und entferntesten Phänomene an den erhabensten Stellen des Reliefs festgemacht. Die Unterscheidung zwischen Grund und Motiv hängt ab von den durch einen bestimmten Einfallswinkel des Lichtes hervorgerufenen Helldunkelkontrasten, während etwa eine frontale Beleuchtung jede Reliefstruktur auslöscht.

Wem immer sich der Vergleich mit den Fotografien von Thomas Struth oder Andreas Gursky aufgedrängt hat, wird nun

klar, dass die Marmortafel andere Bedingungen stellt als die lichtempfindliche Platte, und dass ähnlich erscheinende Themen vollkommen verschieden erörtert werden können. Den „Schwierigkeiten“ der Fotografie hält Niederscheider die Schwierigkeiten der Marmorbildhauerei entgegen. Dabei ist die fotografische Qualität seiner Bildvorlagen, die überwiegend dem Fundus noch nicht durch die Maschen des weltweiten Netzes gefallener Alltäglichkeiten entstammen, eher gering. Dass und wie eines der jüngsten und unbeständigsten Kulturphänomene in einem durch Jahrtausende alte Tradition ausgezeichneten Medium umgesetzt und gespeichert wird, macht nicht zum Geringsten den Reiz dieser Arbeiten aus.

Bild, Zeit und Raum

Die materielle Verbindung von Grund und Motiv erlaubt dem Relief, Figuren in eine homogene Umgebung zu stellen. Die Freiplastik steht ihrer Umgebung, die ja



Abb. 5, „Bildzeitraum 3“, Museum Schloss Bruck, 2009.



Abb. 6, „White Cube“, Laaser Marmor, 2007 bis 2009.

vollkommen andere Eigenschaften besitzt, zunächst entgegen. So gesehen ist sie nichts weiter als ein Gegenstand. Die Frage, ob das Handeln des Künstlers oder das Rezeptionsverhalten des Publikums diesen Gegenstand zum Kunstwerk erhebt, hat Peter Niedertscheider mit einer an verschiedenen Orten variierten Performance in einem wörtlich verstandenen Sinn „in den Raum gestellt“ (Abb. 5). Während mehrerer Stunden bewegte er dabei ein gutes Dutzend lebensgroßer Aktfiguren aus Polyester, verschob sie, drehte sie um, lagerte sie über- und nebeneinander und definierte so den umgebenden Raum immer wieder neu. Das Publikum konnte den Vorgang einmal durch eine Glasfront, die den Kompositionen als eine Art Projektionsfläche diente⁸, ein andermal in einem durch den Türrahmen des Ausstellungsraumes begrenzten Bildausschnitt⁹ verfolgen. Entscheidend dabei war, dass der Betrachter den Raum nicht durch die eigene Bewegung erfuhr, und dass sich die Arbeit des Künstlers nicht in der Herstellung seiner Bildgegenstände erschöpfte, sondern sich auf deren Stellen und Räumen ausdehnte, und so mit der Wahrnehmung des Publikums zeitlich zusammenfiel. Der Prozess wäre, ähnlich dem Konzept der Acrylpinselzeichnungen, potenziell endlos fortsetzbar, hat aber vorerst seit Sommer 2009 im Turm von Schloss Bruck einen musealen Abschluss gefunden.¹⁰

Alfred Hrdlicka, Niedertscheiders einstiger Lehrer an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, wies bekanntlich den Ausdruck „gegenständlich“ als Antonym des Abstrakten zurück. Eine menschliche Figur, so sein Einwand, sei schließlich kein Gegenstand. Niedertscheiders Projekt „White Cube“ (2007 bis 2009) aber versammelt tatsächlich Figuren und

Gegenstände in einem Raum, den man aufgrund seiner Einrichtung für ein Wohnzimmer im Maßstab 1:3 halten könnte (Abb. 6). Speisereste und wahllos verstreute Wäschestücke lassen zunächst ein vom Auftritt des Betrachters unterbrochenes Gelage vermuten – einen Schnappschuss, wenn man so will, dessen Verwirrung sich bei genauerem Hinsehen allerdings hauptsächlich darauf zurück führen lässt, dass die Verteilung von Figuren und Gegenständen sich nicht an die von den Raumkoordinaten, den Bodenfliesen und Mauerkanten, nahegelegte Ordnung hält und kein erkennbares Kompositionsmuster aufweist.

Auch die Bewohner in ihren verschiedenen Posen, sitzend, hockend, liegend und sogar schlafend, scheinen in sich gekehrt neben-, ja gegeneinander zu existieren. Selbst die innige Beziehung des Liebespaars ist trügerisch, denn der männliche Teil entpuppt sich als Paraphrase des „barberinischen Fauns“, einer hellenistischen Marmorskulptur, die trotz des modernen Gewandes nur unter bestimmten Voraussetzungen an der Gegenwart teilhaben kann. Die Suche nach dem integrativen Zusammenhang entdeckt unweigerlich Parallelen zum Museum, jenem Ort, an dem „die Schöpfungen der verschiedensten Zeiten und Völker, soweit sie nur

echte Schöpfungen sind, gleichberechtigt nebeneinander stehen.“¹¹ Und sie entdeckt schließlich eine ganze Reihe kunstgeschichtlich relevanter Zitate: barockes Dekor, Keith Harings Strichmännchen, ein Kopf, der an Georg Baselitz und Möbel, die an de Stijl erinnern.

Die Gegenwart vor unseren Augen sich entwickelnden Lebens aber verdankt das Ensemble der fantasievollen Behandlung des Marmors, dessen umfassende Skala von Verarbeitungszuständen, von glatt poliert bis pulverisiert, über die Plastik der Körper hinaus und trotzdem ganz ohne Farbe, auch deren Stofflichkeit unterscheidet. In seiner Beschränkung auf die Marmorbildhauerei, bei gleichzeitiger Ausschöpfung all ihrer Möglichkeiten bezieht Peter Niedertscheider eindeutig Stellung: Ähnlich wie in den Acrylpinselzeichnungen, deren späte Ausformung sich von jeder textuellen Denotation verabschiedet hat, ist auch hier, im Sinne Marshall McLuhans, das Medium die Botschaft.

Anmerkungen:

- 1) Ovid, *Metamorphosen*, X, 256-258.
- 2) Ebd., X, 292f.
- 3) Vgl. Andreas Blühm, *Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler*, in: E. Mai u. K. Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolftratshausen – München – Köln 2002*, 142-151.
- 4) Vgl. Christiane J. Hessler, *Malerei und Bildhauerei im sophistischen Tauschen. Der Paragon in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, in: *Wettstreit der Künste*, wie Anm. 3, 82-97.
- 5) 1998 Österreichischer Grafikwettbewerb Innsbruck, Preis der Raiffeisen Landesbank Tirol; 2002 Anerkennungspreis zum Prof. Hilde Goldschmidt-Preis; Paul Flora Preis, Land Tirol.
- 6) Die Texte codieren Auszüge aus dem Dao te King und der Declaration of Human Rights.
- 7) Vgl. Anm. 4, S. 86.
- 8) „Aufstellung“, RLB-Atelier Lienz, 3. April 2006.
- 9) „Bildzeitraum 2“, Galerie Lindner, Wien, 13. September 2006.
- 10) „Bildzeitraum 3“, Museum Schloss Bruck, Lienz, 23. Juli 2009.
- 11) Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 10. Aufl., Salzburg 1983, S. 35.

IMPRESSUM DER OHBL.:

Redaktion: Univ.-Doz. Dr. Meinrad Pizzinini. Für den Inhalt der Beiträge sind die Autoren verantwortlich.

Anschrift des Autors dieser Nummer: Mag. Rudolf Ingruber, A-9900 Lienz, Rufenfeldweg 2b.

Manuskripte für die „Osttiroler Heimatblätter“ sind einzusenden an die Redaktion des „Osttiroler Bote“ oder an Dr. Meinrad Pizzinini, A-6176 Völs, Albertstraße 2 a.