

## In fünf Schritten zum Fenster

### 1

Jürgen Durner malt Bilder, die von einer stupenden Wirkung sind und sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, durchwegs der Gattung der Fensterbilder zuordnen lassen. Meine These ist, dass es der raffiniert eingesetzte Gattungsbezug ist, der wesentlich zur Attraktivität dieser Bilder beiträgt und bis hinein in ihre Konzeption und Machart wirkt.

Als künstlerisches Spezialgebiet innerhalb der Genremalerei ist das Fensterbild in der Kunstgeschichte ein vergleichsweise marginales Thema geblieben: ein typischer Fall für Spezialisten. Das hat sicher auch damit zu tun, dass die Gattung traditionell mit so genannter Kleinmeisterei verbunden wird, während es zugleich unter dem Verdacht der Theorienähe bzw. des malerischen Nerdiums steht. Als ebenso bild- wie diskurs- und medienreflexives Genre ist das Fensterbild aber nicht nur aufgrund seiner enormen Komplexität und des Variantenreichtums faszinierend, in dem es künstlerisch ausgedeutet wurde. Vielmehr beschäftigt es Künstlerinnen und Künstler seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert bis heute. Wobei die Bearbeitung des Themas längst jenseits medialer Beschränkungen auch außerhalb der Malerei, vor allem in der Fotografie (Andreas Gursky), im Film (Sarah Morris) oder im Kino (Terrence Malick) stattfinden kann. Das zeigt, dass das eng mit der Herausbildung der Malerei als Kunst verknüpfte Fensterbild sehr wohl in anderen Medien und auch außerhalb der Kunst zirkulieren kann, ohne seine Brisanz zu verlieren.

Zugleich ein typisches Merkmal dieser zwischen Schau- und Denkbildern vermittelnden Gattung, lassen sich die Motive, die Durner im Rahmen eines äußerst variantenreichen Bildmodells bearbeitet, denn auch nicht allein auf die Darstellung bzw. die Thematisierung des Fensters beschränken.

Fensterbilder kann man nicht scharf von den Großgattungen der Genre-, Interieur- und Landschaftsmalerei abgrenzen – vielmehr überlappen sich darin oft verschiedene Gattungsmerkmale und -strukturen. Genau das macht sie für andere Medien anschlussfähig, während sie in der Geschichte der Malerei als Keimzelle der modernen Kunst eine spezifisch strukturelle Rolle spielen.<sup>1</sup>

Laut Victor Stoichiță begannen sich die Bilder durch die Konzeptualisierung von Schwelle, Nische und Rahmen als malerische Gestaltungsmittel, aber auch durch das relationale Gefüge von Vorder- und Hintergrund im Wechselspiel von Opazität und Transluzenz, An- und Einblick, Sehen und Verstehen allmählich ihrer selbst als flexible – und in Form des Tafelbilds transportable – Organisationsform von Visualität und Reflexivität bewusst zu werden. Zurecht spricht Stoichiță daher vom „selbstbewussten Bild“<sup>2</sup> – mit der Gattung des Fensterbilds als besonders markante Ausprägung davon. Wie die seit dem 14. Jahrhundert künstlerisch, mathematisch und philosophisch mit äußerster Akribie erforschte Perspektive konnte sich das Fenstermotiv so als symbolische Form zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung etablieren, das zugleich immer mehr den Blick auf das kritische Potenzial der Malerei als Kunst an und für sich freigab.

<sup>1</sup> Selbst Marcel Duchamp, der auch heute noch vielen vor allem als Ikonoklast gilt, während er mit seiner Erfindung des Readymades maßgeblich zur Konzeptualisierung der modernen Kunst und damit zu ihrer Entwicklung zur zeitgenössischen beigetragen hat, hat sich in zahlreiche Arbeiten auf das Fensterbild bezogen: etwa in seinem auch als „Großes Glas“ bekannten Hauptwerk „La mariée mise à nu par ses célibataires, même“ (1915–1923) oder den Pseudo-Readymades „Fresh Widow“ (1920) und „La Bagarre d’Austerlitz“ (1921). Man kann von Duchamp, anders gesagt, viel über den Zusammenhang von Sehen und Denken lernen, wenn man nur hinschaut.

<sup>2</sup> Vgl. Victor Stoichiță: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

## 2

Mit dem Fenster in einer Doppelrolle als Motiv und Modell lassen sich Problemstellungen der Architektur-, Großstadt- und Porträtmalerei bis hin zur Repräsentation religiöser und repräsentativer Themen in visuell und bildkonzeptionell herausfordernder Weise mit-adressieren. Das Fenstermotiv bildet in konzeptueller Hinsicht also einen Konvergenzpunkt und wird, bildlogisch, zu einer Bühne, die sich thematisch unterschiedlich ausstatten und besetzen lässt.<sup>3</sup> Dazu passt, dass es sich bei nicht gerade wenigen Beispielen aus der Bildgeschichte der Fensterbilder etwa auch um Atelierbilder handelt – man denke an Annibale Carraccis „Selbstporträt auf einer Staffelei“ (1605), an Georg Friedrich Kerstings Friedrich-Porträts aus den 1810er Jahre oder Pablo Picassos in den 1950er Jahren in Cannes entstandene Atelier-szenen. Atelierbilder sind traditionell Schauplätze der Selbstrepräsentation von Künstlern und inszenieren Einblicke in das oft gar nicht so mysteriöse Mysterium künstlerischer Arbeit. Es ist also keinesfalls übertrieben, vom Fensterbild als Meta-Gattung zu sprechen, die zwischen dem Visuellen und Diskursiven vermittelt. So zieht sich allein schon aufgrund der konzeptionellen Entscheidung für das spezifische Genre eine breite referenzielle Spur durch Durners Bilder, die nicht nur auf Leib- und Magenthemen der vormodernen, modernen und zeitgenössischen Malerei verweisen, sondern auch auf den Künstler selbst, der als bekennender Flaneur insbesondere ja dem typisch „modernen“ Genre der Großstadtmalerei zuneigen muss. Diese Neigung, sowie sein Faible fürs Nachtstück, würde in Palette und Thema zudem ganz gut in eine Berliner Traditionslinie passen, die von Adolph Menzel über Lesser Ury bis hin zu K. H. Hödicke und Helmut Middendorf reicht – freilich ohne den ortstypischen Hang zum Expressiven. Bei einer aufs Formale fokussierten Betrachtung ist man ohnehin gut beraten, in Durners Bildern nicht um jeden Preis Spuren des künstlerischen Ausdrucks finden zu wollen, mit denen gerade malende Künstler allzu gern ihre Produktionen authentifizieren, um, wie Isabelle Graw sagt, die „Liebe zur Malerei“<sup>4</sup> zu triggern.

## 3

Gleichwohl ist es eben auch nicht so, dass er die Gemachtheit seiner Bilder wegmalen wollte – einst ein Kompetenzausweis akademisch geschulter Maler –, eher im Gegenteil. Wir sehen, und sollen das auch, dass diese Bilder Ergebnis malerischer Hand- und, nachdem Durner offenbar äußerst sorgfältig mit den Abständen kalkuliert, die wir als Betrachter zu seinen Werken einzunehmen haben, Fußarbeit sind: Der einzelne Pinselstrich, die durch gezielte koloristische Kontraste in Spannung versetzte Farbfläche, aber auch Spuren der kompositorischen Korrektur und des justierenden Nacharbeitens bleiben auf der Leinwand stehen, um sich bei genügender Distanz harmonisch ins kompositorisch wohlaustarierte Ganze nahtlos einzufügen, in dem eine straffe Licht- und Raumregie den Blick der Betrachtenden behutsam anleitet.

<sup>3</sup> Das gilt sogar für die im Gattungssinne eng definierten Fensterbilder der Leidener Feinmaler des 17. Jahrhunderts mit Vertretern wie Gerrit Dou und Franz von Mieris; vgl. Stephanie Sonntag: Ein „Schau-Spiel“ der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, München/Berlin 2006.

<sup>4</sup> Vgl. Isabelle Graw: Die Liebe zur Malerei, Zürich 2017.

Obwohl diese Bilder aus einem Malprozess hervorgehen, bei dem das jeweilige Motiv direkt auf der Leinwand entwickelt wird, geht es weder um künstlerische Handschrift noch ums malerische Detail, von dem aus man die Entscheidungen, die in die Bildherstellung einfließen, sozusagen forensisch nachvollziehen könnte, es vonseiten des Künstlers auch gar nicht sollte. Vielmehr geht es um die Gesamtanlage, an der ikonische und konzeptuelle Aspekte mitwirken: Durner teilt seine Bilder in klar akzentuierte Haupt- und Nebenschauplätze auf, wobei er den Standpunkt des Betrachters sorgfältig mitbedenkt – mit dem Effekt, dass wir sofort sehen und verstehen, dass wir es mit Bildern zu tun haben, die – so eine Arbeitsdefinition der Bildwissenschaften – zugleich sind, was sie nicht sind. Hierin liegt ihr besonderer Reiz. Magrittes berühmte Pfeife lässt grüßen<sup>5</sup>.

Durner demonstriert uns einen spezifischen Modus des Repräsentationalen, dem es nicht ums möglichst naturgetreue Abbilden eines konkreten Objekts oder Sachverhalts, sondern um die Evokation eines bestimmten, nicht zwangsläufig sinnlichen Eindrucks geht. Produktionsästhetisch betrachtet, sind Durners Bilder Ergebnis einer mittels Malerei an der Schnittstelle von Materialität und Immaterialität vollzogenen, intensiven Erinnerungs- und Rekonstruktionsarbeit. Diese Intensität wirkt auf der Betrachterseite nach.

#### 4

Diesen Modus mag man eher mit der zunehmend repräsentationskritischen Kunst des 19. Jahrhunderts vom Realismus Courbet'scher Couleur bis hin zum Post-Impressionismus eines Henri Matisse verbinden als mit der offensiven Medien- und Konsumkritik der kritischen Realisten der 1920er und 1960er Jahre – geht es bei Durner doch darum, die bei den täglichen und nächtlichen Streifzügen gemachten Beobachtungen in Bilder zu übersetzen, deren Thema nur indirekt aufscheint, während die Malweise dazu einlädt, diesem Thema bzw. seiner Attraktivität für den Beobachtenden auf die Schliche zu kommen. Dabei ist durchaus auch ein Quantum „Seelenkunst“ mit an Bord, das Durners Malerei sowohl von derjenigen Malerei unterscheidet, die den Paragone mit der Fotografie sucht, wie von der Sorte zeitgenössischer Malerei, deren Hauptehrgeiz darin besteht, statt Bilder zu liefern ein besonders originelles, weil originäres Zeichen für Kunst zu sein. Anders gesagt: das Messen am Fotografischen hilft in Durners Fall trotz oder gerade wegen der stupenden Demonstration maltechnischer Ökonomie nicht sonderlich weiter, und dass eine funktional als Bildmedium beanspruchte Malerei Kunst sein kann, problematisiert er nicht. Warum auch, wenn die Bilder wirken, wie sie es tun? Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang aber unbedingt, dass Durners Bilder in der Regel gleichsam schnappschussartig, wie eingefroren auf einen Moment

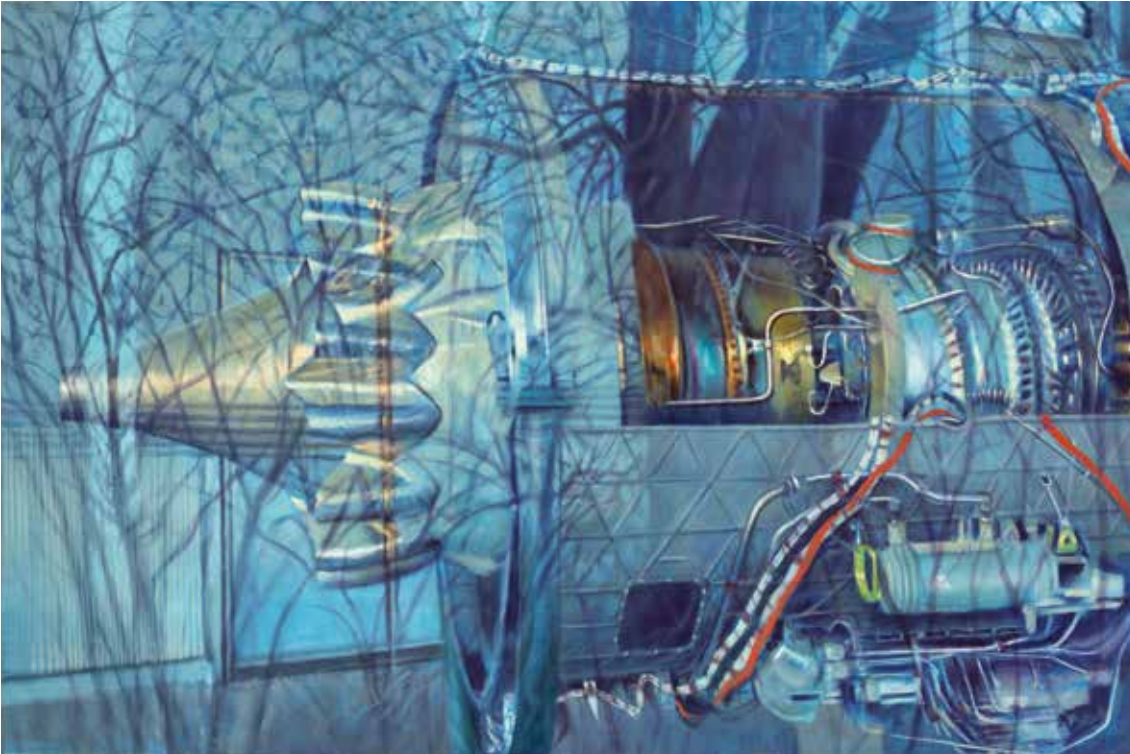
<sup>5</sup> Damit ist implizit auch die Frage danach beantwortet, wie „gut“ Durners Malerei ist: Wie Magritte ist er ein hoch-ökonomischer Maler, dem es ums Gelingen seiner Bilder, nicht die Güte seiner Malerei geht.

des Stillstands hin angelegt sind und, wenn nicht menschenleer, weitgehend ohne Personal auskommen, als sähe es am Ku'damm immer so verlassen aus wie an einem Montagabend nach Geschäftsschluss. In diesem Sinne scheint er seine Erinnerungen bzw. die daraus abgeleiteten Motive im Zuge des Bildherstellungsprozesses tatsächlich zu „retuschieren.“ Gleichzeitig schildert er durchwegs nämlich Szenarien, die ohne die Anwesenheit von Menschen nicht zu denken sind – nicht nur, weil es die Anwesenheit des Künstlers braucht, der die Szene als Grundlage für das spätere Bild erst einmal auffinden, beobachten und memorieren musste.

Der durch die Abwesenheit von Personal verstärkte, künstliche Stillstand dieser bildlichen Anordnungen wirkt umso unheimlicher, je deutlicher sich Durners Szenen als automatisiert, elektrifiziert, klimatisiert, motorisiert, programmiert und somit insgesamt als administrativ, logistisch und technisch geregelt herausstellen. Die Bilder sind also keineswegs so statisch, still oder unterkühlt, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mögen, sondern von Energie-, Verkehrs- und Versorgungswegen durchzogen, von Ampelphasen reguliert, sie zeigen sich aufgrund eines seltsam abstrakten und dennoch bestimmten Wirkens etwa von Eigentumsverhältnissen, automatisierten und technischen Funktionsweisen oder auch nur von Öffnungs- und Schließzeiten durch und durch geordnet. Diese von der Oberfläche der Dingwelt verdeckten Kräfte spürt man gewissermaßen subkutan auch so – ohne sie notwendigerweise dargestellt sehen zu müssen. Durners Kunst besteht also gerade darin, fürs Sensible zu sensibilisieren, ohne Aufklärung – oder gar Sinn – zu versprechen, während der Künstler mit leichter Hand die Grenzen zwischen Schau- und Denkbild verschiebt.

## 5

Letzteres gilt insbesondere für eine Reihe kürzlich fertiggestellter Gemälde Durners mit sehr unterschiedlichen Themen, die den Genrebezug zum Fensterbild zudem zwar nicht grundsätzlich in Frage stellen, aber seine konzeptionelle Funktion neu bestimmen: Die Rede ist einerseits von zwei Formaten, die schon durch ihre schiere Größe – Querformate von zwei auf drei Metern – auf sich aufmerksam machen und die jeweils in sehr unterschiedlicher Weise eine nur als Ausschnitt zur Darstellung gebrachte Maschine – oder besser, ein Maschinenfragment – noch zusätzlich monumentalisieren. Dabei wird nicht aufgeklärt, um welche Maschinerie es sich handelt, was die technische, wissenschaftliche oder womöglich militärische Funktion dieses Objekts ist, das gleichzeitig wie ein Bohrer, eine Rakete, ein Torpedo oder eine Zentrifuge aussieht, während das jeweils vom rechten Bildrand her stark beschnittene Objekt durch den je im Bild gewählten spezifischen Aspekt nur umso verrätselnder erscheint.



Ist es einmal ein Gewirr aus Astwerk, das seinen Schatten auf den Aufstellungsort der Maschine, das Objekt selbst oder die Glasscheibe wirft, das es von seinem Betrachter trennt, erscheint sie im anderen Fall wie in einem Aquarium oder Wassertank versenkt – wobei unklar bleibt, woher das Licht stammt, das die Szenerie in ein gleichmäßiges, aquatisches Grün taucht, und wie sich die verschiedenen Reflexionen erklären, die – wahrscheinlich – auf der äußeren Glasfläche des Tanks reflektieren. Tatsächlich mögen sich die Reflexionen und Lichtverhältnisse, je nach dem Standpunkt, den der Künstler – eher frontal oder ein bisschen zur Seite nach rechts versetzt – eingenommen hat, aus der spezifischen Situation, der Tages- und Jahreszeit, den Lichtverhältnissen in der Umgebung usw. erklären. Wieviel an objektivem Detail er im Bild zulässt, beim Fokus auf ein hoch artifizielles Objekt, das zudem selbst aus metall-opaken und gläsern-transparenten Bauteilen zusammengesetzt ist und aufgrund der Verkabelung, Röhren- und Gewindesysteme irgendwie motorisiert sein muss mit elektrischen, hydraulischen, mechanischen oder pneumatischen Funktionselementen – wer weiß das schon so genau.



Andererseits sind es Bilder, die – im Nachgang auf einen Italienaufenthalt des Künstlers – als ebenso stimmungsvolle wie anekdotische Reisebilder bezeichnet werden könnten. Das herausragende Werk dieser Gruppe ist ein moderat bemessenes Hoch- bzw. Porträtformat mit einem auf Anhieb eher schlichten, man möchte sagen, Instagram-tauglichen Motiv, dessen komplexe Komposition sich erst bei genauerem Hinsehen zu erschließen beginnt, während es Nutzer sozialer Medien wahrscheinlich schnell beiseite wischen würden.

Das, für Durner untypisch, detailarme Bild besteht im Grunde aus drei Komponenten. Dabei ist es horizontal in zwei distinkte Bildpartien eingeteilt: Das obere Fünftel nimmt ein schmaler, mit lockerer Hand hingepinselter Mauerstreifen ein, der parallel mit der Oberkante abschließt. Die größere Partie darunter zeigt in einem vom Bildformat bestimmten Ausschnitt eine, typisch italienisch, etwas ramponierte, blassrot gestrichene Hausfassade mit zentriertem Fenster, dessen grüne Fensterläden geschlossen sind. Allerdings, und das ist die dritte Komponente, erscheinen Fassade und Fenster als Reflektion in einer unbewegten Wasserfläche, was Durner mit Hilfe einer von dem Mauerstreifen – offenbar eine Kai- oder Kanalmauer – nach unten bzw. bis unter die Wasseroberfläche abführenden Treppe zur Darstellung bringt. Das erklärt auch die blau-grüne Tonalität, in die die Farben von Hausfassade und Fenster gezogen sind, sowie die etwas verwaschenen, unscharfen Konturen.

Was man durchaus auch als venezianisches Aperçu goutieren könnte, stellt den Gattungsbezug zum Fensterbild paradoxerweise als Negation her: Während das im Bild direkt adressierte Fenster geschlossen ist, übernimmt die Wasserfläche die zugleich transluzente wie opake Funktion, die Fensterscheiben, Glas- und Spiegelflächen üblicherweise in Durners Kompositionen einnehmen, wobei er nicht nur die Reflektion auf der Wasseroberfläche, sondern auch die spezifische Stofflichkeit des Wassers präzise herausarbeitet. An- und Einblick, Möglichkeit und Unmöglichkeit, Materialität und Immaterialität, Sensibilität und Kognition werden gleichermaßen

getriggert – und ganz passend auch in den historischen Bezugsrahmen der Malereigeschichte gestellt, mit dem Fensterbild als symbolischer Form, die vor allem in der cis-alpinen, niederländischen Malerei zur Blüte gebracht wurde, sowie der venezianischen Farb- und Lichtmalerei, an der schon die Zeitgenossen ihr allzu selbstverliehtes Desinteresse am ordnenden disegno monierten. Was auf den ersten Blick nach einer guten Gelegenheit für eine künstlerische Demonstration in Sachen italianità aussehen mochte, wird mit Blick auf Durners Œuvre nun aber zu einem regelrechten Schlüsselbild, das zugleich auch auf das Potenzial verweist, das sich innerhalb der Gattung des Fensterbildes weiterhin entfalten lässt.

*Hans-Jürgen Hafner arbeitet als Kunstkritiker, Autor und Ausstellungsmacher.*

