

Jens Asthoff: Körper im Blick

Die Malerei von Sibylle Springer

Sibylle Springers künstlerische Faszination gilt dem menschlichen Körper, genauer: dem Körper in seiner Verflochtenheit mit dem auf ihn gerichteten, an ihn adressierten Blick. In ihrer Malerei betrachtet, entfaltet und deutet sie dieses spannungsreiche Wechselverhältnis – das im Kern ein Selbstverhältnis ist und eines, dem ein kulturgeschichtlich imprägniertes Reflexionsgefüge immer bereits eingeschrieben ist. Was unter anderem bedeutet: Trotz der oft unmittelbaren, stark affektiven Wirkung von Körperdarstellungen ist nichts daran voraussetzungslos. Unschuldige Nacktheit ist da ebenso Konstrukt wie erotische Raffinesse; ob künstlerischer Akt, Pornografie oder biologische Sachlichkeit, das ethnologisch Fremde oder historisch Entfremdete, das Hässliche oder das Schöne – was das eine sei und was das andere, das ist niemals bloß von sich her „natürlich“, „anzüglich“, „objektiv“ oder „abstoßend“.

Insofern ist Springers ästhetisches Projekt im Kern stets eine Reflexion des Blicks, von dieser Warte aus dann auch die Reflexion von Malerei, ihren Stilen, Bildtraditionen und Sujets. In dieser Konsequenz begibt sie sich von vornherein aufs Feld der Darstellung(en), entwirft also nicht ihrerseits Porträts oder Akte – wie etwa ein Eric Fischl oder ein Lucian Freud, die malerisch jeweils einen charakteristischen Blick auf den Körper entwickel(te)n. Vielmehr stellt Springer ihre Malerei auf Wiedervorlage, sprich: Sie greift in ihrem Werk durchweg auf bestehende Gemälde und andere Bildwerke zurück. Das hat durchaus den diskursiven Zug von „appropriation art“, insoweit diese sich per se mit einem Fuß ins Außerhalb des Bildgeschehens stellt, um den die Blick auf konstitutiven Bedingungen von Kunst im Allgemeinen und einem jeweiligen Werk im Besonderen einzufangen – und diese Perspektivität mit in sich aufzunehmen. Der reflexive Schritt erst aus dem Bild heraus, dann auch wieder in das Bild zurück, ein Blick auf den Blick also, der im Werk implementiert wird – dieser Schritt ist auch für Springers Vorgehensweise charakteristisch. Doch geht die von ihr praktizierte Form der re-inszenierenden Aneignung auch darüber hinaus, ist es doch eine durch und durch malerisch vollzogene Appropriation. Eine Vorlage wird hier nicht bloß neu kontextualisiert und unter veränderten Vorzeichen erneut vor Augen gestellt – wie Richard Prince es mit dem Marlboro-Cowboy oder Elaine Sturtevant mit Duchamp-Readymades oder Warhol-Gemälden tat. Bei Sibylle Springer wird ein nach längerer Recherche sorgsam ausgewähltes Referenzbild auch genuin malerisch durchdrungen, also nicht eigentlich bloß „wiederholt“, sondern im Prozess ihrer charakteristischen Malerei gleichsam anders erfunden, förmlich aufgelöst und ganz neu wieder aufgebaut.

Typisch dafür ist, dass ihre Malerei stark auf Oberflächen fokussiert, das eigentliche Motiv erscheint darin bisweilen regelrecht versteckt: Springers Gemälde wirken auf den ersten Blick oft wie monochromes Informel, hellfarbig oder silbrig glänzende, manchmal auch tiefdunkel gehaltene Flächen. Das adaptierte Sujet fügt sich derweil im Auge des Betrachters erst verzögert zum Ganzen. Meist erfordert es auch weiterhin bewusstes Sehen, um das Dargestellte immer wieder aufs Neue quasi „scharfzustellen“. Bewusst produziert Springer damit eine Herausforderung des Blicks, ist damit doch ein Moment von Voyeurismus forciert und auch thematisiert, etwas, das dem Bildhaften ganz generell, aber auch dem Aspekt des „Ausstellens“ anhaftet. Und in Hinblick auf den menschlichen Körper wird das dann

auch spezifischer zum Thema – im Erotischen etwa, aber auch in einer Schaulust an Grausamkeit, Gewalt und Schrecken. Ein im weiteren Sinne vergleichbares, vexierbildhaftes Spiel mit dem voyeuristischen Blick und visueller Verborgenheit des Begehrens unmittelbar an der malerischen Oberfläche kennt man beispielsweise auch aus der Malerei von Cecily Brown, die Bilder nach Pornodarstellungen malte und die drastischen Akte in dem fleischfarbenen-fauvistischen Malgestus gleichermaßen offenlegte und verbarg. Doch während Brown über den Gestus und quasi disruptiv arbeitet, erschließt (und verbirgt) Springer ihre Sujets – die zudem ein kulturhistorisch weiter gespanntes Feld umfassen – in den Oberflächen eines homogenen malerischen Kolorits. Dabei ist das Spiel mit dem voyeuristischen Blick in fast allen Werken, auf die Springer sich bezieht, auch seinerseits ein Thema. Ganz unmittelbar zum Beispiel in *La Gimblette (ou la femme qui pisse)* (2016), der großformatigen Adaption eines Motivs des gleichnamigen kleinen Bilderpaars von François Boucher, das dieser im Jahr 1742 malte. Die ovalen Gemälde des französischen Rokokomalers (1703–1770) konfrontiert eine brav-verspielte Szene, in der eine elegante Dame ein „gelehriges Hündchen“ (so der deutsche Untertitel) mit einem Keks dressiert, mit einem drastisch-derben Pendant, in welchem dieselbe Frau die Röcke hebt und in eine vorgehaltene Schüssel uriniert. Im Hintergrund, kaum sichtbar, dringt der Blick eines neugierigen Beobachters durch ein Fenster ins Bildgeschehen ein. Springer greift letzteres Motiv für ihr Gemälde auf – ein Setting schlüpfriger Salonmalerei also, das eben jenes motivische Spiel, das Spannungsfeld von Zeigen und Verbergen, von Tabu und Überschreitung in sich trägt und das die Künstlerin hier malerisch zu einer spezifischen Seherfahrung umsetzt: Das beginnt bereits damit, dass sie die kleine Szene ins große Format von immerhin 210 × 170 Zentimetern hebt – Bouchers Figur also von der Miniatur zum lebensgroßen Gegenüber macht. Entscheidender aber ist, dass Springer die Darstellung mit unmittelbar malerischen Mitteln quasi verhüllt, indem sie es in durchbrochen monochrome Flächigkeit aufgehen lässt. Auf den ersten Blick ist dieses Bild nahezu komplett in silbrigem Grau getaucht, unregelmäßig zwar und flackernd, aber doch als in sich kohärenter, flacher Bildraum, punktuell durchzogen von wolkigen Farbflecken in blassem Pink und Dunkelgrau, sparsamer auch in Violett oder Grün. Springer malte das Motiv so, dass sie es beinahe – aber eben nur fast – zum Verschwinden bringt. Etwa, indem sie die floralen Rüschen des üppigen Rokoko-Kleids aus der ursprünglich klaren Lokalfarbigkeit in schwach kontrastierende Helligkeitsstufen von silbrig-blassem Grau übersetzte. Das Bild wirkt anfangs sogar ungegenständlich, ein amorphes Flackern und Flimmern – ein Effekt, nebenbei bemerkt, der durchaus mit der rokokohaften Eleganz der Vorlage zu kokettieren weiß. Doch gerade weil es sich dem Blick entzieht, appelliert das Motiv umso stärker an den neugierigen, forschenden Blick, der aus dem anfänglichen Abstraktum zuerst vielleicht einen Fuß, dann einen Fensterrahmen herausliest, um im genauen Schauen nun nach und nach die ganze intime Szene zu enthüllen – und sich damit unversehens selbst in einer voyeuristischen Perspektive wiederfindet. Springers Malerei inszeniert hier also auch eine Verführung des Schauens.

Um solche Ambivalenzen und um das visuelle Navigieren darin ist es der Künstlerin mit ihren malerischen Zuspitzungen ja insgesamt zu tun. Wie weit das Spektrum ihrer Recherche und des ihrem Werk zugrundeliegenden Bildbewusstseins historisch, thematisch und genrebezogen reicht, machte in der Ausstellung eine umfangreiche Bildersammlung deutlich: Eine Wandinstallation, die für die Künstlerin zwar im en-

geren Sinne kein eigenständiges Werk und daher auch ohne Titel ist – sie selbst spricht hier von „ihrer Atelierwand“ –, die bildet auf unvergleichlich lebendige Weise den visuellen Reflexionsraum abbildet, in dem Springers Werk steht und auch entsteht. Tatsächlich ist das 2016 und 2017 gesammelte Konvolut – in der Ausstellung zeigte sie durchweg Originale, also Postkarten, Zeitungsausschnitte, gefundene Abbildungen, ausgedruckte Bilder etc. – ein fester Bestandteil ihrer täglichen Arbeitssituation. Nun wurde es in den Ausstellungsraum transferiert und zu einer Art analogen Cloud arrangiert: Geschätzt 500 oder mehr der Kleinformate bildeten hier ein dichtes Gefüge, raumhoch, gut vier Meter breit, und während dieses für Springer so wichtige Arbeitsmittel unverfügbar in der Ausstellung hing, wuchsen nach Aussage der Künstlerin im Atelier die neuen Zettelwände bereits nach. Ihre Malerei beruht offensichtlich auf einer lebendigen Reflexion der Bilder.

In der ausgestellten Sammlung sind mal sehr, mal weniger bekannte Motive der Kunstgeschichte zu entdecken – Goyas *Nackte Maja* (1795–1800) ist darunter, Parmigianinos *Selbstbildnis aus dem Konvexspiegel* (1523) oder das so oft gecoverte, urerotische Motiv von „Leda und dem Schwan“ –, auch Werbefotografie ist zu sehen, neben traditionell japanischen und anderen Erotika findet man Renaissance-Porträts sowie Comics oder Motive von Robert Mapplethorpe, dazwischen abstruse, obszöne oder herrlich alberne Internetfundstücke. Es gibt wie im Gegenzug auch eine anders abgründige Seite des Körperbilds, alte Holzschnitte etwa, die Folterqualen zeigen, und die in Motiven zeitgenössischer SM-Praktiken ein seltsames Echo finden. All das ist in Reproduktionen von Fotos, Gemälden oder Grafiken präsent; in faszinierender Vielfalt kreist die Sammlung um Bilder und Inszenierungen des Körpers, die in diversen Medien und mehreren Jahrhunderten entstanden. Springer hat das Arrangement nicht etwa zeitlich oder stilistisch geordnet, sondern assoziativ gebündelt, sodass sich über die Zeiten und Stile hinweg oft verblüffende visuelle Brücken unter den Körperbildern auftun – etwa, wenn im Umfeld der Reproduktion von Bouchers *femme qui pisse* verschiedene, höchst heterogene Motive des Urinierens platziert werden. In dieser Weise assoziativ funktioniert das ganze Gefüge, man springt von Bild zu Bild, stellt Verknüpfungen her und kann sich regelrecht verlieren in der Breite des Spektrums, sicherlich auch amüsieren – und vor allem spürt man hier jene visuelle Neugier unmittelbar selbst, die Sibylle Springers Malerei wiederum zum Thema macht.

Blick und Schaulust spielen auch im großformatigen Gemälde *Dschungel* (2017) tragende Rollen – ein Bild, das man zunächst wohl eher bloß als silberfarbene und, je nach Lichteinfall, auch spiegelnd blickabweisende Oberfläche wahrnimmt. Zwar ist ihm auch dann bereits seine enorme Detailfülle anzusehen, doch im schimmernd homogenen Kolorit und der ausdrücklich flächig angelegten Malweise wird alle Gegenständlichkeit soweit zurückgedrängt, dass die Gemälde in Hinsicht auf Figur- und Bildgeschehen auf den ersten Blick kaum zu entziffern ist. Nach und nach erst schält sich aus abstrakter Gemengelage eine Figurenkonstellation heraus: Schauplatz ist eine Waldlichtung, man sieht eine Frau auf der Schaukel, die von einem Mann rechts mittels Seilen in Schwung versetzt wird. Ein anderer Mann ruht links im Bild im Gebüsch und ist nicht gleich zu entdecken. Es handelt sich um die Adaption von *Die Schaukel* (1767–1768), einem der Hauptwerke Jean-Honoré Fragonards (1732–1806), einem (jüngeren) Zeitgenossen Bouchers und wohl zentralen Protagonisten der Malerei des Rokoko. Die Leichtigkeit der lebenslustigen Szene spielt offen mit einer Erotik des Blicks: Nicht nur, dass das im Schaukeln verbundene Pärchen ein amouröses Verhältnis zu haben scheint und der gesellschaftsent-

rückte Naturraum hier als die Sinne und Seele befreiender „Locus amoenus“ fungiert. Auch der im Gebüsch ausruhende Herr, ungewiss, ob Freund oder heimlicher Beobachter, ist in das Blickgefüge eingebunden, und zwar als Voyeur: Schaut er der schaukelnden Dame, die im Höhepunkt ihres Schwungs sogar einen Schuh verliert, doch direkt unter die üppigen Reifröcke.

Das kunsthistorisch einschlägige Szenario interessiert Springer – neben dem luftig leichten Malstil Fragonards, insbesondere in seiner Naturdarstellung – vor allem als Blickarchitektur des Begehrens. Malerisch adaptiert sie die auf eine besonders raffinierte Weise, nämlich so, dass darin die Komplexität, ja, Üppigkeit insbesondere der floralen Motive mit ihrem Verschwinden unmittelbar an der Oberfläche in eins fällt. Verbergen und Zeigen konvergieren nahezu, und das dadurch getriggerte bewusste Sehen, buchstäblich ein „Scharfstellen“ des Blicks, trägt eben jenes Moment von Voyeurismus an das Bild heran, das in ihm auch zum Thema wird.

Es sind in diesem Sinne eben genuin malerische Interventionen und Deutungen, mit denen Springer den in ihre Referenzbilder eingelassenen Blick auf den Körper thematisiert. Im kleinen Porträt *Der Blick* (2015) beispielsweise kommt dies auf eine direkte und verblüffend wirkungsvolle Weise zur Geltung. Malerisch geht Springer hier einen anderen Weg als in oben beschriebenen Werken, wenn sie das Motiv aus dem Dunkel heraus entfaltet und den Betrachterblick dabei in der Undurchsichtigkeit bindet. Das in Schwarz mit tiefblauen Nuancen gehaltene Bild zeigt einen jungen Mann – oder ist es eine junge Frau? Damit fängt das Ungewisse hier bereits an –, der oder die also die Betrachter wie aus dem Nichts heraus anschaut. Springers Adaption gilt hier einem Porträt von der Hand des spätklassizistischen französischen Malers Pierre Paul Prud'hon (1758–1823). Ihre malerische Ausdeutung gibt das Original in einem leicht verkleinerten Ausschnitt wieder, sie zoomt das Gesicht also gewissermaßen näher an die Bildoberfläche heran, stellt so eine größere, wohl auch stärker suggestive Nähe her. Zugleich ist das Bild malerisch aber derart ins Dunkel getaucht, dass man sich durch eine diffus blickabweisende Schicht im Schauen gleichsam erst hindurchtasten muss – um dann bei dem ambivalenten Gefühl zu landen, der Blick des oder der anderen habe bereits zuvor auf einem geruht. Leicht von der Seite schauend, den Kragen hochgeschlossen, das Haar aus der Stirn gekämmt, ruhen die dunklen Augen ungerührt auf dem Betrachter. Wer also ist hier Voyeur, und wer wird von wem beobachtet? Es ist ein Bild, das sein Gegenüber in ein einfaches und zugleich raffiniertes Blickgefüge hineinverlockt und -verwickelt – ein Bild, von dem man sich plötzlich selbst seltsam beobachtet fühlt.