



MARTINA FISCHER
DIFFERENT - DAS ZWEIGETEILTE LEBEN

*After the classicism of the early abstractionists and the romanticism of
'abstract expressionism,' what we need is a Mannerist, a Baroque-abstract.*

—Octavio Paz

MARTINA FISCHER
DIFFERENT - DAS ZWEIGETEILTE LEBEN

Essay
—Raphy Sarkissian





MAI, Öl/Acryl auf Leinwand, 2 x 100 x 80 cm, 2009

MARTINA FISCHER

DIFFERENT - DAS ZWEIFGETEILTE LEBEN

Überall hier sucht und findet das *sehende* Auge Zeit –
Entwicklung, Genese und Geschichte.¹
—M.M. Bakhtin

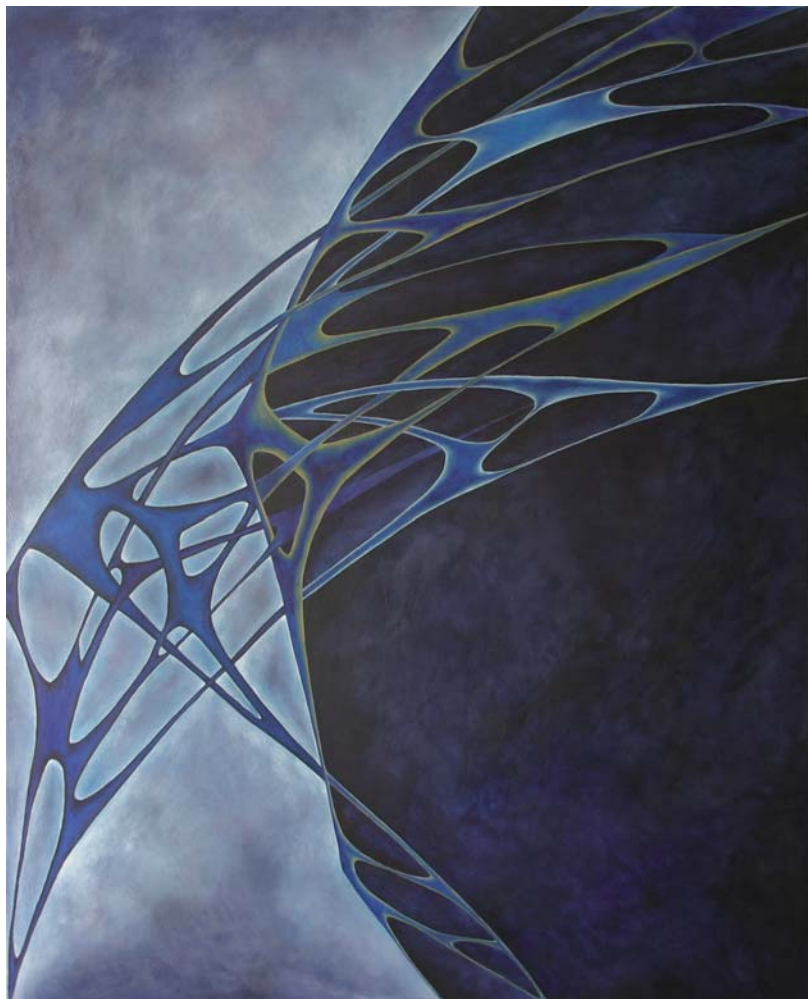
Es ist Persisches Blau mit altgoldenen Tönen, weich und geschmeidig, die hyperorganischen Kristallgitter, die aus der unteren linken, leuchtenden Ecke erscheinen und sich in einen riesigen nachtblauen Halbkreis verzweigen...

...Es ist Persisches Blau mit altgoldenen Tönen, weich und geschmeidig, die hyperorganischen Kristallgitter, die aus der unteren linken, nachtblauen Ecke erscheinen und sich in einen riesigen leuchtenden Halbkreis verzweigen.

Das Dyptichon *Tag-Nacht* und *Nacht-Tag* von Martina Fischer enthält phantasmagorische Luftspiegelungen tubulärer Venen der gestutzten Vorderflügel eines Schmetterlings. Indem wir diese fesselnden, in ähnlicher Weise wiederkehrenden Vorderflügel abtasten, wandelt sich deren Umgebung von Licht zum Dunkel, dann wieder vom Dunkel zum Licht und deklassiert die Dualität von Raum und Zeit. Diese unheimlichen Kapillaren, die mit höchster Schärfe beschrieben sind, grenzen den Tag von der Nacht ab – räumlich-zeitliche Felder verweilen durch Farbpigmente, die ätherischen Wolken und Wasser, Leucht- und Deckkraft Leben einhauchen. Die Polarität von Tag und Nacht wird hier noch um die Dichotomie des *disegno* und *colorito* erweitert. Und das schließt beide Arbeiten unmittelbar an

das steinerne Design des Michelangelo und die schichtweise vermischte Farbgebung des späten Tizian an. Also verkörpert Fischers binäres Bezugssystem von Design und Farbe sowohl das Apollinische als auch das Dionysische. Das lineare Mittel Fischers verbindet sich gewandt mit der apollinischen Position von Illumination, Beschränkung, Rationalität und Objektivität. Im Gegensatz dazu korrespondiert die Farbigkeit mit den Sphären des Dionysos, dem Patron schwärmerischer Musik, des Weins, wild-erotischer Fantasien und schierer Begeisterung. Der dionysische Staat verkörpert Emotion, Subjektivität und Spontaneität. All das zeigt sich in den orgiastischen, schonungslos natürlichen Instinkten, die in den griechischen Chorhymnen zu Ehren Dionysos stark präsent sind. Die mythopoetische Gewichtung von Fischers Arbeiten entsteht durch die Dualität perfekt kontrollierten Pinselstrichs und gleichzeitiger Impulsivität bei der Entstehung ihrer Werke.

Nach der Assimilation des Apollinischen und des Dionysischen als einen zweiseitigen Akt des Hervorrufens eines gemalten Abbildes mit gleichzeitiger verbaler Bezeichnung als *Tag-Nacht/Nacht-Tag*, eignet sich das Bildpaar als Allegorie der „objektiven“ und „subjektiven“ Zeit. Diese erinnern an Henri Bergsons historische Kategorien des *l'entendu* und *la durée*. Ersteres ist dabei die objektive, kulturelle Definition der Uhrzeit, während letzteres die subjektive, gelebte Erfahrung von Zeit meint: ein zweiseitiges Sein also.² In diesem Sinne bestimmen sich das Auftauchen und das Verschwinden von Fischers Halbmond-Formen wie optische Ste-nogramme von Jacques Derridas Erkundungen zu Edmund Husserls Phänomenologie der Zeit: Er bemerkt dazu, dass Zeit in sich selbst, in ihrer unendlichen Multiplizität und unendlichen Implikation ihrer absoluten Ursprünge jeder anderen Intersubjektivität erst erlaubt, überhaupt zu existieren. Weiter führt er aus, dass Zeit jede polemische Einheit von Erscheinen und Verschwinden unvermin-derbar macht.³





TAG-NACHT/NACHT-TAG, Öl/Acryl auf Leinwand, 2 x 100 x 80 cm, 2009

So wie das Doppelschema von *Tag-Nacht/Nacht-Tag* ästhetische wie phenomenologische Lesarten andeutet, agiert es ebenso im Zählwerk von Wilhelm Worringers Konzept der „Lebendigen Geometrie“, dass Gilles Deleuze and Félix Guattari wie folgt umreißen:

Nach Worringer ist der abstrakte Grundsatz der Macht reich an kreatürlichen Motiven. Tiere, Pflanzen und molekulares Werden korrespondieren mit kosmischen und kosmogenetischen Mächten: Bis zu einem Punkt, an dem der Körper in der reinen Farbe verschwindet oder Teil der Wand wird, oder, umgekehrt, die Farbe, die sich in dem nicht wahrnehmbaren Bereich des Körpers wölbt und umherwirbelt.⁴

Während sich das mechanisch-organische Netz von *Grey Tree* quer über die Oberfläche des Bildes spannt, unterteilt es den Raum des Gemäldes gleichzeitig in zwei vertikal gegenübergestellte, gegensätzliche Bereiche (links dunkel und rechts hell), die das Bild als abstrakte Rhetorik der formalen Geschichte der Westlichen Malerei festschreiben. Wenn die nebelhaften, schiefergrauen und silbernen Modellierungen der kieselartigen Formen hier entfernt das Quattrocento wiedergeben, indem sie die schneebedeckten Berge von Masaccios *Der Zinsgroschen* (um 1425/26, Brancacci Kapelle, Florenz) hervorrufen, dann beschwören die bildhauerischen Konturen und die stilisierte Modellierung des rigiden, unregelmäßigen Kristallgitters das gestelzte, manieristische Diktum von Pontormos *Kreuzabnahme* (um 1535, Santa Felicità, Florenz) herauf. Im Gegensatz dazu verbindet sich der dunkelgraue, zurückweichende linke Teil des Bildes mit dem obskuren, weit linken Bereich von Caravaggios *Die Berufung des heiligen Matthäus* (1599-1600, Contarelli Kapelle, Rom). Dies wandelt *Grey Tree* in eine weiter abstrahierte, tenebristische Übertragung von Piet Mondrians *Grauer Baum* (1911, Gemeentemuseum, Den Haag), auch wenn das Resultat, eine Abstraktion



GREY TREE, Öl/Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm, 2007

des Referenten und nicht der Form ist. Auch wenn der Vorderflügel des Schmetterlings als Baum vergegenständlicht wird, und der Baum wiederum als geisterhafte Einheit, so offenbart Fischers *Grey Tree* fragmentarische Elemente. Diese zwingen den Betrachter zurück in die weitere und nähere Vergangenheit und lassen dennoch schwerlich zu, einen wirklichen Endpunkt festzumachen, weil die charakteristische Abstraktion, die das Bild aufzeigt, die Arbeit mit einem ganz eigenen Sinn durchdringt.

Fischers Festhalten an der unaufdringlichen Kapazität des Bildes, Historizität und Besinnung herauf zu beschwören, manifestiert sich ebenso in *Spring*, einem mechano-organischen System, das einen plötzlichen Sprung aus einem bläulich-erhellten Raum an einen rätselhaft düsteren Ort zeigt. Die malerischen Bereiche von Helligkeit und Dunkelheit werden durch ein lineares biomorphes Netz erfasst, das sich selbst über den Bildraum mit einem Crescendo grün-blauer Tonalität spannt und dessen Elastizität anregt. Fischer integriert ein Spektrum an Altmeisterlichen, gestischen und fotorealistischen Mitteln, die in verbindenden und auflösenden Bildgebungsverfahren gipfeln, die der Räumlichkeit Ebbe und Flut entlocken. Als solches eignet sich *Spring* als ein zwingendes, gemaltes und starres Pendant zur flüchtigen, Sinnes täuschenden Methaphorik von Anish Kapoor's *Vertigo* (2006) zum Beispiel. Die direkte Erfahrung in der hochpolierten, reflektierenden Oberfläche bei Kapoor ruft eine visuelle Ahnung hervor, die sich ganz eindeutig von der in Fischers Arbeit unterscheidet. Dennoch kreuzen sich die beiden Erfahrungen innerhalb der Fähigkeit der Wahrnehmung des Betrachters, greifen ineinander, verzahnen sich, und treiben wieder auseinander, weil sie beide das Auge antreiben, näher zu kommen und sich wieder zu entfernen. Kapoor erklärt die Gemeinsamkeiten seiner Skulpturen und dem Medium Gemälde durch das Assoziieren der formalen Spannung seiner Arbeit mit Jackson Pollocks Spritz-Bildern, die er sieht, *als seien sie im Fluss, als ob sie sich vor- und zurück bewegen*,



SPRING, Öl/Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm, 2007





Galerie Ranalter

*als ob sie sich selbst erschaffen, als ob sie nicht endlich sind.*⁵ Für einen Moment verdrängt das Konzept der Durchquerung die widerspiegelnde Zeitlichkeit der Abbildung, indem es die optische Durchquerung durch die physische Oberfläche wiederkehren lässt. Also zitiert die Empfindung einer Wellenbewegung von Figur und Hintergrund in Fischers *Spring* Pollocks Netzwerke von verwobenen Spritzern, die in unsere Wahrnehmung fließen. Während jede dieser drei Erfahrungen ihre eigene Sprache festlegen, enträtseln sie auch „eine Vor- oder Meta-Sprache“, die eine Gemeinschaft zur Folge haben, wie Octavio Paz sehr treffend bemerkt.⁶

Mit einer Aura immenser Weiten und Räume orchestriert Fischers *Eingangsstein* kraftvoll eines der wiederholten Motive ihres Oeuvres: ein schwer fassbares Sphäroid, das schwebend in einem Whirlpool von überlappenden, fragmentierten Planetenringen gehalten wird, die die Verhältnisse von Figürlichem und Hintergründigem unterbrechend umkehren. Damit destabilisieren sie den Wahrnehmungszustand und seine eigentliche Gestalt. Fischer setzt Figur und Raum so ein, dass sie innerhalb der dyadischen Beziehungen des Sehens pendeln: zum einen erscheint eine lebhaft blaue Faser in einem offenen, zurückweichenden Raum, andererseits erscheint sie als geschlossene, aufdringliche Masse, die mit der weiten Nähe des ockerfarbenen sphäroiden Körpers wetteifert. Zum einen streift diese blaue Faser als eine Illusion von Raum umher, zum anderen kräuselt sie sich als ein abstraktes, topologisches Garn. Himmel wandelt sich plötzlich zum Massiv. In einem Moment nicht greifbar, entfaltet es sich im nächsten als Gegenstand. Zum einen ist es unermesslich, und zum anderen bewegt es sich wie lebendes Gewebe. Es durchläuft unbeständig verschiedene Beziehungen und beharrt dabei auf die Tarnung seiner Formenlehre vor den Blicken des Betrachters. Es verkörpert eine Fülle zyklischer Wechselvorgänge.



EINGANGSSTEIN, Öl/Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm, 2007

Nähert man sich *März*, vermittelt diese Arbeit Fischers neben einer Kontinuität des reichen Wortschatzes an traumähnlichen Netzen vorangegangener Werke auch eine subtile Verschiebung zu einer malerischeren Farbpalette innerhalb der tiefer liegenden, knospenförmigen Masse. Aufgeladen mit dem rhythmischen Fluss lang gestreckter, ineinander gewundener Spiraldrehungen, verwachsen und gespalten, zeigt Fischers *März* erneut den Verband von Formen durch das Verschränken von *disegno* und *colorito*. Eine Konzentration auf ein einzigartiges kompositorisches Design und lineare Arbeit wird gepaart mit der Freiheit feinsten gestischer Applikationen von Farbe. Diese schließt an die Dichotomy des Apollinischen und des Dionysischen an, eine Zweiteilung, die unentwegt ihre Grenzen auslotet, und die geschlossene Gestalt mit einem ihr natürlich innewohnenden Fließvermögen durchdringt, die das Auge des Betrachters umschmeichelt. *März* ist ein sinnlicher, pränatureller Kontrapunkt der Gedanken Deleuzes und Guattaris, die annehmen,

dass von der Tiefe der Zeit das zu uns kommt, was Worringer die abstrakte und unendliche Nordlinie nennt. Diese Linie des Universums formt Schleifen, Streifen, Räder und Turbinen, eine komplette „lebende Geometrie“. Diese steigt auf zu einer Intuition mechanischer Kräfte, die mächtiges anorganisches Leben gründet. Das ewig währende Ziel der Malerei ist es, Macht darzustellen, wie Tintoretto.⁷

Anfangs befördert die manieristische, abstrakte Oberfläche von *März* den Betrachter in ein Universum „lebender Geometrie“, wo die Unterschiede zwischen Gebilde und Hintergrund dem Gesetz der Prägnanz angepasst sind. Doch weil sie an die Unterschiede zwischen angespannten Abgründen und lyrischer Gestik gebunden bleiben, die über die expressiv modellierten Plateaus aus Grau-, Blau- und Ecrutönen verlaufen, bedroht sie ein ums andere Mal die gute Gestalt. Nach-



MÄRZ, Öl/Acryl auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2009

einander bestätigen die mechanische Anwendung der Blau- und Goldtöne innerhalb der übertriebenen Filigranarbeiten ein Gefühl von Unvollständigkeit mit altmodischen Techniken. Es ist dieses Gefühl, dass die prä- und postmoderne Antithese von *März Paz*' Worte zur Rückbesinnung auf gegebene Paradigmen der Malerei unverhohlen mitschwingen lässt. Paz sinniert, dass wir nach dem Klassizismus der frühen Abstraktionisten und der Romantiker des 'abstrakten Expressionismus' einen manieristischen, barocken Abstraktionismus brauchen.⁸

Scharf beleuchtete, kreuzweise geschlitzte, mit Lücken überzogene Asteroiden, die sich in Kometen verwandeln, in einem Kosmos, der sich kontinuierlich abbaut. Ist es eine traumähnliche Rückbesinnung auf Duchamps „Das Große Glas“? Beide Teile des Dptychons *Embrace 1 und 2* von Fischer verschränken die Polaritäten strengen Designs und gestischer Bögen, die die Abstraktion verwerfen, aber nicht bis zum Ende der Darstellung, sondern bis zu einer pulsierenden Leere, die endlos zwischen Hohlraum und Materie pendelt. Dieses Paar bietet dem Betrachter eine sich steigernde Erfahrung des Sehens, die zweiseitig ist, ein Traumbild, dass zwischen dem volumetrischen und räumlichen, dem aufdringlichen und dem zurückweichenden, dem schimmernden und dem düsteren, dem kosmischen und dem physischen vibriert. Innerhalb einer Inkarnation kehren sich Wesenheiten um: Raum wird zu Materie, Licht materialisiert sich als Masse, dunkle Oberflächen werden zu tiefen Einschnitten, und Leere wächst, während Stofflichkeit zurückweicht. In dieser barocken Apotheose der vollständigen Rückkehr der Abstraktion zu *trompe l'oeil* manifestiert sich das Kosmische selbst als schlanker Bogen in tiefen Blautönen. Indem diese Veränderlichkeit die Gestalt antreibt, erinnert sie an Platons Höhlengleichnis: Die Sehkraft des Betrachters wird durch die Dunkelheit in der Höhle angeregt und verstärkt. Das Abbild betrachtend, schaut der Betrachter auf den Eingang der Höhle, nur um zu erkennen, dass das Außen vom Innen untrennbar ist. Durch weltlichen Fluss zeigt sich Form hier als

kontinuierlicher Einschlag und Verzerrung, eine Fülle an Falten, die durch ein System von Linearität und Farbgebung schweben und „Nichtvorhandensein“ neu formulieren, indem sie „Feminismus“ in den Fokus rücken.

Es ist diese wiederkehrende Übertragung von Prägnanz mit ihrer fortwährenden Unterbrechung und (Re-) Feminisierung durch die Nutzung des apollinischen und dionysischen Rasters, die zweiseitige Bildsprache von Fischers Metaphorik in Bergsons Zeitkonzept *la durée*, die die zeitliche Wahrnehmung des Betrachters als den Ort der Bedeutung festsetzt.

—Raphy Sarkissian
New York, April 2009
(Übersetzung: Christine Richter)

Anmerkungen

¹ M.M. Bakhtin, “Time and Space in Goethe’s Works,” in *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1992), p. 29.

² Siehe Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (Montana: Kessinger Publishing, 1910).

³ Jacques Derrida, *Edmund Husserl’s Origin of Geometry: An Introduction*, trans. John P. Leavey, Jr. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1989), p. 152.

⁴ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?* (1991), trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), p. 183. See also Wilhelm Worringer, *Form in Gothic* (1912), trans. Sir Herbert Read (London: A. Tiranti, 1957).

⁵ Homi Bhabha, “Anish Kapoor: Making Emptiness,” in *Anish Kapoor* (London: Hayward Gallery and University of California Press, 1998), pp. 11–41.

⁶ Octavio Paz, *Alternating Current* (1967), trans. Helen R. Lane (London: Wildwood House, 1974), p. 7.

⁷ Deleuze and Guattari, p. 182.

⁸ Paz, ebd.



EMBRACE I, Öl/Acryl auf Leinwand, 150 x 115 cm, 2008



EMBRACE II, Öl/Acryl auf Leinwand, 150 x 115 cm, 2008

MARTINA FISCHER

Geboren 1967.

Studium an der Akademie der Bildenden Künste, Wien.

Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaften in Heidelberg.

Längere Aufenthalte in New York, Buenos Aires, Shanghai, Tokyo und Peking.

Lebt und arbeitet zur Zeit in Meersburg am Bodensee.

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

Galerie Ranalter, Innsbruck (2009)
Toshina Art Galerie, Leipzig (2009)
Galerie Village, Wien (2007)
Galleria Antonio Battaglia, Mailand (2006)
Caelum Gallery, New York (2004)
Globe Institute Gallery, New York (2004)
Galerie Storkower Bogen, Berlin (2003)
SEB Friedrichshafen (2002)
Art Forum Plattform 3/3, Friedrichshafen (2001)
Softbase, München (2000)
Mata Hari, München (2000)

GRUPPENAUSSTELLUNGEN UND KUNSTMESSEN (Auswahl)

Théâtre des Capucins, Luxembourg (2009)
Galerie Bertrand Kass, Innsbruck (2008)
Kunstverein Konstanz (2006)
Art Bodensee, Dornbirn (2006)
Galerie Bertrand Kass, Innsbruck (2006)
Turmgalerie, Imst (2005)
Kunstmesse Salzburg (2005)
Art Bodensee, Dornbirn (2005)
Art Innsbruck (2004)
Kunstverein Konstanz (2003)
Shed im Eisenwerk, Frauenfeld (2002)
Sparkasse Überlingen (2001)
Galerie Artec, Mannheim (1996)

Speziellen Dank an Bruno Wersilow für sein zweigeteiltes Leben.

Diese Monographie entstand anlässlich der Ausstellung
DIFFERENT - DAS ZWEIFGETEILTE LEBEN
Galerie Ranalter, Innsbruck, Mai 2009.

www.MartinaFischer.net

Catalogue designed by Topo-Verlag
Color transparencies copyright © Martina Fischer
Essay copyright © 2009 Raphy Sarkissian
Essay translation copyright © 2009 Christine Richter
Publication copyright © Topo-Verlag
All rights reserved

ISBN: 978-3-940702-86-9

