

Diesseits der Einfachheit.

Über James Geccellis Malerei

Ein erster provisorischer Zugang zu Geccellis Bildern, der schon in einem zweiten Schritt korrigiert werden muss, könnte zwischen zwei Verfahren unterscheiden: der weissen Grundierung einerseits, den bunten Linien andererseits. Jene gleicht das Gemälde der Wand an, diese durchmessen das Bildfeld in waagrechter Richtung, wiederholen die obere und untere Bildkante und deuten zudem verschiedene Möglichkeiten eines Horizonts an, der wiederum auf die Position eines Betrachters vor dem Bild verweist. Wäre das nicht eine Begründung der Malerei, die uns lehren könnte, dass der Einsatz von zwei Elementen – weisse Grundierung, farbige Linie – bereits beide Orientierungen des Bildes – die lateral-wandseitige und die frontal-betrachterseitige – nicht nur markiert, sondern auch bereits miteinander verschränkt? Aber genau genommen gibt es in Geccellis Bildern keine Elemente der Malerei. Was als einfachster Baustein gelten mag, erweist sich immer als ungeschieden, wandelbar, instabil. Geccellis Arbeit beginnt vor der Einfachheit, da das Sichtbare noch nicht unterteilt und daher auch noch nicht zusammengesetzt ist.

Geccellis Verfahren sind weder elementar noch gesichert, ebenso wenig streng und starr. Ihre Anschmiegsamkeit zeigt sich nicht nur in der intimen Nähe von Bild und Wand; auch die Richtungswerte folgen nicht der harten Logik, die das Bildformat vorzugeben scheint. Mitunter krümmt sich eine Linie, vom Rand auf- oder absteigend, andere Linien überkreuzend, anpeilend oder von ihnen abzweigend. Damit verliert eine elementare Unterscheidung, die wir treffen zu können glaubten, ihre Geltung: die zwischen aufrechtem Betrachter und waagrechter Horizontlinie. Sobald sich die Linie krümmt, erscheint sie auch gezogen. Was zunächst als rein optische Grenze erschien, die oben und unten unterscheidet, gewinnt nun ein wenig von der räumlichen und auch plastischen Kraft eines zeichnerischen Strich. Die Linie zeugt nun nicht mehr ausschliesslich von der Betrachtung, sondern ebenso von einer körperlichen Bewegung.

Die Linie ist demnach nichts Elementares, vielmehr ein Indifferenzphänomen, das sich erst nachträglich verzweigt in Gesehenes und Gezogenes, in Optisches und Körperliches. Ähnlich verhält es sich mit dem Grund. So ist es schon viel zu einfach, den Grund als gegebene und stabile Grösse anzunehmen. Zweifellos hat der Maler zunächst den Bildträger gespachelt und weiss grundiert, er hat aber auch die farbigen Linien wieder soweit mit Weiss übermalt, dass ihre graphische und koloristische Wirkung mehr oder weniger stark gedämpft wird. Einen Grund legen, heisst für Geccelli also nicht nur, die Fläche für die



Zeichnung zu präparieren; nicht weniger wichtig ist, dass die Zeichnung wieder in diesem Grund versinken kann, der sich unversehens von der festen Unterlage in eine wolkige Umhüllung transformiert. Der Boden der Malerei ist auch ihr Schleier.

Wenn wir Geccellis Bilder so betrachten, dass wir zwischen Grundierung und Übermalung unterscheiden, habe wir allerdings eine ganz spezielle Einstellung unserer Wahrnehmung vorgenommen, die es uns erst erlaubt, die verschiedenen Verarbeitungsweisen der Farbe zu identifizieren. Auch das kann nur ein vorläufiger Zugang sein, der jene Erfahrung vorbereitet oder unterbricht, zu der Geccellis Malerei hinführt: Sie zeigt uns eine Welt, in der ein solcher Akt der Identifizierung noch nicht stattgefunden hat, dem zufolge wir dem Weiss diese oder jene Funktion zuschreiben können. Das Weiss öffnet vielmehr einen Raum der Indifferenz, der verschiedene Zustände annimmt und verschiedene Artikulationsweisen andeutet, ohne dass eine Unterscheidung bereits definitiv gezogen wäre. Ob das Weiss die weissen Linien überdeckt, ob es einen Raum schafft, der sich als Schleier oder Wolke ausbreitet, oder ob es wieder die Materialität eines Wandanstrichs annimmt – keine dieser Möglichkeiten wird sich in einer Bildwahrnehmung verfestigen, die sich der metamorphotischen Kraft des Sichtbaren anvertraut.

Geccelli hält zu Recht fest, eine Erfahrung machen würde auch immer bedeuten, „dass sich die Erfahrung in der Möglichkeit ihres Ausdrucks erst findet“. Es kann daher auch für den Betrachter nicht sinnvoll sein, die Wahrnehmung des Bildes ganz von dessen Produktion abzukoppeln. Insbesondere ein Sehen, das mit der Instabilität des Visuellen nicht nur rechnet, sondern deren verschiedenen Phasen und Zuständen auch zu folgen versucht, ist mit dem Imaginären verbunden. Es speist sich aus Vorstellungen, die vom Herstellen des Bildes handeln: Zuerst war es der Maler, der sich dieser ebenso subtilen wie wandelhaften Macht des Weisses hinzugeben verstand. Wenn er grundiert, farbige Linien zieht und diese wieder überdeckt, kann er während des Malvorgangs nie wissen, wohin ihn dieser geführt hat. Jede Linie, jede Farbwahl und nicht zuletzt jede Übermalung kann in der Zerstörung dessen, was bereits geschaffen wurde, enden. Wenn wir das Weiss als Grundlage und Schleier, Raum und Wand wahrnehmen, spüren wir auch immer das Risiko der Neutralisierung, welches mit dem Gebrauch dieser Farbe verbunden ist. Es ist eben diese Gefahr, die Geccelli sucht: weil sie allein es auch erlaubt, ein neues Bild zu malen.



James Geccelli

1958 geboren in Mülheim an der Ruhr. 1979- 1989 Studium der Fotografie in Dortmund, der Kunstgeschichte in Bochum und Studium an der Hochschule der Künste, Berlin

1991 Stipendium des Senat Berlin

Einzelausstellungen

1990 Werkstattprojekt Münster. Galerie Luise Krohn, Badenweiler. Kunstverein Bochum. 1992 Galerie Gruppe Grün, Bremen
1993 Galerie Luise Krohn, Badenweiler. 1994 Galerie Kunst und Raum, Hannover. 1995 Dürer Gesellschaft, Nürnberg
1996 Galerie Luise Krohn, Badenweiler. 1997 Galerie Januar, Bochum. 2000 Christoph Mauler, Berlin. 2001 Stella A, Berlin
2004 Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf

Ausstellungsbeteiligungen

1986 Goethe Institut, Paris. 1989 Städtische Galerie Lüdenscheid. 1991 Forum junger Kunst, Kiel, Wolfsburg, Bochum
1992 Galerie Kunst und Raum, Hannover. 1998 Westdeutscher Künstlerbund. 2000 Stella A, Berlin. 2001 Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf. 2002 Galerie St. Johann, Saarbrücken
2003 Galerie für konkrete Kunst, Berlin. Galerie Luise Krohn, Badenweiler. 2004 Galerie für konkrete Kunst, Berlin, Potsdam