

ANTLITZ

Auf welche ursprünglichen Bilder verweisen die Antlitze in den Gemälden von Konstanze Sailer? Auf welche ursprünglichen Bilder verweisen Antlitze an sich, sobald sie beanspruchen, Ebenbilder darzustellen? Welches Urbild soll vorgestellt werden, wenn ein Antlitz ein Abbild gibt und wiedergibt? Die Gabe des Antlitzes ist zunächst ein Entziehen, sie entzieht dem Betrachter die Sicherheit, der einzigen oder gar der richtigen Lesart zu folgen. Jedes Folgen ist ein vorstellendes Anschauen, das im Nachvollzug einer im Antlitz liegenden Spur besteht. Das, was die Malerei gibt, läuft als Gabe dem Text ständig vor, ist der Rede konsequent voraus und fällt niemals hinter den Text zurück. Gerade dieses Dem-Text-Voraus-Sein des gemalten Antlitzes und seiner Spur zwingt zu zwei Lesarten der Beschreibung, die gleichberechtigt nebeneinander bestehen. In der ersten Lesart kann das Antlitz als Porträt wahrgenommen werden; es ist selbst das Dargestellte, das Bild, dessen abbildendes Element mehr zur Bedeutung als zum Bedeuteten tendiert. Die zweite Lesart – der ersten ebenbürtig – entspricht jener Vorstellung, in der das Antlitz spurenhafte verweist, ohne ein Zeichen im herkömmlichen Sinne zu sein. Als Verweisendes ruft es das Nicht-Anwesende in die Präsenz zurück, es re-präsentiert und erweitert in einem Akt des Zeigens das Bild zum Ebenbild. Das, was durch das Porträt angeschaut werden soll, ist nicht es selbst, sondern vielmehr ein anderes, ein durch das Antlitz vermitteltes Angesicht: das Angesicht eines *Vorübergegangenen* (Lévinas).

Die Porträts von Konstanze Sailer betonen, dass die Antlitze einst als Gegenwärtige stattgehabt haben, vergangene Antlitze, in denen Trauer, Stolz und Schmerz in ihrer Erhabenheit ineinander zu fallen scheinen. Die Lust versunkener Generationen spiegelt sich im Angesicht und findet sich als Spur wieder, die verweisend festhält, dass jenes, das einst als Gegenwärtiges stattfand, nunmehr nur noch als unaufhebbar Vergangenes hinterlassen ist. Die in diesem Katalog vorgelegten Porträts mit ihren Rhythmen, Linien und Zeilen sind archäologische Fragmente. Sie deuten auf das *Vorübergegangene* und halten dadurch den Betrachter in der Spur einer temporalen Ordnung. Das Antlitz als Spur ist ein in Beziehung gesetztes Unausgesprochenes: In diesem dominiert kein Tatbestand, denn erst im Unausgesprochenen zeigt sich die Möglichkeit, zur Sprache zu kommen. Das Gesicht erhält zuerst die Möglichkeit, zum Vorschein zu gelangen, ohne einem Zweck zu dienen; als *Simulacrum eines Anwesens* (Derrida) wirkt es als Antlitz, das als Abbild auf ein Urbild verweist. In diesem Sinne ist es kerygmatisch.

Der Anspruch der Abbildung gebiert eine Geschichte der rhetorischen Idealisierung des Porträts, welche die Differenz zwischen der Wiedergabe und der Wiedergabe als Gegengabe offen bestehen lässt. Das In-das-Bild-Setzen schließt diese Differenz nicht malerisch, sondern nur sprachlich, denn die offensichtliche Abbildung des Antlitzes ist nur ein erster Schritt auf dem Weg der Restitution von Wirklichkeit; sie ist noch keine vollständige Gegengabe von Wahrheit, zu der die Malerei stets verpflichtet bleibt. Das Versehen der Bilder mit Namen verhilft den Gemälden, jedes Antlitz und sein je Dahinterliegendes, die in zahlreichen Farbschichten errichtet sind, aus der bedrohlichen Unheimlichkeit in das Heim des Vertrauten zu holen. Das Versehen mit Namen ist jedoch nur ein Versuch, der Unheimlichkeit des Daseins eine beruhigende Orientierung zu verleihen, einen Modus des Erträglichen zu finden, um in solchem benennenden Begegnenlassen der Verlorenheit zu entrinnen.

Mit dem Nennen des Namens, wird das zuvor namenlose Antlitz zu einem bekannten Bezeichneten hingeführt. In diesem Übergang stellt es – das Antlitz – als transitorisches Element sowohl die Frage nach dem, was sich offenbart, als auch nach dem, was als das gänzlich Andere selbst verborgen bleibt und sich nur erschließen lässt. Dieses Andere zeigt sich nicht auf direktem Wege, es lässt sich nicht per se nachvollziehen, sondern es löst seine Verborgenheit, indem es sich als dialogisches Verhältnis, in das Fragen eingebracht werden, manifestiert. Eine größere Nähe zu den Gemälden der Antlitze, als sie deren Befragung in einem nach allen Richtungen offenen Verhältnisses darstellt, ist kaum vorstellbar. Allmählich, wenn sich der Betrachter auf das Antlitz einlässt, wird dessen Anrufung zur Ansprache und die Qualität der Rede wird zu einem persönlichen Dialog emporentwickelt. Die vorsichtige Differenzierung und behutsame Qualitätssteigerung des Dialogs resultieren in einer Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Bild. Eine Bezugnahme entsteht, die an einen sakralen Akt erinnert, als ein Ereignis, von dem einst berichtet werden wird, da es – das dialogische Ereignis – beschreibbar, wiedergebbbar ist. In diesem Verhältnis des Betrachters zum betrachteten Gegenstand hält sich das Antlitz, indem es verweist und indem alles Fragen und dialogische Benennen, das als Vermeinen außerhalb des Sprachlichen liegt, sich im gedanklichen Durchgang der malerischen Sprache bedient. Die Antlitze und Porträts von Konstanze Sailer nehmen eine Grenzgängerposition ein, zwischen informeller und gegenständlicher Fragestellung und Ausarbeitung. Antlitze sind Wartende und haben als abgebildete Ebenbilder immer schon eine Gesprächsgrundlage zwischen den Porträts und seinen Betrachtern etabliert, immer schon, *seit ein Gespräch wir sind* (Hölderlin).

Ulrich Lang