

## – Heinz Stahlhut 2018

### Marginalien

#### Zu Rändern in der Malerei von Lev Khesin

Wo endet ein Bild? Wie schliesst man es nach aussen hin ab? Die Antwort auf diese Fragen galt über Jahrhunderte als ausgemacht. Entweder war der illusionistische Bildraum wie bei den bis ins 19. Jahrhundert einflussreichen, klassischen Landschaften eines Nicolas Poussin oder Claude Lorrain durch Repoussoirs in sich abgeschlossen oder ein meist hölzerner, auf den mit Leinwand bespannten Keilrahmen applizierter Zierrahmen begrenzte das Bild. Beide Lösungen beruhten bekanntlich auf der Vorstellung der *finestra aperta* des Kunst- und Architekturtheoretikers Leon Battista Alberti (1404-1472). Gemäss Alberti kommt das Bild dem Ausblick aus einem geöffneten Fenster gleich, womit – als Spezifikum der abendländischen Kunst – das Konzept der perspektivischen Zentralprojektion als Mittel eines täuschenden Illusionismus eng verbunden ist. Der Rahmen bezeichnet das darin Dargestellte als eine künstliche Wirklichkeit und vermittelt zwischen den beiden Realitäten.

#### Neue Rahmenbedingungen

Doch als Ende des 19. Jahrhundert immer mehr bezweifelt wurde, ob die blossе Mimesis wirklich der einzige Zweck eines Kunstwerks oder gar die Existenzberechtigung des von Künstlerhand geschaffenen Bildes sei, wurde auch die Frage nach dem Rand des Bildes virulent. Der Rückgriff auf historische Formen wie das mehrere Bildtafeln in einer Rahmenkonstruktion vereinigende Polyptychon, die Predella, eine unter dem eigentlichen Bild befindliche, schmale Tafel, die die Hauptdarstellung inhaltlich kommentiert, oder eine reiche architektonische Gestaltung des Rahmens lösten für den Symbolismus der britischen Victorianer und der Wiener Secession das Problem, während andere Stilrichtungen wie Neo-Impressionismus und Orphismus durch flache, bemalte Rahmen das Gemälde und seine Einfassung zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen.

Auch Picasso und Braque arbeiteten sich während ihrer kubistischen Phase an der Frage des Bildrandes ab: Während in den Kompositionen des analytischen Kubismus illusionistische Formen im Zentrum aufgeschichtet wurden und das Bild zu den Rändern hin immer mehr abzuflachen schien, wurden in den Bildern des synthetischen Kubismus reale Gegenstände wie Stricke oder *Faux Bois*, also Tapeten mit aufgedruckter Holzmaserung, die auch zum Motivrepertoire kubistischer Bilder gehörten, an den Rand der Gemälde gesetzt und verschliffen so die Grenze zwischen Fiktion und Realität. Piet Mondrian Rautenbilder, also die übereck gehängten Quadratkompositionen der 1920er-Jahre, lösten das Randproblem quasi durch Negation. Denn die Gemälde öffneten sich dadurch zum Umraum, dass ihre Komposition sich erst jenseits der Bildgrenzen erfüllte. Seit 1960 überwand Frank Stella mit seinen *Shaped canvases* die bis dahin massgebliche Form des rechteckigen Tafelbildes und brachte Bildinhalt und -Form zur Kongruenz. Das Bild war nicht mehr in sich geschlossen, sondern wurde zum Teil der es hinterfangenden Wand; Bild und Umraum wurden eins.

#### Zentrum und Rand

Lev Khesin hat auf dieses Grundproblem der Malerei im 20. Jahrhundert eine ganz eigene Antwort gefunden: Obwohl zur konventionellen Gattung des rechtwinkligen Tafelbildes gehörig, kommen

seine Werke ganz ohne wie immer gearteten Zierrahmen aus; sie sind nicht illusionistisch konvex, sondern in vielen Fällen real konkav. Denn häufig türmen sich Farbmassen zum Rand hin immer höher auf und bilden so selbst eine Rahmenform aus. Dies ist nur dank des von Khesin verwendeten, besonderen Farbmaterials möglich. Er mischt Pigmente in mehr oder weniger transparentes Silikon. Dieses Material als Kunst-Stoff steht in einer Linie mit anderen banalen, eher dem handwerklichen oder industriellen Gebrauch zugehörigen Stoffen wie Plexiglas oder Aluminium, die von den Künstlern der Klassischen Moderne und Nachkriegskunst bewusst als zeitgenössische Materialien für ihre Werke gewählt wurden. Daneben zeichnet es sich durch besondere Eigenschaften aus: Es trocknet und verfestigt sich damit schnell, ist selbst bei dünnem Auftrag und kleiner Ausdehnung stabil und wirkt dennoch durch seine glänzende Oberfläche stets wie frisch appliziert und noch immer formbar.

Das transparente Bindematerial ermöglicht es dem Künstler, die Farbe im Zentrum pastos aufzutragen und durch permanentes Abschaben und Wegkratzen dennoch eine hohe Transparenz zu erreichen. Die solchermaßen lasierend aufgetragene Farbe wird in der Bildmitte bis zur immateriellen Lichterscheinung transzendiert, während sie sich an den Bildrändern in dicken Schichten anlagert – ein grösstmöglicher Gegensatz von Unkörperlichkeit und Masse auf der teilweise kleinen Fläche des Bildgevierts. Hat man diesen Gegensatz einmal bemerkt, wendet man sich unwillkürlich den Seiten des Gemäldes zu. Dort lässt sich an den zahlreichen Farblagen das allmähliche Entstehen, die – im wahrsten Sinne des Wortes – Geschichte des Werks ablesen. Diesem sichtbaren Gewordensein des Bildes steht als weiterer innerbildlicher Gegensatz seine schon erwähnte Momentaneität aufgrund der noch flüssig erscheinenden Farbmasse gegenüber, die teilweise in langen Schlieren vom unteren oder den seitlichen Rändern herabhängt.

So gelingt es Lev Khesin durch die Verwendung eines bislang in der Malerei noch wenig benutzten Materials, seinen Werken eine ungewöhnliche Spannung zwischen gegensätzlichen Polen zu verleihen: zwischen fest und flüssig, dauerhaft und momentan, immateriell und massig. Dass diese Konfrontation nicht nur im Zentrum des Bildes, sondern auch und vor allem auch an seinen Rändern stattfindet, macht diese oftmals nur kleinformatigen Werke so spektakulär.