

Beginnen wir mit den Zeichnungen. Die erscheinen oft zaghaft; als müsste sich die Linie des Stifts ihre Form auf dem Papier erst suchen. Aber dann, beharrlich, manchmal sogar widerborstig, entsteht doch etwas: ein Ding, ein Wesen, ein Gebilde, ein Moment, eine Zeichnung. Dem Kopf und der Hand konzentriert abgerungen oder dem weißen Papier mit traumwandlerischer Sicherheit anvertraut – so ganz sicher kann man sich da nicht sein. Was wir sehen, erinnert an seltene Pflanzen, Kleidungsstücke, Landschaftsformationen, einen Paravent, einen Vogel, einen Vorhang, ein Fenstergitter, einen geflochtenen Zopf. Das entscheidende aber ist, dass das, was wir sehen, eben all das *nicht* ist. Die Zeichnungen erweisen den mannigfaltigen Erscheinungen unserer komplexen Welt ihre Reverenz und haben doch kein exaktes Pendant in unserer sprachlichen Erfassung dieser Welt. Wir können unseren reichen Begriffsschatz an ihnen ausprobieren (vielleicht bereitet es uns Lust), aber schließlich werden uns doch die Worte fehlen, um das Gezeichnete zu bezeichnen. Auch die etwas großformatigeren Malereien auf Holz, die den ephemeren Zeichnungen Farbigkeit einhauchen, funktionieren wie vage Erinnerungen an etwas ungemein Präzises oder wie sensibel-treffende Formulierungen eines fragilen Unbestimmten – das Eigentliche liegt irgendwo dazwischen und bildet das nicht zu bezeichnende Zentrum des Bildes.

Ein Werk zeigt hellbraune Stäbchen, zu einem Haufen aufgeschichtet und sich doch nur so luftig leicht berührend, dass man rätselt, wie diese Anordnung zustande gekommen ist. Die schwarzen Stäbchen, die obenauf zu liegen scheinen, strukturieren diese Anordnung, geben ihr so etwas wie eine Richtung, und ganz oben ist eine zarte, blasse Spitze, ein Stachel, ein Gipfel zu erahnen. Beim Abwandern mit den Augen stellen sich Begriffe oder aus Begriffen zusammengefügte Bilder ein: Holzstückchen; Reste einer Werkstattproduktion; ein Häuflein Holz, von Insekten im Wald zusammengetragen; ein asiatisches Spiel, außer Kontrolle geraten; Stäbchenbakterien (Legionellen); ein Schwarm; knisterndes Laub; ein Igel. Dem Bild ist mit Versuchen der sprachlichen Entzifferung näher zu kommen, auflösen (und somit unschädlich machen) lässt es sich nicht. Schließlich, das ist längst klar geworden, geht es Petra Schweifers Bildern nicht um eine objektive Übertragung eines Gegenstandes oder einer Landschaft in Form und Farbe. So läuft sie auch nicht mit Stift und Zeichenblock umher und stenographiert mit, was sich ihr ins Blickfeld schiebt. Die Gegenstände ihrer Werke werden aus der Erinnerung gezeichnet und dieser Vorgang schließt mannigfaltige und selten rekonstruierbare Prozesse der Verzerrung, Präzisierung, Mystifizierung, Überschreibung, Ironisierung, Verträumung, Vermischung mit ein. Wir können eine Sache vor uns sehen und sie benennen und beschreiben: „Das ist ein ovales Kästchen, eine Schatulle für Schmuck, die Farbe ist blau.“ Dann leben wir vielleicht einige Zeit in einem Zimmer mit dieser Schatulle, vielleicht hat sie vorher einer Freundin der Familie gehört, die darin Besonderes aufbewahrte, und wir imaginieren die Momente vergangener Zeiten, die in ihr enthalten sind, vielleicht nehmen wir dieses Kästlein in die Hand und erspüren seine Form, vielleicht träumen wir schließlich nachts von einer stillen, zermarternden Flucht, wir finden endlich ein Schlupfloch, in das wir uns hineinlegen, in dem wir verschwinden können, und das blau und klar und unsere Schmuckschatulle ist. Die Logik des Traums, die wir auch am Tag manchmal zulassen können, verwandelt die Gegenstände. Wenn wir die bloß beziffernde Sprache verlassen, treten wir ein in den Bereich der Erzählung – wir fabulieren, wir montieren, wir poetisieren, wir verwenden die bekannten Worte wie etwas, das nur zu unserem Körper gehört und mit dem wir ganz neu und eigen umgehen können, wir bilden Metaphern. Etwas ist dann nicht mehr nur ein Wort, sondern eine ganze Erzählung, oder ein Gedicht.

Petra Schweifer legt mit ihren Titeln poetische Fährten: *Holzplättchen* und *Schlupfloch* sind die Namen der beiden 2010 auf Holz entstandenen Bilder, denen wir uns gerade angenähert haben. Ich nenne sie deshalb „poetische Fährten“, weil wir ihnen folgen können, ohne auf die breite Hauptstraße einer Deutung geleitet zu werden, an deren Ende die Vernichtung des Kunstwerks steht, weil es durch diese Deutung ersetzt wurde. „Poetisch“ auch deshalb, weil die Titel selbst fragmentarisch und versuchsweise anmuten. Sie nehmen nur Form an, weil sie zu

einem Bild gehören. ‚Schlupfloch‘ – das ist vielmehr ein Gefühl, die Ahnung einer Körpererfahrung vielleicht, denn ein präzises Bild (wie zum Beispiel das Wort ‚Stuhl‘). Petra Schweifer geht mit den Titeln sparsam um und setzt sie nur ein, wenn sie eine Symbiose mit dem Bild eingehen können und dürfen. Die Künstlerin ist keine Dichterin, sie schöpft nicht aus Wortmaterial und gerade deshalb müssen wir eine Erzählung oder sogar ein Gedicht bemühen, wenn wir ihren Bildern mit Sprache ernsthaft nahe kommen wollen. Denn dies wird nur fruchtbar sein, wenn wir unsere Sprache ebenso den Unwägbarkeiten öffnen. Erinnerung, Erlebtes, Gesehenes, Gefühltes, Gelesenes – Petra Schweifers Bilder enthalten stets mehrere Aggregatzustände ihres Gegenstandes. Die großformatigen Papierarbeiten geben sich immer wieder als Landschaften zu erkennen, und doch kann man keine geologischen Strukturen ausmachen, das Bild nicht mit einem konkreten Landschaftsgefüge in der Realität abgleichen. Petra Schweifers Landschaften setzen sich zusammen aus aufmerksam beobachteten Kompositionen der Welt ‚da draußen‘, Erinnerungen an Orte, Erfahrungen von Material (Holz, Stoff, Stein, Laub, Erde, Papier, Plastik, Tapete, Haut), Gestimmtheit und dem subjektiven Erleben von Räumen und Dingen.

Petra Schweifer selbst beschreibt das, was im Prozess des künstlerischen Schaffens entsteht als „mein aufmerksamer Raum“. So wie ihre Bilder immer aufs Neue die Position des Ichs in der Welt erkunden und das Sich-Einfühlen in die Erscheinungen der Natur- und Dingwelt wiederum aus Linie, Form und Farbe entstehen lassen, so können wir als Betrachter wiederum in ihren Bildern umherwandern.

Robert Vischer spricht in seinen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verfassten ästhetischen Schriften über den Akt der Einfühlung. Angeregt von Karl Albert Scherners Buch „Das Leben des Traumes“ führt er diesen Begriff ein für das „Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform.“¹ Er stellt fest, dass der Mensch das Vermögen besitzt, eine Erscheinung der Außenwelt in Analogie zum eigenen Körper, zum eigenen Selbst wahrzunehmen und sich so quasi *in* die Erscheinungen hineinzumaginieren. Dieser durchaus komplexe Prozess vollzieht sich in verschiedenen Stufen und wird an einer Stelle von Vischer folgendermaßen beschrieben: „Die Art nun, wie sich die Erscheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eigenen Aufbaus; ich hülle mich in die Grenzen derselben wie in ein Kleid. Dagegen bewege ich mich, von einer motorischen Vorstellung geleitet, an der Erstreckung einer Hügelkette hin, ganz wie ich mich von eilenden Wolken in die Ferne tragen lasse. Es ist kein Sehen mehr, sondern ein *Zusehen*: die Formen scheinen sich zu bewegen, während nur *wir* in der Vorstellung uns bewegen. Wir bewegen uns in und an den Formen. Allen Raumveränderungen tasten wir mit liebenden Händen nach. Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns in ihr selbst empor, wir stürzen in diesen Abgrund usw.“² Für Vischer liegt dieser Ineins- und Zusammenfühlung eines Ichs mit einem Nicht-Ich der pantheistische Drang des Menschen zur Vereinigung mit der Welt zugrunde und folgerichtig wählt er zunächst überwiegend Objekte der Natur, um den Akt der Einfühlung zu beschreiben und spricht so beispielsweise davon, wie wir in den Verzweigungen des Baumes „sehnsüchtig die Arme ausbreiten“ und mit der Felsenwand trotzig die Stirn bieten³ oder wie sich bei der Einfühlung in eine Erscheinung von kleiner, beschränkter Form auch das eigene Gefühl „ducken und bescheiden“⁴ wird.

Lassen wir die historische Bedingtheit der Aussagen Vischers, jenes Vorläufers der Phänomenologie, beiseite, so bleibt doch die noch immer spannende Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, die wir an dieser Stelle mit den Zeichnungen und Malereien von Petra Schweifer in Kontakt bringen wollen. Ich glaube, dass diesen Bildwerken das einfühlende Sehen der Künstlerin zugrunde liegt, dass Petra Schweifer sich stets in jenem von

1 Robert Vischer: Über das optische Formgefühl. Aus: Robert Vischer, Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem, Halle/Saale 1927, S. 1-44. Abgedruckt in: Thomas Friedrich, Jörg H. Gleiter (Hg.): Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst. Berlin 2007, S. 39.

2 Vischer (wie Anm. 1), S. 49.

3 vgl. Vischer (wie Anm. 1), S. 53.

4 Vischer (wie Anm. 1), S. 52.

Vischer beschriebenen Prozess befindet, der darin besteht, sich in die Erscheinungen der Natur- und Dingwelt zu versetzen, sich körperlich in sie einzufühlen. Das Beobachten von Gegenständen und Landschaften ist bei Petra Schweifer eines, dass das Gesehene zunächst nachempfindet, indem dieses real oder in der Vorstellung abgetastet und sinnlich nachgezeichnet wird, und dann das eigene Subjekt in das Objekt hineinversetzt, sich aus diesem heraus erstreckt, entwickelt, skizziert und formt. Petra Schweifers Werke können wir so betrachten, dass auch wir uns wiederum *im* Bild bewegen: Eine Lichtung betreten, dem Wogen einer Welle folgen, einen Abhang hinunterstürzen und dabei auch die Brüche nachvollziehen, das Kippen der Perspektive zulassen, eine tiefende Farbspur nachempfinden, die Materialität von Farbe und Papier mit dem Auge ertasten. Der „aufmerksame Raum“ der Künstlerin kann so im Akt der Einfühlung auch unser subjektiver Raum werden.

Dass der Künstler, die Künstlerin zu dieser ‚Schau‘ in besonderer Weise befähigt ist, legt auch Vischer nahe, wenn er schreibt: „Er [der Künstler] macht die Augen auf; das ist seine auffälligste Gewohnheit. Im Gegensatz zum Stumpfgeborenen, welcher immer schwer zusammenklebt mit dem Elemente seiner Umgebung [...]. Weil er die Augen aufmacht, wird er beständig überrascht. [...] Er schaut sie [die Dinge] nicht an wie einer, der zur Bürgerschaft gehört und im Stadtrat mitschwätzt, sondern wie ein schweigender, einsamer Fremdling, der ausgezogen ist, um die Welt als sein ersehntes alter ego zu erspähen, die ganze Welt...“⁵.

Auch Petra Schweifer lässt sich überraschen von den Dingen, die ihr begegnen, und davon, was diese Begegnungen in ihr auslösen. Vom schweigenden, einsamen Fremdling mit dem pathetisch-pantheistischen Weltgefühl entfernt sie dann aber doch eine Portion Ironie und die Lust an der verunsichernden Perspektivbehandlung, den Brüchen im Bild, die uns wieder zurückschicken zur Oberfläche, wo wir plötzlich doch ‚nur‘ eine Farbfläche sehen und das schief abgeschnittene Papier oder die etwas schmuddeligen ‚Arbeitsspuren‘ bemerken.

Die österreichische Malerin Maria Lassnig, die Ende der 40er Jahre mit ihren Körperempfindungsbildern eine seismografische Aufzeichnung von Körpergefühlen entwickelte, sagt in einem Interview 2002: „Die Welt ist natürlich mehr an den großen Gefühlen interessiert, als an den so schwierigen kleinen Empfindungen.“⁶ Vielleicht sind es jedoch häufiger gerade diese „schwierigen, kleinen Empfindungen“, denen Maria Lassnigs vornehmliches Interesse gilt, die Petra Schweifers Bildern innewohnen und diese so verwunderlich und vielschichtig wie einnehmend und aufregend machen.

Clara Marie Wörsdörfer, Januar 2012

5 Vischer (wie Anm. 1), S. 65.

6 Barbara Engelbach/ Maria Lassnig: Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung. In: Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen 2002, S. 28.