

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (2000)
Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Luc Tuymans : mirrorman = Spiegelmensch
Autor: Hoptman, Laura / Schmidt, Susanne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681201>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Luc Tuymans

LUC TUYMANS, ORCHID, 1998, oil on canvas, 39 3/4 x 30 1/2" / ORCHIDEE, Öl auf Leinwand, 99,3 x 76,6 cm. (PHOTO: FELIX THIRY / ZENO X GALLERY, ANTWERP)



*Ich bleibe... Als Bildchen, als Bildchen in eurer Pupille!*¹⁾

Mirrorman

For almost every painting that Luc Tuymans has produced, a work on paper exists. Executed on old, irregular scraps with pen or pencil but more often with watercolor and gouache, these works follow the motifs of the paintings closely, but in extreme miniature. Because of this, it is commonly observed that the drawings are preparatory for his canvases.²⁾ This is no doubt true, but doesn't tell the entire story of

the significance of the drawings themselves to the artist's entire project, nor of the connection between the drawn and the painted works. In addition to being, in Tuymans' words, a "basic plan" for a painting, each individual drawing is also a "picture in itself."³⁾ Like clues in a crime story, the drawings accrue to describe the artist's quietly terrifying narratives.

The Investigation

The classic detective story has two basic elements: the act of violence (usually murder), and the act of investigation.⁴⁾ The former is embodied by the corpse, the catalytic first piece of evidence and the distillation of the entire mystery. The latter is embodied by the detective, whose job it is to seek out the fragments of evidence and arrange them to create the story for which the corpse is the fitting conclusion. Tuymans' oeuvre is filled with allusive titles like *PREMONITION*, *INTO THE NIGHT*, and *MISSING PERSON* and a large percentage of his imagery—the

barest outlines of shadows, fragments of figures isolated like amputated limbs, and faces bleached as if by the white beam of a police searchlight—could have been drawn from vintage examples of film noir. But Tuymans' work relates to detective fiction on a much deeper level. With his drawing project as a whole, Tuymans does not simply borrow the genre's imagery, but mimics the very elements of its structure.

For Tuymans, drawing is an exercise in information gathering, narratives constructed in the accumulation of images that reveal their meanings over time. Tuymans draws both from memory and directly from a motif (which in many cases is a photograph or

LAURA HOPTMAN is a curator of contemporary drawing at the Museum of Modern Art in New York.

film still),⁵⁾ and like the irrevocable fact of a corpse, once put down, "no correction is possible" to his images.⁶⁾ They remain untampered with even as they are translated into paint. A comparison between drawings and paintings of the same subject reveal only the most minute differences.

Once gathered, these images seem hermetically sealed from reality; hanging mute and unmoving in their airless environment, they are atemporal. In this, they set themselves apart from one of the givens of modern drawing. Numbered like exhibits in a crime lab, the tiny arms and hands in the drawing *REPARATIONS* (1989) float on the brown envelope that is their support, like specimens in formaldehyde.⁷⁾ Works like these do not reveal the thinking process of the artist as he crafts his composition. They are not about the act of seeing, but rather about "the limits of what is seen." Each drawing is a single, "dreadful fact" that in itself cannot reveal the entire story, but nonetheless embodies it, not a metaphor but a metonym; a piece of evidence that stands for (and leads to) the construction of the whole.⁸⁾

Tuymans' strategy of presenting evidence varies. In the ongoing series entitled *The Heritage*, he juxtaposes cleanly rendered facsimiles of seemingly unrelated images: a bucket, a flag, two profiles with billed caps. Like a fingerprint, a lost glove or a body, the significance of each image is obscure until they are

woven together by the investigator's hand. Gathered together, *The Heritage* drawings form a lexicon of nationalist symbols from which a story of mass pathology, intolerance, and violence can be inferred.

Although Tuymans has claimed that drawing "constitutes a different system of values," one that privileges reading over mere viewing,⁹⁾ many of his images oscillate between figuration and formlessness. Abstraction often cloaks an image, whose identity is revealed only by the title. Thus, the five brown squares set in perspective are revealed to be the maws of a gas chamber (*GAS CHAMBER*, 1986) and the two white disks sitting plumply on a gray background are two spinach tablets, examples of Nazi bio-engineering (*DIE ZEIT* 3/4, 1988). Abstraction serves Tuymans' purposes in two ways: first as a kind of code meant to shroud meaning, and secondly, and perhaps more importantly, as a method to separate the viewer and the object. Similar to the device of size, abstraction is used to achieve anonymity, the cold, dispassionate distance (what the artist has termed the "vacuum") that is the signature of all his works, even those with the most emotional content. Like a hero of Raymond Chandler or Dashiell Hammett, Tuymans goes about the collection of evidence coolly with the least emotional fuss, as if this mission to report on the unspeakable was just a job for a hardboiled gumshoe.

The Crime

Tuymans has called his transcription of drawings into paintings a practice in "authentic forgery,"¹⁰⁾ claiming that he hit upon this term after an ephiphanic experience as a young artist in which he realized that his first masterpiece shared too many affinities with the work of James Ensor. By acknowledging the impossibility of originality and the triumph of simulation, the notion of authentic forgery has inextricably linked Tuymans' work to a generation of conceptual artists that condemned painting to death by mockery for the double crime of hubris and obsolescence. As the critic Ulrich Loock has commented, "In Tuymans' work, a work of reproduction, the failure of

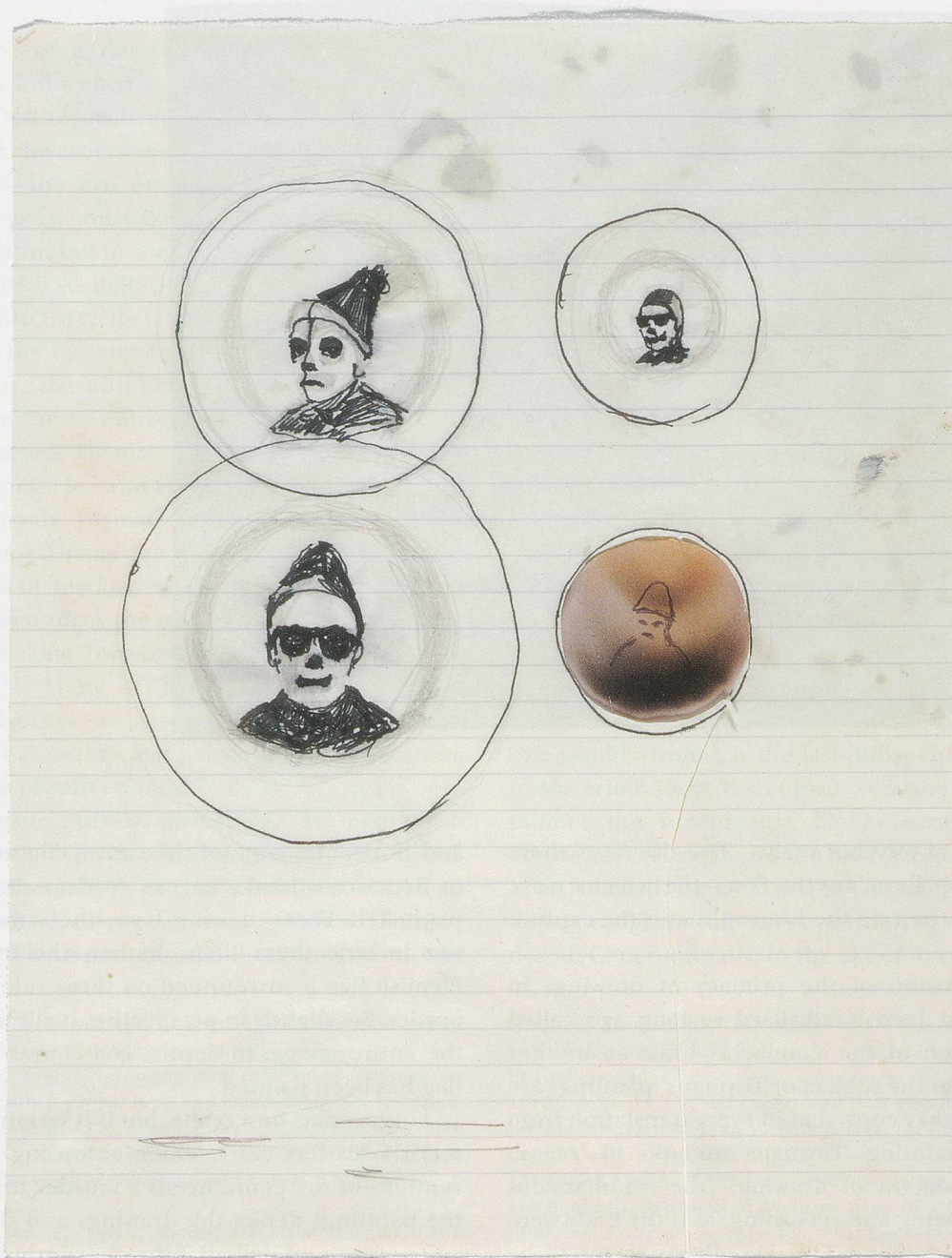
painterly representation is overlaid with the acknowledgement of guilt—the fatal representation—in the disaster that the representation is incapable of picturing."¹¹⁾ For what is he guilty? The idea of the "authentic forgery" can also be understood as an explanation for exactly the opposite impulse—the successful capture of the representational image. In the same interview in which he confesses to the crime of copying, Tuymans also declared, "Before I paint, the image already exists."¹²⁾ Given that in his practice the drawing of an image invariably precedes its painting, by this he means that the image already exists in the world even before the drawings, in a photo-



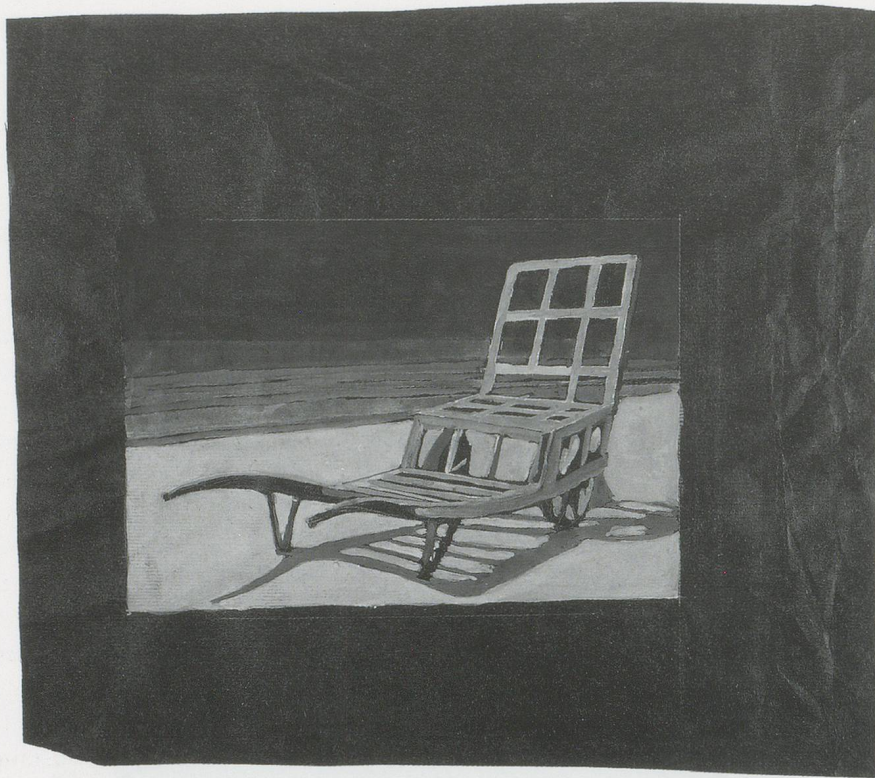
LUC TUYMANS, *ILLEGITIMATE II*, 1997, oil on canvas, 44½ x 30½" /

ILLEGITIM II, Öl auf Leinwand, 113,0 x 77,5 cm.

(PHOTO: FELIX TIRRY)



LUC TUYMANS, PREMONITION, 1994, collage, pencil and ink on lined paper on cardboard, 10⁵/₈ x 8¹/₄" / VORAHNUNG, Collage, Bleistift und Tinte auf liniertem Papier auf Karton, 27 x 21 cm. (PHOTO: PETER LAURI, BERN)



LUC TUYMANS, INTO THE NIGHT, 1989, gouache on black wrapping paper on cardboard, 18½ x 21¼" / IN DIE NACHT, Gouache auf schwarzem Packpapier auf Karton, 47 x 54 cm.
(PHOTO: PETER LAURI, BERN)

graph, or in observable reality. The drawings then, we are led to believe, are the first—the authentic attempt to perpetrate the forgery, that is the capture of reality.

This discussion of the primacy of drawings in terms of what Jean Baudrillard so long ago called "the precession of the simulacra" hints at another possibility; that the subject of Tuymans' paintings are the drawings they copy, that in every translation from drawing to painting, Tuymans attempts to "reconstruct the moment of drawing," the simultaneous moment of seeing and recording, as if the body were the lens of a camera. This hypothesis seems to be born out by the visual evidence of a painting like THE FLAG (1995), which is dominated by the motif of the Flemish flag painted in delicate grisaille. The only other marks on the picture are two curious, thickly painted black lines that form an L-shape in the left-hand corner of the painting. Following the vertical

and horizontal edge of the canvas, these lines seem to demarcate what one can read as the edge of a page. THE FLAG drawing from the same year does not include these lines. Rather, the motif of the Flemish flag is surrounded on three sides by a black border. Set slightly in perspective, it allows us to read the entire image, in depth, as a canvas on which a flag has been painted.

Forgery may be a crime, but is it serious enough to merit a mystery story, which according to the conventions of the genre needs a murder to justify it? If the paintings depict the drawings and the drawings are portraits of (albeit future) paintings, what has been done away with, through some clever sleight of hand, is the engendering image, the flag that once existed or does exist. The confession of forgery, then, is clearly a diversionary tactic, a red herring thrown out to cover the real crime of murdering the real.

The Culprit

The essence of a detective novel is good pitted against evil, innocence against guilt. These qualities are most often respectively embodied in the characters of the investigator—the good guy—and the perpetrator—the evil one. As the gatherer of evidence, the artist must naturally be compared with the investigator, but in some drawings—the snapshot details of *MISSING PERSON* (1993),¹³ the peephole views of *PREMONITION* (1994)—the vantage point is less that of the investigator than of the perpetrator. Like Smurov, the anti-hero in Vladimir Nabokov's *The Eye*, who for an entire novel observes himself in the third person, Tuymans seems to be reporting on his own crimes. He stops short of a confession. In his rare self-portrait, Tuymans has obscured his identity, drawing himself from the knees down or dissolving the features of his face as if in a watery reflection. The artist even turns the mirror, a symbol of self-seeing, into one that connotes obscurity, an image lost or hidden.¹⁴ Many of Tuymans' mirrors present empty landscapes or opaque pictures of surfaces that, like the drawings and paintings, reflect nothing but the state of reflection.

After unsuccessfully attempting to extinguish himself by suicide, Smurov notes happily that in the act of self-observation, he has actually managed to make his real self disappear. "I do not exist," Smurov concludes. "There exist but the thousands of mirrors

that reflect me." Like Smurov, the identity of the culprit—Tuymans—can only be reflected in the myriad works of evidence that have been so carefully created, gathered, and arranged.

In one drawing, a mirror does reflect a figure. In an untitled diptych from 1990, three images are arranged on two yellowed, pocket-notebook pages each no more than four inches high. One page is mounted above the other like film stills. On the bottom page, a sharp-featured fellow is seen in profile. Wearing a trademark trench coat and fedora, made familiar by characters from Sam Spade to Dick Tracy, he could only be a private investigator. Behind and to the right of this figure surrounded by a rectangle that could be read as a doorway, a coffin—or a canvas, is a second figure, gaunt in outline, generic in feature and quickly drawn. He is the victim, the body that represents the act of violence that has already occurred, that has set the action in motion. On the sheet above, a third figure, faceless, is seen in cameo as if reflected in an oval mirror. This lurking image, one would assume, is the last indispensable element to the crime story, the culprit. Wearing a fedora that mimics the investigator, blank featured like the corpse, the reflection in the mirror is doubtlessly the artist himself, caught in the act of gathering evidence, caught in the act of murdering or being murdered. Caught, finally, in the act of drawing.

1) "I stay... as a little image, as a little image in your pupil." From Franz Werfel's play *Spiegelmensch* (*Mirrorman*).

2) Tuymans has said that drawing used to be more autonomous and more recently is preparatory and exploratory. See for example Josef Helfenstein, "The drawing, raw material and basic plan of the work: An Interview with Luc Tuymans," in: *Premonition. Luc Tuymans' Zeichnungen* (Bern: Kunstmuseum, 1997), p. 35.

3) *Ibid.*, p. 36.

4) David Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000), p. xx. [sic!]

5) Tuymans interviewed by Helfenstein, *op. cit.*, p. 36.

6) *Ibid.*, p. 38.

7) "Every drawing or work of mine should create the effect of a

vacuum," Tuymans has commented to Helfenstein, *ibid.*, p. 55.

8) *Ibid.*, pp. 15, 37, and 52.

9) *Ibid.*, pp. 46–47.

10) *Ibid.*, p. 47. On the experience that engendered the term, see the interview by Juan Vicente Aliaga, in: *Luc Tuymans* (London: Phaidon Press, 1996), p. 8.

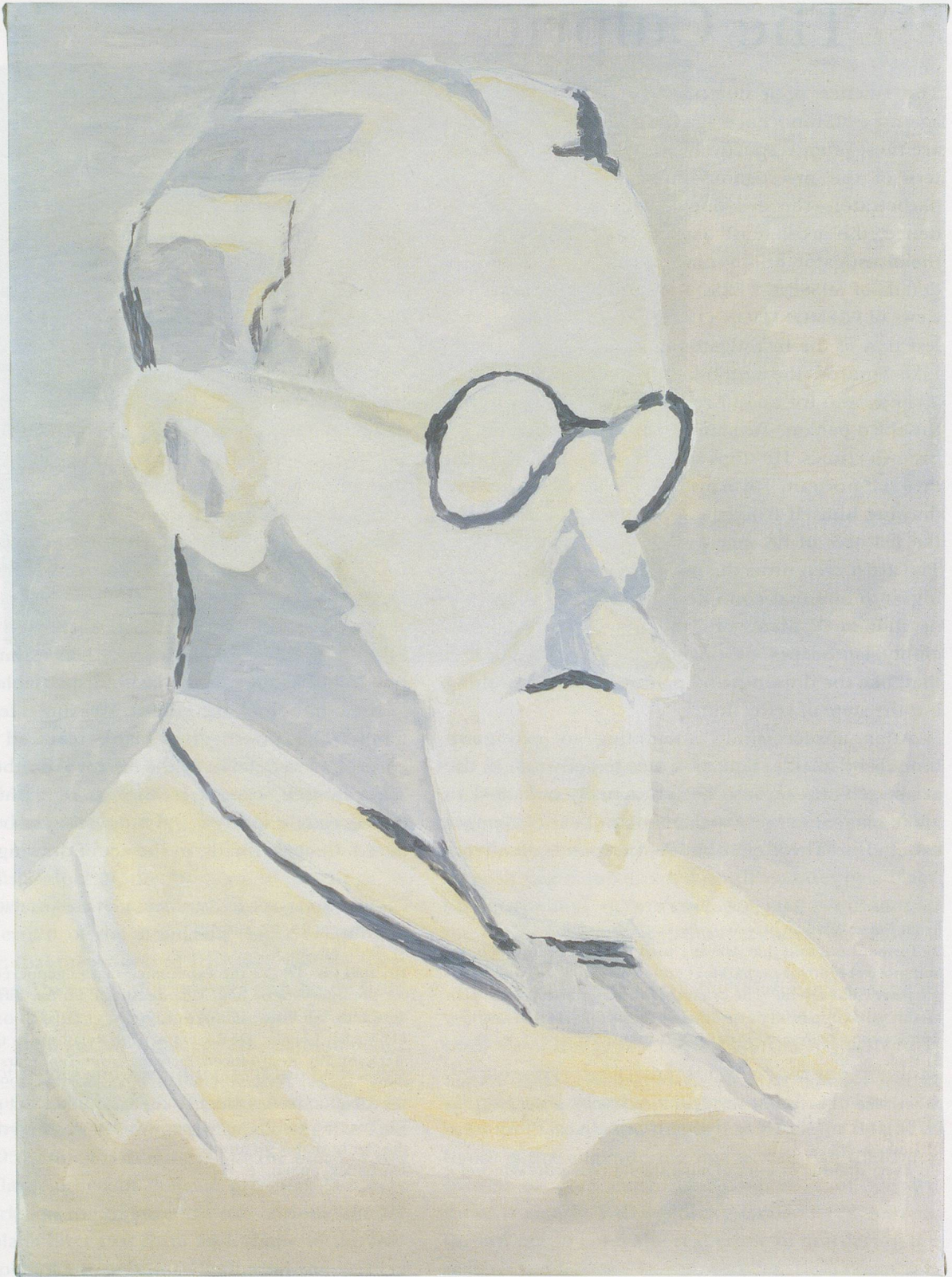
11) Ulrich Loock, "On Layers of Sign-Relations in the Light of Mechanically Reproduced Pictures from Ten Years of Exhibitions," in: *Luc Tuymans* (London: Phaidon Press, 1996), p. 51.

12) Aliaga, interview with Luc Tuymans, in: *op. cit.*, p. 12.

13) For who but the kidnapper would know the whereabouts of the figure that is pictured?

14) Loock, *op. cit.*, p. 79.

LUC TUYMANS, A FLEMISH INTELLECTUAL, 1995, oil on canvas, 35 1/4 x 25 13/16" /
EIN FLÄMISCHER INTELLEKTUELLER, Öl auf Leinwand, 89,5 x 65,5 cm. (PHOTO: FELIX TIRRY)



Ich bleibe... Als Bildchen, als Bildchen in eurer Pupille! ¹⁾

Spiegelmensch

LAURA HOPTMAN

Zu beinahe jedem Bild, das Luc Tuymans gemalt hat, gibt es eine Version auf Papier. Ausgeführt mit Tinten- oder Farbstift, meist aber mit Wasserfarbe und Gouache auf einem alten, schäbigen Blatt Papier, geben diese Arbeiten, wenn auch in extremer Verkleinerung, das jeweilige Bildmotiv sehr genau wieder. Deshalb sagt man allgemein, dass seine Zeichnungen der Vorbereitung der Bilder dienen.²⁾ Dies trifft zweifellos zu, enthüllt aber nicht die ganze Wahrheit

über die Bedeutung der Zeichnungen für das Werk dieses Künstlers und auch nicht über die Verbindung zwischen seinem zeichnerischen und malerischen Werk. Laut Tuymans' eigenen Worten ist jede Zeichnung nicht nur «Vorzeichnung» für ein Bild, sondern ein «Grundriss» des jeweiligen Bildes.³⁾ Wie Indizien in einem Kriminalroman verraten uns die Zeichnungen schliesslich die wohl leisen, aber nicht minder schrecklichen Themen dieses Künstlers.

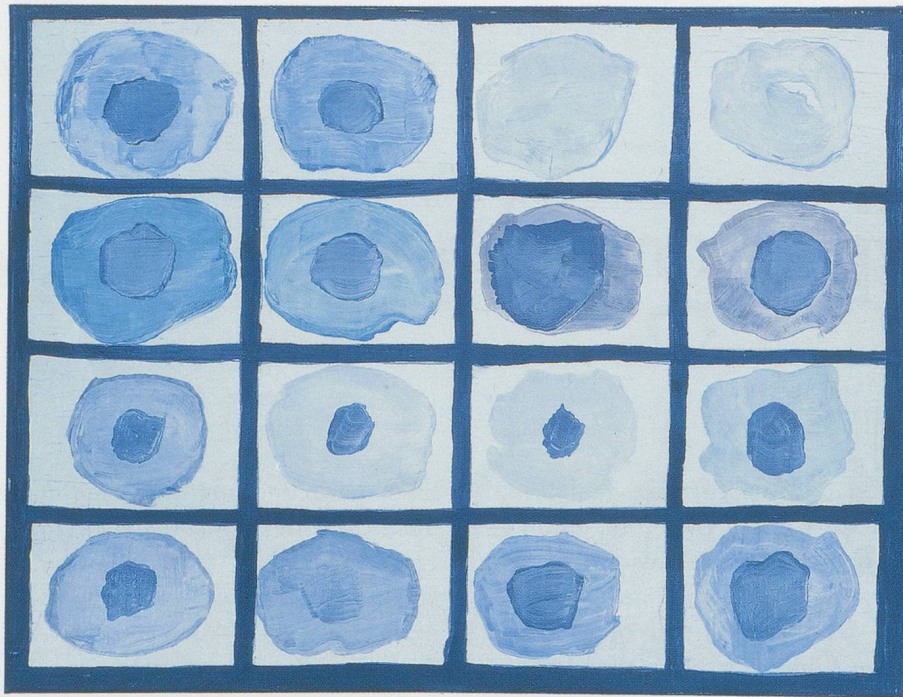
Die Untersuchung

Zu einer klassischen Detektivgeschichte gehören zwei Grundelemente: das Gewaltverbrechen (gewöhnlich ein Mord) und die Untersuchung des Verbrechens.⁴⁾ Ersteres wird durch die Leiche verkörpert, das alles in Gang setzende erste Beweismittel, das quasi die Lösung des ganzen kriminalistischen Rätsels in sich birgt. Letzteres, die Untersuchung, verkörpert der Detektiv, dessen Aufgabe es ist, Beweisstücke zu sammeln und so aneinander zu fügen, dass sich die Geschichte ergibt, die logisch mit dieser Leiche enden musste. Tuymans' Werk ist voll mit anspielungsreichen Titeln wie PREMONITION (Vorahnung), INTO THE NIGHT (In die Nacht) und MISSING PERSON (Vermisste Person), und viele seiner Bildelemente – kaum noch wahrnehmbare schattenhafte Umrisse,

isolierte Fragmente von Gestalten, die wie amputierte Glieder wirken, und Gesichter, die so bleich aussehen, als stünden sie im grellen Suchstrahl eines Polizeischeinwerfers – könnten auch aus alten Kriminalfilmen stammen. Aber die Beziehung zum Kriminalroman ist wesentlich tiefer. In seinem gesamten zeichnerischen Werk verwendet Tuymans nicht nur die Bildsprache dieses Genres, sondern übernimmt auch seine spezifischen Strukturelemente.

Für Tuymans ist Zeichnen eine Übung im Sammeln von Informationen; Sinnzusammenhänge entstehen durch Bildergruppen, die ihre Bedeutung erst im Lauf der Zeit preisgeben. Tuymans zeichnet sowohl aus dem Gedächtnis als auch direkt vor dem Motiv (oft eine Photographie oder eine Standaufnahme aus einem Film).⁵⁾ Und so unwiderruflich wie der Leichenfund ist auch die Zeichnung, sobald sie auf Papier vorliegt, denn «es ist unmöglich, zu korri-

LAURA HOPTMAN ist Kuratorin für die zeitgenössische Zeichnung am Museum of Modern Art in New York.



LUC TUYMANS, *THE REPARATION (1/2)*, 1989,

oil on canvas, 17 $\frac{3}{4}$ x 21 $\frac{5}{8}$ " /

DIE WIEDERGUTMACHUNG (1/2), Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

gieren».⁶⁾ Sie bleibt unangetastet, selbst bei der Umsetzung in Farbe. Beim Vergleich zwischen Zeichnung und gemaltem Bild desselben Gegenstandes zeigen sich nur minimale Unterschiede.

Sind sie erst einmal zustande gekommen, erscheinen diese Bilder wie von der Realität hermetisch abgeriegelt; still und stumm hängen sie in ihrer luftleeren Umgebung, der Zeit enthoben. In diesem Punkt unterscheiden sie sich grundsätzlich von anderen modernen Zeichnungen. Nummeriert wie Fundstücke im Laboratorium der Kriminalpolizei schwimmen die winzigen Arme und Hände in REPARATIONS (Wiedergutmachungen, 1989) auf dem braunen Briefumschlag wie in Formaldehyd eingelegte Musterexemplare.⁷⁾ Arbeiten wie diese verraten nichts vom Denkprozess des Künstlers während

der Arbeit. Es geht darin nicht um den Akt des Sehens, sondern eher um «die Grenzen des Sichtbaren». Jede Zeichnung ist eine einmalige «schreckliche Tatsache», die die ganze Geschichte allein nicht zu erschliessen vermag, diese aber trotzdem verkörpert. Sie ist nicht Metapher, sondern Metonymie – eine Spur, die für die Konstruktion des Ganzen steht und zu dieser führt.⁸⁾

Tuymans' Methode der Präsentation von Hinweisen ist nicht immer gleich. In der noch nicht abgeschlossenen Serie *The Heritage* (Das Erbe) stellt er saubere Faksimilewiedergaben von Bildern nebeneinander, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben: ein Kessel, eine Fahne, zwei Profile mit Schirmmützen. Wie bei einem Fingerabdruck, einem verlorenen Handschuh oder einer Leiche bleibt die



LUC TUYMANS, *THE REPARATION* (2/2), 1989,

oil on canvas, 15 x 17 $\frac{3}{4}$ /

DIE WIEDERGUTMACHUNG (2/2), Öl auf Leinwand, 38 x 45 cm.

(PHOTOS: RONALD STOOPS)

Bedeutung jedes Bildes unklar, bis es dem Ermittler gelingt, einen Zusammenhang herzustellen. Als Ganzes betrachtet ergeben die Zeichnungen aus *The Heritage* ein Lexikon nationalistischer Symbole, das auf eine Geschichte der Massenhysterie, Intoleranz und Gewalt schliessen lässt.

Auch wenn Tuymans behauptet, dass die Zeichnung «ein anderes Wertsystem» darstellt, in dem das Lesen über dem blossen Schauen steht,⁹⁾ schildern viele seiner Bilder zwischen Figürlichkeit und Gestaltlosigkeit. Oft ist ein Bild durch Abstraktion getarnt und erst der Titel verrät, worum es sich handelt. So erweisen sich die fünf braunen, perspektivisch angeordneten Quadrate als Schlünde einer Gaskammer (GASKAMMER, 1986) und die zwei weissen Scheiben auf grauem Hintergrund sind Spinat-

Tabletten, Beispiele nazistischen Bio-Engineerings (DIE ZEIT 3/4, 1988). Die Abstraktion dient Tuymans in zweifacher Hinsicht: erstens als eine Art Verschlüsselungscode und zweitens – wohl wichtiger – als Mittel zur Trennung von Betrachter und Objekt. Ähnlich wie die Grösse dient auch die Abstraktion dazu, eine gewisse Anonymität herzustellen, die kalte, leidenschaftslose Distanz (der Künstler umschreibt das mit «Vakuum»), die alle seine Werke kennzeichnet, selbst jene mit höchst emotionalem Gehalt. Wie ein Held von Raymond Chandler oder Dashiell Hammett macht sich Tuymans cool und ohne Gefühlsduselei an seine Bestandesaufnahme, als sei die Aufgabe über das Unaussprechliche zu berichten genau der richtige Auftrag für einen hartgesottenen Schnüffler.

Das Verbrechen

Das Umsetzen seiner Zeichnungen in Malerei hat Tuymans als eine Übung «authentischen Fälschens»¹⁰⁾ bezeichnet, wobei er behauptet, auf diesen Ausdruck als junger Künstler gekommen zu sein, als es ihm wie Schuppen von den Augen fiel, dass sein erstes gelungenes Selbstporträt zu viel Ähnlichkeit mit einem ebensolchen von James Ensor aufwies. Indem dieser Begriff der authentischen Fälschung der Unmöglichkeit von Originalität und dem Triumph der Nachahmung Rechnung trägt, rückt er Tuymans' Werk in die Nähe einer ganzen Generation von Konzeptkünstlern, die die Malerei dem Tod durch Lächerlichkeit preisgaben und sie für ihre Hybris und ihr Überholtsein gleich doppelt verurteilten. Wie Ulrich Loock bemerkte: «In Tuymans' Werk, einem reproduktiven Werk, wird das Scheitern der malerischen Darstellung von einem Schuldgestandnis überlagert – der fatalen Darstellung – inmitten des Verhängnisses, welches keine Darstellung abzubilden vermag.»¹¹⁾ Aber wessen ist er schuldig? Die Idee der «authentischen Fälschung» lässt sich auch als Erklärung für den genau entgegengesetzten Impuls verstehen: das erfolgreiche Festhalten der bildlichen Darstellung. Im gleichen Interview, in dem er sich des Kopierens für schuldig erklärt, sagte Tuymans auch: «Das Bild existiert schon, bevor ich male.»¹²⁾ In Anbetracht der Tatsache, dass bei seiner Arbeitsweise die Zeichnung dem gemalten Bild immer vorausgeht, meint er damit, dass das Bild schon vor den Zeichnungen existiert, in Form einer Photographie oder als beobachtbare Wirklichkeit. Die Zeichnungen sind also, so müssen wir annehmen, der erste und *a u t h e n t i s c h e* Schritt zur Fälschung, das heisst zum Festhalten der Wirklichkeit.

Diese Diskussion um den Vorrang der Zeichnungen im Kontext dessen, was Jean Baudrillard vor lan-

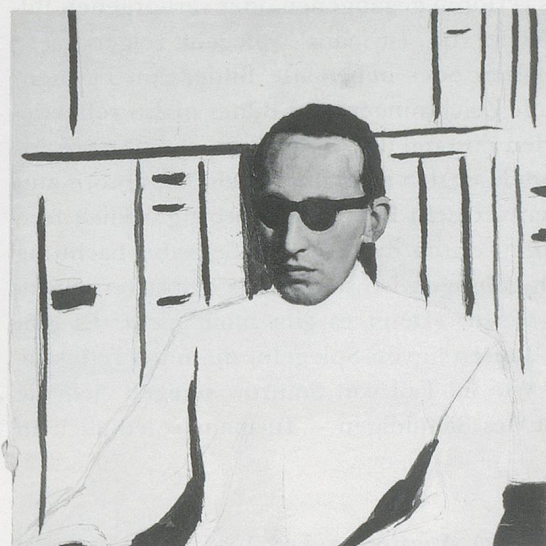
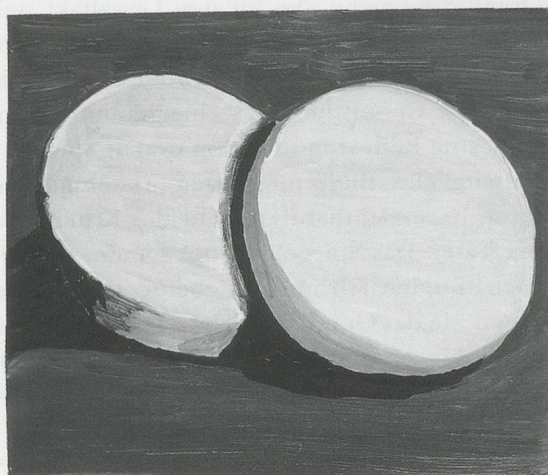
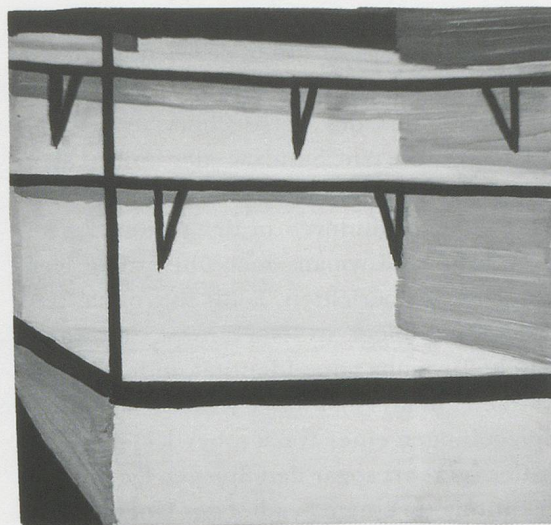
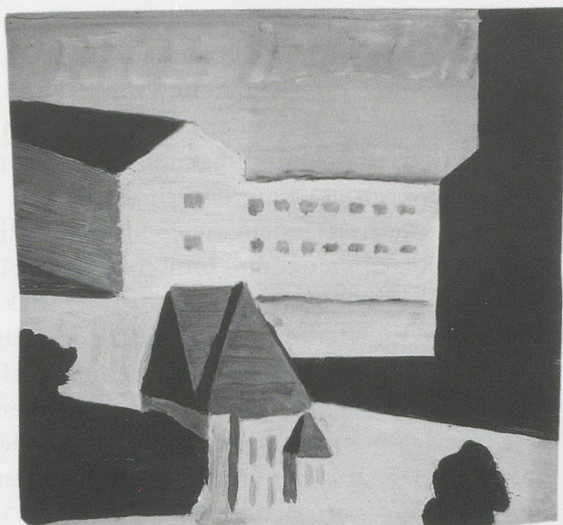
ger Zeit «das Vorausgehen der Simulakren» nannte, deutet eine weitere Möglichkeit an, dass nämlich der eigentliche Gegenstand von Tuymans' Bildern die Zeichnungen sind, nach denen sie entstehen, und dass Tuymans in jeder Übersetzung von der Zeichnung zum Bild den Moment des Zeichnens zu rekonstruieren versucht, jenen simultanen Moment des Sehens und Festhaltens, als wäre der Körper ein Kameraobjektiv. Diese These scheint von einem Gemälde wie *THE FLAG* (Die Fahne, 1995) gestützt zu werden; das Bild wird beherrscht von dem in feinsten Grisaille-Manier gemalten Motiv der flämischen Fahne. Die einzigen anderen Zeichen auf dem Bild sind in der linken Ecke zwei merkwürdige, dicke schwarze Linien, die ein L bilden. Dem vertikalen und horizontalen Rand des Bildes entlang verlaufend scheinen diese Linien etwas zu bezeichnen, was man als den Rand einer Buchseite interpretieren könnte. In der entsprechenden Zeichnung aus demselben Jahr finden sich diese Linien nicht, sondern das Motiv der flämischen Fahne ist auf drei Seiten durch einen schwarzen Rand begrenzt. Durch die leichte Andeutung einer Perspektive wirkt das ganze Bild dreidimensional wie eine Leinwand, auf der eine Fahne gemalt ist.

Nun mag Fälschung zwar ein Verbrechen sein, aber ist es schwerwiegend genug für einen Kriminalroman, in welchem gewöhnlich mindestens ein Mord vorliegen muss? Wenn die Bilder die Zeichnungen wiedergeben und die Zeichnungen Porträts von (zukünftigen) Bildern sind, wurde durch einen geschickten Handstreich das ursprüngliche Bild beseitigt, die reale Fahne, die einst existierte oder noch existiert. Das Eingeständnis der Fälschung ist also nichts als ein Ablenkungsmanöver, eine falsche Fährte, gelegt, um das wahre Verbrechen zu verbergen: die Ermordung der Realität.

Der Täter

Das Wesen des Kriminalromans ist der Gegensatz von Gut und Böse, von Unschuld und Schuld. Diese

Eigenschaften werden meistens von den Gegenspielern des Romans verkörpert, dem (guten) Detektiv



Top / Oben: LUC TUYMANS, TIME (1/4), 1988, oil on cardboard,
11⁷/₈ x 15³/₄" / DIE ZEIT (1/4), 1988, Öl auf Karton, 30 x 40 cm;
TIME (2/4), 1988, oil on cardboard, 15³/₈ x 15³/₄" / DIE ZEIT (2/4),
Öl auf Leinwand, 39 x 40 cm.

Bottom / Unten: TIME (3/4), 1988, oil on cardboard,
14⁹/₁₆ x 15³/₄" / DIE ZEIT (3/4), Öl auf Karton, 37 x 40 cm;
TIME (4/4), 1988, photo collage and oil on cardboard, 16¹/₈ x 15³/₄" /
DIE ZEIT (4/4), Photocollage und Öl auf Karton, 41 x 40 cm.

(PHOTOS: FRANK DEMAEGD / ZENO X GALLERY, ANTWERPEN)

und dem (bösen) Verbrecher. Als derjenige, der auf Spurensuche geht, ist der Künstler natürlich mit dem Detektiv zu vergleichen, aber in einigen Zeichnungen – etwa in den Schnappschussdetails von *MISSING PERSON* (1993)¹³⁾ oder der Schlüssellochperspektive in *PREMONITION* (1994) – scheint der Blickwinkel eher der des Verbrechers zu sein als jener des Detektivs. Wie Smurow, der Antiheld in Vladimir Nabokovs Roman *Der Späher*, der sich selbst den ganzen Roman hindurch in der dritten Person beobachtet, scheint Tuymans hier über seine eigenen Verbrechen zu berichten. Fehlt nur noch, dass er ein Geständnis ablegt. In seinen raren Selbstporträts verwischt Tuymans seine Identität, indem er sich von den Knien abwärts malt oder seine Gesichtszüge in den Spiegelungen einer Wasseroberfläche auflöst. Der Künstler verkehrt sogar den Spiegel, Symbol der Selbsterkenntnis, zu einem Symbol der Unkenntlichkeit, des verloren gegangenen oder verborgenen Bildes.¹⁴⁾ Viele von Tuymans' Spiegeln zeigen leere Landschaften oder nebelhafte Bilder von Flächen, die wie die Zeichnungen und Bilder nichts reflektieren als den Zustand der Reflexion.

Nachdem er sich erfolglos durch Selbstmord auszulöschen versucht hat, hält Smurow glücklich fest, dass es ihm durch den Akt der Selbstbeobachtung dennoch gelungen ist, sein reales Selbst verschwinden zu lassen: «Denn es gibt mich nicht: Es gibt nur die Tausende von Spiegeln, die mich reflektieren.»¹⁵⁾ Wie im Fall von Smurow spiegelt sich die Identität des Schuldigen – Tuymans – lediglich in

den unzähligen Beweisstücken, die er so sorgfältig geschaffen, gesammelt und geordnet hat.

In einer der Zeichnungen reflektiert ein Spiegel eine Gestalt. In einem Diptychon ohne Titel aus dem Jahr 1990 finden sich drei Bilder auf zwei vergilbten Notizbuchseiten, die nicht mehr als zehn Zentimeter hoch sind. Eine Seite ist oberhalb der anderen montiert wie zwei aufeinander folgende Bilder auf einem Filmstreifen. Auf der unteren Seite sieht man einen Typen mit scharfen Gesichtszügen im Profil. Mit dem typischen Regenmantel und breitkrepigen Filzhut, den man von Figuren wie Sam Spade oder Dick Tracy kennt, kann es sich nur um einen Privatdetektiv handeln. Hinter und etwas rechts von dieser Gestalt, umgeben von einem Rechteck, das eine Tür, einen Sarg oder eine Leinwand andeuten könnte, befindet sich eine zweite Gestalt, knapp umrissen, mit unbestimmten Zügen, nur eben mal so hingeworfen. Es ist das Opfer, die Leiche, die für den Gewaltakt steht, der bereits stattgefunden und die Handlung in Gang gesetzt hat. Auf dem Blatt darüber ist eine dritte, gesichtslose Gestalt zu sehen, eine gerahmte Silhouette oder eine Reflexion in einem ovalen Spiegel. Dieses unheimliche Bild, muss man annehmen, ist das dritte unverzichtbare Element des Kriminalromans: der Täter. Das Spiegelbild mit seinem den Detektiv nachäffenden Filzhut und ebenso blassen Gesichtszügen wie das Opfer stellt ohne Zweifel den Künstler selbst dar: ertappt beim Sammeln von Beweisen, ertappt beim Morden oder Umgebrachtwerden. Und schliesslich: ertappt beim Zeichnen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Franz Werfel, *Spiegelmensch*, Kurt Wolff Verlag, München 1920, S. 189.

2) Tuymans selbst sagt, dass die Zeichnung früher autonomer war und in letzter Zeit mehr der Vorbereitung und Abklärung diene. Vgl. etwa Josef Helfenstein, «Die Zeichnung, Rohmaterial und Grundriss für das Werk: Ein Gespräch mit Luc Tuymans», in: *Premonition. Luc Tuymans' Zeichnungen*, Kunstmuseum Bern, 1997, S. 11.

3) Ebenda, S. 12–13.

4) David Lehman, *The Perfect Murder: A Study in Detection* The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, S. xx. [sic!]

5) Tuymans in: Helfenstein, «Interview», op. cit., S. 12.

6) Ebenda, S. 15.

7) «Jede Zeichnung oder jedes Werk von mir sollte ein Vakuum bewirken», Tuymans gegenüber Helfenstein, ebenda, S. 33.

8) Ebenda, diverse Stellen.

9) Ebenda, S. 23.

10) Ebenda, S. 24. Zum Erlebnis, das ihn auf diesen Ausdruck brachte, vgl. das Interview mit Juan Vicente Aliaga, in: *Luc Tuymans*, Phaidon Press, London 1996, S. 8.

11) Ulrich Loock, «On Layers of Sign-Relations in the Light of Mechanically Reproduced Pictures from Ten Years of Exhibitions», in: *Luc Tuymans*, op. cit., S. 51 (Übers. aus dem Englischen).

12) Aliaga, «Interview», ebenda, S. 12.

13) Denn wer, wenn nicht der Kidnapper, kann wissen, wo die abgebildete Person sich aufhält?

14) Loock, op. cit., S. 79.

15) Vladimir Nabokov, *Der Späher*, übers. v. Dieter E. Zimmer, in: Nabokov, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 422.

LUC TUYMANS, *THE FLAG*, 1995, oil on canvas, $54\frac{3}{8} \times 30\frac{1}{16}$ " / *DIE FAHNE*, Öl auf Leinwand, 138 x 77 cm. (PHOTO: FELIX TIRREY)

