

Schriftliche Diplomarbeit · HGB Leipzig · Abgabetermin 11. Juli 2008 · Betreut von Christoph Türcke

Stefan Guggisberg · *FK Malerei, Neo Rauch · FK Fotografie, Christopher Muller*

»Ausser Fassung«

Mein malerischer Arbeitsprozess mit dem »Diagramm«



Inhalt:

Einleitung 5

Der Bildträger 7

Grundierung und Diagramm 9

Das Sichten des Diagramms 12

Motiv und Ahnung 17

Beziehungsstruktur / Potentialität 21

Die Intervention im Diagramm 24

Die Sensation 27

Der Dialog mit dem Diagramm und die Rolle des Zufalls 30

Das Diagramm im fertigen Bild 33

Schlussbetrachtung 34

Quellenverzeichnis 38

Einleitung

»Wenn wir die Wirklichkeit verstehen wollen müssen wir die Hände öffnen«¹ Mit diesem Satz kommt der Quantenphysiker Hans-Peter Dürr in einem Radiointerview auf die Künste zu sprechen.

Nach seiner 50 jährigen Beschäftigung mit der Frage was die Welt im Innersten zusammenhält ist er zu der Erkenntnis gekommen, dass im Innersten nichts Greifbares mehr übrig bleibt. Dürr beschreibt den Urgrund der Welt als eine unzerlegbare Beziehungsstruktur. »Um die Welt zu verstehen darf ich sie nicht begreifen, weil in dem Augenblick wo ich sie begreife, zerreisse ich das Gefüge das alles mit allem in Verbindung bringt.«²

Im Gegensatz zur Naturwissenschaft, die bis heute versucht die Welt über ihre Bestandteile zu erklären, sieht Dürr in den Künsten eine Möglichkeit, um ein tieferes Verständnis für die Wirklichkeit zu entwickeln. »Die ganze Kunst, der Tanz, Musik, das sind alles Möglichkeiten die einen direkt ansprechen, nicht dass man greifen kann, sondern dass ich hier einen Zusammenklang höre, dass ich wieder geschult werde das Wichtigste in der Beziehungsstruktur zu sehen und nicht in dem was ich greifen kann«³

In meiner eigenen künstlerischen Arbeit habe ich eine malerische Herangehensweise entwickelt, die sich über den Dialog mit einer »offenen« Struktur vollzieht. Diese komplexe Struktur, die ich vor dem Beginn des eigentlichen Malaktes mit Farbe anlege, ermöglicht es mir, das entstehende Bild während des ganzen Arbeitsprozesses als einen in sich geschlossenen Kosmos zu verstehen, der sich über die Gesamtkonstellation der aufeinander bezogenen Bildelemente beschreibt. Die Farbstruktur bringt mich dabei in gewisser Weise ausser Fassung, in dem sie mir ein Ineinander von visuellen »Informationen« zeigt, die nicht von einander zu trennen und somit nicht als einzelne fassbar

1,2,3 Hans-Peter Dürr im Gespräch mit Lorenz Marti: Wissenschaft und Weisheit, Schweizer Radio DRS2 2007

sind. Dadurch eröffnet mir die Farbstuktur gleichzeitig ein Möglichkeitsfeld, das mir erlaubt, meiner Bildfindung nachzugehen, ohne dabei einen genauen Begriff von den einzelnen Bildelementen zu haben.

In den folgenden Kapiteln werde ich nun versuchen, die Aspekte dieser malerischen Herangehensweise möglichst genau zu beschreiben, um dadurch ein Erkennen näher zu beleuchten, welches nicht ein Erfassen und Begreifen ist.

Dabei muss ich mit der Schwierigkeit umgehen, meinen Arbeitsprozess, der an sich nicht greifbar ist, anhand von Begriffen einzugrenzen. Zur Beleuchtung der verschiedenen Aspekte bediene ich mich dazu teilweise den Begriffen, die Gilles Deleuze für seine Ausführungen über den Maler Francis Bacon im Essay »Logik der Sensation« verwendet hatte. Eine weitere wichtige Quelle für diese Arbeit boten mir die Aufzeichnungen des eben zitierten Quantenphysikers Hans-Peter Dürr, der durch seine Forschung auch an die Grenzen des Greifbaren gelangt ist und anhand seiner fundamentalen Erkenntnisse über die Beschaffenheit der Welt eine Wirklichkeit beschreibt, die ich durch meine malerische Arbeit mehr und mehr nachvollziehen kann.

Der Bildträger

Am Anfang eines jeden Bildes, das gemalt wird, steht die Wahl eines Bildträgers. Man definiert dafür ein bestimmtes Material in einem bestimmten Format. In meiner malarischen Arbeit benutze ich Zeichnungspapiere mit unterschiedlichen Saugstärken als Trägermaterial. Auf den Grund für diese Materialwahl komme ich noch zu sprechen.

Die Grösse meiner Formate lässt sich in zwei Lager aufteilen. In die Grossen, die eine Höhe von 200 bis 250 Zentimeter aufweisen und die Kleinen, die zwischen 40 und 50 Zentimeter hoch sind. Diese beiden Grössenordnungen haben sich über die letzten Jahre aus dem Arbeiten heraus ergeben. Ich hatte im Malprozess gemerkt, dass meine figurativen Bildelemente immer entweder in ungefährer Lebensgrösse oder dann gleich auf etwa einen Zehntel der Originalgrösse geschrumpft in Erscheinung treten. Bei den Versuchen, eine mittlere Formatgrösse zu bearbeiten, habe ich die Erfahrung gemacht, dass sich ein Zwischenschritt in den unmittelbaren Arbeitsprozess einschleibt. Irgendwie greift dabei mein Verstand ein und muss eine Art Skalierfunktion übernehmen um die Grössenverhältnisse aufgrund rationaler Entscheidungen festzulegen. Ansonsten würden meine Bildgegenstände entweder das Format sprengen oder dann eben gleich in den weiten der Bildfläche verloren gehen.

Mir ist es sehr wichtig diesen Zwischenschritt und damit den eingreifenden Verstand zu umgehen und meinen ungezwungenen Sinn für Grössenverhältnisse wirken zu lassen. Bei den grösseren Bildern würde ich diesen Sinn auf den alltäglichen Aufenthalt in unserem Weltgeschehen zurückführen, aus dem sich mir ein Gefühl für »Originalgrössen« erschlossen hat. Bei den kleineren Formaten könnte für die Grössenverhältnisse die Reichweite meiner Arme ausschlaggebend sein. Durch die Armlänge wird eine bestimmte Distanz zum Bildträger bedingt und somit das Format beschränkt, das ich aus dieser Distanz noch zu überblicken vermag. Aus diesem Sachverhalt hat sich über längere Zeit vielleicht auch eine bestimmte Sehgewohnheit entwickelt, die sich auf jedes

Kleinformat von selbst einstellt.

In den folgenden Kapiteln beziehe ich mich vor allem auf die Erfahrungen die sich mir aus der Arbeit mit den Kleinformaten erschlossen haben. Die Arbeit mit den Kleinformaten ist bislang eine befreitere als die mit den Grossformaten. Je grösser das Format ist mit dem ich mich beschäftige, umso mehr Zeitaufwand zieht die Bearbeitung der verschiedenen Bildbereiche mit sich. Mit dem zunehmenden Zeitaufwand steigt eine Art von Wertschätzung, die ich einem bearbeiteten Bildbereich entgegenbringe. Es kann nun vorkommen, dass ich durch diese Wertschätzung gehemmt werde in manche Bildbereiche zu intervenieren und sich dadurch so etwas wie »geschützte Zonen« entwickeln, die mich davon abhalten, das Bild als Ganzes zu bearbeiten.

Wenn man sich für ein Format entschieden hat, setzt man sich damit auch eine Begrenzung. Diese Begrenzung, oder man könnte auch sagen »Fassung«, kann aber verschiedenartig ausfallen. Wenn ich mich zum Beispiel mit einer Fotokamera auf die Strasse begeben, um ein Bild zu machen, so bin ich, sobald ich durch die Kamera blicke damit beschäftigt, mich auf einen Ausschnitt von etwas Grösserem zu beschränken. Damit isoliere ich diesen eingegrenzten Bereich aus dem grösseren Zusammenhang. In meiner malerischen Herangehensweise betrachte ich mein Bild von Beginn an als einen in sich geschlossenen Kosmos. Es gibt für mich daher kein Bestreben über das Bildformat hinaus zu denken. Aus diesem Grund verstehe ich das Format auch nicht als einen Eingriff in etwas, sondern vielmehr als ein Gefäss von etwas. Wie ich nun vorgehe um dieses Gefäss von Beginn an als ein volles und dessen Inhalt als ein unauftrennbares Ganzes zu betrachten, beschreibe ich im nächsten Kapitel.

Grundierung und Diagramm

Wenn ich ein neues Bild beginne steht am Anfang die handwerkliche Seite des malerischen Schaffens im Vordergrund. Dies kommt mir auch sehr gelegen. Es erleichtert den Einstieg in den Arbeitsprozess erheblich, wenn man das Atelier mit dem Vorwissen betreten kann was genau zu tun ist. Und da diese vorbereitende Arbeit ein sehr monotoner, fast meditativer Vorgang ist, lässt sie mich auch auf einer geistigen Ebene im Atelier ankommen.

Der Beginn der Arbeit besteht darin, ein auf einer Pressspanplatte aufgezogenes Stück Papier in einer aufwendigen Art und Weise zu grundieren. Eine Grundierung dient in der Regel einerseits zur Imprägnierung des Bildträgers und andererseits zur Erstellung eines Fundamentes, das die Farbe in gewünschter Weise wiedergibt. Normalerweise ist die Grundierung eine monochrome Farbschicht die einen stabilen Grund bildet, auf welchem der Maler durch das Hinzufügen von Farbe sein Bild erstellen kann.

In meiner Arbeit muss man aber die Grundierung bereits als eine vielschichtige Anlage begreifen, die durch eine spätere Intervention auch wieder aufgebrochen werden kann. Sie ist in einer gewissen Weise bereits räumlich aufgebaut und kann später im fertigen Bild sowohl den Vordergrund wie auch den Hintergrund im Bildraum bespielen. Um diese vielschichtige Grundierung zu erhalten, werden die Farben aber nicht einfach übereinander gelegt, sondern eher ineinander, und dies geschieht folgendermassen:

Ich tupfe die Farbe beim Anlegen der Grundierung mit einem borstigen Pinsel auf die Papierfläche. Das heisst, der Pinsel wird nicht über die Fläche gezogen, sondern im rechten Winkel nur kurz auf das Papier abgesetzt, so dass nur die Spitzen der einzelnen Pinselhaare auf die Bildfläche treffen. Da die Pinselhaare nur wenig Farbe auf sich tragen, zeichnen sie mit jedem Auftreffen ein Feld von kleinen Punkten aufs Papier. Diese Punktfelder werden dann dicht aneinander gestempelt, bis das ganze Blatt von einer feinen Punktstruktur überzogen ist. Diese erste Punktstruktur lege ich meistens

mit gelber oder ockerner Farbe an. Danach wird der Pinsel gereinigt und mit einer Farbe aus dem rötlichen Spektrum versehen. Damit wird eine rote Punktstruktur aufs Papier gebracht und auf diese folgt eine blaue. Diesen Vorgang wiederhole ich dann meistens noch einmal oder ergänze ihn mit zusätzlichen Farbtönen. Überall da, wo die Farbe direkt auf das unberührte Papier trifft, kann sie in die Fasern eindringen und imprägniert es sozusagen gegen die später auftreffenden Farbpunkte. Somit schichten sich die Farben und bleiben gleichzeitig in einem reinen Zustand in Form von kleinen Punkten nebeneinander in der Papierstruktur erhalten. Diese unterste Ebene kann bei einer späteren Intervention mit dem Radiergummi durch das Abtragen der oberen Farbschichten auch wieder sichtbar gemacht werden und erscheint von nah gesehen als ein feines »Farbrauschen«.

Um die restlichen Lücken zu schliessen, die noch das unberührte Papier hervorscheinen lassen wird am Schluss noch eine dickere Farbschicht aufgetragen und mit einem Lappen über das ganze Format verteilt. Diese letzte Farbe wird aus den vorangehenden Farben zu einem dunklen Grauton zusammengemischt, der immer einen leichten Farbstich behält und somit mal wärmer und mal kälter wirkt.

Durch diesen letzten Farbauftrag schimmert dann die vielfarbige rasterartige Struktur der darunterliegenden Farbschichten. Das Durchschimmern der unteren Schichten kommt dadurch zustande, dass ich für alle Farbaufträge nur Lasurfarben verwende. Die rasterartige Struktur stammt vom Pinsel, dessen Haare in einer länglichen Rechtecksform aufgereiht sind. Da die Pinselfläche von der Palette nie ganz regelmässig mit frischer Farbe bestückt wird ist auch dessen Abdruck auf der Papierfläche nicht ganz regelmässig. Beim Absetzen des Pinsels achte ich zusätzlich immer auf dessen Ausrichtung. So wird der Pinsel beim Anlegen der einen Farbschicht diagonal zum Format stehend aufgesetzt, bei der nächsten Waagrecht, dann senkrecht und so weiter.

Was bei dieser aufwendigen Grundierungspraktik neben der Imprägnierung des Bildträgers herauschaut, ist ein dunkel zugemaltes Papier, das durch die Beschaffenheit des

Farbauftrages bereits alle Grundfarben und alle »Grundrichtungen« beinhaltet. Diese komplexe Farbstruktur nenne ich ein »Diagramm«¹.

Das Diagramm ist ein »Möglichkeitsfeld«, das ich mir als Hilfsmittel vor dem Beginnen des eigentlichen Malaktes anlege. Man könnte sagen, dass der Dunkelgrauton, der dieses Farbfeld von Weitem betrachtet hergibt, in einem gewissen Sinne »instabil« ist. Damit meine ich, dass er von Nahem gesehen, durch seine »innere« Vielfarbigkeit und Strukturiertheit, dem Auge einen Spielraum anbietet. Dieser Spielraum ermöglicht dem Blick, die zwar wahrnehmbaren, aber gleichzeitig nicht fassbaren Aspekte der Farbstruktur abzutasten und mit einander in Beziehung zu bringen.

Durch seine Instabilität reagiert das Diagramm auch auf eine spätere Intervention während dem eigentlichen Malakt. Jedes Zeichen, das man dabei auf die Bildfläche bringt, klingt bestimmte Tendenzen an, die schon im Diagramm vorhanden sind und stellt dadurch neue Bezüge in der Gesamtstruktur her.

Wie dieses Möglichkeitsfeld nun genau zu verstehen ist und wie ich in meinem Arbeitsprozess mit dem Diagramm umgehe, wird in den nächsten Kapiteln näher beleuchtet.

1 Der Begriff des Diagramms ist auf Francis Bacon zurückzuführen. In den Gesprächen mit David Sylvester erklärt er den Malprozess folgendermassen: *»... die Zeichen sind gemacht, und man überprüft sie dann, wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde. Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten.«*

Sylvester David, Gespräche mit Francis Bacon, München 1997

(Gille Deleuze hat den Begriff des Diagramms in seinem Essay über Bacon aufgenommen und weiter ausgeführt)

Das Sichten des Diagramms

Das vorbereitete Blatt hängt nun auf der Pressspanplatte aufgezogen an der Wand. Es hängt etwas höher als ein Bild bei einer Ausstellung hängen würde. Dies hat ganz einfach mit meiner Grösse zu tun. Ich möchte, dass meine Augenhöhe nur leicht über der Bildmitte liegt. Der Blick soll während dem Arbeiten geradewegs und bequem auf das Bild treffen. Die Distanz zwischen mir und dem Bild ist so eingerichtet, dass ich das ganze Format leicht überblicken kann.

Ich schaue nun aufs Blatt und versuche das gesamte Diagramm auf einmal zu sehen. Dieses Schauen gleicht einem Starren, es ist ein bewusstes Schauen ohne aber den Fokus auf eine bestimmte Stelle in der Struktur zu konzentrieren. Dieser geöffnete Blick ist eine Grundvoraussetzung für die Arbeit mit einem Diagramm.

Als erstes fallen mir dabei Strömungen auf, die die Struktur des Diagramms durchziehen. Man könnte diese Strömungen mit den Bewegungen in einem Weizenfeld vergleichen, welches sich in einer Windböe wiegt; oder genauer gesagt mit einer Abbildung dieses Phänomens, da die Struktur auf meinem Blatt ja nicht wirklich in Bewegung ist. Wie im Weizenfeld sind es Abweichungen vom Grundraster, die einen diese Strömungen erkennen lassen. Es sind die Unregelmässigkeiten in der Regelmässigkeit, die vom Absetzen des Pinsels beim Auftragen der verschiedenen Farbschichten herrühren. Dieser erste, völlig unvoreingenommene Blick auf die Bildfläche gilt also der Wahrnehmung der vorhandenen Struktur. Das heisst, ich betrachte was »tatsächlich« auf der Bildfläche vorhanden ist. Das Vorhandene lediglich als eine Struktur zu betrachten ist aber nicht weiter nützlich um den eigentlichen Malakt in Gang zu bringen. Denn ich suche etwas in dieser Struktur, ich suche Räumlichkeit.

Ich versuche im Diagramm also Anhaltspunkte zu finden, die mir die Sicht in die Tiefe eröffnen. Dies geschieht wiederum mit einem offenen Blick. Denn die Anhaltspunkte sind kaum als solche fokussierbar, sondern werden erst in Bezug zu anderen ausgelotet.

Man müsste es also eher umgekehrt ausdrücken. Mit dem geöffneten Blick versuche ich eine räumliche Tiefe im Diagramm wahrzunehmen um danach die prägnantesten Anhaltspunkte aufzuspüren, die mir diesen räumlichen Blick ermöglichen.

Solche Anhaltspunkte sind in sich dann oft auch wieder Konstellationen von mehreren ähnlichen »Erhebungen« im Diagramm. Das Zustandekommen einer Linie etwa, könnte man zum Beispiel so beschreiben, wie wenn einem beim Betrachten des Nachthimmels eine lineare Anordnung mehrerer prägnanter Sterne ins Auge sticht (wie etwa der Gürtel im Sternbild Orion). Eine solche Linie kann dann als Fluchtlinie erkannt werden die eine perspektivische Angabe ins Bild bringt.

Nun ist mein Blick beim Betrachten nicht einfach allgemein auf ein räumliches Sehen sensibilisiert, sondern versucht eine ganz bestimmte Grössenordnung von Raum im Diagramm zu erkennen. Im Moment sind es »Innenräume«, die ich im Diagramm aufsuche. Diese Innenräume sind als solche zu verstehen, wie wir sie durch unseren alltäglichen Aufenthalt in Häusern kennen. Demnach bezeichnet eine aufgefundene Fluchtlinie oft einen architektonischen Aspekt. Oder wenn sie nicht gleich Fensterbrett, Fussleiste, Bodenplatte oder andere Abschlüsse von architektonischen Räumen in mir anklingt, so in den meisten Fällen ein markantes Möbelstück wie ein Tisch oder ein Bett etwa, das im Raum vorhanden ist.

So weit sind wir aber noch nicht. Eine einzige Linie kann ja noch nicht als Fluchtlinie funktionieren, und somit auch noch keine Räumlichkeit andeuten. Sie kann erst als Fluchtlinie erkannt werden wenn sie im Bildgefüge mindestens einen Antipoden hat. Dieser Antipode muss aber nicht unbedingt eine Linie sein. Räumlichkeit lässt sich ja auch erkennen, wenn man zum Beispiel schräg auf eine Bettdecke schaut, deren Faltenstruktur sich mit zunehmender Distanz verdichtet. Oder durch das Betrachten einer Pflanze, deren Blätter in der Entfernung immer kleiner werden. Auch die Lichtverhältnisse können Hinweise auf den Verlauf eines Raumes geben und diese sind nicht nur von den Helligkeitsabstufungen der verschiedenen Diagrammbereiche abhängig,

sondern sind eng mit der Qualität der Farbe verbunden. Die Qualität meint die Reinheit der Farbe. Da wo also mehr Licht vorhanden ist, erscheinen auch die Farben reiner und leuchtender.

Alle diese Aspekte werden in diesem Moment, in welchem sich das Auge im Diagramm orientiert, miteinbezogen und mit dem von mir gesuchten Motivbereich abgeglichen. Wenn sich mir nun bei der Betrachtung des Diagrammes die Visualisierung eines Innenraumes einstellt, ist dieser aber in keiner Weise als modellhaft zu bezeichnen. Dieser Innenraum ist nicht vergleichbar mit einer Skizze aus Konstruktionslinien. Er gleicht auch nicht den leeren Raumansichten, wie man sie aus den Projektvorschlägen von Architekten kennt. Ein solcher Innenraum erscheint trotz seiner wenigen Anhaltspunkte als dicht gefüllt. In einem solchen Raum scheint manchmal sogar die Luft noch sichtbar zu sein, die zwischen den Dingen hängt. Und so ist ein solcher Raum nicht irgendeiner, sondern in einer gewissen Weise bereits ein ganz bestimmter.

Er lässt sich aber nun eben nicht durch die verschiedenen Gegenstände beschreiben die ihm innewohnen. Denn diese Gegenstände sind nur zu vermuten, und wenn es hochkommt auch mal knapp zu benennen. Und eigentlich ist es in erster Linie auch gar nicht wichtig, über die »materiellen« Aspekte nachzudenken, denn der Raum beschreibt sich viel mehr über die Atmosphäre, die in ihm herrscht.

Ich muss hier wieder den Blick auf das ganze Gefüge öffnen, um die Indikatoren, die diese Atmosphäre ausmachen, beleuchten zu können. Hier kommt der Farbe eine wichtige Rolle zu. Wie ich es am Anfang geschildert habe, kommt aus der Überlagerung der Farben ein Grauton zustande. Dieser Grauton hat an sich eine bestimmte farbliche Tendenz. Das Grau tendiert also zum Beispiel eher ins Blau. Das heisst, wenn man es auf die Stimmung im Raum bezieht, dass das Licht eher ein kaltes ist. Dieses Grau, dass von Weitem gesehen mehr oder weniger monochrom wirkt, offenbart, wie schon beschrieben, aus der Nähe gesehen seine farblichen Bestandteile. Die Ausmittelung der einzelnen Farbtöne zu einem gesamten Farbton hat sich aus dieser Distanz gesehen also

noch nicht vollzogen. Somit kann ich eigentlich nur noch sagen: diese Mischung aller möglichen Farben lassen mir den Raum als einen Kalten erscheinen. An diesem Punkt lässt mir das einmal angelegte Grund-Diagramm auch am wenigsten Spielraum. Durch seine farbliche Gesamtwirkung wird meine Wahrnehmung der Lichttemperatur, die in einem visualisierten Innenraum herrscht, von Beginn weg beeinflusst.

Die Lichtwirkung hat auch mit der Helligkeit des Grauwertes zu tun. Die Helligkeit ist neben der Dicke der Farbschicht auch von der Saugfähigkeit des Papieres abhängig. Die Papiere, die mehr Saugfähigkeit besitzen, lassen die Atmosphäre somit eher als eine Nächtliche erscheinen. Somit bringt die Beschaffenheit des Papieres also auch eine gewisse Vorbestimmung ins Bild.

Wenn ich nun von Atmosphäre spreche, so denkt man sich vielleicht so etwas wie einen Nebel, der eine gewisse farbliche Qualität hat und von einer bestimmten Lichtstimmung gezeichnet ist. Aber wie gesagt ist es ja eben ein Raum, der diese Atmosphäre in sich trägt. Dabei scheint sein von mir »erblicktes« Innenleben das Licht und die Farbigkeit zu reflektieren und dies gibt wiederum Aufschluss über dessen Aspekte.

So lässt mir etwa das Zusammenspiel von Struktur, Helligkeit und Farbe einen Bereich als einen hölzernen erscheinen. Oder dann scheinen irgendwelche Gegenstände, die ich in einer Ecke vermute und die ich auch nicht näher benennen könnte, irgendwie etwas textiles an sich zu haben.

Ich bin also wieder bei einzelnen Aspekten des Innenraumes angelangt. Diese Aspekte sind aber wiederum nur in Bezug auf alle anderen zu spezifizieren. Würde man ein Stück des Bereiches, der einen hölzernen Aspekt aufweist, maskieren und isoliert betrachten, würde man dort natürlich nie etwas derartiges erkennen.

Die Atmosphäre ist aber nicht alleine das Resultat von Licht und Farbe. Wie am Anfang erwähnt, ist das Blatt von Strömungen durchzogen, welche wiederum die Wahrnehmung des Lichtes und der Farbe beeinflussen. So ist das Licht in manchen Räumen eher ein strömendes, in anderen wirkt es vielleicht eher abgestanden und diffus.

In der Gesamtströmung, die das ganze Diagramm durchzieht, lassen sich auch Bereiche lokalisieren, die eine höhere Dichte an »Bewegung« aufweisen. Dies kann wiederum auf die Materialität eines Gegenstandes hinweisen, der mit seiner Beschaffenheit als besonders empfindlicher Resonanzkörper in Erscheinung tritt und eine unsichtbare Kraft sichtbar macht, die den Raum durchwirkt.

Man könnte diese Felder von höherer Bewegungsdichte auch als Energiezentren im Diagramm wahrnehmen. Bereiche also, die die Kräfte nicht nur als Resonanzkörper aufnehmen, sondern die Energie aus sich selbst zu schöpfen scheinen. Hebt sich eine solche Stelle auffällig vom restlichen Raum ab, kann plötzlich eine Form von Lebendigkeit ins Spiel kommen, die einen Fixpunkt im Gefüge darstellt. Dieser Fixpunkt kann nun die Stellung eines Protagonisten einnehmen, eines Lebewesens etwa, das als »Wahrnehmende Instanz« im durchwirkten Raum eingebettet ist.

Motiv und Ahnung

Man könnte meiner Beschreibung nach annehmen, dass das Diagramm eine sehr gegenständliche Visualisierung zulässt, was ja sehr eigenartig anmutet, da ich, wie gesagt, lediglich eine fast monochrome Fläche betrachte. Natürlich sind es nur Andeutungen von mir bekannten Begebenheiten, die ich im Diagramm auffinde. Es sind Anreize an meine Erinnerungen von Räumen, die ich in meinem Kopf habe. Die »Bilder«, die ich im Diagramm erahne, sind eine Mischung aus Gesehenem und Hineinprojiziertem. Dabei könnte ich bestimmt einzelne Aspekte an den formalen Anhaltspunkten im Diagramm festmachen und einer anderen Person durch das Aufzeigen dieser verdeutlichen; etwa so, wie wenn man in die Wolken schaut und einer anderen Person die Ausformungen eines Tieres zeigt, das man entdeckt hat. Die von mir gesichteten Innenräume wären aber viel zu komplex, um sie einer anderen Person im Diagramm zugänglich zu machen. Die andere Person könnte sie ja auch niemals in der Ausformung wahrnehmen, die mir vorschwebt. Denn der Schlüssel zu dieser Ausformung ist ja, wie gesagt, nur zu einem kleinen Teil im Diagramm selbst angelegt. Die Ausformung geschieht vor allem im Zusammenspiel mit meinen inneren Bildern.

Der Begriff des inneren Bildes ist aber wiederum verwirrend und auch nicht zutreffend. Denn beim Verweis auf die visuellen Aspekte, wie Form, Farbe und Helligkeit bleibt der Aspekt der Bewegung und der Energien eher ungreifbar. Aber gerade in diesen Bewegungen und Kräftewirkungen scheint mein eigentliches Interesse zu liegen. In ihnen gründet mein eigentlicher Antrieb, ins Atelier zu gehen und Bilder zu malen.¹

Die Innenräume bieten sich als figuratives Motiv für den Einstieg in den malerischen Arbeitsprozess mit dem Diagramm an. Sie sind aber nicht mein eigentliches Motiv, sondern nur dessen Träger.

¹ Deleuze schreibt in seinem Essay über Bacon: »Die Aufgabe der Malerei ist als Versuch definiert, Kräfte sichtbar zu machen die nicht sichtbar sind« – Deleuze

In den Aufzeichnungen des Malers Otto Meyer-Amden fand ich dazu folgende Zeilen:
»Das Bildmotiv, das wir darstellen, ist nicht eine »hohe« und ferne Idee, sondern es ist ein Nahes, es ist die unwillkürliche innere Bewegung des tätigen Künstlers.»¹

Den Ausgangspunkt für das Malen eines Bildes könnte man also als ein »nahes« Gefühl für eine Kraft oder ein Kräftewirken bezeichnen. Otto Meyer-Amden spricht von einer inneren Bewegung. Eine Bewegung ist an sich nicht sichtbar. Erst wenn eine unsichtbare Kraft auf etwas Sichtbares trifft wird sie für das Auge des Betrachters wahrnehmbar. Mein eigentliches Motiv ist an sich also nicht fassbar.

Es wird nun schwierig, dieses eigentliche Motiv sprachlich zu präzisieren, denn unsere Sprache ist, wie Hans-Peter Dürr betont, am Begreifen orientiert. Doch kann man seiner Meinung nach über etwas nachdenken, das sprachlich nicht fassbar ist.

„Es gibt ganz bestimmt einen Prozess, der sich in mir abspielt, der Struktur hat, den man vielleicht Denken nennen kann und der noch nicht die Eigenschaften hat, Dinge benennen zu können... Bevor wir einen konkreten Gedanken fassen, gehen wir durch ein Stadium, in dem wir sagen: »Ich habe eine Ahnung.« Und jetzt frage ich: »Was ist deine Ahnung?« Und sie sagen: »Das kann ich nicht sagen.« Denn wenn sie über das sprechen, was eine Ahnung ist, verwandeln sie es in etwas Konkretes (...) Wenn der konkrete Gedanke da ist, ist die Ahnung verschwunden.«²

Den Begriff der »Ahnung« finde ich sehr treffend für das eigentliche Motiv, das ich zu beschreiben versuche. Und diese Ahnung hat nach meiner Erfahrung auch etwas mit einer inneren Bewegung, oder anders gesagt, mit einem »Bewegt-sein« zu tun. Wenn ich zurückdenke, merke ich, dass meine figurativen Motive, wie zum Beispiel die »Innenräume«, immer erst durch das Ausdrücken eines inneren »Bewegt-seins« entstanden sind. Ich habe das Atelier manchmal von einer Ahnung getrieben betreten und konnte es kaum erwarten ein Bild zu beginnen. Dieser innere Zustand ist als ein sehr konzent-

1 Meyer-Amden Otto: Begegnungen, Bern 1985

2 Dürr Hans-Peter, Östereicher Marianne: Wir erleben mehr als wir begreifen, Freiburg i.B. 2001

rierter zu beschreiben, vielleicht auch daher konzentriert weil ich dieses innere Motiv, dass sich in mir verdichtet hatte, nicht hätte zwischenzeitlich festhalten können. Denn diese Ahnung ist eben nicht an die Substanz gebunden. Sie wäre also weder sprachlich noch in Form einer Skizze zu erfassen. Ich kann aus der Ahnung nur einen Impuls ableiten und diesen im Gegenüber auf der Bildfläche entladen.

Mit der Entladung ist aber nichts festgehalten, sie provoziert lediglich eine Tendenz im Dialog mit dem Diagramm. Die Ahnung kann nicht willentlich dargestellt werden. Die Ahnung kann nur in dem Gegenüber, der Bildfläche, als eine Art visuelles Echo wiedererkannt werden. Dieses Präzisieren der Ahnung stellt sich über das figurative Motiv ein, dessen Entstehung gleichzeitig an die Ahnung gekoppelt ist.

Ein figuratives Motiv, wie zum Beispiel der »Innenraum«, kann dann eine Weile den Einstieg in den malerischen Prozess erleichtern, da es der zu verhandelnden Ahnung, die über eine längere Zeitspanne eine ähnliche sein kann, einen geeigneten »Resonanzkörper« bietet. Die Ausformung dieses figurativen Motives variiert aber ständig. Es kann auch vorkommen, dass sich ein Innenraum während dem Arbeitsprozess zu einer Landschaft entwickelt oder dass sich auf dem Blatt ein Zwischenstadium verdeutlicht, welches architektonische und landschaftliche Aspekte vereint.

Man könnte sich nun fragen warum ich überhaupt ein figuratives Motiv brauche, warum ein solcher Resonanzkörper nicht auch abstrakt sein könnte. In meinen Bildern findet man auch eine Menge unbenennbarer, eigentlich abstrakter Komponenten, die zur gesamten Erscheinung des figurativen Motives dazugehören. Überhaupt scheint meine malerische Arbeit immer wieder an die Grenze zur Abstraktion zu stossen. Und wenn meine Motive, wie etwa die »Innenräume«, auch noch austauschbar werden, ein Bettlaken zu einer schäumenden Wasserfläche werden kann, wie es mir kürzlich im Malprozess wiederfahren ist, wäre es dann nicht auch möglich, die Ahnung mit der Herangehensweise der informellen Kunst auf die Bildfläche zu bringen? Das würde

eigentlich bedeuten, dass ich in der Erstellung eines Diagramms den eigentlichen Malakt vollziehen könnte. Jackson Pollock hat in seinen »Drip Paintings« ja gerade versucht eine innere Bewegung in eine bildfüllende Struktur zu übersetzen.

Wie Deleuze es beschreibt, hat Pollock dadurch den optischen Bildraum zu einem rein haptischen gemacht. *„Seine Hand befreit sich und benutzt Stöcke, Schwämme, Lappen und Spritzen: Action Painting, „rasender Tanz“ des Malers um das Gemälde oder besser im Gemälde, das nicht mehr auf die Staffelei gespannt, sondern ungespannt auf den Boden genagelt ist. Denn es gab einen Schwenk des Horizonts zu Boden: Der optische Horizont hat sich gänzlich zum Taktilen Boden verkehrt.*¹

Hier kann ich meine persönliche Antwort anknüpfen: Mein Bild bleibt an der Wand, der Horizont ist, wenn nicht dargestellt, so wenigstens mitgedacht. Ich suche im Malerischen Prozess den Blick in eine optische Welt. Meine Ahnung beschreibt nicht alleine einen Rhythmus, der durch die Ausformung der Farbe an sich dargestellt werden könnte. Meine Ahnung beschreibt eher ein Auf-einander-Einwirken von Kräften und gleichzeitig die Empfindung, die dieses Kräftewirken in mir wachruft. Diese Empfindungen sind mit meinen Alltagserfahrungen die ich in der Welt mache verknüpft. Um meine Ahnung zu präzisieren muss ich daher im Bildraum einen Massstab definieren. Das heisst, ich brauche einen vertrauten figurativen Bezugspunkt, der an meine Alltagserfahrungen in der Welt anknüpft, um die nicht fassbare Qualität des Kräftewirkens und den dadurch anklingenden Empfindungen überhaupt zu erkennen.

1 Deleuze

Beziehungsstruktur / Potentialität

Wie eben erwähnt brauche ich für die Präzisierung meiner Ahnung einen Anhaltspunkt im Bildgefüge, welcher an meiner alltäglichen Wahrnehmung der Welt anknüpft. Aus diesem Grund sind auch meine Motive in erster Linie sehr alltägliche. Fast den ganzen Tag halte ich mich in Innenräumen auf. Und mit dem täglichen Aufenthalt in Innenräumen sensibilisiert sich meine Wahrnehmung auf deren Innenleben. Jeden Tag, wenn ich mein Schlafzimmer betrete, finde ich es anders vor. Das Bett ist durch dessen Benutzung verändert und trägt einen Abdruck von Kräfteeinwirkungen in sich. Auch die Lichtverhältnisse wechseln in einem Raum mit Fenstern bekanntlich ständig; und wenn mal wieder eine grosse Unordnung herrscht und neben der Bettdecke noch eine Vielzahl weiterer Textilien in Form von Kleidern im Zimmer herumliegen und das Ganze nur von einem diffusen Licht beleuchtet wird, kann ich das ganze Zimmer auch schon mal wie ein Diagramm betrachten. Das heisst, ich kann einen vergleichbaren Blick auf die Welt richten die mir im Alltag begegnet, wie ich ihn zur Sichtung eines Diagramms einstelle.

Wenn ich mein Zimmer als Diagramm betrachten will, versuche ich durch das Öffnen des Blickfeldes die Dinge, die den Raum beschreiben, nicht als Einzelteile zu erfassen, sondern als Gesamtkonstellation wahrzunehmen.

»Jede Beziehung führt notwendig zu einer Einbusse an Isolation... Wir erfahren diese Komplementarität in unsrem täglichen Leben, wenn wir versuchen, eine Konzentration oder Fokussierung auf ein Detail gleichzeitig mit der Wahrnehmung von Beziehung und Gestalt in Einklang zu bringen. Gerade beim Lebendigen wird überdeutlich, dass das Ganze in einem sehr komplexen Sinne mehr ist als die Summe seiner Teile.«¹

¹ Dürr Hans-Peter, Auch die Wissenschaft spricht nur in Gleichnissen. Freiburg im Breisgau 2004

Die Welt gründet nach den Einsichten der Quantenphysik nicht auf Materie, sondern geht aus einer Beziehungsstruktur hervor. Die Dinge, die sich aufeinander beziehen, sind dieser Beziehungsstruktur nachgeordnet. Diese Urquelle der Wirklichkeit beschreibt Dürr nicht als Realität (lat. Res = Ding), sondern als Potentialität.

»Die Frage: was ist, was existiert? wird dynamisch verdrängt durch: Was passiert? Was wirkt? ... Es gilt nicht mehr Wirklichkeit als Realität, sondern im Grunde dominiert die immaterielle Beziehung, reine Verbundenheit, das Dazwischen, die Veränderung, das Prozesshafte, das Werden, eine Wirklichkeit als Potenzialität.«¹

Die Wirklichkeit, die die neue Physik beschreibt, ist also nicht greifbar. Die Welt ist in dem Sinne nichts Festes, sondern sie geht aus dieser Potentialität hervor und ereignet sich in jedem Augenblick neu. Dabei kann man sie nie über ihre Einzelteile »verstehen«, sondern nur als einen grossen Zusammenhang wahrnehmen, in dem alles mit allem verbunden ist. Man könnte also von einem grossen Ganzen sprechen. In diesem Zusammenhang betont aber Dürr wiederum die Schwierigkeit der Sprache, um das Gemeinte zu präzisieren. *»...denn das Ganze meint im Deutschen ›dem kein Teil fehlt‹, aber es gibt ja gar keine Teile, alles ist mit allem verbunden und man kann es gar nicht trennen, man kann nur gedanklich differenzieren.«²*

Dürr beschreibt diese Erkenntnis am Beispiel des Vorgangs, der sich vollzieht wenn man ein Bild betrachtet: *»Ein Bild das kann ich beschreiben in dem ich an verschiedene Punkte kucke, und sage: da ist das Auge der Madonna, und hier schau das Licht das von hinten kommt... aber das sind nicht Teile des Bildes, das sind nur Aspekte die ich betone; aber ich zerschneide das ja nicht und sage: das Bild ist aus diesen Teilen zusammengesetzt, sondern das ganze Bild ist der Ausdruck.... So stehen wir der Wirklichkeit gegenüber.«³*

Im Mikrokosmos, also sozusagen im Untergrund unserer wahrnehmbaren Welt herrscht eine grosse Lebendigkeit. Am Grunde sind wie gesagt keine materiellen Teile, aus denen

1 Dürr, 2004

2,3 Dürr, 2007

sich die Welt zusammensetzt, sondern Schwingungen, die in der einen, allumfassenden Beziehungsstruktur miteinander wechselwirken. In diesem Wechselwirken »mitteln« sich die Schwingungen aus. Und aus diesem Ausmittelungsprozess »gerinnt« die Realität, wie wir sie in unserem Alltag erfahren und in der wir Dinge anfassen können.

Da ich mich als Mensch im sogenannten Mesokosmos bewege ist es für mich schwierig, die Lebendigkeit nachzuvollziehen, welche sich im Mikrokosmos abspielt. Aber Dürr weist darauf hin, dass jeder über ein tiefes Wissen verfügt, das mit diesen Vorgängen vertraut ist. Er sieht es eher als erstaunlich an, dass wir uns in diesem »Ungreifbaren« überhaupt orientieren können. *»Dass ich in dieser grossen Offenheit überhaupt noch bestimmte Wahrnehmungen habe, das ist eigentlich das Geheimnis des Lebendigen.«*¹

Meine Fähigkeit mit einer »offenen« Struktur umzugehen erfahre ich in der Arbeit mit dem Diagramm. Im Dialog mit dem Diagramm gelange ich an ein Potential, das es mir ermöglicht, meine vorgefassten Vorstellungen von der Erscheinung der Welt aufzubrechen und damit in einen unmittelbareren intuitiven Malprozess einzusteigen. Ich glaube, dass ich in diesem Vorgang aus dem tieferen Wissen über die Wirklichkeit schöpfen kann von dem Dürr spricht und welches er mit der Fähigkeit des »Ahnens« verbindet.²

1 Dürr, 2004

2 Ich möchte an dieser Stelle die beiden Begriffe, die »Ahnung« und das »Ahnens«, nochmals differenzieren.

In der »Ahnung« sieht Dürr grundsätzlich unsere Fähigkeit so etwas wie die Potenzialität zu erfahren, welche er als die Urquelle der Wirklichkeit versteht. Wie schon beschrieben (S.18) ist eine Ahnung nicht etwas willkürliches, sondern eine nicht fassbare, komplexe Information. Aus diesem »Ineinander von Möglichkeiten«, wie es Dürr auch beschreibt, kann sich etwas Konkretes herauskristallisieren, was jedoch niemals der Vielschichtigkeit der Ahnung entspricht.

Im Ahnens, sieht Dürr unser tieferes Wissen zur Wirkung kommen, das wir über die Wirklichkeit haben. Dieses Wissen gibt uns die Fähigkeit, in einem Wirrwarr von »Informationen« sinnbildende Verknüpfungen zu schaffen und daraus eine nicht fassbare »Erkenntnis«, eine Ahnung zu gewinnen.

Die Intervention im Diagramm

Betrachten wir also das Diagramm als ein Feld, das dem Potential meiner Ahnung verschiedene Ausformungsmöglichkeiten eröffnet. Durch das In-Beziehung-Bringen der visuellen Aspekte, die ich in diesem Feld sichte, erschliessen sich mir diese Ausformungsmöglichkeiten in Gestalt von räumlichen Gebilden. Die Erscheinungen dieser Gebilde sind aber wie beschrieben sehr ungreifbar und nur zu einem geringen Teil überhaupt auf irgendwelche »Zeichen« im Diagramm zurückzuführen. Es ist ja aber mein Anliegen, durch die malerische Arbeit eine solche Ausformungsmöglichkeit als figuratives Motiv aufzugreifen und durch dessen Verfolgung meiner Ahnung Ausdruck zu verleihen. Der eigentliche Malprozess beginnt mit der Intervention im Diagramm.

Ich habe nun verschiedene Praktiken, die Spur von einer dieser Ausformungsmöglichkeiten aufzunehmen und den Malprozess in Gang zu bringen:

Eine Möglichkeit besteht darin, einen der Ansatzpunkte, den ich im Diagramm als eine »Erhebung« fokussieren kann, durch meine Intervention zu verstärken.

Eine zweite Möglichkeit ist es, einen Antipoden für eine solche »Erhebung« im Diagramm zu injizieren.

Eine weitere Möglichkeit zur Intervention besteht darin, einen „Fixpunkt“ in das Diagramm zu bringen. Ein solcher Fixpunkt kann, wie oben beschrieben, eine Schwingung in Form einer Struktur sein, oder eine figurative Form, die in ihrer Einzigartigkeit eine Art »Zentrum« ins Diagramm bringt.

Wichtig ist bei den ersten Interventionen, die ich im Diagramm vornehme, dass der instabile Zustand, der in ihm herrscht, nicht zerstört wird. Die Intervention darf nicht zu prägnant sein, denn ein zu prägnantes Zeichen löst sich aus dem Geflecht des Diagramms und tritt in den Vordergrund. Ein solches Zeichen kann die Tiefe im Diagramm auf einen Schlag flach drücken und zu einer fassbaren, isolierten Form auf einem

»Monochromen« Grund werden. Dadurch würde das Diagramm ausser Kraft gesetzt und mein Zustand des Ausser-Fassung-Seins durch den eingreifenden Verstand aufgehoben. Um die Instabilität im Diagramm aufrecht zu erhalten, geschehen die ersten Interventionen über das Entfernen oder Verwischen von Farbe mit Hilfe eines Radiergummis. Das heisst auf die Bildsprache bezogen: die Intervention geschieht über Licht und Bewegung. Durch das Abtragen und Verschieben der Farbschichten werden die tiefer liegenden Farbschichten freigelegt und die Farbdichte verringert. Da, wie Anfangs erwähnt, im Diagramm eine gewisse Unregelmässigkeit in Bezug auf die Verteilung der Farben besteht, werden durch die Intervention mit dem Radiergummi Farben aufgedeckt, über deren Tonalität ich keine genaue Kontrolle habe. Das heisst, je nachdem wo ich mit dem Radiergummi interveniere, kommt eine andere Farbmischung zum Vorschein. Bei den ersten Interventionen im Diagramm ist also die Tonalität der Farbnuancen dem Zufall überlassen. Die Tonalität kann dann aber zur genaueren Beschreibung einer Form beitragen, die bei der Intervention entstanden ist.

Beim Bild, welches auf der Titelseite abgebildet ist, führte diese Tonalität zum Beispiel zur Ausformung eines Beines. Das Bein entstand aus einer der ersten Interventionen im Bild und kann als ein Fixpunkt im Diagramm verstanden werden, wie ich ihn bereits erwähnt habe. Ich erkannte beim Herausschälen der Farbe eine Tonalität die mich an Haut erinnerte. Und von dieser Tonalität beeinflusst sah ich in der herausgeschälten Form ein angewinkeltes Bein. Diese Form arbeitete ich dann weiter heraus und fügte ihr einen Fuss hinzu.

Dieses Bein entstand eigentlich aus der Motivation eine Kante zu betonen die ich im Diagramm wahrgenommen hatte. Dabei war es nicht meine Absicht gewesen, ein menschliches Körperteil ins Bild zu setzen. Die Betonung der Kante sollte ganz einfach durch das Hinzufügen eines »Gegenstandes« geschehen der über die Kante hängt und mit dem entstandenen Winkel die räumliche Gegebenheit eines darunter liegenden Bildkörpers präzisiert. Kommt aber durch eine solche Intervention zufällig eine derart

spezifische Form wie ein Bein ins Spiel, wird das Diagramm ganz grundsätzlich neu beleuchtet. Das heisst, mit der genaueren Definition eines Bildelementes kommt eine Spielregel ins Bild, die sich auf die Betrachtungsweise des Diagramms auswirkt.

Durch das Bein wird zum Beispiel ein Massstab für die Grössenverhältnisse im Bildraum impliziert. Dieser Massstab wirkt sich zwar noch nicht auf den ganzen Bildraum aus, da er erst durch eine genaue Verortung infolge der Ausformulierung der Umgebung genauere Auskünfte gibt. Jedes Element, welches nun aber im Bildraum herorgehoben wird, misst sich automatisch mit diesem Bein. Und kommt nun eine zweite figurative Form, für die ich eine genaue Grössenvorstellung habe, vor oder hinter der ersten ins Bild, so ist der Raum auf seine Perspektive hin plötzlich ziemlich definiert.¹

Aber am Anfang war ja nur dieses Bein, welches durch die zufällige Tonalität in Verbindung mit einer abstrakten Form ins Bild kam. Und aus diesem Bein liessen sich neue und konkretere Möglichkeiten eines weiteren Bildverlaufes erschliessen. Es wurde zum Beispiel klar, dass da im Bildzentrum eine Figur ist, und dass sich diese Figur der Anwinkelung des Beines zufolge in einem ruhenden Zustand befinden muss. Die Figur muss entweder sitzen oder liegen, und zwar auf diesem Objekt welches ich Anfangs lediglich betonen wollte. Und dieses Bein erscheint in einem bestimmten Licht. Es beschreibt hier ein sehr weiches und warmes Licht, welches von oben her kommt. Und wenn ich nun von Wärme spreche, kann ich noch eine Reihe weiterer Empfindungen anknüpfen, die dieses Bein in mir auslöste. Ein nacktes Bein ist nicht irgend ein Bein sondern eben ein nacktes. Und dieses nackte Bein auf meinem Bild scheint ein weibliches zu sein. Das nackte Bein in ruhendem Zustand von einem warmen Licht beleuchtet und vorerst von Dunkel umgeben brachte etwas Intimes und Erotisches ins Bild.²

1 Im angesprochenen Bild geschah dies mit dem umgekippten Tisch der rechts vorne zu sehen ist.

2 Meine Ahnung ist sehr vielschichtig und so können solche Aspekte wie zum Beispiel eine Empfindung von Erotik darin mitschwingen oder während dem Malakt erst Anklang finden. Mit dem Anklingen solcher Aspekte werden die Nuancen meiner Ahnung im Dialog mit dem Diagramm ständig neu beleuchtet.

Die Sensation

Über die Empfindung lässt sich am Beispiel des Beines zwar leicht reden, von der Darstellung des nackten weiblichen Beines in warmem Licht aber eine Empfindung von Intimität und Erotik abzuleiten, ist auf die nuancierte Wahrnehmung bezogen, die sich beim Betrachten des Diagramms einstellt, schon fast etwas plakativ. Die Empfindung scheint hier vom Erkennen von figürlichen Gegebenheiten abhängig. Wie aber eben beschrieben, kam das Bein durch eine Empfindung zustande, die von einer bestimmten farblichen Tonalität in Verbindung mit einer vorerst abstrakten Form ausgelöst wurde. In der Arbeit mit dem Diagramm kann sich also ein Erkennen einstellen, welches aus einer Empfindung hervorgeht und nicht über die Wiedererkennung einer Form, die vom Verstand erfasst wird. Der eigentliche Dialog mit dem Diagramm läuft immer über die Empfindung ab. Dabei ist es eher das »Wie« das ausschlaggebend ist und nicht das »Was«; das heisst, die Art und Weise wie etwas in Erscheinung tritt, präzisiert dieses Etwas zu einer benennbaren Form.¹

Man folgt mit seiner Empfindung den Reizen im Bild, die einem unmittelbar berühren oder, wie es Bacon sagen würde, die unmittelbar auf das Nervensystem einwirken. Cézanne hat für diese Form von Wahrnehmung den Begriff »Sensation« benutzt.²

Das Bein entstand über die Sensation. Es ist mir sozusagen in die Falle³ des Diagramms

1 »Bacon: Ist es nicht so, dass man etwas so wirklichkeitsnah wie möglich haben möchte und doch gleichzeitig ebenso tiefgründig suggestiv oder tieferliegende Empfindungsschichten enthüllend...

Sylvester: Könnten Sie versuchen, den Unterschied zu definieren zwischen illustrativer und nichtillustrativer Form?

Bacon: Der Unterschied scheint mir der zu sein, dass eine illustrative Form einem durch den Verstand unmittelbar mitteilt, was ihr Inhalt ist, während eine nichtillustrative Form zunächst auf die Empfindung einwirkt und dann erst langsam zum Wirklichen durchsickert« – Sylvester

2 »Sie (die Sensationen) vermitteln Eindrücke von der Realität und sind zugleich Empfindungen im Subjekt selbst. In der Sensation vollzieht sich mithin eine spannungsvolle Verschmelzung dessen was wir sehen, mit dem wie wir sehen.

Boehm Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007

3 »Bacon: ... man (muss) als Künstler irgend eine Falle aufstellen, in der man die fließende Wirklichkeit lebendig einzufangen hofft.« – Sylvester

gegangen und zog mich sofort in seinen Bann. Mit ihm wurde der Dialog mit dem Diagramm verschärft. Das Bein bot mir nun auch auf meiner Empfindungsebene einen Massstab. Das Bildgefüge hatte durch das Bein einen empfindsamen Punkt erhalten, welcher alle Elemente, die noch in Erscheinung treten sollten, nach dessen taktilen Eigenschaften befragte.

»Ich als Zuschauer erfahre die Sensation nur indem ich ins Bild hineintrete, indem ich in die Einheit von Empfindendem und Empfundendem gelange.«¹ Diese Aussage gilt nach meinen Erfahrungen auch für den tätigen Künstler. Durch dieses Bein, das ich wie gesagt fast als erstes Bildelement aus dem Diagramm herausgeschält hatte, konnte ich das Bild erst richtig betreten. Ich brauche also in jedem Bild einen solchen Empfindungspunkt, oder besser gesagt einen Empfindungsbereich, der als etwas »Wahrnehmendes« im Kräftewirken innerhalb des Diagramms erscheint und mir den Eintritt gewährt.

Wenn ich mir das fertige Bild auf der Titelseite ansehe, würde ich diesen Empfindungsbereich aber nicht genau auf das Bein eingrenzen. Er scheint mir eher etwas weiter links vom Oberschenkel zu sein, ziemlich genau in der Bildmitte. Da wo eigentlich ganz viel und irgendwie doch nichts ist.

Das Bein scheint aber stark auf diesen Ort bezogen zu sein. Ich kann daher nicht genau beurteilen, ob dieser Empfindungsbereich rein dadurch an dieser Stelle erscheint, weil man durch das Bein den Hinweis bekommt, dass an diesem Ort der Oberkörper einer menschlichen Figur sein könnte. Ich kann aber auf jeden Fall feststellen, dass in all meinen Bildern, in denen eine menschliche Figur erscheint, der Empfindungsbereich auch an diese gekoppelt ist. Dies bedeutet aber wiederum nicht, dass ein solcher Empfindungsbereich nur durch das in Erscheinung treten einer menschlichen Figur entstehen kann. Solche Bereiche finde ich auch in Bildern in denen ich keine Menschen

¹ Deleuze

oder andere Lebewesen dargestellt habe. Man kann auf einem Bild auch mehrere solcher Bereiche ausfindig machen. Beim Betrachten meiner Bilder fällt mir aber auf, dass ich meistens von einem Empfindungsbereich, der irgendwo in der Mitte der Bildfläche erscheint, als erstes abgeholt werde.

Wie gesagt ist die Arbeit mit dem Diagramm eine Art Dialog der über die Sensation abläuft. Dabei wird sozusagen immer das ganze Diagramm auf einmal empfunden, und mit jeder Intervention die Veränderung wahrgenommen, die diese auf den ganzen Bildkosmos bezogen bewirkt. Wie aber eben beschrieben, ist dieser Bildkosmos kein unhierarchisches »All-over«, sondern er besitzt Schnittstellen, an denen sich Kräftewirkungen verdichten. Und über diese Schnittstellen oder Empfindungsbereiche gelange ich sowohl im Arbeitsprozess als auch später nach dessen Beendigung in einen unmittelbaren Kontakt mit dem Bild. Und mit diesem Unmittelbaren Kontakt werden die nicht fassbaren Aspekte, die mit meiner Ahnung korrespondieren, im Bild erkennbar.

Der Dialog mit dem Diagramm und die Rolle des Zufalls

Durch das ins Bild kommen eines Empfindungsbereiches bekommt der Dialog, wie gesagt, eine neue Qualität. Nach dem Eintreten ins Bild scheint mich tatsächlich alles irgendwie mehr zu betreffen. Der Dialog mit dem Diagramm kann sich sozusagen verselbstständigen und mich in einen fast schon tranceartigen Zustand versetzen. Bei dem Bild auf der Titelseite riss dieser Dialog bis zu dessen Fertigstellung nicht ab. Das heisst, ich habe dieses Bild in einem Zuge, in einem Zeitrahmen von etwa 6 Stunden ausgeführt. Denn wenn sich diese Wendung zu einem tieferen Dialog mit dem Bild einmal vollzogen hat, kann ich diesem Bann, der mich mit ihm verbindet, kaum noch entfliehen.

Es ist aber noch schwieriger nach einem längeren Unterbruch der Arbeit die Fährte im Bild wieder aufzunehmen, vor allem dann, wenn sie noch nicht soweit verfolgt wurde, dass ich sie in den gesetzten Zeichen wieder gänzlich auffinden könnte.

Wenn ich ein Bild in einem solchen Zwischenzustand eine Weile stehen gelassen habe, muss ich oft die wiedererkennbaren Zeichen im Bilde zerstören, um eine neue Fährte im Bilde zu finden. Ansonsten besteht die Gefahr in einen Arbeitsprozess zu verfallen, indem ich versuche, die fassbaren Zeichen im Bilde nach rationalen Kriterien weiter auszuführen. *»...weil man in dem Augenblick indem man weiss was man tut nur eine andere Form von Illustration ausführt«.*¹ In einem solchen Prozess würde sich zwar das bildliche Motiv auch weiter verdichten, das eigentliche Motiv, die Ahnung, würde dabei aber nicht verfolgt werden.

Es kann auch mitten im Arbeitsprozess geschehen, dass sich die Zeichen in einer solchen Art und Weise verdichten, dass sie eine zu eindeutige Richtung vorgeben und damit den unmittelbaren Dialog stoppen. Um diese Festgefahrenheit zu durchbrechen

¹ Francis Bacon, – Sylvester

muss ich, wie gesagt, die Zeichen zerstören, die meine rationale Wahrnehmung aktivieren. Mit dieser Zerstörung möchte ich aber keine Lücke ins Bild bringen; die Zeichen sollen dabei nicht gänzlich ausgelöscht oder überdeckt werden. Die Zerstörung dieser Zeichen soll in einer Weise geschehen, dass an ihrer Stelle wieder die Potenzialität des Diagramms wirken kann. Francis Bacon sagt dazu: *...man kann das nichtrationale eines Zeichens nicht wollen. Das ist der Grund dafür, dass der Zufall bei dieser Tätigkeit ständig hereinspielt.*¹

Bacon misst dem Zufall eine hohe Bedeutung zu. Er hat auch eine ganz konkrete Praxis, den Zufall zu Hilfe zu nehmen. Und zwar nimmt er einfach Farbe und schmeisst sie gegen die Leinwand. Er macht dies meist ohne Pinsel, nimmt die Farbe direkt in die Hand und schleudert sie aufs Bild.

Ich habe in Momenten, in denen sich der Dialog mit dem Bild festgefahren hatte auf eine ähnliche Art versucht, den Zufall zur Hilfe zu nehmen. Ich schleuderte die Farbe nicht durch die Luft sondern schlug sie mit einem Pinsel auf die Bildfläche. Dabei verwendete ich einen sehr grossen Pinsel, dessen Borsten durch vertrocknete Farbe völlig verklumpt waren. Somit konnte ich die Stelle im Bild, in welcher ich die Ursache für die Blockierung des Arbeitsflusses vermutete, gezielt in Angriff nehmen, hatte aber gleichzeitig keine Kontrolle über die Ausformung der Spur, die auf der Bildfläche erscheinen würde.

Hier stellt sich natürlich die Frage, inwieweit der Maler die Intervention kontrollieren muss, um den Zufall als Hilfestellung nutzen zu können, und wieweit man demnach noch von Zufall sprechen kann.

In den Gesprächen von David Sylvester mit Francis Bacon kommt die Frage auf, ob denn auch eine Putzfrau an Stelle von Bacon die Farbe schleudern könnte. Bacon antwortet darauf: *„ Ich kenne den Teil der Leinwand auf den ich zielen will; Ich müsste dem*

¹ Sylvester

anderen also sagen, wohin er werfen soll, und, da ich so oft Farbe geschleudert habe, verstehe ich es wahrscheinlich besser, diesen Teil auch zu treffen. Ich will damit nicht andeuten, daß nicht auch jemand anderes hereinkommen könnte und werfen und ein ganz anderes oder besseres Bild hervorbringen würde. Ich hoffe immer auf so etwas. Andererseits glaube ich nicht, daß meine Gemälde danach aussehen.¹

Ich verstehe hier Bacon wenn er meint, dass er nicht glaube, dass seine Bilder »danach aussehen«. Man versucht ja nicht einen Fremdkörper im Bild zu produzieren. Es geht vielmehr um neue Anhaltspunkte in der Diagrammstruktur, die den festgefahrenen Blick lösen, einen sozusagen wieder ausser Fassung bringen, damit das Potential im Dialog mit dem Diagramm von Neuem zur Wirkung kommt.

Wie bereits erwähnt, scheint die Richtung, in welcher die Farbe in zufälliger Weise auf der Bildfläche auftritt, sehr wichtig zu sein. Oft beschreibt meine Ahnung eine Bewegung, die ins Bild gebracht werden müsste, um dem Gesamtgefüge neuen Schwung zu verleihen. Ich gebe also bei der Intervention die Richtung vor, überlasse die Ausformulierung dieser Bewegung aber dem Zufall.

Bei Bacon findet man sogar ein Bild, welches er nach einer zufälligen Intervention als vollendet akzeptierte.² Hier ist ein weiterer Aspekt zu beobachten, welcher den Umgang mit dem Zufall in der aufgezeigten Form begünstigt. Die Bildsprache muss die Offenheit haben, einen Farbfleck als etwas Gültiges erscheinen zu lassen. In einem zu kontrollierten Kontext würde ein Farbfleck immer als Fehler oder im schlimmsten Falle als die naturalistische Darstellung eines Farbfleckens verstanden werden. Wenn man aber mit der offenen Struktur des Diagramms arbeitet, ist der Nährboden für den Zufall sicher in hohem Masse gegeben.

1 Sylvester

2 Bacon sagt dazu: „In dem neulich entstandenen Triptychon erscheint auf der Schulter des Mannes, der sich ins Waschbecken erbricht, so ein Peitschenhieb aus weißer Farbe... Ich habe das im allerletzten Moment gemacht und einfach stehen lassen. Ich weiß nicht, ob das richtig ist, aber für mich hat es richtig ausgesehen.“ – Sylvester

Das Diagramm im fertigen Bild

Im Arbeitsprozess verdichtet sich das Bild. Mit dem Farbe abtragen und Farbe auftragen werden Formen aus dem Diagramm herausgearbeitet. Durch das genauere Bestimmen von Aspekten, die im Diagramm als Ausformungsmöglichkeiten angeboten werden, wird das figurative Motiv immer deutlicher auf der Bildfläche sichtbar. Ab einem bestimmten Punkt würde wohl fast jeder Betrachter, dem ich das Bild zeigen würde, die räumlichen Gegebenheiten ungefähr gleich deuten. Das heisst natürlich noch nicht, dass er die Gegebenheiten genauer definieren könnte; dies gelingt ja nicht einmal mir. Und es soll mir auch nicht gelingen, denn ich bin im Arbeitsprozess nicht darauf aus, eine völlige Stabilität ins Bild zu bringen. Es geht mir gerade darum, ein hohes Mass an Instabilität im Bildraum zu erhalten oder sie besser gesagt erst richtig erfahrbar zu machen.

Im fertigen Bild scheint das Diagramm nun aus den Zwischenzonen zu wirken, als wäre es durch die malerischen Interventionen zwischen die Bildgegenstände geraten. Von da aus scheint es nun irgendwie alle Bildgegenstände zusammenzuhalten. Das Diagramm hat daher nicht nur die Funktion, mir als Maler eine Fährte eines möglichen Motives anzubieten, sondern es dient auch im fertigen Bild als ein Spannungsfeld; als eine Art dunkle Materie, die zwar nicht objektivierbar und somit auch nicht fassbar ist, aber für den Zusammenhalt des Bildkosmos sorgt.

Schlussbetrachtung

Wie ich es in den letzten Kapiteln mehrfach angesprochen habe, erweist sich ein gewisses ausser-Fassung-sein, das eine Umgehung eines Eingreifens des Verstandes beschreibt, als die wichtigste Grundvoraussetzung für meinen Bildfindungsprozess. Durch diesen Zustand schaffe ich mir den Zugang zu meiner Ahnung, welche ich als mein eigentliches Motiv auf der Bildfläche zum Ausdruck bringen möchte. Diese Ahnung, die nicht an die Substanz gebunden ist, findet im figurativen Bildmotiv (zB. dem Innenraum) einen Körper, in dem es auf der Bildfläche zur Präsenz gelangt. Im Dialog mit dem Diagramm, der sich über die Sensation vollzieht, verfolge ich diese beiden Motive gleichzeitig. Oder man könnte vielleicht besser sagen: mit der Verfolgung meiner Ahnung kristallisiert sich das figurative Bildmotiv bis zu einem bestimmten Grad aus dem Diagramm heraus und eröffnet dem Betrachter dadurch den Zugang zu dieser Ahnung.

Wenn ich das Bild auf der Titelseite betrachte, das ja ein fertiges ist, kann ich dabei folgendes feststellen: Die Zeichen, die sich durch den Arbeitsprozess im Bildraum ergeben haben, sind, bis auf das Bein und vielleicht noch den Tisch, an sich nicht wirklich bestimmbar; das heisst, das was sie im Bildraum bewirken wird erst erkennbar, wenn ich sie in Bezug zu den anderen Zeichen betrachte.

Eigentlich ist auch das fertige Bild als eine Beziehungsstruktur zu sehen. Diese Beziehungsstruktur trägt aber im Unterschied zum unberührten Diagramm bereits die Spielregeln für die Betrachtung in sich. Das Bild holt mich oder einen anderen Betrachter nun sozusagen ab und lässt einen ein Raumgebilde wahrnehmen, das durch die Gesamtheit der Zeichenkonstellation zum Ausdruck kommt. Durch diesen Einstieg ins Bild, der sich über den ans Bein gekoppelten Empfindungsbereich vollzieht, kann nun auch ein anderer Betrachter, der sich auf mein Bild einlässt, das eigentliche Motiv

erahnen. Dabei wird neben den vielschichtigen Erfahrungen, die der Betrachter durch den Aufenthalt in der Alltagswelt angesammelt hat, auch das Tiefere Wissen über die Wirklichkeit angesprochen, das, wie Dürr sagt, in allen Menschen vorhanden ist.¹

Der Bildbetrachter wird zu einem Ahnenden, weil das Bild unfassbar bleibt. Denn auch er öffnet nun den Blick, wie ich es in der Arbeit mit dem Diagramm getan habe. Wie gesagt ist es auch für mich als Betrachter des fertigen Bildes nicht wirklich fassbar und somit auch nicht bestimmbar, was der Bildkosmos mir genau zeigt. Doch genau diese Unbestimmtheit verhilft dem Betrachter zu einem Erkennen, das nicht ein erfassen ist. Diese Unbestimmtheit muss aber eine bestimmte Qualität haben um dieses Erkennen zu ermöglichen. Denn Unbestimmtheit verhilft ja gewöhnlich gerade nicht zu einem Erkennen.

Um diese Qualität zu bestimmen, komme ich auf den Begriff der »Potenzialität« zurück. Die Unbestimmtheit muss sich in einem Zustand befinden, in dem das Potential des Ahnens zur Wirkung kommen kann.² Denn die Konstellation von unbestimmten Zeichen wird erst zu einer sinnbildenden Beziehungsstruktur, wenn das Potenzial des Ahnens ins Spiel kommen kann.

Hier liegt gerade der Unterschied zwischen der Beziehungsstruktur die Dürr als die Urquelle unserer Welt beschreibt und der Beziehungsstruktur die auf meinem Bild zu sehen ist. Die Beziehungsstruktur, die Dürr beschreibt, ist selbst Potentialität und schöpft somit die Welt aus sich selber. Mein Bild ist ja aber an sich nicht lebendig, sondern entfaltet seine Wirkung erst im Betrachter. Denn erst durch das Potenzial des Ahnens, welches sich dem Bildbetrachter mit der Wahrnehmung der Zeichenkonstellation erschliesst, werden die Bezüge unter den Zeichen sinnbildend hergestellt.

Wie beschrieben bezeichnet Dürr den Vorgang, der sich vollzieht, wenn aus der Bezie-

1 »Wir können uns verständigen weil wir nicht Teile der Wirklichkeit sind sondern Teilhabende der Wirklichkeit und deshalb im Hintergrund gemeinsame Erfahrung haben.« – Dürr, 2007

2 Ich habe diesen Zustand auch schon mit dem Begriff der »Instabilität« umschrieben

hungsstruktur im Mikrokosmos unsere greifbare Realität entsteht, als einen Ausmittlungsprozess. In diesem Ausmittlungsprozess werden die verschiedenen Möglichkeiten des Sich-aufeinander-beziehen-Könnens von Wirkungen in der Beziehungsstruktur abgeglichen, was zur »Gerinnung« unserer fassbaren Realität führt.

Wenn man nun die Beschreibung dieses Vorganges auf mein Bild überträgt, könnte man sagen, dass sich dieser Ausmittlungsprozess beim Bein bereits in einem hohen Masse vollzogen hat und der Betrachter dieses Bildelement dadurch sofort erfasst.¹ Das Bein ist aber nur ein Aspekt des Bildes. Und da, wie gesagt, die meisten Zeichen in meinem Bild nur im Zusammenhang überhaupt einen Sinn ergeben, wird der Betrachter nun selbst herausgefordert die Zeichen, durch deren In-Beziehung-Bringen, zu einem gesamten Bild »auszumitteln«. Der Betrachter nimmt das »Spiel«² auf, das ihm die Beziehungsstruktur anbietet und folgt dabei den Regeln, die ich durch die Verfolgung meiner Ahnung in diese Struktur gebracht habe. Dabei entsteht das Bild im Moment der Betrachtung, in dem es der Betrachter im Zeichengefüge erahnt. In diesem »Bildwerden« kann der Betrachter die Wirklichkeit erfahren und dabei, auf eine unmittelbare Weise, das Kräftewirken erkennen, das ein Aspekt meines eigentlichen Bildmotives ist. Das Bild lässt den Betrachter einen »Zusammenklang« wahrnehmen, der aus dem Aspekt des Kräftewirkens in Verbindung mit den Bildaspekten, die meine Empfindung dieses Kräftewirkens zum Ausdruck bringen, hervorgeht. Mit dieser Wahrnehmung entsteht nun im Betrachter selbst eine Ahnung. Und in dieser Ahnung schwingt sowohl mein figuratives als auch mein eigentliches Bildmotiv, also meine Ahnung, mit.

1 Wie ich es Anfangs (S.10) beschrieben habe, bleiben in den Papierfasern die reinen Farben der Grundierung als ein feines »Farbrauschen« erhalten. Bei der Intervention im Diagramm mit dem Radiergummi wurde dieses Farbrauschen wieder sichtbar und an dieser Stelle in der (ausgemittelten) Gesamtwirkung als Hautton empfunden. Dieser bereits »realistische« Aspekt wurde wie beschrieben (S. 25) mit der genaueren Ausformung des Beines unterstrichen.

2 Der Begriff des »Spiels«, in diesem Zusammenhang, ist von Gottfried Boehm geborgt, der sich an dieser Stelle wiederum auf Wittgenstein bezieht. – Boehm

Quellenverzeichnis:

Adorno Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 2008

Bertram Georg W.: Kunst, eine Philosophische Einführung, Stuttgart 2005

Boehm Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007

Deleuze Gilles: Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995

Doran Michael, Bischoff Jürg: Gespräche mit Cézanne, Zürich 1982

Dürr Hans-Peter: Auch die Wissenschaft spricht nur in Gleichnissen, Freiburg i.B. 2004

Dürr Hans-Peter, Östereicher Marianne: Wir erleben mehr als wir begreifen, Freiburg i.B. 2001

Dürr Hans-Peter im Gespräch mit Lorenz Marti: Wissenschaft und Weisheit, Schweizer Radio DRS2 2007

Eco Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977

Lüthy Michael: Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Berlin 2006

Meyer-Amden Otto: Begegnungen, Bern 1985

Sylvester David: Gespräche mit Francis Bacon, München 1995

Schulze Sabine: Innenleben, Die Kunst des Interieurs: Ostfildern-Ruit 1998