Die Gegenstände der nicht-gegenständlichen Malerei

Vortrag für das Symposium „Über die Schwierigkeit, über nicht-gegenständliche Malerei zu sprechen, II“,
Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, 2004

zur Vorstellung meines Bildes *niemand*, 220 x 220 cm, Öl/Leinwand, 2000-2003,

Sehr geehrte Damen und Herren,

ein gegenstandsloses, das heißt ein nichts darstellendes Bild kann es nicht geben. Es fiel hinter seinen Begriff zurück. Doch was sind die Gegenstände der nicht-gegenständlichen Malerei? Ist sie motivisch begründbar? Jedenfalls lässt sich ein vorausgesetzter besonderer Sinn der nicht-gegenständlichen Malerei nicht durch ein vermeintlich niedrigeres Reflexionsniveau gegenständlicher Werke erklären. Jedes bedeutende Kunstwerk verhandelt anspruchsvollste anthropologische, soziale, psychologische und philosophische Fragen. Nicht so sehr unter dem Gesichtspunkt der Konstitution oder Deduktion, aber aus einer authentischen formalen Betroffenheit heraus. Betrachten wir darum diese formale Beziehung etwas genauer:

Die *gegenständliche* Malerei verfährt zweigleisig. Sie bezieht sich auf ein (reales oder imaginäres) Sujet und entfaltet zugleich ein (mehr oder weniger überzeugendes) *Plädoyer* für ihre jeweilige Intention, nämlich das spezielle Interesse am jeweils gewählten Motiv. Daher kommt es, dass Bilder mit verschiedenem Sujet durchaus dasselbe Thema und Bilder, die dasselbe Sujet zeigen, trotzdem höchst unterschiedliche Themen erörtern können. Denn die Intention einer Darstellung bestimmt in einem viel weiter reichenden Maße die repräsentative Bedeutung ihrer physischen Beschaffenheit als der jeweils abgebildete Gegenstand. Besonders sinnfällig wird diese primordiale Rolle der Intention, sobald wir ein Bild rein ästhetisch betrachten. Eine Landschaftszeichnung, beispielsweise, können wir als aufmerksam oder als verlogen, als mutig, zimperlich, nüchtern, schwelgerisch usw. erfahren. Das heißt unser ästhetisches Urteil arbeitet mit Begriffen, die weder die dargestellte Szenerie noch die sensuellen Eigenschaften ihrer Darstellung qualifizieren noch den ursprünglichen Nutzen oder die weiter gehenden Erwartungen, die sich ferner an die Existenz des Werks knüpfen mögen. Unsere Prädikate bezeichnen stattdessen, ganz einfach, *die Haltung*, die uns begegnet, wenn wir aus der Art und Weise, in der Dinge oder Personen jeweils dargestellt werden, nach und nach das übergreifende Thema und die konkrete Bedeutung ihrer gegebenen Darstellung erschließen.

Dasselbe gilt für die *nicht-gegenständliche* Malerei. Auch hier kann man feststellen, dass Bilder, die auf den ersten Blick ähnlich aussehen, manchmal völlig Unterschiedliches meinen, und umgekehrt, da stets die jeweilige Intention des Werks die tatsächliche Bedeutung seiner physischen Qualitäten definiert, sowohl in der gegenständlichen als auch in der nicht-gegenständlichen Kunst.

Auffallend anders ist lediglich die Radikalität, mit welcher die nicht-gegenständliche Malerei ihre darstellende Geltungsbehauptung exponiert, indem sie am ideellen Ort des Sujets keine außerhalb der Bildbetrachtung individuierbare Gestalt anbietet. So eröffnet sie einerseits die Aussicht auf eine autonome, nicht mehr die vorfindliche Ordnung der Welt repetierende Malerei, auf ein Bild, das sich rückhaltlos dem Entgegenkommen seiner Betrachter überantwortet. Andererseits kann das Fehlen eines erkennbaren Sujets auch das Tor zum bloß Privaten und individuell bedingten Projizieren aufstoßen, entgegen der von jedem Kunstwerk zu erwartenden subjektiven Allgemeingültigkeit. Darum verlangt jede seinsollende nicht-gegen-

ständliche Malerei zu allererst nach einer hinreichenden Antwort auf die Frage, *warum* kein erkennbarer Gegenstand dargestellt wird, damit die am ideellen Ort des Sujets zunächst angetroffene narrative Leerstelle sich im weiteren Verlauf der Betrachtung als sachlich begründete, operative Variable bewähren kann. Prinzipiell bieten sich dreierlei allgemein anzuerkennende Beweggründe an:

1. Der Impuls zum Malen verlangt seinerseits nach einer Klärung, falls der motivierende Sachverhalt noch weitgehend unbekannt ist oder als zwiespältig empfunden wird. In einer solchen diffusen Situation kann es hilfreich sein, sich nicht vorschnell auf einen willkürlich gewählten, letztlich vielleicht gar nicht adäquaten Gegenstand festzulegen und statt dessen den interpretatorischen Spielraum zu nutzen, den nicht eindeutig klassifizierbare, aber sich gleichwohl materialisierende Darstellungsbewegungen eröffnen, um zunächst eine anschauliche Basis für eine anschließende reflexive Deutung des eigenen Standpunktes zu gewinnen. Dieses zweistufige heuristische Verfahren ist uns bereits aus der Psychoanalyse sowie aus vielen rituellen Techniken traditioneller Gesellschaften vertraut.

2. Neben methodischen Gründen, die im vorgenannten Prinzip der psychologischen Selbstbefragung dazu motivieren können, direkte Verweise auf anderweitig bekannte Gegenstände zu meiden, gibt es außerdem objektbedingte Argumente. Denkbar sind nämlich weiterhin Darstellungen, die zwar einen empirischen Sachverhalt meinen, nicht aber dessen Gestalt als ganze, sondern isolierte Aspekte seines Erscheinens erhellen sollen, zur konzentrierten Erkundung sonst verdeckter Konnotationen und Implikationen. Dieser forschende Impetus rückt die sinnlichen Qualitäten der Farbsubstanz und die Faktur des Bildes in den Vordergrund, um ein ausgearbeitetes und verfügbares Erlebnismuster für das interessierende Sujet zu schaffen.

3. Und schließlich sind nicht zuletzt auch Sujets möglich, die als reine Produkte des Denkens keine physischen Eigenschaften haben, die also kraft ihrer intelligiblen Natur von vornherein nicht individuiert werden können. In diesem Fall besteht der darzustellende Gegenstand in der Vorstellung einer Idee. Dann zielt das betreffende Bild entweder auf eine Evokation des Inkommensurablen, indem es den mentalen Ursprung der gemeinten Idee möglichst harsch mit der Physis ihrer Darstellung zu kontrastieren sucht, wie bei der Konzeptkunst. Oder es verfolgt ein investigatives Anliegen und versucht, eine metaphysische Reflexionsfigur mithilfe eines inexponiblen Beispiels kritisierbar zu machen.

Jedes der genannten drei Argumente könnte vielleicht schon für sich genommen das Fehlen eines erkennbaren Sujets legitimieren. Ohne eine überzeugende Begründung wäre jedenfalls die wesensimmanente Transzendenz des Bildes unweigerlich verloren, nichts würde bleiben als eine banale Sichtbarkeit mit höchstens zufälliger sinnbildlicher Bedeutsamkeit. Darüber hinaus ist für den rigorosen Geltungsanspruch des Bildes in der Kunst nachzutragen, dass es sich bei der vorigen Aufzählung lediglich um eine reduktive Typisierung handelt. In der Kunst bemisst sich der ästhetische Wert des Werks geradewegs daran, inwieweit sich die oben typisierten Anliegen ergänzen und durchdringen: Jede seinsollende nichtgegenständliche Malerei wird ihren subjektiven Ursprung bestimmen, parallel die verborgenen Rahmenbedingungen ihres geschichtlichen Hintergrundes erschließen und nicht zuletzt die Dringlichkeit der entsprechenden Reflexionsidee erhellen müssen, genau so wie jede gegenständliche Malerei ihre eigene Begründung gewinnen muss, indem sie mehrere Sachverhalte durch ein zusammenfassendes Motiv zu einem geschlossenen, sich wechselseitig erklärenden Bildgeschehen vereint. Was in beiden Disziplinen der

Malerei variiert, ist die jeweilige Gewichtung dieser Momente von Werk zu Werk und der jeweils erreichte Grad ihrer Realisation, nicht aber ihre grundlegende erzählerische Funktion.

Woran können wir uns somit orientieren, wenn man auch im Fall der nicht-gegenständlichen Malerei zunächst die Zielrichtung des betreffenden Bildes ermitteln muss, bevor man überhaupt das Thema und die besondere Bedeutung seiner Darstellung erleben kann? In der Praxis sind zweierlei Standpunkte zu unterscheiden: Als Rezipienten können wir ergänzend lediglich die Erfahrung aktivieren, die wir zuvor in der Auseinandersetzung mit anderen Werken gewonnen haben, um unsere Empfindungen und Gedanken, die im Betrachten spontan entstehen, zu einer möglichst kohärenten Geschichte zu verbinden. Als Malender kann man darüber hinaus die erzählerische Struktur des Bildes nutzen, um unwillkürlich behauptete Zusammenhänge zu untersuchen, die sich sonst der Reflexion entziehen. Diese Möglichkeit möchte ich abschließend noch an einem meiner Bilder skizzieren, ohne damit jedoch eine Interpretation festschreiben zu wollen. Das Folgende ist lediglich ein zusätzliches Angebot. Alles andere würde dem dialogischen Anspruch meiner Malerei widersprechen. Sie soll ihre Geltung und Bedeutung durch die Aufmerksamkeit gewinnen, die man ihr aus eigenem Ermessen entgegenbringt und eine interessantere und klügere Geschichte vermitteln als ich allein es jemals könnte.

Die vergleichsweise krustige Textur des vorwiegend grün melierten Bildes *niemand* besteht aus einigen hundert, hauchdünnen, halbtransparenten Lagen aus Ölfarbe, vermalt mit Alkydharz, aufgetragen in zahllosen abgesetzten, flächigen Berührungen zwischen handbreitem Pinsel und der Leinwand. Der Auftrag erfolgte lagenweise mit wechselnder Richtung, wechselnder Geschwindigkeit und wechselndem Druck, durchgehend nach dem antikompositionellen Prinzip des All over, um den Zufall zu einem eigenständigen Bestandteil des Werks zu machen. Den jeweiligen Tonwert entschied ich dabei von einer Schicht zur nächsten. Seit März 2000 legte ich so an jedem Arbeitstag zunächst eine oder höchstens zwei Lagen sachte auf die vorige, schon trockene Schicht, vertrieb und polierte anschließend die anziehende Farbe in einem weiteren mehrstündigen Arbeitsgang, so dass die verbrachte Zeit, verkörpert in der sich mit wachsender Schichtdicke allmählich wieder öffnenden Bildfläche und in den sich zunehmend kleinteiliger markierenden Pinselspuren, sich zwar noch erspüren, aber nicht mehr einfachhin ablesen lässt. Als nach fast zwei Jahren noch kein Ende absehbar war, begann ich, die neu hinzu kommenden Schichten auf Zeichenkarton zu dokumentieren, zu meiner Selbstvergewisserung und zur Vermittlung meiner Malweise. Daher sind die Farbtöne der letzten 115 Lagen jetzt auch einzeln, auf weißem Grund ersichtlich. Das Spektrum der vorausliegenden, nicht dokumentierten und mehr als doppelt so zahlreichen Schichten war erheblich breiter.

Die Reihenfolge der Farbkarten sowie das dichte, in unterschiedlichen Blick- und Beleuchtungswinkeln sich immer wieder neu aufbauende Wechselspiel zwischen der Struktur und den Valeurs der Farbsubstanz veranschaulichen, dass die Tonwerte der Bildschicht sowie ihr Relief keinem im voraus festgelegten Plan unterliegen. Die Entstehung des Bildes geht auf eine kontinuierliche, handwerklich bedachtsame, aber zugleich vollkommen ergebnisoffene Arbeit zurück. Eine beunruhigend lange Zeit wusste ich nicht einmal ungefähr, wie das zu ermalende Bild aussehen muss, ob es eher bunt oder monochrom, eher hell oder dunkel, eher starkfarbig oder grau usw. ausfallen sollte.

Viel klarer war mir hingegen von Anfang an, dass meine Arbeit diesmal auf die ideelle Struktur der Urteils-

form zielen sollte, die sowohl unsere zwischenmenschliche Erfahrung als auch unsere Erfahrung der belebten Natur und unsere Kunsterfahrung bestimmt. Ich wollte dem *Plot* der fundamentalen Anerkennungsproblematik näher kommen, die diesen Erfahrungsfeldern inhäriert. Dazu musste das projizierte Bild die konstitutiven Merkmale unseres gedanklichen Verhältnisses zu Personen, zur biologischen Natur und zur Kunst in sich versammeln. Und ebenfalls schon im Voraus absehbar war, dass dabei nicht zuletzt die intuitiven Kennzeichen des Evolutionären und Potenziellen relevant werden würden, ebenso wie ein existenziell vermitteltes, vom Bewusstsein der eigenen Endlichkeit getragenes Zeitgefühl. Indes zeigte die Arbeit selbst auch ziemlich rasch, dass das zu ermalende Bild keine Mehrzahl mehr oder minder entschiedener Setzungen repräsentieren durfte. Es musste vielmehr seinerseits eine einzige, aber dennoch spezifische Setzung *werden*, ein unumkehrbar gegliedertes, zugleich einsehbares, aber dennoch kompaktes Werk, das sich bereits durch seine offensichtliche Konstruktion jeder Festlegung auf eine bestimmte körperliche Gestalt entzieht, also die widersprüchliche Anmutung des Gestaltlosen und Ganzen allein seiner artikulierenden Natur verdankt, nicht aber opaken physischen Qualitäten wie einem nicht ohne weiteres zu überblickenden Riesenformat, optisch besonders aktiven Farben, einem nicht ersichtlichen Produktionsverfahren und so weiter.

Wie allerdings all die Anforderungen auch nur näherungsweise in einem einzigen Bild einzulösen wären, wusste ich hingegen nicht einmal vage. Methodisch konnte ich mich nur auf die einzigartige Chance stützen, die daraus entspringt, dass wir das Sujet eines Bildes nicht im strengen Wortsinn wahrnehmen, sondern mithilfe unserer Vorstellungskraft realisieren: Vorgestellte und dargestellte Gegenstände bestehen - in striktem Gegensatz zu wahrgenommenen - ausschließlich in dem Bewusstsein, das man aktuell hat. Eine undeutliche Wahrnehmung eines Baumes meint immer ein an sich vollkommen bestimmtes Objekt. Demgegenüber vergegenwärtigen eine undeutliche Vorstellung oder eine vage Darstellung eines Baumes stets ein weitgehend unbestimmtes Objekt. Und genau dieser epistemische Unterschied ermöglicht es, dass die nicht-gegenständliche Malerei, im Unterschied zur gegenständlichen, nicht bloß das Thema und die Intention und Form, sondern auch schon das Sujet ihrer Darstellung prozedural, im ständigen Wechsel zwischen Machen und Anschauen entwickeln und konkretisieren kann, solange man nur die allmählich vorschreitende Bestimmung des zu entfaltenden Motivs nicht durch versehentlich miteingebrachte, gegenläufige Anschauungen durchkreuzt. Dementsprechend versuchte ich, in einem auf eine unbefristete Zeitspanne angelegten Malprozess differenzierte Darstellungsmomente zu erzeugen und die unweigerlich mitgeschaffenen, nicht intendierten Konnotationen und Assoziationen durch die folgenden Schichten zu tilgen, um irgendwann hoffentlich zu einem formal geschlossenen, durchgängig motivierten Darstellungsgefüge zu gelangen, das sich als autonomes Bildgeschehen bewähren und in seiner Betrachtung eine inexponible symbolische Bedeutung gewinnen kann.

An dieser Stelle möchte ich meinen Bericht vorläufig beenden und mit der Diskussion beginnen. Bei Interesse erläutere ich gerne die von mir angesprochenen epistemologischen Fragen, die daraus resultierenden theoretischen und praktischen Probleme im Bereich der Kunsterfahrung, der Biologie und unserer zwischenmenschlichen Erfahrung. Auch sage ich gerne mehr zu den übrigen Thesen meines Vortrags. Allerdings möchte ich jetzt Ihnen, sehr geehrten Damen und Herren, die Auswahl überlassen. Und ich bin natürlich außerdem sehr auf Ihre eigenen Fragen und Beiträge gespannt.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.