

Von aussen an mich heranschreiben

Vom subjektiven zum intersubjektiven Schreiben über eigene Kunst.

Veranstaltung visarte Luzern: Beruf Künstlerin/Künstler, Donnerstag 1. Dezember 2015, Kunsthalle Luzern

Legenden zu den einzelnen Repros

Bild 5

Die Situation, in der ich das zu analysierende Bild von Günther Förg in der Galerie Grässlin in Frankfurt 2010 vorgefunden habe.

Bild 6

Das Bild für sich alleine betrachtet (zitiert aus dem Aufsatz, den ich vor zwei Jahren für die – noch nicht publizierte - Festschrift Hans Dieter Huber schrieb):

„Aus der Ferne betrachtet, so wie es sich mir im Februar 2010 beim Eintreten in den grosszügigen Hauptraum der Galerie Grässlin in Frankfurt zeigte – und da sind wir beim Rekonstruieren des Wahrnehmungsvorgangs – evozierte es in mir vorerst eine grosse Winterlandschaft, einen weiten schneebedeckter Hang, der mit verschiedenen grossen, meist länglich hingezogenen Waldstücken bedeckt war. Bei zunehmender Differenzierung erwies sich natürlich rasch, dass dem eigentlich nicht so sein konnte, weil verschiedene starkfarbene, rote oder rosane Teile sich einer solchen Interpretation entzogen, wenn auch eine Art „Nachhall“ einer Landschaftsdarstellung übrigblieb. Bei den zahlreichen Führungen vor diesem Werk in den Räumen des MAHN fühlten sich verschiedene Besucher an Monets späte Seerosen-Landschaften erinnert, die in der Orangerie in Paris oder auch anderswo ausgestellt sind. Als wir bei einem späteren Besuch Günther Förgs in der Galerie Grässlin in Frankfurt auf das Bild zu sprechen kamen, verwies er selber auf dieses Vorbild.“

Bild 7 bis 14

Entscheidung, was ich als Bildelemente festlegen will. Nachvollziehen der zeitlichen Abfolge und der unterschiedlichen Arbeitsweisen. Schriftliches Ausformulieren der gemachten Feststellungen. Daraus abzuleitende interpretative Aussagen.

„Beim Nähertreten fing ich nun an, mich für die verschiedenen Farbgruppen zu interessieren und stellte fest, dass hier viele Farbnuancen und verschiedenste Pinselduktus-Arten vorhanden waren. Im Unterschied zu den drei anderen, ebenfalls in dem grossen Raum ausgestellten monumentalen Bildern, war hier eine ziemliche Unordnung am Werk. Ich ging nun daran, die einzelnen Farbkörper als Elemente zu definieren und sie in ihren „Funktionen“, d.i. ihren Beziehungen zueinander zu untersuchen. Durch die zahlreichen Überlappungen der einzelnen Farbkörper liess sich ohne allzu grosse Schwierigkeit die

Reihenfolge des Farbauftrags ablesen, so dass sich eine relative Chronologie von etwa 10 Element-Gruppen herauschälte.

Gruppe 1. Hochrot. Kleine, überlagerte Striche. Pinselbreite ca. 3 cm

Gruppe 2. Nachtblau. Grössere, grosszügigere überlagerte Striche. Pinselbreite ca. 4,5, resp. 8 cm

Gruppe 3. Braunrot. Kleine, „unsichere“ Strichpakete. Pinselbreite ca. 3 cm

Gruppe 4. Violett. Relativ kleine, gedrängte Striche. Pinselbreite ca. 3cm

Gruppe 5. Grün. Flächige Strichlagen. Pinselbreite ca. 4 cm

Gruppe 6. Rosa. Grosse, amorphe Flächen. Pinselbreite ca. 3,5 cm

Gruppe 7. Verschmutztes Grün. Grosse, breite Striche. Pinselbreite ca. 7 cm.

Weitere Gruppen. Siehe „?, nach Rosa“ und „zwischen 3 und 7“

Die Analyse dieser Hauptgruppen ergibt den Entstehungsvorgang des Bildes in den Hauptlinien. Es lassen sich folgende Feststellungen machen:

1. Die Komposition war von Anfang an als dreiteiliges Monumentalbild vorgesehen. Die Farbgruppen 1. und 2. finden sich auf dem rechten und mittleren Teil, die Farbgruppe 2. auch auf dem linken.

2. Die verschiedenen Pinselbreiten (3 – 7 cm), und vor allem die sehr unterschiedlichen Pinselgesten, wie sie oben in der Aufzählung der Farbgruppen beschrieben werden, scheinen darauf hinzuweisen, dass die Komposition in verschiedenen Phasen realisiert wurde. Bei einem früheren Besuch Günther Förgs in seinem riesigen, in einer umgenutzten Fabrik installierten Atelier an der Le Corbusier-Strasse in Le Locle konnte ich im übrigen selber feststellen, dass er gewohnt war, gleichzeitig an verschiedenen Bildern zu arbeiten, was ihm die grosszügige Raumanordnung ohne weiteres erlaubte.

3. Jede Farbgruppe erscheint im ihr zugehörigen Pinselduktus. Es gibt keine Wiederholungen einer bestimmten Farbe in einem anderen Duktus, abgesehen vielleicht von einzelnen nachträglichen Übermalungen.

4. Vorerst erscheinen die Farbgruppen isoliert, bis mit der Gruppe 6 der Rosa-Flächen die meisten der noch verbliebenen weissen Bildgründe geschlossen und die Verbindungen zwischen Rot und Blau (rechts) oder Hellgrün und Rotbraun (Mitte) hergestellt werden. Das blasse Rosa erscheint als Bindeglied zwischen den stärkeren umliegenden Farben.

5. Hat man die einzelnen Phasen einmal auseinanderdividiert und betrachtet die zugehörigen Pinselschriften separat, erkennt man die wirklich sehr grossen Unterschiede

zwischen ihnen. Das weist deutlich auf Unterbrüche und Wiederaufnahme der Arbeit zu einem anderen Zeitpunkt hin.

Bild 15

Zusammenfassend kann ich sagen, dass die bei der ersten Betrachtung diffus festgestellte Wildheit oder gar „Unordentlichkeit“ des grossen Bildes ihren Grund hauptsächlich in den verschiedenen Pinselschriften und der eigenartigen Farbwahl findet. Ganz im Unterschied zu den Abstrakten etwa der Neuen Pariser Schule nach dem 2. Weltkrieg, deren grosse Gestusmalereien aus einem Wurf, in eben ihrem Stil sein mussten, finden sich hier verschiedene „Stile“ in einem Bild vereinigt. Entweder malte der Künstler die einzelnen Teile so verschieden, weil er sich in jeweils anderer Stimmung befand und dieser maltechnisch dann auch stattgab (es wären dann so etwas wie Psychogramme), oder er auferlegte sich in der strategischen Distanziertheit der Postmoderne diese Unterschiede, auf ein solches Aufmischen der Maltechnik bedacht. Möglicherweise ist es auch eine „Sowohl – als auch“. Rudi Fuchs hat jedenfalls auch auf diese doppelte Handlungsweise hingewiesen.

Das Resultat ist eine erstaunliche „Unruhe-Ordnung“, bei der es nicht mehr so sehr um die Schönheit des einzelnen Malgestus geht – die Pinselschrift in kleinen, rotbraun gesetzten Strichen der Farbgruppe 3 zuunterst im mittleren Teil des Bildes zum Beispiel könnte man ungelenkt bezeichnen, während andere wieder sehr elegant und artistisch vorgeführt werden – sondern um einen Gesamtwurf, bestehend aus vielen sich gegenseitig „störenden“ oder auch „bereichernden“ Teilen.

Es ist ein grosser Wurf, der ausgreifende Landschaftsdarstellungen der älteren Kunst, Landschafts-Impressionen am Rand der frühen Abstraktion (Claude Monet) und abstrakte Monumentalkompositionen nach dem Zweiten Weltkrieg (Gérard Schneider) zu einem komplexen postmodernen Konstrukt vereinigt, das dem Betrachter widerspenstig vorgeführt wird. Die meisten „meiner“ Besucher im Museum Neuchâtel konnten sich jedenfalls für das grosse Bild nicht spontan erwärmen, und erst meine detaillierten Ausführungen – eine Art Einführung in eine neue Bildsprache – vermochten Einzelne zu erwärmen. Dies dank der mir unterdessen so geläufigen Analyse-Methode Hans Dieter Hubers, die ich so verinnerlicht habe, dass ich mich heute frage, wie man sich vielerorts so lange mit Panofsky zufrieden geben konnte.“

Bild 16 bis 19

Testen der benützten Methode an einer Zeichnung Förgrs, die ich ein Jahr später in der Galerie Grässlin vorfand. Die gemachten Forschungen erlaubten mir, die Zeichnung in ihren Wesenszügen Rasch zu erfassen.

Bild 21

Das Bild von Karin Mairitsch: Von der eisgerutschten Lieblichkeit, 2014, Gesamtaufnahme

Bild 22

Wir treten etwas näher

Bild 23 bis 35

Festlegen, was wir hier als Bildelemente definieren. Beschreiben der einzelnen Bildzonen, der unterschiedlichen Farbaufträge, der Strichführungen, usw.

Das schriftlich ausformulieren. Sich festlegen. Zu einer Interpretation vorstossen, die alle gemachten Feststellungen zusammenfasst (Rezeptionsästhetik) und alles, was wir vom Künstler darüber wissen (Produktionsästhetik) den eigenen Äusserungen hinzufügen, um damit zu einem Gesamtbild zu kommen:

Versuchen wir, das Setzen der einzelnen Farbfelder in ihrem Nacheinander wahrzunehmen. Die unteren Bildschichten sind relativ dünn gemalt: das violette Feld Bildmitte links (Bild 23), das grüne Feld ganz rechts (Bild 24), die grünliche Zone oberhalb der grossen weissen Fläche unten (Bild 25), die hellgrüne Zone ganz oben (Bild 26).

Darüber sind an verschiedensten Orten einzelne kräftige Pinselhiebe, Strich-Gestalten oder Strich-Konglomerate gesetzt (Bild 27 bis 30).

Eine Ausnahme stellt diesbezüglich die bläuliche Zone links oben dar, wo die „Form“ – eigentlich ist es eine Negativ-Form - das Resultat zahlreicher weisslich blauer Pinselstriche ist, die die bläuliche Zone darunter umrahmen.

Bleibt die Zone unten im Bild anzusprechen, die links aus dem weissen Bildgrund besteht und rechts weisslich übermalt ist, und in die einzelne Pinselhiebe isoliert vordringen (Bild 32, 33).

Eine Detailaufnahme mit Streiflicht schliesslich zeigt den stark pastosen Farbauftrag der über die einzelnen Bildgründe gesetzten Pinselhieben (Bild 34).

Betrachten wir nun zusammenhängend alle Flächen, die den in verschiedenen Farben angelegten Bildgrund darstellen, erkennen wir, dass so etwas wie ein Figur-Grund-Phänomen entsteht (Bild 35). Die hier blau hervorgehobenen, in flüssigen und eher zurückhaltenden Farben gemalten Bildteile ergeben den Bildgrund, auf dem das eigentliche Bildgeschehen, die „Figur“ stattfindet. Dem kühlen, zurückhaltenden „Unten“ entspricht das heftige, frei und wild in eigentlichen „Hieben“ gesetzte Oben.

Wir könnten es dabei bewenden lassen, dieses als eine abstrakte Bilddramaturgie zu betrachten, wenn nicht die Künstlerin selber – und hier nehmen wir nun die Produktionsästhetik zu Hilfe – sich klar dahingehend geäußert hätte, dass wir das Ganze als Landschaft sehen dürfen. Schon der Titel „Von der eisgerutschten Lieblichkeit“ weist darauf hin. Die Künstlerin schreibt in einem von ihr verfassten Text für die Ausstellung, in der das hier analysierte Werk erstmals ausgestellt war, dass „die dargestellte Landschaft inspiriert ist von den Eindrücken der Künstlerin in der Schweiz, wobei vornehmlich die Alpen zum Ausgangspunkt gewählt und klar erkennbar die jahreszeitlich bedingten Farbsetzungen sind“. Offenbar hat sich im Malprozess im Atelier der Eindruck der Landschaft in der Erinnerung an sie zu Impulsen verdichtet, die wir hier vor uns haben. Der Titel funktioniert dann als Sehhilfe: auf den weissen Eisgründen entwickelt sich ein Farbzauber, der sich im Bildgrund als verhaltene, dünn gesetzte Flächen zeigt, über denen eigentliche Explosionen stattfinden, in starkbunten Farben und energiegeladenen Pinselhieben.

Eine solche Landschaft ist es, die wir vor uns haben: „Die Landschaft wird zur Inspirationsfläche, ihre willfährige Erscheinung zum Impuls, und ihre Unwegsamkeit zur Wegweisung in die Phänomene menschlichen Tiefgangs, seiner Erinnerungs- und Gefühlsleistung.“

Wie auch immer die Interpretation sich auf der Basis der systematisch erarbeiteten Einzelfeststellungen gestaltet, eines kann man glaube ich festhalten: wir haben nun ein deutlich differenzierteres Bild des Werkes vor unserem inneren Auge. Wir tragen seine Anlage und Ausformulierung in uns. Und darum geht es ja: auf der Basis der physisch vorhandenen Tatsachen, die es genau aufzunehmen gilt, zu dem vorzustossen, was das Geistige des künstlerischen Aktes ausmacht.

Meine Äusserungen richten sich an all jene unter ihnen, denen es daran liegt, die eigene künstlerische Arbeit auch sprachlich zu fassen. Persönlich bin ich davon überzeugt, dass diese flankierende Tätigkeit mehr Klarheit schafft über das eigene Tun UND dem Betrachter hilft, das Kunstwerk so zu sehen, wie es vom Künstler gemeint ist, ohne weite Umwege über irgendwelche Seitenstrassen.

Nun sagen einzelne Künstler, ihr Kunstwerk sei wie ein Kind, dass die Eltern aus ihrer Obhut ins Leben hinausziehen lassen, wo es seinen eigenen Weg finden muss. In ihrem Kunstwerk müsse jeder Betrachter selber herausfinden, was er darin sehen wolle. Wenn man dann aber nachfragt, ob es ihnen wirklich egal sei, was etwa die Käufer ihrer Bilder finden, stösst man oft doch auf eine gewisse Frustration, verbunden mit dem Gefühl, nicht wirklich verstanden zu werden. An alle diese unter Ihnen richtet sich mein Diskurs. Schreiben Sie über ihr eigenes

Tun. Viele Künstler haben Ohnmachts-Gefühle vor dem Schreiben über ihre Werke. Lassen Sie sich davon nicht abhalten. Wie Karin zu Beginn so schön gesagt hat: Das Schreiben erlernt man, indem man schreibt. Und wenn man es einmal einigermaßen kann, hat man, ich versichere es Ihnen, grosse Freude daran.