

## **Mein Weg zum Bild** (2011\_01\_20)

Es gibt für meine Malerei zwei Ansätze, auf die ich in unterschiedlicher Weise herangehe und die daher auch zu unterschiedlichen Ergebnissen führen:

Beim ersten Ansatz gehe ich von einer strukturellen-graphischen Idee aus, die ich im weiteren Verlauf immer weiter bearbeite und die am Ende auch Grundlage meiner Farbgebung ist.

Bei meinem zweiten Ansatz beginne ich mit einer Farbidee, die ich im Verlauf der bildnerischen Tätigkeit zunehmend durch Strukturen bereichere.

Auch wenn es lediglich diese beiden Ausgangssituationen sind, die für meine Malerei durchgängig zutreffen, so ist der weitere Weg dennoch nicht leicht zu beschreiben. Er wird oftmals durch nicht vorhersehbare Überlegungen und Experimente bestimmt, die das Arbeiten am Bild jeweils neu begründen. Da mithin eine durchgehende Systematik fehlt – und auch nicht angestrebt ist - kann es sich bei dem vorliegenden Text auch nur um eine „vorläufige“ Beschreibung der Grundlagen meiner Malerei handeln, d.h. um eine Annäherung, welche der gelegentlichen Überarbeitung bedarf.

### ***Skizze als Ausgangs-Idee – Vorzeichnung als Zwischenstufe***

Bei der Anfertigung von Bildern nach meinem ersten Ansatz habe ich zumeist nicht die Absicht, ein Bild zu malen, sondern es entstehen beim Telefonieren oder beim Fernsehen lineare, manchmal auch flächenhafte Bleistift- oder Kugelschreiberskizzen. Diese werden später zwar zum größten Teil als „Gekritzelt“ verworfen; wenn sich jedoch eine interessante, zeichnerische Struktur ergeben hat, so wird diese als „Bildidee“ verstanden, ernst genommen und aufbewahrt.

Im nächsten Arbeitsschritt versuche ich, diese Bildidee zu einer Vorzeichnung zu verdichten, zu verdeutlichen und evtl. Teile daraus zu isolieren. Auf weiteren Vorzeichnungen wird sie variiert und so entstehen immer neue Varianten der gleichen Bildidee. Ist dann einmal die innere Entscheidung für eine bestimmte Variante getroffen, so wird sie in eine geistige „Bildordnung“ gefügt und auf der

Grundlage des nun umrissenen, künstlerischen Ziels weiter strukturiert. Bis dahin aber hat sich aus dem Zufallsprodukt Skizze bereits eine Perspektive für das Bild entwickelt. Es handelt sich somit bei der Vorzeichnung um das Produkt einer Kombination von Aleatorik und Strukturierung. Der Vorgang entspricht der von Gerhard Richter definierten, unausgesetzten und unaufhebbaren Dialektik von individuellem Handlungsakt und selbst gesteuertem Materialprozess, der die Komposition als eine Einheit von Zufall und künstlerischer Intuition bestimmt (zit. B. Buchloh 2008). Erst im folgenden Schritt beginnen nun die Überlegungen zur Farbgebung (s.u.).

### *Das Entwickeln der Bildidee*

Die Frage, welche Struktur mir für die Bildwerdung ausreichend interessant erscheint, wird stets aus der Empfindung heraus beantwortet, im Widerstreit mit einer optimalen Formgebung. In der Regel empfinde ich das Miteinander gegensätzlicher Strukturen als interessant, insbesondere dann, wenn sie sich gemeinsam Sinn gebend darstellen lassen. Nachfolgend einige Beispiele gegensätzlicher Strukturen, die auch kombiniert dargestellt werden:

dynamisch-lebendig – ruhig und ausgeglichen  
 gleichförmig mit Wiederholungen - einmalig und originär  
 amorph, unscharf – geometrisch und abgegrenzt  
 rhythmisch - arrhythmisch  
 spitz und aggressiv - rund und biomorph  
 symmetrisch – asymmetrisch  
 zentrale Verdichtung – gleichmäßig über die Bildfläche verteilt  
 harmonisch - spannend

Durch diese Gegensätze wird ein Ereignis, ein Geschehen, ins Bild gesetzt, das – sowohl die Bildbetrachter wie auch mich als Maler selbst – dazu anleitet, eine an sich abstrakte Figuration als „Bildzeichen“ zu interpretieren. Ein solches Ereignis ist im einen Fall auch bewusst betont dargestellt, im anderen Fall allerdings eher - auch für mich – überraschend. Neben diesen eher narrativen-dramatisch imponierenden Vorgängen aber bestehen auch Bildvorlagen, die eher lyrisch-imponierende, rhythmisch-musikalische bzw. auch meditativ-fokussierte Bildideen zur Grundlage habe.

### *Was ist eine „Bildordnung“?*

Ausgehend von der vorgesehenen Zeichen- bzw. Malfläche, ihrer Größe, Form und Farbe, wird die Bildidee eingeordnet in ein imaginäres Raster, das sich einerseits aus der Struktur der Bildidee ergibt, sich andererseits jedoch in Ausdehnung und Verteilung an die Malfläche anpasst. Das Raster bewirkt eine ästhetisch förderliche Vermittlung zwischen Fläche und Struktur. Dabei stehen u.a. Struktur- und Farb-

Assoziationen, d.h. gewisse Ähnlichkeiten, wie auch lineare Fortsetzungen im Vordergrund. Ich bin darüber hinaus bestrebt, die Bildordnung entweder durch Betonung der Symmetrie /Asymmetrie des Bildaufbaus oder durch Reihung, betontes Gleichgewicht der Figuren bzw. Strukturelemente zu verdichten und in Spannung zu versetzen, wobei eine ausgeglichene Flächen- und Farbbalance das Ziel ist.

### ***Die Zeichnung***

Die Zeichnung hat unterschiedliche Funktionen: sie ist „Vorzeichnung“, „Studie“ oder „Skizze“. Sie hat überwiegend experimentellen Charakter, indem sie nach Lösungen für eine Bildgestaltung sucht. Dabei entwickelt sie sich ursprünglich und überwiegend über Intuition, und nicht über den Weg der Theorie oder Systematik. Es wird versucht, auf neue Gestaltungsprinzipien zu stoßen, die weiter entwickelt werden könnten. In einem zweiten Schritt erfolgt eine konzeptionelle, systematische Herangehensweise, die weitere Grundlagen zu einem farbigen Bild sein kann, oder aber auch autonom wirksam wird.

Als Ausdrucksmittel der Zeichnung fungiert die Linie. In meinen Zeichnungen dominieren z.T. geometrische Strukturen wie Kreise und Halbkreise, die mit winkligen und rechteckigen Linienverläufen kontrastieren. Daneben aber sind biomorphe Strukturen wie auch unstrukturierte Linienverläufe erkennbar. Die Lineatur ist teils sensibel, fein und sicher, teils grob, breit oder auch gewollt unsicher; es finden sich teils deutliche schwarz-weiß Kontraste, teils aber vorsichtige Bleistift-Lineaturen. Es handelt sich z.T. um bindende, fest umschliessende Konturlinien, z.T. um offene Konstruktionen. Flächen und Linien sind eingebunden in ein vielschichtiges Bezugssystem einer übergreifenden Gestaltungsidee. Flächiges Gleichgewichte kontrastieren mit Knotenpunkten von linearen Überschneidungen.

### ***Von der Vorzeichnung zur Bild***

Liegt die fertige Vorzeichnung als Grundlage für das Endprodukt „Bild“ vor, so übertrage ich diese auf einen Malgrund, wobei sich in der Regel erneut Abweichungen von der Vorlage ergeben, welche die Bildidee selbst jedoch in der Regel nicht mehr beeinflussen, aber modifizieren können. Die Vorzeichnung ist somit auch die Grundlage für die Farbgebung, die sich stets an der Bildidee orientiert. Auch wenn sich der Beginn der Farbgebung zunächst in Form einer Hypothese darstellt, so wird diese im Verlaufe der Realisation des Bildes dennoch immer wieder hinterfragt bzw. modifiziert, bis sich die endgültige Farbigkeit des Bildes entwickelt. Hier gelten neben Bild-immanenten Argumenten naturgemäß wieder auch Stimmungen und Empfindungen, welche auf die Farbgebung Einfluss nehmen. Theoretischer Ausgangspunkt ist dabei die Palette der drei Grundfarben und deren Kontraste.

### ***Die Farbe als bestimmende Bildidee***

Bilder, die nach dem zweiten Ansatz meiner Bildgestaltung entstehen, also einer primären Farbidee folgen, realisiere ich z.Zt. durch die Monotypie. Am Beginn der angestrebten Bilder steht dabei neben der Farbidee die Idee der flächenhaften Bildaufteilung. Diese Ideen werden nach einem Farbauftrag auf die Druckplatte durch einen ersten Druckvorgang auf den Druckträger wie Papier oder Leinwand realisiert, unter Rückgriff auf das Zufallsprinzip, das der Eigendynamik des Farbmaterials – im wörtlichen Sinne – Rechnung trägt. Das erhaltene Ergebnis kann umgehend kontrolliert werden und im Einzelfall sehe ich es auch bereits als befriedigend an.

Bedarf es hingegen der weiteren Bearbeitung, so modifiziere ich die Farbverteilung auf der Bildfläche, d.h. sie wird ausgeglichen oder überlagert. Die Farbgrenzen werden nun durch überlagernde zusätzliche Farbaufträge entschärft, wobei diese Manipulationen entweder auf der Bildfläche selbst oder auf der Druckplatte vorgenommen werden. Es folgt ein zweiter Druckvorgang, evtl. auch ein dritter, vierter usw., bis sich das befriedigende Ergebnis einstellt. Das Ergebnis muss dabei nicht der primär angestrebten Farb- oder Flächenidee entsprechen, sondern kann zu einer ganz neuen Bildrealität führen.

Ein anderer Ansatz für einen zweiten – und weiteren – Druckvorgang besteht für mich darin, gradlinige, runde oder sonst wie geformte Strukturen durch Zwischenlagerung von gefärbten oder ungefärbten Papierstreifen oder Papierflächen zwischen Druckplatte und Malfläche zu legen, wodurch scharf begrenzte Farbflächenüberlagerungen oder entsprechende Aussparungen entstehen. Dieser Vorgang kann mehrfach wiederholt werden. Durch den Gegensatz zwischen primär amorphen, flächenhaften Farbdruckspuren und den hinzugefügten geometrisch-linearen Strukturen wird ein besonderer Reiz, eine Spannung, auf der Bildfläche erzeugt, der Folge des eher aleatorisch entstandenen Hintergrundes und der bewussten zusätzlichen Strukturelemente ist.

### ***Räumlichkeit bei Aufhebung der Perspektive***

Ausgehend vom Kubismus, in dem Picasso flächenspezifische Äquivalente für räumliche Mehrdimensionalität entwickelte, wird auch bei mir ein Bildraum geschaffen, der in Flächen aufgelöst vor Augen steht (s.a. von Berswordt-Wallrabe 1999). Während bei Picasso nahezu durchgehend gleichzeitig die Darstellung einer Vielzahl an Blickfacetten als Verknüpfungen erfolgen - sowohl innerhalb eines dargestellten Gegenstandes als auch von Gegenstand und Umwelt – verlaufen in den eigenen Bildern die konstruktiven Flächenteile und der Bildgrund parallel zueinander und entsprechen sich damit. Angestrebt wird die Balance eines Gleichgewichtes von

flächen- und farbbezogener Konstruktionen. Unter der Akzeptanz der Fläche wird eine neue, autonome Bildrealität geschaffen.

Es werden auf meinen Bildern wie Zeichnungen jeweils neue Formen entwickelt und durch jeweils neue Beziehungen verknüpfender Konstruktionen eine neue Welt entwickelt - im Sinne einer Konstruktion offener Bezugssysteme, deren Schlüssel die bewusste Beschränkung auf das Visuelle ist. Damit ist das Bild als Konstruktion eines Bezugssystems die Darstellung jeweils eines Aspektes der „Welt“, dem der Betrachter seine eigene Sicht der Welt gegenüberstellen kann. Die Formensprache stellt somit eine zunächst „fremde Schriftsprache“ dar, die vom Betrachter jeweils neu entziffert werden muss. Durch das „Neue“, „Nicht-da-Gewesene“, das über die Realität hinaus weist, wird ein „geistiges“ Sehen verlangt.

Die Raumwirkung wird erzeugt durch Überlagerungen von Flächen bzw. Überschneidungen von linearen Strukturen, durch Transparenz und durch die Farbgebung. Z.T. versuche ich auch, das natürliche Raumerlebnis in Frage zu stellen, um den Betrachter auf die Problematik „Illusion der Räumlichkeit auf einer Fläche“, nämlich dem Bildträger, aufmerksam zu machen, und damit das „Illusionäre“ des Bildes als grundsätzlich widersprüchlich zu verdeutlichen.

In einem zweiten Ansatz werden die Flächen real getrennt. Es wird je ein Bild auf die Vorder- und Rückseite einer glasgleich-durchsichtigen Acrylplatte gemalt, wodurch infolge der Durchsichtigkeit der Acrylplatte Überlagerungen und Überschneidungen entstehen. Dadurch werden zwei getrennte, jedoch aufeinander bezogene Bilder simultan auf einer Fläche – und auf einem Blick – sichtbar. Sie ergeben in ihrer Konstruktion zusätzliche Bezüge bzw. ein zusätzliches Bezugssystem in Struktur und Farbe. Durch die nahezu sichtbare Trennwand der Acrylplatte wird eine räumliche Dimension nicht nur hypothetisch, sondern real.

Mein dritter Ansatz einer Raum-Assoziation ist durch eine mehrfache Schichtung von Farbflächen auf einem Bildgrund gegeben. Werden bei Herstellung der Monotypien durch wiederholte Druckschritte die Farben übereinander geschichtet, so entsteht unvermeidlich ein räumlicher Eindruck. Besonders bei dieser Form der Raumdarstellung, die zwar weitgehend auf vorgefertigte, flächenhafte oder lineare Strukturen verzichtet – jedoch dabei besonders auf das ausbalanciert Gleichgewicht der Farbflächen achtet, stellt sich regelmäßig die Frage des „Vorne“ und „Hinten“, und auch die Frage: Was ist eigentlich durch die hinterste Farbfläche verdeckt?

### ***Augenbewegungen***

Bekannt ist, dass der menschliche Blick ständig in Bewegung ist und nur einen Bruchteil einer Sekunde auf der gleichen Stelle ruht. Der Blickpunkt wechselt etwa 180 Mal in der Minute. Das Auge springt von Punkt zu Punkt in Form von sog. Saccaden, um am Augenhintergrund, am Ort des schärfsten Sehens, der Fovea centralis, die interessantesten Strukturen oder Farben, d.h. die Orte des maximalen optischen Reizes, abzubilden. Innerhalb von 70 Millisekunden wird diese Information von der Netzhaut an die verschiedenen Zentren der Großhirnrinde weitergeleitet und in einem zweiten Akt das Bild wieder lückenlos zusammengesetzt. Das Tempo wird beeinflusst durch die aktuelle Aufmerksamkeit und Befindlichkeit des Beobachters, sowie von seinen Interessen und Zielen, von seinem Denken, Erkennen, Erinnern, Urteilen usw.. Nur die Richtung der Augenbewegung ist vom Kunstproduzenten zu beeinflussen, wobei diese zirkulär, spiralig, meanderförmig usw. erfolgt.

### ***Die Bedeutung von „Bild“***

Ein Bild ist nach meinem Verständnis zunächst einmal ein „Schmuckstück“, das dem Raum in dem es zur Wirkung kommt, eine gestalterische Komponente verleiht. Daneben aber wird ein Teil der Betrachter das Bedürfnis zusätzlicher Information haben. Dies ist die Folge einer langen Tradition der Bildgebung und Betrachtung, in deren Verlauf Bildern vor allem die Funktion zukam, Personen, Architekturen, Gegenstände und Landschaften im Sinne von Geschichten, Eindrücken oder Erinnerungen wiederzugeben. Dies gilt vor allem für die Entwicklung der Kunst in der abendländisch - christlichen Welt, in der die Vermittlung der biblischen Geschichte von herausragender Bedeutung war. Außerdem aber gab und gibt es für Bilder auf einer eher mythisch-rituell oder metaphysisch-transzendentalen Ebene aber immer auch andere Funktionen: die Beschwörung eines Erfolgs bei der Jagd in der vorzeitlichen Höhlenmalerei, die Abwehr virtueller Geister und Feinde in der asiatischen und afrikanischen Kultur und nicht zuletzt, die bildliche Wiedergabe der angebeteten Gottheit und ihrer hervorragenden Diener in der christlichen und vorchristlichen Kultur Europas.

Die meisten dieser genannten Funktionen aber sind - in Grenzen - inzwischen entbehrlich, da es rationale Erklärungen gibt und wir keine – oder selten – Mythen und Riten benötigen, oder aber sie sind auch durch andere Medien vermittelbar, insbesondere durch Fotografie, Film, Fernsehen und Tondokumente. Die eigentliche „malerische“ Information – heute - aber ist eine „poetische“ Qualität, die sich nicht durch ein anderes Medium ersetzen lässt. Es soll nichts mehr erzählt werden, es soll kein Inhalt vorgegeben oder aufgezwungen werden, sondern es wird jeweils eine denkerisch-emotionale Mitarbeit des Betrachters erwartet, um das Bild lebendig werden zu lassen. Das Bild stellt eine eigene Welt dar, mit eigenen Gesetzen. Das „Bild an der Wand“ ist quasi ein zusätzliches Fenster, das einen Blick frei gibt in eine

andere Welt, die zu verstehen Aufgabe auch des Betrachters ist: Es ist die „Welt“ des Malers.

Die Eigengesetzlichkeit des Bildes macht auch die Schwierigkeit der in der vorliegenden Schrift versuchten Formulierung aus und stößt an allgegenwärtige Grenzen, die allerdings in der Musik seit alters her bekannt und akzeptiert sind. Rationale Erklärungen können nicht wirklich das berühren, worauf es hier ankommt: auf die Poesie und ihr Wesen. Fast könnte man sagen: *hier ist nichts zu verstehen, nur alles zu fühlen* (Jardot 1982/2001, S 134f). Und das gilt besonders für die Farben, deren emotionale Wirkung ja bekannt ist (Duchting 2009).

Bei der Beschreibung derartiger poetischer Inhalte werden von Schriftstellern und Kritikern immer wieder zwei Ansätze versucht: Entweder wird das „Rätsel“ wortreich umschrieben, ohne es allerdings zu lösen, andererseits hält man sich strikt an die Fakten und Dokumente und erwartet, dass sich allein aus diesen heraus die Erleuchtung ergäbe. Eingedenk dieses diametralen Gegensatzes in der Beschreibung poetischer Inhalte wäre ein Schweigen mindestens genau so tauglich, wie jeder Versuch einer Beschreibung. Dies muss allerdings auch für den hier vorliegenden Versuch gelten.

### ***Reflektiert ein Bild nur sich selbst?***

Ein Bild ist zunächst eine einfarbige Fläche, welche im Zuge des Malaktes durch Bildelemente wie Linien und Flächen strukturiert wird. Es handelt sich mithin um ein in sich stimmiges „System“, das nicht zwangsläufig durch ein „wieder erkennendes Sehen“ (Imdahl 1981) bestimmt wird. In jedem Bild besteht daher eine ihm eigene Gesetzlichkeit, ohne die Notwendigkeit eines Bezugs auf die sichtbare Natur, noch auf ein System anderer Bilder. Ein Bezug zur „Natur“ oder entsprechenden identifizierbaren „Bildzeichen“ ist dabei selbstverständlich nicht ausgeschlossen, er war – wie bereits erwähnt - Jahrhunderte lang auch Grundlage und Sinn jeder Bildgebung. Aber die Voraussetzung für ein Bild als Kunstobjekt war auch damals immer ein bild-immanentes System, unabhängig von den Bildzeichen und der angestrebten Bildaussage.

In meinen Bildern sind wieder erkennbare Bildzeichen zunächst nicht vorhanden oder – zumindest - nicht von primärer Bedeutung und überwiegend nicht gewollt. Die Bilder sind durch die Bildelemente „Linie“ „Fläche“ und „Farbe“ strukturiert, welche teilweise transparent sind und in ihren Helligkeitswerten variieren können. Formal bestimmend sind ferner die Farben, die Asymmetrie des Bildaufbaus sowie ein erkennbarer Rhythmus linearer Strukturen. Während die Perspektive aufgehoben ist, wirkt die Illusion von Räumlichkeit teilweise Motiv bildend (s.oben).

Ohne wieder erkennbare Bildzeichen, d.h. ohne eine Reflexion der Wirklichkeit und der Strukturen der menschlichen Welt, wird allenfalls die Bildwirklichkeit selbst reflektiert. Gerhard Richter drückt es folgendermaßen aus: Malerei ist *„eine Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll. Deshalb sind gute Bilder auch oft unverständlich“* (vgl. Sager 1988, S 82; s. a. Richter 2008, S. 142); es soll das Unnennbare benannt werden. Wenn man wie Umberto Eco (2009) fragt was will Kultur, dann kommt seine Antwort dieser Definition Richters sehr nahe: Die Kultur will die Unendlichkeit fassbar machen, - d.h. bei Bildern: sie wollen die Unendlichkeit „sichtbar“ machen.

Ich will mich mit einem Bild nicht total exhibitionieren, wie offenbar der größte Teil der Künstler es nicht wollen, sondern eher schon „maskieren“. Damit aber strebe ich eine Oberfläche an, die durch ihre Sinnlichkeit die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Während eine potentielle „Wirklichkeit“ versteckt bleibt - und auch gar nicht dargestellt werden soll. Absicht allerdings ist die Wiedergabe der Information, dass es noch ein „Dahinter“ gibt, eine „Transzendenz“. Das Bild gibt somit nur eine „Schein-Wahrheit“ (bzw. eine sinnlich beeindruckende Oberfläche) wieder, die allerdings ihrerseits durch die Räumlichkeit, d.h. durch die erkennbaren unterschiedlichen, teils sogar gegenläufigen Bildebenen, verdeutlicht wird.

Zweifelsohne ist es immer die Absicht des Malers, ein Bild zu malen, das speziell ihm - auch ihm als Bildbetrachter – gefällt. Vorausgesetzt werden kann ferner, dass Bilder immer auch wesenseigene Aspekte des Malers wiedergeben. Außerdem ist ein Maler auch nicht in der Lage, seine Entwicklung, seine Vergangenheit und Vorgeschichte, zu negieren bzw. rückgängig zu machen. Sie wirkt weiter, auch auf das Bild, das er malt, ohne dass es ihm bewusst sein muss. In dieser Hinsicht ist ein Bild immer zugleich ein gewisses Spiegelbild des Malers selbst – trotz der bewussten „Markierung“. Das Malen ist somit für den Maler eine Form der „Selbstentdeckung“, auch eine „Selbsterforschung“, eine „Selbstvergewisserung“ bzw. eine „Selbstaussdruck“. Dies mag eines der essentiellen Motive – u.a. – für den Maler sein, sich einer aus existentieller-biologischer Sicht unsinnigen Tätigkeit hinzugeben.

Unter der Annahme eines kollektiven Unterbewusstseins besteht ferner die Wahrscheinlichkeit, dass der eine oder andere Bildbetrachter Interesse an solchen Informationen ohne Worte hat, die sich in ungegenständlichen Bildern nur abstrakt wiedergegeben finden. Es könnte sein, dass der eine oder andere ähnliche Wesenszüge oder Entwicklungsbezüge - oder gar eine ähnliche Lebensanschauung Gefühle und Weltansicht - im Bild wiederentdeckt. In diesem Sinne ist Malerei zusätzlich immer auch ein Medium der Selbstdarstellung, d.h. sein Spiegelbild, das ein Betrachter auch als sein Pendant verstehen kann: der Betrachter wird im Sinne einer Rückkoppelung auf sich selbst verwiesen.



Und schließlich können Struktur und Farbe selbst Inhalte sein, die „Vitalität“ und „Tod“, „Interaktion“ im Sinne von „Zuwendung und Konflikt“, „Anfang“ und „Ende“, „Oben“ und „Unten“, „Hinten“ und „Vorne“ symbolisieren; Malerei ist somit einerseits ein in sich stimmiges System von Fläche, Farbe und Struktur in Kombination mit beabsichtigter Poesie, aber gleichzeitig werden abstrakte Inhalte mitgeteilt, die der Interpretation des Betrachters überlassen bleiben;

### ***Warum ich male***

Es gibt zweifelsohne unendliche viele Gründe, warum ein Mensch zeichnet oder malt und eine Vielzahl der Gründe trifft auch auf jeden Maler zu, allerdings in unterschiedlichem Ausmaß, wobei für jeden Künstler auch unterschiedliche Schwerpunkte bestehen. Für meine Person spielen vor allem drei Faktoren eine Rolle:

1. Spaß am handwerklichen Schaffen, mit der Folge, ein greifbares Ergebnis real „in der Hand“ bzw. „vor Augen“ zu haben;
2. Interesse an Experimenten, wobei es einerseits um die Modifikationen von Formzusammenstellungen und Darstellung von Farbvarianten geht, andererseits aber auch an unterschiedlichen Techniken - mit der unvermeidlichen Folge auch, dass viele Experimente misslingen und immer wieder ein Neuanfang notwendig wird;
3. Freude an der Farbzusammenstellung und dem konstruktiven Gerüst sowie an der hieraus resultierenden komplexen Kompositionen.

Und schließlich:

4. Faszination über das - immer überraschende - Resultat als Ergebnis von Planung und Unberechenbarkeit zugleich.

Dominierend ist also der sinnlich Effekt des Malens selbst wie auch am hieraus resultierenden Ergebnis. Dabei ist das Malen jedoch keineswegs „entspannend“, sondern – im Gegenteil – außerordentlich spannend: die möglichen Variationen des Verlaufes von Linien und der Farben – der Bezug des Einen auf das Andere, die Vernetzung, und wie die Verteilung zu erfolgen hat - sind Vorgänge, die Entscheidungen fordern, die jeweils durch ihre eigene Logik neue Gesichtspunkte der Bildimmanenz wiedergeben. Die wesentliche Absicht ist, am Ende ein in sich stimmiges Resultat zu erhalten, das – auch bei evtl. negativer oder unerfreulicher Aussage – einen sinnlichen Effekt erzeugt, der allein durch die Impression positiv auf den Betrachter wirkt.

### ***Was erlebt der Betrachter***

Bei der Bildbetrachtung wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die jedem Bild eigentümliche Kombination der Merkmale Farbe, Form und Struktur geweckt. Dies wiederum führt zu einer Augenbewegung über die Bildfläche, konzentriert auf einen Punkt, kreis- oder mäanderförmig über die Bildfläche, wodurch es zum eigentlichen „Bilderleben“ kommt. Das Bilderleben ist stets durch Gefühle bestimmt und wird daher von Person zu Person unterschiedlich empfunden. Dieses Gefühls-Erleben herbeizuführen ist das eigentliche Ziel des Malers, das teilweise bewusst provoziert wird, teilweise aber auch ein unvorhergesehenes Ergebnis darstellt, - zumeist wohl eine Kombination von Beidem.

Diese – teils angestrebte, teils spontan entstehende - Wirkung meiner Bilder wird durch zwei weitere Faktoren gestützt:

1. *Durch innerbildliche Gegensätze:* So werden oftmals geometrisch komponierte Flächen bzw. lineare Strukturen bzw. auch helle, luftige Farbgebung jeweils anderen, eher biomorphen bzw. schwerer, dunkelfarbiger Elementen gegenübergestellt. Sowohl durch diesen geometrisch – biomorphen, oder auch hell-dunkel Gegensatz, wie auch durch die Gegenüberstellung von „aggressiven“ und „passiven“ Formen und Farben und durch den bereits oben erwähnten räumlichen Konflikt wird eine formale wie inhaltliche Bildspannung aufgebaut, die gelegentlich noch durch eine kontrastierende Farbgebung und/oder die Asymmetrie des Bildgesamtaufbaus verstärkt wird.
2. *Durch verknüpfende Bildzeichen:* Wenn auch primär meist nicht bewusst gewollt und in der Motivation zum Bild immer allenfalls sekundär anzusehen, sind auch in meinen Bildern Formen und Strukturen zu finden, die Assoziationen hervorrufen. Die Struktureinheiten und die zugehörigen Farben in meinen Bildern erscheinen in ihrem Zusammenwirken oftmals wie „Bildzeichen“, d.h. wie eine unbekannte, fremde „Schrift“, die noch entziffert werden muss. Diese Verknüpfung des Abstrakten mit Identifizierbarem bzw. Zu-Identifizierendem, die Assoziationen mit dem sog. wiedererkennenden Sehen, bewirkt im Betrachter jedoch in der Regel nicht das gleiche Gefühl wie es sich durch die Wirkung gegenständlicher Figuren einstellt - sie bleiben vielmehr stets Teil einer als fließend erlebten Verknüpfung.

Durch die beiden o.a. Faktoren versuche ich, den optischen Erlebnischarakter meiner Bilder über die Gefühlsebene zu beeinflussen. Diese Einflussfaktoren sind aber von zweitrangiger Bedeutung, wobei erstrangig eine einheitliche Gesamtwirkung des Bildes angestrebt wird. Ich male also ein Bild, welches durch die folgenden Eigenschaften gekennzeichnet ist:

(1.) Struktur, Farbe, Aufteilung und Rhythmus wecken bei dem Betrachter ein Interesse, sich mit meinem Bild näher zu befassen (Aufmerksamkeit);

(2.) Bei ausgeglichener Gewichtung der Bildelemente wird mittels einer Asymmetrie der sich gegenüberstehenden Formen, Strukturen und Farben sowie durch Raumtauschung eine Spannung erzeugt (Erlebnischarakter);

(3.) das Bild soll unter Berücksichtigung der unter 1 und 2 genannten Komponenten im Betrachter den Wunsch wecken, das Bilderleben zu wiederholen. Durch wiederholtes Betrachten des Bildes sollte sich ergeben, dass sich eine emotionale Grundstimmung einstellt, die erlaubt, sich dem „Unverständlichen“ des Bildes anzunähern. Dabei könnte der Betrachter auch Teilaspekte des Selbst identifizieren. Am Ende sollte das zunächst fremde Bild als „Bekanntes“ bzw. später sogar als „Verwandtes“ erkannt und akzeptiert werden.

Grundsätzlich ist es selbstverständlich und durchaus natürlich, dass ein Bild für den Betrachter zunächst „fremd“ und „unverständlich“, „unannehmbar“ oder sogar „unsympathisch“ ist, wie jeder „fremde“ Mensch. Vom Betrachter jedoch wird ein Mitdenken erwartet, wobei die Fremdheit des Bildes dazu anzuregen beabsichtigt, als Stimulanz zu wirken, über die emotionelle Einstellung und Weltsicht dessen, der das Bild erstellt hat, nachzudenken. Insofern ist ein Bild nicht nur ein Wandschmuck, sondern immer auch ein Objekt der Kommunikation, d.h. ein, im weitesten Sinne, ein „soziales Medium“.

### **Zusammenfassung**

Ein „Bild“ ist gekennzeichnet durch eine malerische bzw. zeichnerische Darstellung einer Bild-immanenten „Ordnung“, die eine „sinnliche“ Wirkung über den Vorgang des „Sehens“ vermittelt. Die Entwicklung meiner Bilder folgt diesem Ziel: aus einer zunächst ungerichteten Vorzeichnung oder Bild-Idee wird eine Skizze und schließlich ein fertiges Bild, das seinerseits bestimmten bildnerischen Ordnungsprinzipien folgt, das aber – zumindest mir als Schaffendem – sinnlich interessant, ansprechend und „ausdrucksvoll“ erscheint; dabei besteht allerdings Schwierigkeiten, den „Ausdruck“ zu verbalisieren. Diesen Schaffungsprozess – und den Erfolg - zu verdeutlichen, ist meine Absicht – und eigentlich die einzige bewusste Aussage – auch für den Betrachter. Dass durch das Bild etwas zunächst sinnlich „Unanschauliches“ und rational „Unverständliches“ Gestalt annimmt, ist mir bewusst. Mindestens vorübergehend könnte durch diese Art der Darstellung, d.h. durch diesen Prozess „vom Chaos zur Ordnung“, auch potentiell rationales und/oder – vor allem – emotionales Chaos im Betrachter – wie auch dem Maler selbst - geordnet werden, wobei die entstehende Ordnung u.a. auch als sinnliches Vergnügen empfunden wird.

## **Schrifttum**

Berswordt-Wallrabe K von (1999) Pablo Picasso. Die Fläche als Prinzip einer Grundlegung des Visuellen. In: Ausstellungskatalog Schwerin: Pablo Picasso. Der Reiz der Fläche. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, S. 8-13

Buchloh BHD (2008) Geste, Faktur, Index: Abstraktion in der Malerei von Gerhard Richter. In: Wilmes U (Hrsg) Gerhard Richter. Abstrakte Bilder. Ausstellungskatalog, Köln 2008. Stuttgart, Hatje Cantz, S 11

Duchting H (2009) FarbRausch. Stuttgart, Belser

Eco, U (2009) Spiegel-Gespräch, Der Spiegel, Heft 45, S. 16

Imdahl M (1981) Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis der Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Imdahl M (Hrsg) Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mittenwald, Mäander, S 9-50 (Nachdruck, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, 1974)

Jardot M (1981/2002) Picassos Zeichnungen. In: Jourvet J (Hrsg) Pablo Picasso. Der Zeichner 1893-1972. Zürich, Diogenes, S 129-145

Richter G (2008) Notizen: 30.5.85. In: Elger D, Obrist HU (Hrsg) Gerhard Richter. Text 1961-2007. Köln, König, S 121

Sager P (1988) Unterwegs zu Künstlern und Bildern. Reportagen und Portraits. Köln, DuMont Taschenbuch, S 82

## **Nachtrag**

**Gottlieb** Adolph, **Rothko** Mark, **Newman** Barnett

Leserbrief – *New York Times* 13.06. 1943, Abdruck in: Hess B (2009) Abstrakter Expressionismus, Taschen Verlag, Hong Kong, Köln usw, S 82)

1. Kunst ist für uns eine abenteuerliche Reise in eine unbekannte Welt, die nur von denjenigen erforscht werden kann, die bereit sind, die Risiken auf sich zu nehmen.
2. Diese Welt der Einbildungskraft ist seinerseits frei von Hirngespinnsten, andererseits der eingeschworene Feind des gesunden Menschenverstandes.

3. Es ist unsere Aufgabe als Künstler, die Betrachter dahin zu bringen, die Welt mit unseren Augen zu sehen – nicht mit ihren.
4. Wir bevorzugen den einfachen Ausdruck des komplexen Gedankens ...
5. ... Gute Malerei, die von nichts handelt, gibt es nicht. Wir bestehen darauf, dass der Bildgegenstand von entscheidender Bedeutung ist und dass nur zeitlose und tragische Bildthemen Wert besitzen. Deswegen bekräftigen wir unsere geistige Verwandtschaft mit der primitiven und archaischen Kunst.

## Nachträge

1. Die psychische Spannung wird durch das Gegenüber von Spitzen und gerundeten Strukturelementen verdeutlicht.
2. Die Zweiteilung von Bildern verweist auf eine innere Zerissenheit bzw. auf den Geist, der mit sich selber hadert.
3. Zentrale Verdichtung der Strukturen lässt eine Einengung und Konzentration annehmen.
4. Heller Hintergrund ist als lebensbejahend, vernünftig und glasklar anzusehen, während dunkler Hintergrund als deprimierend – eher negativ – empfunden wird.
5. Eigene Sprache entwickeln. Sprache als Maske auf einer Ebene.
6. Der Maler lebt nicht mehr innerhalb einer Tradition, - es gibt keine Regeln. >Jeder moderne Maler hat das vollkommene Recht (und die Pflicht), die Sprache des Ausdrucks von A bis Z zu erfinden. In gewissem Sinne ist dies eine Befreiung, aber auch eine ungeheure Begrenzung.