



© 2013

OLIVER GRUNDMANN

chloros

Diplomarbeit
im Studienfach Kommunikationsdesign
an der *Folkwang Universität der Künste*,
Fachbereich 4 – Gestaltung

ARS LONGA VITA BREVIS

für meinen Vater
Marian
(1950–2000)

INHALT

EINLEITUNG

Solve et coagula 7

TAG UND NACHT

Triptychon (2012)..... 17

»ACTION PAINTING« & INFORMEL

Ein Exkurs 23

chloros

Der Stoff, aus dem die Bilder sind 29

DER WEG ALS ZIEL

Versuch einer Biographik 47

LITERATURVERZEICHNIS 51

IMPRESSUM 55

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG 57

EINLEITUNG

Solve et coagula

»Das Sichtbare existiert, weil es bereits gesehen worden ist.«¹

John Berger

Experimentelle Gestaltung. Dieser Begriff vereint zwei sehr interessante Worte: das Experiment als Versuch zu erforschen, auszuprobieren und vielleicht etwas Neues zu entdecken und die Gestaltung, ein Begriff, der einen kreativen, formgebenden Prozess beschreibt. Gestaltung beschreibt sowohl den aktiven Schaffensvorgang als auch das Ergebnis eben dieser Arbeit. Sie verbindet die innere Realität mit der äußeren, wahrnehmbaren Welt, in der alles eine Gestalt hat. Die Schöpfungsmythen aller Kulturen und aller Religionen beschreiben primär, wie das Universum Gestalt angenommen hat. Damit aber das Universum *in Erscheinung* treten kann, bedarf es eins: Licht.

In der griechischen Mythologie ist es Prometheus, der Zeus die Gabe des Feuers stiehlt und es den Menschen überbringt und ihnen somit Zivilisation, Kultur und Technologie ermöglicht. Denn mit dem Licht kam auch die Fähigkeit zur *Erkenntnis*, die davor nur Gott bzw. den Göttern vorenthalten war.

Auch in der Hochkultur des alten Ägyptens gab es kein bedeutsameres Symbol als das allsehende Auge des Sonnengottes Ra. Die Macht des Sehens war für die Ägypter eine universelle Kraft. Der Mensch, der aus Ras Tränen oder seinem Blick gebildet wurde, hat bis zu einem gewissen Grad an der Natur des Gottes teil – ist gewissermaßen ein unvollkommener Gott. Die ägyptischen Mythen hatten die Verwandtschaft zwischen Licht und Auge bei Göttern und Menschen erhellt, im alten Persien bildet die Legende von Zarathustra und dem großen Gott der Schöpfung und des Lichts, Ahura Masda, einen grandiosen kosmischen Schöpfungsmythos, der sich in der dualistischen Religion des Parsismus manifestiert, dessen Schlüsselmetaphern Licht und Finsternis sind.² Die Schöpfungsgeschichte der Bibel, das Buch Genesis, greift vieles aus den verschiedenen

Mythen aller Zeitalter auf. Am ersten Tag schuf Gott das Licht. »Gott sprach: Es werde Licht.«³ Nach jedem weiteren Schöpfungsakt erlaubte ihm das Licht zu sehen, dass das, was er geschaffen hatte, gut war. Am sechsten Tag »geschah es. Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut.«⁴ Es scheint also, dass Gott, ähnlich einem experimentellen Gestalter, einen kreativen Prozess erprobte und sich anschließend das Ergebnis anschaute, von dem er wohl selbst überrascht war.

Bei Empedokles (ca. 495–435 v. Chr.) kommt es langsam zu einer Scheidung von Mythologie und Wissenschaft. Im 5. Jahrhundert v. Chr., als die Welt von Homer, den Göttern und ihren Mysterien noch gegenwärtig war, machte Empedokles eine zu jener Zeit sehr scharfsinnige Beobachtung: die Erde bringt die Nacht dadurch hervor, dass sie den Sonnenstrahlen den Weg verstellt. Aber der zentrale Punkt (auch dieser einleitenden Abhandlung über das Licht) sollte von Platon (428–348 v. Chr.) in seiner Schrift »*Timaios*« beschrieben werden und für über 1 500 Jahre die Weltsicht prägen und Gültigkeit haben. Es geht um den noch heute viel verwendeten aber (aus wissenschaftlicher Sicht) nicht hinterfragten Ausdruck des *Augenlichts*, oder wie der Evangelist Matthäus einige Jahrhunderte nach Empodokles und Platon schrieb: »Das Auge ist des Leibes Licht.«⁵

Bei Platon erzeugt das Auge ein mildes Licht, das sich mit dem Tageslicht vermischt und diese Mischung stellt eine Verbindung zwischen den Objekten der Welt und der Seele her. Für Platon befinden sich das Auge und die Sonne – wie bei den alten Ägyptern – in tiefer Harmonie. Diese Empfindung spürte auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), als er in seiner »Farbenlehre« (1810) schrieb: »Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken.«⁶

Aber Goethe war einer der letzten Verfechter dieser Theorie des geistigen Auges bzw. der aktiven, inneren Tätigkeit des Sehens. »Während der letzten drei Jahrhunderte hat man die künstlerischen und religiösen Aspekte des Lichts streng von seiner wissenschaftlichen Untersuchung getrennt.«⁷ Im 16. Jahrhundert betrachteten Johannes Kepler (1571–1630) und Galileo Galilei (1564–1642) das Auge als rein physikalisches, unbelebtes Instrument und im 17. Jahrhundert endete mit René Descartes (1596–1650) dieser Denkwandel von einer ganzheitlichen, lebendigen und seelisch-emotionalen Sichtweise zu einer exakten, klaren Wissenschaft der Optik und Psychologie.

Diese Ambivalenz vom »mechanischen« und »seelischen« Sehen lässt sich aber bis zum großen alexandrinischen Mathematiker Euklid (ca. 360–280 v. Chr.) zurückverfolgen. In seinem Werk »Optik« (ca. 300 v. Chr.) lieferte er einerseits eine glänzende geometrische Darstellung des Lichts, andererseits glaubte auch er an die primäre Bedeutung eines »Sehstrahls«, die er mit einem eindrucksvollen Beispiel belegt: Lässt man eine Nadel auf den Boden fallen, so wird man sie nicht sofort finden, obwohl sich – aus moderner Sichtweise – die Nadel im Blickfeld befindet, sie sich durch das reflektierende Licht auf der Netzhaut abzeichnet und vom Gehirn als optische Information verarbeitet wird. Wäre das Sehen ein rein mechanischer Vorgang, der nur vom Außenlicht abhinge, so müssten wir die Nadel sofort sehen. Bei der Suche tasten wir aber mit Hilfe des vom Auge ausgehenden Sehstrahls den Boden ab, bis wir die Nadel finden.

Trotzdem wurden gerade Euklids mathematische Untersuchungen zur Grundlage arabischer Forschung, speziell die des im 10. Jahrhundert lebenden Universalgelehrten Ibn Al Haitham (ca. 960–1040), im Westen Alhazen genannt, auf den die ersten Experimente mit der *camera obscura* zurückgehen. Ferner trug Euklids Geometrie zur Entdeckung der Zentralperspektive durch Filippo Brunelleschi (1377–1446), Leon Battista Alberti (1404–1472) und Albrecht Dürer (1471–1528) bei.⁸

Als Filippo Brunelleschi einige Freunde zu einer Demonstration an die Schwelle des herrlichen Doms Santa Maria del Fiore in Florenz einlud, ahnte noch niemand, welche Auswirkung diese Vorführung an diesem schönen Nachmittag irgendwann zwischen 1412 und 1425 für die Nachwelt haben würde. Mit Hilfe einer kleinen Holztafel, einem Pinsel für Miniaturmalerei und einem Spiegel erschuf er eine perfekte Illusion: die erste Zeichnung in Zentralperspektive. Die Wirkung war so verblüffend, dass sie nicht nur die Malerei bis ins 20. Jahrhundert, sondern auch unsere ganze (wissenschaftliche) Sichtweise der Welt maßgeblich beeinflusste. Hundert Jahre nach Brunelleschi beschreibt und illustriert



Abb. 1: Albrecht Dürer: *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1525),
Holzschnitt, 7,5 x 21,5 cm

Albrecht Dürer mit Euklids Konzept der Sehstrahlen einen Apparat zur perspektivischen Zeichnung. In seinem Holzschnitt (Abb. 1) illustriert Dürer nicht nur diesen Apparat, sondern stellt auch zwei elementare Denkströmungen gegenüber: eine ästhetisch-künstlerische Sichtweise, dargestellt in Form des abzubildenden sinnlichen »Weibes« und eine leidenschaftslose, wissenschaftlich exakte Auffassung, die durch den abgebildeten Zeichner illustriert wird.⁹

Was bei Brunelleschi, Dürer und natürlich bei Leonardo da Vinci (1452–1519) noch ein »Nebeneinander«, ein sinnvolles Zusammenspiel von künstlerischer Tätigkeit und wissenschaftlicher Forschung war, wird – wie wir im Folgenden sehen werden – durch das deterministische Weltbild Isaac Newtons (1643–1727) unvereinbar. In den kommenden Jahrhunderten nach Newton sollte Goethe einer der Wenigen sein, der sich vehement gegen dieses Modell einer »seelenlosen« Wirklichkeit aussprach. (Goethes Kritik an Newtons Farbenlehre steht mustergültig für diese Diskrepanz zwischen diesen großen Gelehrten). »Goethes wissenschaftliches Verständnis beruht auf Einsicht, auf Anschauung, nicht auf Modellkonstruktionen, und spielt deshalb eine ebenso entscheidende Rolle für die Kunst wie für die Wissenschaft.«¹⁰

Um die Thematik noch ein wenig zu vertiefen, gehe ich dahin zurück, wo das Experiment und die Gestaltung als schöpferische Transformation von Materie und Geist, von innen und außen, ihren Ursprung haben: in der *Alchemie*.

Vor der Aufklärung gab es bis in die frühe Antike zurückreichend keine klare Trennung zwischen den Naturwissenschaften, der Philosophie und der Kunst. In »*Alchemie – Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*« (1998) liest man:

»Die Alchemie [steht] als Metapher einer ›ganzheitlichen‹ Methode der Natur- und Selbsterkenntnis und als Gegenmodell zu einer vielfach als gefährlich und zerstörerisch empfundenen rationalen Naturwissenschaft und Technik. In der Tat ist der Blickwinkel, aus dem die Alchemie den Kosmos, Gott, den Menschen und seine Beziehung zu Kosmos und Gott sieht, von dem der Aufklärung fundamental verschieden. Wo der moderne Naturwissenschaftler nach Kausalzusammenhängen sucht [...], ging der Alchemist den Weg der inneren Anpassung an die Natur, suchte nach dem Verständnis dessen, was Schöpfer und Schöpfung miteinander verbindet.«¹¹

In der Alchemie, der direkte Wegbereiter der Chemie, der Medizin und vielleicht der ganzen modernen Naturwissenschaft, zelebrierte man experimentell transformative Prozesse von innerer und äußerer Welt, bei dem jeder innere Vorgang eine äußere Entsprechung hat und umgekehrt. In dieser stark verkürzten Darstellung kristallisieren sich die bereits erwähnten Themen heraus: das hermetische Weltbild der antiken Philosophen und dessen langsame Division in einzelne Wissensgebiete, die Verbindung von Gestalter (Schöpfer) und Gestaltung (Schöpfung) und, worauf ich im Folgenden noch näher eingehen werde, das Experiment als Zusammenführung (oder als Abspaltung) von innerer und äußerer Realität, von Mythos und Wissenschaft.

Viele der obengenannten Forscher, Künstler und Philosophen der Weltgeschichte, von Empedokles über Platon, Albrecht Dürer, Johann Wolfgang von Goethe (sein »*Faust*« sprudelt förmlich von diesem Wissen) bis hin zu Isaac Newton, auf dessen Studien unser ganzes physikalisches Weltbild bis ins frühe 20. Jahrhundert fundierte, befassten sich intensiv mit der Alchemie, nutzten sie sozusagen als »Sehhilfe«, um ein allumfassendes Verständnis der Welt zu erlangen.

Obwohl wir Newton »nicht allein die wissenschaftliche Methode zur Ergründung der Welt verdanken, [...] entwickelte er zudem das erste wissenschaftliche Paradigma oder Modell der Wirklichkeit [...], indem für die Launen unberechenbarer Götter kein Platz mehr blieb.«¹² Dieser Umstand birgt eine tragische Ironie, denn »für ihn war die Entstehung des Universums ohne göttliches Eingreifen, ohne die höhere Intelligenz des Schöpfers unvorstellbar.«¹³ Mit Newtons Modell des Universums als deterministische Supermaschine war die Trennung von Mythos, Kunst und Wissenschaft gänzlich vollzogen und beeinflusste alle anderen Bereiche der wahrnehmbaren, materialistischen Wirklichkeit.

Mit dem 1810 erschienenen Werk »*Zur Farbenlehre*« stellte sich Goethe gegen das herrschende Wissenschaftsparadigma von Newtons mathematisch begründeter Licht- und Farbauffassung. Er nahm eine Verwandtschaft der Künste an und versuchte analog den Gesetzen der bildenden Kunst, die Regeln der Dichtkunst zu finden. Goethe bemerkte aber, dass die Farben naturwissenschaftlich untersucht werden müssten, um sie ästhetisch-künstlerisch systematisieren zu können. Goethe entwirft in seinen Experimenten eine Theorie der Wahrnehmung, die er schon 1792 in dem Aufsatz »*Der Versuch als*

Vermittler von Objekt und Subjekt« beginnt zu entwickeln. Darin formuliert Goethe (wie der Titel schon andeutet) die These, dass die Erscheinung als solche nicht losgelöst vom Betrachter sei, sondern »in dessen Individualität verschlungen sei.«¹⁴

Damit kommt Goethe erstaunlich nah an die Heisenbergsche Unschärferelation, eines der entscheidenden Postulate der Quantenphysik, mit der ich diese Einleitung über Licht, Gestalt(ung), Experiment und Beobachter abschließe und sie sich somit zu einem (so hoffe ich) sinnvollen Ganzen fügt. Wie wir gesehen haben, kann die Beobachtung und Erforschung des Lichts ein ganzes Weltbild entstehen lassen und selbst die Auffassung über das Unsichtbare (Götter) maßgeblich beeinflussen. Wir können davon ausgehen, dass sich das Licht in den letzten Jahrtausenden nicht verändert hat, es ist immer noch das gleiche Licht. Was sich geändert hat, ist die Betrachtungsweise. Je mehr man das Licht in seine Einzelteile zerlegt bzw. »zerworfen« hat, desto »diabolischer« (vom griechischen *diábolos*, »der Zerwerfer«) wurde die ganze Wissenschaft bis ins 20. Jahrhundert hinein. Trauriger Höhepunkt war wohl die Teilung des »Unteilbaren« (griechisch *átomos*), bei dem auch das Unsichtbare wieder einen Platz in unsere Welt fand.

Mit den Relativitätstheorien Albert Einsteins (1879–1955) und der Entwicklung der Quantenmechanik¹⁵ durch die großen Physiker des letzten Jahrhunderts wie Max Planck (1858–1947), Erwin Schrödinger (1887–1961), Niels Bohr (1885–1962) und Werner Heisenberg (1901–1976) vollzog sich ein Paradigmenwechsel, der unsere ganze Existenz in allen Bereichen des Lebens in Frage stellte. Durch das berühmte Doppelspaltexperiment konnte man zeigen, dass sich das Licht sowohl wie eine Welle als auch wie ein Teilchen verhalten kann, heute als Welle-Teilchen-Dualismus des Lichts bekannt. Das wirklich Mystriöse an diesem Experiment ist die Tatsache, dass das Licht genau »weiß«, ob es sich wie eine Welle oder wie ein Photon (Lichtteilchen) verhalten soll, je nachdem welcher Versuchsaufbau das Experiment bestimmt. Noch geheimnisvoller wird das Experiment mit einem Photon, das *gleichzeitig* an zwei Orten sein kann und somit das Problem der »Nicht-Lokalität« aufwirft. Auch Erwin Schrödingers weltberühmtes (und durch rational-logisches Denken nicht begreifbares) Gedankenspiel mit einer Katze in einer Box, die gleichzeitig lebendig und tot ist, solange kein Beobachter (Experimentator) in diese Box schaut, verbildlicht das Dilemma zwischen der (scheinbar) objektiven Welt und dem subjektiven Beobachter. Dieses Gedankenexperiment, mit dem

Schrödinger eine quantenmechanische Superposition (überlagerte Zustände) auf ein makroskopisches System übertrug, sollte eigentlich seine Ablehnung gegen ein »verwaschenes Modell« als Abbild der Wirklichkeit zum Ausdruck bringen. Aber »Schrödingers Katze« wurde zum Inbegriff der paradoxen Quantenphysik und ist mit den unlösbaren Rätseln des Zen-Buddhismus vergleichbar. Schrödingers Schüler, Werner Heisenberg, postulierte in seiner Unschärferelation, dass es prinzipiell unmöglich sei, den Ort und den Impuls eines Teilchens gleichzeitig mit unbegrenzter Genauigkeit zu messen. Diese »Unschärfe« macht nicht nur das Bild einer *exakten* Wissenschaft zunichte, sondern betont die Beeinflussung eines Experiments durch Messung (Beobachtung).

Die Quantenphysik hat gezeigt, dass auf atomarer und subatomarer Ebene von Licht und Materie Newtons Physik völlig nutzlos ist. Aber die größte Errungenschaft der Quantenphysik ist nicht nur, dass sie das Newtonsche Weltbild eines deterministischen Universums widerlegt, sondern zeigt, dass es *keine* »objektive« Realität gibt. Jede Vorstellung, die wir uns von Realität machen, ist *nur* ein Modell und kann nicht allgemein gelten. Somit ist jede Realität, ob sie nun von griechischen oder ägyptischen Göttern, von Jungs Archetypen, von Darwins Überlebenskampf oder von Freuds Über-Ich beherrscht wird, genauso »wahr« und »wirklich«, wie der Beobachter sie »wahrnimmt«, sie sozusagen als »wahr annimmt«.

Dieses neue Paradigma, die wir der Quantenphysik verdanken, beeinflusste im hohen Maße die Psychologie, sprich die Erforschung der »inneren« Räume. Die Studien des schweizer Psychologen Carl Gustav Jung (1875–1961), ein abtrünniger Schüler Sigmund Freuds (1856–1939), haben eine sinnvolle Verbindung zwischen der Physik, der Psychologie und der Mythologie hergestellt. Er prägte beispielsweise den Begriff der »Synchronizität«, der nicht-lokale und akausale Ereignisse zwischen physischer und psychischer Welt beschreibt, die aber für den Beobachter als ein sinnvolles Ganzes erlebt werden. Ferner eröffnete Jung den archetypischen Bereich des kollektiven Unbewussten und verwies somit auf eine innere Wirklichkeit jenseits von Raum und Zeit, in der mythische Wesen, Götter und Dämonen ihren Platz haben. Er begriff diese Archetypen, die in den Träumen, Visionen, Märchen und Sagen aller Völker und Kulturen auftreten, als den »Ereignissen der materiellen Welt deutlich übergeordnet

und [sie] bestimmen, gestalten und durchdringen, was in unserer alltäglichen Wirklichkeit geschieht.«¹⁶ In den Arbeitsmethoden und der Symbolik der Alchemie fand Jung Parallelen zu dieser unbewussten Bilderwelt und einer biographischen Selbstfindung des modernen Menschen. Diesen Prozess, indem sich ein Individuum bewusst mit den unbewussten Inhalten seiner Psyche auseinandersetzt und zu einem Zustand der Ganzheit strebt, nannte Jung »Individuation« (vom lateinischen *individuare*, »sich unteilbar/untrennbar machen«).

Diese Form der »Selbstverwirklichung« beschreibt sehr treffend meinen inneren Antrieb, Kunst zu schaffen und etwas aus meinem Inneren heraus zu gestalten. Zu allen Zeiten haben Künstler aller Gattungen versucht, die unbewussten Inhalte der Seele zu verbildlichen und sie in den Kontext des zu dem Zeitpunkt herrschenden Weltbildes zu integrieren. Ich habe Kunst immer als eine – im aristotelischen Sinne – Form von Metaphysik verstanden. Meine Arbeit speist sich durch meine Interessen für Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie und natürlich für alle Bereiche der Kunst. Diese Bereiche bzw. Wissensgebiete, die in unserer modernen, gerasterten und kategorisierten Welt in den letzten Jahrhunderten seit der Aufklärung durch den Rationalismus immer weiter auseinandergerissen wurden, möchte ich mit meiner künstlerischen Arbeit zusammenführen. Dies klingt nach einem noblen und hochgesteckten Ziel, aber wie schon angedeutet ist der Weg das Ziel, womit wir wieder bei dem weiten Begriff der *Gestaltung* sind,



Abb. 2: William Ely Hill:
Alte Frau oder junges Mädchen?

der sowohl die Ausführung als auch das Ergebnis beschreibt.

Ich werde im Folgenden besonders auf die aktive Rezeption meiner bildnerischen Arbeit eingehen, die unerlässlich für den Augenblick des Betrachtens ist. Durch die zwei sehr wichtigen Kunstströmungen bzw. -tendenzen im 20. Jahrhundert (von »Stil« möchte ich nicht sprechen), nämlich dem Informel und der Minimal Art, die einen großen Befreiungsschlag nicht nur in der künstlerischen Arbeit, sondern auch in ihrer Rezeption darstellen, nährt sich meine praktische Diplomarbeit.

Der Ausspruch Marcel Duchamps »Der Betrachter macht die Kunst« und die weltbekannte Abbildung des amerikanischen Cartoonisten William Ely Hill (Abb. 2) zielen genau auf den Punkt, auf den ich thematisch hinaus wollte.

- 1 Berger (1982), S. 90
- 2 vgl. Zajonc (1993), S. 22-63
- 3 Die Bibel, Genesis 1,3
- 4 Die Bibel, Genesis 1, 30-31
- 5 Die Bibel, Matthäus 6, 22
- 6 Goethe (1955), S. 324
- 7 Zajonc (1993), S. 19
- 8 vgl. ebd., S. 39f.
- 9 vgl. ebd., S. 76ff.
- 10 ebd., S. 250
- 11 Priesner / Figala (1998), S. 7
- 12 Gribbin (1998), S. 74f.
- 13 Grof (2000), S. 311
- 14 vgl. www.klassik-stiftung.de/fileadmin/user_upload/Sammlungen/Goethes_Sammlungen/Goethes_Farbenlehre.pdf
- 15 Für meine Zwecke sind die Begriffe »Quantenphysik« und »Quantenmechanik« austauschbar
- 16 Grof (2000), S. 106

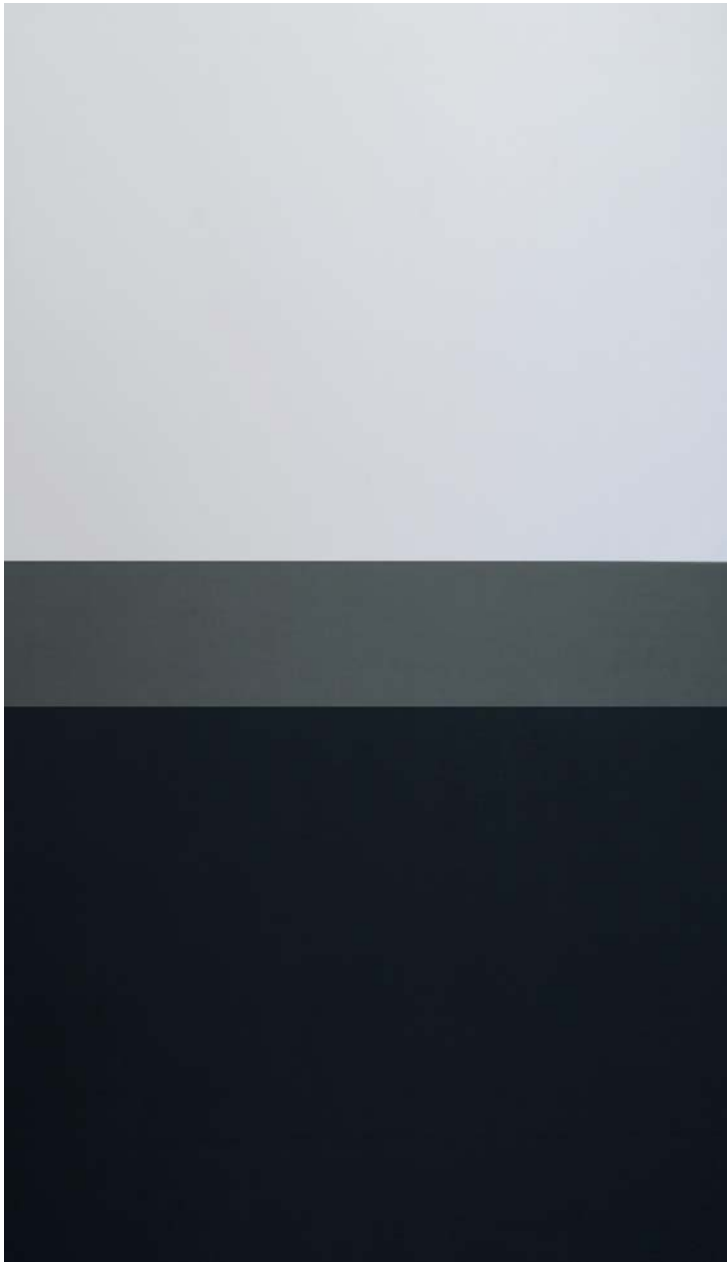


Abb. 3: *Triptychon* (2012)
Baumwolle auf Keilrahmen, 3 Teile, insgesamt 260 x 150 cm

TAG UND NACHT

Triptychon (2012)

Wie kann man seine eigene künstlerische Arbeit beschreiben? Oder was noch spannender scheint: Wie ist man dorthin gekommen? Bevor ich meine praktische Diplomarbeit näher erläutere und sie in einen künstlerischen Kontext einbette, ist es unerlässlich, dass ich eine Arbeit beschreibe, die nicht teil der Diplomarbeit ist, aber eine wichtige Wegmarke in meinem künstlerischen Schaffen darstellt.

Das Triptychon wird als dreiteiliges Bild mit betontem Mittelteil definiert. Bei näherer Beschäftigung mit der Tradition des Triptychons und vor allem mit der moderneren Form des Dreitafelbildes seit Otto Dix (1891–1969), Max Beckmann (1884–1950) oder Francis Bacon (1909–1992) wurde bald deutlich, dass die klassische Form mit betonter Mitte und schmalere Seitenteile sowie seine ursprüngliche religiöse Funktion in den Hintergrund treten. Weiterhin blieb »das Triptychon aber nicht der gegenständlichen Kunst allein verpflichtet. Abstrakte Künstler wie Vertreter des Minimalismus bedienten sich des dreiteiligen Bildformats, um Objekt, Farbe und Form in eine spannungsreiche Harmonie zu versetzen oder ihnen eine zeitenthobene Gültigkeit zu verleihen.«¹ Triptychen beanspruchen viel Raum, um sich selbst zu genügen.

Dies war mein Ansatzpunkt für das eigens für die Ausstellung *Finale* des Kunstvereins Oberhausen geschaffenen »*Triptychon*«. Die große Kranhalle der ehemaligen Spedition Tedden im Schnittpunkt der Städte Oberhausen, Essen und Mülheim schien mir ideal für ein Werk größeren Ausmaßes. Die Idee von Stoffbildern ging mir schon seit längerer Zeit durch den Kopf und diese Ausstellung bot mir schließlich die Möglichkeit, mit reinen, sprich unbemalten Leinwänden, eine Wirkung im Raum auszuprobieren.

Ich habe die Arbeit bewusst und nicht ohne Ironie *Triptychon* genannt. Einerseits sollte der Bezug zur Malerei geschaffen werden, obwohl ich keine Farbe verwendet habe. Andererseits habe ich die ganze klassische Bildform des Triptychons invertiert. Aus

denzwei schmalen Seitentafeln, die den Blick des Betrachters auf die große Mitteltafel lenken und konzentrieren, habe ich zwei große Leinwände gemacht, die nur durch eine schmale Mitteltafel verbunden waren. Ferner habe ich die ganze Blickachse von der traditionellen Horizontalen in die Vertikale gekippt. Dies war natürlich notwendig, da die Arbeit in der Horizontalen kein Gleichgewicht gehabt hätte und auch mit der Dimension des Raumes – besonders mit der Höhe des Raumes von fast acht Metern – nicht interagiert hätte. Die drei Stofftafeln wurden auch direkt aneinander geschraubt, es gab also keine Fugen zwischen den Einzelbildern, daher hat man die Arbeit zunächst als Einheit betrachtet. Erst beim näheren Hinsehen wurde klar, das es sich um drei einzelne Leinwände handelte. Die Arbeit war, neben der Raumwirkung, die sie mit unterschiedlichen Lichtverhältnissen entfalten sollte, auch eine Verbindung zwischen absoluter Fülle (schwarz) und grenzenloser Leere (weiß). Dazwischen gab es nur eine schmale Verbindung (grau) zwischen diesen Extremen. Es sollte auch ein ironischer Kommentar auf die religiös-christliche Auffassung eines Triptychons sein. Besonders die Triptychen Hieronymus Boschs (1450–1516), die an sich schon mit viel Ironie und Subversion gefüllt sind, wie beispielsweise »Der Heuwagen« (um 1490) oder »Der Garten der Lüste« (um 1500), haben mich in der Dreiteilung von Paradies (der Garten Eden), dem weltlichen Leben (Heuwagen und Garten der Lüste) und der Hölle formal fasziniert. Mit meiner Arbeit habe ich die Leserichtung einer biblischen Chronologie (Genesis – Christus – Offenbarung) in eine Vertikale gekippt, die Dunkelheit (die Nacht) unten, das sich im Raum verflüchtigende Licht oben und die schmale »Grauzone« als Übergangsphase – ein horizontaler »Zip« im Sinne Barnett Newmans (1905–1970).

Man kann dieses Werk auch mythologisch als einen künstlerischen Urzustand deuten, also den Zustand, bevor Prometheus den Menschen das Feuer (Licht) brachte. Prometheus steht nicht nur für den heroischen Künstler, sondern auch für den Schöpfungsakt an sich. »Die Nacht ist ein Ort der Schöpfung. In mehreren Religionen und zahlreichen Schöpfungsmythen bildet das Dunkel der ewigen Nacht die Voraussetzung für das Licht und somit für die sichtbare physische Welt. [...] Die Urnacht ist Synonym für das *Chaos* (griechisch: »klaffende Leere«). Sie birgt sowohl Licht als auch Dunkel in sich.«²

Aber es scheint fast so, als hätte ich – ohne es zu wissen – mit dieser Arbeit ein *Diptychon* geschaffen, das sich als Triptychon tarnt. Den Unterschied zwischen diesen

Mehrtafelbildern beschreibt Wolfgang Ullrich (*1967) sehr treffend in seinem einleitenden Text zur Ausstellung »Drei. Das Triptychon in der Modernen«:

»Am besten lässt sich das Spezifische des Triptychons begreifen, wenn man es dem zweiten wichtigen Typus des Mehrtafelbilds, also dem Diptychon gegenüberstellt. [...] Statt nur eine Erweiterung des Diptychons zu sein, ist ein Triptychon ganz anderen Charakters. So steigert es in seiner Wirkung das Einzelbild, während das Diptychon dieses im Gegenteil dementiert und transzendiert. Das zweite Bild erscheint gegenüber dem ersten nämlich als Antithese [...]. Der Betrachter muss aktiv ausfüllen, was zwischen den Bildern passiert. Das Entscheidende an einem Diptychon ist daher die Fuge, die die beiden Tafeln voneinander trennt. Seine Spannung erhält es von dem, was sich zwischen den Einzelbildern – in ihrer Mitte – ereignet.«³

Die schmale graue Mitteltafel dient in der Tat nur als verbindendes Element, sie ist eine »durchgeschossene Fuge« zwischen den beiden Haupttafeln. Dieses Bindeglied stellt den kleinen Bereich des Sichtbaren dar, es ist die Mischung aus den beiden großen Unbekannten Licht und Dunkelheit. Ullrich schreibt weiter:

»Das Diptychon gibt einem offeneren – und auch skeptischeren – Bildverständnis Nahrung. Statt allein auf die äußeren Bilder fixiert zu sein, geht es hier ebenso um das, was sie erst ermöglichen: um einen virtuellen Raum, in dem die Einbildungskraft des Rezipienten regiert – in dem ein inneres Bild entsteht. [...] Die wichtige Rolle, die der Betrachter damit gegenüber dem Diptychon einnimmt, [ist] ein Aufnehmen des Sichtbaren.«⁴

Das Triptychon war für mich ein wichtiges Experiment, dessen Ausführung mir mehr Klarheit in der künstlerischen Ausdrucksweise verschafft hat. In dieser Arbeit haben die jahrelangen Versuche in der gegenständlichen Malerei und das Auftragen von Farbe auf einen Bildträger (vorerst) ein Ende gefunden. Ferner stellt die Arbeit ein Gleichgewicht dar, da der nächste Schritt – zumindest was die künstlerische Technik angeht – ein Wegnehmen der Farbe aus dem Stoff impliziert.

Diese Arbeit ist natürlich eine Reminiszenz an die Minimal Art, die in der jüngeren Kunstgeschichte »als gewichtiger Meilenstein eines befreienden Prozesses«⁵ begriffen

wird. 50 Jahre nach Marcel Duchamps (1887–1968) »Ready-Made-Strategie« veränderte die Minimal Art die Rolle des Betrachter erheblich. »Dieser war nicht mehr aufgefordert, in einem Akt der stillen Überlegung der unveränderlichen Bedeutung des vor ihm aufgestellten oder aufgehängten Kunstwerks nachzusinnen, sondern das seinen Raum teilende Werk aktiv wahrzunehmen, den Prozess dieser Wahrnehmung selbst zu reflektieren und mit Bedeutung aufzuladen.«⁶

Ausgehend von Duchamps Alltagsgegenständen haben viele Künstler des 20. Jahrhunderts versucht, eine Art Nullpunkt für die Kunst zu suchen. Ad Reinhardt (1913–1967) beispielsweise nannte seine schwarzen Bilder unbescheiden *Last Paintings* und konstatierte: »Die Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere«.⁷ Die europäischen Minimalisten suchten Ende der 1950er-Jahren noch vor den Amerikanern nach finalen Gesten in der Kunst, um dem Betrachter ausschließlich zu zeigen, was Zeigen heißt. Bereits 1958 strich Yves Klein (1928–1962) die Räume einer Pariser Galerie weiß an und nannte es Kunst. Piero Manzoni (1933–1963) stellte unbemalte Leinwände aus, seine sogenannten *Achromes*. Ein paar Jahre später setzte er seine künstlerische Geste der »Entleerung« fort, indem er sein Exkrement in Dosen füllen ließ und die Scheiße –



Abb. 4: Frank Stella: *Zambesi* (1959),
Emailfarbe auf Leinwand, 230,5 x 200 cm,
San Francisco Museum of Modern Art

die berühmte *merda d'artista* – zum Preis von Gold desselben Gewichts verkaufte. Sein endgültiger Geniestreich war dann ein massiver Steinblock, auf dem man kopfüber lesen konnte: »*Socle du Monde*«. Er hob damit die ganze Welt auf den Podest der Kunst in der unendlichen Weite des Universums.⁸

Natürlich sind Ad Reinhardts *Last Paintings* und die *Black Paintings* von Robert Rauschenberg (1925–2008), Mark Rothko (1903–1970) und vor allem jene von Frank Stella (*1936), die eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Minimal Art spielten, Extrempositionen in der Kunst, bei dem der

Betrachter nur noch erkennt, dass es nichts mehr zu erkennen gibt. Indem Frank Stella schwarze Streifen identischer Breite mit handelsüblicher schwarzer Emailfarbe und Anstreicherpinsel malte und damit den gesamten Bildraum ausfüllte, negierte er die Illusion eines Bildraumes und betonte die Objekthaftigkeit seiner Werke (Abb. 4). Der berühmte Ausspruch Stellas »What you see is what you see« sollte das Leitmotto der Minimal Art werden. Nach einigen Jahren waren jedoch die Möglichkeiten des Bildes als Objekt durchgespielt und der minimalistische Diskurs zwischen Kunstwerk und Betrachter weitgehend erschöpft.

Das Paradoxe in der Entwicklung der Minimal Art ist, dass durch eine sehr strengen formalistischen Kunstbegriff eine Freiheit in der künstlerischen Arbeit und Rezeption erlangt wurde, die sich durch alle kulturellen und künstlerischen Bereiche zog. Der Begriff der »Minimal Art« blieb im Gegensatz zum Begriff des »Minimalismus«, der die reduktionistischen Tendenzen in der Literatur, der darstellenden Kunst und der Musik beschreibt, auf die bildende Kunst beschränkt.

Durch das Triptychon von Oberhausen konnte ich diesen kunsthistorischen Befreiungsschlag für mich persönlich nachvollziehen und es führte mich noch einige Jahre zurück in die Zeit, als der Grundstein für diese Freiheit durch die abstrakten Expressionisten in Amerika und den Künstlern des Informel in Europa gelegt wurden. Das Interessante daran ist, dass die Minimal Art in ihrer formalen Strenge chronologisch auf die anti-formalistische Kunst folgte. Das Schaffen einer strengen Gestaltung in Form des Triptychons nahm die Zerstörung dieses begrenzten Raumes schon vorweg. Ich musste diese Form aufbrechen, um an den *bildnerischen Inhalt* meiner Kunst zu kommen.

- 1 Ackermann (2009), S. 12
- 2 Rosenthal (2006), S. 83
- 3 Ullrich (2009), S.16
- 4 ebd., S.17
- 5 Marzona/Grosenik (2009), S. 27
- 6 ebd., S. 11
- 7 Rauterberg (2008), S. 142
- 8 vgl. ebd, S. 141



Abb. 5: *ohne Titel* (2012), Bleichmittel auf Baumwolle, 105 x 65 cm

»ACTION PAINTING« & INFORMEL

Ein Exkurs

»Im Informel geht es ausschließlich um die sinnlich-anschauende Wahrnehmung von Farbe, Materie, von Form- und Farbverläufen und ihren Relationen. Daher wird hier vom ›reinen Sehen‹, vom autonom gewordenen Auge, von der visuellen Logik oder von der nicht-begrifflichen Intellektualität des Auges gesprochen, um dieses sehende Sehen vom begrifflichen Wahrnehmen abzugrenzen. Es geht ganz einfach um die Anschauung. Aber die ist nicht einfach zu realisieren, weil sich im ungeübten Zustand das begriffliche Denken immer in den Vordergrund schiebt. Das wird deutlich, wenn ein Betrachter in ein gegenstandsloses Bild partout Figuren, Köpfe, Blumen, Wolken oder irgendetwas anderes hineinsehen will. Oder ständig fragt: Was soll es bedeuten? Und das zeigt, dass die begriffliche Wahrnehmung vor einem informellen Bild versagt; es sei denn, der Mensch interpretiert vieles hinein, was nicht sichtbar ist.«¹

Gleichgültig, ob man vom »abstrakten Expressionismus«, vom »Action Painting« oder vom »Informel« spricht, diese Begriffe beschreiben keinen kunstgeschichtlich klar abgrenzbaren Stil, eher ist von informellen oder anti-formalistischen Strukturen die Rede. Auch hat man von »lyrischer Abstraktion«, vom »Tachismus« (vom franz. *la tache*, »der Fleck«), also von Fleckenmalerei oder von der »art autre« gesprochen. Sie werden alle durch bestimmte Kriterien charakterisiert: das sind »Gestus, Dynamik, Schnelligkeit, Aktion, Fläche, Struktur, Raum, Spontaneität, Subjektivität, Zufall, Automatismus und Materialität.«² Durch das Kippen des Malgrundes aus der Vertikalen in die Horizontale, also das Bearbeiten der Leinwand auf dem Boden im Gegensatz zur konventionellen Staffeleimalerei, ergaben sich viele maltechnische individuelle Ausprägungen, die sich schwer unter einem Begriff subsumieren lassen. »Der kleinste einheitliche Nenner für das Informel, ein Hauptkennzeichen auf jeden Fall, ist die Freiheit im Umgang mit den Malmitteln im weitesten Sinne.«³

Für mich persönlich sind »Informel« und »Action Painting« die schlüssigsten und sympathischsten Begriffe, da sie frei von »Ismen« sind, die eine Richtung oder ein Modell im kunsthistorischen Kontext repräsentieren. Sie beschreiben vielmehr die Machart und das Ergebnis eines gestalterischen Prozesses, der unabhängig von geographischen Standorten ist, obwohl man die »formlose« Malerei auf beiden Seiten des Atlantiks begrifflich differenziert hat. Beim »Action Painting« handelt es sich um »ein globales Phänomen, das Resultat einer langen künstlerischen Entwicklung war und entscheidend von den Katastrophen [und Errungenschaften] des 20. Jahrhunderts geprägt wurde.«⁴

Der Begriff »Action Painting« wurde vom Kunstkritiker Harold Rosenberg (1906–1978) in seinem Essay »*The American Action Painters*« von 1952 berühmt.⁵ Allerdings nahm Hans Hartung (1904–1989) in seiner französischen Redewendung »agir sur la toile« diesen Begriff schon vorweg. Diese Wendung beschreibt etwas Analoges, nimmt aber die Expressivität und Dynamik des englischen Wortes »action« zurück und beschreibt eine allgemeinere Form des Malprozesses, aus dem sich sowohl das »Action Painting« als auch das europäische Informel schöpft. Im Falle Hartungs kann man zwar von gestischer Malerei sprechen, aber der Ausdruck »Action Painting« ist auch nach Rosenberg zufolge ein wenig deplatziert. Deshalb gilt die 1951 vom französischen Kunstkritiker Michel Tapié (1909–1987) eingeführte offene Bezeichnung »Informel« als tragfähigster Begriff, um die verschiedenen expressiven und abstrakten Kunstausrichtungen der Nachkriegszeit zusammenzufassen.⁶

Die Leinwand wird bei der Aktionsmalerei (um mal das deutsche Wort zu verwenden) – wie Jackson Pollock (1912–1956) es beschrieb – zur »Arena«. Dabei steht der Künstler im bzw. auf dem Bild, um sich motorisch auszuleben. Das Kippen des Malgrundes in die Horizontale bewirkt einen tief greifenden Wandel dessen, was ein Bild sein kann. Das horizontal geschaffene Werk setzt ein Schweifen des Auges voraus, das sich mit dem Betrachten einer Landkarte vergleichen lässt. Der schweifende Blick des Betrachters bleibt erhalten, wenn die Leinwand wieder in die Vertikale zurückversetzt wird. »Wenn das, was unter den Füßen liegt, jetzt im Bilde hochkommt, dann ist damit auch das optisch Unbewusste, das Verdrängte, der Abfall, das Chaotische, das Formlose ins Spiel gebracht.«⁷

Die »Horizontality«⁸ wurden von vielen Künstlern ganz unterschiedlich genutzt, dementsprechend unterschiedlich sind die Ergebnisse ausgefallen. Über Pollocks Arbeits-

weise, seiner berühmten »Dripping«-Methode, die man aber auch als »Pouring« bezeichnen könnte, wurde viel geschrieben. Er schüttete und tröpfelte Lack- und verdünnte Ölfarbe auf meist großformatige Leinwände, auf denen sich durch seine körperliche Bewegung im Raum Überlagerung und Verflechtungen der Farbspuren ergaben, die an neurale Netzwerke oder astronomische Karten erinnern. Bei Helen Frankenthaler (1928–2011), die stark verdünnte Ölfarbe auf ungrundierte Leinwände schüttete, spricht man von »Soak and Stain«-Technik. Dabei wird die Farbe vom Malgrund aufgesaugt und es entstehen aquarellartige Flecken und Verläufe. Morris Louis (1912–1962) war nach einem Atelierbesuch bei Frankenthaler so beeindruckt, dass er mit verschiedenen Farbaufträgen auf ungrundierter Leinwand experimentierte. Seine berühmten Farbverläufe mit Magnafarbe, eine auf Öl basierende Acrylfarbe, sind ausschließlich durch das Wirken der Schwerkraft entstanden. Louis nimmt zugunsten eines gelenkten Zufalls die Geste fast völlig zurück. Die Individualität des Künstlers und das Gestische, also das, was bei Pollock omnipräsent wirkt, wird auf ein Minimum reduziert. Die absolute Negation des Raumes, die »Leere«, aus denen Louis' Bilder bestehen, stehen diametral zu Pollocks »tiefen« Bildräumen.⁹

Die Bilder von Morris Louis sind insofern interessant, da sie durch ihre Radikalität jegliche Figuration verneinen. Neben den schon erwähnten Bildern Frank Stellas nehmen Louis' Bilder die Minimal Art schon vorweg, da man als Betrachter ausschließlich das sieht, was auch »wirklich« da ist; Material und Bild wird zu einer Einheit. Die Fragen nach dem Gegensatz zwischen Abstraktion und Figuration stellen sich eigentlich nur noch in einem historischen Kontext. Viele »Action Painter« haben nie die figurativen Elemente in ihrer Malerei gezeugnet oder gar ausgelöscht, wie es teilweise Pollock versucht, aber niemals geschafft hat.

Das »Kippen« eines Bildes zwischen gegenständlichem und abstraktem Inhalt wird im Folgenden bezüglich meiner Bilder noch ein wichtiges Thema. Denn durch Setzen minimaler visueller Zeichen, zum Beispiel in Form einer Horizontlinie, wird eine Willkür, die der Betrachter dem informellen Maler vorwerfen kann und auch in der Vergangenheit getan hat, regelrecht ausgemerzt. Für die meisten Menschen war, ist und bleibt das »Action Painting« oder allgemein die informelle Malerei rätselhaft. Die Unmittelbarkeit eines abstrakten Gemäldes, das sich ausschließlich auf sich selbst bezieht und frei von

Figuration oder Symbolik ist, die eine komplexe Geschichte erzählen, verunsichert die meisten Betrachter und nötigen ihn, sich prompt und *aktiv* auf das Werk einzulassen. Aber selbst unter Fachleuten gibt es noch viele Skeptiker. »Als ein bekannter Experte für die italienische Kunst der Renaissance von einem Studenten gefragt wurde, ob er die Morris-Louis-Retrospektive [...] besuchen werde, gab er mit einem müden Lächeln zur Antwort: ›Ach, diese ganzen Duschvorhänge!‹.«¹⁰ Im besten Fall entfaltet sich die informelle Malerei wie Musik, indem sie eine innere Stimmung evoziert. Sie öffnet vielleicht auch eine Tür zum kollektiven Unbewussten, einer tiefliegenden Schicht in der Seele, die allen Menschen gemeinsam innewohnt. »Und falls diese Konfrontation nicht zu einer bedeutungsvollen Wahrnehmung führt, trägt der Betrachter eine Mitschuld.«¹¹

Hier zeigt sich auch die Nähe zum Surrealismus, der Ausgangspunkt für viele Maler, die in den 1930er- und 1940er-Jahren nach Amerika emigrierten und die Entwicklung zum Gestischen hin nachdrücklich beeinflusst haben. Die Surrealisten haben aber viel stärker mit symbolischen *Inhalten* gearbeitet, um in die Tiefen des Traumhaften und Unbewussten vorzudringen. Die von André Breton (1896–1966) entwickelte »écriture automatique« (das automatische Schreiben) ist ein Analogon zur unbewusst automatisierten Geste in der Malerei. Die Schwierigkeit, die Leitfunktion des Bewusstseins komplett ausschalten, führte schließlich zu einer individuellen und *unmittelbaren* Arbeitsweise, die ohne eine bildnerische Übersetzung aus Traum- oder Rauschzuständen auskommt.

Seit der Renaissance ist die Verlagerung von der sichtbaren zur inneren Welt der unausweichliche Weg der Kunst gewesen.¹²

»Nachdem die Einpunktperspektive das Blickfeld vereinheitlicht hatte, projizierte sich der vorstoßende Raum der Barockkunst von der Bildebene auf das Auge. Den Impressionisten war es weniger um die Beschreibung der Konturen der Objekte und der Fülle des Raumes zu tun als vielmehr um die Wirkung des Lichts auf die Netzhaut. Die Symbolisten gingen durch das Auge hindurch, um Bilder der Imagination wiederzugeben, eine Methode, die später von den Surrealisten ausgedehnt wurde. Über die Farbe wurde die Subjektivität von den Postimpressionisten und Expressionisten noch eingehender erforscht, und die Kubisten ersannen ein multiperspektivisches Verfahren, Objekte so zu präsentieren, wie der Geist sie im Verlauf einer gewissen

Zeit sieht. Die Reise des Modernismus in den Geist kulminierte in verschiedenen Formen der gegenstandslosen Abstraktion, die die Außenwelt auf wahrgenommene Muster und essenzielle Aspekte reduzierten oder sie gänzlich hinter sich ließen, indem sie den Blick unmittelbar nach innen richteten und Bilder visionärer Erfahrung hervorbrachten. In diesem Sinne ist die gestische Malerei eine der reinsten Formen des Modernismus.«¹³

Das »Action Painting« und das Informel sind aus heutiger Sicht *keine* »Stilrichtungen« oder »Kunstströmungen«, die es vor gut 70 Jahren vielen Künstlern ermöglicht hat, neue Wege und Freiheiten aus den Trümmern des zweiten Weltkriegs zu finden. Seit der »Stunde Null« ist das Informel ein Werkzeug der Malerei geworden, nicht anders als Pinsel und Spachtel, dem sich gegenwärtige Maler bedienen. »Die Fragmente des Action Painting sind mit allen anderen Stilmitteln frei kombinierbar geworden. Sie stehen auch kaum im Dienst einer programmatisch vorgetragenen, malereihistorischen Absicht, sondern helfen dem Maler, den Betrachter auf vielfältige Weise wachzurütteln. [...] Deswegen wird das Action Painting heute [...] weder systematisch noch als alleinige malerische Technik eingesetzt.«¹⁴

1 Kemp (2000/09), Anm. 4, S. 54

2 Posca (2002), S. 73

3 Kemp (2000/09), S.45

4 vgl. Küster (2008), S. 14ff.

5 Der erste Absatz von Harold Rosenbergs berühmten Aufsatz »*The American Action Painters*« formuliert diese ambivalente Haltung gegenüber kunsthistorischen Stilbegriffen: »Was eine jegliche Definition einer Bewegung in der Kunst zweifelhaft macht, ist die Tatsache, dass sie nie den tiefgründigsten Künstlern innerhalb der Bewegung gerecht wird – jedenfalls nicht so gerecht wird, wenn sie denn erfolgreich ist, wie den anderen. Doch ohne die Definition muss etwas Wesentliches in jenen Besten verfehlt werden. Der Versuch zu definieren ist wie ein Spiel, in dem man das Ziel von der Ausgangsposition aus unmöglich erreichen, sondern sich nur annähern kann, indem man jedes Mal von dort aus weitermacht, wo der vorige Spielzug angekommen ist.« (Rosenberg (1959), S. 23)

6 vgl. Wismer (2010), S. 9

7 Boehm (2008), S. 42

- 8 der Ausdruck »Horizontalität« findet bei der amerikanischen Kustkritikerin Rosalind E. Krauss erstmals Verwendung
- 9 vgl. Küster (2008), S. 18
- 10 Kaufman (2008), S.186
- 11 ebd., S.187
- 12 vgl. Ortega y Gasset (1978), S. 229-264
- 13 Kaufman (2008), S.187f.
- 14 Fleck (2010), S. 182f.

chloros

Der Stoff, aus dem die Bilder sind

»Sobald unser chemisches Cabinet ankommt, wollen wir Sie verschiedene Versuche sehen lassen, die sehr unterhaltend sind und einen bessern Begriff geben als Worte, Namen und Kunstausdrücke.«¹

Johann Wolfgang von Goethe

Chemie als Material

Das Wort »chloros« wurde von den griechischen Farbtheoretikern mit »grün« gleichgesetzt. In der »*Ilias*« von Homer wird Honig als »chloros« beschrieben; in der »*Odyssee*« ist es die Nachtigall, bei Pindar (ca. 520–445 v. Chr.) ist der Morgentau »chloros« und bei Euripides (ca. 480–406 v. Chr.) sind es Tränen und Blut. Aus dem Gebrauch des Wortes lässt sich also schließen, dass es nicht nur »grün«, sondern »feucht« und »frisch« bedeutet – sprich »lebendig«. Die äußerliche Farbwahrnehmung war für die alten Griechen sekundär, vielmehr ging es ihnen um »Qualitäten« der Wahrnehmung. Im homerischen Griechisch gab es ferner kein Wort für »blau«. Bei Homer wird der Himmel als »ehern« oder »bronzefarben«, das Meer als »weinfarben«, schwarz, weiß, grau, purpurfarben oder als dunkel – *kyanos* – bezeichnet, aber nicht als »blau«.²

Als 1808 Humphry Davy (1778–1829) ein Gas mit einer typischen *gelbgrünen* Farbe entdeckte, wählte er für das neue chemische Element den Namen »Chlor«, der sich – wie oben erwähnt – vom griechischen χλωρος, *chlōros* (»hellgrün«, »frisch«) ableitet.

Aus diesen mehrdeutigen Gründen habe ich meine Diplomarbeit »*chloros*« genannt. Einerseits male ich nicht mit Farbe (»paint«), sondern mit einem herkömmlichen Bleichmittel auf Chlorbasis, wie man es in jedem Supermarkt kaufen kann, und dessen genauer Wirkstoff Natriumhypochlorit ist. Andererseits entstehen durch die Reaktion dieser Chemikalie auf dunkler, industriell gefärbter Baumwolle Farbverläufe, die sich

von grau zu hellblau zu dunkelgrün zu gelb bis zur natürlichen Farbe der Baumwolle abstufen. Neben dem ungebleichten Schwarz (oder Dunkelgrau) der Textilie dominieren die Farben Grün (mit einem Hang zum Hellblau) und Gelb meine Bilder. Somit entfaltet sich die Farbwirkung («colour») auf den Betrachter sowohl als eine Qualität von »Feuchte« und »Frische« als auch als eine quantitative Abstufung des durch chemische Reaktion entstandenen Farbverlaufs. Das Malmittel ist damit sogar etymologisch mit der malerischen Wirkung verknüpft.

Auch das Wort »Stoff« (vom französischen *étouffe*, »Gewebe«, »Tuch«) bezeichnet nicht nur ein aus Textilfasern gewebtes Erzeugnis, sondern beschreibt in der Physik und Philosophie die »Materie« als solche und in der Chemie eine Substanz mit ihren charakteristischen Eigenschaften.

»Vor allem die Instabilität chemischer Stoffe und die Beobachtung ihrer Transmutation innerhalb geschlossener Versuchsanordnungen haben Künstler fasziniert. Diese Experimentierfreudigkeit führte [in der Kunst] schon früh zu Versuchen mit chemischen Substanzen. [...] *Die unsichtbaren Kräfte vieler Chemikalien und ihre sichtbaren Auswirkungen wurden immer wieder dazu genutzt, der Wahrnehmung neue Felder zu eröffnen.*«³

Beispielsweise installierte Sigmar Polke (1941–2010) im deutschen Pavillon der Biennale von Venedig 1986 mehrere wärme- und lichtempfindliche Tafelbilder, die mit einem Material auf Kobaltchloridbasis beschichtet waren. Diese »Hydro-Malerei« reagierte auf Luftfeuchtigkeit und ihr Kolorit konnte im Laufe eines Tages in einem Spektrum von Zartrosa über Blaßlila bis zu Eisblau changieren. Für seine *Achromes*-Serie trug Piero Manzoni phosphoreszierende Substanzen auf Styropor auf, die ein kaltes Leuchten seiner »unbemalten« Platten verursachten. Aber auch jenseits subtiler Farbspiele, die geradezu poetische Bildräume erzeugen, werden Chemikalien in der zeitgenössischen Kunst so eingesetzt, das sie eine Bedrohung ausstrahlen. Der fast schon militärische Einsatz von Chemikalien begründete die »Auto Destructive Art« von Gustav Metzger (*1926), bei der er riesige Nylonbahnen mit Salzsäure »bombardierte«, die sich daraufhin innerhalb von Sekunden zersetzten. Eine indirekte Bedrohung stellen auch Damien Hirsts (*1965) riesige Glascontainer mit Tierpräparaten dar, die mit über tau-

send Liter Formaldehyd gefüllt sind, oder gar mit hoch kontaminierten Krankenhausabfällen. Bemerkenswert ist auch der bekannteste und meistgesehene Kunstfilm der Welt »Der Lauf der Dinge« vom Künstlerduo Peter Fischli (*1952) und David Weiss (*1946). In diesem 30-minütigen Film von 1987 sieht man eine Kettenreaktion physikalischer und chemischer Reaktionen, die unter Schäumen, Ätzen, Spritzen, Entflammen, Explodieren ein slapstickartiges Eigenleben entwickeln. Dieser Film mit seiner akribischen Versuchsanordnung, in der Plastikflaschen, Autoreifen, Holzteile und Chemikalien »machen, was sie wollen« und der zweieinhalb Jahre Vorbereitungszeit in Anspruch nahm, illustriert das ruhende und gleichzeitig chaotische Potenzial von chemischen Substanzen.⁴

Die Chemikalie, die ich zum Malen verwende, ist eine wässrige Lösung von Natriumhypochlorit NaOCl , auch »Eau de Labarraque« oder »Eau de Javel« genannt, wobei die Bezeichnung »Eau de Javel« strenggenommen nicht korrekt ist, denn dieses bezeichnet eine Lösung von Kaliumhypochlorit KOCl . »Eau de Javel« gilt als das erste industriell hergestellte Bleichmittel, dessen Verwendung in der Textilindustrie (erstmalig 1792) auf den Entdecker der entfärbenden Wirkung, Claude-Louis Berthollet (1748–1822), zurückgeht. Der französische Apotheker Antoine Germain Labarraque (1777–1850), Namensgeber für obige Bezeichnung der Natriumhypochlorit-Lösung, entdeckte die antimikrobiotische (bakterizide), sprich antiseptische Wirkung dieser Lösungen, die er ab 1822 in Paris zu Desinfektionszwecken verkaufte.⁵

Die Zusammensetzung von Farbstoffen und deren Wirkung und Reaktion gehören zu den komplexesten Themen in der Chemie. Auch der inverse Prozess der Entfärbung (Bleichen) lässt sich nicht ohne Weiteres detailliert und exakt beschreiben. Deswegen werde ich (fast) ohne den Gebrauch chemischer Termini kurz den Vorgang des Bleichens beschreiben: Jeder Mensch kennt einige Bleichwirkungen in der Natur. Das bekannteste Bleichmittel ist ohne Zweifel das Licht (oder genauer die UV-Strahlung der Sonne). Lässt man Kleidungsstücke zu lange in der Sonne liegen, verblassen deren Farben allmählich. Dieser Vorgang wird beispielsweise am Strand in Verbindung mit Salz, Sauerstoff und starker Sonneneinstrahlung stark beschleunigt. Auch das häufige Waschen von Kleidung lässt die Textilfarben verblassen, bedingt durch bleichende Substanzen im Waschmittel. Für das »Entfärben« bzw. Blondieren von Haaren wird heute

noch Wasserstoffperoxid (H_2O_2) verwendet. Ferner werden in neuerer Zeit auch Zähne zu kosmetischen Zwecken »gebleicht« und das Aufhellen von Haut wurde schon in früheren Epochen auf der ganzen Welt mit Hilfe von teils sehr giftigen Pigmenten (Bleiweiß oder quecksilberhaltige Präparate) praktiziert.

Um den Vorgang des Bleichens nachvollziehen zu können, muss man zunächst die zu entfärbende Farbe bzw. den Farbstoff näher analysieren.

Farbstoffe absorbieren einen spezifisch begrenzten Teil des sichtbaren weißen Lichts und reflektieren den nicht absorbierten Teil; es wird die Komplementärfarbe des wahrgenommenen Lichts vom Farbstoff absorbiert. Die Farbabsorption basiert auf konjugierte Doppelbindungen und aromatische Grundkörper der Moleküle. Bei der Absorption werden die konjugierten Elektronen im Doppelbindungssystem auf einen höheren Energiezustand gehoben und das Farbstoffmolekül gibt die Energie durch Strahlung in einer anderen Wellenlänge wieder ab.⁶ Durch die Änderung funktioneller Gruppen am Aromaten kann der Absorptionsbereich eines Farbstoffs beeinflusst werden, gleichzeitig können dadurch auch die chemische Reaktivität und die Färbeeigenschaften beeinflusst werden. Das Farbempfinden für einzelne Wellenlängen ist individuell leicht unterschiedlich ausgeprägt und hängt auch von Beleuchtung und Blickwinkel ab.⁷

Also, einfach ausgedrückt bedeutet das folgendes: Durch das Bleichen werden grundsätzlich die delokalisierten Elektronen, die π -Elektronensysteme des Farbstoffs angegriffen. Das sind Elektronen (Ladungen), die nicht genau lokalisierbar, sondern über die einzelnen Atome bzw. über das Molekül verteilt sind. Dadurch, dass diese Elektronen über das ganze Molekül hin und her »pendeln« (Ladungstransfer), entsteht durch das absorbierende Licht (Energie) ein energetisch angeregter Schwingungszustand, der im Frequenzbereich des für den Menschen farblich wahrnehmbaren Lichtspektrums liegt. Der nicht absorbierte Teil des Lichts wird somit reflektiert und als Farbwirkung wahrgenommen. Somit greifen Bleichmittel die farbgebenden Substanzen an, indem sie die Chromophore zerstören, also jene Grundstrukturen, die delokalisierte Elektronen (in Form von Doppelbindungen) enthalten. Zu den bekanntesten (organischen) Chromophoren zählt zum Beispiel das Carotin, das nicht nur in Karotten enthalten ist, sondern in nahezu allen Gemüsesorten, die eine gelbe, orange, rote bis zu einer dunkelgrünen

Farbe aufweisen. Auch das Chlorophyll (Blattgrün) gehört zu der Gruppe der organischen Chromophore.⁸

Nun gehört das Färben von Textilien zu den wohl ältesten Kunsthandwerken der Menschheitsgeschichte. Über Jahrtausende wurden Farben aus Naturstoffen tierischen, pflanzlichen oder mineralischen Ursprungs hergestellt, um mit ihnen Textilien zu färben. Der berühmteste und kostbarste Farbstoff aller Zeiten ist zweifellos der echte Purpur, der aus der im Mittelmeerraum lebenden Purpurschnecke gewonnen wird und der seit der frühen Antike zum Färben von Gewändern, die den höchsten Status eines Königs, Kaisers oder Papstes symbolisierten, verwendet wurde. Zu den pflanzlichen Farbstoffen gehören unter anderen – neben den schon genannten Chromophoren Carotin und Chlorophyll – Safran und Indigo. Erwähnenswert ist auch das »halb tierisch, halb pflanzlich« gewonnene Indischgelb, das aus dem Urin indischer Kühe, die mit Mangoblättern gefüttert werden, destilliert wird. Mineralische Farbstoffe, wie beispielsweise Kohle, Erdfarben (Ocker, Terra di Siena, Umbra) oder Mineralien (Lapislazuli), sind meist unlöslich und werden – gemahlen und zerrieben – *Pigmente* genannt. Es ist unnötig zu erwähnen, dass Pigmente eine entscheidende Rolle für die Malerei der letzten 30 000 Jahre gespielt haben. Seit dem 19. Jahrhundert haben die synthetisch hergestellten Farbstoffe viele Naturfarbstoffe im Bereich der Malerei und des Textilfärbens fast völlig verdrängt. Denn seit beispielsweise 1909 Paul Friedländer (1857–1923) die chemische Struktur des Purpur als 6,6'-Dibromindigo bestimmt hat,⁹ wäre es in heutiger

Zeit sehr müßig, tausende von Purpurschnecken auszuquetschen, zumal man für *ein* Gramm echtes Purpur immer noch einen Preis von ca. 2 500 € bezahlt (Kremer Pigmente, Stand 2013). Der chemische

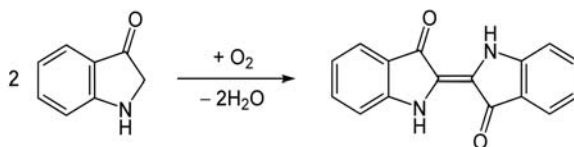


Abb. 6: »Blau machen«. Umwandlung von Indoxyl zu Indigo durch Trocknung und Oxidation

Vorgang des Färbens lässt sich am einfachen Beispiel von Indigo veranschaulichen (Abb. 6). Zur Gewinnung des Indigofarbstoffs extrahiert man aus der Indigopflanze zunächst Indican, das durch Gärung in Indoxyl umgewandelt wird. Durch anschließende Oxidation an der Luft entsteht aus dem gelben wasserlöslichen Indoxyl das blaue wasserunlösliche Indigo. Die Farbwirkung, die man als blau wahrnimmt, entsteht durch

die Doppelbindungen zwischen den beiden Sauerstoffatomen im Zentrum des Moleküls. Dieser Prozess entspricht der Küpenfärberei, die zu den ältesten Methoden zur textilen Färbung gehört. Hierbei wird das zu färbende Gewebe in eine Küpe (Bottich) getaucht, ausgewrungen und zum Trocknen an die Luft gehängt. Da die Färber während des Trocknens nichts zu tun hatten und sich der Stoff von alleine blau färbte, entstand (wahrscheinlich) die Redewendung »blau machen«.¹⁰

Aber nicht nur das Färben von Textilien ist ein jahrtausendealtes Handwerk, sondern auch das Bleichen von textilen Stoffen, wie Leinen (Flachsfaser) und Wolle. Diese pflanzlichen Fasern, aus denen Textilien gewebt werden, enthalten farbige Restsubstanzen, die es zunächst zu eliminieren gilt, um diese gleichmäßig färben zu können. Besonders das in Leinen enthaltene Lignin, das eine bräunliche Färbung des Gewebes verursacht, muss durch Ausbleichen entfernt werden. Aber auch um weiße Wäsche schlicht richtig sauber zu bekommen, hat man bis ins späte 20. Jahrhundert hinein Wäsche und Leinentücher auf große Felder an Flusswiesen oder in der Nähe der Waschstellen außerhalb der Städte ausgelegt, die sogenannten Bleichfelder. Dieser Vorgang bezeichnet man auch als »Rasenbleiche«. Dabei wird durch die Einwirkung der Sonne auf die nassen Wäschestücke und dem im Rasen enthaltenen Sauerstoff kleine Mengen Wasserstoffperoxid freigesetzt, das – wie oben erwähnt – eine starke (oxidative) Bleichwirkung besitzt. Auf diesen Bleichfeldern wurden Gräben gezogen, in denen teilweise sehr lange Gewebebahnen ausgelegt wurden, die mit Hilfe einer sogenannten »Gütte«, einer hölzernen Wasserschaukel, mit Bleichlauge (Büke) beschöpft (begüttet) wurden.¹¹

Kunsthistorisch betrachtet ist das Bleichen auf weiten Feldern ein wichtiges Sujet in den Gemälden des großen niederländischen Landschaftsmalers Jacob van Ruisdael (1628/29–1682). Ruisdael hat mehrere erhöhte Ansichten auf seine Heimatstadt Haarlem gemalt, in denen neben den dramatischen Wolkenformationen und der kompositorische Lichtführung das Leinenbleichen eine zentrale Rolle spielt (Abb. 7). Haarlem war nämlich im 17. Jahrhundert für sein Leinen berühmt. In der Nähe der Stadt befanden sich mehrere Bleichwiesen, die in den meisten »Haarlempjes«, so der Spitzname für Ruisdaels Ansichten auf Haarlem, eine zentrale, bildgestalterische Rolle spielen. Die meteorologischen Voraussetzungen für die »Linnenbleiche« waren in dieser holländi-



Abb. 7: Jacob Isaackszoon van Ruisdael: *Ansicht auf Haarlem mit Bleichfeldern* (ca. 1670-75),
Öl auf Leinwand, 55,5 x 62 cm, Mauritshuis, Den Haag

schen Region gut gegeben. Im Rasen- oder Naturbleichverfahren wurde der Stoff mit Seifenlauge und klarem Wasser behandelt und auf großen Rasenflächen Luft und Sonne ausgesetzt. Das Bleichen eines Leinenstückes dauerte wetterabhängig fünf bis sieben Monate. Die »Holländische Bleiche« unterstützte mit Seife, Waidasche, Buttermilch und anderen Ingredienzien den Bleichprozess. Wichtig war während der Zeit des Bleichens das ausgewogene Verhältnis von Feuchtigkeit des Materials, Behandlung mit Bleichmitteln, Auswaschen mit klarem Wasser und Trocknung sowie Bestrahlung durch die Sonne.¹²

In den Gemälden Ruisdaels sind teilweise auch die idealen geologischen Voraussetzungen Haarlems für die Leinenproduktion erkennbar: am Fuß der Dünen liegen feuchte Wiesen und kleine Gewässer mit klarem Quell- oder Grundwasser, das eine optimale chemische Zusammensetzung für den Bleichprozess besitzt. Solange das Leinen feucht zu halten ist, sind die nassen Wiesen am Fuß der Düne ideal, da das Leinen zum Trocknen leicht auf den Dünensand gebracht werden kann. Hier versickert der Niederschlag schnell, weshalb der Untergrund also fast immer trocken ist und bei Sonnenschein werden die Dünen schneller warm. Somit trocknet das Leinen auf den windexponierten Dünen schneller als auf den flachen Wiesen.

Aber das Bleichen von Leinengewebe ist in Ruisdaels Bildern nicht nur als Element der Bildgestaltung zu verstehen. Das Sujet der Leinenproduktion und des Bleichprozesses



Abb. 8: Max Liebermann: *Die Rasenbleiche* (1882), Öl auf Leinwand, 109 x 173 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

besitzen auch einen zentralen ikonographischen Gehalt, den auch andere Künstler nach Ruisdael aufgegriffen haben.¹³ Vincent van Gogh (1853–1890), der in seinem »Frühwerk« das Leben der Bauern auf dem Land als Bildthema ausführlich bearbeitete, malte 1885 ein kleines Bild mit dem Titel »*Bäuerin beim Wäschebleichen*«. Einige

Jahre zuvor malte Max Liebermann (1847–1935) eine ähnliche Szene im niederländischen Laren, wo der deutsche Impressionist noch ein landwirtschaftlich geprägtes Leben vorfand (Abb. 8).

Ruisdael hatte mit seinen ausdrucksstarken und dramatisch anmutenden Landschaften großen Einfluss auf die Romantiker und gilt sogar »in Bezug auf Tiefe und Energie der poetischen Stimmung wie auf plastische Kraft der Darstellung [als] einer der größten Landschaftsmaler überhaupt. Er hat die Landschaft zum Spiegel menschlichen Empfindens gemacht und zum ersten Mal die Geheimnisse der Naturseele enthüllt.«¹⁴



Abb. 9: Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* (1808-10), Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie Berlin

Außerdem legten seine Landschaftsbilder einen frühen Grundstein für die »fundamentale Malerei«.¹⁵ Von seinen Bildern zu denen von William Turner (1775–1851) und Caspar David Friedrich (1774–1840) ist es »offensichtlich« kein großer Sprung mehr. Besonders deutlich wird dies, wenn man sich Friedrichs großartiges Gemälde »*Der Mönch am Meer*« anschaut (Abb. 9). Hier wird das Bild – ganz im Geiste der Romantik – zu einer metaphysischen See(len)landschaft und treibt das Thema der Transzendenz und der Position des Menschen im Universum bis zum Äußersten. Mit dem zwischen 1808 und 1810 entstandenen und bis dato »leersten Bild der Welt« brachte Friedrich eine Autonomie der Farbe ins Spiel, die die Abstraktion und Vergeistlichung von Mark Rothkos Farbfeldern vorwegnahm. Der Betrachter wird nämlich auf die innere Leere seiner selbst zurückgeworfen. Wie in den meisten Gemälden Friedrichs erhält das Bild mit der Darstellung des Mönchs eine Metaebene, in der der Betrachter den Betrachter betrachtet. Bei dieser »Rückkopplung« spiegelt sich die ins Unendliche gehende Landschaft im unendlichen Inneren des Betrachters wieder.

Ohne weiter auf die inhaltliche Deutung einzugehen, ist dieses Bild für meine gebleichten Landschaften von formalem Interesse. Dieses Gemälde wurde in der Ausstellung »Mark Rothko. The Retrospective« in der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2008



Abb. 10: Mark Rothko: *Untitled* (1969),
Acrylfarbe auf Leinwand, 234 x 200 cm,
Collection of Christopher Rothko

neben den letzten, kurz vor seinem Selbstmord entstandenen schwarz-grauen Farbfeldern Rothkos installiert (Abb. 10). Dies konnte man als eine kuratorische Meisterleistung empfinden, da die innere (Raum-)Wirkung auf den Betrachter ausschließlich auf die formale Komposition von Licht und Farbe zurückzuführen ist.

Spätestens jetzt wird auch klar, weshalb ich die ältere Arbeit des Triptychons in Bezug zu meinen neueren Arbeiten gesetzt habe. Es zeigt sich auch der schmale Grat zwischen Figuration und Abstraktion, der in meinen Bildern nicht nur eine Rolle spielt, sondern sogar zentrales Thema ist.

Malen als Prozess

Durch die Behandlung der textilen Fläche mit Bleichmittel entstehen durch einen chemischen Prozess Farbverläufe, die einen informellen Bildraum erzeugen. Dabei wird der textile Stoff zunächst auf eine plane Fläche – im Fall meiner Bilder in die Badewanne oder auf den glatten Betonboden meines Balkons – drapiert. Um zunächst die Kräuselungen und Falten des Stoffes zu glätten, wird der Stoff mit Wasser durchtränkt. Dies hat einmal die eben genannte Funktion, aus dem noch dreidimensionalen Objekt »Stoff« mit all seinen Raumeigenschaften eine zweidimensionale Malfläche zu erzeugen. Zum anderen wird dadurch die chemische Reaktionsfähigkeit der Chemikalie durch Verdünnung im Malgrund selbst herabgesetzt, um ein breiteres Farbspektrum zu erzeugen. Oft verwende ich auch zwei Lagen von Stoff, die ich übereinanderlege und parallel bearbeite.

Dadurch erhalt ich zwei völlig unterschiedliche Ergebnisse: die obere Lage, auf die ich das Bleichmittel schütte, wird aggressiv angegriffen. Man erhält klare Formen, in denen sich die Geste des Gießens, Spritzens und Schüttens abzeichnet. Auf der unteren Lage bilden sich weichere amorphe Formen, die dadurch bedingt sind, dass das Bleichmittel langsam durch die erste Gewebeschicht sickert und schon einiges von seiner Reaktionsfähigkeit eingebüßt hat.

Durch das Schütten und Gießen des Bleichmittels überträgt sich meine Körperlichkeit und mein Agieren im Raum auf die zu bearbeitende Malfläche. Die Bewegungen und der gestalterische Wille können das Bleichmittel (analog zur Farbe in der »herkömmlichen« Malerei) auf den Weg bringen und in eine Richtung lenken. »Während des Fallens ist die [Chemikalie] aber nicht mehr beeinflussbar, sie ist, für diesen kurzen Augenblick, nicht an ein Bild gebunden.«¹⁶ Beim Einwirken der Chemikalie bleibt die Textur des Stoffs jedoch unverändert; das Bleichen ist eine »atomarer« Prozess, der zunächst in einem chaotischen, quantenmechanischen Raum jenseits aller Sichtbarkeit stattfindet. Nicht nur das fertige Bild wird individueller Ausdruck eines inneren geistigen Zustands, sondern der Malakt an sich versinnbildlicht die Beeinflussung des gestalterischen Experiments durch den Experimentator. Neben den äußeren Bedingungen von Temperatur, Konzentration der Bleichlösung und Zeit spielen – ohne die Gestaltung zu sehr zu mystifizieren – meine innere Verfassung und zum Beispiel die Musik, die ich währenddessen höre, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Meine Bilder sind trotz allem keine spontan aufgeschütteten Gesten, sondern Gestaltungen, die sich über einen langen Zeitraum durch ruhige Überlegungen und gezielten Einsatz des Materials entwickeln. »Die Zeiten, in denen Künstler mit schnellen Gesten in impulsivem Farbauftrag ihre Gefühle auf die Leinwand geworfen haben, liegen schließlich 70 Jahre zurück.«¹⁷

Anders als beispielsweise bei Karl Otto Götz (*1914), der seine Bilder blitzschnell innerhalb von Sekunden mit einem »Tanz um die Leinwand« gestaltet, um keinen Denkprozess aufkommen zu lassen, »entwickeln« sich meine Bilder innerhalb von Minuten *automatisch*.

Dieser Vorgang lässt sich hervorragend mit einem langsam ins Sichtbare tretende Bild eines Polaroid-Photos oder mit einer längeren Belichtung eines Photos vergleichen. Zwar ist das Bleichen mit einer Lösung auf Chloritbasis kein direkter photokatalytischer

Vorgang wie im Fall der »Rasenbleiche«, bei dem durch Einwirkung von Licht und Sauerstoff auf gewässerter Textilie der gewünschte Effekt erzielt wird, dennoch erhöhen Licht und Temperatur (Energie) die Reaktionsgeschwindigkeit. Man kann also analog zur Photographie schon von »Belichtungszeiten« sprechen., die einen zeitlich abgrenzten Rahmen von Reaktionsbedingungen schaffen. Sobald die gewünschte Bleichwirkung nach einigen Minuten erreicht ist, beende ich die chemische Reaktion durch gründliches Ausspülen des Stoffes. Nachdem der Bildträger »fixiert« ist, wird der Stoff zum Trocknen aufgehängt. Dabei ist zu beachten, dass das nasse Bild einen viel stärkeren Kontrast besitzt, der mit dem Trocknen allmählich zurückgeht. Anschließend entscheide ich über die Qualität der Bleichwirkung und über die flächige Gestaltung und Komposition des Bildes. Oft wiederhole ich diesen Vorgang ein zweites Mal (selten ein drittes Mal), um die Formen dieser »tachistischen« Malerei zu konkretisieren. Außerdem erhält der Bildraum durch weitere Bleichung und mit einer Überlagerung der Formen mehr Tiefe. Aber noch ist dieses gebleichte Stück Stoff *kein Bild*.

Nun besteht die Möglichkeit, aus der gesamten Malfläche einen Bildausschnitt zu suchen, der dann auf Keilrahmen aufgespannt wird. Oft läuft dabei das Bild über das begrenzte Format der Keilrahmen hinaus. »Dadurch enthält das Bild sowohl eine Bestätigung als auch eine Negierung der Bildfläche. [...] Und in der Tat ist man gehalten, diese Bilder weiter zu denken und sie somit auch formal vollenden zu wollen.«¹⁸

Meine Bilder befinden sich stets in einem bildnerischen Kontinuum. Ein großer Vorteil von einer Bildfläche, die um den Rahmen herum gespannt wird, ist, dass man das Bild auch seitlich im Raum betrachten kann, ohne exakt frontal bzw. orthogonal auf das Bild zu schauen. Es fängt also schon im Raum an, seine Präsenz auszustrahlen, in dem der Betrachter von den Seiten zu dem Bild angezogen wird. Außerdem wird dem Betrachter auch das »Nicht-mehr-Sichtbare« bewusst, da sich die Bildfläche auch jenseits vom Rand hinter dem Rahmen fortsetzt.

Das Aufspannen des gebleichten Stoffes begrenzt sozusagen den Bildraum, gleichzeitig wird er dadurch erst geschaffen. Denn solange der Stoff (ob gebleicht oder unbehandelt) als Objekt im Raum liegt, ist es noch kein Bild. Es könnte ein befleckter Lappen, eine Gardine oder ein Kleidungsstück sein. Paradoxerweise wird durch das Aufspannen das Stück Textil zum Bild, denn damit bekommt das Bild eine räumliche Tiefe, definiert

durch die Dicke der Keilrahmen und wird somit wieder zum Objekt. Dieses Objekt in Form von Stoff auf Keilrahmen wird an die Wand gehängt und erlangt somit den allgemein anerkannten Status eines (gemalten) Bildes.

Ich habe im Laufe der Zeit, meine »ideellen Ansprüche«, wie das fertige Bild auszu- sehen hat, immer weiter zurückgeschraubt. In mehreren Gesprächen mit Prof. Jörg Eberhard (*1956) ist mir eins irgendwann schlagartig klar geworden: *Das Scheitern ist auch ein Erfolg*. Von diesem Zeitpunkt an habe ich alle Hemmungen und Sorgen, ein Bild durch weitere Arbeitsvorgänge zu zerstören, abgelegt und kann seitdem »frei« arbeiten. Denn wenn man das Malen als Prozess begreift und diesen auch versucht abzu- bilden, gehören die Höhen und Tiefen der künstlerischen Arbeit einfach dazu. Die besten Bilder sind aus diesem Scheitern, aus den »Tiefen« entstanden.

Über das Lesen der Bilder

Meinen Bildern gehen keine Vorstudien voraus, ich habe aber eine wage Vorstellung einer formalen Bildkomposition. Es gibt hauptsächlich zwei Bildideen, zu denen ich tendiere:

Die erste Werkgruppe meiner Bilder thematisiert den oben beschriebenen individua- lisierten chemischen Prozess im Sinne der informellen Malerei. Hier verdichten sich einige der oben genannten Kriterien wie »Gestus, Dynamik, Schnelligkeit, Aktion, Fläche, Struktur, Raum, Spontaneität, Subjektivität, Zufall, Automatismus und Materia- lität« (siehe Seite 23) zu einer flächenhaften Abbildung. In meinem Bild auf Seite 22 (Abb. 5) wird das Spritzen und Fließen der Chemikalie über die Baumwolle und das anschließende Versickern in den Abfluss einer Badewanne selbst zum Bildinhalt. Das Bild wird dabei mit dem Vorgang, *wie* es gemacht wurde, absolut identisch mit dem, *was* es abbildet. »Abstraktion« und »Informel« zum Trotz erhält diese Malerei eine sehr kon- krete Form, die sich einer gegenständlichen Deutung kaum entziehen kann. Dadurch, dass man »den Prozess der Entstehung selbst zum Bild zu machen, um sich damit von der Fokussierung auf die Künstlergeste zu lösen«¹⁹, entsteht eine Unmittelbarkeit zwi- schen Kunstwerk und Betrachter, die viele »Action Painter« und informelle Maler als höchstes Ideal ansahen. Aber dieses völlige Zurücknehmen der Individualität zugunsten

des Materials mache ich explizit *nicht* zu meinem Thema, wie es beispielsweise Morris Louis gemacht hat. Außerdem ist es eine Illusion einiger Künstler, »objektive« Kunst zu schaffen, die frei von Individualität, Gestus, Duktus oder persönlicher Handschrift ist. Die künstlerische Idee, die Wahl der Materialien, der Prozess der Ausführung und die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Ergebnis sind höchst subjektive Faktoren der künstlerischen Gestaltung, die kein Künstler und schon gar nicht der Betrachter des Kunstwerkes negieren kann.

Der obige Vergleich mit einem photographischen Prozess ist auch kunsthistorisch relevant. Als die Photographie um 1870 die Malerei ihrer Funktion als Medium zur Abbildung und Dokumentation der »Wirklichkeit« enthob, entwickelten die Impressionisten eine subjektive Malerei, dessen Ziel es war, Lichteindrücke auf die Netzhaut flächig abzubilden. Der Impressionismus gilt als »Höhepunkt und Abschluss der illusionistischen Kunst, die seit Beginn des perspektivischen Zeitalters in der florentinischen Renaissance das europäische Kunstdenken beherrscht und die Sehgewohnheiten bestimmt hatte. [...] Er befreite die Farbe [und das Material] zu voller Selbstständigkeit und treibt die Auflösung der überlieferten Formen bis an die Grenze einer in atmosphärischem Flimmern verschwebenden, »gegenstandslosen« [...] Malerei.«²⁰

Meine Bilder sind aber nicht Abbild eines äußeren Eindrucks, sondern Ausdruck eines inneren Prozesses, bei dem nicht Farbe stellvertretend für Licht benutzt wird, sondern das Licht selbst die Malfläche verändert. Man kann diese Bilder am ehesten mit denen von Pierre Soulages (*1919) vergleichen, der von sich sagt, er male nicht mit Schwarz, sondern mit Licht.

Seine Bilder entstehen »aus schwarzen Farbflächen, die durch Schwünge mit unterschiedlichen Besen ebenso gelenkt wie zufällig strukturiert werden. Mithilfe des Lichts, das die Farbe Schwarz dann in den vielfältigsten Facetten leuchten lässt, gelingt es ihm [...], so etwas wie einen Raum darzustellen, der nicht das Bild eines Raumes ist [...], sondern etwas, das über das Bild hinausgeht und sich als Raum zwischen dem Betrachter und dem Bild aufbaut. [...] Was bei Soulages deutlich wird, ist, [...] wie sehr diese Bilder nach einem Betrachter verlangen, durch den sie erst vollendet werden. Kunst, die auf Künstlerpersönlichkeit, Geste und Material reduziert ist, benötigt den aktiven, sich mit ihr auseinandersetzenen Betrachter.«²¹

Dann gibt es die zweite Werkgruppe mit landschaftlichen Darstellungen als Verbildlichung eines weiten »inneren« Raumes, bei der die Tiefenwirkung durch Helligkeit und Unschärfe des Hintergrunds und der Konkretisierung der Formen im dunkleren Vordergrund erreicht wird. Mit kleinen perspektivischen Hinweisen (Fluchtpunkt) unterstreiche ich die Tiefe des Bildraumes. In diesen Bildern verzichte ich meist komplett auf die Geste und Dynamik eines »Action Paintings«. Die Landschaften entstehen zwar noch in der Horizontalen, ähnlich einem Aquarell, bei dem man das Wegfließen der wässrigen Farbe vermeiden will, sind aber mit Pinsel und Zerstäuber entstanden. Denn mit einem Zerstäuber lassen sich große Flächen leicht »tönen« oder ganz dezidierte Farbverläufe kreieren. Deckt man zusätzlich die Flächen ab, die unbehandelt bleiben sollen, kann man mit diesem bleichenden Sprühnebel sehr scharfkantige Formen gestalten. Die Horizontlinie und der Lichteindruck im Himmel meiner Landschaftsbilder sind fast ausschließlich so entstanden (Abb. 11). Mit den Landschaftsbildern wird gegenüber der ersten



Abb. 11: *Stadt* (2012),

Bleichmittel auf Baumwolle, 30 x 30 cm

»abstrakten« Werkgruppe ein Kontrast geschaffen, der dem Betrachter eine andere Lesart und Deutung abverlangt. Hier wird die Landschaft zu einer *ästhetischen* Sichtweise, die das Genre der Landschaftsmalerei seit Petrarca (1304-1374) Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336 maßgeblich beeinflusste. Durch das enge Farbspektrum werden die Bilder vielleicht auch mit frühen Photographien des 19. Jahrhunderts, besonders mit Kalotypien assoziiert.

Die Landschaft ist wahrscheinlich die ursprünglichste und atavistischste Bildform. In einigen Höhlenmalereien wurden gewisse Strukturen der Felsen als landschaftlicher »Hinweis« genutzt, um darin das Geschehen der Jagd oder Darstellungen von Tieren und Figuren zu platzieren. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass die oben beschriebene Technik des Sprühens mit der Entstehung der mundgeblasenen Handnegativen der Chauvet-Höhle vergleichbar ist. Dabei nahmen die Cro-Magnon-Menschen

Holzkohle, Rötel oder Ocker in den Mund, vermengten es mit Speichel und bliesen (spuckten) das Gemisch mithilfe ihrer Hände als Schablone an die Höhlenwände.

Letztlich werden durch Landschaftsdarstellungen *jedem* Betrachter versichert, dass »etwas« zu sehen ist.

Dann gibt es noch Bilder (Abb. 12 & 13, Seite 50), die eine »Mischform« aus den beiden Werkgruppen repräsentieren und die sowohl gegenständlich als auch abstrakt gelesen werden können – sofern dieser Unterschied *irgendeine* Relevanz hat.

»In der Malerei hat man ja einen völlig absurden Vorgang. Man hat, was dreidimensional ist, auf zwei Dimensionen gestutzt, und das ist Abstraktion. [...] Die Umformung von Realität in ein Bild ist schon eine wahnsinnige Transformation, dass es nicht mehr so ins Gewicht fällt, ob da noch ein [Gegenstand] zu erkennen ist oder nicht. [...] Wenn man sich über die Errungenschaften der abstrakten Malerei im Klaren ist, hat man es gar nicht mehr nötig, abstrakt zu malen. Rückblickend ist der Unterschied doch gar nicht so groß.«²²

Das schon genannte Phänomen, dass Betrachter dazu neigen, in einem abstrakten Bild etwas Gegenständliches zu sehen, ist eine Lesart, mit der sich der Rezipient vergewissert, »irgendetwas« zu sehen.

»Es nicht mit einem existenten Gegenstand vergleichen zu können, gilt als gleichbedeutend mit ›nichts sehen‹. Beim Versuch damit zurechtzukommen, verlangt der Betrachter dann einen Titel, den ihm wiederum die meisten zeitgenössischen Maler konsequent verweigern – ›o. T.‹ und ›ohne Titel‹ gehört zu den Lieblingstiteln im Repertoire der modernen Malerei.«²³

Wenn es sich um eine Malerei handelt, die *offensichtlich* etwas Reales abbildet, wie in dem unscharfen, fast fotorealistischen Bild »Stadt« (Abb. 11), dann wird die Lesbarkeit des Bildes durch den Titel nicht verändert, sondern nur verfestigt. In den anderen Werken »ohne Titel« soll der Betrachter aufgefordert werden, sich selbst ein »Bild zu machen«. Dabei ist jede Lesart erlaubt, sogar erwünscht. Mit einem Titel würde sich die Art verändern, wie man das Bild anschaut, obwohl es immer noch dasselbe Bild ist.

Die Arbeiten aller Werkgruppen entziehen sich einer klaren Zuordnung zu einem geschichtlich-spezifischen Kunststil. Die Entstehung und Gestaltung der Bilder ist zwar mit der prozesshaften, unmittelbaren Arbeitsweise in der informellen Malerei zu vergleichen aber das fertige Bild kann Bezüge zu den unterschiedlichsten Kunstrichtungen herstellen. Aber »viele Menschen [...] packen die Kunst schnell in die üblichen Stil-, Methoden- und Motivschubladen. Viele Museen unterstützten dieses Sicherheitsstreben noch, indem sie ihren Besuchern gleich am Eingang ein Hörgerät aufsetzten, was sich ungefähr so auswirkt, als würde ein Koch seinen Gästen die Nase zuklemmen.«²⁴

Mit meinen Bildern und allgemein in der zeitgenössischen Kunst wird der Rezipient aufgefordert, seine Wahrnehmung zu hinterfragen, sein Empfindungsvermögen zu sensibilisieren und seine Imagination zu stärken. Mit dem in der Einleitung erwähnten Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert wurde die Sichtweise, die auf ein »Entweder-oder« basiert, immer obsoleter. Da man die Welt immer nur als ein Realitätsmodell betrachten kann, das man sich selber schafft, sind Kategorisierungen wie »abstrakt *oder* gegenständlich«, »Impressionismus *oder* Expressionismus, »Malerei *oder* Objekt«, usw. hinfällig und teilweise sogar enervierend, da sie den »reinen« Blick auf das Kunstwerk versperren. Ein Charakteristikum der gegenwärtigen Kunst ist das »Sowohl-als-auch«. Kunstgattungen, Genres und Medien stehen in der heutigen Kunst nebeneinander und vereinen sich zu einem nicht mehr dividierbaren Ganzen.

Trotzdem sollte ein Kunstwerk immer den »Code« beinhalten, wie man es als Betrachter zu lesen hat. Ein extremes Beispiel dafür liefert Luc Tuymans (*1958), der »seit den 80er-Jahren der Malerei eine neue Relevanz gegeben hat. [...] Er streut in seinen Gemälden sparsame Hinweise auf den Faschismus oder totalitäre Gewalt ein, [...] bei ihm lässt sich das Betrachten vom Dechiffrieren nicht trennen.«²⁵ Tuymans ist jemand der Bildung und geschichtliches Hintergrundwissen beim Betrachter voraussetzt. Meine Bilder verlangen so ein Vorwissen nicht. Zwar ist es bei der Rezeption der Bilder dienlich, einen wenig über Kunst zu wissen, es ist aber keine unbedingte Voraussetzung.

Mein entscheidendes und wichtigstes Kriterium für gute Kunst ist – jenseits aller Zuordnung, Deutung und Lesbarkeit – die Begeisterung, die das Kunstwerk beim Betrachter auslöst, die in der Renaissance geprägte »furore dell'arte«.

Wird dieser »Funke« beim Betrachter meiner Bilder ausgelöst, ist das Ziel erreicht.

- 1 Goethe (1809), S. 37
- 2 vgl. Zajonc (1998), S. 26ff.
- 3 Lange-Berndt/Rübel (2002), S. 57f.
- 4 vgl. ebd., S. 56-59
- 5 vgl. de.wikipedia.org, »Eau de Labarraque«, »Eau de Javel«
- 6 vgl. Ische (1977), S. 174-192
- 7 vgl. Fischer (1997), S. 104ff.
- 8 vgl. de.wikipedia.org, »Bleichen«
- 9 in Paul Friedländer (1909), S. 765-770
- 10 vgl. de.wikipedia.org, »Indigo«, »Küpfärberei«
- 11 vgl. ebd., »Gütte«
- 12 vgl. Stone-Ferrier (1985), S. 419
- 13 vgl. Michalski (1992), S. 68-78
- 14 Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 17 (1909), S. 246-247
- 15 Der Begriff »Fundamentale Malerei« bezeichnet einerseits eine radikale Malerei, die sich ausschließlich auf sich selbst bezieht (z.B. monochrome Malerei), andererseits handelt es sich dabei um den Titel einer Vortragsreihe, die Prof. Jörg Eberhard im November 2008 an der Universität Essen hielt und in der u.a. die Bilder von Jacob van Ruisdael, William Turner und Caspar David Friedrich als »Wege zur fundamentalen Malerei« der 1970er-Jahre aufgezeigt wurden.
- 16 Küster (2008), S. 14
- 17 Klar (2010), S. 22
- 18 Bojescul (1988), S. 9
- 19 Küster (2008), S. 18
- 20 Ruhrberg (2005), S. 10
- 21 Küster (2008), S. 18f.
- 22 Holzwarth (2009), S. 188
- 23 Klar (2010), S. 19
- 24 Rauterberg (2008), S. 178f.
- 25 Hohmann (2010), S. 93

DER WEG ALS ZIEL

Versuch einer Biographik

Auf der Suche nach der »eigenen Kunst« habe ich im Verlauf meines Studiums eine Technik, eine bildnerische Ausdrucksweise gefunden, die etwas aus meinen persönlichen Leben, meiner »Biographik« erzählt. Für mich ist es sehr wichtig, dass Kunst nicht völlig losgelöst vom Künstler koexistiert. Wenn man Kunst als Individualisierungsprozess versteht, muss sie zwangsläufig eine persönliche Geschichte erzählen.

Das Essay »*Die Legende von Künstler*« (1934) von Ernst Kris (1900–1957) und Otto Kurz (1907–1975) ist ein Versuch, typische biographische Motive und eine Grundvorstellung vom bildenden Künstler aufzuzeigen, die geschichtlich schon in der griechischen Antike wurzeln. Dabei wird die Soziologie des Künstlers und das, was die Mit- und Nachwelt anekdotisch über den Künstler berichtet, zur Quelle der »Künstlerbiographik«.¹ Ausgehend von den Künstleranekdoten Giorgio Vasaris (1511–1574), die sich sehr prosaisch auf eben jene typischen, sich ähnelnden biographischen Motive großer Meister und Künstler der Renaissance beziehen², beschreiben Kris und Kurz die geschichtliche Entwicklung von einem kollektiven, allgemeingültigen Bild vom Künstler. Beispielsweise wurde das Motiv und die Vorstellung eines »Deus Artifex«, eines göttlichen Künstlers, schon in der Antike beschrieben. Diese Heroisierung des Künstlers wurde in der Renaissance (besonders in den Künstlerviten Vasaris) wieder aufgegriffen und die »göttlichen« Genies wurden in jener Zeit als »Divino Artista« bezeichnet.³ Diese Vorstellung kulminierte nochmals im Geniekult der Romantik im frühen 19. Jahrhundert, in der »das Kunstwerk immer mehr als ›seelische‹ Leistung des Künstlers angesehen wird«.⁴

Für Kris und Kurz ist nicht der Lebenslauf des Künstlers relevant, und sie beziehen ausschließlich die Soziologie aber nicht die Psychologie des Künstlers in die »Legendenbildung« mit ein. Was Kris und Kurz in ihrem Essay von 1934 schon tendenziell richtig erfasst haben, aber nicht voraussehen konnten, ist, dass die Biographie des Künstlers

nicht mehr von seinem Werk zu trennen ist. Mit dieser Verschmelzung des Künstlers mit seinem Kunstwerk ändert sich – zum Beispiel mit der gestischen Malerei – zwangsläufig auch die Rezeption des Kunstwerkes. Auch wenn Kris und Kurz einleitend betonen, dass die Kunstwissenschaft, »aller biographischen Neugier entsagend, die Kunstgeschichte ohne Künstler auf ihre Fahnen geschrieben hat, [...] und dass nicht die empirische, sondern die ästhetische Person des Künstlers, der Künstler nicht als Alltagsmensch, sondern als Schöpfer des Kunstwerks, unserer Anteilnahme gewiss sei«,⁵ ist es in der zeitgenössischen Kunst unmöglich, Kunstwerk und Künstler getrennt voneinander zu betrachten.

Durch eine kurze biographische Skizze werden sowohl meine künstlerische Arbeit als auch deren Lesbarkeit in ein ganz klares Licht gerückt.

Ich bin am 30. Mai 1978 in Krefeld, »der Stadt aus Samt und Seide« und Geburtsort Joseph Beuys' (1921–1986) und Albert Oehlers (*1954), geboren. Meine Mutter ist Französin und hat in Paris Musterzeichnung und Textildesign gelernt. In einem Atelier in Paris hat sie sogar mit den Nichten des Malers Georges Rouault (1871–1958) gearbeitet bis sie sich entschied, nach Deutschland zu kommen, um in Krefeld in der Textilindustrie weiterzuarbeiten. Mein Vater war schlesischer Einwanderer und arbeitete in der Stahlindustrie.

Durch eine frühkindliche Asthmaerkrankung bin ich als kleiner Junge zum Schwimmsport gekommen, den ich 13 Jahre lang bis zum Abitur intensiv ausgeübt habe. Folglich macht mir das Arbeiten mit chlorhaltigen Mitteln nichts aus, da ich einen großen Teil meines Lebens den chlorigen Geruch des Schwimmbades in der Nase hatte. Gegen Ende der Schulzeit entwickelte ich eine große Leidenschaft für die Naturwissenschaften, speziell für Chemie und Physik. Daraufhin habe ich einige Jahre Chemie in Bochum studiert. Mit dem Fortschreiten des Studiums wurden aber meine romantischen Vorstellungen von der Chemie, bei der es »kracht, schäumt und blitzt«, durch ein langweiliges, unkreatives und rationales Modell der wissenschaftlichen Forschung immer weiter ausgelöscht. So genau und detailliert wollte ich es dann auch nicht mehr wissen. Die Freude am wissenschaftlichen Denken und Experimentieren ist geblieben, aber mir schwebte etwas Ganzheitlicheres vor. Die Faszination für die Quantenphysik, die ja schon Bereiche

aus Wissenschaft, Philosophie und Psychologie zu einem hermetischen Weltbild vereint, war mein Ausgangspunkt für die Überlegung, etwas anderes zu machen. Als ich mich erinnerte, dass ich schon immer gerne gezeichnet habe, schien mir ein künstlerisches Studium als das einzig Sinnvolle.

Kunst und Malerei sind irrational, emotional, philosophisch, psychologisch und mythologisch und versinnbildlichen einen Urzustand des Menschen, nach dem jeder Künstler und Suchende strebt. Platon zufolge sind Ideen und Bilder unvergänglich, sie waren immer da und werden immer da sein. Bilder sind in diesem Sinne *ewig*.

- 1 vgl. Kris/Kurz (1934), S. 21ff.
- 2 nachzulesen in Vasari (1568)
- 3 vgl. Kris/Kurz., S. 64ff.
- 4 ebd., S. 158
- 5 vgl. ebd., S. 28

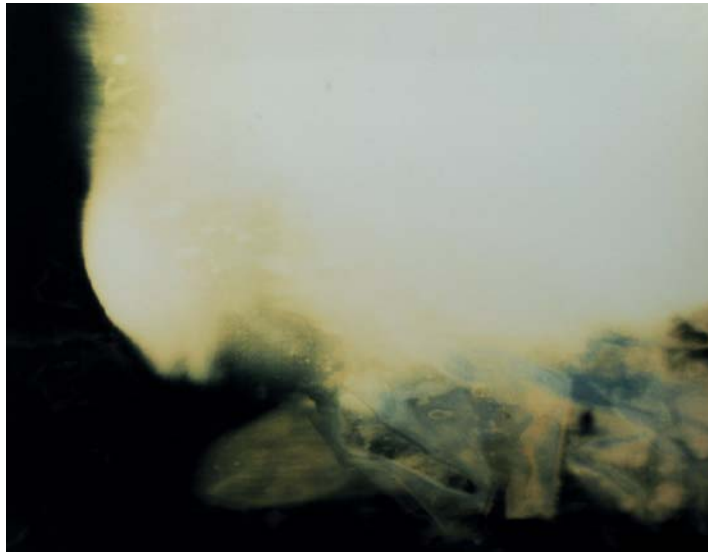


Abb. 12: *ohne Titel* (30-01-2013),
Bleichmittel auf Baumwolle, 50,5 x 65,5 cm



Abb. 13: *ohne Titel* (20-01-2013), Bleichmittel auf Baumwolle, 55 x 70 cm

LITERATURVERZEICHNIS

- ACKERMANN, MARION (Hrsg.) »Drei. Das Triptychon in der Modernen«,
Kunstmuseum Stuttgart; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009
- BERGER, JOHN »Das Kunstwerk. Der Ort der Malerei« (1982), in: ders. »Das Kunstwerk.
Über das Lesen von Bildern«, S. 83–91, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2009
- BOEHM, GOTTFRIED »Die Form des Formlosen – Abstrakter Expressionismus und
Informel«, in: FONDATION BEYELER (Hrsg.), a. a. O., S. 38-46
- BOJESCU, WILHELM »Vielschichtige Bildstrukturen im Werk von K. O. Götz«, in:
KARL OTTO GÖTZ »Bilder und Arbeiten auf Papier 1935-1988«, Kunstverein
Braunschweig 1988
- FISCHER, CHRISTIAN-HERBERT »Historische Farbstoffe«, in: *Spektrum der
Wissenschaften*, Nr. 10, 1997, S. 104ff.
- FLECK, ROBERT »Action Painting – heute«, in: FONDATION BEYELER (Hrsg.),
a. a. O., S. 178-184
- FONDATION BEYELER (Hrsg.) »Action Painting«, Beyeler Museums AG, Basel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008
- FRIEDLANDER, PAUL »Über den Farbstoff des antiken Purpurs aus *Murex brandaris*«, in:
Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft, Band 42, 1909, S. 765–770
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON »Die Wahlverwandschaft« (1809) in:
HELMUT PRASCHEK (Hrsg.) »Werke Goethes, Band 12«, Berlin 1963
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON »Goethes Werke, Band XIII – Naturwissenschaftliche
Studien«, Christian Wegener Verlag, Hamburg 1955
- GRIBBIN, JOHN »Schrödingers Kätzchen und die Suche nach der Wirklichkeit«,
Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1998
- GROF, STANISLAV »Kosmos und Psyche – An den Grenzen menschlichen Bewußtseins«,
Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2000

- HEYMER, KAY »Die wesentliche Entdeckung der zeitgenössischen Malerei ist die Freiheit«
in: MUSEUM KUNST PALAST (Hrsg.), a. a. O., S. 12-26
- HOHMANN, SILKE »Troy Brauntuch. Der Mann im Schatten«, in: *monopol Magazin*,
5/2010, S. 84-93, Juno Kunstverlag GmbH, Berlin 2010
- HOLZWARTH, HANS WERNER (Hrsg.) »Albert Oehlen«, Taschen Verlag, Köln 2009
- ISCHE, FRIEDRICH »Farbstoffe«, in: *Angewandte Chemie 2*, Fischer Taschenbuch Verlag
GmbH, Frankfurt am Main 1977, S.174–192.
- KAUFMAN, JASON EDWARD »Das Schicksal der gestischen Abstraktion in Amerika: die
Absage an den Solipsismus« in: FONDATION BEYELER (Hrsg.), a. a. O., S. 186-190
- KEMP, WILLI »Das deutsche Informel« (2000/09) in: MUSEUM KUNST PALAST (Hrsg.),
a. a. O., S. 44-54
- KLAR, ALEXANDER »Why are all the conceptual artists painting now? Because it's a good
idea«, in: ders. (Hrsg.) »Albert Oehlen – Fingermalerei«, Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln 2010
- KRIS, ERNST / KURZ, OTTO »Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch«
(1934), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995
- KÜSTER, ULF »Action Painting – Mythos und Realität« in: FONDATION BEYELER (Hrsg.),
a. a. O., S. 12-21
- LANG-BERNDT, PETRA / RÜBEL, DIETMAR »Chemikalien«, in: MONIKA WAGNER /
DIETMAR RÜBEL / SEBASTIAN HACKENSCHMIDT (Hrsg.) »Lexikon des künstlerischen
Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn«, Verlag C.H. Beck,
München 2002
- MARZONA, DANIEL / GROSENICK, UTA (Hrsg.) »Minimal Art«, Taschen Verlag, Köln
2009
- MICHALSKI, SERGIUSZ »Die emblematische Bedeutung der Bleichen in den
»Haarlempjes« des Jacob van Ruisdael«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur
Kunstgeschichte 31*, 1992, S. 68-78
- MUSEUM KUNST PALAST / HEYMER, KAY / RENNERT, SUSANNE / WISMER, BEAT (Hrsg.)
»Le grand geste! – Informel und Abstrakter Expressionismus 1946–1964«,
museum kunst palast, Düsseldorf; DuMont Buchverlag, Köln 2010

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ »Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst« (1925), in: ders.
 »Gesammelte Werke, Band 2«, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1978
- POSCA, CLAUDIA »Das offene Kunstwerk« (2002) in: HEINZ ALTHÖFER (Hrsg.)
 »Informel – Band 1«, S. 73, Schriftenreihe des Museums am Ostwall, Dortmund
 Harenberg 2002-04
- PRIESNER, CLAUS / FIGALA, KARIN (Hrsg.) »Alchemie – Lexikon einer hermetischen
 Wissenschaft«, Verlag C.H. Beck, München 1998
- RAUTERBERG, HANNO »Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung«, Fischer
 Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2008
- ROSENBERG, HAROLD »The Tradition of the New«, Horizont Press, New York 1959
- ROSENTHAL, STEFANIE (Hrsg.) »Black Paintings«, Haus der Kunst, München;
 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006
- RUHRBERG, KARL »Malerei«, in: INGO F. WALTHER (Hrsg.)
 »Kunst des 20. Jahrhunderts, Band 1«, Taschen Verlag, Köln 2005
- STONE-FERRIER, LINDA »Views of Haarlem: A Reconsideration of Ruisdael and
 Rembrandt«, in: *Art Bulletin* 67 (1985), S. 418-436
- ULLRICH, WOLFGANG »Autoritäre Bilder – Die zweite Karriere des Triptychon seit dem
 19. Jahrhundert« in: ACKERMANN (Hrsg.), a. a. O., S. 15-23
- VASARI, GIORGIO »Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeich-
 netsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer« (1568), Dieterich'sche
 Verlagsbuchhandlung Leipzig 1940
- WISMER, BEAT »Le Grand Geste!« in: MUSEUM KUNST PALAST (Hrsg.), a. a. O., S. 8-11
- ZAJONC, ARTHUR »Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein«, Rowohlt
 Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1997

IMPRESSUM

KONZEPT & GESTALTUNG

Oliver Grundmann

SCHRIFT

Minion Pro

PAPIER

Umschlag:

boesner Tonpapier graphit 130 g/m²
boesner Photokarton graphit 300 g/m²

Innenteil:

AVERY® Zweckform 2788, 100 g/m²

DRUCK, SATZ & BINDUNG

Oliver Grundmann

gedruckt auf einem Canon® Bubble Jet i9950

AUFLAGE

6

DANK AN:

Prof. Sabine Tschierschky, Heike Zobel, Harald Polenz,
Peter Lütkemeyer, Armin Pelzer und Sonja Zenker

BESONDEREN DANK AN:

Prof. Jörg Eberhard, der mir als Mensch und mit seinen Vorträgen »aus Künstlersicht«

Wege zur eigenen Kunst aufgezeigt hat,

Dipl. Des. Klaus Florian für die freundschaftliche Betreuung,

Dipl. Des. Ulrich Wittke für alles, was mit Zeichnung und Gestaltung zu tun hat,

Prof. Dr. Susanne Düchting für ihre Einführung in die Kunstwissenschaft

&

Edith, Simone, Dom und Nico dafür, dass ihr da seid.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich nach Diplomstudienordnung § 24, Absatz 9, dass ich meine schriftliche Diplomarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie Zitate kenntlich gemacht habe. Ferner versichere ich, dass ich alleiniger Urheber des praktischen Teils der Diplomarbeit bin.

Oliver Grundmann