

„Sollten Sie den Drang verspüren, ein Bild zu malen...“

Georg Bussmann

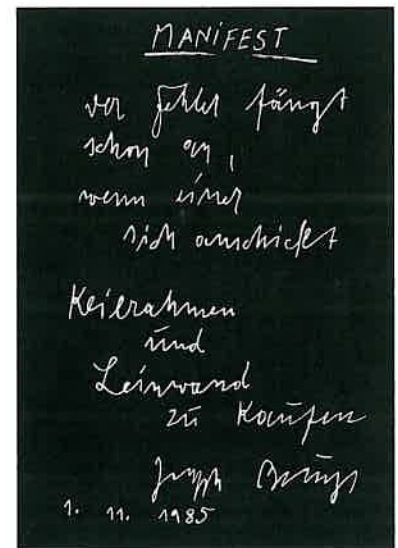
Anfang der 1970er Jahre erschien in einem New Yorker Magazin unter Angabe einer Telefonnummer folgende Annonce: *„Sollten Sie den Drang verspüren, ein Bild zu malen: Rufen Sie mich an, ich helfe Ihnen. Wir werden uns unterhalten, zusammen spazieren gehen, ... bis der Druck nachlässt und Sie befreit sind...“*

Ich weiß nicht, ob sich daraufhin jemand gemeldet hat und ob dem dann geholfen wurde, aber so war das wohl auch nicht gemeint. Vor der Hand klingt die Annonce sehr freundlich, aber natürlich ist sie ein einziger Hohn: Malen als neurotische Störung. Und natürlich war der Autor der Annonce ein Künstler: Les Levine.

Ein anderes Beispiel, ein Manifest von Beuys von 1985: *„Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen.“*

Was haben die gegen das Malen? Les Levine hält es für ein Nervenproblem, Beuys für ein Problem fehlenden Denkens. Wahrscheinlich steht am Anfang dieses Streits Marcel Duchamp. Der propagierte Anfang des 20. Jhd. das Ende der „Netzhaut-Kunst“ und prägte den bösen Spruch: „Dumm wie ein Maler“. Wie auch immer, die Sache scheint auch heute noch nicht ausgestanden. Der Maler Neo Rauch berichtet in einem Spiegel-Interview von „Anwürfen“ und „regelrechter Feindseligkeit“ und von solcher kann auch die Malerin Renate Sautermeister erzählen. Als Kunstnutzer kann man solchen Streit für den Ausdruck normaler Nahrungskonkurrenz halten, mit der man nichts zu tun hat, zumal das Museum in schöner Neutralität immer beide Seiten zeigt. Aber radikaler Ablehnung liegt manchmal ein tieferes Verständnis einer Sache zugrunde als einfacher Zustimmung, weshalb es sich lohnen könnte, den Argumenten gegen die Malerei einmal nachzugehen.

Vielleicht geht es dabei um diesen magischen Punkt, dass in einer weißen Leere, Leinwand oder Papier, hervorgerufen durch Farbe und Pinsel, etwas erscheint, das, da es doch „wirkt“, für „wirklich“ angesehen werden kann, was dann der Anfang der so genannten ikonischen Qualität des Bildes wäre. Werkfetischismus nennt das die Gegenseite, und ästhetische Illusionsproduktion als Lebensersatz. Als Blaise Pascal (1623–62) die Bildergläubigkeit seiner (katholischen) Zeitgenossen verspottete, verglich er sie mit Kindern, die auf ein Blatt erst ein Gesicht malen, und dann davor Angst bekommen. Ich denke, genau das trifft es, das Bild ist Ein-Bildung, = Hinein-Bildung, wechselseitig.



Wenn man als Kunstverbraucher Ausstellungen und Museen mag, dann schätzt man es, in Ruhe und allein die Augen auf ein Bild zu richten und ohne große Gedanken im Bild umhergehen zu lassen. Man schaut dann auf solche Bilder und auf solche und auf solche. Der Bedarf an Bildern kann dann – so aufs Jahr gesehen – beträchtlich sein. Da kann man dann denken, das seien die richtigen Bilder, die guten sozusagen, bei denen man den ganzen täglichen Müll der anderen Bilder, die aus den Medien, der Werbung, dem Fernsehen, die sogenannte Bilderflut also, vergessen kann. Und das wäre dann der Irrtum.

Bilder, alle Bilder, haben mit der Aneignung und der Bemächtigung von Wirklichkeit, von Welt zu tun. Weshalb sollte es sonst in der Bibel verboten gewesen sein, sich ein Bild von Gott zu machen? Also vermitteln einem die Bilder der Medien permanent und allgegenwärtig, so ist das Leben, so ist die Welt, und wir haben beides im Griff. Natürlich weiß man, dass das gar nicht geht, das frenetisch vorgetragene Versprechen der Massenmedien also eine Illusion ist, aber anscheinend ist es eine, die Mensch nötig hat.

Und was hätte die Malerei damit zu tun? Ich denke, die gemalten Bilder setzen diese Illusion aufs Spiel, immer wieder neu. Indem sie offen einsehbar machen, wie sie gemacht sind, zeigen sie zugleich, wozu sie gemacht sind. Dies jedoch nicht als Festlegung, sondern eher als Vorschlag, als Frage. Das Grundthema der westlichen Bilderkultur von der Höhlenmalerei bis heute ist die Dialektik von Gestaltlosigkeit und Gestalt. Das hört sich sehr theoretisch und fern an und ist doch das Alltäglichste und das der eigenen Person Erste und Nächste. Gestalt sind wir immer nur von außen gesehen – und auch das nicht vollständig und nicht ungefährdet – das Innere ist, trotz Ultraschall und Röntgen, eigentlich unbegriffen (weshalb sonst machte es Angst und Ekel, dieses Innere nach außen gekehrt zu sehen). Dann die Bewegungen von Denken und Fühlen, auch die immer zuerst diffus und gestaltlos. Schließlich die letzte Gestaltlosigkeit: das Numinose und dabei so Banale des eigenen Todes. In den im wirklichen Sinne „normalen“ Bildern verfestigt sich Gestaltlosigkeit immer zum vertrauten Schema Figur-Grund, findet als solche Zustimmung, „heilt“ und stiftet Sicherheit. Gestalt außen stellt Gestalt innen her. In einer offenen Malerei wie hier bei Renate Sautermeister wird diese Sicherheit riskiert. Wie viel oder wie wenig Gestalt oder Gestaltung braucht es, um die Gestaltlosigkeit, die Leere und das Unbestimmte und Unbestimmbare als ungelöst spürbar zu halten? **WARUM ÜBERHAUPT SEIN** steht in großen Buchstaben in einem dreiteiligen Bild. Ausgangspunkt ist immer die Gestaltlosigkeit der leeren Leinwand, alles, was danach in Gang gesetzt wird, Farbe, Struktur, Rhythmus, Zusammenhang, Handschrift usw. drängen letztlich zur Form, zur Verfestigung, zum Ornament, wie Baselitz es einmal genannt hat, oder wie Picasso es einmal demonstriert hat: zum zugemalten schwarzen Bild, d. h. wieder zur Gestaltlosigkeit. Malen wäre also eine Art Anhalten, ein Balancieren, ein Auf-die-Kippe-stellen dieses Prozesses. Gestaltlosigkeit und Gestalt,

Gestaltbildung und Gestaltzerfall wie auf einer unsichtbaren Linie sich berührend. Dabei steht das Malen unter Bedingungen und Vorgaben, mit denen oder gegen die gearbeitet werden muss. Eine dieser Vorgaben ist so selbstverständlich, dass man sie einfach übersieht. Ich meine das rechteckig begrenzte Flächenhafte der Leinwand zuerst an der Wand des Ateliers und dann an der Wand der Galerie. Immer hätte allein schon die leere Fläche des Bildes eine Energie, die von dieser Wand käme und die diese von dem erhielte, was hinter ihr wäre: der letztlich unendliche Zusammenhang der Welt mit seinem Sog oder seinem Druck. Davor die Wand und davor das Bild und davor der Maler, und schließlich der Betrachter. Anders gesagt: Dem Unüberschaubaren der Welt wird die Überschaubarkeit des Bildes entgegengesetzt. Die Wand wäre also wie eine aufgerichtete Basis. (In Nomadengesellschaften mit Zelten als Wohnungen entwickelt sich keine Tafelmalerei, und wenn doch Bildhaftes entsteht – wie etwa Teppiche – dann brauchte auch das eine Basis, die Basis schlechthin: den Erdboden.)

Renate Sautermeisters Malerei erscheint mir wie ein Dialog von Malerei und Zeichnung. Die weißen Papierbahnen der Bilder, meist im Format 165 x 75 cm zeigen eine Angemessenheit an den Körper und nicht nur an die Hand. Der glatte Karton als Grund setzt dem Impuls des Pinsels wenig Widerstand entgegen, so dass die Farben vom Auftrag her oft etwas weiches, wie schnell Hingewischtes haben. Dagegen oder damit agiert dann die Zeichnung. Scharf wie schneidend und angreifend oder spitz und krakelig legen die Kreide-Striche eine lose Struktur über die Malerei, fahrig oder auch entschieden. Manchmal, wenn die Striche sich zu Bündeln verdichten, bilden sie Flecken, deren Schwarz eine wie samtige Tiefe gewinnt, d.h. Malerei wird. Einmal fassen die Striche etwas zusammen, umrunden sie etwas, treiben es weiter, ein anderes Mal streichen sie durch, wieder und wieder, als wollten sie verneinen oder etwas ungeschehen machen. Man schaut einem Geschehen zu, das einer inneren Aufladung, einem Ausbrechen, aber auch einem Lassen, einem Stehenlassen folgt. Aus „Lauheit kommt nichts“, sagt die Malerin. Man spürt das Beben dieser Anspannung. Geste antwortet auf Geste, ergibt sich Gestalt, oder nicht? Wenn ja, scheint es, als würde sie „gefunden“, d.h. nicht konstruiert und wenn „gefunden“ dann sogleich gestoppt. Was nicht heißt, dass es nicht weitergehen könnte. Man ahnt Mögliches, wie unter dem Gemalten andere Bilder und noch andere sein mögen.

Wo kommen diese „Fundstücke“ her? Was sind sie überhaupt: Eine bestimmte Konstellation von Farbflecken und Strichbündeln vor einer räumlichen Tiefe vortretend, in einer wie von unten aufsteigenden Bewegung, die schwebt und wie schwebend verhartet. Wenn das „trifft“, wieso und was trifft das? Was da aus einer inneren Bewegung in Gang gesetzt wurde, steht jetzt – zuerst der Malerin, dann dem Betrachter – objektiv vor Augen, fremd und vertraut zugleich. Fremd, weil so ganz neu, d.h. im Moment entstanden, und vertraut, weil da ein Gefühl von Anziehung ist, eine Ahnung wie eine Erinnerung. „Unterbewusstes erkennt Unterbewusstes irr-



WO ANDERS SEIN, 1985, Acryl/
Grafit/Kreiden auf Papier, 110 x 75 cm

tumslos“, heißt ein Grundsatz der Psychologie, der hier passt. Wobei Erkennen nicht gleichzusetzen ist mit Verstehen und Beurteilen. Das wäre Beherrschen. Es geht vielmehr darum, etwas zum Bilde zu bringen und damit zur Anschauung, d.h. zum bloßen Anschauen. Eine Gestalthaftigkeit gerade eben oder gerade noch, das spricht, drängend sogar, aber in welcher Sprache? Das alles hat der Betrachter als Bild vor sich, es ist außen, ist etwas Anderes, aber wenn man sich einsieht – und das geht leicht, wenn man nur seinen Augen traut – springt etwas über, mischt sich mit Eigenem wird Eigenes, reine Nervensache, könnte man sagen.

Die Geschichte von Narziss fällt mir ein. Der Kunsttheorie der Renaissance galt er als der Erfinder der Malerei und der Bilder. Damit diese Malerei auch wie ein Spiegel wirken kann, ist es notwendig, dass sie im Bild gefasst wird. Das Wasser, in dem Narziss sich spiegelte, war auch irgendwie von einem Ufer eingefasst, auch da spiegelte nicht die Welt, sondern ein besonderer Ausschnitt, hier ist das das Tafelbild, rechtwinklig postiert an der senkrecht stehenden Wand. Beim Malen werden die gleich großen Papierbahnen, Stoß an Stoß an die Wand getackert. Unter Glas und im Rahmen erscheinen dann zwischen den Bahnen schmale Streifen Weiß. Sie unterbrechen die Malerei, stoppen die Gesten für einen Moment, und zeigen so deren Realität als gemacht, als Malerei und als Bild vor, weisen auf deren Ort an der weißen Wand hin, ebenso wie die von unten kommenden Pinselbewegungen auf den Boden anspielen, die Basis, auf der die Malerin steht und der Betrachter in der Ausstellung ebenso.

Den Umgang mit Malerei dermaßen „existentiell“ zu beschreiben, hat einen leicht hysterischen Touch. Ich denke, den kann man in Kauf nehmen. Schließlich überwiegt ja bei weitem die gnadenlos normale Instrumentalisierung der Bilder. Da stellt sich der Unternehmer in der Presse zum Fotoportrait und hinter ihm kommt Kunst ins Bild, ist es alte, bedeutet das Traditionsbewusstsein, ist es neue, signalisiert das Modernität. Oder bei Kabinettsitzungen jeweiliger Regierungen, wenn im Hintergrund Expressionistisches erscheint, vermittelt das wie selbstverständlich die Berufung auf national Deutsches. Und zu fragen ist, ob nicht auch die Kunstgeschichte zur Verharmlosung der Bilder ihren Teil beiträgt. Außer dass sie sich wesentlich mit sich selbst beschäftigt, hantiert sie mit einem Kunstbegriff, der immer mehr oder weniger auf Wertbestätigung und Wertschöpfung aus ist; Kunst zur Kennerschaft und als Bildungsgut, das man sich zu eigen machen soll. Und nicht die Spur von Offenheit und Risiko.

Werden dafür die Bilder gemalt? *„Durch Bilder wird der Mensch frei, sich willentlich für ein Bild des Todes in Freiheit zu entscheiden.“* (A. R. Penck) Und weiter: *„Das ungeglättete Bild lässt noch etwas ahnen von der Mühe des Künstlers, es zu schaffen, aber nicht als seinem persönlichen Schicksal, sondern als beispielhafte Zuspitzung für die Mühe der Menschen zu leben.“* (Dieter Hacker) Die Malerei und das Malen so auf die letzten Dinge hinzutreiben, mag nicht jedermanns

Sache sein. Man muss das wollen, als Maler wie als Betrachter. Das wäre jedoch auch nicht der entscheidende Punkt. Der läge immer im Akzeptieren der letztlichen Ambivalenz der Bilder. So wie Willem de Kooning es einmal gesagt hat: *„Das ist es, was mich fasziniert, etwas zu machen, dessen du dir niemals sicher sein kannst, und kein anderer wird es jemals wissen. (...) Das ist das Wesen von Kunst.“*

Aus dieser Grundspannung, die immer im Medium der Malerei selbst läge, käme die Glaubhaftigkeit der Bilder, d. h. dass diese in der Tat etwas zu sagen hätten, gleichnishaft deutlich/undeutlich und immer mit offenem Ausgang.