

InterMedia

Vielfalt und Reduktion

Zulassungsarbeit
Michael Petters 2001

Erstkorrektor Professor Horst Sauerbruch
Zweitkorrektor Professor Rainer Wenrich

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS	2
I. EINLEITUNG	4
II. STUDIENVERLAUF	5
III. MALEREI	9
III.1. Wasserbilder	9
III.1.1. Faszination Wasser	9
Gustave Courbet – Wasser als Element	9
William Turner – Atmosphäre	10
Claude Monet – Wasser und Licht	10
Cezanne – Bilder für die Ewigkeit	11
III.1.2. Farblehren	12
III.1.3. Eigene Wasserbilder	15
Maltechnik	15
Variationen	15
Zusammenfassung	16
III.2. Serienbilder	17
III.2.1. Abstraktion	17
Jawlensky »Meditationen«	17
Paul Klee – Einfache Formen und Poesie	18
Malerei in Amerika nach 1945	18
Abstrakter Expressionismus	20
Abstrakter Symbolismus	20
III.2.2. Mark Rothko – Bildnerischer Kontext für eine persönliche künstlerische Auseinandersetzung	21
III.2.3. Japan – Zen	27
III.2.4. Autonomie und Befreiung der Farbe	30
Josef Albers – »Hommage to the Square«	30
Informel	31
Monochrome Malerei	32
Yves Klein – Monochrom Blau	32
Gotthard Graubner	33
Minimalismus	33
Concept Art	33
Robert Ryman	34
III.2.5. Eigene Serienbilder	34
Entstehung	34
Serie - Demokratisierung	35
Stimmung	36
Zusammenfassung	37
IV. MUSIK	38
IV.1. John Cage – InterMedia	38
IV.2. Performance	39

IV.3.	Maulwurfsgesänge.....	40
	Improvisation – Interaktion – Reaktion	40
	Aufführung	40
	Sensibilisierung der Wahrnehmung	40
IV.4.	2klang.....	41
IV.5.	Wassergeschichte.....	42
IV.6.	Wasserhahn Freising	42
IV.7.	Piezo – Unterrichtsprojekt Donauwörth.....	43
	Zusammenfassung	43
V.	NEUE MEDIEN	44
V.1.	Computergrafik.....	44
V.2.	Schriften	44
V.3.	Schwamm- www	46
V.4.	time.....	47
	Klangsammlung	47
	Digitalfotos	47
	Programmierung	47
VI.	CONCLUSIO	49
	GLOSSAR	50
	LITERATURVERZEICHNIS	51
	ANLAGEN	52
	ERKLÄRUNG	53

I. EINLEITUNG

Mit dieser Arbeit möchte ich auf die Haupt- und Nebenwege meiner Studienzeit zurückblicken und untersuchen, ob sich für meine künstlerische Arbeit ein benennbares Gestaltungsprinzip entwickelt hat.

Da ich mich in recht unterschiedlichen Bereichen und Disziplinen bewegt habe, gestaltet sich das Unternehmen, einen übertragbaren, allgemeingültigen Gestaltungsansatz herauszukristallisieren und eine Struktur für diese Darstellung zu finden aufwendig. Um einen Überblick zu ermöglichen, möchte ich daher zunächst in einem kurzen Abriss meine Studienzeit an der Münchner Akademie beschreiben und die wichtigsten Einflüsse und entscheidenden Erlebnisse darstellen.

Dann werde ich jeweils ausführlicher auf die drei Bereiche Malerei, Musik und Neue Medien eingehen und dabei besonders die Studienarbeiten näher betrachten, die ich als wichtige Fortschritte werte, um abschließend zu untersuchen, inwieweit die drei Bereiche meiner Arbeit in einem komplexen Zusammenhang stehen und welche Entwicklungen ich daraus ablesen kann.

Zu Beginn meiner Recherche lautete der Arbeitstitel »Reduktion als verbindendes Gestaltungselement«; während der Entstehung dieser Arbeit drängte sich eher die Vielfalt der Ansätze und Bereiche in den Vordergrund. Als ich neben meinen Notizen und kunstgeschichtlichen Büchern auch Reiseführer über Japan, Disketten mit live- Mitschnitten von Klangperformances und Bücher über Typographie liegen hatte, begriff ich, dass ich mich bei der Vielfalt der Arbeiten, Techniken und von mir bearbeiteten Themen mehr auf die Untersuchung der Zusammenhänge konzentrieren muss. Besonders spannend war die Recherche über Werke oder Werkkomplexe von Künstlern, die mich in bestimmten Phasen beeinflusst haben. Hierbei gehe ich ausführlich auf den Lebenslauf und die künstlerische Entwicklung von Mark Rothko ein, um seinen Weg zur Reduktion nachzuvollziehen. Die Untersuchung kunsthistorischer Einflüsse gestaltete sich zunächst ausufernd, hat dann aber sehr zur Klärung meiner eigenen Arbeit beigetragen. Die ursprünglich geplante Struktur eines gleichseitigen Dreiecks »Malerei – Musik – Neue Medien« hat sich währenddessen aufgrund einer Schwerpunktverlagerung zugunsten der Malerei verschoben. Das Ineinandergreifen der künstlerischen Gattungen und Verzahnen der verschiedenen Medien in wechselseitiger Beeinflussung stellt für mich unter dem verbindenden Oberbegriff »Intermedia« den Ausgangs- und Zielpunkt dieser Arbeit dar.

Das Aufzeigen von Parallelen soll mehr ein Nachvollziehen von Entwicklungen darstellen, ich möchte selbstverständlich keinen Anspruch auf neue Erkenntnisse erheben oder Teile der Kunstgeschichte neu schreiben. Die Betrachtungen sollen hingegen dem Erhellen und der Illustration meiner eigenen Arbeit dienen.

II. STUDIENVERLAUF

Mappe

Der Zutritt zur Akademie erfolgt über die Bewerbung anhand der „Mappenauswahl“. Deshalb möchte ich auch jetzt zuerst einen Blick dort hineinwerfen: In meiner Mappe waren vor allem Zeichnungen und Aquarelle, viele Reiseaquarelle von einem Urlaub in einem Blockhaus inmitten finnischer Seen (Bild Aquarell Finnland B 2)¹, eine große Menge sehr kleinformatiger Landschaftszeichnungen in stilisierter Form, aufgebaut aus lauter senkrechten Strichen (7 Zeichnungen B 2), sowie Skizzen meiner linken Hand, eine Serie mit Studien in Pastellkreide von einem Londonaufenthalt und Portraitzeichnungen. Dann eine Reihe von Zeichnungen eines Schuhs, den meine Freundin nach einem gemeinsamen Griechenlandurlaub wegwerfen wollte, ausgearbeitet in unterschiedlichen Größen, als Blei- und Kohlezeichnungen, auch einige Blätter die bereits unterwegs mit Tuschfüller entstanden waren, zudem eine ca. 120 x 50 cm große Nachbearbeitung mit recht trockener blauer Acrylfarbe auf der Rückseite von altem Planpapier. Auch einige Radierungen auf PVC Platten, Linolschnitte, sowie Schwarz- Weiß Photographien einer lichtdurchfluteten, gräserüberwucherten Parkecke mit südlicher Atmosphäre, zahlreiche Zeichnungen meines Katers, sowie zehn von mir verfasste Gedichte hatte ich ausgewählt.

Wasserbilder

Schon zu Schulzeiten hatte ich mir Ölfarben zugelegt, mich aber hauptsächlich mit technischen Studien beschäftigt. Auf Anregung eines Kunsterziehers begann ich ein Seestück von Turner, Portraits von Klimt und Cezanne in Öl zu kopieren, auch Stilleben nach Morandi und Cezanne, sowie »Impression soleil levant« und die Mohnwiese von Monet, so dass ich mir bereits einiges technisches Geschick im Umgang mit Ölfarben auf Leinwand angeeignet hatte. Nach einigen Aquarellstudien von Wasseroberflächen habe ich begonnen, große Bilder von Wasserflächen in Öl auf Leinwand zu malen. Mich faszinierte die Vorstellung der Ebenen die man beim Betrachten einer Wasserfläche entdecken kann, die Spiegelungen auf der Oberfläche, die sich bei Strömung ständig verändern, durch die man aber in Ufernähe auch bis auf den Grund blicken kann. Die durch optische Brechung und durch die Wellenbewegungen unwägbare Tiefe und auch die Ruhe, die durch die Gleichförmigkeit der Bewegungen entsteht, waren vom zweiten Semester an für zweieinhalb Jahre ein bestimmendes Thema meiner Malerei.

Maltechnische Studien

Bereits vor meiner Akademiezeit hatte ich eine umfangreiche Pigmentsammlung in Schraubgläsern angelegt - der Laden der Firma Kremer in der Barerstraße und die gegenüberliegende Neue Pinakothek waren die zentralen Anlaufpunkte meiner damaligen Münchenbesuche. Der Umgang mit Pigmentpulver, das Gefühl Farbe haptisch erfahren zu können, die intensive Kraft der mit Acrylbinder selbst angerührten Farben war mir schon bald ein großer Genuss. Um mehr über die Wirkungen und maltechnischen Verfahren im Umgang mit Pigmenten zu lernen, besuchte ich gleich zu Beginn meines Studiums den Kurs »Grundierung, Bindemittel und Pigmente« bei Kathrin Kinseher in der Maltechnikwerkstatt.

¹ B steht für Bildteil, mit fortlaufender Seitennumerierung

Enkaustik

Eine weitere wichtige Erfahrung war der Einführungskurs in die Enkaustik-Technik in der Maltechnikwerkstatt, verbunden mit einer kurzen Vorführung von Jerry Zeniuk, der sich mit großer Begeisterung an der umfangreichen Pigmentsammlung bediente und mit sichtlichem Genuss seine Vorgehensweise demonstrierte.

Enkaustik ist eine wunderbar haptische Technik, bei der Farbpigmente in raffiniertem Bienenwachs gebunden werden, das zuvor mit Hilfe von Blechdosen im Wasserbad geschmolzen wird. Der Duft von Bienenwachs, der einem dabei beständig in die Nase steigt, ist ein zusätzliches olfaktorisches Erlebnis bei dieser Technik. Das Pigment liegt in der dünnen Wachsschicht fast »pur« auf dem Bildträger und wird in seiner Farbwirkung kaum vom Bindemittel beeinträchtigt. Beim Selbstanreiben von Ölfarbe hingegen wird die Farbigkeit durch Leinöl zwar gesteigert, aber doch meist verdunkelt.

Der Farbauftrag erfolgt mit dem Borstenpinsel; ein schneller und entschiedener Farbauftrag ist nötig, da das Wachsbindemittel recht schnell wieder erstarrt. Die satten, reinen und klaren Farben sowie die erforderliche Spontaneität haben mich zu ganz neuen Ergebnissen geführt. Durch das schnelle Erstarren der Farbe ist die Enkaustik auch hervorragend für Hinterglastechnik geeignet. Erstaunlich war für mich dabei immer wieder die Umkehrung der Strichreihenfolge, da der erste Strich auf der Glasfläche von der anderen Seite betrachtet tatsächlich auch ganz vorne steht und sich die weitere Schichtung dann nach hinten aufbaut.

(Enkaustik B 3)

Schrift

Mit großem Interesse besuchte ich im dritten und vierten Semester den Schriftkurs von Herrn Mittelmaier. Dort konnte ich mir durch Anleitungen zum Schrift-Schreiben und Informationen zu den Einzelformen und dem Aufbau von Capitalis Quadrata, Capitalis Monumentalis, Capitalis Rustica und Fraktur, sowie über Verhältnisse, Gestaltungsraster und -prinzipien von Schrift, deren Historie, als auch Kriterien wie Lesbarkeit, Zweck und Anwendung aneignen, also die Grundlagen der Typographie. Zeitgleich begann ich, mich mit Computertypographie und Layout auseinanderzusetzen.

Computergrafik

Bei der sogenannten »Digitalen Bildbearbeitung« ging es mir zunächst um die Beherrschung der Technik und um das Ausloten der Möglichkeiten. Meine im Laufe der Jahre angeeignete Sicherheit im Umgang mit den graphischen Programmen der digitalen Bildbearbeitung und Layouterstellung fanden in der Erstellung einiger Klassenkataloge und Einladungskarten sogleich Anwendung. So konnte ich mit Scans und Layout, bis hin zur Seitenanordnung, die Digitale Druckvorstufe für einige Kataloge der Klasse erstellen.

Drucktechnik

Drucke und Radierungen

Anfangs habe ich an den kleinformatigen Tuschezeichnungen mit den Landschaften aus meiner Mappe weitergearbeitet, indem ich versuchte, sie in Kaltnadelradierungen zu übersetzen. Ich vertiefte mich für einige Monate völlig in die Radiertechnik. Die Vorbereitung der Kupferplatten, das Zuschneiden zu individuellen Formaten, das Kantenfeilen und Polieren, schließlich das Präparieren des Kupferdruckpapiers übten auf mich sofort eine große Faszination aus, wobei die nostalgische Atmosphäre in der Werkstatt mit den betagten Druckpressen und der Patina der abgegriffenen Holzkurbeln meine Begeisterung für dieses altgediente Handwerk verstärkte.

Bei der Übertragung der Zeichnungen, die ich zum Teil sehr detailliert ausgeführt hatte, entstand für mich ein gewisser Reiz durch die Schwerfälligkeit und den nötigen Kraftaufwand beim Ritzen der Zeichnung. Dadurch entwickelte sich nämlich eine ganz neue Lebendigkeit in der Strichführung, eine Spontaneität, die ich mir daraufhin auch in meine Freihandzeichnungen hinüberretten konnte. Mich beschäftigte vor allem die Wandlungsfähigkeit eines einzelnen Striches, da sich dessen Bedeutung erst im Zusammenhang der ganzen Zeichnung zu Baum, Waldrand, Lichtung oder Horizont entfalten kann. Obwohl die meisten der kleinen Landschaften überwiegend aus parallel senkrechten Strichen aufgebaut waren, entstand doch in jeder Arbeit eine klar zuordenbare Räumlichkeit.

(5 Radierungen B 3)

Bei meiner ersten Teilnahme an einer Klassenausstellung 1997 im Straubinger Weyterturm habe ich dann eine Serie von zwölf Drucken der Kaltnadelplättchen mit den Landschaften gezeigt, die jeweils ca. 2 x 5 cm groß waren.

Siebdruck, Offsetdruck und Lithographie

Bei der Erstellung einiger Plakate für Klassenausstellungen im Siebdruckverfahren konnte ich mir das nötige Grundwissen dieser Technik aneignen. In der Hausdruckerei habe ich an einer alten Offsetmaschine beim Druck der Einladungskarten für die Klassenausstellung in Straubing geholfen, die ich zuvor selbst am Computer erstellt hatte und habe somit auch hier einmal die ganze Produktionskette durchlaufen. Beim Lithografieren hat mich die Pinselzeichnung direkt auf den Lithostein gereizt, da dadurch eine unglaubliche Frische und Nähe zur Zeichnung erreicht werden kann. Ein Großteil meiner Faszination an allen Drucktechniken liegt in der Reproduzierbarkeit der Druckvorlage begründet. Durch den möglichen Vorteil der Vervielfältigung kann man mit verschiedenen Zuständen experimentieren, ein weiterer Reiz liegt natürlich in der Möglichkeit von einem abgeschlossenen Werk schließlich eine höhere Auflage zu drucken. Ein deutlicher Nachteil bei allen Drucktechniken ist, dass bei einer so nüchternen Technik schon kleinste Unsauberkeiten auffallen, was leicht zu einer vordergründigen Ästhetik führen kann.

Reisezeichnungen

Schon lange hatte ich es mir zur Gewohnheit gemacht, auf Reisen Skizzenbücher zu führen, um die Eindrücke gleich vor Ort zu sammeln, die Stimmungen direkt einfangen und mit kleinen prägnanten Beobachtungen die Atmosphäre festhalten zu können. Meine eigenen Betrachtungen werden durch die stärkere Konzentration während des Zeichnens intensiviert. Die Aufnahmebereitschaft verstärkt sich. Mit dem Stift in der Hand beginne ich mich zunehmend auf wesentliche Merkmale zu konzentrieren, die Umgebung auf markante Elemente abzutasten. Anhand von knappen Skizzen im Museum werden Beobachtungen und Zusammenhänge gefestigt und können mir mit kurzen Notizen später als Erinnerungstütze dienen.

Klassenfahrten und Exkursionen

Eine große Bereicherung waren stets die gemeinsamen Klassenfahrten, da sie grundsätzlich wie alle Reisen Anregung bieten, sich mit neuen Ansichten und Perspektiven auseinanderzusetzen. Durch die vorbereiteten Referate bekommt man darüber hinaus einen vielschichtigeren Eindruck, so hat mir mein Referat über das Perikopenbuch Heinrich II. den bis dahin nur schwer zugänglichen Bereich der Mittelalterlichen Buchmalerei nähergebracht. In einer Gruppe von Kunststudenten ist man mit offeneren Augen vor Ort, die Skizzenbücher werden häufiger gezückt und man wird von der entdeckenden Stimmung angesteckt.

Musik

Auftakt meiner Beschäftigung mit dem Bereich Musik waren neben langjähriger Chortätigkeit die »Maulwurfsgesänge«, ein Performance-Projekt initiiert von Dieter Trüstedt, eine Verbindung von Klang- und Video-Lifeproduktion in der Münchner Echtzeithalle anlässlich des Pflingstsymposiums 1999. Mit Hilfe von empfindlichen Direktschallabnehmern entstanden nach einwöchiger Vorbereitung in einer Live-Aufführung auf experimentelle Weise erstaunliche Klangbilder.

Aus diesem Projekt resultierte eine weitere Zusammenarbeit mit Martin Krejci. Unter dem Namen »2klang« haben wir einige experimentelle Klangstücke erarbeitet, von denen einige inzwischen zur Aufführung gelangt sind, beispielsweise anlässlich der Vernissage und Finissage der Klassenausstellung in Freising.

Neue Medien

Schriften

Einer der Hauptschwerpunkte meiner eigenen Arbeit am Computer war der Entwurf von Schriftsätzen. Inzwischen habe ich drei abgeschlossene Zeichensätze »Vreehend«, »Gag« und »Quasi« mit allen Umlauten, Satz- und Sonderzeichen erstellt. Die Schriften Vreehend und Gag verfügen über die Zeichen für den internationalen »Western ISO Latin I« Standard.

time CD-ROM

Das time-Projekt ist eine komplexe Multimedia CD-ROM, eine klassenübergreifende Gruppenarbeit mit dem verbindenden Thema »Tageslauf«. Jeder der fünf Teilnehmer hat einen realen oder idealen Tageslauf dargestellt, so dass fünf individuelle Interpretationen eines Tagesablaufes entstanden sind. Ich habe mich hierbei auf die Verknüpfung von einzelnen Digitalfotos und separat davon aufgezeichneten Audioaufnahmen konzentriert. Durch die Kombination von Ton und Bild habe ich auf diese Weise 32 kurze Filme erstellt, die Momente eines Tagesablaufes zeigen.

Serien

Durch vertieftes Interesse an Farbtheorien und praktische Auseinandersetzung mit der Wirkung verschiedener Farben in ihrem Zusammenspiel, entstanden schließlich Zyklen aus mehrteiligen Serien-Bildern, die auf der Variation von Farbklingen und Farbauftrag in vielen Lasurschichten aufbauen. Auf die Bilder dieses Stils, der sich in meinen letzten beiden Studienjahren entwickelt hat, werde ich in dieser Arbeit ausführlich eingehen.

III. MALEREI

III.1. Wasserbilder

III.1.1. Faszination Wasser

Meine Faszination für Wasser

Bei der Betrachtung einer beliebigen Wasseroberfläche lässt sich eine schier unendliche Vielfalt an Erscheinungen beobachten. Je nach Lichteinfall und Klarheit des Wassers verändert sich dessen Farbigkeit. Das Wasser eines Gebirgsbaches kann im Frühjahr nach der Schneeschmelze trüb türkis sein, im Sommer, wenn der Algenanteil größer ist, grünlich und ocker. (Wasserbilder Grau-blau, Grau- ocker B 4)

Ein weiteres Phänomen stellen für mich die vielgestaltigen Zustandsformen von Wasser dar, die von den jahreszeitlichen Temperaturverhältnissen abhängen. Die frischgefrorene und noch durchsichtige Eisfläche eines Sees ist von tiefem, kalten dunklen Smaragdgrün und hellt sich bei zunehmender Eisdicke milchig auf.

Große Faszination übt auch das Schwimmen an sich auf mich aus. Zum einen, weil es eine »Bewegung ohne Bodenkontakt« ist, fast schwerelos und somit dem alten Menschheitstraum vom »Fliegen« sehr nahe kommt, der Utopie einer unbeschwerten Existenz. Mindestens genauso begeistert bin ich aber jedes Mal beim Anblick der Wasseroberfläche aus nächster Nähe. Ich kann mich immer wieder völlig in den Anblick der Wellenbewegungen, Spiegelungen und Wasserfarben vertiefen. (Wasserbild Blau-grün B 4)

Wasser und seine Bedeutung in der Malerei

Früher galt Wasser als Lebenselixier, große Städte wurden an Flüssen gegründet um die Flussläufe als Transportwege zu nutzen und um die nötige Versorgung mit Trinkwasser sicher zu stellen. In vielen Völkern und Religionen existieren immer noch kultische Zeremonien, die auf der Symbolik des Wassers als Lebensquell beruhen. Das Pilgern an die heiligen Stätten in Varanasi und das rituelle Bad im Ganges ist für Tausende von Indern noch heute ein existenzieller Akt ihres religiösen Lebens. Der antike griechische Naturphilosoph Empedokles benannte Wasser neben Luft, Feuer und Erde als Grundelement.

Darstellungen von Wasser tauchten in der Malerei erst in den Niederländischen Seestücken des Barock vermehrt auf. Durch die Vormachtstellung der Niederlande als Seehandelsmacht hatten das Meer und die Schifffahrt einen hohen Stellenwert im Bewusstsein der Bevölkerung. Viele Gemälde aus dieser Zeit sind Personifizierungen: das Meer als Seemannsbraut oder als Bedrohung, als Seemannstod. Heute zählen Schwimmen und die Fortbewegung zu Wasser zum Freizeitspaß; man liegt am Pool oder reist per Schiff übers Meer – die Bedrohlichkeit ist einem Gefühl von Beherrschbarkeit und Luxus gewichen.

Gustave Courbet – Wasser als Element

Gustave Courbet schuf einige Bilder, die Wasser als Element darstellen. In seinem Bild »Die Welle« (B 5) von 1869 malte er die tiefgrüne, gewaltige Kraft einer Welle kurz vor dem Brechen. Die Welle saugt das Wasser und den Schaum vom Ufer, der Wellenkamm hebt sich dramatisch über die Horizontlinie empor, die weiße Schaumkrone darauf neigt sich bereits und zieht Gischt hinter sich her. Courbet hat dieses Bild offenbar in direkter Naturanschauung gemalt. Er hielt sich einige Wochen in dem Fischerdorf von St. Aubin-sur-mer auf. Dort

verbrachte er ganze Tage einsam malend am Strand. Die Fischer berichteten, dass er oft sehr weit hinausschwamm, dass sie ihn schnaufend und vor Freude brüllend aus den Wellen tauchen und nackt auf den Felsen in der Sonne liegen sahen.² Bemerkenswert finde ich, dass sich diese Begebenheit zu einer Zeit ereignete, als es noch nicht für jedermann selbstverständlich war, schwimmen zu können. Die direkte, ja sogar hautnahe Naturerfahrung ermöglichte Courbet ein Begreifen mit allen Sinnen, das sich ankündende Brechen der Welle und die schäumende Gischt sind unglaublich anschaulich und fast lautmalerisch dargestellt.

William Turner – Atmosphäre

Bei einem herannahenden Unwetter hat sich William Turner auf hoher See vier Stunden an einen Schiffsmast binden lassen, um bei der Beobachtung des Naturschauspiels nicht von Bord gespült zu werden. In seinem danach entstandenen Gemälde »Schneesturm« (B 5) verbinden sich *„Himmel und Meer zu einer aufschäumenden Einheit aus schwarzbraun-grau-grünlichen bis weißen um die Schiffe kreisenden Wirbeln“*. Hier wird die *„atmosphärische Veranschaulichung der Elementargewalten zum eigentlichen Inhalt des Bildes.“*³ Turner hat die Lichtmalerei Claude Lorrains fortgeführt und in der Darstellung der verschiedenen Aggregatzustände von Wasser in »Regen, Dampf, Geschwindigkeit« (B5) von 1844 einige Entwicklungen des Impressionismus vorweggenommen. Hier versuchte er, den aufsteigenden Dunst und den heraufziehenden Regen, seine unmittelbaren Eindrücke mit Hilfe von Farbe darzustellen. *„»Ein Gewebe von Licht und Farbe zu schaffen, das unabhängig von festen Gegenständen« bleibt, war das Ziel von Turners letzten Schaffensjahren.“*⁴ Zusätzlich zum malerischen Reiz, den Bilder von William Turner stets auf mich ausgeübt haben, hat mich die romantisierende Naturdarstellung, die dramatische oder poetische Projektion von Seelenzuständen in die Natur, vergleichbar den Bildern von Caspar David Friedrich, anfangs sehr in den Bann gezogen.

Claude Monet – Wasser und Licht

Bei den Impressionisten beruhten die Farbvariationen stets auf realen Beobachtungen, wie zum Beispiel bei Monets »Heuhaufen« und der Serie der »Kathedrale von Rouen«. Diese Bilder sind in der Absicht entstanden, die momentane Lichtsituation einzufangen. In der Anschauung der Natur übersetzt er die visuellen Natureindrücke in malerische Chiffren.

In Giverny hat sich Monet einen großen Garten angelegt in dem er die Blumen in farblichen Kompositionen anpflanzte; mit einem großen Seerosenteich, den er als Vorlage für seine Malerei gestaltete – ein künstliches Blüten- und Wasserparadies. Dort hat Monet die letzten zwanzig Jahre seines Lebens gemalt, wobei er in Anlehnung an die Natur die Farbe immer weiter vom Gegenstand befreit hat. Sein größtes und zugleich bedeutendstes Werk sind riesige Wandgemälde, die er für die Orangerie in Paris gemalt hat. Dort findet man die »Nympheas« in zwei ovalen Räumen⁵ die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, er stünde auf einer Insel inmitten von Seerosenteichen. (Detail Nympheas B 6) Man wird von den Bildern völlig umschlossen und kann in ihren Anblick eintauchen wie in eine Unterwasserwelt. Monet hat Ansichten seines Seerosenteichs gemalt, aber er hat Licht und Wasser in Farbe verwandelt. Wenn man näher tritt, entdeckt man, dass

² Vgl. Kaschnitz, Marie Luise „Gustave Courbet“ 1949, in: Gallwitz, Klaus „Besuche im Städel – Betrachtungen zu Bildern“ Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989

³ Walther, Ingo F. (Hrsg) „Malerei der Welt“ Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999 S. 470

⁴ ebd. S. 470

⁵ Die beiden Räume haben ein Ausmaß von 23,3 x 12,4 m und 20,6 x 12,4 m, die Bilder sind jeweils 2 m hoch. Da sich Monet zu Lebzeiten nicht von seinem Hauptwerk trennen konnte, wurden die Bilder erst nach seinem Tod nach Paris gebracht. Quelle: Wildenstein, Daniel „Monet – Catalogue Raisonné Band IV“ Benedikt Taschen Verlag, Köln 1996 S. 970

alles aus deutlich erkennbaren Pinselstrichen besteht, die jeweiligen Pflanzenteile lediglich von Farbrieben symbolisiert werden und alles in Flächen, Streifen und Kleckse reiner Farbe zerfällt. In Anlehnung an die Natur findet eine Transkription in atmosphärische Lichtstimmungen statt. Mir scheinen Monets Darstellungen seines Seerosenteiches mit ihren farbsatten Wasserflächen, wie sie in den beiden »Ovalen Sälen« in der Orangerie in Paris zu sehen sind, geradezu als hätten sie ihm als Anlass gedient, um mit den Farben auf Palette und Leinwand zu schwelgen. Hier steht die realistische, naturgetreue Darstellung einer konkreten Umgebung nicht mehr im Vordergrund. In dieser Verselbständigung und Monumentalisierung der Farbe, die man als beginnende Abstraktion bezeichnen kann, habe ich den Weg für meine eigenen Wasserbilder gefunden.

Cezanne – Bilder für die Ewigkeit

Bei einer langdauernden Beobachtung einer Wasseroberfläche lässt sich eine gewisse Gleichförmigkeit der Bewegungen feststellen. Die Wellenbewegungen bewirken durch optische Brechung gleißende und glitzernde Reflexionen. Man hat häufig den Eindruck, dass alle Bewegung an der Oberfläche geschieht und in der dunklen Tiefe, in den tieferen Schichten, bzw. Ebenen ein gemächlicheres Strömungsverhalten, ja fast Ruhe herrscht.

Je länger man eine Wasserfläche betrachtet, desto stärker treten kleinere strömungsbedingte Variationen in den Hintergrund und die charakteristischen Merkmale der beständigen Wellenbewegungen werden deutlicher. Bestimmte Strömungen bleiben über eine längere Zeitspanne gleich, daraus ergeben sich Häufigkeiten, da meist feste Hindernisse wie größere Steinbrocken am Grund diese Ablenkungen bewirken. Dadurch entsteht eine Art Strömungsprofil, und selbst wenn sich weiterhin die Lichtreflexe verändern, ist mit der Zeit eine Beständigkeit in Bezug auf Formen und Farben zu ablesbar. In meinem Interesse am Herauskristallisieren von beständigen Formen fühle ich mich den Bildern von Paul Cézanne sehr nahe.

Auf der Suche nach Beständigkeit hat Cézanne über Jahre hinweg immer wieder das gleiche Motiv aufgesucht: das Gebirge »Montagne Sainte-Victoire«. *„Wie sehr es Cézanne um die von innen gewachsene, feste Struktur der Materie geht, aus der alles Sein besteht – in Menschenbildnissen wie Stilleben und Landschaften –, macht gerade die ständige Umkreisung des Bergmotivs deutlich. In einer Bilderserie der achtziger Jahre [...] prägt die kristalline Struktur des Berges den gesamten Bildorganismus. Nichts ist durch ein zeitliches Moment belebt, Cézannes Naturbild ist der Zeit enthoben. [...] Das Kristallin-Mineralische ist das sichtbare Kennzeichen dieses Naturbildes, das bestimmt wird von dem Wunsch nach Dauer, nach Aufhebung von Zeit in ruhender Anschauung. Cézanne widersteht den Versuchungen der Zeit: gegen die beschleunigte Wahrnehmung der Impressionisten setzt er die Langsamkeit der Imagination, die ihm aus der intensiven Betrachtung der Natur zuwächst.“*⁶ Er geht beim Anordnen der Farben fast wissenschaftlich vor, spaltet das Motiv in Einzelformen auf. *„Cézanne arbeitet gleichzeitig an verschiedenen Stellen des Blattes und führt die weit auseinanderliegenden Farbbahnen in einem langsamen Prozess zusammen. Die vielfältig differenzierten Farbtöne aus wenigen Ausgangsfarben verbinden sich schließlich zu einer dichten Fleckenstruktur, in der das Motiv gleichsam aufscheint, in eine unwirkliche Ferne gerückt und doch an jedem Farbfleck in seiner Genese ablesbar. [...] Bei Cézanne verbinden sich die auf der Malfläche verstreuten Farbgebilde im Malprozess zu einer neuen, festen Einheit.“*⁷

⁶ Düchting, Hajo „Paul Cézanne – Bilder eines Berges“ Seehammer Verlag, Weyarn, 1997 S. 14

⁷ Düchting, Hajo, 1997 S. 16

(Die Montagne Sainte-Victoire, 1900/02, B 6). Die Bilder wirken wie aus einem Guss, sind behutsam komponiert, selbst Stellen frei bleibender Leinwand können wie selbstverständlich stehen bleiben. *„Die letzte Serie von Sainte-Victoire-Bildern [...] macht die Entzifferungen, dieses Buchstabieren der Natur noch einmal deutlich. Die Sicht auf das Motiv ist hier unverstellt, die Gegenstandszeichen von Baum, Haus und Berg sind auf das »steinerne Skelett der Welt« reduziert. [...] In der letzten Serie der Sainte-Victoire-Bilder hat Cézanne die vollständige »Realisation« erreicht, sie sind voll starker Empfindung, tiefer Imagination und harmonischem Gleichgewicht der Bildelemente. In ihnen kommt Cézannes pantheistisches Naturempfinden genauso zum Tragen wie sein lebenslanger Kampf um eine feste und doch rhythmisierte Bildkonstruktion.“*⁸ (Die Montagne Sainte-Victoire, 1904/05, B 6)

III.1.2. Farblehren

Die Farbe Blau

Bei meiner Beschäftigung mit Farbwirkung und Farbtemperatur galt mein Interesse vor allem der Farbe Blau.

Die Farbe Blau rückt in die Ferne, wirkt kalt oder kühl. Leonardo da Vinci entdeckte als erster das »Verblauen« einer Landschaft zum Horizont hin.

Blau *„flieht gleichsam vor dem Blick des Betrachters, strömt aber den Eindruck ausgleichender »überirdischer« Ruhe aus. Erweckt in hellen Tönungen die Illusion von Räumen, vermutlich weil es an die sonnendurchschienene »azurene« Himmelshalbkugel erinnert“*⁹

*„Blau wirkt in-sich-ziehend, introvertierend. [...] Blau ist eine starke Macht wie die Naturkraft im Winter, in der alles in Dunkel und Stille verborgen keimt und wächst. Blau ist immer schattig und neigt in seiner größten Pracht dem Dunklen zu. Es ist ein ungreifbares Nichts und doch gegenwärtig wie die durchsichtige Atmosphäre. In der Atmosphäre zeigt sich Blau vom hellsten Himmelsblau bis zum dunkelsten Schwarzblau des Nachthimmels.“*¹⁰

Wassily Kandinsky beschreibt in seiner Schrift »Über das Geistige in der Kunst« im Kapitel »Wirkung der Farbe« das »geistige Blau« als Gegenspieler zum »körperlichen Gelb«: *„Diese Vertiefungsgabe finden wir im Blau und ebenso erst theoretisch in ihren physischen Bewegungen 1. vom Menschen weg und 2. zum eigenen Zentrum. Und ebenso, wenn man das Blau (in jeder gewünschten geometrischen Form) auf das Gemüt wirken lässt. Die Neigung des Blau zur Vertiefung ist so groß, dass es gerade in tieferen Tönen intensiv wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel. Blau ist die typisch himmlische Farbe. Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe. Zum Schwarzen sinkend bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer. Es wird eine unendliche Vertiefung in die ernsten Zustände, wo es kein Ende gibt und keines geben kann. Ins Helle übergehend, wozu das Blau auch weniger geeignet ist, wird es von gleichgültigerem Charakter und stellt sich zum Menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue Himmel. Je heller also, desto klangloser, bis es zur schweigenden Ruhe übergeht – weiß wird. Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer*

⁸ Düchting, Hajo, 1997 S. 57 ff

⁹ Wiaternik, Peppino, in: Koschatzky, Walter „Die Kunst des Aquarells“ Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985 S. 33

¹⁰ Itten, Johannes „Kunst der Farbe“ Studienausgabe Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 1987 S.

gehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.“¹¹

Tiefdunkles Meer-Blau weckt in mir sofort die Sehnsucht »in die Ferne«, zumindest bis ans griechische Meer. Stundenlang habe ich immer wieder von einem Fährschiff aus über die Reling in das tief ultramarinblaue Wasser der griechischen Ägäis geblickt, ohne mich jemals daran satt zu sehen. Das Wasser rund um die Kykladeninsel Amorgos zum Beispiel ist unglaublich klar und rein. Durch den dort vorkommenden hellen Kies, der von der Brandung kaum aufgewirbelt wird, erscheint das Wasser vor allem nachmittags bei schrägem Lichteinfall wie reinstes Türkis. (Wasserbild Türkis B 6)

Goethe

Johann Wolfgang von Goethe untersuchte in seiner »Farbenlehre« das Gewichtsverhältnis von Farben auf einer Fläche und auch die psychische Wirkung, die er anhand einer »Farbpyramide« ordnete. Die Wirkungsweisen der Farben stellt Goethe unter ein Plus und ein Minus. *„Die Farben der Plusseite sind Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend. [...] Die Farben der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung. [...] Auch Blau ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite ... Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen ... Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte.*“¹²

Divisionismus

Georges Seurat hat versucht, die Erkenntnisse des Impressionismus systematisch zu fassen. Er entwickelte die Lehre des »Divisionismus«, nach der in prismatischer Farbzerlegung die jeweiligen Komplementärfarben in feinen Strichen oder Punkten nah nebeneinander aufgetragen werden, wodurch eine lebendige Farbwirkung erzeugt wird, da sich die Farbpartien erst im Auge des Betrachters zur eigentlichen physikalischen Farbe mischen. Die systematische Weiterentwicklung der Pointillisten in deutlich erkennbare Pinseltupfen aus reinen, ungemischten Farben geriet zunehmend ins Dekorative, ein sehr ähnliches Prinzip wird aber noch heute im Raster des vierfarbigen Offsetdrucks verwendet. Diese Darstellungsweise passte hervorragend zum Themenvokabular der Impressionistischen Maler, zu Bildern von Sonntagsspaziergängern und Menschen, die in Parks flanieren, wie in Seurats großem Bild »La grande Jatte«, in dem die flimmernden Komplementärkontraste ausgezeichnet die flirrende, aufgeheizte Luft an einem sonnigen Sonntagnachmittag schildern.

Anhand der Ölskizzen zu diesem Bild lässt sich gut nachvollziehen, wie es Seurat gelungen ist, durch die optische Mischung der Komplementärkontraste die Leuchtkraft und Lebendigkeit der Farben zu verstärken. *„Kunst ist Harmonie. Harmonie wiederum ist Einheit von Kontrasten und Einheit von Ähnlichem, im Ton, in der Farbe, in der Linie. Ton, d.h. Hell und dunkel; Farbe, d.h. Rot und seine Komplementärfarbe Grün, Orange und seine Komplementärfarbe Blau, Gelb und seine Komplementärfarbe Violett; Linie, das ist die Richtung im Verhältnis zur Waagrechten. Alle diese Harmonien scheiden sich in solche der Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer.*“¹³

Giovanni Segantini verwendete ebenfalls eine divisionistische Maltechnik, hat aber in seinen Darstellungen aus den Schweizer Alpen – zum Beispiel pflügender oder erntender Bauern – nicht das strenge, wissenschaftliche System der

¹¹ Kandinsky, Wassily „Über das Geistige in der Kunst“ 10. Auflage Benteli AG, Bern-Bümpliz, 1952 S. 92 f

¹² Pawlik, Johannes „Bildende Kunst: Begriffe und Reallexikon“ DuMont Köln, 9. Auflage 1987 S. 58

¹³ Seurat, Georges zit. nach: Zacharias, Thomas „Blick der Moderne – Einführung in ihre Kunst“ Schnell & Steiner München · Zürich, 1984 S. 128

Pointillisten, sondern die kontrastierende Farbwirkung verwendet, um mit dem Farbflimmern die naturalistische Wirkung seiner Bilder zu steigern.

Johannes Itten

In seinem Lehrbuch »Die Kunst der Farbe«, in dem er seine Lehren aus dem Bauhaus darstellt, befasst sich Johannes Itten besonders mit Farbkontrasten. Zur Veranschaulichung seiner Theorie der Wirkungsmöglichkeiten von Farben hat er das Modell der »Farbkugel« Phillip Otto Runges weiterentwickelt. Weiß und Schwarz bilden oben und unten die beiden Pole der Kugel, in der Äquatorzone sind ringförmig die Primärfarben Gelb, Rot und Blau, dazwischen deren Mischungen, die Sekundärfarben Orange, Violett und Grün und wiederum als deren Zwischentönungen die Tertiärfarben Gelborange, Rotorange, Rotviolett und Blauviolett sowie Blaugrün und Gelbgrün angeordnet. Alle Farben hellen sich zum weißen Pol hin auf und verdunkeln sich zum schwarzen Pol.

Die Kugel klappt Itten zur einfacheren Handhabung zu einem »Farbsterne« auf, in der Mitte befindet sich der weiße Pol. (Farbsterne, Schema B 7)

Die auf dem Farbsterne sich gegenüberliegenden Farben sind einfache Kontrastpaare, Itten nennt sie Zweiklänge. Anhand eines Dreiecks oder Quadrates lassen sich Drei- und Vierklänge aufzeigen, die in harmonischem Verhältnis zueinander stehen. Gelb-Rot-Blau bilden den eindeutigsten Dreiklang, deren Beziehungsform bildet ein gleichseitiges Dreieck. *„Wenn wir in dem komplementären Zweiklang Gelb-Violett eine Farbe durch die beiden Nebenfalten ersetzen, also Gelb zu Blauviolett und Rotviolett stellen oder Violett zu Gelbgrün und Gelborange, so sind solche Dreiklänge ebenfalls harmonischer Art.“*¹⁴ (Dreiklang B 7)

Mit acht drehbaren »Klangscheiben« lässt sich eine Vielzahl von harmonischen Farbakkorden auf dem Farbsterne sichtbar machen, von Zwei- bis zu komplexen Sechsklängen. *„Zwei oder mehrere Farben sind harmonisch, wenn sie zusammengemischt ein neutrales Grau ergeben.“*¹⁵

Das Modell des Farbsterne ist freilich nur ein Schema; Itten selbst bezeichnet diese konstruktiven Überlegungen als *„Wagen“*, als Grundübungen, die es praktisch nachzuvollziehen gilt, um zu einem Verständnis der Theorie zu gelangen und die Erkenntnisse später intuitiv einsetzen zu können, da *„die intuitive Empfindung“* über dem konstruktiv Errechneten steht.¹⁶

In der Auseinandersetzung mit Ittens Modell habe ich brauchbare Anregungen gewonnen, beim Mischen von Grautönungen und beim Austarieren von wärmeren oder kälteren Tönungen zum Beispiel innerhalb einer Wasserfläche. In diesem Modell werden Parallelen zur Musik deutlich, indem Itten Begriffe wie »Farbakkord, Farbklang und Klangscheiben« verwendet, die der Farbe »Musikalität« verleihen.

¹⁴ Itten, Johannes *„Kunst der Farbe“* Studienausgabe Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 1987 S. 72

¹⁵ Itten, Anneliese *„Johannes Itten - Der Farbsterne“* Ravensburger Buchverlag, 1985 S. 3

¹⁶ vgl. Itten, Johannes, 1987 S. 29

III.1.3. Eigene Wasserbilder

Mich interessierte bei meiner malerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Wasser vor allem die Farbigkeit und die Raumwirkung, die man beim Betrachten einer Wasserfläche erleben kann. Die Spiegelungen auf der Oberfläche stellen die oberste Ebene dar. Die Farbigkeit der Oberfläche ist immer wieder durch die Lichtkanten der Wellenkämme, die sich bei Strömungen bilden, unterbrochen. In den Zwischenbereichen, den Wellenrücken, wird der eigentliche Farbton des Wassers sichtbar. Durch diese Flächen kann man wie durch Fenster in die Tiefe, in Ufernähe häufig sogar bis auf den Grund blicken.

Wenn der Untergrund zum Beispiel ein Bachbett mit Sand, grobem Kies und Lehm ist, sind kaltgraue und kühle Ockertöne zu sehen, die ganze Farbigkeit verändert sich schnell in Richtung saftgrün, wenn sich Algenbärte in der Strömung schlängeln. Je nach Wetter und Fließgeschwindigkeit ändern sich auch die Lichtreflexe. Beim Malen habe ich versucht, die jeweils von mir entdeckte »Struktur« der Oberfläche mit einem innerhalb des betreffenden Ausschnitts gleichbleibenden, homogenen Pinselduktus darzustellen.

Zumeist baute ich die Bilder mit Vorder- Mittel- und Hintergrund auf. Den Hintergrund gestaltete ich aufgrund ausführlicher Betrachtungen und Aquarellstudien kleinteiliger, mit feineren Mischungen und– in der Vorstellung des „Verblauens“ – kälter und heller als die weiter vorne liegenden Bereiche. Nach vorne hin wählte ich stärkere Farbkontraste, z. B. violette, kombiniert mit hell- und dunkelgrauen Akzenten und versuchte, die Farbtintensität mit möglichst reinen Farben und auch durch stärkere Helligkeitsunterschiede für Oberflächen- und Tiefenfarbe zu steigern.

Maltechnik

Öl-Farbe, die Körperhaftigkeit dieses Mediums als Farbmateriale an sich, ermöglicht grundlegende haptische Erfahrungen während der Arbeit. Aufgrund ihrer Konsistenz ist mit Öl-Farbe eine Plastizität zu erreichen, die es später auch dem Betrachter ermöglicht, den Farbauftrag nachzuvollziehen. In keiner anderen Maltechnik begreife ich die Farbe an sich so direkt als Medium. Während der Arbeit an den Wasserbildern habe ich große Sorgfalt auf maltechnische Erkenntnisse gerichtet und habe mich in Variationen in Farbauftrag, Farbmischungen und möglichen Mischungseffekten vertieft.

(2 Wasserbilder, klein B 8)

Variationen

Ursprünglich waren die Wasserbilder nicht als Serie geplant, sie können auch einzeln als Bild bestehen. Aufgrund der ausdauernden Beschäftigung mit dem Thema Wasser sind aber viele Arbeiten zeitlich parallel entstanden. Durch die langdauernden Trocknungszeiten der für die Lasuren mit Malmittel versetzten Öl-Farbe war das Arbeiten an mehreren Bildern nebeneinander auch technisch bedingt. Im Rückblick stelle ich nun fest, dass das Thema der Variation selbst für mich im Lauf der Arbeit an Bedeutung gewonnen hat; technische Spielereien haben so fast zwangsläufig zu Variationen geführt. Mein Ziel war es, mit der Farbe »in die Tiefe« zu dringen, der Farbe selbst in der Darstellung von Wasserflächen auf den Grund zu gehen.

Zusammenfassung

Mit meinen Wasserbildern wollte ich kein naturnahes Abbild erreichen, sondern meine Farbwahrnehmungen darstellen. Die Bilder wurden zunehmend abstrakter, die Farbe ist immer mehr in den Vordergrund getreten und allmählich habe ich mich vom Thema Wasser entfernt.

Erst in der Synthese meiner Studien der atmosphärischen Malerei von William Turner, der naturalistischen und zugleich überhöhenden Malweise von Gustave Courbet, der durchdringenden ruhenden Anschauung von Paul Cézanne und schließlich der Befreiung der Farbe bei Claude Monet ist es mir gelungen, Wasser so zu malen, wie ich es sehe; als Realisierung meiner persönlichen »Idee Wasser«.

III.2. Serienbilder

In meinen »Serienbildern« habe ich mich von der gegenständlichen Assoziation »Wasser« gelöst. Mit diesen Bildern untersuche ich Farbwirkungen und den Zusammenhang mehrerer Bilder in Diptychen oder mehrteiligen Serien.

Auch diesem Abschnitt möchte ich zunächst wesentliche Impulse und Bezugspunkte für meine Arbeit voranstellen.

III.2.1. Abstraktion

Die gesamte Entwicklung der Abstraktion abzuhandeln würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher möchte ich nur auf einige markante und für mich bedeutsame Entwicklungen eingehen.

Den historischen Ausgangspunkt der »Abstraktion« stellt ganz unzweifelhaft das »abstrakte Aquarell«, das Wassily Kandinsky 1911 gemalt hat, dar. (B 9)

Der »Blaue Reiter« mit Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee und Alexej Jawlensky kann zusammen mit den »Brücke«-Malern Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde und Ernst-Ludwig Kirchner als Vorreiter der gegenstandslosen Abstrakten Malerei gelten, indem sich die beiden Gruppen bewusst von der akademischen und naturalistischen Malerei entfernt haben.

In seiner Schrift »Über das Geistige in der Kunst« betont Kandinsky das Geistige, das es jenseits eines konkreten Inhalts oder einer bestimmten Idee sichtbar zu machen gilt. Er sieht im Ungegenständlichen die Freiheit des Spiels und des Geistes verwirklicht. Im Umkreis des »Blauen Reiters« sind auch Komponisten wie Alban Berg und der zeitweilig malende Arnold Schönberg anzutreffen, *„was erkennen lässt, dass man beim »Blauen Reiter« die Form- und Ausdrucksprobleme der bildenden Kunst und der Musik im Zusammenhang sah. [...] »Musik und Malerei sind doch ganz gleich – man muss nur das Organ dafür haben« schreibt Franz Marc.*¹⁷ Kandinskys Abstraktion basiert auf sinnlicher Wahrnehmung. Unter dem Einfluss von Kasimir Malewitsch und dem Suprematismus und Konstruktivismus in Rußland verhärtet Wassily Kandinsky seine sprühenden und farbgewaltigen »Improvisationen« während seiner Zeit am »Bauhaus« zu geometrisch durchgestalteten »Kompositionen«. Völlig konträr dazu steht die »Geometrische Abstraktion« von Piet Mondrian. Dieser baut seine Arbeiten völlig aus strengen Formschemata auf, in der Absicht mit der Vergangenheit und dem Naturalismus zu brechen. Sein Ziel ist, eine Kunst aus reinen Elementen in edlen Maßverhältnissen und dem platonischen Gedanken einer idealen geometrischen Schönheit zu schaffen. Er erkannte, dass *„reine universelle Schönheit nur fern von gegenständlichen Erinnerungen, in der vollendeten Harmonie weniger Farben und einfachster Formen entstehen könne, nicht als Abstraktion, sondern als Gegenbild zur Natur*¹⁸

Jawlensky »Meditationen«

Viele Werke Jawlenskys sind in Serien angelegt. Die ab 1914 entstehenden »Variationen« auf ein Landschaftsmotiv waren Wiederholungen eines einzigen Themas mit häufig jahreszeitlichen Titeln. Ab 1917 arbeitete Jawlensky an einer neuen Serie, die »Abstrakten Köpfe« sind keine Portraits im eigentlichen Sinn mehr, da sie auf geometrische Formen reduziert sind und keine charakteristischen Merkmale einer bestimmten Person aufweisen.

1924 gründete Jawlensky zusammen mit den drei Bauhaus- Lehrern Kandinsky, Klee und Feininger die Gruppe »Die Blaue Vier«, die in der Folgezeit – vermittelt durch die mit Jawlensky befreundete Emmy Scheyer – besonders in den USA

¹⁷ Ruhrberg, Karl „Malerei“ in: Walther, Ingo F. (Hrsg) „Kunst des 20. Jahrhunderts“, Teil I, Benedikt Taschen Verlag, Köln 2000 S. 104

¹⁸ Ruhrberg, Karl 2000 S. 172

erfolgreich ausgestellt wurde. 1927 erkrankte Jawlensky an einer schweren Form von Arthritis, die sich in den Folgejahren weiter verschlimmerte. 1933 erhielt der Künstler nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Mal- und Ausstellungsverbot, begann aber im gleichen Jahr mit seiner letzten bedeutenden Serie – den »Meditationen«. Trotz künstlerischer Isolation und seiner sehr schmerzhaften Krankheit, die 1937 in die vollständige Lähmung führte, entstand in rund vier Jahren die fast unglaubliche Anzahl von etwa 700 Meditationen, in denen Jawlensky seine zentralen Themen – das menschliche Gesicht, die Ikone und die reine Farbe – in einer Fortführung der »Abstrakten Köpfe« zu größter Intensität verdichtete.¹⁹

Eine der ersten »Meditationen«, die in den USA verkauft wurden, erwarb der damals 23-jährige John Cage. Wenige Tage darauf schrieb er an Jawlensky: *"...ich bin sehr freudig, weil ich habe eines ihrer Bilder gekauft: Jetzt ist es in mir. Ich schreibe Musik. Sie sind mein Lehrer"*²⁰

In den »Meditationen« wird die geometrische Formensprache der »Abstrakten Köpfe« noch weiter auf wenige schematisch Konturen reduziert. Die »Meditationen« zeigen einen Typus von Gesicht, ohne Individualität, die Nase wird zur vertikalen Linie, die geschlossenen Augen und die Augenbrauen werden auf radikal auf horizontale Linien reduziert. Durch die strahlende Farbigkeit und die Betonung des spirituellen Motivs der Farbe wird die religiöse Ausstrahlung nochmals gesteigert. („Die Winternacht, wo die Wölfe heulen“, 1936, B 9 „Serie mit 9 Meditationen“, 1936-37, B 10)

Paul Klee – Einfache Formen und Poesie

In seinem Bild „Haupt- und Nebenwege“ (B 11) von 1929 erreicht Paul Klee eine starke Tiefenwirkung durch die Kombination eines horizontalen Lineaments und der perspektivischen Zentrierung eines kleinteiligen netzartigen Streifenmusters auf einen ruhigen blauen Horizont hin. In der mittleren Bildachse verläuft ein hellerer Streifen, der sich durch den Bildtitel als »Hauptweg« erschließt. Anhand von einfachen geometrischen Formen, unterschiedlich geneigten Vertikallinien, die einen Treppeneffekt bewirkt und einer behutsam differenzierten Farbperspektive wird hier landschaftliche Perspektive suggeriert.

In vielen Bildern gelingt es Paul Klee, durch farbig gestaltete Flächen, Quadrate, Dreiecke, Kreise und Linien die Wirkung von Raumentiefe zu erzeugen. Er erschafft kleine Guckkasten- Bühnenräume, Traum- und Unterwasserwelten. Auch wenn die feinen Modulationen der Tonwerte in den Würfelformen des Bildes »Alter Klang, Abstrakt auf Schwarz« (B 11) von 1925 zunächst fast wie ein kindliches Spiel wirken, ergibt sich durch Staffelung von hellen, dunklen, warmen und kühlen Farben wiederum eine Tiefe, die Assoziationen einer aus der Vogelperspektive beobachteten Hügelformation weckt. Auf mich wirken die gleichwertig konzentriert bearbeiteten Würfelfelder zudem wie stark vergrößerte Pixel eines Computermonitors.

Malerei in Amerika nach 1945

Seit das Abendland Amerika entdeckt und besiedelt hatte, musste alles, was höheren Ansprüchen genügen sollte – also auch die Kunst – aus Europa importiert werden, europäisches wurde kopiert oder nachempfunden. Amerikanisches Selbstbewusstsein wurde somit von der alten Welt definiert: Paris, die kulturelle Hauptstadt des 19. Jahrhunderts musste seine Führungsposition schon seit der Jahrhundertwende mit Berlin, Wien, Mailand, Zürich und sogar dem Weimarer »Bauhaus« teilen. Doch nach dem Zweiten Weltkrieg ändert

¹⁹ vgl. Gronert, Stefan „Alexej Jawlensky Große Meditation: »Verhaltene Glut«“ Insel Verlag, Frankfurt am Main 1997 S. 127

²⁰ ebd. S. 9

sich die Perspektive, man schaut auf die Neue Welt. Die Weltmacht USA entwickelt ein kulturelles Selbstbewusstsein. Ihr Vertrauen in die Kräfte der Industriegesellschaft ist ebenso grenzenlos wie in die Segnungen des »American Way of Life«: größer, schneller, weiter! Erst die Vietnam- Krise und der Watergate-Skandal bremsen diese Euphorie. Die kulturelle Vorherrschaft Europas ist somit beendet. New York ist bis heute ein internationales Kunstzentrum geblieben, die dort entstandene Schule von Kunst und Kommerz hat sich durchgesetzt.

Die Jahre direkt nach dem Zweiten Weltkrieg waren die Zeit der Bedrohung durch nukleare Aufrüstung aufgrund des Kalten Krieges, der durch den Atombombenabwurf über Hiroshima und Nagasaki und den damit verbundenen verheerenden Folgen zur bitteren Realität geworden war. Indem der Mensch Vergangenheit und Gegenwart als gescheitert betrachtet hat, konnte Erneuerung nur durch Rückkehr zum Ursprünglichen gelingen.²¹ Eine Besinnung auf die Substanz der Farbe und die malerische Geste findet statt. In der amerikanischen Malerei kommt es nach 1945 zu einer gewaltigen Neuorientierung. Der gesellschaftliche Umbruch führt auch zu einer Zäsur im künstlerischen Schaffen dieser Zeit.

Viele namhafte Wissenschaftler, Architekten, Literaten, Künstler und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens waren in die Vereinigten Staaten emigriert und haben hier erneut Fuß gefasst, neben Wernher von Braun, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Thomas Mann oder Lion Feuchtwanger auch viele Maler, so z.B. Piet Mondrian, Max Ernst und andere Surrealisten wie André Masson, Yves Tanguy.²² Einige der Emigranten, die bereits am Bauhaus in Dessau wichtige Lehrer waren wie z.B. Hans Hofmann und Josef Albers werden zu äußerst einflussreichen Lehrmeistern der sich ankündigenden »Amerikanischen Moderne« von Jackson Pollock, Willem de Kooning, Ad Reinhardt, bis zu der »jüngeren Generation« wie Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg Jasper Johns, und Frank Stella.²³

Mit dem Beginn der Abstraktion am Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa und durch die spielerisch- ironische Weltsicht des Dadaismus von Marcel Duchamp und Max Ernst eröffnen sich völlig neue Wege in der Kunst, die in Amerika von vielen Künstlern aufgenommen und weiterentwickelt werden.

In einem neuen Selbstbewusstsein der Künstler entstehen vermehrt großformatige Bilder, etwa von Pollock, Still, Newman und Rothko, die Formate wachsen zu Wandbildern. Dieses Ausbreiten kann man soziokulturell auf Amerika übertragen, das seinen Einfluss über den ganzen Erdball ausdehnt und schließlich bis in den Weltraum vordringt, als erster Mensch landet 1969 der Amerikaner Neil Armstrong auf dem Mond.

Gemeinhin werden die »New York School« und die »Pacific School« gemeinsam als »Abstrakter Expressionismus« bezeichnet, was aber meines Erachtens einer genaueren Differenzierung bedarf. Die Neuorientierung lässt sich in zwei Hauptrichtungen aufgliedern in »Abstrakten Expressionismus« und »Abstrakten Symbolismus«.

²¹ vgl. Ruhrberg, Karl „Der Schlüssel zur Malerei von heute“ Econ Verlag Düsseldorf und Wien, 1965, S. 383 ff.

²² vgl. Néret, Gilles 1988, S. 19

²³ vgl. Schug, Albert „Die Kunst unseres Jahrhunderts“ Naumann & Göbel, Köln, 1989 S. 121 ff u. 223

Abstrakter Expressionismus

Hier steht die Rückkehr zu Ursprünglichem und die Besinnung auf Farbe und Geste im Vordergrund, der »Malakt an sich« wird betont. Neben Jackson Pollock sind Willem de Kooning und Franz Kline die Hauptvertreter.

Harold Rosenberg prägt den Begriff »Action Painting« für diese Form der Gestischen Malerei. Es existieren Filmdokumente und Fotografieren, die zeigen, wie Jackson Pollock gearbeitet hat. Riesige Leinwände liegen auf dem Boden, so dass er während des »Malens« um die Bilder herumgehen kann, man sieht ihn die Farbe von allen Seiten mit Pinseln oder Stöcken auf die Leinwand tropfen, spritzen oder schleudern. Ebenso wie Pollock bevorzugten auch Willem de Kooning und Franz Kline expressive Gesten, sie alle betonen den Malakt, der dadurch zum Schöpfungsakt wird, zu einem Ausdruck von Kraft und Eleganz.

Die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus lässt sich bis zum Impressionismus zurückverfolgen: ausgehend von den impulsiven, flirrenden Farbflächen etwa bei Claude Monet und der Zerlegung des Motivs in kristalline Farbflächen bei Paul Cézanne, sowie bis zum kräftigen Pinselduktus von Vincent van Gogh, der seinerseits wiederum Wegbereiter für die impulsive Malweise des Expressionismus in Europa wurde. »Die Brücke« mit ihren harten, groben Gesten, mit der sie zur jener Ursprünglichkeit zurückkehren wollten, die sie an der Kunst von Naturvölkern bewunderten und ihr Bekenntnis zur Kraft der Farbe dürfen ebenso als Wegbereiter des Abstrakten Expressionismus gelten. Aber auch von der Technik des Automatismus der Surrealisten lassen sich Einflüsse auf die „New York School“ feststellen. Die lyrischen Bilder André Massons sieht Michael Leiris als das Ergebnis von Spontaneität, die aus dem Unbewussten schöpft und schreibt Masson das Verdienst zu, *„einen Typus von Zeichnung erfunden zu haben, bei dem der Künstler wie ein Meister des Bogenschießens trifft, ohne zu zielen“*²⁴

Abstrakter Symbolismus

Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Sam Francis, Marc Tobey, Robert Motherwell, und Morris Lewis hingegen betonten den geistigen Gehalt der Farbe, berufen sich somit eher auf Kandinsky und seine 1911 erschienene Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.

Ähnlich dem »Blauen Reiter« beschwören diese Maler die Intensität und Magie der Farbe, stehen also den Abstrakten Expressionisten mit deren ausdrucksstarken Gesten in vergleichbarer Weise konträr gegenüber wie die »Blauen Reiter« vierzig Jahre zuvor den Malern der »Brücke«. Dennoch sehen sie sich in ihrem Selbstverständnis nicht als »Abstrakte Maler«, etwa in der Tradition von Kandinsky oder des Suprematismus. So schreibt Mark Rothko 1943: *„Weder Gottliebs noch meine Gemälde sollten als abstrakte Gemälde betrachtet werden“*²⁵

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich zeitlich parallel eine Vielzahl von künstlerischen Strömungen entwickelt, in deren Auseinandersetzung ich wiederum vielfältige Ansätze für meine eigene Arbeit festmachen kann. Auch hier möchte ich, wie in schon vorangegangenen Teilen dieser Zulassungsarbeit anmerken, dass ich mich auf einige wesentliche Berührungspunkte beschränken muss. Mein Interesse hat sich vom Abstrakten Expressionismus und Symbolismus, über »Tachismus« und »Action Painting«, »Colorfield Painting« mit Josef Albers und Ad Reinhard, die durch einen magisch- meditativen Klang

²⁴ Néret, Gilles, S. 20

²⁵ „Mark Rothko“ Ausstellungskatalog der Retrospektive im Museum Ludwig, Köln 1988 S. 58

der Farbe suggestive Wirkungen erzielen, der »Op-Art« mit Victor Vasarely, der »Monochromen Malerei« von Yves Klein erstreckt; aber auch auf Bereiche des Informel, der Malerei »ohne konkrete Formen« und »Zen49« mit Willi Baumeister, Emil Schumacher, Rupprecht Geiger in Deutschland, die nach den Schrecken des Krieges im Bruch mit den alten Traditionen einen Neuanfang wagten. Einige Jahre später schlossen sich mit Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker wiederum drei deutsche Künstler zur Gruppe »Zero« zusammen, sie verarbeiteten industriell Gefertigte Materialien in zum Teil kinetischen Objekten. Meinen direktesten Bezugspunkt und die stärkste Inspiration stellen die Arbeiten von Mark Rothko dar.

III.2.2. Mark Rothko – Bildnerischer Kontext für eine persönliche künstlerische Auseinandersetzung

Im folgenden untersuche ich anhand des Lebenslaufs von Mark Rothkos seine künstlerische Entwicklung hin zur Reduktion, verbunden mit Betrachtungen einiger seiner Werke.

Mark Rothko wird 1903 in Dwinsk, Litauen mit dem Namen Marcus Rothkowitz, als Kind jüdischer Eltern geboren.²⁶ Im Alter von sieben Jahren wandert seine Familie in die Vereinigten Staaten aus, ab seinem zehnten Lebensjahr lebt er in Portland, Oregon. Ihn fasziniert die endlose Weite der un bebauten Landschaft. Das Erlebnis der unendlichen Weite Amerikas, als er von einem überhöhten Standpunkt aus die leere, in weiße Nebel getauchte Landschaft überblickt stellt für ihn ein Schlüsselerlebnis dar, von dem er später berichtet: „*In dem milchigen Schleier, der sich über den Raum ausbreitete, in diesem »Nichts aus Erde und Dunst« tauchte plötzlich als winziger Punkt und einziger kontrastreicher Akzent ein fahrendes Auto auf.*“²⁷ Diese Erfahrung vom Verschwinden des eigenen Ichs angesichts der Unendlichkeit des Raumes hat ihm vielleicht den Weg zu den großen schweigenden Tafeln für die Rothko Chapel in Houston, Texas am Ende seines Schaffens geöffnet.

1921 erhält er ein Stipendium an der Yale Universität und studiert dort Psychologie und Philosophie, wechselt 1924 zu einem Schauspielstudium. 1925 beginnt er ein Studium an der New York School of Design. In der ersten Gruppenausstellung an der er 1928 teilnimmt zeigt er Landschaftsbilder. Ab 1929 verbindet ihn eine Künstlerfreundschaft mit Robert Motherwell und Adolf Gottlieb, er beginnt Kunst an der Center Academy des Brooklyn Jewish Center zu unterrichten, die erste von vielen weiteren Lehrtätigkeiten, die er annehmen wird. 1934 Gründung der Künstlergruppe »The Ten« mit Gottlieb und anderen expressionistischen Künstlern in New York. 1935 stellt er das erste Bild aus seinem »Subway«-Themenzyklus aus. Es handelt sich hierbei um Darstellungen von verloren und körperlos wirkenden Figuren im New Yorker U-Bahnsystem. (Entrance to Subway, B 12)

1940 ändert er seinen Namen in: »Mark Rothko«. Er malt einige Jahre surrealistisch anmutende Bilder, unter anderem beeinflusst durch ein Studium bei Max Ernst.²⁸ Er beschäftigt sich mit dem Symbolismus, der antiken griechischen Mythologie, der Archetypenlehre von Carl Gustav Jung sowie Nietzsches »Geburt der Tragödie«. 1943 schreibt er zusammen mit Gottlieb und Newman einen offenen Antwortbrief aufgrund einer Kritik in der New York Times, der als Manifest des Abstrakten Symbolismus gelten kann: „*Wir kämpfen darum, die*

²⁶ Daten für den Lebenslauf soweit nicht anders vermerkt, zitiert nach Jessica Stewart aus „Mark Rothko, >A consummated experience between picture and onlooker<“ Katalog zur Ausstellung in der Fondation Beyeler, Basel, 2001, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001

²⁷ Ruhrberg, Karl „Der Schlüssel zur Malerei von heute“ Econ Verlag Düsseldorf und Wien, 1965 S. 399

²⁸ vgl. ebd. S. 399

*komplexe Idee auf einfache Weise auszudrücken. Wir sind für einfache Formen, weil sie die Illusion zerstören und die Wahrheit enthüllen*²⁹

1947 erscheint die einzige Ausgabe der von Robert Motherwell, Harold Rosenberg und John Cage herausgegebenen Zeitschrift »Possibilities«. Rothko veröffentlicht dort den Text »Die Romantiker sahen sich veranlasst ...«, in dem er schreibt: *„Ich verstehe meine Bilder als Schauspiele: die einzelnen Formen sind die Aufführenden. Ich erfinde sie aus meinem Bedürfnis nach einer Darstellergruppe, die befähigt ist, sich auf der Bühne ungehemmt und ohne Scham frei zu bewegen. Weder die Handlung noch die Rollen stehen im voraus fest. Das Stück spielt sich als ungewisses Abenteuer in einem noch unbekanntem Raum ab.*“³⁰

1947 entstehen innerhalb weniger Monate die »Multiforms«, die aus mehreren kleinteiligen, sich überlagernden geometrischen Formen bestehen und noch Anklänge an die Untergrund-Raumsituation der Subway-Bilder aufweisen. (Mauve Intersection, B 12)

1949 entwickelt Rothko seine von nun an verfolgte Grundstruktur »Image«: Die Images haben alle einen ähnlichen Grundaufbau, sie wirken wie Verdichtungen der Multiforms. Es findet eine Reduzierung auf wenige, zumeist zwei bis drei annähernd rechteckige, horizontal bildparallelen Farbbalken mit aufgelösten Rändern statt, die entweder in, auf oder vor einem reich nuancierten Farbgrund zu schweben scheinen. *„Die Arbeit eines Malers wird sich, während sie durch die Zeit voranschreitet, auf die Klarheit zubewegen: auf die Ausräumung aller Hindernisse, die zwischen dem Maler und der Idee und zwischen der Idee und dem Betrachter liegen...*“³¹ Die Arbeiten sind jetzt überdimensional groß, hochformatig, oft mehr als „mannshoch“ und tragen als Titel lediglich eine Nummer und das Entstehungsjahr, später beschränkt sich Rothko im Titel auf die Nennung einiger weniger wesentlicher Farben, die im Bild auftauchen. (2 Fotos aus dem Atelier, B13)

1950 findet die erste Ausstellung der »Images« in der Betty Parsons Gallery, New York statt. Die Images der ersten Jahre sind von strahlender Farbigkeit mit sich gegenseitig steigernden Kontrasten. Der Farbauftrag ist zumeist lasurhaft dünn und in einer Vielzahl von Schichten aufgetragen, wodurch er reiche Modulationen mit fast ätherischer Wirkung erzeugt. Er variiert den Farbauftrag innerhalb der Bilder sehr stark, so dass sowohl stumpfe, behutsam hingehauchte Bereiche als auch opak glänzende Stellen nebeneinander zu finden sind. Rothko verwendet zumeist fertig gekaufte Ölfarbe auf ungrundierter Leinwand und setzt der Ölfarbe frisches Ei hinzu, wodurch eine Art Eitempera entsteht, die er für die extrem dünnen Lasurschichten benötigt.³² (Untitled – Blue, Dark-Blue, Yellow, B 14; Yellow and Blue, B 15) Durch die unbestimmte räumliche Beziehung und die nur schwer definierbare Position der Farbbalken wird der Bildraum zu einem unendlichen Raum. Die flimmernde, pulsierende Farbwirkung der Bilder setzt sich dadurch optisch fort. Im Laufe der Jahre entwickelt er eine Vorliebe für monochrome Farbklänge. Trotz dieser »Sparsamkeit« erreicht er einen immensen Reichtum an Zwischentönen. Mitunter sind die Farbwirkungen so intensiv, dass beim Betrachter spontan ein starker Simultan-Kontrast³³ entsteht was oft auch zu einem deutlichen Nachbild- Effekt führt.³⁴ Die Formen drängen an den Rand, der Ausdehnung der Objekte wird keine Grenze gesetzt, sie können sich frei entfalten bis sie die gesamte Bildfläche bedecken.

²⁹ Néret, Gilles „Avantgarde- Malerei und Plastik 1945-1975“ Hirmer Verlag München, 1988 S. 30

³⁰ Text zuerst erschienen in: Mark Rothko, AK Nationalgalerie Berlin, 1971, übers. von Andreas Vögeli, zitiert aus Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 188

³¹ Rothko, Mark in „The Tiger’s Eye“, 1949. . Zitiert nach: Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S.188

³² Information während einer Ausstellungsführung in der Fondation Beyeler am 21.04.01

³³ „Weil die simultan entstehende Farbe nicht real vorhanden ist, sondern erst im Auge entsteht, erzeugt sie in uns ein Gefühl von Erregtheit und lebendiger Vibration von wechselnder Stärke.“ Itten, Johannes „Kunst der Farbe“ Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 1987 S. 52

³⁴ vgl. Albers, Josef „Interaction of Color“ DuMont Schauberg, Köln 1970 S. 48

Ähnliches fordert Rothko für die Gesamtwirkung der Gemälde, die in gleichem Maß die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen sollen, wie dies während des Schaffensvorganges beim Künstler der Fall gewesen war. Da Rothko seine Bilder rahmenlos präsentiert, setzt sich dadurch das Überfließen der Ränder bis auf die Wand und durch die massive Körperhaftigkeit der Bilder bis in den Raum fort.

Über eine Galerieausstellung Rothkos schreibt R.M. Coates in »The New Yorker«: *„Aufgrund der Größe und der Dichte ihrer Hängung gewinnen die Bilder [...] eine brütende Glut und eine gewaltige, fast totemartige Bedeutung, die höchst eindrucksvoll ist.“*³⁵ Seiner Auffassung nach steigert sich der Gesamteindruck durch die von Rothko bevorzugte dicht gedrängte Hängung der einzelnen Bilder. *„Beabsichtigt ist vermutlich, den Betrachter mit riesigen Farbflächen zu umgeben, dass er von ihnen verschlungen wird“* da die Bilder *„teilweise so dicht hängen, dass nicht nur in, sondern auch zwischen den Bildern Spannungen entstehen.“*³⁶

In manchen Arbeiten herrscht eine überschäumende Fülle, die in der Tat raumgreifend ist. Durch die fast körperliche Nähe, die sich direkt auf den Betrachter überträgt, wird die Tiefe, die jedes Bild zugleich evoziert zu einem Sog. Mit der formalen Konzentration auf die balkenartigen Farbwolken entsteht eine inhaltliche Offenheit, der Betrachter ist gefordert, darauf zu reagieren sofern er sich der Konfrontation mit den aufsteigenden Emotionen nicht entzieht. Der Ausdruck verschiedenster Gemütslagen erfolgt ausschließlich mittels Farbe. Variationen in der Helligkeit und Farbkontrasten sind gleichwertig, es herrscht geistiges und farbliches Gleichgewicht, ein nahezu demokratischer Ansatz von Farbgebung. (Greens and Blue on Blue, B 16)

»Das rote Atelier« (B 16) von Henri Matisse ist Rothkos erklärtes Lieblingsbild. Matisse hat hier bereits zu einer gewaltigen Reduzierung und Vereinfachung in der Darstellung eines Atelierraumes gefunden. Überspitzt lässt sich sagen, dass Rothko schließlich auf diese Vorarbeit von Matisse aufbaut und quasi auch noch die vereinfachten Ateliermöbel eliminiert, so dass nur noch ein Farbraum übrig bleibt. Wie die Immaterialität des Goldgrunds in der mittelalterlichen Buchmalerei für das Jenseitige steht, ermöglichen die farbigen Gründe auf Rothkos Bildern eine Erfahrung der Transzendenz, indem sich beim Betrachter während des Innehaltens ein Vorgang der Selbstbewusstwerdung vollzieht.

1951 wird das berühmte Foto »The Irascibles« – »Die Zornigen« (B 13) in der Zeitschrift »Life« veröffentlicht, und zwar aufgrund der Weigerung der abgebildeten Künstler, an dem vom Metropolitan Museum of Art ausgerichteten Wettbewerb für zeitgenössische Kunst teilzunehmen, da sie die abstrakte Malerei in den bisherigen Wettbewerben stets für unterrepräsentiert hielten. Neben Rothko sind siebzehn weitere Künstler abgebildet, unter ihnen befinden sich: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Clyfford Still, Ad Reinhard, Robert Motherwell, Barnett Newman und Adolph Gottlieb.

Ende der 50er Jahre verdunkelt sich Rothkos Palette, hin zu warmen, erdigeren Tönen. Er beginnt unter Depressionen zu leiden, die jedoch nur bedingt mit der dunkleren Farbigkeit in Verbindung gebracht werden können, da Rothko immer wieder erklärt, durch die dunklere Farbigkeit den Betrachter emotional tiefer erreichen zu wollen. (Maroon on Blue, B 17)

1958 nimmt er mit zehn Bildern bei der Biennale in Venedig mit großem Erfolg beim Europäischen Publikum teil.

Im gleichen Jahr erhält er von Philip Johnson, dem zu dieser Zeit bedeutendsten Architekten der USA den Auftrag das Four Seasons Restaurant im Seagram Building von Ludwig Mies van der Rohe in New York mit einer großformatigen

³⁵ Coates, R.M. in: The New Yorker, April 1955. Zitiert nach: Fondation Beyeler »Mark Rothko«, 2001 S.

33

³⁶ Coates, R.M. ebd. S. 33

Bilderserie auszugestalten. Rothko bezieht ein neues, größeres Atelier, in dem er anhand von Kulissen die Raumsituation des Four Seasons Restaurants nachstellen kann. Über ein Jahr arbeitet er an diesen »Seagram Murals«. Die Bezeichnung »mural« kann übersetzt werden mit Wandgemälde, Fresco oder Wandmalerei. Sie ist auch für die schon vorher entstandenen Gemälde angebracht, da sie fast ausnahmslos wandfüllend und raumhoch konzipiert sind. 1959 führt ihn eine zweimonatige Europareise unter anderem nach Pompeji, wo er eine »tiefe Verwandtschaft« zwischen der pompejanischen Wandmalerei und seinen eigenen Arbeiten feststellt. In Tarquinia sieht er sich die etruskischen Wandmalereien an, in Florenz die Bibliotheca Laurenziana von Michelangelo und die Fresken des Fra Angelico im Kloster San Marco. Allen drei Orten ist gemeinsam, dass die Malerei eine enge Verbindung mit der Architektur eingeht.³⁷ Die Fresken des Fra Angelico, die er im Kloster San Marco in Florenz gesehen hatte, scheinen großen Einfluss auf ihn ausgeübt zu haben. Er erwähnt später mehrmals, wie sehr ihn die von Fra Angelico bei der Ausmalung der Flure und den 43 Mönchszellen erreichte Nähe und Präsenz der Farbe beeindruckt hatte. Die Fresken stellen überwiegend Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus dar und sind in einfachen Flächen angelegt, zeigen aber trotz der vereinfachten Darstellung sehr lebendig wirkende Figuren. Die zum Teil abstrakte Farbwahl Fra Angelicos fand auch ich während eines Aufenthalts in Florenz im Januar 2000 beeindruckend und erstaunlich, so sind einige Szenen mit einer tief schwarzen Fläche anstelle eines Himmel angelegt, andere Bildräume verlieren sich z.B. in einem dunkelbraunen Hintergrund. (Kreuzigung mit der Jungfrau Maria und dem hl. Dominikus, Fra Angelico, B18) In der klaren Trennung von Vorder- Mittel- und Hintergrund und den zwei bis drei übereinander geschichteten Farbbereichen entdeckte ich deutliche Ähnlichkeiten zu den Farbbalken der Images.

Als er zurückkehrt begibt er sich zu einem Abendessen in das Four Seasons Restaurant wobei er feststellt, dass es sich um ein sündhaft teures Restaurant mit einer exquisiten Atmosphäre handelt. Kurz darauf lehnt er den Auftrag überraschend ab, behält die Bilder und gibt die Anzahlung zurück. Die Erkenntnis, dass seine Murals die Wände eines protzigen Nobelrestaurants schmücken sollten, ist verständlicherweise unvereinbar mit seinen hohen Anforderungen an den Betrachter. Die Arbeiten dieses großangelegten Projekts sind somit ortlos geworden, was ihn in eine tiefe Krise stürzt. Die Aufgabe, einen Raum mit einer so großen zusammengehörigen Bilderserie, die speziell für eben diesen Raum konzipiert wurde zu gestalten, hatte eigentlich sehr seiner Intention entsprochen. Er strebte offenbar ein ähnliches Gesamtkunstwerk an wie Monet mit seinen ovalen »Nymphaeas«- Sälen in der Orangerie in Paris. 1965 bietet ihm Norman Reid, der damalige Direktor der Tate Gallery, London an, einen eigenen Raum nur für die »Seagram Murals« einzurichten. Obwohl es Rothko immer ein großes Anliegen war, seine in einer Einheit entstandenen Bilder in einem Ensemble zu präsentieren, zeigte er nur zögerliches Interesse für dieses Projekt.

1960 richtet der Privatsammler Duncan Phillips in Washington, D.C. einen permanenten »Rothko- Saal« ein. In der Phillips Collection ist hiermit das erste Raumkonzept öffentlich zugänglich, das Rothkos Vorstellungen entspricht. Rothko kümmert sich selbst um die Gestaltung und Beleuchtung des Raumes. (Rothko Room der Phillips Collection, B 17)

Grundsätzlich bevorzugt er für die Präsentation seiner Bilder enge und niedrige Räume, da diese Raumsituation den Entstehungsbedingungen in seinem Atelier entspricht. Rothko war für die penible Planung seiner Ausstellungen berüchtigt, so soll er unter Galeristen sogar den Beinamen »Diktator« erhalten haben. Es gibt eine Anekdote über ein Lichtschalter-Spielchen zwischen Rothko, der bei jedem Galeriebesuch das Licht noch weiter dämpfte und seinem Galeristen Sidney Janis,

³⁷ vgl. Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 50

der es nach dessen Weggang wieder hochdrehte, damit die Besucher wenigstens etwas von den Bildern zu sehen bekämen.³⁸

Er ist der Ansicht, dass seine Arbeiten am besten wirken, wenn der Raum nur von diffusem Oberlicht erhellt wird, damit die Farben von selbst aus den Bildern herausleuchten können. Mithilfe der Raumsituation will er die Nähe zum Betrachter steigern, eine intime Zwiesprache ermöglichen: *„Es wäre schön, wenn man überall im Lande kleine Orte einrichten könne, wie eine kleine Kapelle, in der ein Reisender oder Wanderer eine Zeit lang über ein einziges, in einem kleinen Raum hängendes Bild meditieren könnte.“*³⁹ Eine Weitung des Bildraumes zum Erlebnisraum findet statt, meiner Meinung nach ist der Begriff Environment⁴⁰ hier durchaus angebracht, die Bilder beherrschen den Raum. Die Stimmung der einzelnen Arbeiten potenziert sich, man gerät zwischen die Bilder wie in ein Energiefeld, der Betrachter steht den Bildern wie Personen gegenüber.

Diese Form der Kunstbetrachtung hat ihren Ursprung in der Epoche der Romantik.⁴¹ So zeigt Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer« (B 18) von 1809 einen Mönch, der klein gegen einen großen Himmel am Meeresufer steht, in religiöser Betrachtung dieses Naturschauspiels versunken. *„Die Einfachheit der Komposition mit der unbegrenzten Wasserfläche unter dem hohen, in der Tiefe bedrohlich verdüsterten Himmel [...] Das Bild ist nur durch die zwei horizontalen Trennungslinien zwischen Himmel, Meer und Land gegliedert. Mit dem in der ungeheuren Weite wie verloren wirkenden Mönche lässt Friedrich den Betrachter die Unendlichkeit des Universums erleben.“*⁴²

Rothko hat beständig Angst, dass seine Werke als dekorative Wandbehänge missverstanden werden könnten. *„Ein Bild lebt in Gemeinschaft, indem es sich in den Augen des einfühlsamen Betrachters entfaltet und dadurch in ihm aufgeht. Es stirbt, wenn diese Gemeinschaft fehlt. Deshalb ist es ein gewagtes und gefühlloses Unterfangen, ein Bild in die Welt zu entsenden.“*⁴³

Er versucht die Ausstellungssituation so weit wie möglich mitzubestimmen, macht sogar konkrete Angaben zum Arrangement, zur Wandfarbe und zu den Lichtverhältnissen: *„Das Licht sollte [...] nicht zu hell sein: die Bilder strahlen ein eigenes Licht aus, und wenn die Beleuchtung zu intensiv ist, wird das Licht im inneren der Bilder so gedämpft, dass der Charakter der Werke verfälscht wird.“*⁴⁴

1961 wird Rothko zu der Antrittsfeier von Präsident John F. Kennedy eingeladen, woraus sich erlauben lässt, welche Popularität er als amerikanischer Maler bereits erlangt hat, und in welchem Widerspruch dies zu seinem Bedürfnis nach Ruhe und empfindsamer Wertschätzung seiner Werke steht.

1962 beginnt Rothko mit den »Harvard Murals«, einem Auftrag der Harvard Universität. Er erarbeitet eine äußerst großformatige Serie. Vorherrschend sind kaltes Blau, dunkles Kirschrot, Braun »maroon« und Grau. Rothko hat hier ganz neue Formen entwickelt, die entfernt an Tempelsäulen erinnern. Ich fühle mich einer Bühnen- und Theatersituation gegenübergestellt, was sich auch aus Rothkos Lebenslauf begründen lässt, da Rothko sich in seinen ersten Studienjahren mit Schauspielerei und Musik beschäftigt hatte. Ebenso erwecken die Bilder

³⁸ vgl. Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 27

³⁹ Saaltext in der Ausstellung der Fondation Beyeler „Mark Rothko“, Basel 2001 ohne weitere Quellenangabe

⁴⁰ „Environment: Zusammenstellung von Objekten mit dem Ziel, die Umgebung (frz. environ), z.B. einen Innenraum, in Verbindung mit anderen Medien zum Ausdrucksträger zu machen. Überraschende Kombinationen sollen Assoziationsfähigkeit und Reflexionsbereitschaft erhöhen und zum Mithandeln motivieren.“ Pawlik, Johannes „Bildende Kunst: Begriffe und Reallexikon“ DuMont Köln, 9. Auflage 1987 S. 275

⁴¹ „Geistige Bewegung und Stilrichtung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Deutschland sehnsuchtsvolle Schau auf die große mittelalterliche Vergangenheit und Versenkung in die Naturstimmungen.“ Pawlik, Johannes 1987 S. 306

⁴² Walther, Angelo „Caspar David Friedrich“ Henschelverlag, Berlin 1990 S.24

⁴³ Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 25, zitiert aus Mark Rothko „The Tiger’s Eye“, 1947

⁴⁴ „Mark Rothko“ Ausstellungskatalog der Retrospektive im Museum Ludwig, Köln 1988 S. 63

Assoziationen an griechische Tempelsäulen. Sie üben auf mich einen Sog aus wie in eine unbestimmte Tiefe. Das Chiaroscuro der hellen kräftigen Formen im Vordergrund steht in Gegensatz zu den düsteren Hintergründen. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast, ein altmeisterliches Gestaltungsmittel⁴⁵ verstärkt das Wegdriften der Hintergründe, die dramatische Atmosphäre wird dadurch mystisch aufgeladen.

Rothko überwacht 1963 persönlich die Hängung. Die Bilder hängen lückenlos, Bild an Bild und bestimmen den Raum, der als »Kapelle« mit fast sakraler Atmosphäre beschrieben wird: Der Raum hatte „... *etwas Magisches, vor allem an Winternachmittagen, wenn die Sonne schon untergegangen, das Licht jedoch noch nicht eingeschaltet war.*“⁴⁶ Man hat den Eindruck, dass vor diesen Bildern ein kühler Schleier liegt, einige wirken wie Fenster in einen dahinter liegenden Raum.

Es kommt mir vor, als würde ich daran abprallen wie an den blinden Fenstern der Bibliotheca Laurenziana von Michelangelo, und dennoch üben die Harvard Murals einen Sog auf mich aus. Bei diesen Werken fasziniert mich der Widerspruch zwischen Distanz und sogartiger Anziehung.

In dem Zusammenhang fällt mir eine Beobachtung in der Münchner Staatsgalerie ein, die ich zu Beginn meines Studiums gemacht hatte. Dort war eine Arbeit von Mark Rothko ausgestellt und hatte als einziges Bild einen Streifen weißes Klebeband vor sich auf dem Boden. Die Absperrung war offenbar nötig, da viele Betrachter dazu neigten, sehr nahe an das Bild heranzutreten.

1964 erhält Rothko durch die Familie de Menil den Auftrag für sein größtes Projekt, die Ausgestaltung der Rothko Chapel in Houston, Texas. Der Bau geht auf einen Entwurf von Philip Johnson zurück. Das Gebäude gehört dem Institut für Religion und Humanentwicklung der Rice University in Houston und sollte als Ort der Meditation und Einstimmung jenseits aller Glaubensbekenntnisse und Religionen sein.⁴⁷ Rothkos Wünsche können in der Planung weitgehend berücksichtigt werden, so wird der Raum oktogonal angelegt und erhält als Oberlicht ein abgeschirmtes Glasfenster in der Decke. Ursprünglich war als einziger Zugang eine Öffnung in der Mitte des Raumbodens geplant, so dass der Betrachter von allen Bildern gleichzeitig umfassen werden kann, was leider aus Kostengründen nicht ausgeführt wurde.⁴⁸ Er zieht zur Realisierung in ein neues Studio, eine ehemalige Turnhalle und verdeckt dort das Oberlicht mit Fallschirmseide, um das Licht im Atelier zu mildern. Mit Kulissen stellt er die Raumsituation der Kapelle nach.⁴⁹ Es entstehen große, dunkle, schweigende Tafeln. Für Rothko ist es in der Vorbereitungsphase von großer Bedeutung, dass die Kapelle keiner bestimmten Konfession geweiht und für alle Weltreligionen offen ist. Zur gleichen Zeit beginnt er bereits mit seinen »Blackform Paintings«. So bezeichnet er selbst die Bilder aus seiner »Schwarz auf Schwarz- Phase«. Rothko verwendet Schwarz nicht als Un-Farbe, sondern als Summe aller Farben, so wie die Mischung aller Farben auf der Palette auch einen stumpfen, dunklen Grauton ergibt. Bei eingehender Betrachtung von Bildern aus dieser gänzlich schwarzen Phase sind tatsächlich tiefe Blau-, Braun-, Grün- oder Rottöne in Farbnuancen in den einzelnen Farbbereichen zu erkennen.

Da ich leider die Rothko- Chapel bisher noch nicht mit eigenen Augen gesehen habe, stütze ich mich im folgenden auf Fotos,⁵⁰ die den Originaleindruck allerdings kaum wiederzugeben vermögen, vor allem aber auf die Betrachtung

⁴⁵ vgl. Brockhaus

⁴⁶ Marjorie B. Cohn, zit. nach Charles Millard in: Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 61

⁴⁷ „Mark Rothko“ Ausstellungskatalog der Retrospektive im Museum Ludwig, Köln 1988

⁴⁸ vgl. Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 20

⁴⁹ vgl. „Mark Rothko“ Ausstellungskatalog der Retrospektive im Museum Ludwig, Köln 1988

⁵⁰ Schug, Albert „Die Kunst unseres Jahrhunderts“ Naumann & Göbel, Köln, 1989 S. 225

zweier Gemälde aus der Schwarzen Serie die zur gleichen Zeit entstanden sind.⁵¹ Zwei der Blackform Paintings habe ich in der Ausstellung in der Fondation Beyeler, Basel, einer eingehenden Betrachtung unterziehen können.

Diese tiefdunklen Blackform Paintings verweigern beinahe jegliche Bildaussage, als Betrachter ist man völlig auf sich geworfen, es gibt offensichtlich nichts zu entschlüsseln. Erst nach einiger Zeit der Versenkung werden die vorhandenen Farbnuancen sichtbar. Dann aber beginnt der Betrachter eine unbeschreibliche Tiefe zu erahnen. Obwohl außer Schwarz – in unterschiedlichen Sättigungen und den eben beschriebenen Tönungen – nur verschiedene Glanzabstufungen zu erkennen sind, ist auch in diesen Bildern jenes nahezu organische Pulsieren zu bemerken, das bei den farbigeren Bildern leichter nachzuvollziehen ist, sei es durch Erklärungsversuche wie etwa Simultankontrast oder der Raumwirkung von kalten und warmen Farbtönen. Umso faszinierender finde ich dieses Phänomen des pulsierenden Soges, der von diesen dunklen Bildern ausgeht, da logische Erklärungsversuche nicht weit führen. Meiner Meinung nach ist es Mark Rothko hier gelungen die Magie der reinen Farbe auf die Leinwand zu bannen. Man muss Verstummen angesichts dieser großen schweigenden Tafeln.

Ein Kritiker hat diese abstrakten Bildblöcke mit dem ominösen Monolith aus Stanley Kubricks Science- Fiktion- Klassiker »Odyssee 2001« verglichen.

1969 schenkt er der Tate Gallery acht der Seagram Murals, nachdem er sich einige Jahre mit der Planung des Raumes beschäftigt hatte.

Am 25.02. 1970 begeht er auf der Höhe seines Ruhmes Selbstmord in seinem Atelier, am gleichen Tag treffen die Seagram Murals in der Tate Gallery ein, die Fertigstellung der Rothko Chapel hat er nicht mehr erlebt. (Rothko Chapel B19)

Mark Rothko hat ein Werk jenseits von Farbtheorie geschaffen, stumme und schweigende große Bilder, die den Betrachter auf sich selbst zurückwerfen, zum Hineinfallenlassen einladen. Die Ausgestaltung eines Sakralraumes, der Rothko Chapel, ist die Krönung seines Lebenswerkes. Hier hat er, in logischer Konsequenz seiner Entwicklung zu der Immaterialität und radikalen Reduziertheit der großen dunklen Bilder gefunden, mit der er jene Spiritualität erreicht, die den Betrachter in einen Zustand meditativer Versenkung zu versetzen vermag, ihn mit einer ehrfurchteinflößenden Unendlichkeit konfrontiert.

„Keine erdenkliche Anhäufung von Anmerkungen vermag unsere Gemälde zu erläutern. Ihre Erklärung ergibt sich aus einer vertieften Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Die Würdigung von Kunst ist eine echte Heirat der Sinne.“⁵²

III.2.3. Japan – Zen

Für meine persönliche Entwicklung hin zu den Serienbildern war vor allem die Beschäftigung mit japanischer Kultur und Zen-Buddhismus entscheidend. Eine daraus resultierende meditative Grundhaltung kommt seitdem auch in meinen Arbeiten zum Ausdruck.

Japan Klassenfahrt

Während einer Indienreise 1997 wurde mein Interesse für Hinduismus und indischen Buddhismus geweckt. Deshalb habe ich mir für die Vorbereitung der Klassenfahrt nach Japan ein Referat über ZEN-Buddhismus ausgesucht. Aufgrund der Vorkenntnisse waren die Eindrücke der Reise um so intensiver und haben mich zu einer weiterreichenden Beschäftigung angeregt.

⁵¹ Des weiteren beziehe ich mich auf Informationen während einer Ausstellungsführung in der Fondation Beyeler am 21.04.01

⁵² Fondation Beyeler „Mark Rothko“, 2001 S. 23 – zitiert aus einem Brief von Mark Rothko und Adolph Gottlieb aus dem Jahre 1943

Referat über ZEN-Buddhismus

In dem Referat versuchte ich die historische Entwicklung und Verbreitung des Buddhismus darzustellen. Ausgehend von Indien kam der Buddhismus über China, Korea erst im 6. Jahrhundert nach Japan und übte im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte großen Einfluss auf die japanische Kultur aus. So ist in Japan eine starke Ästhetisierung vieler Lebensbereiche festzustellen. Auch einfache Alltagsgegenstände sind mitunter detailverliebt und doch schlicht gestaltet; vom Geschirr, Schalen und Teeschalen, bis hin zur Zubereitung und Anrichtung der Speisen, selbst im kleinsten Sushi-Laden an der Straßenecke.

Ein Teil des Referates fand auf dem Gelände der „Daitoku-ji« Tempelanlage, im »Daisen-in« Kloster in Kyoto statt, der zweite Teil im Anschluss an den Besuch des wohl berühmtesten Steingartens »Ryoan-ji«. Dieser wurde 1473 gegründet und stellt eine *„aufs Äußerste reduzierte, geheimnisvolle und abstrakte Welt aus Sand, Steinen und Moos“*⁵³ dar. Die Anordnung besteht aus 15 Steinen, die in Gruppen zu je 2, 3 und 5 Steinen platziert sind, wobei von jedem Betrachterstandpunkt aus stets nur 14 Steine zu sehen sind. Bis heute entzieht sich dieser Steingarten in seiner Rätselhaftigkeit jeder eindeutigen Entschlüsselung.

ZEN ist vor allem eine Schulung des Bewußtseins. ZEN-Praxis besteht aus Konzentration, Ruhe, Achtsamkeit und der Beschränkung auf das Wesentliche. Da es aus westlicher Sicht schwierig ist, in das Wesen des ZEN einzudringen, hatte ich zur Veranschaulichung einige ZEN-Meister zitiert:

Daisetz T. Suzuki erklärt in der Einleitung von Eugen Herringels Buch »Die Kunst des Bogenschießens«: *„ZEN ist »das tägliche Bewusstsein«, wie Baso Matsu (gestorben 788) es ausdrückt. Dieses »tägliche Bewusstsein« ist nichts anderes als »schlafen, wenn man müde ist, essen, wenn man hungert«. Sobald wir nachdenken, überlegen und Begriffe bilden, geht das ursprünglich Unbewusste verloren und ein Gedanke taucht auf. Wir essen nicht mehr, wenn wir essen, wir schlafen nicht mehr, wenn wir schlafen. [...] Der Mensch ist ein denkendes Wesen, aber seine großen Werke werden vollbracht, wenn er nicht rechnet und denkt. »Kindlichkeit« muss nach langen Jahren der Übung in der Kunst des Sicht-Selbst-Vergessens wieder erlangt werden. Ist dies erreicht, dann denkt der Mensch und denkt doch nicht. Er denkt wie der Regen, der vom Himmel fällt; er denkt wie die Wogen, die auf dem Meere treiben; er denkt wie die Sterne, die den nächtlichen Himmel erleuchten; wie das grüne Laubwerk, das aufspritzt unter dem milden Frühlingswind. Er ist in der Tat selber der Regen, das Meer, die Sterne, das Grün.“*⁵⁴

*„Der Berg ist eigentlich nur eine Anhäufung von Staubkörnchen, aber er steigt höher und höher bis zu vielen tausend Fuß empor, und sein Gipfel verliert sich in den Wolken. Das Meer ist nichts als eine Ansammlung von Tautropfen im Moose, aber sie sammeln sich ins Unendliche, und es entsteht die grenzenlose Wasserflut mit ihren anschwellenden Wogen. Wenn sie gegen die Felsen schlagen, erzittern alle Täler und Höhlen von ihrem Donnerklang, und die Ufergrotten erfüllt der Widerhall, bis er im leeren Raum dahinstirbt.“*⁵⁵

Japonismus

Die japanische Ästhetik ist von einer Mischung aus Tradition, Harmonie Nostalgie, Schlichtheit und einer Vorliebe für eine ausbalancierte Asymmetrie mit einer Tendenz zur Betonung des Diagonalen⁵⁶ gekennzeichnet.

⁵³ Pörtner, Peter „Japan, Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur“ DuMont Buchverlag, Köln, 1. Auflage 1998 S. 143

⁵⁴ Daisetz T. Suzuki in: Herrigel, Eugen „ZEN in der Kunst des Bogenschießens“ Otto Wilhelm Barth Verlag, 1951, Ausgabe im Scherz Verlag, Bern, München, Wien 2000 S. 9

⁵⁵ Daisetz T. Suzuki

⁵⁶ vgl. Pörtner, Peter 1998 S. 11

„Der Japonismus, der sich bereits bei Théodore Rousseau und Millet nachweisen lässt, setzt in größerem Umfang bei den Impressionisten ein, v.a. bei Degas und Whistler. Diese erste Künstlergeneration bewunderte in den japanischen Holzschnitten die hellen transparenten und leuchtenden Farben, sowie die ungewöhnlichen Kompositionsformen, [...] Eine zweite Welle des Japonismus inspirierte die Generation der Postimpressionisten (Bernard, Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec), [...] die in den japanischen Farbholzschnitten eine Kunst der Ursprünglichkeit und Einfachheit sahen.“⁵⁷

Die Reduzierung auf wesentliche Bestandteile, die leichte Asymmetrie hat großen Einfluss auf die Architektur der Moderne ausgeübt. Die »Katsura Villa«, ein kaiserlicher Sommersitz aus dem späten 16. Jahrhundert, darf in seiner Schlichtheit und Beschränkung auf wesentliche, funktionale Materialien und Details als Vorläufer der »Bauhaus«- Architektur und der gesamten Architektur des 20. Jahrhunderts, allen voran Ludwig Mies van der Rohe und Frank Lloyd Wright gelten und hat sich zu einer Pilgerstätte moderner Architekten entwickelt. Ich sehe auch deutlichen Einfluss auf zeitgenössische Architektur; so erinnert der puristische und reduzierte Bau des Thermalbads in Vals, Graubünden von dem Schweizer Peter Zumthor in seiner Schlichtheit und seinem Spiel mit Licht und Schatten an die Raumwirkung japanischer Tempelhallen mit »Shoji«-Papierwänden.⁵⁸

Japanische Teezeremonie

Zurück in München versuchte ich die Atmosphäre, die ich in Japan erlebt hatte, in meinen Alltag zu integrieren. Ich begann Unterricht in Teezeremonie im Japanischen Teehaus im Englischen Garten zu nehmen. Während der Teezeremonie herrscht friedliche Harmonie. Der feste tradierte Ablauf, die Achtsamkeit und Wertschätzung gegenüber allen Utensilien ermöglicht eine Atmosphäre von absoluter Stille und Konzentration.

Die Ruhe der zur Teezeremonie versammelten Menschen und die kontemplative Stimmung ermöglichte mir eine neue Wahrnehmungsdimension von alltäglichen Geräuschen, so zum Beispiel im Winter das Knacken des Ölofens und durch die dünnen »Shoji«-Papierfenster und -türen von fern das von Schnee gedämpfte Straßengeräusch vom Altstadtring oder das Landen der Schwäne im Teich nebenan. Diese Geräuschsensibilisierung war wichtiger Anreiz für meine späteren Projekte mit Klängen und Geräuschen, wie zum Beispiel die »time«-CD (s.u.).

Kalligraphie und Tuschmalerei

Auf einem Flohmarkt fand ich ein komplettes Set für japanische Tuschmalerei, einen Holzklappkasten mit wuchtigem Pinsel mit Bambusstil, einem Tuschstein sowie einer Reibschale mit Gefälle und Sammelrinne zum gezielten Einfärben des Pinsels in unterschiedlichen Schwärzungsgraden. Im Seminar für Chinesische Tuschmalerei von Angelika Obletter erwarb ich die nötigsten Grundkenntnisse. Allem voran das Präparieren des Papiers durch Anfeuchten und das darauf folgende Aufziehen des noch feuchten Papiers auf einen schwach saugenden Untergrund. Beim Malen sind Korrekturen kaum möglich, da jeder Strich sofort im saugfähigen Reispapier verläuft.

Das Schreiben oder Malen geschieht sehr schwungvoll, aus dem Handgelenk, wobei der Schwung mit dem ganzen Arm ausgeführt wird, vorzugsweise aus der Hüfte, was durch eine gerade aufrecht sitzende oder stehende Haltung begünstigt wird. Bereits im Voraus ist Klarheit über die Blattaufteilung nötig, damit in der

⁵⁷ Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999 S. 168

⁵⁸ vgl. art Magazin Nr. 6, Juni 1999, Gruner & Jahr, Hamburg S. 60 ff

nötigen Lockerheit und ohne Zögern gearbeitet werden kann. Die Ausführung erfolgt in einer geistigen Grundhaltung von Konzentration und Gespanntheit statt Anspannung. Der Akt des Malens oder Schreibens ist bereits Teil des Werks und wird später auch bei der Beurteilung mitbewertet und hat Anteil am Grad der Wertschätzung des Werkes. Die Kunst der Kalligraphie ist eine Philosophie für sich, Kenner vermögen aus dem Schwung der handschriftlichen Zeichen den Versenkungsgrad des Schreibers und die Übereinstimmung von Aussage und Darstellung abzulesen.

Hieraus lässt sich ein Verständnis von Malerei als Aktion ableiten, das sich mit dem »Action Painting« von Jackson Pollock und gestisch- expressiver Malerei vergleichen lässt.

Achtsamkeit

In Teezeremonie und Kalligraphie kommt eine große Achtsamkeit in der Wertschätzung des Materials zum Ausdruck. Die intensive Vorbereitung versetzt in den nötigen Zustand meditativer Konzentration. Ziel ist die Bewusstheit für Gegenwärtigkeit. Die Ausführung ist wichtiger Bestandteil des Werkes. Diese Erfahrungen, vor allem die gründliche Vorbereitung und gelöste Stimmung waren wesentlicher Impuls für meine Arbeit an den Serienbildern.

III.2.4. Autonomie und Befreiung der Farbe

Einen weiteren wichtigen Anreiz stellt die Beschäftigung mit Malern dar, deren Arbeiten sich konsequent mit der »Farbe an sich« und der Wirkungsvielfalt ihrer Erscheinungen auseinandersetzen.

Konkrete Kunst

Der Begriff »Konkrete Kunst« wurde 1930 von Theo van Doesburg für künstlerische Realisationen geprägt, die frei von symbolischen, anekdotischen oder expressiven Elementen sind. Er forderte elementare und technische exakt realisierte Formen, die nur sich selbst darstellen.⁵⁹ Von Jean Arp ist folgender Ausspruch überliefert: *„Ich finde, ein Bild oder eine Plastik, denen kein Gegenstand als Vorlage zugrunde liegt, sind ebenso konkret und sinnlich wahrnehmbar wie ein Blatt oder Stein.“*⁶⁰

Josef Albers – »Hommage to the Square«

Josef Albers studierte zunächst am Bauhaus und wurde dann von Walter Gropius als Lehrer berufen. 1933 emigrierte er in die USA, wo er einen neuen, freien abstrakten Stil entwickelte. In scheinbar unermüdlichen Variationen hat Josef Albers mit seiner Serie »Hommage to the Square« das Verhältnis von physikalischen Sachverhalten und optischen Farb-Wirkungen thematisiert. Als Lehrer am »Black Mountain College« in North Carolina (1933-49) und an der Yale University in Connecticut (1950-59) hatte er großen Einfluss auf die junge amerikanische Malerei.⁶¹ 1963 erschien sein Buch »Interaction of Color«, in dem seine folgenden drei Entdeckungen den Ausgangspunkt bildeten:

- „1. Farbe ist nicht in erster Linie ein physikalisches, sondern ein psychologisches Phänomen.*
- 2. Wir sehen Farbe fast nie als das, was sie ist; Farbe ist deshalb das relativste Medium in der Kunst, und es gibt nie nur eine einzige Lösung für visuelle Formulierungen.*
- 3. Unser Farbgedächtnis ist – im Vergleich zum Ton-Gedächtnis sehr schlecht.“*⁶²

⁵⁹ vgl. Staatsgalerie moderner Kunst München, München 1987 S.326 ff.

⁶⁰ Néret, Gilles „Avantgarde- Malerei und Plastik 1945-1975“ Hirmer Verlag München, 1988, S. 68

⁶¹ Thomas, Karin „DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts“ DuMont, Köln, 2000 S. 15

⁶² Albers, Josef „Interaction of Color“ DuMont Schauberg, Köln 1970 S. 13

Farbe und Form

„Jedes erkennbare Ding hat Form. Form kann sowohl Erscheinung sein wie Verhalten. Weil aber Erscheinung das Resultat von Verhalten ist, und Verhalten Erscheinung bewirkt, hat jede Form Bedeutung. Die kürzeste Formulierung dieses Tatbestandes lautet: »Jedes Ding hat Form, jede Form hat Bedeutung.« Das Verstehen der Bedeutung von Form, das heißt bewusstes Sehen und Fühlen von Form, ist die unabdingbare Vorausbedingung für Kultur.“⁶³ Das elementare Interesse von Josef Albers Malerei liegt in der Wirkung von Farbe, er wollte eine »Schule des Sehens« schaffen.

In seinen Serien »Hommage to the Square« beschränkt sich Albers auf eine strenge Anordnung der immer gleichen Form: Quadrate werden ineinander geschachtelt. Neben dem Kreis ist das Quadrat die einfachste geometrische Grundform, ist aber assoziativ weniger behaftet. „Mit dem Quadrat führt Albers gleichsam das Gleichheitszeichen in das Bild ein. Die Werke sind keine Gleichnisse, sondern Gleichungen. Das Quadrat bestimmt sich als Äußerungsform wie als rationale Relationierung.“⁶⁴

„Die Farben drängen nicht zueinander oder stoßen sich voneinander ab, sie sind einander zugeordnet. Das Quadrat setzt die Gleichheit der Farben. Diese ist die Voraussetzung für die Relation. Eine Farbe gilt wie die andere, und eine ist der anderen äquivalent. [...] Das Quadrat formt die Farben und setzt sie einander gleich. Keine dominiert die andere. Das System von Primär- und Sekundärfarbe, von Modulation und Kontrastwirkung ist außer Kraft gesetzt. Die Farben werden als gleichwertig behandelt und als solche eingesetzt.“⁶⁵

Albers spielt gezielt mit der Farbwahrnehmung des Betrachters. Mit den Übungen, die er in seinem Buch »Interaction of Color« darstellt, möchte er geradezu zu einem „Training in bewusstem Sehen“⁶⁶ anregen. Wenn man sich auf seine Bilder »Hommage to the Square« einlässt, beginnt sich innerhalb kürzester Zeit die räumliche Ausdehnung der Farbe zu verschieben. Farbflächen, die man anfangs als »vor den anderen stehend« wahrgenommen hatte, drängen plötzlich nach hinten, der erste Eindruck einer Tiefenwirkung kann sich in einen Pyramiden-Effekt umkehren. (4x Hommage to the Square, B 20)

Informel

Unter dem Begriff des »Informel« wird eine Vielzahl von abstrakten Stilrichtungen zusammengefasst, »Tachismus«, »Art brut« und »Action Painting«, die vor allem in den 50er und 60er Jahren die internationale Kunstszene beherrschten. „Feste Kompositionsregeln wurden abgelehnt, durch frei erfundene Zeichen oder durch die spontane Rhythmik von Farbflächen und Linien versuchte man, geistige Impulse unmittelbar auszudrücken. Bilder des Informel sind als spontane Gebärden zu verstehen, als Psychogramme innerer Vorstellung.“⁶⁷ So unterschiedliche Künstler wie Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Jean Dubuffet, sowie die deutschen Maler Wols, Hans Hartung, Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter und Willi Baumeister und Künstlervereinigungen wie »COBRA«, und die beiden in Deutschland entstandenen »Zero« und »Zen49« lassen sich thematisch der informellen Malerei zurechnen.

⁶³ Albers, Josef zit. nach: Ausstellungskatalog Retrospektive Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Genf 1988, in: „geometrie als gestalt« Strukturen der modernen Kunst von Albers bis Paik – Werke der Sammlung DaimlerChrysler“ Nationalgalerie Berlin, 1999 S. 62

⁶⁴ Bothner, Roland „Schwarz und Rot: Zur Autonomie der Farbe“ Sammlung kritisches Wissen, Talheimer Verlag, Mössingen 1999 S. 126

⁶⁵ Bothner, 1999 S. 126

⁶⁶ Albers, Josef „Interaction of Color“ DuMont Schauberg, Köln 1970 S.121

⁶⁷ Thomas, Karin 2000 S. 192

Die »Zero«-Künstler sehen im Weiß die Verkörperung des reinen Lichts. Lucio Fontana und Yves Klein versuchen durch die Monochromie den Eindruck einer undefinierbaren Räumlichkeit hervorzurufen. Robert Ryman bevorzugt Weiß, da es ihm auf die Materialität der Farbe ankommt, von der er nicht durch Buntheit der Farbe ablenken will. Bei Agnes Martin entspricht die Monochromie einer meditativen, nach Ruhe strebenden Haltung. In den frühen Gemälden von Ulrich Erben, Raimund Girke und Gotthard Graubner ist Monochromie mitunter das Ergebnis eines Malvorgangs, in dem Dutzende von Farbschichten übereinandergelegt zu einem meditativen Farb-Raum-Kontinuum verschmelzen.⁶⁸ »Zero« bedeutet für die drei nicht den »Nullpunkt« nach üblicher europäischer Vorstellung, sondern eher die Null, die man in den Klöstern der Zen-Buddhisten auf ein Blatt malt, das man an die Wand hängt, um davor zu meditieren.⁶⁹ »Enso« ist ein Kreis, der sowohl die Vollkommenheit als auch das Nichts darstellt.⁷⁰ „Wo nichts ist, da ist alles unerschöpflich vorhanden.“⁷¹

Monochrome Malerei

Die monochrome Malerei beschränkt sich auf einen Farbton und seine tonalen Abstufungen und tritt bei verschiedenen Strömungen der Moderne in unterschiedlichen Kontexten auf. Allen gemeinsam ist die Tendenz, Bilder als »Objekte der Wahrnehmung« und die Malerei im Sinne der »Op-Art« als »Erforschung optischer und psychophysiologischer Phänomene« zu begreifen. Auf Farbstudien des Bauhauses beruhend ordnen Albers, Bill und später Lohse die Farben in Skalen mit modularen oder seriellen Ordnungen. Die hierauf gründende »Post Painterly Abstraction« wendet sich wieder der Farbe als Grundthema der Malerei zu und grenzt sich damit bewusst vom Abstrakten Expressionismus ab, für den Farbe nur notwendiges Hilfsmittel zur Artikulation existentieller Fragestellungen ist. Bei den »Shaped Canvas« von Ellsworth Kelly aber auch bei Arbeiten von Rupprecht Geiger bildet die Form der Leinwand zusammen mit der Farbe eine untrennbare Einheit.⁷²

Yves Klein – Monochrom Blau

Mit besonderen Bindemitteln bewahrt Klein die Körnigkeit des Pigments, das er mit Rollen auf den Bildträger aufträgt. In Kombination mit Sand, Steinen und Naturschwämmen erreicht er eine stumpfe und lebendig strukturierte planetarische Oberfläche, die durch die Farbe Blau immaterialisiert wird. Das »all over« erzielt einen Eindruck von undefinierbarer Räumlichkeit.

Lange hatte Klein gesucht und experimentiert, „um jenes tiefe, matt leuchtende Ultramarinblau zu finden, das es ihm ermöglichen würde, die materiellen und die spirituellen Qualitäten der Farbe gleichzeitig sichtbar und auf meditative Weise erfahrbar zu machen.“⁷³ und ließ sich »IKB« »International Klein Blau« als geniales Markenzeichen patentieren.

„Blau zieht unseren Geist auf den Schwingungen des Glaubens in die Ferne des Geistes. Für uns Symbol des Glaubens, war Blau für die Chinesen das Symbol der Unsterblichkeit. Wenn Blau trüb wird, sinkt es in Aberglauben, Furcht, Verlorenheit und Trauer, immer aber weist es in das Reich des Übersinnlich-Seelischen, des Transzendenten.“⁷⁴ (Blaues Schwammrelief, B 21)

⁶⁸ vgl. Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999 S. 233

⁶⁹ vgl. Ruhrberg, Karl 1965 S. 379

⁷⁰ vgl. Tetsuo Roshi Nagaya Kiichi „Tuschspuren, Bokuseki“ Theseus Verlag Zürich, 1989, S. 40

⁷¹ Tetsuo Roshi Nagaya Kiichi S. 35

⁷² vgl. Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999 S. 233

⁷³ Ruhrberg, Karl 2000 S. 298

⁷⁴ Itten, Johannes „Kunst der Farbe“ 1987 S. 88

Gotthard Graubner

Mit seinen »Farbkissen« erreicht der zeitgenössische Maler Gotthard Graubner tatsächliche Räumlichkeit, indem er der Leinwand Schaumstoffkissen unterschiebt. Die Farbe trägt er mit hohem Pigmentanteil mit dicken Farbwalzen auf. Flockige Pigmentklumpen sind sichtbar, wodurch haptische Erfahrbarkeit von purer Farbe ermöglicht wird. Stellenweise ist das Maltuch übersättigt, an einigen transparenten Stellen bleibt der Malgrund sichtbar, der Bildträger wird zu einem Farbraumkörper.⁷⁵

Minimalismus

Der Begriff »Minimal Art« wurde 1965 von dem Philosophen Richard Wollheim geprägt. Er bezeichnet eine Richtung innerhalb der amerikanischen Kunst, die sich seit den frühen sechziger Jahren als Reaktion auf Abstrakten Expressionismus und Pop Art entwickelte. Ihren Vertretern geht es um die Herstellung plastischer Objekte, die von allem ornamentalem und zufälligen Beiwerk befreit sind. Sie setzen sich meist aus einfachsten Formen in serieller Reihung zusammen, die formalen Grundstrukturen und damit Wahrnehmungskonstanten entsprechen. Die künstlerische Arbeit verlagert sich vom »Machen« in einfachste »Denkvorgänge«, die von jedem Betrachter verstanden werden können.⁷⁶ Bei den Hauptvertretern Carl Andre, Richard Serra und Donald Judd werden vorwiegend industriell gefertigte Materialien verwendet wie gewalzter Stahl, Eisen oder Glas, die mit ihrer unpersönlichen Behandlung der Oberfläche auf die maschinelle Herstellung verweisen. Durch die Gleichheit der Einzelteile untereinander und die serielle Reihung wird das Objekt zu einem gewissermaßen »demokratischen« Gebilde.⁷⁷ Im Unterschied zu Konstruktivisten und Bauhauskünstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts sollen die plastischen Gebilde nicht als Modell für eine bessere Welt verstanden werden, sondern Gegebenheiten der Wahrnehmung aufzeigen: »Because it's just there« (Donald Judd)⁷⁸ Ähnlich gelagerte Entwicklungen gab es auch in der Musik, bei Philip Glass und Steve Reich, sowie im Tanz bei Lucinda Childs und Yvonne Rainer.⁷⁹

Concept Art

Sol LeWitt hat 1967 die »Paragrafen über die Concept Art« verfasst und darin dargelegt, dass zwischen künstlerischer Idee, ihrer Realisation und Rezeption jeweils eine Diskrepanz besteht. Seiner Auffassung nach kann ein Werk eine vorgefaßte Idee nur teilweise veranschaulichen und die Realisierung wiederum kann beim Betrachter Ideen auslösen, die der Künstler nicht mitgedacht hat.⁸⁰

Von Sol LeWitt werden häufig nur Skizzen oder schriftliche Aufzeichnungen ausgestellt die das Konzept dokumentieren und somit beim Betrachter Assoziationen auslösen sollen. Erst diese Assoziationen machen das Werk vollständig, sie realisieren das Konzept. Im Unterschied zu der streng gefassten Konzeptkunst gehört es zu meinem Konzept, dass meine eigene Handschrift erkennbar bleibt und es so dem Betrachter möglich ist, den Malprozess nachzuvollziehen.

⁷⁵ vgl. Bothner, Roland 1999 S. 211

⁷⁶ vgl. Staatsgalerie moderner Kunst München, München 1987 S. 175

⁷⁷ vgl. ebd. S. 175

⁷⁸ Staatsgalerie moderner Kunst München, München 1995 S. 328

⁷⁹ vgl. Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999 S. 229

⁸⁰ vgl. Staatsgalerie moderner Kunst München, München 1987 S. 322

Robert Ryman

„Ich sehe mich nicht als einen, der weiße Bilder macht. Ich mache Bilder. Ich bin ein Maler. Weiße Farbe ist mein Medium“⁸¹ Robert Ryman erforscht mit seinen ungegenständlich Bildern in nicht enden wollenden Variationen die Materialität der Farbe Weiß. Wie in einer groß angelegten Bildbefragung untersucht er die Komponenten eines Bildes und lenkt den Blick auf die Sinnliche Wahrnehmung. Um Ablenkungen oder Assoziationen auszuschließen, konzentriert er sich fast ausschließlich auf die Verwendung weißen Farbmaterials.

Er hinterfragt die Grenzen von Bildraum, Bildträger und Untergrund, Rahmen und die Korrespondenz seiner Arbeiten mit der Wand, an der sie befestigt sind. „Das Bild existiert nicht als unabhängiger Gegenstand, sondern nimmt immer Beziehungen auf. Beziehungen mit dem Raum (mit der Wand, der Decke, dem Boden, dem Licht) und mit dem Betrachter. Mit der Interaktion beginnt die Erfahrung.“⁸²

Ryman entwirft ab 1976 sichtbare Halterungen, die sowohl Bestandteil des Bildes als auch direkte Verbindung mit der Wand sind. Die Befestigungen bestehen unter anderem aus Stahlklammern, Verschraubungen oder Klebeband, Papierarbeiten werden häufig durch die Malfläche an die Wand geklammert. In der zwölfteiligen Arbeit »A. Milburn« von 1968 werden die nur teilweise dünn weiß bestrichenen Papierarbeiten direkt auf die Wand geklebt, die dadurch zum Bestandteil des Werkes wird, was den gesamten Raum zum Bildträger umdefiniert.

Rymans sensibles Spiel mit ästhetischen Ideen, das er in Serien zusammenfasst, bezieht auch die Verwendung unterschiedlichster Farb- und Trägermaterialien mit ein; so sind Öl-, Gouache-, Emaillefarbe, auf Leinwand, Papier und gewalzten Stahlplatten zu finden.

III.2.5. Eigene Serienbilder

Entstehung

Meine Bilder haben sich beständig von geometrisch und organischen Formstücken in mitunter sehr pastosem Farbauftrag hin zu einer Lasur- Malerei entwickelt, die ich nicht eigentlich monochrom bezeichnen möchte. Wenn die einzelnen Farbschichten auch de facto aus einem einzigen Farbton bestehen, so erziele ich durch die Überlagerung der aufeinanderfolgenden Schichten vielfältige Farbnuancen. Auf diese Weise erreiche ich optische Eindrücke von Mischungen und Farbwirkungen, die durch primären Farbauftrag nicht zu erreichen wären. Die diffizilen Strukturen und optischen Mischungen sind nur durch den Farbauftrag in mehreren Lasurschichten möglich.

Eine weitere Variationsmöglichkeit besteht im Wechsel von behutsamen aufgetragenen Lasuren und gezielt opaken Schichtungen, die ich häufig in unregelmäßigem Wechsel miteinander kombiniere.

Zunächst geht dem eigentlichen Malprozess eine umfassende Vorbereitung voraus. Ich habe mir angewöhnt, die Keilrahmen selbst zu bespannen, auch die Grundierung rühre ich selbst an, um einerseits eine gleich bleibende Konsistenz und damit Saugfähigkeit innerhalb einer Serie zu erreichen und andererseits verstärkt sich die Empfindsamkeit gegenüber den von eigener Hand präparierten Keilrahmen, auch kann ich so die Formate meinen Vorstellungen anpassen.

Bereits vor dem eigentlichen Malprozess fällt meine Entscheidung für ein paar wenige Farben, nicht mehr als zwei oder drei Farbtöne. Immer wieder ist es mir

⁸¹ Ryman, Robert 1971, zit. nach „Robert Ryman“ Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, edition tertium, Ostfildern, 2000 S. 38

⁸² Ryman, Robert, 2000 S. 126

ein Genuss, die Ölfarbe aus der Tube zu drücken und mit den schweren Ölfarbtuben das Gefühl für Farbe jedes Mal wieder neu zu erlangen. Meist verwende ich breite Borstenpinsel, die nicht zu starr sein dürfen um eine homogene Farbschicht zu erzielen. Das Mischen geschieht bereits auf der Palette. Das Aufstreichen der Farbe erfolgt in parallelen Bahnen, ganz dünne Lasur, ich verwende meist sehr viel Bindemittel um die Lasurkonsistenz zu erreichen. Während des Malens füllt sich das Bild mit einer neuen Schicht Farbstreifen. Ich versuche auf möglichst gleichmäßigen Farbauftrag zu achten, obwohl eine gewisse Variationsbreite durchaus willkommen ist. Diesen Prozess wiederhole ich oft hintereinander, vorausgesetzt, dass der erste Farbauftrag bereits etwas angetrocknet ist, Arbeitsspuren dürfen sichtbar sein. In meinen frühen Serienbildern dominieren deutlich voneinander abgesetzte Streifen, dann bin ich zunehmend zu flächigem Farbauftrag übergegangen.

In meiner »Serie Orange-Blau« sehe ich meine bisher konsequenteste Beschränkung auf wenige Ausgangselemente. Durch die Reduktion auf nur zwei Farben, Kadmiumorange und Ultramarinblau, kommt der minimalistische Ansatz dieser Serie zum Ausdruck. Hier spielt sich die Variation in der Maltechnik ab.

Die Serie besteht aus insgesamt neun Bildern, innerhalb jedes einzelnen Bildes habe ich den gleichen Farbauftrag und die gleiche Farbkonsistenz verwendet.

Das erste Bild baut sich aus trockenen, sich gitterartig überlagernden Strichen auf, die den Untergrund durchscheinen lassen, so dass das rhythmische Muster einer blau-orangen Textur entsteht. Im Laufe der Serie verwendete ich von Bild zu Bild jeweils mehr Malmittel, bis zu wässrigen Lasurschichten, die im letzten Bild die gesamte Oberfläche dünn überspannen. Durch den Farbauftrag in jeweils abgetrockneten Schichten bleiben die reinen Farben erhalten und wirken nicht schmutzig oder stumpf braun, was bei primärer Mischung der Fall wäre.

(Serie Orange-Blau, B 21)

Im Zuge einer Serie entstand auch das »Diptychon Grau-Türkis«⁸³. Es kommt mir darauf an, dass beim Entstehen einer Serie alle Einzelbilder zunächst gleichwertig sind. Dennoch finden sich mitunter Bildpaare zusammen, die sich in ihrer Wirkung besonders günstig verstärken. So intensiviert sich in dem »Diptychon Grau-Türkis« die konkav-konvexe Raumwirkung durch die aufeinander abgestimmte Farbigkeit der beiden Flächen.(Diptychon Grau-Türkis, B 23)

In meinen letzten Arbeiten habe ich die Auswirkung sich gegeneinander abstoßender Malmittel in der Abfolge der Farbschichten untersucht. Durch die Verwischungen aufgrund unterschiedlicher Trocknungszustände, oder bei durch Ablösung bedingten Mischungen ergaben sich an manchen Stellen Transparenzen, die zum Teil nicht einkalkulierbar waren. Experimente mit diesen Reaktionen waren mir wiederum Anlass zu weiteren Serien.

Serie - Demokratisierung

Joseph Albers schreibt in »Interaction of Color« über den Begriff der »Variante«: *„Weil man eingehende Vergleiche anstellt, zielt man durchweg auch auf eine neue Darstellung. Alles in allem zeugen Varianten, außer von einer sachlichen Einstellung, von der gesunden Auffassung, dass es für Form keine endgültigen Lösungen gib; Form beansprucht endlose Vorführungen und verlangt, dass man immer wieder von neuem beginnt, und zwar im visuellen wie auch verbalen Bereich.“*⁸⁴

⁸³ ausgestellt in der Großen Kunstaussstellung 2000 im Haus der Kunst, München

⁸⁴ Albers, Josef 1970 S. 120

Die Idee meiner Serienbilder wird erst im Zusammenhang mehrerer Arbeiten deutlich. In Relation zu »verwandten« Arbeiten, im Wahrnehmen der Variationen, die oft nur minimal sind, erschließt sich die Aussage der einzelnen Bilder. *„Eine differenzierte Farbwahrnehmung entsteht rein aus der Relationierung. Die Relation setzt einerseits die Farbe als autonomes Element, andererseits verknüpft sie die eine mit der anderen. Die Gleichheit aller Farben – jede wird als eine empfunden, unabhängig davon, ob sie nur im Intensitätsgrad oder in der Helligkeit differenzieren – macht die Serialität einsichtig. Die fast unendliche Menge der Farbtöne sowie die Anzahl der Relationsmöglichkeiten führt zwangsläufig zum Seriellen. Die Serie hält, im Gegenzug zum singulären Werk, die unbeschränkte Möglichkeit der Kombinationen offen. [...] Eine Variation in Gelb oder die Arbeit mit polaren Kontrasten sind einander gleichwertig und kein Ergebnis einer Rangordnung. Das Prinzip des Seriellen wahrt so die Gleichberechtigung der Bilder. Wie die Farbwerte im Inneren des Bildes einander gleich sind, so wahrt die Serie die Gleichwertigkeit der Bilder.“*⁸⁵

John Cage beginnt 1983 mit seinen »Ryoan-ji«-Arbeiten, einer umfangreichen und konzeptionellen endlosen Folge von Kaltnadelradierungen und Zeichnungen. Der Titel der Serie verweist auf den Steingarten in Kyoto. *„Allen Blättern ist gemeinsam, dass sie eine Vielzahl von Zentren gleicher Wertigkeit haben, dass sie immer wieder auf eine ungewohnte Weise vollständig erscheinen. Die Serie selbst ist ohne Anfang, ohne Ende, die Aufmerksamkeit wird, wie Cage es ausdrückt, »von einem Punkt zu einem anderen gelenkt, ohne dass das Gefühl entsteht, etwas Wichtiges hinter sich gelassen zu haben.«*⁸⁶

Mich reizt die Veränderung des ewig Gleichen, um in Kombinationen immer wieder neue Sichtweisen zu entwickeln. Für mich stehen auch die einzelnen Serien untereinander in Verbindung. In einer Klassenbesprechung habe ich Bilder aus mehreren Serien in einer langen Zeile nebeneinander aufgereiht. Für meine Serienbilder sehe ich keine feste Anordnung, ich kann sie wie in einem Mosaik zusammenstellen, wie »mit Bildern malen«, mit den einzelnen Bildern kann ich wie mit Pixeln auf einem Computermonitor jonglieren.
(Foto Serien an der Klassenwand, B 22)

Stimmung

Für die Entstehung meiner Serienbilder waren meine Erfahrungen mit der Kultur Japans und besonders mit dem ZEN Buddhismus eine wichtige Inspirationsquelle. Die dabei erlangte meditative Grundstimmung hat mir den Zugang zu konzentriertem, kontinuierlichen Arbeiten in Achtsamkeit und Bewußtheit eröffnet.

In der Klassischen Moderne haben sich einige Künstler von fernöstlichem Gedankengut anregen lassen. Mark Tobey verbrachte einige Zeit in einem ZEN-Kloster in Kyoto; unter dem Einfluss der fernöstlichen Philosophie entwickelte er seine »White Writings«.⁸⁷ Seine *„unentwirrbaren Verknüpfungen von unendlich feinen Linien bringen [...] »die Kraft des verschwindend Kleinen gegenüber der Zerbrechlichkeit des Unbegrenzten« zum Ausdruck. [...] Der Künstler wiederholte stets die gleichen Themen, so sehr war er davon überzeugt, dass »der kleinste teil der Wirklichkeit alle Reichtümer der Welt in sich birgt.«*⁸⁸ Sam Francis hat in Tokyo ein großes Wandgemälde für die »Sogetsu-Schule« von Sofu Teshigahara, dem Meister des Ikebana, ausgeführt.⁸⁹

⁸⁵ Bothner, 1999 S. 126-127

⁸⁶ Staatsgalerie moderner Kunst München, München 1995 S. 71

⁸⁷ Thomas, Karin, 2000 S: 404

⁸⁸ Néret, Gilles, 1988 S. 33

⁸⁹ vgl. Néret, Gilles, 1988 S. 31

Nach der ausführlichen Vorbereitung der Keilrahmen, Zurechtlegen der Pinsel auf einem ausreichend großen Maltisch ist die fast ausschließliche Vertiefung in den Malvorgang möglich. Beim Malen versinke ich recht bald in eine meditative Grundhaltung. Im Idealfall gerate ich dann in eine nahezu feierliche Stimmung, die ich als Schaffensfluss bezeichnen möchte. Der größtmögliche Genuss stellt sich beim Malen dann ein, wenn ich selbst meiner Hand beim Malen zuschauen kann. Wenn das Malen wie selbstverständlich geschieht, keine Korrektur nötig ist, die Bewegungen in einem Fluss ablaufen und die Farbwahl völlig intuitiv ohne strategische oder bewusst logische Prozesse geschieht. Wenn ich die Technik des Farbauftrages nicht ständig hinterfragen muss und einfach einverstanden bin mit dem, was sich vor meinen Augen auf der Leinwand ereignet. Erstaunlicherweise scheint sich bei den Bildern, die in einer solch gelösten Haltung entstehen, etwas von diesem Energiefluss auf spätere Betrachter zu übertragen. Nicht selten steuern unbedarfte Betrachter genau zu jenen Bilder einer Serie, die sich meinem Empfinden nach mehr oder weniger »ohne mein Zutun, wie von selbst« ereignet haben. Die beiden Bilder, die von der Jury der Großen Kunstausstellung im Haus der Kunst im November 2000 ausgewählt wurden, sind auch in einem solchen Schaffensfluss entstanden. Wenn auch andere Faktoren für die Auswahl der Jury maßgeblich gewesen sein können, wie zum Beispiel die durch die Fotografie eingeschränkte Bildwirkung der ebenfalls mit eingereichten dunkleren Bilder, so sehe ich im Ergebnis dennoch eine Bestätigung meiner »Stimmungstheorie«.

Zusammenfassung

Verschiedene Orientierungsmomente und Begegnungen haben mich zu den Serienbildern geführt. Mein zentrales Anliegen ist hier, wie schon in den Wasserbildern, die Farbe; damit verbunden auch deren Leuchtkraft und die räumliche Wirkung von Farbflächen. Die späten Arbeiten von Mark Rothko sind hierbei der wichtigste Bezugspunkt.

Die immer wiederkehrende Auseinandersetzung mit den gleichen Themen lässt sich mit einem buddhistischen Mantra vergleichen. Meine Beschäftigung mit »Zazen« und dem ZEN- Buddhismus ist für mich der Schlüssel zum Wesen der Variation.

IV. MUSIK

Mehrere Jahre lang hatte ich in einem größeren Chor, dem »Palestrina Motetten Chor Tegernsee« gesungen und durfte währenddessen auf vielen Konzertreisen in so beeindruckenden Kirchen wie dem Naumburger Dom, der Kathedrale von Chartre, im Danziger Mariendom, sowie in Cremoma und Vierzehnheiligen Konzerte mitsingen, was bis heute bleibende Eindrücke hinterlassen hat. Einige Jahre hatte ich auch Gitarrenunterricht genommen, bin aber über all die Jahre nicht über einige virtuose Stückchen hinausgekommen. Musikalischer Ausdruck war für mich schon immer ein großer Genuss.

Im Wintersemester 99/2000 habe ich die Gründung eines Klassenchores angeregt. Bei den Proben hatten wir zwar Raumschwierigkeiten, nur ein verstimmtes Klavier und Konflikte im unterschiedlichen Zeitmanagement, trotzdem haben wir es bis zu einem gelungenen Auftritt bei der Vernissage der Klassenausstellung 2000 in Freising gebracht. Sogar jahreszeitlich passend haben wir dort zu sechst ein Madrigal aus dem 15. Jhdt. „Now is the month of maying“, und „Veronika, der Lenz ist da“ der Comedian Harmonists gesungen. (Foto Chor, B 24)

IV.1. John Cage – InterMedia

Der Begriff »Intermedia« tauchte zuerst Ende der 60er Jahre in den Vereinigten Staaten im Umfeld von John Cage auf.

„Dick Higgins bezeichnet 1966 die Präsentationsformen der zeitgenössischen Künstlerischen Entwicklung als »Intermedia«, weil nach seiner Ansicht »viele der besten« Werke zwischen Kunstgattungen wie Malerei und Skulptur und zwischen die Künste Musik, Literatur und Bildende Kunst sowie zwischen Kunst- und Alltagsmedien fallen.“⁹⁰ Es ging John Cage darum, die akustische Wahrnehmung nicht von anderen Sinneseindrücken zu trennen, er strebte eine Zusammenführung der Einzelkünste an. Er verlieh seinen Aufführungen den Charakter multi-sensorischer, theatralischer Ereignisse und entwickelte sich zur entscheidenden Schlüsselfigur an der Schnittstelle der Künste.⁹¹

John Cage studierte von 1934 – 36 Komposition bei Arnold Schönberg, darauf in New York Philosophie, indische Musik und Zen-Buddhismus bei Daisetz T. Suzuki. 1948-52 lehrte er am »Black Mountain College« in Ashville/ New York, ab 1956 an der New Yorker »School of Social Research«. Der dortige Unterricht wurde rasch zum Zentrum neuer künstlerischer Bewegungen – eine 1952 am »Black Mountain College« organisierte Simultanaufführung mit Stücken von John Cage, Merce Cunningham und Robert Rauschenberg gilt als erstes »Happening«. Cage lieferte entscheidende Impulse für die intermediäre Kunst des 20. Jahrhunderts, indem er auf völlig unorthodoxe Weise Klangmaterial und kompositorische Techniken erweiterte. „Mit der Thematisierung der Autonomie und Befreiung der Musikalischen Mittel sowie der Aufhebung der traditionellen Trennung zwischen Musik, Tanz, Theater (Lesung) und bildender Kunst steht Cage in Analogie zu den Bemühungen in der bildenden Kunst“ – und ist darin den Dadaisten wie etwa Marcel Duchamp vergleichbar. Durch präparierte Instrumente und den Einsatz neuer Medien wie Tonbändern, Computersystemen

⁹⁰ Dreher, Thomas: „Performance Art nach 1945 Aktionstheater und Intermedia“ Verlag Wilhelm Fink, München 2001, S. 38: „Much of the best work being produced today seems to fall between media... The ready-mades or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests... a location in the field between the general area of art media and those of life media.“ (Higgins, Dick: „Horizons. The Poetics and Theory of the intermedia“ Carbondale and Edwardsville 1984, S. 18 u. 20)

⁹¹ vgl. Ruhrberg, Karl 2000 S. 582 f

oder Video, Einbeziehung des Publikums durch indirekte Mitwirkung und seit 1950 erstmals Zufallsprinzipien – wozu er durch konfuzianistisches und buddhistisches Gedankengut angeregt wurde – stellte er das traditionelle Musikverständnis radikal in Frage. Er arbeitete eng mit bildenden Künstlern zusammen, wie zum Beispiel Marc Tobey, Robert Rauschenberg, George Segal, Jasper Johns, Nam June Paik und Josef Beuys, er wurde zum Vorläufer des Happenings und beeinflusste die Fluxusbewegung, deren Vertreter seit den 60er Jahren auf Cages Gestaltungsmöglichkeiten zurückgriffen.⁹²

Als revolutionärstes Beispiel gilt wohl John Cages Komposition »4'33«, in dem die Zuhörer sich selbst überlassen werden. Anfang und Ende des Stückes werden durch Schließen und Öffnen eines Klavierdeckels markiert. Dadurch herrscht unerwartete Stille und die Aufmerksamkeit der Zuhörer richtet sich auf die Geräusche im Raum und die unwillkürlich produzierten Eigengeräusche. *„Cage entdeckte das Phänomen der Stille als musikalische Entsprechung zum reinen Nichts, und er eignete sich den Gedanken der Gleichwertigkeit aller Wesen der Schöpfung an. Dies brachte ihn dazu, jedwede hierarchische Ordnung zugunsten einer Gleichberechtigung absichtlich und unabsichtlich erzeugter Klänge und Geräusche abzulehnen. Außerdem ließ er sich von der buddhistischen Forderung leiten, jedes Ding müsse sich frei entfalten können.“*⁹³

IV.2. Performance

Allan Kaprow, Schüler von Cage und Erfinder des Happenings fügte visuelles Material und Ereignisse zusammen wie einst die Dadaisten ihre Collagen.⁹⁴ In der Musik spielt die Zeit in der Dauer des Entstehens, Erklingens und des Verstreichens eine entscheidende Rolle. Musik ist im Moment der Entstehung gegenwärtig, verklingt und verstummt dann, während die Bildende Kunst ab dem Moment der Entstehung fortbesteht; der Schaffensprozess ist gleichbedeutend mit der Aufführung, ein gemaltes Bild hingegen wird erst nach seiner »Vollendung« gezeigt.

„Musik ist erste und reinste Bewegung. Aber auch jede Form (geometrische Form und Naturform) ist, sofern nicht auf einen Punkt reduziert, reine Bewegung, denn zur Erfassung jeder Linie, Fläche oder kubischen Form benötigt das Auge Bewegungen.“ Johannes Itten, 1918⁹⁵

Der Münchner Josef Anton Riedl, ein Schüler von Carl Orff, und einer der Pioniere elektronischer Musik, der 1959 die »Siemens Studios für elektronische Musik« in München gründete, realisierte bereits in den 60er Jahren Multimedia-kompositionen und audiovisuelle Environments. In die Regieanweisung zu seinem Stück »Paper Musik« schrieb er als Anweisung, wie die Akteure mit den aufgebauten Kartons, Papprollen, Papierrollen und aufgehängten Papierbahnen bei der Klangproduktion verfahren sollten: *„...bis zum völligen Aufgebrauchtsein des Materials“*.

⁹² vgl. Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999 S. 67

⁹³ Ruhrberg, Karl 2000 S. 582

⁹⁴ Ruhrberg, Karl 2000 S. 583

⁹⁵ Itten, Johannes 1918 zit. nach: Rotzler, Willi „Johannes Itten – Werke und Schriften“, Zürich 1972 in: »geometrie als gestalt« Nationalgalerie Berlin, 1999 S. 54

IV.3. Maulwurfsgesänge

Initialzündung für meine weitere Beschäftigung mit Musik waren die »Maulwurfsgesänge«, ein Performance-Projekt initiiert von Dieter Trüstedt und Bernt Engelmann, eine Verbindung von Klang- und Video-Lifeproduktion in der Münchner Echtzeithalle anlässlich des Pfingstsymposiums 1999 »Ein Lied in allen Dingen«. Mit Hilfe von empfindlichen Direktschallabnehmern sind auf experimentelle Weise erstaunliche Klangbilder entstanden.

Improvisation – Interaktion – Reaktion

Ursprüngliche Idee für das Klang-Performance-Projekt war eine audiovisuelle Mixed-Media Kooperation von Studenten der Musikhochschule und der Akademie im Rahmen eines Workshops. Aus Mangel an Interesse von Seiten der Musikhochschule erklärten wir uns spontan bereit auch den musikalischen Bereich zu übernehmen.

Die Vorbereitungszeit war mit nur einer Woche knapp bemessen. Inhalt des Workshops war die kreative Klangproduktion und die Improvisation mit den unterschiedlichsten Gegenständen. Da die Teilnehmer aus Maler- und Bildhauerklassen stammten, kam eine umso breitere Mischung an Instrumenten zustande. Sie reichte von umfunktionierten Alltagsgegenständen wie Holz, Steine, Sand, Kies, Eierschneider, Sägeblätter, Plastikbecher und Tabaksdosen, über einfachste selbst gebaute Instrumente wie Monocord und andere Saiteninstrumente bis hin zu »Yin-Yang«-Kugeln und Goldschmiedeequipment wie Zahnarztbohrer und Metallfräse. Als einziges richtiges Instrument im klassischen Sinne kam eine Geige zum Einsatz. In spontanem Zusammenspiel entwickelten sich Rhythmus, Takt und Dynamik – einfache musikalische Grundprinzipien. In der einwöchigen Probephase experimentierten und improvisierten wir gemeinsam. Durch Reaktion auf soeben entstandene Geräusche entwickelten sich musikalische Dialoge. Bei allen Teilnehmern stellte sich während der experimentellen Klangforschung bald eine verstärkte Hör- Sensibilisierung ein.

Aufführung

Mit Hilfe von keramischen Piezo-Mikrofonen, die dazu geeignet sind, Kontaktschall zu verstärken, war es möglich ein größeres Publikum teilhaben zu lassen, gleichzeitig wurde das Spiel unserer Hände gefilmt, zum Teil mit Videoeffekten gemischt und im Wechsel mit vorgefertigtem Videomaterial auf eine große Leinwand projiziert. Durch die unmittelbare Präsenz von Bild und Klang intensivierte sich der Eindruck beim Zuhörer. Während der einstündigen Aufführung war das Publikum sehr aufmerksam und konzentriert. Viele Besucher zeigten anschließend großes Interesse an den ungewöhnlichen Musikinstrumenten. (Videodokumentation ca. 14 min.)

Sensibilisierung der Wahrnehmung

Die Klangsensibilisierung hat sich in meinem Alltag fortgesetzt. Durch die experimentelle Klangforschung und -sammlung bei den Maulwurfsgesängen begann ich, erst spielerisch, dann fast unvermeidlich meine direkte Umwelt als Klangerlebnis wahrzunehmen. Wenn ich z.B. morgens Zuckerwürfel in Tee fallen ließ, beim Händewaschen, wenn ich Gläser mit einem schaumigen Spülschwamm quietschend und knarzend abspülte, wenn durchs offene Fenster Geräusche von der Straße hereindrangten, oder beim Radfahren – ich war »hellhörig« geworden und erlebte mein persönliches Umfeld wie ein »Hörspiel«. (Hörstück »Balkon« auf CD)

IV.4. 2klang

Aus dem Maulwurfs-Projekt resultierte eine weitere Zusammenarbeit mit Martin Krejci, unter dem Namen »2klang« haben wir einige experimentelle Klangstücke erarbeitet, von denen einige inzwischen zur Aufführung gelangt sind, zum Beispiel anlässlich der Vernissage und Finissage der Klassenausstellung in Freising. (Foto Freising, B 24)

Wir tüftelten an neuen Klangkonstruktionen indem wir versuchten, Klangteppiche durch elektronische Filter, Echo- und Delay- Effekte zu erzeugen.

In der Kombination der klassischen Instrumenten – Gitarre und Geige – und elektronischen Geräten zielten wir auf eine »Brechung« der klassischen Rollen der Instrumente, durch Aufbauen eines einfachen Grundrhythmus mit einem akustischen Instrument und gezielter Gegenüberstellung mit elektronisch erzeugten Melodien. Zur Verstärkung der akustischen Instrumente verwendeten wir wieder Piezo-Mikrofone. In einem Stück habe ich auf der Gitarre in wiederkehrenden Schleifen – »Loops« – einfache Muster gespielt, die Variation beschränkte sich auf Veränderungen in den Effekten, die über den Verstärker dazugemischt wurden, während Martin mit seinem Drumcomputer »RY 30« die ganze Bandbreite an manuellen Modulationen eigentlich vorgegebener Klangbausteine ausnützte. Im experimentellen Dialog ist der Rhythmus das prägnanteste Gestaltungsmuster.

Der Wechsel von Monolog und Zusammenspiel, minimalistischen Loops und Samples, die wir mit Hilfe von Effektgeräten selbst »live« fabrizierten, das gezielte Integrieren von »Ausrutschern« und der bewußte Einsatz des Zufallsmoments, von dem musikalische Improvisation lebt, waren die wesentlichen Schwerpunkte unserer Klangforschungen. (Stück »Hit« auf CD)

Klassenbesprechung

Zur Ankündigung unserer »Klangperformance« hatten wir ein Programm in Form eines Faltblattes verteilt, dem Titel und Reihenfolge der Stücke zu entnehmen waren. Jeden Titel habe ich von meinem Laptop mit einer computergenerierten Stimme »Bruce« laut vorlesen lassen. Zwischen den einzelnen Stücken waren pathologische Herzgeräusche einer medizinischen Demonstrations- CD zu hören. Von Martin liefen währenddessen zwei Schwarzweiß-Videos, die seine Hände bei der »Operation« eines alten Feuerzeugs und einer ausgeleierten Kassette zeigten. Ein Stück bestand im wesentlichen aus einer von mir gebastelten Elektromotor-Konstruktion, von der ein Gummiband in kreiselnden Bewegungen, in zufällig variierender Stärke auf die Saiten meiner Gitarre geschlagen wurde. Leider ist keine Dokumentation dieser Klangperformance erhalten, die Aufführung war somit »einmalig«; worin letztendlich ein wesentlicher Unterschied von Musik und Malerei liegt: Musik verklingt, während man das Bild noch länger betrachten kann. (Programm B 31)

Freising »Stuhl«

Als »Motto« der Klassenausstellung in Freising war ein computergrafisch freigestellter, barocker Sessel vor weißem Hintergrund auf der Einladungskarte abgebildet, da sich in den Ausstellungsräumen bei der Vorbesichtigung eine Reihe merkwürdiger Polstersessel befand. Das war für mich der Anreiz, versuchsweise einen Stuhl als Klangkörper »zu missbrauchen«. Alle „Instrumente“ stammten aus dem Klassenzimmer. Ein einfacher Holzstuhl, ein Bambusrohr- Spazierstock und die Stereoanlage aus dem Raum der Klasse Sauerbruch. Als Tonabnehmer fungierte wieder ein Piezo-Kontaktmikrofon, das ich aus Gründen der schwachen Resonanz der Sitzfläche an deren Oberseite angebracht hatte. Martin saß zurückgelehnt auf einem Lehnstuhl, das Effektgerät auf den Knien, während ich

begann, mit dem Stock auf dem Stuhl einen Takt zu erzeugen, indem ich den Stab zwischen den Streben der Stuhllehne federnd hin- und herschnellen ließ. Martin erhöhte nach seinem Gutdünken die Echo- bzw. die Verzögerungsfrequenz, wodurch sich der Originalklang mit dem Echo überlagerte. In der Mitte des Stückes ging ich von dem Taktklopfen an den Rückenstreben zu einem rhythmischen Kratzgeräusch auf der Sitzfläche über. Zum Ende der Aufführung hin steigerte ich den Druck auf den Stock und lenkte die Kratzbewegungen vermehrt direkt auf das Piezomikrofon, was jedes Mal ein heftiges Knacken und Knarzen hervorrief. Das Stück endete nach weiterer Steigerung der Kratzfrequenz und der Lautstärke abrupt, indem Martin die Anlage kurzerhand ausschaltete. Obwohl ich stark den Eindruck hatte, dass viele Zuschauer und -hörer nicht so recht wussten, was sie nun genau davon halten sollten, haben Martin und ich durch unsere anhaltende Konzentration und Gelassenheit offensichtlich einen Großteil des Publikums überzeugt, was wir aufgrund des Beifalls schließen konnten. (Stück »Stuhl« auf CD)

IV.5. Wassergeschichte

Den Ausgangspunkt für diese Klangperformance zusammen mit Daniela Leiter bildeten Experimente und Improvisationen mit alltäglichen, verfügbaren und transportablen Gegenständen und Gefäßen um ausschließlich mit Wassergeräuschen eine Geschichte zu erzählen. In der Wahl der Materialien hatte sich bald die Entscheidung herauskristallisiert, nur Haushaltsgegenstände zu verwenden und so haben wir uns auf Küchenutensilien, nämlich Teeschale, Wasserkrug, Wasserkocher, Strohalm und Weinglas beschränkt – am Ende des Stückes lief die als einzige Ausnahme der »live«- Klangerzeugung eine Audioaufnahme eines plätschernden Gebirgsbaches. Die Aufführung fand anlässlich der »Aulabesprechung« der Klasse Sauerbruch im Januar 2000 statt. (»Wassergeschichte« auf CD, Programm ab B32)

IV.6. Wasserhahn Freising

Die Grundidee war, mit einem einfachen Alltagsgeräusch eine akustische Irritation hervorzurufen. Ich habe das Geräusch des tropfenden Wasserhahns vor Ort aufgenommen. Räumliche Ausgangssituation war ein Theatervorraum mit einer ca. 8 Meter langen Theke. Darin befand sich ein großes Gastronomie-spülbecken aus Edelstahl. Ich habe zunächst versucht, möglichst verschiedene Tropfvarianten aufzuzeichnen: von sanft tröpfelnden bis zu dicken Tropfen, die echoartig von den Stahlwänden abperlen, und mit ansteigender Lautstärke eine eigene Dynamik erzeugen. Durch die Verwendung von einem Stereomikrofon bei der Aufnahme war es mir möglich eine gewisse Räumlichkeit des Klangs durch die Tiefe und Klangvielfalt des an- und abschwellenden Wasserstrahls zu erreichen. Die auf dem MiniDisc Gerät digital vorgeschrittenen Aufnahmen der Wasserhahntropfen habe ich digital weiterbearbeitet und in verschieden langen Schnipseln auf CD gebrannt, mit Pausen unterschiedlicher Länge, von einer bis zu acht Minuten dazwischen. Die Installation im Ausstellungsraum erfolgte schließlich mittels eines tragbaren CD-Players mit einer externen Lautsprecherbox direkt in der Theke, gleich neben den realen Wasserhahn. Der CD-Player war so präpariert, dass die CD per Repeat- Modus sich ständig in Schleifen wiederholend abgespielt werden sollte. Das eigentlich banale Tropfgeräusch war im ganzen Ausstellungsraum hörbar, was meines Erachtens die von mir beabsichtigte Irritation hervorgerufen hat. Ich hatte die Tonquelle tatsächlich am Spülbecken und nur verdeckt von der Thekenablage, an der originalen Geräuschquelle installiert, wodurch die Lautsprecherbox nicht sofort einsehbar war. Da die Geräusche lokalisierbar waren geriet man immer wieder in Versuchung, den realen Wasserhahn abzdrehen. (2 »Wasserhahn« Ausschnitte auf CD)

IV.7. Piezo – Unterrichtsprojekt Donauwörth

Unterrichtspraktikum Donauwörth – erlebnisorientierter Unterricht

Für die Unterrichtseinheit habe ich sechs Tische mit 12 Piezo-Mikrofonen vernetzt, um einfache Alltagsgeräusche akustisch zu verstärken. Mein Ansatz war es, das Klangbewusstsein zu sensibilisieren, das Abstumpfen des Gehörs gegenüber Umweltgeräuschen zu thematisieren und zu explorativer Klangproduktion zu ermuntern.

Zu Beginn einer Stunde in einer 11. Klasse versuchte ich, die Schüler zum Nachdenken über das Hören anzuregen, zu zeigen, dass man die Umwelt neu erleben kann, wenn man sich nicht ausschließlich auf den vom Alltag geschulten Blick verlässt. Als Erstes ließ ich die Schüler mit bloßen Händen, ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Gegenstände mit der Wirkung der Schallabnehmer experimentieren. Da die Schüler mit Begeisterung bei der Sache waren, ergab sich daraus bald ein Geräuschchaos, die ersten »kreativen Klangergebnisse« stellten sich ein. Dann habe ich abrupt den Verstärker ausgeschaltet, wodurch plötzlich Stille eintrat und die Aktivitäten eingestellt wurden. Im Vergleich von Stille und dem vorhergehenden Lärm habe ich eine meditative Ruheminute eingeleitet. Ich bat die Klasse eine bequeme Sitzposition einzunehmen, die Augen zu schließen, eine Minute lang still zu verharren und auf die leisen, verbleibenden Geräusche zu achten. Anschließend ließ ich die Schüler ihre Eindrücke reflektieren. Sie hatten alltägliche Geräusche neu entdeckt, die sonst in der Flut von Sinneseindrücken nicht bewußt wahrgenommen werden, wie zum Beispiel das Atmen der Banknachbarn, das Reiben von Stoff bei vorsichtigen Bewegungen und beim neugierigen Umwenden des Kopfes, Geräusche vom Flur, draußen vorbeifahrende Autos, ein Hund, der Gassi geführt wird. Im Anschluss daran habe ich versucht, musikalische Kompositionskriterien wie Dynamik am Beispiel von »laut und leise«, »schnell und langsam« oder zu Klangfarbe wie »sanft und hart«, »weich und rau« und deren Nähe zu zeichnerischem Ausdruck zu vermitteln.

In Gruppenarbeit sollten Stücke von ein bis zwei Minuten Länge erarbeitet werden, um sie auf MiniDisc aufzuzeichnen. Ziel war es, Geräusche unterschiedlicher Klangqualität zu finden, eine »Klangsammlung« anzulegen und eine passende Notationsform, einen Zeichencode dafür zu entwickeln. Die lautmalerischen Bezeichnungen wurden zum Teil sehr phantasievoll und treffend gewählt. (Abbildung von 2 Notationen, B 25) Rhythmen durch wiederkehrende Klänge in bestimmten Zeitabständen wie das Fallenlassen von Münzen, ein ratschender Reißverschluss, Wasserschütten aus unterschiedlicher Fallhöhe, Brummen mit einer Stimmgabel, die ich zu Demonstrationszwecken mitgebracht hatte und ähnliche faszinierende Klangfindungen fügten sich zu kleinen »Hörstücken« zusammen. Zum Abschluß wurden die Stücke gemeinsam angehört, wobei die einzelnen Gruppen ihre Klangerzeugnisse identifizieren konnten. (Klangbeispiele »Piezo I« und »Piezo II« auf CD)

Zusammenfassung

Die bei den »Maulwurfsgesängen« erfahrene Experimentierfreude hat sich produktiv auf meine Malerei ausgewirkt. Freies Improvisieren, die Offenheit gegenüber Zufällen und das spielerische Moment in der Verknüpfung von unterschiedlichen Medien haben viel zur Entstehung der Serienbilder beigetragen. Die positive Resonanz der Schüler auf das handlungs- und erlebnisorientierte Intermedia-Projekt zeigte mir, daß es in der Schule möglich sein wird, meine vielfältigen Interessen einzubringen und so den Aktionsradius des Kunstunterrichts auf Wahrnehmungsphänomene und audiovisuelle Sensibilisierung erweitern zu können.

V. NEUE MEDIEN

V.1. Computergrafik

Digitale Bildbearbeitung

Die digitalen Grafikprogramme Adobe Photoshop, Illustrator und Freehand habe ich mir spielerisch angeeignet und mich mit Scannen, Retusche, Farbkorrektur, Verfremdung, Überlagerung und Fotomontage auseinandergesetzt. (Bartgeschichte, B 24)

Seit dem Sommersemester 1998 war ich als Studentische Hilfskraft in der Medienwerkstatt der Akademie angestellt und habe ab dem Wintersemester 1999 regelmäßig Einführungskurse in Computergraphik für Kommilitonen in der Medienwerkstatt gehalten. In diesem Bereich habe ich relativ wenig »künstlerische Arbeiten« entwickelt, da ich selbst sehr hohe Ansprüche an jegliche »Medienkunst« stelle. Im Bereich der Neuen Medien überzeugen mich hauptsächlich Arbeiten, die nicht auf einer Vielzahl aufwendiger und imposanter Effekten beruhen, sondern eine klare Idee mit den dazu nötigen Mitteln konsequent darstellen.

Layout

Die Kombination von Schrift und Bild in ausgewogener Seitenaufteilung und die Wirkung von Schrift als Informationsträger, oder als Signal in einer Überschrift, reizen mich in der Beschäftigung mit dem Layout. Das Schwarz- Weiß des Textes wird zu Grauwerten im gesamten Schriftbild, durch Optimieren von Laufweiten einzelner Wörter lässt sich auch mit wenigen Mitteln eine gewisse Lebendigkeit in der Seitengestaltung erreichen. Bei der Gestaltung einiger Kataloge für die Klasse habe ich durch den Kontakt mit Druckereien tieferen Einblick in den Offsetdruck erlangt.

V.2. Schriften

Schriftgestaltung

Meinen Schriftentwürfen gehen immer handschriftliche Skizzen voraus. Ich entwickle die Formen als Summe aller Abweichungen beim Schreiben der einzelnen Buchstaben von Hand. Durch das Herausfiltern der Kernformen, trotz der jeweiligen Deformationen einzelner Formen wie »Bäuchen« und »Dellen«, folgen so alle Buchstaben schließlich einem durchgehenden Skelett. Der Zusammenklang eines Alphabetes ergibt sich aus der Summe der Einzelteile. Die Buchstaben sind wie die Darsteller eines Ensembles. Die Vokale »e« und »a« sind demnach die Hauptdarsteller, da sie am häufigsten auftreten. Einer der einflussreichsten Schriftgestalter der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Adrian Frutiger, der so bekannte Schriften wie die »Univers«, »Frutiger«, »Avenir« und 1968 die computerlesbare Schrift »OCR-B«⁹⁶, die zum internationalen Standard wurde, geschaffen hat, verglich das Handwerk eines Typographen mit dem eines »Backsteinbrenners«, der einfache Bausteine herstellt, die zusammengesetzt erst ein vollständiges Werk ergeben.

Bei der Gestaltung eines Alphabetes empfiehlt sich eine aufbauende Strategie: einige sich wiederholende Zeichenformen lassen sich »ökonomisch« einsetzen,

⁹⁶ „OCR-B“ heißt Optical Character Recognition, Variante »B«. Quelle: Friedl, Friedrich „Typographie – wann wer wo“ Könemann Verlag, Köln 1998 S. 235

das kleine »a« ist die quasi die Basis für »ä á à â ã å«. (Abbildung Frutiger Grundform »a«, B 26)

Die Gestaltung erfolgt mit dem vektororientierten Programm »Fontographer«, in dem sich die einzelnen Buchstabenformen mit sogenannten »Pfad« konstruieren lassen. Die Konturform ist anhand mathematischer Vektoren definiert, die sich aus Eckpunkten und dazwischenliegenden Geraden, oder Kurvenpunkten, deren gekrümmte Verbindungslinien sich mit Anfassern an den Punkten in bestimmbar Winkel editieren lassen, bestehen. So kann man die Einzelformen sehr genau bestimmen und je nach Bedarf abrunden, zuspitzen oder verbiegen.

Nach der Erstellung aller einzelnen Buchstabenformen, ist der nächste Schritt das Austarieren der Unterschneidungen von Buchstabenpaaren, das »Kerning«. Diese Vorarbeit ist nötig, um später ein homogenes Schriftbild zu ermöglichen. In Testreihen anhand von Mustertexten mit häufig vorkommenden Buchstabenfolgen, die auch seltene, abenteuerliche Kombinationen enthalten, müssen alle eventuellen Zeichenpaare berücksichtigt werden.

Vreehend

Meine Schrift »Vreehend«, ein kompletter Zeichensatz, nach ISO- Standard für sämtliche Europäischen Sprachen, mit allen Satz- und Sonderzeichen, habe ich in Anlehnung an das gängige Grafikprogramm »Freehand« benannt, da alle wesentlichen Formen auf Freihandzeichnungen beruhen. Die bauchigen Formen, habe ich auf einem Grundgerüst in Vorstellung von pinselgeschriebenen organischen Zeichen entwickelt. Andeutungen von Serifen verwachsen sich zu dicken Füßen, so dass fast Knochenform entstehen. Die Oberlängen habe ich bewusst kürzer gestaltet als die Versalien. Auch sind die kleinen Buchstaben gegenläufig breit. »m« und »w« sind relativ schmal, die Vokale habe ich breiter angelegt, dadurch wird die Schrift lebhaft, wirkt fast heiter. Für Überschriften ist »Vreehend« besonders gut geeignet, da der Charakter bei größeren Punktgrößen gut zur Geltung kommt. Diese Schrift habe ich bei einem Wettbewerb des Internet- Schrift Anbieters »garagefonts« in den USA eingereicht; an der Jury waren die beiden Schriftgestalter Neville Brody und David Carson beteiligt. Als Prämie nahm »garagefonts« meine »Vreehend« Schrift unter Vertrag. Der Vertrieb ist vorrangig über das Internet organisiert, der gesamte Katalog ist unter der Adresse: <http://www.garagefonts.com> einsehbar. (Muster Vreehend, B 27)

Gag

Mit der Schrift »Gag« habe ich versucht, in einer Bandbreite von ulkigen Formen, die auf den ersten Blick verzerrt und gestaucht wirken, die Grenze der Lesbarkeit von Buchstaben im Zusammenhang des späteren Schriftbildes spielerisch zu erforschen. Die Schwerpunkte einzelner Zeichen sind in sich verschoben, so dass im Wortgefüge Brüche entstehen müssten. Da ich die Buchstabenformen in ihrem Kern aber um klassische Formgerüst geschaffen habe, wirken die Wörter aber trotzdem nicht allzu fragil, sogar in kleineren Schriftgrößen lässt sich die »Gag« noch gut lesen. (Muster Gag, B 27)

Quasi

Die Formen der »Quasi« bauen auf einem leicht deformierten Raster auf und sind in Anlehnung an harte, technoide Formen einer maschinenlesbaren geometrisch nüchtern durchgestalteten Schrift entstanden. Natürlich habe ich auch hier in der Planung Skizzen gefertigt, habe die Einzelformen allerdings nicht per Grafiktablett in ein Vektorprogramm übertragen, sondern ausschließlich »mit der Maus« auf dem Monitor ausgearbeitet, um einen eher nüchternen Charakter zu erzielen. Für »Quasi« habe ich einen »normalen« und einen »fetten« Schriftschnitt erstellt. (Muster Quasi, B 27)

Djembé

Eine weitere Spezialschrift habe ich als Auftrag für ein Buch über afrikanische „Djembé“- Trommelrhythmen entwickelt, mit der die Variationen der Trommelschläge graphisch vereinfacht dargestellt werden können. Bei der Gestaltung der Formen ließ ich mich von der bauchigen Form der Djembé Trommeln inspirieren. (Muster Djembé, B 27)

V.3. Schwamm- www

Mit einer einfachen Digitalkamera habe ich die Schaumspuren, die mein Spülschwamms in einer blauen Plastikalatschüssel hinterlassen hat, fotografiert.

Digitalfotos

Der unüberbietbare Vorteil der Digitalen Fotografie liegt in der sofort möglichen Kontrolle, ob die Aufnahme den vorangehenden Vorstellungen entspricht. Auch wird durch den Wegfall chemischer Bildträger der daraus resultierende »Umweg« über ein Labor hinfällig. Die Weiterverarbeitung am Computer ist nach der simplen Datenübertragung per Kabel somit innerhalb von Minuten möglich, so dass bei nachfolgenden Aufnahmen Korrekturen bezüglich Schärfe, Beleuchtung oder Ausschnitt gleich berücksichtigt werden können.

Animation

Für die Animation habe ich die statischen Bilder der Digitalkamera nach festgelegter Zeitdauer hintereinander ablaufen lassen. Mit einer langsameren Bildfrequenz am Anfang und Erhöhung der Frequenz zum Ende hin, versuchte ich die Dynamik der Sequenz zu steigern. Üblich ist eine Verringerung der Dateigröße von Webgrafiken durch Reduzierung der Farbwerte von einem Normalwert aus ca. 32000 Farbtönen im »RGB Farbraum«, auf 216 Farben des »websicheren Farbraumes«; um die Dateigröße aber noch weiter zu verringern habe ich die Einzelbilder auf 32 Farbtöne im Gif-Format reduziert – auf Kosten weicher Farbübergänge, was bedeutet, dass die Pixel deutlich zum Vorschein kommen, wodurch eine »Pixelästhetik« entsteht. Als Ergebnis ist eine Art stolpernder Stummfilm entstanden, der durch technische Optimierung auch trotz einminütiger Dauer für eine Übertragung in einer Internetverbindung geeignet war.

Jahresausstellung 1998

Die Präsentation erfolgte im Internet und auf einem Rechner in der Eingangshalle der Akademie, der dort für die Dauer der Ausstellung aufgestellt war. Der Monitor war über Kopfhöhe angebracht, Maus und Tastatur auf einem an der Säule befestigten Ablage. Die einzelnen Arbeiten konnten über eine Html-Navigationsseite betrachtet werden. Zusätzlich war es möglich, über eine „Datenbank“ ein Verzeichnis aller Ausstellenden in Verbindung mit einem Raumplan abzurufen. Leider ist dieses Angebot am Eröffnungsabend etwas untergegangen, wurde im weiteren Verlauf aber gut angenommen.

(8 Einzelbilder aus der Animation, B 28)

V.4. time

Das Projekt entstand im Rahmen eines Macromedia-Director Seminars mit Jens Müller in der Medienwerkstatt. Ziel war, eine Multimedia CD-ROM zu erstellen, die Digitalbilder und digitales Video unter einer interaktiven Benutzeroberfläche vereinen sollte. In der Planungsphase einigten wir uns auf den assoziativen Oberbegriff »Tageslauf«. Ich entschied mich, durch Fixieren und Festhalten von vertrauten, alltäglichen, eigentlich belanglosen Begebenheiten einen fiktiven aber durchschnittlichen Tageslauf zu dokumentieren.

Klangsammlung

Ausgehend von Klangentdeckungen im täglichen Leben habe ich Alltagsgeräusche und Klänge aufgenommen, die mir als akustische Grundstruktur für meinen imaginären Tageslauf dienen sollten. Durch die Zerlegung in Ton und »bewegte Standbilder« konnte ich die Datenmenge reduzieren, da digitales Video riesige Datenmengen beansprucht, indem für jede Sekunde Film 24 Bilder benötigt werden, um ruckelfreie Bildabläufe zu ermöglichen. So war mir eine weitaus detailliertere Darstellung eines Tageslaufs möglich. Ich habe mich besonders auf Geräusche konzentriert, die man meist nicht bewusst wahrnimmt und dabei sehr intensive Geräuscentdeckungen gemacht, wie zum Beispiel das morgendliche Gurgeln des Wasserkochers für das Teewasser, der Widerhall von Schritten in unterschiedlichen Raumklängen, auf der Straße, auf unterschiedlichen Straßenbelägen, auf Pflaster, Kies, Parkettboden, Treppenstufen, den Rhythmus, der beim Gemüseschneiden entstehen kann, ... Ich habe festgestellt, wie sehr sich der Klang, der beim Öffnen der schweren Eingangstür der alten Pinakothek entsteht, von dem aller anderen geöffneten Türen dieses Tages unterscheidet, wie sehr sich Aufnahmen der Straßengeräusche in der Barerstraße allein durch das Straßenbahnklingen charakterisieren und in was für ein vertrautes Urlaubsgefühl man beim Betreten eines türkisches Bistro eintaucht.

Mit den fertig montierten »Hörstücken« der gesammelten Klänge sind poetische »Lautmalereien« entstanden, die wie Gedichte erlebte Wirklichkeitsausschnitte festhalten.

Digitalfotos

Nachdem die Audioaufnahmen abgeschlossen waren, nahm ich mit einer Digitalkamera die Fährte noch einmal auf, um passende Bilder, die die einzelnen Hörstücke illustrieren sollten, zu schießen. Da die Tonaufnahmen eindeutig im Vordergrund standen, sollten sich die Bilder an der Tonspur orientieren. Ich kam nicht umhin, mir ein richtiges »Drehbuch« zu schreiben und zu zeichnen, um die jeweiligen Fotos auch zur richtigen Tageszeit unter den geeigneten Lichtverhältnissen aufnehmen zu können.

Programmierung

In der Kombination der Hörstücke und der Bilder sind Filme entstanden, die in ihrer ruckeligen Ästhetik an den Ursprung des Films, an die Anfänge der bewegten Bilder erinnern. Im Bildteil sind Standbilder (B 29) aus den einzelnen Animationen zu sehen, eine CD im Macintosh-Format ist der Arbeit beigelegt.

Ein großes Anliegen war es unserer fünfköpfigen Gruppe, keine fest und starr hintereinander ablaufenden Filmausschnitte zu präsentieren, sondern durch vielfältige Auswahlmöglichkeiten dem Benutzer Interaktivität zu bieten.

Im Laufe der Konkretisierung des Konzeptes stellte sich heraus, dass die einzelnen Beiträge inhaltlich stark voneinander abweichen würden. Daher einigten wir uns

auf ein relativ strenges Gestaltungsraster, das die gestalterischen Unterschiede der jeweiligen Einzelarbeiten in einem gemeinsamen System zusammenfasst. Dadurch wurde aber auch die Trennung der Navigation in ein übersichtliches Raster, das zugleich die physikalische, allgemein verbindliche Realzeit darstellt und in fünf darunterliegende individuelle Ebenen, die ihrerseits die subjektive, individuelle Erlebniszeit symbolisieren, nötig.

Der Benutzer sieht sich vor folgender Benutzeroberfläche: Ein roter Strich läuft von links ins schwarze Bild und kommt an der aktuellen Systemzeit des Computers zum Stillstand. Ein 24-Stunden-Raster mit fünf Zeitleisten taucht auf. Die fünf Zeitleisten stehen für die jeweiligen individuellen Interpretationen der Tagesabläufe der einzelnen Personen, sie stellen gleichzeitig das Navigationsraster oder Hauptmenü dar. Beim »Wischen« mit dem Mauscursor über eine bestimmte Stelle der Zeitleiste blinkt ein Icon auf, das für diesen Zeitpunkt innerhalb des Tagesablaufes gesetzt ist. Diese Icons sind zu den einzelnen Interpretationssträngen der Personen verlinkt, sie bilden sozusagen die »Pforte« zum subjektiven Empfinden. Durch Anklicken starten die entsprechenden Movies oder Bilderfolgen an diesem gewählten Zeitpunkt. Unterbricht man den Fortgang der einzelnen Zeitschienen nicht, so kann sich der Betrachter den gesamten Tagesablauf einer Person ansehen, durch einen Mausklick gelangt man zurück ins Hauptmenü. Die andere Möglichkeit, in die fünf unterschiedlichen Erlebniswelten einzutauchen, besteht über verlinkte assoziative Begriffe, die in zufälliger Reihenfolge zusammen mit den Filmen erscheinen. Durch den Klick auf einen der Begriffe ist es möglich, direkt zu einem anderen Erzählstrang zu gelangen. Dieser muss mit dem vorhergehenden allerdings in keinem direkten chronologischen Bezug stehen, er wirft den Betrachter an einen völlig unvorhersehbaren Zeitpunkt des Tages und kann bei passender begrifflicher Assoziation auch in einem anderen »Tageslauf« führen. Diese zwei unterschiedlichen Navigationssysteme stellen somit den Kontrast zwischen der individuellen Zeitwahrnehmung und der nüchternen Realzeit eines durchschnittlichen, für jeden unentrinnbaren 24-Stunden Tages dar.

Die Arbeit »time« wurde von Bernhard Schwenk, dem Kurator der Jahresausstellung 2000 »Akademie der Bildenden Künste München INS Haus der Kunst« ausgewählt, dort war sie auf zwei iMacs installiert. (Abbildungen der Installation, B 30)

VI. CONCLUSIO

Obwohl es zunächst schwierig erschien, bei der Vielfalt an Interessen und Bezugspunkten ein gemeinsames Gestaltungsprinzip zu benennen, haben sich doch im Rückblick verbindende Elemente herauskristallisiert. Die beiden Ansätze Vielfalt und Reduktion stehen sich wie zwei Pole gegenüber, ziehen sich aber wie ein roter Faden durch meine Arbeiten und bedingen sich gegenseitig. Bei jedem neuem Projekt stürze ich mich zunächst in die Materie und eigne mir das nötige Hintergrundwissen und die Fertigkeiten an. Der Entstehungsprozess wird zunächst von einer Phase intensiver Suche und vielfältigen Variationen begleitet. Beim Vertiefen in die Technik entstehen dadurch in konsequenter Weise Serien. Durch das »Über-Bord-Werfen« aller Nebensächlichkeiten erfolgt eine Beschränkung auf wenige, bewusst gewählte Elemente. Den Entstehungsprozess begreife ich seit meiner Auseinandersetzung mit dem japanischen ZEN-Buddhismus als einen wesentlichen Bestandteil des Werkes.

Zweiter wichtiger Schwerpunkt meiner Arbeit ist die Vernetzung der einzelnen Medien. Im Begriff „Intermedia“ sehe ich viele meiner Ansätze integriert. Die verschiedenen Kunstgattungen und Medien greifen ineinander über und beeinflussen sich gegenseitig. Hieraus ergeben sich immer wieder neue Anknüpfungspunkte für meine weitere Arbeit.

Weiteres wichtiges Anliegen ist mir die Sensibilisierung für Sinneswahrnehmungen in der zunehmenden Reizüberflutung unserer Zeit. Ich denke, für die Kunstpädagogik lassen sich daraus im Sinne von fächerübergreifendem und handlungs- und erlebnisorientierten Unterricht wertvolle Konzepte ableiten.

GLOSSAR

Animation	aufeinanderfolgende Bilddateien, filmischer Eindruck, je nach Grad der Frequenz
Auflösung	dpi dots per inch, Feinheitsgrad des Rasters der kleinsten Bildpunkte = Pixel
Bitmap	behelfsweise Erklärung mithilfe der Vorstellung eines Rasters über dem ganzen Bild,
CMYK	Druckfarben für den Vierfarbdruck: Cyan, Magenta, Yellow (Gelb), Kontrast (Schwarz)
Delay	Verzögerung, Verschleppung und dadurch Überlagerung des Grundklanges durch die Klone; Dauer und Pause zwischen den Wiederholungen sind variabel
Echo	durch elektronische Filterung hervorgerufener Hall- Effekt
Gif	Graphic Interchange Format, handlichste Dateigröße bei flächigen Grafiken, Definition einer internen Farbtabelle: relative Gewährleistung auf Farbechtheit/ -gleichheit beim Betrachter
Icon	von griech. Icon, Bildzeichen, miniaturisierte Vorschau des Inhalts eines Dokuments
Komprimierung	Möglichkeit: verlustfrei oder mit einkalkulierbarem Datenverlust bei Grafiken, meist Reduzierung der Auflösung, spezielles mathematisches Verfahren: JPEG, Zusammenfassen ähnlicher Farbwerte in angrenzenden Bereichen, bei photorealistischen Grafiken angebracht, kaum optischer Verlust, resultierend allerdings in schlechter Druckqualität
Layout	Platzierung von Text und Bild über mehrere Seiten hinweg anhand eines gemeinsamen Gestaltungsrasters
Link	Verknüpfung zu einem Sprungziel. Das kann sich innerhalb des gleichen Dokuments befinden, oder in einem x-beliebigen anderen Dokument, auch auf entfernten Computern, sog. Servern. Auf diese Weise wird die inhaltliche Verknüpfung von Webseiten ermöglicht
Loop	Schleife, sich immer wiederholendes Element
Medium	hier gebraucht für: Ausdrucksmittel
Neue Medien	hier wie im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet für sog. „Digitale Medien“; d.h. Video, oder mit Hilfe eines Computers erzeugte Bilder, Filme oder Klänge, zur Rezeption sind zumeist wiederum technische Geräte nötig
Patterns	Muster, Versatzstück, mögliche Klangvariationen stehen zur Auswahl
Pfad	s. Vektor
Photoshop	DAS Bildbearbeitungsprogramm, Retusche, Dimension, Zuschnitt, Farbkorrektur, , Aufbereitung fürs Web, Komprimierung, Reduzierung der Auflösung einer Grafik
Pixel	Kunstwort aus <i>picture</i> und <i>element</i> . Das kleinste, unzerteilbare Teilchen einer Bitmap-Grafik
Punkt	Einheit der Schriftgröße
Quark	bewährtes Layoutprogramm
RGB	additive Farbmischung bei der Monitorarstellung, aus den Primärfarben Rot Grün Blau
Sample	Weiterverwertung, erkennbare Bearbeitung
Vektor	mathematische Definition einer Linie: Anfang, Ende, Krümmung, Stärke, Farbe
Vektorgrafik	Grafik, die aus mathematisch definierten Formen, Linien und Farben besteht, geringe Dateigröße bei wenigen Farben, großer Vorteil: beliebige Skalierbarkeit ohne Qualitätsverlust im Druck oder bei Monitorarstellung, die Einzelform, Kontur eines Schriftzeichens z.B. ist in Vektoren definiert
websicherer Farbraum	Diese Zusammenstellung von 216 Farbtönen lässt sich – theoretisch – weltweit an jedem geeigneten Computermonitor relativ farbverbindlich darstellen

LITERATURVERZEICHNIS

Anfam, David „Mark Rothko: the Works on Canvas. A Catalogue Raisonné, Yale University Press, New Heaven, Neuauflage 1999

Albers, Josef „Interaction of Color“ DuMont Schauberg, Köln 1970

art Magazin Nr. 6, Juni 1999, Gruner & Jahr, Hamburg

Bothner, Roland „Schwarz und Rot: Zur Autonomie der Farbe“ Sammlung kritisches Wissen, Talheimer Verlag, Mössingen 1999

Düchting, Hajo „Paul Cézanne – Bilder eines Berges“ Seehammer Verlag, Weyarn, 1997

Fondation Beyeler „Mark Rothko, >A consummated experience between picture and onlooker<“ Katalog zur Ausstellung in der Fondation Beyeler, Basel, 2001, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001

Friedl, Friedrich „Typographie – wann wer wo“ Könemann Verlag, Köln 1998

Frutiger, Adrian "Der Mensch und seine Zeichen - Schriften, Symbole, Signete, Signale" Fourier Verlag, Wiesbaden, 1991

Gallwitz, Klaus „Besuche im Städel – Betrachtungen zu Bildern“ Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989

Gronert, Stefan „Alexej Jawlensky Große Meditation: »Verhaltene Glut«“ Insel Verlag, Frankfurt am Main 1997

„Robert Ryman“ Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, edition tertium, Ostfildern, 2000

Herrigel, Eugen „ZEN in der Kunst des Bogenschießens“ Otto Wilhelm Barth Verlag, 1951, Ausgabe im Scherz Verlag, Bern, München, Wien 2000

Itten, Anneliese „Johannes Itten - Der Farbstern“ Ravensburger Buchverlag, 1985

Itten, Johannes „Kunst der Farbe“ Studienausgabe Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 1987

Kandinsky, Wassily „Über das Geistige in der Kunst“ 10. Auflage Benteli AG, Bern-Bümpliz, 1952

Koschatzky, Walter „Die Kunst des Aquarells“ Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985

„Mark Rothko“ Ausstellungskatalog der Retrospektive im Museum Ludwig, Köln 1988

Museum Wiesbaden „Alexej von Jawlensky“ Ausstellungskatalog 1991

Néret, Gilles „Avantgarde- Malerei und Plastik 1945-1975“ Hirmer Verlag München, 1988

Pawlik, Johannes „Bildende Kunst: Begriffe und Reallexikon“ DuMont Köln, 9. Auflage 1987

Pörtner, Peter „Japan, Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur“ DuMont Buchverlag, Köln, 1. Auflage 1998

Prestel Lexikon Kunst und Künstler des 20. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1999

- Raddatz, Fritz J. „ZEIT-Museum der 100 Bilder“ Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1989
- Ruhrberg, Karl „Der Schlüssel zur Malerei von heute“ Econ Verlag, Düsseldorf und Wien, 1965
- Ruhrberg, Karl „Malerei“ in: Walther, Ingo F. (Hrsg) „Kunst des 20. Jahrhunderts“, Teil I, Benedikt Taschen Verlag, Köln 2000
- Schug, Albert „Die Kunst unseres Jahrhunderts“ Naumann & Göbel, Köln, 1989
- Tetsuo Roshi Nagaya Kiichi „Tuschspuren, Bokuseki“ Theseus Verlag Zürich, 1989
- Thomas, Karin „DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts“ DuMont, Köln, 2000
- Staatgalerie moderner Kunst München, Ein Rundgang durch die Sammlung, bearb. von Carla Schulz-Hoffmann, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bruckmann, München 1987
- Staatgalerie moderner Kunst München, München 1987 S.
- Staatgalerie moderner Kunst München, Erläuterungen zu ausgewählten Werken, bearb. von Carla Schulz-Hoffmann, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bruckmann, München 1995
- Walther, Angelo „Caspar David Friedrich“ Henschelverlag, Berlin 1990
- Walther, Ingo F. (Hrsg) „Malerei der Welt“ Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999
- Wildenstein, Daniel „Monet – Catalogue Raisonné Band IV“ Benedikt Taschen Verlag, Köln 1996
- Zacharias, Thomas „Blick der Moderne – Einführung in ihre Kunst“ Schnell & Steiner München · Zürich, 1984

ANLAGEN

Dieser Arbeit liegen bei:

- der zweite Teil dieser Arbeit mit den erwähnten Abbildungen
- eine Audio-CD mit dem Hörstück »Balkon«, den Klangbeispielen »Hit« und »Stuhl« von »2klang«, der »Wassergeschichte«, zwei Ausschnitten aus der »Wasserhahn«-Klanginstallation sowie zwei Hörstücken aus dem »Piezo«-Unterrichtsprojekt am Gymnasium Donauwörth
- eine Videokassette mit einer von Alessandra Farallo bearbeiteten, ca. 14-minütigen Dokumentation der »Maulwurfsgesänge«
- die Multimedia-CD-ROM »time« im Macintosh-Format

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Arbeit selbst verfasst und alle von mir verwendeten Quellen angegeben habe.

Michael Petters,

München, 05. April 2001

Michael Petters
Hachelbachstr. 7
83727 Schliersee

m.petters@gmx.de