

Weiter in der Malerei

Getting on with Painting*

Nichtabbildende, oder »reine« Malerei lehnt die meisten malerischen Vorgehensweisen ab, wie sie in anderen, weniger ausschließlichen Arten der Abstraktion üblich sind. Nachfolgend beschreibt eine Malerin dieser Richtung deren *raison d'être* und einige Methoden, die sie und ihre Kollegen häufig anwenden.

VON MARCIA HAFIF

Gemälde, handgemalte Oberflächen, bestehen aus Reihen von mehr oder weniger erkennbaren Pinselstrichen. Ein Pinselstrich wird entschieden an den anderen gefügt, bis der Bildträger fast oder meist ganz in einer dem Inhalt und dem Künstler entsprechenden Weise bedeckt ist. Die Bedeutung dieser Pinselstriche, und damit des Gemäldes, leitet sich von der Methode die Pinselstriche zu organisieren in Verbindung mit der Persönlichkeit des Künstlers ab. In einem realistischen oder in einem abstrakten Gemälde haben die Pinselstriche (und hatten das immer schon) eine untergeordnete Funktion, in einem Ein-Farbe-Gemälde jedoch kommt ihnen mehr Bedeutung zu. Statt einer fremden Absicht zu dienen, sind diese Absicht, sind inhaltlicher Teil des Gemäldes in seiner Gesamtheit.

Auch wenn, wie bei der nichtabbildenden Malerei, ein äußerer Inhalt nicht existiert, ist immer noch eine Anregung für jeden Pinselstrich notwendig. Aber diese Anregung ist eine andere. Um den Anstoß für das Setzen von Pinselstrichen zu bestimmen, werde ich einige grundlegende Methoden und Materialien der Ein-Farbe-Malerei untersuchen.

Ein naheliegender Ausgangspunkt ist das immer wiederkehrende Rechteck des Bildträgers. Ein leeres Blatt Papier, eine leere Leinwand bietet seine Leere – oder seine horizontalen und vertikalen Ränder – als Ausgangspunkte an. Für einen Künstler, der den Bildträger mit Zeichen bzw. Farbe in einer Weise zu füllen beabsichtigt, die nicht von einem Inhalt bestimmt ist, sondern aus dem Zeichen- oder Malakt selbst herrührt, haben sich einige grundlegende Vorgehensweisen herausgebildet.

Eine davon ist, vertikale Pinselstriche von der oberen linken Ecke ausgehend in einer horizontalen Reihe quer über die Fläche zu malen. Darunter eine zweite und so fort bis die ganze Seite bedeckt ist. Eine andere Methode besteht darin, in dieser oberen linken Ecke zu beginnen und quer und nach unten gleichzeitig zu malen, um die Striche feucht zu halten und Flecken durch Überlappungen zu vermeiden. Pinselstriche können ebenso an der linken Seite in Bahnen aufgetragen werden, die von links nach rechts fortschreiten. Oder waagerechte Striche können Bänder bilden, die nach unten über die Fläche wandern. Es gibt natürlich andere Ausgangspunkte, aber alle diese Vorgehensweisen stellen die primäre Bedeutung, die aus der Ordnung kommt, her.

Die beschriebenen Vorgehensweisen haben die Tendenz zur Wiederholung, zur Konsequenz innerhalb ihrer Ordnung, zur Verselbständigung. Eine relativ einfache Ordnung ergibt sich aus den verwendeten Materialien und Werkzeugen. Sehr häufig wird eine Farbe benutzt; das Format bleibt gleich. Dieser relativ unveränderte Prozeß ist Mittel für den Künstler, Identität herzustellen, ohne die Ablenkung einer ewigen Suche nach Neuem. Kleine Veränderungen werden der Sinn ihrer selbst.

In Richtung größerer Komplexität kann der Künstler ziemlich willkürlich neue Vorgehensweisen wählen. Es können zum Beispiel Trennungslinien in das Werk eingebracht werden oder einfache Zeichen dienen als Binnenmarkierungen oder Pinselstriche selbst dienen als Anstoß. Der Künstler versetzt sich beim Malbeginn in eine ähnliche Verfassung wie für die oben beschriebene Arbeit, in der das Werk virtuell von selbst fortschreitet, notwendig war und fällt Entscheidungen in einem Zustand nahezu unbewußten Tastens oder ungeschärfter Aufmerksamkeit. Entscheidungen folgen zwar einer inneren Ordnung, entstehen aber weniger durch bewußte Überlegung, als durch einen fließend ablaufenden, empfindsamen Aktions/Reaktionsprozeß.

Somit ist die Bedeutung der Ein-Farbe-Malerei eng verknüpft mit dem Akt, der Aktion des Malens. Die momentane Funktion dieser Malerei ist weder Natur zu vergegenwärtigen noch »Selbstdarstellung« des Künstlers. Diese Malerei ist vielmehr geradezu eine Denkweise, aus der der Künstler, Verstand und Gefühl gebrauchend, mit seinen Materialien und der Art mit ihnen umzugehen Bedeutung erarbeitet (erschafft). Damit nähert sich die Malerei einem Wendepunkt im Reich der Bedeutungen und einer neuen Ästhetik. Ihr Zweck ist nicht Reduktion oder Analyse um ihrer selbstwillen, sondern die Entwicklung einer visuellen Sprache, einer persönlichen und poetischen Sprache, eben kein Abklatsch von Literatur, Wissenschaft oder Industrie.

Die Malerei, über die ich gesprochen habe, ist in dem Sinne reine Malerei, als sie keinen anderen Absichten dient. Husserl diskutiert »reine Wissenschaften«, wie reine Logik, reine Mathematik, reine Zeitlehre . . . und indem er sie beschreibt, indiziert er unterschiedliche Denkweisen:

Sie sind durchaus, nach allen ihren Denkschritten, rein von Tatsachensetzungen . . . Der Geometer, der seine Figuren auf die Tafel malt, erzeugt damit faktisch daseiende Striche auf der faktisch daseienden Tafel . . . Dabei ist es gleich, ob er statt wirklich zu zeichnen, sich seine

Linien und Konstruktionen in eine Phantasiewelt hineinbildet. Ganz anders der Naturforscher. Er beobachtet und experimentiert, d. i. er stellt erfahrungsmäßiges Dasein fest . . . Für den Geometer aber, der nicht Wirklichkeiten, sondern »ideale Möglichkeiten«, nicht Wirklichkeitsverhalte, sondern Wesensverhalte erforscht, ist statt der Erfahrung die Wesenserschauung der letzte begründende Akt.¹

Farbe stellt ein Medium für so eine Denkweise zur Verfügung, die nicht mit »Tatsachensetzungen« zusammenhängt, sondern befreit ist von einer Korrespondenz mit der äußeren Wirklichkeit, um ihren eigenen Gehalt zu finden.

Die gegenseitige Abhängigkeit des Geistigen und Materiellen charakterisiert jegliche Malerei und zeigt sich in der Einsicht des Malers: um einen Fortschritt der Arbeit zu erreichen, muß tatsächlich gemalt werden. (»Aber wozu in Gedanken vorwegnehmen wollen, was nur Erfahrung lehren kann?«²) Anders als die »Striche« von Husserls Geometer, haben Pinselstriche in der Malerei Bedeutung; es ist wichtig, daß sie wirklich da sind, denn nur in der Verbindung des Physischen mit dem geistigen Akt kann das Gewußte zu dem vorher nicht Gewußten hinführen. Die physikalischen Materialien fungieren als Werkzeuge zu dieser Entdeckung.

Um den Malakt als eine Denkweise zu verstehen, müssen wir, neben die rationale Denkweise, eine nicht-begriffliche stellen, eine Denkweise, die eher einem Geisteszustand nahekommt: Dieser Zustand, indem nichts Bestimmtes mehr gedacht, geplant, erstrebt, erwünscht, erwartet wird, der nach keiner besonderen Richtung zielt und dennoch aus unabgelenkter Kraftfülle sich zu Möglichem wie Unmöglichem geschickt weiß – dieser Zustand, der vom Grund aus absichtslos und ichlos ist . . .³

Mit Verstand und Logik werden Entscheidungen getroffen, um eine Situation zu schaffen, in die das Unbeabsichtigte eintreten kann. Rational ausgewählte Zeichen bilden einen neuen Bedeutungsrahmen, in welchem der Maler auf das Unbekannte hinarbeitet. Tatsachen werden bestimmt, Seinsgründe, innere Regeln, die nicht von außen auferlegt sind, welche aber innerhalb eines Netzes von Begriffen, die aus der Arbeit sich entwickeln, funktionieren. Regeln entstehen durch den Denk- und Arbeitsprozeß, die mit den Begriffen der Malerei zusammenhängen. Wenn schon alle Entscheidungen bis zu einem gewissen Grad willkürlich sind, gibt es nichts an dem Gemälde, das so sein muß, wie es ist (außer einem Mindestmaß an Grundelementen, um es noch ein Gemälde nennen zu können). Aber sobald bestimmte Entscheidungen getroffen sind, folgen weitere aus ihnen, bis endlich jede Entscheidung ein Teil des Ganzen ist. Dieses Ganzes – das vollendete Werk – wird ein Teil der Identität des Malers, steht aber außerhalb seiner Person.

Solche Malerei fungiert als Quelle von Identität. Der Künstler arbeitet ständig durch die Malerei hin zur Entdeckung des Ich, er entwickelt das Spiel, das auf den Leinwänden ausgetragen wird, und das im Laufe seines Entstehens eine Form bekommt, die Erkenntniskraft hat. Der Künstler schafft ein Werk, das eine externe, öffentliche Existenz führt, das aber ebenso sein persönliches Identitätsbewußtsein klärt und eine Brücke zur Realität wird.

Um diese Überlegungen noch konkreter zu machen, lassen Sie uns an drei Bilder denken, die auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinen; es sind dies Olivier Mosset's *Red Painting*, Phil Sims's *NYC 16 79*, und mein eigenes *Cadmium red medium*.⁴ Sie sind alle annähernd zwei Fuß im Quadrat groß; sie sind alle auf Keilrahmen gespannt und auf grundierte Leinwand gemalt; sie sind Ein-Farbe-Flächen; alle sind rot. Trotzdem sind sie verschieden: Sims's *NYC 16 79*, ist ein Hochrechteck, die andern zwei sind quadratisch; das von Hafif ist auf einen flachen Rahmen gespannt, während die anderen beiden dicker sind; eines ist ohne sichtbare Pinselstruktur gemalt (Mosset), beim anderen sind dick gemalte, vertikale Pinselstriche sichtbar (Hafif), das dritte ist auch vertikal strukturiert, in roten Schichtungen (Sims).

Diese Bilder, ausgeführt zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Malern, die sich damals nicht kannten, schaffen einen Dialog durch ihre Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten. Jeder Künstler schaffte einen Ausgangspunkt durch seine grundsätzliche Wahl der Malerei als Medium, statt der Skulptur oder anderen gängigen Medien. Das kleine Format jedes dieser drei Gemälde bildet sodann eine gewisse Intimität, ein Bedürfnis nach einem eins-zu-eins Verhältnis zu dem Betrachter. Das quadratische Format ist zeitgenössisch, während sich ein Rechteck auf Tradition beruft. In anderer Weise beziehen sich jedoch alle auf die Tradition der Malerei; alle sind auf aufgespannte Leinwand gemalt. Der dünne Keilrahmen evoziert weniger ein Objekt als der dickere der die Oberfläche weiter von der Wand weg in den Raum des Betrachters drängt. Mosset's flache, kaum gemalte Oberfläche unterscheidet sich von Hafif's Oberfläche, die

aus mit der Hand angeriebener Ölfarbe besteht, nämlich Cadmium rot mittel; beide sind tatsächlich gemalt. Sim's Oberfläche, ebenso aus handgemachter Farbe, ist dagegen vom Künstler mit dem Ziel eines erwünschten Aussehens gearbeitet und geschichtet. Trotzdem entscheiden sich alle drei Künstler dazu, eine Farbe zu benützen. Diese gemeinsame Wahl wurde in jedem Fall durch die Wahl der anderen relevanten Elemente beeinflusst. Wie bei Körpersprache, die ohne Worte spricht, transportieren diese Gemälde Bedeutung mit jedem Bestandteil ihres Daseins.

Das Gemälde existiert aus der Entscheidung, wie die Leinwand am Keilrahmen befestigt ist, wie die Außenkante behandelt wird, wo die Malerei endet (an der Kante, um die Kante herum, innerhalb dieser Außenkante), in der Wahl des Pinsels und der Pinselführung, in der Entscheidung, wie mit Überlappungen verfahren wird, in Konsequenzen, die sich aus Ausgangspunkten ergeben, in Berücksichtigung der Bildgrenzen, in Zeichen, die hervorgerufen werden von der Eigenart des Materials und Zeichen, die durch Korrekturen entstehen.

Bevor sie sich experimentellen Medien zuwenden haben sich diese Künstler lieber entschieden, in herkömmlichen Malweisen weiterzuarbeiten, indem sie die herkömmliche Art Auftragen von Farbe auf eine rechtwinklig aufgespannte Leinwand übernehmen. Obwohl sie traditionelle Malmaterialien und -methoden anwenden, beschäftigen sie sich mit einem nicht-traditionellen Inhalt und einer neuen Raumvorstellung. All das ließ eine Malrichtung entstehen, die über die bekannte abstrakt/malerische Haltung hinausgeht.

Diese Malerei beschäftigt sich also nicht mit der Darstellung der materialien Welt um uns, sondern existiert unabhängig in dieser Welt. Um über diese Arbeit zu reden, ist es notwendig, neue Unterscheidungen zwischen den Arten nicht-abbildender Malerei zu machen. Statt die simple Dualität von Realismus und Abstraktion beizubehalten, müssen wir zeitgenössische Malerei in mindestens vier unterschiedliche Kategorien einteilen: 1) Repräsentation von Natur; 2) Abstraktion von Natur; 3) Abstraktion ohne Referenz gegenüber der Natur; und 4) die Art der Malerei, die ich besprochen habe – eine Kategorie, für die kein ganz befriedigender Name existiert. Diese Malerei hat man bereits »real«, »konkret«, »rein«, »absolut« und »Malerei – Malerei« genannt. Sie ist nicht-illustrativ und nicht-abbildend; sie besteht in sich selbst auf dieser Welt und repräsentiert oder steht nicht für irgend etwas (außer vielleicht »Malerei«). Sie ist nicht von irgend etwas außerhalb ihrer selbst abstrahiert; sie gebraucht nicht die den vorhergehenden Arten von Malerei gemeinen illusionistischen und illustrativen Kunstgriffe, auch nicht die der dritten Kategorie: der nicht-gegenständlichen Malerei.

Man sieht auf die Fläche dieser Malerei und nicht in sie hinein. Diese Sehweise nämlich war ein Ziel der Malerei seit dem Kubismus. Es gibt viele Kunstgriffe um die Realität eines Gemäldes zu behaupten – der auf der Malfläche angebrachte reale Gegenstand, die durch das Nebeneinanderstellen zweier Leinwände erzeugte reale Linie – die Arbeit, über die ich spreche, aber benötigt solche Mittel nicht. Sie benutzt die traditionellen Elemente der Malerei, meist eine rechteckig aufgespannte Leinwand, bemalt mit Farbe. Die Farbe ist vorne, an der Oberfläche und ist auf diese in einem Prozeß, der visuelles Denken mit sich bringt, aufgebracht. Ihre Oberfläche ist nicht illusionär, sondern aktual, taktill. Ihre Farbe ist konkret, physisch anwesend und nicht atmosphärisch oder transzendent. Ihre Ökonomie gesteht ihr nicht mehr zu, als sie benötigt. Sie ist jedoch nicht reduziert; sie arbeitet in menschlicher Art. Sie hat eine Malsprache entstehen lassen, die dem Betrachter eine Erfahrung von Ganzheit, Mitte, von Einssein ermöglicht. Diese Erfahrung bietet sie ebenso dem Maler, in einem aktiven Prozeß eines Denkens in malerischen Begriffen, die auf einer zweidimensionalen, »idealen« Fläche erarbeitet sind.

1. Edmund Husserl, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Tübingen, 1980, S. 16.
2. Eugen Herrieger, Zen in der Kunst des Bogenschießens, Weilheim, 1975, S. 48.
3. Ibid.
4. Anfang Herbst 1978 und sporadisch später trafen sich die nachfolgend aufgeführte, oft sich verändernde Gruppe von Künstlern um Ergebnisse der Malerei zu diskutieren: Olivier Mosset, Stephen Rosenthal, Jerry Zeniuk, Marcia Hafif, Doug Sanderson, Jose Marioni, Phil Sims, Frederic Thurz, Raimund Girke, Carmen Gloria Moralez, Robert Ryman, Susanna Tnger, Anders Knutsson, Dale Henry, Merrill Wagner und Howard Smith. Im Juni 1979 machten sie eine private Ausstellung in Julian Pretto's Franklin Street Raum, zum Zweck einer Diskussion, in der ein Hauptbetrachtungs- und Diskussionsgegenstand diese drei Gemälde waren.

* Unter diesem Originaltitel erschien dieser Aufsatz von Marcia Hafif, einer New Yorker Malerin, in »Art in America«, April 1981. Druckwerk hatte 1982 Ausstellungen mit Jerry Zeniuk, Alfons Lachauer und zeigt momentan Paintings and Etchings von Phil Sims, im Frühjahr 1983 dann neue Arbeiten von Thomas Kaminsky und möchte so weiter die Diskussion und Information über diese Malerei ermöglichen. Wir danken der Autorin und dem Herausgeber für die Zustimmung zur Veröffentlichung einer etwas gekürzten deutschen Übersetzung. Rupert Walser

x Tauger

(Abb. rechte Seite) Detail aus: Phil Sims, Yellow Painting 1981, oil on canvas, 244 x 212 cm (1:1-Reproduktion).

aus:
Neukunst in München
04/Nov 1982
Übersetzung: R. Walser