



STEINBILDER

Projektbericht von Mathias Buess

Visual Art School Basel, Herbsttrimester 2015

Inhalt

| | | |
|-----------------|--|-----------|
| 1. | Einführung..... | 2 |
| Teil I | | 3 |
| 2. | Kunst als Wesensberührung..... | 3 |
| Teil II | | 5 |
| 3. | Der wissenschaftliche Weg:..... | 5 |
| 4. | Der künstlerische Weg..... | 7 |
| Teil III | | 10 |
| 5. | Die Vorbereitungen für die Wahl eines eigenen Projekts..... | 10 |
| 6. | Granit und Kalk: mein Projektthema..... | 11 |
| 7. | Biographische Beziehung zu Steinen..... | 11 |
| 8. | Der Start ins Projekt..... | 12 |
| 9. | Studien an der Granitstruktur..... | 13 |
| 10. | Durch vier Zeichenstufen vom äusseren Gegenstand zum inneren Bild..... | 14 |
| 11. | Fragen zur Abstraktion..... | 16 |
| 12. | Kompositionsskizzen..... | 17 |
| 13. | Abgedriftet..... | 19 |
| 14. | Von der Flächensprache des Yin und Yang und anderen Flächendialogen..... | 21 |
| 15. | Einstieg in die malerische Umsetzung der Steinstudien..... | 25 |
| 16. | Farbige Malversuche..... | 27 |
| 17. | Das ultimative Bild..... | 28 |
| 18. | Resümee und persönliche Fragen..... | 28 |
| 19. | Dank..... | 28 |
| Anhang | | 29 |
| 20. | Zitate über Kunst..... | 29 |
| 21. | Vom Sinn der Kunst..... | 30 |

Steinbilder

oder: Bildnerische Umsetzungsversuche von Kalk- und Granitqualitäten

Ein Projektbericht mit philosophischen Einlagen von Mathias Buess im Rahmen des Studiengangs der Visual Art School Basel zum Trimesterthema: „Das Mineralische, Stoff-Form“ (19. Okt. – 18. Dez. 2015)

1. Einführung

Dieser Bericht entstand in der Absicht, mir schreibend den Gang durchs erste Trimester des Visual Art School Studienganges bewusst zu machen. Ich wollte im Rückblick klären, welche Übungen, Anregungen, Erfahrungen und Einsichten für mich wichtig waren und wie dadurch mein Zeichnen und Malen und somit meine Bilder beeinflusst wurden. Ich brachte zwei grosse Fragen mit, die mich durch die ganze Zeit begleiteten. 1. Wie kann ich Qualität in der Kunst mit mehr Sicherheit erfassen – sowohl in Werken anderer Künstler wie in meinem eigenen Schaffen? 2. Kann abstrakte Kunst an der Welt erfahrene Erlebnisinhalte nachvollziehbar vermitteln? Durch das Schreiben drang ich in einige Gebiete tiefer und ausführlicher ein, als ich erwartet hatte, so dass der Bericht länger und länger wurde.

Es entstanden drei Teile. Im ersten behandle ich einen Aspekt der allgemeinen Frage, was Kunst ist – vor allem im Verhältnis zur Wissenschaft. Im zweiten Teil mache ich mir Gedanken über den Unterschied zwischen einer wissenschaftlichen und einer künstlerischen Annäherung an die Natur. Erst im dritten Teil beschreibe ich meinen Weg durch das Trimester. Hier schiebe ich Betrachtungen ein über Schritte in die Abstraktion und über Kompositionsfragen im Zusammenhang mit Formensprache der Fläche. Alle Teile sind illustriert mit Zeichnungen und Bildern, die im Trimester entstanden sind, besonders im dritten Teil illustrieren sie auch meinen künstlerischen Weg.



Gemeinschaftsbild zum Trimesterthema, Ergebnis einer Malaktion zu dritt am Tag der offenen Tür (3,50m x 2,2m)

Teil I

2. Kunst als Wesensberührung

Auch wenn in der Visual Art School vorwiegend gegenstandslose Malerei gelehrt, geübt und entwickelt wird, orientiert sie sich doch an konkreten Themenbereichen wie z.B. Mensch, Kosmos, Elemente. Durch das Trimesterthema „Das Mineralische, Stoff-Form“ war es vorgegeben, dass wir uns thematisch auf ein Naturreich einliessen. Was heisst es, sich künstlerisch mit Naturerscheinungen auseinanderzusetzen – was ist der Unterschied zu einem wissenschaftlichen Zugang zur Natur? Diese Frage stellte sich mir sehr bald und recht dringend, da ich immer wieder realisierte, dass ich durch naturwissenschaftliche Interessen und langjährige entsprechende, berufliche Tätigkeiten stark wissenschaftlich (goetheanistisch, phänomenologisch) geprägt bin. Ich lernte einen wissenschaftlichen Weg kennen und schätzen, der nicht in konventioneller Weise analytisch-reduktionistische Ziele verfolgt, sondern ein ganzheitliches Naturverständnis sucht, bei dem Bildhaftigkeit und künstlerischer Sinn eine wichtige Rolle spielen. Steht mir diese Prägung für das künstlerische Schaffen im Weg? Inwiefern kann sie auch hilfreich sein? Um diese Frage beantworten zu können, will ich als erstes versuchen, den Unterschied von Wissenschaft und Kunst etwas zu klären.

Wissenschaft ist eine Tätigkeit, die in Frage gestellte Dinge oder Beobachtungen in einen begreifbaren, sinnvollen Zusammenhang stellt; d.h. Wissenschaft versucht Rätsel zu lösen, sie sucht Erkenntnis, Erklärung, Gesetz. Sie ist am Ziel, wenn sie Wesentliches oder Wesen in Begriffen fassen kann. Von diesem Verständnis hat sich heute die Wissenschaft, besonders die Naturwissenschaft, allerdings weitgehend entfernt; sie ist kaum noch auf Wesenserkenntnis aus, sondern durch Wirtschaftsinteressen pervertiert vielmehr auf Machbarkeit und Nutzen ausgerichtet. Sie ist weitgehend Technik. Da sie zudem nur solche Methoden und Ergebnisse als wissenschaftlich gültig akzeptiert, die gemäss ihrer reduktionistischen Blickweise objektiv sind, alles Subjektive also streng vermeidet, wirkt sie in ihrer Einseitigkeit distanziert, unpersönlich, neutral, gefühllos, berechnend, lebensfeindlich, abtötend.

Bei Kunst geht es nicht um Erkenntnis. Sie ist nicht da, um etwas zu erklären, zu erkennen, zu verstehen, sondern um etwas zu erleben. Es mag zwar am Wesen der Kunst liegen, dass es einem innerlich widerstrebt, ihr einen Zweck zuzuschreiben oder sie definieren zu wollen; ich will trotzdem behaupten, dass Kunst dort aufhört, wo nichts mehr – z.B. nicht einmal mehr Leere – zu erleben ist. Kunst bedeutet: ein Erleben beinhalten; Kunst schaffen bedeutet: ein Erleben gestalten; bildnerische Kunst schaffen bedeutet: durch bildnerische Mittel ein Erleben gestalten. Kunst hat damit zu tun, Empfindungsfähigkeit zu gestalten und zu entwickeln.

Wissenschaft und Kunst umfassen – mit einem dreigliedrigen Blick auf die menschliche Kultur geschaut – (zusammen mit Religion) die Bedürfnisse und Tätigkeiten des menschlichen Geisteslebens¹. In beiden Bereichen (die Religion sei hier vorerst ausgeklammert, wie man sieht) leisten die Menschen Beiträge zur kulturellen Entwicklung. So wie sich in der Wissenschaft das Bedürfnis auslebt, Welt zu erkennen, lebt sich in der Kunst das Bedürfnis aus, Welt zu erleben (und in der Religion, sich mit Welt zu verbinden, sich verbindlich auf das Wesenhafte der Welt einzulassen). Das wissenschaftliche Schaffen hat heute einen viel bewussteren Einfluss auf das Leben, gerade weil es lebensfeindliche, tödliche Tendenzen hat. Kunst ist dagegen scheinbar nebensächlich, tritt ins Bewusstsein allenfalls als Spiegel der Lebensgesinnung/-stimmung, die in der Gesellschaft herrscht. Kunst hat aber prinzipiell dasselbe Potential, unmittelbar – nicht bloss spiegelnd – kulturell wirksam d.h. lebensprägend zu sein wie die Wissenschaft (oder die, wie gesagt, ausgeklammerte Religion). Sie schöpft es nicht aus, weil sie es ebenso wenig wie die Wissenschaft vermag, ihr wesensgemässes Bedürfnis wirksam zu erfüllen. Statt Welt vertieft zum Erleben zu bringen, bestehen die Einseitigkeiten in der Kunst darin, unzugänglich zu sein. An Kunst kann keineswegs die Anforderung gestellt werden, dass sie verständlich sein müsse; sie entfernte sich sogar von ihrem Wesen, wenn sie das Erkennen gleichwertig ersetzen wollte. Doch sie verlässt ihre elementaren Gebiete und wird bedeutungslos, wenn sie in ausschliessender Art selbstbezogen, privat, elitär, isolierend, autistisch – eben unzugänglich wird.

¹ Neben den Aufgaben im Geistesleben gibt es auch solche im Wirtschafts- und im Rechtsleben.

Da die Bedeutung der Kunst darin liegt, Erlebnisse zu ermöglichen, Erlebnis- und Empfindungsfähigkeit zu gestalten und zu entwickeln, und somit natürlich primär mit dem Fühlen, mit Gefühlen, mit Emotionen zu tun hat (wie die Wissenschaft primär mit dem Denken), ist Kunst-Schaffen und Kunst-Geniessen selbstverständlich immer persönlich und subjektiv². Es ist ein Verdienst der modernen Kunst, dass sie die Einsicht in diese Tatsache gefordert und gefördert hat. Die Toleranz ist heute gegeben, für jede künstlerische Äusserung, jenseits von schön oder hässlich, also jenseits von ästhetischen, aber auch von moralischen Vorstellungen, theoretisch offen zu sein. Das ist positiv. Subjektivität liegt in der Natur der Sache und soll nicht beklagt werden. Hier liegt nicht der Punkt, warum Kunst heute dazu tendiert, unzugänglich zu sein und es schwer macht, sich so auf sie einzulassen, dass sich das Herz öffnen und seelisch eine Berührung stattfinden kann. Wo ist das Problem?

Das Problem sind die Verwirrung, die Beliebigkeit, die Orientierungslosigkeit – ist der grosse Mangel an Kriterien, was Qualität in der Kunst ist. Der Kunstmarkt verstärkt, nebenbei bemerkt, durch willkürliche Wertsetzungen die Verunsicherung. Die originelle Antwort auf die Frage „Was ist Kunst?“, „Kunst ist.“ ist einerseits vielleicht die aktuell gültigste Definition von Kunst, spiegelt andererseits treffend die Ohnmacht des Zeitgeistes. Ist wirklich alles Kunst in dem Sinn, dass sich darin ein wirkliches Erleben, eine echte Emotion zum Ausdruck bringt und sich die Mühe lohnt, sich darauf einzulassen? Ich stelle diese Frage nicht abstrakt an die allgemeine Kunstwelt, sondern konkret an mich. Aus dem unten beschriebenen Projektverlauf wird zu entnehmen sein, dass ich beim eigenen Tun immer wieder in Zweifel komme, ob es stimmt, was ich hinaussetze. Besteht ein Zusammenklang zwischen dem besteht, was auf dem Bild und was in mir passiert? Meine Zuversicht, dass durch Übung und Wahrnehmungsschulung die Fähigkeit ausgebildet werden kann, künstlerische Qualität beurteilen zu können (beim eigenen wie bei fremden Arbeiten) ist das Hauptmotiv, an dem Kurs der VAS teilzunehmen und mich in solche Projekte hineinzubegeben. Zudem habe ich die Überzeugung gewonnen, dass sich eine Orientierung für die hier von mir geforderte Krieriensuche ergibt, wenn die Beziehung der Kunst zur Wissenschaft (und zur Religion) vermehrt ins Auge gefasst und gerade die Unterschiede und Eigenheiten dieser Gebiete, die zusammen ein Ganzes bilden, zu Bewusstsein gebracht werden. Diese Beziehungen will ich untersuchen:

Wenn Wissenschaft als das Bedürfnis, das Wesen einer Sache zu erkennen, charakterisiert werden kann, lässt sich analog dazu Kunst so charakterisieren, dass sie das Bedürfnis darstellt, ein Erleben von oder Berührtsein durch Wesen zu ermöglichen. Es geht bei einer Kunsterfahrung nicht nur um ein vertieftes seelisches Berührtsein an und für sich (sei es angenehm oder unangenehm, beglückend oder bestürzend), sondern ausdrücklich um Wesensberührung. Die Erwartung an Kunst ist nicht nur, etwas zu erleben, sondern ist immer auch: etwas Wesentliches zu erleben. Was soll man unter solchem Wesentlichen verstehen? Ein Aspekt, den ich bisher nicht beschrieben habe, der aber selbstverständlich für die Kunst zentral ist und normalerweise zuerst hervorgehoben wird, betrifft Fähigkeiten, die mit dem Willen, mit der Kraftseite der menschlichen Natur zu tun haben: Ohne das Schöpferische, die kreative Aktivität, die Phantasie, den Spieltrieb, die Gestaltungskraft kann keine Kunst hervorgebracht werden, gäbe es keine Kunst. – Aber bei gründlicher Betrachtung stellt sich heraus: es kann überhaupt nichts Neues entstehen ohne diese Kräfte, keine Wissenschaft, ja keine Wirklichkeit. Sie zeichnen gar nicht ausschliesslich die Kunst aus. Diese Kräfte sind aber genau das Wesentliche/Wesenhafte, was durch Kunst – sei es Kunst schaffend oder Kunst aufnehmend – erlebt werden will, was durch Wissenschaft denkend erfasst werden will (und womit man sich im religiösen Sinn vereinigen will). Wird Wissenschaft betrieben, ohne Bemühung um Wesenserkenntnis – weil kein Sinn für Wesen vorhanden ist – wird sie auf Dauer schädlich, wenn Kunst ohne Sinn für Wesensberührung produziert wird, wird sie unzugänglich (und wenn Religion nur noch aus Glaube an die Materie besteht d.h. wenn man glaubt, dass der Wirklichkeit Materie statt Geist zugrunde liegt, geraten auch die anderen beiden Gebiete in die Krise.)

² „Subjektiv“ im Sinn von „individuell“, „zu einem Subjekt gehörig“ – und nicht im Sinn von unsachlich

Teil II

3. Der wissenschaftliche Weg:

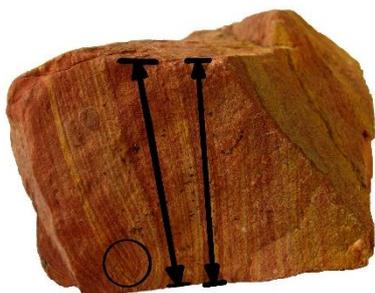
Nach diesem Umweg komme ich wieder zurück auf die anfangs gestellte Frage: was unterscheidet den künstlerischen vom wissenschaftlichen Zugang zur Natur? Bei beiden Zugängen setze ich voraus – das ist der Lohn des Umwegs –, dass es in der Natur Wesentliches zu finden gibt. Was denn sonst? Etwa nur platt äusserlich Sinnliches, oder bloss in Wissensschubladen zu ordnendes Begriffliches? Nein, ich meine Wesentliches³ im gerade erwähnten Sinn von schöpferischer Kraft, die Natur hervorbringt und die ich in mir als schöpferisch Hervorbringender erfahren kann.

Auf dem wissenschaftlichen Weg bzw. auf dem goetheanistisch-phänomenologischen Weg, der mit Wesen rechnet und den ich im Lauf meines Lebens kennen und anwenden lernte, gibt es ein paar methodische Schritte, die ich hier an einem Beispiel ausführen möchte. Ausgangspunkt ist die genaue Beobachtung und Feststellung der sinnlichen Tatsachen an einem Gegenstand. Es gilt den Reichtum an sinnlichen Eindrücken in allen Nuancen und Differenzierungen aufzunehmen, den ein Gegenstand z. B. ein Stein anbietet, ohne irgendwelche Vorstellungen von Wirkungen oder Bewirktem, auch keine Wertungen hinein zu interpretieren. Es wird gesammelt, Bestandsaufnahme gemacht ohne Interpretation. Man steht als Beobachter wach und mit Abstand dem Objekt gegenüber.



Hier ein Illustrierungs- Versuch zum Gemeinten. Die drei Fotos zeigen drei Ansichten eines etwa faustgrossen Steines. Sie sind so bearbeitet, dass die gesamte Umgebung weggeschnitten ist. Sie lassen zu, dass man einige visuelle Qualitäten des Steins feststellen und beschreiben kann: rostrote Farben mit feinen Unterschieden in Helligkeit, Intensität und Wärmewert. Dasselbe zeigt sich in Ocker. Rot und Ocker erscheinen in linearen Strukturen, wechseln in verschiedenen Abständen, in verschiedenen Rhythmen. Die Umrissformen der drei Ansichten sind sehr verschieden. Die sichtbaren Flächen sind unterschiedlich fein gestreift. Der Verlauf der Linien weist feine Schwünge auf, teilweise fliessen die Formen zusammen, stellenweise sind sie gewellt, an einigen Orten gibt es punkartige Löcher. Die Anzahl Linien könnten gezählt und manche andere Quantitäten bestimmt werden. usw. usf. (Der reduktionistische Wissenschaftszugriff würde sich übrigens nur auf letzteres ernsthaft einlassen wollen, auf das Mess-, Zähl- und sonst wie Quantifizierbare)

Im zweiten Schritt wird die unmittelbare Wahrnehmung verlassen, die gesammelten Einzelwahrnehmungen werden in Bewegung gebracht, die vorhandenen Bilder, Feststellungen, Vorstellungen werden miteinander verglichen und gegenseitig in Beziehung gesetzt. Ähnliches wird innerlich zusammengerückt; es entstehen Reihen, Ordnungen, Verläufe; es geschehen innere Bilde(r)bewegungen.



Im Falle dieser drei Abbildungen, zu denen ich angebe, dass sie Ansichten desselben Steines sind, kann man sich innerlich von einem Bild zum anderen bewegen und versuchen sich klar zu machen, wie sie räumlich zusammenhängen (man wird das vielleicht automatisch schon getan haben). Beim linken und mittleren Bild klappt es einigermassen leicht, beim rechten kostet es mehr Schwierigkeiten (es ist quasi die Hinteransicht). Dieser Zusammenführungsvorgang illustriert, allerdings ganz äusserlich, bereits den zweiten Schritt. Beim zweiten Schritt bewegt man sich über das sinnlich Gegebene hinaus – den Stein räumlich vorzustellen ist ja schon über-sinnlich. Noch deutlicher wird das, wenn man nicht nur die drei Bilder vergleicht und ineinander führt, sondern auch Einzelheiten eines Bildes in Be-

³ Im Alltagsgebrauch wird unter „Wesen“ etwas viel schwächeres verstanden, es bedeutet bloss „etwas Wichtiges“. Hier ist etwas anderes damit gemeint, nämlich so wie es wörtlich steht.

wegung bringt. Die farbigen Linien z. B., die räumlich gedacht ja dünnere und dickere ocker-gelbe oder rostrote Schichten sind, welche den Stein durchdringen, sind durch die Steinkanten begrenzt. Form- und strukturmässig gibt es aber nichts, was unsere (exakte) Phantasie daran hindert, die Linien bzw. Schichten über die Kanten in Richtung der Pfeilspitzen über unbekannt weite Strecken hinaus zu bewegen. Im Bereich des schwarzen Kreises gibt es eine Ausnahme, hier kommen ein paar Schichten zu einem Ende, indem sie von Umgebungsschichten eingefasst werden. Indem wir die beobachteten Bildungen nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich bewegen und – ganz frei über das vorliegende, feste Sinnliche hinaus - sie als Ergebnisse eines Prozesses anschauen, zeigen sich zeitliche Ordnungen oder Reihungen, was im Wort Schichten auch schon mitklingt. Indem wir den Stein ein wenig drehen, so dass die Schichten horizontal liegen, können wir die Schichten bequem als Ablagerungsfolgen anschauen und uns flüssig hineindenken, wie hier in stetem Wechsel rote Lagen über ocker-gelbe aufgeschichtet worden sind – vielleicht schnell, vielleicht langsam, jedenfalls in feiner Weise. Dieser Gedanke liegt viel näher als die Vorstellung, dass die Schichtstruktur auf einen Schlag entstanden wäre. Ein „Zeit-Fluss-Blick“ auf die Hinterseite des Steines zeigt uns, dass da nicht nur ganz feine, dünne Schichten vorzufinden sind, sondern gröbere, dickere, rauer geformte. Von den feineren Schichten der „Vorderseite“ gibt es – auf den Abbildungen und übrigens auch am tatsächlichen Stein allerdings nicht von aussen sichtbare – Übergänge, möglicherweise sprunghafte, zu den dicken Schichten. Das glatt fließende Vorstellen ist hier herausgefordert und zu gewissen Sprüngen genötigt. – (Die reduktionistische Wissenschaft macht solche „Phantasie“-Bewegungen nicht bewusst. Sie übergibt die quantifizierten Daten einer Rechenmaschine und lässt sie in Form von Rechenprozessen objektiv verarbeiten.)



Der dritte Schritt: Was auf Grund des sinnlich Festgestellten an inneren Bildern gedanklich bewegt worden ist, erhält beim dritten Schritt Bedeutung. Es leuchtet durch meine innere Aktivität etwas auf und wird für mich sprechend. So wie bei einer oft nur kleinen Gesichtsbewegung mimisch eine Stimmung z. B. Freude, Verwunderung, Widerwille usw. deutlich aufleuchtet und abgelesen werden kann, so kann durch ein vergleichendes Betrachten – das sich zwischen den Phänomen bewegt, zwischen den Zeilen liest – etwas Mimisches oder Gebärdenhaftes, eine stimmige Idee, ein Einfall, eine Einsicht oder wie auch immer einstellen. Dieses Geschehen spielt sich eigenaktiv ganz im seelischen Raum des Denkens ab, es führt zu Bewusstsein (obwohl es oft ganz unbewusst passiert).

Dass man den abgebildeten Stein als räumlich erlebt, ist bereits ein Vorgang, der zu diesem Schritt gehört. Die räumliche Sehgewohnheit ist so gross, dass es dem Bewusstsein sehr leicht entgeht, dass das Raumerleben eben nicht ein sinnlicher Akt, sondern ein seelischer ist. Einfacher, weil ein wenig anstrengender und deshalb leichter ins Bewusstsein tretend, ist die folgende Beobachtung. Indem man aktiv die Steinschichtungen über die Steinkanten hinaus verlängert, kann einem bewusst werden, dass der Stein Teil eines viel grösseren Zusammenhanges ist. Er ist ein Ausschnitt, ein aus dem Zusammenhang verlorenes, einsames Bruchstück, dem die Stimmung des Isolierten, Herausgefallenen anhaftet. Oder etwas fröhlicher gesehen: er erscheint einem wie eine Flaschenpost als Gruss von einem fremden Grossen. Noch deutlicher kann in mir eine dem Stein eigene Gebärde aufgehen, wenn man die zeitlichen Bewegungen aktiv nachvollzieht: man ist angeregt, sich in Vorgänge des sich Schichtens zu versetzen. Feine, warm gefärbte Substanz lagert sich wie herangeblasener Staub oder wie angeschwemmter Schlick über noch wärmer (oder anders warm) gefärbte, feine Substanz, um danach wieder von der leicht kühleren Substanz zugedeckt zu werden. Der Stein beginnt von flüssig-bewegten, vielleicht auch von staubig-luftigen und zudem von unterschiedlich warmen Umgebungsqualitäten zu sprechen. Ganz ruhig geht es nicht zu, wenn man in seine Bildung nachschaffend eintaucht. Die sprunghaften Schichtunterschiede zeigen sich als Ergebnis einer gewissen Prozessdramatik. Und da der Stein ja weder weich noch staubig, sondern steinhart und fest ist, kann durch diese Qualität auch noch ein Verdichtungs- und Härteerlebnis erfahren werden. – (In der reduktionistischen Wissenschaft erhalten Zahlenergebnisse, die aus Rechenprozessen hervorgehen, dadurch Bedeutung, dass z. B. mathematisch festgelegt wird, was statistisch signifikant sei oder was als Zufall zu gelten hat.)

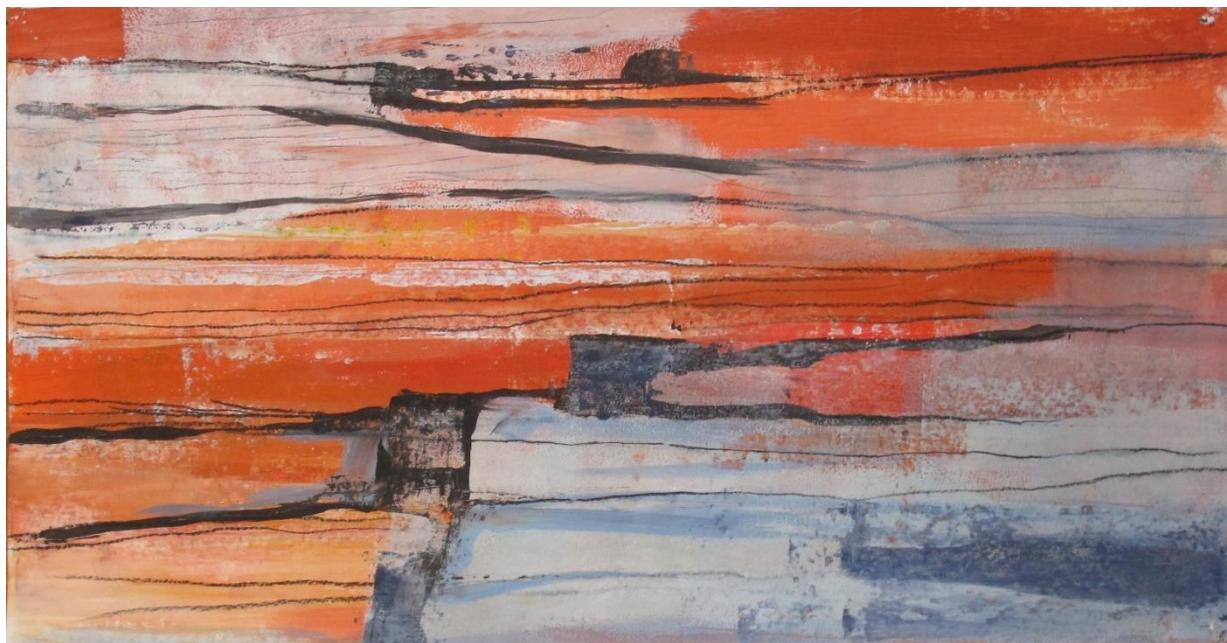
Im vierten Schritt des hier beschriebenen wissenschaftlichen Forschens gilt es auf den Punkt zu bringen, was die wesentlichen Elemente sind – die Gesetze –, welche die Wirklichkeit oder die Substanz des in Frage gestellten Gegenstandes ausmachen. Es geht darum, die wirklichkeitsprägenden Qualitäten, die ins erlebende Bewusstsein getreten sind, begrifflich zu fassen bzw. aussprechbar/mitteilbar zu formulieren. Wirklichkeitsprägend sind die schaffenden, schöpferischen Kräfte, die sich in mir (in meinem Denk- oder Begriffsorganismus) in Form von Stimmung, Geste, Bedeutung, Einsicht, Inspiration usw. ausgesprochen haben, indem ich genau beobachtete Wahrnehmungsbilder aktiv in Beziehung gesetzt und miteinander verglichen habe. Die Substanz eines Gegenstandes besteht somit nicht in materiell ausgedachter Stofflichkeit, sondern in der sinnlich vermittelten, durch Bildekräfte erschaffenen, geistig erarbeiteten Wirklichkeit.

Ohne viel Vorwissen und beschränkt auf flache Abbildungen liefert unsere Betrachtung des vorliegenden Steines doch ein paar eindeutige Erkenntnisse, die sein Wesen und seine Substanz ausmachen. Der Stein zeigt den bruchstückhaft isolierten Ausschnitt eines steinhart verdichteten Ablagerungsgeschehens, das durch den Rhythmus eines vermutlich wechselwarmen

Umgebungsmilieus beeinflusst war und in dem feinstkörnige Staube oder Tone ruhig aufgeschichtet, zum Teil auch gröber zusammengestaucht wurden. Die inneren Kräfte, die zur Bildung des Steines geführt haben (und somit seine **Substanz**, seine Wirklichkeit ausmachen) sind unter anderem also ein feines, ruhiges, sanft schwingendes, rhythmisches zur-Ruhe-Kommen und Ablagern bei gleichzeitig sprunghaft störendem, seitlichem Stauchen. Solche Bildekräfte können auch anderes hervorbringen als die Erscheinung eines Steines, z. B. auch eine rein seelische Befindlichkeit. Zur Veranschaulichung wage ich mich auf die Äste hinaus: Die Kraftsituation des Steines kann entfernt ähnlich sein mit einer Stimmung, die man schaukelnd und gemütlich vor sich hindösend in einem sicher angebundenen Boot an einem warmen, stillen Strand mit sanftem Wellengang und milder Brise erleben kann, wo ab und zu auch eine grob wacklige Schlagstörung auftritt. – (Da die reduktionistische Wissenschaft Geistigem keine Wirklichkeit zuschreiben kann, muss sie alles – auch das, was gar nicht anders als übersinnlich bzw. geistig erfassbar ist, nämlich alle Beziehungen zwischen den beobachtbaren Phänomenen – mit (vorgestelltem!) Materiellem **unterlegen**.)

Diese vier Schritte sind verwandt mit Qualitäten, die in der Natur durch die vier Elemente oder die Naturreiche, im Mensch durch die Wesensglieder, repräsentiert sind.

| Schritt | Wissenschaftliche Tätigkeit | Element | Naturreich | Wesensglieder |
|------------|---|-----------------|------------|---------------|
| 1. Schritt | anschauen, feststellen | fest, Erde | Mineral | Körper |
| 2. Schritt | vergleichen, bewegen, in Beziehung setzen | flüssig, Wasser | Pflanze | Leben |
| 3. Schritt | Stimmung, Bedeutung erfassen, verstehen | gasförmig, Luft | Tier | Seele |
| 4. Schritt | die Substanz- oder Wirklichkeits-bildende Kraft mitvollziehen und formulieren | warm, Feuer | Mensch | Geist |



Impression „Kalkfelsen in der roten Grube“

4. Der künstlerische Weg

Am zweiten Tag der Inputwochen machten wir eine Übung zum Thema Polarität. Als Spielregel sollte gelten, dass wir in ein vorgegebenes Format eine grosse Fläche neben eine kleine setzen und diese beiden Flächen gestalten. Charles machte die Übung vor. Er malte eine grosse Fläche und setzte zwei kleine dazu. Das irritierte. Nach einer Weile wollte sich eine Teilnehmerin nicht zurückhalten und bemerkte, dass er sich nicht an die Spielregel halte. Charles antwortete: Doch, doch. Die zweite kleine Fläche sei in diesem Fall eben nötig gewesen. Ja, wenn er fünf oder noch mehr kleine Flächen neben die grosse gemacht hätte, dann wäre das allerdings schon gegen die Regel gewesen. – Als Lehrer von Jugendlichen vertraut damit, sofort heftig kritisiert zu werden, wenn ich mich nicht an eine Regel

halte, als wissenschaftlich Denkender gewohnt eine Versuchsanordnung auf die Zahl genau zu nehmen, wunderte ich mich im ersten Moment auch über die Logik von Charles, andererseits überzeugte mich die Selbstverständlichkeit und auch das Argument. Nur eine kleine Fläche wäre bei seinem Beispiel unpassend gewesen. Mir wurde bewusst, ich bin hier nicht in einer pädagogischen Einrichtung und nicht an einem wissenschaftlichen Institut, Kunst funktioniert etwas anders. Kunst rechnet mit dem Leben, das sich nicht starr an Regeln hält, sondern viel mehr sich um Regeln herum einpendelt. – Wir wurden in das Thema Steine eingeführt. Was hat der Stein überhaupt mit mir zu tun? Auf diese Frage gab Jürg Reinhard, den wir in Thun besuchten und der uns als Künstlerfreund und spiritueller Wissenschaftler vorgestellt wurde, die simple Antwort: Der Stein, das bin ich selbst. Er ist in mir und ich in ihm. Man muss es nicht wissen, aber man kann es spüren. – Auch diese Art von Antwort war mir ein Wegweiser für das Weitere.



Übung zum Thema Polarität, Kohle

Einen künstlerischen Zugang zur Natur werde ich nun nicht in derselben Art so gestuft beschreiben können, wie ich das eben mit dem wissenschaftlichen versuchte. Es wird viel mehr nur eine Zusammenstellung von Erfahrungen und Beobachtungen sein, die ich in diesem Trimester machte. Ein grundlegender Unterschied zur Wissenschaft wurde mir aber bald bewusst. Wenn ich künstlerisch etwas so produzieren will, dass dabei das Erlebnis einer Naturbegegnung (z.B. mit Steinen) verdichtet zum Ausdruck kommen soll, muss ich genauso über das Sinnliche hinausgehen, wie ich das auch – wie vorhin beschrieben – beim wissenschaftlichen Erkennen tue. So wie ich dort das sinnlich Wahrgenommene aktiv verarbeite und mit Denkgespür⁴ (d.h. schöpferisch denkend) die nicht sinnlichen, aber wirklichkeitsprägenden Qualitäten (d.h. die schöpferischen Kräfte) des Natureindrucks (z.B. eines Steins) in eine Formulierung bringe, muss ich mir zutrauen, die die schöpferischen Kräfte des Natureindrucks (z.B. eines Steins) produktiv zu spüren d. h. gleichsam mitzubewegen, mitzuatmen, mitzutanzten. Aus dieser Bewegung heraus gilt es dann zu versuchen, die Kraftqualitäten des Natureindrucks meinem Schaffen und somit dem Produkt, meinem Werk einzuprägen (oder: zu versuchen, die Kräfte durch mein Schaffen in meinem Werk auszudrücken).

„Spüren“, „mitatmen“, „mittanzten“! Das macht einen wie mich, der zur kontrollierten Wachheit des wissenschaftlichen Wegs neigt (sich aber auch oft nicht genügend bewusst ist, wie sehr das Erkennen etwas Schöpferisches ist) zunächst skeptisch. Und Zweifel bremsen, lähmen, ja können verhindern,

⁴ Das Wort Denkgespür gibt es natürlich nicht, will sagen, gäbe es nicht, wenn ich es nicht soeben erfunden hätte. Obwohl es kreativ erfunden ist, ist es nicht Unsinn. Man kann es verstehen, wenn man in den Zusammenhang eintauchen kann. Goethe hat es anschauliches Denken genannt.

dass ich mich auf den künstlerischen Weg mache. Spüren/Fühlen ist nicht in gleicher Weise eine bewusste, produktive Aktivität wie Denken, vielmehr eine bloss träumerische mit passivem Charakter. Wenn ich künstlerisch dranbleiben und nicht aufgeben will, muss die Sicherheit, die das denkerische Bearbeiten der Sinneswahrnehmung geben mag, kompensiert werden durch etwas, was Mut macht, antreibt und begeistert.

Tatsächlich kann ich so etwas finden: es ist die Gewissheit, dass Geistiges – ohne zugrundeliegende Materie – konsequent die Wirklichkeit bildet und trägt. Im Gebiet des Geistigen befinde ich mich sofort, wenn ich erkennend oder künstlerisch schaffe – dadurch nämlich, dass ich „über das Sinnliche hinaus“ gehe, jedoch gerade nicht das Sinnliche scheue, sondern ins Sinnliche eintauche, es verarbeite und so in Berührung mit den schaffenden, formenden, wirklichkeitserzeugenden Kräften komme⁵.

Indem ich mich Kunst schaffend auf einen Naturgegenstand oder Naturbereich so einlasse, dass ich mich ihm in einem rhythmischen Wechsel sinnlich wach und konzentriert zuwende und wieder entspannt loslöse – also mitatme! – und indem ich träumerisch-spielerisch mit ihm umgehe – mich mit ihm bewege, mittanze! –, können sich selbst ohne weitere Schulung⁶ Erkenntnisse in Form von gefühlsmässigen Berührungen einstellen. Das ist es, was ich „Spüren“ nenne. Künstlerisch schaffend lässt man sich gehen und der Körper, die Hand, das Werkzeug, der Stift werden entsprechend dem Gespürten in ein bestimmtes Bewegen und Gebärden geleitet. Was entsteht, lässt sich zunächst nicht rational begründen, da es ja nicht bis ins wache Bewusstsein kommt. Aber der Blick auf das Entstandene oder auf das Entstehende bzw. auf das den Vorgang begleitende Gefühl findet eine Resonanz. Man fühlt „Stimmigkeit“ oder auch das Gegenteil. Man spürt schon, ob man im Einklang mit den intuitiv wahrgenommenen Kräften gestaltet oder nicht.

⁵ Die wirklichkeitsbildende Existenz des Geistigen anzuerkennen, ist also für mich die Voraussetzung für einen künstlerischen Zugang zur Natur. Geistiges! Weil bei diesem Wort immer die Befürchtung besteht, nicht ernst genommen zu werden und als abgehoben, weltfremd zu gelten, habe ich stets wieder das Bedürfnis „Geist“ abzusichern, zu rechtfertigen: Das Über-Sinnliche ist genauso selbstverständlich Realität wie das handgreiflich Wahrnehmbare, meist nur verschlafen und verdrängt. Dazu drei klassische Beispiele von übersinnlicher Wirklichkeit:

Licht. Es ist unsichtbar. Halte ich nachts die Handfläche in die Nähe einer brennenden Kerze, erscheint die angeleuchtete Fläche hell. Zwischen der ebenfalls hellen Kerzenflamme und der hellen Handfläche ist aber nichts zu sehen. Licht ist Beleuchtungskraft, ohne sinnlich zu erscheinen. (Und die Kerzenflamme selbst? Ist sie nicht sinnlich wahrnehmbares Licht? Die Helligkeit der Flamme erscheint tatsächlich nicht deshalb, weil bei ihr etwas angeleuchtet wird. Helligkeit erscheint, weil hier entzündete Stoffe selbstleuchtend sind. Alles was selbstleuchtend ist, an erster Stelle die Sonne, ist Quelle⁵ von Beleuchtungskraft d.h. Quelle von unsichtbarem Licht. Die Quellen sind mit dem Sehsinn wahrnehmbar, indem sie, wie alles andere Sichtbare, hell sind.)

Leben. Die wirksame Kraft, die in Einklang mit situationsgemässer Umgebung aus einer Knospe, einem Samen, einem Ei etwas hervortreten, wachsen, entwickeln lässt und die man Leben nennt, ist über-sinnlich. Sinnlich wahrnehmbar sind art-spezifisch wechselnde Formzustände (wie z.B. Formen der Ein- und Ausatmung oder des Spriessens, Blühens, Fruchtens usw.).

Bewusstsein. Das Bewusstsein eines jeden Menschen und am deutlichsten natürlich das eigene – inklusive Triebe, Gefühle, Vorstellungen – sind eine ungeheuer starke Wirklichkeit. Äusserlich sinnlich ist da aber rein nichts wahrnehmbar – was leicht einsehbar ist, wenn man das auf das Bewusstsein anderer bezieht. Auf die Vorgänge innerhalb eines fremden Bewusstseins können wir schliessen, sie aber nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmen. Die Vorgänge im eigenen Bewusstsein können wir genau so wenig äusserlich anschauen; wir erleben sie innerlich. Selbst die Sinnesempfindungen sind innerliche Wahrnehmungen, seelische Wahrnehmungen. Obwohl dieses seelische Leben unser Sein also mächtig prägt, neigt der moderne Mensch verrückterweise dazu, ihm Wirklichkeit abzusprechen und es als Folge von Gehirn- oder Hormonvorgängen anzusehen. Das Körperlich-Leibliche scheint realer zu sein als die seelische Wirklichkeit. Warum? Nur weil das Körperliche sinnlich „materiell“ wahrnehmbar ist. Auch an dieser Stelle herrscht gegenüber dem Übersinnlichen, dem „Inneren“, weniger Wachheit, weniger Gewissheit als gegenüber dem Äusseren... aber immerhin doch so viel, dass jeder, der sich eines Bewusstseins, eines eigenen seelischen Inneren bewusst ist – also ein Übersinnliches hat – zugeben muss, dass es sich dabei um eine massive Wirklichkeit handelt.

⁶ Durch Schulung und Meditation mögen sich Fähigkeiten entwickeln, über das Spüren hinaus die schaffenden Wesenheiten, welche z.B. die Wirklichkeit eines Steines ausmachen, unmittelbar zu schauen und sie formulierend zu Bewusstsein zu bringen.

Teil III

5. Die Vorbereitungen für die Wahl eines eigenen Projekts

Die Einführungswoche in das Jahresthema „Polaritäten“ (28. Sept. – 2. Okt. 2015) und die drei Input-Wochen ins Trimester-Thema (19. Okt. – 6. Nov. 2015) hatten den Zweck, durch gemeinsame Übungen in die malerische Praxis hineinzukommen, verschiedene Techniken kennenzulernen und sich warm zu machen für die gegebenen Thematik des Mineralischen. Am Ende sollte man soweit sein, dass man sich für ein eigenes Projekt mit individuellen Fragestellungen entscheiden konnte. Die Palette mit Anregungen war sehr reich. Ich liste in Stichwortform auf, was in den ersten vier Wochen an Programmpunkten durchgemacht wurde.

Einführungswoche: ● Zwei grossformatige Gemeinschaftsbilder in Schwarz-Weiss und in Farbe ● Exkursion in die Rote Grube bei Röschenz, Sammeln und malerisches Spielen mit vorwiegend eisenhaltigen Erdpigmenten in den warmen Farbtönen ocker, orange, rostrot, auberginerot. ● Kompositionsübung mit zwei polaren Flächen, lebensnahe Didaktik ● Cy Twombly Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst.

Inputwochen: ● „Steinbiografien“ der Kursteilnehmer ● Steine gegenständlich zeichnen ● Einführung in die Kaltnadeltechnik ● Ausflug nach Thun zu Jürg Reinhardt mit Einblicken in ein geosophisches Denken und Leben ● malerische Umsetzung der Farberlebnisse an beobachteten Steinen ● Performance zu mineralischen Materialien per Tastsinn, Gehörsinn, Struktursinn (angeleitet von Anjuli Theis) ● Einführung in die Kratzbild-Technik mit praktischen Versuchen ● Betrachtungen zu Georges Noel und Antonie Tapiés ● Textstudium zu sieben Metallen aus kulturgeschichtlichem und kosmologischem Gesichtspunkten ● Einführung in die Technik des Kupferstichs und der Aquatinta ● Praktische graphische und malerische Studien zu den Metallqualitäten (Bewegungslinien, vignettenmässige Flächenformen, Stoffstrukturen, Farbklänge)

Das Thema Metalle empfand ich besonders spannend und anregend. Hier gelang auch ein erster Durchbruch in freieres Gestalten. Metalle sind zwar im Alltag überall gegenwärtig, sie erscheinen aber praktisch nie in einer eigenen, sozusagen natürlichen Form, ihre Erscheinungsformen sind immer menschengepägt, künstlich.

Beim gestischen Zeichnen von Steinen in der Einführungswoche hatte ich noch die Frage: „Geht es bloss um ein gestisches Abstrahieren? Soll eine Struktur gefunden werden, die dem optischen Eindruck entspricht? Welchem denn sonst? Ist es nicht verwegen, eine bildliche Struktur finden zu wollen, die dem „Kräftewirken“ dieser Steine entspricht? Käme am Ende nicht Gnomenhaftes heraus, also wieder Figürliches, Gegenständliches?“



Gestisches Steinzeichnen

Bei den Metallen konnte ich mich befreien. Durch Texte und Gespräche hatten wir uns gut in die unterschiedlichen Qualitäten einzelner Metalle eingelebt, waren innerlich bewegt und formässig gab es äusserlich nicht viel abzubilden. Es standen mehrere zeichnerische und malerische Aufgabenstellungen zur Wahl. Vorallem im linearen Bewegen kam ich gut in Fahrt. Es war wichtig nicht nur Bleistift, sondern auch Tinte zu verwenden, damit eine dezidierte Spur und nicht bloss ein wagues Ausprobieren zu Papier kam. Die Bewegungslinien führte ich in mehreren Varianten bei allen besprochenen Metallen systematisch durch. Dass sich bei diesen Zeichnungen deutliche Unterschiede z. B. zwischen Eisen und Kupfer zeigten, überzeugte mich sehr. Die Aufgabe, mit

einfachen Flächen kraftvolle Formen mit Tusche – eine Art Vignetten – für die Metalle zu finden, packte mich auch. Leider war die Zeit zu kurz, um auch hier in sprechende Vergleiche zu kommen.

Die spannende Frage ist bei jeder Zeichnung: Wieviel ist mein eigener Bewegungsstil, wieviel an Metallqualität dringt durch? Und nicht unwesentlich: es muss Freude machen. Der Spieltrieb muss rege sein (indem wie oben ausgeführt Begeisterung da ist, die mich bewegt).



Kupferlinien



Eisenlinien

6. Granit und Kalk: mein Projektthema

Ich entschied mich für einen Vergleich von Kalk und Granit, da ich eine Vertiefung ins Reich der Gesteine für mich als grössere Herausforderung empfand als in die Metalle, bei denen ich bereits gut warm geworden war. Ich fühlte mich Kalk und Granit mehr verpflichtet, da mich ihre Natur viel alltäglicher und selbstverständlicher umgibt als die doch mehr exklusive Art der Metalle. Besonders die Beziehung zu Kalk ist biografisch bedingt sehr gross und deshalb auch das Interesse naheliegend, mich mit ihm künstlerisch auseinanderzusetzen.

7. Biographische Beziehung zu Steinen

Wir hatten in den Input-Wochen die Aufgabe, uns gegenseitig unsere „Steinbiografien“ d.h. unsere Beziehungen zu Steinen im Laufe des Lebens zu schildern. Ich schrieb dazu Folgendes: Ich bin im vom Kalkstein geprägten Tafeljura aufgewachsen, dessen markanteste Landschaftsformen die offenen Felsaufrisse, die sogenannten Flühe der Tafelberge bilden. Die Sissacher-, die Wiesen-, die Scharten-, die Eggfluh sind mir seit Kindheit und bis heute die vertrautesten, alltäglichen, gewissermassen konstitutionsbildenden Anblicke. Jeder lokale und regionale Spaziergang in die Natur führt zu Begegnungen mit Erscheinungsformen des Kalks: Kalkschotter auf den Feld- und Waldwegen, Kalkgeröllhalden unterhalb der Felsen, alte Steinbrüche und Höhlen in den Wäldern, Kalksin-

terablagerungen in den Bächen, Fossilien in Kalk auf Äckern, u.s.w. Eine Sonderinfusion Kalklandschaft führte ich mir zudem gerade im vergangenen Sommer zu auf einer mehrtägigen Wanderung von Arlesheim nach Genf über die Juraketten, unter anderem mit einem Abstecher in die Tropfsteinhöhlen „Grottes de Vallorbe“, in denen Kalk eine eindruckliche, organisch-anmutende, knöchern-verknöcherte Formensprache zeigt. Kalklandschaft im gigantischen Grossformat mit riesigen Karstgebieten, gewaltigen Schluchten und grossartigen Höhlen erwanderte ich unmittelbar vor Kursbeginn in Sardinien, das, weil man mit „Insel“ schnell die Vorstellung von etwas Begrenztem assoziiert, mit unglaublich grossen, tief archaisch anmutenden Landschaften überraschte. Eindrücke von Granit, Gneiss und anderem silikatischem Gestein sind abgesehen von Wahrnehmungen an gesammelten Einzelstücken für mich nicht alltäglich und verbunden mit Ferienerlebnissen oder Exkursionen in den Schwarzwald, in die Alpen oder nach Skandinavien. Darunter gibt es aber mehrere starke und nachhaltige. Ich meine, ein deutliches Bild vom Unterschied einer Granit- bzw. Silikatlandschaft („Kiesel“landschaft) gegenüber einer Kalklandschaft zu haben.

8. Der Start ins Projekt

Im Nachhinein ist es mir nicht mehr ganz klar und psychologisch interessant, warum ich eindeutig mit einem naturalistischen, möglichst fotorealistischen Bild von einem Stein im Grossformat beginnen wollte. Zudem sprach mich ein Granitstein zu diesem Zeitpunkt mehr an, als ein Kalkstein. Und drittens wollte ich bei der Gelegenheit meine Ölfarben ausprobieren.



Granitstein in Öl, ca. 80cm x 50cm



Original ca. 6cm x 4cm

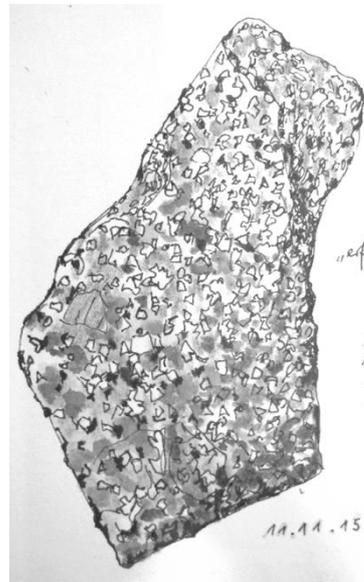
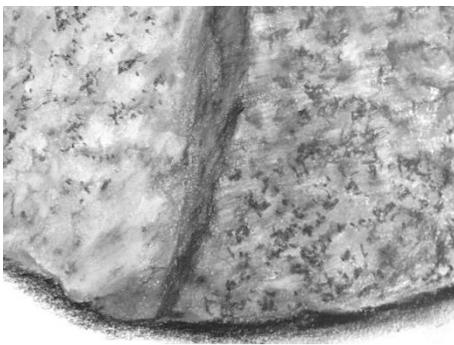
Es war wohl der Impuls, einen Stein ganz genau anzuschauen, in jedem Detail abzubilden und gerade nichts „Subjektives“ dazu zu erfinden. Nichts ausser der Vergrösserung und der Umsetzung vom Räumlichen ins Zweidimensionale! Der Reiz der technischen Herausforderung war auch da. Auf eine Fotovorlage verzichtete ich – „ab der Natur“ sollte es schon sein.

Ich quälte mich ein paar Stunden mit dieser Aufgabe ab. An Hindernissen stellte ich fest: ●eine gleichbleibende, intensive Beleuchtung des Steins wäre wichtig, damit die Plastizität des ganzen Objekts und der Strukturen deutlich lesbar sind. Sonnenlicht verändert sich dauernd. ●Der Stein muss genügend attraktiv, quasi fotogen sein, sonst beginnt er zu langweilen. Etwas mehr Farb- oder Formenreiz als der gewählte, wäre nötig. ●Die Vergrösserung war unverhältnismässig. Ich musste mit der Lupe an den Stein heran, weil die Bildgrösse verlangte, dass ich Details im Kleinen erfasst haben muss um die Vergrösserung zu füllen. ●Bei zu dünnen Lasuren lief die Farbe weg, ansonsten entstanden durch Ölfarbentechnik keine Probleme.

Ich gab das Experiment auf und wusste, was ich als nächstes zu tun habe. Nämlich Studien im Kleinformat.

9. Studien an der Granitstruktur

Granit besteht bekanntlich aus Feldspat, Quarz und Glimmer. Wie erscheinen diese drei Bestandteile am Stein, wie kommt die optische Struktur zustande? Das grosse Ölbild hatte mich gelehrt, dass das nicht einfach locker umzusetzen ist. Ich nahm das Skizzenbuch und begann mit Detailzeichnungen dieser Struktur.



Die Granitstruktur ist gekennzeichnet durch eine gleichmässige, im Detail aber unregelmässige, körnige Hell-Dunkelstruktur. Dunkle „Körner“ (Glimmer) finden sich zwischen glasig grauen (Quarz) und weissen (Feldspat). Unter der Lupe ist eindrücklich zu sehen, wie die einzelnen Bestandteile lückenlos dicht ineinander gedrängt, aber doch einzeln und getrennt erkennbar sind. Keiner der drei hat die Vorherrschaft über die andern.

Wenn man hier von der feststellenden Betrachtungsweise auf die flüssige übergeht und sich fragt, welche Bildebewegungen dieser Struktur zugrunde liegen, kommt man keineswegs auf Schichtungen wie vorhin beim rotorangenen Stein, sondern zu einem Drängeln und Drücken und Ineinanderzwängen. In diesen Begriffen zeigt sich auch gleich schon die dritte Stufe des Gebärdens d.h. man erlebt den Charakter und die Kraft des Prozesses. Die Granitstruktur ist das Ergebnis eines dichten Ineinanderdrängelns von drei unterschiedlichen Elementen, ohne dass eines stärker wäre als das andere; es handelt sich somit um ein gleichwertiges und gleichzeitiges Hineindrängen in den Raum, was man auch Kristallisation nennen kann. Da zeitlich gesehen kein Vorher und Nachher, d. h. kein Nacheinander erkennbar oder erlebbar ist, wie beim Schichten und Falten eines Sedimentgesteins, die Struktur also nicht auf ein Vorstadium zurückführbar ist, nannte Goethe, der eben dies erkannte, den Granit Urgestein.

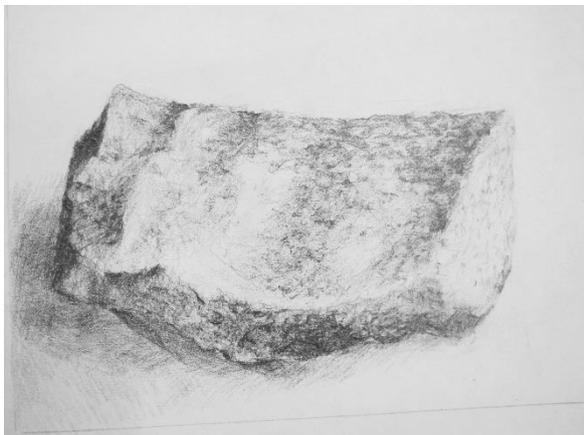
Statt wieder ins Grosse zu gehen – ich hätte nach dieser Studie wieder den Weg ins naturalistische Grossformat einschlagen können – griff ich eine Anregung von Charles auf, der vielleicht etwas Bedauern mit mir hatte, dass ich so verbohrt auf äussere Oberflächenabbildung ausgerichtet war. Er zeigte mir, wie man zeichnerische Studien auch so betreiben kann, dass man von der Beobachtung

der Aussenseite eines Objektes schrittweise zu einer freien Gestaltung der Kräftewirksamkeit kommen kann.

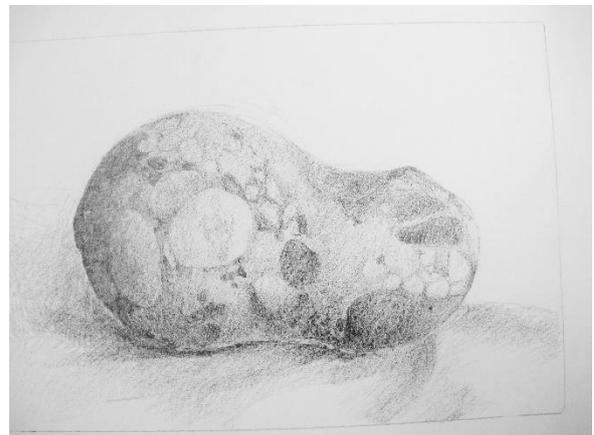
10. Durch vier Zeichenstufen vom äusseren Gegenstand zum inneren Bild

1. Stufe: Der Stein wird als plastischer, räumlicher Gegenstand naturgetreu gezeichnet. Hier kommt es vor allem darauf an, folgende Elemente genau zu beobachten: ●die beleuchteten, hellen Stellen im Verhältnis zu schattigen, dunklen Stellen in allen möglichen Übergängen, ●die Proportionen der Steingestalt, ●die Stofflichkeit der Oberflächenstruktur.

Körperlichkeit, Detailtreue, richtige Proportion, Stofflichkeit sind alles klassische Kriterien des illusionistischen Malens und Zeichnens, die erfüllt sein müssen, damit ein Bild so wirkt, als wäre der Gegenstand echt. Perfekte Illusion war einst der Massstab für Kunst und für künstlerisches Können, überwunden wurde es allmählich durch den Impressionismus und definitiv durch die klassische Moderne. Revivals feiern das illusionistische Ideal in der gehobenen wie in der populären Kunst immer wieder. In der Filmkunst wurde es gesteigert, in der Medienwelt beherrscht es heute in Form der Virtualität den Massenkonsum.



Stein A1 Bleistift



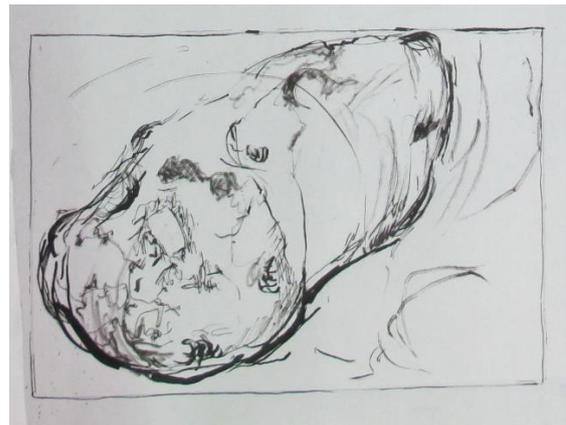
Stein B1 Bleistift

Es ist auch nicht leicht, sich der Faszination der Abbildtreue zu entziehen. Die Faszination besteht – in erster Linie für den Betrachter - darin, dass man auf den ersten Blick das Bild eben für echt hält und dann in der Tatsache, dass es „künstlich“ durch einen Menschen geschaffen wurde, ein Wunder bzw. Bewunderung erlebt. Man erfährt eine schöpferische Kraft, ein Können, im Sinn von: hier hat jemand Wirklichkeit richtig (nach)geschaffen, und ist deswegen fasziniert.

2. Stufe: Ich orientiere mich auch hier an der äusseren Erscheinung des Steins, beachte aber nicht die Körperlichkeit oder Stofflichkeit, sondern konzentriere mich auf qualitative Beziehungen und Zusammenhänge, die zwischen den einzelnen Formelementen des Gegenstandes bestehen. Ich mache nicht mehr Hell-Dunkel-Flächen oder Schraffuren, um damit Wölbungen und Vertiefungen optisch nachzubilden. Ich gestalte Linien und Zeichenformen, die die Komposition der Umrisslinien, der inneren Kanten, der Winkelverhältnisse, der Akzente der Oberflächentextur zum Ausdruck bringen. Die Form wird in ihrer lebendigen Ausdehnung erfasst, nicht bloss in Umrisslinien. Mein Sehen ist hier ganz flüssig und beweglich. Ich ziehe mit dem (scharfen) „Ich“-Punkt meines Blicks hin und her von Kante zu Kante, von Stelle zu Stelle, von Akzent zu Akzent und behalte gleichzeitig mit dem (unscharfen) peripheren Blick das Ganze des Gegenstandes und ebenso die Einbettung in die Umgebung des Formats „im Auge“.



Stein A2 Tusche

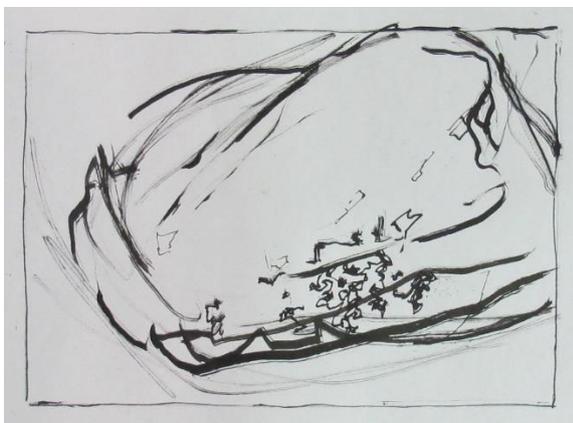


Stein B2 Tusche

Die Zeichnung ist vorwiegend zweidimensional – Plastisches zeigt sich höchstens in Andeutungen – sie ist entsprechend meinem Sehen locker, beweglich, skizzenhaft, „lebendig“. Man kann auch so verfahren, dass man den Stift nie absetzt, ihn immer laufen lässt; das Flüssig-Bewegte kommt dann besonders stark zum Ausdruck. Hier bei diesen Steinzeichnungen schien mir, vor allem beim rechten Stein, eine gebrochenerere, quasi härtere Strichführung adäquater zu sein.

Diese Art des Zeichnens eignet sich gut als Vorstufe für die naturalistische Ausarbeitung gemäss Stufe eins.

3. Stufe: Während die ersten beiden Stufen auf einer mehr impressionistischen Zuwendung zum Stein beruhen, also der Natureindruck vorwiegt, haben die folgenden mehr expressionistischen Charakter. Die Zeichnungen der 3. und 4. Stufe sind nicht mehr „Abzeichnungen“, sie greifen Erlebtes beim Sehen auf. Sie entstehen scheinbar spontan in kurzer Zeit schnell und dynamisch. „Scheinbar“ deshalb, weil natürlich eine längere, konzentrierte Vorbereitung vorausgehen muss, damit auch authentische Bewegungen realisiert werden können. Auf der 3. Stufe kommt zum Ausdruck, was ich an Gesten oder Gebärden an den Formen und Strukturen des Steins innerlich erfasst und erlebt habe. Die Linien drücken aus, wie ich durch die Form bewegt werde.



Stein A3 Tusche



Stein B3 Tusche

4. Stufe: Diese Zeichnung bildet einen Höhepunkt der Abstraktion. Ich löse mich ganz vom äusseren Eindruck des Steins und konzentriere mich auf die wesentlichen Formkräfte, die ich beim Beobachten, Besinnen, Studieren, Meditieren des Steins erfahren habe. Während sich auf der 3. Stufe die Linien- und Zeichengesten noch stärker am Nachklang an das Gesehene orientieren und deshalb der

Stein auch als ein ganzer, ev. sogar geschlossener Gegenstand in der Zeichnung erscheinen kann, ist jetzt jede Linie zugleich Zeichen einer erlebten Kraft. Die Komposition ist frei zugunsten der Verstärkung eben dieser Zeichenhaftigkeit. Man kann es vergleichen mit einem Schriftzug, bei dem jede (Buchstaben-)Form eine entschiedene Bedeutung hat - nämlich die Repräsentation eines Lautes und in der Lautfolge die Wiedergabe eines Wortes, eines Gedankens, eines Erlebniszusammenhanges. Bei einer freien Zeichnung wie hier ist die Lesbarkeit natürlich nicht so gegeben wie bei einer Schrift, die Formen sind offener, individueller. Als Ergebnis meines Steinverarbeitungsprozesses wären viele Varianten denkbar. An den Beispielen ist zu sehen, dass aber in der mehr eckigen Liniensprache links und der runden Formensprache rechts Qualitäten der beiden Steine nachvollziehbar sind.



Stein A4 Tusche



Stein B4 Tusche

Erweiterung: In den folgenden Zeichnungen ist die 4. Stufe mit Elementen der vorherigen kombiniert, insofern ist es keine neue Stufe, sondern nur eine Erweiterung. Das Hell-Dunkel – Licht - kommt wieder zu den Linien und Strukturzeichen dazu. Hier beginnt der Übergang zur Malerei.



Stein A5 Tusche



Stein B5 Tusche

11. Fragen zur Abstraktion

Der Weg über die 4 Stufen ist ein Weg in die Abstraktion, ein Weg vom Gegenstand zum Bild. *Gegenstand* ist das, was mir aussen als gegebenes Ding gegenüber steht. *Bild* ist das Ergebnis des Bildeprozesses, den ich durchmache, indem ich versuche, von der äusseren Anschauung zum Ausdruck des inneren Erlebens am Gegenstand zu gelangen. Abstraktion bedeutet also nicht bloss ein Weglassen von Details oder ein Reduzieren der Wahrnehmungsvielfalt auf einfache Elemente, etwa geometrische Elemente wie bei Mondrian.

Durch die Abstraktion kann eine durchaus komplexe Komposition von bildnerischen Elementen entstehen, die auch für den uneingeweihten Betrachter einen deutlichen Reiz (vielleicht irgendwie interessant oder gar kraftvoll, spannend oder auch beruhigend, harmonisierend usw.) haben kann und sein Erleben in eine bestimmte Richtung anregen mag. Während ein gegenständlicher Inhalt es dem Betrachter ermöglicht, das Gesehene schnell einzuordnen und ihn zwingt, sich innerlich gemäss dem Gegenstand auszurichten, lässt das abstrakte Bild den Betrachter – je nachdem wie man diese Situation färben will – entweder frei oder zwingt ihn, selber innerlich aktiv zu werden und sich durch die Bildkomposition in ein Erleben zu begeben.

Hier entsteht für mich die Frage: Kann durch abstrakte Kunst überhaupt Weltinhalt zum Ausdruck gebracht werden? Kann eine abstrakte Zeichnung wie oben z. B. Steinqualität vermitteln (ohne dass durch einen Titel darauf hingelenkt wird)? Ist ein abstraktes Bild, das zweifellos Ausdruck eines subjektiven, individuellen und kreativen Bildeprozesses ist, so lesbar, dass es im Miterleben geistig bereichern kann? Und – als Gedankenexperiment – die Frage provokativ umgekehrt gestellt: Kann Weltinhalt, wenn es seelisch bereichernd geschehen soll, anders als durch abstrakte Kunst zum Ausdruck gebracht werden? – Immerhin wird an der Visual Art School praktisch ausschliesslich der Weg in die abstrakte Kunst verfolgt, gelehrt und geübt; hier wird in der abstrakten Kunst die Zukunft der Malerei gesehen.

Die Frage wird mich weiter beschäftigen.

12. Kompositionsskizzen

Wenn ich einen Stein oder mehrere auf ein Papier zeichne, ordne ich ihn oder sie in die weisse Umgebung des Formats. Wo und wie ich ihn/sie platziere, ist bereits eine kompositorische Entscheidung. Dafür wollte ich mehr Bewusstsein entwickeln. Ich betrieb weiterhin Naturstudien an Einzelsteinen, komponierte aber jeweils mehr als einen Stein auf ein Bild.



Steine nach der Natur skizziert...



... und komponiert

„Spannung und Gleichgewicht“ ist das Thema. Wie kann ich ein Objekt so in die rechteckige Fläche legen oder zwei bzw. mehrere Objekte so zueinander positionieren, dass eine maximale Spannung und gleichzeitig auch optische Ruhe entstehen? Verhältnisse von bearbeiteter Fläche und weisser, freier Fläche, von Gross und Klein, von Hell und Dunkel, von horizontalen und vertikalen Linien zu schrägen, diagonalen spielen die wesentliche Rolle. Gibt es dabei Regeln? Oder verlässt man sich aufs Gefühl, aufs Augenmass, auf den Gleichgewichtssinn?

Ein Stichwort ist der goldene Schnitt, in dem eine Komposition natürlicherweise die Balance findet und der zudem geometrisch konstruierbar ist. Im Allgemeinen wird es als unangenehm und langweilig empfunden, wenn die Elemente einer Komposition zu regelmässig, zu symmetrisch, zu zentrisch angeordnet sind und keine Beziehung zueinander erlebbar machen.

Kunsthistorisch gesehen waren es Einflüsse aus dem Osten, vorwiegend aus Japan⁷, zuerst auf die Impressionisten, dann auf die Künstler der klassischen Moderne, die die klassischen Kompositionsgesetze durchbrachen und auffrischten; seitdem gewöhnte man sich daran, dass Kompositionen mehr angeschnittene Motive, mehr spannungserzeugende Leerräume, mehr Schrägen haben dürfen. – Ein Beispiel für die Änderung von Seh- und Bildgestaltungsgewohnheiten aus neuerer Zeit: Vor noch relativ wenigen Jahren (vielleicht 20 Jahren) als noch vorwiegend analog fotografiert wurde, machte man sich ganz lustig über japanische Touristen, die den Fotoapparat schräg hielten, um z.B. einen nahegelegenen Berg vom Fuss bis zur Spitze ganz ins Bild zu bringen. Eine Landschaft diagonal und nicht schön waagrecht abzubilden, galt als absurd und lächerlich. Es war vergleichbar mit der Selbstverständlichkeit, die auch heute noch darin besteht, dass man Bilder im Lot aufhängt und die Rahmen rechtwinklig zu sein haben. In Bezug auf Bildgestaltung hat man sich im digitalen Bildersintfluten-Zeitalter längst daran gewöhnt, dass Fotos keineswegs ein zwingendes Verhältnis zur Senkrechten und Waagrechten haben müssen.

Um die Erfahrungen mit Kompositionsfragen zu beschleunigen, begann ich – anstelle von Experimenten mit abstrakten Flächen – mit der Anordnung von Steinformen zu spielen. Ich wollte dem Steinthema treu bleiben und erfand einfache Formen, die ich in verschiedenen Formaten miteinander kombinierte. Es entstanden Kompositionen mit abgeschliffen-runden Steinen. Statt reines Hell-Dunkel setzte ich zudem Farbe ein.



Kompositionen mit erfundenen Steinen (ca. 25cm x 100 cm)



⁷Zitate aus dem Katalog zur Ausstellung „Inspiration Japan“ im Kunsthaus Zürich 2015: „Japonisme! Attraktion unserer Zeit, planlose Raserei, die in unserer Kunst alles durchdrungen, alles gesteuert, alles durcheinandergebracht hat, unsere Moden, unsere Stile, sogar unseren Verstand.“ (Kunstkritiker in der Zeitschrift „L’Art“ anlässlich Weltausstellung 1878.) – „Zu den wichtigsten Kompositionsmitteln, die im Westen neu interpretiert wurden, zählen die flächenhafte Gegenüberstellung von Vorder- und Hintergrund, die steile Auf- oder Untersicht, die Missachtung der Perspektive, die radikale Beschneidung der Hauptmotive durch den Bildrand, die Teilung der Fläche durch diagonale Bildelemente, die Vereinfachung der Formen ... durch den Einsatz leerer Flächen, die asymmetrische Anordnung der Bildelemente, die dekorative Anlage des Bildraumes sowie extrem vertikale oder horizontale Formate.“ (S. Gianfreda, Kuratorin der Ausstellung)



erfundene Steine (ca. 40cm x 60cm)



(ca. 40cm x 60cm)



Grossformat in expressiven Farben (ca. 110cm x 200cm)



(ca. 30cm x 40cm)



(ca. 30cm x 40cm)

13. Abgedriftet

Ob all der Kompositionsexperimente rückte mein Vorhaben, mich mit Kalk- und Granitsteinqualität zu befassen, in den Hintergrund. Mir wurde eines Morgens bewusst, dass ich in eine andere Kraft hineingerutscht war; die runden Steine waren alle geprägt von Gestaltungskräften des Wassers. Bei einem Kompositionsbild, das ich länger bearbeitet hatte, versuchte ich deshalb, Wasserqualität bewusst hineinzubringen, indem ich es mit flüssigen „Überlinien“ zeichnerisch bewegte.

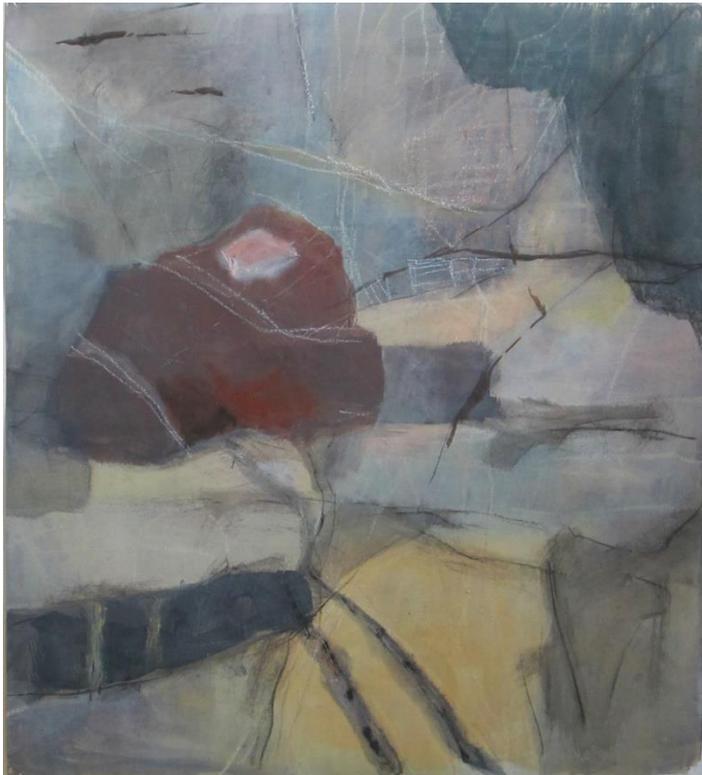


Bachsteinkomposition (80cm x 100cm) – ein Hauptbild des Trimesters

Zudem holte ich eckige Kompositionen nach – sowohl skizzenmässig wie in Farbe.



Kompositionsskizzen



Kalkfelsenkomposition (80cm x 90cm)

14. Von der Flächensprache des Yin und Yang und anderen Flächendialogen

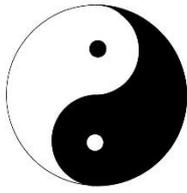
Kompositions- und Bildgestaltungsvorgänge können vom Gefühl ins Bewusstsein gehoben werden⁸ - nicht zum Zweck, dass darüber ein theoretisches Wissen entstehe und man sich an gültige Regeln oder verbindliche Gesetze halte, sondern um durch die entdeckten Gesetze freier und kreativer gestalten zu können. Jede Woche machten wir deshalb mindestens an einem Morgen Grundübungen, um durch Experimente an einfachen Gestaltungssituationen wacher an die Kräfte von Flächenkomposition heran zu kommen. Wir begannen mit der Betrachtung des Yin – Yang – Symbols.

Das Symbol hat eine helle und eine dunkle Seite. Wo die Lichtkraft am grössten ist, ist auch die Dunkelkraft – im schwarzen Punkt – anwesend und umgekehrt. In diesen Zonen ist die höchste Aktivität. Schwarz wirkt insgesamt aktiver, da es zum Umgebungslicht stärker kontrastiert. Das Weiss hat eine aufstrebende Tendenz. Der Punkt ist wie ein Same für das jeweils andere. Die Form weist eine deutliche Dynamik auf: zunehmen, wachsen, ausbreiten; über die symmetrisch geschwungene Bewegung, die in der Mitte zur Ruhe kommt, geht es wieder zurück an den Anfang. Hell und Dunkel zeigen sich in einer Kreislaufbewegung. Im Konkaven wirkt Passivität, im Konvexen Aktivität.

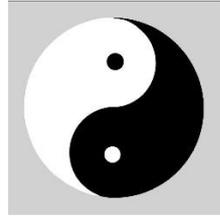


Die Yin-Yang-Betrachtung regt zum Forschen an. Welche inneren Veränderungen bewirken die folgenden äusseren Änderungen? Welche Stimmungen, welche Kraftwirkungen im Sinne von Hervortreten, Zurücktreten, Flächenaktivität, Flächenpassivität erscheinen beim Anschauen?

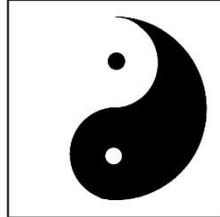
⁸ ...was die vielen Theorien über Komposition, die im Laufe der Geschichte von Künstlern und Kunsttheoretikern aufgestellt worden sind, beweisen.



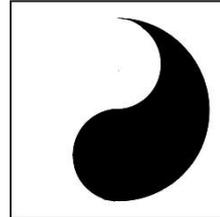
Hier wirkt die schwarze Seite aktiver, da sie zur hellen Umgebung mehr kontrastiert als die weisse.



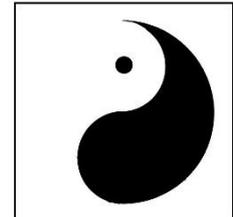
Schwarze und weisse Fläche in „neutraler“ grauer Umgebung. Jetzt wirkt auch die weisse Fläche aktiv.



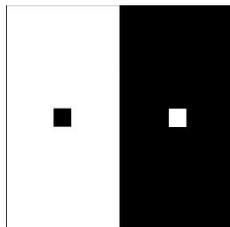
Die graue Grundierung ist weggelassen, dafür gibt es einen rechteckigen Formatrahmen. Die weisse Fläche wirkt nun unbegrenzt weit.



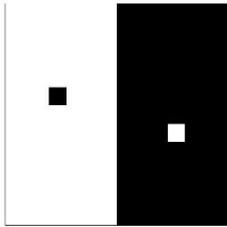
Indem die Punkte weggelassen sind, tritt die schwarze Form markant und eigenständig in den Vordergrund. Weiss ist dienende Grundierung oder der Träger der schwarzen Form.



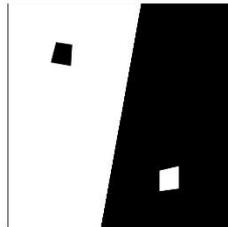
Durch den schwarzen Punkt wird die weisse Stelle wieder aktiviert und kann im konkaven Bereich des schwarzen „Schwanzes“ deutlich als Aktivität erlebt werden.



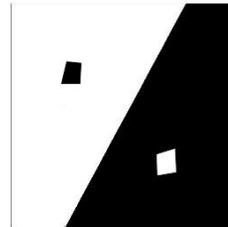
Hier betrachten wir den Übergang von einer symmetrisch-statischen Hell-Dunkel-Komposition in eine dynamische. Die kleinen (hier konsequenterweise rechteckigen) Gegenflächen bringen eine kleine Spannung in die Komposition.



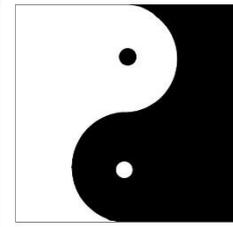
Diese kleine Spannung wird durch leicht diagonale Verrückung etwas gesteigert. Es bahnt sich Bewegung an.



Die angestossene Bewegung nimmt die grossen Flächen mit



Die verstärkte Diagonale und auch die nicht mehr rechtwinkligen kleinen Gegenflächen machen die Komposition nochmals etwas dynamischer

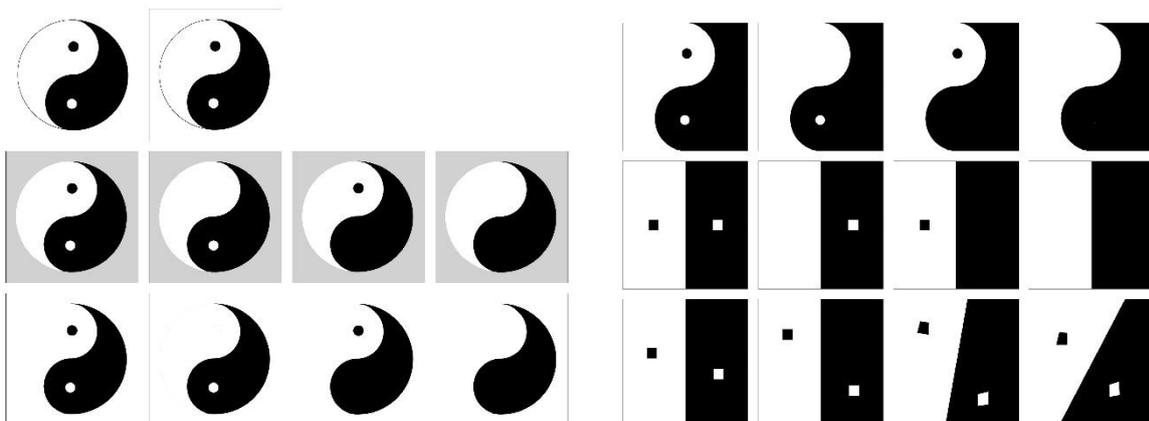


Die Bewegung ergreift nun auch die Art, wie sich die beiden grossen Flächen berühren. Sie beginnen zu tanzen. Die Yin-Yang-Form zeigt sich.

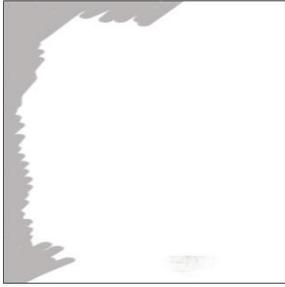
Die grossen Flächen berühren in allen 5 Varianten die Grenzen des Formats und können jeweils ins Unbestimmte hinaus imaginiert

werden. Sie sind passiv im Verhältnis zu den „Punkten“, deren Formen vollständig sichtbar sind.

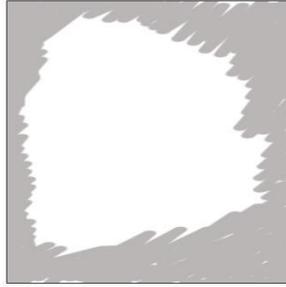
Erweiterungen dieser Formenspiele:



Um den Sinn für Flächenkräfte weiter zu schulen, machten wir ausgiebig folgende „Assenza“-Grundübung:



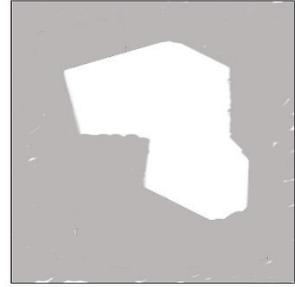
In ein gegebenes Format gestalten wir mit Mittelgrau vom Rand aus



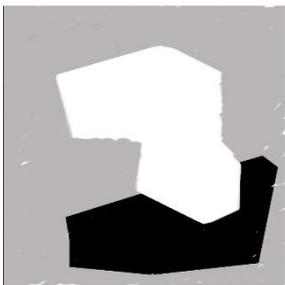
nach innen zu einen hellen, weissen Innenraum.



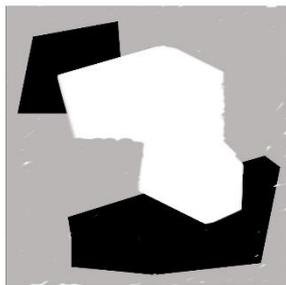
Wir bringen die entstehende Fläche eventuell auch mit Radiergummi in eine beliebige Form,



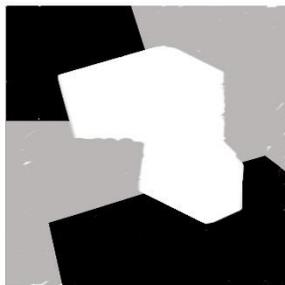
die eine gewisse Spannung im Verhältnis zum Format haben und auch in sich ruhend sein sollte.



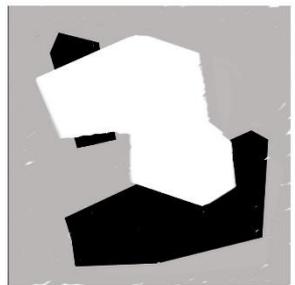
Wir setzen dazu eine zweite Fläche mit schwarzer Tinte. Die Spielregel soll gelten, dass die helle Fläche gegenüber der dunkeln die aktive sein soll. Sie soll dominieren, und die schwarze in den Hintergrund drängen.



Dazu wird eine zweite Dunkelfläche gebracht, die ebenfalls passiv sein soll. Die drei Flächen sollen zusammen eine ausgewogene Komposition bilden, die durch Gegensätze auch etwas Spannungen enthält.

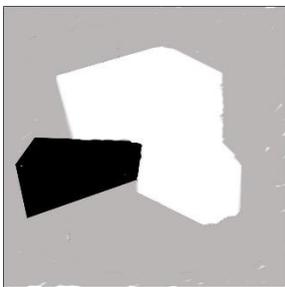


Die Dunkelflächen sind hier bis an den Bildrand erweitert. Das Passivsein wird dadurch noch deutlicher.

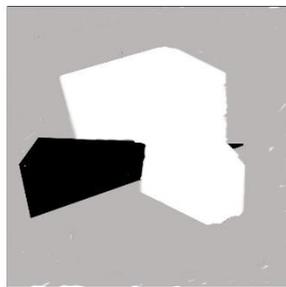


Hier können drei schwarze Flächenformen gezählt werden; „sehen“ wird man eher zwei, da man die beiden kleinen zu einer ergänzt. Die helle Fläche scheint davor bzw. darüber zu liegen.

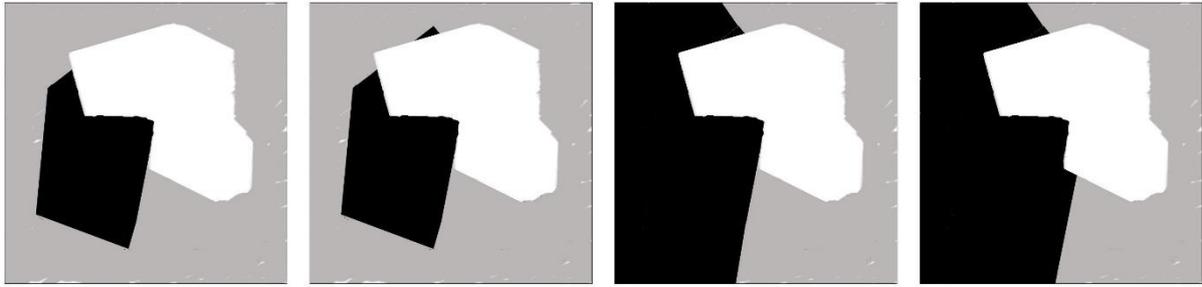
Die Variationen dieser Aufgabe sind unendlich.



Die undeutliche Lösung. Hier ist es nicht klar, welche Fläche aktiv oder passiv ist. Weder liegt die weisse vor der schwarzen noch hat die schwarze „Vortritt“ vor der weissen. Innerlich kann man das Vorne/Hinten hin und her kippen. Durch die konvexe Ecke rechts neigt schwarz zu etwas mehr Aktivität.



Durch das kleine dunkle Spitzen rechts wird die Situation wieder geklärt. Die schwarze Fläche tritt hinter die weisse zurück. Die weisse ist dadurch die aktivere.



In diesem Beispiel ragt die rechte Ecke der schwarzen Fläche (ca. in der Bildmitte) aktiv über die weisse. Die linke Spitze tritt aber an dieser Stelle eindeutig hinter die weisse Fläche zurück. Es ist eine ambivalente Situation. Sie kann stören oder gerade die Sache spannend machen. Die Spielregel erfüllt sie hier nicht.

Die kleine schwarze Ergänzung oben nützt in diesem Fall nichts. Die Situation bleibt ambivalent, es ist nicht klar, welche Fläche die aktive, welche die passive ist.

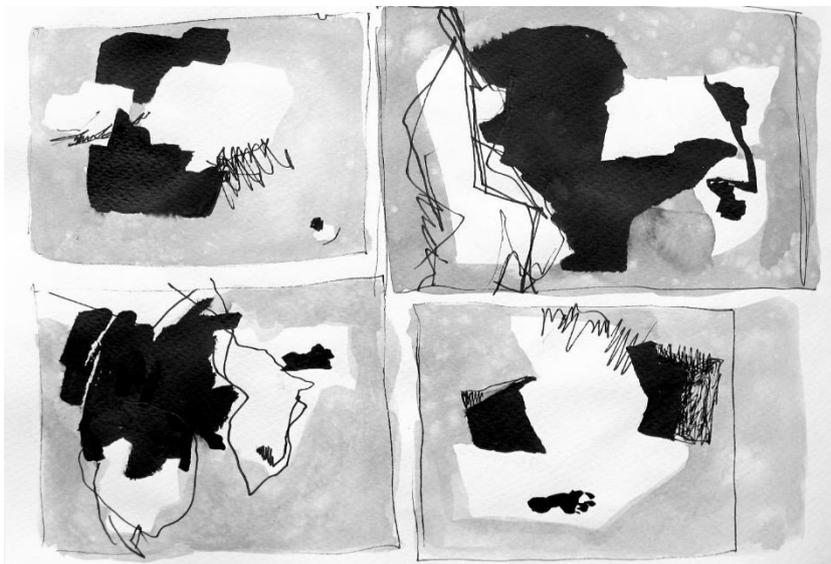
Vielleicht kann der Versuch, die schwarze Fläche bis an den Bildrand auszudehnen und sie dadurch passiver zu machen, dazu verhelfen, die Ambivalenz aufzuheben? Nein, auch das nützt nichts. Wie ein Unterkiefer frisst die rechte schwarze Spitze in der Bildmitte die weisse Fläche auf.

Die weisse Fläche ist hier „gerettet“, sie ist die aktive. Die kleine Verschiebung der Dunkelfläche nach rechts hat es gebracht. Die weisse Fläche ragt mit einem aktiven, konvexen Formelement in und über das Schwarz hinein.

Nicht nur Gestaltungsvariationen, die aus dieser Grundübung hervorgehen können, sind endlos, auch die Übung selbst lässt sich variieren. Die Anzahl Flächen kann zunehmen, es können Binnenflächen gesetzt werden entsprechend den Yin-Yang-Punkten, mit dem Format lässt sich spielen, man kann schwarzes Papier nehmen usw.

Wir probierten folgendes aus: Statt mit Grau zu beginnen, werden von Anfang an eine oder zwei (oder mehr) schwarze Flächen gestaltet. Erst danach formt man mit Grau die weissen Flächen. Damit aktive Weissflächen entstehen, braucht es bei diesem Vorgehen mehr Wachheit.

Weitere Spielmöglichkeit: Um die aktive (oder) die passive Qualität einer Fläche zu unterstützen, können Linien als Gestaltungselement eingesetzt werden.



Übungen im Skizzenbuch mit Tinte

Ich fand die Übungen hilfreich und finde eine Vertiefung in die „Formengrammatik“ lohnend; mehr Bewusstsein für die Wirkung von Linien und für die Liniensprache zu entwickeln, wäre mir ein grosses Bedürfnis.

15. Einstieg in die malerische Umsetzung der Steinstudien

Nach einer längeren Phase mit Kompositionstudien und Übungen zur Wirkung der Flächensprache drängte es mich, endlich wieder auf das eigentliche Thema zurückzukommen. Ich wollte Bilder schaffen, die malerisch zum Ausdruck bringen, was ich durch Steinstudien an Qualitäten erleben kann. Ein Hinweis von Fredy gab mir an dieser Stelle einen wichtigen Impuls.

Wir betrachteten meine bisherigen Bilder und es fiel natürlich auf, dass sie alle einen starken Bezug zum Naturalistischen enthalten. Die Sprache meiner Linien umschreibt vorwiegend die Form von beobachteten oder aus der Phantasie vorstellungsmässig erzeugten Steinen. (Ausgenommen die Zeichnungen, mit welchen ich mich in den 4 Abstraktionsschritten geübt hatte.) Fredy's Aussage war etwa so: „Das Gegenständliche spricht den Kopf an, das Vorstellen; das freie Flächige das Gefühl, die Emotion. Das naturalistisch Gegenständliche ist eben stark im Kopf. Je mehr Flächensprache zum Zug kommt und je einfacher und kraftvoller - ohne zu viele Motive - die gestalterische Sprache ist, umso mehr lässt eine Arbeit Gefühl, Emotion sprechen.“

Für Fredy ist das eine Einsicht aus lebenslanger Kunsterfahrung, für mich eine Arbeitshypothese, die spontan Überzeugungskraft hat. Auch wenn mich naturalistische Kunst, auch Fotokunst, immer wieder stark beeindrucken kann⁹, will ich mich künstlerisch nicht in eine Richtung entwickeln, die Erscheinungen bloss abbildet und naturalistisch wiedergibt. Ich möchte die Fähigkeit weiterentwickeln, durch immer sicheren Einsatz der bildnerischen Mittel, durch Farbe und Form, durch Fläche, Linie Punkt und Komposition etc. Bilder zu schaffen, die idealerweise mein eigenes Erleben an einer Sache spiegeln und gleichzeitig miterlebbar machen.

Ich versuche also verstärkt, nicht aus dem Kopf zu malen, sondern mich meditativ auf Stein zu konzentrieren und mit möglichst einfachen Flächen und Linien Kalkkraft und Granitkraft zu gestalten. Ich setze dort fort, wo ich bei den 4stufigen Zeichenskizzen aufgehört hatte. Die nächsten Versuche sind in Schwarz und Weiss.



Kalkimpression in Schwarz Weiss (Kohle, Acryl) 100cm x 70cm

⁹ Ich denke daran, dass mir vor ein paar Jahren an der Art Basel ein Bild mit Abstand am tiefsten Eindruck machte, das ausgerechnet extrem naturalistisch war. Es war eine riesige, aber detailscharfe Fotografie, die mich durch den tragisch-komischen Inhalt sehr betroffen machte. Ein Feuerwehrmann steht in voller Montur an einem Kürbisstand, während im Hintergrund seine Kollegen ein brennendes Haus löschen. Er hatte eben kurz mal Hunger und ging seinem Bedürfnis nach. Not und Drama im Hintergrund, Gemütlichkeit und abgebrühte Routine im Vordergrund. – Heute 12.2.2016, vermutlich ca. 15 Jahre nach dem Art Basel-Besuch, finde ich das Bild im Internet und sehe es zum ersten Mal wieder. Ich erlebe die kleine Enttäuschung, dass das Bild zwar tatsächlich nicht gestellt ist, dass aber der Brand nur eine Feuerwehrübung war. Fotograf: Joel Sternfeld, siehe <http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2012/09/06/do-not-trust-this-joel-sternfeld-photograph/#30e57df8b22f>



*Granitimpression in Schwarz-Weiss
(Kohle, Acryl) 100cm x 70cm*

„Kalkimpression“ hatte ich im Querformat gemalt, „Granitimpression“ im Hochformat. Als sie fertig waren, drehte ich beide ins Hochformat und musste erstaunt feststellen, dass die Grundstruktur der Komposition bei beiden sehr ähnlich war. Das eine Bild wirkt wie eine Metamorphose des anderen. Das Granitbild hat strengere, klarere, kristallinere Flächen, das Kalkbild wirkt rauher, zerklüfteter, höhlenartig.

Auch hier stellt sich für mich wieder die Frage: kommen wesentliche Qualitäten zum Ausdruck? Stimmen die Bilder?

Die Feedbacks der Lehrer und der Mitstudenten sind positiv. Auch ich bin zufrieden.

Aber ich muss ehrlicherweise sagen, dass ich noch nicht sagen kann, warum.



nochmals „Kalkimpression“, jetzt im Hochformat, 70cm x 100cm

16. Farbige Malversuche

Mit dem Plan, etwas Ähnliches wie die beiden Schwarz-Weiss-Bilder in Farbe zu malen, startete ich mit Farbwürfen im A4 – Format. Die Flächenkomposition gestaltete ich mit Mischungen von weisser Gouache mit schwarzer Tinte. Darüber malte ich farbig mit Gouache. Eine Auswahl davon:



Gute Kritik erhielt z. B. das oberste Bild links von Charles wie von Fredy (leider ist die Abbildung undeutlich und entspricht farblich nicht dem Original). Für mich besteht dasselbe Problem, wie bei den beiden Schwarz-Weiss-Bildern vorhin: ich kann mir noch nicht zu Bewusstsein bringen, was die wirksamen guten Qualitäten sind. Der Kennerblick fehlt. Ich kann jedoch einsehen, dass trotz der Abstraktheit eine mineralische Stimmung, sogar eine einigermaßen deutliche Jurakalkprägung, die letzten Entwürfe alle durchzieht.

17. Das ultimative Bild

Soweit vorbereitet wage ich mich an ein grosses Format (ca 3m x 1,5m) und starte das ultimative Kalk-Bild! Ich übermale die Anfänge dreimal. Als das Trimester zu Ende geht, bin ich noch längst nicht fertig. – Und wenn ich nicht gestorben bin, dann male ich noch heute.

18. Resümee und persönliche Fragen

Über mehrere Wochen war ich täglich umgeben von Steinen, Felsbrocken, Kristallen, Mineralien, Metallen, die im grossen Atelierraum und an meinem Arbeitsplatz überall herumlagen. Einzelne Steine, vor allem Kalke und Granite, nahm ich unter die Lupe, indem ich sie zeichnete, malte oder mich stimmungsmässig durch sie beeinflussen liess. Ich konnte immer stärker in den Naturbereich des Mineralischen eintauchen. Auf Spaziergängen war mein Blick immer wach für die Farben, Formen, Strukturen und Texturen der Steine und Felsen. Auch wenn ich mir wissenschaftlich nicht neue Kenntnisse aneignete, wurde meine Beziehung zu den Steinen reicher, besonders zu Kalk und Granit. Insgesamt langsam und vorsichtig wagte ich bei meiner künstlerischen Annäherung an dieses Gebiet den Schritt vom Gegenständlichen ins rein Bildmässige d.h. ins Abstrakte ohne äusseren Gegenstandsbezug. Die ultimativen Bilder sind mir nicht gelungen, doch zum Ende hin gewann ich zunehmend das Vertrauen, dass sich Qualitäten, die ich an den Steinen wahrnahm und erlebte, zumindest teilweise auch in den Bildern zeigen. Auf die Frage, ob ich in der Beurteilung von Qualitäten in der Kunst und im eigenen Schaffen weitergekommen bin, kann ich antworten: ich bin auf einem Weg, die Unsicherheit ist noch gross.

Naturalistisch, gegenständlich zu malen bietet viele Möglichkeiten, sich am Äusseren zu orientieren und sich stets abzusichern. In der abstrakten Malerei bin ich herausgefordert, Sicherheit allein in der Beherrschung der malerischen und bildnerischen Mittel zu finden. Zudem verlangt abstraktes Malen, dass ich mich selbst zu einem Werkzeug mache, das in sich bewegt ist und durch dessen Bewegungen sich etwas Geistiges, Schöpferisches zum Ausdruck bringen kann. Das ist die Erkenntnis der im ersten und zweiten Teil ausgeführten Gedanken. Ob dieses Geistige ich selbst bin oder ein durch mich vermittelter Weltinhalt, ist offen. Vielleicht ist es dasselbe.

Für mein weiteres Arbeiten habe ich das Bedürfnis, ein Bild auch langsam aufzubauen und so komponieren zu können, dass ich in jedem Stadium abspüren kann, ob ich beim Thema bin oder nicht. Aus vielfältiger Erfahrung weiss ich nur zu gut – alle Mitstudenten können es bestätigen – dass man sich immer und immer wieder ablenken und irritieren lässt. Im Bemühen um mehr Gleichgewicht oder um mehr Spannung, lässt man sich leicht zu Interventionen verleiten, die nicht mit der ursprünglich eingeschlagenen Richtung zu tun haben. Was aussieht wie ein Kontrollbedürfnis entgegen der Spontaneität, ist das Bedürfnis, mehr Bewusstsein für Kompositionsfragen, für die Flächen- und Linien Sprache zu entwickeln.

19. Dank

Weil das Ganze nun so lange geworden ist, darf auch noch Platz sein, allen herzlich zu danken, die unmittelbar mit dem Entstehen dieser Arbeit zu tun hatten. (Denen, die mittelbar meine Arbeit ermöglichen, bin ich besonders tief dankbar – auch Dich meine ich!) Der spezielle Dank gilt zunächst Charles und Fredy, die uns in Form der Visual Art School einen Raum zur Verfügung stellen, um dem Grundbedürfnis nachzugehen, kreativ sein zu können. Ihre Anregungen und Beratungen sind für mich immer fruchtbar und wertvoll, sie haben beide die grosse Fähigkeit, die Ratschläge auf gestalterische Kriterien zu beziehen und so konstruktiv und positiv aus jeder Krise herauszuhelfen. – Sehr dankbar bin ich auch allen Mitstudenten und -studentinnen. Die ganz unterschiedliche Herangehensweise eines jeden einzelnen an dieselben Aufgaben ist enorm anregend. Das Vergleichen lässt einen staunen über das kreative Potential, das in einer Fragestellung liegt; es verhilft dazu, einerseits die eigene Beschränktheit zu erleben und gibt andererseits Impulse, beim eigenen Tun viel mehr zu wagen als dies

bei einem Alleingang und ohne Austausch denkbar wäre. – Vielen Dank auch an Anjuli, die sich zu meinem Glück die Zeit und Mühe genommen hat, grosse Teile des Textes durchzuackern und mir wertvolle Hinweise für Verbesserungen zu geben.

Anhang

20. Zitate über Kunst

„Kunst ist Freisetzung von Kraft.“ Aus einer Recherche von Simone Thiel. (Wer hat das gesagt?)

Charles sagte: „Es geht darum, aus der schöpferischen Kraft heraus frei zu gestalten. Kunst ist kreatives Schaffen aus der Empfindung heraus.“

Goethe: „Kunst und Wissenschaft sind Worte, die man so oft braucht und deren genauer Unterschied selten verstanden wird, man gebraucht oft eins für das andere, und schlägt dann gegen andere Definitionen vor: ich denke, Wissenschaft könnte man die Kenntnis des Allgemeinen nennen, das abgezogene Wissen, Kunst dagegen wäre Wissenschaft zur Tat verwendet. Wissenschaft wäre Vernunft, und Kunst ihr Mechanismus, deshalb man sie auch praktische Wissenschaft nennen könnte. Und so wäre denn endlich Wissenschaft das Theorem, Kunst das Problem.“

Goethe: „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen.“

Carl Spitteler: „Man mag es drehen, behandeln und benennen wie man will, es kommt doch schließlich auch in der Kunst und Poesie auf den Glauben oder Unglauben hinaus. Glauben bedeutet auf diesem Gebiete die Überzeugung von einem ewig gegenwärtigen und werkkraftigen Geiste des Schönen.“

wissen.de/lexikon/kunst: „Infolge der Erweiterung des Kunstbegriffs (u. a. durch J. Beuys) sind allgemeinverbindliche Aussagen nicht möglich.“

«Kunst ist, wenn man's nicht kann, denn wenn man's kann, ist's keine Kunst» (Nestroy).

«Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen. »

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Und noch Steiner über „Erkennen und künstlerisches Schaffen“: „Gewöhnlich glaubt man, der Inhalt der Wissenschaft sei ein von außen aufgenommener; ja man meint der Wissenschaft die Objektivität in einem umso höheren Grad wahren zu können, als sich der Geist jeder eigenen Zutat zu dem aufgefassen Stoff enthält. Unsere Ausführungen haben gezeigt, dass der wahre Inhalt der Wissenschaft überhaupt nicht der wahrgenommene äussere Stoff ist, sondern die im Geiste erfasste Idee, welche uns tiefer in das Weltgetriebe einführt, als alles Zerlegen und Beobachten der Außenwelt als bloßer Erfahrung. Die Idee ist Inhalt der Wissenschaft. Gegenüber der passiv aufgenommenen Wahrnehmung ist die Wissenschaft somit ein Produkt der Tätigkeit des menschlichen Geistes. Damit haben wir das Erkennen dem künstlerischen Schaffen genähert, das ja auch ein tätiges Hervorbringen des Menschen ist. Zugleich haben wir aber auch die Notwendigkeit herbeigeführt, die gegenseitige Beziehung beider klarzustellen. Sowohl die erkennende, wie die künstlerische Tätigkeit beruhen darauf, dass der Mensch von der Wirklichkeit als Produkt sich zu ihr als Produzenten erhebt; dass er von dem Geschaffenen zum Schaffen, von der Zufälligkeit zur Notwendigkeit aufsteigt.“ usw. (Aus Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung)

21. Vom Sinn der Kunst

Ich nehme am Kurs der VAS teil, um mich künstlerisch weiterzubilden, nicht um den Sinn der Kunst zu hinterfragen. Trotzdem stellte ich mir manchmal die Frage: warum bin ich hier, warum tue ich das? Warum macht man Kunst?

Zum einen erfülle ich ein Grundbedürfnis, das ich habe: mich kreativ künstlerisch zu betätigen. Ich gestehe mir ein, dass ich ein eigenes Bedürfnis befriedige. Bei tieferer Besinnung stelle ich fest: Selbstbefriedigung kann aber doch kein genügendes Motiv sein, um ernsthaft Kunst zu machen. Es muss auch einen sozialen Aspekt bei diesem Tun geben. Sonst könnte ich damit dabei nicht glücklich sein. Ich will mit meinem künstlerischen Schaffen anderen etwas geben. Kunst will für etwas dienen. Kunst ist nicht zweckfrei, obwohl das immer postuliert wird. Sie hat eine künstlerische Funktion. Schiller beschreibt den Spieltrieb als zweckfrei, aber nicht die Kunst. Sie hat eine gesellschaftliche Aufgabe. (Wie auch Wissenschaft und Religion.)

Welches soziale Bedürfnis steckt also hinter dem künstlerischen Tun? Was will man erreichen, bewirken? Was soll Kunst?

Soll Kunst:

- provozieren, schockieren, überraschen, wecken, den Zeitgeist spiegeln, die Gesellschaft verwandeln?
- die Menschen beruhigen, therapieren, heilen, erziehen?
- das Leben illustrieren, schmücken, dekorieren, verzieren?
- die Seelen entzücken, verzaubern, begeistern?
- die Natur, das Höhere, das Mächtige, das Unsichtbare offenbaren, verehren, ehren?
- ich weiss nicht

Ich empfehle, einen Stift zu nehmen und zu unterstreichen, was für dich alles zutrifft.