



Zerrissenheit und Transzendenz in der Malerei von Paul Antonius

Lorenz Dittmann

„Was das Sein sei, ist die nicht aufhörende Frage des Philosophierens.

Als *bestimmtes Sein* ist es wißbar . . . ; das *Sein als Gewußtsein und Gedachtsein* wird in seinen Verzweigungen und seiner Vielfältigkeit gegenständlich. Aber das Sein schlechthin ist damit nicht erschöpft.

Als *empirische Wirklichkeit* enthält es ein Hinzunehmendes, vom Gedanken Getroffenes, aber nicht Durchdrungenes. In der Weltorientierung bemächtige ich mich dieser Wirklichkeit, welche, als Ganzes unübersehbar, nach einzelnen Seiten und im besonderen Sein des einzelnen Dinges zu kennen und relativ zu erkennen ist.

Sein als Erkenntsein trägt stets zugleich das Uerkannte an seiner Grenze. Aber das Erkannte mit dem von ihm getroffenen Uerkannten als das Weltsein erschöpfen wiederum nicht das Sein.

Vom Weltsein, es durchbrechend, komme ich zu mir selbst als möglicher *Existenz*. Ich bin darin als Freiheit und in Kommunikation auf andere Freiheit gerichtet. Dieses Darinsein eines Seins, das noch entscheidet, ob und was es ist, kann nicht aus sich heraus und sich nicht zusehen. Aber auch dieses Sein ist nicht das Sein, mit dem alles erschöpfbar wäre. Es ist nicht nur mit und durch anderes Sein der Freiheit, sondern ist selbst bezogen auf ein Sein, das nicht Existenz, sondern ihre *Transzendenz* ist.

Will ich wissen, was Sein ist, so zeigt sich also, je unerbittlicher ich weiterfrage und je weniger ich mich durch irgendein konstruktives Bild des Seins täuschen lasse, desto entschiedener die *Zerrissenheit* des Seins für mich. Nirgends habe ich *das* Sein, sondern immer nur *ein* Sein. *Das* Sein reduziert sich auf die leere Bestimmung der Aussage in der Kopula ‚ist‘ als unbestimmbar vieldeutige Funktion der Mitteilung; aber es wird auf keine haltbare Weise zum *Begriff*, der alles Sein in dem ihm Gemeinsamen umfaßte, nicht das *Ganze* eines Innern, das alle Seinsweisen als seine Äußerungen hätte, noch weniger ein *spezifisches Sein*, das die Auszeichnung besäße, Ursprung von Allem zu werden. Will ich das Sein als Sein fassen, so scheitere ich.

. . . Die Zerrissenheit des Seins schlechthin zum Bewußtsein zu bringen, ist Handlung der Freiheit. Erst die Entscheidung, welche aneignet und verwirft, steht vor der Zerrissenheit des Seins als vor der Situation, die sie angeht und in den Grenzsituationen herausfordert, die Frage nach dem Sein eigentlich zu stellen.

Nicht das Dasein in seiner Vitalität und als Bewußtsein überhaupt erfährt darum die Zerrissenheit des Seins. Erst mögliche Existenz ist von ihr betroffen und *sucht* das Sein, als ob es verloren und zu gewinnen sei.“ Möglicher Existenz wird unausweichlich gewiß:

„Ich habe den Boden des Seins nicht im Dasein, nicht in den mannigfaltigen Bestimmtheiten besonderen Seins als Gewußtsein und Erkenntsein, nicht in mir in meiner Isolierung und noch nicht in der Kommunikation. Nirgends habe ich ‚das Sein‘. Überall trete ich an Grenzen, bewegt von dem meiner Freiheit verbundenen, weil sie selbst seienden Suchen des Seins. Suche ich es nicht, so ist es, als ob ich selbst aufhörte zu sein. Ich scheine es zu finden in der konkreten Geschichtlichkeit meines aktiven Daseins, und muß es mir doch stets entgleiten sehen, wenn ich es . . . fassen will:

Stehe ich vor diesem Sein als Transzendenz, so suche ich den letzten Grund auf eine einzigartige Weise. Er scheint sich zu öffnen; doch wird er sichtbar, so zergeht er; will ich ihn fassen, so greife ich nichts. Will ich an die Quelle des Seins dringen, so falle ich hindurch in das Bodenlose. Niemals gewinne ich, was ist, als einen Wissensinhalt. Doch diese Abgründigkeit, leer für den Verstand, vermag sich für Existenz zu füllen. Ich stehe im Transzendieren, wo diese Tiefe sich öffnete und im Zeitdasein das Suchen als solches zum Finden wurde: denn das transzendierende Zeitdasein des Menschen vermag als mögliche Existenz die *Einheit von Gegenwart und Suchen* zu werden: eine Gegenwart, die nur als das Suchen ist, das nicht abgeschnitten ist von dem, was es sucht. Nur aus einem Vorwegergreifen dessen, was gefunden werden soll, kann gesucht werden; Transzendenz muß schon gegenwärtig sein, wo ich sie suche . . .“

Mit diesem Abschnitt beginnt das dritte Buch der „Philosophie“ von *Karl Jaspers*. Es trägt den Untertitel „Transzendenz“.¹

Um die Philosophie Jaspers' ist es still geworden. Aber die Probleme, die sie — in einer einfachen, bildhaften Sprache — benannte, sind aktueller denn je.

Von Freiheit, Existenz und Transzendenz ist hier die Rede, und in Metaphern von der „Zerrissenheit des Seins“, von einem „Grund, der zergeht“, von einem Grund als nichts, von einer Tiefe, die sich öffnet, von „Abgründigkeit“, vom „Bodenlosen“ und schließlich von der „Einheit von Gegenwart und Suchen“.

II

Die Malerei von *Paul Antonius* kann verstanden werden als bildhafte Vergegenwärtigung ähnlicher Fragen.

Seit dreißig Jahren kreist Paul Antonius' Schaffen um die bildnerische Thematik dichter Rahmung einer leeren Mitte.² Die Leere der Mitte, die Zweiteilung der sie einfassenden Felder können je

andere, unterschiedliche Formulierungen und damit auch thematische Bestimmungen erhalten.

Die St. Wendeler Ausstellung reicht bis in die Jahre 1986 und 87 zurück, mit einem Diptychon „*Kassandra + selbst*“ (Abb. S. 12), das zwei schmale Hochformate, die Leinwände auf winkelig gebrochene Holzrahmen aufgebracht, verbindet. Mühsam entwinden sich Farbspuren aus dem öden Dunkel der Ränder unten und oben, die wie festgezurrten Falten der Leinwände sind plastischer Ausdruck dieser Anstrengung, leere, kalte Mittelzonen zu umfassen.

Mit „*Station18-8-87 (Elegie)*“ (Abb. S. 17), einem Werk aus der Folge der „*Berliner Stationen*“ wird „Transzendenz“ zum Thema. Der Titel „Station“ verweist auf Kreuzwegstation, „Elegie“ ist Trauer und Klage. Die Tücher, die hart an eine leere weiße Mitte stoßen, ohne sie rahmen zu können, sind zerrissen, die Rahmen gebrochen, die Farben stumpf-dunkel und fahl.

In der „*Bildfigur: Linie und Schüsselfalte*“ (Abb. S. 19) von 1988 aber strömt aus dem unteren Geknitter Graues, Nebelartiges, von zarten Linien Durchzogenes in die Leere ein, siedelt sich ähnliches Grau im Winkel der Leinwandbegründung an. Vermittlung wird gesucht zwischen dem Dinglichen von harter Leinwand, Rahmengerüst, Farbe – und der weißen Leere –, und gerade damit der Grund als ein „zergehender“ gezeigt.

„*Verletzungen*“ (Abb. S. 21) von 1988 läßt braune und graue Faltenzüge einen weißen Abgrund umkreisen. In ihm verliert sich der Blick, wie auch im schimmernden Weiß der „*Bildhaut Buddha*“ (Abb. S. 23). Hier aber schwingen, tanzen Fragmente kostbarer Farbmuster um das Weiß und verklingen darin. Weiß wird so zur befreienden Leere, zum erlösenden Nichts. Buddhas Leib löst sich ins Licht.

Die Wechselbestimmung des „zerrissenen Seins“ und des Charakters von Transzendenz wird in solcher Gegenüberstellung sichtbar.

Im gleichen Jahr, 1989, entstand die „*Danaëbildhaut*“ (Abb. S. 25). Die farbig-krustigen Zonen nehmen die Anspielung auf die – ganz irdisch aufgefaßte – Vereinigung der Danaë mit ihrem göttlichen Liebhaber in sich auf; nur im Weiß des unfaßbaren Grundes kann sich Transzendenz als Verweisung auf ein Anderes, im sinnlichen Vollzug sich nicht Erschöpfendes, noch behaupten.

Und die „*Pandorabüchse*“ (Abb. S. 27) verschmälert die Zone des Weiten, Weißen noch mehr. Farbe wie Schutt sammelt sich in der Ecke, kohliges Grau steigt auf, kohliges, aschenes Grau senkt sich herab. Bleibt noch Raum für „Transzendenz“, wenn die Welt im toten Dunst versinkt?

Im Gegenzug reißen „*Irrfahrt*“ (Abb. S. 29) von 1989 und „*Verletzung des Luftraumes*“ (Abb. S. 31) von 1987/89 nochmals die Mitte ins bodenlose, unausmeßbare Weiß auf. In fragmentierte Kreisrahmen eingespannt umziehen düstere Farb- und Faltenbahnen

dies Weiß oder scheinen von dessen unsichtbarer Gewalt
»wie von einem Strudel mitgerissen. Der Übermacht des
Dinglichen in der „Pandorabüchse“ antwortet hier die Übermacht
des Transzendenten in der Irrfahrt, im Sturz des Ikarus.

Dann aber füllt sich der Grund mit lichter Farbigkeit, ohne daß
damit die Spannung zwischen Materialität und Immaterialität von
Leinwand und Farbe aufgehoben würde.

Zu lichtem Graugelb wird der Grund im Bild „*Heliogelb*“ (Abb.
S. 33) von 89/90, umkreist von Bahnen in grellem Gelb,
violett-tonigem Grau und kalkigem Weiß. Etwas Fahriges, Nervöses,
aber auch Aufbrausendes zieht in das Bild ein – als Zeichen des
Verlustes an Offenheit und Weite?

In hellem Weißbläulich erscheint die Zwischenzone in „*Silikon,
Federn und Doppelfigur*“ (Abb. S. 35), durchsetzt von dunkleren
Flecken, so daß sie wie ein anderer, „gasförmiger“
Aggregatzustand des Materiellen der Randzonen wirkt. Schwarze
Linien ragen aus diesen Zonen wie zerbrochene Gitter.

Immer dichter und dunkler wird der Grund. In „*Häutung*“ (Abb.
S. 37) von 1990 eint ein mittelhelles Grau die Mitte und Ränder,
wird dort zur Folie verwandter, aber stärker materialisierter Farben.
Es ist, als würde frische, junge Materie alt und schorfig gewordene
von sich abstoßen – aber es ist eben Seiendes desselben
Realitätscharakters, nicht mehr Seiendes, das „zerreißt“ und sich
auf Transzendenz hin öffnet.

Und so wird in „*Gaia*“ (Abb. S. 39), aus demselben Jahr
stammend, das Grau des Grundes zum atmosphärischen
Medium, in Entsprechung zum blättrigen Grün des Bodens, auf
dem die dunkelgraue Gaia liegt. Wie eine Wolke schwebt Gelbes
im grauen Nebel.

Leicht verzogen-rechteckige oder fragmentiert-kreisförmige
Rahmenwerke bestimmten bis dahin (und noch im „*Sturzflug*“,
Abb. S. 41, von 1990) die Bildformate. Nun aber werden sie
schiefwinklig, kombinieren Dreiecke mit Kurvenelementen.
So greift Dynamik, Verformung in das Ganze der Bilder ein.

Zugleich intensiviert der Künstler die linearen Strukturen. So in
„*Märchen Tragwerk*“ (Abb. S. 43), mit kraftvollen schwarzen
Balken, oder im Bild „*Vom hölzernen Pferd*“ (Abb. S. 45),
ebenfalls aus dem Jahre 1990, das die Schwarzlinien zu
Gegenstandskonturen zusammenfügt.

Bildtitel von 1991 variieren den Begriff „Flügel“: „*Flügel, Fleischfarbe
und schwarze Zeichnung*“, „*Rotgrüner Flügel, Einritzung und
Schwarzdorn*“, „*Rotflügeln*“ (Abb. S. 47), „*Kleiner Flügel*“.

Das Bild als Ganzes wird nun zum Zeichen des Aufbruchs, wird
zum Segel für eine Fahrt ins Offene, in eine unbestimmbare
„Transzendenz“. So kann die leere Mitte sich mit Farbe füllen, mit

einem hellen Graubräunlichton bei „Flügel, Fleischfarbe und schwarze Zeichnung“, in den die Farben der Randzonen wehen, mit Ocker oder Graublau oder Grau bei den anderen genannten Werken.

Meist hängen die Leinwände an einer Stelle durch, haben sich vom Rahmenwerk gelöst, wie weggerissen vom Sturm, in den die Bilder sich nun halten. Um vom selben Sturm scheinen die Farb- und Linienzüge bewegt, mit heftig gesetzten Flecken in „Flügel, Fleischfarbe und schwarze Zeichnung“, mit Kurvenrhythmen in „Rotgrüner Flügel, Einritzung und Schwarzdorn“. Vom selben Sturm werden Leinwandteile gedrückt, gequetscht im „Rotflügel“ und im „kleinen Flügel“.

Ein Wehen, ein Stürmen umgibt unsichtbar, „transzendent“, die Bilder. Die sichtbare Leere der Mittelzonen fängt es auf, teilt es den Randbezirken mit. „Einheit von Gegenwart und Suchen“ als Symbol des „transzendierenden Zeitdaseins des Menschen“ wird anschauliche Gestalt.

Denn der „Sturm“ ist ja kein äußerer, äußerlicher. Wie Augenformen öffnen sich Löcher in den Leinwänden von „*Sensengrund*“ (Abb. S. 49) und „*Gesicht*“ (Abb. S. 6). Schon „*Lichtes Grau*“ von 1990 konnte als Antlitz verstanden werden, in einer Überblendung von Profil- und Frontalansicht; 1991 trägt ein Bild ausdrücklich den Titel „*Gesicht*“. Es ist ein schmerzzerrissenes, geschundenes Antlitz, das aber gerade in solchem Schmerz, im seelischen Aufruhr eines Anderen, — der „*Transzendenz*“ inne wird, die wieder als weißlicher Abgrund die Farbformen spaltet. Und sichtbar wird, daß es diese Leere, dieser Abgrund ist, der das Antlitz, das Zeichen der konkreten, freien Existenz, hält und trägt.

Anmerkungen

- 1 Karl Jaspers: Philosophie. Dritter Band. Dritte Auflage. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956, S. 1-3.
- 2 Vgl. Verf.: Paul Antonius: Doppelnatur der Leinwand. Faltblatt der Galerie Nalepa, Berlin 1986.



































