

Felix Thürlemann

Gelenkter Zufall Der Prozess des Malens

Vorbemerkung

Dieses Werkstattprotokoll ist aus Notizen entstanden, die bereits vor dem Seminar niedergeschrieben wurden, und aus Gedankenketzen, die nach den einzelnen Sitzungen – als Ergebnis der gemeinsamen, dialogischen Annäherung an den Gegenstand – festgehalten worden sind. Die Frage, ob das Malen und welche Art des Malens mit der freien Improvisation im Bereich der Musik zu tun haben könnte, wurde nicht direkt aufgeworfen. Auch sollte keine grundsätzliche Analogie zwischen Malen und Musikmachen behauptet oder in der ausgeleiterten Denkschiene des *Paragone* eine Neuauflage des Wettbewerbs zwischen Musik und Malerei (wer improvisiert freier, der Tönemacher oder der Pinselschwinger?) abgehalten werden. Das Ziel des Seminars war bescheidener: Einzelne Fallbeispiele, (malerische, filmische, sprachliche) Darstellungen des Malprozesses, sollten daraufhin untersucht werden, wie Absicht und Zufall, wie Freiheit und Zwang beim Entstehen des Gemäldes zusammenwirken können.

Prolog: Malen in der vormodernen Ära

Jan Vermeer, *Das Atelier*, um 1665, Kunsthistorisches Museum, Wien

Das Bild zeigt einen Maler im Festtagskostüm – dem Betrachter den Rücken zugewandt – in einer sauber gekehrten bürgerlichen Stube bei der Arbeit. Er macht sich daran, (teilweise jedenfalls) das zu malen, was der Maler des Bildes bereits dargestellt hat: eine mit Lorbeer bekränzte, blaugewandete Frau mit einem Folianten in der Linken, einer Posaune in der rechten Hand. Gemeint ist – den Attributen nach – die Allegorie des Ruhmes, des »Ruhmes der Malerei« (Hans Sedlmayr) und wohl auch des Ruhmes dessen, der auf diese ingeniöse Weise im Gemälde den Prozess seiner Hervorbringung für den Betrachter inszenierte. Dem raffiniert kalkulierten Sujet des Bildes entspricht der genau geplante Charakter der dargestellten handwerklichen Tätigkeit: Nachdem auf einer hellgrundierten Leinwand mit weissen Strichen die Konturen der abzubildenden Frauenbüste vorbereitend festgelegt worden sind,



Jan Vermeer, *Das Atelier*

werden jetzt mit einem feinen Pinsel, die Hand auf den Malstock gestützt, zwischen Türkisblau und Ockergrün changierende Farbflächen als Unterma- lung für die im Lichte spielenden Blätter des Lorbeerzweiges aufgesetzt. Das Bild macht seine, für den Betrachter üblicherweise verborgene Geschichte

sichtbar. Es erscheint als das Ergebnis eines genau geplanten, schichtweisen Aufbaus, eines Verfahrens, bei dem nichts dem Zufall überlassen ist. Das Resultat ist paradox: Das Bild zeigt, unter welchen (technischen) Bedingungen Augentäuschung zustande kommt – und hebt dabei gleichzeitig die Täuschung, die es zu erklären galt, auf.

Mit Improvisation kann die traditionelle europäische Malerei, die dem Konzept der *Mimesis*, der augentäuschenden Darstellung möglicher Sachverhalte, verpflichtet ist, nichts zu tun haben. Es ist bezeichnend, dass gerade Wassily Kandinsky, einer der Pioniere der abstrakten Malerei, wahrscheinlich erstmals den Begriff »Improvisation« als Titel für Gemälde verwendete. Mit einem der drei Gattungsnamen »Impression«, »Improvisation« und »Komposition« belegte er in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg seine Ölgemälde, wobei angeblich nur noch die »Impressionen« auf einen »direkten Eindruck von der äusseren Natur« zurückgingen. Mit »Improvisation« und »Komposition« hingegen bezeichnete er Gemälde, die – wie die Schöpfungen der Musik – »Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters« waren. »Improvisationen« wurden dabei die Werke getauft, bei denen diese Ausdrücke »unbewusst, grösstenteils plötzlich entstanden«.¹

Einen improvisierenden Charakter im engeren Sinne haben Kandinskys »Improvisationen«, die immer mittels Vorstudien (Zeichnungen und Aquarellen) vorbereitet waren, nicht. Was bei Kandinsky noch Behauptung ist, haben jedoch seine Nachfolger realisiert. Dadurch, dass sich die Malerei schrittweise vom Naturvorbild befreite, befreite sich der Prozess des Malens von den vorbestimmten handwerklichen Regeln und öffnete sich den Akzidentien des Zufalls und den Überraschungen der momentanen Erfindung. Der Prozess des Malens selber konnte nun – neben dem gemalten Resultat – zu einem Gegenstand des allgemeinen Interesses werden. Die Frage, wie Bilder entstanden, war für das Publikum – und natürlich auch für die Maler selber – spannend geworden.

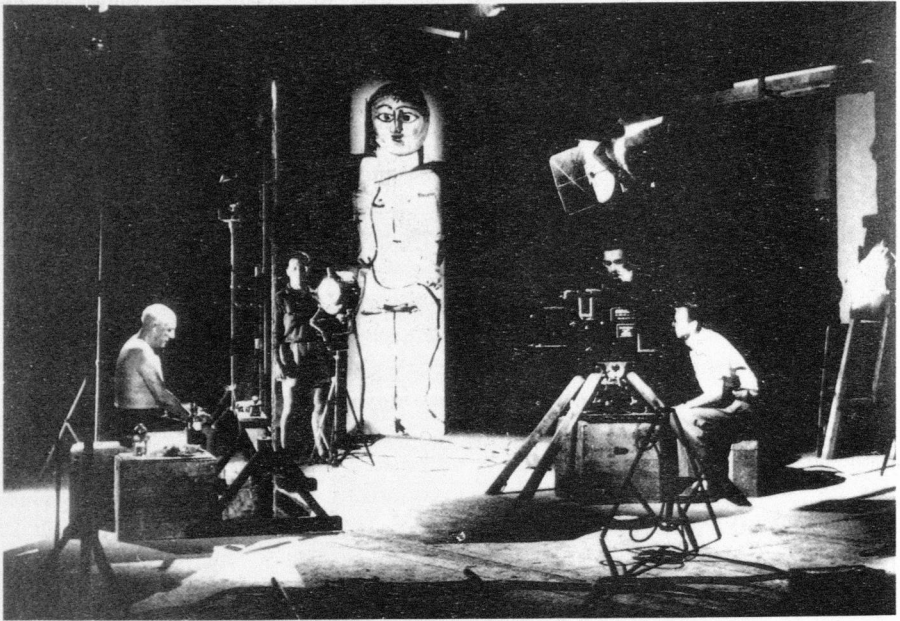
I

Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*,

Film in Schwarzweiss und Farbe, 90 min., 1956

»Le Mystère Picasso« ist der bekannteste Versuch, mit filmischen Mitteln Einblick in die Schaffensweise eines modernen Malers zu geben. Erklärtes Ziel des Regisseurs Henri-Georges Clouzot war es, das Rätsel des Genies Picasso

¹ Wassily Kandinsky hat sein Gattungssystem in seinem Traktat von 1911 *Über das Geistige in der Kunst* erläutert. Hier zitiert nach der Ausgabe Bern 1973, S. 142.

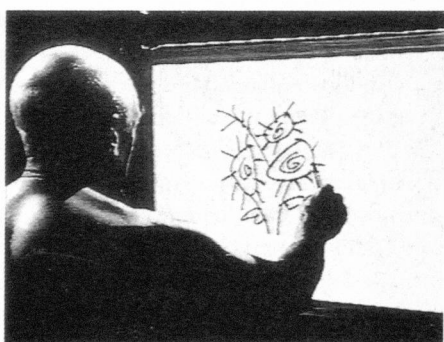
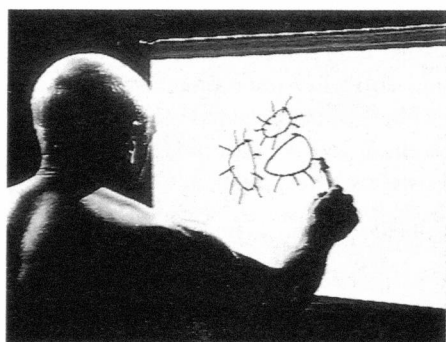


Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*, Dispositiv des 1. Teils

zu ergründen. »Um zu erfahren, was im Kopfe eines Malers vorgeht«, lautete die Annahme, »brauchen wir nur seiner Hand zu folgen.« Clouzots Film konnte das Versprechen nicht einlösen. Entstanden ist vielmehr in enger Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und dem Maler eine doppelte »mise en scène« des Akteurs Picasso, der in den beiden Teilen des Films ein ganz unterschiedliches *Image* annimmt.

Im ersten Teil zeichnet Picasso mit einer speziellen Tusche auf einen Papierschirm, der von der Rückseite her gefilmt wird. Die Tusche drückt durch, Gesicht und Hand des Malers bleiben unsichtbar. Die während ihres Entstehens gefilmten Zeichnungen erscheinen so als die Geschichte kontinuierlich wachsender Linien, wobei sich für den Betrachter ein Gefühl von *suspense* dadurch einstellt, dass gerade nicht einsichtig ist, wo und weshalb der nächste Strich gesetzt wird, in welche Richtung er geführt werden soll.

Der Höhepunkt des ersten Teils zeigt, gerahmt von einem Blick »hinter die Kulissen«, Picasso beim Verfertigen eines besonders interessanten Blattes. Der Betrachter sieht hier im Grunde nicht, wie ein Bild, sondern wie eine ganze Bilderfolge als eine Sequenz von sich überlagernden – scheinbar unkoordinierten – Einfällen entsteht: Zuerst werden drei amöbenartige, ausstrahlende Einzelfiguren gesetzt, die aber durch hinzugefügte vertikale Striche gleich zu



Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*, Schöpfungssequenz

einem Strauss von Blumen umgedeutet werden. Vom Kontur eines Fisches umschlossen werden die Blumen zur ornamentalen Binnenzeichnung des Tieres. Neu hinzugefügte Striche machen aus dem Fisch ein Huhn. Und nach einer kurzen Pause wird – von Clouzot als dramatischer Schlusspunkt inszeniert – das Huhn mit breitem Pinsel in das Gesicht eines gehörnten Fauns verwandelt, um den herum kleine Menschenföhrchen freudig tanzen.

Bei wiederholter Betrachtung der Sequenz wird klar, dass Picasso hier die Schöpfungsgeschichte – mit Elementen des Vulgärdarwinismus korrigiert – als eine Stufenfolge der Entwicklung vom Einzeller über Pflanze, Fisch und Vogel bis zum menschlichen Wesen in der überhöhten Gestalt eines Halbgottes für den Film nacherzählt hat. Die Darstellung der Schöpfungsgeschichte ist aber gleichzeitig eine triumphale Selbstdarstellung des Malers als eines aus sich selbst heraus schaffenden gottähnlichen Schöpfers. An den Schluss- und Höhepunkt der Sequenz hat Picasso ein Bild seiner selbst gesetzt. Der Faun, Emblem nie versiegender schöpferischer Potenz, ist ein Selbstporträt des Malers, um den sich die bewundernde Öffentlichkeit Beifall klatschend geschart hat. (Der Regisseur Clouzot hat diese Deutung des Fauns als Selbstdarstellung Picassos durch das in Parallelmontage angefügte Gesicht des Malers vorweggenommen.)

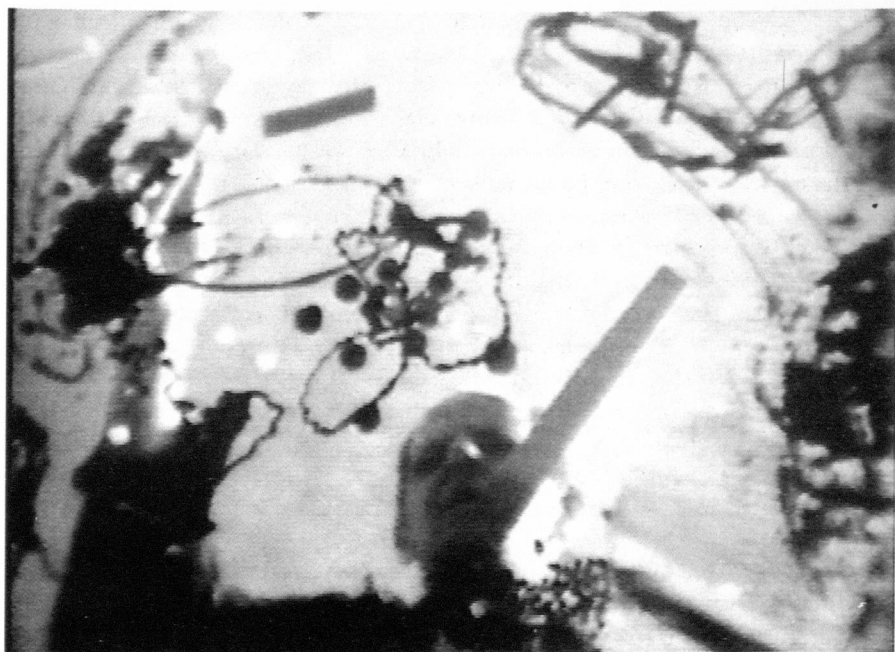
Diese mit nur wenigen ironischen Tönen gebrochene, überhöhte Selbstdarstellung wird im zweiten, in Farbe und Cinemascope gedrehten Teil des Films durch eine ganz andere Form der Selbstdarstellung abgelöst. Clouzot verwendet hier eine Art »Zeitraffermethode«, die es Picasso erlaubt, in gewohnter Manier mit Öl zu arbeiten und jeden Zustand des Werkes übermalend zu korrigieren, auszuwischen oder zu überkleben, um neu anzusetzen. Einzelne Bilder erhalten so eine ausserordentlich dramatische Geschichte, die zusammengesetzt ist aus zahlreichen missratenen und wenigen geglückten Gestaltungsschritten. Picasso erscheint hier zwar nicht mehr als der durchwegs glückliche Maler, aber dennoch in seiner zweifachen Macht, nach eigener Willkür zu schaffen oder aber zu zerstören, weiterhin als überragende, niemandem verpflichtete Schöpferfigur.

II

Hans Namuth (zusammen mit Paul Falkenberg), *Jackson Pollock*,
Film in Farbe, 10 min., 1950/51

Anders als im Falle Picassos, wo die Darstellung seiner Schaffensweise in Fotografie und Film im wesentlichen zur Folge hatte, die verbreiteten Vorurteile vom genialen, überbordend produktiven Maler nachträglich zu bestärken, ist die Rezeption des Spätwerks von Jackson Pollock von der fotografischen und filmischen Dokumentation seiner Malmethode schon früh entscheidend mitgeprägt worden. Es ist noch immer schwierig, die *drip-paintings* anders als vor der Folie der Fotografien und des Films von Hans Namuth zu sehen, die den Maler bei der Arbeit zeigen.

Jackson Pollock hatte mit seiner Malerei in den frühen 50er Jahren einen ausserordentlichen Erfolg und er wurde von den Kritikern als der eigentliche



Hans Namuth, *Jackson Pollock*, Schlusssequenz: Pollock malt auf Glas

Repräsentant der neuen, genuin amerikanischen Avantgarde gefeiert, die sich von den europäischen Vorbildern angeblich radikal losgelöst hatte. Mit deutlichem Bezug auf Pollocks Schaffen entwickelte Harold Rosenberg im Jahre 1952 den Begriff *action painting*, der Furore machte und in dem die verschiedensten künstlerischen Bewegungen der nachfolgenden Jahre, wie »happening«, »performance« und »body art« ihre konzeptuelle Begründung fanden. Obwohl Pollock in Rosenbergs programmatischem Aufsatz »The American action painters« (erschieden in der Dezembernummer von *Art News*) nicht namentlich erwähnt wurde, musste es jedem informierten Leser klar sein, dass dieser Maler es war, der für den Autor die neue künstlerische Bewegung in exemplarischer Weise vertrat. Wie bereits Clement Greenberg kritisch anmerkte, geht Rosenberg in seiner Analyse jedoch nicht vom malerischen Werk Pollocks aus, sondern von den Fotografien und vor allem vom Film Hans Namuths. Wenn etwa der Kritiker die Leinwand als »an arena« definiert, »in which to act«, so beruht dies auf dem von Pollock im Film gesprochenen off-Text. Es waren der Kommentar und die Bilder des gestikulierenden Malers, die Harold Rosenberg die Formel suggerierten: »The painter has become an actor.«

Der ausserordentliche Erfolg von Rosenbergs Formel lag vor allem darin begründet, dass sie der ästhetischen Hauptforderung des damals *en vogue* stehenden Existentialismus entsprach, wonach jede Trennung zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden sollte. Gegenüber den malerischen Werken und deren genuinen ästhetischen Eigenschaften aber machte die Formel blind. Pollocks Malerei der 50er Jahre besitzt zwar einen ausgeprägt dynamischen Charakter, doch rührt dieser nicht von einer neuen Selbsteinschätzung des Malers als »actor« her; er beruht auf der besonderen, von Pollock entwickelten Maltechnik, die es ermöglichte, das Spiel der Kräfte, die zur Hervorbringung des Werkes führten, im Resultat sichtbar aufzuheben. Das Besondere am neuen Verfahren, als »dripping« oder »pouring« bezeichnet, bestand darin, dass die Farbe nicht wie üblich mit dem Pinsel auf den Bildträger aufgetragen, sondern von einem bewegten Stab oder einem anderen Hilfsmittel abgeworfen wurde und – einem Lasso ähnlich – noch oberhalb der auf dem Boden ausgebreiteten Leinwand in der Luft geformt wurde. (Die durch eine Glasscheibe, die gleichzeitig als Bildträger diente, aufgenommene Schlusssequenz des Filmes zeigt das Verfahren deutlich.)

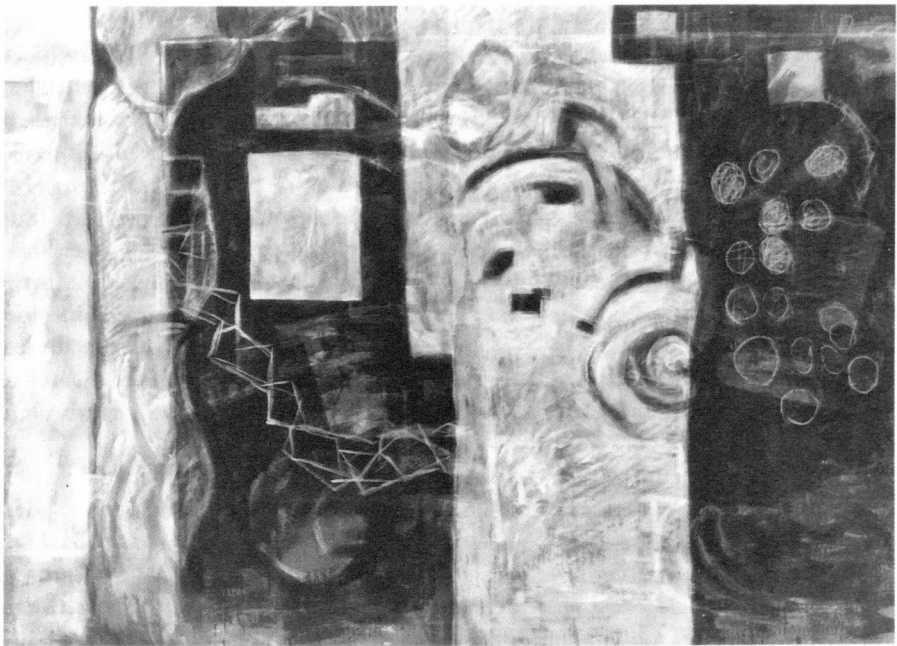
Dieser Hinweis auf die Besonderheit von Pollocks Methode kann seine Malerei nicht ausreichend charakterisieren. Er erlaubt jedoch, das besondere Verhältnis zu fassen, das sie zur Zeitlichkeit unterhält. Wie keine andere kann Pollocks Malerei den dynamischen Verlauf, der zu ihrer Hervorbringung geführt hat, im Resultat als dauerhafte, sichtbare Spur festhalten. Anders aber als es Rosenbergs Formel »action painting« suggeriert, ist der Maler nicht die einzige Instanz im Produktionsprozess. Pollocks Malerei ist nicht allein aus dem Agieren des Malers hervorgegangen. Sie ist das Resultat einer *Interaktion*, der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen eigenwilligen »Partnern«, den mit Kunstharz und Öl gebundenen Farbpigmenten.

III

Rolf Winnewisser, 23 *Bildtücher* [...]
mit Randnotizen, während und nach dem Malen [...],

Verlag Pablo Stähli, Zürich 1990
(Notiz zum sechsten Bildtuch, »Die Mauer«)

1990 hat Rolf Winnewisser in einem Album die dreiundzwanzig »Bildtücher«, grossformatige Gemälde in Acryl und Kreide auf Baumwolle, die er 1987/88 während eines Aufenthalts in London malte, in farbigen Abbildungen publiziert. Die Farbproduktionen sind von einhundert schwarzweissen Zustandsfotos und längeren Texten zu jedem der Bilder begleitet. Beide, Zustandsfotos



Rolf Winnewisser, *Die Mauer*, Bildtuch Nr. 6, 186 × 260 cm, Kunsthaus Zürich

und Texte, von denen einer im folgenden näher besprochen werden soll, zeugen von einem akuten Interesse Winnewissers am Prozess des Malens.

Die »Randnotizen«, redigierte Zusammenstellungen tagebuchartiger Aufzeichnungen, gehören wohl zu den präzise- und komplexesten – weil komplexesten – Texten, die Maler über ihre Werke und ihr Malen geschrieben haben. Entscheidend ist dabei der konkrete Bezug jedes der Texte zu je einem Bild. Mit einer ähnlichen Aufmerksamkeit hat sich meines Wissens zuvor nur Wassily Kandinsky in den 1913 publizierten »Notizen« mit einigen seiner Werke auseinandergesetzt.² Stärker als bei Kandinsky ist bei Winnewisser das Interesse am Ephemeren, den einzelnen Momenten im langwierigen Prozess der malerischen Arbeit und den flüchtigen Gedanken, die das Malen begleiteten. Es geht ihm nicht darum, von didaktischem Eifer getragen zu beschreiben, was im abgeschlossenen Werk zu sehen ist. Was vom Betrachter gesehen werden soll.

Im Vorwort zu seiner Publikation bestimmt Winnewisser das Verhältnis der Texte zu den entsprechenden Bildern näher. Die Aufzeichnungen sind für ihn

² Die »Notizen« sind abgedruckt in: F. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986.

»der Versuch, bei der Entstehung den gedanklichen und empfindlichen Mechanismen vor, während und nach dem Malen zuzuschauen, wie das aussieht, was sich in mir und dort im Bild tut.« In diesen Sätzen überrascht der Abstand, der zwischen dem Ich-Erzähler, dem Maler, und dem Bild »dort« markiert wird, das Auseinanderfallen des Ich in eine beobachtete und eine beobachtende Instanz. Diese doppelte Distanznahme (zu sich selber, zu den Werken) ist charakteristisch für Winnewissers Texte. Der Maler erscheint als der sein eigenes Sehen beständig reflektierende Betrachter der abgeschlossenen oder sich noch im Werden befindenden Werke: »Ich schaue lange das sechste Bildtuch an, ohne den nächsten Schritt, den nächsten Bildimpuls, als Zucken, in eine unerklärliche Richtung lenken zu können.« Merkwürdigerweise gelingt dieser Schritt dann dadurch, dass das Bild zu »einer Art geschlossenem System«, malerischem Objekt und gleichzeitig Modell seiner selbst, gemacht wird: »Ich zeichne das Bild ab, als würde ich vor der Mauer selbst stehen.«

Der Maler erscheint in Winnewissers Texten auffallend häufig als ein seiner selbst nicht völlig mächtiges Subjekt: Vorsatz und Resultat fallen auseinander, die Malmaterie bewegt sich, vom Maler mit distanzierterem Interesse beobachtet, auf ihre eigene, unkontrollierte Weise: »Rinnsale sind es, die über die Tücher fließen, und dem Gesetz des Newton nicht immer gehorchen.« Oder: »... das Eintrocknen der Farbe hat schon manchen unberechenbaren Klang erzeugt.« Winnewissers Ohnmacht gegenüber dem Bild ist aber vor allem eine Ohnmacht der Sprache und durch die Sprache: wenn es ihm nicht gelingt, das visuelle Ereignis begrifflich einzufangen, oder umgekehrt dann, wenn das Wort das Bild »überfällt«.

Gerade in dieser Unmöglichkeit, das Werden des Bildes in voller Kontrolle der technischen und geistigen Mittel planend voranzutreiben, liegt der Grund, weshalb es für den Maler – und für den Leser – ein spannendes Unterfangen ist, die Geschichte der Bildentstehung zu beobachten. In Winnewissers sprachlichen Dokumenten gewinnt der Prozess des Malens gegenüber den zuvor beschriebenen, vornehmlich bildlichen Zeugnissen der Bildentstehung (Picasso, Jackson Pollock) dadurch einen neuen Status, dass der Dimension der Reflexion ein viel grösseres Gewicht zukommt. Das Aufschlussreichste an diesen Texten ist gerade die enge Verknüpfung von Reflexion, Empfindung und praktischer Manipulation der Malmaterie. Entsprechend definiert Winnewisser den Prozess des Malens als »Gemisch von beabsichtigten und unbeabsichtigten Mal- und Gedankengesten, die das Bild (...) endlich an einen Ort bringen, wo ich es verlassen kann.«

Die »Randnotizen« zu den »Bildtüchern« sind, wie der Autor selber betont, keine Interpretationen. Dennoch ist die Frage erlaubt, worin ihr möglicher »Erkenntniswert« in bezug auf die vollendeten Werke besteht. Winnewissers Bilder, gerade die in London entstandenen »Bildtücher«, haben häufig die

Erscheinungsform von malerischen Palimpsesten, in denen die verworfenen, früheren Stadien für den Betrachter nicht ausgelöscht, sondern so verhüllt sind, dass sie die zuoberst sichtbare Bildschicht noch mitzutragen scheinen. Die Bildpalimpseste sind geschichtete Objekte, die eine abgeschlossene gestaltete Form zeigen und gleichzeitig die Geschichte ihrer Entstehung erzählen.

Trotz der Palimpsest-Struktur der »Bildtücher« ist es dennoch meist schwierig, das im Text Gesagte als eine Beschreibung auf den sichtbaren Bestand zu beziehen. Ergiebiger, als die Texte mit den entsprechenden Bildern zu vergleichen, scheint mir, sie als Bausteine für eine eigene, neue Reflexion über die Bilder zu verwenden, sich von ihnen zu einem eindringlicheren Sehen des Gemalten anregen zu lassen.