

Hannelore Paflik-Huber / Hans Dieter Huber **Zeichnen als Konstruktion von Welt.** Die Papierarbeiten von Bernd Zimmer

Zeichnen ist eine Konstruktion. Der Strich macht sichtbar, und er macht unsichtbar. Frei nach Paul Klee erzeugt der Strich eine Welt, indem er sie sichtbar macht.¹ Für Niklas Luhmann dagegen läßt der Strich die Welt verschwinden. Er macht sie unsichtbar, weil sie in der Einheit der Unterscheidung selbst verschwindet.² Zwischen diesen beiden Polen, der Konstruktion von Welt durch Sichtbarmachen und der Dekonstruktion von Welt durch Verdecken, Ausblenden und Unsichtbarmachen, bewegt sich jedes Kunstwerk. Sie kann diesem Paradox von gleichzeitiger Sichtbarmachung bei gleichzeitiger Auslöschung niemals entrinnen. Vielleicht liegt hierin ein Motiv, daß viele manische Zeichner wie Picasso oder Horst Janssen immer wieder das Unmögliche wollten, und wie Sisyphos, der den Stein den Berg hinaufrollt, immer wieder versucht haben, das durch ihr eigenes künstlerisches Tun Verdeckte und Ausgeblendete wieder sichtbar zu machen und ans Tageslicht zu bringen. Natürlich muß dieser Versuch jedesmal aufs neue scheitern. Aber die stetige Verführung der Sinne durch das Sichtbare, das Sichtbargewordene, treibt den Künstler, es wieder und wieder zu versuchen. Noch mehr von der Welt sichtbar zu machen, andere Aspekte, andere thematische Schwerpunkte, andere Perspektiven zu wählen bedeutet gleichzeitig, noch mehr von dieser Welt verschwinden zu lassen, andere Aspekte, Schwerpunkte, Perspektiven zu verdecken, auszublenden oder auszulöschen.

Das ist das Grundmotiv der Zeichnungen von Bernd Zimmer, das ihn immer wieder aufs neue antreibt. Der Angst, daß die Welt auf immer und ewig im Papier verschwinden könnte, versucht Zimmer durch verschiedene Strategien einer gesteigerten Sichtbarmachung entgegenzutreten. Und wieder ist die Welt in gesteigertem Maße unsichtbar geworden. Deshalb arbeitet Zimmer mit allen Materialien, allen Papiersorten, allen Möglichkeiten und Mitteln, derer er habhaft werden kann, um dieses Verschwundene seiner Zeichnungen wieder sichtbar zu machen, es wieder in den Vordergrund des Sichtbaren zu rücken. Aber je beharrlicher dieser Versuch unternommen wird, desto mehr verschwindet notwendigerweise die ausgeblendete Rückseite.

Von Bleistift und Radiergummi über Pigmentfarbe, Wasserfarbe, Kohle, Ölkreide, Leimfarbe, Acryl, Dispersion, Chinatusche, Kugelschreiber, Wachskreide, Tempera, Buntstifte und Graphit bis hin zu Rötel auf mattgestrichenem Offsetpapier, Zeichenkarton, Zeichen- und Büttenpapier, Pack- und Steinpapier reicht die Skala an Materialien und Ausdrucksmitteln seiner Papierarbeiten.

Die Wahl der Materialien verweist auf ein Experimentieren, das an ein gänzlich freies, spielerisches Arbeiten gekoppelt ist. Bernd Zimmer selbst umschreibt seine Tätigkeit wie folgt: »Am liebsten arbeite ich natürlich morgens, unbelastet ... Übermüdet [am Abend, d. A.] beginnt die Arbeit sich zu verselbständigen, wird freier und spannender als morgens, wo man Glück und Farbe noch erzwingt. Am Ende löst sich alles auf, und man schlittert in eine angenehme Trance.«³ Oft wählt er die entspannteren Abendstunden,

1 Siehe hierzu Paul Klee. Schöpferische Konfession (1920). In: C. Geelhaar (Hrsg.): Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Köln 1976, S. 118–122

2 Siehe hierzu Niklas Luhmann. Weltkunst. In: N. Luhmann/F.D. Bunsen/D. Baecker. Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7–45

3 Bernd Zimmer. In: 5. Gespräch München. In: Roland Harenberg und Bernd Zimmer (Hrsg.): PlantSÜDEN, 6/97, Tokio Polling 1997, S. 8

um seine Arbeiten auf Papier zu produzieren. Es entstehen Werke von großer kreativer Sensibilität mit einem hohen Maß an Authentizität und Glaubwürdigkeit.

Seine Papierarbeiten haben oft das handliche Format zwischen DIN A 4 und DIN A 2. Seltener wählt er größere Blattformate von über 100 Zentimetern, denn sie bekommen schnell einen offiziellen, öffentlichen Charakter. Unter der großen Auswahl findet sich sowohl die kleine Skizzenzeichnung als auch die malerische Gouache. Das Format ist ein erster Hinweis auf die spezifischen Entstehungsbedingungen. Sie werden nämlich nicht im geräumigen Maleratelier, sondern vorwiegend im privaten Wohnbereich hergestellt. Sie entstehen nicht vor Ort, auf seinen Reisen, sondern immer erst, nachdem der Künstler wieder zu Hause angekommen ist und den inneren Bildschirm auf dem Papier leerlaufen läßt. Sie entstehen nicht, wie bei vielen Landschaftskünstlern, als Studien in der Natur.

Es gehört zu Bernd Zimmers Arbeitsprinzip, sich durch eine zeitliche und räumliche Trennung vom Gesehenen zu distanzieren. Sein künstlerischer Anspruch ist nicht, ein realitätsnahes Abbild zu schaffen, sondern ein biographisches Sehen, eine innere Bildwelt zu entwerfen, deren Bildfähigkeit zunächst auf kleinen, privaten Blättern erprobt wird. Eine besondere Spannung wird dabei durch das permanente Wechselspiel zwischen der eigenen Innenwelt und der fremden Außenwelt erreicht. Er schafft sich eine Ferne zum Erlebten und hebt sie gleichzeitig auf, indem sie durch die Nähe zwischen Künstler und Arbeitsfläche ersetzt wird, die bei kleinen Formaten nur distanzlos sein kann.

Die Reisen und Wanderungen hat man als das Basismaterial für die Konstruktion seiner Bilderwelten zu interpretieren. Sie sind für ihn Entspannung, Besinnungs- und Bildungsangelegenheit. »Ich will doch mein Wissen nicht allein mittels Fotos und Medien, also gefühllos, bereichern. Ich will die Wüste 360 Grad sehen und riechen«, schreibt er 1993 in der Zeitschrift »PlantSÜDEN«. ⁴ Folgt man den Titeln seiner Zeichnungen, so läßt sich ohne Zweifel eine stilistische Parallelität zu den Leinwandarbeiten herstellen. Bei einigen großformatigen Blättern ist sogar eine thematische Ähnlichkeit mit den Leinwandbildern zu beobachten. Je größer die Papierarbeiten werden, desto malerischer werden sie gleichzeitig.

Aber seine Arbeiten im Medium der Graphik sind nicht als eine Art unabdingbare Vorstufe zum besseren Verständnis von Bernd Zimmers Gemälden gedacht. Sie dienen nicht als das entscheidende *missing link*. Sie fungieren auch nicht als Vorzeichnung oder Studie. ⁵ Es ist eher ein Verhältnis der Parallelität, das zwischen der Leinwandproduktion und der Papierproduktion besteht. Grundlegend verschieden ist allerdings ihre Funktion. Auf sie wird später noch näher einzugehen sein. Das Verhältnis, das Bernd Zimmer zwischen Zeichnung und Gemälde sieht, umschreibt er wie folgt: »Der Zeichnung nachgemachte Bilder bekommen für mich immer etwas Nachgemachtes. Es nimmt mir auch zuviel Spontaneität, und es ist immer eine groß gemachte Zeichnung.« ⁶

So sollte man die Funktion der Papierarbeiten in ihrer Parallelität zu seiner Biographie sehen. Sie verkörpern ein biographisches Medium, das in vielerlei Hinsicht auf die Komplexität seiner Gedanken und Intentionen, die hier direkt und unvermittelt auf das Papier gebannt werden, verweist. Mit dieser Technik kann er seine künstlerischen Vorhaben direkt und ohne Kompromisse eingehen zu müssen visualisieren. Die Arbeiten zeigen deutlicher als die Gemälde Zimmers Fähigkeit, sich immer wieder auf etwas

4 Bernd Zimmer. In: I. Gespräch. In: Roland Hagenberg und Bernd Zimmer (Hrsg.): PlantSÜDEN, 1/93, Tokio Polling 1993, S. 7

5 So fertigt er für seine Gemälde auch niemals Vorzeichnungen an.

6 Bernd Zimmer in einem Interview mit Ernst Busche am Sylvesternachmittag 1981. In: Bernd Zimmer. Ausstellungskatalog Groningen 1982, S. 12

Neues einzulassen, seine Neugier, So-Noch-Nicht-Formuliertes auszuprobieren, seinen Wunsch, Konventionen zu brechen, sich selbst überraschen zu lassen, seine Gewohnheiten durch dissoziierte Geisteszustände wie starke Übermüdung, flackerndes Licht eines Kaminfeuers zu blockieren, durch Alkohol gezielte Rauschzustände herbeizuführen, die künstlerisch genutzt werden können.

Die Graphiken zeigen mehr noch als die Gemälde, daß man Bernd Zimmer keinem bestimmten Stil zuordnen kann. Mit der Ausstellung dieser Werke wird zum ersten Mal deutlich, wie sehr die graphische Bildsprache des Künstlers auf einer vielschichtigen Reflexion beruht. Seine Reisen unternimmt er nicht, um neue Landschaftsmotive zu finden, sondern unter dem Anspruch, die Welt in ihrer Ganzheit zu erfassen.

Auch bei den graphischen Arbeiten findet man die Prinzipien der Serie und der Werkgruppe. Am Beispiel der ›Baum‹-Serie von 1985 läßt sich sehr gut zeigen, wie variationsreich, überlegt und differenziert ein und dasselbe Thema angegangen wird. Es handelt sich um die Strategie einer Kalibrierung, eines zunehmenden Einpendelns auf kondensierbare und kondensierte Formen. Der Reiz dieser Arbeiten liegt in ihrem Ausloten von Möglichkeiten, die der Acrylmalerei nicht vergönnt sind. Das Prinzip der Serie verwendet Zimmer aber nicht mit dem Anspruch, etwas zur Vollendung oder in einen ausformulierten Endzustand zu bringen. Sobald der künstlerische Anspruch auf dem Papier formuliert ist, widersetzt sich Bernd Zimmer dem Gefestigten und geht zu neuen Fragestellungen über. Bei der ›Baum‹-Serie sind dies zum Beispiel Fragen der Perspektive, Fragen nach dem Eigenwert der Farbe gegenüber dem Motiv, Fragen des Ausschnitts, des Ausdrucks, etc.

Man kann das Beschreibungsvokabular, das für seine Leinwandarbeiten gefunden worden ist, auf die graphischen Arbeiten übertragen. Aber es muß, und hier liegt ein besonderer Reiz der Graphik Zimmers, um einige neue Konzepte erweitert werden. Manche Arbeiten (z. B. Nr. 3, 10, 17, 125, 151, Abb. S. 18, 23, 27, 114, 132) bestechen durch eine besondere Zartheit. Der lasierende Farbauftrag, der eine Thematik lyrisch anklingen läßt, findet sich hier (z. B. Nr. 17 und 18, Abb. S. 27) genauso wie der pastose, der ein bereits aufgetragenes Motiv fast wieder negieren will (z. B. Nr. 6, 26 und 97, Abb. S. 33, 89). Bernd Zimmers Material ist Farbe in ihren verschiedensten phänomenalen Zuständen. Deshalb dominiert bei dieser Werkgruppe die Gouache, die Leim-, Wasser- oder Dispersionsfarbe. Vereinzelt nur (z. B. Nr. 1 und 100, Abb. S. 18, 91) findet sich die solitäre Verwendung von Graphit oder Bleistift.

Sehr reizvoll unter dem Blickwinkel eines Malers sind die Arbeiten, bei denen Farbe und Stift parallel verwendet werden (z. B. Nr. 66, 68, 72, 74, Abb. S. 67, 69). Der Ausdruckswert der Farbe ist dynamisch, impulsiv und materiell. Bei diesen Papierarbeiten ist die Farbe aber sekundäres Material, lasierend aufgetragen und der Zeichnung untergeordnet. Auf der Leinwand ist Farbe dagegen das primär Form organisierende Medium. In der Graphik dagegen besitzt der Strich die charakteristischen Eigenschaften von Zimmers gestischem Pinselduktus, er ist jedoch neu konstituiert. Es finden sich Ansammlungen gestischer Details, die sich einer festen Identifikation widersetzen. Es sind freie Ausdrucksträger, die auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst. Freie Geste und gebundene Darstellung stehen gleichwertig nebeneinander. Sie kommen entweder zur Deckung oder irritieren sich gegenseitig. Sensible Faktionen werden mit fließendem Duktus vermischt. In diesen Arbeiten erprobt Zimmer, wie sich einzelne Elemente in

ihrer Funktion als Struktur einer Oberfläche verhalten. Ein und dasselbe Motiv, z. B. eine Berggruppe (Nr. 26, 33, 35 und 40, Abb. S. 33, 39, 41, 45), ist einmal als dynamisches Farbfeld, in sich ruhend oder extrem statisch, brüchig und spröde, mit wenigen kraftvoll gesetzten Pastellstrichen formuliert. Hier wird die grundlegende Pluralität dieser Art zu arbeiten sichtbar. Es geht im Zeitalter der Postmoderne nicht mehr darum, die Wahrheit in der Malerei zu finden, sondern sie ihr gegenüberzustellen, sie mit ihr zu konfrontieren. In der Differenz zueinander wird das Verschwundene der Welt herausgearbeitet. Es kann aber nur als etwas konstruiert werden, das nicht vorhanden ist, als Lücke, als Fehlendes, als Spalte oder Pause zwischen den einzelnen Blättern.

Der Mensch begegnet bei Bernd Zimmer einmal als eine Figur, die in einen auf das Blatt gesetzten Rahmen eingezwängt erscheint (Nr. 5, Abb. S. 19), als überdimensionierte, erotische Figur (Nr. 30, Abb. S. 37), als Hauch einer Silhouette, wie in den allerersten Arbeiten, oder als jubelnder und ausgelassen tanzender Großstadtmensch (Nr. 32, Abb. S. 37). Bei einigen Arbeiten (z. B. Nr. 19 und 50, Abb. S. 27, 53) dominiert die Weltreferenz des Dargestellten im Gegensatz zur Selbstreferenz des Mediums. Dies wird aber nicht didaktisch interpretierend vorgetragen, sondern analog seiner Persönlichkeit eher verhalten, sensibel in der Andeutung, offen im Denken, variabel in der Formulierung gesetzt. Zimmer besitzt die Fähigkeit, viele Perspektiven gleichzeitig einnehmen zu können. »Es interessieren mich die Spannungsverhältnisse, die in den Brüchen der einzelnen Materialien und Malweisen entstehen, ... mich interessiert, Elemente aufeinandertreffen zu lassen.«⁷ Dieses Prinzip greift hier auf mehrfache Weise in die Konstruktion der Welt durch Kunst ein. Malerei steht gegen Graphik, Abstraktion gegen Gegenständlichkeit, Festigkeit gegen Zartheit, Detail gegen Ganzheit.

Bernd Zimmer interessieren vor allem die Wie-Fragen unserer Existenz. Das Begriffsvokabular hierfür lautet: Dialektik, Reibung, innere und äußere Bildwelt, Distanz – Nähe, Einheit – Vielheit, Ähnlichkeit – Differenz. Das Zeichenblatt dient ihm als »zollfreier« Umschlagplatz seiner künstlerischen Überlegungen. Auf dem Papier manifestiert sich das eindrucksvolle Spiel zwischen der Gedankenkonstruktion Zimmers und der spontanen Stimmung der zeichnenden Hand. Alle Arbeiten haben einen suchenden und fragenden Tonfall, aber ohne jede spürbare Qual. Bernd Zimmer kann seine künstlerische Intention direkt und kompromißlos visualisieren. Dabei verwendet er kompositorische Strukturen, die als Bildeinstieg oder als *attention getter* fungieren. Diese Bedingungen und das »kleinere« Format, die Nähe des Künstlers zu seinem Werk, bewirken eine größere Direktheit und Nähe des Betrachters.

Die Arbeiten auf Papier sind nicht in erster Linie für die öffentliche Präsentation entstanden. Ihnen ist der Zustand der Privatheit belassen. So bleibt allen Arbeiten eine manchmal ungaubliche Direktheit und Unmittelbarkeit zu eigen. Sie machen den Betrachter betroffen, sie sind authentisch, sie zeigen das Ringen des Künstlers um Form, um die Welt, die in jedem Strich sowohl erscheint wie verschwindet. Bernd Zimmer will die »freie Form« und die »befreite Farbe« finden und dafür ist ihm jedes Mittel bzw. Medium recht. Die Materialität des Papiers spielt nur eine untergeordnete Rolle, wichtig ist die Auswahl der Farben, der Kreiden und der Stifte, die in großer Auswahl zum Einsatz parat liegen.

Wie sehr das Ausprobieren im Vordergrund seiner künstlerischen Überlegungen steht, zeigen seine neuesten Experimente. In Vietri Sulmare an der

7 Bernd Zimmer in einem Interview mit Helmut Friedel im Juli 1989, Unbeackert-Beackert. In: Bernd Zimmer. ÜBER-SICHT. Bilder 1986–1989, Ausstellungskatalog A11 Artforum München 1989, o. S.

amalfitanischen Küste in Italien begann er 1996 die Wirkung von farbigen Glasuren auf großen Keramik-Schalen zu studieren. Entstanden ist u. a. eine Arbeit, deren Farbigkeit so nahe an den Eigenwert des Tones gelangt, daß man sie in einem klassischen Farbverständnis als disharmonisch empfunden hätte. Aber gerade mit dieser Farbwahl hat sich Bernd Zimmer als Maler definiert, dem es um die Manifestation von Farbe geht und nicht um eine Erweiterung seiner Berufsbezeichnung als Keramiker oder Bildhauer.

Bernd Zimmer ist Maler, aber durch wieviele Facetten diese Berufsbezeichnung gesehen werden muß, zeigen zum einen die Arbeiten auf Papier und zum anderen die unruhige Suche nach Sinn, die sich in seinen verschiedenen beruflichen Tätigkeiten niedergeschlagen hat. Seine Ausbildung zum Lektor und Buchgestalter im Berliner Verlag Klaus Wagenbach findet nicht nur ihre praktische Anwendung in der Edition von PlantSÜDEN, sondern prägt sein Sehen und sein Verständnis von künstlerischen Materialien. Sein Studium der Religionswissenschaften speist sein analytisches Denken, mit dem er sich den großen Themen des Lebens zuwendet.

Zimmer arbeitet wie der König von Korinth. Jeden Tag versucht er auf neue, der Welt durch Kunst habhaft zu werden. Jeden Tag verschwindet die Welt wieder in der Rückseite der Bilder. Je mehr er arbeitet, je mehr er aufdeckt und darstellt, desto mehr wird sie zugedeckt, invisibilisiert und in den malerischen Unterscheidungen zum Verschwinden gebracht. Aus dieser paradoxen Situation gibt es kein Entkommen für einen Künstler. Die Hoffnung auf Weltrepräsentation ist letztendlich immer eine gescheiterte Hoffnung, in der das Segelschiff der Kunst von den Eisschollen der Realität zerdrückt wird.