

Medium und Prozess

Medium

Meine Bilder sind Kompositionen aus Farbe und Fläche. Farbe und Fläche sind die eigentlichen Mittel der Malerei. Ich arbeite progressiv im Zentrum des Mediums. Die mediale Struktur aus der bildeigenen Fläche und dem Strahlungsprofil der Farbe ermöglicht ein von Erinnerungen und Vorstellungen befreites Sehen, das in die Voraussetzungen der Wahrnehmung führt.

Die Basis dafür leistet die frontale Fläche als solche, die frontale Fläche aus eigenem Recht. Ich setze sie in ein unbesetztes Feld der Flächenformen. Hier ist sie unwahrscheinlich genug um jeweils einzig für das Bild zu sein. Das dabei mitgeführte Entspringen aus der Unendlichkeit macht sie gleichzeitig universell.

Die Farbe ergreift das Ganze. Die Farbe verlangt nach der Fläche. Sie entfacht sich an einer Grenze oder an einer anderen Farbe. Die Fläche ist durch ihr Aufgehen, ihr Schließen und den Verlauf ihrer Grenze energetisiert. Sie ist ein mit Kräften aufgeladenes Feld, auf dem sich die Strahlung der Farbe entfalten kann.

Zusätzlich zur positionalen und proportionalen Definition, die eine Farbkomposition auf dem Rechteck auch haben kann, erhält sie hier einen formalen Kontrapunkt, der die Kräfte der Farbe verdeutlicht. Farbe und Form treten in ein vertieftes Verhältnis für die Integrität des Bildes ein.

Ich verstehe meine Kunst als symbolfreie Zeichenkunst, die sich weder aus Bedeutungen speist, noch auf Bedeutungen zielt. Meine Arbeit gilt der Wirkung auf der sinnlichen Ebene. Sie ist Gegenstand meiner Forschung, aus der heraus ich intuitiv Erreichtes beurteile um es zu objektivieren und über eine nur subjektive Einordnung zu erheben.

Die Bildfläche

Das Bild transformiert das räumliche und zeitliche Kontinuum des Sehens in ein begrenztes, in einen Zustand versetztes Sichtfeld, das dem Betrachter als Fläche gleichmäßig gegenübersteht. Das Bild ist eine frontale Fläche.

Das Rechteck als frontale Fläche gilt als der allgemeine Bildträger. Seine unbefragte Ausschließlichkeit hat drei entscheidende Gründe: Erstens bezieht es seine Form aus den Koordinaten der Schwerkraft und des Gleichgewichts. Sie sind die grundlegenden Instanzen für die Wahrnehmung einer frontalen Fläche. Zweitens hat es als Ableitung der Grundform des Quadrats im Verhältnis zum Dreieck und zum Kreis die effektivste Aufspannung, die größte Fülle. Drittens stehen die Koordinaten für die geometrische Auffassung der Fläche schlechthin.

Das Rechteck als allgemeiner Bildträger ist also keineswegs nur eine Konvention. Seine bestechende Qualität liegt darin, dass der Betrachter die Basisinstanzen der Schwerkraft und des Gleichgewichts nicht „mitzusehen“ braucht, um es als Bild zu erfassen. Es vermittelt Neutralität und Universalität.

Als „Ausschnitt“, allerdings, erzeugt die rechteckige Grundfläche des integrierten Restformen an ihren Rändern, was dazu führt, dass das Bild nicht überall auf seiner Fläche ganz Bild sein kann und die Aufmerksamkeit auf das Zentrum gelenkt wird.

Das Rechteck als Konvention kommt im „europäischen Salonbild“ zum Ausdruck. Seine habituelle Nachhaltigkeit als mediale Instanz für die Malerei reicht bis in die Gegenwart. Zum Salonbild gehört seine limitierte Präsenz. Sein Format bleibt meistens unter der Ausbreitung eines Quadratmeters und macht es damit für den Betrachter zu einem untergeordneten Gegenüber. Seine Rahmung sperrt es in ein Möbelstück ein.

Die „abstrakte“ Malerei der klassischen Moderne bewahrte noch ganz selbstverständlich das Salonbild als gegebenes Medium. Selbst in den erkenntnisreichen Schriften „Das Geistige in der Kunst“ und „Punkt und Linie zu Fläche“ von Kandinsky, die das Bild als Zeichensystem schon sehr weit aufschließen, findet sich keine Relativierung des Rechtecks als Sichtfeld.

Eine wirklich mediale Bearbeitung des Sichtfeldes in der Malerei realisierte sich erst in der amerikanischen Nachkriegskunst. Die großformatigen Farbfeldkompositionen von Rothko, Newman, Still und anderen führten die Befreiung vom Abbild aus dem Impuls der Vorkriegsmoderne zu einer Konsequenz, die auch das Sichtfeld des Bildes und seine physische Präsenz betraf.

Vorher war das Bild auf einer Fläche. Jetzt wurde die Fläche das Bild.

Diese Maler waren existenziell motiviert. Sie folgten keinem medialen Programm. Dennoch wird der mediale Quantensprung, den sie vollzogen, in einer historischen Analyse deutlich, und zeigt, wie eng ein revolutionärer Ausdruck mit der Progression des Mediums verbunden sein kann.

Ihre formale Integrität bezogen diese Arbeiten noch aus der Bindung der Farbfelder an die koordinative Ordnung. Die Rechtecke auf den Rechtecken lassen die Strahlungsdifferenzen der Farbfelder als entscheidend für das Bild hervortreten.

Die Eindringlichkeit der colourfield paintings beruhte darauf, dass die Strahlung in ihrer expansiven und zusammenziehenden Wirkung, und damit als formende Kraft erstmals das Bild fokussiert ausmachte.

Die nächste Generation, vertreten durch Stella und Mangold, setzte dann nicht-rechteckige Bildflächen in den Konzepten der shaped canvases und hard edge paintings ein. Die geometrischen Flächenformen stellten eine Kongruenz von Bild und Fläche, oft auch einen Raumbezug, her. Sie enthalten eine formale Konzentration in dem Sinne, dass die Farbflächen ihrer Subformen die Ganzform in ihrer Organisation bestätigen.

Die einfache Kongruenz von Bildfläche und Malerei in diesen Arbeiten ordnet das malerische Geschehen und das Potential der Farbe der Ganzform weitgehend unter. Die Dominanz der Sichtfläche als Form verleiht diesen Bildern einen Objektcharakter und entfernt sie damit von der Malerei im Allgemeinen.

Die entscheidende Differenz

Die entscheidende Differenz der bildeigenen Flächen meiner Malerei zu denen der shaped canvases besteht darin, dass sie frontale Flächen als solche sind, dabei aber ihren Status als frontale Flächen schlechthin bewahren. Meine Bilder sind keine Objekte.

Durch die Betonung des Strahlungsprofils der Farbe haben sie eine Verwandtschaft zu den colourfield paintings. Im Unterschied zu diesen überschreiten sie die koordinative Ordnung und legen weitere Ebenen der bildlichen Wahrnehmung offen.

Für das Entfachen farblicher Kräfte auf diesen Ebenen braucht die Fläche eine minimale Komplexität. Aus dieser Komplexität erwächst die Dynamik ihres kinetischen Potentials. Erst wenn die Fläche eine genügende innere Unähnlichkeit mit energetisch differenten Zonen aufweist, bietet sie dem Strahlungsprofil der Farbe ein wirksames Komplement. Dabei muss die Fläche eine minimale Einfachheit, Geschlossenheit und Fülle behalten, damit ihr weiter die Universalität als Fläche anhaftet.

Der Lauf der Grenze stellt eine weitere Differenzierung der Fläche her. Er definiert ihre Offenheit oder Hermetik in bestimmten Bereichen. Je unterschiedlicher die Grenze in ihren Abschnitten verläuft, desto geringer wird die Präsenz der Fläche als Form, was ihren Status als Fläche schlechthin betont. Zudem macht ein komplexer Lauf der Grenze Strömungen, die der Fläche innewohnen, sichtbar. Die Grenze konkretisiert das Feld im Innern.

Auch hat der Lauf der Grenze einen Einfluss auf die Zeitwahrnehmung der Fläche, die umso statischer wirkt, je einfacher die Grenze verläuft. Mit steigender Differenzierung und innerer Unähnlichkeit in den Abschnitten des Grenzverlaufs wachsen die Augenblicklichkeit und die Anmutung von Aktivität der Fläche.

Herkunft der Flächen

Grundsätzlich behalte ich mir vor, die Flächen mit verschiedenen Methoden zu erreichen. Ihre Mehrzahl geht aber inzwischen aus kleinformatischen Bleistiftzeichnungen großer Anzahl in Schreibheften hervor. Weitere Flächen erhalte ich durch Schnitte aus Papierbögen.

Die Genesis der Formen entscheidet über ihre Integrität, über ihre Präsenz und über ihre Zeitlichkeit. Die Bleistiftzeichnungen enthalten durch ihre sehr kleine Ausbreitung von durchschnittlich sechs Zentimetern einen skripturalen Impuls. Er überträgt eine Augenblicklichkeit auf die Form, die sich auch in Vergrößerungen erhält. Der Vorteil der Schnitte aus Papierbögen liegt darin, dass der motorische Impuls direkt auf eine Fläche gerichtet ist.

Meine Aufmerksamkeit ist immer auf die einzelne, eine Fläche ergebende, Zeichnung gerichtet. Graduelle Veränderungen, metamorphische Wandlungen spielen in der Folge der Zeichnungen nur zeitweise eine Rolle. Im Idealfall kommen sie gefühlt aus dem Nichts und haben den Eigenzustand einer Erscheinung.

Die Formen aus den Zeichnungen vergrößere ich auf ein Zielformat mit einem Durchmesser von 30 bis 40 Zentimetern, schneide sie aus weißem Papier, beurteile sie dann - wirklich als Flächen - auf grauem Grund. Die „weißen“ Flächen verändere ich selten und nur in kleinen Abschnitten der Grenze, in vielen Fällen gar nicht.

Beiläufig entsteht hierbei eine Formensprache. Sie erhält von meiner Seite keine Bestimmung, wie etwa die der Organik. Gewiss können meine Formen naturale Züge haben, weil sie aus meinem Körper kommen. Auf eine Natursymbolik, wie auch auf andere Symboliken, ziele ich nicht.

Es geht mir um die Natur im Sehen, nicht um die Natur im Gesehenen in einem abbildenden Sinn. Ich bevorzuge eine universelle Breite von Referenzen, die ebenso „konstruktive“ wie „organische“ Anmutungen enthalten können. Dabei beurteile ich vor allem das „Aufgehen“ der Form, ihre Spannungen und Kräfte, wenn ich mich für sie entscheide.

Über ihren Eigenwert als Form, die immerhin die materielle Grundlage des Bildes ist, hinaus, hat sie die Aufgabe, eine Potentialfläche für die Aufnahme der Farbe zu sein. Wenn man die Form aus Bewegungsimpulsen und Feldkräften heraus versteht, lässt sich darin eine energetische Einschreibung lesen, die später in der Verknüpfung mit dem energetischen Profil der Farbe das Bild ausmacht.

Die energetisierte Fläche

Um die Energetisierung der Fläche zu festzustellen, habe ich bestimmte Ansprüche an die Formen, die diese Flächen bilden:

1. Sie sollten eine Fülle haben.
2. Sie sollten möglichst lapidar sein.
3. Sie sollten asymmetrisch sein.
4. Sie sollten sich so gleichmäßig ausbreiten, dass sie dabei nicht länglich werden.
5. Sie sollten keine substantziellen Teilungen aufweisen.
6. Sie sollten keine gezielten Assoziationen hervorrufen, an möglichst wenig erinnern.
7. Sie sollten keine Figuren bilden.
8. Sie sollten keine rein-geometrischen Formen sein.
9. Sie sollten möglichst unwahrscheinlich, dabei nie nur amorph sein.

Aus diesen Ansprüchen ergibt sich ein unbesetzter Bereich, ein Niemandsland der Formen für die Fläche, in dem sie zu einer frontalen Fläche als solche wird, die nicht mehr einfach als Stellvertreterin erfasst werden kann. Die Wahrnehmung wird von der Erinnerung entleert und aktiviert ihre grundlegenden Forminstanzen.

Diese Instanzen sind Naturgesetze der visuellen Wahrnehmung. Sie beruhen nicht auf individuellen Erfahrungen, psychischen Dispositionen oder sozialen Prägungen. Vielmehr sind sie deren evolutionäre Voraussetzungen. Sie bilden eine implizite Ordnung auf der Wirkungsebene, die eine explizite Ordnung auf der Bedeutungsebene erst ermöglicht.

Schwerkraft und Gleichgewicht und die Kräfte der euklidischen Grundformen Quadrat, Dreieck und Kreis sind die wichtigsten Instanzen in meiner Beurteilung der Fläche als Form.

Schwerkraft und Gleichgewicht

Die Einordnung der Fläche in die Schwerkraft ist die Basisinstanz. Direkt damit verbunden ist die Einschätzung des Gleichgewichts. Durch die Präsenz der Schwerkraft und des Gleichgewichts erhält die Form eine Lagerung im Sichtfeld. Es stellt sich ein Oben und Unten, ein Links und Rechts, ein Gewicht, eine Ruhe oder eine Dynamik ein. Ahnungen von Achsen treten hervor.

Die Symmetrie zentriert und fixiert. Sie schafft ein passives Gleichgewicht. Die Dominanz ihrer Spiegelungsachse verengt die visuellen Impulse und entsinnlicht die Fläche tendenziell. Für ein aktives, die Wahrnehmung produktives, Gleichgewicht ist nur die Asymmetrie wirksam. Im Unterschied zur Symmetrie bewahrt sie die Breite des Gesehenen. Schon die Wirkung einer Form im Vergleich mit ihrer Spiegelung beweist, dass die Wahrnehmung von sich aus asymmetrisch organisiert ist.

In seiner Schrift „Punkt und Linie zu Fläche“ ordnet Kandinsky den vier Seiten des Salonbildes unterschiedliche Widerstandskräfte zu. Der Widerstand sei unten am stärksten, oben am geringsten. Die rechte Seite sei widerständiger als die linke. Übertragen auf jede frontale Fläche lässt sich feststellen, dass sie von sich aus nach oben offener ist, als nach unten, dass sie von sich aus nach links offener ist, als nach rechts.

Auch die Diagonalen des Sichtfeldes, von Links-Oben nach Rechts-Unten und von Rechts-Oben nach Links-Unten sind Produkte aus Schwerkraft und Gleichgewicht. Sie rufen unterschiedliche Formwahrnehmungen hervor. In seinen Ausführungen nennt Kandinsky die erstgenannte Diagonale „dramatisch“, die andere „lyrisch“. Er bezieht die Diagonalen auf die rechteckige Grundfläche. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen treten in den Ausrichtungen aller frontalen Flächen auf.

Eine Untersuchung, ob sich diese Anlagen bei Linkshändern spiegeln, wäre ein erhellendes Forschungsprojekt. Eindeutig bleiben die asymmetrischen Offenheiten und Ausrichtungen der Seiten und Diagonalen.

Euklidische Geometrie

Die nächsten Instanzen der Formwahrnehmung sehe ich in den Grundformen der euklidischen Geometrie, Quadrat, Dreieck und Kreis. In der Geometrie der Ebene beziehen sie sich auf alle Flächen. Auf der frontalen Fläche des Bildes wirken sie immer im Zusammenhang mit Schwerkraft und Gleichgewicht.

Die Grundformen haben ihre eigenen, auch dynamischen Kräfte. Mit Instanzen der Formwahrnehmung meine ich hier nicht nur das konkrete Quadrat, das konkrete Dreieck oder den konkreten Kreis. Vielmehr stecken in den Grundformen energetische Impulse, die sich als Quellen für reale und potentielle Bewegungen auffassen lassen.

Sie mögen, ähnlich wie die Senkrechte und die Waagerechte, in ihrer Reflexion aus motorischen und neuronalen Zusammenhängen im menschlichen Körper hervorgegangen sein und waren schon in den Frühkulturen bekannt. Sie sind eng mit dem erwachenden Bewusstsein verbunden.

Das Quadrat hat als frontale Fläche durch seine rechten Winkel ein direktes Verhältnis zur Schwerkraft und zum Gleichgewicht, das durch seine parallelen Seiten noch bekräftigt wird. In ihm werden Schwerkraft und Gleichgewicht äußerlich. Es dimensioniert diese Kräfte als gerade Linien und spannt sich auf. Darüber hinaus bekommt die gerade Linie einen eigenen Wert als harte, fortgesetzte und schnelle Kraft. Präsenz, Härte, Spannung und Statik machen die Forminstanz des Quadrates aus.

Das Dreieck hat durch seine geraden Linien eine energetische Überschneidung mit dem Quadrat. Die Verjüngungen zu seinen Ecken verleihen ihm Richtungskräfte. Seine besondere Formkraft aber, ist der Winkel. Durch seine Winkel steht es für die Neigung, die immer ein dynamisches Verhältnis zur Schwerkraft herstellt. Das Dreieck steht für Richtung und Dynamik.

Die Drehung des Radius um einen Punkt, die den Kreis erzeugt, verleiht ihm das stark Zentrierende. Die kontinuierlichen Winkelstellungen des Radius verbinden den Kreis mit dem Wesen des Dreiecks. Ganz entscheidend sind auch, die in Zunahme und Abnahme sich ergänzenden, Impulse von Sinus und Cosinus. Sie schaffen eine ganz eigene, vermittelnde und kontinuierliche Formkraft des Kreises. Der Kreis zentriert. Er betont Weichheit und Vermittlung.

Die euklidische Geometrie ist nicht nur eine wichtige Grundlage für die Mathematik und die mit ihr verbundenen Naturwissenschaften. Sie liefert Aufschlüsse über die menschliche Evolution, wenn man vertieft, wie sehr sie wohl eine Wurzel im Körper des Menschen und seinen Sinnen hat und damit seine Wahrnehmung konstituiert. Denn in jeder Formäußerung - und sei es in einer scheinbar irregulären Linie - lässt sich ein Ineinandergreifen der formalen Impulse der Grundformen erkennen, wenn man sie nicht nur als konkrete Formen, vor allem aber als Instanzen begreift.

Die Grundformen haben zunächst einen Einfluss auf die Wirkung der Ganzfläche. Das Quadrat hat die größte Flächenfülle. Es spannt die Fläche auf. Das Dreieck hat eine geringe Flächenfülle. Es fächert eher auf, als dass es spannt. Die Flächenfülle des Kreises ist auch gering. Ihn zeichnet eine wirksame Hermetik aus. Er schließt und zieht in sich hinein.

Die Ausbreitung der Gesamtgestalt und der Lauf ihrer Grenze behalten jeweils eine Autonomie ihrer Impulse, auch wenn sie stets zusammen wirken. So kann etwa eine quadratnahe, harte Gesamtgestalt einen weichen, von zyklischen Impulsen bestimmten, Grenzverlauf haben.

Weil die Grenze eine Linie ist, enthält sie die Instanzen der Grundformen in einem abstrakteren Verständnis. Darin wirken Quadrat, Dreieck und Kreis als Axiome für Linearität, Trigonaliätät und Zyklizität.

Eigenschaften wie Weichheit, Schroffheit, Fließen oder Ruhe, die der Grenze assoziativ zugeordnet werden, können als Ineinandergreifen dieser Axiome begriffen werden.

Diese Einschätzungen von Formkräften und ihrer Beziehungen zueinander stehen im Raum, wenn ich mich für Flächen entscheide oder sie verwerfe. In der Beziehung der Ganzform zu den Subformen und Verläufen der Farbfelder werden sie später umso entscheidender für die Komposition.

Die Einsichten, die ich in der Analyse gewinne, erlauben mir eine eindringende Aneignung dessen, was vorher eruptiv entstanden ist. Im Fortlauf neuer Formfindungen durchwirken sie meine Intuition.

Farbordnung, Farbigkeit und Lokalfarbe

Die Farbordnung beinhaltet die Struktur der Farbwahrnehmung im Allgemeinen. Sie ist evolutionär gegeben und enthält die bekannten Gesetze des Farbkreises, die Primärfarben Rot, Gelb und Blau, die Komplementarität, die hemisphärische Opposition von Warm zu Kalt, die hemisphärische Opposition der Intensität zur Verhaltenheit im Rot zum Grün und weitere Phänomene.

Die Farbigkeit ist der Zusammenhang einer begrenzten Anzahl von Tönen, der unabhängig von ihren Positionen innerhalb der Farbordnung besteht und diese damit auch nicht abbildet. Sie ist gestaltlos, weil sie nicht an die Proportionen und Positionen der einzelnen Töne zueinander gebunden ist. Die Farbigkeit setzt eine Matrix in den Raum aller sichtbaren Farben. Dadurch hat sie eine Beziehung zur Farbe in ihrer Entität. Sie wird auch als Klang bezeichnet.

Die Lokalfarbe ist die tatsächliche, physische Präsenz der Farbtöne in ihren formalen Verknüpfungen, ihren Positionen und Proportionen auf der Bildfläche. Sie definiert das Strahlungsprofil als Komplement zur energetisierten Fläche und macht damit die mediale Struktur meiner Bilder im Resultat entscheidend aus.

Die Farbkomposition

Nachdem ich mich für eine „weiße“ Form als Bildfläche entschieden habe, beginne ich die Farbkomposition mit der Auswahl einer Farbigkeit von wenigen Tönen. Ich habe einen sehr großen Fundus von Hunderten von Farblättern mit Pigmentaufträgen in verschiedenen Transparenzen. Dazu gehören auch Verläufe, Überlagerungen und einfache gestische Aufträge.

Ich setze auf die Pigmente und bewerte den Stoff als verbindlichen Faktor des Mediums. Dabei folge ich dem Anspruch, das Material sich ganz aussprechen zu lassen indem ich sie nur im Ausnahmefall mische. Wenn auch nur im Mikrobereich, erzeugt jede Mischung verschiedener Pigmente eine Vergrauung. Streng genommen ist meine Farbkomposition eine reine Pigmentkomposition, die eine Tonkomposition nur mit sich führt.

Meine Aufmerksamkeit liegt auf den Eigenarten der einzelnen Pigmente, ihren unterschiedlichen Wirkungen bei verschiedenen Transparenzgraden. Der Grad der Transparenz hat einen großen Einfluss auf ihre Luminanzen und sogar auf ihre thermischen Positionen. Sie können - entsprechend der Dichte ihres Auftrags - kälter oder wärmer wirken. Das hat deutliche Konsequenzen für das Strahlungsprofil.

Auf jeder Ebene der Bildarbeit, wie vorher schon bei den Bleistiftzeichnungen, treffe ich Entscheidungen ausschließlich in der Anschauung. Ich trage keine vorgefassten „inneren Bilder“ nach außen. Jede kompositorische Aktion ist eine gegenwärtige Erfahrung, ein Versuch, der gelingt oder nicht. Der Zuspruch einer Stimmigkeit hat für mich den Charakter des Erkennens einer Erscheinung, die punktuell auftritt. Es findet kein Abwägen in einem graduellen Kontinuum statt.

Das gilt auch für das Finden der Farbigkeit, wenn ich verschiedene Blätter zusammenstelle. Der strategische Vorteil der Farbigkeit liegt darin, dass sie ein gestaltloser Sachverhalt ist. Sie bietet mir die Möglichkeit, mich der Lokalfarbe für die Bildfläche durch Vergleiche verschiedener Organisationen der Gestalt zu nähern.

Durch unterschiedliches Legen der Farblätter ergeben sich Tendenzen für Positionen, Proportionen und wirksame Nachbarschaften der Farben auf der Fläche. Durch Beschneidungen der Farblätter kann ich formale Beziehungen ausloten.

Das gleichberechtigte Zusammentreffen von Form, Stoff und Klang nutze ich so als voraussetzendes, noch bildloses, Stadium. Die Lokalfarbe schafft darin das Bild.

Die Lokalfarbe

Die entscheidende Phase der Farbkomposition für ein Bild erfolgt in vier bis acht parallelen Entwürfen im Format der „weißen“ Formen. Für den Farbauftrag stelle ich technische Verhältnisse her, die denen der großen, endgültig umgesetzten Bilder nahekommen. Zur Prozessbeschleunigung binde ich die Pigmente hier mit Acryl.

Kompositionsstrategien, die auf einer rechteckigen Grundfläche selbstverständlich sind, laufen ins Leere. Das Rechteck suggeriert Neutralität. Es kann immer auch als „Ausschnitt“ eines weiterführenden Sichtfeldes betrachtet werden. Daher können viele kompositorische Vorgänge auf ihm schon über Proportionen gelöst werden, während sie auf der bildeigenen Grundfläche immer einen formalen Kontrapunkt finden müssen. Ihre Grenze stellt sie als ein Einziges, als ein Ganzes heraus und fordert eine konsequenteres Integral.

Die Farbaufträge betonen das Medium. Sie bleiben so flach, dass sie nicht den deutlichen Charakter von Modellierungen annehmen.

Das Bild ist eine Membran zum Licht. Meine Aufmerksamkeit liegt stets auf dem Feld der Strahlung. Schon Monet spannte die Farbe über die Fläche und verband die Faktizität des Mediums mit dem „reinen Sehen“, der Aufnahme des Lichts. Wo die Farbe nicht auf eine illusionäre Plastizität hin angelegt ist, entfacht sie ganz das Licht. Dieser Umstand entfaltet sich umso verbindlicher, wo eine Abbildreferenz fehlt.

Im Sehen ist nur die Farbe wirklich gegenwärtig. Das Auge nimmt nur Strahlung auf. Formen sind immer Filter der Vergangenheit, die vorher koevolutionär mit dem Tastsinn und der Motorik für das Sehen erworben wurden.

Die physische Realität bindet die Lokalfarbe an die Farbordnung. Bekannte Wirkungen stellen sich ein. Dazu gehören die Expansion und das Hervortreten der langwelligen, warmen Töne, das Schwinden und Zurückweichen der kurzwelligen, kalten und die Hebung durch komplementäre Nachbarschaft.

Die Farbfelder wirken in ihren Präsenzen, Temperaturen und ihren Energien der Ausdehnung und des Zusammenziehens. Verschiedene Transparenzgrade der Aufträge sind dabei wirksam.

Als Subformen schaffen sie ein gemeinsames Kraftfeld mit der Ganzfläche. Stellungen der Farbblätter aus der gefundenen Farbigkeit eröffnen Optionen für Achsen, Bögen und Winkelstellungen, die Teile der Fläche oder die ganze Fläche durchziehen. Hier wirken die beschriebenen Forminstanzen.

Durchziehende Winkelstellungen entheben das Gesehene spürbar der Schwerkraft. Beziehungen mehrerer Winkelstellungen zueinander schaffen eine Balance innerer Lagerungen, Drehungen und Öffnungen.

Schwerkraft und Gleichgewicht sind in der Wahrnehmung der frontalen Fläche gekoppelt. Schon eine Vertikale oder eine Horizontale allein lässt beide Kräfte in der Komposition äußerlich werden. Dabei schärft und trennt die Senkrechte stärker als die Waagerechte.

Kontrastbeziehungen von Geraden zu Bögen, von scharfen Grenzen zu Verläufen stiften Spannung und Präsenz. Ihre Wirkungen verbinden sich mit den Kontrastbeziehungen der Lokalfarben aus der Farbordnung.

Der rein-sinnliche Zusammenhang macht auch den Farbauftrag in seiner lesbar körperlichen Übertragung zum Bestandteil der Komposition.

Plausibilität der medialen Struktur

Der Kern der medialen Struktur ist ihre Plausibilität. Sie bemisst sich daran, wie wenig auswechselbar die Bildelemente in ihren Beziehungen zueinander stehen. Ich vermeide Konstellationen, die der Plausibilität entgegenstehen.

Die Kompositionen enthalten vorwiegend großflächige Subformen der Farbfelder. Je kleinteiliger die Subformen werden, desto auswechselbarer wird die Ganzfläche in Beziehung zu ihnen und die Integrität des Bildes nimmt ab.

Eine zu große Kongruenz der Farbfelder zur Ganzform ist für die Plausibilität ebenso kontraproduktiv. Subformen, die die Ganzform nur bestätigen, sie damit als Form betonen, nehmen dem Bild das Flächenhafte. Zudem ordnet die Kongruenz die Farbe der Form unter, macht die Farbe auswechselbar und entfärbt das Bild in seiner medialen Konsequenz.

Ein zentraler Wesenszug sind die übergreifenden Wirkungen der Farbe auf die Form und der Form auf die Farbe. Für ihre gegenseitigen Beziehungen brauchen beide ihre Bestimmungen.

Besonders wichtig werden die übergreifenden Wirkungen, wenn sie als Korrektive für eine frontalisierende Balance sorgen und die Bildfläche in ein gleichmäßiges Gegenüber justieren. Ein berühmtes Beispiel für die Frontalisierung durch das Farbe-Form-Korrektiv sind die „Mohnblumen bei Argenteuil“ von Monet. Das dominierende Rot in der linken Bildhälfte wird hier durch die Formpräsenz der Figuren rechts ausgeglichen.

Die frontale Fläche als solche macht das Farbe-Form-Korrektiv zu einer Bedingung ihrer Integrität. Es wirkt auch in ihren komplexen Durchdringungen. Des Abbildes entkleidet, wird das vorherige Kompositionsinstrument zum Bildgegenstand selbst. In diesem Zusammenhang verlagert sich die Wahrnehmung von der rezeptiven Ebene auf ihre reflexive Ebene, wo sie sich ihrer Mechanismen vergewissert.

Die reflexive Wahrnehmung liefert einen kritisch-operativen Pol für die Komposition. Sie sorgt für die Verbindlichkeit, die meine Bilder von beliebigen Gebilden unterscheidet.

Das unmittelbare Bild

Für die Entwürfe stehen die beschriebenen Zusammenhänge im Raum. Sie schaffen einen Urteilsrahmen, bieten Optionen und bereichern meine Intuition. In der Komposition bleibe ich zuletzt der Erscheinung, dem unmittelbaren Bild, verpflichtet.

„Erscheinung“ heißt, dass ich dem Bild impressiv begegne. Ich entscheide mich für eine Komposition, wenn ich ihren Ausdruck als Eindruck auffassen kann.

Es können wenige Schritte sein, die die Komposition hervorbringen. In anderen Fällen erfordert sie neue Anläufe. Ich verstehe sie weniger als einen Aufbau oder eine Entwicklung. Sie ist vielmehr das Ausloten des Moments, in dem die Bildelemente überraschend in stimmige Beziehungen eintreten.

Daher ist die Anlage der Komposition synchron. Die Bildelemente sind gleichberechtigt und fügen sich gleichzeitig. Eine Komposition überzeugt mich nur, wenn sie spürbar „aus dem Nichts“ hervortritt. Eine kausaler Folgeprozess würde sich dem Bild einschreiben und diese Qualität mindern.

Die Unmittelbarkeit ist hier ein Zustand. Sie geht primär nicht aus einer spurenhaften, gestischen Handlung hervor, wie sie für das action painting und die informelle Malerei typisch war. In der synchronen Komposition überwiegt das Erkennen das Tun.

Meine Entscheidung für die Komposition ist auch eine ästhetische Identifikation, die ein Momentum aus dem Unterbewusstsein enthält. Das aus dem Unterbewusstsein Geförderte trägt eine bildpoetische Komponente hinein. Es wirkt durch die Ästhetik hindurch und macht das Bild zu einer Einzelercheinung.

Die Ästhetik bleibt in der medialen Struktur nur kontingent. Sie ist das subjektive „Wie“ in dem objektiven „Was“. Ein anderer Maler könnte die mediale Struktur, die ich erschlossen habe, mit einer anderen Ästhetik füllen. Umgekehrt könnte ich meine Ästhetik in der Landschaftsmalerei verwirklichen, ginge es mir in meiner Kunst nur um einen Gefühlsausdruck.

Auf einer noch tieferen Ebene meiner Identifikation mit dem Bild ist sicherlich mein Unterbewusstsein aktiv. Mein Zuspruch für die Stimmigkeit des Bildes geschieht hier aus einer Haltung des Empfangs, aus einer Verabsolutierung der Erscheinung heraus.

Das einfache Genügen unterstreicht die Blöße der Erscheinung. Dem strukturellen Minimum entspricht das materielle Minimum der transparenten Farbaufträge.

Entwürfe, für die ich mich entschieden habe, lasse ich zunächst durchgehend sichtbar. Sollte sich ihre Qualität bestätigen, lege ich sie für eine Zeit beiseite, um sie dann wieder mit einem unbestechlichen „ersten Blick“ zu beurteilen.

Die Entwürfe legen die Komposition sehr weit zugrunde. Die Malvorgänge und Pigmentierungen sind für die großen, finalen Bilder nachvollziehbar dokumentiert.

Die finalen Bilder

In der Produktion erhalten die Bilder ihre physische Präsenz. Erst das Größenverhältnis zum menschlichen Körper schafft ihre volle Wirklichkeit. Die technischen Vorgänge der Produktion gehen mit einer Vergegenwärtigung der Komposition einher.

Fläche ist Ausdehnung. Eine frontale Fläche wird erst ab einer bestimmten Größe als Fläche gesehen. In kleinen Formaten dominiert für die Wahrnehmung die Form der Fläche. Die Vergrößerung der Entwürfe auf eine Ausbreitung von mehr als einem Meter stellt ein gewisses Minimum für die flächenhafte Wirkung dar.

Weitere Betonungen der Zweidimensionalität ergeben sich aus der statisch minimalen Stärke der Holzplatten, aus denen ich die Bilder fertige und aus der Glattspachtelung ihrer weißen Gründe.

Die Malerei schafft jetzt das Bild. Weil die Komposition schon sehr weit definiert ist, stehen Präsenz und Präzision im Vordergrund.

Bei den Aufträgen und Härtungen liegen die Bilder. Für Beurteilungen hänge ich sie aufliegend auf eine weiße Wand.

Die Bindung der Pigmente mit Leinöl ermöglicht eine extreme Verdünnung der Farbaufträge. Durch Teilung der Lasuren aus den Entwürfen in mehrere Schritte erreiche ich die Genauigkeit der Transparenzgrade. Ich lasse jeden Auftrag härten. Es gibt keine Verwischung mit unteren Schichten. So kann ich die Farbfelder langsam hochfahren und exakte Beziehungen herstellen.

Vor den Malschritten steiche ich meistens einen Terpentinfilm auf die zu bearbeitende, oft die ganze, Fläche. Das bietet die Option, flüssig und gleichmäßig zu arbeiten. Für die genaue, sanfte Übertragung male ich mit extra leichten Flächenpinseln. Scharfe Grenzen klebe ich ab.

Der gleichmäßige Farbauftrag kann Subformen als unmodifizierte Flächen definieren oder Verläufe schaffen. Strömungen und Züge des Auftrags können leicht sichtbar bleiben. Sie sind ein Formfaktor. Zugleich heben sie die Transparenz des Materials hervor.

Einfachheit und Klarheit unterstreichen die Komposition aus Farbe und Fläche. Meine Bilder sind verabsolutierte Erscheinungen, die sich in der Natur des Sehens öffnen und in der Progression des Mediums stehen.

Sie sind hell und leicht. Sie sind leer für das Licht.