

the message is the medium

Malerei von Nicola Stiglich

Karin Wendt

3fach Malerei

Malerische Reflexionen sind immer Annäherungen an die Oberfläche eines Gegenstandes, einer Sichtweise, eines Ausschnitts, eines Spiegels. Malen ist immer eine Gratwanderung zwischen der Wissenschaft der Farben und der Offenheit ihres Zusammenwirkens. Malerei nach dem Ende der Malerei[1] gibt sich nur zu erkennen als Erinnerung an die beiden Pole malerischer Selbsterkenntnis: Konstruktion und Expression.

Diese drei Dimensionen von Malerei - die evaluative, die prozessuale und die reflexive - verdichten sich in den Bildern von Nicola Stiglich zu offen angelegten Feldern über-, in- und nebeneinander verlaufender Bahnen aus Farbe.

Experimentierfelder für das, was malerisch möglich ist. Was ist aber malerisch möglich? Wie lassen sich Unterschiede in der Nuance einer Farbe, bestimmte Farbabfolgen, einzelne Farbkombinationen oder gar das Changieren zwischen Farbwerten und Flächencharakteren fassen und begründen?

Stiglich trifft eine Vorentscheidung: Sie legt den Bildern ein Gerüst zugrunde, das die Farben und ihre Verläufe an eine unsichtbare Regel bindet: Das chinesische Zeichensystem des I-Ging, ein Kombinationsprinzip zur Generierung geordneter Komplexität, dient ihr als Differenzmedium. Grundbaustein des I-Ging ist das sogenannte Trigramm: die dreifache Parallele in den acht möglichen Zusammenstellungen ihrer Abfolge von "durchbrochener" und "durchgehender" Linie. Vier Trigramme lassen sich wiederum zu zwei möglichen Hexagrammen zusammenfügen und so fort. In chinesischer Tradition formieren die Zeichenbausteine das "Buch der Wandlungen". In ihrer

offenen Struktur veranschaulichen sie die unterschiedlichen Möglichkeiten des Fließens freier Energien und stehen als Grapheme stellvertretend für den energetischen Zustand bestimmter Naturphänomene: für den Donner, das Feuer, den Wind, das Wasser, den Berg oder die Erde. So werden sie zu Lebensdeutungsmetaphern, die den prozessualen Charakter des (menschlichen) Lebensweges prognostisch entwerfen und zugleich reflektierend nachzeichnen sollen.

Alea iacta est

Bevor Stäglich zu malen beginnt, würfelt sie. *"Der Wurf ist die Lust am Moment des Zufalls und der getroffenen Entscheidung. Er ist Auslöser einer Gedankenkette, die mit 8 Trigrammen beginnt, sich zu 64 Hexagrammen doppelt und unaufhörlich in einander verwandelt. Vieles ist möglich, manches kommt mehrfach und anderes entsteht, das nicht vorstellbar war."*[2] Beim Auftragen der Farbe lässt sie sich von der unsichtbaren Struktur führen, um der gezogenen Bahn zugleich ihre Handbewegung einzuschreiben. *"Der Moment zählt. Der Moment ist jetzt in reiner Farbe und breiter Pinselstruktur. Farbe ist dünnflüssig leuchtende Zeitspur, verdichtet sich zur Fläche und kippt in den Raum. Die Grundierung ist das Weiß, das Licht von hinten wirft."* Mit jeder Farbe setzt sie nicht nur neu an, sondern sie zieht jede Bahn mehrmals, so dass minimale Verwischungen und Verflechtungen von Farben innerhalb einer Bahn und Verschiebungen oder Ausfransungen von einer Bahn zur anderen sichtbar bleiben. *"Die erste Schicht saugt sich ein und franst an den Rändern aus. Später von Farbe gesättigt, stehen Flächen spiegelnd oben auf, bewegen sich Farbschlieren ineinander."* Der rhythmische Gesamteindruck des Bildes bleibt daher eigenartig unterbestimmt, er variiert je nachdem, welche Farbzusammenstöße und welchen Richtungsverlauf man fokussiert. *"Die Bilder sind Bewegungstendenzen, gleich dem Sehprozess, im dauernden Übergang zwischen fokussieren, festigen und sich auflösen."*

Speaking colours

Die Seheindrücke sind unendlich vielschichtig: Farben scheinen in

ihrem Verlauf die Bildfläche zu öffnen, an keiner Stelle wird das räumliche Verhältnis der Oberflächen zueinander und zum Bildfeld eindeutig, es dominiert die mehrfach vertikal und axial gebrochene Illusion des Fließens in einem kaleidoskopisch hin- und herkippenden Bildraum. Stäglich erprobt, wie tief und wie dicht ein Bild erscheinen kann. Diese Lust an der räumlichen Verführung durch Farbe, an ihrem Sog, verweist auf die amerikanische Farbfeldmalerei und deren Wurzeln in der romantischen Landschaftsmalerei, zu spüren etwa in den Bildern von Mark Rothko. Zur Erscheinung der Farbräumlichkeit als eine der Sichtbarkeitsformen von Malerei schreibt Johannes Meinhardt: *"Die tiefe Dichte [...] der Farbräumlichkeit ist phänomenal eng verwandt mit einer Schichtung von Ebenen ohne Hierarchie und messbare Dimensionen der Schichten [...] die romantischen Metaphern solcher maßlosen, unendlichen Medien waren die Luft, die Dunkelheit, der Nebel, das Wasser, das Feuer, in denen Schichtung und Tiefe, Transparenz und Dichte phänomenal zusammenfallen: formlose und raumerfüllende Medien, die leer und transparent und zugleich erfüllt und dicht sind, deren Gegenstandsstatus selbst unklar zwischen Anwesenheit und Abwesenheit von Körperlichkeit und Objektivität schwimmt."* Stäglich zeigt die Möglichkeiten einer solchen romantischen Verdichtung auf, bricht deren illusionäre Homogenität jedoch, indem sie unterschiedliche Farbbewegungen konfrontiert und so für den Betrachter konfliktieren lässt. Die Lenkung der Farbe durch die jeweilige Grundstruktur des Bildbaus verhindert, dass man distanzlos wird und gleichsam in die Bilder eintaucht. Sobald eine Farbe im Bildfeld abbricht oder von einer anderen geschnitten wird, wandert der Blick wieder zu den Rändern und in die Zweidimensionalität zurück, um nach Begründungen für die bildinternen Richtungs- und Ebenenwechsel zu suchen.

Wie ist aber der expressive Charakter ihrer Bilder qualifizieren? Wie kommt es, dass sich die einzelnen Farbzustände nicht zumindest in ihrem Ausdruckscharakter zu eindeutigen Bildstimmungen verdichten? Wie halten sie die Schweben zwischen Natürlichkeit und Artifizialität? Wieso sind sie eben keine Landschaftsdarstellungen? Barnett Newman hatte durch das akompositionelle Nebeneinander von Farben die dem

formalen Gebrauch der Farbe innewohnende relationale Unfreiheit gesprengt und damit den Eindruck einer "Bildlandschaft" überwunden. Der Preis war jedoch die sinnliche Überwältigung des Betrachters durch die Farbe.[3] Aisthesis und ästhetische Reflexion fallen in der Malerei Newmans auseinander, weil die Farbgegebenheiten über kein Kompositionsmodell mehr vermittelt werden. Stäglichs Bilder gehen vermeintlich hinter das von Newman Errungene zurück. Man kann sich jedoch bewusst machen, dass nach einer historischen Rekapitulation malerischer Verfahrensweisen,[4] wie sie vor allem Gerhard Richter geleistet hat, sich das Problem einer kompositionellen Geschlossenheit für jüngere Künstler nicht mehr in dieser Schärfe stellt. Entscheidender scheint mir jedoch, dass Stäglich gleichsam den umgekehrten Weg zu gehen versucht. Sie integriert ein differentes System, um daran das Freiheitspotential der Farbe erst als ein spezifisches zu erweisen. Die Idee ist offenbar nicht wie bei Newman eine semantische Trennung von rein sensueller Wahrnehmung und ihrer ästhetischen Reflexion, sondern eine semantische Entkoppelung von Konstruktion und Expression, um die künstlerische und die wahrnehmerische Konzentration auf das farblich Mögliche zu lenken.

Gesetzeskraft

Stäglich setzt beim Bild an. Das Bild vom "*Donner*" oder vom "*Feuer*" ruft Erinnerungen oder Assoziationen an eine bestimmte Grundfarbe, an relative Farbwerte, an Farbkombinationen, tonale Stufungen oder atonale Brechungen, hervor. Ausgehend von diesem "inneren" Bild von einer Farbe, dem was Kandinsky synästhetisch als "*Farbklang*", bezeichnete, beginnt Stäglich die gewählten Farben dem unsichtbaren Liniengerüst entsprechend aufzutragen. In seiner theoretischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*[5] beschreibt Kandinsky die Wirkung der Farbe als thermophysikalische Schwingung, der gleichsam im Betrachter ein subjektiv qualifizierter "*Widerklang*" korrespondiert. So exemplifizieren unterschiedliche Farben eine spezifische Thermik - Farben wirken warm oder kalt - und dieser thermischen Wirkung entspricht eine relative Entfernung der Farbe vom Betrachter. Beides bestimmt in Verbindung mit der Farbform, d.i. der jeweiligen Begrenzung einer Farbe, die relative Dynamik

einer Farbe und damit ihren Ausdruckswert im Bild. Für Kandinsky hatte es zwei Prinzipien eines Zusammenwirkens der Farben zu einem Bild gegeben: das der inneren Notwendigkeit und das der Beliebigkeit. Auf der einen Seite das harmonische Wechselspiel zwischen Formen und Farben zu einem geschlossenen Ganzen - die "Symphonie der Farben" -, auf der anderen Seite die Dissonanz unter den Farben, das, was wir ein "buntes" Bild nennen. Dieses Entweder-Oder müssen Künstler, die sich heute in die Tradition der Abstraktion stellen, zu überwinden versuchen. Stäglichs Vorschlag zur Bearbeitung des Dualismus ist bemerkenswert. Mit der Einbeziehung eines in sich logischen und zugleich visuell offenen graphischen Systems hat sie ein Verfahren zur *konstruktiven Beschreibung von Expressivität* entwickelt, welches als Verfahren transparent bleibt. Genau dort erreichen Stäglichs Bilder den reflexiv geschulten Betrachter und entlassen ihn zugleich wieder in die Wahrnehmung der unendlichen Vielfalt und Komplexität von Farbe. Ihre Bilder schaffen einen Freiraum für die virtuelle Dimension von Farbe, für die permanenten Interaktionen der sichtbaren Farben untereinander zu immer neuen und anders wirksamen "Energien" - "*Wasser, wenn es zu Donner wird*" (Nicola Stäglich). So entwickelt jedes Bild gleichsam sein eigenes transformatorisches Potential, an das Stäglich beim nächsten Bild anknüpfen kann. Ohne dass sie auf die Gültigkeit des einzelnen Bildes verzichten muss, entgeht ihre systemische Malerei damit nicht zuletzt einer spezifischen Dialektik der Moderne, nämlich der, dass die Autonomie des Bildes ihre konkrete Grenze in der Autonomie des einzelnen bildnerischen Elements findet.

Anmerkungen

1. Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.
2. Nicola Stäglich: Ich spreche Farbe, in: Ausst.kat. Nicola Stäglich - co.in.cide, Galerie Fahnemann, Berlin 2000. Die drei folgenden Zitate ebd.
3. Newman selbst hat diese Erfahrungsqualität mit dem Begriff des Sublimen verknüpft. Das Gefühl einer reflexiven Überlegenheit des Subjekts geht jedoch einher mit einer begrifflichen Überschreitung des Anschaulichen, während die Wahrnehmung Newmanscher Bilder gerade die umgekehrte Erfahrung einer sinnlichen Überschreitung begrifflicher Bestimmtheit ermöglicht. (Michael Bockemühl: Die

Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985) Von daher müssten auch Lyotards zeitästhetische Parallelen von "Erhabenem" und "ästhetischem Augenblick" neu bedacht werden (Ders.: Der Augenblick - Newman, in: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1987)

4. Markus Brüderlin: Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung - Iterativismus in der Abstraktion, in: Kunstforum, Bd. 105, 1990.
5. Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1911), Bern-Bümpitz 1952.

Nicola Stäglich wird vertreten von der **Galerie FAHNEMANN**, Berlin

© Karin Wendt 2001

Magazin für Theologie und Ästhetik 12/2001