

Referat „Sprechen von meiner Arbeit“ Hochschule der Künste Bern 11. 5. 09

Liebe Künstlerinnen, liebe Künstler,

ich freue mich sehr, hier und heute vor Ihnen sprechen zu dürfen über meine Arbeit und über Erkenntnisse, die sich für mich daraus ergeben.

Ich möchte mich entschuldigen dafür, dass ich einen für diesen Anlass vorbereiteten Text vorlese. Die Gefahr dabei besteht bekanntlich darin, dass die Information verdichtet daherkommt und eine Ueberforderung bewirken kann.

Ich nehme das in Kauf und hoffe, Sie können mir trotzdem folgen.

Peter Sloterdijk sagte es einmal so (Zitat) „Wem nicht schwindlig ist, der ist nicht informiert“, (Zitat Ende). Ohne Anstrengung geht nichts. Die von der Gesellschaft auch von der Kunst immer wieder geforderte Anstrengungslosigkeit gibt es nicht.

Biografische Notiz

100% Lehrfach, Fachschaftsvorstand, Leiter Kantonale Fachschaft BIG, Leiter Mittelschulfilmklub, Mitglied und Fachgruppenvorsitzender im Aargauischen Kuratorium, Mitglied der Kantonalen Kommission für Kunst am Bau Aargau, nicht alles gleichzeitig, aber einiges parallel.

Parallel dazu ein künstlerischer Werklauf, eigentlich beginnend mit der Künstlergruppe Ziegelrain Ende der Sechzigerjahre, ohne Unterbruch bis heute. Ausstellungen, Kunst im öffentlichen Raum, Mitarbeit in zahlreichen Juries etc.

„Ist das die Biografie eines Künstlers oder eines Hobbykünstlers?“ werden Sie sich fragen.

Künstlerische Arbeit ist nicht nur Atelierarbeit, und man muss nicht unbedingt auf Mondrian oder Beuys verweisen, die beide gezeigt haben, dass auch Unterrichten gestalterische Arbeit ist und künstlerische Arbeit sein kann.

Künstler werden, indem sie sich in die Schaffung ihres Werklaufs begeben, Experten der Zeiterfahrung, ja Experten des Zeitmanagements, das nicht in „Weiterbildungskursen“, quasi im Hinblick auf einen Ernstfall erlernbar ist, sondern nur im Ernstfall selbst.

In meinem Fall hiess dies:

A

Weil das Atelier eigentlich ohnehin nicht der Ort der Inspiration ist (Inspiration kommt bekanntlich überall und vielfach dann, wenn wir nicht darauf vorbereitet sind), bedeutete Atelierarbeit stets Ausführungsarbeit, Realisation. Das heisst Realisation von Projekten, deren Auslöser Wochen, manchmal Monate zurücklag.

Es scheint wahrscheinlich pervers, aber meine Erfahrung ist die, dass Ideen nie dann in die Realisation geführt werden sollten, wenn sie aktuell oder virulent sind.

Die durch den Lehrberuf bedingte zeitliche Verzögerung der Realisationsprozesse hat etwas zur Folge gehabt, was in der heute alltäglichen, auch künstlerischen Hetze vergessen zu gehen scheint: Ideen können sich nämlich in der Zeit von selbst abschwächen, abnützen, ja lächerlich werden, während sich andere, anfänglich eher als nebensächlich eingestuft, mit der Zeit verstärken bis hin zu dem Punkt, wo sie

unbedingt und um jeden Preis auf jeden Fall umgesetzt werden müssen. Wenn die Ideen den Zustand der Unbedingtheit, also des Wesentlichen, erreicht haben, spielt es keine Rolle mehr, ob man heute oder morgen an die Realisation geht. Die Selektion, der Prozess der Destillation des Wesentlichen aus dem ständigen Ideenfluss ist eine Funktion der verzögerten Zeit und nicht eine Funktion der Beschleunigung.

Man kann das anders so ausdrücken: Intuition entwickelt sich nur in der Zeit. Sie alle leben und Ihre Sinneswahrnehmungen reichern sich an, und – ohne dass da ein Programm geschrieben werden müsste – enthüllen sich die Potentiale Ihrer Ideen oder sie schrumpfen.

B

Eine zweite wichtige, wiederum direkt an die Zeit gekoppelte Gestalt meines Arbeitsprozesses ist die Langfristigkeit der Herstellung.

Das heisst: in den Jahren zwischen 1975 und 1995 sind Werke entstanden, deren Realisation Wochen, ja Monate in Anspruch nahm (wohlverstanden stets in der unterrichtsfreien Zeit, an Wochenenden, in Ferien, an Abenden, in Nächten).

Ich habe mich dabei nochmals antizyklisch verhalten, also keine rasche oder breite Produktion entwickelt, um die „verlorene Zeit“ des Unterrichtens einzuholen.

Nur wenige, komplexe Arbeiten pro Jahr zu realisieren ist ökonomisch problematisch: nur dank dem respektablen Einkommen aus der Lehrtätigkeit habe ich eine Familie mit drei Kindern unterhalten können.

Interessanterweise sind nicht wenige Werke gerade aus dieser Zeit bei Sammlern oder in Museen gelandet.

C

Die dritte wichtige Erkenntnis besteht darin, dass die langfristigen Arbeitsprozesse nicht langweilig sind, obwohl es gelegentlich Betrachter gibt, welche vermuten, dass es sich um eine unsäglich bürokratische oder quälende Arbeit handeln müsse.

Dem ist nicht so.

Die vielfach rhythmischen Arbeitsphasen lassen es zu, dass der Geist wandern kann. Die konzentrierte Gleichförmigkeit entwickelt eine meditative und gleichzeitig intensive, fast tranceähnliche Kraft. Und die körperliche Anstrengung hat eine im positiven Sinn ermüdende Wirkung.

Der Vorteil der langfristigen Arbeitsprozesse liegt auch darin, dass die Weiterarbeit nach Unterbrüchen stets sichtbar bleibt: es ist, als ob ein riesiges Feld umgegraben werden soll, was nicht in einem Arbeitsgang zu schaffen ist. Die Stelle, wo es weitergeht, ist jedoch jederzeit erkennbar, der Fortgang der Arbeit kann sofort erfolgen, ohne dass man jedes Mal auf einen Musenkuss warten müsste.

Eine Folge der Langfristigkeit und des konzentrierten Schweifens während der Arbeit ist das Denken, das aus dem Schweifen eine Richtung bekommen kann, der Wunsch nach relevanter Lektüre, das Generieren weiterer Ideen, Möglichkeiten, Varianten, Zusammenhänge, Folgerungen und Folgen, das Entstehen des Wunsches, Umschau zu halten nach Geistesverwandtschaften in Literatur, Musik, Kunst, Philosophie, Wissenschaften.

Die Arbeitszeit ist nicht eine für alles Andere verlorene Zeit.

D

Und viertens hat diese Arbeitsform den positiven Effekt, dass die Produktion überschaubar bleibt.

Lebenszeit ist eine lange Zeit. Angesichts der beschleunigten Produktionsmittel besteht wie in anderen Sektoren die Gefahr der Ueberproduktion. Und diese geht einher mit dem Irrtum, dass eine Steigerung des quantitativen Outputs auch eine qualitative Intensität bewirke. Wir können davon ausgehen, dass dem nicht so ist. Man kann postulieren, dass die Sedimente einer ausufernden Produktion notwendig seien. Ich habe in der letzten Zeit einige Magazine und Archive von älteren noch lebenden Künstlern gesehen und gestaunt, was sich im Lauf der Jahre ansammeln kann. Und neben dem Staunen ist auch das beelendende Gefühl über mich gekommen, dass dies alles nicht mehr gesehen werden will und vielleicht auch nicht gesehen werden muss.

E

Eine weitere Erkenntnis besteht darin, dass sich die Intensität einer langfristigen Arbeit, die Investition von Lebenszeit und Lebensenergie auf einen einzelnen Bildträger als Qualität, als eine Form von Intensität konserviert und vom Betrachter als spürbare Immanenz empfunden werden kann.

Es vermittelt sich also etwas, und dieses Etwas hat mit einem Konzentrat an Energie zu tun. Ich bin überzeugt, dass die Herstellung von Kunst grundsätzlich mit Energieprozessen zu tun hat, ja sie ist ein Energieprozess und ich behaupte, dass Kunstwerke Energietransmitter sind.

Intensität lässt sich jedoch nicht mit intellektueller Schlaumeierei erzeugen. Gleichzeitig lässt sie sich aber auch nicht ohne jeden intellektuellen Input herstellen. Künstlerische Arbeit besteht offenbar in einer Synthese oder Symbiose von intellektueller Präzision und energetischer Empathie.

Es ist ein Faktum, dass sich nur in dem, was ich anfangs als „Ernstfall“ bezeichnet habe, also in der kontinuierlichen Arbeit, diese beiden Parameter fusionieren und aufladen lassen.

Lernbar in der Ausbildungssituation sind beide nur bedingt.

Sie werden jetzt fragen: Inwiefern ist denn eine Ausbildung überhaupt sinnvoll?

In der Ausbildungszeit heisst es, alle Antennen auszufahren, neugierig zu sein, aufmerksam auf sich selbst, es gilt zu experimentieren, zu denken, zu hinterfragen, zu lesen, sich in Diskurse einzubringen, sehen zu lernen, Zuversicht zu entwickeln, dass da etwas in der eigenen Zukunft liegen könnte.

Es heisst auch Widerstände zu entwickeln, gegen das Simple, das Bequeme, das Gängige.

Ausbildungszeit heisst aber auch, herauszufinden und herauszuspüren, dass es dieses Feld der Kunst womöglich doch nicht ist und dass unsere Stärken und Erwartungen sich ganz woanders hinbewegen.

Ausbildungszeit, Bildung im Feld der künstlerischen Praxis heisst Vorbereitung und noch nicht Karriere. Der Ernstfall kommt erst danach.

Inhalte

Die Arbeitsmethode ist das eine, die Inhalte sind das andere. Beide sind nicht ablösbar voneinander, ja, es ist schwierig, zwischen den zwei Parametern Prioritäten ermitteln zu wollen. Beide entstehen gleichermassen aus Lebensbedingungen heraus und aus dem Erleben dieses Lebens. Inhalte lassen sich ohne Arbeitsmethoden nicht vermitteln und Arbeitsmethoden ohne Inhalte sind sinnlos.

Als wir als junge Künstler zu viert uns zur Ateliergemeinschaft Ziegelrain zusammenschlossen, gab das einen kollektiven Schub. Nicht nur das Interesse am Aktuellsten erwachte, sondern auch ein gesellschaftspolitisches und kunstpolitisches Bewusstsein. Es war die Zeit, wo man bei jedem Kopfdrehen Neues entdeckt.

Ich schmiss die Oelfarbe, die Keilrahmen, Malmittel und die grundierten Leinwände weg und überantwortete mich „modernen“ Materialien, den Kellcoplatten, den Spraydosen und schliesslich den doppelschaligen Plexiglaskuppeln, welche mit Neonröhren und anderen Lampen hinterleuchtet wurden. Inhaltlich entstand eine Reihe von Werken, die im weitesten Sinn einer Schweizerischen Pop-Art zugerechnet werden können.

Die wie ich gesagt habe „modernen Materialien“ zeichneten sich dadurch aus, dass sie nicht aus dem Kunstbereich stammten. Kellcoplatten dienten als Küchentischplatten, auf Spanplatten (auch etwas Neues) aufgezogen, die Plexiglaskuppeln stammten aus der Architektur, wo sie als Oblichter auf Flachdächern eingesetzt wurden, das Spraydosenfabrikat, das ich für die Plexikuppelbilder verwendete, hiess „Floral Spray“ und wurde bei der Herstellung von künstlichen Blumen verwendet. Heute existiert dieses Produkt nicht mehr. Es ist giftig.

Eine Art von Erfolg stellte sich ein, Sammler und hie und da ein Museum kauften an, und schliesslich kam eine entscheidende Wende durch ein Erlebnis, das ich Ihnen nicht vorenthalten möchte:

Mein damaliger Galerist in Zürich avisierte mich eines Tages, dass eine Kundin eine meiner Plexikuppeln an einer Stirnwand ihres privaten Hallenbades montiert haben möchte und es wurde ein Nachmittag für dieses Vorhaben reserviert.

Die Dame wohnte allein in einer weitläufigen Villa am Zürichberg. Während Stunden sassen wir, die Dame, der Galerist und ich auf der gegenüberliegenden Schmalseite des Bades an einem Tischchen mit Champagner, während vis à vis zwei Arbeiter in Ueberekleidern und mit zwei Bockleitern die grosse Kuppel herumstemmten, probeweise positionierten, während von unserer Seite die Rufe „höher“, „mehr links“, „schief“ etc ertönten.

Die Arbeiter stiegen Leitern auf und ab, bohrten Löcher, fixierten die Kuppel, um sie nachher wieder um einige Zentimeter zu verschieben, wenn von unserer Seite die entsprechenden Befehle ertönten.

Während dieser Szenerie, an diesem Nachmittag, begann ich an meiner Arbeit zu zweifeln und stellte mir die fundamentale Frage, ob denn das alles nun meinen Absichten entspreche.

Meine damaligen Plexikuppelbilder waren doch eigentlich als Architekturkritik gedacht, an diesen Hügelüberbauungen, den grossflächigen Verglasungen, der obligaten Fernsicht auf die Alpenkette.

Sie waren zwar ambivalent angelegt, gleichzeitig schön, spiegelblank, gewölbt wie grosse Fernsehbildschirme, aber eben auch kritisch.

Nun stand ich also vor dem Phänomen, dass diese Arbeiten in Interieurs und gesellschaftlichen Milieus landeten, welche ich eigentlich unterlaufen wollte.

Sowohl das Misstrauen am Erfolg wie an der Vereinnahmung liess mich die Produktion jäh abbrechen, eine Reaktion, die wohl heutzutage nur ein müdes Lächeln provoziert, weil ja mittlerweile die Sucht nach Erfolg und die unbedingte Hingabe an die Abhängigkeit kaum mehr wegzudenken sind aus der kulturellen Arbeit.

Nach einer längeren Phase des Suchens und Pröbelns erweiterten sich meine Sehweisen.

Das Nahe, mein eigener Körper mit seinen individuellen Ausformungen und Massen (weit entfernt von idealistischen Proportionskanons) und dessen Relationen zu den Massen des weit Entfernten, der Fixsterne, Galaxien, Nebeln des Alls, sowie als Fusspunkt der eigene geografische Ort auf dem Erdglobus bildeten während einiger Jahre die Basis von Studien, Berechnungen, Messungen und Umsetzungen in grossformatige Arbeiten, von denen das meiste nie in einer Ausstellung zu sehen war. Immerhin resultierte in dieser Phase in drei aufeinander folgenden Jahren ein eidgenössisches Kunststipendium.

Viele dieser Arbeiten wurden auf Festhüttenblachen realisiert, welche als nicht mehr reparierbar, mit Witterungsschäden und Löchern behaftet, ausgeschieden worden waren. Die Verwendung dieses Trägermaterials, das seine eigenen Lebensspuren trug, war damals für mich sehr wichtig.

Ich wurde zu meinem eigenen Observatorium und entwickelte ein wachsendes Interesse an Grenzwissenschaften. Man kann sagen, dass ich mir in dieser Zeit den Aspekt des Forschens als Bestandteil der künstlerischen Arbeit angeeignet habe. Im Grossen und Ganzen bewegte ich mich mit meinen Werken ab 1973 jedoch immer in einem Gebiet, das im weitesten Sinn als „Selbstporträt“ zu den traditionellen Interessenfeldern der Kunst zählt. Es geht dabei um Selbstversicherung und Selbstverortung.

In dieser Zeit wurde erstmals das Werk von Emma Kunz (Pendlerin, Zeichnerin, Heilerin) ausgestellt, was für mich eine Entdeckung war, weil ich erkannte, dass Bildwelten sich radikal mit anderen Gegenständen befassen können als es in der Kultur des Westens gang und gäbe und wie es mir in der Ausbildung vermittelt worden war. Das Pendeln bei Emma Kunz erweiterte ich radikal in eine performative Aktion, indem ich mich an den Füßen aufhängte und schwingend über grossen Papierflächen, mit speziell dafür konzipierten Handschuhen und Kappen, malend kreiste, ohne die geringste Uebersicht zu haben über das, was da entstand. Als unsportlicher Mensch war das Ganze eine ständige Gratwanderung, garniert mit Schwindel, rückwärts von den Füßen Richtung Kopf rinnendem Schweiss, und

langen Erholungsphasen zwischen den einzelnen Einsätzen. Das Risiko war integriert in den Malprozess, der Boden unter den Füßen war verloren, zu lange hängen zu bleiben, eventuell nicht mehr aus der Hängevorrichtung herauszukommen, ist tödlich, die Gefahr eines Hirnschlages besteht. Umgekehrt aufgehängt zu werden war in früheren Zeiten nicht nur eine Foltermethode, sondern auch eine langsame Exekutionsmethode. Kunst machen war in dieser Zeit für mich im wahrsten Sinn des Worts zum „Ernstfall“ geworden.

Später habe ich mich wieder auf die Füße gestellt.

Es entstanden die vorher erwähnten langfristigen Arbeiten, in denen nicht nur eine lange Herstellungszeit resultierte, sondern in denen das Thema „Zeit“ auch den Inhalt bildete. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang das „Stundenbild“ aus dem Jahr 1978, bei dem ich mich daran machte, als 37-jähriger meine vergangene Lebenszeit, die vergangenen Stunden aufzuzeichnen mit kurzen Strichen in 24 verschiedenen Farben, daneben eine genaue Buchhaltung zu führen, durch die Jahre und Schaltjahre seit meiner Geburt mich der Gegenwart annähernd. Die letzte Markierung entsprach der Stunde, in der ich mich gerade befand. Die Arbeit hat ihr Ende nicht aus einem ästhetischen Entscheid gefunden, sondern aus den Bedingungen der Realität. Ich habe das Bild an meinem Geburtstag im März begonnen und 240 Tage später abgeschlossen, als nunmehr über 37 1/2-Jähriger Insgesamt befinden sich auf einer Papierfläche von 180 x 160 cm 330'096 Farbmarkierungen als impressionistisches Feld, das, wie das wirkliche Leben, aus der Nähe betrachtet unendlich reich und farbig ist, aus der Distanz gesehen jedoch in ein farbiges Grau zurücksinkt.

Nach einigen Jahren von zeitaufwändigen strukturellen „Messarbeiten“ entstand eine Serie von Arbeiten unter dem Thema „Abwicklungen“. Es handelte sich dabei um andere Formen des Ausmessens oder des Ausmasses, indem die eigene Körperoberfläche aufgenommen und 1:1 als Fläche in der Fläche abgebildet wurde. Es entstanden Werke, die als eine Art Schnittmuster erscheinen. Es gibt darunter zum Beispiel eine Arbeit, welche einen spiralförmigen Schnitt von der Fontanelle bis zu den Zehen zeigt. Und vom Körper ist alles zu sehen, Vorder- und Rückseite, Oberseiten und Unterseiten. Die Darstellungen zeigen ganz andere Körperbilder, als wir sie aus der europäischen Kunstgeschichte kennen, wo bekanntlich das Problem der „Ansicht“ dazu führt, dass die Rückseiten des Angeschauten nie zu sehen sind.

Ich begab mich weiter quasi in die „Abwicklung“ der Bildfläche, es entstanden komplexe Gitterstrukturen, ich beschäftigte mich mit der Geometrie des Islam, mit Kristallgittern und Kristallgruppen und landete mit diesen Arbeiten in einem Bereich, den man bezeichnen könnte als: „die Dinge treten in Erscheinung“, das heisst, nicht das, was auf der Bildfläche in einer ersten Ebene erzeugt wird, ist die Sache selbst, sondern das, was unter dieser ersten Ebene in Erscheinung treten kann. Vielleicht auch hier wieder ein Beispiel: auf einer Leinwandfläche wurden sich tangierende kleine Sechsecke aufgezeichnet, Zelle für Zelle, bis die Bildfläche mit einem Netzgitter bis zum Rand belegt war. In einem zweiten Prozess wurden sämtliche Sechsecke orientiert, und zwar durch das rasche und rhythmische Eintragen von Seitenbezeichnungen, wie wir es aus dem Geometrieunterricht kennen (A,B,C,D,E,F)

In einem dritten Prozess habe ich anschliessend „gelesen“, wo sich Sechseckseiten mit der gleichen Buchstabenmarkierung berühren, das heisst, wo A auf A trifft, B auf B, und so weiter. Diese Stellen, eigentliche Symmetriebrücken, wurden farbig markiert. Mit diesem Vorgang tritt auf einmal eine Struktur visuell in Erscheinung, welche implizit bereits im zweiten Vorgang enthalten, und eigentlich als eine von zahllosen Möglichkeiten bereits im ersten Vorgang, noch unsichtbar, verborgen ist.

Damit erfuhr ich, dass eine Bearbeitung des Vorhandenen, ein Ueberarbeiten zur Folge hat, dass das Vorhandene in etwas Neues überführt wird, und dass die Ueberarbeitung der Ueberarbeitung schliesslich zu einem weiteren Neuen führt. In jedem einzelnen Bildprodukt ist also ein Potenzial weiterer Schritte enthalten. Ueblicherweise werden diese weiteren Schritte in weiteren Werken gemacht, sie können jedoch auch im Ausgangsprodukt selbst, also auf der gleichen Bildebene geschehen.

Der logisch weiterführende Schritt bestand in komplexen Punktstrukturen, Bildflächen, die nur aus kleinen Punkten bestehen, der minimalsten möglichen Markierungsmöglichkeit.

Was hier für mich ganz entscheidend war, bestand in der Erkenntnis, dass kein Punkt gesetzt werden kann, ohne dass gleichzeitig ein Umfeld der Leere um den Punkt herum entsteht und als Form begriffen werden muss. Beides, Input und Umfeld, bedingt sich gegenseitig. In diesen Arbeiten manifestiert sich die formale Kraft der Leere, ohne die auch die formale Kraft der Punktstruktur hinfällig wäre. Es ist, als würden sich in den Bildern die Grundprinzipien des atomaren Geschehens zeigen.

Ab 1996 bin ich von Punktebildern zu Injektionsbildern weiter geschritten, und damit auch in exzessivem Mass in die Farbe hinein geraten, während sich mein vorheriges Werk zumeist im Hell-Dunkelbereich entwickelt hatte.

Es handelt sich nun um gefaltete Bildträger aus Seidenpapier. Seidenpapier ist auch so ein Material: es wird zum Einhüllen von Blumensträussen oder Broten verwendet. Die dünnflüssige Farbe wurde mittels Injektionsspritzen in die zeh-, zwanzigfach gefalteten Papierkörper eingespritzt und wirkte im Innern, ohne meine visuelle Kontrolle, weiter. Es bildeten sich über die Zeit im gefalteten Innern subtilste Mischungen, die in Plastic eingepackten Körper entwickelten sich. Dies alles war nur möglich, weil die Fläche des Bildträgers verletzt wurde und die Einstiche durch die Schichtungen hindurch ins Innere reichten.

Wenn die Pakete nach Tagen oder Wochen entfaltet wurden, zeigten sich bildnerische Phänomene, sowohl in formalen wie in farblichen Aspekten, die im wahrsten Sinn des Wortes nicht vorhersehbar waren. Die Einstichlöcher ihrerseits bilden zusätzlich noch eine Punktstruktur, welche das geheimnisvoll entstandene Erscheinungsbild überlagert und um die Sichtbarkeit der Herstellungsrealität ergänzt.

Es ist, als sei ich mit diesen Arbeiten in eine Phase eingetreten, in der verschiedenste frühere Werkphasen eine Synthese eingehen: Die Geometrie der Faltungen entspricht den Gitterstrukturen, die Punktstrukturen sind eigentlich auf Eckpunkte reduzierte Polygonfelder, die Injektionsstiche wiederum sind Punktstrukturen. Gefaltetes und entfaltetes Papier verweist auf die

Abwicklungsarbeiten, welche zum Ziel hatten, alles zu zeigen. Das ist mit den Injektionsarbeiten noch um eine Dimension verschärft, weil die Bildträger keine Oberfläche mehr besitzen, sondern eigentliche Einflächer werden: es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Vorderseite und Rückseite.

Das seit Beginn meiner Ausführungen im Hintergrund laufende Beamerbild beruht auf einer Injektionsarbeit aus dem Jahr 1998. Sie besteht aus 9 Papierflächen von je 100x100cm. Je drei Papiere sind miteinander zu einem kleinen Paket gefaltet, die drei Pakete übereinander gelegt und mit Farbe injiziert worden. Nach dem Ausfalten und Trocknen habe ich in meinem Atelier diese 9 Papiere herumgedreht, ausgetauscht, umgewendet, um für eine Ausstellung eine interessante Konstellation zu finden.

Ich habe mich dann für eine Version entschieden, das Bild hing in der Ausstellung, und es begann mich zu interessieren, auf wie viele Arten man diese neun Papiere in einer Gesamtfläche von 300 x 300cm überhaupt positionieren könnte, da ich annehmen musste, dass ich auf Anhieb nicht die interessanteste Konstellation herausgefunden hatte.

Die Anzahl, die mir auf meine Frage ein Mathematiker berechnete, hat mich fast umgehauen: es handelt sich um 48.7 Billionen Anordnungsmöglichkeiten. Jedes der 9 Papiere kann an einen anderen Ort gesetzt, rotiert oder gewendet werden, da sich ja die Farbe im Papier befindet.

Wenn, wie jetzt sichtbar, in jeder Zehntelssekunde drei Bilder Ort oder Position wechseln ergibt sich ein Film, der ununterbrochen Tag und Nacht während 50 000 Jahren abläuft, bis alle Varianten durchgespielt sind.

50 000 Jahre sind ein gewaltiger Zeitraum. Vor 50 000 Jahren fand in der Epoche des Neolithikums eine der wichtigsten zivilisatorischen Revolutionen statt, nämlich die „Erfindungen“ der Domestizierung von Tieren, des Züchtens, der Landwirtschaft und der Wandmalereien. Die Schrift kam erst viel später, mit ihr die Reglementierung, die Legiferierung, der Handel.

Es ist nicht abzusehen, was in den zukünftigen 50 000 Jahren geschehen wird. Es ist wohl absehbar, dass dieses Werk nicht mehr präsent sein wird.

Die Entscheide des Vorgehens und der Farbwahl, der Faltungsstruktur und der Menge an Einstichen haben zur Folge, dass wieder ein Vorgang in Gang gesetzt wird, der etwas in Erscheinung bringt. Was in Erscheinung tritt ist zwar in den gewählten Vorgehensschritten enthalten. Aber gleichzeitig spielt sich auch etwas ab, dessen Freiheit und Ungezwungenheit mich sehr irritiert und zugleich animiert: es ist nämlich unmöglich, etwas Bestimmtes erzwingen zu wollen und es ist unmöglich, die kleinste „Korrektur“ anbringen zu wollen. Man kann auch nichts wiederholen. Es ist so wie es ist.

2007 hatte ich die Gelegenheit, dank einem Atelierstipendium ein halbes Jahr in London zuzubringen. Ich begann mit einer Farbsubstanz zu arbeiten, welche sehr lange Trockenzeiten erfordert. Ich injiziere seither nicht mehr, sondern zeichne und lasse die Farbe in die gefalteten Japanpapierpakete einsickern. Wieder ist ein Schritt möglich geworden: von der Injektion und Infusion bin ich zur Diffusion gelangt.

Und mit diesen Arbeiten nähere ich mich einer globalen Bildsprache: ich bewege mich im Bereich des Einfärbens, des Faltens und damit der komplexen Ornamentik, das heisst ich bewege mich in Verfahren, welche nicht dem westlich geprägten Internationalismus entsprechen sondern im besten Sinn dem eigentlich Interkulturellen.

Wenn ich heute, jetzt, in meinem Alter, ins Atelier gehe, muss ich nichts erfinden, die Dinge erfinden sich selbst.

Ich muss ihnen lediglich den Weg eröffnen und sie dann machen lassen. Und dabei muss es bleiben.

Indem ich falte ordne ich, aber nicht im Sinn der Simplifizierung. Ich schaffe mit der Faltung eine zwar geregelte, aber reiche Komplexität, eine Vielfalt.

Die Setzungen erfolgen spontan, aber nicht aus dem Nichts heraus: sie basieren auf teils wochenlangen „Inkubationsphasen“. Man trägt die Sachen mit sich herum, bis zum Moment, wo sie sich in die Realität begeben. „Ich suche nicht, ich finde“, soll Picasso gesagt haben. Man findet aber nicht blind. Ohne Suche gibt es kein Finden, aber das Suchen ist nicht fokussiert. Die Suche ist permanent, aber es besteht keine Linearität zwischen Suche und Finden. **In** der Suche wird gefunden und nicht als Folge der Suche.

Nicht alles gelingt, und nicht alles gefällt einem. Anfänglich habe ich viel zerstört. Weil ich jedoch alle Produkte mit einer Polaroidkamera festgehalten habe, passierte es mir, dass ich Monate später wieder auf Fotos stiess, die mich total überraschten. Dann erinnerte ich mich, dass diese Arbeiten längst im Abfall gelandet waren.

Ich habe daraus gelernt:

Ich muss immer wieder akzeptieren, dass ich nicht schlau genug bin. „Meine Bilder sind intelligenter als ich“ hat Gerhard Richter einmal formuliert. Ich weiss, was er damit gemeint hat: ich bin noch nicht so weit, die Bilder sind schon dort, dort wo es mir „nicht gefällt“, dort, wo ich noch nichts von ihnen verstanden habe, dort, wo ich noch nicht sehe.

Dort, wo mir die Bilder voraneilen, akzeptiere ich nun das Glück, mich auf den Weg machen zu dürfen, um herauszufinden, ob denn eine Täuschung auf mich wartet, oder eine Enttäuschung. Ob dann ein weiterer Schritt getan werden kann, weil ich gescheiter geworden bin, weil ich gesehen und begriffen habe.

Die Zeit spielt weiterhin eine Hauptrolle in meinem aktuellen Schaffen. Mittlerweile arbeite ich also mit einer Farbsubstanz, welche ihre spezifischen Eigenschaften hat, nämlich die langen Trocknungszeiten, das wochenlange Diffundieren bis in Mikrobereiche hinein, eine Farbe aber auch, welche im professionellen Sinn nicht lichtecht ist. Meine Arbeiten verändern sich auch nach dem Trocknen, sie werden subtiler, sie werden irgendeinmal verschwinden.

Je länger desto verdächtiger wird mir der Ewigkeitsanspruch der Kunst und immer notwendiger dünkt es mich, ihre Vergänglichkeit zu denken.

Nicht als Zerstörer von Kunst möchte ich arbeiten, sondern als einer, der seine Werke staunend begleitet, wenn sie am Entstehen sind und ebenso staunend, wenn sie daran sind, sich zu entwickeln und sich unmerklich zu verfeinern.

Kunst ist kostbar, aber sie ist nicht deswegen kostbar, weil sie ewig haltbar sein müsste

Wenn ich heute zurückblicke, stellt sich mir die Frage: Wie habe ich denn überhaupt angefangen? Der Hauptimpuls kam daher, dass ich das Gefühl hatte, es fehlten mir gewisse Bilder. Wenn ich in Ausstellungen, in Museen ging, hatte ich ständig die Frustration, gewisse wesentliche Sachen einfach nicht vorzufinden. Die naive Schlussfolgerung lautete: das Fehlende selber herstellen.

Und jetzt, nach einem jahrzehntelangen Werklauf, nach vielen Museums- und Ausstellungsbesuchen, Atelierbesuchen und Diskussionen ist mir klar: Es ist immer noch so: Noch immer fehlen mir Bilder.

Die Bilder, die mir heute fehlen, sind noch nicht gemacht.

Die Möglichkeitsform, das Potential an verborgenen Impulsen im Zustand des Noch-Nicht-Realisierten ist wohl die potenteste und reichste der Kräfte, welche den Gang des Universums, der Natur, des Menschen, und der Kunst bestimmt. Das Universum ist nicht kausal, die Natur ist nicht kausal, der Mensch ist nicht kausal, die Kunst ist nicht kausal.

„Kunst ist ein Vorgang, keine Darstellung“, sagt der französische Philosoph François Jullien.

Die Kunst, diese Möglichkeitsform also, die Werke die Sie und ich und wir alle nötig haben, diese Werke, welche aus dem Subjektiven des Individuums stammen und nicht aus dem Reagenzglas oder der Datenbank, diese Werke, welche sich an fühlende und denkende Menschen wenden, müssen und werden erst noch entstehen, geschaffen von Künstlerinnen und Künstlern.

Ich wünsche Ihnen auf Ihrem Weg viel Mut und Kraft und Durchhaltevermögen.

Max Matter, März und April 2009