

Ohne Titel (Immanenz)

Anmerkungen zur Malerei von Stefan Guggisberg

Marc Ries

1

Für viele Bilder der Gegenwart gilt, dass das, was zu sehen ist, dem, wie das Bild hervorgebracht wurde, an die Seite zu stellen ist. Es ist die Modalität der Hervorbringung, ihre Kenntnis, die den Sehenden orientiert. Ohne dieses Wissen um das Werden des Bildes bleibt das Sehen auf der Strecke, es weiß nicht, was es sieht. Hat es jedoch dieses Wissen, beginnt auch das Bild seinen Ausdruck zu wechseln. Wichtig ist anzuerkennen, dass diese Bilder sich aus ihren bildlich-narrativen Elementen heraus nicht selber vermitteln. Die Malerei von Stefan Guggisberg radikalisiert die Frage nach der Herkunft der Bilder. Woher kommen die Bilder, oder, zunächst einmal, was sind das für Gegenstände, die auf den Bildern abgebildet sind, von wo kommen sie? Sie stellt erneut die Frage nach dem Verhältnis von Abbild und Urbild, von Darstellung und Dargestelltem. Vieles von dem, was auf den Bildern sich vorfindet, ist zwar da, im Bild jedoch existieren diese Dinge möglicherweise nur als Teil von Bildern, als Teil von Bildflächen, aus denen sie hervorgehen. Vielleicht wird die Überraschung und Unsicherheit beim Betrachten dieser Bilder von jenen Figurationen ausgelöst, die zwar vertraut wirken, deren tatsächliche Referenz oder eben Idee einer ersten Form sich allerdings nicht einstellen will.

2

Eine jede Bildgebung in der Kunst ist Darstellung, Darstellung von einem Vorbildlichen oder, platonisch, Urbildlichen – ohne jedoch bloß Abbild zu sein. Ein jedes Bild stellt die Frage seiner Beziehung zu dem, was es in die Bildlichkeit überträgt, stets von Neuem. Dieses Erste, die Referenz, das Urbild – also der Anfang –, lässt sich nur als ein bereits Gesetztes, ein vollkommenes, differenzloses, einheitliches Ding verstehen. Sonst wäre es kein Urbild oder etwas, das als ein solches abgebildet und eben auch dargestellt werden kann. Hingegen setzt eine jede Darstellung voraus, dass das Darzustellende bereits darstellhaft ist, also den Erwartungen dessen, was Darstellbarkeit – in der Gegenwart – bedeutet, entspricht. Wir wissen von dem Vorausliegenden nur durch die Medien des Hier und Jetzt. Also sind alle Darstellungen zu mehr verpflichtet, als bloße Erfüllungsgehilfen einer „Bildwerdung Gottes“ zu sein. Gegen die Bilderfeindlichkeit des Alten Testaments lassen sich mit dem sichtbaren Erscheinen Gottes zugleich die Werke der bildenden Kunst legitimieren. Bilder sind die einzige Möglichkeit, das Urbild erfahrbar und erkennbar zu machen, und haben insofern auch eine Deutungshoheit über dieses. „Denn strenggenommen ist es so, daß erst durch das Bild das Urbild eigentlich zum

Ur-Bilde wird, d.h. erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft.“ (Gadamer)
Was aber, wenn das Urbild nicht gesetzt ist, ja, wenn die Idee eines solchen möglicherweise keine Rolle mehr spielt? Wenn es statt Urbildern nur Kräfte, nur stoffliche und gestalterische Intensitäten gibt, die jeder Form vorausliegen? Und die jene ersten Bilder permanent neu erfinden?

3

Ohne Titel (Trommel), Öl auf Papier, 35 42 cm, 2012. Warum die Verweigerung, einen Titel zu benennen, ihn dann doch, wenngleich eingeklammert, auszusprechen? Wobei das vermittelnde Substantiv ja im Blick auf das Ganze des Bildes ein Element hervorholt, die Trommel, viel mehr ist jedoch zu sehen. Es ist beinahe so, als ob der zweigeteilte Titel die ästhetische Differenz aus Darstellung und Dargestelltem äußerst ironisch affirmiert: Eigentlich soll nur die Darstellung selber gelten, doch auf das Dargestellte – als Nachvollzug – kann natürlich nicht verzichtet werden. Ein Hinweis scheint also wichtig, woran das Sehen sich zu orientieren hat, in Klammern gesetzt, bescheiden, nicht mehr als ein Anzeichen. Und hier setzt sich die Unsicherheit fort: Ist es tatsächlich eine Trommel, die wir sehen? Oder überformt das Anzeichen vielmehr eine indifferente, offene Form? Nach dem solchermaßen ambivalenten Titel folgt der Hinweis: „Öl auf Papier“. Öl auf Papier, eine eher ungewöhnliche Wahl, keine für die Malerei vorgesehene Leinwand also, sondern ein Bildträger, der universal verwendet wird für das Schreiben, Zeichnen, als Druck- und als Fotopapier. An dem Bild mit dem Titel Ohne Titel (Form) wird deutlich, dass für den gesamten Bildraum von Stefan Guggisberg eine maßgebliche Ent-Setzung vorgesehen ist, dass planvoll eine besondere Vorgehensweise umgesetzt wird. Keine Unterwerfung unter determinierte Formen erfolgt, vielmehr sollen die Formen sich noch einmal als neue einstellen, allererst sich ausbilden und zusammensetzen im Arbeitsprozess, in dem das Bild entsteht.

4

Für Bilder dieser Art kann es keine Titel geben, denn sie gehen umgekehrt vor. Es gibt Papier. Auf dieses werden unterschiedliche Farbschichten – indifferent, ohne figurative Absicht – aufgetragen. Weit entfernt, eine bloße Grundierung zu sein, schaffen diese Farbschichten eine Materie, eine Substanz; Öle, die, als autologisches Medium der Malerei, geschichtet, sedimentiert werden, bilden einen eigenen Farbkörper als einen Modus, als eine mögliche Daseinsweise ihrer selbst aus. Die Farbmaterie, Farbennatur gilt als ein Allgemeines, ein Undifferenziertes, ein in sich Komplexes. Der je singuläre Farbkörper ist selber in der Lage affizierend zu wirken und Ideen dieser Affektionen im Maler hervorzurufen. Dieserart werden auf dem von der Materie geschaffenen Möglichkeitsfeld durch intuitives, ahnendes Befragen des Malers Formen und Figurationen entwickelt: durch Wegnehmen – ein Wegradieren – des Materials, Umschichten oder Verdichten. Formen, die höchst unterschiedliche, individuelle Beschaffenheit haben können,

genuin Einzeldinge sind. Der grundsätzliche Akt im Hervorbringen ist der des Wegnehmens, des Löschens, des Befreiens, nicht der des von außen Vor- oder Aufzeichnens (es gibt kein vorlagenhaftes Skizzieren) oder des Hinzufügens. Es gilt, Differenzierungen und Konkretionen einzuführen. Zufälligenstehen unter vielen anderen aus dem Stoff geschälte, entfaltete Formen, die Ähnlichkeit haben mit uns bekannten. Es scheint, als ob die Zone, aus der diese Bilder herausgemalt werden, einen bestimmten Austausch mit unseren Lebenswelten unterhält, niemals aber von uns okkupiert werden kann.

Es ist nicht wichtig, ob diese Figuren / Figurationen auf Früheres verweisen. Sondern dass sie zum einen direkte Emanationen des Bildes, des Bildträgers als einem Allgemeinen und zugleich Ausfluss der Arbeit des Malers am Bildwerden sind. Eigentlicherweise ist eine inverse Emanation gemeint. In der neuplatonischen Tradition geht aus dem intelligiblen Anfang, dem Nous, die Vielheit und Fülle der Körper hervor. Hier jedoch wird die – wenngleich bereits informierte – Farbmaterie auf dem Träger durch den Prozess des malerischen Einarbeitens – das Löschen, Verschieben, Freisetzen – zu einem Hervorfließen provoziert, zu einem Anrufen eigensinniger, heteronomer Gestalten. Oder: Aus den in der Farben-schichtung angelegten Affektionen und ihren (Gestalt-)Ideen gerinnen im Durchgang durch den Maler Formen, Landschaften und Innenräume, die eine eigene Existenz beanspruchen. Dies stimmt damit überein, „daß das Emanierte ein Überfluß ist. [...] wenn das ursprünglich Eine durch den Ausfluß des Vielen aus ihm nicht weniger wird, so heißt das ja, daß das Sein mehr wird.“ (Gadamer). Die von der Emanation hervorgebrachte Welt der Bilder ist eine von Bekanntheit durchwachsene, vermehrte Fremdheit. Sie lebt in Andeutungen.

5

Dinge nur andeuten, sie nicht eindeutig bedeuten wollen. Vieles bleibt schemenhaft. Es werden Ähnlichkeiten ahnbar, jedoch verbleibt das Sichtbare ambivalent. Es könnte auch etwas anderes sein. Es ist, als ob sich mit dieser Technik keine Klarheit im Nachvollzug dessen, was sie hervorbringt, einzustellen vermag oder auch einstellen soll. Als ob es ganz grundsätzlich eine Unabgeschlossenheit, eine Ungewissheit, eine Unvollendetheit des Dargestellten geben muss. Im Vorzug des Angedeuteten vor dem Eindeutigen mag eine gewisse Distanz zummittlungsauftrag eines (Ur-)Bildes liegen, es drückt sich damit jedoch auch der Verzicht aus, überhaupt ein solches abbilden zu wollen. Mit diesem Verfahren wird das Auflösen eindeutiger Identitäten begleitet von einem Ansteigen der Variabilität, der Fülle, auch der Fremdheit des Dargestellten. Das Variable, Veränderliche unterstützt das Vorläufige, stärkt die Ambivalenz. Von der schnellen Identifikation, etwa von Raumstrukturen oder Objekten, einer Matratze, einem Stuhl oder Krug ..., verliert sich der Blick schnell in dem Unbenennbaren amorpher Gestalten, kurioser Mischwesen und uneindeutiger Objekten. Die meisten der im Bild vorfindbaren Dinge repräsentieren nicht ebensolche eines Außerhalb des Bildes, sondern sie repräsentieren, wenn

man so will, den Stoff, die Ursache selbst, aus dem und von der aus sie sich bildeten – und sie repräsentieren den Prozess des Entschälens, Entfaltens, mit dem die Exposition voranschreitet. Auch wenn diese Einzeldinge nicht außerhalb des Bildes, also außerhalb der Spannung zwischen der je singulären Farbmaterie und den intuitiven Eingriffen des Malens, existieren, so sind sie doch in diesem Anderen des Bildes auf eine Weise enthalten, dass sie durch dieses begriffen werden können, also ihre Existenz zu begründen vermögen.

Die Ahnung, die im Moment des Herausarbeitens den Prozess anleitet, bedingt gleichermaßen auf der Seite der Betrachtung ein Ahnungsvolles. Sodass in gewisser Weise beide bemüht sind, aus dem Sichtbargemachten und dem Gesehenen einen Sinn, einen stets vorläufigen, unscharfen Sinn, einen je nach Lage der Betrachtung leicht verschobenen Sinn zu markieren.

6

Manche Bilder wirken wie alte Fotografien, Kalotypien oder Albuminpapierabzüge. In einem schönen Text hat Michel Foucault die Gleitbewegungen der Bilder „zwischen Apparat und Staffelei, zwischen Leinwand, Platte und – belichtetem (impressionné) oder bedrucktem (imprimé) – Papier“ um die Jahre 1860 bis 1880 beschrieben. „Die Liebe galt vielleicht weniger den Gemälden und den lichtempfindlichen Platten als vielmehr den Bildern selbst, ihrer Wanderung und ihrer Verkehrung, ihrer Verkleidung, ihrem verschleierte Unterschied.“ Diese lustvollen Spiele zwischen Fotografie und Malerei stehen in eigentümlichem Kontrast zu William Henry Fox Talbots Allegorisierung seines „fotogenetischen“ Verfahrens als einem pencil of nature, einem „Zeichenstift der Natur“. Die Kamera ermögliche, dass sich die Naturformen über die Reflektionen des Lichtes ihr Porträt selber zeichnen, es sind die makellos freigelegten Formen der Dinge, für die das Fotografische Anerkennung erfährt. Die Kunst des Zeichnens wird somit zur höchsten, wenngleich automatisierten Technik der Abbildbarkeit von Welt erklärt, zur Königsdisziplin in der Darstellung der ersten Formen. In einem nächsten Gedanken zur „materiellen Beschaffenheit eines Bildes“ anerkennt Talbot, dass Licht, „wo immer es vorhanden ist, etwas zu bewirken [vermag]. Es ruft Veränderungen an festen Körpern hervor. Nehmen wir weiterhin an, eine solche Veränderung könnte auch auf Papier verursacht werden und das Papier würde dadurch sichtbar verändert. In diesem Falle müsste die Wirkung gewissermaßen mit der Ursache übereinstimmen, durch die sie selbst hervorgebracht wurde: Demnach könnte das vielgestaltige Schauspiel von Licht und Schatten sein Abbild oder seinen Abdruck auf dem Papier hinterlassen, bald stärker, bald schwächer.“ Somit ist das, worüber ein Lichtbild zuallererst etwas aussagt, das Licht selber, als seine Ursache und Wirkung – und weniger als Nachzeichnung der Dinge.

Vielleicht ist die eigentümliche Übereinstimmung von Ursache und Wirkung nun auch eine Aussage zur Technik der Malerei von Stefan Guggisberg. Das, was wir sehen, ist das Leben eines Farbkörpers, dessen Affektionen auf den Maler sich zu Ideen ausgebildet haben, die uns Körper

als gegenwärtige erscheinen und vorstellen lassen, deren Affekte uns wiederum zurückführen auf jenes, was „Ursache seiner selbst“ ist. Vielleicht ist es aber auch einfach so, dass ich mit dieser Arbeitsweise besser das Bild hinter dem Bild zu finden vermag.

Dieser Text enthält Referenzen an: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1960/2010;

Baruch de Spinoza, *Die Ethik. Ethik nach der geometrischen Methode dargestellt*, Stuttgart: Reclam, 1977 (Orig. 1678);

Michel Foucault, „Die photogene Malerei (Präsentation)“, in: M. Foucault, *Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. 2: 1970–1975. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 871–882;

William Henry Fox Talbot, „Der Zeichenstift der Natur“, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1981, S. 45–89.