

BETWEEN THE LINES

Der gedankliche Prozess hinter dem praktischen Werk



BETWEEN THE LINES

Der gedankliche Prozess hinter dem praktischen Werk

Master-Thesis

Theoretische Arbeit

Muthesius Kunsthochschule Kiel

Freie Kunst, Malereiklasse von Prof.*in Antje Majewski

Betreuung der Master-Thesis:

Prof.*in Dr. phil. habil. Petra Maria Meyer

anja mamero

düvelsbeker weg 22, 24105 kiel

mail@anja-mamero.de

fon 0175 . 20 10 983

Matrikel-Nr. : 90309

Termin der Abgabe: 1. Oktober 2020

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	01
2.	Das Format	03
3.	Die Linie	14
4.	Das Material	25
5.	Die Farbe	28
6.	Der Raum zwischen den Linien	37
7.	Between the Lines	39
7.1	Between the Lines I	41
7.1.1	Between the Lines I	43
7.2	Between the Lines II	55
7.2.1	Between the Lines II	57
7.3	Between the Lines III	60
7.3.1	Between the Lines III	62
7.4	Between the Lines IV	64
7.4.1	Between the Lines IV	66
	Fazit	69
	Anmerkungen	70
	Literaturliste	74
	Bildnachweis	76

1. Einleitung

Die Arbeit **Between The Lines** beschäftigt sich mit der Malerei als gedanklichem Prozess und ist als wissenschaftliche Reflektion zu verstehen. Sie soll den Prozess der praktischen Arbeit in seiner theoretischen Auseinandersetzung aufzeigen. Dabei werden verschiedene künstlerische Dispositionen beschrieben, die in dem praktischen Werk **Between The Lines** zum Ausdruck kommen sollen. Es werden zwei Kern-Fragen gestellt, die die praktische Arbeit am Werk beeinflussen. Diese werden beantwortet und in einen Kontext zu den Werken anderer Künstler gestellt.

Kernfrage 1: Wie zeigen sich Dynamik, Rhythmus und Spannung im Bild?

Kernfrage 2: Wie entwickeln sich Wirkung und Wahrnehmung des Bildes?

Dabei wird ein „Notizbuch“ die inhaltliche und formale Struktur geben, um die Abläufe des künstlerischen Prozessgedankens nachvollziehbar zu machen. Das „Notizbuch“ ist grafisch grau hinterlegt und beschreibt chronologisch verschiedene Abläufe in der fortlaufenden praktischen Arbeit. Es ist nicht vergleichbar mit einem Künstlerbuch. Die Arbeitsschritte werden zu Beginn aufgelistet, um den Arbeitsprozess und den gedanklichen Prozess der Arbeit separat skizzieren zu können. Die gedanklichen und theoretischen Auseinandersetzungen werden somit eingegliedert in den Prozessgedanken der praktischen Arbeit. Sie schließt sich an das „Notizbuch“ themenbezogen an. Der künstlerische Schaffensprozess der Arbeit selbst wird reflektiert, analysiert und in Teilaspekten ausformuliert.

In der Rezeption der praktischen Arbeit stellen sich noch drei weitere Fragen, um den Prozessgedanken deutlich zu machen.

- Frage 1: Wie zeigt sich der Kontrast von Spuren und Markierungen im Hintergrund?
- Frage 2: Wie entwickelt sich der Raum zwischen den Linien?
- Frage 3: Wie kann sich die Arbeit weiter entwickeln?

Zu Beginn ergeben sich noch grundlegende Auseinandersetzungen in den Untersuchungsabschnitten zum Format bzw. Rahmen des Bildes, zu den Linien, zum Material, der Farbe und dem Raum zwischen den Linien.

Im Rahmen der praktischen Masterarbeit werden mehrere Einzel-Werke entstehen:

Between the Lines I, II, III, IV. Jedes Bild hat unterschiedliche Interpretationsmerkmale, die entsprechend zu berücksichtigen sind. Ziel ist es, die praktische Arbeit nachvollziehbar zu skizzieren und dem gedanklichen Prozess gegenüberzustellen, um so zu zeigen, wie dieser im Kunstwerk sichtbar wird. Es ist ein Versuch, den Dialog-Raum zwischen Theorie und Praxis zu skizzieren.

Anhand von Fotos wird die praktische Arbeit dokumentiert, um die Atmosphäre ***Between The Lines*** sichtbar, begreifbar, erfahrbar und wahrnehmbar zu machen.

2. Das Format

„Notizbuch“

- das Bildformat bestimmen
- fester Rahmen auf Holzplatte (Herstellung in d. Holzwerkstatt, sie dient als Arbeitsplatte, um auf der Leinwand ritzen zu können und muss dem Keilrahmen entsprechen)
- Keilrahmen
- Leinentuch: fein und fest
- Breite/Dicke des Keilrahmens 45 mm dick, 200 x 200 cm
- Arbeitsschritte:
 - Aufspannen des Leinentuchs auf Holzplatte mit Rahmen
 - Zeit für die malerische praktische Arbeit
 - Abspannen des fertigen Bildes
 - Aufspannen des Bildes auf entsprechenden Keilrahmen

Zu Beginn der malerischen Arbeit war es wichtig, Ordnung und Struktur in den Arbeitsablauf zu bringen. Ordnung versteht sich hier als Prinzip von Orientierung.

Die Ordnung als Synonym für Planbares - im scheinbar „freien Raum“ des künstlerischen Schaffens - die eine unerwartete wichtige Rolle spielt. Denn ohne die Parameter, die den Beispielen zu Grunde liegen (präparierte Leinwand, Wahl eines Stoffes als Farbträger, die Entscheidung für gleichgroße Rechtecke usw.), wären sie so nicht möglich gewesen. „Parameter aufstellen“ bedeutet nichts anderes, als ein lineares und nicht-lineares Handeln festzulegen, sich für Material zu entscheiden, Formate zu definieren, also viele Entscheidungen zu treffen, die den Rahmen einer Versuchsanordnung bilden, die aus nicht intuitiven Handlungen bestehen. ⁰¹ Um dann aus dieser Ordnung heraus dem intuitiven Verlangen des Künstlers Raum zu geben. Die Struktur ist ein Teil dieser Orientierung, um das Ganze in seinen einzelnen Schrit

ten skizzieren zu können.

Nur so werden Arbeitsabschnitte vergleichbar und können konstruktiv beurteilt werden. Beurteilt in dem Sinne, dass das vorherige mit dem aktuellen Bild in wechselseitiger Betrachtung zur Grundlage neuer Ideen und Veränderungen wird. Die Kontinuität ist eine wichtige Komponente, um gezielt den gedanklichen Prozess der Arbeit zu unterstützen. Die Einflüsse im Arbeitsprozess werden sichtbar im Material, in den Werkzeugen und im Farbauftrag. Es geht nicht um gut oder schlecht sondern um die Frage, ob die Erwartungen des Künstlers an seiner Arbeit erfüllt werden. Es geht um das Experimentieren und das Verfeinern der Arbeit im Prozess und in seiner Wirkung.

Im Gegensatz zum malerischen Akt, welcher einen direkten Einfluss auf das Bild hat, ist das Format von solchen spontanen Einflussnahmen ausgeschlossen. Deshalb ist das Format, die Fläche des Bildes, einer der ersten gedanklichen malerischen Prozesse, mit dem sich die Künstlerin auseinandersetzt. Denn, das Erschaffen eines Bildes bedeuteten unter anderem auch das bewusste Herstellen oder Auswählen einer planen Fläche und deren bewusste Abgrenzung und Begrenzung.⁰² Die Seitenflächen des Bildes werden als Einfassung des Raumes, als Abgrenzung und Begrenzung einer definierten Fläche betrachtet, als ein sich um die Bildfläche schließender Rand. Dieser Rand kann auch als Grenze eines Raumes gesehen werden.

Der Raum kann auch größer gedacht werden, denn bevor die Grenzen, so wie wir sie heute kennen, gedacht und erbaut wurden, gab es anfänglich nur kleine Markierungen an Bäumen oder durch markante Steine, welche nicht als Grenze aber als Hilfe für Eigentumsdeutung eingesetzt wurden. Im Zuge des Besitzanspruches, der Verteilungen und der Verteidigungen von Landesgütern wurden diese Markierungen deutlicher. Diese wiederum haben

*„[...] mit ihren Befestigungsbauten und Grenzmarkierungen zu einer grenzbezogenen Wahrnehmung geführt. Die Kombination von linearer und grenzbezogener Perzeption habe dann zur Wahrnehmung eines geschlossenen Raumes, zu einer globalen Perzeption geführt, [...]“*⁰³

Die Umgebung des geschlossenen Raumes in seiner Einfassung, der ein Bild-Rahmen sein kann, ist hinzukommend eine mentale Grenze, welche wir durch unsere Wahrnehmung als Raumvorstellung erfahren und auch mit in die Betrachtung von Grenzen einbeziehen. Die klassische Vorstellung von Grenzen ist nicht nur auf geografische Räume bezogen, es gehören auch politische oder administrative Grenzen, wirtschaftliche-, Zollgrenzen oder Grenzen von Eigentum dazu. Grenzen stehen in Beziehung zum Raum und sind Teil der Erfahrung und Wahrnehmung des Menschen.

*„Die Grenzen der Menschen sind mannigfacher Natur, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer höher - oder minderwertigen Bedeutung - etwa Landesgrenze und Grenze einer Liegenschaft - sondern auch hinsichtlich ihrer Qualität. Es gibt nicht nur rechtlich fixierte Grenzen mit mehr oder weniger Wirkungsanspruch, sondern auch mentale und konzeptuelle, [...]“*⁰⁴

Raumvorstellungen mit ihren Grenzen, welche nicht immer sichtbar sind. Dennoch addieren sich Erfahrung und Wahrnehmung zur metaphysischen Perzeption einer Grenze, die der Betrachter während der Konzentration bei der Betrachtung des Bildes erschafft. Diese Wahrnehmung von Raum oder Raumvorstellung macht es möglich, den Raum in der Bild-Rahmung und Hängung in einen gedanklichen Prozess mit einzubinden.

„Denn die Erfahrung und Wahrnehmung, das Setzen und Auflösen von Grenzen durch den Menschen ist kein eindimensionaler, sich nur auf einer Bewußtseinssebene vollziehender Akt. Wie bei allem in der menschlichen Psyche handelt es sich auch bei der Erfindung

von Grenzen um vielschichtige Vorgänge, die immer gleichzeitig ablaufen, in Interaktion oder Widerspruch treten und nebeneinander fortwirken können.“⁰⁵

An diesen Gedanken zu Grenzen und Raumvorstellung anknüpfend, ist die Überlegung zum Format des Bildes eine Wechselwirkung zwischen dem realen Raum und dem gedanklichen Raum der Künstlerin. Diese Bewusstwerdung des erweiterten Raumbegriffs ist ein weiterer gedanklicher Prozess in dieser Arbeit. Es ergeben sich verschiedene Ansätze für das Bild-Format. In einer der vorherigen Arbeiten „48 Pieces“ gab es einen konkreten Ansatz für das Bildformat. 48 Einzelbilder sollten ein Ganzes ergeben. Die serielle Fertigung der Bilder gab in diesem Fall ein Kleinformat vor. Die künstlerische und handwerkliche Umsetzung bestimmte den Bildrahmen in Größe und Dicke. Mehrere konzeptuelle und gestalterische Ansätze bestimmten in dieser Arbeit die maßgebliche Ordnung und Struktur des Ganzen. Die malerische Arbeit selbst war auch ein Raster.

Das Raster taucht in hoher Vielfalt und unterschiedlichen Interpretationen in der Kulturgeschichte sowie in der Kunstgeschichte auf.

Die amerikanische Kunsthistorikerin Hannah Higgins hat sich in Ihrem Buch THE GRID BOOK, an das Thema des Rasters in seiner kulturgeschichtlichen Dimension heranwagt: Ausgehend von der ersten Ziegelsteinmauer 9000 v. Chr. bis zum digitalen Netzwerk der Gegenwart verfolgt sie das Raster als grundlegende Kulturtechnik, Strukturprinzip und Denkmodell. Die Kunstgeschichte streift sie dabei nur am Rande, doch wird in dieser Abhandlung abermals deutlich, dass die Kunst einen Spiegel der kulturgeschichtlichen Entwicklung darstellt und dass kunsthandwerkliche Tätigkeiten, wie Weben, Knüpfen oder Pflastern, aber auch das Ornament in seine Anordnung, ist nicht ohne Raster als Gestaltungsprinzip auskommen. Das Raster ist die einfachste Form der Flächengestaltung, und zugleich eröffnet es Möglichkeiten, Raum und Zeit zu erfassen und zu visualisieren. Deshalb ist das Raster auch kein gestalterisches Phänomen, das erst im 20. Jahrhundert auftritt: Das Muster früherer Zeiten

oder gar das perspektivische Bild der Renaissance sind ohne Raster nicht vorstellbar. Im 20. Jahrhundert erscheint das Raster erstmals als autonomes Bildthema.⁰⁶

Mit der Einführung des Rasters als autonomes Bildthema in der Kunst entfernt dieses sich von seinem ursprünglichen, strengen Prinzip der Flächengestaltung. Die Künstler begegnen dem Raster auf ganz unterschiedliche Weise. Viele unterschiedliche Formen des Rasters wurden in der Malerei und Kunst bis heute hervorgebracht. In dieser Vielfalt wird auch eine Entwicklungsfähigkeit des Rasters deutlich. Eine Berliner Künstlerin Annett Zinsmeister beschäftigt sich mit dem Raster der Städte und macht diese architektonischen Strukturen zu ihrem Thema. Sie entwickelt Collagen mit Hilfe von Fotografie auf Textiltapete [Abb. 01].

„Das Raster ist für sie ein überaus faszinierendes Thema. Für Zinsmeister ist in der Konstruktion serieller und industriell vorgefertigter Architektur, wie zum Beispiel dem Plattenbau - ein Thema welches sie viele Jahre beschäftigt hat - das Raster ein grundlegendes System, dass die Architektur in der Horizontalen und in der Vertikalen organisiert und strukturiert. Es ist ein System, das auf Effizienz basiert, aber idealerweise auch Varianz ermöglicht. Es oszilliert zwischen einer anziehenden Ästhetik des Minimalen und der abschreckenden Monotonie des Seriellen. Die absolute und eindeutige Form des Rasters erlaubt zwar einen unerwartet vielseitigen Umgang, verführt aber schnell zu Vereinheitlichung.“⁰⁷

Diese unterschiedlichen Strukturen in der Vielfalt von der Architektur, aber auch in seiner Monotonie zeigen eine hohe Quantität an Linien. Zum Beispiel ein Blick auf die Baustellen, als Vorstufe der dort entstehenden Architektur, ist erfüllt mit Linien. Mit der heutigen Bau-Technologie des Betongießens ist es eine wahre Freude, die Konstruktion von Stahlgitterbauten mit ihren Rastern zu beobachten. Der Blick auf die Stahlbaukonstruktionen macht die Fülle der Linien und der sich ergebenden Strukturen zu einem Erlebnis für die Künstlerin. Diese Dimensionen der Stahlstruktur eröffnet neue Ideen für die Künstlerin. In dieser Fülle von Linien ist der Künstler der Beobachter und hält besondere Momente in seinen Gedanken fest, um das Erlebte in Malerei umzusetzen. Die Architektur kann in diesem Sinne auch einen Einfluss

auf die Malerei ausüben. John Dewey beschreibt diese Transformation von Gesehenem und Erlebtem sehr treffend.

„Der Beobachter ist am lebendigsten, wenn er seine Umwelt mit voller Schärfe beobachtet, wenn er mit Energie geladen ist. Während er beobachtet, was sich in seiner Umgebung regt, ist er selbst erregt. Auf ihrem Höhepunkt bedeutet sie die vollständige gegenseitige Durchdringung des Ich und der Welt der Dinge und Ereignisse.“⁰⁸

Diese von Dewey beschriebene Durchdringung macht die Arbeit eines Künstlers mit seinem Werk so einmalig. Die persönliche und künstlerische Interpretation des Rasters der Arbeit „48 Pieces“ ist stark von der Suche nach der Dynamik im Bild bestimmt. Die Linien, die Struktur, das Raster, die dem Bild abgetragen wurden, sind nur in ihrer ersten Anmutung starr. Beim genaueren Hinsehen wird die variantenreiche Tiefe der Ritzung sichtbar, es treten Ungenauigkeiten auf. Es gibt nicht die eine, sich wiederholende Linie, sondern jeder Strich ist für sich gesehen einzigartig. Diese unterschiedlichen Wirkungen sollten durch das dichte Nebeneinander von überschaubaren Einzelformaten verdeutlicht werden.

Between The Lines wählt einen anderen Ansatz.

Ausgehend von bis zu vier Einzelbildern wird sich nicht nur eine Dynamik zwischen den Linien innerhalb eines Bildes ergeben, sondern auch im Raum zwischen den Bildern. Die antizipierte Wahrnehmung der Bilder im Zusammenhang mit dem umgebenden Raum ergibt die ersten gedanklichen Überlegungen zur praktischen, malerischen Arbeit. Die Bild-Raum-Beziehung besteht aus zwei Raumdimensionen, welche miteinander kommunizieren. Das Bild in seiner rahmenlosen Objekthaftigkeit ist ein Raum in sich und wirkt gleichzeitig in der vorgegebenen Räumlichkeit der Architektur. Die Bildfläche verbindet sich mit dem Raum, der Wand, an der es hängt, idealerweise in einem „White Cube“, auch „Weiße Zelle“ genannt. Diese weiße Zelle ist eine Galerie, in der alle Gegenstände und Hindernisse zugunsten der „Kunst“ entfernt wurden. Die Galerie wird zu einem extensiven und homogenen Raum. Der Betrachter wird mit

ins Galeriekonzept aufgenommen.

*„El Lissitzky, [...], war vermutlich der erste Ausstellungsdesigner und -planer. Als er die moderne Ausstellung erfand, rekonstruierte er auch den Galerie-Raum, der erste ernsthafte Versuch, den Kontext zu formulieren, in dem sich moderne Kunst und Betrachter begegnen.“*⁰⁹

Der russische Künstler der Avantgarde, El Lissitzky, war auch ein Gebrauchsgrafiker der 20er Jahre, der neue Ideen in die Galeriekultur brachte.

*„[...] die Ausstellungsentwürfe El Lissitzkys verwandelten in den zwanzigern die neutralen weißen Wände der Galerie oder den von Architekten der Moderne entwickelten weißen Kubus in eine interaktive Umgebung.“*¹⁰

Die Werke der Künstler werden zugunsten der Wahrnehmung des Betrachters und der Künstler gehängt. Jedes Werk soll den Raum bekommen, den es braucht, um seine Wirkung entfalten zu können.

*„Der Galerie-Raum wurde zu einem bewusst wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.“*¹¹

Die weiße Zelle hat in diesem Fall die optimalen Voraussetzungen für die Hängung der praktischen Master-Arbeit. Ein Raum mit weißen Wänden, weißen Decken, zurückgenommenem grauem Boden und guter Beleuchtung. Es entsteht ein Erfahrungs- und Wahrnehmungsbereich für Betrachter und Künstler, der mit diesen Arbeiten akzentuiert und belebt wird. Der

Galerieraum wird zu einem Erlebnisraum wie El Lissitzky ihn sich gewünscht hätte. Die Bilder stellen jedes für sich einen eigenen Raumkörper dar. Das räumliche Ereignis entsteht durch den Bezug vom Raumkörper (Bild) zum Ausstellungsraum und dessen Wänden. Das heißt, die Fläche, die das Bild an der Wand einnimmt, stellt einen neuen Raum dar, einen Positivraum. Der Negativraum ist der Raum, den die weiße Fläche der umgebenden Wand einnimmt mit dem Umraum, der durch die Architektur des Ausstellungsraumes bestimmt wird. Es gibt also zwei Raumebenen, welche beim Verorten der Bilder zu berücksichtigen sind. Jedes Bild sollte sich vom nächsten Bild räumlich abgrenzen, ohne untereinander den Zusammenhang - die kompositorisch dynamische Verbundenheit - zu verlieren.

Die Abstände zwischen den einzelnen Bildern werden auch ein „in-between“ beinhalten, dass stark von der Hängung der Bilder bestimmt wird. Von einem „Between the Lines“ zu einem „Between the Pictures“. Einen dritten Raum bildet der Gedankenraum. Denn die Kommunikation zum Betrachter ist eine zusätzliche Komponente der Bild-Raumbeziehung. Der Betrachter befindet sich in einem realen Raum, der Galerie, während die Betrachtung und die individuelle Wahrnehmung einen Gedanken-Raum beschreiben. Der Galeriebesucher ist auf der Suche nach einer Erfahrung, welche sich auf einer geistigen Ebene bzw. Raum abspielt. In dieser Abhängigkeit des Betrachters vom eigenen Gedankenraum liegt die dritte Form des Raumes, die bei der Bestimmung des Rahmens Einfluss nimmt. Es ist ein Betrachtungsrahmen, der in den gedanklichen Prozess der Arbeit mit einfließt. Ein Großformat als Bildfläche hat eine Wirkung auf den Betrachter. Diese Wahrnehmung ist bei großen Bildformaten zum Beispiel in der Farbfeldmalerei ebenfalls zu finden.

„Der Künstler Mark Rothko, aus dem amerikanischen Expressionismus kommend, hat zum Beispiel bei seinen Bildern das Bildformat als sehr wichtig erachtet. Der Künstler versuchte mit der extremen Größe des Bildes und der Farbflächen, das Bild als Äquivalent eines Individuums mit einer intimen Beziehung zum Betrachter wirken zu lassen. Das war sein ganz persönlicher Ansatz, der auch funktioniert, denn die großen Bilder sind nicht ohne Wirkung auf den Betrachter. Seine Kunst wird dem Color Field Painting zugeordnet. Die Farbfeldmalerei ist eine internationale Kunstrichtung. Sie entwickelte sich in den USA in den 1940er und 1950er Jahren. Die traditionelle Bildauffassung in der Malerei wird radikal und zugleich grundlegend hinterfragt. Diese abstrakten Amerikanischen Gemälde definieren sich ausschließlich über den visuellen Illusionismus und negieren die herkömmliche Abbildfunktion der Malerei. Die Leinwände dienen nicht mehr ausdrücklich als ein Farbträger. Die individuelle Handschrift des Künstlers, der Pinselduktus und die Fraktur werden bewußt negiert, wodurch die Farbe zugleich Form, Mittel und Inhalt der Malerei wird. Auch zwingt das häufig übergroße, das menschliche Blickfeld überschreitende Bildformat den Betrachter zu einer veränderten Wahrnehmung.“¹²

Mit der Größe ergeben sich neue Wirkungen im Abstand des Betrachters zum Bild. Das große Bildformat gibt dem Betrachter die Möglichkeit, sich dem Bild aus der Entfernung heraus zu nähern. Die Bildinformation wird dabei erst durch die nähere (geringerer Abstand zum Bild) Betrachtung zum Ganzen vervollständigt. Diesen Effekt, den Betrachter ins Bild „hineinzuziehen“ auf der Suche nach mehr, ist ein Ziel der Master-Arbeit. Auch soll der Betrachter zum Verweilen eingeladen werden, das Bild gar mediativ auf sich wirken lassen. Zum Einen durch das Format und zum Anderen durch die Malerei selbst, die Farbe in ihrer Verteilung auf der Leinwand, die entstehende immanente Räumlichkeit.

Die Farbfläche als Ganzes und die von der Oberfläche abgetragenen Linien ergeben ein zweites Ganzes. Die bis zum Rand gefüllte Fläche aktiviert zwangsläufig ihren Bezug zum umgebenen Raum.

Der Kunsthistoriker und Kommentator Clement Greenberg hat das einmal sehr treffend formuliert. Er unternahm einen subtilen Versuch, die visuelle Illusion der Künstler der Moderne zu beschreiben:

*„Die Flächigkeit, an der sich die moderne Malerei orientiert, kann nie die absolute Flächigkeit werden. Die erhöhte Sensibilisierung der Bildebene mag keine plastische Illusion oder Augentäuschung mehr erlauben, doch wird immer eine optische Illusion bestehen. Der erste Strich auf einer Oberfläche zerstört ihre tatsächliche Flächigkeit; selbst die Kompositionen eines Mondrian suggerieren noch die Illusion von einer Art dritter Dimension. Erst jetzt ist sie eine absolut bildhafte und absolut optische dritte Dimension.“*¹³

Ein großes Bildformat bietet also sowohl in Bezug auf unterschiedliche Wahrnehmungsebenen als auch auf die Wirkung im Raum und zwischen den einzelnen Bildern die größten Potenziale. Dieses Format beinhaltet die geringste Ablenkung, um sich dem Wesentlichen, dem Inhalt des Bildes widmen. Es bietet dem Betrachter die Möglichkeit, sich auf das Bild selbst zu fokussieren und somit die Wirkung des Bildes noch unmittelbarer zu erfahren.

Abgesehen von dem Format von 2 x 2 Meter, um die erwünschte Bildwirkung zu erreichen, ist das Quadrat die Form, welche diese zusätzlich unterstützt. Das Quadrat ist eine harmonische, ausgewogene und geschlossene Form, die nicht aufdringlich sein möchte.

*Laut Kandinsky wird das Quadrat, als die objektivste Form der schematischen Grundfläche beschrieben. Das Quadrat - die beiden Paare der Grenzlinien besitzen die gleiche Kraft des Klanges. Kälte und Wärme sind relativ ausgeglichen. Das Quadrat ruht in sich.*¹⁴

In der Arbeit „48 Pieces“ war Modularität ein Argument für das Quadrat. Es kann vielfältig zusammengefügt werden. Es können Rechtecke ebenso wie größere Quadrate entstehen. Sie lassen sich horizontal und vertikal reihen, um sich in ihrer minimalistischen Ästhetik zu

erweitern.

In dieser Master-Arbeit werden auch mehrere Einzel-Werke entstehen, die in einer Reihung gezeigt werden. Durch das ruhige, quadratische Format werden die Arbeiten in ihrer Addition den Rhythmus der Bilder wirken lassen. So wird eine Bildkomposition mit den Werken möglich. Das Bild-Raumkonzept, ein „in-between“ der Bilder, wird eine Bedeutung in der Hängung haben.

3. Die Linie

„Notizbuch“

- die Farbe der Linie
- die Struktur der Linien
- die Platzierung der Linien auf dem Hintergrund
- der Abstand zwischen den Linien
- die Dicke der Linie
- das Werkzeug der Linie

Diese Arbeit versucht die Offenheit für das Unvorhersehbare zu zeigen, das Unvorhersehbare in Form einer künstlerischen Linie. Es geht um die Linie in einer Struktur, einem Raster mit einem scharfen Werkzeug auf die Fläche eines malerischen Hintergrundes geritzt. Die Entstehung dieser Linien ist mit dem Wunsch nach dem Neuen, Abstrakten und Schönen verbunden. Es ist der Prozess des Erschaffens mit seinen Widerständen und die Lust am Zeichnen dieser Linie. Es geht nicht darum, die perfekte Linie zu zeigen, sondern darum, mit dem Anspruch, alles perfekt zu machen, zu brechen: die perfekte Familie, das perfekte Kind, der perfekte Job, die perfekten Freunde, das perfekte Haus und das perfekte Bild, die Liste ist unendlich. Diese Arbeit möchte sich lösen von dem Perfekten und dem Anspruch alles unter Kontrolle zu haben. Beim Arbeiten ist es wichtig loszulassen, dem Zufall Raum zu geben und keine Angst vor Fehlern zu haben. Einfach mal „machen“ ist eine Grundvoraussetzung für diese Arbeit.

Dennoch, um so zu arbeiten braucht es Ordnung und Struktur im Arbeitsprozess. Jedes Bild wird ein Unikat sein und jeder Arbeitsschritt ein individueller Prozess des Schaffens.

Es ist auch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Der Kindheit im Gestern und dem

Heute als Künstler. Der Gedanke ans Kindsein verknüpft sich mit der Idee vom Freisein: die Natur, den Schatten, die Sonne, den Regen, das Gewitter und den Sturm spüren. Ein ständiges Unterwegssein, kein Raum für Ruhe, immer zu zweit und der Wunsch nach Anerkennung: Bin ich gut? Alles perfekt machen zu wollen, um gesehen zu werden.

Diese Erinnerungsstruktur findet mit dieser Arbeit einen Weg ins Jetzt und sie verbindet sich mit der Absicht, etwas Neues hervorzubringen. Um dies geschehen zu lassen, sind die einzelnen Ebenen der Arbeitsabschnitte und der Gestaltungselemente des malerischen Werks relevant.

Anfangen von der Linie über die Farbe zum Raum zwischen den Linien:

Between the Lines. All diese Komponenten in Verbindung mit der konzeptuellen Arbeitsweise ermöglichen dieses malerische Werk.

Die Linie wird aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Sie ist als eine festgelegte Struktur und als prozesshafte Artikulation des „nicht Perfekten“ im Bild, eine ästhetische Erfahrung aus der Erinnerung der Wahrnehmung von damals.

„Le Corbusier und Ozenfant stellen sich die Erregung vor, mit der der Stadtbewohner auf jenen urbanen Marktplatz reagiert, auf dem die Geometrie all ihre Anziehungskraft in den Dienst des Handels stellt. Weit entfernt davon, kalt oder abweisend zu sein, verlockt die Geometrie. Die Geometrie verführt. Draußen auf dem Lande, so zeigen sie auf, liegt das Fleisch beim Dorfmetzger auf dem Haufen, ekelhaft, an den Schlachthof gemahnend. In den Märkten der Stadt dagegen werden die Lämmer und Hühner wie zu einem eleganten Fries arrangiert und die Früchte zu akkuraten Pyramiden gestapelt. Diese Ordnung ist es, die unseren Appetit weckt, so stellen die Autoren fest, die in uns Entzücken auslöst.“¹⁵

Es ist diese wohlwollende Ordnung und deren geometrische Struktur, welche der Arbeit zu ihrem festgelegten konzeptuellen Ansatz verhilft, um einen offenen Arbeitsprozess zu ermöglichen.

In dieser selbstbestimmten Ordnung sind die konzeptuellen Faktoren das feste Bildformat (mit B-Leinen bespannter Keilrahmen 2x2 m), der Auftrag der Grundierung (Gesso in Transparent, Weiß oder Schwarz) und der Ölfarbe (lasierendes Schwarz und lasierendes Weiß), das Abtragen der Farbe mit einem scharfen Werkzeug und sowie eine Holzvorrichtung als Anschlag für das Lineal. Dieser ist nötig, um immer im gleichen Feld die Linien mit Lineal auf den Hintergrund ziehen zu können. Der Abstand der Linien ist vorher durch mehrere Versuche definiert worden. Er gibt auch den Raum zwischen den Linien vor. Die Dicke der Linien wird durch das Werkzeug bestimmt. Es ritzt in die Tiefe und gleichzeitig in die Breite. Es trägt die oberste Farbschicht unregelmäßig ab. Das heißt, je nach Untergrund wird mehr oder weniger Farbe entfernt und so entsteht noch eine zusätzliche Struktur in der Linie selbst. So wird dem Unvorhersehbaren Raum geben.

Die Linie als Produkt des Willens, sich zu zeigen, findet paradoxerweise in einer geplanten Herangehensweise ihre Freiheit. Sie findet trotz der vorgegebenen Rahmenbedingungen ohne Einschränkungen und mit absoluter Offenheit für die Überraschung ihren Weg. Das Zeichenwerkzeug und der Abtrag der Farbe bestimmen in dieser Arbeit ihre Einzigartigkeit. Eine Linie nach der anderen entsteht, immer wieder neu und ganz anders als die Vorherige. Die Linie in ihrer Wirkung zu verstehen, sie zu untersuchen, ist nur eine Annäherung an das Phänomen der Linie selbst. Um die Linie in der Kunst zu begreifen, braucht es nur ein Stück Papier und einen Bleistift. Es werde der Bleistift in die Hand genommen und nah ans Papier gebracht, so dass das Malmittel sich mit dem Papier verbinde und sichtbar werde. Mit einem Schwung, dass sich der Stift bewege, erscheint eine Linie. Die erste Linie wird eindeutig und spontan auf dem weißen Blatt platziert. Es ist die Linie, welche sich direkt im Hier und Jetzt, in der Innen- und Außenwelt des Künstlers offenbart und sich in der bildenden Kunst in der Vielzahl der Register des Seins abbildet. Sie ist das wohl wichtigste Bindeglied zwischen dem Künstler und dem Akt des Zeichnens, dem augenblicklichen Wechselspiel des aktiven und rezeptiven Prozesses. ¹⁷

In diesem Sinne ist die Prozesshaftigkeit der Linie zu verstehen, das Wechselspiel zwischen aktivem und rezeptivem Verhalten des Künstlers beim Ziehen der Linie. Sie bildet den Drang, gesehen zu werden, mal mehr und mal weniger ab. Je nach Härte, Druck und Schwung des Zeichenwerkzeuges bildet sich die Linie immer wieder anders ab. Was immer der Künstler an Emotionen und Gefühlen zum jeweiligen Arbeitsschritt mitbringt, wird sich in der Linie zeigen.

„Aktiv treibt die Linie das Bild unter dem leitenden Willen des Künstlers vorwärts, aber sobald sie loslegt, existiert sie in der Außenwelt und ist nicht mehr transparent, sondern opak, dicht, widerständig. Es ist genau diese Struktur einer fortdauernden Schwingung zwischen innen und außen, wodurch die Linie gemeinsam mit dem übrigen psychischen und emotionalen Leben in all jenen Bereichen des Seins nachzuklingen und widerzuhallen vermag, in denen die Macht des Kontrollzentrums des Ichs an ihre Grenze stößt und Kräften jenseits ihres Einflussbereiches weichen muss.“¹⁸

Der Künstler steckt in dem Konflikt des Zeichnen Wollens und in der Ungewissheit, ob die Linie sich nach dem Zeichnen so zeigt, wie es sich im inneren Selbst angefühlt hat. Diese Ungewissheit ist zugleich die Freiheit beim Abtragen der Farbe, um die Linie zum Vorschein zu bringen. Denn nur

„[...] so nimmt die gezeichnete Linie in sich Energien auf, die die Grenze zwischen dem Selbst und den auf das Selbst einwirkenden Kräften auftreten - egal ob diese Kräfte weltlicher Autorität und gesellschaftlichen Konventionen angehören [...] oder als diejenigen des Traums, der Phantasie und des Begehrens wirksam werden. Im Moment der Einwirkung des Bildes setzt sich dieser Nach- und Widerhall im Betrachter fort, in der Echtzeit der gezeichneten Linie, wieder und wieder.“¹⁹

Die Erwartungshaltung der Künstlerin nimmt mit jeder weiteren Linie zu, die Spannung bleibt und bringt das Ziehen der Linien voran. Jetzt zählt das Ganze, jede einzelne Linie findet sich im Rhythmus der Struktur wieder. Die Energie zwischen Künstler und Bild beginnt zu fließen. Sie schwingt durch die Kraft der Wiederholung und beginnt ihre ganz eigene Melodie zu entwickeln. Eine neue Fläche entsteht. Sie liegt über, auf und im Material selbst. Es entsteht ein in-between zwischen den Linien aus dem Abstand untereinander und zugleich auch mit den Flächen des Hintergrunds und der Linien-Struktur. Das in-between ist nicht wirklich sichtbar. Es entsteht mit dem Wahrnehmen und Betrachten der Linien. Der Rhythmus der Linien und ihrer Energien lassen das „in-between“ wirken, lassen die Linien über dem Hintergrund schweben.

Der Künstler ist zugleich auch Betrachter in diesem Prozess des Zeichnens. Der Künstler entscheidet, ob er zufrieden ist mit der gezeichneten Linie oder nicht. Jede Linie, eine neue fortwährende Herausforderung. Das Zeichnen eine aktive Geste des Künstlers. Die Linie verlangt nach ästhetischer Erfahrung und die ist im Leben eines jeden Einzelnen zu finden. Doch die ästhetische Erfahrung ist mehr, sie wird von vielen äußerlichen und wissenden Einflüssen des Betrachters, des Künstlers, gespeist. Der Künstler selbst probiert aus, um Wissen zu erfahren. Die künstlerische Auslegung einer zeichnerischen Linie ist in ihrer Entstehung weit entfernt vor dem Akt des Werdens auf dem Papier. Der Gedanke, eine Linie zu ziehen, impliziert schon das Maß der physischen, psychologischen und geistigen Weite, mit dem der Akt des Zeichnens verbunden ist, ja geradezu die Lust an der Zeichnung, die eine ästhetische Erfahrung aus dem „Inneren“ des Künstlers erzeugt.

Es ist die Theorie um die es geht, die eigentlichen Gründe für die Entstehung eines Kunstwerkes zu entdecken und herauszufinden, warum dieses im Betrachter Genuss hervorruft. Die Antworten können wir jedoch nur dann finden, wenn wir bereit sind, die Keime und Wurzeln der Theorie in Erfahrungsinhalten zu suchen, die wir im allgemeinen nicht unter dem Blickwinkel des Ästhetischen betrachten. Wenn wir diesen lebendigen Samen entdeckt haben, dürfen wir diesen Verlauf ihres Wachstums verfolgen bis zur höchsten Stufe vollendeter Kunst.²⁰ Dass dieser Prozess nicht ohne Widerstände und Spannungen abläuft, wird deutlich,

ben, dürfen wir diesen Verlauf ihres Wachstums verfolgen bis zur höchsten Stufe vollendeter Kunst.²⁰ Dass dieser Prozess nicht ohne Widerstände und Spannungen abläuft, wird deutlich, wenn wir die unterschiedlichsten Schaffensphasen eines Künstlers erkennen. Es braucht Mut und Kraft, damit der Künstler zu seiner ganz eigenen Linie gelangt.

Die entstehende Zeichnung ist die nicht gegebene, nicht verfügbare, nicht ausgeformte Form der Linie. Es ist mehr eine Gabe, eine Erfindung, ein Auftauchen oder eine Entstehung der Form aus einer Linie. Auf das eine Form erscheine, das ist die Formel der Zeichnung - und diese Formel impliziert zusammen mit dem Begehren und der Erwartung der Form der Linie eine Art des Vertrauens auf eine Ankunft, ein Auftreten oder sogar eine Überraschung, der keine Formalität vorausgehen und sie also auch nicht vorformen kann.²¹

Diese Arbeit versucht, die Linie in ihrer unverkennbaren Abstraktion der Geraden neu zu entdecken, neu auszuformulieren und in ihrer Vollendung darzustellen. In dieser Phase des Erschaffens der Linie ist es von Bedeutung, dass die geführte und intuitiv gesetzte Linie immer ein Teil des Künstlers selbst ist. Auch die Künstlerin ist offen für Neues. Die Vorbereitung bis zum Moment des Sichtbarwerdens der Linie macht diese Arbeit aus. Es gelingt im Prozess selbst, dass sich die Dynamik, der Rhythmus und die Spannung weiterentwickeln können, so dass ein Teil davon in der Linie selbst verhaftet bleibt. Dieser Vorgang, die Farbe des Hintergrundes mit einem scharfen Werkzeug abzutragen, führt zu Verletzungen der Schichtung der Farbe bis hin in die Tiefe der Leinwand. Abgesehen vom inneren Widerstand, bauen sich auch im Außen Widerstände auf. Diese Widerstände sind es, die die Energien zum Fließen bringen. Der Künstler ist voller Energien und sie gehen nicht verloren, sie dienen dem Willen, Neues zu erschaffen und fortzufahren und die Linie ist ein Teil davon. Die Linie ist nur solange konkret, wie sie gedacht ist. Sowie sie auf dem Bild transformiert wird, ist sie die Illusion des konkreten Gedankens der Linie. Sie entsteht im Prozess mit der Idee von Vollkommenheit, Reinheit, Geradlinigkeit und Gleichheit. Umso verständlicher ist es, dass der Künstler seine Arbeit reflektiert und in dieser Arbeit ist die Linie der Ausgangspunkt der Reflektion. Jede einzelne Linie an sich und die Gesamtheit der 99 Linien auf der Bildfläche, aber auch der Hintergrund

mit seiner malerischen Textur trägt zu diesem Gesamteindruck bei. Denn der Hintergrund gibt den dynamischen und spannungsreichen Ursprung der Linie vor. Auf dieser spannenden, grauen, texturierten Fläche drängt sich jetzt das Weiß aus den unteren Schichten hervor, mit dem Willen, eine weiße Linie entstehen zu lassen. Mit dem freien Schwung der scharfen Klinge, am Lineal horizontal entlang gleitend, erscheint eine weiße Kontur. Der Abtrag der Farbe ist nicht gleichmäßig, es entstehen Furchen in verschiedenen Tiefen, auch reißt die Linie mitunter ab und startet wieder neu. Am Ende zeigt sich die Linie in ihrer vollkommenen Unvorhersehbarkeit.

Die Künstlerin Agnes Martin hat einen ganz anderen Weg gewählt. Ihr Werk ist geprägt vom Raster, aber auch von der Linie. Ihre Bilder sind im Aufbau präzise aber durch die Wahl ihrer Malmittel entstehen kleine, im ersten Moment nicht wahrnehmbare Ungenauigkeiten. Die Verwendung des Bleistifts an sich ist schon mit Unregelmäßigkeit behaftet und führt unweigerlich zu Verzögerungen im Strich. Dementsprechend bekommen die Linien durch das Ziehen eine sichtbare Dynamik. Agnes Martin wählte mit dem Bleistift eines der bescheidensten und doch aufschlussreichsten Werkzeuge. Ihre subtile Technik ließ das kleinste wahrnehmbare Detail der Bleistiftlinie zu. Sie war sich bewusst, wie schwer es ist, eine saubere, gleichmäßige Linie zu ziehen. Einen absolut perfekten, gleichmäßigen Strich zu ziehen ist unmöglich. Eine Bleistiftlinie überträgt jeden Rhythmus des Körpers über die Hand auf die Linie. Das ist auch gleichzeitig das Besondere an ihren Arbeiten. Diese Bleistiftlinien sind von einer verblüffenden Genauigkeit und Sorgfalt. Es bedarf hoher Konzentration, um einen gleichmäßigen Strich auf die Länge ihrer Leinwände von fast zwei Metern zu ziehen. Die Vorstellung, dass sich die Bilder von Agnes Martin wie von selbst gemalt haben, wirkt eher befremdlich, wenn einem bewusst wird, wie viel künstlerische Erfahrung nötig war, um zu diesem Werk zu gelangen. Die Kombination von in-sich-gekehrt-sein, geistiger Haltung und künstlerischem Können zeichnen das Werk von Agnes Martin aus. Ihr feines Gespür für Farben in Kombination mit der gezeichneten Linie macht die Wirkung ihrer Arbeiten aus. Streifenbilder, Linien, gezogen mit genau berechneten Zwischenräumen, gefüllt mit stark gewässerten Acrylfarben, sind in

ihrer Kombination von einer so leichten und schwebenden Wirkung, dass sich der Betrachter davongetragen fühlt. Leuchtende Streifen mit der schimmernden Linie als Begrenzung. Die Linien sind nie absolut korrekt und wirken doch im gesamten Bild sehr harmonisch. Die Räume zwischen den Linien unterstützen die Linien selbst. Die schimmernde Wirkung der Linien entsteht aufgrund der Dichte. Auch wenn die Linien im größeren Abstand zueinander stehen, schimmern sie aufgrund der zugeordneten Farbstreifen. Die Linie bekommt Farbe von zwei Seiten und erhöht damit ihre Präsenz. [Abb. 02]

Die Linie klingt förmlich mit dem Rhythmus der Abstände zueinander. Diese Wirkung wird in die Welt des Betrachters getragen. Oder anders formuliert:

„Als „Affekt“ des Betrachters und den dabei aufkommenden Empfindungen.“²²

Jedes Werk hat seine eigene Wirkung und eigene Melodie, welche versucht, vom Betrachter gehört zu werden. Dieser Dreiklang von Linie, farbiger Fläche und Leinwand macht die Wirkung von Martins Arbeiten aus.

Der Kritiker Carter Ratcliff beschreibt Agnes Martins Linien bei einer Besprechung ihrer Retrospektive von 1973 wie folgt:

„Das kleinste wahrnehmbare Detail von Bleistiftlinie, von Farbstift, von farbiger angelegter Fläche und dem Gewebe der Leinwand gewinnt eine Intensität für das Auge, die virtuoser Stilistik durchaus vergleichbar ist.“²³

Jede Linie hat ihren eigenen Charakter, mit Bestimmtheit und Können gezogen zu sein. Auch der Kunsthistoriker Jonathan Katz behauptet Agnes Martins Arbeiten seien

„nichts, wenn nicht ein Verweis auf ihre Hand, die sensible Reaktion auf Vollkommenheiten im Leinwandgewebe, das berühmte „Tremolo“, das Garant für die Präsenz der Künstlerin ist.“²⁴

Solche Präzision in der Ausführung der Linien ist dieser Masterarbeit fremd und das ist der große Unterschied zu ihrem Werk.

Die Verbindung mit Agnes Martins liegt in der Unbeirrtheit des Arbeitens. Es ist das Kontrollierte, die genau vorherbestimmte Herangehensweise an die Ausführung der Linie. Konzeptionell fordert die Masterarbeit die Linie dann aber geradezu heraus, ihre Unebenheit und Unvollkommenheit zu zeigen.

Abb. 02



Agnes Martin, Falling Blue, 1963, Öl auf Leinwand

Die Gegenwarts-Künstlerin Caroline Kryzecki beschäftigt sich in ihrem Werk mit der Wirkung der Linie und stellt sich dabei ähnlichen Herausforderungen, wie sie in dieser Masterarbeit auftreten. Sie arbeitet mit dem Unvorhersehbaren beim Entstehen ihrer Linienbilder. Auch Sie benutzt eine fest installierte Hilfskonstruktion, um ihre Linien ziehen zu können [Abb. 02]. Ihre Bilder werden mit einer bestimmten Sorte Roll-Pen gezogen und in der Addition dieser Linien entsteht eine Bildkomposition, die nicht im Detail vorhersehbar ist. Die Farbe aus den Kugelschreibern fließt nicht immer gleichmäßig und so entstehen Schraffuren mit wechselnder Sättigung der Linienfarbe. Der Abrollmechanismus der Kugelschreiber bedingt die Unvorhersehbarkeit des Werkes. Während diese Bilder durch die strenge Addition von Linie an Linie und den Auftrag der Roll-Pens eine grundsätzlich andere Bilderfahrung darstellen, ist der Ideenansatz ähnlich [Abb. 03, Abb. 04, Abb. 05].

Im Gegensatz dazu entstehen die Linien in dieser praktischen Arbeit durch das Abtragen von Farbe und das steht in Abhängigkeit vom jeweiligen Untergrund Solche Präzision in der Ausführung der Linien ist dieser Masterarbeit fremd und das ist der große Unterschied zu ihrem Werk.

Abb.03

Atelier Caroline Kryzecki



Abb. 04

KSZ 270/190-03, 2017

Kugelschreiber auf Papier



Abb. 05

KSZ 270/190-03 (Detail)

Kugelschreiber auf Papier

4. Das Material

„Notizbuch“

- Holzplatte mit Rahmen (vgl. Keilrahmen) bezogen mit Leinentuch
- Gesso schwarz
- Gesso weiß
- ÖLasur schwarz / weiß
- Pinsel
- Schleifpapier / Staubtuch

Das Material birgt die Stille, die Ruhe und das Meditative. Es sind nicht die einzelnen Geschichten, es ist dieser Rausch von der Kraft der Natur und das Spüren des Lebens selbst; das Spüren oder das Erspüren und das Fühlen mit allen Sinnen.

Das Material schafft die haptische Qualität. Die kleinen Erhebungen, die Höhen und Tiefen, Strukturen und Markierungen auf der Fläche finden im Material ihren Weg. Wenn im Betrachter das Bedürfnis entsteht, das Bild mit den Händen zu erfühlen, um es genau entdecken zu können, dann ist die malerische Arbeit ihrem Ziel von der „narrativen“ Oberfläche nähergekommen. Es erscheint etwas übertrieben zu behaupten, dass die Materialität des Bildes von besonderer Bedeutung ist aber genau diese feinen Nuancen von Struktur sind in dieser Arbeit von großem Wert. Das Material ist der Träger aller Aktivitäten des Künstlers. Es stellt die emotionale Verbindung zwischen Künstler und Bild her. Es folgt dem Wunsch, in der digitalisierten Welt der Bilder einen Gegenpol zu setzen, wieder das Gefühl von wirklichem Material zu spüren.

Der Künstler Sachin Kaeley hat in seiner Arbeit genau dieses Phänomen der Bildwirklichkeit aufgenommen. Die Ambivalenz zwischen der digitalen Immitation des Analogenen. In der Ausstellung - das Material steht neben sich -

„[...] präsentierte Kaeley monochrome Bretter, die er mit Schichten pastös aufgetragener Acrylfarbe überzogen hatte. Flüchtig betrachtet, schienen diese Werke holografischen Landkarten aus Hollywood-Science-Fiction-Filmen zu ähneln, [...] vermeintlich stofflosen Charakter digitaler Technologie gründeten. Nur bei näherer Betrachtung wurde die Verwurzelung dieser Gemälde auf hölzernen Brettern unleugbar. In einem präzisen Sprühprozess hatte Kaeley subtile Farbverläufe in die „Täler“ der ansonsten monochromen Oberflächen aufgetragen. Trotz des von Anfang bis Ende analogen Arbeitsprozesses verleihen die feinkörnigen Farben den Werken einen unbestreitbaren Photoshop-Look. [...]“²⁵

Abb.06



Abb. 07/08



Abb. 09



Dieser Look wird durch den Hochzoom-Effekt in seinem Werk [Abb. 06-09] noch verstärkt. Diese Master-Arbeit möchte nichts Digitales nachbilden, sondern die Aufmerksamkeit des Betrachters wieder auf das Material selbst leiten. Die Fokussierung auf die Materialität der Oberfläche ist in dieser Arbeit ein wichtiges Moment. Die Verletzungen, das nicht Beabsichtigte, sollen im Material zum Vorschein kommen. Die Aufnahme aller Spuren des künstlerischen und technischen Prozesses sind unwiderruflich und immer wieder neu und einzigartig im Material verdichtet. Die Absicht, das Prozesshafte sichtbar zu machen, ist die Qualität

dieser Arbeit. Die Lebendigkeit mit seiner Dynamik in den Spuren auf dem Bildhintergrund bestimmt den Gedanken des Schönen.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, muss das Zusammenspiel der Materialien und der Arbeitstechnik immer weiter verfeinert werden.

Die Werke der zeitgenössischen Malerei liegen immer noch traditionell auf einer Leinenbespannten Keilrahmenkonstruktion, fest verankert zwischen Grundierung, Farbmittel und Firnis. Diese Arbeit beginnt mit der Herstellung eigener Bildträger. Die Herausforderung des Materials ist in dieser Arbeit die Schichtung der Farben. Welche Farben können aufeinander aufbauen und was gilt es tunlichst zu vermeiden. Die Grundierung, Malmittel und Ölfarbe sind versuchsweise aufeinander abzustimmen.

Das Format von 2 x 2 Meter erfordert einen stärkeren Keilrahmen mit doppeltem Mittelkreuz und der Leinenstoff benötigt eine gute Festigkeit, um später auch den Verletzungen durch das Ritzen standzuhalten. Die Grundierung bestimmt die Linienfarbe. Mindestens drei Schichtungen Grundierung braucht die Leinwand der jeweiligen Farbe. Die Grundierung ist Gesso schwarz/weiß, sie ist leichter zu ritzen als beispielsweise Acrylfarbe. Acrylfarbe wird sehr fest und macht es schwer, im nachhinein Linien zu schneiden. Der Hintergrund hat durch die verschiedenen Schichtungen aus Farbe seine ganz eigenen Markierungen. Auch kommen Schleifwerkzeuge zum Einsatz. Die Abschluss-Farbe ist eine Ölfarbe. Pinselmarkierungen und andere Malspuren sind erwünscht. Die Ölfarbe ist geschmeidig und lässt sich nach dem Trocknen hervorragend bearbeiten. Die Linien können problemlos gezogen werden. Bei allen Arbeitsschritten müssen die Trocknungszeiten berücksichtigt werden, sonst kann die abschließende Ölfarbe reißen und - in diesem Falle unerwünschte - Spuren erzeugen. Ist der Hintergrund trocken, können die Linien abgetragen werden. Durch das Ziehen eines scharfen Werkzeugs wird die Ölfarbe und zum Teil auch die Grundierung abgetragen. Durch den handwerklichen Prozess ist dieser Abtrag unregelmäßig und führt zu einer ganz eigenständigen, malerischen und unvorhersehbaren künstlerischen Linie. Die Dynamik der Linie wird sichtbar und sie zeigt sich in ihrer - auch vom Material bestimmten - Schönheit.

5. Die Farbe

„Notizbuch“

- Ölfarbe / Acrylfarbe
- Lasurtechnik
- Ölfarbenrezeptur
- Schwamm mit Tuch umwickelt
- Trockenzeit

Diese Arbeit verbindet die Farbe Schwarz mit dem Respekt zu dem, was in der Vergangenheit im Leben war und zu dem, was die Zukunft im Leben bringen wird. Glücklich sein ist das Ziel. Das Leben ist nicht nur Schwarz oder Weiß, sondern hat viele Nuancen. Aus Schwarz und Weiß wird Grau, ein lebendiges Grau. Der Ursprung von Grau ist im Schwarz verborgen. Die Farbe Schwarz ist mit Erinnerungen verknüpft, schöne Erinnerungen. Die Wildheit des Sturmes am Wasser. Schwarze Wolken am Himmel und tiefschwarzes Wasser. Ein Blitz, dessen Licht auf dem Wasser reflektiert wird. Der Eindruck ist wild. Die Naturgewalt zu spüren ist unheimlich und schön zugleich. Die Dunkelheit bekommt etwas mit allen Sinnen Spürbares. Gänsehaut, der Geruch vom Hafen weht vorbei mit Nuancen von Fisch, vom Rost der schweren Eisenketten, nassem Holz und kaltem Öl. In diesem Schwarz verbirgt sich das Unvorhersehbare, die Überraschung, aber auch die Kraft, weiter zu machen, zu leben und das Schöne. Vor dem Sturm ist Stille, Stille die kaum zu ertragen ist, weil der Sturm sich schon angekündigt hat.

Aber Stille ist etwas sehr kostbares, diese Stille mit der Spannung vom Ungewissen sollen die Bilder in sich tragen. Es soll nicht das tiefe Schwarz, schwarz, schwärzer, am schwärzesten, nein, das Schwarz, das in die Tiefe eindringt und diese markiert und die Höhen dabei zum Leben erweckt. Das Schwarz mit dem Wunsch, das Bild mit Leben zu füllen. Mit diesen Ge-

danken beginnt die Suche nach dem Schwarz, welches diese Vorstellung bildhaft ausdrücken kann.

Die Farbe Schwarz ist ein Mysterium der Farbgeschichte. Viele Künstler haben sich dieser Farbe angenommen und sie hatten ihre ganz eigenen Gedanken dazu. Wassily Kandinsky charakterisierte das Schwarz:

„Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt, wie eine vollständig abschliessende Pause [...] Das Schwarz ist etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas unbewegliches wie eine Leiche [...] Es ist das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluss des Lebens. Das ist äusserlich die klangloseste Farbe, auf welcher, deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt.“²⁶

Das „negative“ Schwarz von Kandinsky entspricht nicht meiner Intention bei der Suche nach einem lebendigem Schwarz. Es ist ein grundsätzliches Problem des Schwarz, dass es sich seiner negativen Symbolik so schwer entziehen kann.

Kasimir Malewitsch, hatte mit seinem Werk - Schwarzes Quadrat auf weissem Grund - auch eine ganz besondere Meinung zur Farbe Schwarz und der Form.

In einem Brief an Matjuschin, Juni 1916, schreibt er:

„Man weiß nicht, wozu die Farben gehören: zur Erde, zum Mars, zur Venus, zur Sonne, zum Mond?

Sind die Farben nicht dasjenige, ohne das die Welt nicht möglich ist?

Nein, diese Farben, die langweilig, gleichförmig und kalt sind: das ist die nackte Form eines Blinden, wie Benois, eines Toren, der die Freuden der Farbe nicht kennt.

Die Farbe ist ein Schöpfer im Raum.

Die planen Oberflächen, die ich auf der Leinwand geschaffen habe, haben mir viel von dem gebracht, was sonst bei den Malern verwirrt war (Du sprichst von einem Genie, das sich entdeckt hat). Hier gelingt es, die Strömung der Bewegung selbst zu gewinnen, wie ein Kontakt einer elektrischen Leitung.

Man hat versucht, die Transmission der Bewegung der Tierpuppen, Menschen oder Maschinen zu erzielen. Aber ich habe nie solchen Strom bei dieser Bewegung erhalten. Mein Bewußtsein blieb hängen, wie auf einem laufenden Pferd, aber es war das Pferd, das lief und nicht die Bewegung. Es ist erstaunlich, dass je ruhiger der Aspekt der planen Oberfläche auf der Leinwand ist, die Kraft des Stromes der Bewegungsdynamik selbst größer ist.

Der Keim des Samens, so sagen die Wissenden, bewegt sich mit einer solchen Geschwindigkeit, dass ihm nichts auf der Welt vergleichbar ist, aber wir sehen es und empfinden es nicht. Im Sichtbaren bewahrt die Form die Bewegung in sich und läßt sie nicht auf uns übergehen.

[...] In einem Ihrer Briefe schrieben Sie, dass meine Erklärungstafeln „Keimen“ gleichen. Diese Definition ist wahr. Mir scheint, ich täusche mich nicht, wenn ich sage, dass bis zum Suprematismus die Kunst aus Keimen der Erde gemacht war. Und ich habe mich auch nicht getäuscht, als ich sagte, dass meine planen Oberflächen die Keime des Raumes sind, von Farbe gesättigt.“²⁷

In diesem Brief ist, abgesehen davon, dass die Farbe Schwarz als gesättigte Farbe genannt wird, ein weiterer Ansatz von Interesse. Es ist die Bewegung der Farbe in der planen Oberfläche der Leinwand. In seinem Brief „Im Sichtbaren bewahrt die Form die Bewegung in sich und lässt sie nicht auf uns übergehen.“ verspricht Malewitsch, dieses im Quadrat zu verdeutlichen. Denn Schwarz ist laut Malewitsch ohne Emotionen und es ist die Farbe, die die Freude der Farbe nicht kennt. So ist es verständlich, dass das Schwarz in seiner Interpretation die Farbe der Wahl ist. Aber gerade das Schwarz hat in seinem Auftrag und durch die Lichtbrechung mehr Bewegung in der Fläche, als von Malewitsch dargestellt. Deshalb fühlt sich der Gedanke, dass in dem schwarzen Quadrat die Bewegung in der Form wohl bewahrt wird,

unvollständig an. Die Wirkung des Auftrages der Farbe Schwarz kann auch als dynamisch und bewegungsfreudig betrachtet werden. Bewegung, also Dynamik wird im Bild sichtbar. Das bedeutet, dass Malewitsch dem Schwarz eher Emotionslosigkeit und Neutralität zuordnet, obwohl er an anderer Stelle erwähnt:

„Farbe und Textur sind von größtem Wert in einer malerischen Kreation - sie machen das Wesen eines Bildes aus, aber dieses Wesen ist steht's vom Gegenstand getötet worden.“ ²⁸

Es lässt sich vermuten, dass zwei Sorten von Bewegung in diesem „Schwarzen Quadrat“ enthalten sind. Zum einen die Bewegung laut Malewitsch, die uns verschlossen und in der Form verwahrt bleibt. Zum zweiten der Bewegungsansatz, der mit dem Wesen der Farbe und der Textur des Bildes im Zusammenhang steht. Daraus erwachsen die Energien, die sich beim Betrachten des Bildes zeigen. Die Reduktion auf das Quadrat macht deutlich, dass die Form auf der Oberfläche, in der die Farbe zur Wirkung kommt, der Farbe zusätzlich Bedeutung verleiht. Die Dynamik und Wirkung von Farbe und Textur bleiben erhalten und können so wahrgenommen werden. Dadurch erhält die Form einen neuen Stellenwert. Die abstrakte, geometrische Form ist ein Indikator für eine neue Ausdrucksform, dem Bestreben, sich von der naturalistischen, klassischen Malerei zu distanzieren. Die Avantgarde in Russland und die Abstrakten Expressionisten in Amerika sind in diesem Zusammenhang ähnliche Wege gegangen und das Schwarz findet dort seine besondere Aufmerksamkeit. Der Kunst-Kritiker David Sylvester schrieb 1994:

„Schwarz war für die Abstrakten Expressionisten eine heilige Farbe, es war ihr Lapislazuli.“ ²⁹

Das Besondere liegt in seiner Vielseitigkeit der Interpretationsmöglichkeiten. Von der Neutralität des Emotionslosen bis hin zu der mystischen Vielschichtigkeit von Emotionen.

„[...] Der amerikanische Maler Clyfford Still äusserte sich um 1950 zu seine grossflächige schwarzen Arbeiten: „Schwarz war für mich nie eine Farbe des Todes oder des Schreckens. Für mich ist die Farbe warm - und fruchtbar. Doch jede Farbe ist das, was man aus ihr machen will.“ Still sprach von seine Schwarzbilder als von „schwarzen Sonnen“.“ ³⁰

Dieser Gedanke entspricht mehr der Idee von Schwarz, nach der die Künstlerin sucht. Ein fruchtbares Schwarz mit vielen Möglichkeiten dem Wesen des Schwarz begegnen zu können.

„Denn Sinn entwickelt die Schwärze nur, wenn wir offen auf sie zugehen, heraus aus dem Dunkeln, Unheimlichen und Unbewußten, zu dem sie uns ständig bekehren will.“ ³¹

Auf der Suche nach dem richtigen Schwarz ist im Werk des Künstlers Pierre Soulages ein weiterer interessanter Ansatz zu finden. Der französische Maler hat seit seiner Kindheit die Farbe Schwarz für sich entdeckt. Der mittlerweile 100-jährige Maler (24.12.1919) ist bis heute der Farbe Schwarz treu geblieben. Seine Interpretationen von Schwarz machen deutlich, wie unterschiedlich das Schwarz in den Arbeiten der Künstler wahrgenommen und wie vielfältig seine Wirkungsweise angenommen und umgesetzt wurde. In einem Interview mit Heins-Norbert Jocks macht Pierre Soulages sein Beziehung zu Schwarz deutlich:

„Seit damals (1979) verwende ich zwar Schwarz. Mir geht es dabei aber nicht um das Schwarz an sich, vielmehr um die Reflexion von Licht, das sich über die Oberfläche ausbreitet. Es wird immer behauptet meine Gemälde seien Schwarz. Das ist so nicht wahr. Wenn der Betrachter nur die Erscheinung von Schwarz sieht, liegt dies daran, das er Schwarz in seinem Kopf hat. Wer mit den Augen schaut, stellt fest, dass das Schwarz nicht schwarz ist. Was er wahrnimmt, ist das natürliche Licht, das sich in dem Schwarz reflektiert. Das ist es was meine Malerei seit dreißig Jahren ausmacht. Das Schwarz ist nur die Basis. Letztendlich ist das Licht der immaterielle Stoff, woraus die Bilder sind. Folglich male ich nicht mit Schwarz,

sondern mit dem sich reflektierenden Licht.“ ³²

Dieser Ansatz, dass das Schwarz durch das sich reflektierende Licht zu einer ganz eigenen Anmutung des Bildes beiträgt, ist auch vom Malwerkzeug abhängig. Pierre Soulages benutzt verschiedene Maltechniken und Malwerkzeuge, um dem Schwarz eine Struktur bzw. Textur zu verleihen. Diese Textur bestimmt die Reflektion des Lichtes. Entsprechend werden die Markierungen des Pinsels und der anderen Werkzeuge sichtbar. Diese Herangehensweise ermöglicht eine Vielfalt von Linien, die in seinen Werken zum Vorschein kommen. Durch das kontrastierende Relief der Pinselstriche entsteht eine Textur, die immer wieder neu und einzigartig ist. Bei Arbeiten auf hellem Grund wird das Schwarz durchlässiger. Dazu bemerkte Pierre Soulages in einem Interview zur Ausstellung SCHWARZ in Düsseldorf:

„[...] , denn hier kommt das Licht direkt aus der schwarzen Farbe, es vibriert und verändert sich mit dem Blick, Formen entstehen und vergehen.“ ³³

Diese Durchlässigkeit unterstützt das Relief, indem es noch mehr Dynamik und Spannung im Bild entstehen lässt. Das Schwarz zeigt hier durch leichte Veränderungen in der Maltechnik seine Vielseitigkeit und Varianz in der Wirkung [Abb. 10 und Abb. 11].

In dieser Arbeitstechnik wird die Komposition und die Wirkung des Werkes durch Soulages bewusst angelegt. In der praktischen Master-Arbeit wird eine andere Herangehensweise verfolgt, hier kommt es auf das „Nichtwissen“ an. Die Arbeit soll das Loslassen zum Ausdruck bringen.

Diese vier unterschiedlichen Positionen zur Farbe Schwarz machen deutlich, dass Schwarz nicht gleich Schwarz ist. Das Mysterium Schwarz wird für diese Arbeit eine Herausforderung darstellen. Um das richtige Schwarz zu finden, ist es wichtig zu verstehen, dass das Schwarz die Dynamik, die Spannung und die Energie von Wirkung und Wahrnehmung des Bildes maßgeblich beeinflusst.

Abb.10



Pierre Soulages, 2015

Abb. 11



Pierre Soulages, 2009

Es erscheint also schlüssig, dass das Schwarz als Malmedium neu zu untersuchen ist. Bereits in den ersten Überlegungen wurde Ölfarbe als Medium festgelegt. Die Maltechnik, das Einreiben der Farbe auf die Bildoberfläche, machten dies notwendig. Mit Acryl- und Wasserfarben würde ein mehrmaliges Einreiben zu keinem guten Ergebnis führen. Die Wasserränder stellen ein unlösbares Problem dar. Die Frage, welche Ansprüche das Schwarz als Ölfarbe erfüllen muss, beantwortete sich bei Versuchen mit den Farben selbst. Proben mit verschiedenen Pig-

ment-Variationen, nämlich das Pigment pur aufzutragen, davor und/oder danach Öl aufzutragen, brachten einen sehr warmen Schwarzton auf die Leinwand. Dieses eher gelb-bräunliche Schwarz brachte nicht die nötige Klarheit von Schwarz hervor. Das pure Schwarz aus der Tube ließ den Hintergrund erstarren, denn durch das Einreiben mit Tuch und Schwamm verloren sich auch die Markierungen aus den Malschritten davor. Aber die vorherigen Farb-Schichtungen sind ein Bestandteil der gesamten Bildkomposition und dürfen nicht verloren gehen. Markierungen, Textur und Duktus des Pinsels sollen durch die Farbe Schwarz noch deutlicher werden.

Die schwarze Ölfarbe durfte den Hintergrund nicht zu stark überdecken. Das bedeutet, dass es eher ein lasierender Auftrag sein musste. Die Lasur so fein, dass wiederholt aufgetragen, aber auch abgerieben werden kann. Dieses Auftragen und Abreiben ist eine notwendige Voraussetzung, um die Tiefe des Schwarz im Prozess auf dem Bilduntergrund beeinflussen zu können. Die Farbe durfte einerseits nicht zu schnell trocknen und andererseits das Harz beim mehrmaligen Auftragen nicht verdichten. Das hätte zur Folge, dass die Farbe Schlieren ziehen würde. Durch die Zugabe von Balsam-Terpentin konnte die Trocknung der Farbe positiv beeinflusst werden. Abgesehen vom Farbton Schwarz musste das Malmittel neu bestimmt werden. Eine schwarze Ölfarbe aus der Tube wäre schnell und einfach gewesen. Beim Versuchen mit den unterschiedlichsten Herstellern kam jedoch kein Schwarz mit dem gewünschten Farbton zustande. Der Gelb-Braunton im Schwarz blieb weiterhin ein Problem. Der Versuch, verschiedene Schwarztöne zu mischen, brachte den Durchbruch für das gesuchte Schwarz. In Feinarbeit wurden die Mischverhältnisse ausgelotet. Im Ergebnis werden Schwarz-Töne aus zwei unterschiedlichen Tuben mit der Zugabe von Balsam-Terpentin, Dammer-Harz und Mohnöl verdünnt. Die Lasur wird über einen mit Tuch umwickelten Schwamm aufgetragen. In den ersten aufgetragenen Probe-Lasuren kamen immer wieder Nuancen von Blau oder Gelb-Braun zum Vorschein. Nach vielen Versuchen entstand ein lasierendes Schwarz mit einer kaum merkbaren Nuance von Blau. Durch den Effekt des durchscheinenden weißen Untergrunds hat sich im Prozess des Auftrags aus dem Schwarz ein lebendiges Grau entwickelt. Eine neue Rezeptur für das lasierende Schwarz ist entstanden und versucht, die große Bildflä-

che zu erobern. Diese Lasur bringt in ihrer Transparenz beim Auftragen alle Höhen und Tiefen in der Grundierung zum Vorschein. Jede Spur wird sichtbar. Eine lebendige, bewegungsfreudige und dynamische Bildoberfläche ganz im Sinne der Idee von Schwarz. Es ist die Umkehrung von Pierre Soulages Ansatz. Das, was die Lichtbrechung in seinem Schwarz als Textur sichtbar macht, sind die Höhen, während in dieser Arbeit das Schwarz die Textur erscheinen lässt. Die Spuren der Tiefe werden schwarz und sichtbar.

Nach 14-tägiger Trocknung ist ein malerischer Bildhintergrund entstanden, der sich nun mit der kompositorischen Linie auseinandersetzen muss.

6. Der Raum zwischen den Linien

„Notizbuch“

- 99 Linien auf den Hintergrund mit dem Werkzeug gezogen

Ergänzend zu den einzelnen Linien wird durch die Wiederholung der Linie in einem gleichmäßigen Abstand eine Struktur sichtbar. 99 Linien bilden eine quadratische Fläche auf dem Hintergrund. Ein neuer Raum wird im Bild erschlossen: die Linien-Struktur. Im Detail lässt sich auch der Raum zwischen den Linien erschließen und erkennen. Dieser Raum, **Between the Lines**, ist an den prozesshaften Gedanken angelehnt.

Es bedeutet, auf Entdeckungsreise zu gehen. Mit allen Sinnen, riechen, hören, fühlen und sehen, sein Umfeld wahrnehmen. Das Sammeln von Eindrücken ist und bleibt die Voraussetzung für diese Arbeit. Die Faszination für Linien wurde in der Kindheit angelegt und kommt in dieser Arbeit zum Ausdruck. Strukturen zu erkennen, ob in der Natur oder in unserer konstruktive angelegten Welt, sind ein Teil der unserer Beobachtungen und jeder verbindet damit seine eigenen Erinnerungen. Diesen Raum des Erinnerns, des Suchens, des Entdeckens beschreibt **Between the Lines**, der Raum zwischen den Linien.

Ein Raum, definiert durch die Linien, beinhaltet alle Bemühungen, die malerische Absicht in dem Bild zu verdichten. Die Linien verschmelzen mit dem Hintergrund und auch wieder nicht. Denn die Linie ist wie ein Graben in die Oberfläche geritzt und bildet an den Kanten Grate und Verwerfungen also Vertiefungen zum einen und Erhöhungen zum andern. Diese Bildlandschaft ermöglicht ein Suchen, ein Finden, und die Details der Arbeit werden in diesem Raum in-between zu einem neuen für sich differenzierten Bildraum. Störungen, Markierungen und andere Unterbrechungen sind in diesem Raum versammelt und konzentriert. Eine Wechselwirkung von der Linie zum Raum zwischen den Linien. Die Linie in ihrer Ausdehnung ist ein Raum und grenzt an den Zwischenraum der Linien. Die Linien sind in ihrer Länge begrenzt und somit zum Rand der Bildfläche offen. Das bedeutet, dass der Raum zwischen den Linien auch

fließen kann. Er ist nicht starr sondern agiert mit der Linie. Die Wiederholung der Linien bestimmt den Rhythmus, der Zwischenraum schwingt mit. Die Wechselwirkung von Linien und Zwischenraum bringt Spannung und Dynamik ins Bild. Diese Qualität wiederum ist von dem Abstand, also dem Raum zwischen den Linien abhängig. Alles muss im Einklang zueinander sein, damit die Wirkung sich nicht verliert, sondern erhalten bleibt. Aus der Ferne betrachtet wirken die Linien eher schwebend. Die Strukturen auf der Oberfläche wirken in der Betrachtung vielschichtig. Die schwebende Struktur der Linien begreift sich auch als Ganzes, als selbstständige, eigene Fläche, die sich zentriert über dem Hintergrund positioniert. Der Hintergrund wirkt somit auf die Fläche der Linienstruktur als Ganzes und ebenso auf die einzelne Linie. Diese beiden Bildeindrücke sind vom Abstand des Betrachters abhängig. Das Hintergrundbild und die Linien in ihrer Wechselwirkung zueinander erzeugen eine spannende Kombination von Nah- und Fernwirkung. Alle künstlerischen Techniken sind auf dieses Ziel hin ausgewählt.

7. Between the Lines

Abb. 12 - 17



In den Phasen der Vorbereitung bis zum Ziehen der Linien sind diese Fotos entstanden. Vorbereitung der Holzkonstruktion für die Leinwand, Grundierung der Leinwand, das Ziehen der Linien, auf der Leiter stehend mit einem 2,40 m langen Aluminiumprofil und das Betrachten der Linien. Arbeitsschritte, die sich aufgrund des künstlerischen Konzeptes wiederholen, um so dem Loslassen Raum zu geben.

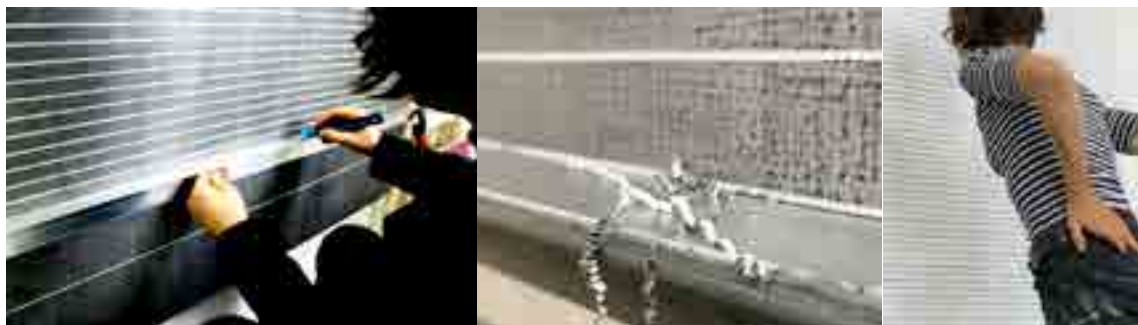


Abb. 18 - 21

I



II



Between the Lines I, II, III, IV 2020, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

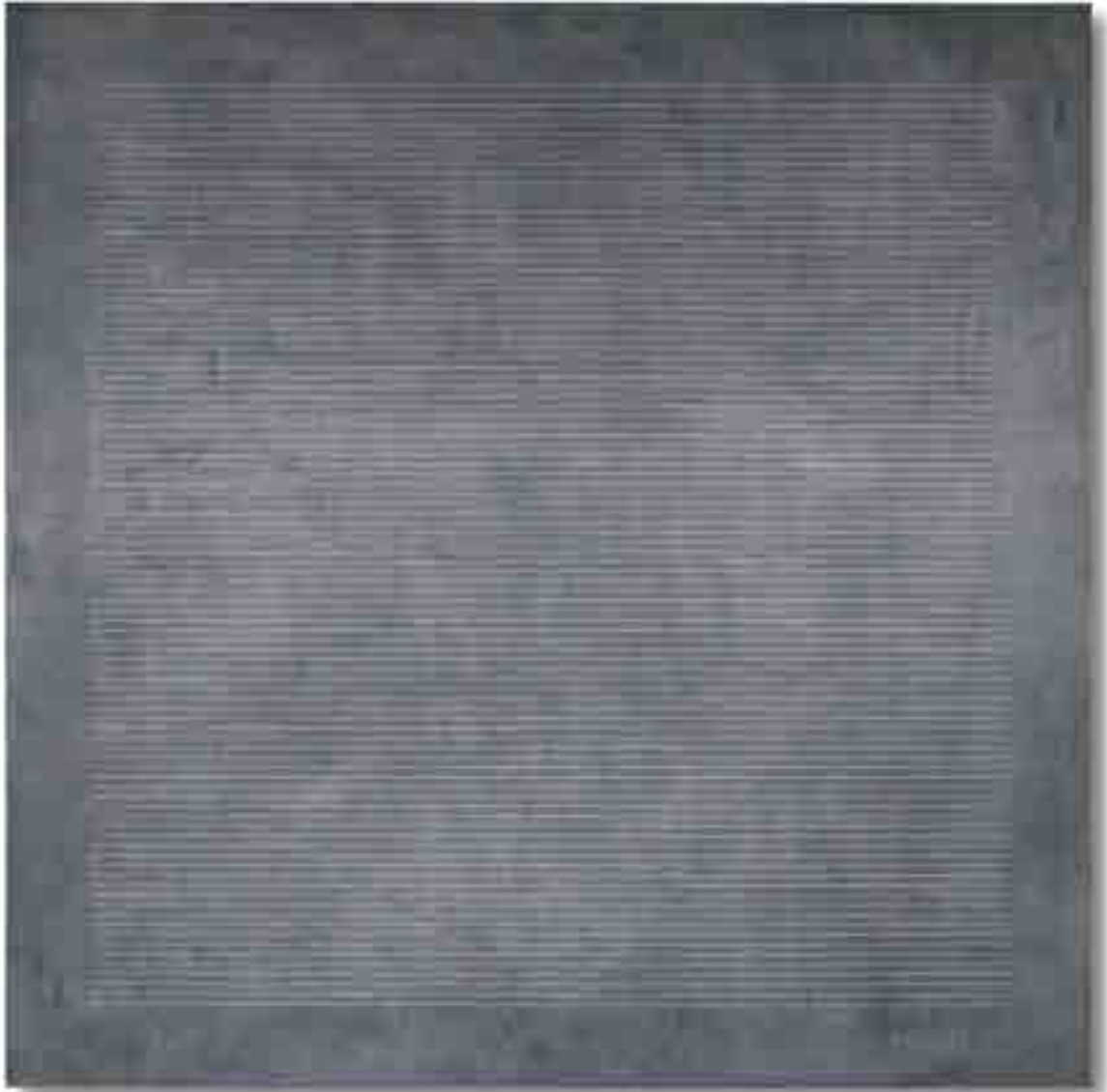


III



IV

7.1 Between the Lines I



Between the Lines I, 2020, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

Abb. 22



Between the Lines I, Detailansicht

7.1.1 Between the Lines I

„Notizbuch“

- Holzkonstruktion mit Leinwand klebend bezogen (sehr schwer)
- Festlegung der Farbe der Linien: weiss
- Grundierung: Acryl weiss
- Schleifen von Hand und mit Maschine
- Einreiben der Lasur-Farbe (Öl Lasur)
- Trocknung 14 Tage
- Linien : Positionierung , Abstände und Dicke
- Vorrichtung für das Lineal zum Einspannen, um die Linien zu ziehen
- Werkzeug: scharfe Klinge, ein geschliffenes Werkzeug

Basierend auf einem gedanklichen und künstlerischen Prozess werden mehrere zusammenhängende Arbeiten entstehen. Sie bilden die Serie **Between the Lines I - IV** und sind in Größe und Format eine neue Herausforderung. Dieses Format hat seinen gedanklichen Ursprung in der Farbfeldmalerei. Künstler wie Mark Rothko, Gerhard Richter und Heimo Zobernig³⁴ haben ihre Arbeiten in diesem Format angelegt. Auch ist die Farbe Schwarz in ihren Werken von Bedeutung. Diese Arbeit verfolgt mit der Verwendung des Großformates den Ansatz der Farbfeldmalerei, ganz dem Gedanken von Mark Rothko folgend, eine Beziehung zum Betrachter herzustellen und diese zu vertiefen. Durch den minimalistischen Ansatz von geraden Linien, die in ihrer Wiederholung als Struktur vor dem Hintergrund erkennbar wirken, wird der Betrachter aufmerksam.

Die Linien, der Raum zwischen den Linien, der Hintergrund und die fortwährende Bild-Betrachtung **Between the Lines** ist Ansatz der theoretischen Arbeit. Der gedankliche Prozess begleitet die Arbeit in der Auseinandersetzung mit der Wiederholung und der antizipierten Wahrnehmung der Bilder.

Ein konzeptioneller Ansatz sind die sich wiederholenden Arbeitsschritte.

Die Planung der einzelnen Arbeitsschritte ermöglicht das Loslassen, um ein prozesshaftes Arbeiten zu realisieren. Loslassen bedeutet hier paradoxerweise ein geplantes, also festgelegtes Umfeld, in dem das Arbeiten mit den Werkzeugen nicht nach dem perfekten Ergebnis strebt, sondern dem Prozess selbst folgt. In diesem Arbeitsprozess zu sein bedeutet loszulassen. Die Werkzeuge sind ein Breit-Pinsel zum Auftragen der Grundierungsschichten, unterschiedlich gekörntes Schleifpapier, um die Oberfläche zu bearbeiten, ein Schwamm, umwickelt mit einem weichen Baumwolltuch zum Auf- und Abtragen der Öl Lasur und eine Klinge zum Aufbrechen der getrockneten Ölfarbschicht, um darunter die Linie zum Vorschein zu bringen. Das Arbeiten mit den Werkzeugen setzt einen Bildträger voraus, der den Druck des Messers aushalten kann, aber auch das Auf- und Abtragen der Ölfarbe, ohne die Leinwand zu verletzen bzw. aus der Form zu bringen. Da mit einem Messer geritzt wird, erfordert der Untergrund eine gewisse Festigkeit. Das Messer ist sehr scharf und könnte die Leinwand ohne festen Untergrund schnell verletzen und unbrauchbar machen. Dieser Arbeits-Untergrund musste in der Holzwerkstatt gebaut werden. Es entstand ein Unterbau mit einer durchgängigen Holzplatte und einer Rahmenkonstruktion als festem Untergrund für die Leinwand. Die Bauweise sollte möglichst leicht aber trotz der Größe von 2 x 2 m stabil sein. Das fertige Bild wird wieder auf einen Keilrahmen gespannt, damit es leichter zu transportieren ist und für die Künstlerin handhabbar bleibt. Der große Vorteil der festen Holzplattenkonstruktion ist die

Wiederverwendbarkeit, ein wiederholbarer Arbeitsschritt: Leinwand aufspannen und bearbeiten und das fertige Bild wieder abspannen. Die Maße von Holzunterbau und Keilrahmen sind identisch, um das fertige Bild passend auf den Keilrahmen aufspannen zu können.

Nach dem Aufspannen der Leinwand auf die Holzplattenkonstruktion beginnt der nächste Arbeitsschritt, die Grundierung. Die Farbe der Linie wird von der untersten Schicht der Grundierung bestimmt. In *Between the Lines I* ist diese Schicht weiß. Die Grundierung ist eine weiße Standard-Acrylfarbe. Die Schichtung der weißen Farbe wird mit dem Pinsel aufgetragen. Am Anfang ist das Auftragen der Farbe sehr locker, d.h. es wird kein Wert auf die Pinseltextur gelegt. Um eine ausreichend dicke Schicht Farbe auf die Leinwand zu bekommen muss viel Farbe aufgetragen werden. Beim Verstreichen der Farbe wird schnell klar, dass ein geradliniger Auftrag ohne Absatzmarke vom Pinsel beim Aufsetzen oder Abheben nicht möglich ist. Der Gedanke, diesen Prozess nicht absolut unter Kontrolle zu haben, führt zu Verunsicherung. Jetzt ist wieder der Wunsch da, eine perfekte Arbeit machen zu wollen. Wird die Arbeit perfekt sein? Muss die Pinseltextur wie mit einem Lineal gezogen werden? Soll die gradlinige Struktur ohne Makel sein? Oder sind freihändig gezogene Pinselstriche passender? Gibt es eine Garantie auf Erfolg? Jetzt heißt es: loslassen! Dieser Arbeitsschritt muss sich dem prozesshaften Arbeiten beugen. Ja, der Versuch, eine gleichmäßige Pinselstruktur zu schaffen, war richtig. Aber der Prozess fordert jetzt definitiv die künstlerische Herangehensweise, um dem Zufall Raum zu geben. Jede weitere Schicht der weißen Grundierung soll eine Wirkung auf die Oberfläche haben. Wie viel Pinseltextur kann zugelassen werden? Um die Wirkung zu beeinflussen, ergibt sich die Idee, zwischendurch zu schleifen. Zu dominante Pinsel-Spuren können so geschwächt werden. Die Pinselrichtung und der Raum für das Unerwartete bleiben erhalten. Das Zwischenschleifen mit der Maschine erweist sich als ungünstig, da der Acrylanteil schmilzt und sehr schnell dicke Placken auf der Schleifscheibe bildet. Verschiedene Schleif-Experimente, wie von zu Hand oder mit oder unterschiedliches Schleifpapier zu schleifen, bringen nicht den erwarteten Erfolg.

Daraufhin wird die Farbkonsistenz verdünnt, um so den Auftrag der Grundierung zu verringern und damit das Schleifen entsprechend zu erleichtern. Viele Schichten Grundierung und

Schleifen sind nötig, bis der nächste Arbeitsschritt folgen kann. Zeitlich gesehen, mit dem Trocknungsprozess, 14 Tage Grundierungsarbeit.

Die Vielschichtigkeit der Grundierung verspricht, neben den erwarteten auch neue, spannende, ungeplante Spuren aufzuzeigen. Diese Spuren sollen im folgenden Arbeitsschritt, dem Auftragen der Lasur, zum Leben zu erweckt werden. Die schwarze Öl Lasur, wird jetzt mit einem mit Tuch umwickelten Schwamm von oben nach unten aufgerieben.

Auf die Fläche von 4 Quadratmeter die Farbe aufzutragen ist einer der prozesshaften Momente...

Sich vom Gefühl leiten lassen, geschmeidig über die Oberfläche gleiten. Die Lasur dringt in die Grundierung ein und alle Spuren werden sichtbar, unwiderruflich. Das Schwarz der Öl Lasur dringt in die Tiefe und bringt das vorher Unsichtbare zu Tage. Eine Zeit des Erwachens. Das Einreiben der Farbe, ein spannender Augenblick, Freude kommt auf. Bald ist es geschafft, der Hintergrund entfaltet sich. Zügig wird die Farbe eingerieben, die Grundierung ist gierig, nimmt jeden Tropfen Terpentin der Verdünnung auf. Farbübergänge dürfen nicht zu schnell trocknen. Keine Zeit zum Innehalten. Der Prozess ist schnell und spannend zugleich. Eben noch kurz gezuckt, ob wohl die Farbe reicht? Fertig. Der Bildhintergrund ist erst einmal abgeschlossen. Luft holen und das Werk aus der Ferne betrachten. Ja, alles richtig gemacht. Ein guter Zeitpunkt, um nach Hause zu gehen. 24 Stunden trocknen lassen und dann noch mal sehen, wie die Farbfeldmalerei daherkommt.

Am nächsten Tag ist die Farbe eingezogen und wirkt heller als erwartet. Weiße Linien waren die Idee. Der Kontrast mit dem lebendigen Grau könnte reichen. Kleine Änderungen am Bild können noch gemacht werden. Etwas Abrieb hier und dort, um zu dunkle Stellen aufzuhellen.

Die Trocknungszeit beträgt nun ca. 14 Tage.

Der nächste Arbeitsschritt ist das Ziehen der Linien. Hier braucht es konstruktive Unterstützung. Bei einer Länge von fast 2 Metern muss das Lineal gehalten werden. Links und rechts werden Leisten angebracht an denen das Aluprofil mit Klemmen gehalten wird. Bevor die Linien gezogen werden, ist die Platzierung der Linien zu planen. Diese Festlegung dient dazu, diesen Arbeitsschritt in Größe und Ausdehnung der Linien wiederholbar zu machen. Danach wird dem Ziehen der Linien, dem prozesshaften künstlerischen Arbeiten, wieder Raum gegeben. Die Abstände und die Länge der Linien zueinander werden durch Baumwollfäden simuliert. Nach mehreren Versuchen und einer Computerdarstellung sind die Maße definiert. Die Abstände der Linien werden auch auf den Holzleisten markiert, nur so ist ein annähernd gleichmäßiger Abstand der Linien gewährleistet. Ungenauigkeiten, die während der Arbeit auftreten, werden dem Prozess zugerechnet und in Kauf genommen. Ein Moment des Innehaltens, die erste Linie wird gezogen. Das Messer schneidet kratzend entlang des Lineals in die Oberfläche des Bildes. Es ist ein bekanntes Geräusch. Das Messer findet seinen eigenen Weg. Die Dicke der Linie muss erst gefunden werden, denn je nach Ansatzwinkel der Klinge wird die Linie dünner oder dicker.

Da ist es wieder, jede Linie ein Unikat, sie ist immer wieder neu. Auch das Ziehen am Lineal ist neu. Wie viel Druck kann das Lineal vertragen ohne durchzubiegen? Das sind Fragen die sich erst beim Arbeiten ergeben. Ist die gebogene Linie gewollt? Nein. Der Arbeitsprozess muss dahingehend weiterentwickelt werden.

Die aufgewendete Kraft zum Ziehen darf nicht auf dem Lineal liegen, sondern nur in Zugrichtung. Ja, so ist es gut. Jede Linie findet ihren Weg auf dem Hintergrund. Die Wiederholung der Linien ist im Schaffensprozess frei von Perfektion. Es kratzt, die Späne fallen, es hakt, die Linie wandert nach oben oder nach unten, erzeugt Spuren, die sich selbst gefallen. Das Weiß der Linien wird gut sichtbar. Langsam entsteht die Linienstruktur auf der Fläche. Drei Tage braucht es, bis alle Linien auf dem Hintergrund entstanden sind.

Mit einem kleinen, weichen Besen werden die letzten Spanreste vom Bild entfernt. **Between the Lines I** ist fertig.

„Notizbuch“

- Wie zeigen sich Dynamik, Rhythmus und Spannung im Bild?
- Wie entwickelt sich Wirkung und Wahrnehmung des Bildes?
- Wie zeigt sich der Kontrast von Spuren und Markierungen im Hintergrund?
- Wie entwickelt sich der Raum zwischen den Linien?
- Wie kann sich die Arbeit weiter entwickeln?

Der Moment der Betrachtung des Bildes ist da. Die erste wichtige Frage ist die nach dem Kontrast zwischen den Linien und dem Hintergrund. Der zielgerichtete Blick, ein Gefühl von Gleichheit. Linien und Hintergrund erscheinen in ihrem Kontrast noch zu weich, zu unentschlossen. Es wäre klarer, entschlossener, wenn es einen höheren Kontrast zwischen dem Grau und dem Weiß geben würde. Die nächsten Arbeitsschritte sind, eine zweite Schicht Ölfarbe aufzutragen und anschließend die Linien - ganz dem prozesshaften Streben folgend - neu zu ziehen. Das Weiß soll deutlich hervortreten. Jetzt ist eine neue Betrachtung des Bildes möglich. Der Kontrast stimmt. Die weißen Linien sind klar zu erkennen und lassen den Prozess ihrer Entstehung sofort erkennen.

Das dunkle Grau und das Weiß der Linien schwingen in einem anmutigen Kontrast. Die Wirkung des Bildes kann sich voll entfalten. Sie steht wie in der Farbfeldmalerei für den Anspruch nach mehr, mehr Wirkung. Der amerikanische Künstler Barnett Newman beschreibt es als neue Erfahrung für den Betrachter.

„Ziel und Sinn der Malerei von Barnett Newman war es, dem Betrachter eine Erfahrung zu ermöglichen, die alles Vertraute übersteigt.“ ³⁵

Das Vertraute meint die traditionelle Bildauffassung der Malerei, in ihrer Orientierung am Naturvorbild, gegenständlich und figurativ. Dieses Bild der Malerei ist ganz das Andere, das Abstrakte. Das übergroße Bildformat zwingt den Betrachter zu einer veränderten Wahrnehmung. Auch schließt sie sich den amerikanischen Künstlern der 40er bis 60er Jahre an. Denn

„[...] die amerikanischen Maler erschaffen eine völlig andersartige Wirklichkeit, um zu neuen, ungeahnten Bildern zu gelangen. Sie beginnen mit dem Chaos der reinen Phantasie und reinen Gefühls, das heißt sie beginnen mit nichts, was auf physikalische, visuelle oder mathematische Gewissheiten zurückverweist, und sie bringen aus dem Chaos der Emotion Bilder hervor, welche diese bislang ungreifbaren Emotionen realisieren.“³⁶

Der Wunsch eine Wirkung, eine Meditation oder Emotionen hervorzurufen ist auch in diesem Bild zu erkennen. Die Farbe Grau überfordert den Betrachter nicht. Ein lebendiges Grau wird wahrgenommen. Der unregelmäßige, geradezu wolkenähnliche Verlauf der Farbe, macht das Grau lebendig. Es hat eine Gleichmäßigkeit, ohne in irgendeiner Weise einer Struktur zu folgen. Eher das Gefühl von Leichtigkeit, es schwebt spielerisch. Schattierungen verstärken diese Wirkung von gefühlter Leichtigkeit wie von kleinen Wolken. Die lasierende Farbe Schwarz macht es möglich, dass das lebendige Grau auf der Bildoberfläche zur Wirkung kommt. Es ist deshalb konsequent, mit der Vielschichtigkeit des Schwarz zu spielen, die durch das mehrmalige Auftragen der Farbe Übergänge sichtbar werden lässt. Es entsteht eine sehr belebende Flächigkeit, die durch das große Bildformat gesteigert wird und sich entsprechend entfalten kann. Die Lebendigkeit der Details, die in der Nahbetrachtung des Bildes im Vordergrund steht, transformiert sich mit zunehmendem Abstand zu einem Eindruck der Ruhe, Weite und Gelassenheit, der Wirkung des Graus aus der Entfernung.

Die Gedanken werden frei. Eine Inspiration, denn der Gedanke, ein Gemälde könne zu einem Äquivalent eines Individuums werden und eine intime Beziehung zum Betrachter herstellen. Ein Bild benötige die Gesellschaft eines sensiblen Betrachters, um sich zu entfalten und zu

wachsen. Dies ist eine hohe Herausforderung nicht nur für den Betrachter, sondern auch für den Künstler selbst.³⁷

Die Herausforderung liegt im Wesen des Künstlers tief in seinem Inneren verborgen und tritt erst in seinem Werk zu Tage. In diesem Prozess der Verarbeitung der Vergangenheit zeigt sich diese Arbeit. In der Perzeption, in die Zukunft blickend, entsteht etwas Neues im hier und jetzt. Der Wunsch nach Erfahrung für den Betrachter ist ein Antrieb des künstlerischen Prozesses.

„Da die Gegenwart so oft der Vergangenheit und der Zukunft preisgegeben wird, konstituieren die glücklichen Phasen einer Erfahrung, die nun vollkommen wird, weil sie Erinnerungen an die Vergangenheit und Erwartungen an die Zukunft in sich aufgenommen hat, ein ästhetisches Ideal. Erst wenn die Vergangenheit nicht mehr bedrückt und Gedanken an die Zukunft nicht mehr beunruhigen, ist ein Wesen ganz und gar eins mit seiner Umwelt und vollkommen lebendig. Die Kunst feiert mit besonderer Intensität jene Momente, in denen die Gegenwart durch die Vergangenheit neu bestärkt und in denen das Bestehende durch die Zukunft belebt wird.“³⁸

So ist das Grau zu verstehen: es belebt unsere Zukunft und findet so einen neuen Weg, in der Gegenwart zu glänzen. In diesem flächigen, malerischen Grau sind kleine, zwirbelige und gekratzte Spuren zu erkennen. Dies unterstützt das Unvorhersehbare, welches erst beim näheren Betrachten des Bildes zum Vorschein kommt. Eine spannungsgeladene Fläche, die den Betrachter ins Bild zieht. Neugierig und aufmerksam schweift der Blick über das Bild. Es zeigen sich Linien, Spuren, Textur und Schattierungen in vielfältigen Kombinationen.

„Wenn das Auge schweift, nimmt es neue und verstärkt Flächen wahr, und eine sorgsame Beobachtung lässt erkennen, dass neue Muster beinahe automatisch aufgebaut werden.“³⁹

Das heißt, dass die Augen des Betrachters selbst beginnen, Dinge zu entdecken und diese zu neuen, ganz eigenen Bildern zu kombinieren. Vom Betrachter wird visuelle Sensibilität jenseits der vordergründigen Sensationen gefordert. Er soll seine Wahrnehmung schärfen und die durch die Energien des Bildes entstehenden Kräfte in sich aufnehmen und zu einem neuen, eigenen Ergebnis der Erfahrung kommen.

„Schon der Moment eintretender Erfahrung ist der Anfang einer komplexen Interaktion; von der Art dieser Interaktion hängt der Charakter des Gegenstandes ab, der schließlich erfahren wird. Sobald die Struktur des Objekts von der Art ist, das seine Kraft auf glückliche (wenn auch nicht einfache) Weise mit den Energien, die von der Erfahrung selber herrühren, interagiert; sobald ihre wechselseitige Affinitäten und Widerstände zusammenwirken und etwas hervorbringen, was sich steigernd und wahrhaftig (jedoch keineswegs zu gleichmäßig) zur Erfüllung der Antriebe und Spannungen hin entwickelt, sprechen wir zu Recht von einem Kunstwerk.“ ⁴⁰

Es ist wie eine Entdeckungsreise der besonderen Art bei der Wahrnehmung dieses Bildes. Das Grau mit den vielen zu entdeckenden Spuren, die den Hintergrund dieser Arbeit erfüllen. Spannung und Dynamik sind in der grauen Fläche vereint. Durch den intimen Vorgang des Verletzens der Bildfläche gibt die Linie dem Unvorhersehbaren Raum. Die Linien sind durch den handwerklich künstlerischen Prozess bestimmt. Sie entstehen durch das Abtragen von Farbschichten, bis die unterste, schwarze oder weiße Schicht freigelegt wird. Die Linien dringen in den Hintergrund ein. Eine Fläche aus Linien schwebt zentriert über der Hintergrundfläche mit einem umlaufenden Abstand zum Bildrand. Die scharfen Kanten der geritzten Linien werden beim näheren Betrachten sichtbar.

Die Wirkung der Struktur der Linien bekommt durch ihre prozesshafte Entstehung, trotz der scharfen Kanten, eine gewisse Leichtigkeit. Die Linie ist nicht perfekt. Die Leichtigkeit entsteht durch ihre Brüchigkeit, Unregelmäßigkeit und Einmaligkeit. Die Wiederholung der Linien erzeugt einen Rhythmus.

*„Rhythmen mit ihren notwendigen Kontrastfaktoren werden nur durch die Gegenüberstellung von Blöcken konstituiert. Dagegen findet man auf einem einzigen Quadratcentimeter eines Renoir-Gemäldes keine zwei benachbarten Linien von exakt der selben Qualität. Wir brauchen uns dieses Sachverhalts nicht bewusst zu sein, wenn wir das Bild betrachten, seiner Wirkung aber sind wir uns bewusst. Dieser Sachverhalt trägt zum unmittelbaren Reichtum des Ganzen bei und schafft die Bedingungen für einen neuen Anreiz weiterer Reaktionen bei jeder künftigen Annäherung. Dies Element einer beständigen Variation - vorausgesetzt, man findet dynamische Beziehungen einer Steigerung und Bewahrung - verleiht einem Gemälde oder einem Kunstwerk Dauer.“*⁴¹

Diesem von John Dewey beschriebenen Rhythmus folgt auch dieses Bild. Aus der Einzigartigkeit der Linien und der malerischen Struktur des Zwischenraums entstehen immer wieder neue Variationen. Sie steigern die Dynamik in der Beziehung zwischen den Linien und bewahren so die Spannung im Bild. Die Variationen sind es auch, die den Betrachter fesseln und auf eine Entdeckungsreise in das Bild schicken.

*„Denn die Wiederholung anscheinend uniformer Einheiten in gleichmäßigen Intervallen ist nicht nur nicht rhythmisch; sie widersetzt sich überhaupt der Erfahrung eines Rhythmus. Die Vielfalt in der Wiederholung macht die Erfahrung eines Rhythmus in diesem Bild erst möglich.“*⁴²

Der Raum zwischen den Linien ist definiert durch den malerischen Hintergrund. Er ist ein Ganzes und ist es auch wieder nicht. Die Linien teilen den Hintergrund in Zwischenräume, welche aus der Gesamtheit des Bildes entstehen. Dadurch, dass die Linien zu beiden Seiten offen enden, entsteht ein besonderes Raumgefühl.

Der Raum fängt an zu fließen und baut so zusätzliche Spannung zwischen den Linien auf. Die Linien als Ordnungsschema. Das Gefühl von Sicherheit durch das Raster mischt sich mit dem Eindruck, nicht zu wissen, was entsteht.

Dieses Gefühl von Ordnung beschreibt John Dewey ganz treffend.

*„Immer wenn ein stabiles, wenn auch in sich bewegliches Gleichgewicht erreicht wird, entsteht Form. Veränderungen durchdringen und erhalten einander. Wo immer dieser Zusammenhang besteht, herrscht Dauer. Ordnung ist nicht etwa von außen auferlegt, sondern besteht aus der harmonischen Interaktion, die die Energien gegenseitig aufrechterhalten. Da sie dynamisch ist, (keinesfalls statisch, weil sie etwa äußeren Vorgängen fremd gegenüberstünde), entfaltet sich Ordnung aus sich heraus. So birgt ihre ausgewogene Bewegung eine größere Vielfalt von Veränderungsmöglichkeiten in sich. In einer Welt, die ständig von Unordnung bedroht ist, in der die Geschöpfe um ihres Fortbestehens willen eine jede sie umgebene Ordnung nützen müssen, indem sie sie in sich aufnehmen, kann man Ordnung nur bewundern.“*⁴³

Abgesehen von diesem Ordnungsgefühl, wirkt diese Arbeit in ihrem Hintergrund, den Linien und den entstandenen Zwischenräumen harmonisch. In der Bildkomposition und in ihrer Wirkung ist sie ganz vom Prozesshaften geprägt. Das Werk **Between the Lines I** mit weißen Linien bildet den Anfangspunkt der Serie **Between the Lines**. In der zukünftigen Arbeit **Between the Lines II** mit schwarzen Linien, liegt die Herausforderung im Prozess selbst, darin, die Herangehensweise der Arbeitstechnik und die Erfahrungen aus dem ersten Werk wieder umzusetzen.

Die Künstlerin schließt sich dem Gedanken von John Dewey aus seinem Buch
„Kunst als Erfahrung“ an.

Sie wird sich in besonderer Weise denjenigen Phasen der Erfahrung zuwenden,
in denen eine Einheit zustande kommt. Sie wird den Momenten des Widerstandes und der
Spannung nicht ausweichen, sondern sie suchen - nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen
ihrer möglichen Wirkung - und so eine einheitliche und umfassende Erfahrung zu lebendigem
Bewusstsein bringen. ⁴⁴

7.2 Between the Lines II



Between the Lines II, 2020, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

Abb. 23



Between the Lines II, Detailansicht

7.2.1 **Between the Lines II**

„Notizbuch“

- Leinwand auf die Holzkonstruktion aufgezo-gen
- Festlegung der Linienfarbe: schwarz
- Grundierung: Gesso 3x schwarz und 1x weiß
- Zwischen-Schleifen von Hand
- Linien: Positionierung , Abstände und Dicke
- Vorrichtung für das Lineal zum Einspannen, um die Linien zu ziehen
- Werkzeug: scharfe Klinge, ein geschliffenes Anreiß-Werkzeug
- Einreiben der Lasur-Farbe schwarz (Öl Lasur)
- Trocknung 14 Tage
- Leinwand von der Holzkonstruktion abspannen
- Bild neu auf den entsprechenden Keilrahmen aufspannen

Für die Arbeit **Between the Lines II** ist der erste neue Ansatz, schwarze Linien zu entwickeln. Verschiedene Versuche mit den Schichtungen und anschließenden Ritzungen ergeben, dass die ersten drei Grundierungsschichten schwarz sein müssen. Eine vierte, weiße Grundierungsschicht wird zum Abschluss aufgetragen. Die helle Farbfläche ist die Voraussetzung, damit das Aufreiben des Lasur-Schwarz den richtigen grauen Farbton erzeugen kann. Dieser rein arbeitstechnische Ansatz ist nötig, um die folgende künstlerische Umsetzung im Prozess zu unterstützen. Die schwarzen Linien sollen aus dem schwarzen Gesso des Untergrunds entstehen und im Weiteren durch die Öl-Lasur, um die Linien noch mehr in ihrem Schwarz zu verdichten. Also zweimal Schwarz für die Linien und einmal für den Hintergrund. Der Hintergrund soll durch die Struktur und durch die Markierung des Pinselstrichs seine eigene, lebendige Oberfläche entfalten. Bewusst werden mit entsprechend dickem Gesso die Schichten aufgetragen. Mit der weißen Farbschicht ist eine deutliche Pinselstruktur entstanden. Entgegen dieser

Strukturrichtung werden die Linien gezogen. Nachdem die Linien mit einem scharfen Werkzeug gezogen sind, ist ein weißes Bild mit schwarzen Linien entstanden. Das Lineal verursacht ganz eigene Verletzungen auf der Bildoberfläche. Das ist neu. Vielleicht ist beim Ziehen der Linien das Lineal zu stark an das Bild gedrückt worden. Doch beim Einreiben der schwarzen Öl Lasur verlieren sich diese Abdrücke wieder und der Moment an dem alle Strukturen, Spuren und Markierungen sichtbar werden ist gekommen. Das Bild ist sehr dunkel. Ein zweites Abreiben ist unerlässlich, damit sich der Hell-Dunkel-Kontrast entsprechend der Idee entwickeln kann. Die schwarzen Linien sind gut sichtbar und können sich gegen den lebendigen Hintergrund durchsetzen. Durch das zweite Abreiben der schwarzen Öl-Lasur zeigen sich an einigen Stellen Anhäufungen von Farbe an den Außenseiten der Linienkrater. Es wirkt wie ein Ausbluten der Farbe aus den Linien selbst. Eine interessante, unerwartete Entwicklung, da die Linien jetzt ein wenig „schmutzig“ wirken. Dieses Unerwartete ist in den Bildern verhaftet und macht ihre Besonderheit aus. Es hat die Anmutung von Verwitterung eines Birkenwaldes. Mit diesen letzten Arbeitsschritten ist es wieder an der Zeit, 14 Tage zu warten, bis das Bild **Between the Lines II** getrocknet ist.

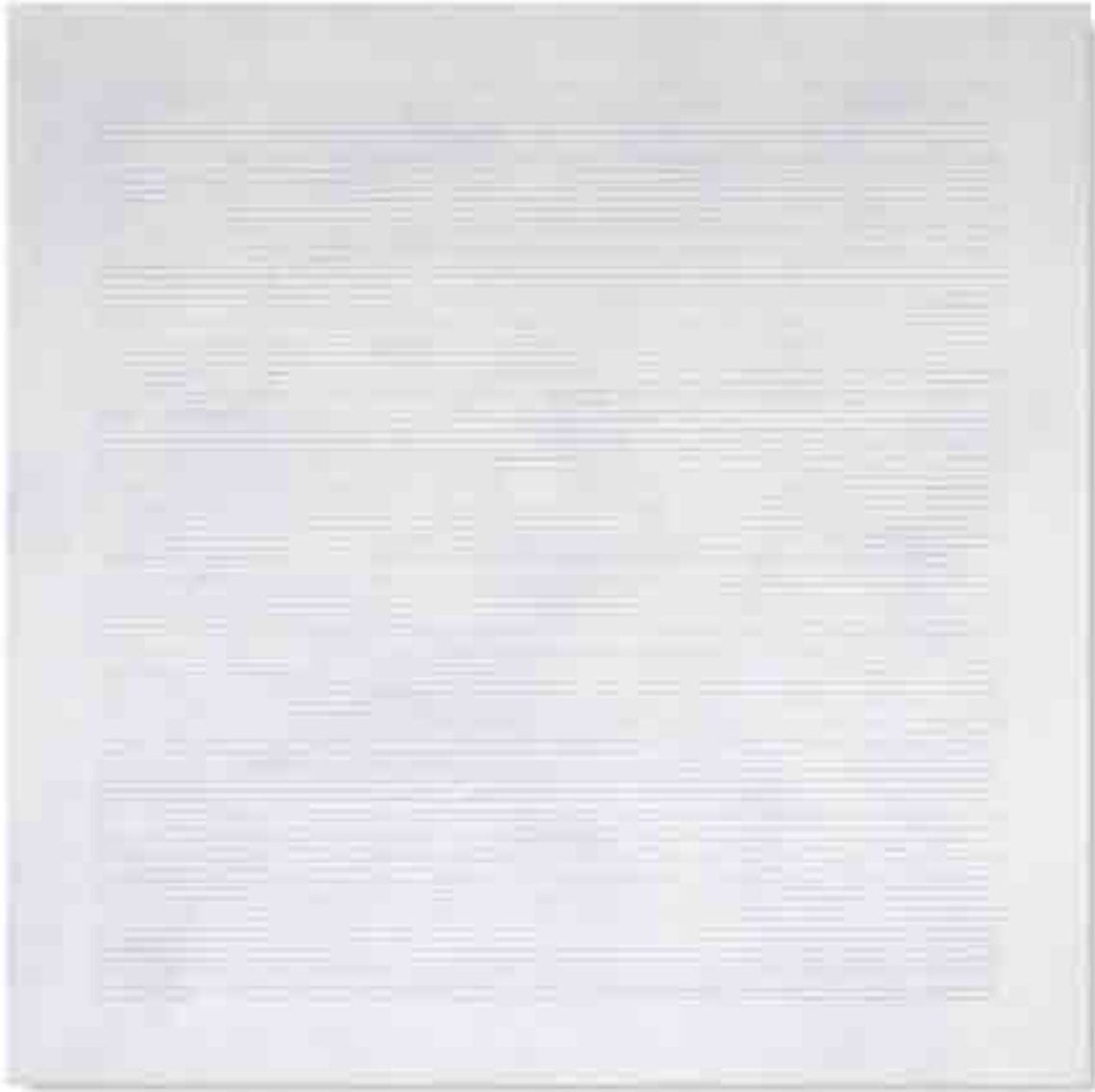
„Notizbuch“

- Wie zeigen sich Dynamik, Rhythmus und Spannung im Bild?
- Wie entwickelt sich Wirkung und Wahrnehmung des Bildes?
- Wie zeigt sich der Kontrast von Spuren und Markierungen im Hintergrund?
- Wie entwickelt sich der Raum zwischen den Linien?
- Wie kann sich die Arbeit weiter entwickeln?

Das Neue Bild **Between the Lines II** (hier genannt Bild II) ist als Gegensatz zu **Between the Lines I** (hier genannt Bild I) entstanden. Während Bild I durch seine zarten Spuren eher eine sanfte Anmutung erzielt, ist Bild II eher rau und grob. Dieser Unterschied verstärkt die

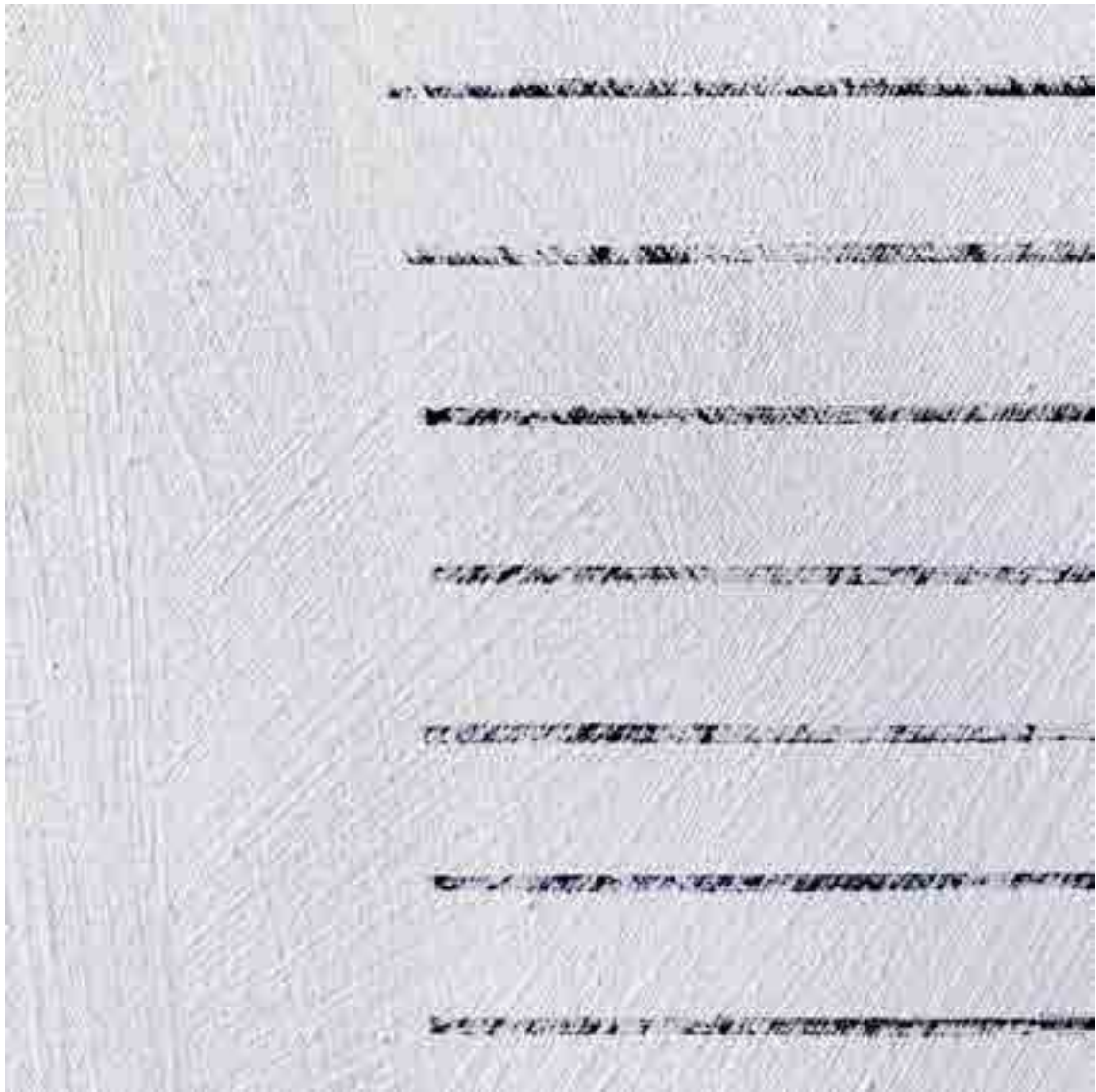
Dynamik, den Rhythmus und die Spannung im Bild II, denn die deutlichen, groben Pinselspuren des Hintergrundes sind in ihrer vertikalen / horizontalen Ausrichtung stark hervorgehoben. Es entsteht die Anmutung eines eigenen Rasters der Pinselstriche. Dazu kommen die horizontal ausgerichteten und spannungsreichen Linien in Schwarz. Auch die Intensität des Schwarz in Bild II ist viel intensiver. Der Kontrast in den Spuren und Markierungen ist im Hintergrund trotz der Dunkelheit präsent. Die Linien fordern den Hintergrund heraus. Es ist ein Wechselspiel der spannungsreichen Linien zur gleichmäßigen Unruhe des belebten Hintergrundes. Die Wirkung des Bildes II hat etwas Verlangendes, Anziehendes und Schwungvolles. Der Betrachter empfindet Unruhe und Dunkelheit beim Betrachten aus der Ferne. Andererseits sind beim Betrachten aus der Nähe die schwarzen Linien von solcher Schwunghaftigkeit, dass sie die Dunkelheit vergessen lassen. Ein Bild mit einer belebenden Dunkelheit und Offenheit. Es ist das fruchtbare Schwarz, von dem der amerikanische Maler Clyfford Still in seinen Arbeiten schwärmt. Die Ansammlung von Energien wird sichtbar und spürbar. Im Raum zwischen den Linien schwingt sie hin und her, nimmt Fahrt auf und verlässt den Zwischenraum in Richtung Rand. Da ist wieder dieses Fließen und die Bewegung wie im Bild I. Das Schweben der Linienstruktur über dem Hintergrund wird auch hier erfahrbar.

7.3 **Between the Lines III**



Between the Lines III, 2020, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

Abb. 24



Between the Lines III, Detailansicht

7.3.1 **Between the Lines III**

„Notizbuch“

- Leinwand auf die Holzkonstruktion aufgezogen
- Festlegung der Farbe der Linien: schwarz
- Grundierung: Gesso 3x schwarz
- Zwischen-Schleifen von Hand
- Einreiben der Lasur-Farbe weiß (Öl Lasur)
- Trocknung 14 Tage
- Linien: Positionierung , Abstände und Dicke
- Vorrichtung für das Lineal zum Einspannen, um die Linien zu ziehen
- Werkzeug: scharfe Klinge, ein geschliffenes Werkzeug
- Leinwand von der Holzkonstruktion abspannen
- Bild neu auf den entsprechenden Keilrahmen aufspannen

Auch das Bild **Between the Lines III** (hier genannt Bild III) hat als Ansatz schwarze Linien auf hellem Hintergrund. Bild II hat die schwarzen Linien als herausstehendes Merkmal und der anfänglich weiße Hintergrund war nur die Grundlage für die schwarze Öl-Lasur. In Bild III wird die letzte Hintergrundfarbe eine weiße Ölfarbe sein, lasurähnlich da sie nicht deckend aufgetragen wird. Dieser Arbeitsschritt, die weiße Ölfarbe aufzutragen, ist wie in den anderen Bildern von der Struktur der Grundierung abhängig. Die weiße Lasur wird nicht wie das lasieren- die Schwarz die Markierungen und Spuren hervorbringen, sondern diese sogar eher einebnen. Die Grundierung ist schwarz und somit deutlich in ihrer Sättigung. Bewusst wird die kräftige Pinselstruktur aufgetragen und eine sehr deutliche, dynamische Oberfläche entsteht, die sich durch die abschließende, weiße Ölfarbe hindurch erhalten muss. Die weiße Ölfarbe wird mit einem Tuch weich aufgetragen. Sie verteilt sich gleichmäßig. Die schwarze Grundierung schimmert durch das Weiß. Nach einer 14-tägigen Trocknungszeit werden die Linien gezogen. Schwarze, durch Strukturen unterbrochene Linien kommen zum Vorschein.

„Notizbuch“

- Wie zeigen sich Dynamik, Rhythmus und Spannung im Bild?
- Wie entwickelt sich Wirkung und Wahrnehmung des Bildes?
- Wie zeigt sich der Kontrast von Spuren und Markierungen im Hintergrund?
- Wie entwickelt sich der Raum zwischen den Linien?
- Wie kann sich die Arbeit weiter entwickeln?

In Bild III ergeben sich andere Markierungsebenen, die Erhebungen fühlen sich wie Berge mit Schatten an. Die Strukturen sind da und wiederum auch nicht. Eine spannende Oberfläche ist entstanden, der Verlauf der weißen Farbe lässt Transparenzen zum dunklen Untergrund entstehen. Es entsteht eine neue Dynamik im Bild III, die sich aus dem mehr oder weniger verdeckten Schwarz ergibt, nicht wolkenähnlich wie im Bild I, eher wie im Wind stehendes Schilf im Herbst. Dieses Hell-Dunkel-Spiel verstärkt den Spannungsgehalt in Bild III. Die Linien sind schwarz und sind es auch nicht. Sie zeigen ein Wechselspiel von Schwarz und Weiß, das sie sehr lebendig und spannungsreich macht. Die Dicke der Linien ist etwas breiter und lässt sie so deutlicher hervortreten. Das verstärkt den Rhythmus und entwickelt einen ganz eigenen Klang der Linien. Die Farbwirkung ist eher kühl, es kann jetzt als Gegenpol zu Bild I gesehen werden. Eine sehr positive Entwicklung, da in dieser Varianz die Bilder I + III in deutlichem Kontrast zueinander zusammenhängen können. Obwohl die Gesamtwirkung eher kühl ist, ist die Wahrnehmung sehr wohltuend. Die Linien sind präsenter als in den Bildern I + II und wirken stärker. Der Eindruck einer über dem Hintergrund schwebenden Linienstruktur ist die wiederkehrende, subjektive Wahrnehmung im Bild.

7.4. Between the Lines IV



Between the Lines IV, 2020, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm

Abb. 25



Between the Lines IV, Detailansicht

7.4.1. **Between the Lines IV**

„Notizbuch“

- Leinwand auf die Holzkonstruktion aufgezogen
- Festlegung der Farbe der Linien: weiß / transparent
- Grundierung: 3 x transparent/weiß
- Auftragen der Ölfarbe weiß mit Pinsel
- Trocknung 14 Tage
- Linien: Positionierung , Abstände und Dicke
- Vorrichtung für das Linieal zum Einspannen, um die Linien zu ziehen
- Werkzeug: ein geschliffenes Werkzeug
- Leinwand von der Holzkonstruktion abspannen
- Bild neu auf den entsprechenden Keilrahmen aufspannen

Das Bild **Between the Lines IV** (hier genannt Bild IV) verfolgt die Idee von weiß-transparenten Linien auf weißem Hintergrund. Dieses Bild hat eine ganz neue Leichtigkeit, ja Unsichtbarkeit. Der Wandel von Schwarz zu Weiß ist aus dem Wunsch entstanden, das Bildprinzip weiter zu entwickeln. Zwischen den Bildern II + III entsteht die Überlegung, wie das Bildschema mit einer leichteren Anmutung umgesetzt werden kann. Die Künstlerin Agnes Martin ist auch hier wieder eine Inspiration mit ihren Linien in Leichtigkeit und Vibration. Der neue Ansatz ist, weniger Kontrast zwischen den Linien und einem dennoch lebendigen Hintergrund zu setzen. Versuchsreihen mit hellen Linien und Hintergründen ergeben eine Kombination von transparentem Gesso und weißer Ölfarbe mit Zusätzen von Mohnöl und Balsamterpentin auf Leinwand. Die Technik, die Ölfarbe mit ihrer Struktur und Markierungen aufzutragen, muss variiert werden, denn im Weiß entwickelt sich eine neue Form von Leuchten der Farbe. Durch den hellen Naturton der Leinwand und die dick aufgetragene, weiße Ölfarbe ergeben sich auch in der Tiefe unterschiedliche Farbsättigungen und Transparenzen. Es sind diese leichten

Farbdifferenzen, die ein Vibrieren erzeugen. Das einfallende Licht ergibt je nach Richtung des Pinselstriches unterschiedliche Reflektionen und es entsteht ein Wechselspiel zwischen hellen und weniger hellen Strukturflächen der Pinsellinien. Ein neues weißes Bild mit 99 schattigen Linien ist entstanden, Linien so leicht wie Schneeflocken.

„Notizbuch“

- Wie zeigen sich Dynamik, Rhythmus und Spannung im Bild?
- Wie entwickelt sich Wirkung und Wahrnehmung des Bildes?
- Wie zeigt sich der Kontrast von Spuren und Markierungen im Hintergrund?
- Wie entwickelt sich der Raum zwischen den Linien?
- Wie kann sich die Arbeit weiter entwickeln?

In Bild IV hat sich die Idee von Leichtigkeit entwickelt. Diese Leichtigkeit ist neu und entgegengesetzt zu der Anmutung der vorherigen Bilder I, II und III. Dynamik und Spannung sind in der feinen Pinselstruktur der Ölfarbe zu sehen. Hier hat das einfallende Licht seine größte Auswirkung auf die Wahrnehmung und Stimmung des Bildes. Dadurch zeigt sich das Gefühl von Wolken wieder neu, nur leichter gerade zu spielerisch. Der Rhythmus ist eine leise Melodie der Linien auf weißer Fläche. Die Linienstruktur schwebt kaum merklich, sie „verliert“ sich in der Tiefe des Bildes. Der leichte Kontrast von Linie und Hintergrund fühlt sich an, als ob sich diese Komponenten miteinander vereinigen wollen. In der Wahrnehmung des Bildes ist die Helligkeit mit den leichten Schattierungen des Hintergrundes die deutlichste Veränderung im Vergleich zu Bild I, II und III. Die weiße, große Fläche wirkt sehr beruhigend und lädt zum Verweilen ein. Das einfallende Licht ergibt jetzt eine neue Form von Spannung im Bild. Das Lichtspiel der Pinselstruktur bringt Bewegung in die Hintergrundfläche. Diese Dynamik wird beim näheren Betrachten des Bildes noch verstärkt, insbesondere bei unterschiedlichem Blickwinkel zur Fläche. Die Strukturen des Hintergrundes werden dadurch auf besondere Wei

se sichtbar. Der Ton der Leinwand in den Linien setzt sich im Vergleich zum Weiß des Hintergrundes nur leicht ab. Es passiert etwas, aber so unmerklich, dass es keinem Raum für Sorgen gibt. Diese sorglose Leichtigkeit ist allgegenwärtig im Bild; es fühlt sich gut an. Der Raum zwischen den Linien ist heller als die Linien selbst, mit leichten, feinen Pinselstrukturen und feinen Rissen des Hintergrundes. Dieser Raum will nicht fließen, sondern versucht die Linien in sich aufzunehmen und erzeugt so eine beruhigende Stille.

Eine Weiterentwicklung ließe Raum für Neues. Vielleicht wird es dreimal Weiß: weißer Untergrund, weißer Hintergrund und weiße Linien. Mehr Weiß könnte es nicht sein... eine spannende Idee für das nächste Bild.

Fazit

Die theoretische Auseinandersetzung stellt in der Gesamtbetrachtung des gedanklichen Prozesses hinter dem praktischen Werk eine dynamische Entwicklung beider Seiten dar. Die Bilder der Serie **Between The Lines** zeigen im Resultat jeweils einen der konzeptuellen Ordnungszustände und die reflektierte, dynamische Entwicklung im Prozess.

Die Bilder sind im Austausch zwischen den Prozessen im gedanklichem Raum und dem praktischen malerischen Werk entstanden. Es wird deutlich, dass der Malprozess geordnet und strukturiert abläuft, mit dem Anspruch, sich auf die gedankliche Reflektion und die Intuition einzulassen.

Die Beschreibungen zu Spannung, Rhythmus und Dynamik, deren Wirkung und Wahrnehmung in den Bildern zeigen, dass die wechselseitigen Betrachtungen das Werk beeinflussen und dass der künstlerische Prozess sich nicht ohne den gedanklichen Prozess entwickeln kann. Ein künstlerisches Werk ist in seinem Werden vom Wissen und den Gedanken des Künstlers geprägt und findet so den Zugang in die Welt.

*„Mit anderen Worten, die Zeichnung entfaltet einen noch nicht dagewesenen Sinn, der mit keinem bereits ausgeformten Projekt konform ist, aber von einer Absicht getragen wird, die mit der Bewegung, der Geste und dem Schwung des Strichs verschmilzt. Ihre Lust ist das Genießen dieses Entfaltens, oder das Entfalten selbst, während es sich erfindet und weitergetrieben wird, auf der Spur dessen, was gleichwohl vorher nicht da war.“*⁴⁵

Dieser Gedanke, dass die Absicht allem voran zu einer Lust verhilft, die die Arbeit der künstlerischen Umsetzung zum Genuß macht, lässt vermuten, dass die Spur der Linie im Kunstwerk eine sehr intime Offenbarung des Künstlers selbst ist. In diesem Sinne ist zu verstehen, wieviel Vorbereitung nötig ist, um sich diesem Gefühl der Lust hinzugeben, das die Freude der Arbeit ausmacht.

Anmerkungen

Das Format

- 01 Vgl. Ulysses Voelker, Ordnung in der Gestaltung, Verlag niggli, CH-Salenstein 2019, Seite 146
- 02 Vgl. Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken von Greenberg Clement, Hrsg. K. Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresden 1997, Seite 276
- 03 Grenzen und Raumvorstellung, Guy P. Marchal, 1996 CHRONOS Verlag, Zürich, Seite 17
- 04 Grenzen und Raumvorstellung, Guy P. Marchal, CHRONOS Verlag, Zürich 1996, Seite 11
- 05 Grenzen und Raumvorstellung, Guy P. Marchal, CHRONOS Verlag, Zürich 1996, Seite 2
- 06 Vgl. Simone Schimpf in: Rasterfahndung. Das Raster in der Kunst nach 1945, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Hrsg. v. Ulrike Groos u. Simone Schimpf, Köln 2012, Seite 23.
- 07 Simone Schimpf, Rasterfahndung, Das Raster in der Kunst nach 1945, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Hrsg. v. Ulrike Groos u. Simone Schimpf, Köln 2012, Seite 256
- 08 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 1988, Seite 28
- 09 Brain O'Doherty, In der weißen Zelle, Merve Verlag, Berlin 1996, Seite 98
- 10 James Meyer, Minimalismus, Hrsg. James Meyer, Phaidon Verlag, Berlin 2005, Seite 20
- 11 Brain O'Doherty, In der weißen Zelle, Merve Verlag, Berlin 1996, Seite 99
- 12 Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin, Ausst. Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, Seite 24
- 13 Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin, Ausst. Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, Seite 25

Die Linie

- 14 Vgl. W. Kandisky, Punkt und Linie zu Fläche, Benteli-Verlag, Bern-Bümplis 1969, Seite 130

- 15 R. E. Krauss, Das optische Unbewusste, Hrsg. Bandel und Falckenberg, FUNDUS 194, Philo. Fine Arts, Hamburg 2011, Seite 255
- 16 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 1988, Seite 22
- 17 Vgl. Norman Bryson, Ein Spaziergang um seiner selbst willen, Bach und Pichler: in: Öffnungen, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, Seite 42
- 18 Vgl. Norman Bryson, Ein Spaziergang um seiner selbst willen, Bach und Pichler: in: Öffnungen, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, Seite 42
- 19 Norman Bryson, Ein Spaziergang um seiner selbst willen, Bach und Pichler: in: Öffnungen, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, Seite 42
- 20 Vgl. J. Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, F. am Main 2016, Seite 19-20
- 21 Vgl. Jean-Luc Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Passagen Verlag, Wien 2011, Seite 13
- 22 Frances Morris, AGNES MARTIN, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Hrsg. v. Fr. Morris u. Ti. Bell, HIRMER Verlag, München 2015, Seite 56
- 23 Anna Lovat, AGNES MARTIN, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, HIRMER Verlag, Hrsg. v. F. Morris u. T. Bell, München 2015, [Carter Ratcliff, Agnes Martin and the „Artificial Infinite“, in : Art News 72, Nr.5, Mai 1973], Seite 101
- 24 Anna Lovat, AGNES MARTIN, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, HIRMER Verlag, Hrsg. v. F. Morris u. T. Bell, München 2015, [Jonathan Katz, Agnes Martin and the Sexuality of Abstraction, Cooke, Kelly, Schröder 2011], Seite 101

Das Material

- 25 Gregor Quarck, Das Material steht neben sich, Speculations on Anonymous Materials, nature after nature, Inhuman, Hrsg. Susanne Pfeffer, Verlag Koenig Books, London 2014, Seite 137

Die Farbe

- 26 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Benteli Verlag, Bern 1980, Seite 99
- 27 Hrsg. Hannah Weitemeier, Katalog zur Ausstellung SCHWARZ, Berlin 1981, (Malewitsch, Acte du Colloque international tenu au Centre Pomidou, Musee National d'Art Moderne, Paris, 1978, S. 185), Seite 81
- 28 Hans Peter Riese, Kasimir Malewitsch, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1999, Seite 63
- 29 David Sylvester, About Modern Art, Critical Essays 1948-97, New Updated Edition, Pimlico Verlag, London 1997, Seite 397
- 30 Michael Auping, „Clyfford Still und New York: Das Buffalo-Projekt“, in: Thomas Kellein, Kat. Kunsthalle Basel, Prestel Verlag, München 1992, Seite 32
- 31 Jürgen Harten, hrsg Hannah Weitemeier, Katalog zur Ausstellung SCHWARZ, Berlin 1981, Seite 7
- 32 Heins-Norbert Jocks, Gespräch mit Künstlern: Wunschlos verliebt in Schwarz, Kunstforum international, Bd 267, Köln 2020, Seite 191
- 33 Hrsg. Hannah Weitemeier, Katalog zur Ausstellung SCHWARZ, Berlin 1981, (Michael Peppiatt aus: Art International, Vol. XXIV , 3-4, Nov./Dez. 1980) Seite 101

Between the Lines I

- 34 Die Künstler Mark Rothko, Gerhard Richter und Heimo Zobernig mit in die Betrachtung einzubeziehen würde den Umfang dieser Arbeit übersteigen.
- 35 Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin, Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, Seite 25
- 36 Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin, Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, Seite 2628 Hans Peter Riese, Kasimir Malewitsch, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1999, Seite 63

- 37 Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin, Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, Seite 27
- 38 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 27
- 39 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 195
- 40 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 188
- 41 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 194
- 42 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 194
- 43 John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 22
- 44 Vgl. John Dewey, Kunst als Erfahrung, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703, Frankfurt am Main 2016, Seite 23

Fazit

- 45 J-L Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Hrsg. Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien 2011, Seite 35

Literaturverzeichnis

DIE ESSENZ DER MODERNE, Ausgewählte Essays und Kritiken von Greenberg Clement,
Hrsg. K. Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresden 1997

Grenzen und Raumvorstellung, Guy P. Marchal, CHRONOS Verlag, Zürich 1996

Rasterfahndung, Das Raster in der Kunst nach 1945, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart,
Hrsg. Ulrike Groos u. Simone Schimpf, Köln 2012,

Kunst als Erfahrung, John Dewey, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 703,
Frankfurt am Main 1988

Minimalismus, Hrsg. James Meyer, Phaidon Verlag, Berlin 2005

In der weißen Zelle, Brain O'Doherty, Merve Verlag, Berlin 1996

Who's afraid of red yellow and blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Hrsg. Karola Grässlin,
Kat. Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007

Punkt und Linie zu Fläche, W. Kandinsky, Benteli-Verlag, Bern-Bümplis 1969

Über das Geistige in der Kunst, W. Kandinsky, Benteli-Verlag, Bern 1980

Das optische Unbewusste, Rosalind E. Krauss, Hrsg. J.-F. Bandel u. H. Falckenberg, Philo Fine
Arts, Hamburg 2011

ÖFFNUNGEN, Hrsg. Bach und Pichler, Wilhem Fink Verlag, München 2009

Die Lust an der Zeichnung, Jean-Luc Nancy, Passagen Verlag, Wien 2011

About Modern Art, David Sylvester, Critical Essays 1948-97, New Updated Edition, Pimlico Verlag, London 1997

Thomas Kellein, Kat. Kunsthalle Basel, Prestel Verlag, München 1992 SCHWARZ, Jürgen Harten, Hrsg Hannah Weitemeier, Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Verlag Frölich & Kaufmann GmbH, Berlin 1981

Kasimir Malewitsch, Hans-Peter Riese, Hrsg. W. Müller u. U. Naumann, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1999

Heins-Norbert Jocks, Gespräch mit Künstlern: Pierre Soulages, „Wunschlos verliebt in Schwarz“, Kunstforum international, Bd 267, Köln 2020

Bildnachweis

Abbildung 01



Annett Zinsmeister, Rasterblau, 2012,
Fotografie, Collage auf Textiltapete,
930 x 230 x 295 cm

Abbildung 02



Agnes Martin, Falling Blue, 1963,
Öl auf Leinwand,
182,9 x 182,9 cm

Abbildung 03



Atelier Caroline Kryzecki, 2014
Foto: Tina Sauerländer

Abbildung 04



Caroline Kryzecki
KSZ 270/190-03, 2017
Kugelschreiber auf Papier
270x190cm

Abbildung 05



Caroline Kryzecki
KSZ 270/190-03 (Detail), 2017
Kugelschreiber auf Papier
270x190cm

Foto: Marcus Schneider

Abbildung 06



Abbildung 07



Sachin Kaeley, Acrylgel und Sprühfarbe auf Holz, 25 x 22 cm (installiert, 2-teilig 25 x 45,5 cm),
Speculations on Anonymous Materials , Düsseldorf 2014

Abbildung 08



Abbildung 09



Sachin Kaeley, Acrylgel und Sprühfarbe auf Holz, 25 x 22 cm (installiert, 2-teilig 25 x 45,5 cm),
Speculations on Anonymous Materials , Düsseldorf 2014

Abbildung 10



Pierre Soulages, Peinture,
28. August 2015, 243 x181 cm,
3 Teile, Acryl auf Leinwand,
Foto: Vincent Cunillère, Paris,
Courtesy: Galerie Karsten Greve

Abbildung 11



Pierre Soulages, Peinture,
14. März 2009, 326 x181 cm,
The National Gallery of Art, Washington,
© Archives Soulages,
© ADAGP, Paris 2019

Abbildung 12 - 17



Anja Mamero,
Atelier-Studio 23, 2020,
Fotos: Ole Goldt

Abbildung 18



Between the Lines I, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm

Fotos: Paula Oltmann

Abbildung 19



Between the Lines II, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm

Fotos: Paula Oltmann

Abbildung 20



Between the Lines I, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm

Fotos: Paula Oltmann

Abbildung 21



Between the Lines II, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm

Fotos: Anja Mamero

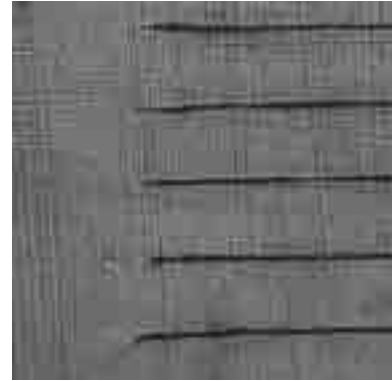
Abbildung 22



Between the Lines I, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm, Detailansicht

Fotos: Anja Mamero

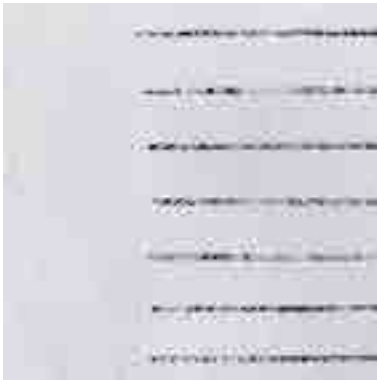
Abbildung 23



Between the Lines II, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm, Detailansicht

Fotos: Anja Mamero

Abbildung 24



Between the Lines I, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm, Detailansicht

Fotos: Anja Mamero

Abbildung 25



Between the Lines II, 2020,
Öl auf Leinwand, geritzte Linien,
200 x 200 cm, Detailansicht

Fotos: Anja Mamero