

Gedanken zu meinen neuen Aquarellen

Das zentrale Thema, um das es mir hier geht, ist Licht und Raum. Folgerichtig heißen auch alle Aquarelle Licht-Raum. Es ist zwar schon immer mein Grundthema gewesen (Licht-Raum-Struktur), das Besondere ist hier jedoch, dass ich das erste Mal in meiner Arbeit bewusst einen der wichtigsten Teile, aus denen sich meine Bilder zusammensetzen – den Raum – jeweils gleich lasse, oder höchstens unwesentlich auf das Format hin verändere. Dies entstand aus der Überlegung heraus, dass ich solange nicht mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit über meine bildnerischen Mittel werde verfügen können, solange ich nicht mit einiger Sicherheit weiß, was sie unter welcher Bedingung bewirken. Wenn man jedoch etwas vergleichen will (z. B. die Wirkungsweise von Farben), so kann man dies nicht mit unterschiedlichen Voraussetzungen tun, indem man z. B. das Rot eines realistisch gemalten Daches mit dem Gelb eines tachistischen Bildes vergleicht.

Ich musste also mindestens einen Parameter gleich lassen, um Vergleichbares vergleichen zu können. Inzwischen habe ich zwar bemerkt, dass auch hier keine Grenzen gesetzt sind, denn der wirklich ernsthafte, wissenschaftliche Vergleich würde erst da beginnen, wo ich versuchen würde, z. B. 10 Aquarelle herzustellen, bei denen sowohl das Format und das Papier, als auch der Raum im Bild, die Pfeileranordnung, die Anzahl der Pfeiler, die Raumdekoration (glatt, bzw. mit Rastern, Streifen oder sonstwie strukturiert) absolut gleich bleiben würden. Aber auch der Pinselduktus (ruhig-glatt, dynamisch-fleckig) und der Helligkeitsgrad des Bildes (hell-schwebend, dunkel-dräuend) müsste gleich bleiben. Dazu käme noch die Art der Beleuchtung des Raumes: frontal von vorne, Seitenlicht, von hinten mit Überstrahlung, von oben ohne Schatten, scharfes Licht, weiches Licht, viel oder wenig; auch das dürfte sich nicht verändern. Hinzu käme noch die aktuelle Tagesform und die jeweilige Fähigkeit zur Geduld. Auch die Frage der Wiederholbarkeit einer nun schon bekannten Lösung (als Bauzeichner hat man vielleicht keine Schwierigkeiten, zehn Mal den gleichen Plan zu zeichnen, ich hätte dabei jedoch eine absolute Blockade), spielt bei der zum Vergleich notwendigen Ähnlichkeit bzw. Gleichheit in allen bisher erwähnten Bereichen eine große Rolle.

Man kann aber noch weiter gehen. Wenn ich die Wirkungsweise von Rot, Grün und Blau in meinen Bildern untersuchen wollte, käme ich sofort in die Schwierigkeit, welches Rot, Grün oder Blau ich miteinander vergleichen wollte. Dazu kommt, dass selbst wenn ich mich hier auf eine weitere Selektion eingelassen hätte, sich manche Farben (z. B. Blau und Grün) einfach technisch, d.h. im Auftrags- und Deckungsverhalten, sowie in der Vermalbarkeit sehr unterschiedlich verhalten. Ich wäre also, selbst wenn es mir gelingen würde, nur drei Aquarelle, wie oben beschrieben, absolut gleich hinzubekommen, immer noch nicht übermäßig weit, da z. B. Grün im Aquarell (Chromoxydgrün feurig) sich ab einer gewissen Deckungs- bzw. Helligkeitsstufe nur noch sehr fleckig verarbeiten lässt, was bei Blau nicht der Fall ist. Dies wirkt sich aber bis in den innersten Charakter eines Aquarelles aus und schon ist die Vergleichbarkeit beim Teufel!

Also handelt es sich bei diesen Aquarellen nicht um eine wissenschaftliche Testreihe, sondern um den Versuch eines Malers, den Wirkungsweisen von Aquarellfarben und möglichen Techniken auf die Spur zu kommen. Es ist unabdingbar, dass eine gleichbleibende Faszination von immer neuen Lösungsversuchen, immer aufs Neue auftauchender Probleme, ausgehen muss, sonst brächten mich keine zehn Pferde dazu, nur wegen eines Vergleichs ein Aquarell nochmal grün zu malen, wenn ein identisch blaues schon besteht. Da bräuchte ich ja nur eine gelbe Brille aufsetzen und schon hätte ich den gleichen Effekt.

Mich verblüfft zur Zeit die Tatsache, dass jedes Mal, wenn ich versuche, systematisch und analytisch zu werden, sich mir die nächste Tür zu einem noch größeren Chaos öffnet. Dies mag etwas verblüffend klingen. Ich komme mir jedoch vor, wie jemand, der einer Ordnung

auf der Spur ist und diese durch immer genauere Betrachtung eines Objektes herausfinden möchte. Das Objekt, das mit bloßem Auge gesehen, recht eindeutig und geschlossen aussieht, löst sich jedoch mit jeder Stufe der Vergrößerung, die er anwendet, auf, bis er zum Schluss im Elektronenmikroskop etwas ganz anderes sieht, als das, womit er begonnen hat.

Nach diesen 40 Aquarellen weiß ich weder viel mehr über Aquarellmalerei, noch über die Wirkungsweisen von Farben, noch ob ich jetzt z. B. die Frontalbeleuchtung der überstrahlenden Gegenbeleuchtung, oder diese wiederum dem Seitenlicht überlegen finde. Wie immer hängt das von erstaunlich vielen – schlecht vorhersehbaren – Faktoren ab, ob das eine oder das andere für den jeweils speziellen Fall besser ist oder nicht. Ich will damit sagen: trotz 40 Aquarellen weiß ich inzwischen nach wie vor erst hinterher, ob meine Anfangsentscheidung richtig war, oder sich im Laufe des Herstellungsprozesses als falsch herausgestellt hat und damit geändert werden musste. Vielleicht fasziniert mich eben genau diese paradoxe Tatsache, dass ich erst seitdem ich in meinen Bildern und Aquarellen den Zufall akzeptieren kann, fähig bin, mehrere Arbeiten mit gleicher Grundstruktur zu malen, d. h. systematisch vorzugehen.

Bevor ich mich aber der Frage "Warum eigentlich Aquarell?" zuwende, noch einige Sätze zu meiner malerischen Entwicklung, wie ich sie im Nachhinein sehe: Meine paradiesische Zeit waren wohl die Jahre 1968 – 1978. In diesen zehn Jahren habe ich mir keine größeren Gedanken gemacht und einfach drauflosgemalt. Die Bilder standen in meinem Gehirn Schlange. Manche blieben zwar ungemalt – also auf der Strecke -, aber jedes ergab sich aus dem vorhergehenden, ohne dass ich auch nur den geringsten Gedanken an ihren Zusammenhang verschwendet oder mir sonst irgendwelche grundsätzlichen Überlegungen gemacht hätte. Die Kritiker, die mir vorwarfen, immer die gleichen Bilder zu malen ("hat man eines gesehen, hat man alle gesehen!") und auf meinem Markenzeichen Kachel (Kachel-Reuter) sitzen zu bleiben, hielt (und halte ich!) für schlicht bescheuert oder zumindest für etwas blind, wenn sie nicht sehen konnten, dass die Räume eher Momentaufnahmen aus einem sich ständig veränderndem Raum-Seelen-Chaos waren und die Kachel nur als Strukturmittel diente, um dieses Chaos wenigstens einigermaßen auf die Reihe zu bekommen, d. h. strukturieren zu können. Was nicht heißt, dass der Fliese nicht auch noch andere Bedeutungen zukam und weiterhin zukommt, wie Bedeutungsträger oder Mittler zwischen geometrischer Abstraktion und Realitätserinnerung zu sein (siehe hierzu meinen Text zum Quadrat).

Vielleicht war es ja der zehnjährige Dauerbeschuss, oder die teilweise Verkennung meines Documentabeitrages, als manieristisches Trompe l'oeil Kunststück (was er zu einem kleinen Teil auch war, aber eben nur zu einem kleinen Teil!), das eine langsame Vertreibung aus dem Paradies durch das Essen vom Baume der malerischen Erkenntnis bei mir einleitete. Auf jeden Fall begann mir mein Hauptmittel, die blaue Farbe, zu eindimensional zu werden. Ich hatte bis dahin nur mit der Mischung von reinem Preußischblau und Titanweiß gemalt, also die Qualität des Blau nicht verändert. Nun begann ich, das Blau aus verschiedenen Blauvarianten zusammenzusetzen. Ich arbeitete mit variierenden Mischungen von Heliogenblau, Coelinblau, Kobalt- und Ultramarinblau, sowie Karminrot und Elfenbeinschwarz mit Titanweiß. Bei diesen Farbexperimenten tauchten die ersten "bunten Bilder" auf und auch das Aquarell, da es sich durch seine Lasurtechnik besonders für eine Schichtenmalerei eignete, bei der man das reine Blau durch das Darüberlegen von z. B. Schwarz brechen konnte.

Dem Denken über den Vorgang (Technik) folgte das Denken über den Bildinhalt bzw. den Sinn des Bildes überhaupt. Dies hatte zur Folge, dass ich nicht einfach nach Beendigung des jeweilig letzten Bildes den nächsten Raum anging, sondern mir sowohl über die Bedeutung der Räume, als auch über den Realitätsgrad derselben meine Gedanken machte. Ich begann langsam meine Bilder, die schon immer aus einem konkreten, gegenstandslos-konstruktiven Teil und einem – scheinbar – realistischen, eher realitätserinnernden Teil bestanden, zu

analysieren. Am meisten Schwierigkeiten hatten die Profikritiker mit meinem vermeintlichen Realismus, der ja nie einer war, mich aber häufig in diese seit etwa 15 Jahren verfemte Ecke stellte. Ich halte es eher für eine, durch illusionistische Mittel erzeugte Neue Wirklichkeit, die im Kopf des jeweiligen Betrachters entsteht, eine sehr starke, psychologische Komponente hat und nur durch die Bildmittel auf dem Bild hervorgerufen wird, auf nichts als sich selbst verweist und somit eher konkret, als realistisch-gegenständlich ist.

Wie man an diesem Text sieht, kam ich schnell zu wahrnehmungstheoretischen Überlegungen über die Herstellung und Rezeption von Bildern. Die Documenta-Arbeit war hier auch ein Auslöser, da ich sie für einen sehr gelungenen Versuch halte, das zentrale Thema "Realität und Illusion" mit malerischen Mitteln anzugehen. Das Bild löst sich durch die Bewegung des Betrachters von einer Realität zu einer Fiktion auf und kommt durch einige weitere Schritte in die gleiche Richtung wieder in seine Bild-Realität zurück. Wenn das nicht eine höchst interaktive Behandlung eines zentralen malerischen Problems auf 20 Meter Länge war! Begriffen haben es jedoch nur wenige, da die Malerei wohl zu opulent war und somit die meisten den Wald vor lauter Bäumen, oder die Bäume vor lauter Wald nicht gesehen haben. Hätte ich das Ganze mit einem Kreidestrich gemacht, hätten die Profis vielleicht gejubelt, mir wäre es aber schlicht zu langweilig gewesen!

Doch zurück zum Hauptthema: In dieser Zeit tauchen die ersten Aquarelle auf und sie wurden danach in meiner Arbeit immer wichtiger.

Ich erkläre mir das so: Ich konnte ja nicht nur vor mich hindenken, ich musste das, was ich als – vorläufiges – Ergebnis hatte, auch ausprobieren. Ein Bild hatte und habe ich nicht unter zwei Monaten gemalt, also kam mir, ganz ohne Absicht, etwas zustatten, was ich schon vor der Akademie, sehr intensiv betrieben hatte, das Aquarellieren. Damit war eine Idee in einer überschaubaren Zeit zu realisieren, bzw. auf ihre Machbarkeit hin zu überprüfen. Zusätzlich kam mir auch der etwas zufällige Charakter des Aquarells entgegen. Es sollte ja nichts absolutes, abgeschlossenes sein, sondern eher ein Prozess mit den dazugehörigen Zufälligkeiten, die wiederum im Aquarell eine große Rolle spielen.

Anfangs behandelte ich das Aquarell zwar eher wie meine Ölmalerei, deren vermeintliche Perfektion den Zweck hatte, die bei den Farbverläufen auftretenden Fehler in den einzelnen Stufen möglichst klein zu halten und auf viele kleine Fehler zu verteilen (also eine Art Fehler-Minimierungs-Programm), was sie als Ganzes dann sehr perfekt aussehen ließ. Das Aquarell begann ich am Anfang ebenfalls in diese Richtung zu vervollkommen, was nicht gerade leicht ist (vor allem, wenn die Flächen zu groß werden), da mit einer normalen Aquarelltechnik ein fleckenloser Farbverlauf über eine größere Fläche nicht machbar ist (die teilweise sehr perfekten Übergänge im Himmel von einigen historischen Aquarellen sind verglichen mit meinen sehr klein).

Ich kann mich an einen Aufenthalt von etwa 1 – 2 Monaten in der Villa Romana (1979) erinnern, in dem ich fast alles mit Aquarellen angetippt habe, was in den nächsten Jahren Gegenstand meiner Bilder wurde. Das Abtriften des reinen Blaus in Richtung Weiß und Grau, die Tonveränderung mit Rot, Grün oder Schwarz, das Einbeziehen von Fehlern und Zufällen in die Malerei und der Versuch, endlich die Lasurtechnik, die ja einer der Gründe für die größere Tiefe älterer Bilder ist, anwenden zu können (bis dahin bekam ich sie weder technisch in den Griff, noch konnte ich sie in meine Bildwelt integrieren). Im Inhalt ging dies ebenfalls in die verschiedensten Richtungen. Das wichtigste war wohl, dass ich um diese Zeit begann, im Zuge des neuen Bewusstseins, alles, was in meinen Bildern schon vorher präsent war, einzeln anzusprechen (vom totalen zum partiellen Bildkonzept). Teilweise trieb ich die Bilder bis kurz vor die Abstraktion, indem ich nur noch eine Fläche (Wand) entstehen ließ, in der der Raum durch die Farbe entstand. Teilweise reduzierte ich den Raum auf eine Ecke, die dann so in sich selbst gespiegelt wurde, dass auf der Oberfläche jeder Fliese ein neuer Raum entstand (Doppelillusion). Der komplexen Vielschichtigkeit der älteren Räume stand damals die

eindimensionale Farbigkeit gegenüber, den sehr viel einfacheren neuen Raumteilen dagegen eine sehr viel vielschichtigere und komplexere Farbigkeit.

In dieser Zeit in Florenz habe ich meines Wissens auch das erste Mal versucht, eine Raumkonstellation auf dem Bild gleich zu lassen und sie nur farblich zu variieren (einmal blau/grau, einmal fast weiß!). Das verweist schon auf das derzeitige Thema und wurde auch typischerweise als Aquarell realisiert. Die Entwicklung der Aquarelltechnik in Rom und den Jahren danach (etwa 1980 – 1986) habe ich in einem Text zum Aquarell von 1984 beschrieben.

Die Grundidee zu den hier beschriebenen großen Aquarellen ist etwa 1986 entstanden. Der Einfluss Italiens und der Villa Massimo, in die ich nach meinem Aufenthalt 1980 und 1981 noch regelmäßig monatsweise zurückgekehrt bin, ließ langsam nach und Deutschland hatte mich wieder. Ich malte noch eine Weile Bilder, wie wenn ich in Rom geblieben wäre, sehr hell, schwerelos und überstrahlt. Doch allmählich merkte ich, dass dies keine Entsprechung in meiner Umgebung und damit auch nicht mehr in meiner Empfindung hatte.

Da dieser Zeitpunkt auch noch mit meiner Berufung an die Akademie nach Nürnberg und den damit beginnenden Irritationen durch zu vieles Denken und Sprechen über Kunst zusammenfiel, war es nur logisch, einmal fundiert über die eigene Kunst nachzudenken. Es war mir von vornherein klar, dass zu vieles Denken noch keinem Bild gut bekommen ist. Da die Verunsicherung aber zumindest teilweise durch zu vieles Denken entstanden ist, fand ich es im Sinne der Homöopathie ganz sinnvoll, sie auch wieder mit Denken zu bekämpfen.

Was das Licht und den Schwebezustand anbetraf, kam ich zu dem Ergebnis, dass Deutschland eher Götterdämmerung und Richard Wagner ist, als ein in Lichtfülle strahlendes Arkadien.

Ich nahm die Farbe Blau unter neuen Bedingungen wahr, nachdem meine Bilder in Rom ja fast Weiß geworden waren. Es dämmerte mir, dass es nach zwanzigjähriger, fast ausschließlicher Beschäftigung mit der Farbe Blau an der Zeit wäre, diese Farbe bis zu ihren, bzw. meine Grenzen hin auszuloten. Bei den Grenzen zu den Nachbarfarben Rot und Grün hatte ich das eher beiläufig schon getan. Die Auflösung zu Weiß hin war in Rom automatisch erfolgt, ebenfalls in die Dunkelheit mit einem experimentellen Ölbild. An die eigenen Grenzen hatte ich Blau jedoch noch nicht getrieben, da die Farbe bis jetzt ja nur Mittel und nicht Thema war. Ich stellte mir die schlichte Frage: was ist eigentlich mein blauestes Blau? Hier begannen nun meine Bild- aber auch Technik-Experimente, die inzwischen zu einem eigenständigen Strang von Arbeiten geführt haben. Ich nannte sie die ersten zwei Jahre noch Yves-Klein-Ersatzbilder. Inzwischen haben sie eine solche Eigenständigkeit entwickelt, dass kaum noch jemand an Yves Klein denkt. Ich auch nicht.

Mein zweiter Gedanken war, ob ich mich nicht doch habe unterschwellig von einer gewissen Kritikergruppe manipulieren lassen. Über lange Zeit galt ja in der Kunstkritik der dogmatische Satz: Nur ein konkretes Bild ist ein gutes Bild! Ähnlich wie: nur ein toter Kommunist ist ein guter Kommunist! Je mehr ich mich vom illusionistischen Raum löste zugunsten von exemplarisch vorgeführten Raumteilen oder zu einfachen Wänden, um so mehr erhielt ich den Beifall einer bestimmten – sehr wichtigen - Kritiker- und Machergruppe. Mich machte dies etwas misstrauisch, denn meine Bilder schienen jetzt in eine gängige Schablone zu passen. Nicht, dass ich etwas dagegen gehabt hätte (oder habe), durch ein einseitiges oder schiefes, vielleicht sogar falsches Rezeptionsbild meiner Arbeiten zu besonderem Erfolg zu kommen. Nein, es war eher die Art der Komplimente, die einen eigenartigen Unterton hatten: "Na, das ist doch mal ein klares Bild, endlich lassen sie mal die Illusion weg und kommen zum Wesentlichen". Ich hatte immer das Gefühl, dass es weitergehen müsste mit: "und wenn Sie schön brav so weitermachen, werden Sie eines Tages von uns in den inneren Zirkel der dogmatischen asketisch-konstruktiv-konkreten Künstlerschaft aufgenommen. Die fristete zwar einige Jahre neben den Jungen Wilden ein etwas schattiges Dasein, blieb aber weiterhin der Gralshüter der wahren Kunst und hat inzwischen wieder einen sehr gefestigten Platz im Wahren, Schönen und Guten

eingenommen. Ich denke, dass ich schon immer genügend Askese und konstruktive Haltung in meinen Bildern hatte, nur die sonstigen Bildinhalte, die mich eben auch noch interessierten, wollten einfach nicht so richtig zur dogmatisch-konkreten Haltung passen. Mir fehlte schlicht etwas, wenn ich mich zu sehr auf die reine Lehre beschränken sollte und nicht chaotisch überall herumprobieren konnte, wo und wie es mir passte.

Ich dachte daran, wieder einmal so richtig hochkomplizierte alte Räume zu malen. Erstens, weil ich dazu Lust hatte und zweitens, gerade aus Daffke gegenüber diesen Profi-Asketen! Es kam mir natürlich sofort der Gedanke, ob nicht alles und jedes eine Art Selbstmanipulation sei. Wenn ich meine alten Räume nicht malen würde, könnte dies sein, weil ich das Lob der oben erwähnten Kreise nicht verlieren und z. B. nicht hören will: "dem Reuter fällt auch nichts Neues mehr ein, der kopiert jetzt, wie de Chirico, seine eigenen alten Bilder!" Wenn ich aber jetzt trotzdem alte Räume male, so könnte auch hier die Ursache außerhalb von mir liegen. Denn wenn ich z.B. nur den Kritikern demonstrieren wollte, dass ich mich in keine Form oder Schublade pressen lasse, sind wiederum die Kritiker der Anlass und nicht ich! Ich kam also zu dem Ergebnis, dass zu viel Denken manches Mal wie eine Handschelle für den Pinsel wirken kann und beschäftigte mich also neben den Blau-Recherchen wieder mit meinen alten Räumen. Es stellte sich natürlich schnell heraus, dass die Bildräume gar nicht mehr dieselben waren und – selbst wenn ich mich bemühte – nicht mehr so hinzubekommen waren, wie in den alten Zeiten. Es war klar, meine Haltung hatte sich geändert und mit ihr meine Raumerfindungsmöglichkeiten.

Im Vergleich zu meinen neuen alten Räumen merkte ich schnell, dass die Bilder aus den 70er Jahren – wie schon beschrieben – kaum unter einem Konzept standen, sondern eher zufällige Ausschnitte aus einer allgemeinen Entwicklung darstellten.

Ich hatte also – wie schon so oft – auch hier wieder das Bedürfnis, Ordnung ins Chaos zu bringen! Nachdem ich meinen Räume-Nachholbedarf gestillt hatte, suchte ich mir einen geeignet erscheinenden heraus, um an ihm (dem Raum) die gleichen Experimente anzustellen, wie an der Farbe Blau (dabei kam ich mir manches Mal vor wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde, da sich die beiden Experimentierfelder voneinander wegbewegten und ich inzwischen jedes nur phasenweise, d. h. jedes in seiner eigenen Zeit betreiben konnte).

Wegen der Vorläufigkeit und des Experimentiercharakters der einzelnen Raumlösungen war schnell klar, dass das Aquarell im Vordergrund stehen würde. Am Anfang wollte ich die Öl-Malerei und die Buntstift-Zeichnung mit einbeziehen, habe dies aber dann aus den verschiedensten Gründen (zu langwierig, zu perfekt, unkorrigierbar, zu wenig Überraschungen, u.s.w.) wieder gelassen.

Das erste Raumgefüge, das ich mir als geeignet herausuchte, war das Aquarell "Licht-Raum (373)" von 1985. Es war innerhalb einer Serie von Arbeiten entstanden, die sich mit Pfeilern im Raum beschäftigten. Der Raum besteht aus einem Boden, auf der drei Reihen von Pfeilern stehen. Ich denke mir, dass dies nur ein Ausschnitt ist und der Raum sich beliebig weit mit Pfeilerreihen ausdehnt. Auf den Aquarellen sieht man jedoch nur diese drei Reihen.

Ich begann nun, diesen recht einfachen Raum der den Vorteil hatte, dass er kein übergroßen Aufwand für die Grundzeichnung verlangt, verschieden zu behandeln. Mal experimentierte ich mit Marmorstrukturen, die unterschiedlich geformt waren. Das Raster bestand in diesem Fall aus größeren Platten, deren Kanten abgefast erschienen, wodurch sich eine Schatten- und Lichtkante ergab, was die Raumwirkung unterstützte. Hiermit konnte ich auch rein malerische Experimente mit einbeziehen. Mal ließ ich die Flächen der Pfeiler völlig glatt, was zwar dem Raum nicht besonders bekam, aber gerade dadurch sehr interessante Aspekte eröffnete. Es ergaben sich hierdurch Bilder, die unten illusionistisch-räumlich waren und oben fast flach wurden. In diesem Bereich entstand dann ein flächig-konkreter Farbraum. In der Farbe experimentierte ich in die verschiedensten Richtungen. Von brutal bis zart, von bunt bis monochrom, vom kaum noch erträglichen Lila bis zum äußerst eleganten Graublau versuchte ich alles anzugehen. Der Malduktus reichte von aalglatt bis zur ruppigsten Fleckigkeit, die mir

möglich war. Die Aquarelltechnik als solche wurde damals ansatzweise – inzwischen bewusst – bis an ihre Grenze getrieben. Als ein extremes Beispiel für ein dunkles Aquarell möchte ich Licht-Raum (413) nennen. Hier stößt die Aquarelltechnik an ihre Grenzen, da sie an sich eine Lasurmalerei ist und hier durch die vielen übereinanderliegenden Schichten zu einer deckenden Malerei wird. Am Ende steht man vor dem Problem, dass jede neue Schicht die darunter liegende an, bzw. auflöst. Als Gegenbeispiel könnte Licht-Raum (415) dienen. Hier hat man schon verloren, wenn man beim Auftrag der Farbe überhaupt etwas sieht, denn das war dann schon fast zu viel der Farbsubstanz. Solch ein Aquarell besteht aus 30 – 40 Schichten fast unsichtbarer Farbe.

Das Licht änderte sich von weich nach hart, hell nach dunkel und kam mal von vorne, der Seite oder von hinten. Auch der Boden wurde etwas variiert. Mal löst er sich als Spiegelfläche auf und ähnelt z. B. Wasser, mal sieht er aus wie Beton, mal wird er in die Raumstrukturierung mit einbezogen, indem ich ihn so aussehen lasse, als wäre er mit hochpolierten Steinplatten verlegt worden.

In dieser Zeit habe ich eigentlich selten versucht, eine sich mir aufdrängende Bildidee in nur einer Arbeit zu realisieren. Kaum fing ich an, eine Idee zu konkretisieren, wurde eine Serie von mehreren Lösungsmöglichkeiten daraus. Warum dies so war oder ist, weiß ich nicht so genau (wir sind hiermit ja auch zu nahe an der Jetztzeit). Es scheint sich jedoch eher eine Änderung darin ergeben zu haben, was ich als offizielle Arbeit bewerte oder zulasse. Früher hat es auch haufenweise Skizzen gegeben, von denen dann alle zwei bis drei Monate die wichtigste zu einem Bild wurde. Vielleicht sind heute viele Skizzen schon vollgültige Arbeiten? So ganz scheint dies aber auch wieder nicht zu stimmen. Es scheint doch eine Haltungsänderung eingetreten zu sein. Wenn man sich manche Skizzenbuchblätter anschaut, so merkt man, dass ich wohl von irgendwelchen Grundbegriffen auszugehen scheine und die sich mir zu diesem Thema aufdrängenden Einfälle und Variationen solange notiere, bzw. zu Bildern werden lasse, solange sie mir dessen wert erscheinen. So gibt es Blätter zum Thema Pfeiler und schiefe Rampe, sowie viele zum Thema Goldener Schnitt. Es gibt Seiten zu Rundungen, Pfeilern, Unterzügen, Schächten, Wasser, schiefe Ebenen, Treppen, Glas, Trennwände, usw., wobei es mir dabei weniger auf die Materialität des jeweilig angesprochenen ankommt (z.B. Wasser oder Glas), sondern auf die Folgen, die daraus für das Bild entstehen (Transparenz, Spiegelung).

Aus jeder einzelnen Testreihe entwickelt sich ein kleiner Kosmos, der solange bearbeitet wird, solange er sich ausdehnt (d.h. solange er mich fasziniert) und der sofort abgeschlossen wird, wenn er in sich zusammenfällt (d.h. wenn die Faszination nachlässt). Es ist nur schade, dass ich immer noch keine Methode gefunden habe, um schneller zu arbeiten, denn nach wie vor gehen mir viel zu viele Ideen durch die Lappen. Denn selbst wenn ich im Skizzenbuch an einem Nachmittag/Abend 10 Raumkonstellationen auf dem Papier festhalten und sichtbar machen kann, so sind mir in der gleichen Zeit mindestens 50 Konstellationen durch das Gehirn gehuscht, die ich nicht zu packen bekommen habe. Sei es, weil sie nicht stark genug waren, sei es, weil sie mir gerade kamen, als ich bei der Realisierung des Vorhergehenden war und die Konzentration hierzu die neue Idee abgedrängt hat, sei es, dass sie in einem Pulk von Einfällen daherkam und ich sie nicht richtig beurteilen konnte oder sie an sich zu schnell waren. Es passiert mir recht häufig, dass ich konstatieren muss: „jetzt ist mir gerade etwas durch den Kopf geschossen, das faszinierend war, aber erwischt habe ich es nicht!“. Da mich aber dieser dauernde Verlust immer mehr ärgert und ich in letzter Zeit richtig schlechte Laune über die Bilder bekomme, die ich nicht habe malen können, ist die neue Methode sicher eine meinem derzeitigen Befinden adäquate Methode. Ich scheine ein Schleppnetz gefunden zu haben, das es mir nun endlich ermöglicht, mehr Ideen einzufangen (und damit ans Licht der Welt zu bringen), als mir durch die Maschen schlüpfen. Früher war das eher umgekehrt. Es ging mehr verloren, als ich gefangen habe.

Obwohl die allerneuesten 100 x 70 cm großen Aquarelle teilweise ganz schön aufwendig sind und daher einen großen Interessenvorschuss benötigen, um überhaupt angefangen zu werden (eine kleine Skizze mache ich auch schon mal, wenn nur eine Kleinigkeit zu klären ist; ein solches Aquarell bedarf schon eines triftigen Grundes, um überhaupt angefangen und erst recht, um fertiggestellt zu werden), machen sie mir nach wie vor Spaß und ich denke, dass es noch genug Ungeklärtes gibt, um viele weitere malen zu können.

Es fasziniert mich jedes Mal, dass ich mit einem klaren Konzept an das jeweilig nächste Aquarell herangehe und bis jetzt in sehr wenigen Fällen am Ende wenigstens in etwa das herauskam, was ich mir am Anfang vorgenommen habe. Ansonsten war es bis jetzt jedes Mal ein Kampf mit ungewissem Ausgang. Ich habe also nicht die am Anfang geschilderte größere Sicherheit im Umgang mit den Mitteln gewonnen, aber einen unheimlichen Spaß am Malen! Obwohl der Text immer länger wird, möchte ich hier einmal versuchen, in etwa zu beschreiben, wie so ein Aquarell entsteht:

Zuerst zeichne ich die Raumstruktur (Pfeiler, Kanten, Boden, u.s.w.). Hier muss ich mich bereits entscheiden, ob die Pfeiler glatt bleiben oder irgendeine Struktur (Platten/Streifen) erhalten sollen. Ich kann zwar Striche, die ich in das Blatt gezeichnet habe, eventuell übergehen (wobei der dann sinnlose Bleistiftstrich schon sehr stören kann), aber in das bereits begonnene Aquarell nachträglich hineinzuzichnen, ist fast unmöglich. Auch muss in etwa die Lichtführung klar sein (nicht nur wegen eventueller Schatten). Ich kann in einem ganz hellen, überstrahlten Bereich keine harten, dunklen Striche brauchen, andererseits muss der Strich sehr kräftig sein, wenn es um ihn herum voraussichtlich sehr dunkel werden wird, denn nach einigen aufgetragenen Schichten sehe ich ihn nicht mehr, wenn er zu hell war. Im Normalfall nimmt auch die Intensität der möglichen Farb- und Hell-Dunkelsprünge von vorne nach hinten und von unten nach oben hin ab (aber eben nur normalerweise!). Die Striche sollten sich im Vorfeld also auch danach richten. Ein Bleistiftstrich sollte im Aquarell im übrigen mehrmals übermalt werden, erst dadurch verliert er seinen Glanz und fügt sich ins Aquarell ein.

Wenn ich meine, mit den Vorarbeiten fertig zu sein, wird der ganze Papierbogen mit einem Schwamm angefeuchtet. Man muss dabei geduldig vorgehen. Bei zuviel Wasser gibt es Pfützen, bei zu wenig, reibt man das Papier auf. Danach etwas abtrocknen lassen, sonst verläuft jede Kante, und los gehts!

Das darf man jedoch nicht allzu wörtlich nehmen. Es geht erst dann los, wenn man genügend Farbe in der richtigen Konsistenz (eher verschieden intensiv gefärbtes Wasser!) vorbereitet hat, denn einmal abgesetzt (innerhalb einer Fläche) und die entstandene Kante ist nie mehr wegzubekommen. Jede, wie auch immer geartete Unterbrechung in so einer großen Fläche bedeutet das Aus für diese Konzeption. Auch jeder Tempowechsel hat seine Tücken. Bekommt man vor lauter Hektik zuviel Wasser auf das Papier, entsteht ein See, der nachher durch unterschiedliche Trocknung einen Flecken mit deutlichem Rand ergibt (wie ein Wasserfleck auf dunkelblauer Seide). Wird man zu trocken, ist kein Ansatz zu der vorherigen Farbe herzustellen (die ist nämlich, während man den Pinsel, um neue Farbe aufzunehmen, in dieselbe getaucht hat, schon angetrocknet). Ganz schlimm wird es aber, wenn einem ansatzweise einer dieser Fehler unterlaufen ist (was vielleicht aufs Ganze gesehen gar nicht so schlimm gewesen wäre) und man seine Hände nicht so im Griff hat, dass man ihnen verbietet, dort ganz automatisch Rettungsversuche zu unternehmen, wo sie gar nicht möglich sind. Das ist das Tückische an meiner Aquarellmethode. Man muss alles akzeptieren, was man gemalt hat. Ein Zurück gibt es nicht. Rettungsversuche jeglicher Art sind sinnlos und führen zum völligen Ruin der Arbeit.

Im weiteren Verlauf braucht man genügend Wasser, damit der Pinsel nicht dauernd rückgefärbt wird durch die Farbe, die sich darin ansammelt. Am Besten ist aber ein möglichst frühes Konzept, wie die Sache technisch zu lösen ist. Man muss das Aquarell zumindest für die ersten Schritte (die sind unkorrigierbar) auf dem weißen Papier im Geiste durchgehen, wie

ein Rennfahrer die Strecke vor dem Rennen im Geiste durchfährt. Es dürfen z.B. keine zwei nebeneinanderliegenden Flächen getrennt aufgebaut werden, da sie nicht präzise aneinander gemalt werden können. Entweder es entsteht eine helle Linie, weil man etwas auseinandergeblieben ist, oder ein etwas zackiger dunkler Strich, weil man dauernd überlappt hat und damit die Farbe doppelt aufgetragen wurde. Jede einzelne Fläche, aber auch der gesamte Raumverbund muss Stufe für Stufe aufgebaut werden durch immer wieder neues Überlagern der dazu richtigen Farbe. Auch die Übergänge lassen sich nicht so realisieren, dass man oben mit reinem Wasser anfängt und dann langsam Farbe zugibt und unten ist man dann fertig. Die Übergänge müssen je nach Perfektionsgrad und Intensität (Weiß nach Hellblau oder Weiß nach Dunkelblau) in 10 – 30 Schichten aufgebaut werden. Immer in der technisch gerade noch machbaren Stufe (Sprung), die leider sehr klein ist. Man muss immer aufpassen, dass es keinen See gibt, oder zu trocken wird, oder man vor lauter Hektik über die Kante rausfährt. Schnell entscheiden, ob ein etwaiger Fehler gravierend ist, dass er korrigiert werden muss mit allen oben geschilderten Folgen oder letztendlich im Verhältnis zum Risiko der Korrektur doch so unbedeutend ist, dass er übergangen werden kann. Und dass es ja oben nicht zu dunkel wird (Farbe zugeben kann man immer, Farbe wegnehmen sehr schlecht)! Und dass es ja im Hintergrund keine zu großen Sprung gibt oder mal zuviel Farbe am Pinsel ist (unkorrigierbar)! Und vor allem: ist die Nebenfläche schon trocken genug, dass ich es riskieren kann, an sie ranzumalen? Wenn sie noch zu nass ist, läuft die neue Farbe rein und alles ist verdorben. Habe ich aber zu lange gewartet, ist die Fläche, auf der ich eigentlich malen will, viel zu trocken und saugt mir die Farbe viel zu schnell ab. Das gibt wieder Trockenränder. Daraufhin mache ich die Farbe zu nass, dann gibt es wieder Seen, diese geben dann wieder Flecken, u.s.w., u.s.w.!

Dies war jetzt die Beschreibung von einem einfachen Aquarell! Hier schwirrt einem sehr schnell der Kopf! Aber genau das macht Spaß: zu sehen, dass man vollkommen in der Bredouille sitzt und sich dann eine Vorwärtsverteidigung auszudenken, wie man das Ganze doch noch retten könnte. Das ist zwar ernstlich aufregend, aber auch sehr befriedigend (wenn man es dann wirklich geschafft hat!).

Wie bereits angesprochen, die meisten Aquarelle sind die Ergebnisse unverhoffter Ereignisse. Manche gehen verblüffend schnell, bzw. wurden von mir in einem Stadium abgebrochen, wo sie eigentlich noch gar nicht fertig waren, ich sie aber als besonders schön empfand. Manche dauern unangenehm lange. Bei denen beginnt dann wirklich ein Kampf bis aufs Messer. Ich habe bis jetzt eigentlich noch nie aufgegeben! Das längste Aquarell hat 8 Wochen gedauert, was für ein Aquarell schon etwas lange ist!

Manches Mal macht es mir auch Spaß, dem Kampf von vornherein aus dem Wege zu gehen und ein extrem fleckiges und ruppiges Aquarell zu planen. Ich war natürlich verblüfft, dass es dabei mal wieder so kam, wie im richtigen Leben. Als ich die Flecken wollte, blieb die Farbe erstaunlich glatt! Ich musste mich richtig anstrengen, um einige Flecken hinzubekommen! In der Aquarellmalerei macht es richtig Spaß, jede Herausforderung anzunehmen. Da die Farbe sich beim zwanzigsten Mal Darübergehen partiell auflöst (auch wenn man lange genug gewartet hat, wenn nicht, natürlich erst recht!), wollte ich einmal das dunkelstmögliche Aquarell malen. Das artete dann zu einer Art Eier-Schnell-Tanz aus. Man muss die Farbe so trocken halten wie möglich, damit das überschüssige Wasser nicht die darunter liegende Farbe auflöst. Dann muss der Auftrag so blitzartig erfolgen wie möglich (aus dem gleichen Grund). Der Pinsel darf dabei nur in eine Richtung gestrichen werden; einmal zurückgefahren und alles hat sich aufgelöst! Zusätzlich darf der Pinsel auch möglichst die Papieroberfläche gar nicht berühren (wieder der gleiche Grund!). Aber die Kanten sollte man dabei trotzdem einhalten! Eine echte Herausforderung.

Bei den Helligkeits-Rekord-Bildern geht es ähnlich zu, nur umgekehrt. Wenn man nur einmal Farbe am Pinsel sieht, ist das Bild schon zu dunkel! Im Grunde wird es mit zigfachem Auftrag

von reinem Wasser mit homöopathischer Beimengung von Farbe eher erahnt, als gemalt. Sehen kann ich jedenfalls hier nicht viel. Es ist daher auch mal wieder typisch, dass die hellsten Aquarelle in Rom in der Villa Massimo gemalt wurden. Nur dort kann ich in etwa sehen, was ich in Deutschland nur erahnen kann. Außerdem scheint es auch mit der klassischen Umgebung zusammenzuhängen. Auf jeden Fall war ich kaum in Rom, schon wurden meine Aquarelle wieder heller bis an die Grenze zum Weiß.

Noch kurz etwas zum Grund, warum die jetzigen Aquarelle mit den achtfasigen Pfeilern die erste Serie mit den quadratischen Pfeilern abgelöst haben. Bei der ersten Serie stellten sich mit der Zeit Probleme mit dem Mittelpfeiler und dem quadratischen, bzw. rechteckigen Grundriss der Pfeiler ein. Der Mittelpfeiler hatte die Neigung, als reine Fläche zu erscheinen, was zwar der perspektivischen Richtigkeit entsprach, aber häufig der Bildlogik zuwider lief. Die rechteckige Grundform der Pfeiler ermöglichte eigentlich nur Licht oder Schatten, kaum irgendwelche Zwischentöne. Es war also alles etwas kantig und zu einfach gestrickt.

Durch einen Kunst-am-Bau-Auftrag in Tübingen entdeckte ich dann einen dort im Gebäude real vorhandenen und von mir in meine Arbeit mit einbezogenen, achtfasigen Pfeiler (beinahe schon eine Säule) für meine Aquarelle. Durch die sichtbaren drei Phasen wurde auch der Mittelpfeiler etwas räumlich und die Seitenpfeiler erlaubten eine größere Farbmodulierung. Es gab Zwischentöne (Halbschatten). Während ich vorher bei 5 sichtbaren Pfeilern pro Reihe 10 Farbflächen zur Verfügung hatte, waren es jetzt schon 13, bei nur 4 sichtbaren Pfeilern. Auch gab es beim größeren Format irgendwie mehr Platz, sodass ich sogar einen Entwurf mit Durchblick realisieren konnte.

Alle neuen Errungenschaften machten die Sache zwar komplizierter und aufwendiger, lohnten sich aber letztendlich doch sehr. Der Raum ist jetzt so vielschichtig geworden, dass ich mit seiner Auslotung noch lange nicht am Ende bin.

Juli 1991