

Opposites attract

Zwei Künstler, in ihren Produktionen verschiedener schwer denkbar. Zwei Gattungen, ebenfalls konträr, zwei Attitüden, zwei Lebenswege. *Was passiert hier?* ist als Ausstellungstitel der Passendste überhaupt, weshalb ich nur supplementieren kann. Nicht einfach.

Christian Stiesch, Bielefelder Bildhauer und bekannt als Laudator der hiesigen *galerie 61*, auf „Transportfahrrädern“ stets eilig vorüberziehend, mit defektem Handy und gesundem Appetit ausgestattet, in der Diskussion polyhistorisch informiert und allein deshalb sympathisch, meint es *ernst* – ganz so wie Gisela Wäsche, über die ich außer einigen biografischen Eckdaten gar nichts Valides weiß.

Gut so? Ich beginne uncharmant, jedoch aus systematischen Gründen (massive Materialität), mit Christian, denn „Bildhauerei ist Größenwahn“¹, neben seinem Interesse am Handwerk im weitesten Sinne fand er bald zur Skulptur, man plant das wohl nicht, jedoch aus dem Traum heraus, daß, *wenn* Kunst ist, sie „groß und überdauernd“ sein möge, *bigger than life*, in Stein, Metall oder Holz.

Vermessen vielleicht, doch ausgestattet mit dem ‚fortgeschrittensten Bewußtsein‘, das seit Hegel zur Grundausrüstung jedes Künstlers zu zählen hat und abhold gegenüber längst ausgelegten Modernismen des Primitivismus und der Abstraktion, die ihm unterkomplexe Antworten scheinen, bleibt Stiesch bei der *conditio sine qua non* bildhauerischer Gestaltung: der menschlichen Figur, was nicht selbstverständlich ist, gerade weil etwa Arturo Martini, ein Kollege, vor dem Stiesch das Knie zu beugen bereit ist, zum Ende der Klassischen Moderne vom „Joch der menschlichen Gestalt“ sprach, ja das eigene Medium als tote Sprache (*lingua morta*) rubrizierte². Ganz anders betont Stiesch den „Hunger nach Figur“ und resümiert damit nicht nur die eigene Präferenz, sondern ebenso Entwicklungstrends der letzten Jahre. Daher sei an die theoretische Gegenbewegung sowohl von links als auch von rechts erinnert, die festhält, daß die Gattung, die im 19. Jahrhundert in den Ruch geriet, die konventionellste, ja langweiligste zu sein, letztlich nicht umhin kann, sich ihrem ureigenen Gegenstand immer wieder zu stellen: „Ob sie will oder nicht, sie ist gezwungen, sich mit dem Menschen zu befassen.“³

Damit sind zickige Probleme der Mimesis berührt, zugleich ist Gelegenheit für eine Minimaldefinition: „Unter den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten ist die bildhauerische Tätigkeit am stärksten mit der Realität verbunden, in noch höherem Maße als das Schaffen der Architekten. Denn eine Plastik ist nicht nur ein konzentrierter Ausdruck körperlicher Existenz im Raum, sondern sie entsteht auch unter persönlichem Einsatz anstrengender handwerklicher Bemühung. Die Verwurzelung im Realen geht andererseits bei der bildhauerischen Tätigkeit so weit, daß mit diesen Mitteln eine Erscheinung der Natur genau zu imitieren ist (Panoptikum), d.h., daß eine Skulptur entstehen kann, ohne jede künstlerische Befähigung. Das geistige Ringen des Bildhauers besteht deshalb in erster Linie darin, diese imitative Möglichkeit zu überwinden und die Naturerscheinung als geistige Vorstellung, als schöpferische Formimagination zur Wiedergabe zu bringen.“⁴

¹ Ich stütze mich bei Stieschs Äußerungen auf das Gespräch mit ihm vom 10. Januar 2012.

² Zit. n. Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Neuauflage*, Berlin 1992 (1971), 193.

³ Leo Trotzki, „Zwei Wiener Ausstellungen im Jahre 1911“, in: Ders., *Literatur und Revolution*, München 1972, 417-427, hier: 423; im gleichen Sinne Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948), Berlin 1960, 109. Daß der Durchbruch der abstrakten Plastik unmittelbar bevorstand, konnte Trotzki natürlich nicht ahnen.

⁴ So Philipp Harths Vorschlag, den ich vertretbar finde, auch wenn hier noch gar zu ungebrochen von göttlichem Schöpfertum und geistigem Ringen die Rede ist, ganz abgesehen von der obsoleten Erlebnis-Ästhetik, die Harth in seinen formativen Jahren offenbar verabreicht wurde, vgl. ders., *Gedanken über die bildhauerische Gestaltung*, Würzburg 1967, 9f.

Es geht also darum, der Mimesis als mechanistisch-routinisierte Verfestigung des eigenen Vermögens ein Schnippchen zu schlagen, um ein semantisch-expressives Surplus in überzeugender Formfindung zu erwirtschaften; erst wenn das jenseits bloßer Abbildung realisiert ist, darf mit Fug von Skulptur gesprochen werden. Zudem zeichnet Stiesch nicht allzu gern und zeigt auch deshalb heute vorzugsweise Modelle und Entwürfe in verschiedenen Materialien und Subgenres,⁵ *works of art in the making*, die demonstrieren, wie Formfindung und Volumenschöpfung, die bildnerische Aufbauleistung anhand der menschlichen Gestalt, unter möglicher Umsteuerung der Epigonalität eigentlich vollzogen wird, ohne dabei doch vom *Schönen* als ästhetischem Leitwert lassen zu wollen.⁶ Insofern sei daran erinnert, daß Hegel, dem sich Stiesch als wüchtigem Gewährsmann versichert sein darf, die Skulptur, nicht die attische Tragödie oder das homerische Epos, das Zentrum des Zentrums des Zentrums der Kunst war.⁷

Dialektik paßt hier gut. Eine gemeinsame Bekannte sprach einst, „bei aller Liebe, Christian variiert seit Jahren nur noch formal“ und verkannte damit, daß Stiesch durchaus auf der richtigen Seite ist, denn gut dialektisch konstituiert die Form den Inhalt, ist sie doch „nach ihrer entwickelten Bestimmtheit das Gesetz der Erscheinung“⁸, oder, direkter auf das Ästhetische bezogen: „Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form, während diese doch das bleibt, wodurch das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das sich Bestimmende.“⁹ Außerdem: „Erfindung gibt es nicht mehr“¹⁰, *Themen*, womöglich aktualistische, zu erfassen und abzarbeiten, ist seit über hundert Jahren nicht mehr Aufgabe der Kunst (zumal der bildenden), das können unsere Geistes- und Sozialwissenschaften viel besser.

Restloses Durcharbeiten des Materials ist denn auch Stieschs Programm. Ausgehend vom „Ich sehe etwas“ begreift er, anders als mancher Kollege,¹¹ das Verhältnis von Entwurf und Endfassung tatsächlich als dialektisch, sich wechselseitig relativierend, neue – vorläufige – Synthesen zeitigend. Der Gestaltungsprozeß führt von Reduktion zur Elaboration, vom sehr Konkreten zum eher Abstrakten oder umgekehrt, ja der Zusammenhang von ersten Modellen über Zwischenstadien bis hin zum Endprodukt kann sich – auf den ersten Blick – weitgehend verflüchtigen. Als Senkblei für die Vollendung einer Arbeit aber gilt Stiesch mit Adolf von Hildebrands damals immens einflußreichem Buch das Zusammenschießen der Mehransichtigkeit jeder Vollplastik zu *einer* Formeinheit.¹² Daß er es somit, wie jeder Bildhauer (und nur: Bildhauer!) mit der Distanz als ‚virtuellem‘ Wert von Entfernung *und* Beziehung zu tun hat, darf ich vielleicht hinzufügen. Nur die Skulptur, so Gundolf Winters Theorem, verlangt die *artikulierte* Beziehung zum Betrachter, insofern sie prinzipiell das Seh- als Erfahrungsproblem austrägt, perzeptive als geistige Phänomene verhandelt: „Gerade die Thematisierung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt und seine Vermittlung durch die Artikulation einer ‚richtigen‘ Distanz, der Vermittlung also des Gegensatzes durch Deutung, ist aber das, was die Skulptur als künstlerisches Medium auszeichnet.“¹³

⁵ Er beherrscht sie übrigens alle. In Berlin, *Super bien! Gewächshaus für zeitgenössische Kunst*, findet sich z.Zt. eine im letzten Sommer gefertigte Raumplastik; *Der Hund soll nicht in die Küche* (2011); eine weitere, die zu seinen besten Arbeiten zählt, *Ein Kubikmeter Leben und Tod* von 1995, war leider nicht transportabel.

⁶ Zur allfälligen Revision des Topos, die Moderne habe dem Schönen entsagt, Karl Heinz Bohrer, „Die Kunst des Rühmens“, in: Ders., *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*, München 2007, 79-95, hier 87.

⁷ Nämlich als Kern der (systematisch) klassischen Kunstform innerhalb der (historisch) griechischen Epoche, womit Kunst in der Skulptur schlechthin zu sich selbst finde, vgl. Hegel, *Werke*, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, FfM 1986, Bd.14: *Vorlesungen über die Ästhetik* II, 352, 360, 397, 400 u. passim. Mir scheint, in Sachen Skulptur lohnt es sich immer noch, gelegentlich Hegel zu konsultieren.

⁸ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (Berliner Fassung 1830), hg. v. Friedhelm Nicolin u. Otto Pöggeler, Hamburg 1991, 135 (§ 133).

⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, FfM 1973, 218.

¹⁰ Paul Valéry, „Tanz Zeichnung Degas“ (1936), in: Ders., *Werke*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd.6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, FfM 1995, 259-351, hier: 315.

¹¹ Harth, a.a.O., 12f., 16, 80, etwa scheint eine integrale Umsetzung von Entwurf zu Endfassung zu verlangen.

¹² Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), Straßburg 1903, 23f., 120. Ähnlich noch Harth, a.a.O., 42f.

Das Programm realisiert sich in Porträts, Akten und freierer Gestaltung fast stets der menschlichen Figur. Das bevorzugte Material ist zur Zeit der recht flexible Ton, denn Stein, so Stiesch, „hält wirklich zurück“ und verweist als Extremfall auf den Hamburger Klaus Kütemeier, der es in vier Dekaden auf ungefähr zwanzig vollendete Monumentalarbeiten gebracht habe.

a) *Porträts*. Stiesch arbeitet nicht zuletzt gegen das Vorurteil an, demnach das Porträt im 20. Jahrhundert zur vernachlässigten Untergattung geraten sei¹⁴ und sein Ehrgeiz terminiert darin, ein Vokabel-Repertoire zu entwickeln, das Typik und Individualität anlässlich des Vorwurfs zur Synthese bringt. Hier besonders scheint nachvollziehbar, inwiefern und wie immer lose sich Stiesch der Berliner Schule mit ihrem freieren, nicht normativen Klassizismus verpflichtet fühlt, der zwar gelegentlich hinüber zum Neobarock changieren kann,¹⁵ ohne bei ihm doch je schnörkelige Opulenz zu tangieren. So wird z.B. vermieden, daß Profile „hinwegantikisiert“¹⁶ werden, die Modelle mögen sich geschmeichelt fühlen oder nicht. Persönlich will mir scheinen, daß ihm Kinder, Knaben (*Porträt Max und Philipp D.*, 2003) und ältere ‚Charakterköpfe‘ besonders gelingen (*Porträt Axel*, 2001; *Porträt Dachwitz*, 2001) – wofür auch sprechen mag, daß mancher von den letzteren durchaus aus seiner Porträtfunktion gelöst werden und in anderen Kontexten zum Einsatz gelangen kann (*Streitwagen*, 2005).

b) Der *Akt* oder *Vom „schönen Kontur des Nackenden“*.¹⁷ Abgesehen davon, daß uns beim Akt natürlich immer gewaltige Hinterteile, enorme Brüste und erschütternde Schenkel, zwischen denen wir zuschanden geritten werden, angelegentlich sind, das Interesse am Genre also naturwüchsig ist (Christian, wo stehen gerade die männlichen Akte?), ist bei Stiesch während des Arbeitsprozesses *jede* Figur zunächst ein Akt, um das zuweilen Steife oder Gliederpuppenartig-Konventionelle gewisser Kollegen und Traditionen zu vermeiden. Besonderes Interesse gilt hier den „neuralgischen Punkten“ der Skulptur, so der Darstellung von Belastungszonen wie Knöchel oder Überschneidungen der Extremitäten. Daß insofern beim Akt ein analytisches Interesse, das über seine Selbstgenügsamkeit hinausgeht, beständig mitgeführt wird, leuchtet unmittelbar ein.

Es gibt Figuren nach konkreten Modellen gearbeitet, über die Stiesch, wie sich das gehört, aus Pietättsgründen schweigt, es gibt aber auch synthetische Arbeiten, teils aus Erfahrung, teils aus der Imagination geschöpft: Formen archaischer Fruchtbarkeitsgöttinnen mit zeltzam gebärfreudigen Becken werden in Leggings und andere Modesünden der 90er gefaßt, Haare finden sich zum Rattenschwanz gebunden und Oberkörper in lose geknöpfte Blusen. Nur eben, vom „edlen Kontur“¹⁸ bei Stiesch nur noch Schwundstufen und insofern ‚realistisch‘-kritisch im spezifisch kunsthistorischen Sinne, *women nowadays*, dennoch überhöht zum Bildhauertraum.

A funny. Aber vielleicht läßt sich noch mehr daraus machen. Herder versuchte einst, die ästhetische Erfahrung von Skulptur dominant auf den Tastsinn zu gründen. Allein haptisch,¹⁹ so Herders These, gebe sich die skulpturierte Form in ihrer „körperlichen Wahrheit“.²⁰ Das ist in seiner Ausschließlichkeit natürlich Unsinn, aber anlässlich von Akten, und sei’s auch nur als

¹³ Gundolf Winter, *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Stuttgart 1985, 24.

¹⁴ Etwa bei Trier, a.a.O., 191.

¹⁵ E-Mail vom 13. Dezember 2011.

¹⁶ Eine Formulierung Herders, „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume“ (1778), in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Günter Arnold u.a., FfM 1985ff., Bd.4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787* hg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, FfM 1994, 243-326, hier: 275.

¹⁷ Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755), in: Ders., *Werke in einem Band*, hg. v. Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar 1976, 1-37, hier: 17.

¹⁸ A.a.O., 13.

¹⁹ Herder, a.a.O., 249.

²⁰ A.a.O., 301. Herders Schrift gehört in den Kontext der Debatte um die Grenzen und Vorzüglichkeiten von Malerei vs. Skulptur mit Lessing und Winckelmann.

Gedankenspiel, reizvoll: Warum sollte man solche Artefakte nicht auch mal wieder ausführlich betasten?²¹

Bißchen Bunt. An der Farbe, der bemalten Skulptur, scheiden sich traditionell die Geister und es sei die Frage erlaubt, ob Stiesch mit dem *Bemalen* seiner Arbeiten, etwa im Rekurs auf Neonfarben, gut beraten ist. Klassizistische Positionen erlauben allein Wirkung qua Materialfarbe, neuere Äußerungen zur Fragestellung sind, wie stets, völlig disparat: Farbe als Bewegungsakzent, Intensitätsverstärker oder als Verfremdung, all das wird diskutiert, bis zur erneuten Ablehnung des Bunt als der Bildhauerei wesensfremd, indem behauptet wird, Farbe als immaterielles Phänomen konfliktuell prinzipiell mit der physischen Handgreiflichkeit der Skulptur.²² Genau in obigem Sinne aber wird die Farbe von Stiesch genutzt, als Akzentuierung oder zur – höchst wirksamen! – Simulation einer Art Patina, nicht zuletzt auch als Kompensation, da die Möglichkeiten zur Spontaneität und Improvisation für Bildhauer im Arbeitsprozeß verschwindend gering sind. Man möge demnach für sich entscheiden, ob tatsächlich Wirkungssteigerung erreicht oder durch die Koloration ganz gegen die Absicht gelegentlich eine Art Infantilismus, der m.E. auch einige der ambitionierteren Arbeiten zu Figuren degradiert, erzeugt wird.

c) Die *Ungarische Reise*. Als Ganzes vielleicht das Beste, was Stiesch zu bieten hat. Hier besonders erlaubt er sich die Ostentation der Textur, die er primär als persönliche Handschrift des Künstlers versteht – was dazu führen kann, daß er an Bronzeporträts auch mal die Fingerabdrücke der ‚Handarbeit‘ stehenläßt. Die Skulpturen der *Reise* gehen aber darüber hinaus, wenn sie mit Textur im Wortsinn, also der Oberflächenbeschaffenheit, experimentieren. Sie zeigen sich aufgeraut, verwittert, mit Schraffuren versehen; erzeugt, indem Stiesch z.B. die Negativformen mit spitzen Bleistiften punktiert.

Apropos negativ, der Inhalt: Trivial und universal zugleich formuliert die *Reise* negativ am Körper, das alles, was *ist*, auch zu *erscheinen* hat.²³ Geht aber nicht mehr! Daher das Fragmentarische, Kaputte mit den deformierten Gliedmaßen und verrenkten Körperhaltungen, *Stehende Torsi* (2002), das mit Hegel gerade nicht mehr gedeckt ist, in dem genau wir uns aber wiederfinden. Tendenz zur Groteske, sagt Stiesch, okay, Groteske, es gibt dazu zwei Angebote: In der Deformation und Umstülpung der Wirklichkeit liege die Chance zum befreienden Gelächter²⁴ oder: Die Groteske zeige eine beklemmend-bodenlose Welt²⁵. Während z.B. der pickelhaubenbewehrte *Soldat und die Frau aus dem Hofstaat I* (2003) durchaus etwas Putzig-Komisches haben, erscheint das *Vieh* von 2004 unheimlicher gar als HR Gigers *Alien*. Auffällig dann, daß die Arbeiten der *Reise* aus polemogener Semantik schöpfen, große und kleine *Feldzeichen*, destruiert und scheinbar korrodiert, Siegesgöttinnen, verbogen und fragmentiert, die anmuten wie alte Eichen, wettergegerbt, als versuchten sie seit Äonen, Wind und Wetter zu trotzen, vergeblich natürlich (*Nike I-IV*, 2002), lassen Existenz als Kampf hin zur Niederlage, zu Ruin und Verfall assoziieren. Vom Gesamteindruck der Arbeiten ausgehend, neigen wir daher wohl dazu, der letzteren Position zur Groteske den Vorzug zu geben. Der *Geischt*

²¹ Besonders im Rahmen eines umfassenden ästhesiologischen Entwurfs, wie ihn Herder imaginierte. Zudem fährt der dritte ekphrastische Abschnitt eindeutig eine Erotik der Beschreibungskunst, a.a.O., 279-296, bei der man sich fragt, warum Herder nicht gleich die Kopulation feiert. Zur intrikaten Wirkungsgeschichte von Herders Pamphelt über Riegl, Hildebrand und Wölfflin informiert Martina Dobbe, „Das verkörperte Auge. Einige bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Plastik“, in: *Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. FS für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag*, hg. v. ders. u. Peter Gendolla, Siegen 2003, 259-271.

²² Vertreten z.B. von Robert Morris, vgl. Trier, a.a.O., 142.

²³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., Bd.3, 71f., 81.

²⁴ Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969, 26, 32, 48f., 51. Daß Bachtins Thesen zu Groteske und Karneval eher auf wishful thinking denn auf die Lebenswirklichkeiten der Renaissance beruhen, zeigt Dirk Schümer, „Lachen mit Bachtin – ein geisteshistorisches Trauerspiel“, in: *Merkur* 56 (2002): 847-853.

²⁵ Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957), Reinbek 1960, 27, 35, 38, 45, 111. Kayser's Studie bietet im Vergleich mit Bachtins luftigen Konstruktionen die mit Abstand materialgesättigtere und daher substantiellere Studie.

aber, um ein letztes Mal Hegel zu bemühen, ist damit über das, was die Skulptur als Inbegriff klassischer Kunstform zeigen kann, hinaus,²⁶ wir nähern uns der romantischen, d.i.: die Moderne.

Gisela Wäschle vollzog nach relativ kurzem Studium in Köln zeitig den Sprung in die Abstraktion ganz so wie die Entscheidung, sich fortan autodidaktisch weiterzubilden. Dazu gehört Mut und Selbstbewußtsein, fehlt auf diesem Wege doch das manchmal heilsame Korrektiv des Akadems, kommt hinzu das Mißtrauen der Galeristen; erinnert sei nur an die Scharen abstrakt arbeitender Originalgenies, an deren Arbeiten, ausgehängt in lokalen Sparkassenfilialen, man zu Recht schulterzuckend vorübergeht.

Wäschle ist anders, und, das lasse ich mir nicht ausreden, obwohl sie selbst keine zwingenden Bezüge sieht, zunächst mal nah am deutschen Informel. Ihr Bemühen, „Formen aufzulösen“²⁷ ist fast kongruent mit Karl Otto Götz' drastischerer Formulierung, er habe seit 1952 stets „Formen explodieren lassen“ wollen.²⁸ Auch ihre zuweilen rotzfreche Kurvilinearität, die ich als hart zupackend und wenig feminin empfinde,²⁹ alludiert sofort Emil Schumachers Formensprache, aber, wie die bereits erwähnte Bekannte zu sagen pflegt, „an irgendwas wird man ja immer erinnert.“ Um also zu differenzieren, sei darauf hingewiesen, daß die Jungs des Informel, soweit ich sehe, die Eigenschaften des Bildträgers nicht systematisch reflektierten.³⁰ Das aber genau ist Programm bei Wäschle: „Mit und gegen das Papier arbeiten“ lautet der aktuelle Marschbefehl, die weniger reaktive Leinwand bleibt momentan unberührt. Was auch heißt, daß der Kompositionsprozeß in diesem Fall durchschlägt bis auf die Materialität des Malgrundes, eine erste Form der Absage an das klassische Tafelbild. Wäschle arbeitet nicht zwingend ‚preußisch‘, aber doch in Etappen intensiver Konzentration, ohne jeden Anflug genialischer Allüren, insofern klassisch modern, und die Erträge ihrer piktoralen Feldstudien nehmen sich oftmals erstaunlich, manchmal auch befremdlich aus.

Es beginnt bei ihr, wie immer, mit der privaten Imagination, die, anders denn die Wahrheit, erinnerungsbasiert, also konkret ist. Das allein aber führt zu nichts, das weiß auch Wäschle: „Mich bestürmen tausend verwertbare Erinnerungen, tausend Momente jener Gefühlsinhalte [...]. Das Werk, das ich schaffen werde, ist nur eine mehr oder minder gelungene Transaktion“³¹. So stellvertretend Paul Valéry, nicht Wäschle. Analog – Analogiedenken und Metaphorik scheint in ihren Selbstverständigungen eine erhebliche Rolle zu spielen, was nur normal ist, geht's ihr doch um die Exploration des Unbekannten – zum momentan dominanten Erinnerungsraum des *Gartens*, den man erkunden und/oder bearbeiten könne, spricht Wäschle von der „Erkundung durch Arbeit“, da, wiederum analog zum Garten, der nachwächst und sich damit permanent verändert, der Ertrag konstitutiv offen bleibt. Nur liegt die Pointe

²⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* II; a.a.O., Bd.14, 128f.: „[...] auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken“, es folgt die berühmte Analyse der modernen Kunst als negative, nicht-identische.

²⁷ Ich stütze mich auf das Gespräch mit Wäschle vom 3. Januar 2012.

²⁸ So das öfters wiederholte Statement von Karl Otto Götz, *Erinnerung und Werk*, 2 Bde., Düsseldorf 1983, Bd.1a, 515, 537; ders. in: *Symposium Informel 8. Oktober bis 12. Oktober 1982 – Die Malerei der Informellen heute. Ausstellung 8. Mai bis 19. Juni 1983*, hg. v. Georg-W. Költzsch, Saarbrücken 1983, 46.

²⁹ Was als Kompliment gemeint ist. Zudem: Soweit man sieht, scheint es eine genuin weibliche Ästhetik – mit Fokus auf innovativer *Formensprache* – nicht zu geben. Dies das Resümee einer immerhin links- und frauenbewegten Kunsthistorikerin, vgl. Jutta Held, „Was bedeutet ‚weibliche Ästhetik‘ in der Kunst der Moderne?“, in: *Kritische Berichte* 13/3 (1985): 29-41. Anders jüngst Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart, 1960 bis heute*, München 2010, 47, dem „die Frage nach der Konstitution des Subjekts“ das Spezifikum zumindest der „feministisch motivierten Performances“ ist. Nur soviel: Die Frage nach dem Subjekt definiert jede Kunst von Belang – und die Idee der Performance ist beinahe hundert Jahre alt, nämlich bereits Strategie der historischen Avantgarde.

³⁰ Ob z.B. Fred Thieler im vorletzten Jahr in Bielefeld zu sehenden, deformierten Leinwände beabsichtigt sind oder sich unsachgemäßer Lagerung verdanken, war nicht zu ermitteln. Vgl. *Fred Thieler. Eine Retrospektive. Bilder und Arbeiten auf Papier*, hg. v. Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld 2010.

³¹ Valéry, „Der künstlerische Schaffensprozeß“ (1928), a.a.O., 162-177, hier 173.

hier darin, daß die konkreten Erinnerungen in der Umsetzung abstrahiert, *verunklart* werden – analog zur intendierten Auflösung der Form.

Ich beginne mit dem Schwierigst-Sperrigen, den *Inneren Gärten*. Deren Resultate machen es dem Betrachter nicht leicht: farbkinetisch sehr verschieden gewichtete Arbeiten auf Papier, zerstückt, ergänzt, überklebt und neu zusammengesetzt, wieder und wieder übermalt, bis reliefartige Texturen entstehen, die dann mit Acrylbinder stabilisiert werden. Auch mit gutem Willen sind hier, wie bei sonst vielen abstrakten Arbeiten durchaus noch, kaum Figurationen in die Bilder hinein zu phantasieren, daher meine Rede von *Farbkinese*, ist von deren Semantik doch nur noch mit Abstrichen zu reden. Was *denkt* man beim Betrachten dieser *Inneren Gärten*, durchaus wohl Meditationsbildern? Ich persönlich nur Hochabstraktes, eine Art Protokoll des Abtastens, etwa „Blau gegen Grün... Jetzt Übergang zu differenter Textur... Stop! Wuchtiges Rot über grüner Lichtung. Waldbild?“ u.ä., womit ein weiteres Mal die Grenzen des ohnehin heiklen Genres der Bildbeschreibung demonstriert sind. Wäsche löst hier nicht nur die Form, sondern auch die Eigenschaft des Bildes als (zumindest kontingentem) Bedeutungsträger auf. Das ist zwar intendiert, aber auch gefährlich. „Gestaltung der Gestaltlosigkeit“³² Offenkundig von der fernöstlichen Ästhetik inspiriert, treibt Wäsche, so war im Gespräch zu vernehmen, der Gedanke der Homogenität, ja *Fadheit* um. Tendentiell vermieden werden soll hier die Gliederung der Bildfläche nach ‚Aufhängern‘ oder Eye-catchern, Zentren und Peripherien, Vorder- und Hintergründen. Martin Seel schlug vor knapp zehn Jahren im Anschluß an seine praxisphilosophischen Studien auch für die Ästhetik das sehr verwandte Konzept des Seinlassenkönnens vor, dem energisch widersprochen wurde: Zumindest die abendländische Kunstreflexion kennt nur Vollzug, distinkte Setzung und Elaboration, *Machen*.³³ Ob Wäschles Projekt sachlogisch nicht in letzter Instanz auf den Weg von Gotthard Graubner oder, um in der Region zu verbleiben, des späten Willi Pramann führt, wäre abzuwarten.

Von hinten aufrollen. Zugänglicher wohl ist das, man möchte sagen, pikurale Journal *My daily China* (2009), das auf sehr freie Art eine Reise verarbeitet, die keinen anderen Zweck hatte, als sich der Fremde auszusetzen (und insofern einen weiteren Topos der Moderne dekliniert).³⁴ Die Palette der Tuschfarben ist reich, ausgesprochen bunt, tatsächlich sämtliche Spektralfarben verwendend. Auch hier wird, vielleicht noch trickreicher, über- und hinterklebt, so daß gilt: Nicht nur „Punkt und Linie zu Fläche“, sondern auch Linie und Punkt hinter oder über Fläche und Fläche auf oder über Punkt und Linie.

Sodann auffällig natürlich die collagenhaft eingesetzten skripturalen Elemente, bei denen es sich um während der Reise festgehaltene Notizen handelt. Auch Bernard Schultze und Günter Brus haben mit der Zusammenführung von Schrift und Zeichnung experimentiert, doch blieb es bei ersterem bei ‚illustrierten Gedichten‘, während letzterer die kommunikative Funktion der Schrift aufrecht erhält und sie größtenteils als ‚Rahmung‘ des Bildobjekts einsetzt.³⁵ Wäsche aber läßt die Reise bzw. ihre Erinnerung über die Notate nicht nur material ins Bild eintreten, bemerkenswerter ist m.E., daß die Schrift, etwa als subscriptio, nicht emblematisch behandelt wird, indem sie keineswegs einen (ohnehin nicht vorhandenen) Bildgegenstand ausdeutet und ins Abstrakt-Allgemeine wendet,³⁶ sondern hier durchweg ihrer kommunikativen

³² Ryosuke Ohashi, *Kire. Das ‚Schöne‘ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, Köln 1994, 61.

³³ Diskussion vom 12. Dezember 2002 anlässlich von Seels Beitrag „Tun und Lassen. Über die Zeit der Autonomie“ im Rahmen des ZiF-Autorenkolloquiums „Zeit und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins“ für Karl Heinz Bohrer. Hintergrund: Seel, *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, FfM 2002.

³⁴ Ähnlich bricht etwa Bernd Zimmer stets zu ausgedehnten Reisen auf, sobald sich ihm ein Set von Motiven zu verfestigen droht, unproduktiv wird, vgl. Walter Grasskamp, *Gespräche mit Bernd Zimmer*, München 2008, 85.

³⁵ Vgl. *Dokumente zum deutschen Informel*, hg. v. Manfred de la Motte, Bonn 1976, 178; Bernard Schultze, *schwarz weiss. Zeichnungen und Gedichte*, AK Essen 2000; Günter Brus, *Kratzspuren. Radierungen und Lithographien 1971-2007*, hg. v. Dietmar Haubehofer u.a., Wien 2008.

Funktion beraubt ist. Sie wird tatsächlich bloßes Graphem, rein kalligrafisches Element, „line of beauty“³⁷, wenn man möchte, jetzt ganz ohne überflüssige *Verkörperung*.

Arbeiten, die man weder reine Grafik noch Malerei nennen möchte, da hier beides interagiert, manchmal auch konfligiert, sondern Gebilde aus Papier, Farbe und Schrift, die verso- als auch recto-Ansichten zulassen, da ihre ‚Rückseiten‘ nicht weniger interessant denn die vorderen sind und die Hängung in differenten Abfolgen geradezu begrüßen. Wenn man irgendetwas Historisch-Systematisches über diese Arbeiten sagen kann, dann, daß sie sich in die Absage ans Tafelbild und die moderne Wiederentdeckung der Mehransichtigkeit fügen.³⁸

Do not cough now. Zum Schluß sei als Quadratur des Kreises noch hingewiesen auf Wäschles *Chinesische Souvenirs*, ebenfalls von 2009, auf autochthon ockergelbem Papier so dünn, daß man dadurch ganz buchstäblich Zeitung lesen kann. Wem meine Qualifikation von Wäschles grafischer Handschrift als „rotzfrech“ zu derbe erscheint, möge mit dem der „sprezzatura“, wie ihn Werner Hofmann in *Adaption Castigliones* für das gestische Temperament des Künstlers vorschlug, vorliebnehmen.³⁹ Hier wird sie vielleicht am radikalsten ausgelebt, höchst spontaner Auftrag, mal sehen, was passiert, Knitterverhalten and all that provoziert. Nur erlaubt dieser Vollzug der Abstraktion paradoxerweise erneute Figuration, mehr noch: die Imagination einer polyszenischen *narratio*. Wenn das konzidiert wird, ist es abstrus genug, daß insofern die Reihenfolge der Hängung auch dieser Bilder fungibel gerät: In jedem Fall erzählen die neun Blätter dem einigermaßen Phantasiebegabten in der Tat Geschichten – und zwar in beliebiger Variation, je nachdem, in welcher Abfolge man sie sieht. Die *Souvenirs* sollten demnach stets komplett gezeigt werden, ich muß darauf bestehen.

Wir haben es hier, trotz der sehr verschiedenen Wege der ‚Motiv‘findung, mit zwei ungewöhnlich professionellen Künstlern zu tun, über deren Arbeiten ich mir als interessierter Laie mitnichten ein abschließendes Urteil erlauben werde. Deshalb nur die Beschreibung jeder rezeptionsästhetischen Situation, also unserer Seite, so trivial sie auch anmuten mag, denn „alles Dargestellte muß aus der Erfahrung des Auges neu entstehen, die Instanz der Materialität durchlaufen, die ihm allererst eine spezifische Sichtbarkeit verleiht. Was immer an hochfliegenden Ideen, Visionen, Konzepten, Faszinationen durch den Künstler ins Spiel kommen mag, es muß sich in Pigment und Öl, Graphit oder Kohle, auf Holz, Leinwand und Papier als plausibel erweisen. Was immer der Maler darstellt, welche Prätexte ihm auch angesonnen oder vorgeschrieben werden, sie müssen durch das Nadelöhr einer sinnlichen Formulierung hindurchtreten.“⁴⁰

Wäschele und Stiesch deklinieren das eine, große Problem jeder Ästhetik, das da lautet: Keine Weltschöpfung ohne Formbindung! Noch der Versuch, sie zu deformieren oder gar aufzulösen zeugt ja reaktiv von ihrer Persistenz. Ob sie nun quasi-mimetisch oder abstrakt-expressivistisch ausagiert wird, spontan auf dünnstem Papier oder wohlkalkuliert in massivem Stein, Holz oder Metall, ist zum Ende vielleicht vernachlässigenswert, genauso wie das alte Gerangel um die Superiorität der einen Gattung vor der anderen, beide finden wohl zusammen in der *Erkundung des Elementaren* (vielleicht auch deshalb das von beiden bemühte Assoziationsfeld der *Reise?*), sei es über die Befragung des Verhältnisses von Malgrund, Linie und Farbe oder über das Ausloten der Möglichkeiten von Gestaltwerdung in harter Materie. Schöpfung halt. Wann und wie sie gelingen kann, läßt sich – wieder trivial – ab ovo nicht sa-

³⁶ Klassische Definition bei Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1964), München 1993, 22: „Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens, Darstellens und Deutens“.

³⁷ William Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Leicester 1753, 50 (repr. N.Y. 1973).

³⁸ Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, 251ff.

³⁹ Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966), Stuttgart 1987, 129 u. passim.

⁴⁰ Gottfried Boehm, „Sehen. Hermeneutische Reflexionen“, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1992): 50-67, hier: 54.

gen. Deshalb schließe ich, durchaus kompensatorisch, mit Wuchtigem. Skulptur, so nochmals Herder, gebe „Substanz und Wirklichkeit“⁴¹, die „Malerei Traum“⁴². Ich darf ergänzen, nur beides zusammen definiert eine belastbare Existenz. Damit kann man sich schon mal einen Abend beschäftigen.

Ingo Meyer, 12. Januar 2012

⁴¹ Herder, a.a.O., 320.

⁴² A.a.O., 259.