

# Zur Ausstellung "Gertrude Lang: Malerei"

23.9. - 21.10.1994

in der Galerie Hammer-Herzer

Kinder brauchen Märchen; gerade weil sie keine heile Welt zeigen. Sie sind Abenteuer, Bewährung, zeigen den Riß, der mit der menschlichen Existenz in die Welt kommt, und animieren zum tollkühnen Sprung, zur Tat, und das ist es wohl auch, was den Erwachsenen ganz unsentimental zu ihnen und ebenso zur Kindermalerei bringt, ihn, den Garanten des Happy end der finsternen Geschichten, ihn, der das Haus verwaltet und Verantwortung trägt, daß Kindermenschen weitermalen können. Das Gute ist im Märchen nicht stubenrein, kein pazifistisches Vorbild, schlägt, sticht, wehrt sich und siegt um jeden Preis. Das Märchen liefert dem moralischen Verlangen und der Erkenntnis einen Code, Worte und Begriffe, die uns die Wirklichkeit zuordnen und festlegen, was wir denken und fühlen müssen und dürfen, um richtig zu liegen. Binäres Grundmuster, das sich auf dem langen Weg zum Erwachsensein ausdifferenziert und in die Unübersichtlichkeit individueller Sonderfälle führt. Das Leben ist hart, um so froher erscheinen uns die Bilder des Anfangs, auch wenn sich ihr Versprechen nicht erfüllt. Bilder des Anfangs sind auch die in den Grundfarben sehr subtil ausgeführten Arbeiten von Gertrude Lang; Bilder erster Seh- und Tasterfahrungen; denen wir heute große Aufmerksamkeit schenken. Diese Aufmerksamkeit aber wurzelt tief unter unserer Zeit und außerhalb paradiesischer Zeitlosigkeit, in die der Naive nur allzugern aus der Wirklichkeit emigriert. Lassen Sie mich in Folgendem darstellen, was Kindliches anderes sein kann als naiv, am Beispiel der Kindermalerei, des Begriffs der Kindheit und des Gemäldes: "ein Engel steigt herab" von Gertrude Lang.

In der sogenannten Kindermalerei, die wir alle, die dem natürlichen Drang, Eltern zu werden gefolgt sind, nun lästig schön in unseren Wohnungen wie die welken Alleebblätter unaufgefegt herumliegen haben, und die ein Künstler wie Paul Klee so hoch einschätzte, daß er ihre Ergebnisse aus der eigenen Produktion ins akribisch geführte Werkverzeichnis aufnahm, unterscheidet man etliche Stadien, mit ihren typischen Kennzeichen, unter anderem das Streubild. Die Figuren, die das Kind mit zwei Jahren zeichnen kann, wie unter Gewichten schwankend hingekrachte Regenwürmer, die sich durch den Dschungel aller Formmöglichkeiten zur Fleckengestalt durchgeschlagen haben, zu Kreisigem + Kreuzigem, liegen wahllos im Oben- und Untenlosen über die Fläche verstreut. Seiner äußeren Erscheinung zum Trotze handelt es sich beim Streubild um den Typ einer weltbildkonstitutiven Ordnung, der, um einen Kernbegriff heutigen wissenschaftlichen wie künstlerischen

weit übersteigende und bedingende Wertigkeit erhellen, die der Vorstellung von Kindheit und Ursprünglichkeit eignet; und all die Gegenstände, in denen sie Gestalt annimmt, wie zum Beispiel in dem besonderen Typus von Malerei, den Gertrude Lang in ihrer Arbeit realisiert, sind erfüllt von vielen unverständlichen Stimmen.

Als wir im letzten Halbjahr Rudolf Pospieczyk in seiner Regensburger Galerie besuchten, wo Gertrude Lang gegenwärtig ebenfalls ausstellt, drang aus der damals eilig eingerichteten Sammelausstellung von Künstlern der Galerie, deren Werke sich im informellen Farb-Form-Palaver gegenseitig das Wort abschnitten, doch eine Stimme sehr deutlich hervor; zwei Bilder der Nürnberger Künstlerin Gertrude Lang, wie wir erfragten, zogen unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. Es waren kleine, quadratische, über den Rand hinaus pastos und lasierend bemalte Leinwände. In Kreisigem, Quadratischem, Rechteckigem, das sich zu schlichten Konstellationen zusammenfand und einem heftigen Malgestus verbunden blieb, und am monochromen Grund, der so ausgemessen ist, daß er die Qualität einer Positivform entwickelt, waren die Grundfarben schulmäßig klar gegen-einandergesetzt. Klar wie Barnett Newmans Farbfanfaren vom Jüngsten Gericht, und so lyrisch-leise wie Glockenblumen. Angetrieben von der gestischen Turbulenz wilder Malerei, die die Geometrie des Formats so aufweichte wie Dali in seinem Uhrenbild die physikalische Zeit und dem Gefühl Grünes Licht gab, wird die Farbe zum Tor ins Unmögliche; zurück in die Streubildzeit. Die Farbe wird ein Orkan, bei dem uns Hören und Sehen vergeht, der unsere Sinne von ihrer Alphabetisiertheit befreit und davonträgt. Das ABC und sein DIN-Format, die erlernte Lese-Lebensrichtung und all die täglichen, allgegenwärtigen Rekapitulationen unserer abendländischen Lektion, daß der Raum in seinem Wesen rechteckig, zeilen- und gleichförmig ist und die Zeit von Links oben nach rechts unten verfließt, liegt tief unter uns, eine Landschaft wie Mondrians Boogy-Woogy-Bilder. In der Struktur des Streubildes, dessen bildnerisches Äquivalent das Farbfeld ist, treffen wir, meist unwissend und nur zu achtlos, wie ich in Gesprächen mit den Eltern meiner Schülerinnen erfahre, auf eine zeit- und erlebnisbestimmte Ordnung, in der jedes Element gegenüber dem anderen ganz eigene Mitte ist. Das Nichtautomatisierte an der Bewegung eines Zweijährigen, wie es sich in seiner Zeichnung, oder Malerei niederschlägt, diese Dokumente erster Erfahrung, da sich Außen- und Innenwelt scheiden und im Symbol wiederfinden, üben auf das Erwachsenengemüt eine entkrampfende, entschulende Faszination aus. Das Blatt, dem sich das Kind noch nicht mit der Bodenlinie anpaßt, verliert seine Formhaftigkeit, seine implizite Ordnung und wird weißes Ereignisfeld, das in den einzelnen Berührungen mit unseren Sinnen verschmilzt und sich ins Unendliche noch nie dagewesener authentischer Augenblicke entrollt. Der Titel des Bildes, auf

Denkens zu verwenden, die Form einer offenen Struktur besitzt. Unisoliertes, prallebendiges Nebeneinander. Einfacher gesagt, das Bild sieht wie ein unaufgeräumtes, verwüstetes, von allen Law-and-Ordergeistern verlassenes Zimmer aus. Ach warum kann uns dann das Kinderzimmer umgekehrt nicht so schön wie das verehrte Streubild anmuten! Meist liegen die bemalten, bekritzelten Blätter, dem Irrweg aller anderen Dinge folgend, an Orten, die dem Erwachsenensinn ewig verschlossenes Niemandland bleiben. Nichts ist mehr an seinem Platz. In der Hitze der kindlichen Fantasie und Spielwut hat sich, was kräfte- und nervenschonend eingerichtet war, in einen entropischen Zustand verwandelt; Dort findet sich Emile selber nicht mehr zurecht, auch wenn er das Tohuwabohu als sein Reich verkündet. Aus den Fotos, die ich von quasi sindflut-gefluteten Tatorten meiner Sprößlinge geschossen habe, und die ich jetzt ohne Ärger über die permanente Verletzung bzw. die Unvermittelbarkeit notwendiger Hausordnung betrachte, leuchtet mir das Utopia der verlorenen PeterPanZeit keineswegs mehr auf. Vielleicht besitzt das unterschiedslose Nebeneinander verschiedener Dinge, Orte, Augenblicke, in denen sich der Spieltrieb erfüllt hat, für das kindliches Interesse immernoch organischen, magisch-funktionalen Zusammenhang. Uns muß er jedoch entgehen, ebenso wie wir zum Kinderspiel, das in seinen liegegebliebenen Utensilien wie ausgegessene Schalen von süßer Selbstvergessenheit kündigt, in der Regel keinen spontanen Zugang haben, soweit es nicht vorschulmäßig geplant ist und unter unserer bildungsorientierten Regie steht. Werdet wie die Kinder, heißt es, ruft es, zieht es da; aber Kinder sind wir nicht mehr. Das Wort Kindheit freilich behält seinen Klang, erzeugt keine nur vorübergehende, sentimentale Anwandlung, es behält diese Gestimmtheit, die man an seinem Leben vielleicht wie eine unterschwellige Filmmusik wahrnimmt, die aus den literarischen Kindheitsbeschwörungen von Dylan Thomas und Ray Bradbury schöpft. Die schönen Ideen, an denen man zweifelt, will man sie im Konkreten entdecken und sieht doch nur, daß man als Hausfrau, als Hausmann "nicht rumkommt", erweisen sich als unzerstörbar. Der Resonanzboden dieses Zauberwortes Kindheit, das uns so persönlich meint, ist denn auch unsere Kultur, ein Strang unserer Ideen- und Sozialgeschichte, der wenigstens bis ins 17. Jahrhundert reicht. Dort wird die Kindheit überhaupt erst als selbständige Lebensphase und anthropologische Form festgestellt. Das Kind avanciert zum Wunschbild der aufklärerischen Gesellschaft, die sich unter ihrer Wissenslast nach dem Natürlichen sehnt und die Natur nicht nur als physikalische Kraft erkennt, die im Erdbeben Lissabon wie Bauklötzchen im Kinderzimmer umwirft, sondern auch als menschliche Eigennatur, der Genius, das ganz Individuelle, das sich aus seinen eigenen Gesetzen unvorhersagbar entwickelt. Schon der Putto in der barocken Ikonographie, nackt und geflügelt und Kind, das auf Rembrandts

Gemälde: "Die Entführung des Ganimed" zwischen den Klauen des Raubvogels, unwissend darüber, daß ihn die homerisch-humanistischen Götter an ihre Tafel wünschen, voller Furcht ins Leere pisst, ist bei allem Jammer bereits mehr als das Abbild des Schwächeren, Pflegebedürftigen, Ausgeliefert-Abhängigen, dessen Bestimmung durch Geburt und Kaste vorgegeben ist. Er verkörperte in einer Welt, die sich in Kleidung und Zeremoniell strenger Geometrie anverwandelt hatte, das Natürliche. Die romantische Sehnsucht nach Einklang der menschlichen Seele mit dem All fand hier ihr Bild; man denke an Runges Bildnis der Eltern mit den Enkeln und das der Hülsenbeckschen Kinder, Wesen, die nicht mehr wie ihre Eltern unter der gesellschaftlichen Repression aufwachsen sollen. Und noch etwas zu Geburt und Großwerden der Vorstellung, die das Kind als solches und nicht als kleinen Erwachsenen oder als eine Art Krabbeltier auffasst. Ihre Geburt hat etwas mit dem maschinell hergestellten Papier, mit dem DIN-genormten Massenprodukt zu tun, von dem ich hier ablese und auf das die Kinder malen, ohne zu ahnen, auf welchem geschichtsträchtigen Grunde sie ihr Getümmel inszenieren. Die Geburtsstunde der Kindheit schlägt im 16. Jahrhundert mit der Erfindung der Druckerpresse und ihrem gewaltigen Hunger nach Papier, der zu höchster Rationalisiertheit der Fertigung führt. Vor dieser umwälzenden Erfindung war das Leben aus dem Menschen-Mutter-Schoß bis es sprechen lernte, gesellschaftlich besehen, nichts, und dann gleich ein Erwachsener, der mit dem Sprechen, so die Auffassung der Gerichtsbarkeit, die Blutsgerichtsbarkeit, auch lügen, eidsprechen und sich tödlich versündigen konnte. Wer darüberhinaus auch noch zu lesen und zu schreiben vermochte, und wenn es nur eine Bibelzeile war, war aufgrund dieser Teilhabe an einer Höheren geistigen Ordnung mehr Mensch als andere und wurde weniger tierisch, wie z.B. durch Tötung bestraft. Sprechen ist biologisch programmiert, aber das reichte zum Erwachsensein nach Gutenbergs Coup nicht mehr aus; nur solche, die des Lesens und Schreibens kundig waren, wollte man mit-reden; lassen. Man baut Schulen, man druckt Schulbücher. Die Zeit der organisierten Wissens- und Wertevermittlung, diese Zeit der "Schuljungen" wird nun im Rahmen der europäischen Gesellschaft die eigentliche Kindheit, der das Kleinkinds- und Säuglingsalter vorausgehen. Dabei entwickelt sich das bedruckte Papier innerlich wie äußerlich zu einer Erweiterung unseres Organismus. Wir leben mit Gebrauchsanweisungen, und deren Rechteckigkeit, Linearität und Leserichtung von Links Oben nach Rechts unten ist uns durch jahrhunderte lange Gewohnheit zu insgeheimen Weltmodell, ja zur Natur geworden.

Dieser historische Exkurs, der nun im Vergleich zu den Jahren seit 1450, als Gutenberg seine beweglichen Lettern schnitzte, immer noch recht kurz ausgefallen ist, soll uns die bedeutungsmäßige Dichte die kulturelle, unser persönliches Fühlen

unserer Einladungskarte lautet: "Ein Engel steigt herab" . Begegnung des Immerwährenden mit der verrinnenden Uhrzeit im Augenblick, im Todesmoment; entsprechend vereint sich die Farbe in ihrer Uferlosigkeit mit dem graphisch Trennenden im Bild-Erleben. Und wenn wir, nachdem wir den Titel gerade gelesen haben, das Wort noch frisch im Auge und ein Aha auf den Lippen, ins Bild sehen und im Nachbild der Graphik, im Widerschein der Buchstabenreihe, sozusagen als Gesandte der Gutenberg-Galaxis, wie sich Marschal Mc Luhan ausdrückt, den Bildraum betreten und glauben angekommen zu sein, merken wir, daß wir dasind, und doch nicht dasind; wir hängen in den jeweils verschiedenen "Koordinatensystemen" von Farbe und Zeichnung, die sich als gleichwertige Partner, Gegner, Spieler das Feld und unsere Aufmerksamkeit als Spielball teilen, und werden hin und her bewegt; auf der einen Seite, die wir von der Figuration aus betreten, von den erzählenden Flecken und Linien, die sich als Engel, als Bettstatt vielleicht, als Mond und dann als der unbestimmt sich abzeichnende Kopf einer Katze darstellen können, und denegenüber das Farbfeld die passende Kulisse gibt, synthetistisches Äquivalent für Räume, Zeiten und Gefühle, von hier also entwickelt sich das Bild aus einer Hauptrichtung, die links oben beginnt und sich nach unten hin verästelt. Absteigend aus dieser äußersten Randregion im Bildfeld, die die Psychologie bei Untersuchungen mit kranken Kindern als Todesquadranten festgestellt hat, gelangt unser Blick in den linken unteren Quadranten und trifft dort knapp über der äußeren Ecke den Engel, den er schon lange erfasst hat. Er erreicht ihn, diesen eigenartigen Flecken, in dessen Gestalt eine das ganze Bild diagonal durchwaltende Sturzstruktur sichtbar wird, und erreicht ihn gerade als dieses Stürzen stoppt und das schwarzpulverschwarze Schwarz, wie's in der Hand des Todesengels zum Schwarz der Bettstatt kommen soll, abgibt, Gott seis gedankt! in letzter Sekunde an die Gegendiagonale, an den Aufstieg zum Mond, ins Licht, ins Leben an den Quadranten rechts oben. Diese strukturelle Ambivalenz, in der sich das Fallen ins Steigen wandelt, vollzieht sich in der Geradlinigkeit einer geschlossenen Bildarchitektur. Wir erleben ihre inhaltliche Motiviertheit, erleben ein Beispiel geglückter figurativer Kunst, wo Literarisches in der Anschauung mitreißen aufgeht. Der Eingang zu diesem Erlebnis befindet sich auf der einen Ebene des Bildwerkes, die der Sicht der Gutenbergianer und der vollendeten Schulbuben entspringt. Auf der anderen Ebene gibt es keinen Eingang, hier herrscht Beginnlosigkeit, ewiges Mittendrinsein, das zeit-ortslos augenblickshafte Moment der Farbe in seiner ständig tätigen Wirksamkeit, Ereignishaftigkeit. Welt der mündlichen Überlieferung, Welt der wahren Märchenerzähler. Unter Farbe sind wir gewohnt, etwas formlos Passives zu verstehen, weniger sie zu sehen. Farbe lassen wir dem Gefärbten unterstellt, als Anstrich und Hintergrund, als Kennzeichen, als Dekor. Und

auch wenn wir um ihre psychologische Wirkung wissen, kommt es uns kaum in den Sinn, in ihr einen Wirklichkeit zu vermuten, die wenigstens ebenso konkret wie das Haus vorliegt, welches das Rot in seinen Ziegeln trägt, oder als eine Symphonie; Musik rührt uns wie eine fremde Macht. Die Welt kommt uns aber nicht nur aus den Dingen, aus ihrer Musik, sondern auch, wie Kandinsky erkannt hat, aus ihren Farbklingen entgegen. Das kollektiv erfahrene, kommunizierte Erlebnis ihrer evozierenden, atmosphärischen Wirkung freilich gehört in die menschheitsgeschichtlichen Phasen des Dämonenglaubens, des Animismus und ihrer subkulturellen Revivals in Symbolismus und Romantik; ihm ist auch das Bemühen einiger Kunstrichtungen dieses 20. Jahrhunderts gewidmet. Wer hat Angst vor Rot, Gelb, Blau, fragt Barnett Newman in seinen wandgroßen Farbfeldern. Wie lässt sich ihre spürbare Eigenständigkeit gegenüber der Gegenstandsform beschreiben? Wer kennt es nicht, was Yves Klein, als er am Strand der Côtes Azur lag, zum Erweckungserlebnis wurde, ihn zum Yves le bleu der Kunstgeschichte machte: dieses allerblauste blaue Blau, das sprachlos macht, tiefstes, nahes und doch fernstes Blau, randlos, dem Blick wie zwischen kosmischen Scheuklappen freigestellt. Im graphisch-analytischen Sinne ist die Farbe form- und ortlos, wenn wir sie durch einen Lochschirm betrachten und sie uns als freies Farbraumlicht berührt. Die Horizonte unserer Gefühle aber, die uns unser InderWeltsein als Folge von leiblichen Weite- und Enge-Erlebnissen vermitteln, fassen sich in ihr. Die Farbe in Gertrude Langs Bildern legt uns eine Perspektive nahe, die jenseits der Formen und Körper liegt. Wir schauen die Töne aus dem Dahinter, aus dem Verborgenen, aus dem Inneren der Fläche; in Übermalungen, Verwischungen und in der Kratzkalligraphie, die die Malerin per Pinselstiel in pastige, körperhaft-körnige strandsandige Farbe reißt, öffnet sich die Fläche und wird konkretes Bild unserer Abwesenheit, unseres Unbewußten. Wir kennen Dürers Rede über die Schönheit, aus einer Zeit, in der die lineare Kunst im Normalfall Ritzen und Reißen war und es die anschmiegsame Bleistiftlinie noch nicht gab. Es gab den Silberstift, aber vor allem die gestochene, geschnittene Linie in Holzschnitt, Radierung, Kupferstich. "Wer die Schönheit der Natur kann entreißen, der hat sie". Was hier raubtierscharf aufklingt, ist nicht nur der Fremdklang des Altdeutschen, in dem Zeichnen Reißen, auf Reißbrett mit Reißzeug heißt; es ist das ganz Unzimperliche am menschlichen Natur- und Eigennatur-Verhältnis. Im Zeichnen hat es seinen beredten Ausdruck. Da geht es wie im Leben zu, da gibt es eben nicht nur sachlich-sanftes Zeichensetzen, sondern auch handgreiflich analytisches Zerlegen, Risse im dichten, homogenen Gewebe der Maya, der magischen Welteinheit. In jedem Grundriß für ein Elternhaus mit Kinderzimmer und Muttersprache im Vaterland, steckt der Eingriff, das dem Chaos der Natur die Ordnung entreißen, die Zerstörung. Zu Dürers Zeit macht sich diese

Zerstörung von unserem heutigen umweltkritischen Sichtpunkt her verglichen mit aktuellen Eingriffen in den ökologischen Haushalt immer noch als Akt der Selbst-Verteidigung gegen die Naturübermacht aus. Das Ursprungshafte von Zeichnung und Figuration, ihre Dominanz über den farbigen Grund betritt in Gertrude Langs ausrißförmigem Engel die Bildbühne, fingermalersich schwarz wie das Schwarz unterm kratzenden Nagel und märchenschwarz. Dabei halten sich die Gewichte des Konkreten, das in Farbfleck und Riss vorliegt, und des Übertragen Inhaltlichen, das Engel sagt, die Waage. Bezüglich der zeit-genössischen Kunst finde ich, zwar nicht stilgeschichtlich so doch atmosphärisch, zum Leinwandripper Fontane, auch zum Körperkünstler Acconci, der sich künstlerisch reißend beißend nicht der Leinwand sondern seiner Haut zuwendet. Schmerz als Index des Wirklichen, dessen gewohntes optisches Bild einer Art funktionell-kultureller Blindheit entspringt. Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das raumbestimmende Verhältnis von Figur und Grund kehrt sich in unseren Exponaten dergestalt um, daß das, was als Figur erscheint, in seinem Umriß den faktischen Bildgrund, das bedeutungsmäßig Zurückgesetzte, das Verdrängte frei setzt und zum Lochschirm, zum Schlüsselloch des Nichtmehrgewußten, Unbewußten, Nichtzuwissenden wird. Der geometrische Figurenraum, den unser wissenschaftlich ge- und verschultes Auge in die Welt wirft, um sie im Wahrheits- Jiu-Jitsu Nummerierungen und Namen zu unterwerfen, verwirft sich, platzt auf, fängt Feuer und wird Loch im natürlichen Gewebe atmenden farbigen Lichts.

Rot, Gelb, Blau, Grün, Schwarz, Weiß, sie fungieren in Gertrude Langs Bilder als Bewegung und den Umriß verwerfende Figur; sie sind Symbole der Herzensvernunft, von der der Mathematiker und Philosoph Blaise Pascal spricht, und Ereignis des Indefiniten. Das Gemälde "Ein Engel steigt herab" kann einem durch und durch zum goldenen nächtlich-lidlosen Katzenblick werden; in der Nähe des sehlochschwarzen Engels, an der Stelle, wo ihn der Mondruf erreicht, taucht aus der Ahnung von etwas Kreisförmigen aus schnurrhaarfeyner Linie der Kopf einer Katze; vorübergehend gewinnt er unwiderstehliche realistische Präsenz; ihr Leib ist die Farbe, ihre Turbulenz und Ruhe, die zitron-scharfe Krallen zeigt. Sanft schmeichelndes Kind der Plötzlichkeit. Formfrei sich selbst feiernde Farbe, sie ist selbstbewegtes Inbild des heilig-unheilen Leibes von uns weltverstreuten Wesen auf der Suche nach unserer jeweils eigenen facon.

Wolfgang Herzer