

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

„Seitdem ich die Menschen kenne, liebe ich die Tiere.“ Dieser Satz stammt weder von Irmela Maier noch von mir, sondern von jenem Philosophen des 19.

Jahrhunderts, der über das Tier mehr als jeder andere nachdachte. Arthur Schopenhauer philosophierte über das Dasein des Tieres in der Gegenwart, über dessen Sorglosigkeit und seine existenzielle Verankerung in der Gattung und in dem, was er Willen nannte und wir heute eher als Trieb bezeichnen.

Aus den Augen des Tieres blickten Schopenhauer die Ruhe der Gattung und die Verlässlichkeit einer Natur an, die für ihn keine Irrtümer kannte, die sich vom Untergang nicht angefochten fühlt. Bei Schopenhauer klingt das so: „Die Dogmen wechseln und unser Wissen ist trügerlich; aber die Natur irrt nicht: ihr Gang ist sicher und sie verbirgt ihn nicht. Jedes ist ganz in ihr, und sie ist ganz in Jedem. In jedem Thier hat sie ihren Mittelpunkt: es hat seinen Weg sicher ins Daseyn gefunden, wie es ihn sicher hinausfinden wird: inzwischen lebt es furchtlos vor der Vernichtung und unbesorgt, getragen durch das Bewußtseyn, daß es die Natur selbst ist und wie sie unvergänglich. Der Mensch allein trägt in abstrakten Begriffen die Gewißheit seines Todes mit sich herum.“

Schopenhauer kam deshalb zu folgendem Schluss: „... wie gesagt, der Anblick jedes Thieres lehrt, daß dem Kern des Lebens, dem Willen, in seiner Manifestation der Tod nicht hinderlich ist. Welch ein unergründliches Mysterium liegt doch in jedem Thiere!“

Im Blick auf Irmela Maiers Tierdarstellungen drängt sich – zumindest mir – genau diese Formulierung auf: „Welch ein unergründliches Mysterium liegt doch in jedem [ihrer] Thiere!“ Irmela Maiers Arbeit ist getragen von genauer Beobachtung des animalischen Individuums und Empathie, von offener Hinwendung, von aufmerksamem, zuweilen liebevollem und staunendem Nachdenken über das andere, fremde und doch verwandte Dasein und Körperbewusstsein. Ihr Blick ist geprägt vom Nachspüren und Nachempfinden der Gebärden und Bewegungen, der Haltungen und mimischen Ausdrucksmöglichkeiten, der charakteristischen physiognomischen Eigenarten, der erahnbaren Temperamente, der Kraft, der Spielfreude, des Übermuts oder der Müdigkeit. Diesen Affen sieht man ihr Alter und

ihren Zorn an, ihre Erschöpfung, ihre Gier und Neugier, ihre Traurigkeit. Sie ruhen in sich oder suchen und finden etwas im Blick in den Spiegel, und manchmal scheinen sie den Menschen nachzuahmen, ihn zu reflektieren. Irmela Maiers Haltung ist absolut konträr zu Schopenhauers Misanthropie, dessen Denken aber gleichwohl verwandt in der Relativierung der eigenen Spezies, des humanen Hochmuts, der für das eigentliche „Affentheater“ auf diesem Planeten verantwortlich ist.

Zeichnend studiert sie seit Jahren in verschiedenen Zoos Schimpansen, Orang Utans, Gorillas, Drills und Mandrills. Aus ihrem früheren Schaffen sind uns noch andere Tiere – darunter Elefanten, Marabus, Meerkatzen, Echsen und Wölfe – bekannt. Die Affen porträtiert sie und macht sie zuweilen zu Protagonisten allegorischer Inszenierungen. Es ist nicht zu vergessen und nicht zu übersehen, dass es sich um gefangene Tiere handelt – und wie bei jedem Zoobesuch schwingt auch in der Wahrnehmung dieser Kreaturen die leise Melancholie darüber mit, dass wir diese Tiere ihrer Freiheit beraubt haben, um sie beobachten und teilweise auch bewahren zu können – vor dem Aussterben, an dem wiederum wir vor allen anderen schuld sind. Natürlich werden wir uns schon im Angesicht dieser Überlegung unserer eigenen Befangenheiten und Gefangenschaften auch in verfehlten, gewohnten, politischen und sozialen, auch privaten Verhaltensweisen und psychischen Mechanismen gewahr. Max Ernst sprach im Titel einer kleinen Arbeit, die einen Vogel in einem Käfig zeigt und sich im Kunsthaus Zürich befindet, von den „imaginären Käfigen“. – Er war ein echter Optimist, denn er meinte, Käfige seien immer imaginär. Irmela Maiers Kunst kommt der Realität viel näher – auch ohne, dass sie einen Käfig zeigt.

Neuerdings spielen ihre Tiere nicht nur mit Bällen, sondern auch mit Spiegeln und Masken. Das macht sie zu Darstellern eines „Affentheaters“ in plastischen Bildern, deren kunsthistorische Verwandte man leicht ausmachen kann – Werner Meyer hat dies in einem beispielreichen Katalogaufsatz in dem sehr empfehlenswerten Katalog „Affentheater“ getan, weshalb ich hierauf verzichten darf.

Das Mysterium Tier umschreibt Irmela Maier nicht nur in einer großartigen Umwandlung der – von Adolf von Hildebrandt so genannten – Daseinsform in eine Wirkungsform, sondern in faszinierenden, waghalsigen, originellen Material-

Transformationen und -Kombinationen, mit Rohstoffen, die genuin nichts mit dem Tier zu tun haben. Die Tierleiber sind zum größten Teil geformt aus dem, was der Mensch einzigartig und offensichtlich am verlässlichsten, haltbarsten und üppigsten produziert: aus Müll. Kronkorken und Stahlwolle, Maschendraht und Plastikabfall nutzt und wertet sie um. Ein Gutteil der überraschenden und vitalen Sperrigkeit dieser Plastiken rührt aus der haptischen, optischen und zeichenhaften Widerständigkeit dieses Materials – das Organische wird in einem ungeglättet ruppigen, hakeligen, scharfkantigen Stoff formuliert. So entsteht das Gegenteil von Possierlichkeit, das Gegenteil eines ästhetischen Streichelzoos unserer Natur-Romantisierungen, das Gegenbild einer weichgespülten edlen Wildheit. Und so schmeicheln diese Figuren weder unserer Hand noch unserem gedankenlosen und ausbeuterischen Umgang mit Rohstoffen, unserem Wegwerfwahn. Oberfläche wird aufgebrochen, struppig, knorrig, drahtig widerborstig, eigensinnig. Hände, Füße und Gesichter sind dazu meist aus Ton, mitunter aus Holz gearbeitet. Auch in diesem methodischen Sprung – der Konstruktion eines Ganzen aus plastizierendem und akkumulierendem Verfahren –, der Material-Spannung, einer originellen Kombinatorik, zeigt sich, wie empfindsam und klug die Künstlerin mit ihren bildnerischen Verfahren auf ihre Motive, auf die Wechselwirkungen zwischen Teil und Ganzem, auf Darstellungspointen und eben das Material selbst reagiert. Statt es ästhetisch zu dressieren oder zähmen, wird mit ihm eine Hoffnung auf die farbige, schillernde, sprunghafte und ungebändigte Energie des Unkultivierten, des Rohen und Rauhen ausgedrückt.

Was Irmela Maiers Plastiken mit den realen Tieren im Hinblick auf deren Fähigkeit uns zu faszinieren, teilen, ist ihre energische, eindrucksvoll verdichtete Präsenz. Tiere leben im Präsens, weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft, nicht im Schein der Verstellung und der Vorstellung, sondern augenblicklich. Auch das Kunstwerk erscheint im Präsens, vergegenwärtigt dauernd das sonst nur Momentane. Es ist eben jene selbstverständliche Ruhe der Gattung, die uns hier aus dem Kunstwerk anschaut und etwas in uns anspricht, von dem Schopenhauer meinte, dass es uns abgeht. Er schreibt: „Der Mensch ist ein Tier, bei dem die Intelligenz lediglich den Mangel an Instinkten ... kompensieren muss.“ Im sinnlichen Anblick reagieren wir allerdings sehr wohl instinktiv auf Geste, Form, Massen, Haltungen, Größe durch Gefühle, Freude am Wiedererkennen, am Verstehen.

Dem Tier voraus hat der Mensch nach Schopenhauer die „allseitige Uebersicht des Lebens im Ganzen“. Für ihn ist diese Übersicht „zu vergleichen mit einem geometrischen, farblosen, abstrakten, verkleinerten Grundriß seines Lebensweges. [...] Daher ist es betrachtungswerth, ja wunderbar, wie der Mensch, neben seinem Leben in concreto, immer noch ein zweites in abstracto führt. Im ersten ist er allen Stürmen der Wirklichkeit und dem Einfluß der Gegenwart Preis gegeben, muß streben, leiden, sterben, wie das Thier. Sein Leben in abstracto aber wie es vor seinem vernünftigen Besinnen steht, ist die stille Abspiegelung des ersten und der Welt worin er lebt, ist jener eben erwähnte verkleinerte Grundriß.“

Weil uns diese Tiere so nah sind, begreifen wir unmittelbar auch ihre und Irmela Maiers Philanthropie, die sich auf den Satz bringen ließe: „Welch ein unergründliches Mysterium liegt doch in jedem Menschen!“

Das „Leben in abstracto“ gibt uns gleichzeitig das beste Stichwort für den Übergang zur gegenstandslosen Malerei von Gundula Bleckmann. Tatsächlich handelt es sich bei ihren Arbeiten nicht um abstrakte, sondern um radikal konkrete Werke. In ihnen geht Form in einem langwierigen Prozess des Schichtens, der Bewegung der Farben aufeinander zu, des Verreibens und Vertreibens, des Angleichens und Abdeckens, der sanften Brechung und Kontrastverschärfung hervor. Gundula Bleckmann arbeitet mit Eitempera – daher rührt der weiche, samtige, matte Klang der Farben, ihre mitunter fast wächsern wirkende Glätte.

Die Formen, die sich hier auf die Fläche legen oder eher in sie eingelassen, ja in sie eingesenkt scheinen – mit diesen Graden der Erhabenheit oder des Rückzugs aus dem vordersten Bildplan wird changierend gespielt –, sind nicht perfektioniert, nicht apriori klar, definiert, entworfen oder kalkuliert, es gibt keine Vorzeichnung, keine fixe Idee, sondern – so geometrisch sie im Endergebnis wirken mögen – so organisch ist ihre Genese aus dem Malprozess selbst. Es ist die Entstehung der Form aus der Interaktion der Farben miteinander und mit den Gesten des suchenden Beginns, des Bedeckens und Kombinierens, die sich im Bild niederschlagen und dann ausgedeutet, präzisiert werden. Auf eine Art ähnelt dieses Verfahren im Frühstadium einem archäologischen Freilegen von Grundmauern, von Rudimenten, die sich

schemenhaft wie eine Vision abzeichnen aus ineinander verzogenen Farbschlieren. Form wird gefunden, geborgen.

Am Anfang steht die malerische Aktion der Hand, die den Spachtel über die Fläche treibt. Ein Prozess, der so angelegt ist, zielt auf die Frage, wie etwas entsteht. Die Antwort: Aus beharrlichem Vorantreiben und schönsten Überraschungen, aus Tun und Beobachtung, aus dem Ergreifen eines Moments, einer formalen Möglichkeit. Dabei erscheint die Form mitunter wie ein Geschenk, wie etwas Unerwartbares, Erhofftes, nicht Gewusstes, das einem nicht in den Schoß, aber doch ins Bild fällt und dabei die Fläche verändert, zu etwas Doppeldeutigem, einer Folie und einer Erscheinung darauf, dahinter, darüber macht, zu einem tragenden Grund für eine geometrische Figur, zu einem Feld, auf dem oder in dem sich Elemente begegnen. Früher kreuzten sich die Wege der Formen in Gundula Bleckmanns Bildern nicht. Dem Diktat der modernen Avantgarde treu, dass Raumillusion zu vermeiden, weil unredlich sei, schied die Künstlerin sorgsam die Elemente, hielt sie auf Distanz zueinander. Lediglich durch eine ins Haptische drängende Technik des Farbauftrags, eine ins Relief getriebene Pastosität, erzeugte Gundula Bleckmann minimalplastischen Raum, realiter.

Heute lässt sie sich Formen überlagern und interessiert sich für das Irritationspotential farbperspektivischer Wechselwirkungen, dafür wie sich Farbwerte gegenseitig in Bewegung versetzen, zurückdrängen oder in den Vordergrund drücken, welches Geschiebe der Schichten sich auftut und vor allem zunehmend auch für Überschneidungen, Schnittstellen, die Innenseiten, das Umfasste. Sie bringt ihre Formen zum resonanten Schwingen in- und übereinander, zur Eskalation in Vergrößerung und Variation.

So agiert sie verunsichernd, mit Unschärfen, mit wackelnden Rändern und instabilen Konstruktionen, mit Oberflächen, die dank der Eitempera zum pudrig-gedämpften, stumpfen Sfumato tendieren, dem sie noch mit dem Bereiben der Malfläche mit den Händen nachhilft. Von Bild zu Bild stellt sich die Frage neu, wie die Elemente voneinander abhängen, wie sie sich zueinander verhalten, wo sie stehen, schweben, wie sie kippen, wieso sie aus der Achsialität genommen, vom Rand überschritten werden. Nichts wird hier seriell aufbereitet.

Gundula Bleckmanns Passion ist die Form. „Form ist für mich alles – und ich war immer der Ansicht, dass in der Form alles enthalten ist, alles drin sein kann“, sagte Gundula Bleckmann sinngemäß im Ateliergespräch. Form erscheint, sie wirkt und aus ihr resultiert – abhängig von der Intensität, der Interaktion der Farbe – in diesen Bildern der sich ausdehnende, zurückweichende, sich ausstülpende Raum.

Gundula Bleckmanns Bilder machen Autonomie und Abhängigkeit von Formen zum Inhalt, reflektieren das, was der britische Mathematiker George Spencer Brown in seinem Buch „Laws of Form“ das „Beobachter-Dilemma“ nannte. Brown beschreibt mit diesem Begriff den Umstand, dass ein Beobachter mit seinen Äußerungen über seine Beobachtungen immer gleichzeitig kenntlich macht, was er nicht beobachtet. Beobachten heißt für Spencer unterscheiden. Und die Einheit der Unterscheidung ist die Form. Diese Sphäre des Nicht-Beobachteten nennt Spencer den „Unmarked Space“.

Gundula Bleckmann behält diesen „Unmarked Space“ im Auge, sie rückt ihn in den Blick, akzentuiert ihn – das ist ganz gewiss eine der Hauptaufgaben der Kunst und eine ihrer Aufgaben, die weit über sie hinausgeht. „Form“, meinte Niklas Luhmann, „ist also nicht eine schöne Gestalt, ein besonderes Ding, sondern die Differenz des Dings zu seiner Umgebung.“ Für das Training dieser Fähigkeit zur Beobachtung, das heißt zur Einsicht und einem Denken in Differenzen, bilden die Bilder von Gundula Bleckmann reiches Anschauungsmaterial. Dass sie außerdem anmutig sind, amüsan, sympathisch, eigenartig, anziehend, ist umso erfreulicher.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.