

## Malen als Reflexion Zu drei Bildern von Frederic Matys Thursz

Rosa Melancolia hat Frederic M. Thursz, wie Coda oblata Vermilion, in den Jahren 1990-91 gemalt. Beide Bilder gehören zur Elegia Judaica, die insgesamt acht Gemälde umfaßt. Im Rahmen dieser Serie, die man als eine Reihe 'bildloser Ikonen' verstehen kann, nehmen die Bilder aufgrund der Tatsache, daß sie mit nur einer Farbe gemalt sind, eine gewisse Sonderstellung ein. Ashes & Dust. Cendres III, im Jahr 1989 entstanden, gehört zwar nicht zur Elegia Judaica, steht ihr jedoch, wie noch deutlich werden wird, sehr nahe.

"Painting is about paint." Mit dieser programmatischen Äußerung umschrieb Thursz seine Position als Maler, die ganz der Farbe gewidmet war. Und zwar ging es ihm, wie viele seiner Äußerungen bezeugen, darum, die Farbe aus ihrer konventionellen Funktion: aus ihrem Gebrauch als Mittel für die Herstellung von Bildern jedweder Art oder Konzeption zu befreien und gewissermaßen zu sich selbst bringen. Thursz lag es weniger daran, Bilder zu machen, sondern ihm ging es vielmehr um das Malen, um Malen in einem sehr grundsätzlichen Sinn, der im deutschen Wort noch anklingt: um das Malen als ein Setzen von Zeichen, um das Malen als ein Markieren. Thursz war daher, obwohl er immer wieder in diesen Kontext einzuordnen versucht wurde, kein Vertreter der Radikalen Malerei und lehnte auch die Einordnung als 'Alter Meister' ebenso wie die Versuche ab, ihn als einen modernen Mystiker zu verstehen. Er sah sich vielmehr in einem dienenden Verhältnis zu seinen Gemälden, als jemand, der dem Eigensinn dessen, was unter seinen Händen entsteht, zu folgen, ihn zu meistern und zur Geltung zu bringen hat. Und als jemand, der aus dieser Haltung heraus etwas hervorbringen könne, das es noch nicht gibt und das als ein Parameter für die Wahrnehmung wirken könne: "I want a green which is not grass or trees. I want to know green. To invent a green which will alter the perception of green and which is not prescriptive, not associative."

Diese Haltung und diesen Anspruch des Malers erfährt man angesichts des Gemäldes Rosa Melancolia als Konfrontation mit seiner überaus intensiven, fast aggressiven Farbigkeit und als sich zugleich und unmittelbar einstellende Einsicht, daß das Gemälde nur seine Oberfläche preisgibt - man also nur einen Aspekt dessen, was das Bild im ganzen ausmacht, wahrnehmen kann. Diese eigentümliche Doppelbotschaft des Bildes bleibt auch dann bestehen, wenn man, gewissermaßen gegen die Intensität des Rots ankämpfend, konzentriert die Oberfläche des Gemäldes betrachtet - denn sie zeigt alles und nichts zugleich. So läßt sich der Auftrag der Farbe deutlich in einzelnen, großen, vertikal angelegten Zügen mit einem relativ harten und breiten Pinsel erkennen, durch die das Farbmaterial stärker oder schwächer, an den Rändern des Bildfeldes jedoch deutlicher als in seiner Mitte strukturiert wird. Allerdings haben die Pinselzüge weder gestischen noch individuellen Charakter, noch formen sie sich zu einer wie immer bestimmbaren, übergeordneten Struktur: Thursz' malerische Aktionen treten weniger als intentionale Malerei, denn als gewissermaßen unvermeidliche, handwerkliche Spuren des Farbauftrags in Erscheinung, die allerdings an verschiedenen Stellen auch durch die Eigendynamik des Farbmaterials - durch Farbverläufe, die flache Nasen ausbilden und die Pinselzüge überdecken - relativiert werden können. Das Gemälde gibt sich zwar als ein von einem Individuum gemachtes Bild zu erkennen, trägt jedoch sein Gemacht-Sein weder als Konzept noch Handschrift etwa im Sinne des abstrakten Expressionismus vor; es gibt die Bedingungen seiner Entstehung, das mehrfache Auftragen dickflüssiger Farbe, offen zu erkennen, doch macht das Bild diesen Prozeß weder zum Thema noch erschöpft es sich als Dokument seiner Faktur; es zeigt keine perfekt geschönte Oberfläche und erscheint dennoch, in einer sensiblen Balance zwischen 'gemacht' und 'entstanden', als ein präzises, in jeder Hinsicht kontrolliertes Produkt.

Das Gesagte gilt im Prinzip auch für Coda Oblata Vermilion, ein wesentlich kleineres Bild. Doch sind hier alle genannten Aspekte und Elemente expressiv gesteigert, so daß man bei seiner Betrachtung in der Tat einen lebendigen Organismus vor sich zu haben glaubt: Das Bild erscheint in sich bewegt und strahlt über seinen materialen Bestand in den Raum hinaus, ist für das Auge gewissermaßen so heiß wie Glut für die Hand. Beide Bilder erfüllen damit - trotz ihrer Eleganz als Malerei - nicht nur Thursz' eigenen Anspruch: "Ich möchte, daß die Malerei wirklich roh, wild und überraschend ist," sondern machen darüber hinaus unmittelbar erlebbar, was der Künstler meint, wenn er vom Pulse of Painting spricht: Für Thursz ist Malen wie Atmen, ist Malen, wie das Atmen, von einem individuellen Rhythmus im Umgang mit der Farbe bestimmt, den es zu finden und zu thematisieren gilt, wenn Malen Malerei werden soll.

Um was es bei diesem Rhythmus im Malen geht, kann im Vergleich der beiden Bilder mit dem Gemälde Ashes and Dust. Cendres III, das Thursz ein Jahr vor der Elegia Judaica gemalt hat,

deutlicher werden. Dieses Bild ist ein sehr besonderes Gemälde: "Ashes and Dust, das schwarzgraue Monochrom, ist ein Grabmal (tombeau) im wörtlichsten Sinne. ... Thursz faßt das Thema wörtlich auf, wörtlicher, als es je zuvor aufgefaßt worden ist, denn sein Bild wird selber zu einer Grabstätte. Sie haben nach Sinn verlangt, er kommt herab, hier ist er. Die Asche Hans Lünenborgs ist mit der Farbe vermischt. Der Mensch wird ein Bild. Es gibt kein Abbild, dennoch sind wir im Zentrum der Kunst, im Zentrum des Sinns, im Zentrum der Evidenz des Geheimnisses, durch diese Transsubstantiation des Menschen ins Werk. Und von welchem schöneren posthumen Schicksal ließe sich träumen, vor allem, wenn man Maler wäre, als in einem Bild zu enden?"

Ashes and Dust. Cendres III ist ein blau-schwarzes Bild, in seiner Faktur ähnlich den beiden besprochenen, doch mit einer geradezu gegensätzlichen Wirkung: Wenn diese den Betrachter mit ihrer durch Malerei konstituierten, in den Raum dringenden Körperlichkeit regelrecht konfrontieren, so scheint sich in Ashes and Dust. Cendres III die Farbe regelrecht in das Bild zurückzuziehen und dabei ihre Umgebung in sich aufzusaugen. Ashes and Dust. Cendres III veranlaßt eine Bewegung hin zum Bild, gewissermaßen ins Bild hinein, durch die man sich in ihm, nicht zuletzt auch aufgrund seiner Größe, verlieren kann: Erst in dieser Bewegung, erst in dieser Zuwendung zum Bild, erst aus der Nähe betrachtet erschließt sich sein ernaltes Volumen als spezifische Inkorporation. Sie entwickelt sich aus der Dialektik von Thursz' Malerei, durch die es ihm gelingt, die Materialität der besonderen, das Licht in sich verschluckenden, blau-schwarzen Asche-Farbe zu Geltung zu bringen und zugleich eben diese, für sie charakteristische Eigenschaft aufzuheben - als schwarzes Licht zur Anschauung zu bringen. So wird die Oberfläche des Bildes zu einer sensiblen Membran, die das äußere Licht in sich verschluckt und ein eigenes hervorbringt; als Oberfläche, die verschlossen und zugleich offen ist, wird sie zum Ort einer anschaulichen Bewegung, deren Rhythmus für dieses wie alle anderen Gemälde des Künstlers spezifisch ist und die an den mehr oder weniger ausgeprägten Pinselspuren und eigengesetzlichen Verformungen der Farbe abgelesen werden kann.

Ashes and Dust. Cendres III kann, wie alle Bilder der Elegia Judaica, als ein dialektisches Bild im Sinne des Begriffs von Walter Benjamin verstanden werden und ist als solches ein konkretes Gedächtnisbild. Denn weder stellt es eine bestimmte Erinnerung losgelöst aus ihrem Kontext dar noch tritt es als ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen auf, sondern ist, wie das Gedächtnis selbst, ein Medium des Erlebten, des Erinnerbaren - und gibt ihm einen Ort.

Thursz' malerisches Vorgehen kann man von einer Strategie der Vermeidung und des Weglassens bestimmt sehen, als Versuch, Fragen der Form, der Bedeutung, der Harmonie, der Gegenständlichkeit und der subjektiven Geste auszuschließen. Doch ging es Thursz offensichtlich weniger um 'Ausschließung' als vielmehr darum, Freiheit für eine Malerei zu gewinnen, in der er sich ganz der Farbe zuwenden konnte. Ich möchte daher vorschlagen, Thursz' Gemälde als Summe, als dialektische Aufhebung der oben genannten Aspekte von Malerei in Malerei zu verstehen. Damit läßt sich in Thursz' Werk ein malerisches Gegenstück zu John Cage' Aufhebung aller Musik in seiner Idee Silence zu erkennen. Denn wenn Cage sagt: "By silence I mean a freedom of one's intentions", und damit Anfang und Ende aller Musik definieren kann, so kann der Maler - im Gegensatz zum Musiker grundsätzlich zur Vergegenständlichung gezwungen - ein Äquivalent, es wäre das weiße Licht als Summe alles farbigen Lichts, nur als Summe aller Intentionen zur Anschauung bringen.

Was Thursz' Malerei von anderer Malerei grundlegend unterscheidet, ist seine Auffassung von der Farbe: die Ineinsetzung von Farbe und Bild. Thursz behandelt Farbe als eine Substanz, als die konkrete Synthese von Materie und Form im Gemälde. Farbe als Substanz ist kein Mittel, von dem man viel oder weniger nehmen kann, sondern ist und hat eine bestimmte, jeweils besondere Qualität. Sie besteht darin, anschaulich und anschaulich zu sein. Farbe in diesem Sinne ist das, was Thursz in seiner Malerei entfaltet und als ein Äquivalent für die Wahrnehmungsmöglichkeit des Organs der Anschauung, des Auges, einsetzt und behandelt. Denn Farbe ist die Substanz, in der es, ebenso wie im Licht, zu sich selbst kommen kann. Die Farbe wird so zum Parameter für das, was das Auge wahrnehmen kann, wie andererseits das, was das Auge erschauen kann, erfahrbar wird, indem es in und durch Farbe zum Ausdruck kommt: Farbe und Auge stehen sich als Substanz und Potential gegenüber und entfalten sich im Wechselspiel von Konkretion und Reflexion. Malerei wird dabei zu einer Handlung, die das immaterielle Anschauungserlebnis in konkrete Existenz bringt, also mit und durch Farbe anschaulich macht, was es zu sehen vermag, doch auch jene Eigenschaften der Farbe, die für das Auge nicht unmittelbar erfahrbar sind, thematisieren und zur Anschauung bringen kann: Aus der Spannung zwischen dem, was gesehen, und dem, was durch das Malen realisiert werden kann, entsteht das Bild als ein individueller Organismus, als eine konkrete Synthese von Material und

Form, in der nichts als Farbe und Licht zur Geltung und doch alles zur Anschauung kommt. Denn ein solches Malen ist ein selbstreflexiver Prozeß, in den die geistige Reflexion eingeschlossen ist.

Die Konsequenzen einer solchen Malerei sind umfassend und bedeutsam. Im Kontext der jüngeren Malereitradition haben sie den Rang eines Paradigmenwechsels. Denn in Thursz' Bildern entfällt grundsätzlich die ansonsten immer anzutreffende Differenz zwischen Bildstoff und Bild. Sie sind non-relationale Malerei nicht als Konzept, sondern als Malerei. Das Bild wird bei Thursz als Malerei zu seinem eigenen Gegenstand, zur Konkretion seiner eigenen Geschichte - und ist in der Tat ein Geschichte aus Farbe, das sich in dem Maße entfaltet, wie es eben auch als Geschichte der Bildfindung wahrgenommen wird. Mit der Aufhebung der Differenz zwischen Bildstoff und Bild entfällt aber auch die Differenzierung der Wahrnehmung in einen mechanischen Sehakt und in dessen geistiger Reflexion und wird schließlich auch die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt hinfällig: Denn als autonome, aus der reflexiven Bearbeitung der Farbe entwickelten und in ihr begründeten Anschauungsgegenstände treten die Bilder dem Maler wie dem Betrachter wie Individuen mit der Konsequenz gegenüber, daß ein Verhältnis zu ihnen immer wieder und jeweils neu gefunden werden muß. Für Thursz Bilder gibt es keine bestimmte, objektivierbare Lesart, auch weisen sie dem Betrachter keinen bestimmten Standpunkt zu. Vielmehr wird durch sie das Sehen re-personalisiert: ein persönlicher, individueller Akt der Wahrnehmung, eine Handlung, die in dem Maße an Dichte gewinnt, wie sie sich, sich selbst bewußt werdend, als reflexives Wahrnehmen erkennt – und darin jenen Optimismus zurückgewinnen kann, dessen Verlust Thursz beklagte, und in dem er womöglich dasjenige sah, was Wilhelm Worringer als ästhetischen Genuß bezeichnete: das Glücksempfinden angesichts der gelungenen Balance zwischen dem 'Drang zur Abstraktion' und dem 'Bedürfnis zur Einfühlung'.

Michael Fehr