

Rocco Hettwer

Das Tabu der Erinnerung

Zu den Collagen der Malerin Sabine Hund

*„D étranges
syllabes Nous
viennent encor“*

Victor Hugo¹

Als ich begann mit meinen Nachforschungen über Sabines Kindheit, um ihrer „Begabung“, wie man gemeinhin sagt, auf die Spur zu kommen, gab mir ihre Mutter das Stichwort, die natürlich eine Menge schöner Geschichten zu erzählen hatte: Da es hieß, sie habe viel gespielt, fragte ich, ob sie denn auch Würfelspiele gerne gespielt hätte und sie verneinte es. Aber sie habe mit allen erdenklichen Kleinigkeiten, für die Mutter mitunter unsichtbaren Dingen, gespielt, daraus komplexe Spiele entwickelt und sich so selbst beschäftigt.

Nun ist das an und für sich noch nichts besonderes, höchstens vielleicht der Grad der Intensität ihrer phantastischen Projektionen, Rollenspiele usw., wenn diese für uns vorstellbar wären: Was wir uns nicht vorstellen können, ist das „Geschehen“ der unerhörten Sache in seiner Festigkeit und Evidenz für die kindlichen Sinne. Diese Geschehnisse sind hinterhältiger, weniger spektakulär, es sind Gestalten des Zufalls und uns bestürzt der traumwandlerische Umgang der Kinder damit. Große Teile des kindlichen Erstaunens sind sicherlich der reinen Unkenntnis zu verdanken. So lebt man lange, lange mit Missverständnissen von Worten oder von Dingen. Jedem Wort oder Ding kommt dabei ein Zeichenwert zu und das Ensemble der wahrnehmbaren Dinge im Ganzen ergibt eine riesige „Kryptographie“.

Nichts könnte uns dieses „Geschehen“ vor Augen führen, kein Wort, das das „Himfeuerzeug“, wie es Michel Leiris sehr schön formuliert hat, „in einer derart durchschlagenden Weise zünden (könnte) wie der homologe Ausdruck“² vor dem kindlichen Auge.

Michel Leiris, der „unter dem Einfluss der sprachexperimentellen Avantgarde, unter dem Sternzeichen Mallarmés, sein lyrisches Werk beginnt“³, sich den Surrealisten anschließt, aber 1929 mit André Breton

¹ Victor Hugo, 2 Verse aus dem Gedicht „*Djinns*“, hier entnommen aus Michel Leiris, Die Spielregel-Band 1-Streichungen, Matthes und Seitz Verlag, München, 1982, S.75

² Michel Leiris, Die Spielregel-Band 1-Streichungen, Matthes und Seitz Verlag, München, 1982, S.51

³ Richard Kümmerlings, Ein Leben lang in der Tinte, Autobiographie als Wissenschaft vom Fremden: Vor hundert Jahren wurde der Poet und Ethnologe Michel Leiris geboren, in: FAZ vom 21. April 2001

und der sich ideologisch verhärtenden Bewegung bricht, findet hier Erwähnung, da er zu jenen gehört, denen wir die Linie des vernunftkritischen Surrealismus verdanken, wo ich auch Sabine Hund wiederentdecke.

Kein „Coup de dés“ war also am Anfang, kein Würfelwurf aus dem Knobelbecher, *„keine schwarz-weiße Magie von Würfelaugen“⁴*, sondern irgendwann war es eine *ausgemachte Sache*, *„daß jedem Ding ein Zeichenwert zukommt - daß das Ensemble der sichtbaren Dinge im ganzen wie eine Kryptographie behandelt wird -“⁵*. Von da an war es reine Fügung von scheinbar unzusammenhängenden Dingen, reines Spiel mit der Malerei, *„ein inniges Band zwischen einem solchen Bruchstück der Welt (und den Mitteln der Malerei) ans Licht ziehen zu wollen.“⁶*

An dieser Stelle aber wenigstens noch ein paar Beispiele für jene unerhörten Erlebnisse in Sabines Kindheit, über die wir natürlich nur Geschichten haben, die letztendlich das „Tabu der Erinnerung“ nur zum Teil erhellen können.

Wir gehen in Gedanken ins Jahr 1949 zurück, Sabine ist zwei Jahre alt und schmückt sich im Laufgitter mangels einer königlichen Krone mit bunten Fädchen, die sie unmerklich aus den strengen, schwarzen Rillen des gewachsten Holzfußbodens stocherte.

Oder nehmen wir „Inge“, die Lumpenpuppe - ein voll anerkanntes Familienmitglied, das einen festen Platz in der Wohnung hatte und wer den streitig machte, lief Gefahr, das Kind zu beleidigen. Einmal zu Weihnachten war der sehnlichste Wunsch von Sabine, daß „Inge“ repariert werden sollte. Überglücklich am Heiligabend wies die Tochter ihre Mutter darauf hin, was für einen Blick „Inge“ jetzt hätte, obwohl die Augen nicht mit Glasperlen, sondern nur mit Stopfgarn repariert waren.

Eine weitere Geschichte, welche von Tante Martha erzählt, eine ihrer beiden Großtanten, die freiberufliche Schneiderinnen waren, führt uns ins Zentrum einer naheliegenden frühkindlichen Inspirationsquelle: Ein „Coup de sonde“ - eine Stichprobe - vielleicht?

Die Puppe sollte neu eingekleidet werden. Das Lumpenstück aber, wurde von Martha zunächst barsch verstoßen; sie solle doch eine „richtige“ Puppe bringen. Erst nach entschiedener Reaktion von Sabine, „Coup de tonnerre“ -Donnerschlag -, in deren Köpflein bereits ein fest verankertes Rollendenken - Sabine und „Inge“, „Inge“ und Mutti usw. - sich gebildet hatte, wurde „Inge“ vom Spitzenhöschen bis zum Samtkleid perfekt neu eingekleidet.

⁴ Richard Kümmerlings, ebd.

⁵ Michel Leiris, zitiert aus dem oben genannten Artikel

⁶ Michel Leiris, ebd.

Irgendwo da in der Altstadt von Wurzen, in der Wohnung über der Backstube, in den Ateliers der Schneiderinnen, zwischen dem dunklen Lineament der Dielen, wo eine Nadel, eine Staubflocke, ein Rankenmuster von verblichener Tapete, wo bunte Stickgarne und Stoffballen eine Zauberwelt verhießen, irgendwo da war der „*unerbittliche Boden*“⁷ beseelt.

„Tout à coup“ - Plötzlich!

Sabine Hunds Atelier liegt an der Bülowstraße mit Blick auf den Nollendorfplatz in Berlin. Von den U - Bahn - Gleisen her, die dort über der Erde verlaufen, dringt Lärm herüber, auf der Straße gibt es Autoströme, auf dem Gehsteig Prostitution, es ist ein Geschäftsbezirk.

Dennoch: im geräumigen Atelier der Malerin herrscht Stille und eine stille Ordnung dazu. Alles liegt, wie in einander gelegte Hände und friedvoll, an seinem Platz.

Der klassische chinesische Maler Kuo Hsi schreibt: „*Wenn ich nicht in einem ruhigen Haus wohne und mich in einen abgelegenen Raum setze mit offenen Fenstern, der Tisch abgestaubt ist, Räucherwerk brennt und zehntausend nichtige Gedanken ausgemerzt und versunken sind, kann ich kein gutes Gefühl für das Malen haben.*“⁸

Wenn wir die vierundfünfzig Jahre alte Künstlerin auf eine Nähe zum ZEN -Buddhismus hin befragen, oder nach anderen Weltreligionen fragen, wenn wir sie nach Musik fremder Kulturen fragen oder versuchen, ihr Werk auf Beziehungen zur Philosophie hin abzuklopfen, um künstlerische Glaubensquellen zu Tage zu fördern, wenn wir versuchen, ihre Bilder mit Kunstgeschichte, Schulen und Dogmen in Verbindung zu bringen, so werden wir auf Offenheit stoßen, auf Begeisterung sogar; aber wir werden an der Tatsache nicht vorbei kommen, daß der Anlass zu diesen Fragen letzten Endes zweitrangig ist. Für sie ist die Lust an der friedlichen Arbeit im Atelier vorrangig. Alles andere sind Projektionen, vielleicht auch von ihr, aber meist ja von uns, den Betrachtern.

Ich gehe soweit, zu behaupten, daß ihr Atelier - gewissermaßen - die Verlängerung des eigenen Körpers ist. In der Ordnung spiegelt sich die Verfassung des Künstlers wieder. Und wie manche Leute den Fernseher als eine Dusche benutzen, um ihren Kopf zu reinigen, so kann man das aufräumen des Ateliers, Musik hören oder lesen darin zum Beispiel auch als eine Art „Selbstreinigung“ ansehen. Hier liegt die Quelle des Dogmas, was Sabine Hund sich selbst auferlegt hat.

⁷ Michel Leiris, ebd., S.7

⁸ Kuo Hsi, aus: Ad Reinhardt, Zyklen durch die chinesische Landschaft, in: Ad Reinhardt, Schriften und Gespräche, Verlag Silke Schreiber, 1984, S.45

„*Routineextremismus*“⁹ nennt dies der 1967 verstorbene „schwarze Mönch“ der Malerei - Ad Reinhardt: Reinhardt war, ähnlich wie Sabine Hund, Pedant und war es gerne. Seine Einstellung blieb, daß Malerei erst dann möglich sei, „*wenn es sonst nichts mehr zu tun gibt. Wenn alles andere getan, ‚versorgt worden‘ ist, kann man den Pinsel zur Hand nehmen. (...) Nachdem die Post gelesen und beantwortet ist, die Rechnungen bezahlt sind, Behausung und Atelier geputzt und gefegt, die Kinder in die Schule oder ins Ferienlager verfrachtet, die Ehefrauen zum Einkaufen geschickt worden sind, wenn man gegessen hat, aufs Klo gegangen ist, sein Morgen-, Mittags- oder Nachmittagsschläfchen gehalten hat, frei von irgendwelcher Angst, allen Leiden, Freuden, Ablenkungen, Hindernissen, Behinderungen ist*“ - dann kann man malen (*muß jedoch nicht*). „*Wenn man schließlich absolut keinen Grund mehr sieht, nicht zu arbeiten, ist es hohe Zeit, damit anzufangen.*“¹⁰

Noch ein weiteres Moment hinsichtlich der Frage nach dem „Laboratorium“ der Malerei soll nicht unerwähnt bleiben: Ihre beiden Kater! Es gab immer Charakter, eine bestimmte Stimmung in den Ateliers von Wurzen, Schneeberg, Leipzig und Berlin. Aber vielleicht hat Sabine Hund, als reifere Künstlerin nun zu einer solchen Anverwandlung fähig, den ganz bestimmten „Blick“ wiedergefunden, hat sie von den Katzen vielleicht die bestimmte „intime Distanz“, jene „intensive Gegenwart“. Es ist die der „*großen religiösen Geister, der Mystiker*“¹¹.

André Malraux, auf dessen Grab bekanntlich eine Katze zu sehen ist, behauptete die Wesensverwandtschaft von Malern und Katzen. Er schrieb in seinen „*Anti – Memoiren*“: „*Die Maler werden nach dem Tod wieder zu Malern. Sie sind eine eigene Rasse, wie die Katzen.*“¹²

Auch in der „*Boisserie*“, der Residenz De Gaulles bei Paris, gab es eine Katze. So berichtet ein Zeuge: „*Sie hatte einen sehr vornehmen Namen*“, *sagte Frau De Gaulles, „doch der ist mir entfallen! Wir nennen sie jetzt einfach Grigri. Grigri brachte dem General das Nichtstun bei, fragen Sie ihn nur, gemeinsam legen sie Patienen und gingen spazieren.*“¹³

Zurück zum Gegenstand der Ausstellung. Ich habe Sabine Hund eingangs als „vernunftkritische Surrealistin“ bezeichnet; ohne sie damit

⁹ Ad Reinhardt, hier zitiert aus dem Einführungstext des Herausgebers, Thomas Kellein, „Schreibender Engel“ oder perfider Satan? - zu den Schriften und Gesprächen Ad Reinhardts, im oben gen. Sammelband, S.11

¹⁰ Ad Reinhardt, ebd., S.11

¹¹ Jean - Francois Lyotard, Gezeichnet: Malraux - Biographie, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1999, S.358

¹² André Malraux, *Le Miroir des limbes*, 1967, (dt. aus dem ersten Teil: *Anti - Memoiren*, Frankfurt a. Main, 1968), hier zitiert in der oben genannten Biographie, Gezeichnet: Malraux von J. - F. Lyotard, S.358

¹³ J. - F. Lyotard, ebd., S.358

zu streng kunsthistorisch einordnen zu wollen. Es ging mir nur darum, auf eine ganz bestimmte Linie im Denken zu kommen und deshalb sprach ich von den „Gestalten des Zufalls“, jenen frühen Ereignissen, in deren „homologen Ausdruck“ Sabine eine Welt sah, für die bis heute alle Worte fehlen.

Beim Versuch dies zu denken, wurde mir klar, daß das der Grund dafür zu sein scheint, warum Vergangenheit der Gegenstand ihrer Malerei ist und niemals das direkte Gegenüber oder andere Modelle tagesbezogener Art. Sabine Hund zeichnet nicht einmal auf Reisen, in fremden Landschaften, geschweige denn den Blick aus dem Fenster. Die Erinnerung gewinnt an Bedeutung, der sentimentale Charakter ist in den glücklichsten Momenten - großartig -. Vor allem deshalb, weil sie nicht den Fehler begeht, „zuviel Futter unters Volk zu schmeißen“. Die Titel heißen: „Terrakotta“, „Luftspiegelung“, „Abendkühle“, „Schwarzer Wächter“ usw.. Das heißt aber nicht, daß sie Vergangenheit „literarisch“ aufarbeitet. Das wäre ein viel zu bestimmter Ausdruck. Zur Geschichtsaufarbeitung sind Maler sowieso, glaube ich, nicht geeignet, höchstens zur „*Märchenillustration*“¹⁴.

Das ist damit also nicht gemeint, es sind auch *keine Augentäuschereien, kein Fenster-Loch-in-der-Wand, keine Illusionen, keine Darstellungen, keine Assoziationen, keine Verzerrungen, (...), keine Traumbilder oder Tropfereien, keine wahnhaften Garnierungen (delirium trimmings; Konnotation: delirium tremens), (...), keine Therapie, (...), keine Akrobatik, keine Heldentaten, kein Selbstmitleid, keine Schuld, keine Pein, (...), keine göttliche Inspiration oder tägliche Transpiration, (...), keine romantische Verlockung, keine Galerie - Mätzchen, kein(en) neo - religiös(er) (...) Hokuspokus, keine Poesie (..)*¹⁵.

Ein noch am wenigsten täuschender Ausdruck, wenn wir uns der Worte bedienen, wäre vielleicht „musikalisch“, unterhalb der Skizze. Die Aufgabe des Künstlers ist ja auch nicht Kommunikation, denn diese vermittelt immer schon vorgefertigte Erkenntnisse - von Philosophen, Historikern, Ästhetikern usw.. Malerei ist kein „Medium“! Es geht in der Malerei um Form. Und ein Ausdruck für den Malprozeß wäre: Es ist ein Kampf „gegen“ das Bild, das entsteht. Und die dringliche Frage beim Malen ist: Wann bin ich fertig?

Philipp Guston hat zu dieser Frage, etwas verworren, gesagt: *„Ich möchte eigentlich meinen, daß ein Bild fertig ist, wenn es einem nicht neu, sondern alt vorkommt. Als ob seine Formen schon lange Zeit in*

¹⁴ Georg Baselitz, Für ein besseres Missverständnis, Gespräch vom 30. September 1998, in: Darstellen, was ich selber bin, Georg Baselitz im Gespräch mit Éric Darragon, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2001, S.155

¹⁵ Ad Reinhardt, Erklärung zur Ausstellung „Zeitgenössische Amerikanische Malerei“, 1952, in dem oben genannten Sammelband, S.28

*einem gelebt hätten, obwohl man bis zuletzt nicht gewusst hat, wie es einmal aussehen wird. Es ist der Betrachter, nicht der Künstler, der so hungrig nach dem Neuen ist. Das Neue sorgt schon für sich selbst. (...)*¹⁶. Ich habe lange überlegt, was Guston damit meint, wenn er sagt: „Das Neue sorgt schon für sich selbst.“ Vielleicht so: Neu sein heißt von selbst anfangen. Denn es ist ein Unterschied, ob man sich einer „Modernen Kunst“ anschließt oder ob man versucht, die Kehrtwendung zu machen und seinen eigenen Weg zu gehen. Dies sollte die Erkenntnis „moderner Kunst“ sein, so wie es Michel Leiris und Giacometti vorgemacht haben, als sie sich vom Surrealismus lossagten, und wie es Philipp Guston vorgemacht hat, als er sich vom so genannten „lyrischen, abstrakten Expressionismus“ lossagte.

André Malraux hat diesen Zusammenhang weise formuliert in seinen „Voix du silence“ von 1951: *„Wenn das, was einen Künstler von der vorausgegangenen Epoche trennt, ihn zwingt, deren Formen zu verändern, und das, was ihn von seinen Meistern trennt, ihn zwingt, deren Formen zu verändern, dann zwingt ihn das, was ihn von seiner Vergangenheit trennt, seine eigenen Formen zu verändern.“*¹⁷

An dieser Stelle schließlich noch ein paar Bemerkungen zum „Mutismus“ der Werke von Sabine Hund, speziell ihren Collagen: Ich nenne Sabine Hund selbstverständlich eine Malerin, obwohl in ihrem Atelier nicht der „Klischee - hafte“ Terpentin - Geruch liegt, der für so viele Liebhaber das zündende Etwas ist, wenn man die Kunst gerne für sich haben möchte.

Die Collage - Technik mit allen möglichen Papieren hat sie sehr zeitig für sich entdeckt und damit herum gespielt. Dabei ist interessant, wie eigensinnig sie bei diesem Mittel blieb, immer neue Verfahren des Überarbeitens mit Leim, Wachs usw. erfand und zu einer ganz eigenwilligen Oberflächenqualität dabei gekommen ist. Für sie gibt es inzwischen gar nicht mehr die Frage nach Malerei mit Pinsel und Farbe - es ist eine Malerei - adäquate -Form für sie - und natürlich, Sie sehen es, sobald dann zum Beispiel farbige Kreiden eingesetzt werden oder Tusche fließt, stellt sich die Frage nach der „Collage“ gar nicht mehr.

Ursprünglich war ja die Collage - das „papier collé“ - während der Phase des „synthetischen Kubismus“ von 1911 - 14 eine Erfindung Georg Braques. Erstmals verwendete Braque und später dann auch Picasso Fetzen von Zeitungen, Tapeten u.a. als „Malmaterial“. Wenn die Kubisten die Wirklichkeit aus ihren Bildern vertreiben wollten, auf diese

¹⁶ Philipp Guston, in einem Podiumsgespräch im März 1960 an der Philadelphia Museum School of Art, Das Philadelphia Forum: „Die Idee des Neuen.“, weitere Teilnehmer, neben Guston, waren Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Jack Tworkov und Harald Rosenberg, in dem oben genannten Sammelband, Ad Reinhardt, S.90

¹⁷ André Malraux, Les Voix du silence, 1951, (dt.: Stimmen der Stille, Baden-Baden, 1956), in der oben genannten Biographie, Gezeichnet: Malraux, J. - F. Lyotard, S.415

Weise kehrte sie, quasi durch die Hintertür, wieder zurück, jetzt als reales Objekt selbst. Denn, und das ist wichtig, Tapete sollte Tapete sein, Wachstuchdecke sollte Wachstuchdecke sein und ein Fetzen „Journal“ sollte das „Journal“ sein! Das heißt der „Trompe l' oil -Effekt“, die Augentäuschung, wurde einfach benutzt. Die Kubisten haben das dann auf ihre Weise weiterentwickelt und kurze Zeit später war dann das Stück Zeitungspapier nur noch Fläche, Tonwert, Textur.

Kurt Schwitters wollte ganz bewusst mittels Collage von der „hehren“ Oberflächenästhetik der Malerei in Öl weg und verwendete deshalb alle möglichen Abfälle, Dinge vom Müll usw. Gerade dadurch war eine „neue“ Ästhetik geschaffen - die Ästhetik des Hässlichen. Das war an und für sich schon eine große Leistung aber enorm wichtig ist dabei, daß das wie ein Bild funktioniert, daß darin etwas „geschieht“! Und da liegt das besondere der Schwittersschen Position: Sie ist extrem und extrem gut! Unversöhnlicher als ähnliche Positionen! Seine „Ursonate“ ist wie Gesang, *„sehr präzise (...), und keine Bauchrednerei.“*¹⁸ ,wie Georg Baselitz es treffend einschätzte.

Die hier versammelten Werke Sabine Hunds aus den neunziger Jahren haben eine bemerkenswerte Kontinuität. Die Unterschiede innerhalb der einzelnen Werkgruppen sind sehr subtil. Aufgrund ihrer seriellen Arbeitsweise kann man womöglich von farbigen Phasen sprechen: Es gibt rote Serien, blaue Serien, gelbe Serien usw.... Über die Jahre hin kann man verschiedene technische Bevorzugungen wiederfinden, wie Frottage, Kratztechniken, Überarbeiten mit Kreide o.a. Zeichen - Techniken.

Die Werkgruppen umkreisen im allgemeinen ein bestimmtes Thema und man könnte, um im musikalischen Bild zu bleiben, von Thema und Variation sprechen; im besonderen ist es aber die Suche nach dem gültigen „einen“ Ausdruck für etwas ganz Bestimmtes. Sabine Hunds Bemühungen gehen immer dahin, die Dinge in der Schwebe zu halten, nichts endgültig zu machen. Gleichwohl finden wir diesen enigmatischen Charakter bei Bildern, die die Farben in ihren Übergängen zeigen oder in Bildern der letzten beiden Jahre, wo sie versucht, das Prinzip des farbigen Bild -Teppich zu erhalten, aber eine Art Papierschnitt - Raster einführt. Bei längerer Betrachtung fangen Positiv - und Negativ - Form an zu springen, - gewissermaßen ähnelt es dem Testbild beim Augenarzt, wo sich erst bei längerem Hinschauen Gestalten oder Gegenstände herauskristallisieren. Ähnliche Formen gibt es in der Kunstgeschichte bei den französischen Impressionisten. Aber Hunds Ansatz ist weder da noch bei den späten Papierschnitten „Ozeanien“

¹⁸ Georg Baselitz, Das Tabu des Sichtbaren, Gespräch vom 16.Juni, 1994, in dem oben genannten Band, Darstellen, was ich selber bin...., S.93

von Matisse zu suchen, also Ornamente, die einen Inhalt erzählen. Diese Traditionslinie kommt von dem, was man sehen kann: *„Also, es gibt einen Fußboden, es gibt eine Wand, es gibt eine Decke, und es gibt ein Möbel und dergleichen, und alle diese Dinge, die in einem Raum sind, die auch in der gotischen Malerei auf den Bildern sind, und eben auch in der manieristischen Malerei danach, haben einen wirklichen Ursprung. Sie arbeiten oder spielen mit Mustern, die sich ebenfalls wirklich in einem Raum befinden können.“*¹⁹

Betrachten wir das Vorfeld der Arbeit von Sabine Hund, wird klar, daß der ornamentale Ansatz auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Denn Sabine Hund geht beim Malen nicht von einem Zentrum aus, einem Mittelpunkt, und das andere ist Fläche, sondern die Bilder bleiben von Anfang an in ihrer Kompositionsform offen nach allen Seiten. Rhythmus ist wichtig bei ornamentalen Abläufen! Sie versucht etwas zu entwerfen, eine Arabeske, die man lesen kann, mit einer eingeflochtenen, eingewebten, eingeritzten Figuration. Sabine Hund versucht Ornamente soweit zu abstrahieren, daß sie diese Erzählung vom Inhalt nicht brauchen. Sie sind deshalb mehr wie Arabesken.

Der Grundsatz der Arabeske oder Grotteske ist ja, daß sie sich ins Unendliche entwickeln, wie eine Stereotype, sie werden zu einer Mechanik.²⁰

Überraschenderweise verfällt Sabine Hund dann doch wieder in eine Art Illusionismus, wenn sie, wie in der jüngsten „Serie 1-3“ sonderbare Formerfindungen am unteren Bildrand ansetzt, die untereinander korrespondieren und die vor dem farbigen Kunstraum mitunter eine extreme Räumlichkeit bilden. Dies überrascht, wie gesagt, und ist für mich dann doch ein gutes Zeichen für Sabines Nicht - methodische Arbeitsweise, für ihre Nicht - Vorhersehbarkeit. Eine Gefahr des Auseinandergleitens oder etwa der Zusammenhanglosigkeit würde ich darin nicht sehen, denn alle Formen sind durch die Filter des Werkes gegangen, „bereinigt“ und neugeboren.

Dies gilt im Übrigen auch für die Bildformate: Sie ist eine Malerin des kleinen Formates - das hin- und hergehen zwischen den unterschiedlichen Größen wird durch die Lust bestimmt, das heißt es richtet sich durch und durch nach ihrem körperlichen Gefühl und bezieht sich auch auf ihr Verhältnis zum Raum in dem sie arbeitet. Die mathematische Formel lautet: Formatgröße ist gleich Armlänge mal Blickwinkel durch Kubatur des Raumes!

Am Ende noch einmal zurück zum Anfang, zur „Rätselmaschine“ Kindheit, und dem Problem unserer „Erfahrung“.

¹⁹ Georg Baselitz, Nord-Süd -Möglichkeiten, Gespräch vom 16.Juni, 1994, ebd., S.60

²⁰ Vgl., Éric Darragon, ebd., S.61

Am Anfang war irgendein Ereignis, nichts Spektakuläres, eine Kleinigkeit, ein Geräusch vielleicht, dessen „homologer Ausdruck“ in uns ein Bild entworfen hat, daß uns nicht wieder losläßt, womöglich auch etwas Unerklärliches durch eine einfache Verwechslung, ein Missverständnis. Es kann auch sein, daß man ein Kinderlied immer wieder hörte und mit sang, dabei aber einen Fehler einbaute, durch eine Täuschung, und damit lange lebte, ehe man den Schnitzer später erkannte. So kann es passieren, daß aus *„diesen 'syllabes étranges' (befremdliche Silben) 'tranches – syllabes', Scheiben (tranches) oder Stücke mit dem Messer klein gehäckselte oder tranchierte Silben, - (...) - nach dem stürmischen Durchflug der Geister unaufhörlich die Lüfte durch(ziehen)“*²¹!

Daraus entsteht etwas Aufregendes, ein Motor für die Einbildungskraft, den Michel Leiris hinsichtlich dieser lautlichen Verwirrung sehr schön als „Flaschenteufelchen“ bezeichnet hat. Sie kennen das Prinzip der „Ludions“ oder Kartesischen Taucher oder Teufel, volkstümlich „Flaschenteufelchen“: In wassergefüllten Halbkugeln je nach Veränderung des äußeren Drucks auf- und abhopsende hohle Figürchen, ein physikalisches Demonstrationsgerät oder einfacher Jux.

Ein ganz außerordentlicher „Coup“ im Leben, wenn es einem passiert. Obwohl vielleicht dieses Ereignis, dieses Geräusch am Ende etwas Einziges sagt: Das es einzigartig war!

Möglicherweise verbringt man ein ganzes Leben damit, so etwas wieder zu entdecken, es an allen Orten, in den Häusern der Kindheit aber auch an fremden Orten zu suchen. Und die Frage wäre dann: Löst es noch die gleichen Gedankenketten, Verwirrung, Angst oder gar Horror aus, wie als Kind. Je älter wir werden, desto mehr Erfahrungen machen wir, desto mehr decken wir auf. Aber wo berühren wir die „wirkliche Erfahrung“? Malen untersteht nur zum Teil unserem Willen und wir bedienen uns des „Experiments“, um die Lebensgeister am Leben zu erhalten. Das Wort „Experiment“ aber, und ich zitiere noch einmal Michel Leiris, ohne den Versuch zu unternehmen, tiefschürfend zu sein: *„Ein "Experiment“ (das Wort selber) (...) entfaltet, dehnt und streckt sich wie eine Flüssigkeit in einem Zuber, Trog oder Reagenzglas. Gleichgültig wie die Neigung des Behälters sei, es existiert eine waagerechte Fläche, der einige platzende Blasen kaum Abbruch tun. Geduldig und seriös fügt sich die Physiognomie dieses Wortes vollendet den in Physik- oder Chemiebüchern beschriebenen "Experimenten", deren unpersönliche und stumme Akteure gemeinsam mit den aufgebotenen Realitäten die hantierenden Hände des Experten sind; eben sowenig widerspricht sie jener reichen "Erfahrung", die zu besitzen die reifen Leute sich im*

²¹ Michel Leiris, in oben genannten Buch, Die Spielregel, S.75

*allgemeinen schmeicheln, jener Erfahrung (expérience), die sie den Hoffnungen (espérances) der Jugend entgegenhalten, als würde die Lehre, die einem die wahrhaftig kreuzsichere Erfahrung beschert, die im bloßen Vollzug des Lebens besteht, einzig darauf hinauslaufen, das Feld dieser Hoffnungen, von denen man gern im Plural spricht, auf jenen geizigen und von jedem Exzess gesäuberten Singular einzuengen: die ausgehustete, fast auf dem letzten Loch pfeifende Erfahrung, die nichts mehr freisetzt, es sei denn Exkrement.*²²

Wo also berühren wir, oder bilden uns ein, die kindliche Erfahrung zu berühren? Nur dort, wo sich unmittelbar oder auf Umwegen, die „*unerbittlichen Spuren des Schicksals*“²³ offenbaren. Allein da scheint sich das Wort „Experiment“ zu erfüllen, daß „*einst die Fähigkeit besaß, vor allem jene geheimnisvollen Dramen zu bezeichnen, deren Protagonisten Kräfte und Objekte sind*“²⁴ die langsam hinter den Kulissen verschwinden.

Berlin, im Januar 2002

²² Michel Leiris, ebd., S.147/148

²³ Michel Leiris, ebd., S.149

²⁴ Michel Leiris, ebd., S.149