

Eröffnung der Ausstellung *Claudia Gansz im charlier*, 29. April 2005

M. s. v. D. u. H.,

Ich möchte an den Anfang dieser Einführung eine Äußerung von Picasso stellen, eine Äußerung, die er 1923 in einem Interview machte und die etwas Grundlegendes zur Situation der modernen Malerei zur Sprache bringt. Er, der die rosa und blaue Periode durchschritten hatte, der mit Braque den Kubismus geschaffen und danach die von vielen Kritikern als Rückfall in den Klassizismus empfundenen Figuren gemalt hatte, sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, keinen persönlichen Stil zu entwickeln, nicht erkennen zu lassen, wohin seine Malerei geht. Und tatsächlich lehnt Picasso es ab, in der künstlerischen Arbeit von Entwicklung zu reden. Gegenüber seinem Gesprächspartner behauptete er:

“Die mancherlei Methoden, die ich in meiner Kunst anwandte, dürfen nicht als eine Entwicklung oder als Stufen zu einem unbekannten Mal-Ideal aufgefaßt werden. Alles, was ich je gemacht habe, habe ich für die Gegenwart gemacht und in der Hoffnung, daß es immer in der Gegenwart lebendig bliebe.” (Wort und Bekenntnis 12)

Die künstlerische Arbeit, so wie Picasso sie versteht, hat kein Ideal vor Augen, weder eines, das man in der Vergangenheit ansiedelt, noch eins, das man in der Zukunft zu erreichen hofft. Die Vorstellung der Entwicklung fördert die Meinung, hier strebe alles auf einen Höhepunkt, auf ein immer besser verwirklichtes Ziel, eben auf ein Ideal zu.

Picasso sieht das nicht so. Was er dem Blick auf ein Ideal entgegensetzt, ist der Blick auf die Gegenwart.

Wie macht man Malerei für die Gegenwart, wie macht man eine Malerei, die in der Gegenwart lebendig bleibt? Läßt sich auf diese Frage überhaupt verbindlich antworten? Herrscht in der gegenwärtigen Malerei nicht gerade die größte Verwirrung über die Ziele der Malerei? Es ist eine Situation, die es einer jungen Malerin oder einem jungen Maler nicht leicht macht. Gerade sie haben doch den Wunsch, sich orientieren zu können und eine Basis zu finden für die eigene Arbeit.

Es ist ein Kennzeichen der Moderne, daß es auf die Frage nach den Zielen der Malerei keine allgemeingültige Antwort mehr gibt. Es gibt keine allgemein verbindliche Tradition mehr, in der man als Maler stehen könnte. Aber darf deswegen schon Beliebigkeit herrschen?

Beliebigkeit wäre doch keine gute Basis für die bildnerische Arbeit, und gerade eine gute Basis braucht eine junge Künstlerin doch. Wie erreicht man sie, wenn es keine verbindliche Tradition mehr gibt?

→ Man muß sie sich selber erarbeiten. Man muß an einer Stelle, die einen packt, anfangen und dann in der Arbeit, im Umgang mit den bildnerischen Mitteln, eine Basis finden, die einen trägt. Man muß die Malerei sozusagen für sich wiedererfinden.

Wollte man es kunsthistorisch festmachen, welche bildnerischen Fragestellungen Claudia Gansz fasziniert und nicht mehr losgelassen haben, die sie auch herausgefordert haben, dann müßte man die Namen Piet Mondrian und Bridget Riley nennen. Aber man müßte auch an die Koloristen denken, an die Maler, die sich besonders mit der Farbe als einem bildnerischen Agens beschäftigt haben, wie z. B. Henri Matisse.

Claudia Gansz ist in Aachen geboren und groß geworden. Noch während der Schulzeit, bei einem Besuch im fernen Wien, sah sie in einem der dortigen Museen einen Kopisten am Werk. Das handwerkliche Können faszinierte sie sofort. Aber ungläubig und etwas mißtrauisch fragte sie, ob man das denn dürfe, die Gemälde kopieren. Nachdem der gute Mann sie über die Bedingungen aufgeklärt hatte (daß man z. B. nie im selben Format kopieren dürfe) fragte sie ihn, ob er nicht in der Nähe von Aachen jemanden kennen würde, der das auch kann und bei dem sie es lernen könne. Und tatsächlich, er kannte jemanden, der im Wallraf-Richartz-Museum in Köln arbeitete. Die Vermittlung klappte und sie konnte ihre ersten Schritte in einer professionellen Ausbildung unternehmen.

Nach dem Abitur allerdings zog es sie wieder nach Wien. Dort hatte sie die Möglichkeit, im Studio Ludwig Widauer und im Atelier Helm-Müller mitzuarbeiten, dort wurden Restaurierungen von ostasiatischer Kunst und Gemälde- und Papierrestaurierungen vorgenommen. Ab 1991 dann konnte sie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien studieren: zunächst in der Meisterklasse für Restaurierung bei Gerald Kaspar, ein Jahr später in der Meisterklasse für Malerei bei Josef Schulz .

1995 wechselte sie nach Berlin an die Hochschule der Künste, zunächst in die Klasse von Raimund Girke. Als diese Klasse aufgelöst werden mußte, nahm Marwan sie in seine Klasse auf. 1999 wurde sie zur Meisterschülerin ernannt. Im selben Jahr erhielt sie ein Stipendium im Künstlerhaus Lukas der Stiftung Kulturfonds in Ahrenshoop, 2003 erhielt sie den Deutschen Fassadenpreis der Brillux GmbH & Co KG für Farbkonzeption (1. Preis) - in Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro Weckesser+Weckesser.

Etwas fällt an ihren Bildern natürlich gleich auf, etwas, was durch ihre Entscheidung, in Berlin in die Klasse von Raimund Girke zu gehen, endgültig auf den Weg gebracht worden ist: ihre Bilder beziehen sich nicht auf etwas Vorgegebenes, sie stellen keine Gegenstände, keine Figuren oder Landschaften dar - in diesem Sinne sind sie abstrakt. Was man sieht, sind farbige Streifen - so scheint es.

Was Claudia Gansz zunächst an den Streifen fasziniert hat, ist Folgendes: Einmal bieten sie die Möglichkeit, die Farben so einzuführen, daß keine bestimmte Form entsteht, daß keine Anspielung an Gegenständliches entsteht. Sie haben im Grunde keine Körperlichkeit und bestehen fast nur aus Rand. Das aber prägt das Besondere im Auftritt der Farben: die Interaktion der Farben wird verstärkt. Denn die Interaktion von Farben ist dort am intensivsten, wo eine Farbe an die andere grenzt. Die langen Ränder der Streifen sorgen für viel Berührung, sie treiben also das Aufeinander-Einwirken der Farben auf die Spitze. Die gegenseitige Modifizierung ist sehr stark.

Was so entsteht, das ist ein fluktuierendes Farbfeld, ein Farblicht, das sich bei vertikalen Streifen in horizontaler Richtung ausbreitet, von links nach rechts. Aber es werden von ihr immer wieder auch Eingriffe vorgenommen, die eine diagonale Bewegungsrichtung unterstützen, indem einige Streifen entsprechend unterteilt werden.

Dabei muß man auf sich anscheinend widersprechende Dinge achten: einmal muß man die räumliche Fluktuation des Bildes offenhalten - man muß sie aber auch immer wieder zügeln, damit der Blick nicht abrupt aus dem Bild herausgetragen wird, sondern auch wieder

zurückgeführt wird.

Zum Offenhalten der räumlichen Fluktuation gehört, daß das Bild möglichst keine augenfällige Mitte haben darf, vor allem keine Mitte, die mit der mathematischen Mitte der Fläche identisch ist. Wenn das Bild keine Mitte hat, dann bewegt sich das Farblicht offener durch das Bild. Claudia Gansz bemerkt aber hin und wieder - und es klingt fast wie eine Klage -, daß sich da plötzlich eine Mitte einstellt, daß sich oft Symmetrie nicht vermeiden läßt. Vielleicht ist das eine Folge des Bemühens, die Fluktuation des Farblichts zu zügeln.

Die räumliche Fluktuation muß ja auch gezügelt werden und das versucht sie durch einen bestimmten Rhythmus in der Abfolge der Streifen und auch durch Wiederholungen zu erreichen. Dabei stellt sich offenbar leicht so etwas wie eine Mitte ein. Eine Mitte bremst ja die Bewegung. Es kommt also darauf an, daß sich hier eine Balance einstellt, eine Balance, die die Empfindung von Offenheit und Grenze zugleich zuläßt.

Bei dem Unternehmen, das Claudia Gansz sich vorgenommen hat, taucht noch eine Schwierigkeit immer wieder auf, die Gefahr des Irisierens. In letzter Zeit hat sie deshalb einen neuen Weg beschritten, der helfen soll, diesen Effekt zu verringern. Während sie in früheren Arbeiten - Sie sehen dort an der Stirnwand eine dieser früheren Arbeiten - während sie dort nur mit reinen Buntfarben gearbeitet hat und starke Farbkontraste direkt nebeneinandersetzte, verwendet sie jetzt auch Graufarben als Zwischentöne. Es sind allerdings keine neutralen Graus aus Schwarz und Weiß, sie mischt diese Grautöne vielmehr aus der Ausgangsfarbe und ihrer Komplementärfarbe. Das hat den Vorteil, daß der jeweilige Farbcharakter nicht verblindet.

Bei der Abdunkelung einer Farbe durch die Beigabe von Schwarz verliert die Farbe rasch ihren ursprünglichen Charakter, durch die Abdunkelung mit der Komplementärfarbe wird das vermieden. Erst nach einer Reihe solcher farbigen Grautöne folgt jetzt der nächste rein bunte Streifen. Die Verwendung der farbigen Grautöne trägt dazu bei, daß man beim Anblick der Bilder jetzt weniger geblendet ist als bei den früheren Bildern, es entstehen vermehrt Momente der Ruhe, die es gestatten, sich das Bild gelassener anzuschauen. Das Tempo wird sozusagen zurückgenommen. Außerdem hat Claudia Gansz gegenüber den früheren Bildern die Streifen breiter gemacht, auch das verringert die Interaktion der Farben und damit das Irisieren.

Es ist immer ein bestimmter Satz von Farben, der jeweils in den Bildern auftritt. Z. B. wird ein Ultramarinblau modifiziert zu einem helleren Blau und einem dunkleren Türkisblau, eingerahmt von einem farbigen Grau, das aus Blau und der Komplementärfarbe Orange gemischt ist. In einer solchen Konstellation geben die Farben sich gegenseitig Raum ohne sich zu schwächen, sie stärken sich gegenseitig.

Es leuchtet ein, daß die Raumtiefe in einem Streifenbild nur gering sein kann. Vorn und Hinten sind natürlich nicht in der Weise vorhanden wie z.B. in einem Landschafts- oder Figurenbild. Und trotzdem, die Farben können unterschiedliche Ebenen im Raum einnehmen, sie treten vor und zurück, je nach dem Kontext, in den sie gesetzt sind, auch wenn es sehr zurückhaltend geschieht.

So unauffällig diese Konstituierung von unterschiedlichen Ebenen im Raum sein mag, sie ist wichtig für die Wahrnehmung des Bildes. Sie ist ein wichtiges Mittel, das mit den gleichförmigen Streifen angelegte Bild so zu organisieren, daß es nicht statisch wirkt. Diese Ebenen unterstützen die Bewegung des Farblichts, sie akzentuieren seinen Rhythmus.

Vielleicht ist jetzt Gelegenheit, sich wieder an die frühere Frage zu erinnern und jetzt bezogen auf diese Bilder: Was sind die Ziele solcher Malerei?

Es geht nicht um das Wiedererkennen von Gegenständen - es geht um das Sehen selbst. Es geht nicht so sehr um das, was das Sehen möglicherweise sieht, es geht nicht um ein Gegenüber, sondern: das Sehen selbst soll beweglich gehalten werden. Im Bauen eines solchen Bildes wird unser Sehen selber gebaut, es wird ihm ein Spielraum eröffnet, in dem es beweglich gehalten werden kann, ohne auf etwas Bestimmtes fixiert zu werden.

Bei solchen Bildern ist deshalb die Suche nach einem Titel eine besondere Herausforderung. Es ist schon wichtig, daß auch abstrakte Bilder einen Titel haben, sie können helfen, einen Zugang zum Bild zu finden. Aber es müssen Titel sein, die den Betrachter nicht dazu verleiten, etwas Bestimmtes wiedererkennen zu wollen, sich sozusagen gegenständlich auf etwas zu fixieren zu wollen.

Das Bild hat, wenn die Balance stimmt, nicht nur keine Mitte, es hat überhaupt keinen Punkt, der die Aufmerksamkeit vorwiegend auf sich zieht und von anderen Partien abzieht. Alle Partien haben die gleiche Präsenz. - Was hier ermöglicht und eingeübt wird, ist ein nicht-fokussierendes Sehen.

Wir sind in einer Tradition groß geworden, in der das Sehen zum feststellenden Sehen geworden ist, dagegen wenden sich solche Bilder. Sie üben ein Sehen ein, das nicht fixiert, das beweglich ist. Und wie sehr das über die Kunst hinaus von Bedeutung sein kann, erschließt sich, wenn man daran denkt, daß Fokussieren ist nicht bloß eine optische Aktivität, es ist auch eine geistige Haltung.

Daß es um das Sehen selber geht, das ist einer der Gründe dafür, daß die Bilder sich nicht auf Vorgegebenes beziehen, sie beziehen sich nicht auf faktisch Vorhandenes. Diese Ablehnung des Bezugs auf Vorgegebenes nun findet ein Pendant in der Konstitution der Malerei selber, eine Konstitution, die den Vorrang des Sehens noch einmal unterstreicht.

Wir haben von der Interaktion der Farben gesprochen, davon, daß sie sich in ihrem Nebeneinander gegenseitig modifizieren. Je nach der Position im Farbzusammenhang mischen oder dissoziieren sich die aneinander grenzenden Farben. Außerdem sieht unser Auge immer auch etwas hinzu, die jeweilige Komplementärfarbe.

Sie kennen das Phänomen wahrscheinlich: Wenn Sie längere Zeit auf eine farbige Fläche schauen und dann ein weißes Blatt Papier darüberlegen, sehen Sie darauf die Komplementärfarbe der Farbe, die Sie gerade angeschaut haben. Dies einfache Experiment zeigt: unser Auge ist beim Sehen durchaus nicht nur rezeptiv, es ist auch produktiv.

Durch die gegenseitige Modifizierung der Farben und durch die eigene Produktivität unserer

Augen kommt etwas zustande, was nur in unserer Wahrnehmung existiert. Das, was uns in der Wahrnehmung erscheint, ist nicht alles faktisch vorgegeben.

Würden wir einen dieser Streifen aus dem Zusammenhang des Bildes entfernen und isoliert betrachten oder hätten wir einen zweiten identischen in einem anderen Zusammenhang, erschiene er uns nicht mehr in derselben Farbigkeit, die Farbigkeit wäre modifiziert.

Also etwas überspitzt formuliert: was wir sehen, existiert in Wirklichkeit so nicht. Es existiert nur in unserer Wahrnehmung.

Die streng aus Farbstreifen gefügten Bilder scheinen angelegt, um unser Sehen so zu führen, daß es das Bild nicht fixieren kann, sondern daß es sich selber in dem, was es aufnimmt und in dem, was es immer auch noch hinzubringt, frei entfaltet.

Daß einzelne bildnerische Probleme so herausgearbeitet und exponiert werden, das ist ein Kennzeichen der modernen Malerei. Aber - es ist nichts völlig Neues. Bilder wie die von Claudia Gansz lenken nur bewußter den Blick auf einen Umstand, der beim Betrachten gegenständlicher oder figürlicher Bilder genauso wirksam ist, aber unbewußt geblieben ist: daß es nämlich nicht die Dinge selber sind, die die Schönheit im Kunstwerk erzeugen, sondern die Beziehungen von bestimmten Farben an bestimmten Orten und in bestimmter Menge.

Eine der weitreichenden Erkenntnisse der modernen Malerei war ja, daß die Farben, die man zur Beschreibung von Naturerscheinungen verwenden kann, auch ganz unabhängig von diesen Erscheinungen in sich selber die Kraft haben, die Gefühle der Betrachter anzusprechen.

Für diese Beziehungen der Farben untereinander, wo man sagen kann: es stimmt, es spricht mich an, dafür gibt es allerdings keine Regel. Es gibt keine Regel, die die Herstellung eines Bildes vereinfachen würde, man muß sich das Gefüge von Farben und Formen, das unser Sehen beweglich halten kann, in jedem Bild neu erarbeiten.

Farbe ist nicht ausrechenbar, man braucht viel von dem, was man gemeinhin Intuition nennt - und viel Übung, um Erfahrungen mit der Farbe zu machen. Für den Betrachter heißt das, er kann keine Theorien erwarten - was hier geschieht, läßt sich nur im Sehen erfahren.

Fragt man noch einmal nach dem Ziel solcher Malerei, so läßt sich darauf vielleicht am schlüssigsten mit Delacroix antworten: Aufgabe der Malerei ist es, ein "Fest für die Augen" zu sein.

Sie ist z.B. weit davon entfernt, politisch-soziale Ambitionen zu verfolgen; sie entwirft keine Gesellschaftsutopie und versteht sich auch nicht als Anklage unhaltbarer gesellschaftlicher Zustände.

Ein "Fest für die Augen" zu sein bedeutet etwas anderes. Was hier realisiert wird, das ist die Erfahrung von Gegenwart, die Erfahrung von Gegenwart im Sehen selber. In der Regel sind wir mit unseren Gedanken in der Vergangenheit oder in der Zukunft, selten sind wir wirklich in der Gegenwart. Diese Bilder ermöglichen uns die Erfahrung von Gegenwart.

Das ist die Art und Weise, wie diese Bilder das aufnehmen, was Picasso zu seiner Malerei gesagt hatte. Sie erinnern sich an die Äußerung, die ich am Anfang zitiert habe. Das, was in seinen Bildern geschieht, hat nichts mit einem Mal-Ideal zu tun, es ragt nicht in den Bereich der Ideen - denn, so können wir jetzt ergänzen: es ist nur im Sehen zu erfahren, als Erfahrung von Gegenwart.

“Die mancherlei Methoden, die ich in meiner Kunst anwandte, dürfen nicht als eine Entwicklung oder als Stufen zu einem unbekannten Mal-Ideal aufgefaßt werden. Alles, was ich je gemacht habe, habe ich für die Gegenwart gemacht und in der Hoffnung, daß es immer in der Gegenwart lebendig bliebe.”

Einige Jahre später, 1935 in einem Gespräch mit Christian Zervos, bemerkt Picasso: “Jeder möchte die Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, die Lieder eines Vogels zu verstehen? Warum liebt man die Nacht, die Blumen, alles um uns her, ohne es durchaus verstehen zu wollen? Aber wenn es um ein Bild geht, denken die Leute, sie müssen es *verstehen*.” (Wort und Bekenntnis 45)

Es fällt uns offenbar schwer, uns in Sachen der Malerei so zu verhalten wie dem Gesang eines Vogels gegenüber. Aber genau das - so die Meinung Picassos - genau das wäre angemessen. Statt auf Erklärungen zu warten, sollten wir die Möglichkeit nutzen, die uns solche Bilder bieten: nämlich unser Sehen beweglich zu halten.

Eine Kleinigkeit wäre da noch. Sie haben es in der Einladungskarte wahrscheinlich bemerkt: die Ausstellung hat einen merkwürdigen Titel: Columbo. Ich mußte mich erst kundig machen, worum es sich dabei handelt. Die meisten von Ihnen werden jedoch schon lange wissen, daß es sich dabei um eine Kriminalserie handelt. Was können diese Bilder damit zu tun haben? Gut, eines dieser Bilder hat den Titel “Columbo”, aber ist das Grund genug, daraus einen Titel für die gesamte Ausstellung zu machen?

Columbo, der etwas nachlässig gekleidete und immer Zigarren rauchende Aufklärer löst seine Fälle durch sehr genaue Beobachtung von Details und Widersprüchen. Nebensächlichkeiten fallen ihm auf. Was ihn antreibt, das ist das Wissen darum, (Columbo wörtlich) daß die Dinge nicht so sind wie sie scheinen.

Ist Columbo in diesem Fall nicht nur ein anderer Name für die Malerin Claudia Ganz selbst? Was sie durch sehr genaue Beobachtung untersucht, das sind die Sehgewohnheiten der Betrachter. Die will sie aufklären, schließlich behauptet sie doch ganz entschieden gegen allen äußeren Schein: “Ich sehe keine Streifen”. Die Dinge sind offenbar auch für sie nicht so wie sie scheinen. “Ich sehe keine Streifen”, unter diesem Titel findet am 10. Juni 2005 ein Gespräch zwischen ihr und Jan Warnecke statt. Das verspricht eine spannende Aufklärung zu werden. Dazu möchte ich sie herzlich einladen. Und natürlich auch zu den anderen Veranstaltungen im Rahmen dieser Ausstellung, jeweils am Freitag:

In der nächsten Woche von Gordian Maugg der Spielfilm: Hans Warns - Mein 20. Jahrhundert.

Am 13. Mai dann gibt es Öcher Kaviar, Kulinarische und literarische Köstlichkeiten aus Aachen, ihrer Heimatstadt.

Am 20. Mai findet ein trinkfreudiger Streifzug durch die Kunst- und Künstlergeschichte statt unter dem Titel: Die grüne Fee.

Am 27. Mai liest der Schauspieler Hendrik Massute aus Reflexionen über Fleck und Linie von Botho Strauß.

Am 3. Juni wird Robert Kudiela über einen vernachlässigten Aspekt in unserem Kunstverständnis sprechen und die Kochkunst zum Thema machen: Zurück zur Küche. Und am 17. Juni wird Alexander Häusser aus seinem Buch "Memory" lesen.