

## Good Vibrations. Zu einigen Aspekten des malerischen Werks von Helmut Kiese.

*Das Meer heute Morgen: ein Tisch, beladen mit Kristallen, Glaswaren. Wird es uns jemals gegeben sein, eine schönere Weite zu sehen?*

*In diesem bis ans Ende der Welt reichenden Gefunkel ist das Wunder, daß es sich um ein Feuer aus Wasser handelt, um ein kühles Flammenmeer; jedes Mal, an jeder Stelle, wo Licht das Wasser berührt, entsteht dieser glänzende und kalte Funke, als handele es sich um Sterne, gesehen am helllichten Tag, an einem klaren Himmel.*

(Philippe Jaccottet, Sonnenflecken, Schattenflecken)

Kann man den Status des Bildes gründlicher ruinieren, als es gegenwärtig geschieht? Millionen von Bildern werden täglich geschossen, „gepostet“, rund um den Erdball geschickt. Mediale Instantverwertung des Augenblicks produziert eine Springflut, ja ein „Sperrfeuer“ von Bildern, die den „Evidenzblödsinn der visuellen Gegenwart“ (Dietmar Dath) sichtbar werden lassen und die sofort ins Vergessen wandern (oder doch vielleicht eine zerrüttende Spur im Bildgedächtnis hinterlassen?).

Man könnte sich zur Konkretion dieser irritierenden Erfahrung an einen kurzen Abschnitt aus dem Roman eines zeitgenössischen Autors erinnern fühlen. Der Erzähler in Edward St Aubyns Roman „Bad News“ hält dort den Augenblick einer Besinnung fest, der den Helden bei einer Fahrt im Taxi nach New York ereilt, während sein Blick auf die Radkappe eines alten Lieferwagens fällt: „Patrick starrte auf die zerbeulte Radkappe eines alten weißen Lieferwagens. Was hatte die nicht alles gesehen, sinnierte er, und erinnerte sich doch an nichts; wie ein Vergessenskünstler, der sich durch Tausende Bilder dreht, sie augenblicklich wieder verstößt und sein leeres Leben unter einem fahlen weiten Himmel abspult.“<sup>1</sup>

Was machen im Gegensatz dazu die Bilder der Kunst mit uns?

Kunst arbeitet am Gedächtnis der Bilder, sie nährt es, reichert es an, erweitert und differenziert es. Ohne den Speicher des Bildgedächtnisses lebten wir alle als „Vergessenskünstler“ ein „leeres Leben“. Die Bilder der Kunst verscherbeln sich nicht an einen zerstreuten schnellen Konsumentenblick, der immerfort auf der Suche nach neuen Oberflächenreizen nirgendwo verweilen darf. Die Kunst widersteht diesem Blick, sie erzieht zu einem anderen Blick.

Cézanne hat in seinen Gesprächen mit Gasquet „Über die Kunst“ das Zusammenspiel von anschauendem Auge und aktivem eindringenden Blick als konstitutiv für seine Kunst, die er bekanntlich als „eine Harmonie parallel zur Natur“<sup>2</sup> verstand, geschildert und so verdeutlicht, welche komplexen interpretatorischen Herausforderungen der Betrachter gegenübersteht.

Georges Sallés hat in seinem Buch „Der Blick“ von einer „Umkehrung unseres gewohnten Gleichgewichts“ gesprochen, um zu beschreiben, was in den Momenten geschieht, in denen es „zum freien Austausch zwischen dem Werk und unseren Augen“ kommt: „Unser klares Gedächtnis, das der Ideen und Tatsachen, der identifizierten und lokalisierten Bilder, hat sich zugunsten eines anderen, geheimen, verschlossenen, das in unsere Fasern eingeschrieben ist und das wir unser organisches oder sinnliches Gedächtnis nennen werden.“

Wenn es erwacht, rührt es auf dem Grund unseres Auges Formen und Farben derselben Eigenschaft auf wie die auf der betrachteten Leinwand. Eine Garbe von Rot und Blau steigt auf und vereint sich mit dem Rot und dem Blau, das der Künstler uns anbietet. Ein Strom von Bildern flutet in das Gewirk des betrachteten Objekts und zurück. Sie durchdringen und nähren es. Von je weiter her sie kommen und je länger der so erregte Zustrom anhält, um so mehr Kraft und Wirklichkeit gewinnt das Kunstwerk. Seine Originalität ist um so größer, je obskurer die Reserven und je unerforschter die Winkel, aus denen die gleichzeitigen Bilder sich speisen, die es erweckt.

Unser Geist, der klaren Welt unserer Aktivität weit entrückt, erschläft in einer visuellen Euphorie. Der Blick ist im Stand der Gnade.

Doch diese Euphorie ist keine Erholung. Sie stellt den Geist still, um die Lebhaftigkeit unserer Empfindungen zu verstärken; sie verdeckt eine Auseinandersetzung. [...] Unser Auge hört nicht auf zu fragen. Es müht sich, sich zu erheben und aus seinem eigenen Grund die imaginäre Substanz nachzuerschaffen, die ihm vorgeschlagen wird. Nachdem es dem ersten Anstoß gefolgt ist, entzieht es sich und kehrt zu seinen Gewohnheiten zurück. Von neuen Einberufungen erschüttert, bricht es von neuem auf und fällt wieder zurück – eine Folge von Schwankungen, die den Lauf der Betrachtung in einen Rhythmus von Schwindelanfällen und Ruhepausen bricht. Was ist daraus anderes zu schließen, als daß unser Auge, um zu ‚sehen‘, das heißt mit der Vision des Künstlers eins zu werden, sich in seinem Gefolge als Visionär verhalten muß?<sup>3</sup>

In ähnlicher Weise mit leicht anderer Akzentuierung auf den Aspekt der Zeit konstatiert Yves Bonnefoy in seinem Buch „Das Unwahrscheinliche oder die Kunst“: „Die Malerei bindet Zeit auf mehrfache Weise in sich. Zuerst in dem Akt selbst, mit dem das Werk sich darbietet oder vielmehr sich in uns von neuem schafft. Wir werden uns des Werkes im Vollzug einer Dauer bewußt. Indem es auf Widerstände stößt, interpretiert, sich widersetzt und verneint oder seine Verweigerung überwindet, braucht das zum Blick werdende Denken Zeit, eine gewisse Zeit, um in uns die dem Maler eigene Setzung erneut zu erschaffen, so als wäre es erst auf diese Weise endgültig angenommen. Zumal es nötig ist, wie Plotin in seiner Abhandlung Über die intelligente Schönheit im Hinblick auf eine noch essentiellere Gegebenheit ausführt, daß das Bewußtsein unserer selbst aussetzt, damit wir den Gegenstand wirklich besitzen können, den wir sehen wollen, und daß es sich dennoch behauptet, damit unsere Wahrnehmung als solche reifen kann: so daß unser Erlernen in dem dauernden Hin- und Her von Trennung und Vereinigung, von Hingabe und Beobachtung, von Wachen und Traum (wenn man will) bestände, bis zu der unwahrscheinlichen Erfahrung der Fülle, die die Synthese der dunklen Wege des Traumes und der Luzidität des Wachens wäre.“<sup>4</sup>

Ich habe den künstlerischen Werdegang Helmut Kiesewetters in all seinen weitläufigen Verästelungen nur sporadisch verfolgt (verfolgen können). Im Folgenden beschränke ich mich auch nur auf einige Aspekte seines Werks.

Ich kannte und schätzte seine Zeichnungen und Übermalungen sowie vor allem seine Arbeiten mit Tipp-Ex, in denen er eine erstaunliche Meisterschaft entwickelte. Zeigen seine Zeichnungen eine große Zartheit und grazile Feinheit in der Linienführung, die Gebilde sensuell präziser Lyrismen auf der Fläche auschoreographiert, so arbeiten seine Übermalungen an einer Veränderung des Mediums, indem sie es in Spannung zur jeweils verwendeten Vorlage setzen (Überspielung, Einspielung, Umspielung). Hier erzielt Kiesewetter Transit-Phänomene, Bilder, die durch subtil ausgelöste Spannungsverhältnisse in transitorische Strömung und Vibration versetzt werden. Aber auch die völlige Auslöschung der (meist fotografischen) Vorlagen offenbart die bei Kiesewetter stets virulente Tendenz zur Überführung und Überwindung des Evidenten in andere, unerwartete, überraschende, spontane, so noch nicht gesehene bildliche Erscheinungsweisen.

Ohne Zweifel ein Höhepunkt seines Werkes sind die bereits erwähnten Arbeiten mit Tipp-Ex, in denen Kiesewetter eine hoch komplexe und spannungsvolle Symbiose von Zeichnung und Malerei entwickelt. Viele dieser Bilder mit ihrem dichten, prachtvoll entfalteten und pulsierenden all-over, ihrem Ineinander von Lineamenten und Farbflächen, sind an Perfektion kaum zu überbieten. Sie zeigen eine Meisterschaft in ihren bildlichen Texturen, die nur durch lange geduldig-insistierende und dabei sich extrem verfeinernde Arbeit erreicht werden kann.

Um so unverständlicher für mich war, daß Kiesewetter in seinen neueren Arbeiten diesen Weg verließ und nun mit rein malerischen Arbeiten hervortrat, die mich zunächst nicht überzeugen konnten, fehlte in ihnen doch der „drive“, die rasante, das Auge in steter Anregung haltende Bildregie. Ich war enttäuscht, blickte ich doch jetzt auf mit Tausenden von Farbpunkten übersäte „Bildplatten“, auf denen die rhythmisierende Zeichnung gänzlich ausgelöscht war und die mich – ich wage es kaum zu sagen – von ferne an Abbildungen von Waschbeton - Wegplatten erinnerten.

Kiesewetter hatte seinen bisher eingenommenen Posten verlassen und war auf einen anderen vorgerückt, von wo er – wie ich fand – obskure Ergebnisse schickte. Erst später habe ich begriffen, daß sein Entschluß, sich in einem prekären Neuanfang rein malerischen Herausforderungen zu widmen, einer inneren Logik folgte, einer Unruhe, die von einer Frage herrührt, die sich jeder wahre Künstler, der nicht zum Verwalter des Sichtbaren werden will, stellen muß und die der französische Phänomenologe Jean-Luc Marion in seinem Text „Was die Gebung sichtet“ so formuliert: „Wie kann man [...] dem Gemälde einen radikalen Ursprung zurückgeben und zuerkennen – ihm von Neuem die Würde eines radikalen Ursprungs des Sichtbaren zugestehen? Wie kann man zu seinen Rändern zurückfinden, um dort mit der Geduld der Arbeit darauf zu warten, daß daraus das Sichtbare in Herrlichkeit, noch vom Ungesehenen her flutend, hervortritt?“<sup>5</sup>

In den Vordergrund trat die Farbe in ihrer Materialität und physischen Präsenz. Opazität, Opazitäten rückten stärker in den Focus: „Gegenwart einer Materie, eines Fleisches, eines Malerikörpers in der reinen Bewegung der Bedeutungsannahme [...] des Bildes vom Sichtbaren, welches das Gemälde darstellt, [...] die raue oder glatte Haut seiner Leinwand mit ihrer Größe und ihrem Format, [...] im Pinselstrich hinterlassene Spuren der Gesten des Malers; Akzente, Abstände, Anordnungen, Verbergungen und Verdunkelungen, Explosionen, Verwirbelungen, Flüsse und Rückflüsse, Salbungen, Versüßungen, Lieblichkeiten, Flüssigkeiten, Klebrigkeiten, Krümel, Tropfen und Ausflüsse, Kratzer, Einschnitte, Spritzer: all das Opazitäten.“<sup>6</sup>

Die Farbe wird mit einem kleinen Pinsel punktartig auf die Oberfläche der Leinwand oder des schweren Büttenpapiers gesetzt und plastisch nach vorne in den Raum gezogen. Vergrößernde Nahaufnahmen der auf die Flächen aufgetragenen Farben zeigen eine wie von einem fernen Planeten stammende krustig-schrundige Landschaft von bizarrer Schönheit, in der sich ein Widerspiel von Farbe, Licht und Schatten ereignet. Aus unzähligen solcher Mikrowelten sind die Bilder in unendlich zeitaufwendiger und geduldiger Arbeit aufgebaut und komponiert, aus ihnen beziehen sie ihre Körperlichkeit, ihre Strahlkraft und Energie. „Ganz“ indes „erblühen“ sie erst, „geben“ sie sich erst, wenn das Licht des Raumes sie ergreift. Sie wirken dann wie ein manchmal feinerer, manchmal robust materialisierter ins Abstrakte gekippter Pointillismus, aus dem alles Figurativ-Gegenständliche herausdestilliert und der der Öffnung zu einer reinen Lichtwirkung und einem reinen Farberlebnis überantwortet wurde.

Es ist nicht verkehrt, sich den Punkt- und Fleckenmaler Kiesewetter als aufgeklärten Alchemisten der Farben vorzustellen, als Alchemisten, der, überzeugt davon, „daß man, ebenso wie man von den gewöhnlichen Metallen ausgehend Gold herstellen kann, die Farben – diese Mineralien des Geistes – in das Äquivalent des Goldes, in Licht verwandeln könne“<sup>7</sup>, gelernt hat, daß dies aber nicht auf dem Weg der Mischung der Farben, die immer nur ein schmutziges Grau erbeuge, erreicht werden kann. Der aufgeklärte Alchemist hat beobachtet, wie ein gesetzter Farbkontrast „zuweilen zu fiebern beginnt, sich verstärkt, als laste auf ihm die Gewalt eines Lichtes, vielleicht eines Feuers, das vermittels seiner den Stoff zu durchdringen versucht. Und so kam ihm der Gedanke, daß es nicht darum ginge, schließlich doch nur stoffliche Farben zu mischen, daß aber aus ihrer Gegenüberstellung, die sie auf einer höheren Ebene vereinigt, eines Tages, schlagartig vielleicht, der Riß, der Blitz geboren würde.“<sup>8</sup>

Und diesen „Riß“, diesen „Blitz“ oder um auf eine anfangs zitierte Formulierung Bonnefoys zurückzukommen, diese „unwahrscheinliche Erfahrung der Fülle“ erlebte ich während einer Atelierausstellung Kiesewetters, in der ich uninspiriert immer wieder vor den Bildern herumgeschlichen war. Plötzlich – war es das Resultat des sich ändernden Lichts im Raum, war es eine Folge des immerzu die Bilder abtastenden forschenden Blicks? – umging mich die Ausstrahlung dieser essentiellen Malerei, sie umhüllte mich mit ihren Schauern von Licht, versetzte mich in eine Kontemplation der Farbe, wodurch auch ein geradezu leibliches Wohlbefinden, eine heilsame Calmierung ausgelöst wurde. Es wird so gewesen sein, wie Marion konstatiert: „In einem strengen Sinne lernen wir nicht so sehr, das Gemälde zu sehen, als das Gemälde uns vielmehr es zu sehen lehrt, indem es sich gibt. [...] Das Gemälde zerstreut nicht, schmückt nicht, verschönt nicht, zeigt nichts – es zeigt sich, aus sich selbst und für sich selbst. Und indem es sich an sich allein an sich selbst zeigt, zeigt es uns so vor allem das, was das ist – sich zeigen, in voller Autorität in voller Herrlichkeit erscheinen, wie der erste Morgen einer Welt.“<sup>9</sup>

Kiesewetter nennt als Anstoß zum Einschlagen dieses Wegs in die reine Malerei die stupend-intensiv erfahrenen Rottöne des Farbstoffs, den die Koschenille – Laus produziert. Er bezieht sich auf überwältigende Naturerlebnisse, wenn er außerdem den Anblick der glitzernden Meeresoberfläche, des Sternenhimmels und den der Rohheit und Schwärze der Lavafelder auf der Insel La Palma, wo die meisten seiner Bilder entstehen, nennt.

Etwas von der Erhabenheit und Gewalt dieser Naturphänomene ist in seine Malerei eingewandert, nicht in abbildhafter Weise, sondern – muß man hier noch einmal an Cézanne erinnern? – verwandelt in einem vertrackt eigensinnigen Response aus seinem Selbstverständnis als Künstler heraus: „Der Maler fügt in jedem Gemälde dem undefinierbaren Strom des Sichtbaren ein zusätzliches Phänomen hinzu. Er vervollständigt die Welt, genau weil er die Natur nicht nachahmt. Er gräbt in der Nacht des Nichtsichtbaren eine Ader, um dieser liebevoll oder viel öfter noch unter Zwang durch Striche und Flecken Blöcke von Sichtbarem zu entreißen. Mit dem Gemälde überträgt der Maler als Alchemist das ins Sichtbare, was ohne ihn definitiv unsichtbar geblieben wäre. Dies werden wir das Ungesehene nennen. [...] Das Ungesehene im Gemälde atmet die Sichtbarkeit ein, wie man die Gesundheit einatmet. Das Gemälde atmet die Tagesluft ein, die Freiheit zu erscheinen, nachdem es dem Ungesehenen entkommen ist.“<sup>10</sup>

Kiesewetters Kunst ist tief verankert in einem ganzheitlichen Verständnis des Menschseins, aus dem sie schöpft und das sie heilsam befördern will. Seinem Glauben an die Kraft der Kunst scheint mir eine Vision einbeschrieben, die Walt Whitman in seinem Gedicht UNSEEN BUDS so beseelt ausgedrückt hat:

*UNSEEN buds, infinite, hidden well,  
Under the snow and ice, under the darkness, in every square or  
cubic inch,  
Germinal, exquisite, in delicate lace, microscopic, unborn,  
Like babes in wombs, latent, folded, compact, sleeping;  
Billions of billions, and trillions of trillions of them waiting,  
(On earth and in the sea—the universe—the stars there in the  
heavens.)  
Urging slowly, surely forward, forming endless,  
And waiting ever more, forever more behind.  
Walt Whitman, from Leaves of Grass*

*Unsichtbare Knospen, unzählige, wohlverborgen,  
Unter Schnee und Eis, unter der Dunkelheit, in jedem Quadrat-  
und Kubikzentimeter.  
Keimhaft, köstlich, in zarter Spitze, mikroskopisch, ungeboren,  
Wie Säuglinge im Schoß, versteckt, gefaltet, kompakt, schlafend;  
Milliarden von Milliarden, Trillionen von Trillionen von ihnen  
warten.  
(Auf Erden und im Meer – im Universum – auf den Sternen dort  
am Firmament.)  
Drängen langsam, sicher vorwärts, bilden sich endlos  
Und warten immer, in alle Ewigkeit dahinter.<sup>11</sup>  
Walt Whitman, Grasblätter  
(Deutsche Übersetzung: Jürgen Bröcan)*

Karl Heinrich Delschen

- 1) Edward St Aubyn, Bad News; dt. Ausgabe: Schlechte Neuigkeiten, Köln 2007, S.18.
- 2) Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Reinbek 1957, S. 9.
- 3) Georges Salles, Der Blick, Berlin 2001, S. 18f.
- 4) Yves Bonnefoy, Das Unwahrscheinliche oder Die Kunst, München 1994, S. 34.
- 5) Jean-Luc Marion, Die Öffnung des Sichtbaren, Paderborn 2005, S. 56.
- 6) Louis Marin, Über das Kunstgespräch, Zürich 2001, S.52.
- 7) Yves Bonnefoy, Wandernde Wege, München 1997, S. 17.
- 8) Bonnefoy, ebd.
- 9) J.-L. Marion, a. a. O., S. 62 f.
- 10) Marion, a. a. O. S. 47 f. u. S. 52.
- 11) W. Whitman, Grasblätter, erstmals vollständig übertragen und herausgegeben von Jürgen Bröcan, München 2009, S. 674.