

Scheitern lernen – Entwickeln lernen

Tremezza von Brentano

Entdecken der künstlerischen Arbeit als einen Gegenstand, der fähig ist, alle Zuwendung, die man aufbringen kann, in sich aufzunehmen (im Gegensatz zu Menschen, die soviel Interesse erdrücken würde). Als Kind habe ich normal viel gemalt und gezeichnet. Im Alter von 15 Jahren war ich ein paar Monate ohne Beschäftigung. Ich hatte die Schule beendet und wartete auf meine Einstellung als Praktikantin in einem Sanatorium. Aus Langeweile fing ich an, mit Aquarellfarben Märchenbilder zu malen. Die Zeit verging wie im Flug. Von da an malte und zeichnete ich in meiner Freizeit. Gleichzeitig entdeckte ich den Besuch von Museen und Kunstausstellungen als eine aufregende (anregende) Beschäftigung. Mit den Märchenbildern war es schnell vorbei, und ich malte »abstrakt«.

Die Bildende Kunst beschäftigte mich immer mehr, so daß ich nach Abschluß meiner Ausbildung als Diätassistentin ein Kunststudium begann. Heute bringen sich die bildenden Künstler mehr oder weniger alles selber bei, und die Art, wie es gemacht wird, ist beinahe schon die Sache selbst. In der Akademie habe ich viel Akt gezeichnet, sonst lernte ich hauptsächlich eine Arroganz zu entwickeln, die sich gegen alles in der Kunst richtete, was nicht der jeweils herrschenden Kunstmode entsprach. Das Selbstverständnis der Künstler, die früher ihr Handwerk in der Werkstatt eines Meisters spielend erlernten, hat heute keiner mehr.

Für lange Zeit waren meine künstlerischen Arbeiten Kunst als Reaktion auf Kunst, was mir eine Menge Beifall einbrachte. Ein

eigener Weg jedoch beginnt sich erst abzuzeichnen, wenn sich die herrschenden Kunstmoden für einen selbst als untragbar erwiesen haben. Sehr langsam lernt man, in wirklich ›schöpferische‹ Bereiche zu geraten. Über diese Bereiche habe ich an der Akademie nichts gelernt. Nur in Selbstbiographien und Briefen von Künstlern ließ sich darüber etwas finden.

Diesen Weg muß man alleine gehen. Er ist nicht romantisch, er ist sumpfig, nichts hält mehr, man gerät in Panik, die sich so lange steigert, bis sie zur Auflösung von alledem führt; dann hat das Neue Platz. Ein Weg durch Blockaden und Langeweile, ein Weg, den man immer wieder verliert, wo es keine Muster, keine Regeln gibt, mit deren Hilfe man zu brauchbaren Ergebnissen kommen könnte. Man lernt dabei, die Energie der Widerstände zu spüren, damit umzugehen, und wird allmählich fähig, das Neue aufkommen zu lassen und es zu gestalten. Die Experimente lösten ihr Entwicklungsversprechen nicht ein. Nach acht Semestern verließ ich die Akademie, doch das Experimentieren ging weiter. Meine Bilder waren interessant, aber es klappte nicht, ich kam nicht in eine echte Entwicklung hinein.

Es dauert lange, bis man anfängt, an seinen Arbeitsmethoden zu zweifeln, besonders dann, wenn dazwischen immer wieder ›Entwicklung‹ durchblitzt. Die frühen Arbeiten entsprachen meiner damaligen Verfassung, ich sah die Welt so. Mit Bildern, wie ich sie heute male, hätte ich nicht anfangen können. Wenn im Rahmen meiner Experimente die Art, wie ich die Welt erlebte, anfang, sichtbar zu werden, war ich bereit, mit größter Ausdauer damit zu arbeiten. Ich habe viel ausprobiert. ›Zufällig‹ entstanden immer wieder Arbeiten, die mir halbwegs gefielen, die interessant waren, aber ich konnte damals den ›Zufall‹ nicht in die Hand bekommen. Darüber hinaus fing ich an, mit einer Technik zu arbeiten, die mir aus meiner heutigen Sicht absurd erscheint. Ich begann, die Farben, die anfänglich aus Sprühdosen kamen, mit einem Spraygun auf die Leinwand zu sprühen und schaffte mir dazu immer raffiniertere Maschinen an. Zunächst klappte das, der Widerstand des Materials war gleichzeitig auch der Halt.

Aus diesem Halt jedoch entstand langsam eine Form, die nahezu undurchbrechbar wurde. Heute scheint es mir, als wollte ich damals Zähne mit einem Preßluftbohrer bearbeiten! Beim Sprühen mußte ich lernen, besonders schnell zu sehen: Bei der Kunst geht es aber

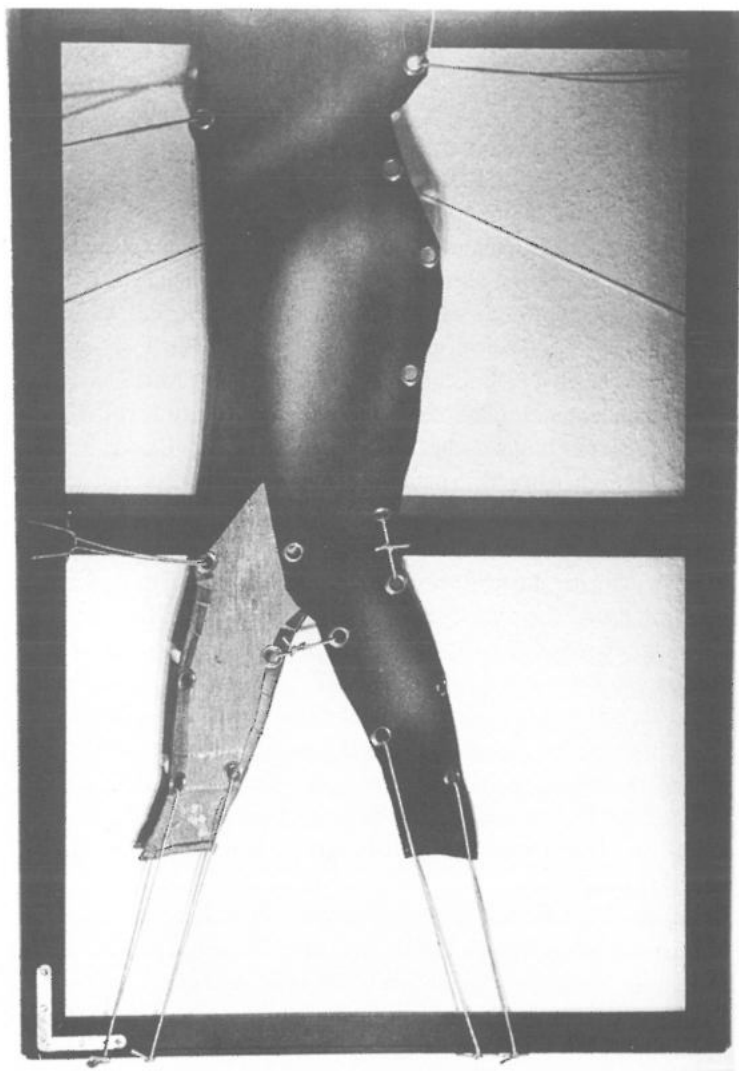
auch darum, daß man möglichst langsam sieht, daß man den Prozeß zerdehnt, um ihn zu verstehen. Ich habe beim Sprühen unter sehr starker Einengung gearbeitet, Einengung der Inhalte, der Formen und der Technik, nur im Rahmen dieser extremen Begrenzung war es mir damals überhaupt möglich zu arbeiten.

Diese Form der Auseinandersetzung ist auch Teil meiner damaligen Themen. Man kann nicht am Ende anfangen, man muß lernen, Entwicklungsverläufe zu sehen! Durch das Sprühen, das kaum Details zuließ, begann ich, im Ganzen zu sehen. Durch die fast ausschließliche Hell-/Dunkelmalerei mußte ich meine Mittel exakt beherrschen lernen. Im Rahmen dieser engen Abgrenzung entwickelte sich bei mir bildnerisches Denken und Sehen. Zufrieden war ich mit den Sachen trotzdem nicht so recht; noch immer bestand das alles im wesentlichen aus Blockaden.

So lernte ich erst einmal, die Blockaden überhaupt wahrzunehmen, um dann mit ihnen arbeiten zu können. Das war sehr wichtig. In diesem Prozeß begann ich zu verstehen, daß man an den Punkt des Nichtkönnens kommen muß, um da mit seinem ganzen Können zu arbeiten, daß nur in diesem Bereich alles beweglich, alles lebendig ist. Technisch ging das Sprühen sehr einfach. Mit der Kohle habe ich die Umrisse auf die ganze Leinwand gezeichnet, ohne Modell, aus der Vorstellung, selten nach Skizzen, fast immer nur Akte. Dann habe ich den Untergrund in verschiedenen Fleischtönen gesprüht, danach die Dunkelheiten, die den Figuren Form und Volumen verliehen, eingesetzt.

In dieser Zeit gefiel mir das Nebelhafte und Puderige, Staubartige des Farbauftrags. Um diese Effekte zu erzielen, konnte ich nicht viel korrigieren, denn der Sättigungsgrad der Leinwand durch die Farben war sehr gering; bei zuviel Farbe nahm sie ein patziges Aussehen an und lief an der Fläche ab. Bei den ›ausgeschnittenen‹ Bildern habe ich dann die Leinwand zum Teil weggeschnitten; die Schnitt­ränder wurden mit der Nähmaschine genäht. Danach habe ich das Ganze wieder in die inzwischen gestrichenen leeren Keilrahmen montiert mit Schnüren, Zugfedern, Ösen, Plastikfolien und Plexiglas.

Gleichzeitig versuchte ich zu sehen, was die Materialien, die ich verwendete, von sich aus an Ausdruck herzugeben vermochten, und sie entsprechend einzusetzen. Materialien wie z. B. Ösen blieben aber trotz aller meiner Bemühungen Ösen. Die Ölfarbe verhält sich



da anders, sie wird mehr die Sache selbst, sie ist verwandlungsfähig. Diese Technik des Sprühens ließ sich nicht in den Griff bekommen. Damals dachte ich, daß das mit keiner Technik wirklich klappt, wenn man ›schöpferisch‹ damit umgehen will, daß man immer nur aus dieser Sperrigkeit, diesem Nicht-Können, zu Ergebnissen kommt.

Im Prinzip war das richtig, nur gibt es geeignete und ungeeignete Verfahren. Beim Sprühen schien es mir gut zu sein, daß nicht bei jedem Handstreich Vorbilder auftauchen konnten, da es in dieser

Technik kaum etwas gab, und das, was es gab, war von dem, was ich wollte, zu verschieden. Ich wurde in der Sprühtechnik immer besser, begriff aber nun die Grenzen ihrer Entwicklungsmöglichkeiten. Mir wurde klar, daß ich den Punkt erreicht hatte, von dem aus für mich nur noch Varianten, formalästhetische Spielereien und die Demonstration von ›Können‹ möglich gewesen wären. Meine Kreativität hätte sich dann nur noch im Karriere-Machen ausleben lassen.

Ich entschied mich aufzuhören!

Erst als ich das Sprühen wirklich gut konnte, war es mir möglich, diese Technik als solche in Frage zu stellen. Hätte ich früher damit aufgehört, so wäre es wie bei meinen ›Experimenten‹ davor nie über das Herumspielen hinausgegangen, und ich hätte es nie richtig in die Hand genommen. Im Übergang zum Malen mit Pinsel und Ölfarbe konnte ich zunächst gar nichts mehr. Man nimmt an, ein Maler könne, ohne es zu lernen, automatisch malen, oder eine Frau könne automatisch nähen, aber das ist nicht so. Ich wollte an dem Punkt, wo ich mit dem Sprühen aufgehört hatte, mit einer anderen Technik weitermachen. Ölfarbe und Pinsel schienen mir in ihrer Weichheit und der Art, wie Ölbilder aussehen, dafür geeignet zu sein.

Zunächst versuchte ich, ein Gefühl für den Pinsel zu entwickeln. Das war schwierig, und ich fing damit an, die gesprühten Bilder nur zu übersetzen. Das sah nicht schlecht aus, aber es entsprach weder dem Material noch dem, was ich wollte. Es waren wieder nur Versuche abzugrenzen, was für mich ›nicht geht‹. Auch war ich durch das Sprühen auf das Glatte, Dünne des Farbauftrags fixiert. Wenn ein Pinselstrich modelliert stehen blieb, war das in seiner Kraft für meine Augen unerträglich. So arbeitete ich anfangs dünn überlasierend und viel mit optischen Graus. Mit der veränderten Malweise ging eine veränderte Weltsicht einher und umgekehrt. Nachdem ich mich langsam von den Sprühbildvorstellungen löste, kam ich zu immer komplexeren Bildformen und Inhalten.

Allmählich wurden die Figuren zu Personen, die ihr individuelles Sein als kollektive Erfahrung einbringen konnten. Und wieder gab es ein Schlüsselbild, in dem nach vielen vergeblichen Versuchen mein Erleben von der Welt sichtbare Gestalt annahm. So ein Schritt ist etwa vergleichbar dem Ruck, der entsteht, wenn man ziemlich durchgedreht ist und sich plötzlich anstößt, dieser Moment des

Wachwerdens ist eine andere Wirklichkeit als die Dumpfheit davor. Der Widerstand, mit dem ich weiterhin arbeitete, war noch immer der des Nicht-Könnens; langsam jedoch entwickelte ich größeres Können im Umgang damit.

Beim Malen eines Bildes durchläuft man immer wieder den Kreis von Haß und

Liebe. An einem bestimmten Punkt kann man das Bild nicht mehr sehen. Für das Bild ist das ein guter Zustand, da man es jetzt zur Seite stellen kann und vorläufig nichts mehr daran tut. Hat man den Prozeß des Machens und Wollens vergessen, kann man das eigene Leben des Bildes sehen und was noch getan werden muß.

Solche Lücken lassen in häufiger Wiederholung das Bild ein eigenes Leben entwickeln. Die Ränder der Bilder sind Scheingrenzen. Von einem Bild übernehme ich Formen und Inhalte für ein anderes Bild. Während des Malens schiebe ich nicht nur im jeweils bearbeiteten Bild alles hin und her, sondern verlege die Erfindungen auch in alte oder neue Bilder. Überbleibsel, Relikte, die sich zu neuen Zusammenhängen fügen und aus sich selbst weitergeführt werden können.

Es gibt dazu auch Gegenläufe, z.B. wenn ich bestimmte Gegenstände gemalt habe, sammle ich hinterher solche Sachen, sie springen mir jetzt überall ins Auge, und sie weisen noch viele im Bild nicht berücksichtigte Seiten auf, doch meistens bleibt das alles ungemalt. Jedes Bild hat seine eigene Geschichte. Mit der Zeit vergesse ich die Entstehungsgeschichten der Bilder, weil sie danach nicht mehr wichtig sind und das Bild durch sich selber sein muß und eine eigene Geschichte wird.

Anfangen können – aufhören können.

Man kann ein Bild immer besser machen, immer weiter machen, immer wieder etwas anderes daraus machen. Das Nichtaufhören-Können ist bereits die Angst vor dem Scheitern des Anfangs! Man muß Fehler stehenlassen können! Fehler machen ein Bild lebendig. Es gibt falsche Fehler und echte Fehler. Die falschen Fehler (Schein-



fehler) haben im Bild eine wichtige Funktion, sie sind Ein- und Ausstiegspunkte beim Betrachten eines Bildes und transportieren künstlerische Qualitätsbeschreibungen. Die echten Fehler dagegen verhindern die Wirkung des Bildes. Der Pulsschlag beim Malen ist das Besser- und wieder Schlechter und wieder Besser- und wieder Schlechterwerden des Bildes, und daraus kommen die Kraft und das Motiv zum Weitermachen.

Der Rhythmus, dieses Gut und Schlecht beim Arbeiten, wird mit einiger Erfahrung im Umgang damit zu etwas Gleichartigem. Es sind Geschichten und Geschichten von Geschichten, die ein Bild hinterlassen, und wenn die Leute später das Bild betrachten und dadurch in ihre eigenen Geschichten hineingeraten, steuert das Bild dennoch das Geschehen, indem es gewisse Prozesse zuläßt und andere ausschließt.

Das Bild bleibt als Spitze eines Eisbergs

Veröffentlichungen (Auswahl)

Tremezza von Brentano (1982): *Bewegung im Realismus*. Mit Texten von Marie Hüllenkremer, Gisela Rascher, Wilhelm Salber u.a. Berlin

- (1984): *Zwischen vier Bildern. Zwischenschritte* (3)1 (46-56)
- (1986): *Tremezza von Brentano*. Berlin
- (1986): *Alltag in Köln*. Mit Texten von Tremezza von Brentano und Michael Euler-Schmidt. Stadt Köln, Kölnisches Stadtmuseum
- (1990): *Classics. Die Geschichtlichkeit der Bilder*. Mit Texten von Tremezza von Brentano, Dr. Anna Jutta Pietsch, Marianne Pitzzen, Dr. Evelyn Weiss. Berlin

Verzeichnis der Abbildungen

- S. 324: Tremezza von Brentano (1969): *Held*. Acryl/Lwd/Holz/Ösen/Schnur, 90x120 (Foto: T.v.Brentano)
- S. 326: - (1987): *Tizian, Velázquez, Vermeer, El Greco und Van Gogh trösten mich*. Öl/Lwd, 147x150 (Foto: T.v.Brentano)

Msg#: 73 *SOZIAL*
06-17-92 00:29:35
From: DUSSELDORF
To: ALL
Subj: KUNSTLERTEXTE
Düsseldorf

Msg#: 73 *SOZIAL*
06-17-92 00:29:35
From: DUSSELDORF
To: ALL DANIEL BUREN
Subj: KUNSTLERTEXTE

düsseldorf Text aus documenta 5-Katalog, 1972

DANIEL BUREN

Text aus documenta 5-Katalog, 1972:

Ausstellung einer Ausstellung

Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der documenta ist es ein Team unter Harald Szeemann, das ausstellt (die Werke) und sich selbst darstellt (vor der Kritik). Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig gewählten Farbtupfen eines Bildes, das jeweils durch das Ensemble einer Abteilung (Sektion) zustandekommt. Diese Farben gehorchen einem bestimmten Ordnungsprinzip, weil sie im Hinblick auf das Konzept (desseiner) der jeweiligen Sektion (Selektion), in der sie sich ausbreiten und darbieten, bestimmt wurden.

Diese Sektionen (Kastration) - selbst erneut sorgfältig ausgewählte Farbtupfen im Werk, das nun die ganze Ausstellung und ihr Prinzip bedeutet - erscheinen hier nur unter dem Schutz des Organizers. Er ist es, der die Kunst erneut vereint, indem er sie im Bildschirmkästchen, das er für sie vorgesehen hat, über einen Leisten schlägt. Für eventuelle Widersprüche steht er gerade, er deckt sie zu. So ist es klar, daß sich die Ausstellung selbst als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet. Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet (réceptacle valorisanat), aber auch vernichtet wird; denn, wenn gestern das Werk sich erst durch das Museum

offenbarte, so dient es heute nur noch als schmückendes Teilchen einem Museum, das als Kunstwerk weiterlebt, dessen Schöpfer niemand anderes als der Organizer der Ausstellung ist. Der Künstler stürzt sich und sein Werk in diese Falle; denn Künstler und Werk, impotent vor lauter Kunstgewöhnung, können sich nur durch einen andern ausstellen lassen: den Organizer. Daher kommt es, daß Ausstellungen zu Kunstwerken werden, die sich selbst in ihrem eigenen Kunstrahmen darstellen. Und auf diese Weise wendet sich der Rahmen, den sich die Kunst für sich als Asyl geschaffen hat, gegen sie selbst, indem der Rahmen diese Zufluchtszone initiiert. Und das Refugium der Kunst, entstanden durch ihre selbstgewählten Rahmen, erweist sich nicht nur als Rechtfertigung- und als Realität der Kunst, sondern auch als ihr Grab.

Daniel Buren, Februar 1972