

Tremezza von Brentano: „Liegestuhl“, 1981, 126x105, Öl/Lwd.

Abb. 1

Tremezza von Brentano

Zwischen vier Bildern

Es gibt Zeiten, in denen ich gar nicht male, Zeiten, in denen ich schlecht, d.h. schwer und mühevoll male, Zeiten, in denen ich gut, leicht und mühelos male, und auch Zeiten, in denen ich nur male, weder gut noch schlecht. Jedes meiner Bilder durchläuft diese verschiedenen Zeiten mehrmals, denn für die Entstehung eines Bildes benötige ich mindestens ein Jahr. Da ich lange Zeit brauche, um zu verstehen, zu sehen, *was unabhängig von meinen Wünschen und Vorstellungen auf der Leinwand passiert*, arbeite ich parallel an mehreren Bildern, manchmal bis zu 20 Stück. Für die Arbeit des jeweiligen Tages versuche ich mir das Bild auszusuchen, bei dem am besten die Grundqualität meiner momentanen Verfassung einzubringen ist, oder ich arbeite an dem Bild, das mir das größte Entwicklungsversprechen gibt. Darunter fällt auch das Anfangen von neuen Bildern. Es entstehen auf diese Weise etwa 10 beendete Gemälde im Jahr.

Im Sommer 1980 kaufe ich mir für meinen Balkon bei einem der vielen Trödler in der Nähe meines Ateliers in Köln-Ehrenfeld einen altmodischen Holzklappliegestuhl. Abgestellt, aufgestellt in meinem Atelier zwischen den Bildern, entfaltet er eindringlich schön seine ganze Klappstuhlschönheit. Ich beschließe, damit **ein Bild** zu versuchen. In die vielen Liegestuhlstäbe hinein will ich einen klapprigdürren Jünglingskörper hängen. Das meiner Vorstellung entsprechende Modell besorgt mir mein damaliges weibliches Modell. Neben dem Liegestuhlbild beginne ich mit dem männlichen und weiblichen Modell **ein**

zweites Bild, eine Art Pietà. Ich bin neugierig, wie sich so ein altes Thema heute in den Griff bekommen läßt. Die Vorzeichnung in Kohle, direkt auf die für das Bild vorgesehene Leinwand nach den Modellen, geht glatt und unproblematisch, nachdem ich in den Bildvordergrund den Kopf des Mannes statt seiner Füße plazierte, ihn also einmal umgedreht hatte. Die Frau saß gewaltig rund hinter dem steifgeraden Körper des Mannes. Insgesamt ergab die Zeichnung der beiden Figuren eine Kreuzform als Komposition, was mir gefällt und dem Thema durchaus entspricht. (Abb. 5) Mit Ölfarbe fange ich an, die Frau zu malen, ich bemühe mich, ihr eine gewichtige Ruhe zu geben, der man das Gewahrsein und die Einschätzung der Situation glaubt. Mein Modell, das immer eine Art Beleidigtsein mit der ganzen Welt zum Ausdruck brachte, ist mir dabei nur bedingt behilflich, obwohl sie mich ursprünglich gerade durch dieses 'Beleidigtsein' zu diesem Bild angeregt hatte. Als Ort des Geschehens setzte ich vorerst nur ein helles Blaugrün als Himmel und Braunoekertöne als Boden ein, die Helligkeit so, daß sich die Figur der Frau als senkrechte Dunkelheit am Boden fortsetzt. Die männliche Figur bleibt vorerst als Kohlezeichnung ohne Farbe stehen. Vielen meiner Besucher gefällt das Bild so. Der Mann sieht als weißgebliebene Leinwand „schön tot“ aus; daß die Frau keine Hände hat, wird als nicht störend übersehen (Abb. 2).

Im Liegestuhlbild fange ich an, mit der Ölfarbe den männlichen Körper nach Modell zu malen. Das Modell war nun zu vier Sitzungen

gekommen und will, auch auf mein Bitten hin, die Arbeit nicht fortsetzen. Gründe dafür werden nicht genannt. Die Gestalt des Liegestuhlbildes scheint mir zu weit entwickelt, um die Arbeit mit einem anderen Modell fortsetzen zu können. (Abb. 3) Mühsamst, ohne Modell, arbeite ich hart, um den Körper des Jünglings wie auch den Rest des Bildes immer eindringlicher mit den Qualitäten des Liegestuhls zu verbinden. Im Herbst 1981 ist das Bild beendet (Abb. 1). Die Pietà jedoch steht nun schon über ein Jahr im Atelier, ohne daß ich eine Idee habe, wie ich weiterarbeiten soll.

Das Liegestuhlbild wurde bei einer Ausstellung im Sommer 1982 verkauft. Obwohl das Bild ein dreiviertel Jahr lang fertig gemalt an exponierter Stelle in unserem Wohnzimmer hing, war die Zeit zu kurz gewesen, um mich daran satt gesehen zu haben. Ich trauere dem Bild nach und beginne darüber wieder an die nun schon über zwei Jahre in meinem Atelier stehende Pietà zu denken. Um ein geeignetes Ersatzmodell zu finden, habe ich vergebens verschiedene Anstrengungen gemacht. Zuletzt schickte mir mein inzwischen neues weibliches Modell Saskia einen ihrer Freunde, den sie für geeignet hielt. Obwohl die Proportionen des Körpers mit denen meiner Kohlezeichnungen recht gut übereinstimmen, hat der Körper dieses Mannes insgesamt einen so anderen Ausdruck, daß ich die Modellsuche aufgebe. Ich beginne ein neues Bild, Pietà 2. Mit meinem neuen weiblichem Modell versuche ich das Bild des Mannes von Pietà 1 nachzubauen. Anhand der gemalten Frau will ich dann den Mann von Pietà 1 malen. Die Zeichnung sitzt gut, die Ölfarbe ist unproblematisch, mit dem Modell arbeite ich heute noch. Aber der Körper der Frau ist ebenfalls ungeeignet, noch nicht einmal die Beine, die Schultern oder der Hals lassen sich für Pietà 1 verwenden. Nun entschlief ich mich, beide Bilder, so verschiedene Formen sie auch annehmen würden, als Pietà 1 und 2 mit vertauschten Rollen fortzuführen.

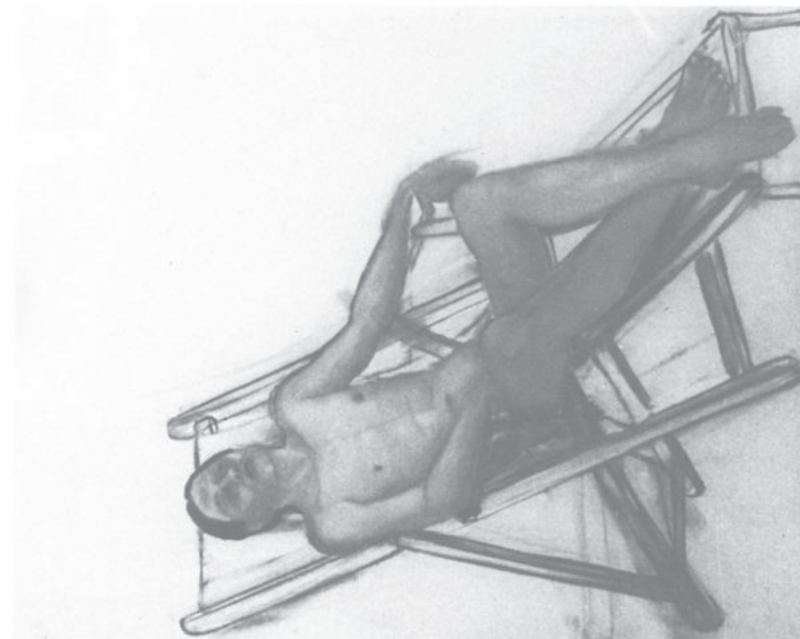
Ich mache S/W-Fotos von meinem Mann und versuche vorsichtig, nur anlehnungsweise die männliche Figur von Pietà 1 in Farbe zu modellieren. Es geht erstaunlich einfach, indem ich immer den Linien der Zeichnung vor den Linien der Fotos den Vorrang gebe. Der farbige Mann gefällt mir, aber er paßt überhaupt nicht mehr zu der Frau hinter ihm. Zwischen den beiden Figuren passiert nichts außer Fremdheit. Der Mann gefällt mir jetzt besser im Bild als die Frau, deren Körperkraft den Mann zu erdrücken scheint. Pietà heute, was mache ich mit meinen zwei Figuren? *Wie kann man das machen? Kann man es überhaupt machen? Ich weiß es nicht – das Bild zerbricht total.*

Die nur angedeutete Umgebung bedarf entsprechend den Figuren konkreter Realisation. Das ganze Thema des Leidens – Mitleidens – des Totsein-Sehens ist weit aus dem Bild. Jetzt geht es nicht um Details, sondern um die Frage des Raums, des Rahmens, ja um das Ganze, in dem das glaubwürdig stattfinden könnte. Aus welchem Grund, auf welchem Grund? Ich könnte alles auf eine Sommerliegewiese verlegen oder in die Alltäglichkeit einer Schwimmbadsituation verrücken, die dann die Pietà durchblitzen ließe. Da das Grundmuster des liegenden Mannes in der Kunst bisher nur als Pietà aufgetaucht ist (auch tote Krieger sind nicht weit vom Thema), müßte das 'Durchblitzen' funktionieren.

Im Sommer 1982 kaufe ich bei einem anderen Trödler einen zweiten Liegestuhl. Er besteht aus weißlackierten Metallrohren, die mit Plastiksnur im Stil der 50er Jahre umwickelt sind. Jetzt im Herbst fällt mir der Liegestuhl wieder ein. Ich nehme ihn in Seitenansicht ins Bild, mache daraus durch Verändern der Proportionen einen Strandklappstuhl, auf den ich die Frau jetzt mit zur Seite gedrehtem Körper so setze, daß ihre Füße die Linie des rechten Arms des Mannes fortführen. Die ursprüngliche Kreuzform der Komposition ist durch die Dreieckform der Klappstuhlbeine



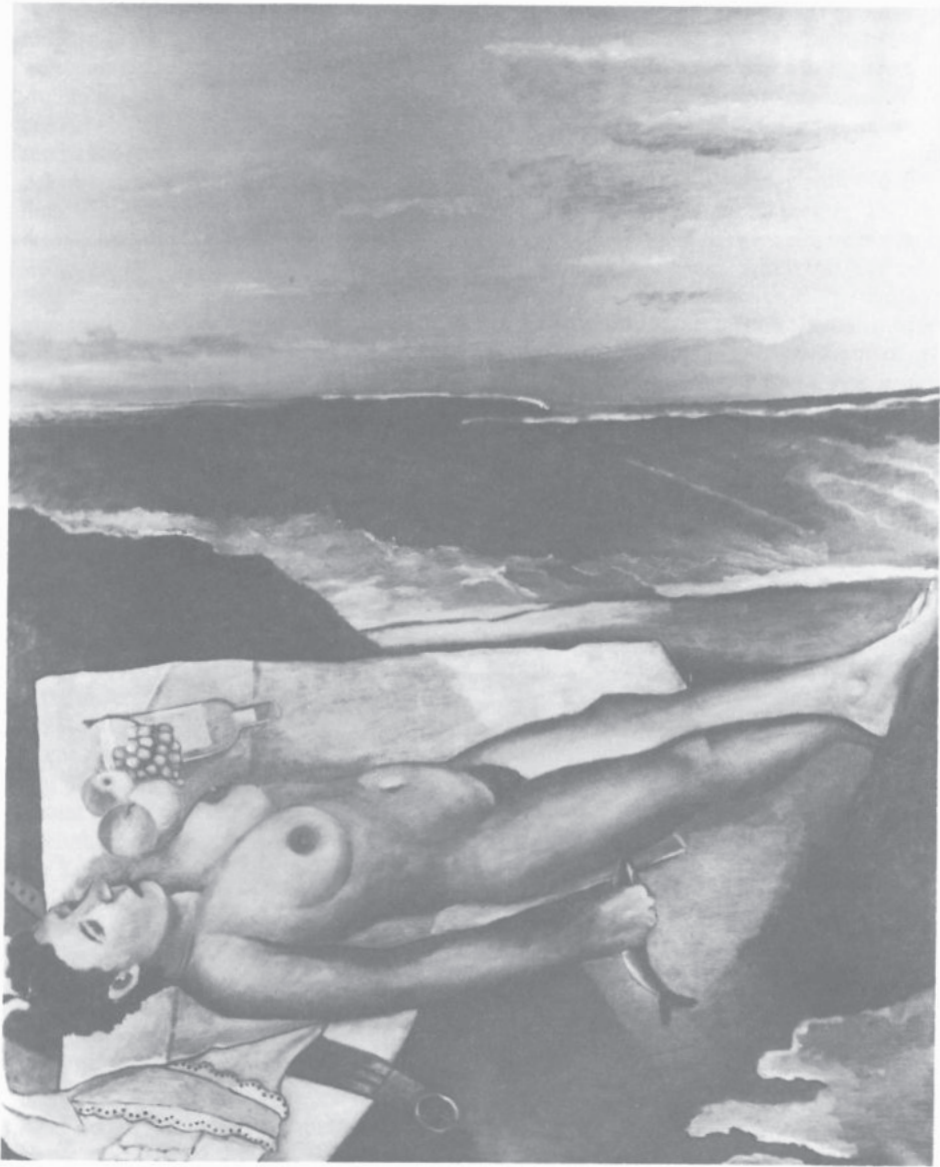
Entwurf II „Pietà“ 1, 1980



Entwurf „Liegestuhl“, 1980

Abb. 3

Abb. 2



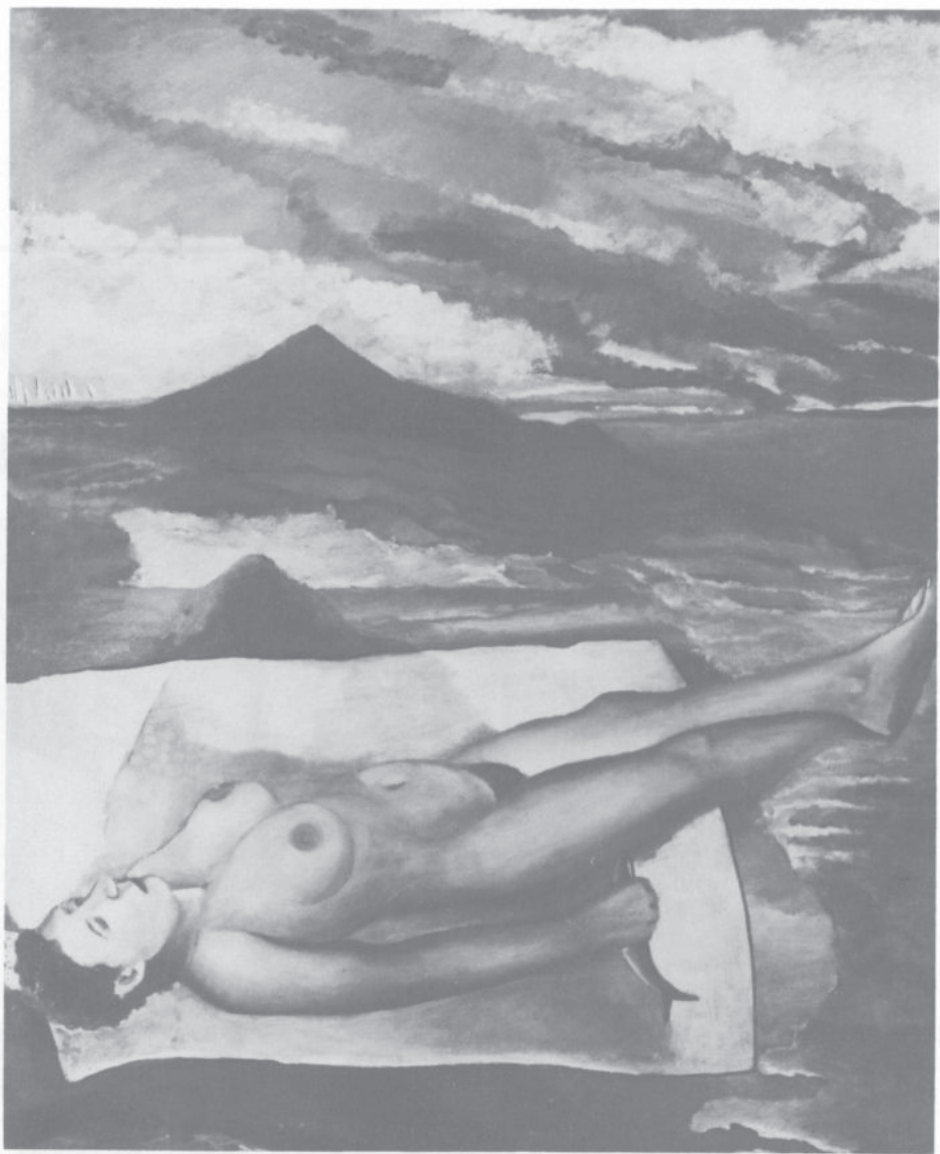
„Pietà“ 2 (1. Fassung), 1983, 150x120, Öl/Lwd.

Abb. 4



Entwurf „Pietà“ 1, 1980, 150x120, Kohle/Lwd.

Abb. 5



„Pietà“ 2 (2. Fassung), 1983, 150x120, Öl/Lwd.

Abb. 6



„Pietà“ 1, 1983, 150x120, Öl/Lwd.

Abb. 7

in der Bildmitte stark verändert. Die Luftigkeit des Stuhls gibt dem Bild etwas Kippen-des, Schwingendes, Bewegliches. Die rechte Hand der Frau wie die des Mannes liegen auf einer Linie, die parallel verläuft zum rechten Schenkel des Stuhldreiecks. Die Hände werden flankiert von den beiden Fußpaaren der Figuren, die auf einem Halbkreis liegen, der durch den Körper des Mannes gebildet wird. Die Form des Halbkreises wird vom Körper der Frau in einer stärkeren Biegung aufgenommen und geht über in die Füße der Frau, die etwas Wegstrebendes oder Angekommenes haben. Halbkreis auch der blasse Mond im Hintergrund. Zwei Halbkreise das farbig geteilte Gesicht der Frau, angedeuteter Halbkreis die Wellen des Wassers im Hintergrund, das, nachdem der Strandstuhl eingefügt war, zum Meer geworden ist (Abb. 7).

Probleme bereitete auch die Nacktheit des Mannes. Realistisch nackte Männer sind in der Kunst unüblich, selbst die idealisierten antiken Figuren wurden später mit Feigenblättern versehen. Dem Mann in meinem Bild hatte ich zwischendurch verschiedene Badehosen angezogen. Pietà heute sollte einen un-bekleideten Mann und eine bekleidete Frau aushalten können.

Pietà 2 will ich nun nach dem Muster von Pietà 1, gleicher Ort, gleiche Zeit, malen. Aber der nackte liegende Frauenkörper mit einem diesen betrachtenden Mann erweist sich als nicht aus der Zone des Erotischen herausholbar, jedenfalls gelingt es mir nicht. Aus Pietà 1 übernehme ich als Unterlage des Körpers ein weißes Tuch, das ich größer als das dort verwendete Handtuch und kleiner als ein Bett-tuch mache. Inzwischen habe ich beschlossen, die 'lustobjekthaften Züge' (Klischees?) des weiblichen Körpers voll einzusetzen und durch die Früchte und die Weinflasche, die ich stillenhaft auf das Tuch lege, zu parodieren. Die geballte Faust und der nicht auf Verführung und Koketterie gerichtete Gesichtsausdruck der Frau müssten nun ihre Wirkung tun. Der Holzdielenboden, gleich dem von

Pietà 1, wird zum Sandstrand, der die Perlmutterfarbe des Körpers aufgreift. Die Verteilung der Dunkelheiten im Sand teilt die untere Bildhälfte in zwei ungleiche Dreiecke. Das linke Dreieck hat die Form eines Viertelkreises, der mehrmals im Bild auftaucht und Eckiges und Rundes verbindet. Hat das Bild seine Grundform gefunden? Jetzt geht es an die Ausformung der Details, die diese umspielen sollen. Die Figur wirkt uhrzeigerartig sich drehend. Ist die Bildfindung abgeschlossen? Kann die eigentliche Malerei beginnen? Alle Akzente und Farben des Bildes waren bisher nur vorläufig hingesetzt. Jetzt müssten sie ihre endgültige Bestimmung im Bildganzen erhalten.

Aus meinem Kleiderschrank suche ich einen Armvoll Kleiderstücke aus, die ins Bild passen könnten. Im Atelier lege ich die Sachen vors Bild und entscheide mich, die zusammengefaltete Kleidung in die linke Bildecke einzufügen, wobei ich darauf achte, die Kleidungsstücke mit dem auch auf dem Tuch liegenden Stilleben in Beziehung zu setzen. Das gelingt durch die Farbe und die Rüschen an der Bluse, die der Frau etwas von einer Bedienung (Kellnerin, Hausmädchen) geben, aber auch etwas Frischgestärktes, Gebügeltes, Sauberes, Appetitliches kommt dadurch ins Bild. Der ausgestreckte Körper der Frau und besonders die Art, wie die Beine und Füße (Umrißlinien) liegen, erinnert mich wiederholt an die Form eines Fisches und die Mischung von Frau und Fisch (Seejungfrau). Mir fällt ein Bild von MAGRITTE ein, auf dem ein Fischkörper weibliche Beine hat. In der 'Nordsee' auf dem Weg zu meinem Atelier bewundere ich oft die glitzernde Haut von toten Fischen. Ich kaufe mir verschiedene Fische. Im Atelier lege ich auch sie vor das Bild und versuche zu sehen, welche Fische ins Bild gehören könnten und wohin? Ich entscheide mich für eine Makrele und male sie in die Bildmitte rechts außen, also über die Waden der Frau. Am nächsten Tag entschlief ich mich, den Fisch, so schön er auch gemalt war, zu entfernen und gebe der Frau einen kleinen Fisch (gemalt nach einem

Grünen Hering und einer Forelle) in die Hand, die, ohne daß ich daran etwas ändere, von der geballten Faust zu der fest zupackenden Hand wird. Das in der rechten unteren Bildecke eingefügte Schwemmwasser macht die Anwesenheit des Fisches glaubwürdig. Es ist unklar, was die Frau mit dem Fisch macht, hält sie ihn zu fest, tötet sie ihn, wirft sie ihn zurück ins Wasser? Ist es ein Festhalten von Leben? (Abb. 4)

Am 6. April 1983 werden Pietà 1 und 2 mit 60 anderen Bildern nach Stuttgart gebracht, um dort ausgestellt zu werden. Am 10. Juli, also zwei Monate später, kommen die Bilder wieder zurück. Pietà 1 scheint sich zu halten, und ich hänge es in unserem Wohnzimmer auf, um es in seiner Langzeitwirkung beobachten zu können. Pietà 2 wirkt platt, kitschig, zerfluselt, unkonzentriert, oberflächlich, ohne innere Notwendigkeit, unverbunden, usw. Nachdem ich zwei weitere Bilder (die ebenfalls in der Ausstellung waren) erfolgreich durch zentrale Eingriffe verändert, verbessert hatte, faßte ich Mut, Pietà 2 ebenfalls erneut zu behandeln. Aber wo soll ich anfangen? Das ganze Bild scheint verfahren. Alles erscheint nur so 'hingedacht', nicht gesehen. Ich denke an Pietà 1 – vielleicht sollte ich Pietà 2 in den Müll werfen! Immerhin ist Pietà 1 ja halbwegs zufriedenstellend ausgefallen. Oder ich könnte das Bild einfach zur Seite stellen, ein Jahr, zwei Jahre, vielleicht komme ich über neue Bilder an einen Punkt, wo es weiter geht. Aber auch dazu ist das Bild weder gut noch schlecht genug. *Meine Vorstellung von dem Bild hat sich aufgelöst und ist verbraucht. Nun bin ich frei genug, alles im Bild aufgeben zu können* und an keiner Stelle mehr, so gut sie auch gemalt ist, zu hängen. Vor der Ausstellung hätte ich gerne versucht, den Körper der Frau durch dünnes Überlasieren mit Blaugrün oder Braun stellenweise umzufärben. Wäre das falsch gewesen, so hätte ich das Bild für die Ausstellung nicht mehr ausstellungsfähig machen können. Jetzt, ohne Termin, kann ich es versuchen. Es scheint

richtig zu sein, doch nun stört die Farbe der Kleidungsstücke. Ich färbe auch sie um, es nützt nichts, sie müssen entfernt werden. Dafür ziehe ich das Blau des Himmels/Wassers auf der gegenüberliegenden Bildseite bis nach unten durch – nun aber stört das 'Stilleben', – ich versuche, es von Gelb ins Grünliche zu ändern. Das weiße Tuch, auf dem die Frau liegt, vergrößere ich zu Tischtuchgröße, doch das Stilleben ist immer noch falsch. Wollte ich es halten, so müßte ich die ganze Szene in einen Innenraum verlegen. Jedenfalls müßte das Wasser weg. Statt des Wassers nehme ich das Stilleben heraus. Das Bild bekommt mehr Konzentration. Das, was noch darauf ist, erhält mehr Kraft, mehr Tiefe und wird wasserhafter. Jetzt ist es nicht mehr eine Frau am Wasser, sondern Wasser mit einer Frau.

Ich versuche nun, das Bild folgerichtig (bildlogisch) auszuformen. Jede Farbe wird mit dem Auge abgetastet und einzeln durchgearbeitet. Ich versuche herauszufinden, wie das Auge weiter sieht, und das Auge durch die Farbe weiterzuleiten. In gleicher Weise wird auch die Rhythmik der Formen und Linien verfolgt, geformt und immer wieder 'zusammen'-gesehen und zusammengepaßt. Besonders sind es die Ecken, die nur langsam in den Sog des Ganzen zu bringen sind. Die linke untere Bildecke mit der oberen rechten Bildecke bildlogisch zu verbinden bedarf es mehrerer Ansätze. Um das Bild zu seiner für mich äußersten Bildlogik zu führen, muß ich bis zur Grenze des mir Möglichen gehen. Jenseits von Lust und Unlust, *in das Niemandland von echter Professionalität vordringen* – hier wird über die 'Kunst' und das 'Ausführentkönnen' entschieden.

Früher habe ich aus dem einmal 'vor dem Abfalleimer' geretteten Bild 'die' Bildfindung aus dem 'Nichts' gefunden. Heute bestehen meine Bilder aus vielen solcher Findungen, d.h. immer mehr 'Zugefallenes' findet Verwendung, kann mit anderem Zugefallenem in Einem 'bildwirksam' verbunden werden. Neben so 'entstandenen' Findungen und Lösun-

gen wirken die 'gemachten' hohl und unbefriedigend. Wie von selbst, *müheles, lösen und binden solche Stellen das Bildganze*. Zum Beispiel die Segel der Schiffe in der linken oberen Ecke des Wassers in Pietà 2 sind eine solche Stelle, auch die beiden Berge in der Bildmitte, der Fisch in der Hand der Frau, die hellblaue Wasserecke im rechten oberen Bild-drittel, das kleine Spitzenkrönchen hinter dem Kopf der Frau, usw. Mit Unterbrechungen habe ich noch zwei Monate an Pietà 2 gearbeitet. Das Bild ist fertig, und ich bin mit dem Bild fertig (Abb. 6).

Das Liegestuhlbild, Pietà 1 und Pietà 2, haben unter anderem auch etwas mit dem Kampf zwischen Künstler und Modell zu tun, ein Konflikt, der mit jedem Bild neu und anders stattfindet. Das Modell hat die Tendenz, das Bild finden zu lassen und es zu verhindern. Der Künstler muß sehen, wie er mit diesem Paradox arbeiten kann. Diese grundle-

gende Erfahrung, die sich in den hier beschriebenen Bildern zugespitzt hat, ist das Arbeitsthema **eines vierten Bildes**, das ich angefangen habe (Abb. 8)

Tremezza von Brentano
Stammstr. 44, D-5000 Köln 30

Geboren 1942 in Innsbruck
1962-63 Freie Akademie Mannheim bei Prof. Berger-Bergner
1963-66 Staatl. Kunsthochschule Stuttgart bei Prof. H. Wildemann u. Prof. K.H. Sonderborg
1966-68, 1975 u. 1980 Studienaufenthalte u. freies Arbeiten in den USA
1968-71 Freies Arbeiten in Heidelberg
Seit 1972 als freischaffende Künstlerin in Köln
16 Einzelausstellungen, Beteiligung an 90 Gruppenausstellungen



Tremezza von Brentano: Entwurf, 1983, 130x145, Kohle/Öl/Lwd. Abb. 8