

Michael Fehr

## INTERACTION OF PAINT AND COLOR Zu den Werken von Maria Lalic

I.

Wenn man (mit den Radikalen Konstruktivisten) Wirklichkeit als dasjenige definiert, was sich unserem Einfluss grundsätzlich entzieht, so kann unter Realität dasjenige verstanden werden, was wir mit unseren Sinnen über die Wirklichkeit erfahren und in unseren Gehirnen zu mehr oder weniger konsistenten Konstrukten verarbeiten können. Wie aus der Wirklichkeit eine Realität hervorgebracht werden kann, das lässt sich anhand von Bildern exemplarisch erfahren: Denn ein Bild vergegenständlicht nicht nur immer eine bestimmte Auffassung der Wirklichkeit, einen Weltentwurf, sondern lässt darüber hinaus anhand seiner Faktur, also am jeweils spezifischen Umgang mit dem Unterschied von Bildstoff und Bild, dessen jeweilige besondere Struktur erkennen.

Bestimmte Faktoren oder Bildherstellungsverfahren entsprechen immer bestimmten Aspekten der Wahrnehmungsfähigkeit. Parameter der handwerklichen Bildherstellungsverfahren sind Gedächtnisleistungen: in Werkzeugen, Fertigkeiten und Mustern gespeichertes Wissen, dessen Anwendung jeweils individuell erlernt werden muss. Demgegenüber sind technische Bildherstellungsverfahren, also die so genannten bildgebenden Verfahren, Modelle von Organfunktionen. Ihre Parameter sind die natürlichen Gesetze, denen auch ihre Anwender, also wir selbst, unterworfen sind. Deshalb werden - im Unterschied zu handwerklich hergestellten Bildern - Produkte bildgebender Verfahren als objektiv bezeichnet. Das erste komplexe technische Bildherstellungsverfahren war die Fotografie; durch sie wurde der Abbildungsvorgang im menschlichen Auge nachgeahmt.

II.

Die Bilderwelt, in denen wir Angehörige der postindustriellen Gesellschaft uns bewegen, zerfällt prinzipiell in zwei große Bilder-Gruppen: In die Gruppe von Bildern, aufgrund derer wir uns in der Welt orientieren und die uns wo möglich zu praktischen Handlungen veranlassen; und in die Gruppe aller anderen, also solcher Bilder, die genau eben dazu nicht geeignet erscheinen. In die erste Gruppe gehören zur Zeit zweifellos beispielsweise Straßenschilder, Piktogramme, Landkarten, wissenschaftliche und dokumentarische Fotografien, medizinisch-diagnostische Bilder oder bestimmte Beiträge im Fernsehen wie etwa die Nachrichten; in die zweite Gruppe hingegen gehören eindeutig zum Beispiel alle Bilder, die gegenwärtig in Museen hängen oder aufbewahrt werden.

Allerdings sind die Grenzen zwischen den beiden Bilder-Gruppen unscharf und fließend. Denn viele Bilder, die heute in Museen hängen, dienten zu anderen Zeiten oder unter anderen Umständen durchaus der praktischen Orientierung, und auch außerhalb von Museen gab und gibt es Bilder, die zwar eindeutig keinen dokumentarisch-informativen Charakter haben, uns aber dennoch zum Handeln veranlassen oder zumindest veranlassen sollen: Bilder, mit denen bestimmte Produkte oder Leistungen versprochen werden, die Werbe-Bilder also; doch auch religiöse Bilder, um nur eine weitere Kategorie zu nennen, gehören dazu. Nur Bilder ohne Referenz auf etwas, das außerhalb ihrer besteht: nicht-gegenständliche und monochrome, mit einem Wort, konkrete Bilder scheinen ganz eindeutig nicht dazu geeignet, uns zu einer wie auch immer gearteten Handlung oder zur praktischen Orientierung in der Welt zu verlassen, und werfen daher Fragen mit Bezug auf ihren Sinn oder ihre Bedeutung auf.

III.

Die konkrete Kunst ist – das ist eine erste These - ein Phänomen, das sich in Reaktion und als Reflexion auf die Tatsache entwickelt hat, dass wir in einer Welt leben, die zunehmend mehr durch die Realitäten bestimmt wird, die wir uns nicht zuletzt durch die Herstellung von Bildern mit dokumentarisch-informativen Charakter geschaffen haben. Diese Bilder treten uns als Zweite Natur entgegen, sie legen sich wie eine Haut über die Oberfläche der Wirklichkeit, versiegeln gleichsam den Zugang zur ihr und erschweren es zunehmend, unmittelbare, direkte Erfahrungen mit und in der Wirklichkeit zu machen. Doch nicht allein der Umstand, dass wir den Blick auf die Wirklichkeit immer häufiger durch den Blick auf Bilder von ihr ersetzen, ist bemerkenswert, irritieren muss vielmehr die

Tatsache, dass diese Bilder fast ausnahmslos aus mehr oder weniger identischen bildgebenden Verfahren stammen, also die gleiche technische Faktur haben und uns ein entsprechend funktionales Wahrnehmungsverhalten abverlangen.

Allerdings erleben wir mit der seit wenigen Jahren allgemein verfügbaren Möglichkeit, Bilder elektronisch speichern und bearbeiten zu können, eine tief greifende Veränderung im Umgang gerade auch mit den Bildern, die aus bildgebenden Verfahren stammen. Denn in dem Maße, wie es möglich ist, solche Bilder innerhalb der technischen Verfahren (und nicht nur durch äußere Manipulation) zu verändern, sind sie kategorial nicht mehr von denen traditioneller Bildherstellungstechniken (wie z.B. der Malerei) zu unterscheiden.

Damit entfällt aber auch für technisch erzeugte, im mimetisch-realistischen Modus auftretende Bilder der Anspruch, die Wirklichkeit objektiv wiedergeben zu können, und wird die Einsicht unabweisbar, dass wir es bei Bildern jedweder Art immer mit Konstruktionen zu tun haben, deren Verhältnis zur Wirklichkeit nur durch ihre Interpretation, d.h. durch den Umgang mit ihnen festgestellt werden kann. Anders formuliert: nur der in der Analyse von Faktoren geschulte Betrachter kann beurteilen, welchen Anspruch bestimmte Bilder mit Bezug auf die Wirklichkeit haben. Für die Fähigkeit zu solchen Beurteilungen bleiben aber – und das ist eine zweite These - die bildenden Künste wie die an ihnen geschulte Theorie bis auf weiteres der Maßstab – und die konkrete Kunst ihr womöglich wichtigstes Instrument.

Denn die konkrete Kunst, und vor allem die konkrete Malerei spielt ein Element des Bildes aus, das im Zusammenhang mit der fortschreitenden Entmaterialisierung der Bilder, mit deren Hilfe wir uns in der Welt orientieren, fast schon archaisch erscheint: die Materialität der Farbe. Damit kann das zum Thema werden, was in den elektronisch vereinheitlichten bildgebenden Verfahren zunehmend untergeht, die Faktur, der Umgang mit Farbe als Material und das Herstellen von Bildern als direkte Auseinandersetzung mit ihrer Wirklichkeit. Genau dafür aber stehen die Gemälde von Maria Lalic exemplarisch ein: sie sind Anschauungsgegenstände für unmittelbare Erfahrung.

#### IV.

Die Schwierigkeiten, die wir im Umgang mit konkreten, insbesondere auch monochromen, und daher auch mit den Bildern von Maria Lalic haben, sind neurobiologisch bedingt und insoweit für uns alle die gleichen. Die Kernaussage der entsprechenden Forschungen ist eindeutig: Wahrnehmen ist Überprüfung von Hypothesen. Begründet wird sie mit dem Befund, dass, erstens, das Gehirn nie ruhig ist, sondern ständig hoch komplexe Erregungsmuster generiert, auch wenn Außenreize fehlen; und dass, zweitens, mindestens 80 Prozent der synaptischen Verbindungen der Großhirnrinde reziprok miteinander verschaltet und nur 10 bis 20 Prozent dieser Verbindungen mit den Sinnesorganen verkoppelt sind und Signale aus der umgebenden Welt in die Großhirnrinde einspeisen. Daraus folgt, dass das Gehirn sich hauptsächlich mit sich selbst beschäftigt; dass es sich in einem andauernden inneren Monolog befindet, und dass seine Eigenaktivität durch von äußeren Reizen verursachte Sinnessignale lediglich moduliert werden kann. Für die Erklärung des Wahrnehmungsprozesses ergibt sich daraus zwingend, dass das Gehirn auf der Basis seines (genetisch angelegten und durch Erfahrung erworbenen) Vorwissens unentwegt Hypothesen über die es umgebende Welt formuliert, also die Initiative hat, anstatt lediglich auf Reize zu reagieren.

So bestätigt die neurobiologische Forschung überraschend eindeutig die sprichwörtliche Weisheit: Man sieht nur, was man weiß. Und damit ist ziemlich klar, warum konkrete und insbesondere monochrome Bilder uns zunächst befremdlich erscheinen und häufig auf spontane Ablehnung stoßen: Ganz einfach deshalb, weil sie nichts zeigen oder repräsentieren, was man wissen könnte, weil sie die allfällige Hypothesenbildung unseres Weltbildapparates ins Leere laufen lassen, und weil sie uns keinen Anlass und keine Chance geben, in der Weise wahrnehmend tätig zu werden, in der wir uns ansonsten erfolgreich in und gegenüber unserer Umwelt behaupten können.

Was aber dann ist der Sinn solcher Bilder? Was leisten sie für die Wahrnehmung? Und wie kann man mit ihnen, auch wenn sie nicht im konventionellen Sinne 'verstanden' werden können, angemessen umgehen und ihre Betrachtung zu einem Gewinn für die Erfahrung machen?

#### V.

Bevor man solche Fragen stellen kann, muss man die Frage beantworten können, wie sich Bilder herstellen lassen, die sich den Mechanismen des Gehirns und seiner Forderung, verstehen zu können, entziehen, oder, anders gesagt, die so beschaffen sind, dass uns durch ihre Anschauung bewusst werden kann, wie unser Weltbildapparat funktioniert, und ihm so neue Erfahrungen und Einsichten ermöglichen. Eine solche Aufgabe lässt sich nur über einem methodischen Ansatz lösen, der unabhängig vom Vorwissen bestimmte Aspekte der Wirklichkeit systematisch so verfolgt, dass ihre Eigengesetzlichkeit zur Geltung kommen kann.

Maria Lalic's Gemälde sind eine solche direkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, und zwar mit der Materialität von Farbe wie der Farbigkeit des Materials, aus dem die Wirklichkeit besteht. Seit über zwanzig Jahren untersucht die Künstlerin diesen Aspekt der Wirklichkeit umfassend und in systematischer Weise: Was sie in dieser Ausstellung zeigt, ist nur ein kleiner Ausschnitt aus ihrem Schaffen, das sie seit 1987 in bislang fünf großen Serien, die sie parallel bearbeitet, entfalten konnte. Sie begann mit der Serie Colour and Naming, aus der wir hier einige neuere Arbeiten sehen, gefolgt von den Serien Process und Material, die 1990 entstanden. Ab 1994 entwickelte sie dann die Serien Landscape und History. Jede dieser Serien liegt ein spezifischer, methodisch klar definierter Ansatz zugrunde, bestimmte Eigenschaften von Farbe zur Anschauung zu bringen und zu einem unmittelbaren, das heißt, zu einem nicht vorhersehbaren Erfahrungswert werden zu lassen, der an die Wahrnehmung der jeweiligen Gemälde gebunden bleibt.

Maria Lalic ist so nicht nur eine leidenschaftliche, von der Farbe faszinierte Malerin, vielmehr realisiert sie ihre Malerei im Rahmen eines von selbst entwickelten konzeptionellen Ansatzes, der wissenschaftlichen Untersuchungen ebenbürtig ist.

Das solchermaßen komplexe künstlerische Vorgehen der Künstlerin kann an den hier ausgestellten Werken aus der Serie Colour and Naming deutlich werden. Alle Werke dieser Serie bauen auf dem Verhältnis zwischen der farblichen Beschaffenheit von bestimmten Metallen und den Farbwerten der aus ihnen herstellbaren Pigmente auf. Die mit diesen Pigmenten hergestellten Farben - Maria Lalic benutzt grundsätzlich industriell hergestellte Tubenfarben - kombiniert sie mit den Metallen, deren Derivate sie sind, und gewinnt auf diese Weise eine klare Regel für die Konzeption ihrer Gemälde. Deren Grundeinheit ist immer eine Kombination von mindestens zwei Elementen, einem Streifen Metall und einem gleichbreiten Streifen Malerei mit einer aus dem Metall gewonnenen Farbe. Ausgehend von dieser Grundeinheit entwickelt die Künstlerin komplexe Bilder, sei es so, dass sie einen Metallstreifen mit zwei aus ihm gewonnenen Farben oder zwei oder mehr Metalle und die entsprechenden Farben miteinander in Beziehung setzt. Wie immer kombiniert und ob mehr oder weniger komplex, in jedem Fall bleibt dabei das methodische Vorgehen der Künstlerin absolut überschaubar und nachvollziehbar - und dies gilt auch für die Faktur der Bilder. Sie sind mit großer Akkuratess so gefertigt, dass zwar klar erkennbar bleibt, wie sie aus einzelnen Elementen zusammengesetzt sind, doch trotz der Unterschiedlichkeit der Materialien eine plane Fläche entsteht. Und so kann man sehen, dass es Maria Lalic weder um formale Fragen - etwa um die Wirkung von mehr oder weniger oft angelegten Streifen - noch um das Vorzeigen der perfekten Faktur ihrer Bilder geht, sondern ihre Gemälde im Dienste nur einer Aufgabe stehen, der Aufgabe, die Farbigkeit der Wirklichkeit zu entfalten.

Maria Lalic' Gemälde sind damit das ganze Gegenteil der Bilder, von denen ich eingangs sprach: sie verstellen nicht den Blick auf die Wirklichkeit, sondern sie bringen, wie womöglich alle Kunst, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit überhaupt erst zur Anschauung und erweitern so unseren Erfahrungshorizont über das hinaus, was man nur wissen kann.

Konkret geht es hier um die Farbigkeit von Stoffen, aus denen die Wirklichkeit besteht, um die Farbigkeit von Metallen, von Eisen, Kupfer oder Blei, um nur einige zu nennen. Jeder von uns hat eine mehr oder weniger klare Vorstellung davon, welche Farbe zum Beispiel Kupfer hat, und jeder hier wird auch wissen, dass die Oberfläche dieses rötlichen Metalls, wenn es oxydiert, einen grünen Ton annimmt. Doch wer weiß schon, dass es genau vier Pigmente sind, die sich aus Kupfer gewinnen lassen, und wer könnte definieren, wie sie aussehen? Und wenn wir in diesem Zusammenhang lernen und erfahren, dass sich aus Blei zehn verschiedene Farben erzeugen lassen, aus Zink wie aus Kupfer vier, aus Aluminium und Chrom drei und aus Eisen sechs: Was sagt uns das, wenn wir nicht, wie in diesen Bildern sehen und erleben können, wie sich diese Farben zu dem Material verhalten, aus dem sie gewonnen wurden?

Maria Lalic' Gemälde entziffern das farbige Potential der Metalle oder sie fokussieren seine komplexe Farbigkeit auf einen Farbwert: Aus der Dialektik des Ausbreitens und Definierens der im Metall gebundenen Farbwerte wie ihrem Inkorporieren und sich zu einem Grundton Vermischen im Material, baut die Künstlerin ihre Bilder auf, und spielt dabei auch dessen unterschiedliche Aggregatzustände und Konsistenzen aus. So erscheint, um nur ein einzelnes Beispiel zu erwähnen, der kupferne Streifen im Bild *Copper and Two Greens* ( ) nicht nur als rötlicher Farbton, sondern als polierte, den Raum und den Betrachter spiegelnde Oberfläche, die als Oberfläche und als Farbwert in einem extremen, fast komplementären Kontrast zu den beiden gemalten, grünen Streifen steht, die das Licht geradezu zu verschlucken scheinen. Andere Bilder, wie zum Beispiel *Two Metals and Two Yellows* ( ) bewegen sich dagegen in einem vergleichsweise geringen farbigen Spektrum, überraschen jedoch durch den Gegensatz der metallenen Oberflächen – dem stumpfen Eisen und dem matt glänzenden Aluminium – und dadurch, dass sie ein Gelb als Derivat von sowohl Eisen als auch Aluminium zur Anschauung bringen. Wieder andere Gemälde aus dieser Serie spielen eben aus, dass ähnliche Farbtöne von sehr unterschiedlich farbig erscheinenden Metallen abstammen, wie auch sehr unterschiedlich erscheinende Farben auf ähnlich wirkende Metalle bezogen werden können.

Einem etwas anderen methodischen Ansatz verdanken sich die zehn *Lead Fall* Gemälde, von denen wir in dieser Ausstellung eines sehen können. Ihre Anzahl ergibt sich aus der Zahl der aus Blei gewonnenen *Winston & Newton Artists Oil Colors*, mit denen die Künstlerin arbeitet. Jedes Gemälde konfrontiert eine dieser auf Leinwand gemalten Bleifarben mit einem dünn ausgewalzten, auf ein Brett aus Tulpenholz montierten Blech aus Blei. Dabei sind die Breiten der Bleibleche durch Industriestandards vorgegeben, während die gemalten Flächen ein Einfaches oder Vielfaches ihrer Dimensionen bilden. Auch bei diesen Gemälden ergeben sich starke Wirkungen, die aus der Simultanität der materiellen Verwandtschaft des Materials und der Farben mit ihrer Gegenüberstellung als zum Beispiel gelbe und bleigraue, mithin als helle und dunkle Farbwerte, oder als industriell und handwerklich hergestellte, völlig unterschiedlich strukturierte Oberflächen entstehen. Diese Wirkungen – sie stellen sich natürlich vergleichbar auch bei den Bildern mit anderen Metallen ein – fallen bei der *Lead Fall*-Reihe besonders ins Auge, weil die Bilder vergleichsweise schmal und vertikal angelegt sind und deshalb das Bleiblech in der Tat zu fallen scheint, jedenfalls gerade im Verhältnis zur solide bemalten Leinwand besonders weich erscheint.

Einen ganzen anderen Charakter haben die monochromen und immer quadratischen *History Paintings*. Dennoch gibt es einen Bezug dieser Gemälde zu den *Lead Fall*'s. Denn auch für diese Serie war der Farbsatz, den die *Winston & Newton Artists Oil Colors* bieten, der Ausgangspunkt, doch wurden hier die Farben nicht auf ihre materiellen Ursprünge bezogen, sondern nach ihrem historischen Auftreten und Gebrauch, also im Sinne einer chronologischen Abfolge organisiert.

Auch die anderen Gemäldeserien, die die Künstlerin entwickelt hat, bleiben auf das Set der verschiedenen Metalle und der daraus gewonnenen Farben bezogen. Insoweit arbeitet Maria Lalic innerhalb eines selbst gesetzten Rahmens mit eindeutigen methodischen Vorgaben. Doch diese selbst auferlegte Beschränkung ist keine Begrenzung, sondern in Verbindung mit hohen Anforderungen an die technische Qualität ihrer Arbeiten die Voraussetzung für ein faszinierend vielfältiges Werk, das uns die Farbigkeit der Welt neu wahrnehmen lässt.

In diesem Zusammenhang scheint es durchaus angebracht, an die Farbuntersuchungen von Josef Albers aus den 60er des letzten Jahrhunderts zu denken, die unter dem Titel *Interaction of Color* bekannt geworden sind. Zwar geht es Maria Lalic nicht, wie Albers, um eine Lehre von den Wechselwirkungen der Farbe, doch kann man vielleicht davon sprechen, dass sie mit ihrem Werk zumindest einen Teil von Albers' Versuchen und Überlegungen sozusagen vom Kopf auf die Füße stellt. Denn Albers war überhaupt nicht an den materiellen Eigenschaften der Farben interessiert, vielmehr scheinen sie ihn fast gestört zu haben, und insoweit sind seine Experimente Idealisierungen: Illustrationen seiner theoretischen Annahmen. Dagegen bieten uns die Gemälde von Maria Lalic ganz konkrete Erfahrungen einer faktischen und aktuellen, einer materiellen *Interaction of Color* an.

Diese konkrete, diese physische Interaktion zwischen den verschiedenen Elementen der Gemälde ist aber die Basis für eine körperliche, geradezu unter die Haut gehende Erfahrung der Farbe und erzeugt eine Wirkung, von der die Farbenlehren und Farbtheorien nicht sprechen und die auch angesichts konkreter Malerei gewissermaßen immer nur am Rande bemerkt werden darf: das unmittelbare Erlebnis von Schönheit. Die Schönheit der Materie zur Anschauung zu bringen und sie uns ergreifen zu lassen, das aber scheint mir das Ziel der Anstrengungen der Künstlerin zu sein – und das hat sie mit diesen Gemälden erreicht.

Rede zur Eröffnung der Ausstellung in der Galerie Bender, München, März 2005