

Michael Fehr

Zu einem Diptychon von Robert Sagerman

An den beiden gleich großen, annähernd quadratischen Gemälden, die in einem kastenförmigen Rahmen als Diptychon gefasst wurden, fällt zuerst die unterschiedliche Qualität ihrer Farben auf: Das Schwarz des linken Bildes ("9165 2014") wirkt matt und trocken, während das Schwarz des rechten Bildes ("8183 2013") glänzend-viskos auftritt und von kleinen silbernen Einschlüssen durchsetzt ist; Robert Sagerman hat dieses Bild im Jahr 2013 gemalt; das matt-schwarze entstand ein Jahr später im Auftrag des Sammlers und im Wissen darum, dass die beiden Gemälde als Diptychon gezeigt werden würden. Als bislang einziges Diptychon in Sagerman's Oeuvre nimmt es eine Sonderstellung darin ein und legt einen Vergleich der beiden Gemälde nahe, die ihrerseits zu der Reihe der *Monochromes* gehören, die der Künstler in den letzten Jahren entwickelt hat.

Wie alle Gemälde von Robert Sagerman konstituieren auch diese beiden Bilder sehr viele, mehr oder weniger gleichförmige, in der Größe leicht variierende *marks*, wie der Künstler die plastischen Farbelemente nennt, die er, abwechselnd mit der rechten und der linken Hand arbeitend, in einem Rhythmus von jeweils fünfundzwanzig Zügen mit dem Palettmesser in mehr oder weniger gleichen Abständen nebeneinander und untereinander in verschiedenen Arbeitsgängen setzt; wobei jeder Arbeitsgang einer Schicht aus bis zu tausend *marks* entspricht, die er im Übrigen immer so platziert, dass die jeweils darunter liegenden zumindest zum Teil sichtbar bleiben. Für die Schwierigkeit, Sagerman's Gemälde visuell zu erfassen, ist aber die besondere Struktur der *marks* entscheidend. Man könnte sie als Farbleckse bezeichnen, hätten sie bei aller Verschiedenheit und Unregelmäßigkeit nicht eine gemeinsame, eindeutige und insoweit eben weder mechanisch-identische noch zufällige Faktor: Meistens länglich in der Ausdehnung und in ihrer Mitte jeweils dicker, lässt ihre Form eindeutig die für ihre Anbringung auf dem Bildträger respektive den unteren Farbschichten notwendige leichte Aufwärtsbewegung und den Druck erkennen, mit dem sie appliziert wurden. Darüber hinaus haben sie jedoch als charakteristisches Merkmal jeweils zwei unterschiedlich lang ausgezogene Spitzen. Sie resultieren einerseits vom Aufnehmen der Farbmasse von der Palette und andererseits von deren Applikation auf die Bildfläche beziehungsweise die schon vorhandenen *marks*. Mit diesen Spitzen nimmt aber jedes *mark* mit anderen *marks* in seiner Umgebung eine spezifische, vom Maler mehr oder weniger kontrollierte Beziehung auf; so dass die Bildelemente in vielfältiger Weise wie miteinander verhakt erscheinen; und sich aus dem Zusammenspiel ihrer regelmäßigen Setzung mit ihrer

unregelmäßig auslaufenden Form in Kombination mit ihrer pastosen Körperlichkeit und deren filigraner Auflösung ein überaus komplexes, plastisches Konstrukt von Überscheidungen und Überlagerungen ergibt, das sich über die Ränder der Bildfläche hinaus seitwärts, aber auch nach Vorne in den Raum entfaltet. Die Gemälde treten daher dem Betrachter weniger als gestaltete Oberflächen, denn als fragile, in sich höchst differenzierte plastische Texturen entgegen, die sich dem Blick zugleich öffnen wie verschließen.

Robert Sagerman's Gemälde evozieren beim Betrachter ein besonderes Seherlebnis: Einerseits hat man es angesichts seiner Bilder mit einem geradezu überwältigen Angebot an Farbelementen zu tun, die den Blick sowohl aufgrund ihrer Materialität als auch Faktur regelrecht fesseln, andererseits aber verliert sich das Sehen in seinen Gemälden in dem Maße, wie man versucht, dieses Wahrnehmungsangebot zu erfassen: Weder lässt sich der Farbeindruck, den die Bilder hervorrufen, bestimmten Einzelementen oder einem aus diesen gebildeten Ensemble eindeutig zuordnen, noch gelingt es dem Sehen, den Gemälden als materiellen Konstrukten gewissermaßen auf den Grund zu kommen, wengleich ihr Konstruktionsprinzip ohne Schwierigkeit erkannt werden kann. Das Seherlebnis oszilliert vielmehr permanent zwischen der Wahrnehmung von Farbe als massiver und eindeutig gestalteter Materialität, als *paint*, und ihrer Immaterialität als Farbwert, als *color*. Dabei steigert sich dieses Oszillieren in dem Maße, wie man sich darauf einlässt, zu einer radikalen Erfahrung, in der das Sehen seinen instrumentellen Charakter verliert und zu einem Sehen wird, dass das Auge als ein Organ erlebt, *mit* dem Erfahrung gemacht werden kann – und man nicht mehr nur sieht, sondern zum Schauen gebracht wird.

Es ist eben dieses Schauen: die Erfahrung einer durch das Bild veranlassten Sicht über das Bild hinaus auf sich selbst, auf die Robert Sagerman mit seiner Malerei erklärtermaßen abzielt. Sie entsteht als Summe der Wahrnehmung seiner Malerei, die drei spezifische Formen des Umgangs mit der Farbe erkennen lässt: die Behandlung der Farbe als Substanz, ihre Bearbeitung in einem rhythmisch-meditativen Malprozesses und schließlich ihr Einsatz als Mittel zur Erzeugung eines immateriellen Farberlebnisses.

Dass Sagerman's die Farbe nicht als Material, sondern als Substanz behandelt, wird bei einer Betrachtung seiner Bilder in Nahaussicht offensichtlich, von einem Standpunkt aus, bei dem einzelne *marks* wahrgenommen werden können. Hier erkennt man, dass jedes einzelne *mark* nicht nur eine höchst individuelle Einheit ist, sondern die Bedingungen seines jeweiligen So-Seins zur Anschauung bringt – und nur diese: Jedes *mark* erscheint als eine konkrete Synthese von Essenz und Existenz, als eine Synthese von Idee und

Materie in einer bestimmten, durch die Faktur geprägten Form. Farbe in diesem Sinne hat eine bestimmte, jeweils besondere Qualität, in der sie als ein materielles Äquivalent für die Wahrnehmungsfähigkeit des Organs der Anschauung, des Auges, als eine Substanz zur Geltung kommt. Farbe ist, so verstanden, die Essenz dessen, was das Auge wahrnehmen kann, wie andererseits das, was erschaut werden, erst durch Farbe in Existenz gebracht wird. Malerei ist in diesem Zusammenhang aber die Handlung, die das immaterielle Anschauungserlebnis in konkrete Existenz bringt, also mit und durch Farbe vergegenwärtigt, was das Auge zu erschauen vermag; jedoch auch jene Eigenschaften der Farbe, die dem Auge nicht unmittelbar zugänglich sind, bearbeiten und thematisieren kann.

Das Faszinierende und zugleich Verstörende, das von Robert Sagerman's Gemälden ausgeht, ergibt sich aber aus dem Umstand, dass er seine offensichtlich genaue und mühevollen Arbeit durch wiederum diese Arbeit zumindest zum Teil der Anschauung entzieht. Denn da seine Gemälde aus zahlreichen Schichten bestehen, bleibt der größere Teil seiner Malerei durch seine Malerei verdeckt und kann nur an der räumlichen Dimension der Bilder oder in einigen Bereichen, die gewissermaßen einen Blick in die Gemälde hinein, auf die tiefer liegenden, älteren Schichten und damit auf den Prozess der Bildentstehung gewähren, erfahren werden. Dieses Aufheben der Malerei durch Malerei in einem offenen Übermalungsprozess bewirkt jedoch nicht nur, dass man das Bild zugleich sieht und nicht sieht, sondern darüber hinaus, dass die einzelnen Bildelemente als zugleich individuelle wie anonyme *marks* erscheinen - und insoweit ihrerseits für die Anschauung nicht einzuordnen sind. In besonderer Weise wird dieses Phänomen jedoch durch die enorme Zahl der *marks* unterstützt, aufgrund derer sie im Arbeitsprozess als Resultate individueller Taten gewissermaßen untergehen, jedoch als ein Rhythmus erhalten bleiben und das Gemälde von Innen heraus wie zum Pulsieren bringen. Dass für den Künstler die Anzahl der *marks* keineswegs beliebig, sondern ein konstituierendes Element der Bildfindung ist, lässt der Umstand erkennen, dass er die jeweilige Anzahl als Zahl im Bildtitel nennt und so - neben anderen Aufzeichnungen - den Arbeitsprozess protokolliert. Sagerman dokumentiert damit allerdings nicht nur den immensen Aufwand bei der Herstellung seiner Bilder, sondern gibt mit der Anzahl der *marks* einen Hinweis darauf, dass es ihm bei seiner Arbeit nicht nur um Konkrete Malerei, sondern um das Malen als eine Form der Meditation, um eine immaterielle Erfahrung geht.

Auf die transzendente Dimension seiner Arbeit weist Robert Sagerman in seinen verschiedenen Essays und Vorträgen immer wieder hin. Konkret bezieht er sich dabei auf die Kabbala und hier auf deren Interpretation im Bildprogramm der Sixtinischen

Kapelle im Vatikan. Im besonderen geht es Sagerman um das erste Feld, in dem Michelangelo die Trennung des Lichts von der Finsternis durch Gott, wie sie in Gen. 1,4 berichtet wird, mit der Selbsterschaffung von Gott aus dem Nichts (dem Chaos und der Leere), wie sie im *Sefira Keter* als Beginn und Urgrund von Allem verstanden wird, in einem Bild in Verbindung und zur Anschauung bringt. Ob nun im Sinn der christlichen oder der jüdischen Religion oder profan verstanden: In jedem Fall geht es hier um eine grundlegende Dichotomie – zwischen dem Licht und der Finsternis oder dem Nichts und dem Etwas (Gott) –, um eine Dichotomie, vor die sich die Sagerman's in allen Momenten des Lebens immer wieder neu gestellt sieht, die er in seiner Malerei zur Anschauung bringen und zugleich überwinden will.

So unterstützt Sagerman ausdrücklich die Beobachtung, dass seine Malerei von gegensätzlichen Erfahrungen bestimmt wird und diese bei ihrem Betrachter hervorrufen kann: Dass sie trotz des hohen Materialeinsatzes und Arbeitsaufwands zu Bildern führt, die sich der Wahrnehmung verschließen, ja im Grunde nicht wahrnehmbar sind; die, wenn überhaupt etwas, dann ein Nicht (no-thing) erfahrbar machen. Und dies gilt in besonderer Weise auch für das Diptychon. Denn hier ist der Gegensatz zwischen der massiven Materialität und eindeutigen Faktur der Gemälde einerseits und andererseits der Unmöglichkeit, diese auf etwas Intelligibles beziehen zu können, nicht nur in den Gemälden selbst, sondern als Gegensatz zwischen den zwei grundsätzlichen Erscheinungsweisen des Schwarz präsent. Die zum Diptychon zusammengestellten, der Faktur und Größe nach nahezu identischen Gemälde unterscheiden sich – abgesehen von der unterschiedlichen, doch für den Betrachter nicht nachprüfbaren Zahl von *marks* – ausschließlich durch die Qualität ihrer kohleschwarzen, vom Künstler selbst hergestellten Farben. Als mattes und glänzendes Schwarz sind sie ein Gegensatzpaar, gehören sie als gegensätzliche Emanationen eines nicht erfahrbaren Ur-Schwarz zusammen: Mit den beiden gegensätzlichen Schwarz spielt Robert Sagerman auf das Gegensatzpaar Licht und Schatten an, in die das ursprüngliche, für uns Menschen nicht erfahrbare Chaos vom Schöpfer getrennt und damit die Grundbedingung für eine, für uns wahrnehmbare Welt erschaffen wurde – und gibt uns als Betrachter des Diptychons die Aufgabe, das Ur-Schwarz zu erschauen: eine unmittelbare Erfahrung des Transzendenten zu machen.

2015