

## Die Aquarelle

### Dunkles Wasser.

Volker Bauermeister

I.

Das Aquarell, sagt man, sei "durchscheinend". Besser als alle andere Malerei läßt es deutlich werden, was es heißt, wenn Farbe allererst auf eine Fläche trifft. Es zieht das Flächenweiß mit in seine Wirkung und bezieht daraus sein Licht.

Das Aquarell hat mit Helligkeit und mit Leichtigkeit zu tun. Und, obwohl selten großformatig, identifizieren wir es mit einer räumlichen Wirkung. Das liegt wohl auch an seiner Transparenz: Ein mit Wasserfarbe leicht gemaltes Bild enthält Raum in Gestalt des lichten Untergrunds. Herbert Maier setzt im Tafelbild die Farbe massiv und körperhaft ein. Auch in der Gouache, der Radierung, dem Holzschnitt denkt er immer von den Bedingungen des Materials aus. Bilder müssen sich aus ihrer Stofflichkeit erklären, wenn sie etwas nicht bloß "wiedergeben" wollen. Was aber nun sucht dieser Künstler im Aquarell, wenn er als seinen Inhalt den durch Farbe repräsentierten Körper sieht? Die Antwort ist einfach und scheint im ersten Moment widersinnig: Auch hier ist es die Anschauung des Körpers, die ihn beschäftigt. Deshalb sind seine Blätter anders, als wir es von Aquarellen gewohnt sind. Sie sind von außerordentlicher Größe, ungewöhnlich viel Farbe trägt zum Eindruck einer dem Format angemessenen Massivität bei und führt schließlich zur Dunkelheit. Doch liegt die Farbe nicht als eine deckende Schicht auf, sondern scheint, spezifisch aquarellhaft, sich nach innen hin zu vertiefen. Wir schauen in die Blätter hinein, als wären sie räumlich. Selbst wenn sie sich oberflächlich zu verschließen scheinen, ist Öffnung ihre Potenz. Ich will hier kurz den Hintergrund skizzieren, zu dem sie gehören und von dem sie sich abheben.

II.

Das Aquarell war ein bevorzugtes Mittel der Landschaftsmalerei. Für das Sujet hat es schon Dürer auf seiner ersten Italienreise entdeckt. Engländer vor allem haben es im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zumflüssigen Ausdruck räumlicher Weite entwickelt. Und da verliert nun der Eindruck der Dinge in den Wasserfarbenflecken etwas von seiner trennscharfen Ordnung. Durchs Aquarell betrachtet, entspricht die Welt nicht dem Modell der mit einzelnen Körpern bestückten Raumbühne. Hier scheint sie weniger von außen gesehen. Ins atmosphärische Kontinuum trägt sich das Subjekt sozusagen pinselschriftlich ein. Wir denken da vor allem an Turner. Auf dem Weg zur gegenstandsfreien Raumphantasie hat das Aquarell dann später Kandinsky begleitet. Und Klee gewann damit in Tunis zu guter Letzt den Zugang zur Farbe.

Bei Cezanne hatte sich am Schluß selbst die Ölmalerei dem Vortrag des Aquarellisten angenähert. Aber gerade in den wässrig gepinselten Blättern orientiert sich seine Darstellung auf den offenen Grund hin. Alles, was gegenständlich gesagt oder angedeutet ist, bezieht diesen ein. Dies Zum-Raum-Finden der Körper und Sich-Verkörpern des Raumes hat in der Kunst einen Nachhall.

III.

Und auch davon wäre zu reden: daß etwas zum Bild wird, das sich dem gewöhnlichen Blick entzieht. Im "Zauberberg" beschreibt Thomas Mann den Moment der Innenaufnahme — des Einblicks in die menschliche Materie im Röntgenlabor des Davoser Sanatoriums. "Den hellen Tag mit seinen fidelen Bildern", sagt der Hofrat Behrens, "müssen wir uns erst mal aus dem Sinn schlagen..." Dann öffnet sich im "bleichen Viereck des Leuchtschirms" für Hans Castorp der

Körper des Veters Joachim zum Innenraumbild. Und darin wird etwas sichtbar, das "sich gleichmäßig ausdehnte und zusammenzog": "ein wenig nach Art einer rudern Qualle".

Das also ist das lebendige Herz. Und Castrop soll noch etwas anderes sehen. Er betrachtet seine Hand durch den Röntgenshirm. Und er entdeckt da auf einmal, wie es heißt: "sein eigenes Grab". Er sieht sich skelettiert. "Das spätere Geschäft der Verwesung... vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes. das Fleisch, worin er wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst..." Herbert Maiers erste große Aquarelle lassen an Röntgenaufnahmen denken. Solche Blicke ins verborgene Innere haben ihn angeregt. Doch ist es klar, daß er sich nicht in der Anspielung erschöpft und seine Bilder als Imitate von Röntgenaufnahmen entwirft. Vielmehr berühren sie jenen, von Thomas Mann erzählerisch präparierten, metaphorischen Fond von Leben und Tod. Die flüssige Farbe gibt einen unvermittelt lebendigen Eindruck vom Körper. Und von dessen Auflösung. Herbert Maier läßt seine Aquarelle in Schichten wachsen. Und die Lasuren lassen die malerische Geschichte im fertigen Bild dann noch immer sichtbar. Man durchschaut es förmlich bis auf den Grund, in dessen durchscheinender Helligkeit Anfang und Schluß gleichsam als offene Enden beieinander liegen. Das Memento enthält hier (anders als bei dem Autor des "Zauberbergs") keinerlei Drohung. In der Anschauung der Gegenwart ist das Bild des Vorübergangs gleichmütig aufgehoben.

#### IV.

Sind frühe Arbeiten noch von der Kenntnis des menschlichen Leibes beeinflusst (Abbildungen I und 27), so abstrahiert - oder besser: konkretisiert sich daraus später eine bildeigene "Schichtkörper"-Idee. Darin dehnt sich die Serie aus, in jährlich bis zu acht Blättern. Jedes weist bis zu 60 Farbschichten auf. Wobei in die Arbeit sich Revisionschritte einschieben - mit Wassergüssen, Bürste oder Schwamm. Sein Bildbegriff verbietet dem Maler enge Planvorgaben. In ihren Wachstumsphasen modifizieren sich die Blätter andauernd. Und immer ist eine Überarbeitung im ganzen gefordert, denn das Verständnis der Gestaltung als Einheit verträgt keinen aufs Detail beschränkten Eingriff. In seiner Geschichte, nicht nur in dem schließlichen Erscheinungsbild, stellt sich das Aquarell als etwas Fließendes dar. Es ist Verkörperung eines Handlungsflusses. Und es gehört zu seiner Natur, daß es auf dem Weg Formmöglichkeiten aufnimmt und speichert. Das zwischenzeitliche Schwanken der Bildrichtung schlägt sich als formale Verdichtung nieder. Man könnte auch sagen, daß es als gespeicherte Unschärfe sich belebend auswirkt. Vom Ende, vom Ergebnis her muß es sich motivieren. Sonst wäre das Bild ja kein Bild.

Und allerdings kann es lange dauern, bis eine solche Wasserfarbenmalerei ihren Schluß gefunden hat. Und es ist auch auffällig, daß die Blätter diesen nicht auf einer stilistischen Linie finden. Was sie untereinander verbindet, ist der Gedanke der Schichtung, der sukzessive sich verdichtenden Flüssigkeit, der Raumkörperlichkeit. Aber in diesem offenen konzeptuellen Rahmen kann das Formpendel dann weit ausschlagen. Es zu fixieren und den Blättern den Eigensinn zu bestreiten, liegt dem Künstler fern. In diesem Katalog stellt er die Werkgruppe umgekehrt zur Chronologie dar. Also in Entsprechung zur Idee der Schichtung: im Blick von oben auf das nie identische Darunterliegende.

Ein Unikum unter den Blättern ist ein tiefblauer "Schichtkörper" (Abbildung 26), der noch den Eindruck des Körperinneren reflektiert - aber zu einer Art submariner Landschaft verfremdet, mit einem moluskenhaften Etwas im Zentrum. Doch selbst hier, wo mehr Handlung, mehr Phantastik als sonst im Spiel ist, verwischt sich der Grundsatz nicht: eine Bildgestalt zu binden und als Gesamtheit zu sehen.

Vom anfänglichen Leib-Bild geht die Entwicklung der "Schichtkörper" zu flächenübergreifenden Strukturen, die sich inwendig verräumlichen. Und dies wiederum noch, wo der Maler dem Bild die Möglichkeit gibt, sich zum planen Muster

zusammenzuziehen. Da öffnen sich zum Beispiel Streifen (Abbildung 10) zu Sehschlitzen, die sich horizontal über den Flächenrand strecken...

Und manchmal meinen wir stehende Figuren vor uns zu haben, als eine Art Widerspiegelung der aufrechten menschlichen Gestalt. Wobei sich eigentlich nicht sagen läßt, daß Bilder solche Figuren "darstellen". Es ist vielmehr so, daß sie sich selbst figurhaft präsentieren. Das zwischen organischem Skelett und architektonischem Gerippe changierende Formpaar in zitronigem Gelb, das die Abbildung 21 zeigt, ist nicht nur durch ein Linienbündel miteinander versponnen. Es ist von dem umgebenden Blau gar nicht zu trennen. Dies verbindet und fundiert es. Und so hebt die Konstellation beispielhaft die Dichotomie von Figur und Grund auf.

Die Möglichkeit, Gegensätze zu überblenden und Kontraste aufzulösen, ist in der Transparenz des Farbauftrags angelegt. Den Blättern auf den Abbildungen 22 und 23 liegen Felderteilungen zugrunde, die im weiteren überarbeitet werden. Herbert Maier spricht von "Kassetten" und "Speichermodulen"; hier füllt er sie vielfarbig mit Farbschlingen auf. Zur gesetzten Ordnung wirkt dies Wachstum keineswegs als Widerspruch. Das eine ergänzt sich im andern.

In dem Mittelstück eines Aquarell-Triptychons (Abbildungen 11 - 13) überlagert eine quellende Zellmasse einen vergitterten Flächenraum. Während wir durch Öffnungen in der Schichtung wie durch Poren oder Augen in noch tiefere Tiefen sehen. Gebautes und Gewachsenes schließen sich auch hier widerspruchslos in eins. Die Farbe der Ferne, ein leuchtendes Blau, kehrt sich in der Schichtenfolge zuoberst (Abbildung 11). Das Gelb, das Energie und reine Leuchtkraft suggeriert, wird zu materieller Kompaktheit aufgebaut (Abbildung 13). In Verknüpfungen und Verkehrungen wie diesen komprimiert sich visuelle Dichte zu einer elementaren Substanz des Sichtbaren.

Am Ende sind die Farben in der Dunkelheit verbunden (Abbildungen 5, 4, 2). Wir sehen, daß da nicht einfach Schwarz oder Braun ist und nicht bloß geschlossene Fläche. Sondern daß in den Wasserlachen und bewegten Spuren viele Bilder inwendig enthalten sind. Und die Dunkelheit in der Tat ein Fazit ist.

V.

Wasser beschreibt C. G. Jung als "lebendiges Symbol für die dunkle Psyche". "Das Unbewußte" sei "jene Psyche, die... hinunter reicht in jenes Nervensystem, das als Sympathicus seit alters bezeichnet" werde. Dies nun sei "ein äußerst kollektives System, die eigentliche Grundlage aller participation mystique" - "während die cerebrospinale Funktion in der Absonderung der Ichbestimmtheit" gipfele "und stets nur durch das Medium des Raumes Oberflächen und äußerlichkeiten" erfasse. "Letzteres", so Jung, "erlebt alles als Außen, ersteres alles als Innen."

Die Aquarelle, um die es hier geht, scheinen mir in eine Richtung der "participation" gewendet zu sein. Diese Blätter sind ein fließendes Terrain, auf dem sich Trennschärfe glücklich aufhebt, man blickt auf die letzten, verschatteten wie in dunkles Wasser. Und meint doch vor einer großen Öffnung zu stehen