

Aktionsmalerei -

POLITIK DER FARBEN

Die Malerei verlangt nach Organisation.

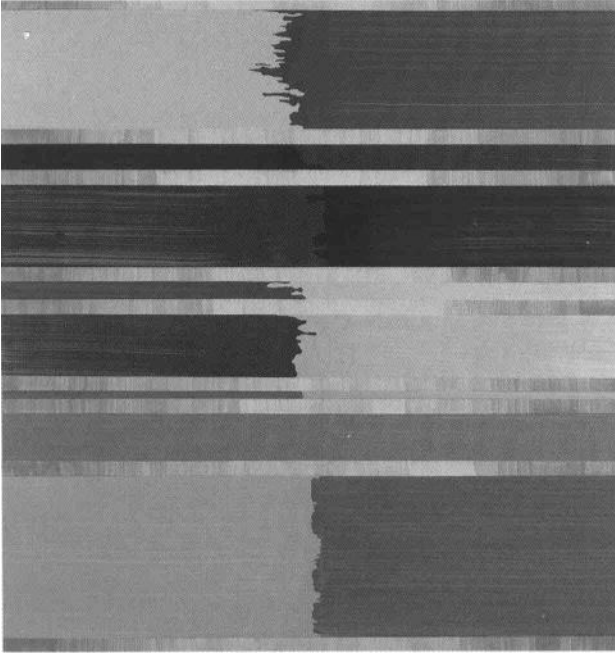
PATRICIA FALGUIERES

In diesen Zeiten der Restauration und Nostalgie ist die Malerei von Bernard Frize einzigartig. Einzigartig schon auf den ersten Blick dank ihrer Weigerung etwas abzubilden. Seit nunmehr zwanzig Jahren folgt eine Serie auf die andere, unerschöpflich einfallreich, ohne Rückgriffe und Wiederholungen, immer wieder überraschend. Und obwohl doch alles aus seiner Arbeit verbannt ist, was als Marke, Label oder persönliche Handschrift aufgefasst werden könnte, obwohl er jede «persönliche Mythologie», jede Ikonographie ablehnt, gibt es wenige Werke, die sich so unvermittelt identifizieren und zuordnen lassen. Die Malerei von Frize ist eben eine Umsetzung zahlreicher Faktoren. Sie bringt uns ganz direkt mit den Farben in Kontakt, ohne dass diese durch Formen vermittelt würden. Genauer, die Formen, die auf der Leinwand in Erscheinung treten (Frize' Malerei ist alles andere als ein informeller Expressionismus!), sind lediglich Resultat des Farbauftrags: Die Zöpfe, Wülste, Gitter, Wirbel und Verflechtungen aller Art, welche seine Leinwände bevölkern, sind keine «Motive», die eine Organisation der Bildfläche

PATRICIA FALGUIERES unterrichtet die Geschichte der Renaissancephilosophie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sie ist Autorin von *Bernard Frize* (Hazan, 1997) und zahlreichen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Ihr nächstes Buch wird im nächsten Jahr unter dem Titel *Techne. Art, nature et mecanique dans l'Europe de la renaissance* erscheinen.

zuliessen. Sie bilden kein Repertoire; keinen Formenvorrat, der zur «Motivierung» der Bildfläche zur Verfügung stünde. Frize ist kein Formalist. Alle diese Figuren entstehen aus Verteilungsprozessen: beim Verteilen der Farbe auf der Leinwand. Das macht ihn so einzigartig, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einmal, weil es sich um Farben -im Plural - handelt und nicht um die Farbe: Der Singular, an dem die Theoretiker der Moderne so sehr hingen, stand für die ontologische Verpflichtung der modernen Malerei, für ihren Essenzialismus. Dagegen verwahren sich die Arbeiten von Frize, so rigoros (manchmal geradezu aggressiv) modern sie sind, gegen jegliche Form von Essenzialismus.

Die Malerei von Frize ist modern: Entgegen den Vertretern einer Rückkehr zum Halbton und zur ortsspezifischen Farbe setzt er auf das Spiel der reinen Farben, der «reinen Regenbogenfarben», die von den frühen Modernen bevorzugt wurden. Anders als die Nostalgiker der Komposition hält er jedoch am «All-over» fest. Gleichzeitig lehnt er den modernen Mythos der reinen «Optikalität» ab und ebenso das metaphysische Pathos des Farbfeldes (auf welches sich in den 70er Jahren in Frankreich die



BERNARD FRIZE, BAOBAB, 2004, acrylic and resin on canvas, 63 x 70⁷/s" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 180 cm.

Gruppe *Supports/Surfaces* berief). Seine Malerei setzt die Farben in ihrer gesamten Kräftevielfalt in Szene. Sie richtet sich gegen jegliche «Komposition», ist eine eigentliche Machination der Kräfte, in jeder Bedeutungsnuance des Wortes: Konstruktion einer Maschine, Kalkül, Komplott, Raster, List und Ereignis.

Was heisst es aber, Farben wie Kräfte zu behandeln? Dass man sich gleich die ganze Vielfalt der Farben greift, zum Beispiel, die ganz konventionelle, anekdotische Vielfalt eines Farbfächers, wie ihn Druckereien verwenden. Da zeigen sich die Farben sogleich im Verhältnis zueinander, jede im Verhältnis zu allen anderen, in unmittelbarer Spannung miteinander konfrontiert, quasi als Kräftedifferenzial. Genauer, es gibt keine Kraft, die nicht durch

ein Differenzial erzeugt wäre. Eine Farbe ist nicht eine Kraft an sich (dies war die Triebmythologie der abstrakten Malerei der 70er Jahre), sondern muss erst in ein Kräfteverhältnis treten, das qualitativ gestaltet werden kann (entsprechend dem traditionellen Wissen der Malerei durch Komplementärkontraste, Ton- und Farbwerte und so weiter) oder auch quantitativ. Matisse hat das erste Beispiel eines quantitativen Begreifens der Farbe geliefert.²⁾ In den 60er und 70er Jahren ermöglichten die monumentalen Farbtafeln der damaligen Malerei einer neuen Generation von Künstlern - etwa einem Richter der Serien von 1966 (ZEHN FARBEN, ZWÖLF FARBEN) oder 1973-1974 (1024 FARBEN, 1025 FARBEN) - das Erlebnis eines neuen, quantitativen Umgangs mit der Farbe: Bei jedem Hinzufügen einer neuen Farbe n+1 (wie zufällig sie auch gewählt sein mag) kommt wieder die gesamte Bildfläche ins Spiel. Jedes neue Farbelement zerstört die vorher wahrgenommenen Beziehungen und weist auf neue Spannungsverhältnisse hin. So baut sich das Bild auf, und zwar unter strenger Befolgung des modernen Prinzips des Nicht-Komponierens, wie sehr dies auch von der braven Beachtung der Komplementärwirkungen abweichen mag (zu welcher so viele Zeitgenossen zurückzukehren scheinen): mittels rein quantitativer Addition.

Frize bleibt der Lektion der Farbtafeln - deren heuristischen Wert er selbst überprüft hat - treu, und darin ist er ein Moderner, ein Enkel von Wladislaw Strzemiński. Aber er hat dabei ein noch nie da gewesenes Feld möglicher Extrapolationen eröffnet und das verändert die Ausgangslage vollkommen.

Mehrere Sequenzen oder Folgen haben es ihm erlaubt, festzustellen, welch potenzieller Reichtum an Bildszenarien in einer rein additiven Konstruktionsweise steckt. Die Addition kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Um die Konfrontation der Farben zu organisieren kann man sich eine Vielzahl von Faktoren vorstellen — das kann bis zu den skurrilsten Varianten gehen: bis zur Farbscheibe, die sich im Farbtopf bildet, wenn der Deckel fehlt; bis zum Abdruck der Pinselbreite oder diesem unerhörten Martingal, dem «gemalten Pinsel».³⁾ So kann der Künstler den gesamten Reichtum an Mehrdeutigkeiten ausschöpfen und die Problemstellung des Bildes auf seine Weise lösen.

Da in einem rein quantitativen Ansammlungsprozess die dynamischen Beziehungen zwischen den Farben erst im Nachhinein lesbar sind, beinhalten sie immer eine Erwartung: Nennen wir diesen Kredit, den wir einem bestimmten Verhältnis von Farben oder malerischen Schichtungen entgegenbringen «Bild». Manche Bilder von Frize haben es sich zur Regel gemacht, diese Mehrdeutigkeiten zu steuern und zu erweitern. Die Farbsetzung wird bei ihm nicht einem Bild untergeordnet, sondern er lässt aus dem Setzen der Farben, aus dem Drunter und Drüber des Malvorgangs ein Bild entstehen. Beim Betrachten einer Leinwand von Frize versucht man im Geist unentwegt ein Szenario zu entwerfen — Schwerpunkte zu ermitteln (Hintergrund, Oberfläche), die Reihenfolge der Schichtungen auszumachen (vorher, nachher), die zeitliche Abfolge nachzuvollziehen..., kurz: sich ein (geistiges) Bild zu verschaffen vom Prozess, der stattgefunden hat, oder aber das, was der Maler uns von diesem Prozess überliefert hat, zu lesen wie ein Bild. Selbst in einen Dechiffriervorgang verwickelt - die Dechiffrierung des Machens, der Fabrikation («Wie ist das gemacht?») - hält sich der Betrachter an die vom Künstler ausgelegten Köder, an jene «Bilder», die das Lob des Produktionsprozesses singen. Er gerät dabei seinerseits in die Maschine der Malerei... Frize' Gabe, immer neue Konstellationen oder Situationen der Malerei zu erfinden, scheint unerschöpflich. Ob einfach oder kompliziert, oft auch skurril, seine «Malereimaschinen» fallen aus dem Rahmen. Kein Maler dürfte je entschiedener auf ein Prinzip der Immanenz gesetzt haben: Es ist die Wirkung der verschiedenen Kräfte, welche die Erfahrung eines Ereignisses, einer Malsituation, die dem Bild seine Form gibt, zur Vollendung treibt.⁴⁾ Was heisst das? Dass Frize seine Bilder gegen den Strich bürstet, durch das Aufteilen der vorhandenen Kräfte, durch das Verteilen der Rollen oder Gewichte.

Er gleicht schon lange einem chinesischen Strategen, der sich von der Situation tragen lässt, weil er die Prämissen seines Planes eingehend studiert hat, und dann, statt diesen anzuwenden, das eintretende Ereignis wie einen Sedimentationsprozess zulässt, ohne zu unterbrechen, und es erst später einholt.

Bei Frize gibt es keine heroische malerische Geste, sondern ein Denken in Prozessen; die Sorge um das, was der chinesische Philosoph das «Streben der Dinge» nennt (oft ganz wörtlich, wenn er etwa mittels Kondensation und Abtropfenlassen einer Leinwand, die an der Decke befestigt ist, ein monochromes Bild erzeugt oder einen Moiree-Effekt durch Ausdehnung, Verdichtung und allmähliche Veränderung der Konsistenz einer Farbschicht). Zahlreiche Bilder, die durch Sedimentation oder auch durch das Aufbrechen tiefer liegender Schichten entstanden sind, belegen diese Ökonomie: Der Maler ist nicht Ursprung des Bildes, sondern verwaltet lediglich die ins Spiel gebrachten Kräfte. Was allerdings auf seine Entscheidung zurückgeht, ist die Beschaffenheit der Immanenzebene — manchmal ganz wörtlich: eine höchst empfindliche weisse Kunstharzfläche, die das freie Spiel der aufgetragenen Farben stören und polarisieren wird.

Dieser wache Blick für den latenten Hintergrund der Dinge, für den Hintergrund der immanenten Wirkung, des Virtuellen, des nicht Aktualisierten, das den Reiz seiner ersten Serien ausmacht, hat Frize zu einer vollkommen neuen Auffassung der Malerei als Ereignis geführt.

Ich nehme an, dass die Erfahrung mit Diagrammen und ihren Torsionen und Knoten entscheidend gewesen ist, und ihn auf durchaus paradoxe Weise zu einer Art Aktionsmalerei geführt hat.

Die Knoten aus Farbe, die Frize seit den 90er Jahren immer zahlreicher hervorgebracht hat, wirken zugleich verführerisch und beunruhigend. Um eine Beschreibung des Mathematikers Gilles Châtelet aufzunehmen: «Es ist unmöglich einen realen Bereich auszumachen, zu umschreiben oder zu erfassen, der ähnlich verschlungen wäre. Es gibt kein Innen und Aussen: Der Knoten knüpft sich selbst und ist eins mit dem, was er bindet. [...] Der Knoten stellt die Ratlosigkeit der Interaktion mit sich selbst in den Raum: Er umschlingt sich selbst von oben und unten. Ein Knoten ist kein Verlauf [...], er belegt keinen Platz in unserem Raum, sondern erinnert uns daran, dass unser Raum die gewordene Gleichheit der Dimensionen ist.»⁵⁾ Diagramme, Metaphern, Geflechte sind Modi des Virtuellen, sie bringen die Macht der Mehrdeutigkeit zum Vorschein. In seiner

Analyse der geometrischen Figuren, die bei den grossen Erfindungen von James Clerk Maxwell, Hermann Günther Grassmann oder Jean-Robert Argand eine Rolle spielten, zeigt Gilles Châtelet auf, in welchem Mass das Arbeiten mit Diagrammen den Willen fördert, Polaritäten sichtbar zu machen, Kräfte zu bündeln und wieder zu zerlegen und der gewählten Strategie Gestalt zu verleihen durch das Verknüpfen und Entfernen von Punkten, Ebenen, Räumen. In dieser innovativen Phase, die in den Naturwissenschaften der Formalisierung vorausgeht, ist das Diagramm zugleich Forschungsprogramm und metaphorische Technik. So kommt Maxwell die Idee, elektrische und magnetische Felder miteinander zu verknüpfen, beim Nachdenken über einfache Maschinen wie Schrauben, Kugellager, Getriebe und die verschiedenen Arten des Zusammenwirkens von Kräften, die dabei vorstellbar sind, unter anderem etwa der Dynamik von Wirbeln und ihren Verästelungen. Das Diagramm ist eine Technik zur Herstellung von Ähnlichkeit, eine Untersuchungsmethode. Es mischt sich ein, annektiert fremdes Gedankengut, breitet sich in angrenzende Gebiete aus und lässt das Begehren wieder aufleben. (Man schaue sich nur Duchamps GROSSES GLAS, 1915-1923, an.)

Für eine Malerei, die sich auf die Logik des Diagramms einlässt, bedeutet dies den definitiven Abschied von der Abbildung. Die Malerei behauptet sich hier als intransitive (nicht mehr auf etwas ausserhalb ihrer selbst gerichtete) und performative (im Vollzug wirksame) Operation.

Von nun an entlehnt Frize aus der Topologie und Mathematik weniger bestimmte Diagrammtypen, als vielmehr eine Disziplin der Erfindung, eine bestimmte Art den Gegenstand der Malerei zu denken, eine Form der Erfahrung. Mehr noch, ein Vorgehen, das Intuition und Operation zusammen denkt: ein Dispositiv der Virtualisierung.

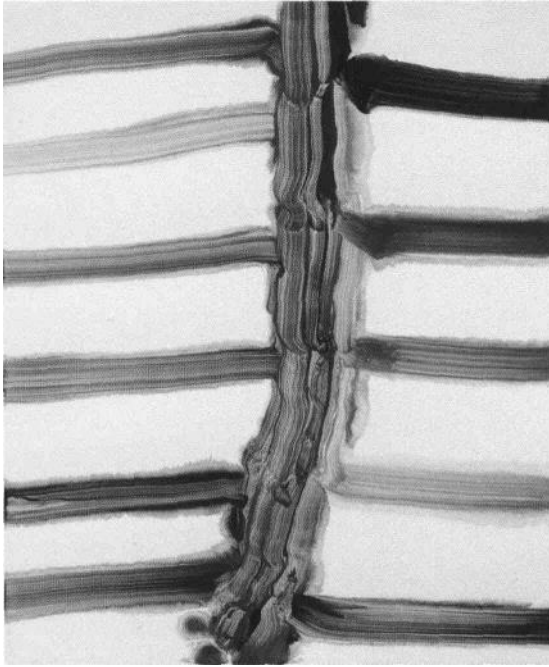
Der Rückgriff auf den Torus von Percy John Heawood ist exemplarisch für diese neue Arbeitsphase bei Frize. Die Figur des schottischen Mathematikers ist rein virtuell. Es geht darum, sich die Folge einer Grundregel zu denken, nämlich, dass jede von acht gegebenen Farben mit jeder anderen eine gemeinsame Grenze aufweisen muss. Bei zwei Dimensionen ein Ding der Unmöglichkeit. Aufgrund dieser seltsamen Vorschrift entsteht ein virtueller Körper, der den Regeln von Wechsel und Wiederkehr, die Frize für seine eigenen Bilder so unermüdlich aufstellt, sehr nahe kommt. Und ein

performatives Objekt *par excellence*: Die Vorstellung sämtlicher Konsequenzen (der Regel) ist gleichzeitig die komplette Vorstellung des Objekts. Aber eigentlich ist der Torus weder Objekt noch Bild, sondern etwas Virtuelles, eine Art zu denken und - hinter seinem Erscheinungsbild eines Rettungsringes für Donald Duck — eine Verschlingung. Die diagrammatische Intuition, schreibt Châtelet, erfasse ihre eigene gedankliche Dimension im Knoten oder im Geflecht. Das Geflecht «schlägt ein wie ein Ereignis»; eine Kreuzung.⁶⁾ Es hat sich etwas ereignet, was auf einen Raum verweist (darunter, darüber). Was das Geflecht der Malerei zu bieten hat, ist die Zeit einer unendlichen Virtualisierung. Es macht das Bild zur Inschrift eines Ereignisses.⁷⁾

Und genauso setzt Frize es auch ein. Ich will damit sagen, dass die Diagrammwendung seiner Bilder nicht bedeutet, dass er eine auswechselbare Bildsprache benützt. Er verändert die Funktion des Tafelbildes: Das Bild öffnet sich anders zur Welt hin, es wird zum Wirkungsfeld einer neuen Interaktion von Kräften, einer neuen Gemeinschaft. Und je tiefer diese das virtuelle Feld des Diagramms erforscht, desto politischer wird Frize' Malerei.

Verstehen wir uns richtig. Viele, die sich zur «politischen» Malerei bekennen, greifen lediglich und ausschliesslich auf die Propagandakunst zurück: ein unerschöpfliches Reservoir, aus dem man (mit gutem Gewissen) Bilder schöpfen kann. Hier bedeutet «politisch» jedoch die Organisation einer kollektiven schöpferischen Arbeit, wie das beispielsweise beim Tanz der Fall sein kann. Es geht nicht darum, dem Blick Objekte oder Bilder darzubieten, sondern darum, eine Erfahrung zu entwerfen: eine kollektive Regel oder auch eine Maschine, die nicht von einem Kollektiv, sondern für ein Kollektiv konzipiert ist - ein Nachhall auf jenen Appell, den Paul Klee, gerade aus seinem Blickwinkel als Maler, an das Volk, «das uns nicht trägt», richtete.⁸⁾

Die in ihrem Grundsatz politische Entscheidung von Frize ist die, aus dem Bild ein Operationsfeld zu machen, dessen Regeln zum eigentlichen Gegenstand werden, und es als virtuellen Bereich einer kol-



BERNARD FRIZE, *TRANSCRIPTION*, 2002, acrylic and resin on canvas, 31 % x 25 1/8" / Acryl und Kunstharz all/Leinwand, 81 x 65 cm.

lektiven Erfahrung zu begreifen. Was seine jüngsten Serien denn auch vorschlagen, sind die Konstruktion und der Prozess einer Erfahrung, die dem gewöhnlichen Leben möglichst nahe kommt, seiner intensiven Komplexität jedoch zugleich enthoben ist. Es geht nicht mehr bloss darum, das Spiel der Farben beziehungsweise Kräfte zu lenken, ja, nicht einmal darum, das Begehren der Betrachterinnen und Betrachter in die Maschinerie des Bildes hineinzuziehen. Es gilt jetzt, die das Bild ordnenden Energien, die menschlichen und sozialen Kräfte, die es ausmachen, einzusetzen. Oder um die von John Dewey vorgeschlagene Unterscheidung von «Kunstwerk» und «Kunstprodukt»⁹ wieder aufzunehmen:

Stoff und Thema des Werkes ist das, was das Bild aus und in der Erfahrung macht. So wird jedes Bild zur Performance oder zum Happening. Die Diagrammwerdung von Frize' Bildern verdankt sich fortan der Organisation der Reihenfolge der Pinselübergabe von einer Hand zur anderen (jenen von

Frize und seinen Mitwirkenden). Ein vom Künstler erstelltes Diagramm dient als Partitur, die der kollektiven Interpretation unterbreitet wird. Sie ordnet die Implikationen und Verkettungen der Kräfte und Affekte. Die praktische Umsetzung der jeweiligen Übergaben erfordert grösste Präzision: Jede und jeder muss den geeigneten Ort, die geeignete Gelegenheit finden, das richtige Tempo seiner Intervention, den passenden Abschnitt, in dem jede Farbe gesetzt werden kann. Ein mühseliges Interagieren, tastend, unsicher, unterbrochen von Pleiten und Pannen; ein Prozedere, das Geschicklichkeit erfordert, Schnelligkeit, Langsamkeit, Ausdauer, Geduld - und eine Kooperationsbereitschaft, bei der Motivation und Ziel sich in Luft auflösen. Aktionsmalerei eben. (Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

1) Henri Matisse, «Gespräch mit Degand (1945)», in: Matisse, *Über Kunst*, hg. v. Jack D. Flam, übers. v. Elisabeth Hammer-Kraft, Diogenes-Verlag, Zürich 1982, S. 186.

2) Ich stütze mich hierbei auf die grossartige Analyse von Eric Alliez und Jean-Claude Bonne, *La Pensee Matisse. Portrait de l'artiste en hyper-fauve*, Le Passage, Paris 2005. Ihr verdanke ich Neuformulierungen von mehr als einem Thema im Zusammenhang mit Frize.

3) *Martingal*: Seit dem 18. Jahrhundert für eine Strategie im Glücksspiel, bei der nach einem verlorenen Spiel der Einsatz erhöht wird, so dass im Falle unerschöpflichen Vermögens sicherer Gewinn eintritt.

4) Ich nehme hier in veränderter Form eine schöne Formulierung von Alliez und Bonne auf, op. cit. (Anm. 2), S. 269.

5) Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathematique, physique, Philosophie*, Editions du Seuil, Paris 1993, S. 267.

6) Châtelet, ebenda, S. 269. Über die figürliche Logik des Geflechts vgl. den kapitalen Beitrag von Jean-Claude Bonne, «Noeuds d'écriture», in: *Texte - Image / Bild - Text*, hg. von Sybil Dümchen und Michael Nerlich, Technische Universität Berlin, Berlin 1990, S. 85-105.

7) So kann Frize (in der Serie *Lucky*, 2000) einen sehr langen Farbzopf in beliebige Abschnitte zerteilen, nicht in besonders ausgewählte «Stücke», so als handle es sich um Spuren eines Ereignisses. Denn hat er nicht (in einem unveröffentlichten Text) erklärt: «Meine Ausstellungen erzählen von der Zufälligkeit der Bilder, die wie ebenso viele einzelne Orte eine mehrfarbige Wellenlinie auf der Wand ergeben.»

8) «Uns trägt kein Volk, [...] Aber wir suchen ein Volk», in: *Paul Klee in Jena 1924: Der Vortrag*, hg. v. Thomas Kain et. al., Druckhaus Gera, Jena 1999. (Hier zitiert nach Petra Kippstoff, «Paul Klee in Jena: eine Ausstellung und eine Publikation rekonstruieren ein Ereignis», in: *Die Zeit*, Nr. 14 (31. März), 1999, S. 46.)

9) Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1988. (Das englische Original erschien erstmals 1934.)