

## **Idem e(s)t diversum**

### **Geschwindigkeit und Zeit - Induktion und Intensität**

Wir sind seit der Renaissance gewohnt, die Welt, die sichtbare Wirklichkeit, in einen festen, in der Regel geometrischen Rahmen zu setzen, d.h. außerhalb. Das ob-jectum ist handhabbar, verfügbar, ausbeutbar, uns untertan. Die Renaissance ist Frühkapitalismus und der Beginn des Imperialismus gleichzeitig mit der zur Verfügung gestellten Raumunendlichkeit. Der Standpunkt des Individuums spiegelt sich im Unendlichen, im Fluchtpunkt. Es ist alles offen gelegt, die absolute Wahrheit eines absoluten Weltbildes, nichts ist diskret. Entsprechend, eher eine Zuspitzung, sind die Sehgewohnheiten bei der Fotografie. Der ausschließliche Bezugspunkt ist das Subjekt.

Diese Perspektive lehne ich ab. Die Gegen-Stände existieren auch ohne uns.

*Gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum „an sich“ feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. „Es ist alles subjektiv“ sagt ihr: aber schon das ist Auslegung, das „Subjekt“ ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. (Nietzsche 1886/7)*

Wir erzeugen buchstäblich die Welt, in der wir leben, indem wir sie leben, sagt Maturana.

Die Welt ist nichts Gegenüberstehendes, wir befinden uns in der Welt, der Raum ist um uns, er verändert sich und wir uns mit ihm. Wenn unser Gehirn nicht ca. 80 Prozent des Gesehenen aussondern und sich die Wahrnehmung nicht auf Zweckrationales, Kausal-Finales und die Bestätigung bereits gespeicherter Seherfahrungen beschränken würde, könnte sie zu einem Wandern im Raum und in der Zeit werden: unterschiedliche Distanzen, Horizonte, Perspektivwechsel, unterschiedliche Geschwindigkeiten.

In meinen Bildern fällt die Bewegung parallel zur Blickrichtung auf; vorwiegend durch die Eigenbewegung der Farbe, aber auch durch den Wechsel von Distinktem und Amorphem, scheinbar Unfertigem. Es gibt die Erinnerung an Gebirge, Steinhalden, Pflanzen, geomorphe Strukturen usw. – für den Betrachter eine mögliche Interpretierbarkeit – und es gibt offene Stellen, leere Intervalle. Dies erzeugt ein Pulsieren in der Zeit, aber auch im Raum: von Nähe und Ferne. Die Bildfläche ist ein Feld wechselnder Energien.

Andererseits entsteht eine zweite Bewegung senkrecht zur Blickrichtung durch die Linien: Sie sind gegenstandsgebunden, „gezogene“ Linien und Arabesken. Sie wiederholen Themen, vergrößern, modifizieren, kombinieren zwischen gleich, ähnlich und verschieden (vgl. Mittag, Hniedziewicz).

### **Musik**

Wenn man Kunst nicht als etwas Statisches, Angehaltenes in der Zeit betrachtet wie Lessing im Laokoon, sondern als etwas Unfertiges, Prozessuales, als einen Verweis auf Möglichkeiten, für deren Verwirklichung auch der Betrachter zuständig ist (was allerdings keine wilde Interpretierbarkeit und Zufälligkeit meint; Feyerabends „anything goes“ wäre so falsch verstanden), wenn also nichts völlig mit „sich“ übereinstimmt und die Kompossibilität quasi der Darstellungsgegenstand ist, dann ist die Kadrierung der Ort, an dem sich etwas außer ihr Befindliches ereignet.

*Ich bin der Ansicht, dass die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas ‚auszudrücken‘, was auch immer das sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst. Der ‚Ausdruck‘ ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom ‚Ausdruck‘ abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußerliche Zutat, eine*

*Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem, stillschweigend übernommenem Herkommen, und mit der wir sie versehen, wie mit einer Etikette, einer Formel, - kurz, es ist ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen der Musik verwechseln, dem wir es übergezogen haben. (...) Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit.*

(So Igor Strawinsky in seinen Erinnerungen)

Cezanne bezeichnet die Kunst als ein Denken – das sieht.

Wenn man meine Bilder in gewohnter Weise ansieht, also mit der Tunnelperspektive der Renaissance bzw. der Fotografie, auf die Kadrierung bezogen, wirken sie oft unübersichtlich, ungeordnet und hermetisch. Anders aber, wenn man sich auf Stationen eines Weges einlässt wie auf Themen und Motive in der Musik, die man nacheinander wahrnimmt – dann wird man ein Pulsieren in der Zeit feststellen. Beziehungen, die sich verdichten und wieder abschwächen: Konkretion und Dilution, d.h. auch räumliche Nähe und Ferne. Ein Gegenstandsfragment, seine (scheinbare) Greifbarkeit und die Paraphrase in der Arabeske, Wiederholung des Gleichen, das Ähnliche und das Verschiedene. Sich erinnern heißt vorgreifen. Die Kombinatorik der gestreuten Perspektive ist ein Äquivalent der mentalen Sprünge. Der Sinn – das mit den Sinnen Wahrnehmbare – entsteht im Nichtgesagten, im Intervall der Blickwinkelverschiebungen. Deswegen ist die Leere, die Stille der Farbe Grau, das Amorphe, Unfertige von gleicher Bedeutung wie die Verdichtung.

Der Betrachter befindet sich im Bild, nicht davor. Er durchschreitet die Bewegungen parallel zur Blickrichtung und senkrecht zu ihr über die Kadrierung hinaus. Der Raum entsteht vor der Leinwand, an der Leinwand ist Schluss.

*Werner Haftmanns Beschreibungen der Bilder von Ernst Wilhelm Nay in seiner großen Monographie über den Künstler sind ein exemplarisches Beispiel für Richters Kritik (an der Bildauffassung der Klassischen Moderne, W.Z.). So heißt es dort beispielsweise über Nays Gemälde „Die Nacht“ von 1963: „Eine strenge Geometrie aus zwei exakt gezeichneten schwarzweißen Rundscheiben sichert die Konstruktion in ihrer Mittelachse, die dann begleitet wird von geometrischen Weißformen, die wie mit dem Lineal gerissen scheinen. Spitzige Formen, auch sie in der Exaktheit geometrisch-technoider Zeichen, stoßen von rechts unten herein und zielen auf der Gegenseite auf ein Spitzoval, das sich mit scharf silhouettierten schwarzen Rechteckformen abschirmt. Das auffälligste und dieser straffen Geometrie gar nicht recht zugehörige Formelement aber ist eine in leichter Diagonale von links unten nach rechts oben verhalten aufleuchtende Farbpassage aus duffem Rot, die sich durch das geometrisierende, auf scharfen Kontrast gestellte Ensemble biegsam zieht.“ Genau diese Einstellung aber bestimmt Haftmanns Blick auf die Kompositionen von Ernst Wilhelm Nay. Er sieht die Leinwand als ein Aktionsfeld der Farben und Formen, die der Künstler so zueinander in ein komplexes Bildgefüge bringt, dass sich die gestalterischen Gewichte harmonisch oder spannungsreich auf der Fläche verteilen.*

Aus: Dietmar Elgar, Gerhard Richter, Maler, 2002

Sigmar Polke witzelt entsprechend: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*

Natürlich hat Haftmann die Wahrheit gesagt, wenn auch keine unumstößliche; es war die Muttermilch, die die Hochschulen verströmten, für mich: 1964-1972.

## **Grau**

Ich verwende häufig die Farbe Grau, meistens ist die Grundierung grau. Nicht, weil ich graues, regnerisches Novemberwetter mag – es ist keine Frage der Stimmung, statt Gefühl und Emotion ziehe ich die Formulierung „mentales Feld“ vor.

Grau ist eine reduzierte Buntfarbe, farbiges Grau (aus Grundfarben, nicht mit Schwarz gemischt) entsteht durch Induktion: durch die benachbarte Farbe, den Lichteinfall, die Temperatur des Tageslichts und auch durch die Oberfläche der Leinwand. Grau vereint in sich als Möglichkeit das

gesamte Spektrum der Buntfarben. Grau ist nicht fade. Es ist die Totalität, die Quintessenz aller Farben, bevor sie sich spezialisieren und als distinkte Farben greifbar (begrifflich) werden.

François Jullien nennt in seinem 2005 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch „Das große Bild hat keine Form. Essay über Desontologisierung“ folgende für die chinesische Malerei wichtige Begriffsfelder: dé-faire (Auflösen), dé-peindre (Auflösung der Gestaltung), dé-représenter (Auflösung der Bedeutung) und die Dekomposition. Ich habe für meine Malerei ähnliche Überlegungen formuliert, vgl. meinen Aufsatz über das Palaver 1996: Bedeutung ist nicht mehr möglich. 2009 sprach ich vom Gestaltungsprinzip der Homöopathisierung – gemeint ist eine Rückkehr zum Undifferenzierten, zur Unentscheidbarkeit und Unschärfe (Heisenberg <sup>1</sup>), zur Verdünnung – nicht Auflösung. Auflösung (der Form) ist ein in der Moderne bekanntes Stilmittel, das aber den Gegensatz zu einem Gegenstand meint. Verdünnung / Homöopathisierung ist aber der Gegenstand, wenn auch in einem nicht-distinkten Zustand, ohne Verweis auf die ursprünglich vorhandene Substanz. Der Zustand ist instabil, wandlungsfähig, weil das Ausgegrenzte ans Licht gebracht wird, das Konkrete wird diskret. Andererseits beinhaltet dieser Verweis alle möglichen Aktualisierungen, ist eine Verdichtung des Möglichen und Vorhandenen.

### **Reflexive Wahrnehmung, ein endogener Raum**

Vielleicht ist Malerei ein Nachdenken über Wahrnehmung und Bewusstsein, also Introspektion, ein zirkulärer Prozess. Das Sehen in der Lebenspraxis aber ist alphanalinear, nach außen gerichtet, am Ziel, Ergebnis, Begriff orientiert, es gebraucht ein wieder erkennendes, auf Denotationen instrumentalisierendes Auge. Der Blick ist aber ein Sehen in Bewegung, er ist panoramisch, er umkreist Archipelle kleiner Erzählungen. Der Sinn (das mit den Sinnen Wahrnehmbare) entsteht im Nicht-Gesagten, im Intervall der Blickwinkelverschiebungen, des Standortwechsels und der sich ändernden Distanzen. Diese Differenz, die den Sinn verändert, möchte ich nicht ausschließend (als Unterschied) verstanden wissen, sondern einschließend, als ästhetisches (auf Wahrnehmung bezogenes) Scharnier, als Contrapictum.

Meine Bilder handeln von der Wahrnehmung und vom Gegenstand, sie sind aber im eigentlichen Sinne nicht gegenständlich, auch nicht abstrakt.

Der Blick aus der Distanz – ein partieller Sog in die Raumtiefe – und flächige Pläne, die ein Umklappen bewirken. Der Blick in die Nähe: Abbrüchigkeiten, Spuren-Sicherung, Figur-Grund-Schwübe, konvex-konkave Schwübe, deren positive bzw. negative Energie räumliche Nähe bzw. Ferne unmittelbar in der Anschauung erzeugen.

Ich möchte, dass es in meinen Bildern einen Bewegungsfluss aus Relationen, aus unentwegter Verwandlung von Bedeutungs-, Raum- und Zeitebenen gibt, so wie die Quantenmechanik „darauf besteht, dass die Welt in jedem Augenblick durch den Beobachter erst geschaffen wird“ (Rössler).

Ich bin kein Weltdeuter, ich fabriziere keine absoluten Wahrheiten, indem ich den Finger auf irgendwelche Wunden lege. Ich glaube, dass auch die Malerei unfähig ist, irgendetwas auszudrücken, weder Gefühle, noch Geisteshaltungen, psychologische Implikationen, sentimentale Naturphänomene

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Schrödingers Katze

(hierfür sind Agfa und Kodak zuständig und die Speicherkarte der präfabrizierten Virtualität) noch tagespolitische Ereignisse (hierfür ist die Malerei das falsche Medium).

Wahrheit heißt, was wir für wahr nehmen. Was blenden wir aber aus, weil wir zu viel sehen und daher gehalten sind, ergebnisorientiert zu sehen, zweckrational, selektiv? Was könnten wir alles sehen, wenn unsere Augen ihre Fähigkeit des Flanierens behielten und Wahrnehmung nicht an Interpretation gebunden wäre? Das Bild könnte zu einem Spielfeld werden, das den Zufall zulässt, das fließend ist (unabhängig von der Kadrierung und von kompositorischen Festlegungen), das zwischen den offenen Passagen und den Konkretionen, zwischen visueller Dichte und Verdünnung wechselt, das in seiner Erscheinungsform heterotrop, also trotz unveränderter Komponenten nie dasselbe ist.

Der panoramische Blick eröffnet Archipele der Erzählung, Positionen des Verweilens, des Fragens, ohne die Gewissheit von Antworten. Deshalb sind für mich die (scheinbaren) Brüche, die leeren Intervalle – das contra pictum – wichtig, die Differenz, die den Sinn verändert. Das Verfahren, Motive zu reihen, die Farbklänge in flächige Pläne zu binden, mit denen die Lineamente räumlich interferieren, erlaubt keine inhaltliche Ausarbeitung.

Was bleibt? Man kann die Augen nicht lange und weit genug offen halten, aber Vorsicht: entweder man sieht oder man sieht nicht (Skolimowski). In der Kunst – und nur da – kann sich im Auge das zweckrationale, funktionalisierte und denotierende Sehen zu einem reflexiven Wahrnehmen verändern, zu einem Blick nach Innen; ein Aufnehmen – Fundstücke. Damit ist keine Innerlichkeit gemeint, sondern ein Zu-lassen, ein Fragen ohne implizierte Antworten, ein Offenlassen für neue Fragen, Zirkularität.

Den Schleier der Maja (Schopenhauer) zu lüften, hieße die Welt nach unserem Bild zurechtzubiegen.

*Allmählich bedeckten sich die Räume meines Gedächtnisses in dieser Weise mit Namen, die sich ordneten und zusammenfügten in Beziehungen zu anderen, und untereinander immer zahlreichere Verknüpfungen eingingen, so dass sie jene vollendeten Kunstwerke nachahmten, in denen kein einzelnes Tüpfelchen nur für sich besteht, sondern jedes Teil abwechselnd von den anderen her seinen Daseinsgrund erhält wie er andererseits den ihrigen bestimmt.*

Marcel Proust, Die Welt der Guermentes

Wieland Zeitler 2012

Texte, auf die Bezug genommen wird:

Detlef Mittag, Achtung: Das ist kein Spaziergang! Unterwegs in einem der neuen Bilder von Wieland Zeitler, 2009

Magdalena Hniedziewicz, Die inneren Räume des Bildes in der Malerei von Wieland Zeitler, 2009  
Wieland Zeitler, Kunst ist ein Weg, auf dem ein sehendes Denken eine Spur hinterlässt – Palaver.1996

Wieland Zeitler, Standort und Blickwechsel – Extension und Involution. 2003

Wieland Zeitler, Von selbstreferentiellen Linien und einem Blick, der nicht sieht. 2004

Wieland Zeitler, Eine kleine Erzählung über den Blick. 2007

Wieland Zeitler, Das Bild als endogener und selbstreferentieller Raum. 2009