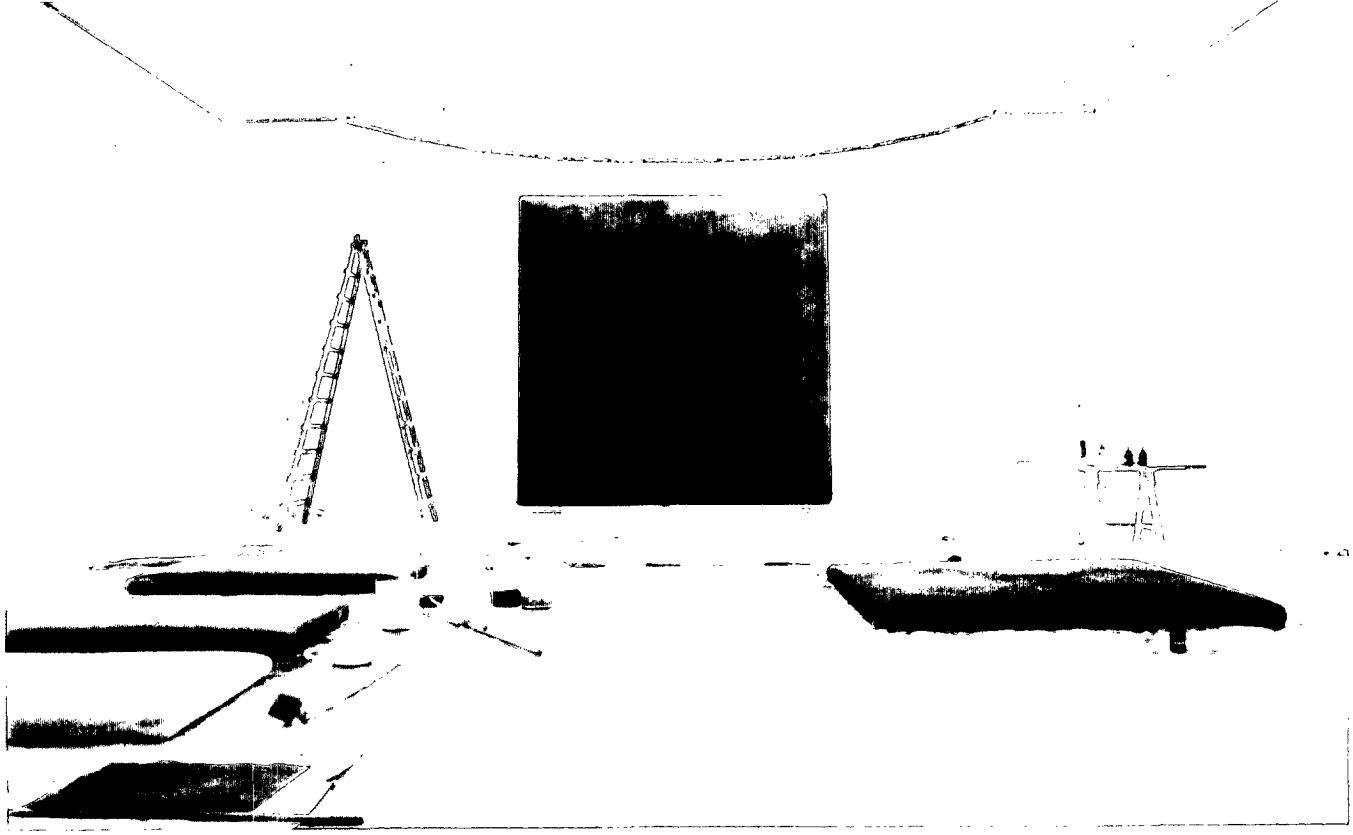


Graubner-Arbeitsplatz in Venedig, Maler Graubner (u.): „Hat Sie das Blau erschreckt?"

Warten, bis das Farb-Beet blüht

SPIEGEL-Redakteur Jürgen Hohmeyer über den Biennale-Teilnehmer Gotthard Graubner

Der erste Eindruck ist: Rot und nochmals Rot. Eine tiefe, leuchtende Farbe hat von einer mächtigen Fläche Besitz ergriffen, vibriert und atmet. Im deutschen Pavillon der Biennale in Venedig arbeitet der Maler Gotthard Graubner an einem vier mal vier Meter großen roten Bild.

Aber: „Hat Sie das Blau erschreckt?" fragt Graubner später, nachdem der Besucher Zeit gehabt hat, sich einzusehen.

Erschrecken wäre ein lautes Wort für die Reaktion auf eine diskrete Erscheinung. Das Blau taucht als eine Farbspur im linken unteren Viertel des Quadrats auf und geht wieder unter: ein unaufdringliches Motiv, und doch eines, an dem das Auge immer wieder hängenbleibt, ein Störfaktor, der die – für den Fernblick überwältigenden – roten Harmonien empfindlich unterbricht.

Nicht nur das Blau hat diese Wirkung. Von den Rändern der Fläche her nehmen etwa auch ein Orangerot und ein kühles Rosa einen verhalten-schrillen Dialog auf. Der kann gedämpft oder aber noch gesteigert werden, während Graubner das Bild zu Ende malt.

Diese Woche nun muß es fertig sein. Von Mittwoch an ist Vorbesichtigung der Biennale, offizielle Eröffnung dann am Sonntag, just Graubners 52. Geburtstag. Im deutschen Pavillon belegt der Maler – mit Hanne Darboven und Wolfgang Laib zwei jüngere Künstlerkollegen zur Seite – den beherrschenden Mittelraum, und sein großes rotes Bild wird Biennale-Besuchern schon auf Distanz durch die Tür entgegenleuchten.

Für Graubner, der seit bald eineinhalb Jahrzehnten zu der Handvoll international vorzeigbarer deutscher Maler gehört, war die Einladung zur Biennale überfällig, aber sie kam nicht zu spät. Er nimmt sie als eine Herausforderung an, reagiert darauf nicht retrospektiv, sondern aktuell, zugleich selbstbewußt und mit Bereitschaft zum Risiko.

Möglich wäre allerdings, daß der Unterschied zwischen älterer und neuester Graubner-Malerei auch einem gutwilligen Betrachter gar nicht gleich auffiele. Unverkennbar bleibt zunächst und allemal die Familienähnlichkeit

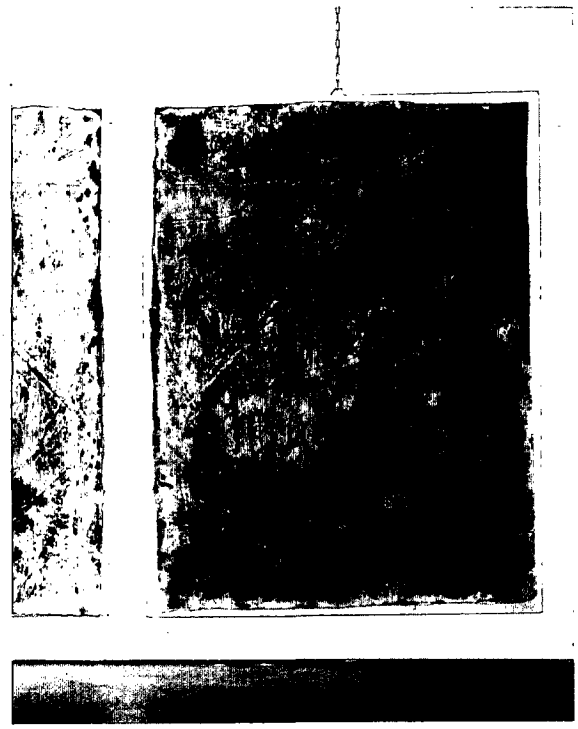


dieser Bilder, die keinerlei Anklänge an Gegenstände bieten, auch keine lineare Komposition, sondern radikal Farbe als Farbe. Jeweils ein koloristischer Grundton beherrscht, in wechselnden Nuancen und Verbindungen, die hochformatige oder quadratische Fläche.

Erst wer sein Auge auf die feinen Unterschiede und zarten Farbmodulationen Graubnerscher Malerei eingestellt hat, kann die Dramatik gebührend einschätzen, die der Künstler ihr neuerdings zumutet. Nach seinen Maßstäben nehmen sich Farbwirkungen, die anderswo kaum Aufsehen machen würden, plötzlich grell, dissonant und gewalttätig aus.

Kontrastierende Farben innerhalb eines Bildes, das wären für ihn „siamesische Zwillinge" – Graubner-Äußerung aus dem Herbst 1980. Sein schon bewährtes Kontrast-Mittel waren Diptychen und Triptychen, die feindliche Farbtöne wie in getrennten Käfigen auseinanderhielten. Nur wurde schon damals, bei einer großen Graubner-Ausstellung in Baden-Baden, ein denn doch ungewohnt schreiender Gegensatz von Violett und Türkisblau auf Diptychon-Tafeln sichtbar, während zugleich die jeweils andere Farbe im Untergrund zu rumoren schien.

Diese Tendenz setzt sich fort. Graubner kann sich seiner malerischen Möglichkeiten sicher genug sein, um jetzt auch einmal „eine andere Instrumentierung" zu riskieren und bisher vermiedene, krassere Farbverbindungen und heftigere Formgesten „kommen zu lassen". Es drückt sich darin auch private Emotion des Künstlers aus, die durchgestandene psychische Spannung, der ihn eine

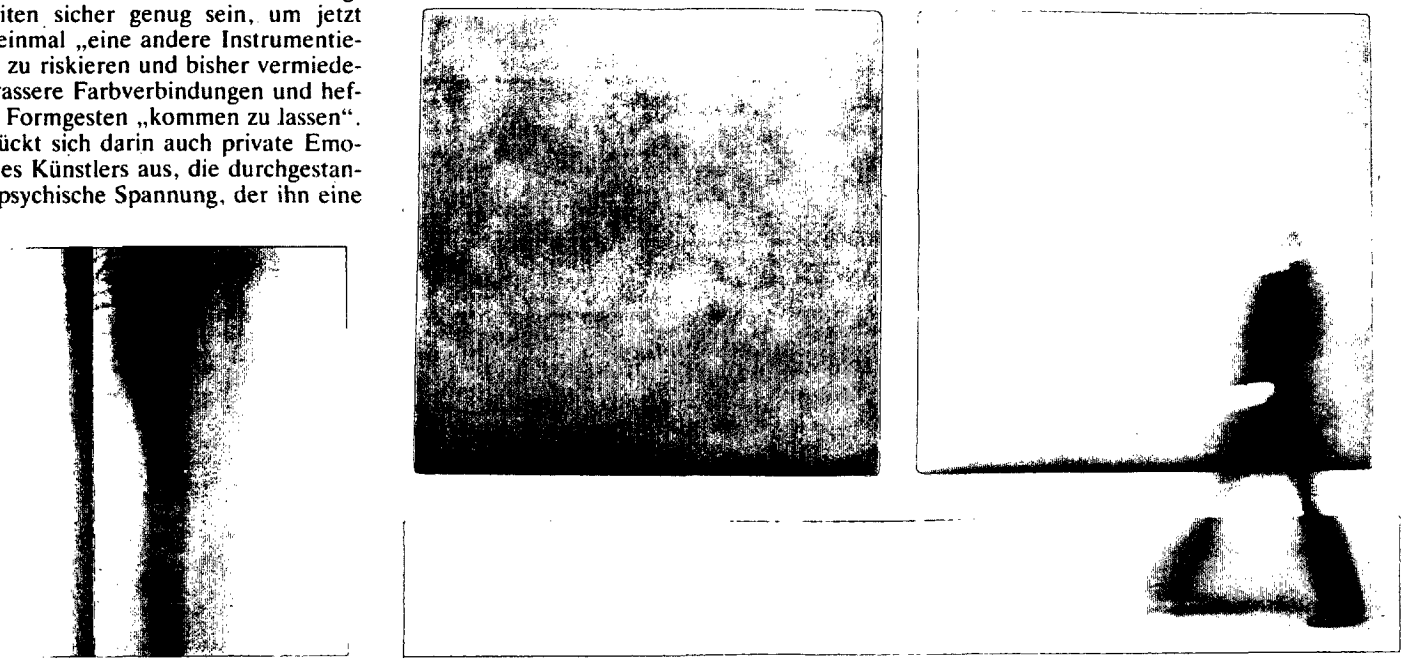


Graubner-Papierarbeiten: Ekstatische Gummihaut

Kräften zu berücksichtigen, gleichsam „mitzumalen".

Schließlich müßte ein Maler ganz gefühllos für die Traditionen seines Metiers sein, um das häufig diffuse, durch die Feuchtigkeit der Luft gebrochene und gedämpfte Licht Venedigs nicht zugleich auch als die Aura einer großen Vorgängerschaft zu empfinden, die in eben diesem Lichte tätig war. Graubner ist sich seiner venezianischen Schutzpatrone sehr wohl bewußt, sucht ihr Vermächtnis in den Galerien und Kirchen auf und hat vor allem in Tintoretto einen Anreger und Künstler-Ahnen entdeckt.

Nach einem langen Gang durch die labyrinthische Stadt steht er etwa in der Madonna dell'Orto, der Pfarr- und Begräb-



„Farbraumkörper"-Diptychon (1980) von Graubner (links Bildkante): Rinnsale am Rand

lebensbedrohende Krankheit seiner Tochter ausgesetzt hat.

„Tief durchatmen", dieses Gefühl kennzeichnet Graubners Situation, und so fällt seine jüngste Malerei, gemessen an früheren Arbeiten, pathetisch aus. Pathetisch ist allerdings auch der Raum des Biennale-Pavillons und ist folglich das Bildformat, mit dem er auf ihn eingeht; sein bisher größtes. Die Gedankenverbindung läßt sich schwer unterdrücken, das rote Quadrat schwebe vor der Apsis des steilen, hellen Musentempels wie eine Altartafel in einem Kirchenraum.

An diesem Platz für diesen Platz zu malen, das bedeutet für Graubner neue Probleme und neue Möglichkeiten. Sein Bild erscheint da im Gegenlicht, das durch eine Reihe hochliegender kleiner Fenster hereindringt. Und nicht nur dieser Umstand, sondern auch noch der ständige Beleuchtungswechsel als Folge von Wetter und Tageszeiten ist nach

niskirche des Meisters, vor dessen monumentalen Gemälden mit dem Tempelgang Marias, dem Jüngsten Gericht und dem Tanz um das Goldene Kalb. Und nicht in den Perspektivlinien Tintorettoscher Raumdarstellung findet er die Struktur der malerischen Komposition, sondern in den rhythmisch über die Fläche verteilten Farben.

Unausbleiblich, daß Graubner – ohne kollegiale Anbiederung – die eigene Arbeit mit der des Vorgängers vergleicht

und sich doppelt gefordert fühlt: Effekte wie bei Tintoretto, doch unter Verzicht auf das „figurative Gerüst" zu versuchen, kommt ihm „fast vermessen" vor.

Bei ihm muß beispielsweise, als das noch am ehesten definierbare Element der Gliederung, eine schmale, verschwimmende Bildunterkante aus dunklem Grün das optische Gewicht von 16 Quadratmetern Rot abfangen. Dieser Streifen hebt für das Auge die Fläche an, er ist vom Künstler so kalkuliert, zugleich aber das schlichte Resultat eines natürlichen Vorgangs: nach unten durchgesackte, dort als gestaute Farbe.

Dergleichen kommt zustande, weil Graubner seit langem eine eigentümliche Raum- und Tiefenwirkung anvisiert. Eine einfache Leinwand wäre ihm dafür zu flach; er malt auf Leinwandkissen, die mit Synthetikwatte gefüllt sind und sich sanft vorwölben. Am Boden liegend bearbeitet, saugen sie immer neue Lasuren dünnflüssiger Farbe unersättlich ein, und was auf der Vorderseite solcher „Farbraumkörper" dann als subtile Vielschichtigkeit erscheint, zeichnet sich an den seitlichen Kanten oft in bunten Rinnsalen ab. Wird das Bild aufgerichtet, so sickert noch feuchte Farbe in die unteren Flächenpartien.

Bei vier mal vier Metern ist jede Bild-Bewegung ein Problem. Im Biennale-Pavillon hat Graubner sich mit einem Gehilfen eine praktische Hängevorrichtung konstruiert, um das Monstrum, das zumal im feuchten Zustand gewiß seine vier Zentner wiegt, hochziehen und wieder herablassen zu können.

Liegt das Bild flach, so macht sich Graubner mit einer Bürste an doppelt langem Stiel darüber her – anzusehen wie ein Gärtner, der seine Beete harkt und wässert. Schwungvoll schöpft er Farbflüssigkeit aus diversen Eimern, appliziert wohl gar einen gezielten Guß aus einer Schüssel, geht dann mit Farben aus der Tube dazwischen, reibt, wo er hinlangt, auch mit Lappen und massiert mit den bloßen Händen ein.

Wenn alles naß ist, muß der Gärtner warten, wie seine Saat aufgeht. Der neue Bildzustand entwickelt sich wie ein eben aus dem Apparat gezogenes Polaroid. Aber erst nachdem die Farbe über Nacht getrocknet ist; läßt sich Endgültiges sehen.

Tags darauf: Das Bild wird hochgezogen. Es zeigt sich, daß eine Partie Rosa zuviel Weiß enthält und die benachbarten Farbtöne überstrahlt. Graubner steigt auf die Leiter, bringt hier ein helles Kadmiumrot, dort wieder ein Rosa auf, pinselt, verreibt mit Spucke, kommt herunter und nimmt Abstand. Seine Maxime: „Jeden Tag neu anfangen."

Ziel der prinzipiell unabsehbaren, tatsächlich in Venedig rund sechswöchigen Prozedur ist eine Malerei, die Graubner mit dem Sprachbild von einer „Gummihaut" umschreibt: eine Farb-Ebene, die dem Auge Spannung, Bewegung und Elastizität suggeriert.

Damit ist, natürlich, mehr gemeint als ein optischer Trick, nämlich auch ein Gefühlsausdruck, in dem sich „Ekstase" und „Demut" verbinden. Nur daß diese geistig-sinnliche Alchimie neuerdings ein bißchen ekstatischer als früher ausfällt. „Dramatisieren" ist nun ein Lieblingswort des Malers, der „die Aktivität von Figurenkompositionen" in gegenstandsferne Kunst „umsetzen" möchte.

Seine Art von Motiven findet Graubner überall, zum Beispiel immer wieder auf dem Fußboden seines Ateliers. Was sich auf dort ausgelegten Papierbögen an getrockneten Farbspritzern, -rändern, -pfützen ergibt, das ist für ihn eine „zweite Natur", unbedingt kunstwürdig: nicht als zufälliges Fundstück, sondern als Anstoß zu intensiver Bearbeitung.

Aus solcher Praxis ist sogar eine neue Werkgattung entstanden, die Graubner-„Wanne". Es geht dabei um flache Zinkbehälter, auf deren Boden oxydierendes Metall mit Farbresten lebhafte koloristische Wirkungen hervorbringt, die der Maler aber noch nicht für Venedig-reif befunden hat.

Immerhin werden Biennale-Besucher auch solche Arbeiten zu sehen bekommen, wie sie Graubner erst auf die Wanne gebracht haben: Malereien auf knittrig strukturiertem, ungeleimtem Papier-Rohstoff, den er in den Zinkzubern einzuweichen pflegt. Ferner müssen neben dem großen Rot-Bild noch kleinere Farbraumkörper „mitwachsen". Ein Triptychon in Grün, Rosa und Orange soll in dem Pseudo-Sakralraum einen ganz schön „schrägen Ton" anschlagen.

Zeitgenossen, die derberen Augenschmaus gewöhnt sind, könnten enttäuscht sein. „Das", sagt Graubner und setzt eine Rostfarbe neben Rosa, „das sind *meine* Obszönitäten."

FILM

Schmutzige Wäsche

„Die Frau nebenan". Spielfilm von François Truffaut. Frankreich 1981. 106 Minuten, Farbe.

Wenn das ehebrecherische Paar, endlich, in einem Stundenhotel zusammenfindet, wird die Zimmertür dem Zuschauer vor der Nase zugemacht. Die Kamera verweilt auf dem trüben Korridor. Bei Hitchcock würde jetzt ein unerwünschter Zeuge um die Ecke spähen, ein Rivale oder Erpresser, eine konkrete Gefahr für die ohnehin höchst gefährdete Liebe, und die Musik scheint sie auch schon zu versprechen – doch hier schiebt nur eine Putzfrau träge einen Rollkorb durchs Bild, auf dem sich abgezogenes Bettzeug türmt. So erzählt Lubitsch, so entzaubert er die Einmaligkeit einer großen Leidenschaft durch den Blick auf einen Haufen schmutziger Wäsche.



Truffaut-Heldin Fanny Ardant: Kalte Glut

Bei Truffaut erinnert das Bild auch an einen Satz, der früher im Film fiel: „Ich habe mich wie ein Bündel schmutziger Wäsche in die Tiefe fallen lassen", sagt eine alternde Frau, um den Selbsthaß aus verzweifelter Liebe in Worte zu fassen, der sie einst zu einem Selbstmordversuch getrieben hat.

Sie hat überlebt, mit einem verkrüppelten Bein, das sie mit dem Stolz eines Veteranen auf seine Verwundungen vorzeigt; sie „weiß", was Liebe ist; und sie – das fleischgewordene Klischee der penetrant verständnisvollen, kuppellustigen Mittlerin – erzählt in diesem Film die Geschichte von der „Frau nebenan".

Auch diese Frau – die Kamera kehrt nach der ernüchternden Abschweifung