

A Drowned Thing Rising

*Jeden Tag stehe ich auf und denke,
dass ich es heute genau so sagen werde
wie es wirklich ist.¹*

In diesem Text gehe ich ähnlich vor wie auch bei meiner praktischen Arbeit. Ich setze ihn zusammen aus unterschiedlichen Aspekten, leihe mir Meinungen und Positionen, zitiere aus verschiedensten Quellen. All dies tue ich mit einem sehr subjektiven Auswahlverfahren. Indem ich mein Vorgehen, die Einflüsse und auch die Denk- und Arbeitsweisen beschreibe, möchte ich Einblick geben in den Entstehungsprozess, da ich diesen als bedeutenden Teil meiner Arbeit betrachte.

Stilleben 4
*Ein Pinsel,
eine Palette,
eine nackte
Leinwand
und eine angenehme
mittelschwere
Halluzination.²*

Es ist nicht entscheidend zu bestimmen, wo ich mit meiner Arbeit beginne: Es gibt so viele Einflüsse und Zusammenhänge, dass man nicht von einem festen Punkt ausgehen kann. Es ist ein Suchen, Sammeln, Aneignen, Samplen, Zitieren, Ausdenken, Produzieren, Selektieren und Verwerten. Wobei es hierbei auch keine vorgegebene Reihenfolge geben kann – eines ergibt das Andere und wieder umgekehrt.

¹ Tal R, *Arcade*, Bawag Foundation, Wien 2003, S. 6.

² Richard Brautigan, *Das Geschenk für Edna Webster*, Kartaus Verlag, Regensburg 2005, S. 120.

*Images drift up from where they have been hiding.
Think of dark water ...
think of reflections on the surface, think of large unknown fish;
think of a drowned thing, rising. This is the way they drift up.
They arrive without being summoned.
If you look at the dark long enough you might see such images.³*

Ich suche nach genau solchen Bildern, Stimmungen und Momenten, wie sie Margaret Atwood beschreibt. Diese finde ich in unterschiedlichen Medien wie Romanen, dem Internet, Filmen, Ausstellungen, aber auch in Alltagssituationen, bei Gesprächen mit Freunden und Bekannten, auf Familienfotos, an Flohmarktständen oder in Erinnerungen. Davon „gesellschaftlich angesagte (mediale) Sprechweisen präzise zu protokollieren und in neuen Erzählweisen kritisch und lustvoll zugleich umzuformulieren“⁴, spricht Raimar Stange als er sich die Malerei am Ende des letzten Jahrtausends zum Thema macht. Oder wie Wolfgang Ullrich sagt: „bestehende Bilder – aus der Kunst wie aus den Massenmedien – werden neu arrangiert oder einem Recycling unterzogen.“⁵

Dabei spielt der „gelenkte“ Zufall eine große Rolle. Ich sammle und lege mir ein (Bild-/Bilder-) Repertoire an, ähnlich wie Gerhard Richter mit seinem *Atlas*: eine enzyklopädische Sammlung von Fotografien und Grafiken, die eng im Zusammenhang mit Richters malerischem Werk stehen. Ein anderes Beispiel wäre der Schweizer Maler Uwe Wittwer, der eine seiner Arbeiten *Musterbuch* nennt und damit den Bezug zu jenen Sammlungen von Vorlagen und Mustern herstellt, die die alten Meister in ihren Schulen benutzten. Wittwer öffnet sich für alle zeitgenössischen Möglichkeiten der Bildaneignung und versteht sein Atelier als Labor, in dem er sich nicht nur künstlerisch, sondern auch gedanklich mit der Gegenwart, ihren politischen und gesellschaftlichen Bedingungen beschäftigt.⁶ Mir gefällt der Begriff Labor sehr gut – ein Ort an dem Versuche stattfinden, an dem geistige und physische Arbeit aufeinandertreffen und wo man durch das gezielte und bisweilen zufällige Ineinanderschütten von Substanzen auf Neues trifft. All das basierend auf dem Wissen Vieler und den Ergebnissen etlicher vorangegangener Versuche. In meinem „Labor“ wird dann mit Farbe, Leinwand, Terpentin, Pinsel usw. als Instrumentarium experimentiert. Mit Malerei eben.

Malen ist Wahlen⁷

Ich habe die Malerei aus zahlreichen Gründen als Medium gewählt. Zunächst habe ich eine gewisse Affinität zum Material: Der Umgang mit Farbe und die Arbeitssituation im Atelier liegen mir am meisten. Allein der Geruch übt eine große Anziehungskraft auf mich aus. Die Malerei spricht viele meiner Sinne gleichzeitig an: Sie ist taktil, olfaktorisch, visuell. Malerei

3 Peter Doig, *Works on Paper*, zitiert aus Margaret Atwood *Images drift...*, Windsor Press, London 2005, S. 7.

4 Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Rogner und Bernhard, Hamburg 2003, S. 164.

5 Wolfgang Ullrich, *Tiefer hängen*, Verlag Klaus Wagenbach,

Berlin 2003, S. 87.

6 Vgl. Uwe Wittwer, *Dazzeled*, Christoph Vögele, *Das doppelte Bild*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2005, S. 12.

7 Ausstellungstitel von Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen.

ist ebenso langsam wie direkt. Sie ist nicht maschinell, aber auch kein reines Handwerk, sie ist haptisch, aber nicht skulptural, sie ist traditionell und zugleich zeitgemäß ... So beinhaltet schon das Medium selbst ein wichtiges Merkmal meiner Arbeiten: die Ambivalenz. Sie birgt aber auch einen Zwang zum Etappenhaften, wiederum ein Prozess, und erlaubt es auf unerhört einfache Weise, sich Bilder anzueignen.

Just paint it!

Ich denke, der Bereich der Malerei hat sich so erweitert, dass die Grenzen zu anderen Medien offen sind. Obwohl die Ölmalerei im Zentrum meiner Arbeit steht, verwende ich nicht nur Vorlagen aus sämtlichen Medien und komme mit den verschiedensten Mitteln zu Bildern – zum Beispiel durch Projektionen, durch Computerausdrucke oder mittels einer Kamera – sondern verwende auch Fundstücke direkt: Fotos und Objekte sind ebenso fester Bestandteil meiner Arbeit wie auch das Raumgreifende und Installative. So gibt es zum Beispiel Ausdrucke von im Internet gesammelten Motiven auf zuvor bemaltem Aquarellpapier, oder Fotos, die ich in der Sammlung meiner Familie entdeckt habe. Man findet Einmachgläser, in denen sich wie Geschwüre Blumen aus Ölfarbesten bilden, Rahmen von Flohmärkten, Dias aus Hobby-sammlungen, usw.

Ich arbeite zumeist an mehreren Bildern gleichzeitig und während des Malprozesses entstehen neue Ideen, neue Vorstellungen von Bildern – aber auch neue Materialien. So kann aus vermeintlichen Abfallstoffen etwas Anderes entstehen, oder aus „mislungenen“ Bildern wachsen Neue. Ich mag den Gedanken, „Fehler“ stehen und Dinge auch mal unvollendet zu lassen. All das geschieht auch durch den schon erwähnten „gelenkten Zufall“. Bei Norbert Schwontkowski heißt das dann beispielsweise „die Vereinigung von Spontanität und Genauigkeit“⁸.

Das zeigt sich auch in der Malweise: Es wird geschüttet, gespachtelt, gemalt, gepinselt, geschnitten, gesprüht, gedruckt, geklebt und übernommen, bis hin zum Schimmel, der wie von selbst „malt“. Ähnlich wie beim schichtweisen Auftrag von Farbe in ihrer unterschiedlichsten Konsistenz, von flüssig bis trocken, ergeben sich durch das Schimmeln Bildräume fast wie von selbst, d. h. ohne ein völlig gezieltes Eingreifen. Darauf reagieren zu können, aus solchen Zufälligkeiten Nutzen zu ziehen, immer wieder auf andere Voraussetzungen zu treffen – all das sind sehr entscheidende Momente in meiner Malerei.

He used to paint in colors

'Cause colors they were true

He used to paint in colors

He used to paint the whole night through.⁹

8 Norbert Schwontkowski, *Kino*, Salon Verlag, Köln 2005, S. 21.

9 Television Personalities, *He used to paint in colours*, 1995.

Das Material ist eine sehr wichtige Komponente für mich. Im Englischen gibt es die Unterscheidung zwischen *color* und *paint*. Das macht es einfacher, den Unterschied zwischen *Farbe* und *Farbe* zu erklären: Farbe als „Farbigkeit“, Licht und Pigmentierung (*color*) und Farbe als Material (*paint*). Diese Differenzierung spielt für mich eine bedeutende Rolle – und trotzdem sind in meiner Arbeit beide Teile gleichwertig. Zum Beispiel kann sowohl durch den Farbraum Perspektive entstehen, als auch durch den unterschiedlichen Farbauftrag. So ist es nicht unbedingt notwendig, durch Striche und Linien einen Bildraum zu erschaffen. Der Unterschied, den die verschiedenen Konsistenzen von Farbe für ein Bild ausmachen, ist sozusagen ein Stilmittel für mich. Wenn sich z. B. die dunkle Kirche im Vordergrund auf dem Bild *Chapel*, mit kaum verdünnter Ölfarbe und dickem, pastosem Farbauftrag gemalt, vom mehrschichtigen, flüssig gemalten Hintergrund abhebt, dann tut sie das nicht nur scheinbar sondern tatsächlich. Aber auch Trägermaterial und Bildgrund sind von Bedeutung, weil sie dem Bild entsprechend verwendet werden und so ihren eigenen Teil dazu beitragen können. Das heißt: Ich arbeite auf Papier, Leinwand, Holz, Stoff, Pappe usw.

*It seems to me that painting requires work, and I mean not just the work of painting itself and the search for materials.*¹⁰

So sammeln sich wiederum zahlreiche Bilder, die nun einem ähnlichen Prozess unterzogen werden wie schon vorher: Selektieren und Zusammenfügen. Ziel ist es, ein Ambiente zu schaffen, einen eigenen Kosmos, eine Atmosphäre (ein Begriff, auf den ich später noch genauer eingehen werde). Ich möchte eine Art Schwingung erzeugen zwischen Einzelbild und der gesamten Raumsituation. Mich interessiert hier das Hin und Her: ein „Oszillieren“. Der Betrachter kann sich also sowohl im Geiste als auch direkt körperlich durch diese „Stationen“ bewegen. Peter Pakesch schreibt dazu: „Die Dimension des gerahmten Gemäldes wird in diesen Galaxien durch eine Gruppe von Einheiten ersetzt. Der Rahmen wird ersetzt durch den Raum des existierenden Hintergrunds. ... Gleichermaßen wichtig für die Beziehung der einzelnen Gemälde zueinander ist der spezifische Charakter ihrer Details. Detail meint hier nicht das Ergebnis einer Verfeinerung, sondern einer Intensivierung von Schwerpunkten.“¹¹

Vielleicht könnte man sagen, dass jedes Bild zu einem selbständigen Teil eines Ganzen wird und einen gewissen modulhaften Charakter besitzt. Dabei faszinieren mich z. B. die Ausstellungen der Salon-Malerei, wo sich ein Bild ans andere reihte und in reich verzierten Räumen ausgestellt wurden, die durchaus auch stattlich tapeziert waren, bevor man die Räume „befreite“ und der *white cube* Einzug hielt. Ich interessiere mich für die Arbeiten von Kasimir Malewitsch, Mark Rothko, Ed und Nancy Kienholz¹², genauso wie für die zeitgenössischen Positionen von Andreas Hofer, Dash Snow, Tal R oder natürlich Michel Majerus. Sie interessieren mich in

10 Wilhelm Sasnal, *Night by Night*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003, S. 33.

11 Peter Pakesch, *Malerei, um den Raum zu verstehen*, aus Michel Majerus *Installationen 92-02*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2005, S. 11.

12 Allem voran die Installation von Nancy Kienholz *76 J.C.s Led the Big Charade*, ein Raum voll mit 76 aus Schrott und Fundstücken zusammengesetzten Kreuzfixen.

diesem Fall besonders deswegen, weil sie sich alle mit raumgreifenden Arbeiten beschäftigen, mit der Situation zwischen Bild und Raum, aber auch mit jener zwischen *high* und *low*, oder weil ihre Arbeiten, wie bei Andreas Hofer oder Dash Snow, allein schon in ihrer quantitativen Fülle ganze Räume vereinnahmen.

*Vaste comme la nuit et comme la clarté –
weit wie die Nacht und wie die Klarheit.*¹³

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten der Rezeption und Interpretation und jeder Betrachter stellt sich dieser Aufgabe individuell. Trotzdem möchte ich einige theoretische bzw. philosophische Ansätze vorstellen, die mich in Bezug auf meine Arbeit besonders interessieren.

Gaston Bachelard spricht von dem immensen Raum der Bildwelt, den ich mit dem nachfolgenden Zitat sehr gut veranschaulicht finde: „Der Ozean ist für ihn ein „Raum“ geworden, vierzig Meter unter der Wasseroberfläche hat er die „absolute Tiefe“ gefunden, eine Tiefe, die sich nicht messen lässt, eine Tiefe die keine anderen Träume oder Gedanken enthielte wenn man sie verdoppelte oder verdreifachte.“¹⁴ Dies schreibt er in Bezugnahme auf Schriften des französischen Autors und Unterseeforschers Philippe Diolé, der sich mit der Weite des Ozeans und der Weite der Wüste auseinander gesetzt hat. Bachelard zeigt neben dem Ozean verschiedene Beispiele dieses Raumes, die mich an meine eigenen Arbeiten erinnern. So auch den Wald: „Man braucht nicht lange in den Wäldern gelebt zu haben, um den stets ein wenig angsterfüllten Eindruck zu kennen, dass man in eine Welt ohne Grenze „eintaucht“. Wenn man nicht weiß, wohin man geht, weiß man bald auch nicht mehr, wo man sich befindet.“¹⁵ Oder die Wüste, ein weiterer wenig definierter Ort der Weite: „in der Wüste die magische Operation vollenden wollen, die in der Wassertiefe dem Taucher erlaubt, die gewohnten Fesseln der Zeit und des Raumes abzuwerfen und das Leben mit einem dunklen inneren Gedicht zusammenfallen lassen.“¹⁶

*Als du dich allein fühltest und verlassen vor dem Meer, bedenke,
wie groß da die Einsamkeit der Wasser sein musste in der Nacht,
und die Einsamkeit der Nacht im endlosen All.*¹⁷

Dazu passt auch die These von Michael Fried, der von einer immersiven (bzw. absorptiven) Wirkung auf den Betrachter spricht. Absorptive Bilder sind nicht theatralisch auf den Betrachter gerichtet – gerade auch deshalb, weil sie Figuren zeigen, die tief in eine Tätigkeit versunken sind (*absorbed*), nämlich in das Betrachten der Welt. Laut Michael Fried sind Bilder der Absorption ausgesprochen anti-theatralisch, weil sie durch besonders tief in eine Tätigkeit versunkene Figuren die „ontologische Fiktion“ nahelegen, der Betrachter existiere gar nicht. Gerade dadurch aber wird der Betrachter besonders stark involviert: Er wird durch die Figuren

13 Charles Baudelaire, aus Gaston Bachelard *Poetik des Raumes*, 15 Ebd., S. 188.

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1999, S. 194. 16 Ebd., S. 206.

14 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Fischer Taschenbuch 17 Ebd., S. 191.
Verlag, Frankfurt/Main 1999, S. 205.

des Bildes nicht direkt – theatralisch – adressiert, sondern eine Welt entsteht und besteht für sich. Es ist, als ob der Betrachter und die Figuren zwei unterschiedliche Welten bewohnen. (Im klassischen Hollywood-Film funktioniert das genauso: Es gibt keinen Blick in die Kamera, der Schnitt ist möglichst unsichtbar etc.). Die Weite des Bildraumes, die ein Abtauchen oder Versinken nahelegt, und auch das Gerichtetsein auf einen Punkt in der Ferne – der Blick ist im Bild, nicht auf das Bild gerichtet – sind weitere Gründe für einen immersiven Charakter der Bilder. (Passend dazu finde ich auch die Erklärung der Chemie zum Begriff der Absorption: Hier spricht man vom Aufnehmen eines Stoffes durch einen Anderen.)

Dies lädt zu einem Verweilen ein, zu einem Hineinkippen oder Eintauchen in diese Welten, bei meinem Bild *Riff* passiert dies beinahe buchstäblich. Ich denke, dass solche Momente – wenn gleich sie auf eine Malerei des 18./19. Jahrhunderts zurückzugreifen scheinen – eine der Stärken der Malerei darstellen und in unserer Zeit der Massenmedien genau hier wirken können. Zumal sie in einem ganz anderen Kontext stehen, befreit sind von etwa Religiösem, sich auf zeitgenössische Themen beziehen und ein völlig anderes Produktionsverfahren beinhalten. Wolfgang Ullrich schreibt dazu: „Exemplarisch vorzuführen, wie man mit dem allgegenwärtigen Plural der Bilder umgehen kann, ja wie man sich gegen die Fülle an Bildern zu behaupten vermag, mit welchen Spielarten eines Konsumverhaltens sich aus dieser Fülle auswählen lässt – dies alles ist dafür zu einer neuen Aufgabe der Kunst geworden.“¹⁸

*Kunst ist nicht für die totale Betrachtung gemacht.*¹⁹

Eine solche „Spielart des Konsumverhaltens“ bzw. ein Angebot an den „Konsumenten“ wären die sogenannten Anmutungen, die Atmosphären, „also jene (...) komplexen Situationen und Stimmungen, die wir nicht auf die Wahrnehmung einzelner Dinge reduzieren können und die die Wahrnehmung als einen Akt des „Spürens“ erscheinen lassen“, wie der Wiener Philosoph Konrad Paul Liessmann schreibt²⁰. Solche Atmosphären sind Teil unseres Alltags. Man redet von der gedrückten Atmosphäre einer Sitzung, der heiteren Atmosphäre eines Morgens, der düsteren Atmosphäre eines alten Schlosses.²¹ Diese sensible Art der Wahrnehmung passt sehr schön zu den oben genannten Aussagen über Bilder und Bildräume. Hier gibt es erneut eine Bewegung in der Rezeption. Und darin sehe ich wiederum einen Bezugspunkt zu jenem „Oszillieren“ zwischen Raum und Bild, zwischen dem „Ganzen“ und dem „Einzelteil“, dem Raum im Bild und dem Raum der Bilder. Es gibt sozusagen eine vielschichtige Möglichkeit solche Räume und Anmutungen zu erleben. Sowohl in jedem einzelnen Bild, im Zwischenspiel jener, als auch im Ausstellungsraum selbst.

Natürlich muss ich hier auch auf die Spiritualität eingehen, die ich weder verleugnen kann, noch aussparen will. Ich denke hier an eine ganz eigene Art von Spiritualität. Dabei meine ich allerdings nichts Religiöses oder Esoterisches, sondern jene Stimmungen, Momente und Bilder, die uns diese Möglichkeiten der Erinnerung, des Nachdenkens oder einfach nur des Betrachtens eröffnen. Dabei bewegt man sich auf verschiedenen Ebenen, vom ganz banalen Leben bis hin zur Naturkatastrophe. In Bildern sind diese gar nicht weit voneinander entfernt und erzählen womöglich die gleichen Geschichten. Für mich sehr erfreulich ist es dann, wenn ich in einem Text über den Fotografen Andreas Gursky von der Vermittlung zwischen dem Sichtbaren, das durch Form und Substanz bestimmt ist, und dem Unsichtbaren, das allein als gestaltlose Schwingung erfahren wird, lese. Und dabei schwingt die durch das Bild ausgelöste innere Reaktion des Betrachters immer mit.²²

Take a look outside, you never know what you might find.

*Take a look outside, the world looks strangely beautiful today.*²³

Ich sehe Ambivalenz als maßgeblichen Einfluss für mein Herangehen an Bilder. Sowohl beim Entstehungsprozess, als auch bei der Rezeption. Ich hege eine Leidenschaft für das Zweideutige, Unbestimmte, das Obskure und das weit Entfernte, für Momente, die durchaus auch an Kitsch grenzen können.²⁴ Es ist mir wichtig, dass ein Bild Möglichkeiten offen lässt, wenngleich es einen aber nicht durch seine undefinierte und Vagheit langweilen darf. In diesen Grenzen bewege ich mich.

Daniel Richter spricht davon, dass jede Malerei einen Abstraktionsprozess darstellt und man diesen Prozess mehr oder weniger in den Vordergrund stellen kann. Dabei ist ihm aber immer klar, dass die Lesbarkeit eines Bildes abhängt vom Rahmen in dem es erscheint. Für ihn wäre es ein Fehler seine Bilder als eindeutig interpretierbar anzulegen, weil er die Situationen von denen sie handeln, bzw. in denen sie entstanden sind, nicht als eindeutig lesbar empfindet.²⁵

*Niemals sehen wir irgendetwas klar. (...) Wenn wir sagen, wir sehen etwas klar, dann heißt das nur, dass wir genug davon sehen, um „ausmachen zu können, was es ist“; dieser Punkt der Erkennbarkeit variiert je nach Distanz für verschiedene Größen und Arten von Dingen, aber das jeweilige Quantum an Geheimnis bleibt überall fast dasselbe.*²⁶

18 Wolfgang Ullrich, *Tiefer hängen*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2003, S. 88.

19 Thomas Bernhard, aus Wolfgang Ullrich *Tiefer hängen*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2003, S. 13.

20 Konrad Paul Liessmann, *Reiz und Rührung*, Facultas Verlags- und Buchhandlung, Wien 2004, S. 15.

21 Vgl. Gernot Böhme, *Anmutungen über das Atmosphärische*, edition tertium, Ostfildern 1998, S. 8.

22 Vgl. Andreas Gursky, *Fotografien 1984 bis heute*, Schirmer/Mosel, München 1998, S. 10ff.

23 *Television Personalities, Strangely Beautiful*, 1991.

24 Vgl. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1998, S. 29.

25 Vgl. Daniel Richter, *Huntergrund*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006, S. 205–206.

26 Michael Fried, *Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, S. 13.

Bei diesen Überlegungen bin ich auf den Begriff des Erhabenen gestoßen – oder hier passender das „angenehme Grauen“. Hier zeigt sich die Ambivalenz schon in der paradoxalen Umschreibung. Konrad Paul Liessmann findet dafür die schönen Worte: „ein Oszillieren zwischen Faszination und Abscheu“²⁷. Ein Hin und Her, eine Vielzahl an Sinneseindrücken und Gefühlen. Wiederum fühlt man sich ans 18./19. Jahrhundert erinnert, unwillkürlich fallen einem Namen wie Immanuel Kant und Caspar David Friedrich ein. Man spürt die Schwere und fragt sich, was das mit unserer heutigen Gesellschaft zu tun haben soll. Ich denke, dass dieses „angenehme Grauen“, die Gefühle, die das Erhabene wecken kann, uns näher sind als vielleicht jemals zuvor. „Auch wenn, zumindest aus der Natur und aus der Kunst, das übermächtige mittlerweile verschwunden sein mag – die Empfindungen, mit denen auf das Erhabene reagiert worden war, eine Mischung aus Angst und Lust, ein „angenehmes Grauen“, ... sind nicht nur geblieben, sondern auch zu einem dominanten Gefühlsmix in einer sensationsgierigen Erlebnisgesellschaft geworden“, so Konrad Paul Liessmann²⁸ Ich erhebe nicht den Anspruch eines Barnett Newman, der dem Betrachter fast schon vorschreibt, wie er das Erhabene in seinen Bilder zu rezipieren habe²⁹, oder eines Mark Rothko, vor dessen Bildern Menschen in Tränen auszubrechen bereit sind. Ich möchte dieses Erhabene andeuten, von ihm erzählen, denn darin sehe ich eine Qualität, der ich gerecht werden könnte.

*Der perfekte Chauffeurservice! Steigen Sie ein.
Erleben und geniessen Sie den Luxus und das erhabene Gefühl einer längst vergangenen
Epoche, für Ihre Freunde, Geschäftspartner oder Ihre Liebsten.
Wir freuen uns auf Sie!³⁰*

27 Konrad Paul Liessmann, *Reiz und Rührung*, Facultas Verlags- und Buchhandlung, Wien 2004, S. 71.

28 Ebd., S. 72.

29 „Wir bekräftigen unser natürliches, menschliches Verlangen nach dem Erhabenen... Das Bild, das wir hervorbringen, ist so einleuchtend, wirklich und konkret wie eine Offenbarung...“ (Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen GmbH, Köln 2003, S. 10).

30 <http://www.bentley-vip-service.de>

Der gestrandete Wal. Das Atomkraftwerk. Das Kriegsschiff. Die einsame Kirche. Der Wald. Der Ozean. Die Weite der Landschaft. Der Sonnenuntergang. Der Prunk. All das sind Momente der Gegenwart, ambivalente Situationen, ständige Begleiter in unserem Alltag. Solche Bilder rauschen im Sekundentakt an uns vorbei. Sollten wir jedoch die Zeit aufwenden uns genauer auf sie einzulassen, dann finden wir in ihnen jene Geschichten, von denen ich bereits berichtet habe, dann finden wir jenes „angenehme Grauen“, dieses Oszillieren. Und genau durch diese Bewegung, durch diesen Zeitaufwand ist es uns möglich, Geschichten zu projizieren, Gefühle zu empfinden und Erinnerungen zu wecken, die abseits der sogenannten Bilderflut und des „Informationsüberflusses“ funktionieren, aber auch im festen Zusammenhang mit diesen stehen. So kann es sein, dass uns die Macht eines Atomkraftwerkes, oder der sowohl rührende als auch erschütternde Anblick des gestrandeten Wals an den Umgang des Menschen mit den Naturgewalten mahnt, sie können aber auch auf viel abstrakterer Ebene Anmutungen und Stimmungen ansprechen, die jedem Betrachter persönlich gehören.

In der Nacht wachte er wimmernd auf, und der Mann nahm ihn in die Arme.

Pst, sagte er. Pst schon gut.

Ich habe einen schlimmen Traum gehabt.

Ich weiß.

Soll ich ihn dir erzählen?

Wenn du möchtest.

Ich hatte einen Pinguin, den konnte man aufziehen, und dann ist er losgewatschelt und hat mit den Flügeln geschlagen. Und wir waren in dem Haus, in dem wir gewohnt haben, und er ist um die Ecke gekommen, obwohl ihn niemand aufgezogen hatte, und das war richtig gruselig.³¹

31 Cormac McCarthy, *Die Straße*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 2007, S. 36.