

Quicklebendig.

Benjamin Feldgrill und die Malerei.

Anja Werkl

Es ist eine geheimnisvolle Bildwelt, die Benjamin Feldgrill formuliert, die sich aufgrund ihrer zurückhaltenden Mystik in unserer gegenwärtigen Lebenswelt des vermeintlich Expliziten auch eher anachronistisch einzupassen scheint. So lässt sich mit Blick auf die Zeichnungen und Malereien, die seit 2012 entstanden sind, nicht nur eine Verwandtschaft zu den die Irrationalität und das Absurde huldigenden Motive des Surrealismus feststellen, sondern auch eine Nähe zu den dynamischen Bildgegenständen und gestischen Farbbahnen des *Art Informel* konstatieren. Wie bequem solche ersten Klassifizierungen nach historischen Kunstbewegungen in Bezug auf eine intellektuelle Deutung gegenwärtiger Bilder auch sein mögen, sie fordern dennoch heraus, danach zu fragen, inwiefern die Programmatik von kunsthistorisch relevanten Bildformulierungen heute noch Aktualität besitzen kann. Folglich gilt es nach dieser ersten ästhetischen Verortung also zu überprüfen, ob und wo – wie behauptet – Übereinstimmungen zwischen Feldgrills Herangehensweise mit jener des Surrealismus bzw. des *Art Informel* bestehen und in welcher Weise Abweichungen festzustellen sind, die einerseits der individuellen künstlerischen Herangehensweise Feldgrills geschuldet sind, andererseits als Reaktionen auf Momente des gegenwärtigen Zeitgeschehens deutbar werden.

Ich will also damit beginnen, meine Behauptung über die kunstgeschichtlichen Verwandtschaftsverhältnisse näher zu erläutern. Dieses Postulat ist möglich durch die Betrachtung der formalen Übereinstimmungen, die letztendlich auch inhaltliche Parallelen implizieren. So sind die mittels schwarzer Tusche formulierten, mitunter manierierten Motive der Zeichnungen Feldgrills – Gesichter und Figuren mit z.T. überzeichneten Physiognomien und in von der Wirklichkeit abweichenden Zusammenhängen präsentiert – den surrealistischen Bildgegenständen nahestehend. Beispielhaft dafür ist u.a. die Zeichnung *Hängend* (2012), in welcher der Künstler selbst marionettenhaft in fragmentarischer Körperlichkeit mit nackten Füßen an einem seidenen Faden baumelt und ernst und pupillenlos auf das ebenso bedrohlich hängende, abstrakte Bild zu blicken scheint – jedenfalls aber diesem zugewandt ist. Wie auch in anderen Zeichnungen ist hier eine Beschäftigung mit der eigenen psychischen Verfasstheit bemerkbar, die als seltsame Artikulation eines Selbstportraits, das im speziellen an Maria Lassnigs Zeichnungen der 1970er Jahre¹ erinnert, den eigenen menschlichen Körper objekthaft wahrgenommen zeigt bzw. in der Nebeneinanderhängung von Figur und Bild auf die quasi-subjektive Qualität des Bildes² verweist und damit Künstlerperson und Kunstwerk austauschbar werden lässt. Die Bildfindung ist damit nicht eine korrekte Wiedergabe von real-objektiven Situationen, sondern die empfindungsgeleitete, metaphorische Verbildlichung von gefühlten Zuständen, die im Surrealismus³ ebenso eine zentrale Rolle gespielt hat, wie im Werk von Maria Lassnig.⁴ Bei Feldgrill werden jedenfalls nun beide Varianten wie selbstverständlich verknüpft und wie bei den genannten⁵ auch um die Methode des schwarzen Humors bereichert.

In den gestisch-abstrakten, auf die Verwendung weniger Farben beschränkten Bildern, die vorwiegend seit 2013 entstehen, ist eine für die Arbeit Feldgrills bedeutsame Veränderung erkennbar, welche im speziellen den Umgang mit Repräsentativität betrifft. Sind es in den gegenständlichen, figurativen Zeichnungen vor allem Gegenstände und Körper – und damit figurative Zeichen –, die als Sinnbilder⁶ an die Stelle des Künstlers treten, kann das abstrakte Bild nun selbst als Inkarnation seines Produzenten gelten bzw. – um den Gedanken Isabella Graws zu folgen – wird das Bild zum „Quasi-Subjekt“, weil die Anwesenheit der abwesenden Person des Künstlers durch die malerischen Gesten, die als indexikalische Zeichen deubar sind, suggeriert wird.⁷ Feldgrill geht es allerdings anders als der Verweis auf Graw vermuten ließe und im Vergleich zu den am Beginn des Textes in Bezug auf künstlerische Verwandtschaft erwähnten *Art Informel* nicht in erster Linie um ein bewusstes Ausloten der Darstellbarkeit von Subjektivität, die im Rekurs auf bekannte subjektzentrierte künstlerische Äußerungen eine mitunter bildliche Erkundung von Gefühlsstimmungen, der Psyche und des Unbewussten bedeuten würde⁸, sondern dem Maler geht es um den Malakt selbst – respektive um die Bewegung des Körpers im Prozess des Malens. Hier also scheint zuzutreffen, was David Joselit in Bezug auf die Neuordnung der Malerei in der Moderne ausführt, dass nämlich die malerischen Markierungen als sog. „Subjektobjekte“ nicht mehr als Repräsentanten geltend gemacht, sondern als Handlungen aufgefasst werden könnten – als Übergänge von personeller, subjektiver Kraft in objektives Farbmateriale mittels Bewegung. Die Bewegung, die bei Joselit als Übergang zwischen Personen und Dingen zu sehen ist, ist es schließlich auch, die nun an die Stelle der Bedeutung tritt, die sich auch zur Alterität des Bildes als malerische Markierung komplementär verhält.⁹ Wie auch immer die Bildtafeln nun gelesen werden wollen, sie sind neben all dem geschriebenen auch das, was James Elkins in seiner Bestimmung der Malerei unter alchemistischer Perspektive und praktischer Anschauung darüber verlautbart hat: „Painting is an unspoken and largely uncognized dialogue, where paint speaks silently in masses and colors and the artist responds in moods.“¹⁰

Jedenfalls ist jedes der Bilder Feldgrills wie bereits erwähnt ein sich steigernder Versuch, zu einer flüssigen, geschmeidigen Malbewegung zu gelangen, deren Dynamik Störungen insofern nichts anhaben können, weil der malende Körper durch Übung gelernt hat, mit ihnen souverän umzugehen. In diesem Interesse an einer weitgehend widerstandslosen, geschmeidigen Körperbewegung lässt sich eine Verbindung zu Satres Gedanken über das Gleiten herstellen, das er in seinem philosophischen Hauptwerk als materielle Tiefeneinheit bzw. individuelle und historische Beziehung zur Materie definiert. Für Satre ist das Gleiten eine Handlung auf Distanz und Zeit, die verhindert, dass der gleitende Körper des Subjekts zu weit in die Materie eintaucht und mit ihr „verklebt“. Interessant im Zusammenhang mit Feldgrills abstrakten Arbeiten ist neben der Distanznahme, die auch der Künstler zu nehmen scheint, besonders Satres Überzeugung, dass das Ideal des Gleitens jenes wäre, das keine Spuren hinterlässt.¹¹ Dieser Gedanke ließe sich nun analog in der Betrachtung der über mehrere Schichten aufgebauten Bilder Feldgrills aus dem Jahr 2013 verfolgen, denn obwohl Feldgrill mit dem Auftragen von Farbmateriale arbeitet, arbeitet er z.T. vor allem in den frühen Bildern genauso gegen die Präsenz der Farbe als materielle Spur in Form einer pastosen Malerei. Feldgrill überzieht vorerst zumeist die Leinwände mit Fäden weißer Acrylfarbe mit

einem Löffel, verwendet späterhin auch Öl, loses Farbpigment und Tusche, und bearbeitet den Bildgrund solange mit der Rakel bzw. dem Pinsel, bis die Farbe durch die Bewegung trocken geworden ist und sich mit dem Gewebe des textilen Bildgrundes mitunter zu einem neuen Ganzen fast flächig verbindet. Auch versucht er Schichten, die er zuvor aufgetragen hat, mit der Spachtel oder Rakel wieder zurückzunehmen. Der gestische Anfang dient Feldgrill vor allem dazu, ohne intellektuelles Stocken durch die Frage „Was soll ich malen?“ in einen Malprozess zu kommen, der sich bis zu seinem Ende hin fließend, experimentell und in dialogischer Struktur vollzieht.

Waren die abstrakten Arbeiten der Jahre 2013 und 2014 also noch einer Arbeitsweise geschuldet, die eher rasch zu „fertigen“ Bildern führte, so änderte sich Feldgrills Vorgehen in den letzten 2 Jahre sichtlich. Schon in einer Arbeit aus dem Jahr 2014 scheint sich eine zurückhaltende Verabschiedung aus den eher formlosen, von mehreren, ineinander übergehenden Gesten übersäten Bildoberflächen abzuzeichnen, indem eine sich stark kontrastierend vom Hintergrund absetzende, blaue, schwarz konturierte, organische Form auf der Leinwand auftaucht, die nicht eindeutig zu erkennen gibt, ob sie als positive oder negative Form – als schwebendes Ding oder Guckloch auf eine hintere Bildebene – zu deuten ist. Hier wie auch in den neueren Arbeiten stellt sich nun eine Verlangsamung des Malprozesses ein. Feldgrill versucht die Erfahrungen seines Körpers in gleitender Bewegung auch weiterhin in seiner Malerei zu verorten und gestaltet darüber vor allem die Bildhintergründe. Darauf folgt jedoch ein nächster Arbeitsschritt, in dem der Maler im Bildhintergrund Formen ausmacht, die er mit feinen Bleistiftlinien herausarbeitet, um sie im weiteren Verfahren schließlich in deckendem Schwarz auszumalen. Das Ergebnis ist eine effektvolle Malerei, die sich von den früheren Arbeiten insofern unterscheidet, als dass die hellen, stehengelassenen Gesten – die fotogrammartigen Negativformen gestischer Präsenz – wie gefrorene Momente in Erscheinung treten und einen Kontrast zu den dynamischen Rinnsalen feuchter Tusche und den gestisch-additiven Farbbahnen bilden. Somit treten also in den neuesten Bildern Feldgrills zwei wesentliche Momente gleichzeitig in Erscheinung, die beide mit Fragen der gestisch-abstrakten Malerei auf engste verknüpft sind: Einerseits ist Feldgrills Malerei also eine Malerei, die die Vitalkräfte ihres Produzenten zum Ausdruck bringt und damit als seine Stellvertreterin wie überhaupt als Zeichen des Lebendigen in Erscheinung tritt, andererseits streicht sie in ihren erstarrten Gesten und der Fotografie ähnlich die dokumentarische Qualität stark hervor, die abstrakt-gestischen Bildern anhaftet, und verweist auf das Momentane, das eine bildliche Manifestation erfährt.

Abschließend lässt sich also sagen, dass sich die Arbeiten Feldgrills über die wenigen Jahre seines Studiums in abstrakter Malerei stark verändert haben. Die narrativen Zeichnungen haben sich morphologisch zu gestischen Abstraktionen entwickelt, die trotz aller Freude am Experiment nie ihr inhaltliches Terrain – das Leben – verlassen haben. „Art is not about art. Art is about life, and that sums it up“ hat Louise Bourgeois einmal knackig bestimmt in einem Interview mit Donald Kuspit festgestellt. Auf die nachfolgende Frage, wie sie moderne Kunst sähe, antwortete Bourgeois schließlich, dass sie Fortleben würde, da sie von der Suche nach neuen Weisen des Ausdrucks lebendig gehalten wird. Damit

gäbe es also auch keinen universalen Weg des Selbstaussdrucks und dieser Zustand würde letztendlich mit der modernen menschlichen Verfassung kongruent sein.¹² Wenn es also so ist, wie Bourgeois meinte, dann ist angesichts der Arbeiten Benjamin Feldgrills, die in der Tradition der Moderne stehen, auch nicht die Beantwortung der Frage nach Aktualität zentral, sondern die von Bourgeois erwähnte, nie abgeschlossene Suche nach individueller Äußerung, die immer nur eine vorübergehende sein kann. Was bei Feldgrill aber hinzukommt ist ein Ausloten des Verhältnisses von Subjekt und Objekt und damit die Frage, was ein gemaltes Bild überhaupt ist. Es ist folglich nicht nur die Reflexion über die eigene Existenz bzw. über das Lebendige selbst, die sich in den Arbeiten spiegelt, sondern es ist auch die Beschäftigung mit der Doppelwirkweise der Malerei als Inkarnation und Speicherdokument des Lebendigen, die die neuen Bilder Feldgrills bedeutsam macht.

¹ Vgl. PETERS H. A., SKREINER W. (eds.) (1982), *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen 1949-1982*, Düsseldorf: Edition Klaus Richter.

² Vgl. GRAW I. (2014), 'Malerei gegen Malerei? Vom Anti-Essentialismus zum Subjekt-Bild. Eine Untersuchung in zehn Schritten', in: Hafner H.-J. und Reski G. (eds.), *The Happy Fainting of Painting. Ein Reader zur zeitgenössischen Malerei*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 32–38.

³ Zentrale Quelle der Inspiration für die Auseinandersetzung mit dem Unbewussten im Surrealismus war die Tiefenpsychologie und Traumtheorie Freuds. Vgl. SCHNEIDER N. (2014), *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 389ff.

⁴ Wie Hanne Weskott ausführt, übte der Surrealismus auf Maria Lassnig wie auf viele Künstler_innen der Nachkriegszeit insofern eine besondere Anziehungskraft aus, weil er eine neue lebensphilosophische Grundhaltung umschrieb. So galt nun alle Aufmerksamkeit der Entdeckung der inneren Welt und ihrer Konkretisierung und einer damit einhergehenden Objektivierung in Form von künstlerischer Niederschrift. Maria Lassnig transformierte das surrealistische Interesse am Unbewussten mit der Entwicklung des *body awareness paintings* in eine andere Ebene der Auseinandersetzung und fand zu einem weniger sentimentalistischen Standpunkt der bewussten Eigenwahrnehmung des Körpers. Vgl. WESKOTT H. (1995), 'Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig', in: Dies. (ed.), *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946 – 1995*, München-New York: Prestel Verlag, 8-33.

⁵ Vgl. SCHNEIDER N. (2014), 391.

⁶ „Das Bild – ob das plastische Bild, das Tafelbild oder auch das virtuelle Bild – besitzt die Funktion, Wirklichkeit(en) durch Darstellung für uns erfahrbar zu machen. Dabei spielt die Ähnlichkeit die entscheidende Rolle. Das Bild hat die Möglichkeit, Merkmale, die sich nur unter voneinander verschiedenen Perspektiven zeigen, in einem Bildraum zur Darstellung zu bringen. Die verschiedenen Dimensionen der Wirklichkeit(en) einzuschmelzen in eine dem statischen Gebilde Bild eigene Raumzeit, – sodaß das Bild fähig sei, für uns in seiner Wirkung, Informationsmöglichkeit und als Auslöser unserer Imagination der Wirklichkeit ähnlich zu sein – ist ein Kunstschritt ungeahnten Ausmaßes. Er trägt in seiner Inkommensurabilität zu sogenannten ‚Magie‘ des Bildes bei.“ zit. MOSER S.-K. (1994), 'Sinnbild und Abbild – Zur Funktion des Bildes', in: Naredi-Rainer P. (ed.), *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes* (= Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, Neue Folge Band 1), Innsbruck: Universität Innsbruck, 3–22, 3.

⁷ Vgl. GRAW I. (2012), 'Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifität, Indexikalität und Wert', in: Dies., Geimer P. (eds.), *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin: August Verlag.

⁸ Für die Künstler_innen des *Art Informels* bot der Surrealismus und die *Écriture automatique* ein fruchtbares Feld der Auseinandersetzung, das durch die Existenzialphilosophie Satres weitere Unterfütterung erhielt. In Form einer impulsiven, gestischen Malerei war das künstlerisch-forschende Interesse auf den spontanen, subjektiven Ausdruckswillen gerichtet und die Produkte dieser Beschäftigung sind folglich als eine Art malerischer Psychogramme zu verstehen. Vgl. DAMUS M. (2000), *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 242ff.

⁹ Vgl. JOSELIT D. (2015), 'Die Malerei neu zusammensetzen', in: Ammer M., Hochdörfer A. und Ders. (eds.), *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter*, München-London-New York: Prestel Verlag, 169–81, 170.

¹⁰ Vgl. ELKINS J. (1999), *What Painting Is*, New York-London: Routledge, 5.

Letztlich sind die Ansätze Graws, Joselits und Elkins zur Deutung der Malerei verwandt, weil sie auf die Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt in der Malerei verweisen. Dieses synthetische Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt kann allerdings für jede Kunst geltend gemacht werden und ist kein besonderes Spezifikum der Malerei, auch wenn hier der subjektive Anteil sich vordergründiger zu erkennen gibt.

¹¹ Vgl. SATRE J.-P. (1991 [1943]), *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1000ff.

¹² „What modern art means is that you have to keep finding new ways to express yourself, to express the problems, that there are no settled ways, no fixed approach. This is a painful situation, and modern art is about this painful situation of having no absolutely definite way of expressing yourself. This is why modern art will continue, because this condition remains; it is the modern human condition.“ zit. BOURGEOIS L. (1988), Auszüge aus einem Interview mit Donald Kuspit, in: Stiles K., Selz P. (eds.) (1996), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press, 38–41, 41.