

## **MALEN UND GEHEN**

### **Peter Tollens**

Wer die Rezeption jüngerer monochromer Malerei Revue passieren lässt, erinnert sich an eine Phase erhöhter öffentlicher Aufmerksamkeit für eine ansonsten eher stille Kunstrichtung, die insbesondere Mitte der 1980er Jahre einen deutlichen Aufschwung erlebte. Erwachsen aus der amerikanischen Kunstszene und ihren transatlantischen Künstlerbeziehungen begann dieser Boom hierzulande vor allem mit der aus den USA kommenden Initialausstellung „Präsenz der Farbe - Radical Painting“ in Oberhausen 1984 (gefolgt von „Die Gegenwart der Farbe“, Kunsthalle Bielefeld, 1986) und erhielt durch Matthias Bleyls Darstellung „essentieller Malerei“ in Deutschland bereits 1988 in Form einer - wenn auch lückenhaften - Bestandsaufnahme ihrer Protagonisten ebenfalls Eingang in die kunsthistorische Forschung. Der kurz davor herausgegebene Themenband „Radikale Malerei“ des *Kunstforum international* schien dem neu erwachten Interesse an Malerei, dazu noch einer betont anti-deskriptiven und anti-erzählerischen, trotz oder gerade wegen ihrer sprachresistenten Haltung, für kurze Zeit zu einem furiosen Durchbruch auch auf dem Kunstmarkt zu verhelfen; wenngleich sich aus heutiger Betrachtung diese hochgesteckten Erwartungen gewiss nicht erfüllen konnten. Die steile Interessenskurve flachte ebenso schnell ab und hatte wohl schon mit der großen Ausstellung „La couleur seule“ 1988 in Lyon ihren Zenith überschritten. Dennoch glaubte man bis weit in die 1990er Jahre besonders in der Kunstszene des Rheinlands und Ruhrgebiets eine Nachhaltigkeit dieser Aufbruchstimmung in der Malerei zu verspüren, immer neue Künstlernamen tauchten auf, und die Faszination an Experimenten im Bereich der puren Farbe, ihres malerischen Auftrags oder ihrer Kombination mit neuartigen Trägern (Metall, Kunststoffe, Glas etc.) schien nahezu ungebrochen. Hitzige Diskussionen, wie und bis wohin die Farbe aufgetragen werden sollte, waren an der Tagesordnung, und Katalogessays erschöpften sich nicht selten in der Diskussion, ob der Pinselstrich nun so oder anders aussehe bzw. aus wie vielen Farbschichten das Bild gemalt sei, als gelte es, qualitative Unterschiede einzig und allein an formalen Vorlieben festzumachen. Die Kernfrage nach der medialen und anthropologischen Verfassung des Bildes blieb meistens ungestellt, und die Scheu, sie zu beantworten hing wohl nicht zuletzt mit den konzeptuellen Ansprüchen und hermetischen Sperrzonen zusammen, mit

denen sich „radikale“ Malerei von der anderer Richtungen und Stile, zumindest was die Konkurrenz der Gegenwart betraf, abgrenzte.

Heute, da die eingangs geschilderte Euphorie an „essentieller“ Farbmalerie abgeklungen ist und Gruppenausstellungen unter diesem Label der Vergangenheit angehören, rückt nicht nur das Frage künstlerischer Individuation wieder stärker in den Vordergrund, sondern scheinen auch die psychologischen Bedeutungsebenen des „reinen“ Farbbildes mehr im Fokus zu stehen. Ein berechtigtes Unbehagen ist daran gereift, sich die Sinnhaftigkeit des Bildes ausschließlich durch Hingabe in die physische und phänomenologische Beschaffenheit seiner Farborganisation erschließen zu wollen, und es scheint vielleicht an der Zeit, den Unbedingtheitsanspruch der Farbe („color based“) an den Bedingtheiten menschlicher Existenz („human based“) zu messen und neu zur Diskussion zu stellen.

Peter Tollens gehört zu den Künstlern, die sich von übertriebenen Selbstbeschränkungen der Malerei freigehalten haben und an sophistischen Diskursen über ihre „Wesenhaftigkeit“ unbeteiligt blieb. Vor dem Hintergrund seines Studiums an der Kölner Fachhochschule für Kunst und Design bei einem ausgesprochenen Nicht-Maler und seiner Ausbildung zum Farblithograph, dessen Beruf er bis weit in die 1990er Jahre ausübte, ging sein Wunsch, Bilder zu malen von Beginn an von einem ergebnisoffenen, undogmatischen und experimentellen Umgang mit Pinsel und Farbe aus, wobei auch das Zeichnen nach der Natur, Fotografieren oder gelegentliche Malen von Landschaften bis heute seine künstlerische Arbeit begleitet. So erweckt sein Werk trotz seiner klaren Orientierung nicht den Eindruck, im Sinne einer bewährten Bildstrategie auf ein einmal erreichtes Ziel festgelegt zu sein. Diese Behauptung lässt sich stützen mit einem kurzen Rückblick auf die künstlerische Anfänge von Peter Tollens, denen an dieser Stelle Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

## **Werkbuch**

Einen besonders anschaulichen Überblick seiner Werkentwicklung verschafft das 2001 vom Kölner Diözesanmuseum herausgegebene Werkbuch Peter Tollens, das eine Auswahl von Studien, Gemälden und Büchern der Jahre 1981-2001 des Künstlers versammelt. Es zeigt die

unkommentierte Folge malerischer „Gehversuche“, die mit ein, zwei oder drei lapidaren Farbsetzungen auf simplen A4-Bögen oder Ringbuchblättern beginnen, sich aufeinander zu bewegen, chromatische Relationen ausloten oder die Fläche durch einfache Farbstreifen gliedern. Anklänge an Bildmuster von Josef Albers oder Arbeiten von Blinky Palermo, Barnett Newman oder Ellsworth Kelly lassen sich erkennen, ohne jedoch deren geradlinige Strenge zu adaptieren. Der Duktus bleibt offen und dynamisch, die Pinselspuren fransen an den Rändern meist aus oder enden abrupt im Leeren. Tollens' beachtliche malerische Produktivität in dieser Phase zeugt vom Bedürfnis, alles Mögliche auszuprobieren und dem schnellen, ununterbrochenen Malvorgang freien Lauf zu lassen. Dazu können auch alltägliche Wahrnehmungen im Stadtraum wie z.B. Straßenschilder Anlass geben, denen Tollens auf dem Weg ins Atelier begegnet.

Es folgen wenig später Serien querformatiger Farbstudien, aus denen sich 1983 erste Bilder auf Leinwand entwickeln (*Gemälde, Standard*). Die Felder werden dichter, ihre Oberflächen pastoser und sind nun meist nur durch schmale unfarbige Schlitze oder Lücken getrennt. Vereinzelt tauchen bereits einfarbige Arbeiten auf, die jedoch selten flächendeckend sind, sondern vor allem an den Rändern zum Grund hin aufbrechen. Mitte der 1980er Jahre entstehen erste, zum Teil auch große schwarze und rote Gemälde, die den mehr oder minder monochromen Colorfield Paintings des Abstrakten Expressionismus, vor allem denjenigen Clyfford Stills, verwandt sind. Die anfangs getrennten Farbfelder scheinen sich nun übereinander geschoben zu haben, wobei die unteren Schichten durchschimmern bzw. an einigen Stellen offen zutage treten. Plötzlich verbreitert sich die Farbpalette von Tollens, es treten nun auch grüne, blaue, hellgelbe oder orangefarbene Bilder auf, wobei der anfänglich selbstexpressive Duktus spürbar abnimmt. Auch der ölige, reflektierende Glanz verliert sich mehr und mehr. Eingestreut zwischen flächendeckend einfarbigen Gemälden, die sich in ihrer Tonigkeit, Größe und Gestalt zusehends individualisieren, finden sich auch weiterhin polychrome Ölstudien, Grafiken und Skizzenbücher, die dem gereiften Werk zur Seite stehen.

## **Im Atelier**

Seit 1997 arbeitet Peter Tollens in einem ehemaligen preußischen Kasernengebäude im Kölner Norden, das nach dem Krieg zu einer Spedition umgebaut wurde. Man betritt sein Atelier über eine käfigartig vergitterte Laderampe, die durch eine doppelte Glastür über einen quergelagerten Gang zu einem kleinen Büro mit Küche führt, das in sorgfältigem Präsentationschaos mit Bildern und Büchern, Fundstücken, Fotografien, Metallschildern, Plastiken und Steinen ausgestattet ist. An den rohen Wänden des Flurs trifft der Besucher ähnlich einer Galerie auf gemalte Bilder, ausgebreitete Skizzenbücher und gerahmte Fotografien des Künstlers. Sein Bilderdepot verwahrt eine beeindruckende Anzahl von Leinwänden, in den Stahlregalen reihen sich feinsäuberlich zahllose Malproben, Blöcke und Zeichenbücher.

Das mit Holzdielen ausgelegte Atelier, das sich mit drei hohen Fenstern zu einem fast idyllischen kleinen Garten und einem dahinterliegenden Tennisplatz öffnet, überrascht durch seine wohnliche Atmosphäre, die man als Ankommender in einem für Vorstadtgebiete typischen Handels- und Gewerbeviertel kaum erwarten konnte. Unweigerlich stellt sich das Gefühl ein, angekommen zu sein, den Raum zunächst auf sich wirken zu lassen, dessen Stille zu spüren und sich allmählich auf das Anschauen der Bilder einlassen zu können. Wo, wenn nicht hier, lässt sich besser über die Malerei von Peter Tollens reflektieren? Wo sonst ein passenderes Porträtfoto vom Künstler aufnehmen?

Ich erinnere mich, bei meinen Atelierbesuchen stets von einem besonderen Licht empfangen worden zu sein, meist einer tiefstehenden Sonne, die durch die vergitterten Fenster helle Felder mit ihren gekreuzten Schattenliniaturen über den Holzboden und die Wände wandern ließ. So spricht, wie unlängst geschehen, einiges dafür, Tollens' Arbeiten tatsächlich als Fensterbilder zu beschreiben, zumal das abstrahierte Motiv vergitterter Scheiben eine ganzes Buch von Federzeichnungen (im bereits erwähnten Werkbuch) des Künstlers füllt. Auch die Bildfarben, denen sich Tollens in abwechselnden Intervallen widmet - mal sind es Gelbtöne, mal verschiedene Rots und Blaus, dann wieder Ocker und Grautöne – scheinen latent dem Rhythmus der Natur bzw. ihrem Jahreszeitenzyklus zu folgen. (Mir persönlich sind die grauen und roten Bilder die liebsten, erstere, weil sie die am meisten veränderlichen und changierendsten, die roten dagegen die „territorialsten“ sind.) Was der Fenstermetapher der Bilder bzw. „Gemälde“ - wie Tollens lieber sagt - freilich widerspricht, ist ihre fehlende Transparenz nach dem klassischen Prinzip des *finestra aperta*. Sie verweisen nicht auf eine

Ebene dahinter, erschließen auch keinen perspektivischen Raum, sondern stellen sich dem Betrachter selbstbewusst mit fast körperlicher Präsenz entgegen. Die trockene Reliefstruktur aus den fast immer senkrechten kurzen Pinselstrichen veranlasst den Betrachter beinahe zwangsläufig, seine Perspektive zu verändern, das Bildobjekt von allen Seiten bzw. die Farbwechsel seiner Oberfläche schräg im Streiflicht zu untersuchen, mit einem Wort: Das Bild hält sein Gegenüber in einer ähnlichen Bewegung, die seiner vierteiligen malerischen Faktur eigen ist. Trotzdem vermitteln die Bilder zugleich den Eindruck großer innerer Stabilität, als hielten sich die leicht versetzten Striche ähnlich einem Mauerwerk gegenseitig in Schach. Nicht weniger paradox kann in manchen Bildern die fast grafische Präzision der Pinselführung beschrieben werden, die möglicherweise auch mit dem Malen auf vorzugsweise festem Untergrund (Leinwandbespannte Sperrholzplatten, Schichtholz, Pappen, usw.) zusammenhängt. Hierbei kommen einem klein- bis mittelformatige Arbeiten in den Sinn, die einen außerordentlich kompakten und robusten Anschein machen. Es sind Bilder, die eine souveräne Sicherheit ausstrahlen und selbst deren vermeintliche „Fehlstellen“, sporadisch klaffenden Lücken und dissonanten Details entscheidend zum Funktionieren ihrer Gestalt beitragen. So liegt etwas Porträthafes in ihnen, wie in der Begutachtung eines Gesichts, das von seinen natürlichen Asymmetrien, Falten und Malen lebt, und es kann sich ein Grübeln darüber einstellen, ob die Bilder von Tollens eher der Landschaft und Natur oder mehr der menschlichen Figur entspringen, oder etwa beiden zugleich?

## **Malen und Gehen**

Inmitten zwischen roten, dunkelgrauen und ockerfarbenen Bildern, deren raue Oberflächen von einer staubtrockenen Brüchigkeit sind, die es mit der Spätstimme Bob Dylans aufnehmen könnten, fallen mir im Atelier zwei kleine Landschaften ins Auge. Tollens ist in Kleve geboren, den Niederrheinern wird eine besondere Nähe zur Landschaft ihrer Herkunft nachgesagt, und aus seiner „Erdverbundenheit“ hat der Künstler nie einen Hehl gemacht. Beide Tafeln lassen eine menschenleere Felderlandschaft unter einem weit nach oben gerücktem Horizont erkennen, die eine im Sommer gemalt mit grün-braunen Weide- und Ackerflächen, die andere unter winterlicher Schneedecke. Die ähnliche Staffelung des Motivs legt den Schluss

nahe, dass es jedes Mal vom gleichen Standort eingefangen worden ist. Der Farbauftrag ist dem der monochromen Bilder verwandt und trotzdem in Form und Richtung deutlich von letzteren unterschieden. Horizont und Perspektive, wie sie die beiden Landschaften – selbst als abstrahierte – wiedererkennbar machen, wird man in den Farbbildern Tollens vergeblich suchen. Welche Beziehung ließe sich also zwischen Natur und autonomem Farbbild jenseits von Aspekten abbildlicher Nachahmung oder materieller Beschaffenheiten wie dem Erdigen behaupten?

Berücksichtigt man die Tatsache, dass das Malen von Landschaft schon immer nicht bloß mimetische Darstellung, sondern auch persönliche Erschließung von Natur war, so drängt sich mit Blick auf die beiden Abbilder von Tollens tatsächlich eine Verbindung zwischen Landschafts- und Farbfeldern auf. Liegt es an der Art ihrer jeweiligen „Kultivierung“, gleichsam der „Bestellung“ eines begrenzten Feldes? Existiert eine Parallele zwischen der Topographie von Landschaft und der des Farbbildes? Wie kommt es, angesichts der Bilder von Tollens, eine Beziehung zwischen Malen und Gehen zu empfinden und plötzlich an die schreitenden Figuren Giacomettis denken zu müssen in ihrem exzellenten Spannungsverhältnis zwischen großer Schrittgebärde und Kleinteiligkeit ihrer Oberfläche?

Ähnlich wie der traditionelle Landschaftsmaler von Patinir bis Monet und Cezanne das anschauliche Wandern und Fortbewegen in der Natur (sei es mit Figuren oder ohne) zum visuellen Bestandteil des Bildes macht und dessen ästhetisches Gelingen von Entscheidungen des Ausschnitts und der Komposition abhängt, wird dem Betrachter allein durch Spuren, Markierungen und Richtungsänderungen der Farbe die Möglichkeit eröffnet, den Bild-Raum ähnlich einer Landschaftsdarstellung als visuellen zu ergründen und in ihn einzutreten. (Dies mag bei den großformatigen Leinwänden von Tollens leichter fallen als bei den kleinen Bildern, wo man stärker dazu verleitet ist, sofort zum Umriss des Ganzen zu springen und den Gegenstand einzugrenzen). Ohne die Parallelität in der Konstruktion von Landschaft- und Farbfeldmalerei überzustrapazieren, existiert bei Tollens ein jeweils spezifisches und ganz unterschiedliches Größenverhältnis zwischen Pinselstrich (touch) und Bildgröße (scale), das in bestimmten Gradationen zwischen Nah- und Fernsicht oszilliert und den Abstand des Betrachters zum Bild automatisch mitbestimmt. Es verbleibt damit nicht im Zustand der

Hermetik und radikaler Autonomie, sondern signalisiert dem Betrachter im Gegenteil die Bereitschaft zu visueller, physischer und emotionaler Öffnung.

Der oft beschworene Reiz eines „imaginären Wanderns“ in einer gemalten Landschaft, das nicht nur mit Natureinführung, sondern stets auch mit Selbsteinkehr oder freiem Gedankenfluss in Verbindung steht, beschreibt die Erfahrung von Distanz- und Grenzaufhebung von Objekt und Subjekt, Dar- und Vorstellung, die letztlich auch der nonfigurativen, „reinen“ Malerei aus der Farbe zugesprochen werden kann. Bezogen auf die konkrete Bildmodalität von Peter Tollens scheinen für solche Erfahrungsmöglichkeiten vor allem Faktoren wie Pinselduktus, Gestalt, Rhythmus, Taktilität und Transluzenz der Farbe, aber auch eine Ahnung gespeicherter Zeitlichkeit ausschlaggebend zu sein. Diese mögen jedem deskriptiven Verhältnis zur Natur widersprechen und deren bildlicher Interpretation keine Anhaltspunkte liefern, aber sind vielleicht gerade deshalb dazu imstande, Antworten auf die für das Menschsein grundlegende Frage nach Orientierung innerhalb eines komplexen Sichtbarkeitgefüges in einem um- und persönlich erfassenden Sinn zu geben.

Justus Jonas

Justus Jonas, geb. 1961 in Köln, Kunsthistoriker, ist seit 2007 als Öffentlichkeits- und Ausstellungsreferent an der Kunsthochschule Mainz der Johannes Gutenberg-Universität tätig.