

„Mir aber erscheinen die Wissenschaften eitel und fehlerhaft, die nicht aus der Erfahrung, der Mutter aller Sicherheit, hervorgegangen sind und nicht in einer handgreiflichen Erfahrung enden; daß heißt, deren Anfang und deren Ende nicht über einen der fünf Sinne geht.“ Leonardo da Vinci (1452-1519), Malerei und Wissenschaft, zit. nach: André Chastel, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, dt. Ausgabe München 1990, S.134

Oktober 1995

Malerei (also das Ausbreiten von Farbe auf einer Fläche), die nichts abbildet (also weder aufgrund figuraler noch abstrakter Gegenständlichkeit verweisfähig ist), kann sich als Farbfläche zu immaterialisieren versuchen, oder aber, wie im Falle der Gemälde von Peter Tollens, als Farbkörper zum konkreten Gegenüber im Raum entwickeln. Peter Tollens hat die seit Anfang der 80er Jahre aufgebaute Körperlichkeit seiner Bilder in den jüngeren Arbeiten weiter gesteigert. Die dafür entscheidende Oberfläche der Malschicht besitzt nunmehr eine schorfige, erdverbundene Schwere und gleichzeitig doch die Leichtigkeit und Verletzlichkeit von Staub, so überaus trocken und stumpf erscheint die offenbar zähe Masse der Farbmaterie. Das Farbreief entsteht im Übereinander mehrerer Malschichten, deren unterschiedliche Charaktere schließlich an der aufgebrochenen Oberfläche zusammenwirken und Rückschlüsse auf den Umgang des Malers mit der Farbe, auf den Verlauf ihrer Ausbreitung zulassen. Tollens verwendet ausschließlich selbst angemischte Öl- und Eitempera-Farben, deren Konsistenz durch verschiedene Zusätze und aufgrund unterschiedlich feiner Mischungsverhältnisse an Stofflichkeit gewinnt. Der Farbauftrag erfolgt auf einem vorbereiteten rechteckigen Holz- oder Leinwandträger ausschließlich mit dem Pinsel, dessen Breite und Strichlänge vom Format und von der Farbe abhängig sind und zudem Auskunft über die räumliche Nähe des Malers zur Malfläche geben. Das Bild offenbart sich mit der Sichtbarkeit seiner Herstellung, die eine zeitliche Dimension auch in der Betrachtung nahelegt. Die Farbigkeit dieser Gemälde wird nach einer ersten Entscheidung für eine Hauptfarbe erst im Verlauf des Malprozesses ausdifferenziert, wobei in einer ständigen Rückkoppelung auf das bereits entstandene reagiert wird. Dieses Reagieren kann ein völliges Überdecken der ersten Malschicht, zuweilen auch die Umkehrung der Farbigkeit zur Folge haben, wie dies an den Farbbrändern der mit verblüffender Sorgfalt vollständig ausgefüllten Formate aufschlußreich ablesbar ist. Immer bleiben die unteren Malschichten reliefbildend von Bedeutung, während der Grad ihrer für die Oberfläche relevanten Farbwirkung höchst unterschiedlich ist. Ihre schließlich noch sichtbaren Fragmente korrespondieren mit minimalen Farbeinschüben, die Tollens in der abschließenden Malschicht simultan zur Hauptfarbe einarbeitet. Die winzigen ausgesparten Farbpartien zeichnen sich gegenüber der sie abdeckenden letzten Malschicht durch eine graduell verschiedene Oberflächen-Mattigkeit aus, die verhaltene Glanzpunkte setzen kann. Dies bewirkt bei den minimalen Farbdifferenzen einer eng beinanderliegenden Skala eine enorme Tiefenwirkung, die sich vor allem im Lichtwechsel von frontaler zu seitlicher Beleuchtung sehr stark bemerkbar macht. Tollens verzichtet auf dekorative Effekte, etwa auf die Setzung von Maximalkontrasten, und arbeitet einer eindeutigen Vereinhaltung von Farbe entgegen. Der Malprozeß erscheint nicht als eine bis in die oberste Malschicht hinein vorbedachte Entwicklung, vielmehr wird durch das Miteinander oberster und unterster Mal-

schichten ein Kontinuum angestrebt, das der Betrachter im Akt des Sehens weiterführen kann. Die wechselseitige Abhängigkeit von Farbe, Pinselbreite, Länge des Pinselstriches und Bildformat ist für diesen Wahrnehmungsakt ebenso ausschlaggebend wie die Beziehung des Formates zum Betrachter. Der bestehende erste Eindruck einer Hauptfarbe wird aufgrund der geringen Farbeinschübe um die Wahrnehmung einer Farbspannung erweitert, die uneindeutig ist, aber aufgrund ihrer merkwürdigen Individualität konkrete stoffliche Assoziationen ermöglicht, die in nur einer Situation für jeden Betrachter ein Höchstmaß an Präzision erreichen können. Da sich im Lichtwechsel aufgrund der stark reliefartigen Oberfläche und ihrer wechselnden Schattierungen die Wahrnehmung der Farbspannung grundlegend verändert, kann sich diese erste Erfahrung wieder vom Bild ablösen, kann sich dieses seine referenzlose Autonomie zurückerobern, um möglicherweise in einer anderen Situation für den gleichen Betrachter zum Gegenstand einer anderen Erfahrung zu werden. Die Körperlichkeit der Werke erreicht in diesem Akt der Erinnerung einen Realismus, der die Möglichkeiten gegenständlicher Malerei übertrifft.

Peter Tollens vertritt entgegen jeglichem Konzeptualismus eine fast romantisch zu nennende Position der Intuition im Umgang mit Farbe, die scheinbare Widersprüche im Malakt - etwa das erneute Aufgreifen einer bereits in eine der unteren Malschichten auftretenden Farben - glaubwürdig einschließt. Es geht Tollens primär nicht um eine ontologische Annäherung an Malerei, Farbe und ihre Wahrnehmung, zu der ein Objekt als Ergebnis eines dogmatisch angewandten künstlerischen Konzeptes nur den Anlaß böte. Die körperliche Präsenz seiner Werke läßt Malerei vielmehr als handwerklichen Prozeß erscheinen, der zu einem Gegenstand führt, den wir als unverwechselbares, persönliches Gegenüber empfinden. Tollens Malerei ist in diesem Sinne nicht als „radikal“ zu verstehen - wenn diese Etikettierung überhaupt ihre Berechtigung haben sollte -, da sie erklärtermaßen kein in der Tradition der Moderne stehendes, weiteres künstlerisches Konzept als Endpunkt formulieren möchte. Das Bild erhält im Akt der Wahrnehmung eine vormoderne, nahezu semantische Funktion. Mag sein, daß diese Tradition der Malerei, die Tollens beginnend in der Wahl und mit der Verarbeitung seiner Materialien offenlegt, daß diese Aura der Originalität des Kunstwerkes, ein Anachronismus ist, insofern die Wirkungsmöglichkeit dieser Werke im Betrachter Erinnerungsstrukturen voraussetzt, die ebenso erdverbunden sind, wie sie selbst. Als Gegenstand haptischer Erfahrung repräsentieren sie eine Wirklichkeit, die unseren sinnlichen Fähigkeiten im virtuellen Zeitalter mehr und mehr abhanden zu kommen droht. Noch bestimmt das Bewußtsein vom Verlust dieser Wirklichkeit und die Möglichkeit der von den Werken ausgelösten Erinnerung unsere Wahrnehmung. Was aber, wenn diese Werke gerade aufgrund ihrer materiellen Präsenz in der Lage wären, grundlegende stoffliche Erfahrungen nicht nur zu erinnern, sondern auch zu ermöglichen, sich in ihnen Wirklichkeit ungekannt zu erschließen? Gerade aus dieser Fragestellung ergibt sich die Notwendigkeit, weshalb die sinnlichen und damit sinnstiftenden Möglichkeiten der Malerei von jeder Generation grundlegend realisiert werden müssen. „Neu“ ist angesichts dieser Notwendigkeit von Malerei kein hinreichendes Kriterium, vielmehr die Bewußtheit der Mittel, deren beschriebenes Zusammenwirken und zeitgenössische Relevanz.

Dezember 1998

Statt erneut über diese Gemälde, könnte ich ebenso über ein gebackenes Brot schreiben. Ich könnte versuchen, das Brot zu beschreiben, etwa seine Form, Farbe und Oberfläche, seine Dichte, seinen Duft und den Geschmack. Das wird mit Farbmalerie allenthalben gemacht und wirkt in der Vielzahl austauschbar. Ich mag diese umständlichen Sehhilfen und trockenen Produktionsanalysen auch nicht mehr lesen (...ich muß nicht wissen wie das Brot gebacken ist, um es zu schmecken). Jede Szene kultiviert ihre Sprache und mit dieser Umgangsformen, die - wie in der Auseinandersetzung mit Kunst - als Methoden akzeptiert werden. Meist ergibt sich aus diesen Beschreibungen nur ein Zusammenhang mit Kunst, vor allem mit Malerei, dienen sophistische Unterscheidungsversuche dazu, ein Konzept vom anderen abzugrenzen. Dabei wäre wie im Falle von Peter Tollens eine Gegenüberstellung mit Skulptur oder Photographie oder ganz anderen Dingen, etwa mit Jazz, vermutlich weitaufschlußreicher. Im übrigen setzt der Versuch einer Beschreibung eine Distanz voraus, die ich gegenüber diesen Gemälden ebensowenig verspüre, wie gegenüber dem Brot. Sie sind nicht dazu gemacht, sich von Ihnen zu distanzieren. Das Gegenteil ist der Fall: Man will ihnen nahe kommen. Distanz hieße auch, sie in Frage stellen zu müssen. Wozu sollte ich das tun, wenn ich Ihre Notwendigkeit doch verspüre? Für welche Wissenschaft sollte ich einen Standpunkt einnehmen, der nicht mein eigener ist? Als wäre die Künstlichkeit einer Situation eine geeignete Voraussetzung dafür, die Selbstverständlichkeit von Kunst zu vermitteln (...um das Brot zu erfahren, muß ich es essen). Sehen ist der eigentliche Vorgang: Aus welcher Erfahrung kommt die Farbe ins Bild und welche Erfahrung wird es mir bringen? Diese Gemälde sind absolut konkret. Sie meinen was sie sind und sind das, was sie meinen. Darin sind sie unabhängig von ihrer eigenen Herkunft (...ich muß nicht den Bäcker des Brotes kennen und auch nicht das Feld auf dem das Korn wuchs). Als autonome Objekte hängen sie mit leichtem Abstand vor der Wand, die sie trägt. Aber als Gegenstände der Wahrnehmung sind sie nicht autonom, denn sie sind abhängig von meiner Erfahrung, die sie in einen Zusammenhang setzt und ihnen eine Geschichte gibt. Ich finde in der Art wie sie „gemacht“ sind die traditionellen handwerklichen Bedingungen des Tafelbildes wieder, allerdings erlebe ich sie vielmehr als selbständige Körper im Raum. Ihre leichten Hochformate in den verschiedenen Größen erinnern mich an die gestaffelten Ausschnitte der Portraitmalerei, deren Nähe ich ebenfalls suchen muß, um Individualität darin zu entdecken. Aber hier ist etwas nicht nur dargestellt oder im Bild repräsentiert sondern mit ihm unmittelbar anwesend. Daher ist die Begegnung mit Gemälden von Peter Tollens immer ein lustvolles sich in ein Verhältnis bringen zum Anderen. Sie erfüllen ein archaisches Bedürfnis nach der Nähe des anderen Körpers und verlangen den mikroskopischen Blick. Unabhängig von Wärme oder Kälte, die sie ausstrahlen, Zuwendung und Abkehr, mit denen wir ihnen begegnen können, versichert uns ihre beständige Anwesenheit der Grundlagen menschlicher Existenz, die individuell, räumlich gebunden und sinnlich ist. Aufgrund dieser Nähe und Tiefe sind seine Werke seltsam unzeitgemäße, langsame Bilder.