

Die wiedergewonnene Unschuld

Überlegungen und Betrachtungen angesichts der Ölpastelle von Günther Förg

Es erscheint wie ein Erstes, ein Ursprüngliches, was den Blick des Betrachters der Ölpastelle von Günther Förg bei der ersten Begegnung berührt. Die Motive, seien sie abstrakt oder gegenständlich-figurativ, sind leicht zu fassen. Sie liegen makellos sichtbar im Licht der weißen Oberfläche des Papiers. Der Zeichner vermied weitgehend Überschneidungen, Perspektiven, geschachtelte Räume. Vor den Augen des Betrachtes bildet sich aus dem Zeichnen das schiere Motiv - scheinbar direkt und unmittelbar und vollständig zu überblicken; fast könnten die Blätter dem voreiligen Auge als harmlos erscheinen, wenn nicht ihre eigentümliche Helligkeit, die ausstrahlende Wärme, ja anheimelnde Stofflichkeit und die eigenwillige Führung des Strichs zuerst fast unmerklich, schließlich fordernder seine Aufmerksamkeit beanspruchten.

Innerhalb der sich erweiternden und vermehrenden Erfahrung des Betrachters entsteht etwas Paradoxes dadurch, daß die zeichnerische Methode von Förg gerade nicht den Weg der Leichtigkeit oder Eleganz der Linie eingeschlagen hat, sondern eine gewisse Sprödigkeit, ein Zögern erkennen läßt. Allerdings trifft diese Beobachtung nicht auf das einzelne Element einer Komposition zu, das durchaus entschlossen und zügig auf das Papier gebracht wird. Dieses verhakt sich dann jedoch auf seltsame Weise - manchmal in sich selbst, vor allem jedoch mit dem Nachbarlement. Diese ursprüngliche Empfindung, daß der Zeichner unbekümmert und leicht, virtuos und erfindungsreich gearbeitet hat, wird allmählich überlagert von dem Wahrnehmen des Eigenlebens im zeichnenden Strich, so daß das Gleichgewicht von Motiv und Zeichnen zunehmend an den Rand eines gewagten Balanceaktes gelangt. Förgs Zeichnen gerät zu einem Diskurs über das Zeichnen. Seine Motive: eine Hand, eine Weintraube, ein Berg, eine stehende Frau, "Capri I und II", Blätter, die jeweils nur ein farbiges Rechteck im Zentrum aufweisen, verraten so etwas für private Hintergründe wie die abstrakten Muster und ermöglichen nicht eine Lesbarkeit dieser Kunst. Die motivischen Vorgaben bleiben ziemlich allgemein, aber dennoch sind sie nicht beliebig, denn sie bilden die Grundlage für die strukturellen Eigenschaften in Förgs Diskurs. Allerdings stockt bei dem Wort "strukturell" schon die Sicherheit des Benennens. Zweifelsohne besitzen viele Motive etwas, was mit den Begriffen "Struktur" oder "Ornament" zu tun hat. Passagenweise entfaltet sich im fortschreitenden Zeichnen eine Art Rapport. Aber selbst innerhalb der kleineren Einheiten, aus denen sich die Komposition entwickelt, herrscht durchaus nicht konzeptuelle Gleichheit. Sie entwickeln sich ungestört und unbedrängt von einem vorgegebenen Muster. Die bisher vorgebrachten Begriffe, um zu einem Verständnis des Zeichnens von Förg zu gelangen, liegen eigentlich noch immer eine Handbreit neben dem zu erfassenden Phänomen. Förg meint und realisiert etwas anderes, etwas, was Begriffe wie Struktur, Ornament oder - modern gesagt - Konzept aushöhlt, unterwandert, wegschiebt oder sogar umgekehrt. Es gibt kein Konzept, das Vorrang hätte vor der

nachdenklichen, körperlich spürbaren zeichnenden Hand. Der Künstler, wie er hier zeichnet, ist nicht hingerissen oder getragen von seinem jeweiligen Motiv, das Rapport, Ornament, Struktur enthalten kann. Sein Strich bewegt sich außerhalb dieser Kategorien, die ihm Distanz und Eigenwilligkeit ermöglichen. Löst man den Blick von den sich verhakenden, sich durchkreuzenden, niemals fließenden, unablässig mit sich selbst beschäftigten Strichen bei Förg und kehrt zurück zu den Kompositionen in ihrer Gesamtheit, so wird die Aufmerksamkeit nach den schon gemachten Erfahrungen mit der Unstimmigkeit des scheinbar Stimmigen bestätigt. Die Aufteilung der Flächen dient nicht dem Ziel, eine systematische Einheit zu entwickeln, so daß die Struktur an einer Stelle beginnen und sozusagen blind das Blatt überziehen könnte. Nein, überall zieht Förg mehr oder weniger entschieden Grenzen und Begrenzungen; Sprünge, Unterbrechungen, Verschiebungen erzeugen eine leise Spannung innerhalb der Komposition, die auf dieser Ebene dasjenige wiederholt, was auch die Betrachtung der kleineren Elemente des Zeichnens ergeben hatte. Dem Diskurs über das Zeichnen korrespondiert ein Diskurs über die Erschaffung der Fläche mit Hilfe der Linie. Natürlich weiß der Künstler, der heute zeichnet, daß er genausowenig die erste Unschuld der Fläche vor Augen hat, wie er weiß, daß nicht er derjenige ist, der den ersten Strich ziehen kann, aber Förgs Methode schüttelt diese Last, die auf seiner Hand liegen könnte, durch ein inspiriertes Ausweichen ab, das zu einem Prinzip des "Daneben" gemacht wird. Die Komposition seiner Blätter kommt sozusagen ins Stolpern, sie gerät aus ihrem erwarteten Takt und findet dadurch zurück zu einem Zustand, der sich mit dem Namen der Unschuld umschreiben läßt, die - weder naiv noch sentimentalisch - dem Künstler seine Freiheit zurückgibt. Förg befreit sich von der Bürde dessen, was existiert, nicht durch seine überbordende Technik, nicht durch Aggressivität, sondern durch einen überraschenden Schritt zur Seite. Er überwindet die Suche nach einem Zentrum, das wahr und tief und richtig sein könnte, im Aufspüren des Nebenwegs, der in unmittelbarer Nachbarschaft an der Mitte vorbeiführt, noch in Sichtweite zwar, aber den Blick streuend. Reminiszenzen an frühere Typen abstrakter Kunst tauchen vor diesem Blick auf, um unversehens verwandelt zu werden. Dies geschieht jedoch nicht in der Weise, daß der Betrachter den Prozeß von einem zum anderen stufenweise verfolgen kann, sondern wieder geschieht Überraschendes, das sich bei Förg aber ausdrücklich nicht als dramatisch bezeichnen möchte. Wo sich Kompositionsteile verfehlen, wo Farbwechsel Grenzen suggerieren, wo zarte und heftige Strichmanier wechseln, wo strichelnde Energiebündel sich durch die Fläche schieben, ergibt sich ein Knistern im Bildgefüge, das sich jedoch bald ins Heitere wendet. Förg setzt das scheinbar Unvermeidbare nicht nebeneinander, um daraus eine Collage des Absurden zu gestalten, sondern er benutzt die widerstreitenden Motive, als ob er Rohmaterial aus der unmittelbaren Sichtbarkeit vor Augen hätte. Der Diskurs über das Zeichnen führt zu einem eigentlich "unmöglichen" Umgang mit historischem Material, das wie im Spektrum gebrochen, aber nicht zerstört wird. Es wird geschmeidig und leicht gemacht, damit ein neuer Zugang gelingen kann. Die Verwandlung beläßt den Bruchstücken einen Teil ihrer Identität, d.h. sie vermeidet Zwang und Gewalt, so daß ganz unerwartet, fast altmodisch eine Empfindung wie Heiterkeit oder Serenität sich einstellen kann.

Unter diesen Vorzeichen wandert der Blick von Blatt zu Blatt, geleitet von einer insgeheimen Verwandtschaft der Blätter untereinander, aber doch immer von neuem beschäftigt mit bildnerischen Ereignissen, die sowohl aus der Erfindung wie aus dem Unstimmigen im Stimmigen hervorgebracht werden. Es ist daher nicht möglich, von "Variationen" zu sprechen; genausowenig trifft ein Begriff wie Zyklus den Sachverhalt, eher paßt ein Begriff aus der Musik, der gelegentlich in der bildenden Kunst verwendet wurde, nämlich: "Capriccio" - verstanden auch als ein glückhaftes Erfassen des inspirativen Augenblicks. Förg versteht also nicht ein "Thema" mit verschiedenen Gesichtern und Charaktere wie die Komponisten und er "entwickelt" nicht z.B. wie Klee in seinen zeichnerischen Exerzitien; er löst Blick und Hand für die Distanz, um an unerwarteter Stelle erneut anzusetzen. Der wissende Betrachter zieht daraus sein Vergnügen, und ein neuer, unverstellter Blick läßt sich von dem Charme dieser Methode und der von Förg verwendeten Technik anziehen, die in der Tradition des Pastells das, was sie erfaßt, mit einem Hauch von Unwirklichkeit umfängt und in ein Licht hüllt, das sich über die Schmucklosigkeit des Alltags gießt.

Siegfried Gohr