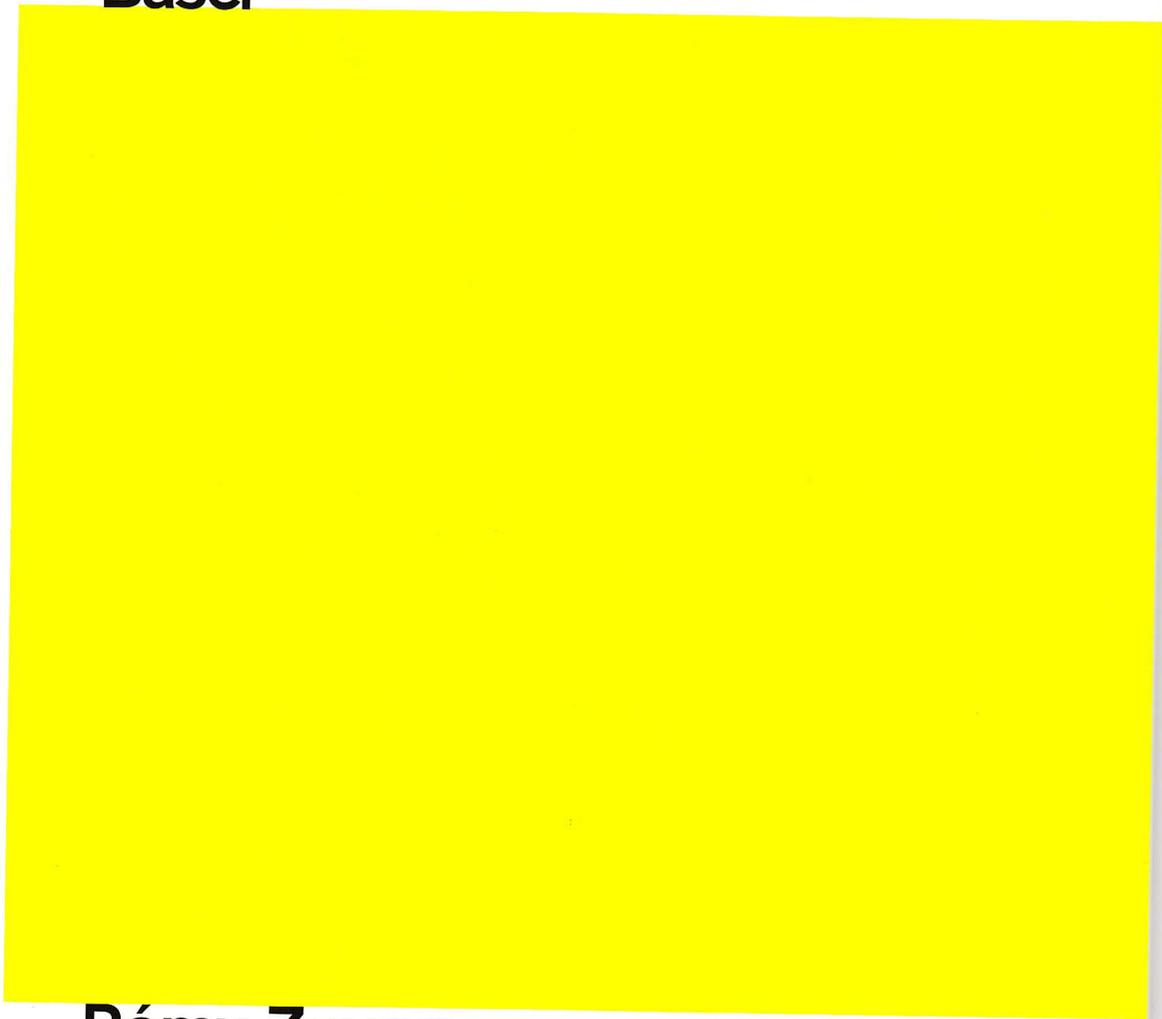


**Kunsthalle
Basel**



Rémy Zaugg

29/1999



**Kunsthalle
Basel**

**Über die Blindheit
Schweizer Fresko
Hinter der Kunsthalle**

Rémy Zaugg

29/1999

1997



~~3m~~

~~STODER~~

~~STODER~~

~~14-12-1987~~

~~Differenzrechen~~

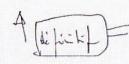
~~VF-3,1~~

~~(2. Änderung)~~

~~schon in 2. Überzug~~

~~D. ... "~~

77,7 cm



*Lieber Claes*¹,

Die Ausstellung könnte den Titel «Blind, 1994–1998» tragen.

Gegeben sei der Ausstellungsplan, der diesen Brief begleitet.

*

Den ersten Saal² nehmen ein Dutzend Bilder ein, die alle *dieselben* Masse haben: 69,7×77,7×2,7 cm. Diese Bilder tragen alle *denselben* Text: «SCHAU, /ICH BIN/BLIND,/SCHAU.» (vgl. die beigefügte Zeichnung).

Der Schriftsatz ist ebenfalls stets *derselbe*. Die Buchstaben sind in Univers 85 gesetzt, der fettesten Variante der von Adrian Frutiger entworfenen und gezeichneten Schrift; die Buchstaben sind 11 cm hoch, eine Grösse, die ich oft verwende und die sich im Laufe der Jahre empirisch durchgesetzt hat. Der Schriftblock bedeckt die ganze Bildfläche, deren Masse er bestimmt.

Alles ist *dasselbe* in dieser Bilderfolge, inklusive die Materialien und die Ausführungstechnik. So besteht der Bildträger aus einem 2 mm dicken Aluminiumblech, dessen Seiten abgekantet und in den Ecken verschweisst sind. Zunächst werden die fünf sichtbaren Seiten des Trägers geschliffen, gereinigt und grundiert, anschliessend wird der Farblack des Grundes aufgespritzt. Bevor die Träger aus der Werkstatt des Karosseriemalers in jene des Siebdruckers gebracht werden, wird die Farbfläche des Grundes nochmals leicht angeschliffen, um die mechanische Haftung der auf sie zu druckenden Farbe zu erhöhen. Die farbigen Buchstaben werden also im Siebdruck aufgebracht; dies erfordert drei Druckvorgänge, zwischen denen sie mindestens einen Tag lang trocknen müssen. Die drei übereinanderliegenden Druckschichten geben der Farbe der Buchstaben genügend Opazität, damit die Untergrundfarbe, auf die die Buchstaben gedruckt sind, nicht mehr durch die gedruckte Materie hindurchscheinen kann. Ein Rot, das nur einmal auf einen grünen Grund gedruckt wird, ist nicht das gewünschte reine Rot, sondern ein Braun; im zweiten Druck erscheint das Rot bereits deutlich röter, und der dritte Druck lässt es zu einem reinen Rot werden und setzt es vor allem in den Stand, dieses reine Rot zu bleiben, da das Grün, wenn die rote Materie nicht genügend dick ist, mit der Zeit wieder durch das Rot hindurchzudrücken droht und dieses dadurch verändert würde.

1 Claes Nordenhake, Galerie Nordenhake, Stockholm.

2 Die Saal-Bezeichnungen beziehen sich auf die Ausstellung, die vom 17. Oktober – 25. November 1998 in der Galerie Nordenhake, Stockholm gezeigt wurde unter dem Titel «Rémy Zaugg. Schau, ich bin blind, schau.» Der Text ist in französischer Originalsprache erstmals erschienen in: «L'art c'est l'art». Textes réunis et édités par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel 1999.

Der bedruckte Bildträger kehrt nun zum Karosserielackierer zurück, der die Oberflächen kontrolliert und reinigt, bevor er die Farbschicht leicht anschleift, um auch das kleinste Staubkorn zu entfernen. Anschliessend spritzt er zwei oder drei Schichten Transparentlack auf. Dieser letzte Vorgang ist besonders heikel. Wenn er misslingt, wenn irgendwelche fremden Stoff- oder Schmutzspuren, zum Beispiel Staubkörner, im Lack eingeschlossen werden, muss alles neu abgeschliffen werden, bevor ein weiteres Mal die abschliessende Lackierung vorgenommen werden kann. Der Transparentlack vereinheitlicht die Oberflächentexturen der beiden Farben, die notwendigerweise unterschiedlich sind, da Grund und Buchstaben ja nicht in derselben Weise auf den Bildträger aufgetragen wurden: Der Grund wurde gespritzt und dann leicht angeschliffen; die Buchstaben wurden gedruckt, das heisst, die Farbe wurde mit Hilfe einer Rakele durch die kleinen Maschen eines Gewebes gepresst. Der Schleifvorgang und der Transparentlack löschen die Einzigartigkeit der verschiedenen technischen Momente in der Ausführung des Bildes aus und neutralisieren dadurch die Chronologie seiner Herstellung. Das Bild scheint keine Genese oder keine eigene Geschichte zu haben: als hätte niemand es geschaffen, als wäre es telquel, mit einem Schlag, fix und fertig, vom Himmel gefallen, als hätte es keinen Urheber gehabt. Die technische Perfektion vernichtet, bis hin zur Idee des handwerklichen Know-how selbst. Es gibt nur, was ist. Der Begriff des Arbeitsaufwandes findet sich dadurch ausgemerzt. Um so besser. Das ist es nicht, was das Bild zeigen will. Eine offenkundige technische Komplexität liesse Konnotationen zu, Sinnfälligkeiten, parasitäre Bedeutungen, die unweigerlich vom Ausdruck des Bildes ablenken würden, das lediglich ein farbiger Text auf einem farbigen Grund sein will. Das abschliessende Anschleifen und Lackieren ermöglichen der Farbe und der typographischen Formstruktur, zu sein, für sich allein zu sein, jenseits von allem Anderen. Diese Vorgänge entmaterialisieren die Bestandteile des Bildes, sie vernichten die Farbmaterie, sie sublimieren sie. Das Bild ist eher seine Farbe als farbige Materie. Es ist Blau, es ist Rot – und es ist nichts Anderes.

In diesem erstarrten, präzisen, kühlen, harten und trockenen technischen und typographischen Ort ändert sich einzig die Farbe. Hier allerdings, im ersten Saal, wechselt die Farbe von einem Bild zum nächsten nicht auf eindeutige, klare, entschiedene und autoritäre oder gar brutale Art, sondern in

ambivalenter, mehrdeutiger, unbestimmter, subtiler, sogar zweifelhafter Weise. Im grossen ganzen ist der Grund rot, und die Buchstaben sind blau – eine weitere Konstante.

Der Kontrast zwischen dem Rot und dem Blau irritiert, er ist unangenehm. Schmerzhaft sogar. Das Phänomen, das auf dem sogenannten Simultankontrast der Komplementärfarben (Blau/Orange, Grün/Rot, Violett/Gelb) beruht, ist bekannt.

Die Farbkontraste zwischen den Buchstaben und dem Grund dieser Bilder sind so stark, dass sie schmerzen. Jene Bilder sprechen das Sehvermögen an. Sie befragen den Gesichtssinn. Sie scheinen die menschlichen Sehfähigkeiten auf die Probe stellen zu wollen, fast als wollten sie unsere physiologischen Grenzen erkunden, indem sie Auge und Gehirn in Frage stellen. Doch letztlich könnte es, wer weiss, auch sein, dass sie uns an einigen unserer Gewissheiten oder an bestimmten Selbstverständlichkeiten zweifeln lassen wollen.

Das Bild mit den blauen Buchstaben auf rotem Grund ist da, wir sehen es zwar, doch trotz unseres Bemühens, es so gut wie möglich zu sehen, sehen wir es nicht gut. Wir strengen uns an, es bestmöglich zu sehen, doch unsere Mühe ist vergebens. Stets ist das Bild gleichsam inmitten einer kinetischen Strahlung. Täglicher Umgang ändert daran nichts, ein langer Lernprozess auch nicht, die Schwierigkeit bleibt bestehen, das Bild ist weiter in eine Art optischen Nebel getaucht, der stört und lästig fällt. Wir wissen bestens, dass es da ist und friedlich an der Wand hängt, dass es reglos ist, sich nicht bewegt und nicht zittert, und dennoch ist, was wir sehen, unbeständig, provisorisch, undeutlich, atmosphärisch, verschwommen, ungreifbar sogar. Die blauen Buchstaben, die bald hinter dem Rot zu sein, bald sich in der Ebene des Rots selbst zu bewegen, bald vor dem Rot zu schweben oder sich vielleicht wirt ein wenig überall zugleich zu befinden scheinen, als wäre ihnen eine impressionistische Allgegenwart eigen im roten Raum, der bald röter als rot, bald an gewissen Stellen stärker violett, bald an anderen stärker orange zu sein scheint, kurz, das Blau der Buchstaben oder die blauen Buchstaben – denn auch dies ist variabel: handelt es sich hier um Blau in Form von Buchstaben oder um Buchstaben in blauer Farbe? – scheint zeitweise und vielleicht sogar ständig undeutlich zu sein, als wären die Buchstaben schlecht gedruckt worden: Ihr oberer Rand scheint von einer dunklen Linie umzogen, ihr unterer Rand durch eine weisse Linie begrenzt zu sein; nach oben gibt es paradoxer-

weise eine Art Übermass oder Akkumulation von Farbe, nach unten im Gegenteil einen Mangel oder eine ungenügende Menge an Farbe; oben ist es, als sähe man zu viele Dinge, die in einer Art dunkler Rinne zusammenfielen, und unten ist es, als ob man dort, wo helles Weiss durchscheint, nichts sehe; die Buchstaben scheinen um 2 bis 3 mm nach oben versetzt zu sein; manchmal wirken alle Ränder der blauen Buchstaben schattiert, während ein hinter den Buchstaben befindlicher Lichtschein die an sie angrenzenden roten Farbflächen in unterschiedlicher Weise erhellt.

Die Buchstaben dort sehen, wo sie nicht sind, einen schlechten, nach oben verschobenen Druck dort sehen, wo der Siebdruck tadellos ist, keine Farbe dort sehen, wo es Blau oder Rot gibt, Unstetigkeiten, Blitze und Turbulenzen dort sehen, wo absolute Ruhe herrscht – dies alles sind Fakten, die die menschliche visuelle Wahrnehmungsfähigkeit in Frage stellen, doch diese Fakten sprechen auch von der Gegenwart des Menschen, der das Werk wahrnimmt, und vom teleonomischen Wesen des Werkes, das durch die Wahrnehmung entsteht und agiert.

Das Werk ist also seinem Wesen nach ein Phänomen der Wahrnehmung. Das Werk ist kein Objekt. Das Bild zeigt und beweist es. Das wahrnehmungsmässige Bildphänomen entsteht aus dem Zusammentreffen der Realität des Objekts und der Natur der menschlichen Wahrnehmung. Das Werk findet in der Wahrnehmung und durch die Wahrnehmung statt. Es erscheint, und seine Erscheinung ist unterschieden vom Objekt, das das Erscheinen ermöglicht. Gemaltes Objekt und Erscheinung überlagern sich hier wohl oder übel. Als läge die phänomenologische Erscheinung etwa zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem Bild. Das wahrnehmungsmässige Phänomen hüllt das Objekt ein, es umkleidet das Objekt, es versteckt paradoxerweise das Objekt, das seinen Ursprung bildet. Hier ist das Faktum unbestreitbar. Es kann weder unbemerkt bleiben noch rasch in Vergessenheit geraten, da das Phänomen schmerzhaft ist. Eine Identität zwischen dem Objekt Bild und der Wahrnehmung des Bildes oder dem wahrgenommenen Bild steht hier ausser Frage. Das Objekt und seine Wahrnehmung verschmelzen nicht, es gibt keine Überlagerung, die bewirkt, dass wir das eine für das andere halten, wie wir dies häufig und sogar eigentlich immer automatisch tun, um unsere Präsenz in der Welt zu vereinfachen, und vielleicht auch, um unsere Rolle als wahrnehmendes Subjekt aufzuheben, um uns vom Wahrnehmungsakt weder berühren noch in Beschlag nehmen zu lassen: So

sagen wir uns, das Objekt bestehe durch seinen eigenen Willen, und wir sind davon nicht betroffen, wir haben damit nichts zu tun, wir agieren nicht, sondern wir erdulden nur, unparteiisch und passiv. Hier können wir nicht betrügen: Das Objekt ist nicht das gesehene Objekt, das Objekt Bild ist nicht die Wahrnehmung, die wir vom Objekt Bild haben, das Ding, das gesehen wird, ist das Erzeugnis unserer Wahrnehmung. Was wir wahrnehmen ist das Phänomen, das unserer aktiven Präsenz angesichts des Bildes entspringt. Im wahrnehmungsmässigen Phänomen entdecken wir das Bild, aber auch unsere Präsenz, oder wir nehmen angesichts des Objekts unsere eigene Präsenz im Werk und das Ergebnis unserer Wahrnehmung des Bildes wahr.

Im ersten Saal verändert sich einzig die Farbe der Bilder. Sie tut dies in subtiler, ungewisser Weise. In mehrdeutiger Weise, nach dem Vorbild des dynamischen Kontrastes zwischen dem Rot, das das Blau umgibt, und dem vom Rot umgebenen Blau. Die Besonderheit eines Bildes im Verhältnis zu einem anderen oder zu den anderen ist schwer zu erfassen. Ist es der Grund des einen Bildes, der röter ist als der rote Grund des daneben befindlichen, sind es die Buchstaben, die blauer oder weniger gesättigt sind, oder ist es nur der rote Grund, der sich verändert, während das Blau dasselbe bleibt? Wirre Unentschiedenheit. Das besondere Aussehen jedes Bildes mischt und vermischt sich mit jenem der anderen Bilder. Doch das Wirre ist nicht ein für allemal gegeben. Es verändert sich ebenfalls. Es ist instabil. Zweifelhafte. Je nach dem Standpunkt, in Funktion dessen, was man gerade ansieht, und dessen, mit dem man es vergleicht oder zu dem man es in Beziehung setzt. Die verwirrende Ungewissheit des besonderen Aspekts eines jeden Bildes im Verhältnis zu den besonderen Aspekten der anderen Bilder verweist auf die dynamische visuelle Vieldeutigkeit, die zwischen dem roten Grund und den blauen Buchstaben besteht. Die Subtilität der Unterschiede der Rot- und Blautöne entspricht der Spannweite der Schwingungen, der Arten von Blitzen, Unstetigkeiten und optischen Turbulenzen, die innerhalb jedes Bildes auftreten. Die leichten Farbunterschiede von einem Bild zum anderen vermengen sich mit den kinetischen Effekten innerhalb der Bilder, und umgekehrt verschmelzen die visuellen Schwingungen innerhalb des Bildes mit den Farbunterschieden zwischen den einzelnen Bildern. Die objektiven Unterschiede der roten und blauen Farben werden für die optischen Effekte gehalten, die durch die Kontraste zwischen Rot und Blau entstehen. Beide Phänomene erhöhen

gegenseitig ihre Komplexität. Die trübe visuelle Unbestimmtheit, die auf der grossen Ähnlichkeit der Bilder beruht, bekräftigt, unterstützt, verstärkt oder intensiviert den wahrnehmungsmässigen Lichtschein, der das Objekt umhüllt und verhindert, dass man es deutlich sieht. Und gleich wie der rot/blau Farbkontrast jedes Bildes scheinen auch die leichten Unterschiede zwischen den Rot- und Blautönen der Bilder zu verhindern, dass man jedes von ihnen gut sieht. Ein Bild hindert daran, das andere oder die anderen zu sehen, sie deutlich und mit Gewissheit voneinander zu unterscheiden, wie wir eine Katze, einen Hund, einen Baum, einen Menschen identifizieren, die sich dort, uns gegenüber, befinden. Kurz, die Gesamtheit der Bilder erhöht die in jedem Bild herrschende visuelle Ungewissheit.

Ich, der Urheber der Bilder, weiss, was ich getan habe, und ich kenne objektiv die Variationen der Blau- und Rottöne sowie ihre Kombinationen oder ihre Paarungen auf jedem Bild.

Jedes Bild ist einzigartig. Jedes Bild unterscheidet sich materiell von allen anderen. Jedes rot/blau Paar ist einzigartig; jedes rot/blau Paar unterscheidet sich von allen anderen. Der rote Grund kann objektiv in mehreren Bildern derselbe sein, doch das Blau ist stets verschieden. Ebenso wird ein gewisses Blau stets einen anderen Grund haben. Das Rot des Grundes ist mehr oder weniger orange oder mehr oder weniger violett; das Rot enthält mehr oder weniger oder gar kein Gelb oder mehr oder weniger oder gar kein Blau; das Rot ist mehr oder weniger warm oder mehr oder weniger kalt. Was das Blau der Buchstaben betrifft, so ist es mehr oder weniger gesättigt – der Laie würde sagen: mehr oder weniger dunkel oder mehr oder weniger hell –, und es ist mehr oder weniger kalt, das heisst es enthält mehr oder weniger Grün. Das Blau enthält nie Rot, weil dadurch der kinetische Effekt des Simultankontrastes vermindert oder sogar aufgehoben würde.

Was jedoch werden für unsere Wahrnehmung diese leicht unterschiedlichen oder sogar identischen Rottöne des Grundes in Gesellschaft der Blautöne der Buchstaben, die ihrerseits einander ähnlich oder gleich sind? Und umgekehrt, was werden diese ähnlichen oder gleichen, von Rot umgebenen Blautöne neben einem ähnlichen blau/roten Bild, inmitten von zwei ähnlichen blau/roten Bildern, in einem Saal unter einem Dutzend blau/roter Bilder mit mehr oder weniger ähnlichen oder mehr oder weniger unterschiedlichen blau/roten Farbkontrasten? Ein Schlaukopf ist, wer dies mit Gewissheit für einen bestimmten Augenblick oder langfristig sagen kann. Neben gewissen blau/roten Bildern wird

das Rot des Grundes eines blau/roten Bildes röter erscheinen als neben einem anderen, wenn das Rot des ersten Bildes kälter ist als das Rot des zweiten Bildes, das seinerseits oranger erscheint, als es tatsächlich ist, weil es sich neben einem Bild mit einem violetteren Rot befindet, es sei denn, das Blau wäre ... Nein, ich halte ein. Ich fahre nicht weiter. Hunderte von Seiten würden nicht genügen, um andere Möglichkeiten, andere Kombinationen und anderes mehr zu beschreiben, zu analysieren, zu beurteilen, abzuwägen und in Betracht zu ziehen. Die Farben lehren uns wahrhaftig die Kontextualität: Die Erscheinung einer Farbe hängt von deren Umfeld ab, sie ist, was ihr Kontext ihr zu sein gestattet. Schade, dass die Strukturalisten mit den Problemen des Malers nicht vertraut waren. Was die Farbe betrifft, kann man füglich behaupten, dass wir heute nicht sehr viel mehr als Goethe wissen – wenn man natürlich von den Sinneserfahrungen absieht, die Barnett Newman in seinen grossen Farbfeldern für uns bereitgestellt hat.

Noch ein Wort über die gewaltige Schwierigkeit, die Blau- und Rottöne der Bilder zu identifizieren. Ein Mitarbeiter des Siebdruckers hat dummerweise die genauen Angaben zu den Blautönen entfernt, die sich auf der Rückseite der Bildträger befanden. Ich habe nun die grösste Mühe, jeden Blauton wieder neu zu definieren, obwohl die Rottöne dies doch sind. Während ich angesichts dieser Bilder die vorliegenden Zeilen schreibe, ist die Identifizierungsarbeit blockiert. Es gelingt mir nicht, sie fortzusetzen. Es fehlen mir noch vier oder fünf Bilder, die demnächst abgeschlossen werden. Ich hoffe, dass es mir gelingt, alles ohne mich zu irren neu zu definieren, wenn ich der Gesamtheit dieser Bilder gegenüberstehen werde, wobei mir natürlich die Planzeichnungen für den Druck und meine Listen, in denen jeder Ton beschrieben ist, zu Hilfe kommen.

Eine letzte Bemerkung zu den Bildern des ersten Saals: Zwei Werke stechen aus der rot/blauen Verworrenheit hervor. Ihre Gründe sind deutlich oranger als jene der anderen, und ihre Schriftzüge sind grüner. Diese beiden Bilder, die sich von den übrigen unterscheiden, erhöhen noch die Verwirrung, indem sie durch Kontrast alle anderen in die Anonymität der Ähnlichkeit treiben.

*



letras : 14,5 cm

formato : 130,1 x 160,3 cm x 3,5 cm

Den zweiten Saal nehmen neun Bilder ein, die dieselben Dimensionen haben: 180,1×160,8×3,5 cm. Alle Bilder tragen denselben Text: «LOOK,/IN A FLASH/I AM BLIND,/LOOK.» Vgl. die beigefügte Zeichnung. Die Ausführungstechnik ist dieselbe wie bei den Bildern des ersten Saals.

Was sich verändert, ist die Verwendung der Farbe in diesen neun Bildern. Jedes Bild ist verschieden und drängt sich auf: brutal, ich würde sogar sagen, dumm und idiotisch. Was denn ist platter als ein Rot auf einem Grün, ein Grün auf einem Orange, ein Grün auf einem Violett oder ein Orange auf einem Blau?

*

Das wär's. Entschuldige bitte die Länge dieses Schreibens. Offenbar musste ich über diese Bilder nachdenken. Es ist dies meine Weise, etwas zu verarbeiten, bevor es an andere Dinge geht.

Mit herzlichen Grüßen

**SCHAU,
ICH BIN
BLIND,
SCHAU.**