

TEXT ZU GERWIN SCHMIDT

Pleasuring Painting

Jedes von Gerwin Schmidts Gemälden inszeniert die malerische Urszene neu: den Augenblick, in welchem Farbe, auf eine begrenzte Fläche aufgetragen, Bedeutung gewinnt. Diese Bedeutung entsteht, indem sich in ebenjenem Augenblick Verdoppelungen ereignen – Verdoppelungen, die interne Spannungen aufbauen und ästhetisch produktiv werden lassen:

Die Farbe ist ebenso ‚paint‘ wie ‚color‘, sowohl ein materieller Stoff aus Pigment und Bindemittel, der gelegentlich als Farbnase über die Bildoberfläche rinnt, als auch ein immaterieller Farbwert, der mit anderen Farbwerten in demselben Gemälde in koloristischen Austausch tritt.

Auch die Fläche zerteilt sich in eine materielle und eine immaterielle Seite, indem der körperliche Bildträger (Baumwolle, Jute oder Holz, aufgrund der Dicke des Bildträgers jeweils deutlich als ‚Bild-Ding‘ vorgeführt) zugleich zum Erscheinungsort eines imaginären Raums wird, in welchem das Farbspiel der Gemälde sich in jenem ‚push and pull‘ entfalten kann, von dem der amerikanische Maler Hans Hofmann sprach.

Und schließlich verdoppelt sich dasjenige, was wir hier Bild nennen können. Die Malereien sind Vorschein von etwas, das im Zusammenspiel der Farben aufblitzt, im weitesten Sinne ein Landschaftliches, Naturhaftes, an das die Farbkonstellationen uns erinnern. Im selben Zuge aber verweisen sie auf das malende Subjekt, das hier am Werk war, zurück: auf die Dynamik der Hand und die Expressivität der Geste, sodass das Gemälde zum Bild seiner eigenen Genese wird.

Die einzelnen Gemälde inszenieren dieses Umkippen zwischen den gegenläufigen Aspekten, unter denen Farbe, Fläche und Bild gesehen werden können, in je anderer Weise. Nicht zuletzt macht es einen erheblichen Unterschied, ob der erste Eindruck ein materieller ist, der sich ins Immaterielle wendet, oder ob wir die genau gegenläufige Erfahrung machen. Bei einigen Bildern sind die Trägerflächen ganz mit Farben bedeckt und wirken wie Ausschnitte aus einem größeren, sich jenseits der Bildgrenzen fortsetzenden Kontinuum; entsprechend tritt der Bildträger optisch zurück, das Gemälde erscheint als ‚Fenster‘ auf eine imaginäre Landschaftsszenerie. In anderen Gemälden hingegen sitzen die Farben klekshaft inmitten der Bildfläche, die drumherum in ihrem Grundierungston sichtbar bleibt. Hier spielen die Farben ihre rohe Materialität und das Pinselwerk seinen zupackenden Duktus aus, mit der Folge, dass sich die Bildschichten nicht in eine imaginäre Tiefe hinein öffnen, sondern zum Farbre Relief werden, das sich zum Betrachter hin aufbaut. Das Bild eröffnet hier keinen Blick in eine imaginäre Welt, sondern wird zum ‚Farb-Ding‘, das in lebendigen Austausch mit dem realen Raum tritt, in dem es hängt.

Die Sprache vereindeutigt hier aber über das angemessene Maß hinaus: Die Gemälde haben ihre Pointe darin, sich im oszillatorischen Zwischenraum zwischen diesen beiden Polen zu halten, als ‚unmögliches‘ Ineinander von Materialität und Immaterialität. Schmidt steuert die jeweiligen Farbensembles so, dass die doppelte Lesbarkeit von Farbe, Fläche und Bild erhalten bleibt. Weder verfestigen sich die Gemälde zur ‚Gestalt‘, die sie zur Darstellung von etwas Bestimmtem machen würden; auch das Landschaftliche, das gelegentlich aufblitzt, bleibt eine ungreifbare Anmutung. Sie werden aber auch nicht zum rein selbstbezüglichen Ausstellen des materiellen Bildsubstrats aus Farbe und Träger, was insbesondere an der Dynamik der Pinselspuren und der Vitalität der koloristischen Wechselwirkungen liegt, die das Gemälde als Niederschlag von Kräften erscheinen lässt, die hinter es zurückweisen.

Wenn wir den Fokus enger fassen, wird kenntlich, dass jede einzelne von Schmidts Farben in diesem ‚Dazwischen‘ balanciert. Die farbkombinatorische Spannweite der Gemälde ist weit und reicht von chromatisch sonoren Varianten über pop-artig hüpfende bis zu solchen, in denen lediglich Grautöne tektonisch gegeneinandergesetzt sind. Jede Farbe dient als Baustein eines koloristischen Ganzen und trägt zu dessen Stimmigkeit bei. Zugleich sticht sie in ihrer je eigenen, sozusagen ‚absoluten‘ Luminosität heraus, so als wolle Schmidt jenem Ideal nahekomen, von dem der junge Frank Stella sprach: die Farbe so gut erscheinen zu lassen, wie sie im Farbtopf bereits ist.

Schmidts Gemälde distanzieren sich von Inhalten, die sich vom ästhetischen Geschehen auf der Bildfläche ablösen ließen. Sie exekutieren auch kein vorgängig niedergelegtes Konzept. Die malerische Urszene ist kein Mittel zur Produktion von Inhalten, sondern das eigentliche künstlerische Ziel. Wer die Gemälde betrachtet, soll zum Zeugen der sich vor seinen Augen ereignenden Transmutationen werden – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Wer diese Erfahrung macht, spürt eine besondere Form ästhetischer Gegenwart. Was die Gemälde ‚bedeuten‘, fällt mit dem in eins, was sie sind: Konstellationen von Farben und Pinselspuren, die in ihrem kontrastreichen Spektrum eine ‚Concordia discors‘, eine Einheit in der Differenz, entstehen lassen. Das Entstehen einer solchen durch kein Rezept vorausplanbarer ‚Concordia discors‘ war stets ein entscheidendes Gelingenskriterium der Malerei und eine der wesentlichen Freuden, welche die Betrachtung von Malerei bereiten kann – und in dieser Weise vielleicht nur die Malerei.

So haben Schmidts Gemälde, als letzte Verdoppelung, nicht einen, sondern vielmehr zwei Adressaten: zum einen – natürlich – den Betrachter, dem sie ihre Schauseite zuwenden, auf dass er sie betrachte und sich an ihrem ästhetischen Spiel erfreue; zum anderen aber ebenso sehr die Malerei selbst, diese alte und traditionsreiche Kunst, der sie mit ihrer Feier der malerischen Urszene ihre Referenz erweisen. ‚Pleasuring painting‘ – die Formel zieht beides in einer nur im Englischen möglichen Weise zusammen: eine ‚Malerei, die Freude bereitet‘, als ein ‚Erfreuen der Malerei‘.

Michael Lüthy

12. April 2023