

Brigitte Borchhardt-Birbaumer
1998

Widerstände im Bild suchen Zu einigen Serien von Diptychen Wilhelm Drachs 1994-1998

»Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch einen Möglichkeitssinn geben«, übertitelt Robert Musil das vierte Kapitel im ersten Teil seines Mann ohne Eigenschaften. Der Satz ist losgelöst von seinem Autor zu einer Kurzphilosophie des 20. Jahrhunderts geworden – trotzdem oder gerade deswegen trifft er in seinem widerständigen Beharren auf einen wichtigen Aspekt der 1992 entstandenen, in sich zweigeteilten Farbfeldkompositionen Wilhelm Drachs besonders zu. Am Anfang standen einige wenige Leinwände, welche einesteils aus Lasuren bestehen, die zum Rand hin hellere Farbstufen zeigen, anderenteils aus pastoserer und opaken Schichten in einer Komposition. Diese erinnerten den Künstler aber zu stark an Teilungen, mit denen Mark Rothko in den späten sechziger Jahren experimentierte. Der Zufall ließ eine Trennung der beiden unterschiedlichen Farbkörper und damit etwas völlig Neues und Veränderliches entstehen: Zwei getrennte Werke standen plötzlich knapp nebeneinander und bildeten eine neue Einheit. Für die nächsten sieben Jahre war die Auseinandersetzung mit dem Diptychon da. Faktoren von außen addierten sich zur selbst entdeckten Erfahrung, denn das mehrteilige Bild ist ein Charakteristikum der Malerei nach 1945. Obwohl es schon lange vorher, eigentlich seit der Antike existierte, wurde eben dieses Kunstmittel der Mehrteiligkeit ab dann zu einem der Hauptfaktoren in der Malerei.

»Thirty are better than one«, sagte Andy Warhol, und die Addition zu Bildergruppen, altarartigen Polyptychen aller Art hält bis heute an. Werner Hofmann hat 1998 der Wiederkehr formaler Kriterien aus dem Mittelalter in der modernen Kunst eine erhellende Studie gewidmet – es sind geistige Spurensuchen der Avantgardenkünstler, die über die Jahrhunderte des autonomen Staffeleibildes und der Zentralperspektive zurückblicken in eine kultische und damit auch rhetorische Einbindung der Werke. Auch wenn es seit dem 19. Jahrhundert die »ästhetische Kirche« ist, in der die Bilder diskutiert werden, ist der Werkprozess der Künstler immer noch in die Aura des magisch Dunklen bei der Umsetzung von einem geistigen Ursprung der Idee zu einem konkreten Objekt getaucht, einer Oberfläche aus Farbschichten, die jene Umwandlung von Geist in Materie als persönliche Schrift nachvollziehen lässt. Selbst die automatisch, intuitiv, informell arbeitenden Maler, die vom Ausschalten des Gehirns zugunsten der körperlichen Geste sprechen, beharren auf diesem unbegreiflichen und damit – nach Hegel – spielerisch heiligen Prozess. Doch ein informeller oder aktionistischer Maler ist Wilhelm Drach nicht, wenngleich er um die Aura des Entstehens sehr genau weiß.

Seine Ideen sind von Anfang an konkret im Kopf existent und auch wenn er sie nicht im Sinne einer Vorzeichnung skizziert, ist der Vorgang analytisch, nicht intuitiv. Der Zufall bei einer spontanen Setzung von abstrakten Zeichen, zuweilen Schriftzügen, ist so gering gehalten, dass dem korrigierenden Arbeiten im Einsatz der Farbtöne und dem bewussten Zugeben und Wegnehmen eine weit wichtigere Funktion zukommt. Der Blick ist kritisch, mehrere Bilder entstehen dabei zwar nebeneinander, aber keines wird in einem Arbeitsgang fertig, alle werden nach Pausen übergangen, oft werden auch ältere Werke, die dem kritischen Blick Drachs nicht standhalten, übermalt, mit Collage beklebt, die objekthaften Materialien in die Farbschicht verwoben – ein schwieriges Experimentfeld, das einige Jahre bis zur Perfektionierung der Verbindung in Anspruch nahm. Zuletzt zeigte sich, dass Erde, Holz, Stroh, Wellkarton etc. am besten durch Acrylbinder an die Leinwand fixiert werden können und sich mit dem Farbpigment verbinden, ohne sich wieder zu lösen. Die Serien von Diptychen haben keine Titel, die Leinwände sind nummeriert und datiert, einer ersten Folge der Jahre 1993/94 folgten spätere ab 1996. Dazwischen gab es familiär und beruflich erzwungene Pausen, die aber, bewusst in Bezug auf die Kunst reflektiert, den gewonnenen Abstand als nützlich betrachten und an Tiefe gewinnen ließen. Dabei spielt natürlich eine wichtige Rolle für die späteren Bildpaare, dass es sich um Krankheit und Tod des Vaters handelte, den Wilhelm Drach bis zuletzt begleitete und wofür er seine Malerei stilllegte.

Diese veränderte sich damit verständlicherweise bei der Wiederaufnahme – viele Werke sind in mehrmaligen Schüben von verzweifelter Kraft gekennzeichnet und überarbeitet; der Vorgang verlief sehr geordnet, fast penibel sorgfältig, wenngleich er ganz konträr spontane Wirkung erzielt. In den Diptychen sind die Widerstände wesentlich, die sich im Nebeneinander und den Unterschieden im Umgang mit dem Farbkörper ergeben. In den Gegensätzen sind aber auch Zusammenhänge vorhanden, der spannungsreichen Opposition folgt eine Kombination – vor allem für die Augen der

Betrachterinnen und Betrachter. Die eine – meist die größere Bildfläche – mutiert zu einer haptisch rauen, mit Collage durchsetzten, unruhigen, fast reliefhaften Form. Als Widerspruch in sich ist dem Horror vacui dieser Gegenstände eine vereinheitlichende Malerei und auch Ein- und Überzeichnung eingeschrieben; eine durch breite schwarze Striche umrissene abstrahierte Körper- oder Gegenstandsform, manchmal auch Schriftzeichen aus Ostasien ähnlich, wird darübergelegt. Die Dominanz dieser breiten, zuweilen offenen Pinselzüge entsteht durch die von ihnen vorgenommene ›Bezeichnung‹ und damit Kennzeichnung des ganzen Bildes: Ohne Titel steht es Betrachtern frei, darin Menschen, Stillleben, Landschaft oder eben nur die entfernte Erinnerung an die Gegenständlichkeit zu sehen – für Drach hat jede dieser Konfigurationen eine Entsprechung in der Realität.

Die eingearbeiteten Materialien sind: Wellpappe, Jute, Erde, Sperrholz (von Obstkisten zur Assoziation abschließender Zäune mutierend) und Stroh. Die natürlichen Materialien Erde und Stroh in der Malmaterie begegneten Drach intensiv in einer Ausstellung der Werke Anselm Kiefers in Berlin, wobei ihn nicht die Inhalte des international bekannten deutschen Künstlers interessierten, sondern sein virtuoser Umgang mit Materialien. Doch wandelte sich diese Materialaneignung zu persönlicher Verdichtung – zuerst mit Erdfarben, ab und zu auch einem dunklen Violett, es folgten Ocker, Schwarz, Terra di Siena, doch ist auch die einheitliche Farbstärke erst langsam erweitert worden. Dazwischen konnte sich auf manchen der pastos reliefhaften Collageteile die Malerei stark reduzieren und die Gegenstände allein für sich wirken lassen – so eben, wie anfangs erwähnt, die Sperrholzfragmente von Obstkisten zu zaunhaften Absperrungen umwandeln. Man kann an verschlossene Wege denken, an Überschreitungen in andere Welten, an die Schwellen oder Leitern zu einem Drüben aus dem Hier; ein Jenseits, das (noch) verschlossen bleibt. Umgeben von wenigen Farbflächen oder Schriftzeichen in Schwarz ist das Zeichen an sich immer dominanter geworden und das Material stärker eingebunden.

Auch die meist schmalen und lasurhaft gemalten Gegenbilder dieser Paare, die nun stark auf das Optische bezogen sind, wandelten sich von nach außen ausdün-nenden atmosphärischen Oberflächen oder Valeurs von Grün zu Blau usw. zu einheitlicheren Farbfeldern, die anfangs allerdings am Rand verletzend ausgelassene oder scheinbar darüber hinaus gehende Faktur zeigen, als wollte die Malerei die Bildfläche verlassen. Das Drängen aus dem Farbfeld heraus wird aber später zu einer einheitlichen opaken, stark bunten Farbhaut in Rot, Blau, Violett bis zu lichtmystisch anmutendem hellen Gelb und einmal sogar hellem Grün. Räumlichkeit des Farbkörpers tritt auf, wobei diese tiefendimensionale Qualität der Farbe unterstützt wird, indem sie in kleinen Flecken am anderen Teil zwischen den Collagen wiederkehrt. Zuweilen sind die Widerstände innerhalb des Diptychons – haptisch-optisch, rau-glatt, flächenhaft materiell und tiefenräumlich farblich etc. – noch gesteigert durch emotionale Unvereinbarkeiten des Künstlers in Bezug auf eine bestimmte Farbe. Die Antipathie gegenüber Himbeerrosa, bestimmten Violetts wird als absichtliche Erschwernis gewählt, um die unangenehmen Kontraste aufzubauen und zu bereinigen – eine Vergrößerung des Widerstands zugunsten der Herausforderung an die malerische Überwindung.

Wie die Vielteiligkeit des Bildes ist auch der doppelte Sinn des Widerspruchs, die Lehre von der Ähnlichkeit der Gegensätze, die zweifache Wahrheit, ein im 20. Jahrhundert durch Musil, Proust, Wittgenstein, Joyce u. a. wiederaufgenommenes Prinzip, das eigentlich schon mit der Erfindung der Ars combinatoria durch den katalanischen Theologen und Philosophen Ramon Llull gegen die Starrheit der mittelalterlichen Scholastik vorhanden war und durch seine Weiterentwicklung im Begriff der ›Coincidentia oppositorum‹ von Nikolaus von Kues ab dem 14. Jahrhundert an Einfluss auf das Denken und die Kunst gewann. Auch die Renaissance und das barocke Zeitalter setzten mit der Antithese der ›Discordia concors‹ fort, die nur durch die einseitige Emanzipation des logischen Prinzips ab der Aufklärung vorübergehend verschüttet war.

Heute regen eben diese freien »Denkmöglichkeiten«, die Dieter Ronte Wilhelm Drach schon 1987 nach Robert Musil zusprach, das selbstreferenzielle Experiment des Malerischen zu neuen Auseinandersetzungen an, die nicht mehr nach einer Unterscheidung von gegenstandslos und figural oder anderen gestalterischen Einschränkungen fragt. Damit ist auch die pathetische Herrschaft des einteiligen Tafelbilds – der Ikone im leeren weißen Raum – beendet. Die neue ›Andacht‹ vor der ästhetischen Äußerung der Malerinnen und Maler erlaubt den übereinstimmenden Widerspruch, das zustimmende Gegenargument, die unvereinbare Einheit, die harmonische Widersetzung und das zweifache und mehrfache Sehen.

In den anderen Bildserien von Diptychen nach den stark farbigen Widerparten sind die Bedürfnisse nach Harmonie zurückgeholt und die Farben bis zur Tonigkeit vereinheitlicht. Daneben werden aber

die Zeichen in Schwarz stärker, es ist ein sachter Beginn zu einer Auflösung der Collage durch stärkere malerische Einbindung, ein Nachlassen der dramatischen Steigerung der Gegensätze. Neben den schwindenden Materialien ist ein sich wandelnder Pinselstrich verschiedener Breite und das Hineinkratzen mit dem Pinselstiel als Prozess einer gewollten Vergrößerung zu bemerken. Immer war neben den schwerer wirkenden, sich reliefhaft abhebenden Collagen auch eine Serie von Objekten in Plexiglaskisten geplant, sie ist auch noch nicht verworfen, sondern nur aufgeschoben in zukünftige Pläne. Zuletzt lösten sich im Jahr 2000 auch die Zeichen in ihrer Struktur zugunsten von bewegten Linien auf und die Materialien verschwanden ganz, wie auch die Wahl des Diptychons – die Wende der Malerei Wilhelm Drachs zu einem neuen Abschnitt kündigt sich an.

In: Katalog DRACH, Diptychen, Werkzyklus 1994 – 1998, Herausgeber Drach-Hübler & Socher OEG, 1998