

## Paradies II: Ambivalente Ansichten Malerei und Zeichnungen von Margret Berger und Roland Stratmann

Roland Stratmanns 13-teiliger Zeichenzyklus, den Sie im großen Saal sehen, ist mit „Eden“ betitelt. Aber meint er wirklich den Garten Eden damit? Laut der Überschrift handelt es sich inhaltlich um die tradierte Erzählung aus dem Alten Testament. Der Künstler erzählt sie jedoch mit neuen, nicht aus der Kunstgeschichte ikonografisch festgelegten Szenen. Kunsthistorisch kennen wir visualisiert die Erschaffung des Menschenpaares, als Bildinhalt das harmonische einträchtige Leben im Garten Eden und noch öfter wurden von den Künstlern der klassischen Kunstgeschichte die Versuchungs- oder Vertreibungsszenen dargestellt. Vor allem die beiden zuletzt genannten Inhalte wurden weniger zur künstlerischen Erquickung, als zur ethischen Ermahnung – ein sittsames und gottgefälliges Leben zu führen – gemalt.

Bei Stratmann tauchen durchaus auch die gängigen Bild-Sujets wie der Apfel, eine Schlange und ein Menschenpaar in der Natur auf. Jedoch sind es die ungewöhnlichen Zusammensetzungen der einzelnen Elemente und die nicht zur Genesis-Erzählung gehörenden Tätigkeitsfelder und Handlungsräume, die sich von der traditionellen Ikonografie abheben. Beispielhaft sei ein überdimensionierter Apfel in einer weiträumigen Landschaft betrachtet. Aus einer Bissstelle fallen oder entschweben drei Leiber, ein vierter hangelt sich um das zentrale Objekt. Die Paradiesfrucht steht im Zentrum und wird zur Schicksalsfrucht, zur Behausung, die ihre Bewohner, gleich einem Gewürm, entlässt. Wenn man es lapidar ausdrücken möchte: fast schon rausschmeißt.

Es ist in der zeitgenössischen Kunst nicht unüblich, dass bereits der singuläre Apfel eine objekthafte Referenz an das Paradies darstellt. Somit muss es nicht mehr ein Apfelbaum respektive die gesamte bildhafte Garten Eden-Szenerie sein, die das Paradies bezeichnet. Der Apfel ist etymologisch, exegetisch und theologisch betrachtet eine ausgesprochen exponierte Frucht, die sukzessive auch die Kunstgeschichte nährte. Denn die vermeintliche Paradiesfrucht Apfel basiert auf einer Fehlübersetzung. In der abendländischen Kunst wird der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse meist als Apfelbaum dargestellt. Grund dafür ist das an der betreffenden Textstelle der lateinischen Schriften verwendete Wort *malum*. Mit langem *a* meint *malum* den Apfel, während dasselbe Wort, mit kurzer Betonung ausgesprochen, für *böse/schlecht* steht. Oft verwendet wurde das Axiom *Malum ex malo*, das man zweifach übersetzen konnte: „Aus Bösem erwächst Böses“ oder „Das Böse kam vom Apfel“.

Es wurde vermutet, dass dieses lateinische Wortspiel bewusst eingesetzt wurde, um dem Apfel eine „etymologisch-allegorische Verkleidung“ zu verleihen. Diese Obstsorte konnte dadurch auch zur „schicksalhaften Frucht“ ernannt werden und somit eine gute Erklärung für die fast ausschließliche Verwendung des Apfels in der abendländischen Kunst bieten.

Eine weitere Begründung, weshalb es sich um einen Apfel als Frucht am Baum der Erkenntnis gehandelt haben könnte, liegt in der Theorie, dass es eine Verwechslung von lateinisch *mlum* (das Böse) mit lateinisch *mālum* (der Apfel) gegeben habe. Beide Annahmen basieren auf der Tatsache, dass eine symbolische Verbindung zwischen Frucht und Bösem besteht. Soweit die Erklärung und Herleitung des Apfels als Schicksalsfrucht.

Es ist genau diese genannte Frucht, die am augenfälligsten in den großformatigen Zeichnungen erscheint. Sie taucht mal ganz- oder halbfigürlich bzw. angebissen auf dem Zeichenuntergrund auf. Fast alles dreht sich um den Apfel; auch in diesem Zyklus wird er wie so oft in der Kunstgeschichte zur bestimmenden Frucht. Auf den Blättern bietet er menschliche Behausung, wird als Saft triefender Mostlieferant und üppige Sitzgelegenheit eingesetzt und als wurmstichiges Fallobst präsentiert. Umgeben wird dieses zentrale Obst

meist von drallen, nackten Menschen, die in der Kombination Szenen bilden und Geschichten erzählen. Diese Fabulierungen sind nicht leicht zugänglich, geschweige denn verständlich. Sie wirken enigmatisch, wie aus einer anderen phantastischen mythologischen Sphäre.

Unterlegt sind die Szenerien Stratmanns mit gleichfalls uneindeutigen Texten, die durchaus ambivalent in Verbindung zum Bildinhalt erscheinen. „In rauschgeschwängelter Nacktheit aus der gärenden Frucht katapultiert, wünschten sie sich ins Stadium unreifer Larven zurück“, sei hier beispielhaft zitiert. Die Texte besitzen eine literarische Komponente. Sie sind gleichfalls als poetische Kunstwerke zu betrachten, als Schrift gewordene Parallelszenerie zu den visualisierten Geschichten der bildenden Kunst. Beide Ausdrucksformen sprechen unterschiedliche Sinne an. Ana Maria Rabe bezeichnet die Texte in einem kreativen Katalogbeitrag als „verbale Assoziationsverstärker“. Auch das Schriftbild hat eine eigene Qualität, obwohl es wesentlich nüchterner als das grafische Bild ist. Auf dieser Vergleichsebene der Einheitlichkeit der Linienführung mutiert sogar die Zeichnung zur bildhaft gewordenen Schrift, zum Schriftbild. Diese Parallele wird verstärkt, indem stellenweise auch gezeichnete Worte im Bild erscheinen. Ein Text soll eigentlich Eindeutigkeit vermitteln, hier wird er jedoch zu einer regelrechten babylonischen Sprachverwirrung. Die Bilder bekommen durch die Schriftzeilen eine weitere Ebene zugeführt, werden noch geheimnisvoller, die kreativen Wortschöpfungen werden durch die Bildschöpfungen noch gesteigert.

Die filigranen autonomen Zeichnungen hat Stratmann mit lichtechten Pigment-Tuschestiften gezeichnet. Hin und wieder kann man diese filzstiftartige Linienführung in den Blättern sehen, die sich mal farbtintensiver mal schwächer abzeichnet. Technisch gesehen bestehen sie aus einer ‚Endloslinie‘, eine Eigenart des einstigen Druckvorlagenherstellers mit der Fachrichtung Reproretusche. Auch Friedensreich Hundertwasser propagierte 1959 die unendliche Linie, aber in nicht-figürlicher, ausschließlich linearer Ausführung. Während einer 2-tägigen durchgängigen Malaktion gestaltete der Österreicher mit zwei Sympathisanten in einem Atelier der Hamburger Kunsthochschule eine ornamentale Linie.

Die singuläre souveräne Linienführung von Stratmann ist letztlich unglaublich, eine zeichnerische Höchstleistung, weil der Künstler exakt seine Komposition beim Zeichenvorgang im Kopf haben muss, eine spätere Verbesserung oder lineare Vergewisserung ist bei seinem Anspruch einer einzigen Linienführung nicht möglich. Zwischen 45 Minuten und sechs Stunden zeichnet Stratmann ohne Unterlass an einer Arbeit, wobei er den Zeichenstift nie absetzt. Eine erneute Ansatzstelle wäre verräterisch auf den Blättern sichtbar. Aber auch diese scheinbar nicht endende Linie weist einen Anfang und ein Ende auf, in dem der Zeichner sein Repertoire entfaltet. Grundsätzlich zeichnen sich die Werke durch die Dominanz der Linie gegenüber der Fläche aus. Nur aufgrund einer linearen Verdichtung versucht Stratmann Fläche zu erzeugen. Fragiles cremefarbenes Seiden-Einschlagpapier, das die Linie auch transparent durchscheinen lässt, bildet die Basis der Arbeiten. Es kann sein, dass sich Stratmann über Wochen zurückzieht, um einen Zyklus zu komplettieren und sich mit dem Zeichenvorgang stets selbst stückweise näherzukommen. Das Zeichnen ist für ihn ein meditativer Vorgang der Selbstreflexion, ein Zu-sich-selbst-Kommen durch die Linie, eine lineare Kalligrafie und somit den Schriftübungen des Zen-Buddhismus vergleichbar.

Generell ist die Zeichnung eine der ältesten künstlerischen Gattungen, sie lässt sich schon in der jungpaläolithischen Felsbildkunst zurückverfolgen, in welcher sie keinen Entwurfscharakter besaß, da sie in magisch-kultische Zusammenhänge eingebunden war. Roland Stratmanns Intention mit dem Zyklus „Eden“ ist es, unsere Sehgewohnheiten aufzubrechen, ebenso unsere Bild gewordenen Garten Eden-Vorstellungen. Vielleicht würden sich Adam und Eva heutzutage wirklich am „Saturday Night“ „fiebernd aus dem Nirwana“ tanzen, wie Stratmann das textlich vorgibt.

Der Künstler knüpft ein Netzwerk und spinnt es weiter, um den Betrachter zu verwickeln, zu verstricken. Er spinnt einen Leitfaden für uns, an dem wir uns symbolisch nicht festhalten, sondern festsehen können.

Margret Bergers „Onedayparadises“ beinhalten auf mehrfacher Ebene Ambivalenzen, wie sie stets betont. In ihren großformatigen Ölgemälden verarbeitet sie ihr langjähriges Leben und Wirken auf einer Südseeinsel. Papua-Neuguinea wird vordergründig und mit touristisch verklärtem Blick als ein Abbild des Paradieses, als ‚Trauminsel‘ gewertet. „Es gilt auch als ‚Land of the Unexpected‘ in der Eigenwerbung. Und die Fluglinie ‚Air Niugini‘ wirbt mit ‚Your ticket to paradise‘, wobei man nicht genau weiß, ob die klapprigen Maschinen heil ankommen“, so Margret Berger in einer erklärenden E-Mail. Margret Berger, die die Reise auf die Südseeinsel mehrfach sichtbar gut überstanden hat, beschreibt diese Region grundsätzlich als paradiesisch, aber der Zauber der Natur kann sich auch wandeln, wenn Regenzeit ist oder Hurrikans wüten, ergänzt sie. Natur-Paradies und grüne Hölle sind eng miteinander verknüpft. Für die Malerin bergen die scheinbar gegenstandslosen Werke durchaus assoziativ Gegenständliches und zum Teil Erlebtes. Sie fühlt nicht nur Farben, sondern erkennt die tiefblaue Meeres-Bucht mit dem schillernden Wasser oder den mit Lianen verschlungenen grüngetönten Dschungel. Aus manchen Bildern scheint die tropische Schwüle nicht nur sichtbar, nein fast schon konkret spürbar zu sein. Das hängt auch mit den teils großformatigen Werken zusammen, die wesentlich unmittelbarer wirken als kleine. Hinter den Farbschleiern und kolorierten Fließspuren zeichnen sich schemenhaft ganze tropische Dschungel-Lichtungen ab, die man erlaufen möchte. Margret Berger lässt die Interpretation für den Betrachter durchaus offen, aber wie viel Interpretation darf sein und wie viel Konkretion soll sein? Hat die Betrachter-Auslegung nicht auch Grenzen? Umberto Eco schreibt dazu in seinem Buch „Das offene Kunstwerk“ bereits 1962: „Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, dass jeder mögliche Konsument das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, dass diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existenzielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, dass das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.“ Auf die Werke von Berger bezogen bedeutet das, sie sind geschlossen und offen zugleich. Berger gesteht dem Betrachter zwar eine assoziative Offenheit zu, begrenzt diese Offenheit aber durchaus durch eine mit Paradies belegte Titelgebung als gedankliche Richtschnur. Natürlich entfaltet auch diese verbale Begrenzung ein Spektrum an individuellen Paradies-Möglichkeiten.

Nach dem bekannten niederländischen Konstruktivisten Piet Mondrian ist die „abstrakte Kunst konkret und durch ihre besonderen Ausdrucksmittel sogar konkreter als naturalistische Kunst. – In den Grenzen der bildnerischen Mittel kann sich der Mensch eine neue Realität schaffen.“ Dieses Zitat entspricht ganz der Intention Bergers.

Margret Berger geht es um Intensität, um Stärke, Kraft, um Wirksamkeit. Sie evoziert eine Intensität der Gefühle durch ihren farblichen Ausdruck. Aber bei Intensität geht es um mehr als Gefühlsduselei; es geht dabei um Bewusstwerdung, Horizonterweiterung, Tiefe, Eintauchen und Selbstfindung.

Die Werke der Serie „Onedayparadises“ werden chronologisch auch mit Zahlen versehen, daran erkennt der Betrachter die Abfolge der Entstehung. Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Technik: alle Werke wurden mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt. Bis zu 20 Schichten legt die Malerin übereinander und erhält somit regelrechte Farbkaskaden, deren Farbränder lebendig, weil ungleichmäßig und offen auslaufen. Jan van Eyck hat die Ölfarbe im 15. Jahrhundert erstmals hergestellt, um eine höhere Farbbrillanz zu erzielen. Diese Errungenschaft nutzt Margret Berger für ihre Gemälde. Sie besitzt die Fähigkeit, die Farbe mehrfach lasierend aufzutragen und darunterliegende Schichten durchschimmern zu lassen. Der sukzessive Entstehungsprozess bleibt somit sichtbar, der Betrachter kann die Bildchronologie ganz im Sinne Umberto Ecos rückverfolgen. Durch den transparenten Farbauftrag bekommen die Werke ein Eigenleuchten gleich einem Licht, das von hinten aufleuchtet und der Ölmalerei eigen ist. Das Malen mit Ölfarbe hat jedoch den Nachteil der starken Ausdünstung vor allem in Verbindung mit Terpentin als Lösungs- und

Reinigungsmittel. Das macht den Aufenthalt zugegebenermaßen nicht wirklich paradiesisch, auch wenn die Farbpracht durchaus einen belebenden Rausch vermittelt. Die seit den 60er-Jahren chemisch erzeugte Acrylfarbe ist zwar geruchsneutral kann aber bei Weitem nicht die Differenziertheit in der Nuancierung wiedergeben und besitzt nicht die angesprochene Strahlkraft, wie Berger aus einstigen Anwendungen weiß. Diese ist ihr jedoch enorm wichtig, auch wenn es auf Kosten der Gesundheit geht. Das ist künstlerischer Einsatz.

Seit Paul Cezanne, der sich nicht scheute, Äpfel auch in blauer Farbe zu malen, sind die Farben auch für bekannte Sachverhalte und Objekte fast beliebig einsetzbar. Berger nutzt die Farben nicht beliebig, die farbpsychologischen und farbsymbolischen Wirkungen spielen bei ihr eine große Rolle. Wir assoziieren mit vielen Farben diverse Erfahrungen, diese schwingen zugleich bei der Farbbetrachtung mit. Auch kulturell gibt es diverse Farbprägungen, die auf Erfahrungswerten basieren. In Europa ist Grün eine übliche Landschaftsfarbe, in Wüstenregionen mutiert das Grün dagegen zur Paradiesfarbe. Farben bestimmen unser Leben, werden im Alltag bewusst von Werbepsychologen eingesetzt, um uns zu beeinflussen, unser Kauf- und Konsumverhalten zu verändern. Medizinisch gibt es Farbtherapien, die konkret verwendet, körperliche Befindlichkeiten auslösen können. Rückschlüsse auf den Charakter eines Menschen, versucht man durch die Nennung der Lieblingsfarbe zu ziehen und mit Rot, Grün, Gelb und Schwarz bekennt man Farbe in der deutschen Parteienlandschaft. Mit diesen eben genannten Farben sind Konzepte, Programme und Strategien verbunden, die Berger für ihre Kunst jedoch ablehnt. Sie verwendet die Farbe aus ihrem Gehalt heraus, denn jede Farbe trägt eine eigene Wertigkeit in sich, die in Verbindung mit weiteren Farben auch eine kompositorische Relevanz erhält.

Die Farben wiederum bilden Formen, die zum Bild-Gerüst mutieren und die Komposition bilden. „Die Probleme der Form, welche bei der architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen“, so Adolf Hildebrand erklärend zu diesem Thema. Inhalt und Form sind bei dieser Malweise kongruent zu betrachten.

Der durchgängige Reihentitel „Onedayparadise“ wirkt unspezifisch, er wirkt so unspezifisch und individuell wie die Vorstellung vom Paradies gleichsam ist. „One Day Paradise“ könnte man mit „Ein Tag Paradies“ übersetzen. Jeder Tag bietet einen Paradiestag – immerhin. In der Summe ergeben einzelne Paradiestage bereits eine ganze Menge davon. Das ist eine wunderbare Vorstellung. Berger hat sich ihre Paradiestage aus der Erinnerung für die Zukunft gemalt. Sie lässt uns nicht nur daran teilhaben, sondern selbst assoziativ kreativ Paradies denken.

„Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem man nicht vertrieben werden kann“, sagt der deutsche Schriftsteller Jean Paul. Halten wir die paradiesischen Alltagsmomente fest, wir könnten sie für schlechtere Zeiten wieder gebrauchen.

Dr. Ilonka Czerny  
0711/1640-724)

 Akademie der Diözese  
Rottenburg-Stuttgart