

## Metaphysik des Daseins

Mit den ersten und den letzten Fragen beschäftigen sich die Religion, die Philosophie und die Künste genauso wie die Biotechnologie und die Astrophysik. Gerade die Fotografien aus den Laboratorien der Biotechnologie und der Astrophysik versorgen die menschliche Phantasie mit immer neuem visuellem Material unserer Existenz. Die Bilder im Close-up-Format von DNA-Strängen, von Andromeda-Nebel und bizarren Quasara-Formen sind so real wie sie letztlich unfassbar bleiben.

Solche Bildmysterien, die sowohl im Mikro- wie im Makrokosmos erscheinen, hat die Malerei von Ross Bleckner seit den achtziger Jahren vorweggenommen. Sie nähert sich dem Unfassbaren auf eigene, ebenfalls sehr materielle Art an. Die Lichtnebel, die sich in «Flora and the Future» (1983) und «Delaware (1983) diffus über die dunkle Leinwand verbreiten, wecken Assoziationen zu Beschreibungen von Nahtoderlebnissen, genau so, wie sie an Bilder von Lichtschemen im Universum erinnern.

Der endlos wirkende Raum in «Examined Life» (1988), der wie geometrisch vermessen scheint, wirkt wie ein erfundener Raum der Virtual Reality. Als Bildzitate erkennbar sind zum Gebet gefaltete Hände. Dünne Lichtstrahlen, die sich über den untern Bildraum ergießen, und die im Kreis tanzenden Lichtpunkte werden von einer an einer unsichtbaren Decke hängenden Lampe projiziert. Doch eigentlich scheinen die gleissenden Lichtflecken aus dem Innern der Leinwand zu dringen, so als siedelten sie in tieferen Schichten eines reich sedimentierten Grundes – wie still im Erdgrund blubbernde Lava darauf wartet, sich aus dem Krater heraus über die Erde zu ergießen.

Eine verführerische Eleganz ist Ross Bleckners Malerei eigen, eine grandiose Feierlichkeit, die nicht ganz ohne Melancholie ist. Betörende Lichterarrangements wie in «Poverty Bouquet» (1986) und «Architecture of the Sky» erinnern an Schinkels legendären,

romantisierenden Sternenhimmel im Bühnenbild zu Mozarts Zauberflöte. Bei «The Seventh Examined Life» (1990) wähnt man sich wieder inmitten einer an Riten, Ornamenten und Symbolismen reichen Szenerie, wie sie Freimaurerlogen eigen ist. Doch letztlich scheint sich bei Bleckner das, was die Retina aufnimmt, nur dem Unterbewusstsein zu erschliessen: Es ist, als entleihe der Künstler sein Vokabular einem visuellen Speicher, der sich einzig spirituellem Fühlen erschliesst.

Zum Paradoxen bei Bleckner gehört schliesslich, dass seine Bilder uns immer an einen Unort führen, wo Objekte, wenn sie überhaupt erkennbar sind, radikal dekontextualisiert werden. Urnen sind wie Trophäen in die fahlen Räume hineingesetzt, Blumenbouquets zwischen Üppigkeit und Verfall wachsen aus dem Nichts.

Gleichzeitig, durch die technische Virtuosität des Farbauftrags, scheinen sie fast haptisch erfahrbar zu sein. Die dichte Textur, die die Oberflächen bis zur Undurchdringlichkeit verschliesst, lässt immer wieder gleissendes Licht aus dem Innern dringen. Mit virtuoser, altmeisterlicher Maltechnik, dem Chiaroscuro, schafft Bleckner Effekte und Affekte von halluzinatorischer Kraft. Dass die Werke während der achtziger Jahre beeinflusst waren durch die Aids-Epidemie, die in Bleckners Freundeskreis um sich griff, macht sie retrospektiv zu Memento Moris. Die illusionären Räume, die gleichzeitig vor triumphaler Schönheit und Tragik vibrieren, sind Allegorien für Vergänglichkeit, von denen eine schier katharsische Wirkung ausgeht.

Auch den seit den frühen achtziger Jahren entstandenen Streifenbildern, deren Bahnen im Wechsel von hell zu dunkel zu pulsieren scheinen, als wären andere Mächte im Spiel, hat Bleckner mit technischer Raffinesse eine rätselhafte Körperhaftigkeit verliehen. Die Vögel, die unvermittelt auf der Streifenoberfläche auftauchen, mahnen an befreite Seelen. Die frühe Appropriation der Op Art, die im Werk Bleckners auch in späteren Jahren immer

wieder auftaucht, erinnert in erschreckender Hellsichtigkeit an die zwei Türme des World Trade Centers als wären sie deren vorweggenommenen Mahnmale.

Heute zeigt sich, dass Bleckner in seinem Balanceakt zwischen Abstraktion und Figuration, dem Materiellen und Metaphysischem den Malern einer jüngeren Generation näher steht als seinen Kollegen, die in den achtziger Jahren den expressiv-individuellen Ausdruck pflegten. Mit den ortlosen, überblendeten Landschaften der Melancholie des Schotten Peter Doig, den Studien kollektiver Erinnerung des Belgiers Luc Tuymans oder den Bildkompositionen zwischen Himmel und Hölle des Schweizers Mario Sala teilt Bleckner gewissermassen die Methode: Er bedient sich nicht nur des Zeichenrepertoires unseres visuellen Gedächtnisses. Er trachtet auch immer danach, die Lücken zwischen dem dargestellten Bild, der Fiktion, der Erinnerung und dem Unterbewusstsein zu vermessen. Gewissermassen hat Bleckner so das post-figurative Idiom der späteren, im Schwall der Bildmedien sozialisierten Künstler antizipiert. Objekte sind bei ihm Zeichen, hinter denen sich grössere Wahrheiten verbergen.

Doch dort, wo bei der jüngeren Generation mitunter eine ironische Souplesse oder ein Zynismus durch die Lasur blinzeln, erscheint bei Bleckner eine tiefe Ernsthaftigkeit. Wer sie mit Pathos verwechselt, übersieht die Ambivalenz, die seinen Werken innewohnt. Wo andere mitunter Zitate akkumulieren, hat Bleckner den Mut zur geisterhaften Leere. Es ist jenes Vakuum, das keine Wissenschaft mit Antworten zu füllen vermag.

Bleckner betreibe einen «spirituellen Materialismus», schrieb einst der Kunstkritiker Peter Schjeldahl in einem Essay.<sup>1</sup> Er hebt damit den scheinbaren Widerspruch zwischen Geistigem und Materiellem auf. Liegen nicht auch spirituellen Gefühlen letztlich chemische

---

<sup>1</sup> Peter Schjeldahl, «Spiritual Materialism: Ross Bleckners New Paintings». In: Ross Bleckner, Hg. Waddington Galleries, London 1988. p. 4

Vorgänge zugrunde? Ross Bleckner begibt sich mit seinen Gemälden bewusst auf jenes Terrain, wo sich der Mensch auf existentielle Fragen zurückgeworfen sieht: auf das Niemandsland zwischen dem Irdischen und dem Kosmischen, zwischen Realität und Illusion, Licht und Dunkel, Eros und Tod.

Bleckner sagte, als diese Werke entstanden, er möchte «elliptisches Bewusstsein kartographisch aufzeichnen».<sup>2</sup> Dazu genügen ihm Chiffren. Als er zu Beginn der siebziger Jahre am California Institute of the Arts (CalArt) (zusammen mit Eric Fischl und David Salle) studierte, stand er unter dem Einfluss des Geistes der Konzeptkunst. Während viele Maler in den achtziger Jahren den Selbstaussdruck kultivieren, griff Bleckner in seinen suggestiven Bildräumen zu allgemeingültigen Metaphern und Symbolen, die für Übergeordnetes stehen. Der Strategie ist er bis heute treu geblieben, auch wenn seine jüngst entstandenen Arbeiten der Figuration näher zu stehen scheinen.

Bleckners jüngst entstandene Arbeiten sind leichter in Tonalität und Thema. Farbsatte, sinnlich erfahrbare Rosen scheinen im Raum zu schweben, die in ihrer samtigen Textur an Emil Noldes Blumenquarelle erinnern. Wie jene erkunden sie das Pulsieren der Natur und den Klang der Farbe in beinahe abstrakten Formen. Selbst wenn die Blumen in voller Blüte stehen, die bereits den Verfall in sich trägt, verbreiten die Werke Gelassenheit. Es sind die gemessene Stimmen von Zuversicht, die um das Unglück wissen. Sie treiben den Kreislauf aus Vergänglichkeit und Leben, Blüte und Verfall weiter, den Ross Bleckner zu ergründen sucht.

Brigitte Ulmer

---

<sup>2</sup> Edmund White, «Die Ikonen des Ross Bleckner», in: Parkett Nr. 38/1993, p. 42

