

Eröffnung der Ausstellung : **Claudia Theel "Im Lot"**; charlier
2. September 2005

Dieter Rahn

Claudia Theel hat ihre künstlerische Ausbildung in Braunschweig begonnen, 1983 absolvierte sie an der dortigen Hochschule der Bildenden Künste die Grundlehre. Aber schon nach der Grundlehre, 1984, verließ sie Braunschweig und setzte bis 1985 ihr Studium in den USA fort, an der San Francisco State University. 1985 dann kam sie nach Berlin, an die HdK - in die Klasse von Karl-Heinz Hödicke. Dort hat sie 1990 das Studium der Malerei als Meisterschülerin abgeschlossen. - Aber wie so oft: nach dem Examen beginnt das Studium erst richtig.

In den Jahren 1991/92 bietet sich ihr die Möglichkeit, in London als Assistentin im Atelier von Bridget Riley zu arbeiten. Es war eine Zeit, in der die für ihre Streifenbilder bekannte englische Malerin selber in einer kritischen Phase war. Es war die Zeit eines Umbruchs in ihrer Malerei. Die ehemalige Streifenstruktur wurde verwandelt in ein vertikales Register breiter Bahnen, das durchkreuzt wird von einem Raster paralleler Diagonalen.

Was Claudia Theel für ihre eigene Malerei in dieser Umgebung entdeckte, das lag noch weiter weg von den Streifen, es waren die bildnerischen Möglichkeiten des Flecks. Der Fleck hat besondere Eigenarten: zunächst scheint er etwas der Linie Entgegengesetztes zu sein. Er kennt keine scharfe Linienführung, die Ränder verschwimmen und verlaufen meist unkontrolliert. Dadurch suggeriert er Bewegung, die Geste, die ihn hinsetzte, bleibt spürbar. Dem Fleck eignet etwas Augenblickshaftes und Veränderliches, kein Fleck ist wie der andere. Er setzt die Einbildungskraft in Bewegung, denn er fixiert den Blick nicht, lenkt ihn nicht in eine bestimmte Richtung, wie das die Linie kann.

Kurz: Der Fleck hat immer etwas Zufälliges und Spontanes - wie aber macht man damit ein Bild, mit einem solch unkontrollierten Element? Ein Bild hat doch nicht nur etwas Zufälliges. Wie ist Claudia Theel damals damit umgegangen?

Zunächst hat sie dem allzu großen Drang des Flecks, sich auszubreiten, Grenzen gesetzt: manchmal gerät er deswegen fast in die Nähe von einem Klecks oder Tupfer. Dann ein weiterer Schritt, um das unruhige Element zu bändigen: sie setzt die Flecken in senkrechte und waagerechte Reihen, so daß sich ein Raster ergibt, das die Bildfläche gleichmäßig überzieht. Das kann so geschehen, daß die Flecken in den Kreuzungspunkten des entstehenden Rasters erscheinen, oder so, daß sie mitten in den Zellen des manchmal sogar ausdrücklich gezeichneten Rasters ihren Ort finden.

Das Raster ist ein ordnender Faktor, der das spontane Element des Flecks bündigt. Ein weiterer ordnender Faktor, den sie damals in einigen Arbeiten ins Spiel gebracht hat, war, allen Flecken dieselbe Farbe zu geben; das Moment der Auflösung, das in einem Fleck steckt, wird damit zurückgedrängt. Aber auch wenn die Flecken unterschiedliche Farben haben und sogar selber aus mehreren Farben zusammengesetzt sind, gibt es noch einen letzten ordnenden Faktor, den einfarbigen Grund, *gegen* den sie - oder *auf* den sie - gesetzt sind.

In diesen frühen Arbeiten zeichnet sich ein Zug der bildnerischen Arbeit ab, der helfen kann, auch die Bilder in dieser Ausstellung zu sehen. Die Arbeiten mit dem Fleck lassen erkennen, daß Claudia Theel ganz explizit mit ordnenden - und auch mit auflösenden Elementen daran geht, ein Bild zu bauen. Die Bildfaktoren stehen in einem Spannungsverhältnis. Die einen sind

eingeführt, um zu vereinheitlichen - die anderen, um zu zerstreuen.

Eine Sonderrolle hat die Farbe, denn die Farbe hat selber beide Tendenzen in sich, man könnte auch sagen: sie hat beide *Potenzen* in sich: die Kraft zu vereinheitlichen und die Kraft zu zerstreuen. Was sich an dem Spannungsbezug von Fleck und Raster sehr handfest zeigt, das findet sich also noch einmal, aber subtiler und verborgener in den Farben selber. Einfach in der Weise, wie die verschiedenen, benachbarten Farben sich gegenseitig modifizieren, sich optisch zu einer neuen Farbe mischen, sich manchmal in ihrer "Identität" fast auflösen und sich doch zu einem einheitlichen Ganzen, dem Bild, zusammenschließen. (Metamorphose. "Blau schlägt unmerklich in Gelb um, wie ein Lächeln, das leise über ein Gesicht huscht." Robert. Heiterkeit)

In einer Ausstellung im Mies van der Rohe Haus Ende 1997 und Anfang 1998 findet Claudia Theel eine Eigenart ihrer bildnerischen Absicht an dem Ort der Ausstellung selber wieder. Das Haus, schreibt sie in einer Pressemitteilung, "ist in seiner Intimität ... fühlbar ein Wohnhaus", d. h. es schafft betont einen Innenraum. "Gleichzeitig", fährt sie fort, "sind die Räume durchlässig für den Außenraum und seinen Veränderungen von Licht und Farbe in jeder Tages- und Jahreszeit. Das Haus ist derart gebaut, diese Veränderungen miteinzubeziehen und sichtbar werden zu lassen. Es ist dieses Zusammenspiel von der gesetzten Form (-) mit dem Veränderlichen, das eine Ganzheit herstellt. (Und nun der Blick vom Haus auf ihre Bilder:) In meiner Arbeit wirken die Konstante der Regelmäßigkeit *und* variable Elemente zusammen... Über das Spiel mit Bildformen und Begrenzungen, führe ich den ordnenden Blick vor, um der Unmittelbarkeit der Farbe einen Ort zu geben."

Der Unmittelbarkeit der Farbe einen Ort geben, darum geht es also. Die Unmittelbarkeit der Farbe, damit gemeint ist ihre Instabilität, ihre Tendenz, sich zu versprühen und zu verfließen - wenn man sie nur läßt und sie z. B. nicht als Lokalfarbe gegenständlich fixiert. Ein Element, das so empfänglich für Beziehungen und Modifikationen ist wie die Farbe, kann nicht in der gleichen Weise stabil sein wie Formen, die durch Linien umgrenzt werden. Man sieht eine Farbe nie isoliert und so weiß man im Grunde auch nie genau, wie eine bestimmte Farbe für sich selber aussehen mag.

Die Unmittelbarkeit der Farbe, das ist (achten wir auf den Hinweis von Claudia Theel im Mies van der Rohe Haus) das ist in gewisser Hinsicht vergleichbar dem Schattenspiel auf der Wand eines Zimmers, wenn die Sonne die Bewegung der Blätter eines Baumes, der vor dem Fenster steht, im Innern des Hauses abbildet. Wieder ist es das Kontrastmoment von Stabilität und Veränderlichkeit, das hier entscheidend ist.

Das Haus ist das beharrende Moment, es ist gebaut, um vor den wechselnden Witterungen zu schützen, es schließt diese atmosphärischen Zufälligkeiten aus - und schützt vor ihnen. Und gerade im Kontrast zur Festigkeit des Hauses ist das sich ständig verändernde, flirrende Licht- und Schattenspiel auf einer seiner Wände besonders faszinierend. Es setzt auf ungeahnte Weise unsere Einbildungskraft in Bewegung und gewinnt darin eine ungeheure Präsenz für uns.

Im Jahr 2000 kommt eine ungewöhnliche Aufgabe auf die junge Malerin zu. In diesem Jahr wird die neue Brücke über den Öresund bei Kopenhagen und Malmö eröffnet. Die Brücke erschließt eine direkte Verbindung auf Straße und Schiene zwischen Dänemark und Schweden. Die erste Zugstation auf schwedischer Seite ist Malmö-Süd. Zu beiden Seiten der Gleise und Bahnsteige erstrecken sich hohe Betonmauern in einer Länge von 750 Metern. Diese Mauern soll Claudia Theel gestalten, damit sie vom fahrenden Zug aus nicht so eintönig grau und

abweisend wirken.

Sie tut das, indem sie auf die Mauern einen Fries rhythmisch aufeinander folgender Kurven aufbringt. Auf jedem Mauersegment setzt die fortlaufende Linie in unterschiedlicher Höhe an, zumeist auch mit einer veränderten Farbe. Dieser Fries soll mit seinen Formen und Farben auf "das Charakteristische der offenen und flachen südschwedischen Landschaft, auf die starke Präsenz und Wechselhaftigkeit des Lichtes und der Wolkenformationen" antworten. Aus der Bewegung des fahrenden Zuges und aus der perspektivischen Sicht des Betrachters auf dem Bahnsteig wird dann nicht nur das Auf- und Absteigen der fortlaufenden Linie, sondern auch die Addition der Farben erfahrbar.

Der Entwurf für diesen Fries, sagt Claudia Theel, baut auf ihrer bisherigen künstlerischen Arbeit auf. Und wenn wir an das zum Mies van der Rohe Haus Gesagte zurückdenken, an den Kontrast von stabilen und veränderlichen Elementen, dann ist das durchaus plausibel. Die festen Mauern und der fahrende Zug, durch dessen Bewegung sich auch die farbigen, gekurvten Linien auf den Mauern noch einmal in Bewegung setzen. -

Ich erinnere mich sogar an einen motivischen Zusammenhang mit ihrer früheren künstlerischen Arbeit. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, als Claudia Theel noch Studentin war, hatte ich eine Übung angeboten, in der die Teilnehmer abwechselnd ihre eigenen Arbeiten präsentieren sollten, um dann gemeinsam eine Sprache zu suchen für das, was sich dort jeweils bildnerisch abspielte. Claudia Theel hatte dort neben Figurenbildern auch ein Landschaftsbild gezeigt (12. 1. 88), sein Titel: "Auf dem Dach eines fahrenden Zuges".

Nun etwas direkter zu den Bildern, die Sie hier sehen. Sie haben längst bemerkt, wie Stabilität und Spontaneität auch hier zusammenwirken, z. B. in den farbigen Arbeiten ("Falsterbo", "Augenblick"). Die Farben werden so flüssig aufgetragen, daß sie nach unten verlaufen. Aus ihrem Lauf heraus werden sie mit der Hand oder einem Spachtel zu den Seiten hin verstrichen, so daß schließlich Linienbündel diagonal und vertikal über das Papier laufen und sich überschneiden. Die Farbläufe sind dabei unterschiedlich dicht, so daß der Grund unterschiedlich stark durchscheint und einmal einen offeneren und das andere Mal einen dichteren Eindruck vermittelt. Was hier zusammenwirkt, das ist - auf der einen Seite - die Schwerkraft, die die Farbe nach unten zieht und - auf der anderen Seite - sind das die flinken Eingriffe der Malerin.

Mit der Schwerkraft wird die Senkrechte ein strukturierendes, ordnendes Element. Sie ist in den meisten der hier vertretenen Arbeiten zu finden. Um die Senkrechten gruppieren sich die anderen bildnerischen Formen. Wenn sich auch andere Richtungen dieser Farbverläufe finden, dann hatte die Malerin vor dem erneuten Auftrag der flüssigen Farbe das Bild gedreht, so daß eine andere Kante nach unten zeigte.

Die 4 kleineren schwarz-weißen Arbeiten stammen aus dem Jahr 2000, es sind Frottagen, ausgeführt mit Graphit oder mit schwarzen Wachskreiden, mit denen mit unterschiedlichem Druck die Linienbündel auf das Papier gebracht worden sind. Die Unterlage, auf der die Frottage angefertigt worden ist, war eine Hartfaserplatte, auf der in regelmäßigen Abständen Streifen geklebt waren. Auch hier wurde das Zeichenpapier jeweils über dem Untergrund gedreht. Daher der Titel: "Abrieb vom Quadrat - versetzt".

Weniger linear ist die Arbeit "Polonaise" in dem kleinen Raum. Die Farbe schlägt recht massiv auf der Oberfläche auf und erstarrt dort. Die Formen wiederholen sich in Variationen, Farbfelder

stehen nebeneinander, überlagern sich auch oder werden durch darüber liegende Formen verbunden. Es ist ein sehr dichtes Bild.

Und dann das Bild, das Sie schon auf der Einladungskarte gesehen haben: "Zeta", wie die anderen farbigen Arbeiten auch aus diesem Jahr (2005). Vielleicht kann man es so beschreiben: Um senkrechte Linien herum winden sich spiralartig farbige Bänder, die nach vorne zu anschwellen, nach hinten hin nahezu unsichtbar werden. Von diesen Bändern her wird das Bild seinen Namen bekommen haben: "Zeta", das ist ein griechischer Buchstabe, ein Buchstabe, dessen Schriftbild ähnliche Schleifen aufweist. Es gibt Zonen, in denen sich die pulsierenden Farbspiralen verdichten, sich verknäulen - und solche, in denen sie ihre Bewegung frei entfalten können und sogar den Grund durchscheinen lassen.

Merkwürdig ist nun, daß dieser Grund nicht etwas ist, *auf* dem sich die Bewegung der Farbspiralen abspielt und auch nicht etwas, *vor* dem sich diese Bewegung abspielt, obwohl eine Spiralbewegung doch eine räumliche Bewegung ist. Der Grund kann nicht in dieser Weise gegenständlich fixiert werden. Die Bewegung der Farbspiralen ist keine Bewegung *auf* oder *vor* dem Grund, es ist vielmehr eine Bewegung *mit* dem Grund. Robert Kudielka hat angesichts der Fleckbilder, von denen ich am Anfang gesprochen habe, gesagt, daß die jeweilige Grundfarbe ihre Eindeutigkeit als Unterlage verliert.

"Obzwar deutlich gegeneinander abgehoben", sagt er, "gehen das irrlichternde Streumuster und der konstante monochrome Fond jeweils eine untrennbare räumliche Verbindung ein." - Ich denke, daß das auch für die neuere Arbeit "Zeta" zutrifft. Es ist das ein genuin bildnerischer Umstand, wie er im letzten Jahrhundert z. B. in der Malerei Mondrians ausdrücklich zum Thema geworden ist. Zur Malerei, wie sie dort propagiert wird, gehört, daß es eine Fläche, *auf* der sich Formen und Farben befinden, nicht mehr gibt. Die Folge ist, daß die Bilder nicht einfach flach sind, aber sie sind auch nicht direkt räumlich, nicht *illusionistisch* räumlich.

Der Farbgebrauch ist genau unter diesem Aspekt zu verstehen. Am Anfang der Arbeit an einem Bild steht die Wahl eines Farbkontrastes, meist ist es ein Kontrast warm-kalt. Im Verlauf der weiteren Arbeit wird dieser Kontrast dann so variiert und ausgebaut, daß diese spezifisch untiefe Bildräumlichkeit entsteht und sich kein Zug in die Ferne einstellt, kein Anklang an einen illusionistischen Raum.

Um zu erreichen, daß der Bildgrund nicht als etwas erscheint, *auf* dem etwas geschieht, muß man also ein bestimmtes Beziehungsgefüge bauen, ein Beziehungsgefüge, zu dem die Farben gehören, zu dem aber noch etwas gehört, nämlich daß die Zwischenräume genauso wichtig sind wie die Formen und Farben selber. Es darf nichts geben, was *nur* Hintergrund und somit weniger wichtig ist als anderes. Alle Partien sind in einem solchen Bild gleichrangig.

Das wirft auch ein Licht darauf, in welcher Weise hier die Kontraste aufeinander bezogen sind, die stabilen - und die bewegten, flüchtigen Elemente. Die Gegensätze schließen sich hier nicht aus, sie arbeiten nicht gegeneinander, sondern sie brauchen sich gegenseitig, damit das zustandekommt, was das Bild als ganzes ausmacht. Kontrastierende Elemente, die sich gegenseitig brauchen, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen, dem Bild.

Claudia Theel liebt einen Ort in Schweden besonders, in der Gegend um Falsterbo am Meer. Das Wasser ist dort ganz flach, man sieht den farbigen Grund, die Steine darüber, die flimmernden Lichtreflexe auf dem sich manchmal sacht, manchmal heftig bewegenden Wasser.

Stundenlang könnte man zusehen.

Oder denken Sie noch einmal an das flirrende Licht- und Schattenspiel, das sich auf der Zimmerwand oder dem Fußboden in der Umgebung des Fensters vollzieht, wenn Haus, Sonne, Wind und Baum ihr bewegendes Spiel treiben - Elemente der Stabilität und Veränderlichkeit, die unsere Einbildungskraft in Gang setzen.

Vielleicht sind es ganz ähnliche Empfindungen, die hier in die Sprache der Malerei übersetzt worden sind.

Was hier in dem Gefüge von ordnenden Senkrechten, bewegten farbigen Spiralbändern und weißem Grund zustandekommt, schafft ebenfalls einen Spielraum für unsere Einbildungskraft und auch für unser Sehen. Trotz aller Bewegtheit sind es ja auch stille Bilder - die Beziehung der kontrastierenden Bildmittel ist "im Lot", wie es der Titel dieses Bildes und der Titel der Ausstellung insgesamt formuliert. "Im Lot", darin spricht die Ruhe der gelungenen Ausrichtung, es schwingt darin aber auch noch das Wissen um die Instabilität, die Verletzlichkeit des Gefüges, für das es keine berechenbare Basis gibt, das aber gerade deswegen eine überraschende Präsenz für uns gewinnen kann.