

Vom Bauen der Bilder

Zu einigen Arbeiten von Burkhard Held

Das Lernen in der Kunst erfordert Umwege. Um nach der eigenen Ausbildung nicht dem Einfluß der künstlerischen Lehrer und der Bewunderung für sie wehrlos zu erliegen, gibt der greise Matisse jungen Künstlern den Rat, sich in der Ferne umzusehen, um so das Gelernte nicht zu einer undurchdringlichen Wolkendecke werden zu lassen, zu einer erdrückenden und grauen Theorie, sondern um es von der Erfahrung eines anderen Lichtes her neu sehen zu lernen.

<Sollte man junge Leute nach Beendigung ihrer Studien nicht eine große Reise im Flugzeug machen lassen?> Die Empfehlung von Matisse scheint Eingang in die Richtlinien der Studienförderungen gefunden zu haben. Ein Auslandsstipendium der Deutschen Studienstiftung brachte Burkhard Held nach Südspanien, in denjenigen Teil Andalusiens allerdings, der zu den trockensten und unwirtlichsten zählt. Er malt dort nicht die harte Landschaft direkt, er malt sie in ihren einfachen, z. T. schon verlassenen, bröckeligen Häusern. Architektur und Landschaft bilden in diesem Raum keinen organischen Zusammenklang, auch wenn sie einander entsprechen. Den Häusern fehlt alles Nestartige, Verträumte, sie schmiegen sich nicht ein, bergen kein behagliches Innere, sondern sie drängen in die Sichtbarkeit mit der ganzen Klarheit des kubisch Gebauten. Jedes Haus ist wach und gegenwärtig mit hell leuchtenden, von der Sonne beschienenen Flächen und scharfen, an die Schatten grenzenden Kanten.

Der geschlossene, feste Eindruck dieser Häuser kann sich sogar steigern bis zum Herben und Ablehnenden, und trotzdem: in den Proportionen ist die Eigenart der mittelmeerischen Architektur zu spüren, daß sie nämlich in ihren Maßen unmittelbar auf den Menschen bezogen ist als nördlich der Alpen. In den Bildern von Burkhard Held nehmen die Häuser beinahe die gesamte Fläche des Bildes ein, überwiegend frontal oder doch nur leicht seitlich gesehen. Dadurch dominieren die Grundrichtungen dieser Architektur, Waagerechte und Senkrechte, auch im Bild, sie werden Elemente des Bildbaus. Burkhard Held hat in diesen Häusern nicht sein Motiv gefunden, er hat mit ihnen das Bauen der Bilder buchstabiert, das ihn in der dann folgenden und nun ausgestellten Figurenmalerei bestimmt hat.

<Ein Bild malen, käme einem so selbstverständlich vor wie der Bau eines Hauses, wenn man mit vernünftigen Prinzipien daranginge.> Das ist die nüchterne Feststellung, wieder-

um von Matisse, als er, siebzigjährig, sich zu den eigenen Zeichnungen äußert. Diese Arbeit käme einem so selbstverständlich vor wie der Bau eines Hauses, wenn man - das betont er - ohne vorgefaßte Theorie herangeht. Sich mit vernünftigen Prinzipien an die Sache machen, das heißt in diesem Fall gerade nicht mit einem theoretischen Entwurf, nicht mit einer klaren Idee. Das ist offenbar der Sache, um die es geht, nicht förderlich. Er sieht sich in seinem Tun zwar angespornt von einer Idee, das durchaus, aber die Besonderheit daran ist, daß er diese Idee erst dadurch näher kennenlernt, daß sie nach und nach in seinem Bild Gestalt annimmt. Sie klärt sich erst im Verlauf der Arbeit: nicht als Begriff, über den man logisch Rechenschaft ablegen könnte, sondern als Gestalt, die sichtbar ist.

Eine vorgefaßte Theorie im Verhältnis zu einem Bild der Malerei kann es aber auch beim Betrachter geben, sie erschwert dann das Sehen dieser Gestalt, macht es sogar unmöglich. Eine solche Theorie ist die Ansicht, ein Bild der Malerei sei eine Nachahmung der Wirklichkeit. Nachahmung ist kein Ziel der Malerei. Hält man sich an Matisse, dann muß man sagen, eher ist das Bauen ihr Ziel. Nicht die Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem, sondern das Bauen, für das es kein unmittelbares Vorbild gibt, das spornt den Maler an. Mit vernünftigen Prinzipien an die Arbeit gehen, das heißt hier, die der Malerei eigenen Gesetze zu beachten. Daß es ein Bauen ist, das läßt sich an den Arbeiten von Burkhard Held anschaulich nachvollziehen.

Die "Kopf-Figur"-Bilder weisen bereits im Titel auf die Besonderheit hin: gleich wichtig und gleich groß wie eine Figur erscheint ein Kopf auf der Bildfläche. Die Massigkeit allerdings, die der runde Schädel im Vergleich mit der schlanken Figur anzunehmen droht, wird sogleich zurückgenommen, indem der Kopf den blauen Grund "durchscheinen" läßt. Das Blau, obgleich später aufgetragen als die Züge des Kopfes, wirkt dennoch wie ein dem Kopf unterlegter Grund, das Blau in der Kopfform und das außerhalb von ihr schließen sich zu einer gemeinsamen Ebene zusammen. So wirkt der Kopf "transparent", als Zeichnung, die Figur ist demgegenüber opaker. Beider Verhältnis zueinander variiert. Mal scheinen sie räumlich getrennt, aber doch wie in einer Aktion aufeinander bezogen, mal befinden sie sich räumlich zwar eng beieinander, aber jeweils in sich versunken, wieder ein anderes Mal läßt sich eine Trennung gar nicht vornehmen, denn die Figur kann ein Strukturmoment des Kopfes selber werden, das, was ihn aufrecht hält. Sie gewinnt dabei überraschenderweise etwas, was ihr selber Raum gewährt.

Die Figur ist eins der stärksten Bauelemente des Bildes. In ihrer Haltung werden die

Grundlinien der Fläche aufgenommen und akzentuiert, ähnlich wie das der schmale Streifen rechts auf den Bildern tut, mit dem sie übrigens auch verschmelzen kann. Die von der Figur gestärkten waagerechten, senkrechten und leicht schrägen Flächenlinien lassen wie in einer Umkehrung nun das Bild als einheitlichen Organismus erscheinen. Das Gefüge des Bildbaus ist zwar streng, aber nicht fixiert statisch. Das zeigt sich nicht so sehr in den schräg geführten Abweichungen als solchen und in ihnen allein, es zeigt sich entschiedener darin, daß immer wieder (wie im Bein einer Figur) kleine abgewinkelte Elemente nicht etwa als Störung, sondern als ein Moment von Ausgelassenheit empfunden werden. Die Strenge des Aufbaus verbindet sich mit Gelöstheit und Offenheit.

Die "Kopf-Figur"-Bilder machen aber noch etwas sehr deutlich, das, worum es in solchen Bildern geht, wenn sie keine Nachahmung der Natur sind. Der Kopf wird von verschiedenen Seiten gezeigt, von hinten, von vorn, manchmal aber auch aus unbestimmter Blickrichtung. Wechselt etwa der Blick von der Ansicht des Hinterkopfes auf dem einen, zu der des Gesichts auf dem anderen Gemälde, so spürt man es unmittelbar: Es geschieht etwas mit unserem Sehen. Die leichte Irritation, die davon ausgeht, daß auf dem zweiten Bild an exponierter Stelle selber Augen erscheinen, macht das deutlich, denn unser Sehen kreist jetzt schwerpunktmäßig um diese Augen und es bedarf entschieden der Baukunst des Malers, um die Bewegung unseres Sehens dort nicht zum Stillstand kommen zu lassen.

Auf einem anderen "Kopf-Figur"-Bild scheint dieselbe Ansicht von vorn vorzuliegen, aber es ist kein Augenpunkt da, der den Blick auf sich ziehen würde. Seine ursprüngliche Baufunktion wird neu hinzugekommenen Elementen übertragen. Der Blick des Betrachters geht leichter über die gesamte Fläche. Darin erfüllt sich die Intention des Bildes: das Sehen zu bewegen. Es geht um ein Sehen, das nicht fixiert, das sich nicht nur auf einen Punkt hin ausrichtet (wie z. B. auch in einer zentralperspektivischen Konstruktion), sondern das im Wechsel von Konzentration *und* Zerstreuung Gegenwart ist und so einen Raum der Offenheit ermöglicht. Die Theorie, von der Matisse warnend sprach, übt solch ein Sehen nicht ein, sie fixiert die Dinge und ordnet sie ihrem eigenen theoretischen Bezugsrahmen unter, der in sich möglichst geschlossen sein soll. Deswegen ist sie für das Malen und Sehen solcher Bilder auch nicht geeignet.

Burkhard Held hat in seiner Arbeit von Anfang an einen Verfahrensweg beibehalten, der ihn daran hindern soll, seinen Blick vorschnell in eine einzige Richtung zu lenken: er malt stets drei bis vier Bilder mit demselben Motiv gleichzeitig. Der Vorteil, den diese Variationen-Reihe in Hinsicht auf die Bewegung des Sehens bietet, liegt auf der Hand.

Ebenso wichtig ist aber die Beschränkung darin. Sie bewahrt ihn vor einer speziellen "Theorie", vor der systematischen Ausführung jeder Möglichkeit, die nie zu einem Ende führt und das Sehen nur auf Detailveränderungen fixiert. Die Beschränkung auf wenige Variationen hilft dabei, den Umstand im Auge zu behalten, daß solch ein Bild auch einmal fertig werden muß. Sie hilft aber vor allem auch dabei, die Unterschiede groß genug werden zu lassen, so daß die Bilder in ihrer Eigenständigkeit bereits während der Ausarbeitung voneinander profitieren und sich schließlich bei der Hängung gegenseitig stärken können. Das kann sogar so weit führen, daß die eine oder andere Variation nicht ohne ihr Pendant gesehen werden sollte. Der Blick des Betrachters erfährt beim Verweilen, beim Wandern von Bild zu Bild, ähnliche Konstellationen, verwandte Rhythmen, aber doch unterschiedliche "Tempi" und unterschiedliche "Tonarten", die nicht zuletzt von den gleichen immer wiederkehrenden, aber doch in ihrer Anzahl, in ihren Mengen und Orten sehr variierenden Farben abhängig sind. Das Sehen gerät auch hier in jene Proportion von Wiedererkennen und Entgleiten des Bekannten, die es zu seinem Ansporn braucht, ohne doch seine Ruhe zu verlieren und in bloßer Verwirrung zu enden.

Auf den Tafeln mit den zwei Figuren findet ebenfalls ein stark variierendes Spiel von Polaritäten statt. Die rechte Figur, flächig oder transparent gehalten, erscheint in sich gedreht, unterhalb der Hüfte in der Seitenansicht, oberhalb fast frontal; wo sie flächig gemalt ist, legen sich weiße Zonen zwischen die Farbblöcke. Die linke Figur, als Schneiderpuppe wiedergegeben, spannt sich im oberen Teil körperhaft voluminös, die untere Partie dagegen ist "körperlos", als bloßer Ständer dargestellt. Die körperhafte Partie steht in reiner Frontalität im Bildraum, im äußersten Gegensatz zum seitenlosen Unterteil. Das Stehen der Figuren auf dem Boden ist nicht sichtbar. Dadurch wird der Eindruck eines Innenraumes gemindert, aber nicht völlig aufgehoben. Er hat noch einen schwachen Anhalt in der Zimmerecke links unten und in den Deckenschrägen der oberen Partie. Hier handelt es sich zwar in einem buchstäblichen Sinn um Architektur, aber die "Architektur" des Bildes umfaßt mehr, sie umfaßt auch die Figuren. Der Bau dieses Hauses (als Malen eines Bildes) zeichnet sich dadurch aus, daß verschiedenartig gespannte Polaritäten innerhalb einer Figur und in der Beziehung zur anderen, der Architektur erst ihre Prägnanz und dem Raum die spezifische Tiefe geben. Raum und Figuren sind nicht definitiv zweierlei.

Für Burkhard Held hat sich nie die Frage gestellt, ob er abstrakt, "gegenstandslos", malen soll. Immer entsprang seine Motivation Dingen und vor allem der Figur. Deswegen liegt ihm der Gedanke, zu dem die Schneiderpuppe verleiten könnte, sicher fern, die Figuren als bloßes Requisit auf seiner Bühne zu verwenden. Der Bau seiner Bilder schließt es al-

lerdings aus, daß das, was ihn an der Figur fasziniert, lediglich in den figürlichen Anspielungen als solchen zu finden ist. Wenn Figur und Raum nicht zu trennen sind, dann ist das, was ihm die Figur bedeutet, nur im Ganzen der Bildgestalt sichtbar. Der bildnerische Sachverhalt, der sich darin ausspricht, wird von Matisse, unserem Begleiter in dieser Frage, in wunderbarer Einfachheit formuliert, bei derselben Gelegenheit, von der bereits am Anfang die Rede war.

<Meine Modelle, menschliche Gestalten, sind nie bloße Statisten in einem Interieur. Sie sind das Hauptthema meiner Arbeit ... Ihre Formen sind nicht immer vollkommen, aber sie sind immer ausdrucksstark. Das gefühlsmäßige Interesse, das sie mir einflößen, ist nicht speziell in den Darstellungen ihrer Körper zu erkennen, aber oft in gewissen Linien oder besonderen Akzenten, die sich über das ganze Bild verteilt finden und so seine Orchestrierung, seine Architektur ausmachen.> (Matisse, Über Kunst, Zürich, S. 150f.)

Keine Partie des Bildes darf die anderen zurückdrängen, sie würde dadurch selber lediglich zu einer Partie *auf* dem Bild. Das Sehen des Betrachters bleibt aber nur dann in Bewegung, wenn es das ganze Bild ist, das ihn anspricht - und seinen Blick erwidert.