





zwischenraum_01

berlin, hackesche höfe, 2012 / 2013, malerei von andreas von ow, text von thomas schlereth





Farbe als Ort der Wandlung

Als Samuel Beckett in den Jahren 1936/37 durch Deutschland reiste, machte er auch in Dresden Halt, wo er nicht selten die dortige Gemäldegalerie besuchte. Gesondert aufgefallen war ihm dabei ein Bild Vermeers, das über die Jahrhunderte leider etwas gelitten hatte. Nicht, dass das Gemälde äußere Einwirkungen hat hinnehmen müssen. Die Veränderungen, die es von den anderen seiner Art unterschied, kamen aus ihm selbst: Irgendetwas innerhalb der Zusammensetzung der Farben hatte begonnen, sich zu verändern, mit etwas zu reagieren und mit der Zeit unverkennbar das Bild als Ganzes zu wandeln. Beckett sprach in seinem Tagebuch verkürzt vom „kranken Vermeer“, hatten sich doch die Farben des Bildes nicht verstärkt, sondern vielmehr zurückgezogen in eine leicht schale Blässe, die man vom Meister aus Delft sonst nicht kennt. An der Verwunderung darüber tritt zu Tage, wie all den Bildern, die auf sog. alte Meister zurückgehen, mehr oder weniger selbstverständlich eine Kompetenz bezüglich der Haltbarkeit ihrer Farben unterstellt wird. Diese Delegation von Verantwortung wird zudem nicht nur rückwirkend erteilt, sie trifft auch zeitgenössische Künstler. Dabei hat das Wissen um die Zusammensetzung und Herstellung von Farben die Zäsur der industriellen Farbenherstellung kaum überlebt. Auch wenn heute eine detaillierte wissenschaftliche Analyse möglich ist, die einem Bild womöglich kein materielles Geheimnis mehr lässt, bleibt dieses Wissen weitgehend ein unbekanntes. Denn dieses Wissen war einstmal ein praktisches: es erprobte und verfeinerte sich von einer Malergeneration zur nächsten. Bei aller Verfeinerung in der Malweise Vermeers kann sein besagtes Bild, das brieflesende Mädchen am offenen Fenster aus der Zeit um 1658, ein ebensolches Moment an Erprobung nicht leugnen. Bis heute bleibt auffällig, dass es sich in seiner Sichtbarkeit gewandelt hat, was vor allem das Gelb des Bildes betrifft. Dass die Malerei im Rahmen der Dresdner Sammlung die Einzige ist, die derartige

Veränderungen zeigt, erhärtet den Verdacht, die Ursachen der Veränderungen nicht an Ort und Präsentation, sondern am Bild und seiner Beschaffenheit selbst festzumachen. Es muss also davon ausgegangen werden, dass der Maler nicht nur Farbrezepturen übernommen, sondern auch abgewandelt hat. Er hat etwas ausprobiert. Das Bild in seinem heutigen Zustand kann das bezeugen. Das Wagnis ist sichtbar geworden.

Farbliche Wagnisse sind die Malereien von Andreas von Ow nicht weniger. Unzählige Flächen schichten sich von Gelb zu Orange, von Rot zu Blau, von Grau zu Schwarz. An den Rändern zeigen sich die Schichtungen. Sie laufen dort leicht aus, mitunter tritt das Weiß des Papiers zum Vorschein. Den Bildern geht es um die Farbe als solche - jedoch nicht im Sinne eines einheitlichen und isolierten Phänomens, sondern vielmehr als einer Erscheinung in diversen Facetten: So sehr sich die Schichtungen zur Bildmitte hin verdichten, so sehr entfalten sie ihre weitreichendste farbliche Tiefe nicht punktuell und isoliert, sondern flächig-nebulös und schwebend, den Bildelementen Mark Rothkos oder den Farbraumkörpern Gotthard Graubners nicht unähnlich. Anders als bei Graubner und Rothko bleibt es in den Bildern von Andreas von Ow jedoch beim Auftritt einer einzelnen Farbe. Ein prekärer Singular: Jede Malerei zeigt eine einzelne Farbe in ihrer Vielzahl. Daran hat, wie bereits bemerkt, der Auftrag gehörigen Anteil. Mittels Schichtung wird jedes Bild zu einer Reaktionsfläche der Farbe mit sich selbst. Mit jeder aufgetragenen Fläche erhöht sich die Sättigung der Farbe. Das führt mitunter auch dazu, dass sich farbliche Interferenzen zeitigen: aus ein und demselben Rot wird stellenweise Blau. In beiden Fällen, der Sättigung wie der Interferenz, beginnt sich Farbe zu vervielfältigen. So scheinbar einfach das Prinzip, so vielfältig und komplex die Sichtbarkeit, die ihm korrespondiert.

Lässt sich vor diesen Bildern überhaupt so einfach von *einer Farbe* sprechen? Es ist nach wie vor praktisch und hilfreich, das eine Bild rot, die anderen gelb und blau zu nennen. Doch eröffnet sich in zunehmendem Maße, dass diese Benennungen auf

eine Einheitlichkeit bauen, die von den Malereien gerade unterlaufen wird. Vielleicht wird es den Bildern also gerechter, sich ihnen über die Angaben der verwendeten Materialien zu nähern: Beeren, Kürbissuppe, Schnee - alle auf Papier. Weitere Arbeiten greifen auf den Sand eines Tennisplatzes, Marmormehl aus Carrara oder den Staub eines Bibliotheksbodens zurück. Jedes Bild bezieht seine Farbe also nicht aus der Tube irgendeines Herstellers, sondern weiß diese eigens für sich hergestellt oder zweckentfremdet. Gewonnen wird die Farbe aus einem Kontext jenseits des Künstler- oder Malerfachhandels. Gleichsam ist es kein archäologisches Verfahren, das die Farben hervorbringt, indem es etwa nach alten Rezepturen forscht, um vor die immergleichen Industriefarben zurückzukommen. Vielmehr verweisen die verwendeten Materialien auf Ursprünge, die, wenn sie etwas teilen, dieses Moment in einer gewissen Alltäglichkeit finden. Vor allem und zuerst im Alltag haben sie ihren Ort, die Beeren, die Kürbissuppe und der Schnee, der Sand, die Steine und der Staub. Das kann durchaus an den erstmals in der Romantik aufblühenden Gedanken denken lassen, die Kluft zwischen dem Leben und der Kunst schließen zu wollen. Warum sollten sie auch nicht der Kunst würdig sein, die Farben links und rechts der tagtäglichen Abläufe? Doch relativiert sich dieser Anlauf zur großen Übereinkunft alsbald wieder: Zwischen dem, was die genannten Substanzen samt ihren alltäglichen Orten und dortigen Rollen betrifft, und dem, was mit den Bildern von Andreas von Ow vor Augen steht, bleibt eine Spanne bestehen. Keine der Ingredienzen wird einfach zur Kunst erklärt.

Abermals beginnt eine Einheit in sich vielfältig zu werden: Der Stoff, der einem Bild jeweils seine Farbe gibt, ist dem Bild selbst nicht eindeutig abzulesen. Die Farbe ist Extrakt, herausgezogen aus ihren vormaligen Bindungen und übertragen auf den neuen Ort des Papiers. Was über den Ursprung der Farben Auskunft gibt, sind die Angaben, die den Bildern beigegeben sind. Sie lassen allererst von Beeren und Suppe, von Schnee und Staub sprechen. Diese Spanne zwischen dem Phänomen des Bildes





und der textlichen Beigabe der Materialnamen ist jedoch nicht nur Zäsur, sondern auch Spielraum. In der jeweiligen Zuordnung von Material und Malerei entfaltet sich eine Entstehungsgeschichte: Die Beeren wurden gesammelt, ausgekocht und gesiebt, der Kürbis mit diversen anderen Zutaten zu einer Suppe zubereitet, der Schnee durch Einwirkungen des urbanen Umfeldes in seinem Weiß mit Grauwerten bestückt, bevor er eingesammelt, geschmolzen und neu gebunden wurde. Irgendetwas mussten diese Materialien und Stoffe an sich gehabt haben, dass sie auszeichnete und zu ihrer Auswahl führte. Wie auch immer die Kriterien jener Wahl im Detail beschaffen waren, wurde jeder Stoff an seinem ursprünglichen Ort auf seine Farbe hin wahrgenommen: Was ist das für eine Farbe, die diesem Ding eigen ist und von ihm ausgeht? Was zeichnet sie aus? Was tritt mit dieser Farbe vor Augen? Das anhaltende Hinsehen auf so scheinbar Einfaches, wie die Farbigkeit einer Beere, einer Suppe, eines Haufens Schnee ist sicher nicht so einfach wie es scheint. Es braucht einen Raum und eine eigene Zeit und das umso mehr, als dieses Hinsehen und Achten in hohem Maße instabil genannt werden kann. Von Außen wie von Innen stehen unmittelbar Ablenkungen aller Art bereit, um dazwischenzutreten: Die Beere ist nicht nur eigentümlich lila-rot, sondern auch Teil eines Strauches, der einen bestimmten Namen hat, an einer bestimmten Stelle steht und dort umgeben ist von vielem anderen. Die Suppe ist nicht nur eigentümlich gelb-orange, sie duftet auch köstlich, hält nicht beliebig lange warm, noch dazu sich Hunger regen kann. Und nicht zuletzt ist der Schnee nicht nur eigentümlich weiß-grau, sondern auch eingebettet in eine mehr oder weniger nass-kalte Umgebung und im Kontext des Straßenverkehrs meist sonderlich ansehnlich mitnichten. Die je letztgenannten Aspekte sind leichter und differenzierter zu versprachlichen als eine „eigentümliche“ Farbe. Das liefert einen Grund mehr, den Moment der Bewusstwerdung einer Farbe als Farbe nicht zu verlängern oder einen solchen Moment gar nicht erst bewusst werden zu lassen. Was das eigene Hinsehen und Achten auf eine der ge-

nannten Farben braucht, ist eine besondere Sensibilität für seine Möglichkeit, vielleicht auch seine Notwendigkeit.

Das eigene Achten auf eine Farbe im Kontext des Alltags braucht also zuerst einmal selbst sensiblen Schutz. Wird dieser gewährt, macht sich damit jedoch nicht ausschließlich eine Abschottung geltend. Aus dem gehüteten Moment beginnt etwas zu strömen. Die Farbe wird nicht nur ein Stück weit ortlos, sie kommt erstmals als Farbe zu Gesicht: Sie wird umso mehr Farbe, als sie nicht mehr Beere ist. Die Lösung sämtlicher Identifikationen - etwa: Rot \neq Beere - nimmt schließlich in der Übertragung des stofflichen Auszugs in das Bild Gestalt an. Was etwa bei einer Beere seinen Ausgang nahm, wird via Bild in sich steigendem Maße Farbe. Das erprobt Andreas von Ow neben einer Reihe handlicher Klein- auch auf beachtlichen Großformaten. Keiner Beere, keiner Suppe dieser Welt steht von sich aus eine solche Fläche zur Verfügung. Eine Fläche, die ihre Farbigkeit annimmt, um sie so vielfältig freizusetzen.

Doch wie gut hält sich Kürbissuppe auf Papier? Wie lange noch wird der purpurne Rot-Ton von „Privet berries (Tiergarten)“ schimmern? Vielleicht haben sich die Farben bereits verändert - und ändern sich noch immer. Die Materialangaben führen keine weiteren Zusätze an, die auf eine spezielle Konservierung hindeuten. Immerhin kann von Ligusterbeeren in Erfahrung gebracht werden, dass sie mittelalterlichen Miniaturen noch bis heute farbliche Prägnanz verleihen. Ob industriell hergestellte Farben ähnliches zu leisten vermögen, kann von heute aus vielleicht experimentell angenähert, gewiss jedoch nicht in einem strengen Sinne bewiesen werden. Und nicht zuletzt hängt die Haltbarkeit eines Bildes nicht nur am Bild selbst, man denke an natürliche wie politisch bedingte Einwirkungen, an Brände und Bilderstürme. Was vor dem Horizont derartiger Ungewissheiten bleibt, ist jenseits von Fragen der Haltbarkeit zu suchen. Eine Farbe als Farbe zu sehen, zu solchem Sehen regen die Malereien von Andreas von Ow an. Vielleicht gerade weil die Haltbarkeit einer Farbe nicht abschließend versichert werden kann, kann sich das

Sehen immer wieder auf den Weg machen, Farbe als Farbe zu sehen. Es zeigt sich, dass Farbe auch und gerade als einzelne nachhaltig vielfältig bleibt.

Die Überlegungen zu den Materialien und Stoffen der Malereien führen auf den Aspekt der Farbe zurück. Die Farbe schichtet sich, liegt in unterschiedlichen Graden an Sättigung vor, interferiert mit sich selbst. So sehr sie über zusätzliche Angaben auf ursprüngliche und in diesem Fall alltägliche Stoffe verweist, so sehr erscheint die Farbe doch aus diesen Kontexten herausgelöst. Zwischen den Titeln mit den Materialangaben und den Bildern eröffnet sich Raum, den Werdegang vom Material zum Stoff und vom Stoff zum Bild zu imaginieren. Im Bild begegnet eine einzelne Farbe schließlich in ihrer Vielfalt. Diese Vielfalt wird selbst durch fragende Vorbehalte bezüglich der Haltbarkeit der Farbextrakte nicht gemildert, sondern vielmehr um weitere Nuancen bereichert: Fraglich wird über die buchstäbliche Haltbarkeit hinaus die Fassbarkeit einer einzelnen Farbe überhaupt. Entspringt die Farbe auch einem Ort und einem Material, die beide bestimmbar sind und vom Künstler genannt werden, findet sie sich in den Malereien in ihrer internen Vielfalt wieder. Es ist offensichtlich ein Staunen, dem eine solche Farbigkeit entwächst, deren Singular im Text eine fortwährende Vielfalt im Bild korrespondiert. Ganz zu sich selbst gebracht, beginnt eine Farbe, sich mit wachsender Aufmerksamkeit zunehmend weniger zu gleichen bzw. sich in sich selbst zunehmend zu vervielfältigen. Daran mag eine konkret stoffliche Veränderung der Farben Teil haben, doch würde selbst ihre vollständige Verhinderung, d.h. die konservatorische Absicherung jene *eine Farbe* nicht greifbarer werden lassen. Das ist es, was Andreas von Ow schließlich das Risiko eingehen lässt, das damit zusammenhängt, wenn er seine Farben einem alltäglichen Staunen entnimmt. Die Schönheit und Faszination einer Farbe darf prekär sein, da sie prekär *ist*. Schließlich wird an seinen Malereien ein Diktum Gottfried Boehms in ausgezeichneter Weise sinnfällig: Farbe ist auf Veränderung aus.









Der Regenschirm
ist die Trennhand
zwischen Kauer und
Kaukar



Andreas von Ow / *1981 in Freiburg / 2006-2012 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Günter Umberg, Andreas Karl Schulze, Rainer Splitt und Tatjana Doll / 2011-12 Meisterschüler bei Tatjana Doll

Thomas Schlereth / * 1984 in Würzburg / 2005-2009 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Prof. Marijke van Warmerdam / 2006-11 Universität Karlsruhe, Fakultät für Physik / seit 2011 Universität Potsdam, Institut für Medien und Künste, Promotion bei PD Dr. Michael Mayer

- _01_Cover vorne & hinten **_Privet berries (Tiergarten)2** / Ligusterbeeren, Tiergarten Berlin, Winter 2012/13 / auf Papier / 152 x 210 cm
- _02_ & _13_Wände der Wohnung, Hackesche Höfe, Berlin
- _03_Ausstellungsansicht, Korridor
- _04_Grundriss der Wohnung
- _05_Liebesperlen / Kleiner Tiergarten, Berlin, Winter 2012/13 / auf Papier / 20 x 30 cm
- _06_Schnee (Berlin) / Schnee, Hackescher Markt, Winter 2012/13 / auf Papier / 17 x 28 cm
- _07_Privet berries (Tiergarten) / Ligusterbeeren, Tiergarten Berlin, Winter 2012/13 / auf Papier / 220 x 310 cm
- _08_Pumpkinsoup (Hackesche Höfe) / 2013 / Kürbiscrèmesuppe in Berlin, Winter 2012 / auf Papier / 220 x 360 cm
- _09_Privet berries (Kleiner Tiergarten) blau/rot/ 2012 / Ligusterbeeren auf zwei verschiedenen Papiersorten / 8 x 12 & 11 x 18 cm
- _10_Privet berries (Tiergarten) / Ligusterbeerensaft auf Taschentuch / 2013 / 21 x 21 cm
- _11_Schnee (Berlin) / Schnee, Hackescher Markt, Winter 2012/13 / auf Papier / 29 x 57,5 x 3 cm
- _12_Assemblage

Besonderer Dank an:

Tatjana Doll, für das mehrwöchige zur Verfügung stellen ihrer, nach dem Umzug leeren 100qm-Wohnung als Wohnatelier. **Thomas Schlereth**: für seinen Besuch, den Anstoß für diese Publikation und seinen Text. Alle, die peu á peu den **zwischenraum_01** besucht und gesehen haben! Weitere **zwischenräume_** müssen folgen! Die Stiftung Kunstfonds, mit deren Mittel diese Publikation entstehen konnte.