

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in die Punkte Motive, Formen und Farben.

Leitend soll dabei der Versuch sein, zu argumentieren, warum es zu kurz greifen würde, in den Malereien von Pirmin Lang lediglich surrealistische Unternehmungen oder Zugeständnisse an postmoderne Unbestimmtheit zu sehen.

MOTIVE

Die Malereien von Pirmin Lang enthalten Gegenstände, die sich wiedererkennen lassen. Ein Bild zeigt eine Frau auf einer Treppe, ein anderes stellt eine Reihe von Birkenstämmen vor Augen, dort ist ein Fernseher zu sehen, hier ein Schornstein.

Diese Gegenstände haben auch einen Ort außerhalb des Bildes. Sie tragen einen Namen, lassen sich damit bezeichnen und sind im Bild entsprechend wiederzufinden.

Ihre Gestalt verdanken sie jedoch - das stellt sich spätestens bei einer näheren Betrachtung heraus - nicht einem malerischen Studium direkt vor dem Objekt oder nach einer Abbildung. Die wiedererkennbaren Motive scheinen eher einem *tastenden* als einem *erkennenden* Sehen entsprungen zu sein. Sie sind nicht *ab-gemalt*, sondern *ermalt*.

Die bildnerischen Motive sind demnach weder frei erfunden, noch treu kopiert. Sie scheinen zwischen beidem zu liegen, zwischen Erfindung und Kopie, wie wenn sie sich einer vagen Erinnerung, einer beiläufigen Assoziation oder den Resten eines Traumes verdanken.

Träume, Erinnerungen und Assoziationen - diese Quellen haben gerade in Form von Bildern große, vielleicht gar ihre größte Ausdruckskraft.

[vgl. Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung*: „Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern, und man kann beobachten, dass mit der Annäherung an den Schlaf in demselben Maße, in dem die gewollten Tätigkeiten sich erschwert zeigen, *ungewollte Vorstellungen* hervortreten, die alle in die Klasse der Bilder gehören.“ (Frankfurt/M. 1991. S.65)]

Nicht unplausibel scheint es, die uns hier umgebenden Bildschöpfungen nicht nur in den Kontext dieser Quellen einzuordnen, sondern sie darüber auch in einen stilgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Surrealismus zu bringen.

André Breton definierte in seinem ersten Manifest des Surrealismus von 1924 u.a. wie folgt: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens.“

Genau jene zuvor angegebenen Quellen tauchen hier wieder auf: die Assoziationen und der Traum.

Allerdings werden diese nicht einfach als Bezugspunkte und Inspiration genannt, sondern mit der unbescheidenen Aufgabe betraut, für eine „höhere Wirklichkeit“ einzustehen. Eben jenes Moment findet sich schließlich auch im Namen der Bewegung

selbst wieder: *Sur-realismus* heißt *über* den Realismus hinaus.

Ich möchte angesichts der Bilder von Pirmin Lang dafür argumentieren, jenen naheliegenden Bezug nicht aufzunehmen und ihm also gerade nicht weiter zu folgen.

Der Grund dafür liegt vor allem in jenem deutlichen Bestreben des Surrealismus, einen wie auch immer gearteten Realismus in seiner vollen Bedeutung zu beerben und in dieser Bedeutung noch zu übertreffen. Breton macht keinen Hehl aus seinem absoluten Anspruch.

Man könnte nun einwenden, spätestens in Zeiten der sog. Post-Moderne würden sich Fragen nach einem Realismus sowieso erübrigt haben. Doch unter der Hand beansprucht jener kritische, postmoderne Einwand bald dieselbe Geltung und Gültigkeit: Er behauptet sich nun zwar nicht *über*, dafür aber *jenseits* jedes Realismus.

Anstelle einer solchen gänzlich unbestimmt bleibenden, postmodernen Unbestimmtheit, sehe ich in den Malereien von Pirmin Lang eine bestimmte, eine intendierte Unbestimmtheit: Die Unbestimmtheit muss als solche selbst nicht unbestimmt bleiben.

[vgl. Gerhard Gamm in *Flucht aus der Kategorie*: „Der Begriff des Unbestimmten (wenn es denn nur einer ist) muss selbst nicht unbestimmt bleiben; seine Struktur kann, wie sich zeigen wird, nach Maßgabe prädikativer Redeformen differenziert werden.“ (Frankfurt/M 1994. S.7)]

Die Motive der Bilder lassen sich benennen, aber nicht konkret verorten - auch nicht in den Kontext reiner Imagination und übersteigter bzw. jenseitiger Realität.

FORMEN

Damit ist also auf die Bilder selbst zurückzukommen, um weiter zu präzisieren, was es mit einer solchen bestimmten Unbestimmtheit auf sich haben kann.

Neben den Motiven geben alle Malereien mehr oder weniger eigenständige Formen zu sehen.

Jene Formen zeichnen sich also durch ihre *relative* Eigenständigkeit aus: Sie sind weniger bestimmt als die genannten Motive, jedoch nicht gänzlich unbestimmt. Die Möglichkeit einer Zuordnung besteht noch, sie ist aber nicht mehr zwingend.

Eine *formale* Abhängigkeit der besagten Formen von den Motiven besteht, eine *inhaltliche* Abhängigkeit ist jedoch fragwürdig.

In ihrer Anlage verdanken sich die jeweiligen Formen einer Logik des Einzelbildes: Was wird durch das jeweils zugehörige Motiv formal vorgegeben (vgl. etwa die Form unterhalb des Hemdes auf *Mann im Baum*)? Und im gleichen Sinne: Was soll dem jeweiligen Motiv wiederum formal vorgegeben werden (vgl. Form um Schornstein auf *Ex voto*)?

FARBEN

Ihren Anteil an Eigenständigkeit beziehen die vom Motiv gelösten Formen nicht nur aus ihrer Komposition, d.h. ihrer Anlage und Verortung im Format, sondern vor allem auch aus ihrer Farbigkeit.

Die Farben sind für sich genommen nochmals eigenständiger.

Sie tragen den Bildern eigene Bewegungen ein: Sie ziehen sich in die Bildräumlichkeit hinein oder tendieren heraus, sie steigen im Bildfeld auf oder sinken ab, sie stellen sich dem Blick entgegen oder weichen ihm aus.

In diesem ihrem Aktionsradius geben sie der Unbestimmtheit der Motive eine je eigene visuelle Richtung und Bestimmung.

[Konkret z.B. *natürliche* Motive in *urbaner* Farbigkeit; angedeutete, aber verunsicherte Räumlichkeiten; Leuchten an den Rändern der Formen]

SEHEN

Die geschilderte Überlagerung von Unbestimmtheit und Bestimmung hat ihren Grund nicht zuletzt im Vorgang des Sehens selbst:

Im Sehen kommen willentliche und unwillentliche Bewegungen ständig zusammen.

Jeder Versuch einer konzentrierten und fokussierten Beobachtung wird von assoziativen Einfällen begleitet.

Im Falle der Arbeit an einem Bild verdoppelt sich jene Ambivalenz des Sehens: Mit jedem Bild stellt sich die Frage neu, wie sich die Bewegungen und Prozesse des Sehens mit dem Hergang der Malerei zusammenbringen lassen.

Für den Maler heißt das: Wie viel von diesen assoziativen Qualitäten des Sehens soll in ein Bild Eingang finden? [*qualitative*, nicht *quantitative* Frage]

Die Malereien dieser Ausstellung scheinen sich gerade an dieser Frage abzarbeiten. Kein Bild findet sich darunter, das sich als ein Einzelbild aus dem Lauf des Sehens begreift, als sollte dem Sehen eine Art Filmstill entnommen werden, nach dem Motto: genau das habe ich geträumt und jenes assoziiert.

Nein, die Bilder sind vielmehr der Ort einer *ständigen* Begegnung und Verhandlung von *unterschiedlichen* und *widerstreitenden* Tendenzen im Sehen.

Jede Hinwendung auf eine Erinnerung, einen Traum wird erneut mit neuen Assoziationen unterlegt.

Diese Einwürfe und ungewollten Begleiterscheinungen werden im Rahmen der Bilder von Pirmin Lang nicht als Mangel an Konzentration, sondern als je gegebene, qualitative Fülle des Sehens aufgefasst, und als stete Herausforderungen nicht ausgeschlossen, sondern zugelassen.

Aufgrund dieser Auffassung vom Sehen glaube ich, dass es gerechtfertigt ist, die Malereien von Pirmin Lang durch eine bestimmte und d.h. *präzise Unbestimmtheit* zu charakterisieren.
