ZENTRUM UND PERIPHERIE
RAND UND MITTE

Raimer Jochims

Hauptstraße 21, 6457 Maintal-Hochstadt Germany

ZENTRUM UND PERIPHERIE - RAND UND MITTE

1961 kam ich nach 6 Jahren Vorbereitungszeit zu einer ersten Klärung und Konzentration meiner Bildideen und malte dieses Bild, eine sogenannte chromatische Fläche, in orange-blau, 73x60cm, auf Leinwand. Es gehört zu einer ganzen Reihe von Bildern, die einen kontinuierlichen Farbverlauf zeigen zwischen Mitte und Rand; die Farben wurden in zahlreichen lasierenden Lagen aufgetragen und mit breiten Pinseln vertrieben.

1963 entstand diese chromatische Fläche orange-grün-dunkelblau, 281x64,7cm Öl auf Hartfaserplatte. Farbtöne und Kontraste sind so bemessen, daß die Farben ihre Bewegungsenergien entfalten können. Die Mitte weicht in die Tiefe und zieht sich zusammen und kommt dann plötzlich nach vorne und dehnt sich aus und überflutet die anderen Farben bis zum Rand und darüber hinaus.

Der Bildrand selbst wirkt elastisch - wie der Strand unter der Brandung - und läßt die Energien zurückströmen.

Dann weicht vielleicht die Zwischenzone zwischen Mitte und Rand zurück und die Bildmitte drängt halbweit vor, etwa so weit wie der Rand und kehrt sich dann wieder in die Tiefe und verharrt vielleicht in dieser Lage etwas länger und kommt dann langsamer nach vorne. Solche rythmischen Fluktuationen überlagern sich und durchdringen sich, und zeitweilig kann das ganze Bild wie ein transparentes, geblähtes körperlos-ruhiges Volumen erscheinen.

Diese Phänomene ereignen sich zwischen Bild und wahrnehmendem Subjekt und werden durch beide gleichermaßen bewirkt. Subjektum bedeutet das "Daruntergeworfene", das "Zugrundeliegende". Das Subjektum liegt der Phänomenalität zugrunde und ist nicht davon zu trennen.

"Bild" ist hier die Thematisierung der Beziehung zwischen Subjekt und Phänomen in Öl und Leinwand. Bildobjekt und Wahrnehmung sind auf dynamische Weise identisch. Sie bedingen und bewirken sich gegenseitig.

Bild ist hier also nicht Bild von etwas, weder von Gegenständen noch von abstrakten Formen, oder Zeichen, das Bild thematisiert Farbe als Energie - Energie verstanden in der antiken Bedeutung von "am Werk sein" "lebendig sein" - und es ist ein Bild der, wie ich sage, "Wirklichkeit des Sehens", der dynamischen Einheit von Phänomen, Bildobjekt und Wahrnehmung.

Goethe schreibt am Anfang der Farbenlehre: "Die ganze Natur offenbart sich durch die Farbe dem Sinne des Auges", und er fährt fort: "Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, in dem Hell, Dunkel und Farbe zusammen rein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand ..... fürs Auge unterscheidet ..." (Hamburger Ausgabe 1955, Band 13, S. 323).

Diese Einsicht war der ganzen antiken und mittelalterlichen Philosophie und Kunsttheorie unbekannt. Sie dämmerte erst mit dem Sensualismus der Neuzeit auf, war aber lange vorbereitet durch die Entwicklung zu einer Malerei aus der Farbe: von den Sienesen über Venedig mit dem Großmeister Tizian zu den Spaniern Greco und Velazques und den Niederländern mit Rembrandt, Hals und vor allem Vermeer zu Delacroix und Friedrich im 19. Jahrhundert. Schließlich zu den Impressionisten mit dem Großmeister Monet, der sich im Laufe seines Lebens immer mehr auf das Fluten der Farben, auf die Entbindung der rythmischen Fluktuationen durch Interaktion konzentrierte.

Goethe sagt, daß Hell, Dunkel und Farbe rein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand fürs Auge unterscheidet.

Rein oder ursprünglich sehen wir Farben als Energie. Gegenstände und Gestalten sind Konstellationen und Deutungen des farbigen Sehfeldes. Die meisten Westmenschen "sehen" nur Gegenstände auch Bilder als Gegenstände, und es ist nicht leicht, zum reinen, ursprünglichen Farbensehen vorzudringen, dem sich die ganze gegenständliche Vorstellungswelt verdankt.

Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz sind für uns Maler auch Farben. Aber Goethe meint nicht Schwarz und Weiß sondern Licht und Finsternis als die Polarität, die in ihrer Spannung die ganze farbige Welt erzeugt.

So betrachtet ist alles Sichtbare Farbe in der Spannung zwischen Licht und Finsternis. Das gilt für das äußere wie für das innere Sehen, für das sinnliche und das sogenannte Übersinnliche.

Eine Malerei aus der Farbe braucht nicht auf die Form zu verzichten, letztlich kann sie es nicht, aber sie ordnet die Form den Bewegungswerten der Farbe unter.

Meine Arbeit bezieht sich durchaus auf die äußere gegenständliche Welt, aber ich sehe Erscheinungen als Farbverläufe und Energiefelder. Alle plastischen Werte sind Modulationen von Farben zwischen Licht und Dunkel. Und alles ist in Bewegung, im Wechsel von Expansion und Kontraktion.

Nichts zeigt die farbigen Fluktuationen - im Wechsel von konvex und konkav, positiv und negativ - so rein und so reich und so leicht wie das Wasser. Das Meer etwa kann bei Windstille fast reglos in zartester Bewegung und Chromatik erscheinen, und dann bei Sturm aufgewühlt in dramatischer Aktion. Es durchläuft alle Lebewesen und Gestalten. Es umfließt die ganze Erde und umkreist sie in Form von Wolken. Ihm sind alle Informationen über das Leben eingeprägt, leidvolle und freudvolle. Es teilt sich mit im Geräusch des Regens oder des Wellenschlages. Das Wassertreiben ist dem Farbentreiben zutiefst verwandt.

Mit der "Malerei aus der Farbe", der reinen Farbwahrnehmung ohne begrenzende Zeichen im Blickfeld war ich 1961 vorgedrungen zu einer ersten Formulierung der visuellen Identität von Objektfeld oder Gegenstandsfeld, Subjektfeld und Bildfeld. Ihre gemeinsame Substanz ist, wie gesagt, die Farbe.

Im Laufe der 60er Jahre kam ich zu anderen Bildlösungen, links ist eine Arbeit von 1965 zu sehen, die einen einzigen kurzen Verlauf aufweist von Hellblau nach Dunkelbraun in einer Fläche, die diagonal in der Mitte geteilt ist, real zerschnitten. Das Material ist Spanplatte. Das Bild mißt 67x67cm Kantenlänge.

Beim Malakt lagen die blauen und braunen Partien nebeneinander und wurden mit kurzem Verlauf in einem Zuge gemalt und dann gegenwendig montiert. Wieder bilden sich Fluktuationen, imaginäre Räume, transparente Volumen, Kreisbewegungen; insgesamt gespannte Bewegung und kontemplative Ruhe in Einheit um das irritierende Zentrum. Durch das, was ich Schwingungsausgleich der Farbenenergien nenne, tritt eine Ruhe ein, die nicht Stillstand ist.

Wieder geht es um Mitte und Rand, Rand und Mitte und um ihren fluktuierenden Austausch. Aber hier ist es die Mitte durch einen scharfen und einen weichen Kontrast artikuliert und gewinnt so ein dramatisches Moment im Spiel der Kräfte. Während die chromatischen

Flächen eine sanftere Sammlung und Meditation hervorrufen, wirkt das linke Bild sammelnd und beunruhigend zugleich.

Zu beobachten ist, daß das Blau ausgedehnter erscheint als das Dunkelbraun. Sie sind aber physikalisch-metrisch gleich groß, erscheinen gleichwohl verschieden. Hier zeigt sich die Differenz zwischen der physikalisch-metrischen Wirklichkeitswahrnehmung und der visuellen. Physikalisch gesehen haben wir vier quadratische Flächen vor uns; visuell gesehen ein komplexes Schwingungsgeschehen in einer Form, die sich ständig ändert.

Beide Aspekte sind aufeinander bezogen. Ohne die körperhafte Physis der Fläche könnten die Farbphänomene nicht erscheinen. Und die physikalische Fläche erscheint wie jede Fläche und jeder Körper selbst als Farbe. Hier berühren wir die ursprüngliche Identität von physikalischer und visueller Welt-Erfahrung. Das ist die Identität von Subjekt und Objekt von anderer Seite aus betrachtet.

Als Augenmensch und Maler stand ich damals auf der Seite der visuellen, subjektorientierten Wirklichkeitsauffassung, die von der objektorientierten physikalischen der herrschenden Naturwissenschaften und Techniken verkannt und weiterhin unterdrückt wird. Heute sehe ich in der Subjektivität die Grundlage der Objektivität - wie den Boden, der das Haus der Kultur und Zivilisation trägt.

Rechts eine Arbeit von 1972 Acryl auf Spanplatte 72x90cm. Auch hier wurde die Platte zerschnitten und in einem einzigen Verlauf bemalt von Hell nach Dunkel. Die hellen Farben dehnen das Rechteck, die dunklen ziehen es zusammmen.

Ich beobachtete über Jahre hin, wie die Farbkräfte das Rechteck aufweichen, verzerren oder sprengen, und in den Jahren 1973/74 wagte ich endlich, die Farben nicht mehr ins konventionelle Bildrechteck zu zwingen. Ich begann, ihren Formtendenzen nachzugehen, Formen der Farben zu entwickeln. Vierzehn Jahre, von 1974 bis 1988, benötigte ich, bis die Maltechnik, die Syntax, die Semantik und Typologie dieses Konzepts reif wurden.

Seither breche und schneide ich die Bildformen aus Spanplatten und ordne sie den kontraktiven beziehungsweise expanisiven Bewegungswerten der Farben zu. Wohlgemerkt: die Bildformen werden im Hinblick auf die Farben entworfen, und aus der Farberfahrung gewonnen.

Die sattblaue dunkle Mitte mit den roten Einschlüssen und der dunkelblaue Rand mit der türkisblauen Nase nach unten fluktuieren vergleichbar den Bildern der 60er Jahre, aber jetzt entfalten sich die Energien nicht mehr nur in der Fläche sondern auch in den umgebenden Raum der Architektur hinein. Matisse nannte die Entbindung der Farbenergien des Bildes im Raum der Architektur: décoration.

Das Bild hat selbst ein Zentrum, und es kann bei angemessener Plazierung zum visuellen Zentrum des Raumes werden. Es mißt 84x81cm, benötigt aber die Wand als Resonanzraum, das heißt es kann viel Raum durch seine Ausstrahlung aktivieren. Es steht in der Mitte zwischen der starren Geometrie der Architektur und der organischen Verfassung des Menschen, der in der Architektur verkehrt und lebt.

Die gesamte ältere europäische Malerei zeigte organische Formen im geometrischen Bildrahmen und vermittelte so zwischen Lebenswelt und Archtektur.

Bei mir ist das Verhältnis umgekehrt: die nichtgeometrische Form der Farbe "verkörpert" diese Mitte unmittelbar als Substanz der Sichtbarkeit des Sehens und des Bildes.

Diese Arbeit entstand 1991 nach einer Reise in die Antarktis (1989) und heißt "Tiefe".

Der Philosoph und Theologe Franz von Baader, der mit einem selten ausgeglichenen sinnlichen, seelischen und geistigen Sehen begabt war, schrieb am Anfang des 19. Jh.: "Das Zentrum realisiert sich durch Inwohnung seiner Peripherie, oder vielmehr beide gehen nur zusammen in ihre Realität oder Konkretheit ein, und die vollendete Peripherie zieht gleichsam als magischer Kreis das Zentrum in sich." (Erotische Philosophie, Insel Ffm 1991, S. 106).

Neben den einteiligen Bildern gibt es zweiteilige und dreiteilige, die durch einen Steg verbunden sind, und schließlich die kreuzförmigen mit einem grauen Herzstück. Alle thematisieren auf verschiedene Weise: Mitte und Rand.

Rechts das Bild "Diesel" aus dem Jahre 1990. Der graue Steg trennt u n d verbindet u n d hält die beiden Seiten, die entsprechend unserer horizontalen Augenstellung angeordnet sind. Sie sind getrennt verbunden.

Zunächst nimmt man wahrscheinlich zwei farbig bemalte Bretter wahr, die durch den Steg nur festgehalten werden. Dann zeigt sich vielleicht eine Dynamik, die vom Steg aus nach beiden Seiten geht; und dann ist der Steg die Wasserscheide zwischen den Fluktuationen, und ihrer Mitte.

Dann flutet vielleicht die Farbe von links nach rechts, von Rot nach Blau, über die Mitte und durch sie hindurch. Und später geht es dann von rechts nach links, und immer über die Bildgrenzen hinaus, auch nach oben und unten. Und immer wieder kehrt die Bewegung in die Bildform zurück wie ein Fluß in sein Bett. Das helle Blau rechts kann wie ein umgekehrter Radarschirm wirken, der Energie von außerhalb des Bildes her ansaugt, materialisiert, abdunkelt und über den Steg, durch den Steg nach links weiterleitet.

Und dann kann man die beiden Teilfelder sich nach vorne und hinten konvex und konkav krümmen oder blähen sehen im Wechsel mit - und gegeneinander.

Die graue Mitte ist im Farbton neutral, und in der Helligkeit liegt sie in der Mitte zwischen den beiden Seiten und ist dann etwas heller. Sie ist sozusagen um die Dicke der Platte zurückversetzt. So wird die Stärke und Materialität des Bildes betont, und transzendiert, und immer wieder nimmt man es als materielles Malstück wahr von bestimmten Maßen: 66x150cm und 1 bzw. 2cm Dicke. So sind der physikalische und der visuelle Sachverhalt ineinander vermittelt. Das Bild ist ihre Mitte und Polarität zugleich.

Und plötzlich kann sich in einer Art von Implosion alle Gewißheit auflösen, in eine bildlose Gegenwart.

Der Steg ist grau, wird aber von den Seiten farbig induziert; mal sieht man ihn grau und tendentiell statisch, mal als farbig fluktuierende Schleuse zwischen den beiden Seiten.

Dann erscheint er dynamisch aber von ganz anderer Qualität als die Seiten.

Er bildet das Zentrum zwischen Statik und Dynamik, Materialität und Energie, und ist selbst formlos. Er erscheint zugleich be-

grenzter und ungreifbarer als die amorph-organoiden Formen der beiden Seiten.

Er ist flach bemalt mit dem Pinsel, während die großen Felder in mehreren Farbschichten mit der Spachtel aufgetragen wurden. Der Spachtelzug läßt die Farbe mühelos gleiten zwischen lasierend, halbdeckend, deckend und pastos. Die pastosen Farbgrate reflektieren das einfallende Licht. Und durch die farbigen Modulationen der Spachtelarbeit entstehen feine räumlich-zeitliche Fluktuationen, die sich mit den bereits beschriebenen großräumigen ausgleichen und aufheben in der physikalischen Ebene als ihrer Mitte.

Diese Mitte ist von ganz anderer Qualität als die kompositorische Bildmitte. Ich nenne sie Mitte zweiten Grades. In ihr wird die Energieausstrahlung des ganzen Bildes organisiert. Ich nenne das Schwingungsausgleich: die ungleich-gleiche Relativierung aller visuellen Bewegungsenergien in der materialen Bildebene als energetischer Mitte.

Um den Schwingungsausgleich zu erreichen, bedarf es der genauen Kontrolle der Farbtöne und Farbbeziehungen, der Flecken, Rhythmen, Proportionen etc. Das Bild ist empfindlich wie ein lebender Organismus, bei dem ja schon eine geringe Veränderung der Farbe Schwäche oder Krankheit anzeigt.

Durch den Schwingungsausgleich wird das Bild zum komplexen Zentrum seines Umraumes, ruhig und bewegt zugleich, und - wie ich hoffe - langsam und langwierig wirksam.

Meine Arbeit der 60er und frühen 70er Jahre hatte noch mit dem Reduktionismus in der Kunst zu tun. Es ging mir um eine essentielle Reduktion, wie gesagt, um die Konzentration auf das energetische Wesen der Farben. Seit Mitte der 70er Jahre versuche ich, mich vom Reduktionismus zu lösen und arbeite an einer nicht-puristischen, nichts ausschließenden beziehungsreichen Bildauffassung, die Widersprüche und verschärfte Momente von Nicht-Identität umfaßt.

Dieses Bild heißt "Diesel". Aber was hat die Bilderscheinung mit einem Diesel gemeinsam? Zum Beispiel: das Geräusch.

1991 entstand diese Arbeit in der Reihe "Feng-Shui", 109,5x64,5cm, Acryl auf Spanplatte.

Ein bestimmter Rotkomplex in der Mitte, ein wärmeres Grün unten und ein kühleres oben, das im Original nicht so dominiert wie im DIA.

Die diagonale Erstreckung zwischen unten und oben, Erde und Himmel und umgekehrt: Fließen, Drängen, sich Mischen und Trennen als Mit-, Durch- und Gegeneinander; es treibt von unten nach oben und schäumt von oben herunter und glost von der Mitte nach oben und nach unten. Es dehnt die straffen, nur schwach gekrümmten Seiten, durch die wie durch Membrane die Energie in den Umraum dringt.
Ein maßgebliches Kriterium für mich ist, wieviel Kraft Bilder abgeben.

Das Licht kommt in diesem Bild ebenso von innen wie von oben - wie im Sehen.

Das chinesische Feng-Shui bedeutet wörtlich "Wind und Wasser". Es ist die alte Wissenschaft von der Geomantik, von den Kräften der Erde und des Himmels, die zusammenwirken und Leben fördern und zerstören können.

Wasser und Wind sind die feinsten, die geistigsten Formen von Materie; Grenzformen. Feuer ist in meinen Augen ihr Exponent. Im Zeitalter der Atomkraft erlebe ich die Erdkräfte als hochexplosiv, aber sie werden kaum wahrgenommen.

Der Zweck von Feng-Shui war, für die Menschen, die lebenden und die toten, den rechten Ort auf der Erde, im Kräftespiel der Natur zu finden. Und das Gleichgewicht zwischen der äußeren und der inneren Natur zu bewahren. Mir geht es, wie dargelegt, um den Schwingungsausgleich. Das scheint mir eine dem Feng-Shui verwandte Vorstellung zu sein.

Es gibt bei mir leichte und schwere Bilder. Sie werden verschieden hoch gehängt und in der Ausstellung aufeinander bezogen. Die Ausstellungen sind für mich vorübergehende Konstellationen wie ein Konzert, das aus verschiedenen, aufeinander bezogenen Stücken besteht.

Zu den leichten, hellen, quasi fliegenden Bildern gehört dieser Simurgh, Maße 78x39cm, entstanden 1991. Die dominante Lesart geht nach oben, wie Abflug, die subdominante nach unten, wie eine Materialisation des Lichtes. Die leicht gekrümmten Flanken scheinen zu vibrieren. Beide Lesarten gleichen sich aus an der Stelle, an der das Bild hängt, wenn es richtig hängt. Im Ensemble einer Ausstellung hängt der Simurgh höher als "Feng-Shui" und viel höher als die anfangs gezeigte "Tiefe". Aber das hängt auch ab von Raumhöhe und Umfeld.

Wenn die Bilder richtig hängen, kommen sie an ihrer Wandstelle zu einer gespannten Ruhe, die sich auf den Rezipienten überträgt.

Der Name Simurgh bezieht sich auf einen heiligen Vogel im persischen Mythos.

Meine Bilder thematisieren die Mitte zwischen sinnlicher, seelischer und geistiger Wahrnehmung. Die sinnliche umfaßt als elementarste Stufe die materiale Faktizität, die gbrochene und geschnittene bemalte Spanplatte; und die Fluktuationen der Farben. Die seelische Wahrnehmung betrifft den Ausdruck von Farbe und Form, die sich semantisch und symbolisch auf außerbildliche Wirklichkeit beziehen. Und die geistige Wahrnehmung kann in einen kontemplativen Zustand führen, der die Erfahrung der vielfältigen Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie, Bild und Umfeld erschließt - und das Bild transzendiert. Es wird zum Zeichen. Im Spiel zwischen Immanenz und Transzendenz gründet die Dauer der Bilder. Dieses Spiel umspielt die Leere und konstituiert Dauer - und diese meint nicht chronometrische Zeit sondern eine Erlebniszeit, in der die physikalische aufgehoben ist.

Von den drei Kategorien, die alle Malerei ermöglichen: Raum, Licht und Zeit, ist für meine Arbeit die Zeit die bestimmende.

Mit den gebrochenen und geschnittenen Kanten habe ich zweierlei Grenzen: durchlässige und undurchlässige. An den geschnittenen geht der Blick schneller entlang als an den gebrochenen. Das bedeutet verschiedene Tempi, wie man in der Musik sagt. Durchlässige und relativ undurchlässige Grenzen sind wieder eine Polarität, durch die alle Formen des Kosmos bestimmt sind. Man kann auch sagen: durch Verlauf und Sprung, Osmose und Mauer.

Aber Mitte ist nicht gleich Zentrum und Rand, ist nicht gleich Peripherie. Bei dem Wort Zentrum denkt man in Kunstkreisen wohl zuerst an Kunstzentren und bei Peripherie an die Provinz.

Gibt es einen organisch-rhythmischen Austausch zwischen ihnen

wie zwischen Mitte und Rand? Strahlen die Zentren auf die Peripherie aus und regenerieren sich aus ihr?

Bis 1960 war das Kunstzentrum der Welt Paris, und ich erwog damals nach Paris zu ziehen. Kurz danach aber wurde es New York. Dann tauchten Mailand, Rom, London, Düsseldorf, Köln als Zentren auf und traten nach einiger Zeit wieder zurück. Zur Zeit versucht Frankfurt, mit den neuen Museen, der Messe und dem Einkaufen von Galerien und Versteigerungshäusern zum Kunstzentrum zu werden; wenn es gelingt, frage ich, für wie lange?

Wenn man in die Kunstgeschichte zurückblickt, fällt auf, daß in der Neuzeit einige der später hochgeschätzten Maler nicht in den damaligen Kunstzentren arbeiteten.

Piero della Francesca lernte wahrscheinlich in Florenz und kehrte in seine Heimatstadt San Sepolcro zurück und entwickelte dort seinen großen Stil. Auch versah er zeitweilig das Amt des Bürgermeisters, das ihn vom Malen abhielt.

Riemenschneider arbeitete in Würzburg, Grünewald in Aschaffenburg und anderswo, Dürer in Nürnberg, Holbein d.J. ging von Basel nach London usw.

El Greco zog aus dem Zentrum Venedig in die spanische Provinz, Franz Hals und Jan Vermeer arbeiteten nicht in Amsterdam wie Rembrandt sondern in Haarlem und Delft.

Der junge Cézanne verließ Paris wieder und kehrte in seine Heimatstadt Aix zurück und litt unter dem Spott der Gassenjungen.

Als Monet es sich leisten konnte, verließ auch er Paris und baute sich sein Reich mit Gärten und Ateliers in Giverny.

Als Matisse sich durchgesetzt hatte, zog er an die Cote d'Azur, und ihm folgten Picasso, Chagall und andere. Klee erarbeitete das großartige Spätwerk in Bern, und einige der Künstler, die New York zeitweilig zum Kunstzentrum gemacht hatten, verließen es wieder.

Die Zentren leben wohl von den bedeutenden Künstlern, aber warum halten es viele in den Zentren nicht aus? Gewiß spielt die Ruhe und Sammlung, die man zur Arbeit braucht, eine Rolle. Seit dem Aufkommen der Reproduktionsmedien und des weltweiten Kunstbetriebes müssen die Künstler sich entscheiden, wie Duchamp sagte, ob sie die Rolle des Stars akzeptieren oder nicht. Picasso akzeptierte sie, Duchamp nicht.

Und zum Zentrum der Kunstwelt werden immer mehr die Medien; Erfolgskünstler sind Medienstars.

Picasso oder Beuys akzeptierten die Medien und setzen sie für sich ein und wurden weltbekannt; um den Preis der Einordnung in die Unterhaltungsindustrie, die sich selbst für Kunst n i c h t interessiert.

Duchamp, der die Rolle des Stars ablehnte, wie den Neid und Konkurrenzkampf der Künstler, erfand für sich eine neue Rolle. Er brach 1912 nach dem Krach um das Bild "Akt, eine Treppe hinabsteigend" nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit der traditionellen Künstlerrolle. Er entwickelte hinfort sein Leben als Kunstwerk voller Überraschungen, Grazie, Ironie, Skepsis, Provokationen. Ganz andere und eigen Formen, von "Leben als Kunst" erfand Brancusi, Malewitsch, Mondrian, Reinhardt, Beuys u.a. Ihr Leben war ihr Zentrum.

Das Leben, das der Künstler führt, ist die Substanz seiner Ar-

beit. Das Leben ist heute genauso zu erfinden wie die Arbeit.

Da nach dem Ende des Avantgardismus alles erlaubt und alles gleichgültig ist, außer vielleicht die Verbindung von Kunst und Ethik, gilt es, den einen, den eigenen Weg zu erfinden.

Als es die bürgerliche Gesellschaft noch gab, hatten Opposition zu ihr und das Provozieren noch einen Sinn, waren riskant und berauschend.

Zum Erfinden der Lebens-Form gehört das Finden des Ortes, der Zeiteinteilung, der Gegenstände und Personen und vor allem der Inhalte, mit denen man sich beschäftigt. Mitte und Rand sind, wie gesagt, als organische Beziehung zu realisieren.

Das Kunstzentrum sind also die Medien - oder das Leben, das der Künstler führt. Vielleicht läßt sich beides verbinden. Aber die Medien schwächen das Leben, und mir scheint, es ist zur Überlebensfrage geworden: Kraft sammeln oder Kraft verlieren.