

Andrea Behn: Malerei

Bei dem Blick auf die Malereien von Andrea Behn bin ich immer wieder aufs Neue erstaunt, dass jede einzelne Bildtafel, unabhängig von Format und Größe, gekennzeichnet ist durch zwei Eigenschaften, mit denen sie sich der „ungegenständlichen“ Seite im umfangreichen Œvre der Künstlerin eingliedern. Ich meine diesen schmalen Grat, auf dem sie sich in ihrer Erscheinung bewegen, in der Gleichzeitigkeit von „Jetzt“ und „noch nicht“, von gestischer Setzung und deren Zurücknahme, Geben und Nehmen. Oder, anders gesagt: Die Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung, von der Offenheit der Bildtafeln bei aller Bestimmtheit der auf ihnen festgehaltenen Gesten.

Ich will versuchen, das im Einzelnen zu erläutern.

Den Arbeiten wohnt in der Regel ein Dualismus inne, der sich aus unterschiedlichen malerischen Vorgehensweisen erklärt. Andrea Behn baut ihre Bilder aus einer Vielzahl von Farbschichten auf, manchmal sind es nur 30, häufiger zwischen 70 und 100. Die Bildentstehung lässt sich also vergleichen mit einem Wachstumsprozess. Die Künstlerin gibt dem Bild hierzu die Möglichkeit, indem sie zu jedem neuen Prozess des Malens sich auf das zu dem jeweiligen Zeitpunkt Vorgefundene neu einlässt, es korrigiert, modifiziert, ergänzt. Und allmählich führt sie auf diese Weise das Bild dahin, dass sich unsere Vorstellung von der Festigkeit der Dinge auflöst in das Erkennen, Anschauen und Erleben von Wirkungs-Kräften. Wir müssen uns auf die Bilder einlassen wie die Künstlerin selbst bei jeder neuen Sitzung während des Prozesses der Bildentstehung. Dann kann uns kaum entgehen, wie sich unter der „Haut“, unter der Oberfläche des malerischen Materials unaufhörlich eine Metamorphose vollzieht: Die Umwandlung der Bildfläche in eine diffuse Räumlichkeit, die als „bewegter Stillstand“ in Erscheinung tritt.

In diesem Zustand endet der Prozess der Bildschöpfung allerdings nicht. In den ersten Prozess ist – fast unmerklich oder auch deutlich hervorgehoben – ein zweiter verwoben: Dem zeit-räumlichen Gewebe der Bilder ist jeweils eine malerische Geste einbeschrieben.

Schon der Begriff der Geste zeigt, wie weit sich die Künstlerin damit aus den vielleicht noch unverbindlichen Größen wie „Räumlichkeit“ und „Zeit“ herausnimmt und etwas sehr Persönliches preisgibt. Der romantische Dichter Christian Schubart erläutert in dem Gedicht „Mit den Schuhn“ die Geste folgendermaßen. Er sagt: „Was man will, kann man nicht geben, und man gibt nur, was man muss. Also gibt man einen Kuss, und man gäbe gern das Leben.“

Mag sein, dass es nicht gleich um Leben und Tod geht, wenn Andrea Behn ihren Bildern die Geste einbeschreibt; aber etwas Existenzielles hat das schon an sich, wenn mit der Gabe auch deren Zurücknahme verbunden ist, wenn der Schrei stumm bleibt.

Wir sind damit sicher dem Phänomen auf der Spur, dass von der hier zu sehenden Malerei überwiegend eine beruhigende Wirkung ausgeht. Sobald ich als Betrachter vor diese Bilder trete, setze ich die beiden Bildebenen, die diffuse Farbräume und z.B. eine gestische Linie in einen Dialog. Ich nehme den Verlauf einer Linie wahr oder auch den sie umgebenden Farbraum, wandere mit den Augen über das Bild und stelle fest, dass die Bilder eigentlich keinen Punkt bieten, bei dem sich das Auge aufhalten und zur Ruhe setzen kann. Ein Fokussierungspunkt fehlt. Wir müssen unsere Augen zur Ruhe zwingen, denn auch an den Bildgrenzen enden die Bilder ja nur anscheinend, tatsächlich weisen sie sowohl in Bezug auf den Farbraum als auch

in Bezug auf die malerisch-zeichnerische Geste über sich selbst hinaus. Die Kunstwissenschaft spricht hier vom „all over“, wenn das Bild in seinen Strukturen und Motiven über seine Grenzen hinaus weist. Und sind wir bereit, die Bilder als nur ausschnittshafte Wiedergabe einer viel größeren uns umgebenden Einheit zu sehen, stehen wir da – und das ist ganz unabhängig von der tatsächlichen Bildgröße – wie Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“, wie das Kind unter dem Sternenzelt. Auch hier sehen wir Raum und konkrete Zeichen, das All und die Sterne im Wechselspiel, und wir formen die Punkte am Himmel zu Figuren, wandern mit den Augen und werden ruhig, weil alles, was uns so nahe scheint, zugleich so unerreichbar weit entfernt ist. Wir nehmen die Bewegungen nicht wahr, so wenig wie das Spiel der Bild-Elemente, um wieder zur Malerei von Andrea Behn zurückzukommen, das Spiel der Bild-Elemente, die, solange ich davor stehe und sie betrachte, miteinander in aktiver Korrespondenz stehen.

Nun hat die Künstlerin eigens für diese Ausstellung drei Bilder geschaffen, die, zunächst als Einzelbilder konzipiert, hier als Dreiergruppe gezeigt werden. Die Drei hat im abendländischen Raum ein ungeheures Ordnungspotenzial: „Alle guten Dinge sind drei“ – wer wüsste das nicht? – und jeder setzt bei seinen Gesprächspartnern doch voraus, dass er die intellektuelle Grundkompetenz besitzt und zumindest „bis drei zählen“ kann. Aber auch ein Startsignal wie „Auf die Plätze! – Fertig!“ – Los!“ enthält diese Dreizahl und der Dreiklang ist der Inbegriff abendländischer Harmonik. Selbst in der Mathematik spielt die 3 eine besondere Rolle, vom Dreieck und die Trigonometrie bis zur Primzahl und – last but not least – die Farbwahrnehmung beruht auf der Mischung der drei Grundfarben. Damit nähern wir uns wieder der Kunst und ausgerechnet dort gleicht die Drei einem Minenfeld, denn sie ist seit der Dreifaltigkeits-Idee, die ja keine christliche, sondern ein bereits auf die alten ägyptischen Götter anzuwendender theologischer Gedanke ist, religiös-ideologisch besetzt. Die dreigliedrige Bildform, das Triptychon, beginnt erst langsam, sich aus seiner rituell-liturgischen Herkunft zu lösen.

Die erstmals im Werk von Andrea Behn auftauchenden großen Hochformate als Dreiergruppe legen aber sogleich die Assoziation „Triptychon“ nahe und verdienen daher wohl für einen Augenblick noch unsere besondere Aufmerksamkeit.

Zusammengehalten werden die drei Tafeln durch eine farbliche Grundstimmung, die sich im Wesentlichen in der Palette der warmen Farben aufhält; keine der Farben tritt, was sich aus dem Schichtungsprinzip ergibt, als reine Farbe in Erscheinung, alle sind getrübt und entwickeln so nur eine gedämpfte Farbigkeit.

Im linken Bild dominiert die Geste mit breit einbeschriebener Linie. Fast könnte man sagen, mit einer „geschriebenen“ Linie, man mag sogar versucht sein, etwa Buchstaben zu entziffern, das Bild also wie einen Text zu lesen. Tatsächlich folgt ja die Linie der Leserichtung und verläuft von oben links nach unten rechts. An diesen beiden Stellen verweist sie gleichzeitig, wie auch in anderen Bildern festzustellen, über den Bildrand hinaus. Sie lässt auf ein „Davor“ und „Danach“ schließen und ist denkbar als ein Teil aus ungezählten weiteren Bild-Tafeln desselben Typs, quasi wie die Strophe eines Gedichts, an die auch die schwingende, rhythmische Bewegung als erstes erinnern mag. „Lyrik ohne Worte“ gibt es hier, sehr prägnant vorgetragen strebt sie aus dem Farbraum des Bildes heraus, emotionsgeladen und schwer zu bändigen.

Die rechte Bildtafel folgt einem anderen Prinzip. Natürlich ist hier nirgendwo ein rechter Winkel zu sehen, aber überall assoziieren wir ihn. Wenn die im Wesentlichen

orangefarben erscheinenden Farbfelder nicht gar als Quadrate gesehen werden, so doch als Rechtecke. Wieder wird die Bildfläche gesprengt, das rationale Prinzip, das hier zumindest entfernt anklingt, setzt sich wie das emotionale aus der ersten Bildtafel in den das Bild umgebenden Raum, wenn man so will: „in die Welt“ fort. Die Mitteltafel scheint beide Prinzipien behutsam in sich zu vereinen. Die Herstellung des Farbraumes geschieht im Wesentlichen nach dem rationalen Prinzip^{*)}, ohne selbst in einer Rationalität zu münden, und unten rechts im Bild sieht man noch besonders gut, wie die Grundidee des Lyrisch-Emotionalen noch einmal aufgegriffen und von dem Farbraum aufgenommen wird.

Ich möchte die beiden äußeren Bildtafeln vergleichen mit Wladimir und Estragon, den beiden Figuren aus dem ja nur vermeintlich absurden Theaterstück von Samuel Beckett: „Warten auf Godot“. Die beiden Hauptfiguren Wladimir und Estragon haben mal ähnliche, mal divergierende Gedanken, versichern sich der Notwendigkeit, zusammen zu bleiben, ebenso wie der Notwendigkeit, auseinander zu gehen, weil sich ihre unterschiedlichen Gedanken und Lebensprinzipien manchmal zu ergänzen, manchmal auszuschließen scheinen. Sie warten auf „Godot“, auf den dritten, der aber nicht kommt. So verweigert sich ihnen die Erkenntnis, dass nur ein eigenständiges Leben führen kann, wer es auch mit anderen teilen kann. Und ähnlich verhält es sich mit den Bildtafeln in diesem Triptychon von Andrea Behn. Natürlich nimmt keine der Bildtafeln Bezug auf sakrale Themen, sie verweisen auf Wichtigeres. Wenn hier die Mitteltafel zwei Lebensprinzipien miteinander aussöhnt, so möchte ich mit Sean Scully sagen: Die drei Tafeln verweisen gemeinsam darauf, wie man mit Denkungsarten und den daraus erwachsenden „Beziehungen umgehen sollte, wie man sie leben sollte“, d.h. wie man Gegensätze miteinander aussöhnt. Und wenn wir das aus dem Triptychon von Andrea Behn lernen, „dann ist das vordringlicher als die Themen 'Gott' oder 'Godot'.“

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.

^{*)} Tipp: Schauen Sie die Bildtafel einmal von der Seite an, sodass die Blickrichtung fast parallel zur Bildfläche verläuft.

Ulfried Weingarten, März 2009