

## Künstlergespräch\_ Silvie Aigner und Ingo Nussbaumer

2018 — Galerie Marenzi / Leibnitz

### Transcript

---

#### Aigner

Lieber Klaus-Dieter Hartl, herzlichen Dank für die Einladung und die Gelegenheit nach Leibnitz zu kommen. Ich freue mich, dass ich das Gespräch mit Ingo Nussbaumer führen darf. Wir kennen uns schon länger und ich schätze es immer sehr, mit ihm über Kunst zu sprechen. Vielleicht kurz gesagt (zu Ingo Nussbaume gewandt): Du wurdest in Leibnitz geboren, bezeichnest Dich selber nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunsttheoretiker, hast sowohl Kunst als auch Philosophie studiert und einige Zeit lang die Free International University in Wien geleitet, die von Böll und Beuys begründet wurde. Du hast dann 1995/96 die unordentlichen Spektren entdeckt, worüber wir noch zu sprechen kommen werden. Seit 2014 hast Du einen Lehrauftrag an der Universität für angewandte Kunst.

Als zentrales Element bezeichnest Du die Farbe in Deiner Arbeit, aber ebenso den Begriff der Anordnung. Das sind zwei Begriffe, um die es sich vielleicht heute ein wenig drehen wird. Aber ich möchte zunächst auf den Titel der Ausstellung zu sprechen kommen, weil ich glaube, dass dieser doch ganz wesentlich ist. Wir befinden uns in einer Installation, die Du, wie auch die Ausstellung selbst, „Hollows in Newton’s Garden“ genannt hast.

Dabei spielen auch empirisch wissenschaftliche Untersuchungen eine Rolle. Das Thema "Wissenschaft" werden wir noch anschneiden, weil Du das ja auch nicht so dogmatisch siehst. (Zum Publikum gewandt:) Ich weiß jetzt nicht, inwieweit Sie die Installation schon sehen konnten, nach dem Gespräch lässt sich das aber sicher noch einmal bewerkstelligen.

Worum es hier geht, sind Spektren, genauer zu sagen, um Farbspektren, dann um Prismen, die hier auf besondere Weise eingesetzt sind, indem das durch sie fallende Licht gebrochen als auch gebündelt wird und eine Installation entsteht, die verschiedenste Aspekte beinhaltet. Vielleicht kannst Du eingangs dazu etwas Erklärendes sagen.

## Nussbaumer

Ja gerne. Du hast darauf ja schon gut hingeführt. Diese Lichtinstallation »Hollows in Newton's Garden« oder weniger klangvoll in Deutsch: »Löcher in Newtons Garten«, bezieht sich unter anderem auf die Schablonen, die Sie hier im Raum installiert sehen.

Wenn Sie sich im Raum umsehen, dann können Sie 3,30m hohe Schablonen bemerken, aus denen Teile ausgestanzt sind. Zudem sehen Sie weiße Felder in schwarzen Feldern. Auf die weiß lackierten Oberflächen fällt spektrales Licht, das von den Prismen herrührt und von den weißen Feldern reflektiert wird. Durch die Löcher, die sich in den weißen Feldern finden, fallen dagegen Teile des spektralen Lichtes weiter nach hinten in den Raum. Dass Teile des spektralen Lichtes weiter nach hinten in den Raum fallen, hat eine bestimmte Funktion. Es werden dadurch Teile des spektralen Lichtes weggeschnitten, so dass Sie diese aus bestimmten Positionen im Raum nicht mehr sehen können.

Blicken Sie nun aus solchen Positionen durch ein Prisma auf die Reste des spektralen Lichtes, dann geschieht etwas Besonderes. Zunächst wird ja durch ein Prisma das Licht in einzelne Farben aufgefächert. Diese Erscheinung nennt man auch ein Regenbogenspektrum oder Newton-Spektrum, da Newton sich insbesondere mit der Erklärung dieses Phänomens beschäftigt hat. Aber das ist nicht das einzige, das hier passieren kann.

Sie können nicht nur mit dem freien Auge, sondern auch durch ein Prisma auf so ein Regenbogenspektrum schauen. Dann werden Sie wiederum nur weißes Licht oder besser, einen schmalen weißen Lichtschlitz sehen. Haben Sie aber bestimmte farbige Teile aus diesem Regenbogenspektrum entfernt, das heißt: wurde es fragmentiert, dann sehen Sie kein weißes Licht mehr, sondern ein farbiges Licht. Das rührt daher, dass eben bestimmte Teile des Lichtes fehlen und herausgeschnitten sind. Der verbleibende Rest an spektralen Farben wird zu einer neuen farbigen Erscheinung zusammengebündelt.

Kurz gesagt, das Prisma funktioniert wie eine Streu- und Sammellinse und dadurch ist es möglich, neue Farbzusammenhänge aufzubauen. Wenn Sie durch eines dieser aufgestellten Prismen durchschauen, dann werden jene farbigen Teile des spektralen Lichtes wieder zusammengezogen und gebündelt, welche vorne auf den Schablonen und weißen Feldern sichtbar geblieben sind. Die, welche nach hinten fallen, sind weggeschnitten und eben dadurch ergeben sich neue Farberscheinungen.

Um ein Beispiel zu geben. Wenn Sie vorne auf der Schablone nur ein Rot und ein Blau sehen, dann fällt der grüne Teil des Spektrums weiter nach hinten in den Raum und ist vorne weggeschnitten. Blicken Sie dann durch das Prisma auf dieses Rot und Blau, dann tritt Ihnen die sogenannte Purpur-Farbe entgegen, oder das Magenta, wie man heute sagt. Es baut sich eine neue Farbe aus den verbliebenen Spektralfarben auf, die Sie zuvor nicht im Spektrum sahen. Das heißt, das Prisma hat eine doppelte Funktion: 1. eine Bün-

delungsfunktion beim Hindurchblicken auf ein durch dasselbe Prisma in Farben aufgefächertes Licht und 2. eine Streufunktion, eine Zerlegungsfunktion, wenn Licht selbst durchgeschickt wird. Man nennt das auch einen subjektiven und objektiven Versuch, den ich hier zu einem Versuch gekoppelt habe. In einem gekoppelten Versuch werden zwei Experimente zu einem Experiment kombiniert. Gekoppelte Versuche können aber auch eine ganze Reihe von Experimenten in ein Experiment zusammenführen. Das ist etwas, das ich gerne verfolge. Sie sehen hier eine ganze Reihe derartiger Versuche vor sich ausgebreitet. Deshalb auch vielleicht die im ersten Moment verwirrende Mannigfaltigkeit an farbigen Erscheinungen mit ihren diversen Kombinationen im Blick durch ein Prisma. Die Ordnung dieser Zusammenhänge ergibt sich aber nach und nach.

Normalerweise geht man von einzelnen und möglichst einfachen Versuchen aus und versucht über eine Serie mit kontrollierten Veränderungen auch die Zusammenhänge besser zu verstehen. Bei mir werden viele Versuche zu einem Versuch komprimiert. Die kontrollierten Veränderungen, wie sie die Wissenschaft fordert, liegen sozusagen im Hintergrund. Mir geht es ja weit mehr um den künstlerischen Aspekt in diesen Zusammenhang, was Du vorher (zu Silvie Aigner gewandt) mit dem Begriff der Anordnung kurz angedeutet hast.

Mir geht es als Künstler um Anordnungen im Raum, als Maler dann zudem um Anordnungen in der Fläche. Der Begriff der Anordnung ist ein Begriff aus der älteren Kunsttheorie. Man sprach von der »dispositio«, der Bildgliederung und der »compositio«, der Zusammenordnung. Die Kunst besteht darin, die Elemente und Momente der Malerei so anzuordnen, dass sie wieder ein Gefüge ergeben können aus dem heraus ein eigenes, ein künstlerisches Erlebnis, ein ästhetisches Erlebnis, wenn man es verkürzt ausdrücken will, erfassbar wird. Darauf kommt es mir eigentlich an. Ich interpretiere aber den Begriff neu.

Natürlich bauen solche Installationen keine Physiker, obwohl die Installation einen physikalischen Hintergrund besitzt. Mir ist vor allem der künstlerische Aspekt wichtig, d.h. wie diese Objekte, diese Schablonen mit den Prismen als Skulpturen im Raum angeordnet sind und, weil es mir als Maler ja auch um dem Bildbegriff geht, dass man sich in einem Bild befindet, wenn man in diesen Raum tritt und durch das Gehen im Raum eine Erfahrung dieses Bildes tätigen kann. Kurz gesagt: Die Installation ist ein begehbare Bild.

## Aigner

Wenn Du da als Maler vom Raum sprichst, dann beziehst Du Dich auf den imaginären Raum, der für dich ganz wichtig ist. Der Unterschied zum illusionistischen Raum wäre

hier anzusprechen. In der zeitgenössischen Kunst finden sich meistens keine Rahmen mehr, d. h. das Bild ist kein Fenster, das sich in die Welt dahinter öffnet, sondern es ist eigentlich so, dass das Bild selber schon in den Raum hinaus driftet.

Hier in der Ausstellung sind Aquarelle, die Du gerahmt hast, aber das scheint eine mehr praktische Funktion zu haben. Bei Deinen großen Tafelbildern fehlt der Rahmen gezielt. Sie sind zudem schon fast objekthaft. Wenn man in Dein Atelier kommt und sich diese großen Platten anschaut, die Du dann zu Bildern zusammenfügst, dann ist der Rahmen kein Thema mehr. Dir geht es um den imaginären Raum. Nicht nur so wie hier in der Installation, wo sich der Betrachter ja wirklich in dem Bild bewegen kann. Er kann ja auch hinter die Schablonen gehen. Das, was das Bild generiert, ist selbst schon Objekt geworden und bei den Bildern ist es so, dass Du diesen Dialog mit dem Raum ganz stark suchst.

## Nussbaumer

Kunsthistorisch hast Du es ja schon angedeutet. Der klassische Bildbegriff hat etwas mit dem Bild als Fenster zu tun. Das ist ein Begriff, der aus der Renaissance stammt. Alberti führt diesen Begriff in die Kunsttheorie ein. Der Fenster-Begriff hat insofern in der alten Kunst eine große Bedeutung, weil damit auch der illusionistische Bildraum, oder die perspektivische Darstellung angesprochen ist. Also man stellt sich vor, dass man sozusagen in die Seh-Pyramide einen Schnitt tut und diesen Schnitt, den projiziert man sozusagen auf die Leinwand, auf der sich die Illusion des Raumes nach den Gesetzen der Perspektive verdeutlicht.

In der Entwicklung der modernen Kunst dreht sich da etwas um, es verändert sich die Auffassung vom Raum und Bildraum. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts — oder bis in die 70er, 80er Jahre sogar hinauf — ist die Bildfläche der entscheidende Aspekt, die nun aber losgelöst von diesem illusionistischen Raum zu verstehen ist. Ich drücke das mal ganz kurz aus: man entdeckt die Autonomie der Elemente und sieht dadurch auch ganz neue Phänomene, die vorher nicht so ins Gewicht gefallen sind. Wenn man sich mit Farben und Flächen auseinandersetzt, das haben ja auch die alten Meister getan, dann üben Konstellationen eine wichtige Rolle aus. In der modernen Kunst tritt das aber noch viel deutlicher zutage. Das führt dann spätestens in den 60er Jahren dazu, dass man die Oberfläche viel ernster nimmt, als das früher der Fall war. Ebenso den Körper, auf den man das Bild malt. Alles das, worauf Bilder als Gemälde entstehen, sind im Grunde genommen dreidimensionale Gebilde und man kann sagen, verkürzt natürlich sagen, das *Bild als Fenster* wird abgelöst vom *Bild als Objekt*.

In diesem Objektraum, der auch ein Realraum ist — das Bild als Objekt wird erfahren

durch Bewegungen, die wir im Raum vollziehen — in diesem Raum öffnet sich nun ein neues Feld, das ich den imaginären Bildraum nenne. Dieser besitzt nicht mehr die Aufgabe, etwas wiederzugeben, das wir bereits kennen, das wir sozusagen mimetisch wiedergeben, sondern er übernimmt die Funktion, neue Möglichkeiten der Wahrnehmung von Tiefe zu erschließen, die ganz und gar nicht den perspektivischen Regeln entsprechen müssen. Wir können Dinge verqueren und verschränken, die real betrachtet sogar unmöglich sind.

Dazu kommt, jede Farbe besitzt einen eigenen Raum. Ein Rot hat einen eigenen Raum, ein Gelb hat einen eigenen Raum, Helligkeit und Dunkelheit bewirken dazu eigene Tiefen und Höhen, welche mit realen Situationen nicht übereinstimmen müssen. Manche Farb- und Helldunkelkonstellationen führen schwebende Situationen herbei, so dass ein Vorne und Hinten gar nicht mehr scharf auszumachen ist. Und doch existiert da ein wahrnehmbarer Raum, eine Tiefe, in dem die Farben und Flächen schwebenden Charakter zeigen oder wie im freien Fall im Raum sich bewegen.

Natürlich bauen auch rein formale Konstellationen Räume auf. Beispielsweise, wenn ich eine Fläche über eine andere lege, dann rückt bedingt durch die Art wie sich die Grenzen zeigen oder Flächen sich gegenseitig abdecken, eine in den Hintergrund und eine in den Vordergrund. Das heißt, es entstehen Räume oder auch Raumschichten unterschiedlichster Art, die sich einerseits strukturell bedingen, andererseits materiell, sozusagen aus den inhärierenden Eigenschaften der verwendeten Stofflichkeit, die einen spezifischen Charakter zeigen oder aus der Art, wie der Auftrag von Farbe mittels verschiedener Pinsel und Instrumente erfolgt etc.

Das deutet alles im gewissen Sinne auf den imaginären Raum, der sich in der Fläche öffnet und aus dieser erfahrbar wird, als etwas Tätiges selbst. Unsere Einbildungskraft und Vorstellungskraft ist im besonderen Maße dabei gefordert. Es erscheint notwendig, differenziert sehen zu lernen, ähnlich, wie man in der Musik differenziert hören lernen muss, um diese Raumerfahrung und die Durchquerung von Ebenen auch tätigen zu können.

## Aigner

Wenn du jetzt angedeutet hast, diesen einen Aspekt, dass eine Farbe einmal mehr nach vorn tritt und einmal mehr nach hinten tritt: z. B. in der Serie, die ich gerade mitnehmen durfte bei der NÖ-Art Wanderausstellung, da ist es ja so, dass du eigentlich aus denselben Formen eine ganze Serie machst. Ich habe, glaube ich, sechs mitgenommen. Es gibt insgesamt 14, oder jedenfalls viele mehr und trotzdem schaut keines gleich aus wie das andere. Was benutzt du? Du benutzt die Farbe als Fläche und du benutzt die Linie, die jeweils anders gebrochen ist, aber mit anderen Farben hinterlegt ist. Dadurch ergibt

sich — obwohl das jetzt keine riesen Arbeiten sind, aber wunderbare Aquarelle — dieses Spiel mit dem Raum und der Fläche.

### Nussbaumer

Ja genau! Dieses serielle Arbeiten ist übrigens eine moderne Denkweise. Bilder auch in Serien zu denken, also den Zeit-Aspekt mit hinein zu holen, neben dem Raum-Aspekt. Der springende Punkt bei diesen Aquarellen: man kann formal ein Bild vollkommen identisch aufbauen, wenn ich aber unterschiedliche Farben in diese Formen setze, oder besser: Farben aus diesen gleichen Formen heraus entwickle, in unterschiedliche Richtungen, dann erhalten diese Bilder ein neues Gesicht. Das heißt, durch Farbe kann das Gesicht eines Bildes sich völlig verändern. Das ist schon ein erstaunliches Phänomen. Minimale Abänderungen — und man kann diese Änderungen natürlich auch viel größer machen — ergeben völlig neue Gesichter.

Für mich ist ja ein Bild auch so etwas, wie ein Gegenüber. Im Französischen gibt es übrigens ein sehr schönes Wort, das heißt „regarder.“ Das heißt, etwas schaut mich an und nicht nur ich schaue es an. Lustiger weise, im österreichischen Dialekt gibt es auch dieses Phänomen. In der Steiermark zumindest, ich komme ja aus der Steiermark, sagt man manchmal, wenn einem eine Sache gut gefällt: „Des schaut mi oba guat an.“ Das ist interessant, dass man sozusagen hier eine Wendung gebraucht, indem man vom Objekt aus etwas auffasst und nicht nur vom Subjekt aus es denkt. Das, glaube ich, ist überhaupt für die Bilderfahrung ein ganz wesentlicher Gesichtspunkt. Es schaut mich auch etwas an, es zeigt mir sein Gesicht. Es begegnet meinem Blick und dadurch entsteht eine ganz eigene Erfahrung des Bildes. Ich denke, dieser Prozess spielt in der modernen Kunst, oder in der zeitgenössischen Kunst eine ganz wesentliche Rolle, weil man das nicht abgekoppelt vom Subjekt alles nur sieht, sondern in einer ständigen Begegnung, einer ständigen Antwort, in einem Gespräch, in einem Dialog sich befindet.

### Aigner

Du bezeichnest ja deine Arbeiten, das kommt ja aus dieser Aquarell-Geschichte auch heraus, als „Color Propositions“, wobei Du das immer wieder verschieden, also einmal groß, einmal klein schreibst.

Das hat auch etwas mit dem, *etwas auf die Leinwand setzen*, und das auf differenzierte Art und Weise, zu tun. Vielleicht kannst Du ein bisschen erklären, warum Du diesen Begriff für deine Arbeit eingeführt hast.

## Nussbaumer

Der Ausdruck „Color Proposition“ ist ein englischer Ausdruck. Man könnte jetzt aber auch sagen, er ist ein lateinischer Ausdruck, weil „propositio“ aus dem Lateinischen kommt. In der Regel wird er übersetzt mit „Vorstellung.“ Eine Proposition ist eine Vorstellung, aber in der Philosophie ist er ein Terminus Technicus. In der Philosophie versteht man darunter eigentlich die Aussage eines Satzes; verkürzt auch nur einen Satz.

Das, was wir unter „Satz“ verstehen, grammatikalisch, das haben die alten Philosophen auch unter „propositio“ verstanden. Mir gefällt dieser Ausdruck „Satz“ sehr gut, da, wenn ich den jetzt mit einer Tätigkeit versehe, der Ausdruck „setzen“ daraus entsteht. Im künstlerischen Vorgehen setze ich ja ständig Farbe auf die Fläche, Farbe auf die Leinwand, wie immer das im Einzelnen geschieht. Das heißt, ich baue eigentlich so etwas wie ein Satzgebilde auf. Das Setzen von Worten oder Lauten zu einem Satz und das Setzen von Farben und Formen zu einem Bild, das vergleiche ich gerne oder stelle es gerne gegenüber. Denn letztlich sollte ja aus beiden so etwas wie ein sinnbegabtes Gebilde daraus hervorgehen. Das Setzen von Worten sollte ja nicht ein bloßes Gebrabbel sein und das Setzen von Farben kein bloßes Würfelspiel. Farben sollen ein Gefüge bilden können. Ein Farbgefüge ist ein sinnbegabter Satz von und aus Farben.

Auch in einem gesprochenen Satz sind ja Laute, die sich zu sinnbegabten Wörtern formieren, in bestimmten Kontexten geäußert werden etc. von Bedeutung. Es gibt natürlich auch sinnlose Satzgebilde. Mit scheinbar sinnlosen Sätzen lässt sich künstlerisch spielen und agieren. Das ist übrigens in der modernen Literatur durchaus auch üblich. Durch Wortumstellungen kann ich zudem einen neuen Sinn erzeugen. Indem ich andere Anordnungen treffe, kann ich einen neuen Sinn entstehen lassen. Etwas Vergleichbares vollziehe ich sozusagen auch in der Malerei.

Ich baue neue Gefüge von Farben und Formen, neue Satz-Gebilde sorgsam zusammen und sie ergeben nun einen Sinn, der sich nicht mehr vollständig verbalisieren lässt. Darauf bestehe ich in gewissem Sinne, dass es eine Differenz zwischen dem Verstehen durch Sprache und dem Verstehen durch Bilder, Farben und Formen gibt.

Ich glaube ja, dass das Bild etwas viel Ursprünglicheres ist als das Wort. Kinder, die noch nicht sprechen können, sind schon optisch längst mit der Welt verbunden. Sie versuchen ja die Dinge zu erfassen und müssen ja auch hier schon ein Verstehen einbringen, Vorstellungen bilden, weil sie sich ja in der Welt orientieren und sich darin zurechtfinden müssen. Das heißt, das Verstehen über Vorstellungsprozesse, über Bild-Prozesse, über Einbildungs-Vorgänge ist ein ganz wesentlicher Faktor, schon in der frühen Kindheit. Dann setzt sich erst allmählich die sprachliche Ebene dazu, die dann

neue begriffliche Dimensionen schafft. Das Bild aber, das wir jetzt als Künstler produzieren, geht auf diese elementaren Erfahrungen im Grunde genommen zurück. Farbwahrnehmung ist, glaube ich, für jedes Kind etwas Elementares. Es reagiert ja auch auf Farben und begreift die Welt über Farben und Formen, noch bevor es Worte gebraucht, oder Worte versteht. Im Grunde genommen sind Worte ja auch nichts anderes als Gebilde. „Gebilde“ ist ein schöner Ausdruck, weil hier das Wort „Bild“ im Ausdruck mit angedeutet ist.

## Aigner

Da schließen sich natürlich mehrere Fragen an. Ich denke jetzt an unser Gespräch, wo wir gesagt haben, wie weit die Kunst ins Nicht-Sprachliche ausgreifen kann, so dass eben das auch ihre Qualität zu sein scheint. Wenn man zum Thema Satz und Satzgebilde kommt, möchte ich anschließen an das, was hier auch in der Ausstellung zu sehen ist, nämlich ein Teil deiner Serie zu Kaspar Hauser.

Du hast einen sehr schönen Text in einem Ausstellungskatalog geschrieben, wo Du Dich unter anderem auch auf das Theaterstück von Peter Handke beziehst, der natürlich ganz anders vorgeht. Du beziehst Dich auf etwas, was Peter Handke in diesem Stück „Kaspar“ bemerkt hat. Es zeigt sich, wie es wirklich ist, oder es wirklich war mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was möglich ist mit jemandem. Du beziehst Dich ja auch auf diesen Satz, den Kaspar Hauser angeblich gesagt hat, als er dann aus der Gefangenschaft entlassen wurde und hast es übersetzt in: „Ich möchte ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist.“

Im gewissen Sinne geht es um dieses Satzgebilde. Man denke daran, wenn jemand nur diesen einen Satz sprechen kann. Dadurch, dass Du den Satz variiert, anders formulierst und Tonlagen veränderst, kannst Du mit diesem Satz Dinge ausdrücken, andere Dinge, als gewöhnlich das Wort meint. Darauf spielst du ja in dieser Serie an.

## Nussbaumer

Ja, noch mal ganz kurz die Geschichte Kaspar Hauser. Es ist ein interessantes Phänomen, der Kaspar Hauser. Handke verändert diesen Satz natürlich ein bisschen. Der Originalsatz lautet ja: „Ich möchte ein solcher Reiter werden, wie mein Vater einer gewesen ist.“ Das ist der Satz, den er offensichtlich, wie er aus seinem Verlies entlassen wurde oder rausgeschmissen worden ist, dem ersten, dem er in Nürnberg begegnet ist, so gesagt hat. Er konnte, soweit es auch bekannt ist, einige Worte sprechen, aber er hat nur einen Satz sprechen können.

Und man kann sich jetzt sozusagen künstlerisch imaginieren, was geht in einem solchen Menschen vor, der eigentlich nicht des Ausdrucks sprachlich so fähig ist, wie wir das sind, sondern nur minimale Dinge zur Verfügung hat, um etwas ausdrücken zu können. Also beispielsweise so ganz elementare Dinge: wie drückt er es aus, wenn er Durst hat? Wenn er Hunger verspürt, oder wenn er einen Gegenstand gerne angreifen, in die Hand nehmen möchte — wie drückt er das aus, wenn er praktisch nur zehn Worte zur Verfügung hat und einen Satz sprechen kann?

Die künstlerische Imagination geht jetzt soweit, dass man sagt: Okay, ich habe halt diese zehn Worte zur Verfügung. Ich versuche die Worte anders zu betonen, anders aufzubauen, Worte vielleicht umzustellen, um damit vielleicht zum Ausdruck zu bringen, dass ich jetzt was haben möchte, oder auch etwas sagen möchte, damit ein anderer das zumindest ein bisschen nachvollziehen kann.

Und ich habe mir diese Aufgabe jetzt künstlerisch gestellt, indem ich mir quasi ein Grundgerüst, ein leicht variables Grundgerüst gebaut habe und immer wieder dieses Grundgerüst versucht habe zu verändern, mit Hilfe von Farben, aber auch leicht formal. Ich habe versucht zu variieren, um neue Bedeutungsdimensionen da hineinarbeiten oder herausholen zu können.

Das ist mir auch so ein wichtiger Punkt, dass man aus dem Bestehenden und Gegebenen Dinge herauslösen kann, natürlich durch Anordnung, Umkehr, Verfolgung bestimmter Muster und mit wenigen Mitteln neue Inhalte sich beschafft.

Im Grunde genommen tun das ja die Dichter auch, indem sie einem Wort aus der Alltagssprache sozusagen eine andere Bedeutung in einem anderen Kontext verleihen und damit Dimensionen öffnen, die zuvor gar nicht sichtbar oder angedeutet waren. Das ist dieser kreative Zugang und das habe ich eben versucht auch auf eine malerische Ebene zu heben und zu realisieren. Fünf Aquarelle kann man hier in der Ausstellung aus der Kaspar Hauser Serie sehen, die genaugenommen heißt: „Kaspar Hausers Versuch die befohlene Tonlage zu torpedieren.“ Das ist ein relativ langer Titel, der aber darauf hindeutet, dass eine Tonlage, die man eingetrichtert bekommen hat, durchbrochen werden soll oder kann. Man muss sich sozusagen bemühen, diese Tonlage zu verändern, um eben neue Bedeutungszusammenhänge zu schaffen.

## Aigner

Impliziert ist da etwas, das bei Dir auch immer wieder ein Thema zu sein scheint. Das ist der Gebrauch von Regeln. Überhaupt, wenn Du seriell arbeitest, aber auch hier in der Ausstellung, bei der großen Licht-Installation.

Du hast am Schluss einen Satz geschrieben, den ich wunderbar finde und den Du auch immer wieder in anderen Variationen gebrauchst: „Kreative Brüche, sie sind insbesondere der Kunst so ziemlich eigen“. Das scheint mir genau das zu sein, wie Du mit Kunst und Wissenschaft umgehst, da Dich Wissenschaft ebenfalls stark interessiert, Du auch immer wieder Vorträge hältst, vor Physikern und zu Kongressen eingeladen wirst. Du bist da ganz stark in der Wissenschaft, wobei Du in der Kunst mit Wissenschaft anders umgehst, frei umgehst. Du betonst ja, dass Du sonst zum Illustrator werden würdest und das ist genau das, was Du nicht möchtest.

### Nussbaumer

Das ist eben ein ganz wichtiger Punkt für mich. Natürlich möchte ich als Künstler kein Diener der Wissenschaft sein, auch wenn mich die Wissenschaft total interessiert; das ist keine Frage. Aber man darf in der Kunst sozusagen nicht zum Illustrator der Wissenschaft verkommen, denn dann, begibt man sich auf eine ganz andere Ebene. Das passiert ja auch manchen Künstlern, dass sie wissenschaftliche Inhalte einfach künstlerisch illustrieren. Darauf antworte ich: die Wissenschaftler sind aber dann besser als die Künstler, denn diese leisten die eigentliche Arbeit. Ich als Künstler habe schon die Aufgabe über die Wissenschaft im gewissen Sinne hinauszuwachsen, wenn ich die wissenschaftlichen Aspekte mit hinein beziehe.

Darum ist für mich der Begriff des *Bruches* oder des *kreativen Bruches* ein sehr entscheidender Begriff. In der Wissenschaft gibt es natürlich sehr viele Regeln, Muster, Axiome, oder wie man das jetzt auch nennen will, die zur Anwendung kommen und natürlich auch Gesetze, die man entdeckt. Diese Gesetze sind natürlich wichtig in diesem Erkenntnis-Zusammenhang und auch, um technische Werke umzusetzen, aber in der Kunst, glaube ich, ist der springende Punkt immer derjenige, dass ich zwar Regeln finde und auch Regeln mir selber schaffe, aber dass ich diese Regeln immer wieder breche und erneuere.

Das ist ja eine besondere Eigenschaft, glaube ich, der Kunst. Der Kreativitätsbegriff ist für mich etwas, was der Kunst sehr typisch ist. Wenn ich die Technik dagegen anschau, dann ist der Begriff der Funktion hier der vordergründige Begriff, weil ein technisches Werk muss in sich funktionieren. In dem Moment, wo auch ein technisches Werk seine Funktion aufgibt, z.B. wenn das Aufnahmegerät nicht mehr aufnimmt, dann hat es sozusagen ausgedient als technisches Werk, aber als Kunstwerk hat es deswegen noch nicht ausgedient. Es kann ja auch ein Auto, das nicht mehr fährt, weil es hervorragend designt ist, einen ästhetischen Wert noch besitzen. Das heißt, weil es als technisches Werk ausgedient hat, heißt das nicht, dass es auch als künstlerisches oder als De-

signwerk ausgedient hat. Es sind tatsächlich zwei verschiedene Ebenen, die man unterscheiden muss und der Kreativitätsbegriff ist meines Erachtens für Kunst besonders typisch. Das heißt natürlich nicht, dass Wissenschaftler nicht kreativ sind. Die Wissenschaften sind hoch kreativ, aber sie müssen sich natürlich an bestimmte Regelwerke halten und auch an bestimmte Erklärungszusammenhänge, die der Künstler brechen kann oder viel selbstverständlicher und freier bricht.

### Aigner

Er hat eine viel größere Freiheit. Er ist natürlich in einem größeren Kontext, aber er ist mehr oder weniger die Individualperson, die für sich selber verantwortlich ist und jetzt nicht in einer großen Versuchsanordnung steht. Du hast letztens ein schönes Beispiel gebracht, wo nämlich auch die Wissenschaft, sprich die Mathematik, einem ästhetischen Prinzip folgt, um zu einer Lösung zu kommen. Vielleicht kannst du das kurz erzählen.

### Nussbaumer

Das ist wirklich eine ganz tolle Stelle von Poincaré. Ich beziehe mich auf eine Aufsatzsammlung. Ich denke, sie heißt, „Wissenschaft und Methode“. Auf jeden Fall schreibt Poincaré darin etwas über die mathematische Erfindung. Er versucht auf die Spur zu kommen, wie ein Mathematiker, ein sehr strenger Wissenschaftler, zu Erfindungen kommt. Das Interessante in diesem Zusammenhang, was mir aufgefallen ist, er entwickelt in mehreren Stufen diesen Begriff der mathematischen Erfindung. Zunächst beschreibt er es so, dass man sich am Anfang zwanghaft bemüht, auf neue Dinge zu kommen, indem man verschiedenste Möglichkeiten, die sich mathematisch zunächst einem darlegen, durchgeht. Er beschreibt es dann so, dass man dabei an einen Punkt kommt, an eine Grenze stößt, wo es nicht mehr weitergeht. Dieses bloße funktionalistische Herumprobieren kommt an eine gewisse Grenze und dann gibt man vorerst auch mal auf und lässt es ruhen.

Dann erst wird es interessant, wie er schreibt. Es arbeitet nämlich in einem weiter. Es lässt einen nicht in Ruhe, aber man ist jetzt nicht mehr so mit dem Verstand darauf trainiert, sondern er nennt es sogar, dass es ins Unbewusste zurück wandert und einen sogar teilweise im Schlaf und im Traum zu beschäftigen anfängt. In den Traumgebilden kommt es ja auch zu einer gewissen Lockerung, die mit Hilfe des reinen angestregten Verstandes nicht so wunderbar geschieht. Es lockert sich. Dann vergeht meistens wieder eine Zeit, es beschäftigt einen weiter unbewusst und es schärft sich unser Wahrnehmungsvermögen für bestimmte Augenblicke, in denen einem einfach Dinge einfallen, und dann schlagartig hat man eine Idee, die das ganze Problem zu lösen scheint.

Dann beginnt die Arbeit des eigentlichen Mathematikers, nämlich systematisch erst das durchzurechnen und zu verfolgen, um zu sehen, ob wohl dieser Einfall auch tatsächlich Hand und Fuß im mathematischen Sinne hat. Jetzt erst kommt er für mich auf den springenden Punkt. Er sagt nämlich, es gibt ein Gefühl des Mathematikers, das wie bei einem Künstler läuft, denn es scheint so, als hätte der Mathematiker ein unbewusstes oder intuitives Vermögen für ästhetische Zusammenhänge, für harmonische Zusammenhänge, und die leiten einen sozusagen bis man zu dieser Idee kommt.

Das ist doch ein hoch interessantes Phänomen, wie er das beschreibt. Ein Mathematiker, der rein rational oder rein verstandesmäßig vorgeht, kommt auf eine ästhetische Kategorie zu sprechen, indem er sagt, dass man partiell zumindest intuitiv oder unbewusst mit einem ästhetischen Gefühl arbeitet. Dass auch der Mathematiker durchaus auf die ästhetischen Aspekte einer Gleichung, einer Ableitung und Deduktion achtet.

Es gibt ja auch in der Mathematik diesen schönen Ausdruck der Eleganz. Eine elegante Lösung ist einfach die beste Lösung, sie ist sozusagen genial. „Eleganz“ ist eine ästhetische Kategorie und die scheint offensichtlich auch irgendwo mitzuarbeiten in diesem ganzen Komplex der Naturwissenschaften und mathematischen Erfindungen. Hier trifft sich die Wissenschaft mit Kunst.

## Aigner

Er spricht ja auch, glaube ich, von ästhetischer Harmonie, aber das Thema Harmonie ist doch in der Kunst auch etwas sehr Gefährliches. Als Künstler versucht man doch oft das Harmonische zu vermeiden oder Harmonie zu brechen.

## Nussbaumer

Ich würde auch sagen, Barnett Newman wäre hier ein gutes Beispiel, der sich dezidiert gegen den üblichen Schönheitsbegriff gewehrt und gewendet hat. Das hat natürlich viele Gründe, weil in der Kunst der Moderne der Schönheitsbegriff sozusagen erstmal umgeordnet wurde, da der Schönheitsbegriff eine Verflachung erfahren hatte. Mit „schön“ verstand man das Gefällige, ja Floskelhafte. Darum geht's natürlich in der Kunst nicht. Es ist nicht Aufgabe der Kunst Gefälligkeiten zu produzieren, oder Schönheit im Sinne des Gefallens zu schaffen, sondern Schönheit, wenn man es jetzt philosophischer sieht, hat schon eine bedeutendere Aufgabe. Man könnte zwischen einer Oberflächenstruktur und Tiefenstruktur des Schönheitsbegriffs hier unterscheiden.

Der Schönheitsbegriff, wie die Kunst ihn verstehen möchte, geht in die Tiefe. Schönheit ist nichts Plakatives und auch nicht etwas, das bloß gefällt. Deswegen ist natürlich klar,

dass Harmonie und Schönheit in der modernen Kunst ein ziemlich verpönte Begriff ist. So sagt man, wir wollen mit diesem Begriff nichts mehr zu tun haben. Zumindest wurde das von vielen Künstlern geäußert und wird auch von vielen Kunsttheoretikern vertreten, weil das in eine falsche Richtung mündet. Deswegen interessiert die Künstler gar nicht so sehr der Schönheitsbegriff, sondern es geht mehr darum, ob etwas innerlich und äußerlich sozusagen zusammentrifft, ob das, was in mir drinnen ist, mit dem was ich raussetze oder was ich im Äußeren wahrnehme, ob das zusammenstimmen kann und sich auch noch weiter formulieren und ausdifferenzieren kann. Man sucht eher einen Prozess, den kann man meinetwegen ästhetisch nennen, aber das kann auch missverständlich sein und darum vermeiden sehr viele diesen Begriff „Schönheit“ für die Kunst.

### Aigner

Ich möchte noch einmal auf diese Installation zurückkommen. Du hast dich ja hier eher auf Newton bezogen und nicht auf Goethes Farbforschung. Goethe sieht das ja ganz anders als Newton. Er geht von der Natur und der Polarität von Hell und Dunkel aus. Das heißt aber nicht, dass Hell und Dunkel, Licht und Schatten bei Dir keine Rolle spielen. Ganz im Gegenteil, Licht und Schatten, Hell und Dunkel spielen eine wichtige Rolle: einerseits in der Malerei, etwa bei der Serie Dschingis Kahn, aber eben auch, indem Du in Deinen großen Arbeiten auch immer mit diesen Schattenfugen arbeitest.

### Nussbaumer

Das sind jetzt gleich mehrere Dinge. Ich fange mal bei den Spektren an, weil ich ja viel mit Physikern an der Humboldt Universität gearbeitet habe, es gibt schon einen sogenannten Vorteil von Seiten Goethes. Ich bin ja durchaus ein Freund Goethes. Man muss das aber aus einem bestimmten Zusammenhang heraus sehen. Die Erklärung, die Goethe liefert, zu den Spektren, oder zum Newton-Spektrum, zum Regenbogenspektrum, diese Erklärung wurde eigentlich immer von Wissenschaftlern als sehr problematisch angesehen. Da ist Newton, was das Erklärungsmodell anbelangt, Goethe überlegen. Aber das heißt nicht, dass die goethesche Methode — und auf die beziehe ich mich ja — nicht von Bedeutung wäre. Ich unterscheide hier zwischen einem Erklärungs- und Orientierungszusammenhang und zwischen Erklärung und Methode. Goethe war einer der ersten Wissenschaftler, jetzt im experimentellen Feld, der seriell gedacht hat. Das ist ein sehr modernes, künstlerisches Modell, so müsste man das sagen, weil der Begriffe der Serie im 20. Jahrhundert erst so richtig zur Geltung kam.

Die serielle Methode hat Goethe in seinen Experimenten ganz gezielt eingesetzt. Er war da nicht der einzige, wenn ich ihn jetzt als Naturwissenschaftler verstehen will. Faraday wäre ebenfalls ein Beispiel. Diese goethesche Methode ist ein Schritt-für-Schritt-

Verfahren. Er entwickelt sie, um die Dinge nach möglichst allen Seiten hin entwickeln oder erfahren zu können. Man geht alle möglichen Varianten durch, bevor man überhaupt eine Theorie dazu aufstellt. Diesen Ansatz finde ich außerordentlich interessant und natürlich auch für die Kunst interessant, weil die Künstler auch nicht mit Theorien zunächst daherkommen, sondern sie testen einfach verschiedenste Möglichkeiten aus und dadurch gibt es eine Ausweitung der Erfahrung in verschiedenste Bereiche hinein. Ein Naturwissenschaftler geht dazu nur sehr systematisch vor. Das macht vielleicht ein Künstler nicht immer, weil der auch intuitiv vorgeht, aber es gibt auch viele Künstler, die sehr systematisch arbeiten. Das ist etwas, was der Goethe tatsächlich schon im 18 Jahrhundert getan hat und seine Tafeln, das sind ja große Tafeln zu den Farben, zu den experimentellen Untersuchungen der Spektralfarben, die könnte man heute tatsächlich in eine Kunstaussstellung über den Minimalismus hineinstellen.

Wie gesagt, Goethe ist auch Naturwissenschaftler, aber in einem anderen Sinne als Newton. Ich muss das ganz kurz erläutern. Im Unterschied zu Newton ging es Goethe nicht so sehr um einen physikalischen Erklärungszusammenhang, sondern er wollte die Farbe als umfassendes Phänomen begreifen. Er spricht ja auch von der Totalität der Farbe. Diese war für ihn eigentlich das Entscheidende.

Deswegen ist seine Farblehre auch insofern eine völlige Innovation der damaligen Zeit, da sie sowohl die Physiologie der Farben, die Physik der Farben, die Chemie der Farben, die Biologie der Farben enthält, dann behandelt er auch ästhetische Gesichtspunkte, behandelt beispielsweise den Kolorit-Begriff und liefert dazu noch ein historisches Werk, eine Geschichte der Farbenlehre. Er entwickelt sozusagen als erster, soweit mir bekannt ist, ein Konzept von einer Farbwissenschaft, zu der es dann viele Nachfolger gibt, große Farbforscher wie etwa Ostwald usw. Diese haben dann natürlich die Farbwissenschaft weiter entwickelt auch aus naturwissenschaftlicher Sicht. Dass Goethe als Erster sozusagen ein umfassendes Konzept zu einer Farbwissenschaft im umfassenden Sinne entwickelt hat, das, meine ich, ist schon ein sehr genialer Zug und das muss man schätzen, weil man so etwas auch nicht in zehn Jahren schaffen kann. Er hat ja 40 Jahre daran geforscht und auch die ganze Literatur dazu durchgearbeitet.

Das heißt jetzt nicht, dass er in allen Punkten immer perfekt war. Darauf kommt es auch, glaube ich, nicht an. Dass er von der Physiologie bis zur Chemie und Biologie und dann bis zur sinnlich-sittlichen Wirkung, wie er das nennt, der Farbe fortschreitet, das ist das Tolle und Großartige.

Da habe ich mal kurz ausgeholt. Jetzt kommt der springende Punkt zu den Spektren, denn was Goethe besonders auch interessierte, ist das umgekehrte Sonnenspektrum. Das umgekehrte Regenbogenspektrum ist in der Regel wenig bekannt. Man weiß in der Regel auch gar nicht, wie sowas erzeugt wird, aber es ist im Grunde genommen ganz einfach zu produzieren. Ich versuche kurz darauf einzugehen.

In der Ausstellungsinstitution sind sogenannte Spaltvorrichtungen in den Projektoren drinnen und das heißt, das Licht fließt durch einen schmalen Spalt. Seine Größe beträgt etwa  $\varnothing,2$  mm, also Haaresbreite. Licht fließt durch diesen Spalt und wird dann durch das Prisma abgelenkt und aufgefächert. Goethe wendet nun einen Umkehr-Effekt an. Anstelle eines Lichtspaltes setzt er einen Schatten werfenden Steg. Man spricht hier von einem Schattenwerfenden Steg. Das Licht fließt an diesem Steg nun vorbei und wenn ich das durch ein Prisma schicke, dann bilden sich physikalisch exakt die Komplementärfarben zum Regenbogenspektrum heraus. Erst dann, wenn dieses zweite Spektrum zum Regenbogenspektrum hinzukommt, findet sich die Totalität der Farben, auf die es Goethe so ankam. Das Regenbogenspektrum sieht Goethe nur als einen Teil möglicher Spektren. Wenn ich jetzt die Umkehrung mache, dann schaffe ich die Komplementärfarben auch dazu und anstelle von Grün in der Mitte taucht dann tatsächlich dieses wunderschöne Purpur auf. Was er noch untersucht, aber schon vor ihm Forscher gemacht haben, er setzt zudem unterschiedliche Steg- und Spaltbreiten ein, so dass man nicht nur ein normales und umgekehrtes Regenbogenspektrum bekommt, sondern auch diverse Stufen der einzelnen Spektren, die man dann sehr genau studieren kann und die auch hochinteressante Aspekte zum Phänomen der Spektren liefern.

Normalerweise zeigt man immer nur mit einer Spaltbreite ein Regenbogenspektrum, aber in Wirklichkeit hat das Regenbogenspektrum viele, viele Ebenen und Stufen, die von einem Kantenspektrum bis zu einem sogenannten Endspektrum durchlaufen werden. Dasselbe kann man auch auf umgekehrte Weise tun, nur taucht dann eben in der Mitte anstelle des Grüns ein Purpur auf und am Rande erscheint statt Rot dann ein türkiser Farbton und anstelle des tiefen Blauviolett hat man einen hellen gelben Farbton. Interessanterweise, dieses Türkis taucht im Newton-Spektrum eben nicht auf, aber man kann dieses Türkis natürlich aus dem Newtonspektrum erzeugen. Das lässt sich in der Ausstellungsinstitution nachvollziehen. Hier werden im Blick durch eines der großen Wasserprismen die grünen und blauen Teile des Spektrums wieder gebündelt oder zusammengezogen zu Türkis. So entsteht ein leuchtendes Türkis, ebenso wie man ein leuchtendes Gelb aus Grün und Rot mischen kann.

## Aigner

Jetzt kommen wir auf Deine Entdeckung zurück. Wo man denkt, da ist schon alles weggeforscht, da hast Du noch etwas gefunden.

## Nussbaumer

Ja, es gibt da noch die sogenannten sechs unordentlichen Spektren, die ich im Laufe meiner Forschung plötzlich entdeckt habe. Das war überhaupt eine interessante Angelegenheit. Ursprünglich war ich ja nur an der Wechselbeziehung prismatischer Phänomene interessiert: In der Kunst ist ja „interaction of color“ ein Standardausdruck. Von der Wechselbeziehung der Farbe gibt es von Albers ein wirklich bemerkenswertes Buch. Es beschreibt eine Methode, mit der man die unterschiedlichen Einflüsse der Farben aufeinander untersuchen kann. Aber man kann dies nicht theoretisch bloß tun, man muss tatsächlich dabei konkret vorgehen, man muss es im Tun lernen, erfahren und erfinden, sonst macht das Buch keinen Sinn. Das, vergessen viele. Diese von Albers entwickelte Methode ist auch ganz im Sinne Goethes, wenn er etwa sagt, meine Farbenlehre will weniger gelesen als getan sein.

Jedenfalls stellt man fest, eine Farbe kann aussehen wie zwei Farben, je nachdem in welchem Umfeld sich diese Farbe befindet. Das war auch schon vor Albers ein bekanntes Phänomen. Albers hat das sozusagen nur genauer untersucht und praktikabler gemacht und eine Methode entwickelt, die auch sehr gut unterrichtbar ist. Mich hat einfach eines Tages interessiert, was passiert, wenn ich sozusagen auch die spektralen Umfeldler mit einbeziehe, normalerweise sieht man ja die Spektralfarben nur in Finsternis. Goethe dreht das ja schon um und man sieht dann sozusagen eine Serie von Farben im weißen Licht, anstatt in Finsternis gebettet.

Was ich getan habe? Ich habe spektralfarbiges Licht in andere Spektralfarben gebettet, bis ich zur Bettung in komplementäre Farbfelder fortgeschritten bin. Beispielsweise stellte ich eine blaues Feld analog zu einem schmalen Spaltbild, in ein komplementäres gelbes Feld und siehe da: wenn ich das durch ein Prisma durchschicke oder durch ein Prisma anschau, dann zerfällt das interessanterweise wieder in ein Spektrum. Es fächert sich wieder in ein Spektrum auf und in diesem Spektrum taucht z. B. die Farbe Weiß auf. Dieses Weiß, und das ist wirklich ein verrücktes Phänomen, dieses Weiß kann ich wieder aussondern und wenn ich es in ein gelbes Umfeld bette, dann zerlegt sich diese Farbe nicht. Dann verhält sie sich wie eine monochromatische Farbe. Das ist jetzt ein etwas komplizierteres Feld, aber ich will nur sagen, weißes Licht verhält sich relativ. Ich kann dieses Verhalten aus der Newtonschen Theorie ableiten und erklären, aber das Phänomen ist total und unerwartet interessant. Eine Farbe, die man normalerweise als eine zusammengesetzte Farbe bezeichnet, eine Komposit-Farbe, verhält sich nun wie eine monochromatische Farbe, als würde sie gar nicht zerlegbar sein. Wenn ich dieses Weiß, wie geschildert, in ein gelbes Umfeld bette oder ich es in einem gelben Umfeld betrachte, dann zerlegt es sich nicht. Sonst würde, in einem finsternen Umfeld, das Weiß sich in die Regenbogenfarben zerlegen. Diese Relativität der Farbe spielt in meinen Un-

tersuchungen eine wichtige Rolle und es lassen sich daraus eigene Lichtinstallationen entwickeln. Das war dann sozusagen meine künstlerische Herausforderung.

## Aigner

Gehen wir jetzt noch einmal auf die Ausstellung ein. Da hängen in dem anderen Raum eben Arbeiten, die Du „Dschingis Kahn“ nennst. Ich kannte diese Arbeiten vorher nicht, bevor wir darüber gesprochen haben. Was mich am Anfang verwundert hat, dass Du so eine konkrete Persönlichkeit als Titel gewählt hast, Du aber sehr schnell erklärst, dass Dich an dieser Person ihre Ambivalenz besonders interessiert hat.

Dass er einerseits ein Philosoph war, ein Freund der Künste, sehr viel gefördert hat und auf der anderen Seite, wie wir wissen, ein Diktator war, ein brutaler Feldherr war. Das ist ja etwas, das ein großes Narrativ hat, aber dieses Narrativ interessiert Dich natürlich wieder in Deiner Arbeit gar nicht. Du nimmst Dir einen Aspekt heraus.

## Nussbaumer

Richtig, ich nehme mir einen Aspekt heraus. Man könnte sagen, es ist eine Metapher. Der Name wird wie eine Metapher verwendet. Die Figur des Dschingis Kahn ist schon eine interessante Figur, wenn man da ein bisschen nachforscht.

Einerseits kennt man ihn nur als brutalen Feldherrn, der die Leute überfällt, verschleppt und gefangen nimmt. Man sieht oft die zweite Seite von Dschingis Kahn nicht. Er hat an seinen Hof verschiedenste Religionsvertreter eingeladen Gespräche zu führen und auch Philosophen unterschiedlichster Ausrichtungen. Er hat eben so etwas wie einen Toleranzgedanken an seinem Hof praktiziert und hat sich die Meinung oder Ansicht jeder dieser Leute angehört. Er war höchst interessiert, unterschiedlichste Meinungen zu hören. Das ist im Grunde genommen ein sehr moderner Gedanke, könnte man sagen, der vielleicht erst in der Aufklärung entsteht und insofern ist er eine Lichtfigur. Auf der anderen Seite verkörpert er so etwas wie die Schatten- oder Finsternis-Seite. Das habe ich als Thema genommen und ich habe mir dieses Haus des Dschingis Kahn imaginiert oder vorgestellt und mich gefragt, wie könnte ich das jetzt künstlerisch auf einer anderen Ebene umsetzen. Das habe ich mit dieser Serie von Bildern, von Aquarellen oder auch Ölbildern versucht, bin dem nachgegangen.

## Aigner

Man sieht natürlich in den Bildern nicht das Haus, sondern Du arbeitest wieder mehr oder weniger mit den Blickachsen, dem Blick hinaus, dem Blick auf das Haus. Das sind so Dinge, die Du dann abstrakt versuchst, durch Anordnungen zu lösen. Bildachsen —

Du weißt worauf ich jetzt zu sprechen komme — sind natürlich immer wieder ein Thema, das Du als Kompositionsgrundlage oder als Struktur verwendest, um daraus Bilder zu generieren. Da kann durchaus etwas ganz Handfestes ein Vorbild sein. Das Haus des Dschingis Kahn hast Du jetzt nicht tatsächlich gesehen, aber es gibt ja auch Bilder, auf die Du Dich konkret beziehst. Gerade aktuell arbeitest Du an einer großen, sehr, sehr großen Arbeit in Deinem Atelier. Das ist ein Bild, das von dem allbekannten Jacques-Louis David, dem französischen Historienmaler, gemalt wurde. Es ist „Der Schwur der Horatier“, das 1784 entstanden ist.

Er bezieht sich da auf ein Theaterstück, das zwei Jahre vorher aufgeführt wurde. So, wie er das Bild anlegte, scheint mit der Kenntnis dieses Theaterstücks etwas zu tun zu haben, sozusagen mit der Guckkastensituation. Was seine Arbeit besonders schön macht, für mich, ist dieses Reduzieren, dass nur wenige Dinge im Mittelpunkt stehen. Besonders bei diesem Bild sind das in erster Linie die Horatier. Aber auch die Frauen, die Familien sind ja verbandelt und besonders die Frauen leiden und eine wird dann ja erschlagen. Dich interessiert das Bild, das Du dann zerlegst und ihm mehr oder weniger unterstellst, er hätte Achsen angelegt. Die nimmst Du dann raus und entwickelst ein vollkommen abstraktes Bild daraus. Das ist das Eine.

Das Andere ist — und das haben wir jetzt überhaupt noch gar nicht angesprochen, dass diese Dinge ja oft computerbasiert sind, dass Du auf dem Computer arbeitest. Es ist nicht diese spontane, al prima Malerei, wie man sich das vorstellt, die große Geste am Bild. Es wird entwickelt, bis es dann letztlich auf den Bildträger übertragen wird.

## Nussbaumer

Das sind viele Punkte, die Du jetzt angeschnitten hast. Das ist sicher ganz wichtig. Früher war das so, dass ich Skizzen mit der Hand angefertigt habe, die auch koloriert wurden, um zu sehen, wie die Bilder aussehen könnten. Der Computer hat, da es inzwischen ja so fantastisch viele Grafikprogramme gibt, die Möglichkeit geschaffen — die Architekten nehmen das ja auch gerne an — Bilder viel genauer zu simulieren, als es mit einer Handskizze überhaupt möglich ist. In dem Moment, wo ich mit einer Farbsituation nicht so ganz einverstanden bin, müsste ich mit der Hand eine neue Skizze zeichnen. Mit dem Computer habe ich den Vorteil, ich mache einen Klick und hole mir diese Farbe heraus. Ich habe natürlich schon eine Anfangsidee, von der ich ausgehe. Die sehe ich dann meistens schon vor mir, bevor ich mit der Arbeit am Computer beginne. Inzwischen zeichne ich sie in den Computer rein. Früher habe ich diese Skizzen mit der Hand gefertigt. Aber jetzt erarbeite ich mir die Skizze unmittelbar im Computer und dann versuche ich sowas, wie einen Testlauf des Bildes. Ich vergleiche das durchaus mit wissenschaftlichen Testläufen. Ich prüfe, ob diese Idee, die ich am Anfang besessen habe, auch in

weiterer Folge standhält, wenn ich das variere. Finde ich eine bessere Lösung, dann wird auch das Bild ein anderes werden, finde ich keine bessere, dann warte ich ab. Ich prüfe das nach meinem inneren Gefühl, nach meinem Anschauungsvermögen, nach meinen Intuitionen und Eingebungen. Ich durchlaufe mehrere Phasen eines Bildes am Computer und erst dann, wenn mich das hundertprozentig überzeugt, dann lasse ich es wieder eine Zeitlang ruhen, schaue es mir nach zwei, drei Wochen wieder an. Erst dann, wenn es innerlich funktioniert und für mich passt, mich auch überzeugt, dann erst setze ich das Bild um und setze es heraus.

Um jetzt auf die Horatier von David sprechen zu kommen. Der Ausgangspunkt, warum ich mich mit diesem Bild beschäftigt habe — es ist ja der Beginn des Klassizismus in der französischen Aufklärung, ein revolutionäres Bild, wenn man das so will, Guckkastenbühne trifft es ganz gut, weil der illusionistische Bildraum noch eine große Rolle spielt — warum ich mich damit beschäftigt habe, ist folgendes. Ich habe plötzlich gesehen, dass eine Frauenfigur — meines Erachtens unwillkürlich abgeschnitten ist und interessanterweise, ich habe dann auch von Historikern Texte dazu gelesen, habe ich das nirgends behandelt gefunden. Es fand sich in der Literatur keine Berücksichtigung, so dass mich dieser Umstand mehr und mehr interessierte. So begann ich mich mit David näher auseinander zu setzen und stieß im Zuge dessen auf ein spannendes Buch, eine Habilitationsschrift, die über die Ganzheits-Vorstellung der französischen Malerei eine Abhandlung enthält. Durch dieses Buch habe ich entdeckt, wie die Künstler der damaligen Zeit kompositorische Raster gebaut haben.

Ich fand das besonders spannend, da der Begriff des Rasters — engl. Grid, wie man heute auch gerne sagt, der aus der amerikanischen Kunsttheorie stammt — für die moderne Kunst eine große Bedeutung hat. Aber schon die Künstler der Aufklärung haben Raster gebaut und ihren Kompositionen Raster unterlegt. Diese Raster enthalten ästhetische oder auch mathematische Proportionen.

David hat bevorzugt einen 3 zu 4 Raster verwendet, interessanterweise in vielen Gemälden. Einen solchen habe ich über dieses Bild gelegt und festgestellt, wenn ein 3 zu 4 Raster drüber gelegt wird, dann ist die abgeschnittene Frauenfigur plötzlich drinnen. Ich fand heraus, dass der Schwur der Horatier ein Auftragswerk war und dass eine bestimmte Größe des Formates von Auftraggeber Seite vorgegeben wurde, so dass David quasi gezwungen war, darauf einzugehen. Das vorgegebene Format konnte sich harmonisch oder mathematisch aber nicht auflösen. Meine These ist also, dass David seiner Bildkomposition ein Raster unterlegte. Unterlegt man ein bestimmtes Raster dem Bild, dann ist auch die Frauenfigur plötzlich als Ganzes im Bild und auch sonst viele Dinge werden schlüssig. Das heißt, ihm war die künstlerische Proportion des Bildes wichtiger

als das Auftraggeberformat, so dass das vorgegebene Format sich dem künstlerischen Anspruch unterordnen musste.

So hat sich mein Interesse an diesem Bild entfacht. Ich habe weiter geforscht und gesehen, dass das Gemälde aus seiner dargestellten Handlung eingehender verstehbar wird. Dass das Bild einerseits von seinem auf es ruhenden Raster und andererseits von seinen bewegten Handlungsachsen her künstlerisch fassbarer und begreifbar wird, war für mich etwas Entscheidendes. Ich habe diese Idee aufgegriffen und in eine moderne Bild-Sprachlichkeit umgesetzt. Bei mir sind es die Schattenfugen, welche die Handlungsachsen zum Ausdruck bringen. (Zum Publikum gewandt:) Sie müssen sich das so vorstellen, das Bild hat ein Format von 3,30 x 4,40 Meter und besteht aus sieben Teilen. Diese Teile werden so zusammengerückt, dass in der Mitte jeweils 12mm Schattenfugen bleiben und diese Schatten, die durch das Bild durchgehen, die geben die Handlungsachsen des Davidschen Bildes wieder. Darin besteht sozusagen der historische Bezug, der aber neu interpretiert oder gebettet wird. Man sieht auf einen Blick das gegliederte Bild und dass es sich um Achsen handelt. Sie durchlaufen das Bild, aber ich verbinde jetzt nicht mehr den Schwur der Horatier damit, sondern spreche von der Befreiung der Horatier.

### Aigner

Es ist ein vollkommen neues Bild. Es funktioniert ja auch, wenn Du es dann nur so ansiehst, ohne dass Du weißt, wer in Wahrheit Dein Impulsgeber ist. Letztlich ist das Gemälde von David ja nicht mehr da und für das neue Bild nicht mehr wichtig. Du planst mehrere Varianten dieses Bildes, soweit ich mich an unsere Gespräche dazu erinnere.

### Nussbaumer

Es wird wahrscheinlich drei Varianten geben, wenn ich es noch schaffe. Es ist ziemlich viel Arbeit. Ich bin ja schon bei diesem mehrere Jahre dran. Es ist ein Bild, womit ich mich ständig neu und immer wieder neu beschäftige. Stets ergeben sich weiterführende Aspekte. Derartiges mag ich, da wir in einer sehr schnelllebigen Zeit existieren. Die Langsamkeit des Bildes, die ja ältere Künstler hatten — man muss sich vorstellen Vermeer, Van Delft oder Leonardo da Vinci haben oft acht Jahre an einem Bild gemalt — können wir uns ja heute kaum vorstellen. Acht Jahre, wer zahlt das? Wer zahlt acht Jahre einen Künstler, undenkbar, weil alles sehr schnell gehen muss, um überhaupt leben zu können.

## Aigner

Die Mäzene fehlen.

## Nussbaumer

Der Künstler hat heute — ich möchte das so ausdrücken — keinen so optimalen gesellschaftlichen Status, wie früher in der Renaissance. Da hatten manche Künstler einen sehr hohen gesellschaftlichen Stellenwert und dadurch war es auch möglich, länger an Werken zu arbeiten. Das ist heute nur eingeschränkt möglich. Die Künstler passen sich auch an. Ich leiste mir sozusagen diese Dinge, denn ich meine, man kann so viel tiefer in manche Themenbereiche und künstlerische Lösungen eindringen, wenn man sich länger damit beschäftigt.

Die Künstler heute machen das im Grunde genommen auch, nur auf etwas andere Art. Die serielle Umgangsweise ist im Grunde genommen nichts anderes als eine zeitlich gestreckte Intensität, die die Künstler der damaligen Zeit sozusagen auf ein Bild konzentriert haben. Auf die Strecke betrachtet ergibt sich vielleicht auch eine derartige Intensität, wie bei den Künstlern der Renaissance. Ich versuche zu schauen, wie weit ich da überhaupt in die Tiefe dringen kann und im modernen Sinne des Wortes auch eine Bildsprache zu entwickeln vermag, die sich nicht so schnell ausschöpfen lässt. Für mich ist einer der entscheidenden Punkte: ein Bild sollte nicht eigentlich ausschöpfbar sein. Man sollte sich kurz gesagt nicht sattsehen können. Es ist das ja auch bei Spektren oder bei einem Regenbogen der Fall, oder bei vielen Dingen, die in der Natur vorkommen, man vermag sie sozusagen nicht fertig zu sehen und zu schauen.

Schon bei so einfachen Dingen wie einem Feuer wird das offenkundig. Man sieht ins Feuer und sieht sich nicht satt. Das ist doch ein hochinteressantes Phänomen. Bei anderen Dingen sieht man sich schneller satt. Das Rauschen des Meeres, hochinteressant. Mich hat das immer wieder beschäftigt. In der Kunst war für mich das Unerschöpfbare einer dieser Gesichtspunkte, so dass ich eigentlich Bilder malen möchte, die man nicht fertig sehen kann. Das ist eben der kreative Anteil, der sich dann tatsächlich zum Ausdruck bringt. Die Kreation setzt sich im Betrachter oder in den Betrachterinnen fort. Die Unerschöpfbarkeit eines Bildes ist für mich einer der wichtigen Aspekte, die man in der Kunst ansteuern kann.

## Aigner

Du hast da jetzt etwas Wichtiges angesprochen. Der Betrachter ist ein notwendiger Teil der Kunst. Jetzt wäre der Zeitpunkt das Gespräch auch für das Publikum zu öffnen.