

# Kohärenz im Meer des Möglichen

Zu Elke Wrees Papierarbeiten Kirsten Voigt

Es rauscht. Es riecht. Die Luft schmeckt nach Salz. Licht schwappt von Welle zu Welle. Der Wind bietet dem Läufer die Stirn und prescht auf die Düne. Woher wir kommen, wohin wir wollen, das Meer zieht uns an. Ob Mönch, Maler oder Mensch am Meer – es stellt uns scharf auf die Grenze zwischen hier und dort, jetzt und ‚für immer‘. Es macht demütig, wehmütig und stoisch glücklich im Begreifen unserer überwältigenden Nichtigkeit. Diese Urerfahrung – sowohl des Naturschönen als auch, mit der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts gesprochen, des Erhabenen, des Sublimen – lässt Wahrnehmungstotalität entstehen. Sie affiziert alle Sinne und löst starke Emotionen aus. Wer sie früh gemacht hat, wird von ihr geprägt.

Elke Wrees frühe Papierarbeiten sind zumeist Blätter mit Blick auf das Meer. Hochformate, in denen sich Farbe und Linie zielsicher, akribisch, zuweilen stürmisch gegen den Horizont vorarbeiteten, in kleinen Strichen, in breiten Zügen, mal unruhig ansetzend, abbrechend, aufbrausend, ausufernd, mal weich fließend, geduldig und gelassen strömend. Ganz selten erklimmen diese zeichnerischen Bewegungen breite Bergrücken, schroffe Grate, Hochebenen. In einer überschaubaren Reihe von Werken, die während ihrer Studienzeit entstanden, richtete sich im Bild etwas wie eine Figur auf, rückten Körperteile in den Blick, mitunter eigenartig synthetisiert, neu zusammengesetzt, knorrig, wie gewachsen, manchmal scheinbar wie verwoben mit Landschaftlichem, manchmal vor ihm isoliert und exponiert. Gelegentlich tauchen in den Blättern bis heute Partien auf, die den Betrachter an Figur erinnern könnten. Aber viel mehr als damals sind sie Projektion des Wahrnehmenden, nicht Darstellungsintention der Künstlerin. Zum Figurativen zieht es sie gegenwärtig nicht mehr hin, allenfalls zum biomorphen Gegenstand.

Die steile Vertikalität, das Aufstreben wirkt in vielen der Arbeiten, als überwände die Malerei selbst natürliche Widerstände, als opponierte Kunst gegen Naturkraft, manchmal heroisch. Geste um Geste wird das Brachland des Blattes urbar gemacht, wird der Blattleere, dem Meer aus Nichts und Möglichem zeichnerisch Land aus Linienformationen und Farbflecken abgerungen. Das Meer färbt auf das Sehen ab. Der ozeanische Blick ist ziellos und doch in wacher Neugier gerichtet, in die Ferne geöffnet, licht, klar und erwartungsvoll. Die Augen erfassen einen großen Rhythmus, Wechsel und Wiederkehr.

Ebbe und Flut der außerkünstlerischen Wahrnehmung im Bild werden von Künstler und Betrachter beeinflusst wie der Gezeitenwechsel von Sonne und Mond: Landschaft als Reminiszenz, als erlebte, als Anordnung aus Verdichtungen und Lichtungen, als Weite oder Fülle, als Phänomen, das Stimmungen heraufbeschworen hat, zieht sich aus den Werken von Elke Wree zurück und kehrt in sie wieder. Konstant bleiben Andeutungen über Atmosphären, Strukturen, Rhythmisches. Doch wer als Rezipient dieser Werke nach den Ursprüngen seiner mit den

Wahrnehmungen dieser malerischen Phänomene sich einstellenden Empfindungen forschend, wird sie unter anderem als Resonanz auf eigene Naturerfahrungen zurückführen: Feuerschein in der Ferne mit seinem Wärmeversprechen, Funkenflug und knisternder Lebendigkeit, das Sinken der Morgennebel, aufsteigender Dunst in der Vorabendstimmung einer erschöpfenden Herbstwanderung, Rauch über Feldern, Schneeweiß und Eis in Zungen, Spritzwasser, das sich in die Hitze der Sommerluft verflüchtigt. Die Künstlerin sucht diese Anklänge nicht, sie scheut sie nicht, sie lässt einfließen und geschehen, was sich aus der Bewegung der feuchten Farben gegen- und miteinander ergibt. Jedoch: kein frühes Aus, kein vorzeitiger Abbruch. Auch auf Papier lässt sie sich nichts leicht zufallen, sondern diszipliniert sich und die Form. Sie verdichtet. Im Spiel der kompositorischen Trieb- und Formkräfte lagern sich die Erfahrungen der sichtbaren Welt, ihrer Bedingungen und Energien in Schichten und Fetzen ab.

Braun, Grau, Ocker, das vom Grund des Blattes weich die Farbstimmung trägt – Schlick, Schlamm, Siele. Strahlendes Türkis, wässrig-weißgehöhntes Hellblau, Azur in gemächlich weiten Horizontalzügen, heller Sand, fadendünn sturmgekämmter Strandhafer, flüchtige Sonnenuntergangsrot über dem Watt als Widerschein in allmählich zurückkehrendem Wasser waren das einst. Der Himmel unbestimmt, freigesetzt, weit, kaum ein Luftzug und Reflex, und der Horizont liegt eben hier schon so hoch, dass man ahnt, was später geschehen wird. Er wird sich selbst ‚übersteigen‘, sich auf den Weg aus dem Bild machen, auf dem die Bewegungen von Arm und Hand das Ganze umgreifen. Es geht zielstrebig um die Suche danach, wie aus dem Raum, in dem wir orientierte und durch die Naturgesetze reglementierte Körper sind, die befreiende Fläche unserer Imaginationen und damit etwas Anderes wird, das heißt, wie man aus der Anschauung und der Erinnerung an die Anschauung und ihrer Abbeugung im Bild zum Bild an sich gelangen kann. „Im Verhältnis zur empirischen Realität sublimiert Kunst das dort waltende Prinzip des *sese conservare* zum Ideal des Selbstseins ihrer Erzeugnisse; man malt, nach Schönbergs Wort, ein Bild, nicht, was es darstellt. Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst, die in der empirischen Wirklichkeit gewalttätig allen Gegenständen als die mit dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt wird.“<sup>1</sup>

Freilich ist der virtuelle Raum eine stete Verlockung und das Spiel mit ihr ein ungebrochen vitalisierendes Element für die Flächenkunst, das man als Künstler längst nicht mehr preisgeben muss, um dem Bild zu seinen eigenen Rechten zu verhelfen. Denn es kann als Bild selbstidentisch sein, auch indem es all seine Möglichkeiten aufweist – auch die illusionistischen. Auch das täuschende Bild sind wir mittlerweile wieder in der Lage als selbstidentisches Bild zu erkennen. Elke Wree spielt mit diesem ‚*changement d’espace*‘ leicht und beweglich, ganz gleich ob unter den einst – meist nachträglich nicht konzeptionell – gesetzten Bezeichnungen von Watt-, Wüsten- oder Mondlandschaft oder bis heute, indem sich das Licht im Bild tiefenräumlich verliert, streut oder vordringt, eine Art von Farbperspektive die täuschende Tiefe erzeugt, zumeist auf einer offenen Basis heller Gründe, frischem

Weiß, auf dem die reichen Valeurs eine ungebrochene Energie entfalten. Oder – wie in den jüngsten Werken – nurmehr als Licht- und Leuchtspur im Weiß. Farbe emaniert so in Kontrastkompositionen zwischen der Strahlung des Weiß und der Absorption der sich selbst überstürzenden, in den neunziger Jahren besonders tänzerisch tobenden, entfesselt kreiselnden, peitschenden zeichnerischen Lineamente und Barrikaden aus Schwarz. Da ist Verve im Spiel. Es wird gekratzt, Farbe legt sich in schleifenden Schlägen ins Bild, vieles kreist in sich, ohne ganz zu sich zurück zu finden, Dynamik wird unterbrochen, umgelenkt, irritiert, und dennoch ergeben sich schlüssige, flexibel in sich zentrierte Bildganze aus isomorphen Bewegungsabläufen, wiederkehrenden und widerstreitenden Strichführungen.

Zu Beginn scheint die Künstlerin Beobachterin auf Distanz, in den frühen Arbeiten ist das Naturschöne ein Gegenüber, dem man sich annähert, dem Rhythmen und Energien abgelauscht scheinen. „An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, [...], beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen.“<sup>2</sup> Was Kant hier beschreibt, ist die Lust am Schaffen und am Schönen.

Anfang der achtziger Jahre entstehen „Küstengestrüpp“, „Meeresnähe“, „Helle Landschaft“, Blätter, in denen ein Gewitter aus zitternden, hakeligen, brechenden Linien auf die Fläche niedergeht. Die Linie strukturiert in Elke Wrees Papierarbeiten immer, temperamentvoll, generös, wechselhaft, elastisch. Sie erscheint und lässt den Grund als solchen erscheinen. Der Hang zum skripturalen Impuls wird sich über die Jahre verstärken – bis zu Blättern, die fast nur noch geschrieben scheinen, Rhythmen ohne Zeichen. Zumeist aber durchsetzen malerische Partien die Hegemonie informeller Gesten. Das Wechselspiel zwischen Linie und Fläche ist in diesen Papierarbeiten nicht beschränkt auf jenes zwischen Papiergrund und Tusche- oder Kreidezug, sondern vollzieht sich auch zwischen Farbflächen und Farblinien. Wer die Farbe und den Pinsel wechselt, verschafft sich eine Atempause, Zeit zur Kontrolle, taucht auf aus dem Fluss einer perpetuierten Suchbewegung.

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre experimentiert Elke Wree zunehmend male-risch. Der Pinsel dominiert, greift breit aus, schwingt oder okkupiert als Umriss Raum, hinterlässt Spuren, die zu zweierlei führen: erstens mitunter zu einer dunklen Verdichtung, der man Leiblichkeit unterstellen kann, der wiederum nachgeholfen wird, indem die Künstlerin die malerische Struktur be- und ausschneidet, um sie auf einen weiteren Papierbogen aufzukleben, so dass ein minimal-plastisch wirkender Bildkörper entsteht. Andererseits findet sie zu „Landschafts-Chiffren“, wie sie die Großformen einmal nennt, die zwar nicht buchstäblich zeichenhaft werden, aber sehr wohl den flüssigen Zug des Handschriftlichen annehmen, dem Charakter von Kalligraphien ähnlich, die für das europäische Auge ebenso lakonisch wie poetisch wirken.

„All-over“ – errungen in den Achtzigern, immer wieder konterkariert durch in sich geschlossene Kompositionen, aber auch weiter kultiviert in den Neunzigern. Und dann von der Jahrtausendwende ab konzentriert sich das Bildgeschehen immer öfter in den wunderbaren Blättern zum Zentralphänomen auf dem Papier, in sicherem Abstand von den Grenzen des Papiers. Die Malerei wirkt nicht wie eingehängt zwischen den Rändern, nicht wie beliebig über sie hinausführbar, sondern sie schwebt nun endgültig frei in der Fläche – zusätzliche Offenheit, Leichtigkeit für die Komposition und die Bildfläche für sich ist gewonnen. Im Vergleich damit ist das „All-over“ nicht nur ein Ausschnitt-Phänomen, sondern auch ein Halt bietendes Beschränkungsprinzip, das sich selbst stabilisiert durchs Kontinuum ad infinitum.

„Der Künstler“, schreibt Roland Barthes in seinem Text über Cy Twombly, „ist von Haus aus ein Gebärdenmacher: Er will einen Effekt herbeiführen, und gleichzeitig will er es nicht; die Effekte, die er produziert, hat er nicht unbedingt gewollt; es sind zurückgewandte, umgedrehte, ausgebrochene Effekte, die auf ihn zurückfallen und Modifikationen, Abweichungen, Erleichterungen der Spur hervorrufen.“<sup>3</sup> Diesen Spuren folgen wir mit den Augen und können uns damit gleichzeitig auf die Fährte des Künstlers, der Aktionen seiner Hände, der Bewegung seiner Augen, des Auf und Ab seines Atems, seines Temperaments setzen, seinem energetischen Potential annähern. Barthes hat das noch buchstäblicher getan, um sich auf den Bildeprozess einzulassen: „Diesen Morgen fruchtbare – zumindest angenehme – Tätigkeit: Ich schaue ganz langsam ein Album an, wo Werke von TW reproduziert sind, und ich unterbreche mich oft, um auf Zetteln ganz schnell Kritzeleien zu versuchen; ich imitiere nicht direkt TW (wozu auch?), ich mache das tracing nach, das ich, vielleicht unbewusst, träumerisch, aus meiner Lektüre erschließe; ich kopiere nicht das Produkt, sondern die Produktion. Ich begeben mich sozusagen in die Fußstapfen der Hand.“<sup>4</sup>

Prinzipiell stellt sich der Künstlerin offenbar außer der Frage, wie sich die Linie auf der Fläche „gebärdet“ und mit ihr interagiert, die Aufgabe, die polyphonen Wechselwirkungen zwischen Licht und Dunkel auszuloten. Das Jahr 1988 gehörte, wie sich Elke Wree erinnert, fast völlig der Malerei auf Papier. Die „Landschaftsspuren“, von denen im Titel einmal die Rede ist, lassen sich wahrlich nicht mehr rückführen auf außerbildliche Wahrnehmungen. Die schwarzen Tuschepartien formieren sich mal so, dass der Blick in zentrale Leerstellen fällt, mal verschränken sie das Eindringen ins Bild durch ein Dickicht der Lichtlosigkeit. Aber dann irisiert ein helles Gelb, ein abendrot-mildes Rosa, ein optimistisches Preußischblau durch die Schranken aus Schwarz, durch knotiges Geäst. Neblig verschleierndes Weiß tritt in Pfützen und Flecken hinzu, so ungreifbar transluzid, so pudrig, fließend, schwimmend, wolkig, dass seine Position im Bildraum gar nicht auf den ersten Blick zu fixieren ist – ein wohlervogenes Drunter und Drüber, dem ein innerer Takt Halt gibt, ein Hang zur Komprimierung.

---

3

4

Vor den Papierarbeiten wird der streunende Blick des Betrachters häufig zum träumenden Blick, wenn er – aufgrund jener „ikonischen Differenz“, die das Bildzeichen eben nicht in seiner bloßen Materialität verharren lässt, sondern als Sinnäußerung vom Menschen und seinem Empfinden, Wahrnehmen, Deuten, Stellungnehmen, Handeln versteht – von der äußeren in eine bedeutete innere Weite geführt wird. Gewebe oder Fels, Vernetzung oder Verflüssigung, Zeugnisse von Wandlungen und Übergängen. Wasseroberflächen, Licht, Gewächse, Spiegelungen und Zerstückendes. Das freie Spiel der Bildungs- und Einbildungskräfte auf der Fläche will vom Betrachter reflektiert werden. So spiegeln sich Künstler, Bild und Betrachter in einem Dreiecksverhältnis miteinander.

Das „tertium cooperationis“ zwischen Natur- und einer Kunstschönheit, wie sie Elke Wree schafft, ist vermutlich dessen Definition als Kohärenzphänomen wie sie Wolfgang Welsch für Gebilde vornimmt, die sich „Prozessen einer Selbstorganisation mit Rückkopplung verdanken“.<sup>5</sup> Vergessen wir nicht, wie viel Selbstorganisation im Bild Elke Wree allein über ihre in Partien stark aquarellistische Mischtechnik arrangiert. Diese Selbstorganisationsprozesse kommen genuin in der Natur vor: „angefangen vom Spiralwachstum der Schuppen eines Kiefernzapfens über das Pfauenrad bis hin zu manchen Wolkenbildungen. Als ‚schön‘ registrieren wir in diesen Fällen die Kohärenz eines Gebildes, dessen Form auf Selbstorganisation beruht. ‚Schön‘ ist die ästhetisch-emotionale Kurzformel für die Evidenz von Selbstorganisation. Nun ist derlei Schönheit aber nicht nur etwas, was – qua Kohärenz-charakter – der Wahrheit parallel ist, sondern sie ist sogar die subjektive Erfassensform einer objektiven Wahrheit. Denn Selbstorganisation scheint objektiv das Prinzip der Selbsthervorbringung der Wirklichkeit zu sein. Wenn wir nun auf Formen, welche dieses Prinzip zu erkennen geben, mit der Empfindung der Schönheit reagieren, dann kommt dieser Empfindung Wahrheitsrang zu: sie detektiert das allgemeinste Prinzip der Wirklichkeit. Sie freut sich an der Erscheinung von Selbsthervorbringung. Das wäre vielleicht eine zeitgenössische Reformulierung von Schillers These, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung.“<sup>6</sup> Für die Kunst, fährt Welsch fort, komme es nun darauf an, dass „die Elemente des Werkes wie selbstverständlich gefügt, wie durch Selbstorganisation entstanden erscheinen, zumindest so erscheinen, auch wenn sie de facto vom Künstler arrangiert wurden. Soweit die Schönheit eines Kunstwerks darauf beruht, setzt sich hier also unser zunächst naturbezogenes Gefallen an Gebilden der Selbst-organisation fort.“<sup>7</sup>

Die Arbeiten der vergangenen Jahre sind in hohem Grade ‚kohärent‘, von wunderbar gelöster Souveränität und Offenheit, ökonomisch in ihren Mitteln, konzentriert, mühelos, unbeschwert und klar. Wer am Werkbegriff festhält – auch wenn dies unter dem bescheideneren Rubrum der „Papierarbeiten“ geschieht –, verschließt sich auch der Kategorie des Schönen nicht. Er übernimmt die

---

5

6

7

Verantwortung für die konzentrierte Triftigkeit der Formulierung, wird sich selbst greifbar in seinen Setzungen, Zweifeln und Entwürfen, macht in seinem Ausdruckswillen, seine ästhetische Perspektive auf die Welt im Werden kenntlich, selbsterzeugend und -bewusst. Und dabei entsteht etwas, dessen poetische, ungebrochen überzeugende Definition wir Walter Benjamin verdanken: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an dieser Erscheinung hat – das heißt, die Aura dieser Berge, die des Zweiges atmen.“<sup>8</sup> Oder die Aura von Frühlings- oder Herbstfeldern, der Dämmerung, der Gespinste und Wolkenfelder, des Zwielflichts, der Sonnen-, Nacht- und Nebelspuren, der blauen Inseln, der violetten Gärten, der frohen Stunden und Gräserschatten von Elke Wree.

1Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 14.

2 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1974, S. 159.

3 Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin 1983, S. 11.

4 Ebd., S. 28.

5 Wolfgang Welsch: Das öffentliche Interesse an Philosophie hat nie genuin philosophische Gründe. Ein Gespräch mit Sven Drühl, in: Kunstforum International, Band 190, März - April 2008, S. 58 - 63, hier S. 61.

6 Ebd., S. 61f.

7 Ebd.

8 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. II, Frankfurt am Main 1980, S. 378.