

jakob bill

Ausstellung in Luzern: 8.9.-5.11.2022
Eröffnung: Donnerstag, 8. September,
17.30–19.30 Uhr

Entgrenzungen
jakob bills Halbierungen

Eigentlich ganz einfach: jakob bills in dieser Ausstellung präsentierte Werke lassen sich mit wenigen Worten beschreiben: über Eck gestellte Quadrate, gleichmässig von Streifen in wenigen Zentimetern Breite überzogen und entlang der Horizontale oder der Vertikale mittig geteilt. Doch wie häufig bei konstruktiver und konkreter Kunst, erschöpfen sich auch jakob bills Bilder nicht in dem bloss Mess- und mit Worten Beschreibbaren. Man wird ihnen nicht gerecht, wenn man sie nur hinsichtlich ihres „materiellen“ Bestandes und damit der «factual facts» im Sinne Josef Albers¹ beschreibt. Vielmehr erfasst man sie nur, wenn man in angemessener Weise ihre optische Wirkung, die «actual facts», würdigt.

Grenzen des Bildes

Schon das blosse Format ist bemerkenswert: Die von jakob bill für seine Halbierungen gewählte über Eck gestellte Form geht zwar aus vom Quadrat, das als zentrisch-symmetrische Form für den russischen Suprematisten Kasimir Malewitsch (1878-1935), einen der Väter der ungegenständlichen Malerei, geradezu als Nukleus aller Formwerdung in der geometrischen Abstraktion galt.² Während das Quadrat jedoch durch die vier Symmetrielinien, jenen parallel zu den Kanten und die Diagonalen, stets mit dem vertikalhorizontalen Bezugssystem verbunden und damit „erdenschwer“ bleibt, erscheint das über Eck gestellte Quadrat wie der Kreis als eine richtungs- und hierarchielose Form und von der irdischen Schwerkraft gelöst. Denn die Bindung an das Bezugssystem wird bei dem über Eck gestellten Quadrat dadurch zumindest gelockert, dass zwar noch die Diagonalen mit ihm verbunden bleiben, aber alle anderen, also die Mehrheit der Linien dieser Form, daraus gelöst sind.³

Doch das Format hat nicht nur Auswirkungen auf das Verhältnis des Bildes zum Raum: Durch die ungewöhnliche Hängung, die den Horizontalen und Vertikalen des Raums zuwiderläuft, wird das Gemälde als Objekt wahrgenommen, wozu auch das Fehlen eines konventionellen Rahmens beiträgt. Vergleichbar den Shaped Canvases Frank Stellas aus den frühen 1960er-Jahren tritt das über Eck gestellte Bild vor die Wand, macht damit diese als Erscheinungsfläche des Bildes überhaupt erst bewusst und betont damit ihre Autonomie. So weist schon die Wahl des Formats über das Bild hinaus und wird zur Reflexion über das Verhältnis von Bild, Wand und realem Raum.

Grenzen in der Fläche

In diesem schwebenden Objekt scheinen die vom Künstler gezogenen, waagrechten und senkrechten Linien nun als das einzig Fixe. Scharf heben sich senkrechte oder waagrechte, helle und dunkle Streifen voneinander ab, und klar scheiden vertikale oder horizontale Linien die beiden Hälften.

Doch selbst dieses auf den ersten Blick so starre Raster gerät unter dem Blick in Bewegung: Denn erstens führt die senkrechte oder waagrechte Trennung der beiden Hälften kaum je genau von einer Ecke zur gegenüberliegenden, sondern setzt leicht versetzt von ihr ein, um an der gegenüberliegenden Ecke im gleichen Abstand auf der anderen Seite anzukommen. Die so über eine Stufenlinie geführte Trennung versetzt die gesamte Struktur in Bewegung, die ausgewogene Form erscheint momentan asymmetrisch, um im nächsten Augenblick wieder zur Ruhe zu kommen. Teilweise entstehen durch die gestufte Trennung gar innerbildliche Rahmenformen, die eine winzige Rechteckform als minimalstem Bildanteil umschliessen, so das Bild selbst zum Rahmen werden lassen und das Bildgeviert einmal mehr mit dem Realraum der Wand als Präsentationsfläche verbinden.

Schliesslich eröffnen die abwechselnden hellen und dunklen vertikalen und horizontalen Streifen ein unabschliessbares Spiel zwischen Figur und Grund, das durch die Verschiebungen in der Abfolge zwischen den beiden Bildhälften noch potenziert wird.

Grenzen der Wahrnehmung

Der folgenreichste kompositorische Schritt in Jakob Bills Halbierungen jedoch ist die Verwendung der Farbe. Im Gegensatz zu seinen Vorläufern in der konstruktiven und konkreten Kunst, die sich durch einen handschriftslosen Farbauftrag von der Peinture des Fauvismus und Expressionismus gegenständlicher und abstrakter Couleur absetzen wollten, erlaubt er sich wieder einen malerischen Umgang mit der Farbe. So arbeitet Bill seit den 1960er-Jahren schon mit Pastelltönen und hellen Farben, die sich im Kontinuum des Bildes einander annähern, miteinander zu verschmelzen scheinen und so die strenge Form auflösen. Finden sich schon in den Werken der frühen 1970er-Jahre Farbschemata in Quadratrastern, so schafft Bill seit den späten 1970er-Jahren feinst graduierte Farbabstufungen. Diese chromatischen, kaum wahrnehmbaren Abstufungen teilen einerseits Flächen, verbinden sie aber andererseits wieder, wo sie sich in Farbtintensität einander annähern. Da das Auge nicht in der Lage ist, diese subtilen Nuancen in ihren einzelnen Schritten überhaupt wahrzunehmen, entsteht das Phänomen der Vibration, ein Zittern und Schillern der Flächen, die die strengen Formen einmal mehr entgrenzt. Überdies entsteht durch das Schimmern ein Bezug zum Licht als stets sich veränderndem Phänomen des realen Raums.

Wie Max Imdahl gezeigt hat, bewirkt eine solche Betonung der Farbe gegenüber der Linie ein Aktbewusstsein des Sehens; dadurch entwickelt sich eine Unterscheidung zwischen begriffsbestimmter Gegenstandsidentität und aktuellem Anschauungserlebnis: „Was eigentlich zählt, ist nicht die visuelle Affirmation einer apriorischen Gewissheit vom Gegenstande, wohl aber die Innovation eines aposteriorisch Gesehenen im bewusst gemachten Ausnahmezustand des Farbsehens selbst.

[So bewirkt das Bild bei Betrachterin und Betrachter] eine produktive Rezeptionsleistung. Vermöge seiner Farben wird das Bild zu einem Ereignis im Auge, man kann von einer Prozessästhetik des Sehens sprechen und nicht nurmehr von einer Objektästhetik, die das Faktum des Bildes betrifft.“⁴

Es ist die grosse Leistung konkreter Malerei wie derjenigen von Jakob Bill, aus einer scheinbar einfachen, überschaubar strengen Struktur eine Feier des Sehens zu machen.

© 2022 Heinz Stahlhut

¹ Gottfried Boehm: „Was heisst: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems“, in: Kunstgeschichte - aber wie?, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S. 7-13, S. 13

² Helga Behn: „Suprematismus“, in: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, hrsg. von Evelyn Weiss, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln 1995, Köln: DuMont Buchverlag, 1995, S. 127.

³ Rudolf Arnheim: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildende Kunst, Köln: DuMont Buchverlag, 1983, S. 123f. und 143f.

⁴Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München: Fink, 1987, S. 16.