



Motel mit grünem Dach

PHILIPP MEIER

Ist man sich sicher, was man da sieht? Oben blau leuchtender Himmel, unten eine landschaftliche Situation, ein Gebäude vielleicht. Wir sind gewohnt, sofort zu erfassen, was wir sehen. El Frauenfelders Bild erschüttert indes dieses Vertrauen in die sichtbare Welt. Auf der hier abgedruckten Arbeit ist ein Motel mit grünem Dach wiedergegeben. Collagenhaft ist das Bild aufgebaut, oder besser: zusammengefügt, denn die einzelnen Elemente ergeben nur widerpenstig ein Ganzes. Dem Bild liegt eine Fotografie zugrunde. An die Foto mag sich El Frauenfelder aber kaum mehr erinnern. Und ist sich auch nicht so sicher, ob in diese Arbeit nicht auch Elemente aus anderen Bildsituationen hineingeraten sind. Das Motiv selber ist auch nicht weiter von Belang, wie El Frauenfelder zugibt. Dann wendet sie aber ein, dass das Gebäude sehr wohl mit Bedeutung aufgeladen sei, eine solche während des Malprozesses erhalten habe. Dabei wurde es für die Künstlerin zu etwas, das über eine bloss visuelle Erscheinung weit hinausgeht. Sie hat das Gebäude sozusagen physisch wahrgenommen. Und so drängt es sich nun auch uns Betrachern auf: nicht als eine Lichterscheinung aus Farben, sondern als ein materialisiertes Ding.

Für die Flächen von Mauern und Dach hat El Frauenfelder bemalte Leinwandstücke verwendet, die sie vielleicht aus anderen Arbeiten herausgeschnit-

Auf Zeitungspapier

Mit dieser Reihe, in der Künstler eine Doppelseite der Zeitung frei gestalten, will die NZZ dem visuellen Schaffen der Gegenwart einen eigenen Auftritt ermöglichen. Die speziellen Bedingungen des Zeitungsdrucks führen dazu, dass jedes Blatt einen etwas anderen Charakter hat – und also auf seine Weise ein Unikat ist.

ten hat. Deren Strukturen und Farben entsprechen offenbar ihrem Seherlebnis. Und so erscheint uns dieses Haus nun in jener Wesenhaftigkeit, wie sie die Künstlerin erfahren hatte. Auch für den Himmel trifft das zu. Die luftig aufgesprayte Farbe passt zur visuellen Empfindung, die er auslöste. Denn Sehen ist für El Frauenfelder nicht bloss eine Sache von Auge und Gehirn. Es sei ein nur partiell bewusster Akt, auch Magen und Gedärme schauen ja mit. Neben Begriffen sind es auch Gefühle, die da stark mitschwingen.

Daher ist das Motel mit grünem Dach nicht irgendein Gebäude. Es ist El Frauenfelders Motel mit grünem Dach.

El Frauenfelder

phi. · El Frauenfelder ist 1979 in Zürich geboren. 2015 mit dem Manor-Kunstpries ausgezeichnet, setzt sich die Malerin in ihrem Schaffen radikal mit Sehvorgängen auseinander. In der Gegenwartskunst markiert ihr bisheriges Werk grosse Eigenständigkeit. Fünf wichtige Ausstellungen: 2013 «Chambres de luxe», Gruppenausstellung im Kunstmuseum Thun. 2014 «Usser mir», Galerie Brigitte Weiss, Zürich. 2015 «Usser mir», Kunstmuseum Winterthur. 2016 «Malerei zwischen Raum und Abstraktion» (mit Christian Vetter und Daniel Karrer), Kunstmuseum Olten. 2017 «Painting Desolation» (mit David Chieppo), Trudelhaus Baden.



Dem Sehen ist nicht unbedingt zu trauen: Die Künstlerin El Maria Frauenfelder in ihrem Atelier in Ossingen. CHRISTOPH RUCKSTUHL / NZZ

«Ich weiss schon, dass eine Wiese – keine Wiese ist»

Bei Seherfahrten gibt es für El Frauenfelder keine Gewissheiten

PHILIPP MEIER

Als krassen Gegensatz zu der Malerei, die hier entsteht, empfindet man die malerische Landschaft und das pittoreske Dorf mit seinen Fachwerkhäusern, wenn man ins Weinland hinaus nach Ossingen fährt. Dort hat El Maria Frauenfelder ihr Atelier. Und dort malt sie diese bisweilen unbehaglichen Szenarien – menschenleere Landstriche mit Gebäuden, Scheunen, Gehöften, auch Einfamilienhäusern hinter abweisenden Hecken, oder Tankstellen und Silos. Ihre Kunst ist einem als sperrig und kantig, als nicht leicht zugänglich aufgefallen; und in Erinnerung geblieben vor allem auch als etwas, das auf keinen Fall leichtfertig gefallen ist.

Dennoch geistern Motive aus der Gegend um Ossingen in diesem Œuvre herum. Und die Formulierung «Herumgeistern» trifft es durchaus, denn El Frauenfelders Malerei bietet keine Gewissheiten darüber an, was da dargestellt wird. Gut dazu passt, dass wir im Atelier bei unserem Gespräch fast ohne Anschauungsmaterial auskommen müssen. Genauer: Was sich hier vorfindet, sind alles «misslungene» Arbeiten, solche, die dem Anspruch der Künstlerin nicht genügen, wie sie sagt. Alle anderen Werke befinden sich zurzeit entweder in der Galerie Brigitte Weiss in Zürich, die die Künstlerin betreut, oder aber in einer Ausstellung in Baden.

Kampf gegen Begrifflichkeiten

Wir sprechen also über Unsichtbares. Über Verunsicherung beim Sehen auch, über gescheiterte Versuche von Malerei, über «missratene» Landschaftsbilder, die vor uns verstreut auf dem Fussboden liegen. In El Frauenfelders Malerei ist nichts sicher, nichts intakt, was sie auf ihre Leinwände malt. Alles ist wankend und schwankend, wie die Leinwände selber, die bei ihr nicht auf Keilrahmen gespannt sind, sondern einfach an die

Wand geheftet werden. Dem Bild gibt höchstens der für ihre Werke charakteristische unbemalte weisse Rand ein festes Gefüge. Im Bild selber aber gibt es viele Unschärfen sowie immer wieder stark hervortretende, fast schon in harter Materialität sich dem Auge physisch aufdrängende Partien. Ein Gemäuer kann das sein, eine Dachpartie oder irgendein anderes Gebäude-Element.

Eine unversehrte Raumwahrnehmung kenne sie nicht, sagt sie von sich. Das ideale Zusammenspiel von Begrifflichkeiten und Körpergefühl funktioniert höchstens in Extremsituationen. Ihre Malerei ist ein permanentes Bemühen darum, herauszufinden, was denn überhaupt gesehen wird. «Ich weiss zwar schon, dass eine Wiese – keine Wiese ist.» Solche Aussagen sind typisch für die Schweizer Künstlerin, die auch sprachlich mit sich ringt, wenn sie über ihre Kunst sprechen muss. Kaum hat sie sich nach längerem Zögern für eine Aussage entschieden, relativiert sie sie im nächsten Satz auch wieder.

Diese Schwierigkeit ist mit ein Grund dafür, warum El Frauenfelder keine Menschen malt. Das würde die Sache unglaublich verkomplizieren, sagt sie. Da käme eine andere Art von Spiegelung ins Spiel. Bereits jetzt spiele das Menschliche ja schon ausgesprochen stark hinein, wenn es um das Schauen gehe, gibt sie zu bedenken. Der ganze Mensch, der da schaut und sieht und malt, sei ja in den Prozess involviert und schliesslich irgendwie im Bild vorhanden. Früher, als Teenager, habe sie Menschen gemalt, mit Vorliebe sich an dramatischen Szenen versucht, bis dann der Mensch plötzlich völlig von der Bildfläche verschwunden sei.

Es scheint bei El Frauenfelder der umgekehrte Fall vorzuliegen als etwa bei einem Cézanne. Dieser konnte seine Frau wie einen Gegenstand malen – nicht anders als einen Apfel. Ihm galt sie ganz einfach als naheliegendstes Sujet bei seiner Erforschung des Sehens. Zwar

greift auch El Frauenfelder auf die ihr naheliegendsten Sujets zurück – Landschaften in ihrer Umgebung. Der Dialog, der mit dem Motiv entsteht, wird bei ihr aber zum Kampf gleichsam mit der Wesenhaftigkeit desselben. Den Malprozess beschrieb El Frauenfelder auch schon als einen Krieg mit Begrifflichkeiten. Es sind wohl diese vorgefassten Begriffe, die vom Sujet ausgehend die Malerin attackieren und gegen die sie sich dauernd zur Wehr setzen muss.

Energiefelder in Bewegung

Die Malerei ist für El Frauenfelder ein Schlachtfeld. Und so sieht es auch in ihrem Atelier aus. Hier wird geschabt, abgekratzt, übermalt, überklebt, zerschritten. Roh und ruppig, auch unfertig wirken viele ihrer Werke. Am Boden entdeckt die Künstlerin einige Leinwandfetzen, die ihr plötzlich interessant vorkommen. Da ist etwas, das trifft, was sie gesehen hat. Eine Partie eines misslungenen Werks gedenkt sie vielleicht herauszuschneiden und anderweitig zu verwenden, wie sie erklärt.

Da kommt etwas zurück von diesen Malereien, scheint etwas auf als wesentlich echt vielleicht. El Frauenfelder meint, Sehen sei auch ein Prozess, der nicht nur vom Sehenden ausgehe, sondern auch vom Gesehenen selber. Raumsituationen seien in Bewegung, deren Elemente drängten sich unterschiedlich stark auf und wirkten aufeinander ein – vielleicht wie Energiefelder. Daher würde El Frauenfelder Bilder als lebendige Informationsträger beschreiben, die zu uns sprechen.

Während der Rückfahrt jedenfalls hat man ein anderes Auge für die Landschaft, ein nüchterneres: Pittoreskes kann man nicht mehr ausmachen. Farbfelder indes schon, die sich gegeneinander abgrenzen oder auch ineinanderschieben. Farbfelder wie Energiefelder – aber gewiss keine Felder, Häuser, Mauern, Hecken. Das ist nun klar.

Hier wird das Sehen sichtbar

Alberto Giacomettis Druckgrafik im Catalogue raisonné

MARIA BECKER

Alberto Giacometti kennt man vor allem durch sein plastisches und malerisches Werk. Dass er ein ebenso bedeutendes grafisches Werk geschaffen hat, ist weniger bekannt. Dabei war das Zeichnen in gewissem Sinne das Herzstück seiner Kunst, denn es offenbart den unmittelbaren Niederschlag seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Giacometti zeichnete immer neben seiner Arbeit; Grafik war für ihn nicht nur Entwurf und Notat, sondern ein eigenständiges Medium, das sein Schaffen begleitete. Mit Blick auf das Gesamtwerk hat sie den gleichen Rang wie seine Plastik und Malerei.

So ist es kaum zu überschätzen, dass nun der lang erwartete Catalogue raisonné von Giacomettis Druckgrafik in zwei Bänden vorliegt. Er umfasst komplett die von 1917 bis 1965 entstandenen Arbeiten, insgesamt 452 Holzschnitte, Stiche, Radierungen und Lithografien. Der dritte Band, der Giacomettis Vermächtnis an Paris, die 150 Lithografien umfassende Serie «Paris sans fin», enthalten wird, ist in Vorbereitung.

Vorbild Paul Klee

Es war Giacomettis Wunsch, sein grafisches Werk in einer wissenschaftlich aufbereiteten Form dokumentiert zu wissen. Eberhard Kornfeld erzählt im Vorwort der Edition, wie er 1963, bei einem Besuch im Atelier des Künstlers, spontan den Entschluss fasste, dessen Druckarchive zu erwerben und den Catalogue raisonné anzugehen. Giacometti hatte ihn beim Blättern im ebenfalls von Kornfeld edierten druckgrafischen Werkverzeichnis von Paul Klee gefragt, ob er das Gleiche für ihn tun könne. So begann die über dreissig Jahre dauernde Arbeit an dem Opus magnum, das Kornfelds Engagement für seine Künstler noch einmal glänzend zeigt.

Giacometti hat die Druckgrafik, anders als die Handzeichnung, zunächst nicht konsequent betrieben. Obwohl er verschiedene Techniken schon früh bei seinem Vater Giovanni gelernt hatte, bekam sie erst ab den dreissiger Jahren in Paris grössere Bedeutung. Dies korreliert zwar mit dem zunehmenden Wertschätzung seiner Kunst im Kreis der Surrealisten und dem Wunsch, seinen Ideen Verbreitung zu geben.

Im Spätwerk wurde die Druckgrafik zum gleichrangigen Medium neben Plastik und Malerei. Giacometti schuf Illustrationen für Gedichtbände befreundeter Literaten und für Künstlerbücher und hielt sein persönliches Umfeld – die Gattin Annette, den Bruder Diego, die Mutter und nicht zuletzt das Atelier – in zahllosen Blättern fest.

Der Betrachter wird Mitspieler

Wenn man die Handzeichnungen und die Druckgrafik von Giacometti vergleicht, fällt auf, dass beide Medien im Grunde fließend ineinander übergehen. Der Künstler führte jedes Blatt mit Hingabe aus, war jedoch nicht so sehr an den Effekten der Technik interessiert wie zum Beispiel Picasso und andere. Er bezog die Wirkung von Radierung und Lithografie mit den typischen Tönungen und Körnungen ein, hatte aber in erster Linie die Gestaltung des Motivs im Auge. Wie in der Handzeichnung umkreist er Gesichter und Körper mit Linien, deutet Volumina und Distanzen durch ein Gefüge von Anordnungen im Raum an. Fast ohne es zu merken, wird der Betrachter zum Mitspieler von Giacomettis Aneignung der äusseren Welt.

Giacomettis Druckgrafik zeigt, dass das Sehen immer wieder erfunden werden muss. Ob Raum, Porträt, Landschaft oder Ding, es ist Arbeit an der Erscheinung der Wirklichkeit. Sie wird nun auch für den Betrachter noch einmal nachvollziehbar.

Alberto Giacometti. Catalogue raisonné des estampes. Volume I und II: 1917–1957/58 bzw. 1957/58–1965. Fondation Giacometti / Editions Galerie Kornfeld, Paris/Bern 2016. 2 Bde., Fr. 450.–.