

Widerständige Bilder

Kräftig treten die Farben in der Malerei von Thomas Muff auf. Strahlend durchdringt ein Gelb das Grün, hellt es auf bis in einen giftig spitzen Ton. Dunkel setzt sich ein Violett in der Bildtiefe fest, öffnet ein Blau die Weiten des Raums. Rot- und Brauntöne, ins Schwarze verdichtet, ins helle Rosa überhöht, breiten sich über die Bildfläche aus, setzen im komplementären Grün warme Gegenakzente.

Thomas Muff ist ein Maler, der den Farben mehr zutraut als die Kolorierung von Abbildern, die Gesehenes nachahmen. Die Farben sind für ihn Magma, ein glühend lebendiges Element, das seine Kraft aus sich heraus entfaltet. Die Farbenergien, die der Künstler auf Holztafeln ins Werk setzt, lässt er unmittelbar aufeinander reagieren. Die große Geste, mit der er malt, scheut nicht vor mächtigen Konfrontationen, gar vor Explosionen zurück. Die Farben sollen nichts als ihre Wirkung tun. Vom Hellen ins Dunkle, vom Dunklen wieder ins Helle treibt sie Thomas Muff aufeinander zu. Manchmal lässt er den Zufall mitwirken. Ein Kippen des Bildträgers bringt die Farbe zum Fließen und Rinnen, da und dort zum Amalgamieren.

Auch wenn diese Bilder höchst emotional wirken, sind es keine emotionalen Malereien. Nicht nach ihren Gefühlsgehalten setzt der Künstler die Farben, sondern einzig und allein nach ihren energetischen Werten. Was das Bild braucht, um zu brodeln, zu strahlen, die Sinne zu reizen, das setzt Thomas Muff auf die Bildfläche, damit das Licht seine Arbeit in den Farben vollbringe. Es ließen sich Intensitäten ausmessen, Grade von Strahlkraft und Dämpfung bestimmen, die vom Künstler in freier Komposition in ein dynamisches Gleichgewicht gesetzt sind, jederzeit bereit, zu kippen, nach der Seite von Ruhe oder Unruhe auszuschlagen.

Großzügig, oft mit breitem Pinsel, trägt Thomas Muff die Farbe auf. Was eine erkennbare Form annehmen will, verwirft er sofort. Das Freie und Ungestüme sucht er ins Bild zu bringen. Das gilt selbst da, wo er mit breitem Tapezierpinsel mäandrierende Ornamentschleifen über die Fläche zieht. Ungestüm beginnt die Bewegung. In einer Verengung drängt sie zusammen, gleitet aus in offenem Schwung. Der Zufall wirkt mit im einmal festeren, einmal gelösteren Pinseldruck, in der Farbsättigung der parallel geführten Linien.

Aus freier, abstrakter Malerei wachsen die Bilder heraus. Was eine Farbe will, was ihr entgegensetzen ist, das versucht der Künstler im Malen zu ergründen. Seine Intuition lässt er zu, seinen Willen versucht er auszuschalten. Maßstab ist ihm das Auge, das die Wirkung ausmisst. Ein Zuviel oder Zuwenig an Energie wird mit einem nächsten Eingriff beantwortet. Nicht Harmonisierung, sondern ein Höchstmaß an Intensität ist das Ziel solcher Malerei.

Die freien und chaotischen Bildgründe verweigern jede Ordnung. Sie halten das Magma der Farben bloß in einem momenthaften, noch immer unberuhigten Zustand. Was sich verändern kann und will ist über jedes statische Festlegen gesetzt. Der Maler beginnt immer wieder neu, führt den Bildprozess zu einem Punkt des Nicht-mehr-zurück-Könnens. Ein Bild findet hier zu sich selbst – oder es wird verworfen, aufgegeben oder übermalt. Doch damit endet Thomas Muffs Arbeit am Bild noch nicht: Auf die so vorbereiteten, an ihren Endpunkt gebrachten Bilder projiziert er Bildschemen, die er in flächigem, sattem Farbaufstrich nachmalt. Die Fläche reflektiert und absorbiert das Licht unregelmäßig, in der Nahaussicht erscheint sie als plastisches Relief, das Art und Ausrichtung der Pinselstriche in der pastosen, meist tief dunkelblauen oder schwarzen Farbe noch erkennen lässt. Die Malspuren zeigen einen lebendig unruhigen Farbauftrag, farbschwer sind die Umrissformen ausgemalt. Die dichte Farbschicht zeigt sich als erstarrte Energie, als erkaltete Lava, die sich im Gegensatz zur dunklen Kraft in feinste Ziselierungen ausdifferenzieren kann.

Farbe ist in diesen Bildschemen nicht länger ein leuchtendes Element, die Form übernimmt die Hauptrolle. Die Farbe erscheint reduziert auf die Grundopposition von Ja und Nein, von Farbe oder Nichtfarbe. Diese zweite Bildebene weist als Farbfläche das Licht zurück, verschluckt, was die intensiven und kräftigen Farben reflektieren. Im harten Hell-Dunkel-Gegensatz erfährt beides eine optische Bekräftigung: die leuchtenden Farben in ihrem rein energetischen Wirken, frei und ausbruchsbereit wie ein Vulkan und in ihrer Elementarkraft fern von Ordnung und Regel, und die dunkel konturierte Form, die über jede Farbwirkung hinaus ihr Nichts-als-Form-Sein als mächtigen Gegenakzent zur Wirkung bringt. Die überdeckende Form realisiert ihren ordnenden Anteil am Bild als begrenzende Einschränkung der freien, ungebunden chaotischen Formverweigerung im strukturierten und rhythmisierten Farbgesehen der Grundschichten, über die sie gelegt ist.

An den Grenzverläufen von scharf geschnittener Kontur und momenthaft stillgestelltem wilden Untergrund verstärken sich Dynamik und Leuchtkraft der Farben, spricht sich der Grundantagonismus von bestimmender Form und flutendem Licht aus. Die Formen sind meist Fundstücke: Fotografien aus der eigenen Sammlung des Künstlers oder aus dem Internet, Architekturfragmente, Gebäude, ein Bilderrahmen, der die blaue Farbballung, auf die er gelegt ist, als Spiegel und Projektionsfläche für ein sphärisch Unbestimmtes erscheinen lässt, als offenen Raum für Geschichten und Gedanken. Bergsteiger auf einem Aufstieg dringen in die Weite der Bildtiefe vor, auf eine überhell leuchtende, weiß aufgischende Wolke zu, die sich aus einem violetten unendlichen Raum herauslöst. Ein tiefer Taleinschnitt zwischen zwei Berghängen, das filigrane Geäst einer Tanne vor hellem Grund, drei Bäume mit einer stehenden Menschenfigur zwischen den Stämmen geben den Bildern von Thomas Muff eine konkrete Ebene, die Assoziationen auslöst, Erinnerungen weckt und Deutungen ermöglicht.

Doch so ungeformt sichtbar wird, was sich in den Farbbewegungen des Bildgrunds an Energie entlädt, so unbestimmt sind die Geschichten und Inhalte, die von den konkreten Zeichen und ihren Verweisen angedeutet und angesprochen werden. Die Bildkonturen, die sich durch Überblendungen und Überlagerungen der freien Farbereignisse im Untergrund in den Vordergrund drängen und als konkrete und reale Abbilder und Zitate aus der verifizierten Wirklichkeit die offene Vieldeutigkeit der Bilder eingrenzen, geben keine Auskunft über ihre Herkunft – es sei denn, der Betrachter ordnet sie in seiner Vorstellung eigener Erfahrung und Erinnerung zu oder erkennt sie als Zitate von Gemälden aus den Archiven der Kunstgeschichte.

So taucht in den Bildern von Thomas Muff etwa das Hünengrab aus einem Gemälde von Caspar David Friedrich auf. In Umkehrung des üblichen Verfahrens ist es hier in «Gützkow» die Negativform, die den Untergrund nicht zudeckt, sondern als Formfenster in einer annähernd monochrom abdeckenden Schicht heraushebt: Der vom Fenster begrenzte Blick richtet sich auf eine horizontal betonte freie Farbkomposition im ruhigen Zusammenklang von Rot- und Grautönen.

Eine Landschaftsansicht von Carl Gustav Carus öffnet einen Bildkeil in «CGCRMX» von Thomas Muff. Aus dem tiefen Einschnitt eines Tals schießt, von seinem Hintergrund abgelöst, ein hochlodernder blauer Farbwurf in die Höhe. Die dunkle Kulissenkontur im Vordergrund gibt dem Bild Tiefe und Realitätsnähe. Die Menschenfigur unter den Zypressen setzt in «Kamppi» einen Verweis und Bezug zu Arnold Böcklin, ohne ihn direkt zu zitieren. Mit solchen Referenzen verweist der Künstler auf den Anteil des Wissens und assoziierenden Zuordnens am Sehen: Was erkennbar ist, will gedeutet und ins Register bekannter Ansichten und vorher gesehener Bilder eingeordnet sein.

Manchmal führt dieses Deuten und Erkennen in die Irre und doch ans Ziel: Das Bild «Charlottenburg» scheint Caspar David Friedrichs «Wanderer über dem Nebelmeer» zu zitieren, zeigt aber ein Feldherren-Denkmal aus Berlin Charlottenburg. Das vermeintliche Erkennen lädt das Bild zusätzlich auf und gibt dem, was ins Bild als Motiv aus der Wirklichkeit tatsächlich aufgenommen hat, eine weitere Dimension. Eine Bildfigur des Historischen erinnert an eine Ikone der Kunstgeschichte und setzt beide in erhellende Bezüge zueinander. Ohne dass er es darauf angelegt hätte, berührt Thomas Muff in seinen Bildern durch solcherlei Bezüge mentalitätsgeschichtliche Fragen, setzt er sich mit der Ideologie des Zeigens und mit den Implikationen des Zitierens und Verweisens auseinander.

Über die Arbeit mit Gegensätzen hinaus, jenseits der Polaritäten von freiem Wuchern, das Zufälligkeiten nicht bloß zulässt, sondern bewusst einsetzt, und bestimmter Form, von leuchtendem Hell und schwerem Dunkel, das selbst Farbe und Form als Antagonismen erfahren lässt, zeigt sich in den Malereien von Thomas Muff eine Auseinandersetzung mit dem Medium Bild, die grundsätzlicher ist als das Befragen von Form und Ausdruck.

Der unterschwellige Diskurs dieser Bilder gilt grundsätzlichen Fragen der Wahrnehmung. Indem er seine Bilder malt, reflektiert der Künstler die Grundlagen des Sehens und Erkennens. Nicht die Welt bildet er ab, wenn er in seinen Bildern Abbild-Fragmente aus der Wirklichkeit oder aus ihrer nachahmenden Abbildung vergangener Epochen der Kunstgeschichte in seine Bilder aufnimmt, sondern unsere Art, die Welt zu sehen, uns ein eigenes Bild von ihr zu machen. Es sind Bilder über das Sehen, die in ihren chaotischen und freien, von Zufallsanteilen mitgeformten Untergründen eine Art von Modell anschaulich machen, wie Erinnerung funktioniert. Wie sie Bildelemente amalgamiert, aus denen unsere Vorstellung Bilder gewinnt, die sie mit Erinnerungen an je Gesehenes präzisiert und in Formen überführt, die manchmal als bestimmte Konturen das Unbestimmte überlagern, Nichtzugehöriges ausgrenzen und an den Trennlinien, wo Bekanntes an das Unbekannte stößt, das Bekannte unbekannter, das Unbekannte bekannter erscheinen lassen.

Thomas Muffs Bilder sind in Bewegung. Sie zeigen keine starren Zustände, sie lassen Prozesse sehen. Sie setzen nicht allein das Auge in Bewegung über die Bildfläche hin, sie bringen die Vorstellung dazu, nach Assoziationen zu suchen, das Gesehene zu deuten, das Gedeutete wieder zu verwerfen. Nicht Gewissheiten bieten die Malereien von Thomas Muff an, sondern Ungewissheit. Verunsicherung, allenfalls Ansatzpunkte, die dem Deuten und Erkennen eine Richtung zuweisen, setzen das Denken, die Imagination in Gang. Was das Auge sieht, aktiviert das Bildergedächtnis des Betrachters und öffnet seinen eigenen Vorrat an zuvor gesehenen Bildern, an Eindrücken und Bildspuren eigenen Erlebens. Wie in Träumen aus unbekanntem Untergründen Bilder und Geschehnisse auftauchen, so ergänzt sich die Vorstellung aus Formfragmenten, aus aufleuchtend klaren Bildteilen ein Bild von der Welt, in dem sich das Ich zurechtfinden, an dem es seine Erfahrungen festmachen kann.

Mag dieses Bild, das die Wahrnehmung bündelt, auch aus Unbewusstem aufsteigen, mit halb-bewussten Anteilen angereichert sein: Es wirkt aufs Bewusstsein hin, erweitert seine Fähigkeit, zu sehen, ohne noch zu wissen, und aus dem Gesehenen neue Erfahrungen zu ziehen. In seiner Malerei erkundet Thomas Muff nicht allein die Grundlagen des Sehens, die Voraussetzungen der Wahrnehmung, er lässt die Betrachter, im Nachvollzug seiner Bild gewordenen Experimente, die ihn selbst in unbekannte Bereiche führen, die Fähigkeiten, zu sehen und zu erkennen, zu neuen Höhen entfalten.

Die prozesshafte Bewegung, die in den Bildern von Thomas Muff fortwirkt, ihr rhythmischer Wechsel zwischen den gegensätzlichen Polen, zwischen Deutlichem und Undeutlichem, zwischen Fassbarem und Unfassbarem, greift auf den Betrachter über, der sich zwischen Attraktion und kritischer Distanz hin und her bewegt. Im Blick auf diese Bilder entscheidet er selbst über seine Haltung: lässt er sich darauf ein oder verweigert er im ersten Erkennen dessen, was auf den Bestand seiner bereits gemachten Erfahrungen und gewonnenen Einsichten trifft, das Wagnis einer freien Begegnung, einer unvoreingenommenen Sicht des Ungesicherten?

So rasch wird man mit diesen Bildern nicht fertig. Sie erschließen sich bei weitem nicht in jeder ersten Begegnung. Als im Bildmedium der Malerei vorgenommene Reflexion auf Mittel und Möglichkeiten dieses Mediums stellen sie die Malerei über jede inhaltliche Erörterung. Sie sind zunächst nichts als intensive Malerei, mit riskantem Einsatz gewagt und an Grenzen geführt. Weitab von jeder leeren Virtuosität kann sich der Künstler auf sein technisches Können verlassen. Doch weit mehr belebt sein beharrliches Fragen, sein Aufbruch ins Unbekannte, was sich als Ereignis aus Farbe und Form manifestiert. Auch der Maler selbst gibt sich mit rasch gefundenen Antworten nicht zufrieden. Wenn es ihm zu einfach wird, verwirft er das Erreichte und setzt sich und sein Malen neuen Zweifeln aus.

Deshalb verstummen diese Bilder nicht so bald, wenn man sich auf sie einlässt. Sie lösen durchaus nicht nur angenehme Gefühle aus, wecken differenziertere Reaktionen als nur ein Gefallen oder Nichtgefallen. Es sind widerständige Bilder. Aber gerade deshalb langweilen sie auch den wiederholten Blick nicht. Sie enttäuschen nicht die Erwartung, dass in ihnen mehr zu entdecken ist als der erste Anschein zu erkennen gibt. Und sie bieten den Gewinn an, mehr zu erfahren über Farben und Formen, über das Medium der Malerei – und über sich selbst, sein Aufnahmevermögen, seine Offenheit für das Ungewisse, für die fremden Angebote, sich seinen eigenen Erinnerungen zu nähern.

Ein unbeteiligtes Sehen erlauben diese Bilder nicht. Dem existentiellen Grund, aus dem heraus der Künstler sie gemalt hat, antwortet der existentielle Mut, sich ihnen auszusetzen, sich nicht vorschnell abzuwenden, sondern darauf einzugehen.

Urs Bugmann