

Das Rätsel des Bildes

Zur Bildfindung in der Malerei von Kotscha Reist

Wiederholte, regelmässige Atelierbesuche, intensive Gespräche und Diskussionen vor den Bildern und über die Bilder, verschiedene Texte, die ich geschrieben habe – das Werk von Kotscha Reist kenne ich seit vielen Jahren. Dennoch merkte ich, über dieses Werk nachdenkend, dass es gar nicht so leicht und einfach ist, dessen Kern genau zu benennen. Nicht weil es da nichts zu benennen gäbe, sondern weil der Nukleus ein komplexer ist. Und weil die Bildfindung, Bildererfindung und Bildwerdung bei Kotscha Reist ins Zentrum der Frage nach dem Bild führt, zu Fragen danach, wie ein Bild „wird“, was ein Bild „ist“ und was ein Bild „sagt“.

Das latente Bild Anfang 2009 hatte ich die Gelegenheit, das allmähliche Werden eines Bildes von Kotscha Reist Schritt für Schritt zu verfolgen.¹ Zu Beginn war, daran ist an sich nichts Besonderes, die leere Leinwand, immerhin mit einem Format von 240 auf 180 Zentimeter. Mit der leeren Leinwand stand im Atelier der Stoff für Künstlerlegenden und -mythen: der Horror vor der Leere, der den Künstler nun packen und lähmen könnte. Man sieht vor dem inneren Auge den Maler, wie er rastlos im Atelier auf- und abgeht, in einem Buch blätternd, nach Ideen suchend. Das mag, wie beim Schreiben, manchmal der Fall sein, aber Reist hatte damals bereits eine Bildidee, wenn auch eine, die noch unausgegoren war. Er verglich es damals mit dem Suchen nach einem Wort, das einem auf der Zunge liegt, von dem man weiss, dass es jenes bestimmte Wort ist und sein muss, das aber noch nicht präsent ist. Das Bild also war latent da, aber noch nicht vor den Augen des Künstlers.

Vielleicht ist der Prozess fast ein wenig dem der Fotografie vergleichbar: Potenziell ist das Sujet auf dem Fotopapier vorhanden, dieses ist belichtet, aber erst allmählich wird es sich zeigen – dann, wenn der Entwicklungsprozess fertig ist. So taucht es nach und nach auf, zuerst nur schemenhaft. Bis das Bild zum Künstler kommt und wie genau es bei ihm ankommt – das lässt sich jedoch nur schwer nachvollziehen. Jedenfalls ist Kotscha Reist ein Bilderfinder. Das Wort hat, wie sich leicht lesen lässt, einen doppelten Sinn: Reist findet Bilder, und er erfindet sie. Auffällig ist dabei die grosse Anzahl der Motive, die er aufnimmt und in einer Bewegung des Wiederholens vorantreibt. Wiederum ist da das Wort, diesmal das der

Wiederholung, nicht im einfachen Wortsinn zu verstehen: Wieder holen heisst erneut hervorholen und weitertreiben – Vögel, Äste, Häuser etwa. Im Akt des Wieder-Holens verwandelt sich das Motiv. Der Maler setzt neue Akzente, schafft eine andere Atmosphäre.

Wie durch einen Schleier Reist vergrössert und verfremdet meistens eine Vorlage (Ausrisse aus Zeitungen und Zeitschriften, Funde aus dem Internet). Er lässt das gemalte Motiv wie durch einen Schleier aufscheinen – und bringt es dadurch beinahe zum Verschwinden. Diese Dialektik von Präsenz und Absenz der Dinge zieht sich von Anfang an durch sein Werk. Reist pflegt die Erzählung, die sich aus dem Fragment einer Szenerie ergeben kann. Dabei geht es ihm nicht um Illustration, sondern um das Potenzial eines meist einfachen und alltäglichen Motivs, das beim Betrachten die Frage nach dem Vorher und dem Nachher stellt. Diese Offenheit, in der das Bekannte irritiert, stellt auch die Frage nach der Verankerung des Bildes: Sein Ursprung liegt letztlich in der Erinnerung – an einen Moment, da das Bild auftauchte, an Bilder, die durch Bilder evoziert wurden. Diese Bewegung präzisiert auch den Begriff des Wiederholens: Es ist nicht eigentlich eine Repetition, sondern eine Art Erinnerung nach vorn; erneuerte Erinnerung, neue Erinnerung. Die Bildwerdung ist immer unmittelbare ästhetische Erfahrung des Künstlers, sie ist, in den Worten von Günter Wohlfart, „eine Erfahrung sinnlicher Sinnbildung, doch der Sinn, von dem hier die Rede ist, ist ja nicht etwas von anderswo Gegebenes, Vorgegebenes, sondern etwas sich erst Ergebendes. Das Bild ist nicht die Illustration eines Sinnes, der sich auch sagen liesse.“ⁱⁱ

Das mag einer der Antriebe zum Malen sein. Die Bilder enden nie, sind nie zu Ende. Jedes Bild ruft bei Reist nach dem nächsten, und teilweise entstehen die Bilder, und zwar mit verschiedensten Motiven, zeigt. Um ein Diktum des romantischen Malers Philipp Otto Runge auf diesen Prozess zu übertragen: Hier ist die Neugierde „nach der Möglichkeit neuer Bilder“ in einem frappierenden Bilderfluss am Werk.

Das Gewicht der Leerräume Zurück zur Bildwerdung. In einem weiteren Schritt hatte sich die leere Leinwand belebt: Zwei Bäume waren gross in sie hineingewachsen, als ob sie an einem Abhang oder gar über einem Abgrund stünden. Ein Astwerk öffnete zudem filigrane Räume; hier hatte sich Malerisches

ereignet – und zwar mit einem Sujet, das Reist immer wieder aufnimmt: einfache Äste, die so etwas wie ein malerisches Netzwerk bilden, Leerräume lassen, die ihrerseits wieder Orte der Malerei sind.

Auch das Bildzentrum auf der grossen Leinwand war – noch? – leer. Leer heisst hier: übermalt. Die Leere ist nicht die nackte oder einfach nur grundierte Leinwand, sondern konstituierendes Element von Bild und Bildkomposition. Der Farbauftrag ist dabei bei Reist immer eher dünn, aber vielschichtig. Die Leuchtkraft der Farben wird zurückgenommen und reflektiert so ihrerseits ein nuanciertes Wechselspiel von Dasein und Verschwinden – als ob sich hier der Prozess der Bildfindung nochmals spiegeln würde. Überhaupt nimmt der (gemalte) Leerraum eine wichtige Stelle ein im Werk von Reist. Er ist es, der neben der Malweise die Dinge in der Schwebe hält. Und er ist es, der die blossen Abbildung der Motive ebenso durchkreuzt wie deren Gegenständlichkeit.ⁱⁱⁱ Der Leerraum schafft die Offenheit des Bildes: „Gerade die Stelle *völliger* Leere“, so wiederum Wohlfart, „kann die sinnvollste, die ‚ikonisch dichteste‘ [Gottfried Boehm] sein. Die leere Stelle ist gewissermassen die ‚carte blanche‘ für Sinnerfüllung. Das Weiss ist wie ein Schweigen, das plötzlich verstanden werden kann (Kandinsky); es ist eine Leere, die *gelesen* werden kann.“^{iv} Wie ist das genau bei Reists Gemälden *Mise en bouteille*, *Mystic Shift* oder *Funnel Man*, wo runde weisse Flächen sich über Gesichter legen? Hier wird die Offenheit des Bildes zu einer eigentlichen inhaltlichen Blindfläche. Man weiss nicht, ob das Bild unterbrochen wird, oder ob sich einfach eine weitere Ebene über das Bild gelegt oder in es hinein geschoben wurde. Oder ist es so, dass wir, wie in einen Trichter (‚funnel‘) Bedeutungen in das Gesehene hineinfüllen würden?

Die Leerstelle wird zur Frage – nach dem Bild. Und nach der Malerei. Das kleinformatige Gemälde [xxxx](#) zeigt eine Person von hinten, die ein Gemälde an der Wand betrachtet. Auf dem Gemälde ist eine Landschaft zu sehen, deren Mittelpunkt ein leerer Kreis ist. Wir sehen so sehend das Sehen – und müssen uns fragen, was die schauende Person sieht, ob die schauende Person denkt, sie sehe da im Zentrum eigentlich – nichts. Sie sieht, wie wir, nichts als Malerei.

Das Bild als Bild Bei einem weiteren Atelierbesuch hatte sich alles verändert. Das Bild mit den beiden Bäumen, das man zu kennen meinte, war ein anderes geworden. Die beiden Bäume waren noch da, auch die malerischen Zweige und die gemalten Leerstellen dazwischen. Aber nach einer neuen Arbeitsphase des Malers schaute

man wie durch ein Fenster in die Landschaft, in deren Mittelpunkt ein simples Haus aufgetaucht war. Malerband deutete darauf hin, dass das Fenster als Raster über das ganze Bild gezogen werden würde – und dass Reist damit ein Motiv aufgenommen hatte, das ihn in verschiedenen Variationen – man denke nur an seine Zweig- oder Ast-Bilder – seit langem beschäftigt. Der Raster ist schliesslich Teil des Formenvokabulars und Kompositionsprinzips in der Malerei, sei es als übermalte Grundlage des Bildes wie bei Albrecht Dürer oder bei Ferdinand Hodler, sei das als wesentliches Bildthema und -sujet wie etwa bei Piet Mondrian, den Reist während seiner Kunststudien in den Niederlanden für sich entdeckte.

Die amerikanische Kunsttheoretikerin und -kritikerin Rosalind E. Krauss umschrieb das Rastersystem bereits 1978 als eines der Insignien der Moderne, als das, was den spirituellen Wert des Kunstwerks in ambivalenter Weise zurückweist und ihn durch die Hintertür ins Sakrale hinüberrettet, als etwas jedenfalls, das in einem gewissen Sinne symbolisch steht für die Abwendung von der sichtbaren, äusseren Wirklichkeit und für die Hinwendung zur Wirklichkeit des Bildes als eines Bildes: „Auf der räumlichen Ebene proklamiert der Raster die Autonomie der Kunst. Flach, geometrisch, geordnet ist es anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real.“^v

Auch ohne das Element des Rasters war klar: Das Bild hat nur scheinbar Vorder- und Hintergrund.^{vi} Letztlich ist und bleibt es eine Fläche, auf der sich die Elemente ineinander verschränken und überlappen. In der Tat spielte der Maler stark mit der Flächigkeit, mit bewusst gesetzten Stereotypen: Das ist ein Haus, das ist ein Baum. Und es sind eben diese klaren Formen, die ihrerseits sagen: Das ist Malerei. Das ist kein Abbild. Und der Raster sagt also seinerseits: Das ist ein Bild – so wie René Magrittes berühmtes Pfeifen-Bild „sagt“: Das ist keine Pfeife.

Es ist dieses Paradox, das den Wirklichkeits- oder besser: den Unwirklichkeitsstatus jedes Gemäldes ausdrückt und zugleich die Grenze zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei aufhebt. Es ist zudem dieses Paradox, das auf die Malerei als Malerei hinweist, die auch für Reist eine zentrale Rolle spielt: der Prozess des Malens, des Schichtens, des Sichtbarmachens oder dessen, was einfach – und im Prozess kompliziert – Peinture ist, peinture simple et pure.

Es spricht: das Bild Beim letzten Besuch dann war das grosse Gemälde fertig. Der Raster war definitiv über das Bild gelegt, als letzte Schicht über dem vielschichtigen Bild. Der Künstler erklärte, das Bild sei jetzt fertig. Aber was heisst schon, eine Sache

sei fertig, sei zu Ende gebracht? Vielleicht ist das dann der Fall, wenn sich soviel Sinn ergeben hat, dass das Bild in sich Sinn macht. Und vielleicht schliesst sich beim Beenden der Kreis des Bildes: So wie nicht fixiert werden kann, wann das Bild beginnt, so wenig ist sagbar, wann es endet.^{vii} Denn es endet ja nicht im Moment, da der Maler den Pinsel niederlegt. Eigentlich beginnt das Bild erst jetzt, nämlich dann, wenn es den Betrachter anspricht und mit ihm spricht.

Das Sprechen des Bildes wird in einem weiteren kleinformatigen Gemälde aus der gleichen Arbeitsphase zum eigentlichen Thema des Bildes. Zu sehen ist ein Vogel, ein Wellensittich, in heller Manier gemalt, der sich nur leicht vom Hintergrund abhebt. Auf diesem Gemälde sticht vor allem eines heraus: „Speak“ heisst es links des Vogels, und man fragt sich unweigerlich, wer denn nun dieser Aufforderung zum Sprechen folgen soll: Gilt sie dem Vogel? Oder spricht dieser selbst zum Betrachter und sagt ihm: Sprich über mich, das Gemalte? Spricht das Gemälde am Ende selbst zum Betrachter? Weil sie leichter zu lesen, weil sie eben „sprechen“ und nicht „schweigen“ wie das Bild, erhalten diese – ebenfalls gemalten – Zeichen automatisch und zugleich fälschlicherweise mehr Bedeutung – das ist der Vorrang der Sprache vor dem Bild.

Das gilt auch für die Titel. Sie spielen in Reists Werk eine wichtige Rolle. Nur sehr selten benennt er ein Gemälde mit „ohne Titel“, was ja letztlich ebenso eine Titelsetzung ist.^{viii} Das Gemälde, dessen Werden ich verfolgen konnte, betitelte der Maler *Real Estate*. Da das Gemälde in der ersten Hälfte des Jahres 2009, also kurz nach dem Einbruch der grossen Krise der Finanzmärkte entstand, liegt es auf der Hand, in der gemalten Immobilie einen direkten Bezug zum Zeitgeschehen, zur Immobilienblase in den USA zu ziehen, die der grossen Finanzkrise von 2008 voranging.^{ix} Aber das wäre eindimensional. Damit ist das Bild in seinem Bezug zur Sprache nicht ausgeschaut. Es „sagt“ mehr. Denn wer verbürgt, dass mit dem Titel das Sujet des Bildes und nicht das Bild selbst gemeint ist? Dann wäre das Bild selbst so etwas wie eine Immobilie, im übertragenen Sinn ein Wert, den der Künstler setzt – und den Wert der Kunst damit mit einer gewissen Hinterlist ironisiert.

Gefallen gefällig? Bildwerdung und -findung also gehen weiter. Der Rezipient wird zum Produzenten. Diese allgemeine Aussage gilt bei Kotscha Reist in einem besonderen Masse – weil er gerade in der Wahl scheinbar alltäglicher Sujets – Vogelhäuschen, Vögel, Zweige, Einfamilienhäuschen, Häuserblöcke – eine

Rätselhaftigkeit schafft, die ins Unerklärliche oder gar ins Unheimliche gleiten kann. Es ist ein Schwebezustand, der durch die Art der Malerei, durch deren Leichtigkeit und Transparenz noch potenziert wird. Wie die Sichtbarkeit häufig auf der Kippe zum Verschwinden ist, wie der Maler nicht alles ausmalt, häufig auch Wichtiges nur andeutet und wie diese Malerei geradezu, wie bereits beschrieben, in Leerstellen und blinde Flecken mündet, so entgleitet der fassbare, der benennbare, der begreifbare und damit der reduzierte Sinn.

Was also „sagt“ das Bild? Diese Frage wird hier immer wieder virulent. Nicht dass man nicht sehen würde, was zu sehen wäre, führt zur Frage nach dem „Sagen“ des Bildes. Gewiss, das Bild „sagt“ nichts, aber es verbirgt ja auch nichts – „doch es *bedeutet* mir etwas, es gibt mir etwas zu verstehen, das nicht nur es betrifft, sondern vor allem mich“, so wiederum Wohlfart. „Es spricht mich an, dergestalt, dass es einen Anspruch stellt; es *gefällt* nicht einfach, sondern es ist, als müssten wir uns etwas von ihm *gefallen* lassen.“^x

So wie Kotscha Reist versucht, durch seine Bildfindungen Erinnerungen und Wirklichkeiten sehend zu verstehen, so wie er in seinen Bildern nachdenkt über die Dinge, die ihn beschäftigen, so müssen wir als Betrachter, mit Irritationen rechnend, dieses sehende Nachdenken nach-denken. Und nach-sehen.

i Die Reportage dieser Bildentwicklung des Gemäldes *Real Estate* erschien vom Januar bis März 2009 in sechs Folgen in der Berner Tageszeitung *Der Bund*. Elemente daraus sind in diesen Essay eingeflossen.

ii Günter Wohlfart, „Das Schweigen des Bildes“; in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 174 - 175.

iii Das wird in den Aquarellen und Zeichnungen besonders deutlich sichtbar, wo Reist ein Minimum an Gesten genügt, um ein Motiv vor Augen zu führen – und es sogleich wieder unfassbar werden zu lassen.

iv „Das Schweigen des Bildes“ (wie Anm. 2), S. 179. Wohlfart vermerkt hier die etymologische Herkunft des Adjektivs „leer“ vom „abgelesenen“ Feld.

v Rosalind E. Krauss, „Raster“, in: Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 51. Im Gemälde *Der geometrische Blick* (2003) bereits spielte Reist die Rasterung in Form von streng rechteckigen, schwarzen „Auslassungen“ oder „Löchern“ im Bild durch.

vi Bei *Skool*/beispielsweise scheint es, als ob zwei Bilder übereinander gelegt wären. Oder als ob man durch eine mit einem Bild bemalte Scheibe auf ein weiteres Bild schauen würde. Bewusst unklar gelassen ist, was vorne und was hinten ist.

vii Zum Beenden gibt es die geradezu mythische Novelle von Honoré de Balzac, *Das ungekannte Meisterwerk*. Erzählt wird, wie der Maler Frenhofer wie besessen während zehn Jahren an einem Gemälde arbeitet. Als er es schliesslich zwei jüngeren Malern zeigt, sehen diese nur ein Wirrwarr von Linien, während der Künstler behauptet, leibhaftig eine Frau gemalt zu haben: „Es ist keine Leinwand, es ist eine Frau“, ruft Frenhofer aus.

viii Vgl. dazu: Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt am Main 1992.

ix In der gleichen Zeit entstand das Gemälde *Bad Banker*.

x „Das Schweigen des Bildes“ (wie Anm. 2), S. 173-174.