

Deutsche Übersetzung des Essays
aus dem Katalog «form, color, illumination – Suzan Frecon painting»

FORMLOSIGKEIT MIT FORMEN

ULRICH LOOCK

Suzan Frecon hat mehrfach erwähnt, die Begegnung mit dem Werk von Hilma af Klint in einer Ausstellung im Jahr 1989 im PS 1 in New York habe sie dabei unterstützt, etwas anders zu machen in ihrer eigenen Malerei. Diese Änderung bedeutete nicht, sich von den früheren Bildern lossagen zu müssen, doch sie war grundlegend und bestimmt das Werk bis heute.

Es ist bei weitem nicht selbstverständlich, af Klints Werk solch unvergleichliche Bedeutung zuzumessen. Ihre Zeichnungen und Gemälde sind wenig bekannt, und obgleich sie eine akademische Ausbildung genossen hat, wird sie in der Kunstgeschichte der Moderne – soweit sie überhaupt Beachtung findet – als Aussenseiterin eingeschätzt. Das ist nicht belanglos. Für sich selbst besteht Suzan Frecon auf einer künstlerischen Position ausserhalb der Stringenz von entwicklungsgeschichtlichen Konsequenzen. Unterstützung dafür findet sie in heterogenen und unsystematisch herangezogenen Werken aus verschiedenen Kulturen, die unterschiedlichen Niveaus der kulturellen Produktion entstammen können.

Ein von Kanons abweichendes künstlerisches Denken ist im 20. Jahrhundert nicht ungewöhnlich: Geschichtliche Brüche und Paradigmenwechsel sind häufig durch die plötzliche Hochschätzung von bisher unbeachteten oder von der Betrachtung ausgeschlossenen ästhetischen Produktionen gerechtfertigt worden – Kinderzeichnungen, aussereuropäische Kultgegenstände, Objekte des alltäglichen Gebrauchs. Doch in Frecons Werk fehlt jede Rhetorik des Bruchs. Im Gegenteil: Was die formale Orientierung betrifft, eine Ästhetik, die geprägt ist durch die monumentale Organisation von einfachen monochromen, linearen und flächigen Formen innerhalb eines präzis proportionierten Formats, ist sie zu Hause in der Abstraktion des 20. Jahrhunderts, Malewitsch, Mondrian, Newman oder Marden. Es ist ein wesentliches Charakteristikum dieses Werkes, bei solcher Malerei zu Hause zu sein und sich nicht gedrängt zu fühlen, den «Tod der Malerei» zum Spektakel zu machen wie manche ihrer zeitweise entsprechend erfolgreichen Zeitgenossen – um zur Klärung dessen, was gemeint ist, nur einen Namen zu nennen: Peter Halley.

Doch dann die Nennung von Hilma af Klint als Zeugin für eine tiefgreifende Änderung. Af Klint wurde 1862 in Schweden geboren und machte empfindsame, aber nicht hervorragende Landschaftsmalereien und Porträts, bis sie sich der Theosophie zuwandte und begann, symbolistische Bilder zu malen, zunächst an christlicher Ikonographie orientierte figurative Darstellungen, realisiert in lockerem, wenig konzentriertem Duktus, die sie dann in schneller Entwicklung durch malerische Diagramme ersetzte, Verbindungen von linearen Arabesken und flächigen Elementen, die teilweise mit Worten, eigentlich Legenden versehen wurden, um mit dem Mittel der Schrift die Bedeutung der Bilder – Ölmalereien und Aquarelle – zu unterstreichen und festzulegen. Das erreichte seinen Höhepunkt um 1920. Das Erstaunliche ist, dass manche von af Klints Arbeiten eine grosse formale Nähe zur neuesten abstrakten Malerei der Zeit aufweisen, insbesondere dem russischen Konstruktivismus, etwa den diagrammatischen Darstellungen Kasimir Malewitschs. Aus heutiger Perspektive lässt sich af Klints Werk als abstrakte Malerei betrachten, die bestimmt ist durch spirituelle Einsichten, gewonnen in theosophischen Sitzungen – was im Übrigen der geistigen Konstitution von Malewitsch oder

Mondrian nicht fern liegt, jedoch der formalistischen Theorie widerspricht, die im Zusammenhang mit den Werken des Abstrakten Expressionismus entwickelt worden ist und das Denken über Malerei nach dem Krieg nachhaltig geprägt hat. Im Unterschied zu Künstlern wie den bereits genannten aber scheint es bei af Klint kein Wissen zu geben von der ästhetischen Konsequenz ihrer malerischen Entscheidungen. Anders gesagt, ist die geistige Dimension abstrakter Malerei des 20. Jahrhunderts Sache einer ästhetisch autonomen Konstruktion, die spirituelle Überzeugungen reflektieren kann, ohne jemals deren Übersetzung zu sein. Bei Hilma af Klint ist das anders. Sie fühlt sich getrieben, als Medium. Etwas, das sie selbst nicht kontrolliert, geht durch sie hindurch. Im Sinne der subjektiven Autorenschaft ist ihre Malerei nicht «ihre Sache».

Suzan Frecon's Werk ist also eine Malerei, die zu Hause ist bei der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts und die sich zugleich der Affinität zu einer Abstraktion verdankt, die durch und durch bestimmt ist durch ein ihr äusseres, geheimes Wissen, – ein eigentümlicher Widerspruch. Was Frecon in af Klints Blättern und Leinwänden erkennt, ist eine Verbindlichkeit, die ihr in ihrer eigenen bisherigen Malerei fehlt und für die sie in der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts, zu der ihr Werk gehört, keine Modelle findet, die für sie ausreichend tragfähig sind. Sie sucht nach einer solchen Verbindlichkeit, ohne aber bereit zu sein, die Visualität der abstrakten Malerei zur Disposition zu stellen. Daher ist das mathematische Kalkül geometrischer Malerei in der Folge des Konstruktivismus für sie keine Alternative. Für eine Malerin allerdings, für welche die Visualität ihrer Kunst unverzichtbar ist, wird es die Erscheinungsweise von af Klints Bildern sein, die sie anzieht. Suzan Frecon kann eine zunächst ornamental reiche, dann in hohem Masse reduzierte und gefasste Malerei sehen, deren abstrakte Figuren, Kreise, Dreiecke, Rechtecke, fest in das gegebene Format eingespannt sind und in Beziehung zu unterschiedlichen Bedeutungen abgewandelt werden. Überdies gelingt af Klint paradoxerweise in den Diagrammen, die ohne eigentlich malerischen Anspruch gemalt sind, ein empfindsamer und belebter, offener und zugleich dichter Farbauftrag, dessen visuelle Qualität sonst selten zu finden ist. Die Verbindlichkeit also, die af Klints Arbeiten mit ihrer Hinwendung zu theosophischer Spiritualität gewinnen, findet Frecon in Bildern realisiert, die fest strukturiert sind, ohne in eindeutigen geometrischen Mustern zu erstarren.

Wie sind die eigenen Bilder beschaffen, mit denen Frecon zu Ende der achtziger Jahre nicht mehr zufrieden ist? Es sind meist horizontale, in Format und Malerei grosszügige Leinwände, bedeckt mit Ölfarbe in nahe beieinander liegenden Farbtönen oder in einer Farbigkeit, die auf einem einfachen Kontrast beruht wie dem von Blau und Rot. Farbe ist in bewegten Pinselzügen aufgetragen und realisiert eine durch minimale Unterschiede höchst differenzierte Fläche, die nur von den Kanten des Bildfeldes wie durch einen Schnitt begrenzt ist. Es sind Bilder, die verdämmern können. Sie verlieren nichts, wenn das Tageslicht sich verliert. Dämmerung ist das Wesen dieser Bilder, in welchem Licht auch immer sie gesehen werden. Diese Bilder sind die Formulierung einer Zwischenzone zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Ihre Sichtbarkeit ist dermassen vollständig und erfüllt, dass es im Einzelnen nichts zu sehen gibt. In der umfassenden Sichtbarkeit dieser Bilder ist alle visuelle Fassbarkeit ausgelöscht. Bis zu den Rändern des Formates gibt es nichts, was den Blick aufhält, und so wird er unablässig in einer Bewegung bleiben, für die im Bild keine Richtungen vorgegeben sind, angezogen und fortgeführt von allen noch so geringen Differenzen innerhalb der gemalten Fläche. Die belebte Formlosigkeit dieser Bilder wird noch gesteigert durch Unterschiede zwischen dem Glanz und der Stumpfheit von Flecken und Pinselstrichen, welche verschiedene Ansichten des Bildes gemäss Bewegungen des Betrachters und Änderungen des Lichteinfalls nach sich ziehen. Unterschiedliche Reflexionsgrade der Farbe erscheinen unwillkürlich, wie natürlich entstanden, verdanken sich jedoch einer ausserordentlichen Erfahrung im Umgang mit dem malerischen Material, der Farbe.

Suzan Frecon kritisiert nicht die farbliche und materielle Realisierung der Bilder, sondern ihre Form. Sie sucht nach Möglichkeiten, die Form zu stärken. Was genau ist es, das sie unbefriedigt lässt, wenn sie die Formulierung von Formlosigkeit betrachtet, die ihre Bilder dieser Zeit bestimmt? «Ich wollte immer geometrische Lösungen finden». Sie produziert aber keine «geometrischen Lösungen», so naheliegend es auch hätte sein können. Es ist die Zeit des «Neo Geo». Warum nicht daran anschliessen? Vielleicht ist es nicht die Formlosigkeit selbst, die sie unbefriedigt lässt. Mit Blick auf das spätere Werk lässt sich vielmehr vermuten, es sei die tautologische Realisierung von Formlosigkeit: Formlosigkeit durch die entropische Überlagerung von Pinselstrichen und die aufgrund der Schwerkraft natürliche Ausdehnung der Farbe. Es müsste dann also darum gehen, eine «geometrische Lösung» zu finden, die nicht geometrisch ist, und mit Formen eine Analogie zur Formlosigkeit der frühen Bilder zu bilden.

Bei ihren ersten Versuchen greift Frecon auf frühere Erfahrungen mit der Begrenzung des Bild-Objektes zurück, die sie bei jeder einzelnen ihrer «malerischen» Arbeiten hat machen können, und in besonderem Masse bei Arbeiten, für die sie mehrere Bildtafeln zu einem Streifen aneinander gefügt hat. Vorbereitet und begleitet durch Aquarelle, macht sie mehrere Bilder in Form eines Winkels oder umgekehrten L's, z. B. *untitled, off balance* (1988-1991). «Form» ist nach aussen verlagert, zu den Grenzen des Bildes. Die Grenzen geben die Form, die innerbildlich, mit der eigentlich malerischen Arbeit weiterhin nicht realisiert wird. Als «Winkel» greift das Bild-Objekt auf die Wand aus und zieht die Wand in seinen Bereich herein. Es wird die Dimension der Architektur angestrebt, um die formale Vagheit der früheren Bilder zu überwinden. Diese Arbeiten realisieren eine ausserordentlich prekäre Balance, die – und damit verraten sie ihre Verwandtschaft zu den früheren Bildern – keine Beruhigung beim status quo des Werkes zulassen. So wie zuvor der Betrachter damit zu tun hatte, gegenüber der Formlosigkeit des Bildes mit dem Verlust von Orientierungsmöglichkeiten zurecht zu kommen, hat er es nun damit zu tun, das Schwanken des Bildes zwischen farbig-malerischer Präsenz und Architekturbezug auszuhalten. Das Problem der Integration von Material, Form und Farbe ist damit aber nicht gelöst.

In einem nächsten Schritt nimmt Suzan Frecon daher Winkel-Formen in das Bildfeld selbst herein (*red portions, 1992*). Ineinandergeschoben, folgen diese Formen den vertikalen und horizontalen Begrenzungen des Formates, bestätigen es und destabilisieren es zugleich, um schliesslich ein Rechteck zu umschliessen, welches die Form des Bildes insgesamt reflektiert, jedoch in den Proportionen von ihm abweicht. Ein strenger, auf Symmetrie anspielender und sie doch nicht einlösender Bau des Bildes aus verschiedenen voneinander abhängenden Teilen erlaubt es Frecon, farbliche Differenzen in Feldern zu entfalten, die durch klare gerade Schnitte voneinander abgesetzt sind. Ein wesentlicher Teil der malerischen Arbeit besteht nun darin, das formale Konstrukt und die farbige Besetzung der einzelnen Formen derart auszutarieren, dass der eigene Wert der Farben gewahrt bleibt und sie zugleich zur Bildung eines grösseren Ganzen beitragen, welches doch zu keiner abgeschlossenen und statischen Form gerinnt.

Schnell fängt Frecon an, auch mit Kurven zu experimentieren, die sie, mehrfach wiederholt, in rechteckige Figuren einschreibt, um wiederum eine Verbindung zum Rechteck des Formates zu schaffen. Ihr Anliegen bei diesen Bildern scheint es zu sein, extreme formale Kontraste herzustellen und sie zugleich davon abzuhalten, die Einheit des Bildes zu sprengen. Formale Konstellationen können nun auch in einer Art Negativ realisiert werden, als seien zwei verschiedene, formal jedoch vergleichbare Bilder als Positiv und Negativ aufeinander bezogen. In solchen Bildern verwendet Frecon zum ersten

Mal auch Gold. Abgesehen davon, dass sie mit dem Gold (wie auch schon mit den Bögen) auf die Malerei der Frührenaissance anspielt, deren formale Festigkeit sie besonders schätzt, hat das Gold die Eigenschaft, seine Erscheinung zu ändern, je nachdem aus welchem Winkel es angeschaut wird – es kann hell glänzen, aber auch dunkel schimmern. Frecon konzipiert ihre Bilder also als Verhandlung von verschiedenen Widersprüchen. Sie sucht Festigkeit der Komposition, aber unterläuft diese zugleich durch extreme Kontraste und die Abhängigkeit des Bildes von den Umständen seiner Betrachtung.

Es bedarf aber noch eines weiteren Elementes, um sie auf den Weg zu bringen, den sie bis heute verfolgt hat. Obgleich sie nun in der Lage ist, Farben an klare Formen zu binden und zugleich bewegliche Verhältnisse herzustellen, die das Bild vor geometrischer Erstarrung bewahren, sind doch all ihre Entscheidungen intuitiv, motiviert durch nichts als eine visuelle Logik, die sich jeder Objektivierung entzieht. Das fehlende Element ist die Entdeckung des Goldenen Schnittes als Grundlage für kompositionelle Entscheidungen. *double red* (1993), ein kleines Bild, ist eine der ersten Arbeiten, für deren Konstruktion der Goldene Schnitt in umfassender Weise herangezogen wird. Das Format selbst entspricht dem Goldenen Schnitt, und auch die vertikalen Begrenzungen des mittleren vertikalen Rechtecks liegen exakt im Goldenen Schnitt. Der Goldene Schnitt bestimmt ausserdem, wie die Breiten der parallel zum Bildrand verlaufenden Streifen zueinander im Verhältnis stehen, die zum Anfang einer rechteckigen Spirale zusammengefügt sind und in ähnlicher Weise ineinander greifen, wie es schon bei *red portions* beobachtet werden konnte. Wenngleich also hauptsächlichliche Masse durch ein eindeutig geregeltes Verhältnis bestimmt sind, gibt es auch Formen, die nicht dem Goldenen Schnitt unterliegen, vor allem die Rechtecke rechts und links von dem vertikalen Rechteck. *Double Red* erscheint besonders gelungen in der Weise, wie es auf eine Symmetrie anspielt – das vertikale Rechteck liegt geometrisch präzise in der Mitte des Formates –, die es andererseits durch den Einsatz der Farbe und die unterschiedliche Position und daher auch die unterschiedlichen Masse der Streifenfiguration unterläuft, und wie es einer Regel unterworfen wird, von der es in einzelnen Teilen abweicht. Diese Abweichung von Symmetrie und Regel erlaubt es, die Farben zu Werten zu machen, die nur in ihrer genau dieser jeweiligen Farbe eigenen Wirkung wahrnehmbar sind. Schliesslich bringt sie eine visuelle Richtigkeit des Bildes hervor, die durch geregelte Vermassung gestützt, aber nicht erzeugt werden kann.

Der Goldene Schnitt ist ein Massverhältnis, das bereits in der Antike untersucht wurde. Er liegt vor, wenn der längere Teil einer Strecke sich zu dem kürzeren verhält wie die Summe beider Teilstrecken zu der längeren Strecke. Von einem Goldenen Rechteck spricht man, wenn die längere und die kürzere Seite eines Rechtecks im Verhältnis des Goldenen Schnittes zueinander stehen. Wird ein Goldenes Rechteck im Goldenen Schnitt geteilt, ergeben sich ein Quadrat und ein weiteres Goldenes Rechteck, das wiederum mit dem gleichen Ergebnis geteilt werden kann. Diese Möglichkeit der wiederholten Teilung mit dem Ergebnis von jeweils gleichen Proportionen hat auch zu der Bezeichnung «stetige Teilung» geführt. In die Folge von Quadraten kann dann eine Spirale eingezeichnet werden, wie sie auch in der Natur vorkommt, etwa beim Gehäuse des Nautilus. Aufgrund der beschriebenen Eigenschaften sind die Massverhältnisse des Goldenen Schnittes als ideale Proportion, als Ausdruck von Harmonie und Schönheit und in letzter Konsequenz als Ausdruck von göttlicher Ordnung verstanden worden, daher auch die Bezeichnung «göttliche Teilung» (*proportio divina*). Zugleich aber ist es eine besondere Eigentümlichkeit des Goldenen Schnittes, dass seine Proportion nicht durch das Verhältnis ganzer Zahlen dargestellt werden kann. Sie wird durch eine irrationale Zahl, die Zahl φ ausgedrückt. Dies ist es, was den Goldenen Schnitt von allen anderen Proportionen unterscheidet:

Die Asymmetrie der Teile verbindet sich mit der Symmetrie der Proportionen, die rationale Ordnung des Massverhältnisses entspricht einer irrationalen Zahl, und ein mathematisches Prinzip findet sich realisiert in Formen der Natur.

Im Goldenen Schnitt verbinden sich in einzigartiger Weise Ordnung und Chaos. Wahrscheinlich ist es das, was ihn für die Kunst so überaus anziehend gemacht hat. Zu Zeiten hat man meinen können, ein Naturgesetz der Schönheit entdeckt zu haben. Verraten Frecons Bilder ein Interesse an der spirituellen Dimension des Goldenen Schnittes, an seiner Göttlichkeit? Diese Frage lässt sich schwer beantworten. Es sind keine Äusserungen der Malerin bekannt, die darauf hindeuten, aber auch keine, die das verneinen. Sie sagt, sie spreche nicht über die Grundlage ihrer Bilder. Sie meint das in dem Sinn, dass es ihr ausschliesslich um deren visuelle Evidenz geht. Offensichtlich aber bündelt die Widersprüchlichkeit des Goldenen Schnittes präzise die vielfach zu beobachtende Widersprüchlichkeit der Malereien in den Dimensionen von Material, Farbe und Form. Mit der Entdeckung des Goldenen Schnittes für ihre Malerei gewinnt Frecon zweierlei: Sie gewinnt eine Formel, welche ihr der Berechnung von Massverhältnissen und damit die Definition von Formen auf der Basis genauer Vermassung erlaubt, und die zugleich den Widerspruch reflektiert, den Frecon permanent erzeugt, wenn sie von Regelmäßigkeit und Symmetrie ihrer Bilder abweicht.

Wir können sagen, was für Hilma af Klint die Theosophie ist, der Wissens-Körper, der ihre plastische Produktion in einem Masse orientiert, dass sie selbst sich von deren bewusster Steuerung ausgeschlossen fühlt, ist für Suzan Frecon eine mathematische Regel, von der man gemeint hat, sie versetze menschlich erzeugte Schönheit, Natur und göttliches Prinzip in Analogie zueinander. Im Unterschied zu af Klint aber ist Frecon eine Malerin, die, was sie tut, als autonome malerische Tätigkeit vollzieht. Während die Malerei für af Klint ein Mittel ist, anderwärtig gewonnene Einsichten darzustellen, ist der Goldene Schnitt für Frecon nicht nur ein Mittel dafür, ihrer Malerei kompositorische Festigkeit zu verleihen, sondern auch dafür, deren Wesen zu reflektieren.

Ein wichtiges malerisches Element, das Frecon im Zusammenhang mit der Entdeckung des Goldenen Schnittes für ihre Malerei konzipiert, ist der erweiterte Winkel, die Konstellation von drei rechtwinklig miteinander verbundenen Schenkeln oder Balken, die rudimentäre Form einer Spirale. Frecon berichtet, dieses Element gehe auf eine Reise nach Kreta und die Begegnung mit dem Labyrinth zurück, das sie aber auch in der von ihr geliebten Kathedrale von Chartres finden konnte. Das Labyrinth also und die Spirale, die in die Quadrate der «stetigen Teilung» eingezeichnet werden kann. Am Labyrinth muss sie faszinieren, dass mit den rationalen Mitteln des genialen Architekten Dädalus ausweglose Verwirrung gestiftet wurde – das ist genau die Verbindung von perfekter Regelmäßigkeit und Irrationalität, die den Goldenen Schnitt charakterisiert. Aber auch in rein bildnerischer Hinsicht – und wiederum wird es das sein, worum es der Malerin vor allem geht – ist die Spirale eine besonders interessante und für Frecons Intentionen einzigartig brauchbare Form. Einerseits orientiert sie die kontinuierliche laterale Ausbreitung eines Formzusammenhangs, der eine Verbindung zum Format selbst herstellt und die Fläche und Flachheit des Bildes bestätigt und verschiebt, andererseits erzeugt sie die Illusion von räumlicher Tiefe, der Frecon gleichzeitig wieder entgegenarbeitet, indem die den unterschiedlich langen und breiten Schenkeln jeweils die gleiche Flächenausdehnung zuweist.

Die gesamten neunziger Jahre hindurch sammelt Frecon Erfahrung mit den verschiedenen Elementen ihrer Malerei, mit dem Goldenen Schnitt, der Spirale, Winkeln und Bögen, der Beziehung von

Form und Format, Fläche und Tiefe, Glanz und Mattheit der Farbe, Pinselstrich und gleichmässiger Flächendeckung und, vielleicht am wichtigsten von allem, der Bestimmung und Organisation von Farben. Um 2000 herum beginnt sie zu malen. Jetzt nämlich steht ihr alles zur Verfügung, dessen sie bedarf, um grosse Malerei zu machen, die Konzepte, die Formen, die Farben, die technische Meisterschaft. Bilder werden komplexer, Formen, die auf dem Bogen und solche, die auf dem Winkel beruhen, werden miteinander verbunden, bestimmte Teile werden ausgemessen, andere intuitiv entschieden, die Bilder werden farbiger, materiell interessanter. Frecon erlaubt es sich, verschiedene bereits realisierte Bilder miteinander zu verbinden, Hoch- und Querformat gegeneinander auszutauschen. Jetzt gelingt auch, was zuvor nicht in gleichem Masse gegeben war, nämlich einen Ausgleich zu schaffen zwischen dem, was gewöhnlich Figur und Grund genannt wird. Die einzelnen Formen und Farben gehen in der einheitlichen Komplexität eines Bildes auf. Mit dieser Komplexität erreicht Suzan Frecon die volle Evidenz ihrer Malerei, und sie kommt zu dem zurück, was ihre frühe Malerei ausgemacht hat, nämlich die Ganzheit des Bildes, die sich in seiner umfassenden Sichtbarkeit erfüllt, in der alles Einzelne aufgeht. Nur den einen Unterschied gibt es, dass diese Sichtbarkeit, deren ursprüngliche Bedingung die im Widerspruch zum Format stehende Formlosigkeit war, nun mit Formen erreicht wird. Damit kann der Widerspruch zum Format aufgehoben werden.