

BILDSTÖRUNGEN

Zu den Bildern von Joachim Stracke

»Die Kunst ist stets weit abstrakter, als wir glauben. Form und Farbe erzählen uns von Form und Farbe – nichts sonst« (*Oscar Wilde*).

Der italienische Humanist, Künstler und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti prägte im 15. Jahrhundert die Metapher vom Bild als »offenem Fenster« (*aperta finestra*), das den Blick in einen illusionistischen, nach den Gesetzen der Zentralperspektive organisierten Bildraum eröffnet. Die Vorstellung vom Bild als gemalter Fortsetzung der Wirklichkeit sollte die europäische Malerei bis ins frühe 20. Jahrhundert bestimmen. Erst der Kubismus bekannte sich bis in die letzte Konsequenz zur Flüchtigkeit des Bildes wie auch zur Multiperspektivität der Wahrnehmung und schuf damit die Voraussetzungen für den Durchbruch zur abstrakten Malerei, der ab etwa 1910 von Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, Delaunay und Kupka vollzogen wurde. An die Stelle der Naturnachahmung trat die Autonomie der in ihrer Eigenwertigkeit erkannten Formen und Farben. Damit eröffneten sich bislang ungeahnte Möglichkeiten für die Entwicklung der Malerei im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert – einer Malerei, die unterschiedlichste abstrakte und figurative Richtungen hervorgebracht hat und hervorbringt.

Unter den Künstlerinnen und Künstlern der Gegenwart ist Joachim Stracke ein Einzelgänger. Und dies aus mehreren Gründen. Zum einen, weil in der aktuellen Szene Film und Photographie, Installation und Video den Ton angeben. Zum zweiten, weil im Bereich der Malerei die gegenstandslosen Tendenzen überwiegen, obwohl sich in der ganz jungen Malergeneration, die in den letzten Jahren das Akademiestudium abgeschlossen hat, wieder eine verstärkte Rückkehr zum Gegenständlichen feststellen läßt. Und schließlich zum dritten, weil Stracke, seit er 1986 die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf als Meisterschüler von Rissa verlassen hat, eine singuläre Bildsprache entwickelt, die sich mit Begriffen wie Absurde Figuration oder Unwirkliche Gegenständlichkeit umschreiben läßt. *Ein Element* spielt dabei stets eine zentrale Rolle: das der Störung im und durch das Bild – Bildstörungen.

Diese Publikation umfaßt 24 Gemälde und 20 Zeichnungen, die zwischen 1989 und 2001 entstanden sind. Der Schwerpunkt liegt auf der hier erstmals nahezu vollständig dokumentierten malerischen Produktion der letzten Jahre. Bevor die Bildsprache analysiert wird, seien zunächst die Arbeitsweise und der Malprozeß Joachim Strackes erläutert.

Für jedes Bild gibt es einen konkreten Auslöser etwa in Form eines visuellen oder akustischen Eindrucks. Das kann sowohl eine ungewöhnliche Beobachtung im Alltag sein als auch eine Anregung durch ein Werk der Kunstgeschichte oder eine spontane Idee beim Hören von Musik. Stracke spielte früher selbst Orgel, im Atelier läßt er sich von barocker und klassischer Musik, Jazz- und Rock-Klängen inspirieren. Das spiegelt sich in Bildtiteln wie »viviani« und »purcell« wider. In Serien von Vorstudien und Zeichnungen, die von der ersten, flüchtig notierten Ideenskizze bis hin zur detailliert ausgeführten, farbigen Zeichnung reichen, nimmt die Bildidee allmählich Gestalt an, wird der Gedanke im bildnerischen Prozeß zur Form (siehe zu den Zeichnungen den Beitrag von Erich Franz im vorliegenden Band).

Was nun folgt, ist klassische, ja altmeisterliche Maltechnik. Auf die von Hand mehrfach grundierte und geschliffene Leinwand trägt Stracke eine präzise Unterzeichnung auf. Die Ölfarben kommen zwar aus der Tube, werden aber am Maltisch gemischt, bis der gewünschte Ton getroffen ist. Nun legt Stracke mehrere Farbschichten in lasierender Technik übereinander. Im Malvorgang verändern sich Komposition und Motiv in einem permanenten Wechselspiel von Zufall und Kontrolle, erlebt das Bild also vielfältige Metamorphosen. Die Oberfläche des fertigen Bildes zeichnet sich durch eine feine, glatte Malerei aus. Ist die Ölfarbe vollständig durchgetrocknet, bringt Stracke mitunter noch einen Mattfirnis auf. In den letzten Jahren ist der Künstler dazu übergegangen, die Bilder in schwarzen Rahmenkästen zu präsentieren, um sie optisch zu fixieren und von der Wand abzugrenzen.

Der Malprozeß bei Stracke ist äußerst langwierig und zeitintensiv. Es entstehen nur sechs bis sieben Bilder im Jahr. Das ist wenig. Stracke unterwirft sich nicht dem Markt, sondern verfolgt konsequent seine vom langwierigen Malprozeß bestimmte Arbeitsweise.

Joachim Strackes Bildwelten sind figurativ in dem Sinne, daß es darin ein bestimmtes Repertoire an in unterschiedlichsten Zusammenhängen wiederkehrenden *Bildfiguren* gibt: Scheiben, Röhren, Pumpen, Trichter, Leitern, Schnüre. Wir lesen diese Bildfiguren als Dinge, als technische Gegenstände, und assoziieren möglicherweise Industrieanlagen, naturwissenschaftliche Versuchsaufbauten, Schiffsmaschinerien, Musikinstrumente oder Ähnliches. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß es

sich um absurde Phantasiegebilde handelt, die wie Fragmente, wie Versatzstücke aus unserer Lebenswirklichkeit wirken, diese aber keinesfalls nach-, geschweige denn abbilden und ohne funktional-logischen Zusammenhang sind. »Der vermeintliche Sinn löst sich in Nicht-Sinn auf« (Rainer Danne). Oben war von der Bildstörung als konstitutivem Merkmal der Kunst Strackes die Rede. Ein Aspekt davon ist die Ver-Störung des Betrachters, wenn er irritiert erkennen muß, daß Strackes Kunst entgegen dem ersten Eindruck im Grunde genommen abstrakt ist, das heißt von den abstrakten Formen her gedacht und entwickelt. Dies erklärt auch, warum der Künstler bei seinen Bildern keine symbolischen Bedeutungen intendiert, wenn es natürlich auch dem Betrachter überlassen bleibt, Symbolik zu sehen.

Joachim Strackes Bildwelten lassen einen auf den ersten Blick frösteln. Sie wirken eigentümlich kühl, distanziert, unnahbar, ja abweisend. Das hängt mit der beschriebenen Formensprache ebenso zusammen wie mit der glatten, höchst peniblen, den einzelnen Pinselstrich verbergenden Malweise, die die Oberflächen hermetisch zu verschließen scheint. Ein weiteres Element spielt hier hinein, das bislang unerwähnt blieb: die Hintergründe. Strackes Bildhintergründe illusionieren keinen natürlichen und keinen von Menschen geschaffenen Raum, es sind abstrakte Farblandschaften, monochrome Flächen und subtil abgestufte Farbfelder, die Folien für die Bildfiguren sind und weitaus mehr: dann nämlich, wenn der Hintergrund in den Vordergrund tritt und sich, widerspenstig und störend, als eigentliches Bildthema behauptet.

Der kühlen Aura der Bilder und der harten Plastizität der Bildfiguren setzt Stracke, wie er sagt, »Weichmacher« entgegen. Das sind bildimmanente Störungen, die auf vielfältige Weise auftauchen: in frühen Bildern eher verhalten, etwa in Form weicher Schnüre (»mond I-IX«, Abb. S. 35; »berge und wasser«, Abb. S. 37; »unten-oben«, Abb. S. 49), in letzter Zeit recht vehement, etwa in Form von mitunter sogar bildbeherrschenden Farbwolken (»farbschwall II«, Abb. S. 56/57; »überflutung«, Abb. S. 43; »vorhang-nacht kommt«, Abb. S. 61; »picabia II«, Abb. S. 67; »falle«, Abb. S. 65; »night circle II«, Abb. S. 77). Diese teilweise ganz informell anmutenden Farbwolken sind nicht nur motivisch »weich«, sie sind auch anders gemalt, nämlich fleckiger, gröber und pastoser. Welche Bildstörungen finden sich noch? Im siebenteiligen Bild »lange nacht« (Abb. S. 50/51) ist es die aus einem alten Kupferstich zitierte Silhouette eines liegenden Frauenaktes im unteren Bildbereich; in »amerikanische nacht« (Abb. S. 39) der Schlag Schatten in der unteren linken Bildecke; in »schöne falle« (Abb. S. 71) sind es die beiden Punktreihen, die sich von unten nach oben über die ganze Bildfläche schlängeln; in »zwischenstück« (Abb. S. 73) die Abdrücke von Hand und Fuß. In »viviani« (Abb. S. 59) ist es das Wechselspiel zwischen dem in eine helle und eine dunkle Zone unterteilten Bildfond und der Bildfigur; diese liegt vor dem dunklen Feld, dringt aber am oberen Rand in das helle ein; ebenfalls in dieser Bildachse, am unteren Rand, strömen dunkle Farbspuren in das helle Feld ein. In »purcell« (Abb. S. 75) begegnet uns die Störung in Form des unregelmäßigen, an eine Pixelstruktur erinnernden Hintergrundes.

Die beschriebenen Störungen haben eine doppelte Funktion. In erster Linie sind es bildnerische Elemente, die der Künstler unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten einsetzt, so, »wie es das Bild will« (Stracke). Sodann sind es Brücken für den Betrachter, über die er einen Einstieg in die Bildwelten finden kann. Durch die Störung nämlich wird das, was die Bilder so perfekt, glatt und unnahbar erscheinen läßt, aufgebrochen und überwunden. Die Bilder zeigen sich gleichsam verletzlich, und das macht sie dem Betrachter zugänglich.

Welche Entwicklung läßt sich in Joachim Strackes Bildern der letzten zwölf Jahre feststellen? Zunächst fällt ins Auge, daß die Farbigkeit kräftiger, intensiver und leuchtender geworden ist, daß die Farbkontraste (zum Beispiel Simultankontraste) wie auch die Helldunkelkontraste zugenommen haben. Zudem erweitert sich das Vokabular der Bildfiguren, die der Künstler bisweilen in Bildserien variiert und erkundet (»roter vorhang«, »blauer vorhang«, »gelber vorhang«, Abb. S. 63; »spur«, Abb. S. 53 und »spur II«, Abb. S. 55), stetig. Auch legt Stracke seit einigen Jahren die Bilder lockerer und spontaner an. Während er früher die Malfläche häufig nach den Regeln des Goldenen Schnitts aufteilte, um auf dieser mathematischen Grundlage ideale Proportionen zu erzielen, geschieht dies heute nur noch selten.

Abschließend sei nochmals das Moment der Bildstörung aufgegriffen. Ich habe von den bildimmanen Störungen auf der einen Seite und der Ver-Störung des Betrachters, der von den Bildern ausgelösten Irritation, auf der anderen Seite gesprochen. Zur letzteren gehört auch Strackes Strategie, in mehrteiligen Bildern eine zeitliche Abfolge zu suggerieren, die an Naturprozesse erinnert, aber letztlich doch nicht aufgeht. In dem neunteiligen Werk »mond I-IX« (Abb. S. 35) beispielsweise taucht in sieben Feldern die Mondscheibe auf, wobei die innere Öffnung in der Größe variiert. Sechsmal ist die Scheibe in unterschiedlicher Weise partiell von blauen Farbwolken verdeckt. Aufgrund der abendländischen Lesetradition lesen wir das Bild von links nach rechts und von oben nach unten. Nun liegt die Annahme nahe, es handele sich um eine Art didaktischer Schautafel mit der Darstellung des Ablaufs der Mondphasen. Aber so betrachtet ergibt die Sequenz keinen Sinn: Zum einen zeigt sich die Mondscheibe in Wirklichkeit nie mit einer Öffnung im Zentrum; zum anderen verändern sich die Bildmotive im Vordergrund überhaupt nicht, obwohl ja, bedingt durch die Stellung von Sonne und Mond zueinander, der zunehmende Mond nur am Abendhimmel und der abnehmende Mond nur am Morgenhimmel stehen kann, was die Dinge im Vordergrund in ganz unterschiedlichem Licht erscheinen lassen müßte. Das Bild folgt eben nicht der Natur, sondern seinen *eigenen* Gesetzmäßigkeiten.

Noch etwas anderes ist dazu angetan, den Betrachter zu verstören: Strackes bildnerische Strategie, seine Bildfiguren vom Rand anschneiden zu lassen bzw. um den Keilrahmen herumzuführen und die gedankliche Fortsetzung des Motivs der Imagination des Betrachters zu überlassen. So in »berge und wasser« (Abb. S. 37). Das Bild zeigt fünfmal dieselbe »Motivinsel«, die aber von den Bildrändern immer unterschiedlich angeschnitten und nie vollständig zu sehen ist. Ähnliches gilt für »unten-oben«

(Abb. S. 49). Unten im Bild sieht man den oberen Teil der »Motivinsel« (die gespiegelt bereits in »mitschnitt«, Abb. S. 47, auftaucht), oben den unteren. »Das Ganze«, sagt Stracke, »sieht man nur im Kopf.« Dort passiert das Wesentliche, für das das Geschehen auf der Leinwand nurmehr Anlaß ist. »In Wahrheit«, heißt es bei Oscar Wilde, »spiegelt die Kunst den Betrachter, nicht das Leben.«

CHRISTOPH ZUSCHLAG

Anmerkungen

Die Zitate von Oscar Wilde sind seinem Roman »Das Bildnis des Dorian Gray« von 1890/91 in der Übersetzung von Ernst Sander entnommen, das Eingangszitat aus dem 9. Kapitel und das Schlußzitat aus der Vorrede.

Der Satz von Rainer Danne findet sich in seinem Text im Katalog Joachim Stracke der Städtischen Galerie »die welle«, Iserlohn 1994.

Die Zitate von Joachim Stracke entstammen einem Ateliergespräch mit dem Verfasser am 20. Januar 2001.

Zu der im Text angeschnittenen Frage der jungen figurativen Malerei vgl. meinen Beitrag »Junge figurative Malerei«, in: Martin Leyer-Pritzkow (Hg.), Junge Figurative, Ausstellungskatalog Ketterer Kunst München, Düsseldorf 2001, S. 9 - 11.