

## Kritik der Anschauung \_ Galerie Riddachshausen

*„...So notwendig der Künstler in einer ... Weise der Ursprung des Werkes ist als das Werk der Ursprung des Künstlers, so gewiß ist die Kunst in einer noch anderen Weise der Ursprung für den Künstler und das Werk zumal. Aber kann denn die Kunst überhaupt ein Ursprung sein? Wo und wie gibt es die Kunst? ...“*  
(Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*)

Die vorgestellten Gemälde, Zeichnungen und Collagen von Herbert Basilewski geben Einblick in sein Werk von 1985 an. Ungewöhnlich an diesem Oeuvre der vergangenen gut zwanzig Jahre ist eine Vielgestaltigkeit an Arbeitsweisen und Bildfindungen, wie sie sich - in Zeiten zunehmender Ausdünnung und Standardisierung menschlichen Ausdrucks - wohl nur aus einer weitgehenden Autonomie des Künstlers gegenüber dem Kunstmarkt und Kunstkonsumenten entwickelt werden konnten.

Sein Schaffen ist komplex und doch stetig im Sinne eines fortschreitenden Wandels. Es hat seinen Weg nicht ohne Zäsuren genommen und erlaubt doch dem Betrachter, der Suche dieses Künstlers auf der Spur zu bleiben.

Eine Suche, die sich im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen bewegt, die - von El Greco bis Emil Schuhmacher - die Abenteuer und Prüfungen der Malerei bestimmten. Es ist dies der Pol der Sehnsucht, das Unfassbare, Unendliche: Raum, Licht, Farbe, Zeit und Bewegung fassbar zu bannen auf einer Leinwand oder einem Stück Papier und - von der anderen Seite her - der Wille, das Greifen nach all dem in der Geste des Malens, den innren Raum dieser Aneignung als Kraft und Gestalt auf Leinwand und Papier lesbar zu machen.

Die Kritik der Anschauung - der Titel dieser Anstellung - faßt wie eine Formel diese dialektische Bewegung kreativer Arbeit, in der das Suchen und Setzen auseinander hervorgetrieben werden. Eine Formel, deren Sinn sich in den verschiedenen Momenten künstlerischen Handelns durchaus verschieben kann. So wie die sinnliche Anschauung, das Wahrnehmen von Wirklichkeit einerseits selbstkritisch nach ihrer Wahrhaftigkeit fahnden muß, so wird doch andererseits die Anschauung selber auch schon zur Kritik an dieser Wirklichkeit. Wie denn auch das fertige Kunstwerk als eine vom Künstler entlassene, neue eigene Wirklichkeit die bereits gegebene Wirklichkeit hinterfragt.

Die hier präsentierten Werkgruppen gehen diese Herausforderung an die Kunst und durch die Kunst in unterschiedlicher Dynamik an, bleiben aber letztlich alle durchgängig geprägt von diesem Tausch des Innen und Außen.

So korrespondieren zum Beispiel die ersten Farbfeldmalereien aus den achtziger Jahren durchaus mit den Farbschattungen der letzten Arbeitsphase. Die Illusion von Tiefe, das Freilegen von Farbbinnenräumen und Farbfigurationen, das Aktivieren eines Raumgefüges ohne Perspektive und Konturen kommen aus einer Erfahrung der ersten Jahre, wenn auch andere Erscheinungen hervortreten auf den Leinwänden der Jahre 2002 bis 2006 (vorbereitet seit 1998 in den farbigen Papierarbeiten).

Flächen wirken in den frühen Gemälden durch breite kontrastierende Balken wie aufgehängt in Hebeln und Achsen, um die sich die Bildsegmente verschieben. Interne gemalte Rahmungen ebenso, wie über das Bild hinausweisende Linien lösen die formalen Schranken der Bildgröße auf, holen Grenzen ins Bildinnere und öffnen andererseits auf den umliegenden räumlichen Kontext hin. Dadurch wird der Betrachter in den Bildraum geholt. Spontane gestische Akzente und der erstarrte Verlauf tropfender Farbe setzen nachvollziehbare Bewegungsimpulse als eine Art ironischer Brechung dieser Illusionsrichtung ein.

So andersartig dagegen die farbigen Leinwände der letzten Jahre auch wirken, formulieren sie doch in ihrer Konzentration auf Farbe als Medium diese Suche des Künstlers weiter. Auch hier geht es um Aggregatzustände von Licht und Flächen und das Fügen von Energie. Konsistenz und Performation von Farbe entwickeln hier andere Qualitäten in Raum und Bewegung. Das Schwinden und Sich-Bilden als Ansatz und Rest knüpft an unsere Sinneswahrnehmungen von Rauch, Fett, Schlamm und Nebel. Das zum Teil laszive Kalkül mit Bewegung in der Farbe selbst. Die malerische Geste ist hier weniger deutlich verfolgbare Spur, sondern zieht sich in sich zurück auf die Rolle des verhaltenen Initials für die Vorgänge in der Natur und Farbe.

Welche Bestimmtheiten begegnet uns dagegen in den zahlreichen Beispielen von Collagen und Zeichnungen... Die überschichteten Collagen offenbaren sich zunächst als kompositorische Findung, die aus dem kleinen Übergang leben, welcher aus gerissenem Kreppband, Tuschekonturen

und sparsamen Farbakzenten das Phantastische aus den geometrischen Details architektonischer Wirklichkeit schält.

Eine Werkgruppe, die sich bald den vehementen Qualitäten der Zerstörung, Verfremdung und Aneignung öffnet. In zurückgenommener figurativer Motivik greifen sie die Polyvalenz unserer Bilderwelt auf und lassen sie zu einer neuen Bildmaterie gerinnen durch Decollagieren des Collagierten, durch Übermalungen, Überzeichnungen, durch Ritzungen und suchende Linie, die den Riss als das zentrale gestaltende Element dieser Bilder verstärken.

Alle Bildbestandteile laufen darin simultan, als gleichwertige Sinträger, ohne ein stabiles Gefüge, so daß der Blick darauf in einen unaufhörlichen Prozess gerät.

Das Gewinnen neuer Bildmaterie aus einem Schichten und Freisetzen, aus Verletzen, Auflösen und Verschliessen kämpft sichtbar gegen den Widerstand der Bildoberfläche, die sich zum Teil reliefartig entgegensetzt und nach heftigen Kritzeleien und Schraffuren verlangt um in Bewegung gesetzt zu werden.

Schraffuren, Kritzeleien, Lienienfassungen und Bündelungen verselbstständigen sich in einer weiteren Werkgruppe zur skriptoralen Geste als einer aktionistisch-öffnenden Instanz der Bildfindung bei Herbert Basilewski.

In diesen Tuschen wird das Schreiben vorangetrieben mit den tänzerischen Mitteln der Hand, die dann - weitgehend - die final gerichtete Bewegung von Schrift verläßt und sich mit Klecksen, Wischungen und kalligraphischer Pinselmodulation des Tuscheverlaufs auf das offene Kräftespiel des weißen Blattrahmens entläßt.

Der weiße Grund als herausforderndes Energiefeld und das Wagnis der Schwärze (von Tusche und Acrylfarbe) konstituieren auch die Grundspannung der großen Schwarz-Weiß-Formate. Eine Spannung, die Basilewski in angemessener dramatischer Geste entschieden begegnet. Der aktionistische Zugriff bringt dabei ebenso malerisch-kalligraphische Würfe hervor, wie auch unmittelbar bewußt gesetzte Raumlinien, die Tusche und Acryl nicht allein zur Bewegungsspur erstarren lassen, sondern Schwarz und Weiß auch als Volumen und Form ineinander greifen lassen.

Die Beschreibung all dieser Arbeitsweisen macht deutlich, daß hier kein ästhetisches Programm der Farb- und Formvariation abgespult wird. Es ergibt sich vielmehr das Bild des Künstlers als Forscher und Entdecker. Ein Bild, das sich mit der Persönlichkeitsstruktur von Herbert Basilewski deckt. Kennzeichnen ihn doch eine eindrucksvolle Lebendigkeit und eine Neugier, die sich zuweilen mit den Merkmalen von Besessenheit auf ein Thema und dessen Vermittlung richten kann.

Doch es geht in diesem Forschen nicht allein um das Verstehen und den richtigen Umgang mit Massen, Zuständen, Bewegungen und Ordnungen.

Das Davor und das Dahinter wollen erspürt werden, um so den künstlerischen Ausdruck zu einer Einheit von Sinneswahrnehmung, Wollen und Handeln zu machen, stimmig und bedeutend wie das Lebendige selbst.

Die Intensität dieses Einsatzes im kreativen Prozess läßt den Künstler nicht selten an die Grenze der Selbstaufgabe kommen, denn ein solcher Einsatz macht - so ein Zitat von Emil Schumacher, dem großen Maler des Informel- das „Malen zu einer Form gesteigerten Lebens“.

Diese Intensität und Authentizität läßt auch den Betrachter nicht ungerührt und appelliert an dessen eigene Erlebniszähigkeit, für die durchaus Raum in diesen Bildern enthalten ist, denn dort finden Ereignisse von allgemeiner Gültigkeit statt.

Die Kunstwerke, denen wir hier begegnen, sind also (im Sinne von Umberto Eco) gleich in mehrfacher Hinsicht als offen zu verstehen:

Im Kontext der künstlerischen Arbeit selbst bleiben sie offen auf Grund einer letzten fragmentarischen Unvollendetheit, weil sie durchsichtig bleiben als Suche und darin spürbare Unruhe, mit der der Künstler bereits Neues sieht.

Hinsichtlich der Wirklichkeit des Bildes, welche sich in unsere innere und äußere bereits vorhandene Wirklichkeit stellt, ermöglicht es dem Betrachter, diesen letzten offenen Bereich, die selbstständige Kommunikation mit dem Bild, zu erleben.

Elke Schipper, 2006