

Von der Unmittelbarkeit des Bildes – zum Werk von Christian Eder

Silvie Aigner

„Das Leben ist ein Gefangener seiner Darstellung“, schrieb der italienische Schriftsteller Antonio Tabucchi, diese würde nichts von der „wahren Wahrheit“ preisgeben. „Dabei ist das Leben prallvoll, ungeduldig, es möchte aus dem Viereck ausbrechen.“¹ Wahrnehmungen von Dingen, Situationen, Sinneseindrücken, die plötzlich auftauchen und auf nichts als sich selbst verweisen, geben dem Betrachter zuweilen die Ahnung, auf das Wesentliche der Natur gestoßen zu sein, auf ihre elementare Essenz, auf ihr Wesen. Die Herausforderung diese Ahnungen zu beschreiben oder darzustellen ist Teil eines immanenten Kunstprozesses und beschäftigte schon Jean-Paul Sartre, wenn er seine Romanfigur Antoine Roquentin angesichts einer Kastanienwurzel erkennen lässt: „Die Welt der Erklärung und Gründe ist nicht die der Existenz (...) knorrig, inert, namenlos, fasziniert sich mich, erfüllte meine Auge, führte mich ständig auf ihre eigene Existenz zurück. Ich konnte noch so oft wiederholen: Es ist eine Wurzel, das verdingt nicht mehr. (...) Die Funktion erklärt nichts. Ich spürte verdrossen, dass ich kein Mittel hatte zu verstehen.“²

Bedeutet dies letztlich, dass der Kunst die Mittel fehlen, die Natur in ihr Medium zu übersetzen, ohne in eine banale oder gar romantische Beschreibung zu verfallen? Dass beide von einander unabhängige Systeme sind, in der die reale Natur in Widerspruch zur Kunst steht? Doch die Widerlegung dieser Frage war zumindest seit Beginn des 20. Jahrhunderts Teil eines zeitimmanenten Kunstdiskurses und auch Sartre beendete Roquentins Betrachtung mit dem Satz: „Ich bin ins Hotel gegangen und habe geschrieben.“

Nur wie entspricht man einer elementaren Erfahrung in der Malerei?

Weder ist Christian Eders Werke dem abstrakten Naturlyrismus zuzuordnen, die so manche Malerei seit den 80er Jahren in der Nachfolge des Tachismus charakterisiert, noch soll sie mit dem Existenzialismus Jean-Paul Sartres verglichen werden. Und doch ist dieser Rekurs zulässig, erzählt er doch vom Dialog zwischen einer äußeren und inneren Wirklichkeit, deren Suche nach einer adäquaten Form der Darstellung letztlich zu einer Loslösung von einem literarisch bestimmten Bild führen muss. Dies geschieht nicht sofort, sondern – und das verbindet Christian Eder mit einem Großen der österreichischen Malerei, Kurt Kocherscheidt – gerade durch das Arbeiten in und vor der Natur. Scheinbar ein Paradoxon, und dennoch war das Reisen durch eine noch ursprüngliche Landschaft in Lateinamerika für beide Künstler letztlich entscheidend für ihr späteres Werk. Angesprochen auf Parallelen zu Kocherscheidts Formulierung der Malerei und seiner Suche nach ihrer Unmittelbarkeit, zeigt Christian Eder eine Reihe von frühen Mischtechniken auf Papier sowie ein hochformatiges Bild, eine Ovalform, die er während der letzten Jahre bearbeitet hat. Heute unterscheidet die Malerei Christian Eders – rein formal und auch vom Farbauftrag selbst – vieles von Kurt Kocherscheidt. Weder ist sein Pinselstrich so unerbittlich und pastos, noch ist die Präsenz seiner Formen so raumgreifend wie jene Kocherscheidts. Die Bemühung der gesehenen Wirklichkeit ihre Essenz abzurufen, das Wesen der Malerei an sich zu erforschen, die

¹ Antonio Tabucchi, *Es wird immer später*, München 2004

² Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*, Reinbek bei Hamburg, 1981

Kocherscheidts Bilder seit den 80er Jahren auszeichnete und letztlich zur Abstraktion führte, schwingt in Eders Bildern jedoch bis heute mit. Konfrontiert mit der Natur begann Christian Eder sich von der traditionellen Vorstellung eines Bildes zu lösen. Es soll nichts mehr bezeichnen, nichts mehr erzählen, sondern unmittelbar und direkt das wiedergeben, was es ist. Die Sinneseindrücke der Natur, wie das Zusammenstoßen verschiedenfarbiger Felder, das Lichtspiel in den Erdfurchen oder an der Wasseroberfläche, werden jeglicher sinnlichen, emotionalen Stimmung entleert und zu einem reinen Farbdiskurs. Was hier passiert, ist die Übersetzung der Natur in eine Bildform jenseits des Repräsentativen und Narrativen. Dass Christian Eders Malerei jeglicher Tiefenillusionismus fehlt, ist evident. Darum geht es auch nicht. Alles ist gleichzeitig im Vorder- wie im Hintergrund, ist ebenso Nebeneinander wie Übereinander. Den eigentlichen Dialog mit der Natur führt der Maler auf der Leinwand, dort wo Vorbild und reine Form aufeinandertreffen, dort wo das Empfundene und Erfahrene der Wahrnehmung umgesetzt wird, ohne die Farbe als beschreibendes Element einzusetzen. Christian Eder objektiviert und isoliert die Natur, indem er sie in eine monochrome Reduktion übersetzt und anerkennt sie damit gleichsam als Instanz, was definitiv etwas anderes ist als die Suche nach einem Motiv. Das, was sich zwischen den Erdfurchen der Felder abspielt, ist nun ein Dualismus von Farbflächen. Wo in der Natur die Reflexion des Lichts für den Künstler interessant war, versucht er nun dem immanenten Phänomenen der Farbe nachzuspüren und arbeitet mit einer anderen Realität, der des Bildes selbst. Wie verändert sich das Gelb, wenn daneben ein Grün erscheint, was passiert auf der Farbfläche, wenn eine rote Linie, diese begrenzt oder durchzieht. Das Bild beginnt zu vibrieren, sich zu bewegen und neue Farbnuancen zu entwickeln.

Christian Eders Bilder entstehen dabei stets in prozessorientierten Werkserien, an denen er nebeneinander und gleichzeitig arbeitet und die formal als auch durch die Simultanität der Produktion einander bedingen. Gemeinsam ist ihnen eine Frontalität der Abbildung. Der Künstler nähert sich den Dingen, die er abbildet, ohne ihnen die Möglichkeit einer imaginären Tiefe zu geben, was nicht bedeutet, dass sie nicht räumlich sind. Doch generiert sich der Raum in Eders Bildern nicht aus den Komponenten von Perspektive, Illusionismus oder dem Spiel von Licht und Schatten, sondern allein aus dem Zueinander der Formen und Farben selbst. Zuweilen kombiniert er die homogene Fläche mit einer Darstellung, die mehr malerische Freiheit erlaubt, die das Auge des Betrachters wieder schweifen lässt, um ihn jedoch im selben Moment durch das nebenstehende Farbfeld wieder mit einem formal weitaus strengeren Bereich zu konfrontieren. So als wolle der Künstler den Betrachter durch die Ambivalenz von Offenheit und Strenge mit den Widersprüchen und Brüchen des Lebens bekannt machen.

Die hochformatige Bildtafel, die Christian Eder als eine Art „Lesezeichen“ für sein Werk bezeichnet, wird von einer großen ovalen Binnenform bestimmt. Sie ist malerischer, nicht so exakt wie seine späteren Bilder, der Pinselstrich in seiner Bewegung nachvollziehbar und pastoser. Was auf die späteren Bilder seiner *String-Serie* verweist, ja sich gleichsam darin wie zum ersten Mal formuliert, ist die Ellipse. Sie beherrscht in dieser Arbeit als zentrale Binnenform das Bild und präsentiert sich kompakt, nahezu monolithisch. Die Ellipse manifestiert sich im malerischen Werk von Christian Eder als zentrale Form, die allmählich das Bild mit ihrer Spannung beherrscht, so als würden sich die Bauteile der Natur in einer einzigen Form verdichten. Die Ellipse erscheint dem Künstler als ideale Form, da sie im Gegensatz zum Kreis nicht abgeschlossen und in allen Richtungen hin ausgewogen ist. „Sie ist

eine Form, die expandiert. Übertragen auf meine Bilder bedeutet dies, dass die Bewegung der Ellipse auch auf die Malerei überspringt, sich dort ausdehnt und sich einmal mehr oder weniger in den Vordergrund drängt.“³

Die Frage nach Zeit und Bewegung ist seinen Bildern immanent, wenngleich der stetige Wechsel zwischen einer scheinbaren Statik und einer zuweilen auch als Flimmern der Farben wahrgenommene Bewegung sich stetig abwechseln, so als wolle der Künstler unsere Fähigkeiten des Sehens verdichten. Doch was macht die Zeitlichkeit und Bewegung seiner Bilder aus? Sie folgt keiner innenwohnenden Logik eines Davor und Danach. Die temporalen Eigenschaften werden durch das Bild selbst begründet, durch Veränderbarkeit der Wahrnehmung des Bildraumes, durch die Farbvariationen der *Strings* in ihrer Relation zu den Ellipsen. Beide sind im Grund nicht mehr als geometrische Formen auf einem Bildträger. Der Übergang zu einer räumlichen und zeitlichen Abfolge ergibt sich jedoch, sobald diese Einzelformen als Ganzes gesehen werden und damit an die Grenze des Unausdrücklichen, des Erahten, des nicht mehr Beschreibbaren rücken. So lässt sich auch keine bestimmte Leserichtung verfestigen, die Sichtweise des Betrachters wird stets in eine Richtung gelenkt. So befindet sich das Bilderlebnis in ständiger Veränderung, wobei alle Möglichkeiten stets gleichzeitig vorhanden sind, jedoch nicht simultan gelesen werden können. Was uns letztlich wieder zur Realität und ihren divergierenden Wahrnehmungen zurückführt und auf die dem Bild wesenseigene Überzeitlichkeit.

Der Künstler ist sich der Abgeschlossenheit der beiden Systeme Natur und Kunst durchaus bewusst. Doch gerade darin sieht er die Herausforderung und die Möglichkeit ihrer jeweiligen Immanenz auf den Grund zu gehen. Die Interaktion und Überlagerung der Systeme generieren dabei eine neue Schnittfläche. Ein Augenblick der Ewigkeit? Oder der Moment, wo die Malerei all ihren Reichtum und ihre Präsenz entfaltet. Denn die Malerei hat im Gegensatz zur Fotografie weitaus mehr Mittel, das Ineinandergreifen der Bewegung sichtbar zu machen: indem sie nicht einen Augenblick festhält, sondern Raum und Bewegung und damit eine temporäre Dauer erst durch den Prozess des Malakts entwickelt und sinnlich erfahrbar macht, sodass das prallvolle Leben nicht in der Darstellung gefangen ist, sondern den BetrachterInnen erst dadurch ins Bewusstsein rückt.

Küb an der Rax, August 2008

³ Gespräch mit Christian Eder in seinem Atelier, Wien August 2008