

Adrian Schiess = Günter Huber-Schuster und Peter Weibel (1972), Neue Galerie Graz

K13420



52-9

Peter Weibel
Malerei als visuelles Dispositiv
Zur Chromatik der Monochromie bei Adrian Schiess

(1976)

I (Monochromie und Moderne)

Die monochrome Malerei ist zu einem Genre geworden, wie Denys Riout zu Recht feststellt.¹⁾ Anhand der Werke von Kasimir Malevich, Wladyslaw Strzeminski, Alexander Rodtschenko, Yves Klein, Jacques Charlier, François Morellet, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Bernard Aubertin, Alan Charlton, Simon Hantai, Pierre Dunoyer u. a. zeigt er die Entwicklungslinien einer Tradition der Monochromie, deren Entfaltung als Genre und die Entstehung des Begriffs. Die monochrome Malerei kann dabei als Endpunkt, als Ausgangspunkt oder Übergang verstanden werden. Ja, man kann sogar von der Monochromie zu anderen, z. B. skulpturalen, Praktiken weitergehen, wie Donald Judd. Die monochrome Malerei ist, gemäß Riout, nicht allein als Signifikant einer erhöhten Sensibilität für Reinheit und Sublimität zu lesen. Monochromie kann im Gegenteil auch als Folie für Parodie, Ironie, Zweifel, Skeptizismus, Dandysmus, Entzauberung, ja sogar Korporalität (James Bishop) dienen. Die Entwicklung der monochromen Malerei als Genre, in dem sich fast alle Facetten und Positionen der figurativen und abstrakten Malerei wie fokussiert spiegeln, hängt mit der Entwicklung der Moderne zusammen, mit der Angst vor der Moderne wie mit dem Ende der Moderne.

Vor dem Impressionismus, zwischen 1840-1860, gab es zahlreiche fiktive Monochromien, d. h. monochrome Gemälde, die als Satire, Parodie, Kunstwitz Tendenzen der beginnenden Moderne übertrieben und diese damit von Kritikern oder Karikaturisten der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Die beginnende Radikalität der Umwandlung der Werte in der industriellen Revolution wurde mit Ridikülisierung beantwortet oder mit Nihilismus. Das Debakel des Kollapses historischer Koordinaten und die dadurch entstehende Leere wurden mit Gemälden, die leer an Inhalt waren, keine Bilder und nur reine Farben zeigten, aufgespießt und verspottet, z. B. in dem bekannten «Album Primo-Avrilesque» (1897) von Alphonse Allais, wo etwa der Text «Kampf von Neger in einer Höhle in der Nacht» die Legende zu einem schwarzen Bild war oder im berühmten «roten Bild» von Kierkegaard, der schrieb: «Das Resultat meines Lebens ist null; ein vages Gefühl; Graueit. Es ähnelt einem Gemälde jenes Malers, der, um die Flucht der Juden durch das Rote Meer zu repräsentieren, die ganze Wand rot anmalte, unter dem Vorwand, daß die Juden das Meer bereits durchquert haben und die Ägypter ertrunken sind.»

Die Monochromie heute entbehrt dieser Dramatik, dieser Panik vor dem Ende, dieser Angst vor dem Kollaps, vor einem Neubeginn. Sie ist vielmehr im Gefolge Ad Reinhardts ein Ausdruck des Zweifels an der Malerei wie auch des Widerstands gegen den Zerfall der Malerei geworden. Die Bedrohung des Bildes, des Tafelbildes, der Malerei, erfolgte durch das Licht, den Raum, die

Medien, d. h. die Dematerialisierung, die Ausdehnung, die Universalisierung des Visuellen. Die Malerei reagierte auf diese Bedrohung, auf diese Auflösung historischer Determinanten und Definitionen, indem sie die Operatoren der Bedrohung in Faktoren der Bereicherung umwandelte. Sie entdeckte das Licht (Dan Flavin), sie dehnte sich im Raum aus (Pinot Gallizio), sie mediatisierte sich (Gerhard Richter). Das Tafelbild blieb seit dem Auftauchen der Fotografie nicht mehr der exklusive Ort des Visuellen. Das Bild wanderte vom Gemälde weiter in andere Medien des Visuellen (Fotografie, Film, Video, Computer). Zum Bild gesellte sich der Bildschirm. Technisch-materielle Experimente wiesen der Produktion und Rezeption des Bildes neue Wege.

Neue Medien, neue Materialien (von Filz bis Wachs) und neue Methoden schufen neue Bildbegriffe. Die Ausdehnung der Malerei in die Fläche und in den Raum, in die Domäne der realen Gegenstände übergreifend (Jessica Stockholder), führte auch zur Aufhebung der für die Malerei historisch konstitutiven Raumkoordinaten. Ein Gemälde mußte nicht mehr hängen, sondern konnte auch liegen; mußte nicht mehr mit Ölfarbe gemacht sein, sondern konnte aus Fell sein; mußte nicht mehr die Leinwand als Trägermedium haben, sondern das Trägermedium konnte der Körper oder ein elektronischer Bildschirm werden. Durch diese Transformation der Malerei gewann diese eine steigende Komplexität. Komplexität ist hier in Hinblick auf Produktionsmethoden, Trägermedien etc. gemeint und weniger in Bezug auf Bildfindung oder malerische Sprache.

Die Bilder konnten sogar, malerisch gesprochen, leer sein, z. B. monochrom. Die Komplexität ist also nicht gebunden an eine komplexe malerische Bildsprache, die allzuleicht ins Akademische oder Manieristische kippt, sondern Komplexität wird gemessen an dem Reichtum der Produktionsmethoden und an der Vielfalt der Arbeitstechniken. In dieser Situation einer gesteigerten Komplexität der Malerei kann die Monochromie als stringenteste Untersuchung der Möglichkeiten der Malerei dienen, gerade indem sie die historischen klassischen Elemente der Malerei reduziert. Schiess ist so ein Maler, der im Genre der Monochromie neue Möglichkeiten der Malerei aufzeigt, indem er den Raum objektiv erobert.

II (Farbstreifen – Streifenbilder)

In der Besprechung einer Ausstellung von Carl André in der Dwan Gallery in New York²⁾ weist Dan Graham darauf hin, daß Carl André das periodische System der Elemente in der Weise verwendet, wie vielleicht ein Maler verschiedene Pigmente verwendet. Im minimalistischen Prinzip der Serialität ist also auch das Prinzip der Periodizität verborgen.

Carl André wiederum schrieb zu den «Streifenbildern» von Frank Stella: «Seine Streifen sind die Wege des Pinsels auf der Leinwand.»³⁾ Die Streifenbilder von Daniel Buren (abwechselnd weiße und farbige Streifen seit 1965/67) arbeiten ebenfalls mit der Wiederholung. Diese Wiederholung

der Streifen strukturiert das Bildfeld und den Raum. Obwohl diese Arbeiten möglichst flach sind, ohne jeglichen Tiefeneffekt und ohne Scheinperspektive, so nahe wie nur irgendwie möglich an den zwei Dimensionen bleiben, erzeugen sie doch einen Farbraum. Deswegen verwendet Buren seit 1969 den Ausdruck «in situ hergestellt» für seine Arbeit, für einen und an einem Ort hergestellt, denn die Farbe braucht einen Ort. Durch die Strukturierung des farbigen Ortes bzw. der farbigen Fläche – die Farbe signalisiert und rhythmisiert die vertikalen Streifen, liefert eine visuelle Definition des Raumes – wird das Gesichtsfeld erweitert. Die Streifenbilder bilden einen scheinbar beliebigen Ausschnitt aus einem endlosen und seriell gebildeten Raum.

Den senkrechten Strich, ein traditionelles Grundelement der Malerei – Cézanne beispielsweise hat 1900 die gleichförmigen Striche aus gleicher Farbe nur mehr moduliert – hat Buren entpersonalisiert und nur mehr in den Farbwerten abgewandelt. Seine rein seriellen Farbstreifen in parallel nebeneinander gesetzten Strichen erweitern die Streifenbilder von Frank Stella nicht nur über das Bildfeld hinaus an die ganze Wand, an den ganzen Raum, wobei Buren durch die Betonung der jeweils weißen Zonen am Bildrand, den Raum als offen und dezentral definiert, sondern seine Erweiterung des Bildrahmens und Bildraumes hat über das Museum hinaus auf öffentliche Straßen und Flächen geführt. Daher hat Buren die Rahmenbedingungen der Kunst und die Kritik an der Rolle der Museen und Galerien selbst zum Kunstwerk gemacht.

Das visuelle Dispositiv der Streifenbilder wurde im Rahmen eines «Kunstspiels» (Lyotard 1978) zu einem institutionskritischen Dispositiv. Die Variabilität der einzelnen Komponenten, deren industrielle Anonymität, nähern die vertikalen Bilder dem künstlerischen Ready made an. Es kommt also Buren nicht auf die traditionellen Kriterien der Malerei an, sondern auf die Situation und den Ort, den Umgebungsort.

Die Staffeleimalerei wird zur extremsten pur farbigen Fläche. Aber Buren bleibt kein Flachmaler, sondern er emanzipiert die Staffeleimalerei von der rechtwinkligen Fläche, die kleiner ist als unser Blickfeld, und will das ganze Blickfeld benützen, den Umgebungsraum in seiner Totalität. Die Ausweitung des Blickfeldes ist also ein zentrales Ziel. Aus diesem Impuls heraus kommt es zu komplexen Installationen seiner Streifenbilder und Streifenbänken in mehreren unterschiedlichen Räumen.

André Cadere entwickelte seine «Malerei ohne Ende» und seine «barres de bois rond» (seit 1970/72), Rundstangen aus bemaltem Holz in verschiedener Größe, deren Bemalung aus der Permutation eines gegebenen Farbsystems abgeleitet wurde, wobei der Stab aus Zylindern bestand, deren Durchmesser gleich ihrer Höhe war. Die «barres de bois rond» haben die schon bei Buren angelegte Aufhebung der Grenze zwischen Skulptur und Malerei, zwischen bildender Kunst und Architektur, weiter vorangetrieben und gleichzeitig die Malerei vom Dogma des «in situ» befreit. Daher auch der Zorn Burens auf Cadere. Als farbige Holzstele wurde die Malerei von der Wand befreit. «Die Präsenz der Wand ist nicht mehr notwendig», schrieb Cadere 1974.

Die Malerei wurde mobilisiert und konnte überall und in jeder Situation gezeigt werden. Ein «runder Stab aus Holz» kann überall ausgestellt werden, ohne spezielle Lokation, ohne jede Autorisation. «So ein Stab hängt von keiner öffentlichen oder privaten Wand ab», schrieb Cadere kurz vor seinem Tode 1978.

«A new kind of flatness» hat Clement Greenberg in der Malerei von Barnett Newman, Mark Rothko und Clifford Still als «American-Type» Painting 1955/58 diagnostiziert. Newmans Bilder sind «all frame in itself», wie er, laut Greenberg, in drei speziellen Gemälden vorgeführt hat, nämlich in den drei Gemälden, die sehr hoch und sehr schmal sind, also selbst einen Streifen darstellen, und mit zwei oder drei vertikalen Farbstreifen bedeckt sind. Mit Newman ist der Rand des Bildes im Bild selbst wiederholt und macht das Bild selbst aus. Die limitierenden Kanten von Newmans großen Leinwänden werden zu Linien innerhalb des Bildes und dienen dazu, das Bildfeld zu entgrenzen. Dadurch werden Newmans Bilder zu «fields» (Greenberg). Newmans Strukturierung des Bildfeldes führte zur Kongruenz von Bild und Objekt. Zu seinen beiden großformatigen Dreieck-Bildern «Chartres» und «Jericho» (1968/69) schrieb Newman selbst: «Could it become a work of art and not a thing?»⁴ Der Verfall der Unterscheidung zwischen einem «Kunstwerk» (Bild) und einem «Ding» (Bild als Objekt) führte zur Bild-Objekt-Problematik, die für die europäische und amerikanische Nachkriegskunst so entscheidend wurde. Elsworth Kelly hat in seiner Arbeit «Painting for a White Wall» (1952), die aus fünf gleichgroßen, rechteckigen Farbtafeln besteht, die in unterschiedlichen Tönen monochrom bemalt sind, besteht ein neues Verständnis für die autonome Fläche des Bildes vorbereitet. Da die Form des Bildes bedingt wird von der Anzahl seiner Elemente, handelt es sich bereits um «shaped canvas». Somit sind die grundlegenden Prinzipien des bildnerischen Konzeptes von Frank Stella als maßgebender Impulsgeber der Minimal Art bereits vorformuliert, siehe seine «Black Paintings» (1958/59) und deren lineare Formstrukturen, die als Aussparungen zwischen zwei pinselbreit aufgetragenen, schwarzen Farbbahnen erscheinen. Das Prinzip der Reihung beinhaltet eine potentielle Fortsetzbarkeit, die die Bedeutung der faktischen Bildgrenzen relativiert. Der Objektcharakter des Bildes ist somit abgeschlossen. Darauf gründet die Kritik von Donald Judd: «The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall.» Die Bild-Objekt-Problematik hat dann beim berühmten Fahnenbild von Jasper Johns «Flag» (1954) in der Frage kulminiert: «Is it a flag or is it a painting?» Vor allem war es, wie schon John Cage feststellte, «not a painting of a flag!»

III (Fest der Fläche : Fest der Farbe)

Adrian Schiess hat einige der Parameter, die das Feld der Moderne nach 1945 abstecken, weiter vorangetrieben, nämlich die Definition des Bildes als Objekt, die Flachheit des Bildes, die Strukturierung des Bildes als Feld, die Reduktion der Malerei auf die Monochromie, die

Loslösung des Bildes von der Wand (die Plazierung des Bildes auf den Boden), die Flachheit des Bildes, die In-Beziehung-Setzung des Bildes zum Raum, zum Licht, zu den Medien, und vor allem die Erweiterung des Bildraumes. Es ist erstaunlich, mit welcher Stringenz Schiess die Themen und Probleme der Moderne in diskreten Schritten miteinander verflochten hat. Aus den parallel nebeneinander gesetzten Pinselstrichen und Farbstreifen (von Cézanne über Stella bis Buren) werden parallel nebeneinander gelegte Farbflächen. Auch die Farbflächen werden nur leicht moduliert, aber nicht innerhalb ihrer eigenen Bildfläche, sondern nur von Bild zu Bild. In der Reihung entsteht also die Modulation bzw. die Chromatik. Hat Schiess jede Personalisierung der Farbstriche bzw. jede Expressivität der Farbfläche aus seiner Malerei als historisch obsolet verbannt, ermöglicht ihm die Reihung doch die chromatischen Valeurs. Es wird also nicht das Bildfeld durch Farbstriche, Farbstreifen, Farbbahnen strukturiert, sondern der Farbstrich wird zur Farbfläche, der Farbstreifen und die Farbbahn werden zur formatfüllenden Farbfläche. Durch das horizontale Liegen, nicht nur bei der Produktion (Jackson Pollock), sondern auch bei der Präsentation, wird die Flachheit des Bildobjektes, die Flachheit der Farbe, die Flächenhaftigkeit der Malerei noch mehr betont. Da es sich um monochrome Flächen handelt, gibt es keine Strukturierung der Bildfläche und der Farbfläche, sondern die farbigen Flächen strukturieren den Raum. Die Farbflächen am Boden strukturieren als farbige Orte und Objekte den Raum. Der senkrechte Strich der klassischen Malerei wird zum waagrechten Strich und der waagrechte Farbstrich wird zur horizontalen Farbfläche.

Durch die industrielle Anonymität des Farbauftrags gibt es natürlich keine «Wege des Pinsels» (Carl Andre) mehr, aber auch keine Farbstreifen und -bahnen. Entpersönlichte Farbflächen aus einer Farbe liegen am Boden wie farbige flache Objekte und strukturieren nicht mehr das Bildfeld, sondern den Raum. Die flachen Farbstreifen auf dem Boden entgrenzen ebenfalls den Rahmen des Bildes, denn sie wirken wie beliebige Ausschnitte aus einem endlosen Raum der Farbe. Dieser als Modalität endlose Farbraum hat natürlich chromatische Valeurs und Nuancen und wird durch die realen Farbflächen jeweils nur streifenartig aktualisiert. Die horizontalen Farbflächen wirken wie visuelle Definitionen eines (virtuellen) Raumes. Wichtig dabei ist, daß das Prinzip der Reihung nur die rechteckige Form der Fläche betrifft, nicht die Farbe selbst. Durch die Ausdehnung der Fläche in den Raum als strukturiertes Dispositiv, einmal real und aktual, einmal modal und virtuell, gelingt Schiess die Modulation der Farbe im Raum. Bildwand und Bildrand implodieren, verschwinden. Die farbigen Rundhölzer von Cadere brauchen keine Wand mehr, aber häufig doch noch zum Anlehnen. Die monochrome Farbfläche von Schiess, aus den Pinselstrichen, Farbstreifen, Farbbahnen und Streifenbildern der Geschichte entwickelt, strukturieren das Bildfeld nicht mehr, sondern den Raum als farbigen Ort. Deswegen müssen sie am Boden liegen. An der Wand blieben sie Gemälde. An der Wand wären die Farbflächen begrenzte farbige Orte. Auf dem Boden, gleichsam wie flache bemalte Bodenskulpturen (siehe

Carl André und Donald Judd), brauchen sie nicht nur keine Wand, sondern beinahe auch keinen Ort. Gehört es zur verborgenen Axiomatik der Malerei, daß Farbe einen Ort braucht, nähert sich Schiess einer Malerei ohne Ort, einer Farbigkeit ohne Ort. Deswegen ereignet sich auch der Farbverlauf nicht in einem Bild, sondern in Serie, über mehrere Bilder im Zeitraum verstreut. Die Farbwerte wandelt Schiess über die Raum/Zeit seriell und periodisch ab. Hat bei Newman der Rand das Bild ausgemacht und definiert, so ist der Rand des Bildes bzw. der Bildfläche durch den chromatischen Verlauf über seriell im Raum verstreute Farbflächen relativiert. Mit dieser strategisch graduellen Chromatik in einer dislozierten Monochromie relativiert Schiess nicht nur den Bildrahmen und den Bildraum, sondern er erreicht damit auch eine seiner wesentlichsten Leistungen: die Ausdehnung des Blickfeldes statt des Bildfeldes. Die Ausweitung der Malerei in den Raum über flache, farbige Bildobjekte am Boden bedeutet zunächst eine radikale Erweiterung des Bildfeldes und in der Folge des Gesichtsfeldes. Die Ausdehnung des Bildfeldes verstärkt und strukturiert einen Paradigma-Wechsel innerhalb der modernen Malerei, den Victor Vasarely «cinétisme optique» und Josef Albers die Differenz von «actual fact» und «factual fact» genannt haben. Die Malerei als visuelles Dispositiv, wie Schiess sie produziert, führt dieses neue Paradigma der modernen Malerei explizit vor: den Wechsel von der Erweiterung des Bildfeldes zur Erweiterung des Blickfeldes bzw. Gesichtsfeldes. Schiess schafft durch seine chromatischen Verläufe über mehrere serielle, gereimte, periodische Farbflächen eine Malerei, die über unser Gesichtsfeld hinausgeht, die nicht von einem Blick erfaßt werden kann, die nicht in das skopische Regime der monokularen Hegemonie fällt. Er nimmt dabei, wie die anderen seiner jüngeren Kollegen, den technischen Prozeß des Malens zum Ausgangspunkt der Bildfindung. 1984 hat er bemalte Kartons und Holzplatten auf dem Boden ausgebreitet und damit das Programm einer Malerei eröffnet, «die sich zerstreut und endlos ausbreitet», wie Schiess selbst einmal gesagt hat. Cadere's «Malerei ohne Ende» findet hier ein Echo, auch deren Mobilität. Die farbigen Fetzen aus Karton wie auch die Lagerung der Bilder auf Kanthölzern verstärken den Eindruck, daß es sich um eine bloße Zwischenlagerung handelt, die jederzeit verrückbar und abrufbar ist. Wie die farbigen Rundhölzer von Cadere können auch die Farbplatten von Schiess überall liegen (oder lehnen). Aus den bemalten Kartons wurden bemalte Spanplatten, später Verbundplatten (Halbfabrikate), Aluminium-Paneele. Die ursprünglich mit der Hand angemalten Kartons wurden bald industriell lackiert. Die Aluminium-Paneele sind heute mit Lackfarben beschichtet, wie sie die Autoindustrie verwendet.

Die seit 1987 entstehenden «Flachen Arbeiten» waren nicht von vornherein monochrom, sondern zeigten auch Farbverläufe im Bild selbst. Erst durch die Monochromie entstand ein wichtiger Werk-Vollzug. Durch die monochromen industriellen Lackfarben und die industriell normierte Form der Platten wurde die Farbe extrem objektiviert. Die Monochromie führt zu einer gedämpften kompositionellen Struktur. Das Bild als Objekt, wo jeglicher Ausdruck

eliminiert und daher das Bild von jeder Form abgelöst wurde, wo jede Gefangenschaft an die Form zerstört wurde, treibt auch die Farbe zur Ablösung vom Bild, vom Bildort, von der Gefangenschaft an das Bild, wodurch die Farbe selbst Objektcharakter erhält. Die Farbe schwebt gleichsam im Raum. Das subjektive Anschauungserlebnis der Farbe (actual fact) und der objektive tatsächliche Sachverhalt (factual fact) werden ununterscheidbar. Die faktischen und aktuellen Bildgrenzen heben sich auf, so auch die Grenzen von Bild und Farbe. Die Farbe löst sich vom Bild, wie das Bild von der Form, und wird zum Objekt. Nach dem Bild wird auch die Farbe zum Objekt. Die Farbe wird aber seriell konzipiert, die geometrischen Formen als Inhalt werden getilgt. Aller Illusionismus ist verbannt. Der Bezug des Bildes zum Raum ergibt sich nicht perzeptuell oder proportional, sondern durch die technischen Komponenten und die chemische Zusammensetzung der Farben.

Die Lackfarben bilden nämlich außerordentlich reflektierende Flächen, die, da sie am Boden liegen, den Umgebungsraum in der Tat wiederspiegeln. Die am Boden liegenden Paneele verdrängen keinen Ort an der Wand, sondern wiederspiegeln die Wand auf ihrer Fläche. Das Bild hängt nicht an der Wand, sondern das Bild zeigt als Spiegelbild die Wand. Im Bild spiegelt sich der Raum durch die glänzende Oberfläche des Lackes. Der Bildraum wird durch diese illusionistische Spiegelung erweitert und gleichzeitig ermöglicht diese Technik den Ausstieg aus dem Bild, wie Laszlo Glozer 1981 für die Ausstellung «Westkunst» den zweiten dominierenden Entwicklungsstrang der Moderne nach 1945 charakterisiert hat. Es handelt sich also bei Schiess um eine grenzerweiternde Ausdehnung der Malerei in den Raum. Wie der Umraum durch die Spiegelung ins Bild genommen wird, so auch der Rahmen. Es wird dabei das Gesichtsfeld so extrem erweitert, daß die Malerei sogar über die Grenzen des Gesichtsfeldes und des Umgebungsraumes hinausgeht. Indem der chromatische Verlauf der monochromen Aluminiumpaneele sich über viele Räume der Neuen Galerie entwickelt, ist diese Malerei in ihrer Totalität für das Auge nicht mehr erfassbar. Das Bild wird überwunden, indem die «Interaktion der Farbe» (Josef Albers) nicht auf einem geschlossenen Farbfeld stattfindet, sondern zwischen mehreren Farbflächen und in mehreren Räumen. Diese Räume der Neuen Galerie sind von verschiedenem Charakter, sowohl neutral wie auch historisch auratisiert wie der Spiegelsaal, sowohl schlicht als auch pompös. Die Bilder entfalten sich also in jeweils ganz andersartigen Raumkontexten, in stets veränderbaren Konstellationen, wobei die Struktur und Komposition der Bilder vernachlässigbar ist. Die physische Ausdehnung der Farbe scheint unbegrenzt und nur aktuell abgebrochen durch die Grenzen des Bildobjektes. Die Form dieser Bilder ist also nicht in ihnen selbst zu suchen, sondern exterior, in den Wechselwirkungen der monochromen Bildfelder untereinander, in ihrer Reihung, z. B. chromatische Gegensätze und Nuancen, wie auch in ihrer Konstellation zu den umgebenden Räumen.

Die Farbsequenzen ereignen sich also nicht auf dem Bild, sondern im Raum. Die Farbnuancen

ereignen sich nicht im Bild, sondern auch im Raum. Die am Boden gelagerten und sich in den Räumen ausbreitenden Reihen von Farbplatten stellen also eine sich endlos ausbreitende Malerei dar, ein Fest der Fläche und ein Fest der Farbe. Die Gesetze der Monochromie werden befolgt, aber durch die serielle Strukturierung der Bildplatten entstehen chromatische Verläufe, die die Grenzen des Gesichtsfeldes überschreiten. Bei Schiess differieren erstmals explizit und radikal die Grenze des Bildes und die Grenze des Gesichtsfeldes. Sie durchdringen einander. Sie überschreiten einander. Das Bild als Teil einer im Raum zerstreuten Farbsequenz überschreitet die Grenzen des Gesichtsfeldes. Gleichzeitig versammelt sich auf der metallisierten brillanten Farboberfläche der umgebende Raum. Bei Schiess handelt es sich nicht um bemalte Skulptur oder traditionelle Bilder, sondern um eine extreme Ausformulierung des modernistischen Programms. Die unmerkliche Veränderung chromatischer Verläufe ereignet sich aber nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit. Die über einzelne Elemente sich erstreckende Farbnuancierungen im Raum korrespondieren mit Farbnuancierungen, die sich über einzelne Zeitmomente erstrecken. Zwischen Aluminiumpaneele sind flache LCD-Schirme gelagert, deren Bildschirme monochrom sind. Im Laufe der Zeit verändern sich die Farben in einer graduellen Phrasierung bzw. graduellen Verschiebung wie bei der Minimal Music, unmerklich für das Auge. So werden auch temporal die Grenzen des Gesichtsfeldes überschritten. Von den drei Bedrohungen des Bildes (Raum, Licht, Medien) verwendet Schiess nicht nur Raum und Licht, sondern auch die Medien, um durch die Separation von Tafelbild und Malerei, von Bildfeld und Blickfeld die Idee der Malkunst triumphal zu retten. Seit einiger Zeit verfertigt Schiess Fotografien des farblichen Scheins von Oberflächen aller Art. Die glänzende Lackoberfläche der Platten, in denen sich der Raum spiegelt, führt zu Raum-Fotografien via Medien. Wie auch Gaylen Gerber seine Monochromien mit monochromen Fotografien kontrastiert. In der Neuen Galerie setzt nun Schiess LCD-Bildschirme ein, die ebenfalls flach am Boden liegen. Auf diesen Schirmen verlaufen unmerklich Farbnuancen in der Zeit. Neben der räumlich verteilten Chromatik auf den Platten gibt es die zeitlich strukturierte Chromatik auf den Bildschirmen. Die statische Substanz der Bilder wird dadurch noch mehr relativiert. Die optische Kinetik, die Entfaltung der Fläche in der Zeit, die Chromatik als Chronographie unterstützen die Darstellung der Farbe als Objekt. Die Malerei wird dadurch zu einem variablen Dispositiv des Visuellen.

Anmerkungen:

- 1) Denys Riout, La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre, Editions Jacqueline Chambon, Paris 1995.
- 2) Arts Magazine Vol. 42, No.3, Dec./Jan. 1967/68, S.34f.
- 3) Sixteen Americans, Kat. The Museum of Modern Art, New York 1959, S.76; in: Frank Stella. Werke 1958-1976, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1977, S.111.
- 4) Barnett Newman, Chartres and Jericho, in: Art News, April 1969, S.28/29.