

URSPRUNGSKRAFT DER FARBE

Zu Christian Kvasnickas Entwicklung in Malerei und Druckgraphik

Unbeeindruckt von den immer wieder neu angesagten Untergängen und Auferstehungen der Tafelmalerei zaubert Christian Kvasnicka seit über 20 Jahren wahre Feste der Farbe, Orgien der Leuchtkraft auf die Fläche. „Zaubert“ ist sicher das richtige Wort für die Inszenierung eines magischen Vorgangs, bei dem der verblüffte Zuschauer nicht versteht, wie auf einer leeren Leinwand innerhalb von einer halben Stunde ein Feuerwerk von Farben fixiert werden kann. Nun entstehen die meisten seiner Werke zwar nicht vor Publikum und weisen erst dann einen höheren Verdichtungsgrad des Farbauftrages auf, doch sind dem Künstler die öffentlichen Akte des action painting wichtig - am liebsten in einer Performance von Malerei, Tanz und Komposition - weil solche Symposien der Entfesselung die eigene Kreativität in das kollektive Ritual gemeinsamer Kunstproduktion transferieren und so die Schöpfer von Kunstwerken auf ihre wahren Plätze weisen: als sensible Antennen und geeignete Medien von Schöpfungsprozessen, keinesfalls als Objektivierungen von Selbstbezügen des Künstlers, wie sich dies im Kunstbetrieb als Kult des Genialischen wiedereingebürgert hat.

Im folgenden soll anhand der Veröffentlichungen von Werken Christian Kvasnickas als einer sich anbietenden Leitlinie versucht werden, auf Besonderheiten dieser seiner künstlerischen Vorgehensweise und des von ihm entworfenen malerischen Kosmos aufmerksam zu machen, wobei sich die Beschreibung eher als Anleitung zum noch differenzierteren Genuss seiner Werke als Einordnung in das nationale und internationale Kunst-geschehen versteht.

Unter dem Titel „himmel und hölle sind eins“ wurden die beiden Werkzyklen „der garten eden“ mit 12 Arbeiten Öl auf Holz von 1997/8 und „der siebente kreis der hölle“* mit 7 Arbeiten Öl auf Leinen von 1998 herausgegeben. Beiden Zyklen ist jeweils ein zusätzliches Werk, „himmel“ und „hölle“, vorangestellt - Ouvertüren zu diesen zwei Farben-Symphonien. Im Gemälde „himmel“ ist die Strahlkraft der Blau-Lasuren nicht nur ungewöhnlich, sondern geradezu ungehörig. Schließlich gebührte der Vorrang bei solcher Intensität und Nuancierung von Blau - so will es die Konvention - den Malern Emil Nolde, Yves Klein, Helmut Schober, um bei der Moderne zu bleiben. Der Betrachter dieses Werkes muss also sogleich die Entscheidung treffen, ob er in Anbetracht dieser Respektlosigkeit aussteigen möchte und sich lieber anämischeren Gebilden in der konzeptuellen, figurativen oder wenigstens lineare Umrisse exponierenden Kunst hinwenden soll, oder er die Farbkühnheit Kvasnickas akzeptiert und einsteigt in den Mitvollzug einer mitreißenden, doch nicht ungefährlichen Farbschwel-

gerei. So gefährlich nämlich wie das Öffnen einer bunten Pralinschachtel, wenn der Genuss einer ersten Praline die Schwelle des Ausprobierens der anderen Geschmacksvarianten bis zur Leichtsinnigkeit der Völlerei herabsetzt.

Wer sich demnach auf ein erstes Bild von Kvasnicka einlässt, unterliegt willentlich seinem System der Verführung durch Farbe und wird das Prinzip, das er in diesem Bild erkannt hat, auch auf den Zyklus des Garten Eden anwenden wollen. Er wird nicht enttäuscht, denn in „wasserfall-garten-eden“ findet er den Farbauftrag von Blau in der gleichen Stimmung, freilich auf dem anderen Hintergrund des Holzes wieder, zusätzlich mit stärkeren Aufhellungen und der Abweichung gelb aufscheinender Farbplätze versehen, die ihn neugierig machen. Die mit dem Titel vorgeschlagene Assoziationen, bei „himmel“ noch auf erdenlose Luftigkeit gerichtet, lassen mit dem Gelb das Element Erde anklingen und die ins Blau verteilten weißen Einsprengsel legen das Element Wasser nahe. Nach der äolischen Idylle „himmel“ nun also der Locus Amoenus eines Paradiesgartens, anders und eher technisch gesagt: nach dem hochabstrakten Gemälde absoluter Blautöne nun eine relativierende Variante, die gleichwohl die Erinnerung an die Wahrnehmung des Ouvertüren-Bildes bewahrt. Von der durchschlagenden Kraft, gewissermaßen der Naturgewalt einer dominanten Farbe ausgehend, beginnt das Spiel der Differenzierung und Konkretisierung von Farben: der „Garten“ der Malerei.

In „mondlicht-garten-eden“ bricht dann das Gelb vollends hervor, von aufscheinendem Braun und Grün positioniert zur Frontalansicht - eine durch diesen dynamischen Überspachtelungs-Gestus der gesetzten Lasuren spannende Begegnung der Farbwelten des Himmels auf Erden und des bunten Garten Eden, wobei es dem Künstler mit der Metapher Eden nicht um den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies zu gehen scheint, sondern um die pure Anschauung dieser Buntheit des Paradiesgartens.

In „höhlen-garten-eden“, „regen-garten-eden“, „vogel-schwarm-garten-eden“, „herbst-garten-eden“ und „insekten-garten-eden“ sind das Aufeinandertreffen von Blau- mit Gelb-Rot-Braun-Tönen hinreißend durchdekliniert. Wo die Farbdisposition des einen Lagers sich nur an einer Stelle Durchlass verschafft, bricht es sich in anderen Werken Bahn um schließlich das Blau (in „herbst-garten-eden“) zur rudimentären, aber dadurch schon wieder aufregenden Kontrastsituation zurückzudrängen oder in ein auf die Gesamfläche des Bildes verteiltes Gleichgewicht des Blau- mit dem Rot-Braun-Farbenspiel zu gelangen und

schließlich durch Gelb- und Grüntöne die Assoziation von Bodennähe auszulösen (in „insekten-garten-eden“), das aufgenommen ist in der zarten Frische von Blau, Grün und Gelb vor braunem Hintergrund als „frühlings-garten-eden“.

Die Rotabstufungs-Gemälde dieses Zyklus würden, nebeneinander gerückt, eine interessante Reise in die Ausdrucksmöglichkeiten einer rotgelb gleißenden Welt ergeben: zuerst erglühend in der Sommersituation der Natur, was die hier ausnahmsweise stark strukturbildenden Spachtelreibungen der Weiß-Rot-Lasuren wesentlich verstärken in der Anmutung von sommerlichen Pflanzen, dann über die gelb und rot vulkanisch flammenden Farbaufgipfelungen bis zum nicht mehr steigerbaren und also nicht mehr darstellbaren dunklen Brand des Feuers, dessen innere Hitze die Farben schon wieder leicht stumpf macht (in „feuer-garten-eden“).

Vor dieser extremen Erfahrung jedoch kehren wir in der Reihenfolge des Zyklus noch einmal zurück zur Himmelsphäre des vollständigen Blau und erspähen in der Weißausparung des Blaus den „himmelslicht-garten-eden“, vielleicht um diese Vergegenwärtigung des Himmelblaus präsent zu haben, wenn wir auf die Farbgebung des „Höllen“-Zyklus treffen.

Die Schnittstelle von Himmel und Hölle bestreiten 2 Gemälde, die in ihrer Rotglut-Farbwahl nahezu identisch auftreten und uns so klar machen, dass in dieser Sicht des Künstlers Himmel und Hölle eins sind, wie der Gesamttitel es schon besagt: das Feuerparadies ist das gleiche wie das Höllenfeuer.

Animiert, ja angefeuert von dieser Erfahrung brennender Farben und von dieser Kippsituation tauchen wir erst einmal in 6 aufeinander folgende Blau-Farbspiele und haben Schwierigkeiten uns mit den möglichen Assoziationen durch die Titel zurechtzufinden. Offensichtlich meint Hölle jetzt den Zustand, aus den turbulenten Fluten der flächendeckenden Blautöne nicht mehr auftauchen zu können, keine Insel einer anderen Farbe als rettendes Stück Land zu entdecken. Aber wozu aus der Hölle zum Himmel streben, wenn der blaue Kosmos des Himmels genauso beschaffen ist wie der der Hölle?

Am Ende des Zyklus verglüht im neben dem Schnittstellen-Bild einzigen Rot-Bild „feuerhölle“ die noch sichtbare spärliche Materie. Wir begeben uns also besser schleunigst zurück in die bunte Welt von Eden und verstehen, warum wir Irdischen es weder im Himmel noch in der Hölle aushalten würden und dennoch immer wieder so fasziniert bis zu den Rändern dieser Sphären vordringen.

Den in beiden Zyklen ersichtlichen Hang zur Reduktion auf ein einziges Motiv, das umso vielfältiger durchvariiert wird, hat Kvasnicka 1999 auf die Spitze getrieben mit einer grandiosen Serie von 20 Unikatradierungen auf Baumwoll-Leinen mit dem Titel „Vox Montis“, einer Explosion der Farbmöglichkeiten, die in der Graphik leistbar sind, die durch die enge Zusammenarbeit mit der Druckerwerkstatt Kurt Zein in Wien zustande kommen konnte.

Es ist, als habe hier der Maler Kvasnicka dem Graphiker Kvasnicka die ganze Schönheit und Vielfalt der Welt der Farben vorführen wollen, oder als habe der Künstler dem Rest der Welt ein Nachschlagewerk über die Bandbreite von Farbgestaltungen in der graphischen Kunst in die Hand geben wollen.

Während in der ersten Radierung der Serie das Grundmuster des Berges kaum auszumachen ist innerhalb des bis ins Detail verschiedenfarbig gestalteten Auftrages, formen sich aus dem Farbteppich der nächstfolgenden Radierung bereits Umrisse und Ballungen heraus. Mit beeindruckendem Ideenreichtum für Struktur- und Farbkombinationen, die aus den Kupferplatten herauszuholen sind, versammelt Kvasnicka in Syntonie mit seinem Drucker aus den blau-, grau-, rot-, lila-, orange- und brauntonierten Originalhanddrucken alle üblichen, aber auch unüblichen technischen Raffinessen, um ein Ensemble der Improvisationen, der Variationen transparenter Farbschichtenoberflächen auf den 8 Druckplatten entstehen zu lassen. Als ginge es bei soviel handwerklich-sinnlicher Erfahrbarkeit für die Macher und für die Betrachter darum ein Bollwerk zu errichten gegen die Diktatur der neuen Techniken und die Virtualisierung der Beziehungen zwischen Künstlerschaft und Publikum. Oder geht es gar nicht darum? Immerhin kann bei soviel zur Schau gestellter Kulinarik damit gerechnet werden, dass die Verführung zur Haptik funktioniert. Dass ein Medium wie Druckgraphik gegenüber so beliebten Techniken wie Aquarell oder gar dem Medium der Farbfotographie auch in Zukunft nicht mehr als eine Nische besetzen kann, ist evident. Jeder mediale Paradig-mawechsel bringt solche Verrückungen mit sich. Es geht bei den Farb-Experimenten von Christian Kvasnicka in der Druckgraphik um eine andere Dimension: der Künstler als Handwerker kann neue Zugänge vermitteln, neues Interesse für solche Formen der Kunstausübung auch für Amateure schaffen, da wo die Kluft zwischen Kunstbetrieb in einem intellektuellen Ghetto und den sich zunehmend vergrößernden Popularismus der Lifestyle-Medien sich immer weiter verbreitert.

Meister ihres Fachs, die wie Christian Kvasnicka sich mit ihrer Kunst gänzlich in den Dienst der Gesellschaft

zu stellen in der Lage sind, sehen sich insofern vor neue Herausforderungen gestellt. „Art in the public interest“, wie das alte kalifornische Künstlerehepaar Harrison hellsichtig formuliert, „will be the future“.

Als Kvasnicka 2001 in der Austrian Trade Commission in New York ausstellte, war mit „The Garden of Passion“ eine Synthese seiner bisherigen malerischen Ansätze entstanden, freilich in einer geänderten Perspektive. Die großformatigen Arbeiten im gleichnamigen Katalog geben Auskunft über die Akzentuierung und Austarierung der Farben und Formen zu einer mittelpunktsbezogenen Harmonie. Der Künstler hat eine Schönheitsgalerie der Farben angelegt, als Notate von Übertragungsvorgängen aus seinem Körper auf das Sendemedium der Malerei zum empfangenden Betrachter.

Anders als im Himmel-Hölle-Zyklus, der die Natur abstrakt zu erfassen vermag, oder in den virtuos-handwerklichen Fingerübungen von „Vox Montis“ strahlen die Bilder von „The Garden of Passion“ über ihre Farb- und Formschönheit hinaus eine deutlich spürbare menschliche Wärme aus. Gleich ob rote, blaue oder gelbe Farbstufungen gestaltet sind, die Werke atmen Lebendigkeit und Ruhe. In diesem Garten der Leidenschaft verglüht nichts oder erstarrt in kalten Fluten. Mondlicht und Mondlichtblume, Blumenwolken, leuchtendes Gras, Schneegrass, Herbstblätter, Feuerpflanzen und Wasserfall gehören nicht einem fernen Paradies an, sondern sind in einem erreichbaren menschlichen Garten situiert. Der Künstler als Gärtner pflegt ihn mit Hingabe, eben mit „passion“.

Im Rahmen seiner Teilnahme am Independent Art Fair im New Yorker Plaza Hotel 2001 wirft Kvasnicka das Thema des Urbildes auf. Der Magie, die von der Darstellung des Stieres in der archaischen Höhlenmalerei ausgeht, versucht er mit einer Serie von 6 Gemälden im gleichen Format nachzuspüren. Dabei verzichtet der Künstler auf seine sonstige Hinneigung zu schönen und kräftigen Farben, sondern konzentriert sich diesmal mit geringen, unspektakulären Mitteln von schwarz-braunen Hervorhebungen vor hellbraunem und blaugrauem Hintergrund auf die zeichnerische Aussage: Spuren, die zwar keine figürliche Aussage treffen, doch in ihrer Geballtheit von Bild zu Bild im Kontext äußerst intensiv wirken. Die Frugalität der Mittel steigert die Aufmerksamkeit auf den Fokus, nämlich die abstrakten, gebündelten Zeichen erdgebundener Urbildhaftigkeit.

Eine sonderbare Faszination hat ganz offensichtlich den Künstler erfasst und bewegt, so als wären ihm all die bunten Welten zu einem einzigen Farbknäuel implodiert, in

dem sämtliche Farbtöne zu einer düsteren schwarz-braun-orangen Einheitsfarbe zusammengemischt wurde. Doch haben wir es wohl mit der umgekehrten Projektion zu tun: der Künstler ist an den Ursprung der Malerei angelangt und hat erkannt, dass sich aus dem chaotischen Knäuel alle Farben und Farbspiele dieser Welt explosionsartig entfalten und ausbreiten werden. Er sieht den Stier als Urbild, aber er sieht zugleich in der Metapher des Stieres den Zusammenfall des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos.

Christian Kvasnickas Entwicklung als Maler und Graphiker erstreckt sich von den in ihrer elementaren Leuchtkraft absolut gesetzten Farben Blau und Rot als der Dialektik des Kosmos - einer Kraft, die von der eigentlichen Natur der Farbe als zermahlenem Gestein herrührt - über die Farbenspiele vormenschlicher und menschlicher Gärten in die Urbilder des Beginns menschlicher Kultur und Kunst. Ob der von ihm eingeschlagene Weg der Auseinandersetzung mit Farbe gewissermaßen von Emil Nolde zu Antoni Tàpies und Anselm Kiefer verläuft, ist hier weniger von Belang als Kvasnickas Konsequenz in der Auslotung der Möglichkeiten der Farbe und der auffallend souveräne Umgang mit ihr. Noch im schönsten Strahlen seiner Farben verselbständigen sich nie seine Werke und lassen sich instrumentalisieren, etwa indem sie auf den Künstler selbst und auf sein Ego weisen. Denn einerseits ist bei Kvasnicka immer Natur, Kosmos und Ursprung mitformuliert. Und andererseits richtet sich der Wirkungskreis seiner Kunst auf die Gesellschaft, für die sie wahrnehmbar und dauerhaft sein soll, also nützlich in einem recht verstandenen Sinn (keinesfalls angewandte Kunst) und nachhaltig.

Kvasnickas Weg der höchsten Steigerung von Farbintensität zur tiefsten Erkenntnis vom Ursprung der Malerei ist der eines authentischen Malers, er ist aber auch begleitet von seinen diversen kunstpolitischen Initiativen, sei es für den Dialog zwischen Künstlern und dem Roten Kreuz, sei es für soziales Engagement wie bei der landesweiten Verteilung der Rodenstock Kunstedition.

Immer ist Kvasnicka im Inneren der Kunst und damit auch immer am Ursprung, wie er dies für New York selber analysiert hat:

„I don't stay on the outside to observe ... I am part of the earth, of the river, the sun and the wind, and painting is a part of me“.

Elmar Zorn

Der Autor ist Kurator und Dozent in Deutschland, Österreich, Italien und den USA