

Fritz Kreidt

## Meine Projekte

Große Projekte in der Kunst? - Giottos Serovegni- Kapelle! Tiepolos Würzburger Residenz! Die "Très Belles Heures du Duc de Berry" der Brüder Limburg!

Das "groß" muss man heute wohl etwas - erheblich! - kleiner schreiben oder besser weglassen. Es sei denn, wir schränken es ein auf quantitative Größen, also auf den Umfang in Quadratmetern Bildfläche oder auf die Zeit in Monaten oder Jahren der Arbeit. Darauf kann ich mich einlassen.

Mit Projekten habe ich mich von früh an beschäftigt, beispielsweise mit Illustrationsvorhaben. Diese kamen, da kein Auftrag dahinterstand, über ein Dutzend Zeichnungen selten hinaus. Aber dem Anspruch eines "Projekt", wenn er darin besteht, ein größeres Ganzes planvoll anzugehen, wurden sie schon gerecht. Nach meinem Sprachverständnis liegt bei "Projekt" die Betonung ohnehin mehr auf dem Vorhaben als auf seiner Realisierung.

Nur einmal kam es damals zur vollständigen Durchführung eines Projektes: Ich hatte mit dem Schöpfer und Verleger eines kleinen, ambitionierten, also höchst idealistisch operierenden Pressendruck-Unternehmens vereinbart, ein Buch mit Originalradierungen zu illustrieren. Der Text (Hochdruck) wurde auf kostbarem Papier zuerst, die Radierungen (Tiefdruck) danach in die vorgegebenen Zwischenräume gedruckt. Es war völlig unmöglich, vor Vollendung der 48 (teils winzigen) Radierungen das Projekt im Stich zu lassen (Novalis - Heinrich von Ofterdingen, Das Märchen - Otto Rohse Presse , Hamburg 1966).

Wie sich an diesem Beispiel zeigt - aber das hat es mit den eingangs erwähnten erlauchten Großprojekten gemeinsam - kommt der Projektcharakter eines Arbeitskomplexes zumeist von außen zustande; durch einen Auftraggeber, durch andere involvierte Gewerke, z.B. Architektur und Buchproduktion, und deren ökonomische Dimensionen.

In der Bildenden Kunst für sich genommen ist, soweit ich das von meiner eigenen Arbeit her überblicke, das Vorgehen meist ein anderes, ein offeneres. Man erschließt ein neues Interessensfeld, womöglich ohne dessen Tragfähigkeit abzuschätzen, und erst im Fortgang der Arbeit werden seine Möglichkeiten sichtbar. Wenn überhaupt, wird man erst relativ spät von einem „Projekt“ sprechen. So ein Projekt ist nicht determiniert, weder in seinem Beginn noch in seinem Ende. Vielleicht wäre daher „Zyklus“ das richtigere Wort.

Zykluscharakter kann auch durch die Arbeitsweise verstärkt werden. So arbeite ich durchweg simultan an einer Gruppe von Bildern oder Zeichnungen, die in einem thematischen Zusammenhang stehen. Die Arbeiten werden sukzessive begonnen und nebeneinander her fortgeführt. Abgeschlossene Bilder bleiben im Atelier präsent, können auch wieder vorgenommen werden, neu begonnene treten hinzu. So bleiben sie untereinander verwandt, beeinflussen sich gegenseitig.

Im Dialog mit dieser Gruppe oder Einzelstimmen darin ergibt sich für den

Betrachter, d.h. zunächst den Urheber, und bleibt wahrscheinlich auch auf ihn beschränkt, eine Art Panorama-Effekt, in dem Aussagekraft und Reichtum der Gruppe über den Rahmen und die Reichweite des einzelnen Bildes hinausgehen. Zahlreiche Facetten des Gegenstandes werden sichtbar, ein erzählerisches Element, vielleicht auch in Richtung eines epischen Charakters, mag hinzukommen. Und damit öffnen sich auch Blicke auf Zeit und Geschichte.

Besonders deutlich geworden ist mir dies bei der Arbeit an zwei großen Zyklen, die Zeit und Geschichte selbst gewissermaßen mit zum Thema hatten: von 1990 bis 2005 beschäftigte ich mich nahezu ausschließlich mit ihnen: Zunächst Industrielandschaften der untergegangenen DDR, und danach Berliner Baustellen.

Der erste dieser beiden Komplexe war wirklich und im landläufigen Sinne ein „Projekt“, schon deshalb, weil zu seiner Realisierung Finanzmittel beschafft werden mussten, denn es handelte sich um eine Filmprojekt, das der Filmemacher Manfred Wilhelms und ich schon Jahre zuvor konzipiert hatten („Rostige Bilder“ von Manfred Wilhelms, 1992).

Wir wollten zeigen, wie ein Filmemacher und ein Maler in ihrer eigenen Sehweise, auf ihren je eigenen Arbeitsgebieten mit den spezifischen Gestaltungsmitteln dieselben Objekte darstellen. Diese Objekte wollten wir an Standorten alter Schwerindustrie finden. Anfang 1990 nun boten sich atemberaubende Schauplätze in den alten Industrierevieren der - damals noch - DDR.

Die sich ab 1996 anschließende Arbeit an meinen Berliner Baustellen empfand ich anfangs als ein höchst erwünschtes Kontrastprogramm. Die häufig fast monochrome Farbigkeit der Städte und Dörfer, der Industrieanlagen und teilweise auch der Landschaft in den - dann schon neuen - Bundesländern, der grau-braun-violette Schleier, der über allem lag, dies war ich nach Jahren des Malens gründlich leid. Die reinen, kräftigen Farben auf den Baustellen mit ihren Baggern, Kränen, Containern, Rohrleitungen waren mir eine Erlösung. Dennoch waren auch diese Sujets eine Fortsetzung der vorherigen, vor allem am Beginn der Bautätigkeit, der sich noch überwiegend im Sand- und Erdreich abspielte, mit Gruben, die zwar viel kleiner als die Tagebaulöcher, aber doch ähnlich waren: eine letztlich nicht für möglich gehaltene Urlandschaft unter dem Stadtboden hier, wie auch, nicht ganz so fremd, unter der bäuerlichen Kulturlandschaft dort, eine amorphe Zone, die Struktur erst durch die Erosionsrinnen gewinnt, die die Natur selber schafft. Zusammen mit dem, was Technik dort kreierte, ein dichtes, faszinierendes Ineinander von Chaos und Ordnung.

Erst 2005 war ich dann wieder frei, mich ganz anderen, unbekanntem, sehr fernen Anregungen zu öffnen. Ich fuhr nach China. Der Wunsch war alt, und die endliche Verwirklichung war durchaus vorbereitet im Sinne eines Projektes: durch einige Kenntnisse chinesischer Kunst, durch Sprach- und sogar Schriftstudien. Wichtig wurde für mich dabei, dass der Unterricht einen authentischen, aus Spracheigentümlichkeiten abgeleiteten Einblick in chinesische Kultur, Zivilisation und Mentalität erschloss. Dies war für das Verständnis meiner Erfahrungen vor Ort eine wesentliche Hilfe.

Einen Teil meiner Zeit verbrachte ich in einem abgelegenen Gebiet im Süden Chinas. Es war nur ein winziger Ausschnitt aus dem, was touristisch ergiebig

gewesen wäre, aber dies ermöglichte mir, meine ländlichen und landschaftlichen Erkundungen im Maßstab von Fuß- und Radwanderungen, auch Bootstouren zu unternehmen. Es waren u.a. Gegenden, die nur über Treppenpfade erschließbar (also für Motorfahrzeuge unzugänglich) waren. Die Natur bot das Bild einer uralten, zeitlosen Kulturlandschaft und eines Lebens in ihr, das von Mühsal, Selbstverständlichkeit und Gelassenheit geprägt war. Natürlich waren hinter der Harmonie, Ruhe und Milde auch Schatten der sich in China vollziehenden Umwälzungen, spürbar.

Als ich danach in Shanghai die sehr frühen Zeugnisse chinesischer Landschaftsmalerei sah, wurde mir bewusst, dass ich kurz zuvor eben solche Landschaften in der Wirklichkeit gefunden hatte, wie sie die ehrwürdigen Kollegen tausend Jahre zuvor fasziniert hatten. Verblüffend und sehr anrührend war die Unmittelbarkeit, die emotionale Nähe zu einem heutigen Naturerlebnis, die mir in diesen Bildern begegnete.

Die autonome Landschaftsdarstellung erreicht in China im 10. Jahrhundert (!) einen absoluten Höhepunkt und hält bis weit ins 14. Jahrhundert ein erstaunliches Niveau. Von diesen Werken ist außerhalb Chinas kaum ein Begriff zu gewinnen, da die Werke wegen ihrer Rarität und Fragilität nicht in der Welt herumgeschickt werden können. Mit diesen Bildern, durchweg Tuschmalereien, manchmal sehr zurückhaltend farbig gefasst, seltener mit kräftigen Deckfarben, sind Arbeiten aus späteren Epochen, die hier manchmal gezeigt werden, gar nicht zu vergleichen. Die frühen präsentieren ein stupend formal orientiertes Gestaltungsbewusstsein, ein Zusammenfallen von formaler Autonomie, einer quasi abstrakten Bildauffassung mit einer ganz erstaunlichen Suggestion von Realität, Atmosphäre, ja Stimmung.

Für einen Maler, der einst eine formal orientierte, non-figurative Abstraktion als die für sich und seine Zeit einzig mögliche Ausdrucksform angesehen und sich dann allmählich die damals für absolut konträr (und reaktionär) erachtete realistische Darstellungsweise erschlossen hatte, war die chinesische Landschaftsmalerei des 10. bis 14. Jahrhunderts eine erstaunliche und überraschende Erfahrung, wie sie die klassische Moderne mit ihrer oft unbefriedigenden Mischform nicht hervorgebracht hatte, die Erfahrung nämlich, dass die beiden Pole Formalismus und Realismus so zur Deckung gebracht werden können, dass Vollkommenheit entsteht.

Zurück in Berlin, blieb vieles, was ich gesehen hatte, rätselhaft. Wie hatte es in China zu einer derart empfindsamen und genau beobachtenden Naturschilderung kommen können, zu einer Zeit, in der bei uns die Romanik herrschte, in der die Natur nur chiffrenhaft evoziert wird? War es die besondere Natur selbst, die in China Philosophie, Religion, Kultur in eine besondere Richtung gelenkt und damit auch das Selbstverständnis des Künstlers und seine Haltung zu seinen Bildgegenständen determiniert hatte? Ich musste an die Anekdote von dem berühmten chinesischen Maler denken, dem der Kaiser den Auftrag zu einer Darstellung eines Kranichs erteilt. Als der Künstler jahrzehntelang nichts von sich hat hören lassen, begibt sich der Kaiser zu dem großen Meister. Das Innere von dessen Haus ist über und über mit Kranichdarstellungen bedeckt. Der Kaiser ist ungehalten: „Warum hast Du mir nichts gebracht, wo doch Dein Haus voll davon ist!“ Der Meister antwortet: „30 Jahre habe ich gebraucht, um das Werk für Euch zu schaffen. Jetzt bin ich soweit.“ Setzt sich hin und malt in fünf Minuten einen vollkommenen Kranich.

Es ist klar, dass man eine uralte Vorstellung von Kunst und ihrer Praxis nicht

adoptieren kann. Und doch hatte ich das Bedürfnis, mich den frühen Werken zu nähern. Es stellte sich bald heraus, dass die Zeichnung ein geeigneteres Medium dafür war als die Ölmalerei, in der ich zunächst begonnen hatte, China-Landschaften zu schaffen. Nicht nur ist die chinesische Tuschpinsel-Malerei ebenso sehr Graphik wie Malerei, die Zeichnung ist für mich auch freier und offener für Beweglichkeit und subtile Modulation. Die von mir seit vielen Jahren gepflegte Technik, mit Kohlestiften auf getönte Papiere zu zeichnen, kam auch äußerlich mehr an das Gesehene heran. Dabei konnte ich auch leichter versuchen, mich experimentell manchem Rätsel der chinesischen Kunst zu nähern: der phänomenalen Fähigkeit der Alten Meister beispielsweise, die zu einem großen Teil ganz freibleibende Bildfläche in einen Raum von atmosphärischer Dichte zu verwandeln. Erstaunlich auch, wie bei einigen Malern die Darstellung von Laubmasse nur darin besteht, kleine Kringel aneinander zu fügen, ein scheinbar völlig schematisches Vorgehen, das doch einen höchst lebendigen Baum ergibt. Eine ähnliche Transzendierung von formelhaften Chiffren gelingt für die suggestive Darstellung von Wellen, Regen, Wolken.

Epilog: Das Schicksal von Projekten ist häufig, dass sie Projekte bleiben, d.h. ihre Realisierung aus vielen, meist banalen Gründen entweder gar nicht zustande kommt oder irgendwo auf halber Strecke steckenbleibt. Ich hatte zwei Jahre an meinem China-Projekt gearbeitet, viel zu kurz für ein solches Thema, als ungewollt ganz andere, laute, harte Eindrücke meine China-Erinnerungen überlagerten und es mir unmöglich machten, zu diesen zurück zu kehren. Das China-Projekt ist nicht abgeschlossen. Ich hoffe, die Gelegenheit zu finden, noch einmal mit neuen frischen Eindrücken zu dieser Arbeit zurück zu kehren.