

**Geheimnisvoll am lichten Tag, lässt Natur sich des Schleiers nicht berauben und was sie deinem Geiste nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben. (Goethe)**

**In der Rede über sich und sein Werk zeigt sich in aller Schärfe, was es mit dem berühmten finalen Satz aus Wittgensteins Tractatus – Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man Schweigen – auf sich hat: In eigener Sache und von der eigenen Sache zu sprechen ist mit Tücken verbunden und ist vielleicht sinnvoll nur deshalb möglich, weil einem selber das Eigene, auch das eigen Geschaffene schon im Abstand von wenigen Jahren, ja selbst schon wenn man ‚einmal darüber geschlafen hat‘ fremd erscheint– fremd nicht im negativen Sinne, sondern so vielleicht, wie einem eine Person, welche uns zum ersten mal begegnet, fremd ist. Wie sagt Paul Valéry in seinen Schriften über Leonardo da Vinci: „Nichts leuchtet dem allgemeinen Verständnis, aber auch der Kritik, so wenig ein wie die Unzuständigkeit des Autors dem einmal geschaffenen Werk gegenüber.“**

**Kehren wir hier zu Wittgenstein und seinem Tractatus zurück; Hier lautet der erste Satz: „Die Welt ist alles was der Fall ist.“**

**Der Fall ist: Ich wurde in einem Dorf in der Schweiz geboren. Eines Tages stiess ich im Zug auf liegen gebliebene Bücher: Goethes Götz, Schillers Räuber, Erzählungen von Eichendorf, die Lehrlinge zu Sais von Novalis, Hölderlins Empedokles, Büchners Lenz – es war wie eine zweite Geburt, eine wie vom heiteren Himmel gefallene Welt. Diese Lektüre bedeutete denn auch das Rüstzeug für mich als Mensch und Künstler als einaufgeklärter Romantiker der ich wohl bin, falls diese Selbsteinschätzung hier angebracht ist. Ebenso zufällig brachte mich der Lauf der Dinge an die Kunstgewerbeschule, denn auf dem Land heranwachsend, wusste ich nicht einmal von der Existenz einer solchen Lehranstalt. Hier wurde der Zeichenstift meine eigentliche Waffe. Nebst diesem Unterricht lernte ich das Handwerk des Steinbildhauers.**

**Dem Gerücht folgend, dass Beuys in Wien eine Klasse übernehme - immatrikulierte ich mich 1977 an der Hochschule der bildenden Künste in Wien bei Bazon Brock und parallel dazu an der Akademie der bildenden Künste bei Bruno Gironcoli. Ganz Wien war dann auch im Hörsaal als Beuys sich in der Donaumetropole vorstellte – Tausend Zuhörer am ersten Tag, dreissig am zweiten, Acht und davon die Hälfte Schweizer am dritten. Damit war das Projekt gestorben. Hier in Wien aber wurden meine wirklichen Lehrmeister die Bestände des Kunsthistorischen Museums, dessen Säle ich durchforschte, wie einen dichten Wald. Hier lernte ich wie das Kleine neben dem Grossen seinen Platz hat, weil der Wert eines jeden Werkes, eines Kunstwerkes zumal aus der Thematisierung und Vergegenständlichung je eigen gesetzter Probleme bestand d.h., dass neben den Titanen eines Velasquez oder Rembrandt eben auch Künstler wie Averkamp oder Paul Bril ihren berechtigten Platz hatten mit ihren geistvollen Reflexionen des Menschendaseins, weil sie nach der Massgabe ihrer Anforderungen operierten. Ganz zu Schweigen von einem ....der trotz seiner Kabinetformate grösste Kunst geschaffen.**

**1980 fand meine erste Ausstellung in einem Kunstmuseum statt, was auch den Beginn meiner Ausstellungstätigkeit markiert.**

Nach dem Studium in Wien bin ich nach Köln gezogen, von wo ich in den folgenden Jahren an einer regen Ausstellungstätigkeit teilnahm.

Acht äusserst wertvolle Jahre hatte ich in der Stadt am Rhein verbracht, als ich erneut einen Ortswechsel unternahm und 1989 als Stipendiat des Istituto Svizzero nach Rom zog.

Nach diesem vierjährigen Aufenthalt in der Tiberstadt lebte und arbeitete ich an verschiedenen Orten der Schweiz und Italiens. In diesen Jahren entstanden beispielsweise die riesigen Deckenfresken in einer klassizistischen Kirche und es entstanden weitere Projekte im Zusammenhang mit Architektur wie die Skulptur für ein Gemeindehaus, der Kreuzweg für eine Barock-Kapelle und die Wandgemälde zweier Schulhäuser.

In diesen Jahren verfasste ich einen Mittelitalien-Führer, der durch den Titel „Arte & Osteria“ als Kunst und Ess-Guide getarnt, in Wahrheit aber ein Achthundertseitenblock wurde. Er versucht sich am Unding, Mittelitaliens Kunst- und Architekturschaffen bis zum heutigen Tag zu verfolgen und nicht wie die meisten Publikationen zu diesem Thema, die Kultur Italiens mit dem Barock versiegen zu lassen. Alt und Neu sollten sich darin wechselseitig spiegeln und die grosse Kultur Italiens als lebendige Vergangenheit begriffen werden, welche wirksam ist bis auf den heutigen Tag, denn - welcher Künstler wäre und wollte ohne das Werk Masaccios, Andrea del Castagnos oder Piero delle Francescas ausgekommen? Ich widme darin aber genau so das Interesse etwa einer grossen Architektengeneration, welche von 1925 an bis in die Achzigerjahre die eigentliche italienische Moderne schuf oder einem Klassizisten wie Poggianti, welcher als Italienischer Ledoux oder Boullée zu sehen ist. Ich versuche darin aber auch dem zwiespältigen Erbe der Dreissiger-Jahren, gerecht zu werden, welche das Gesicht so mancher Stadt im Süden noch heute prägen.

Nach Abschluss und Publikation dieses Buches ging ich 1999 für zwei Jahre nach New York mit der Absicht, für denselben Verlag einen Stadtführer zu erarbeiten. Mit dem Ereignis des 11. 9. fand dieses Projekt seinen vorläufigen und zurückgekehrt in die Schweiz auch seinen endgültigen Abbruch – hätte ich nochmals einen Führer geschrieben, ich wäre für weitere Jahre nicht zu meiner eigentlichen Arbeit gekommen.

Ich bezog nun ein Atelier auf dem Lande und begann mit der Malerei quasi von Grund auf neu. Parallel dazu richtete ich mir im Anwesen eines Freundes in Italien ein weiteres Atelier ein, und seitdem pendle ich malend zwischen den Bergen und dem Meer.

Die theoretische Arbeit liess ich aber nie gänzlich beiseite. Mit Vorträgen am Lehrstuhl von Axel Fickert an der ETH-Zürich und seit zwei Jahren nun bei den Architekturstudenten an den Zürcher Hochschulen Winterthur halte ich mich wach. Dabei untersuche ich mit den Studenten zusammen Themen wie: Das Unsichtbare in der Architektur anhand der Trennwand einer Klosterkirche mit dem dahinter liegenden Klostergebäude; eine Wand, welche im eigentlichen Sinne vom Phänomen bestimmt wird, eine doppelte Innenwand zu sein und also kein Äusseres zu besitzen.

Des weitern erarbeite ich mit meiner Partnerin zusammen das Werk des Architekten Angiolo Mazzoni, der in den Dreissiger Jahren über vierzig Bahn- und Postgebäude in ganz Italien baute. Mazzoni, der in kaum einer Anthologie zur Italienischen Moderne erscheint, der aber mit seinen frühen Werken von Calambrone und den Technischen Bauten für die Staatsbahnen in Florenz der

**eigentliche Pionier ist und welchem Marinetti als einzigem Architekten das Prädikat "Futurist" zugesteht.**

**Die geographische Fahrt meiner Biographie könnte nun als Indiz für eine unstete Seele gelesen werden. Tatsächlich ist meine Arbeit gezeichnet von einer Pendelbewegung wo: der Gegenstand hinter die Malerei zurücktritt oder umgekehrt, die Malerei hinter dem Gegenstand verschwindet - und wohl eben in diesem Schwebezustand ereignet sich das Bild?**

**Die Frage hiess und heisst: Was ist Malerei - was ist ein Bild zu leisten imstande? Und meine explizite Frage lautet: Wie kann man am Gegenstand festhalten, ohne hinter die reichen Erfahrungen und Einsichten zurück zu fallen, welche die abstrakte Malerei des 20. Jh. von Malevitsch bis Barnett Newman bedeutet?**

**Der Schwebezustand zwischen abstraktem und gegenständlichem Bild, dieses Auf-die-Welt-Kommen (Zur-Realität-Werden) der „reinen“, abstrakten Malerei und dieses Ins-Bild-Gehen (Zum-Bild-Werden) der dargestellten Gegenstände macht den eigentlichen kritischen Punkt der (meiner) Malerei aus.**

**Es ist eine Gratwanderung, welche sich an der nicht aufzulösenden Einheit von Bild und Sujet schärft - die vollkommene Durchdringung von Malerei und dargestelltem Gegenstand: eine Malerei, welche ich immer wieder auch in Rückgriffen auf das Vergangene beschwören muss, wie etwa mit jenem Gemälde Gentileschis, wo die Farbe durch die Leinwand sickert wie das Blut des Enthaupteten durch das Geflecht des Weidenkorbes, aber einem verfrühten Klassizisten erteilt man ungern dieses Lob. Deshalb eher: mit jenem Schwarz, welches zwischen den Fasern der Leinwand droht wie der Tod in den leeren Höhlungen des Schädels – Caravaggios Schwarz.**

**Immer wieder - in den Anfängen sogar ausschliesslich - schuf ich zwei- und dreiteilige Werke, diese bedienen sich demnach Bildformen, welche sich in Flügelaltären als Dyptichon und Typtichon in der Kunstgeschichte festschrieben haben.**

**In der Mehrteiligkeit wird die Hermetik des Einzelwerkes aufgebrochen und erst in der Verknüpfung der einzelnen Teile zeigt sich das Werk – es ist das, was die einzelnen Teile für sich betrachtet nicht sind. Die Mehrteiligkeit bedeutete nun aber auch, dass man die Zwischenräume mit denken muss: Ja in eben diesen schmalen Wandstreifen zwischen den Bildfeldern lag für mich das eigentliche Motiv verborgen, welcher nun als gemalter Zwischenraum in Form von Balken auf der Leinwand erschien.**

**So ist denn die Frage nach der Art meines Schaffens nicht einfach zu beantworten – dies ist ebenso figürlich als abstrakt – selbst diese abstrakten Balken verstand ich als etwas gegenständliches und in diesen frühen Bildern war mit dem tatsächlich vorhandenen Zwischenraum also auch des Malers Modell konkret vorhanden. Das Erforschen des Wesens und die Frage nach der „Fähigkeit“ des Bildes, war mir Motiv und nicht der Stil oder das Glaubensbekenntnis zu irgendeiner Art von Bildern.**

**Das Arsenal, aus welchem sich meine Bildgegenstände rekrutierten (und es nach wie vor tun) ist die Tatsächlichkeit des Bildes; Keilrahmen und Leinwand, Farbe und Auftrag sowie der Raum in seiner doppelten Gestalt: als ausgegrenzter Bildraum und als umgebender tatsächlicher Lebensraum.**

**So hatten auch die grossen Stillleben ihr Reverenzobjekt im Bild selber als Äquivalente zur Stofflichkeit des Bildträgers, der Leinwand in Form der**

**gemalten Pflanze bzw. der suggestiven Immaterialität des Bildraums in Form von gemalten Gefässen, welche ihren Inhalt gleichsam verbergend offenbaren.**

**Sind Ahnungen oft der Anlass einer Arbeit, so gilt es, diese im Werkprozess zu klären und zu einer grösstmöglichen Lesbarkeit voran zu treiben. Die Aufgabe des Künstlers liegt darin, trotzdem er keinen Gesetzen (eigenen oder fremdbestimmter) und keiner Gewohnheit folge leistet, dass er trotz dem Bewusstsein keinen Weg und keinen Stil zu besitzen glaubwürdig Sichtbares schafft, schöpfend oft nur aus dem mysteriösen Drang heraus den Stoff, die Materie zu benützen – denn trotz Konzept und trotz der neuen Medien ist Kunst vorwiegend Handwerk, geistiges Handwerk. Michelangelo sagt hierzu: Si dipinge con il cervello, non col le mani und Beethoven antwortet dem Geiger Schuppanzigh auf seine Klage nach der technischen Bewältigung des Komponierten: Meint er ich denke an seine Geige wenn der Geist zu mir spricht!**

**Kein Stil, kein Weg, kein Gesetz, keine Gewohnheit – so sieht die Ausgangslage für den Künstler aus für eine Arbeit, deren Wert gerade so im Erforschen von Fragen wie im Erarbeiten von Lösungen besteht. Nicht die Gewissheit ist das Feld, woraus er seine Nahrung bezieht, sondern Ahnung, Täuschung aber auch Leidenschaft. Er zieht aus Zweifel und Scheitern, aus dem Ungewissen seine Kraft. Die Werkstatt des Künstlers ist ein Labor, welches vom Dunklen und Abgründigen und von der lichterhellen Betroffenheit versorgt wird. Es sind Versuchsanordnungen, welche nicht den Beweis zum Ziel haben – die Modellhaftigkeit ist ihr eigentliches Wesen. Plan und Ausführung verschränken sich darin gleich Frage und Antwort.**

**Im Bild dreht sich alles um das Sehen, denn ohne Betrachtung fristet das Bild ein lichtloses Dasein – es existiert nicht. Aber von jedem Bild und jedem Werk geht gleichsam ein Blick zurück auf den Betrachter – das, was als Wissen im Bild verborgen ist, schaut in diesem Blick zurück auf die Welt.**

**In Köln schuf ich unter anderem fünf grossformatige Bilder. Jedes der Bilder stellt ein Lebewesen vor. Dieses befindet sich auf einem Sockel, es handelt sich dementsprechend um gemalte Standbilder – Denkmale. Wofür stehen nun diese Denkmale? Was suchen sie in Erinnerung zu rufen? Den Standbildern selber ist keine Information zu entnehmen, denn diese sind vom Betrachter abgewendet, blicken wie dieser selbst ins Bild. Und genau hier stellt sich das Paradoxe als wirkende Kraft ein. Indem sich das Dargestellte vom Betrachter abwendet, verdoppelt dies die Haltung des Betrachters zum Bild – das Dargestellte leiht sich den Blick des Betrachters, um selber zu schauen.**

**In der Folge wendete ich mich immer entschiedener der Natur, als unserem Grossen Gegenüber zu, als dem, wovon sich der Mensch, verstellt durch all seine Erfindungen quasi schon verabschiedet hat – sie höchstens noch als riesigen Spielplatz für seine Out-door-Aktivitäten verwendend.**

**Der Natur ihre Dignität wieder zurück zu geben, male ich Landschaftsbilder. Im Schneefall liegt in der Natur etwas vor, was an die Arbeit des Künstlers erinnert - verbergend sichtbar zu machen. In diesem Sinne beschäftige ich mich damit und im Ereignis des Wasserfalls ist mir Newmans Zipp quasi vorgeformt. Unter Tatsächlichkeit des Bildes zähle ich mittlerweile den kompletten Bestand an Bildern und hier sind es die Selbstbildnissen und Atelieransichten der**

**Maler, welche als gespiegelte Reflexion operieren. Diesen Werken gilt meine Aufmerksamkeit zurzeit. Ich rufe, sie malend als Zeugen der beschwörenden Kraft der Kunst ins Gedächtnis.**

**Es ist ja nun tatsächlich so, dass keiner die Malerei bzw. die Kunst neu erfindet – die Kunst kommt von weit her – „Ich bin eine Kraft des Vergangenen“, mit diesem Selbstzitat beginnt Pasolini seinen wunderbaren Halbstundenfilm „La Ricotta“, worin er sich als eigentlicher Interpret des Manierismus zu erkennen gibt, einer kulturellen Umbruchzeit am Ende der Renaissance und eigentlichen Geburtsstätte der Moderne.**

**Die Kunst kommt von weit her – was aber keineswegs heissen soll, wie Nietzsche in „Morgenröte“ schreibt: „dass die Kunst nur noch der Abglanz einer längst hinter dem Horizont verschwundenen Kraft sei“. Die Kunst ist seit Alters her das Neue, nur in diesem ruft sie stets auch das Vergangene, ihre Herkunft zum Appell – ja das Neue adelt sich gleichsam durch die Verknüpfung mit dem historisch Gewachsenen, zieht Legitimation und Wert nicht zuletzt aus einer Genealogie, welche über Newman und Michelangelo bis zu Apelles und Phidias zurückweist. Zwei Zitat, eines von Barnett Newman, das er ein Jahr vor seinem Tod am Ende einer Wanderung durch die Säle des Louvre vor Michelangelos Sklaven stehend ausgesprochen hat, das andere von Mies van der Rohe möge dies unterstreichen:**

**Newman: „Hier spüre ich eine Verwandtschaft, eine Bindung zur Vergangenheit. Rede ich mit jemand, dann mit Michelangelo. Die Grossen befassten sich mit denselben Problemen. Etwas über das Leben zu sagen, und über den Menschen und über sich selbst: das ist das Anliegen eines Malers...“ Und Mies: Ich versuchte zu verstehen, worin die Aufgabe der Architektur bestand. Ich fragte Peter Behrens, aber er konnte mir keine Antwort geben. Bei Thomas von Aquin schliesslich fand ich eine Definition der Wahrheit, welche mir auch die Aufgabe des Architekten definierte: Wahrheit ist die Bedeutung der Tatsachen.**

**Kein Künstler erfindet die Kunst neu – aber auch keiner schafft sie – mit welcher Strategie auch immer – aus der Welt.**

**Die Kunst endet nicht 1964 mit Andy Warhols Brilloboxen, so wie sie es auch nicht tat, als Parmigiannino 1523 mit seinem Selbstporträt im Konvexspiegel nach Rom aufbrach, um die Kunstwelt zu erobern. Er liess sich eigens einen Holzkörper als Malgrund zimmern und verwendete als Rahmung einen damals gebräuchlichen Spiegelrahmen -dem ersten Rady made sozusagen. Und er platzte, wie Vasari verbürgt, auch tatsächlich damit wie eine Bombe in die Römer Kunstszene.**

**Ebenso lief die Kunst nicht auf Grund, als Malevitsch unter seinem Schwarzen Quadrat aufgebahrt wurde. Das Werk nahm nun gleichsam das Signum von Klimax und Ende der Kunst ein; so wie es fünfhundert Jahre zuvor schon einmal geschah, an einem Karfreitag des Jahres 1520, als der unverhofft verstorbene Raffael unter seiner Transfiguration aufgebahrt wurde, als letzte und unüberbietbare Schöpfung – im Zeichen der Legende von Künstler und Kunst.**

**Der Tod Raffaels wurde wie ein Endpunkt inszeniert – der Tod Malevitschs ebenfalls, wobei hier sein schwarzes Quadrat zu einer Endgültigkeit stilisiert wurde, von der sich der Künstler selber Jahre zuvor schon verabschiedet hatte. Der Kunst und den Kunstwerken wohnt eine unabhängige**

**Eigentümlichkeit inne, welche beide seltsam undomestiziert macht – sie schliessen nur temporär ihre Bündnisse mit äusseren Kräften – sie sind selber auch nur für Zeit auf dem Zenit, auf dem Kamm der Welle – dann versinken sie wieder in ihren Werkstätten – „Kunst sei mehr Verstandesqualen denn Lebensgewinn“, schreibt Pontormo an Benedetto Varchi in seinem Antwortbrief auf dessen Frage, was es denn mit der Kunst auf sich hätte.**

**Die ureigenste Erfahrung des schöpferischen Menschen sieht anders aus als der Glamour der Vernissagen: Zweifel, Fragen, Unvermögen. Ist die Kunst auf die Höhe eines Airbus zu heben oder auf den Stand des Menschendaseins, mit all seinen Nöten und Schwächen?**

**In einer Welt, wo die technischen Lösungen beinahe den Status des Selbstzwecks erreichen, ist es da nicht die Kunst, welche vom Andern erzählt – Stückwerk, Fragment usw. Wenn Thomas Bernhard in „Alte Meister“ nach Fehlern in Meisterwerken sucht und unendlich glücklich ist, einen gefunden zu haben, waltet da nicht a priori ein Irrtum, weil Kunstwerke selbstverständlich auch aus Fehlern bestehen. Vielleicht wäre eher diametral zu fragen: Warum hält sich ein Werk trotz seiner Fehler in der Welt?**

**Die Kunst ist unbequem – ganz besonders für den Künstler selbst. Widerspruchsgeist und Unzufriedenheit sind die eigentlichen Schutzgeister des Künstlers.**

**Kunst muss man begreifen als etwas, was weit über die Tagesaktualität, wie sie etwa in Kunstforen, Kunstzeitschriften Galerien und heute immer mehr auch öffentlichen Instituten und Museen präsentiert wird, hinausgeht. Kunst muss man als den Ort begreifen, wo sich der Mensch schon seit jeher Rechenschaft abgelegt und Gewissheit darüber erlangt hat, was er ist. Ich denke im Übrigen, dass man Kunst nicht lernen kann, dass man in einer Kunstakademie sich bestenfalls das Rüstzeug erwerben kann und das ist: einen Einblick erlangen über die tragweite des Feldes Kunst. Kunst ist keine Gefallensfrage sondern ein Werkzeug, über sich und die Welt etwas zu erfahren.**

**In der Kunst gibt sich der Mensch Rechenschaft über sein Tun. Von allen Werken unterscheidet sich das Kunstwerk als dasjenige, welches die Bedingungen seines eigenen Zustandekommens stets mit bedenkt. Im Kunstwerk waltet auch eine eigentümliche Ökonomie zwischen dem gedanklichen und dem materiellen Aufwand, dieses sichtbar zu machen. In diesem Sinne ist der Künstler a priori im Vorteil, welcher für die Vergegenständlichung seiner Aussage lediglich einen Bleistift und ein Stück Papier benötigt – und man hätte nach wie vor mit diesen bescheidenen Mitteln die ganze Welt im Griff.**

**Seit den Anfängen der Moderne sehen Exegeten, Kritiker und womöglich auch die Künstler selber (diese aber immer als Strategie in eigener Mission) die Sache der Kunst notwendigerweise darin, dass eine Avantgarde in ununterbrochener Folge Neues hervorbringt.**

**Können wir Heutigen die Frage nach der Aufgabe der Kunst beantworten? Können wir sie nur aus der Moderne heraus beantworten oder müssen wir, dürfen wir weiter zurückschauen? Ist nicht die Moderne längst zur Historie geworden, ein Stück Vergangenheit?**

**Die Fragwürdigkeit eines Modernebegriffs, welche als ununterbrochene Folge von Neuem begriffen wird, hat Hans Belting in seinem Werk „Das unbekannte Meisterwerk“ umfassend beleuchtet. Den Körperbegriff -die Authentizität des Werkes - in der Legende vom „echten Bild“ und hier zeigt sich, dass komplexes, reflexives Denken keineswegs eine Erfindung der Moderne ist. Aus der Vergangenheit schöpfen, um die Zukunft zu bilden (der Blick nach vorn und hinten) ist nicht nur seit der Renaissance der Weg, das Werkzeug zu formen, welches aus einer festgefahrenen Gegenwart hinausführt. Von hier aus, vom „Wahren Bild“ aus, wäre auch die komplexe und widersprüchliche Frage nach dem Kultraum zu stellen. Der andere, offen zu Tage liegende Ansatz, diese Frage zu vertiefen verkörpern die vielen Kulträume der Vergangenheit, welche als immense Zeitmaschinen über Jahrhunderte alles akkumunliert haben, was Menschen bewegt und dies über die klassizistischen Farbräume, wie sie etwa Gärtner schuf, bis zu Corbusiers La Tourette oder Liberas und Michelluccis Kirchenbauten - um nur einige zu nennen - bis auf den heutigen Tag. Es geht aber auch um ein „sich Bewusstwerden“ all der Kräfte, welche tätig wirken ohne das eigene Hinzutun. Man wird ja zweifellos in einen Stand der Diskussion hineingeboren, gerade so, wie man immer den Stand der Technik eines Fahrzeuges etwa voraussetzt, welcher zur eigenen Lebenszeit herrscht, ohne dass man sich dessen tatsächlich bewusst ist. Fichte umschreibt das so und mit seinen Worten möchte ich hier enden: Hätte ich meine Hände nicht am Feuer anderer wärmen können, nie wäre etwas aus ihnen entstanden.**

**Herzlichen Dank**