

## Der kretische Traum des Malers Yves Zurstrassen

Dieser Essay ist ein Hommage an die Malerei als eine hohe Kunst und der Versuch, sie als ein Medium zu definieren, das imstande ist, bedeutungsvolle Bilder des Menschen und der Welt zu entwerfen. Zurstrassen, der Grenzgänger zwischen den ehrwürdigen Malkulturen Frankreichs und der Niederlande, bietet den Anlass. Dafür danke ich ihm.

### *Biblia Pauperum*

Eine *Biblia Pauperum*, eine Bibel für die Armen sollten die Kirchenfenster des Mittelalters sein, für die bestimmt, die nicht Schriften zu lesen gelernt haben. Die Zahl der Illiteraten scheint im 21. Jahrhundert zu wachsen, und nie hat es so viele „Kirchenfenster“ und „Bilderbibeln“ gegeben wie heute; Bilder aller Formate und Materialien, die die Menschen bei Tag und bei Nacht umstellen. Es sind einfache, eindeutige, gestanzte Klischees, die millionenfach in allen Größen und Medien reproduziert und verteilt werden. Gegenüber ihrer Vielzahl, die ständig wächst und zugleich schwindet, lebt dauerhaft eine denkwürdige, elitäre, kostbare Minderheit von unwiederholbaren, mehrdeutigen Werken weiter: die Tafelbilder der Maler.

Ihre Vorgänger schmückten Altäre in Kirchen und Thronsäle in Schlössern. Erhält sich die kulturelle Aura gemalter Bilder, weil sie Orte geistlicher und weltlicher Macht besetzten?

Maler sind in der Neuzeit an die Ränder der konsolidierten Gesellschaften, in Zonen der Freiheit, in

*Républiques Géniales* (Robert Filliou) gedrängt, als Außenseiter, Bohémiens, *peintres maudits* gebrandmarkt worden. Ihre Bilder wurden als Offenbarungen aller Irritationen verstanden, die die Kulturen in ihren mühsam geschaffenen Ordnungen bedrängen. Sind sie also kostbare Kuriositäten?

Vor vierzig Jahren entschlossen sich die Künstler selbst, die altehrwürdige akademische Disziplin der Malerei zu zerstören. Sie schlitzten Leinwände auf, durchlöcherten und verbrannten sie, rissen sie von ihren Keilrahmen, nagelten sie an Wände und falteten sie über alten Möbeln; sie ersetzten Ölfarben durch Acryl und Schmierfette und verwandelten Bildtafeln in Tischplatten für satirische Festessen: Julian Schnabel belegte sie mit Tellern, Diter Rot bedeckte sie mit Frischkäse, Georg Herold mit Kaviar, der *petit maître liégeois* Jacques Lizène gar mit eignen Exkrementen. Die Glaubwürdigkeit der Malerei war vernichtet. Die neuen Medien drängten in die Ausstellungshäuser und Museen.

Wer nach dieser Revolution von neuem zu malen beginnt, wird über Freiheiten gegenüber dem Medium verfügen wie kein Künstler vor ihm.

„*Anch io sono pittore*“ – „Auch ich bin Maler“  
(Giorgio de Chirico)

Der Tod Picassos 1973 war ein öffentliches Ereignis, das viele Augen auf die Malerei zurück lenkte. Eine epochale Ausstellung in London 1981 hieß programmatisch „A new Spirit in Painting“. Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz und ihre Apologeten von Rudi Fuchs bis zu Johannes Gachnang und Donald Kuspit formulierten ein Programm der Malkunst mit einem ungewohnt festlichen Ton: Malerei als Feier, als „Dithyrambe“. Das neue expressionistische Pathos breitete sich aus: Cucchi, Clemente, Chia und Paladino in Italien, Barceló in Spanien, Garouste in Frankreich, Bervoets in Belgien. Es war eine *Reconquista*, in der die gemalten Bilder ihre Aura der Bedeutsamkeit und Kostbarkeit wieder erlangten.

In dieser schöpferischen Atmosphäre begann Yves Zurstrassen, seine Künstlerbiografie aufzubauen. Die Grundlage dieser Laufbahn würde ein von der Praxis des Malens getragenes Ethos sein; undenkbar wäre eine zynische Haltung zum Medium, seinen Materialien und seinen Inhalten. Die Liebe zur Malerei würde Konzentration fordern und die Beschäftigung mit anderen Bildmedien ausschließen.

Der lebhafteste Sanguiniker Zurstrassen gehört nicht zum Kreis der grüblerischen neo-expressionistischen Pathetiker, er trägt viel mehr das Erbe einer französisch geprägten Kultur und den Ballast der *École de Paris*. Dieses Gewicht beengt ihn dort, wo die internationale Kunstkritik ihre Vorbehalte gegen die Pariser Schule auf ihn über-

trägt. Er hat sich in den achtziger Jahren mit den Bildern von Pierre Soulages beschäftigt, aber genau so haben ihn die Arbeiten der COBRA-Gruppe, von Willem de Kooning und Asger Jorn fasziniert, und später, seit dem Ende der achtziger Jahre, formilieren ihm die Werke von Gerhard Richter die größten Herausforderungen.

### Das Atelier

Das Ethos des Malers wird in einem Atelier sichtbar, das sich der Fünfzigjährige in den letzten Jahren eingerichtet hat: eine perfekte Werkstatt, gefüllt mit sorgsam ausgewählten Instrumenten und Materialien, mit den Pulvern von Farbpigmenten von Blockx und Schmincke in Reihen von Gläsern, mit Leinölen verschiedener Herkunft und Konsistenz, mit Siccativen und Kollektionen von Malwerkzeugen. Der große, weiß getünchte Raum ist eine ehemalige Fabrikhalle mit großzügigem Oberlicht und Seitenfenstern, ein Tageslichttraum mit einer umlaufenden Empore, Wänden und Gerüsten, an denen sich viele große und kleine, fertige Leinwände ausbreiten. Man versteht: so wie Zurstrassen synthetische Acrylfarben, Farben aus der Tube meidet, so zieht er vor, bei natürlichem Nordlicht zu arbeiten und dem Tagesablauf zu folgen, ehe er mit künstlichen Lichtquellen die Nacht zum Tage macht. Der seidige Glanz, der die Haut seiner Bilder auszeichnen soll, kann sich nur im natürlichen Licht entfalten.

Im Sommer malt er regelmäßig in der Provence und in Andalusien und richtet sich bei stabilem Wetter Freiluftateliers ein.

### *Collage/ décollage*

An den Rändern des Raumes stehen flache Kästen, die mit weißen und farbigen Papierschnipseln gefüllt sind. Die Schere, die sie zerschnitten hat, ist im Atelier eines Malers kein exzentrisches Instrument, viele Künstler stellen sich als Entwürfe zu Gemälden Collagen her, aber die Vorratshaltung hier ist ungewöhnlich. Gewöhnlich erscheinen dagegen auf den ersten Blick die Formen der Papiere: Quadrate, Rechtecke, Kreise. Viele sind handgeschnitten, andere aus Seriendruckvorlagen gestanzt. Manche dieser Formen sind auch Stücke zerschnittener Leinwandbilder, die der Autor verworfen hat. In einigen Behältern liegen die Bögen, aus denen die Formen herausgeschnitten sind: nun filigrane Gitter zur weiteren Verwendung. In diesen „Krabbekisten“ sucht Zurstrassen die Teile, die er im Laufe des Bildaufbaus braucht, färbt sie einseitig und fügt sie in die Farbschichten eines Bildes ein; er belässt sie dort oder er zieht sie am Ende des Malprozesses wieder ab, um in der Farbschicht eine fest umrissene „Prägung“ zu hinterlassen.

Geschnittene Formen haben scharfe Ränder. Sie heben sich aus einer Fläche, die mit gestrichenen Pasten bedeckt ist, umso stärker hervor, je mehr sie farblich abgesetzt sind – schwarz auf weiß etwa: energische Zeichen, die weithin sichtbar sind. Die Hand an der Schere neigt aber auch dazu, eckige Bewegungen zu machen, spitze Winkel und Grate zu schneiden, Monstren und Grottesken zu gestalten, die in den Bildern ebenso auftreten wie rundlich harmonische, ornamentale Kleeblatt- und Blütenformen. Die Schere erlaubt

Zurstrassen ein extensives Spiel, in dem sich Ungeheuer, wie Asger Jorn sie liebte, mit heiteren Ornamentformen vermischen, wie wir sie von Matisse kennen. Aber nicht nur die Schere, sondern auch die gestanzten Formen selbst gestatten „manieristische“ Experimente: der Maler kann sie auf der Bildtafel so strecken, dass sie wie in einer hellen Flüssigkeit zu schweben scheinen.

Zurstrassen begnügt sich nicht immer mit der Collage; er kann seine Vorlage ein zweites und ein drittes Mal auf die Leinwand „prägen“, um ein begrenztes Farbfeld zu „lasieren“, dem Farbton Tiefe zu verleihen und zugleich ein feines Zellgewebe aus der Malmaterie zu formen, das sich vor den glatten großräumigen Schwung eines Pinselstrichs setzt wie das Gefieder eines Kolibris vor ein Bananenblatt. Erst in der Nahsicht erschließt sich dem Betrachter die lustvolle „Alchemie“, die „Koloratur“, die „Musikalität“, die die großen Bilder durchzieht.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »  
„Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall  
auslöschen“ (Stéphane Mallarmé)

Zurstrassen lässt nicht wie Hans Arp geschnittene Papiere auf einen Grund fallen und fixiert sie dort, wo sie liegen bleiben; dennoch liegt ihm daran, den Zufall als seinen Handlungspartner sichtbar zu machen; er improvisiert ebenso wie er kombiniert.

Diese Arbeit entspricht einer aleatorischen Praxis, wie sie in der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst der Moderne eine beherrschende Rolle spielt. Ihr Medium in der Bildkunst sind seit dem Beginn des 20.

Jahrhunderts alle Spielformen der Collage. Wir werden bei Zurstrassen von Bild zu Bild beobachten können, wie sich der Maler emotional einer schweifenden Improvisation hingibt oder wie er zerebral einer kühlen Kombinatorik folgt. Nicht Arp und die Surrealisten sind seine Vorbilder, sondern der Matisse der Papierschnitte, der „Jazz“-Serie der vierziger Jahre, den er weit hinter sich zu lassen beabsichtigt.

### Bilder

Meine Augen überfliegen das große Querformat (060613, 2006, 150 x 420 cm - S. 22) wie ein Überwachungsflugzeug eine Erdoberfläche aus einer Höhe von 5.000 m und nehmen zugleich in alternierenden Zooms Formen auf, die den Boden bedecken, über ihm schweben oder sich zögernd aus seinem Untergrund erheben. Die helle grundierte Leinwand erscheint als Ebene, auf der sich die schwarzen und grauen Formen abheben wie asiatische Kalligrafien auf großen Papierbögen. Aber sie bilden keine Schriftfolgen, die die Augen in die Vertikale oder Horizontale zwingen würden. Sie verkanten sich auch nicht räumlich wie schwebende Trümmer im Weltraum oder Ozean. Sie sind der Bildebene eingefügt und bewegen sich dennoch auf ihr, sie sind perforiert, filigran, grazil, amöbengleich, nichts scheint sie festzuhalten, nichts scheint ihnen einen festen Ort im Bild zuzuweisen.

Dort sehe ich Stanzformen, die sich in regelmäßige Sphären öffnen, ihre Umrisse folgen ornamental den Kreisformen, selten zeigen sie gerade Kanten. Aber nicht alle sind maschinengefertigt, einige hat die Hand gezogen

– Girlanden, Schlieren wie DNA-Ketten –, und alle erdulden, dass Abdrücke schneller Bewegungen, trockene Farbbahnen und Milchstraßen von Spritzern und Klecksen sie hinterfangen, durchkreuzen, überlagern. Verschiedene Geschwindigkeiten begegnen sich auf der Leinwand: *presto – andante – adagio*.

Die beherrschende energetische Linie, die das Bild mäandernd überquert, setzt am linken oberen Rand an und endet in zwei Zügen rechts. Sie ist in der Tat von einem Rechtshänder „geschrieben“: bestimmt, zögerlich, abbrechend, verschwimmend, Knäuel, Schleifen bildend, tastend in einem leeren, vibrierenden Raum.

Diese „lineare Energie“ tritt in zahlreichen kleinformatigen „Übungen“ auf. In den quadratischen Formaten entstehen einzelne in sich geschlossene „Buchstaben“, die sich zu „Worten“ und „Texten“ oder „Notationen“ zusammenschließen ließen. Zurstrassen übt Leere und Fülle: in einigen suchen einzelne „Vokabeln“ unsicher schwebend einen Halt, in anderen drängeln sich bunt und laut zahlreiche Motive wie Menschen auf einem belebten Kirmesplatz.

In einem der großen quadratischen Bilder (060710, 2006, 225x225 cm - S. 23) setzt der Maler kleine offene und geschlossene Kreisformen und „Kleeblatt“-Motive in Gold- und Silbertönen direkt auf die kreisenden Bewegungslinien wie Markierungen zu Tanzschritten. Olivier Kaepelin hat 2001 vor solchen Bildern geschrieben: „Die Bewegungen gleichen ohne jeden Zweifel denen des Tanzes: Entstehung, Ausdehnung, Zurückweichen, Ausweiten, Überlagerung, aber auch Verflüchtigung, Tiefe und Fassungslosigkeit...“.

Diese „offenen“ Bilder, in denen die tänzerische Improvisation dominiert, folgen, als kennzeichneten sie eine Befreiung und einen Aufbruch, einer Serie von „geschlossenen“ großen schwarzen Querformaten, die weiße Stanzformen, filigran und sorgsam auf den rechteckigen Flächen verteilt, besetzen. Es macht Spaß, sie mit dem Arsenal einer Eisenwarenhandlung (*Quincaillerie*) zu vergleichen: unregelmäßig umrissene Metallscheiben mit Bohrlöchern, ornamentale Beschläge von Schlüssellöchern. Wie Blicke durch solche Schlüssellöcher vermitteln diese Bilder optische Irritationen: die weißen, anonymen Arabesken durchlöchern die schwarze Fläche und ziehen gleichzeitig den Blick durch ihre Öffnungen in einen schwarzen Grund. So wie das changierende Verhältnis zwischen Fläche und Grund sich im Auge des Betrachters auspendelt, so wird er langsam die Komposition der „schwimmenden“ Motive auf dem Bildfeld als das Ergebnis eines gelenkten Zufalls begreifen (*Formes sur fond noir n° 4*, 2002, 150 x 420 cm - S. 24).

Einige Bilder suggerieren den Blick aus der Vogelperspektive: sie sehen wie gestaltete Erdoberflächen aus und erinnern an archäologische Luftaufnahmen. Eine große schwarze quadratische Leinwand ist von hellgrauen, rechteckig verzahnten Flächen so bedeckt, dass der Grundriss einer eng mit Häusern besetzten Siedlung zu entstehen scheint. Aber die grauen Flächen sind von weißen Rechtecken überlagert. Sind es collagierte Papierbögen, auf denen sich feine dunkle Linien abzeichnen? Diese Linien wandern überraschend von Blatt zu Blatt und bauen gegenüber der scharfkantigen rechteckigen Struktur des Bildes ein schwingendes diagonales Netzwerk auf, das sich

über seine Ränder hinaus zieht. In welcher Ebene hat sich dieses Netzwerk ausgesponnen? Die Kombinatorik des Malers greift in die Tiefe ebenso wie in die Ausbreitung des Bildes (*120603*, 2003, 225 x 225 cm - S. 25).

Andere Werke aus diesen Serien der letzten Jahre, in denen schwarze und weiße Farben überwiegen, zwingen den Betrachter, die Vogelperspektive umzukehren: durch sie blicken wir sozusagen in das dunkle Weltall, in dem Planeten, Kometen, Fixsterne, Milchstraßen, Sternketten und -haufen ausgestreut sind und wider Erwarten das Auge fesseln, weil die Kompositionen sich unter einer Zufallsanordnung zu verbergen scheinen (*060704*, 2006, 200 x 200 cm - S. 25). In diesen Bildern bricht Zurstrassen am stärksten aus dem Gefängnis aus, das das Rechteck des Tafelbildes aufbaut. Doch er liebt das Spiel mit den Zwängen zu sehr, um ihnen zu entfliehen. Und es genügte ihm nicht, goldgelbe und silbergraue Farbtöne in schwarz-weiße Bilder einzufügen: Zurstrassen musste zu großen farbigen Leinwänden zurückkehren.

In den letzten Monaten hat er helle und leuchtende Farben auf seine Palette gehäuft. In den Mischungen und Kombinationen, die er dort sucht, taucht nicht selten eine Art von Anarchismus auf, der seinen belgischen Ahnen James Ensor auszeichnete: Farbmodellierungen mit gerissem Pinsel, mit Rakel, Spachtel, Monotypien oder Collage-Prägungen, brandige Kontraste von Gelb, Rostrot und Blaugrün (*060707*, 2006, 225 x 225 cm - S. 34). Aber Zurstrassen neigt nicht dazu, den sinistren Fantasien Ensors zu folgen, seinem Temperament entspricht mehr die „lukullische“ Note der hellen Gelb-Ocker-Rosé-Akkorde und der schweifenden Farbflüsse des späten de Kooning.

Es ist ihm nicht leicht gefallen, sich von den bedeutungsschweren Graphismen der schwarz-weißen Bilder zu lösen und der Heiterkeit, die starke Farbkontraste auslösen, einen „Geist“, einen *Esprit* zu vermitteln. Er musste sich eine starke Selbstdisziplin dort auferlegen, wo die Verlockungen der Virtuosität am größten sind. Der Betrachter entdeckt schnell die Strenge, zu der er sich zwingt, wenn er die Bilder nebeneinander sieht: der Maler variiert in ihnen das Schema einer Bildkomposition.

In der vorderen Ebene des mehrfarbigen hellen Hintergrundes erscheint der labyrinthische Mäander jener dunklen, meist braunen Energielinie, der eine Gruppe der schwarz-weißen Bilder bestimmte. Er kann das ganze Bild durchwandern oder sich in abgegrenzten Farbfeldern verknoten. Er kann sich in den Vordergrund drängen oder zum Träger von vor ihm „schwebenden“, „geschnittenen“ Farbfeldern werden, die sich ihrerseits überlagern, stoßen, schieben oder wie Eisschollen auseinander brechen (060807, 2006, 250 x 330 cm - S. 34). Oder dort setzen sich rote, gelbe und pinkfarbige Punkte wie ein Konfettiregen über die geprägten Formen, die unter ihrem Druck als Farbkörper in Bewegung geraten (060804, 2006, 190 x 400 cm - S. 35). Zurstrassen steigert die vibrierende Dynamik, die diese Bilder bestimmt, auf einer großen quadratischen Leinwand zu einem überaus komplexen Farbereignis, einem Konflikt von Wetterfronten sozusagen, in dem von links her die komprimierte Energie einer „Wolke“, gefüllt mit konvulsivischen Farbflüssen und kleinteiligen geschnittenen Elementen, diagonal gegen ein helleres, entspanntes, gedehntes, blau-gelb-weiß bestimmtes Segment, einen klaren Himmel drängt. In den vielfältigen

Überschneidungen dieses Bildes wird dem Nahsichtigen ein Reichtum an malerischen Details sichtbar, ein *Cornucopia* von Sinnenlust, als hätte sich der Enkel mit dem flämischen Großmeister Rubens einlassen wollen.

Es ist schwer, einen Text über Malerei dieser Art von Assoziationen frei zu halten. Kulturelle Gewohnheiten diktieren uns allzu häufig, konkrete Farb- und Formerlebnisse in den Wirklichkeiten zu empfinden, in denen wir leben. Diese Wirklichkeiten sind seit dem 20. Jahrhundert unendlich gewachsen. Heute fällt es leicht, in den Bildern des Yves Zurstrassen ebenso Sterne und ihre Planeten in Milchstraßen wie wimmelnde Archäen in Mikroorganismen, Computersimulationen physikalischer Experimente, tosende Gewitter und Giulio Romanos Gigantenschlacht im *Palazzo del Te* in Mantua zu sehen. Zuweilen verdächtigen wir sogar den Maler, Bilder der Wirklichkeit absichtlich in Abstraktionen zu verschleiern, und öffnen uns nicht dem nahe liegenden Gedanken, dass er überhaupt nicht aus der Welt der Bilder, sondern aus der ganz anderen der Töne schöpft.

#### Visuelle Musik

*„Perhaps Art is just taking out what you don't like and putting in what you do. There is no such thing as Abstraction. It is extraction, gravitation toward a certain direction. It is nearer to music, not the music of the ears, but the music of the eyes.“*

(Arthur Dove, 1929)

Die Vorstellung des *Violon d'Ingres* steht für die Liebe der Maler zur Musik. Aber die Vorstellung einer Synästhesie,

einer gleitenden Wahrnehmung zwischen Ohr und Auge, einer Darstellung von Musik in einem Bild oder der „Bilder einer Ausstellung“ in einer musikalischen Komposition bildet sich erst um 1900. Roger Fry schuf als Erster 1912 den Begriff *visual music*, um Werke zu charakterisieren, die „give up all resemblance to natural form, and create a purely abstract language of form – a visual music.“ Seitdem geben die Titel von Bildern musikalische Hinweise: *Fuga* (Kandinsky, 1914), *Oriental Symphony* (Marsden Hartley, 1912/13), *Jazz Paintings*, *Chinese Music*, *Primitive Music* (Arthur Dove, 1926/27, 1944), *Jazz-Hot No.1* (Kupka, 1935), und bei Mikalojus K. Ciurlionis, Paul Klee und Georgia O Keeffe begegnen wir Äußerungen über eine musikalisch verstandene Malerei – und wäre der Bezug nur metaphorisch: „...chromatism in music and musicality of colours has validity only as metaphor.“ (Frantisek Kupka)

Mich haben eine aufwendige Tonanlage und große Stapel von Compact Discs im Atelier von Zurstrassen angeregt, über visuelle Musik nachzudenken. Es sind Jazz-Konserven – von Barre Phillips, Charly Mingus, Charlie Haden, Marc Copland und Greg Osby, Miles Davis, Paul Bley, Furio di Castri und Tony Oxley, Archie Shepp, dem Bill Evans Trio und vielen anderen. In einem Gespräch mit Claude Lorent 1996 sagt Zurstrassen: „Ich würde meine Situation gerne mit der eines Komponisten vergleichen, der sich im Spielen verschiedener Instrumente versucht hat und es nun wagt sie zu vereinigen und sein Orchester zu dirigieren. Das Ganze findet seinen Zusammenhang, die Bewegungen lösen einander ab, leben auf natürliche Weise ihren Rhythmus, die Farben sind reiner.“

Jazz und insbesondere Free Jazz sind die Musikformen, in denen wir das, was wir hier den gelenkten Zufall nennen, deutlich festmachen können. Während der Arbeit hört Zurstrassen Musik; er malt in einem musikalischen Raum: Die Musik bewegt nicht seine Hände; aber sie trägt zu ihrer Bewegung bei. Die Aleatorik, von der ich gesprochen habe, beginnt in der Modulation der Farben wie in der Töne durch die Instrumente: man vergleiche den lang gezogenen Ton eines Saxophons, in dem ein Atemvorrat sich erschöpft, mit der schwingenden Bewegung eines Pinsels, der, gesättigt mit Farbe, auf der Leinwand eine zunehmend trockene und spröde Spur hinterlässt. Ich will solche Vergleiche nicht weiter führen, weil es offensichtlich ist, dass sich Begriffe der Musik – Synkope, Phrasierung – ohne weiteres in Beschreibungen „abstrakter“ Bilder übertragen lassen. „Für eine Definition des aleatorischen Spieles ist es gleichgültig, ob das Material aus Licht- oder Schallwellen besteht, aus dicken Farbschichten oder fein gezogenen Tuschestrichen, aus lateinischen oder chinesischen Schriftzeichen oder anderen Elementen eines kombinatorischen Systems.“ (Holger Schulze)

### *Serendipity*

Was ist der kretische Traum, den der Titel dieses Essays ankündigte? Ein Traum vom Labyrinth, vom roten Faden, den Ariadne dem Theseus schenkte, um aus ihm herauszufinden? Zurstrassen hatte seinen kretischen Traum – so beschreibt er es in seinem Gespräch mit Claude Lorent 1996 – in den siebziger Jahren auf Kreta und in seinen letzten Bildern habe sich der Traum materialisiert: ein Traum,

in dem der Maler seine technische Meisterschaft hinter sich lässt, in dem es ihm gelingt „eine Art Traumbilder produzierendes System in Gang setzen.“ Er benutzt hier bescheiden ein Adjektiv, das mit der Geschichte der Traumdeutungen beladen ist und heute in trivialen Fantasien, wie man sie unter dem Stichwort in der Suchmaschine google findet, abgenutzt wird. Das *Système producteur*, das in seinen Bildern zu suchen war, die Intentionalität, die darin sichtbar wird, ist aber nicht eine traumwandlerische *écriture automatique*, wie sie die Surrealisten suchten, sondern ein zwischen Improvisation und Kombinatorik fein ausgewogenes Spiel, in dem Bilder entstehen, die den Autor in einer kontinuierlichen Interaktion mit dem Zufall zeigen.

Zurstrassens Kreta ist *Serendip*: Horace Walpole leitete aus der alten Bezeichnung für Sri Lanka, die er in einem persischen Märchen fand, den Begriff *Serendipity* ab. Er steht seitdem für eine Methode des Suchens und Forschens, in der das Ergebnis ein anderes als ihr Gegenstand ist. Es versteht sich, dass die Methode eine extreme Offenheit ebenso fordert wie schnelles Reaktionsvermögen und die Fähigkeit zu intelligenten Schlüssen. Sie fügt der Kombinatorik und Improvisation ein Element hinzu, das zu erstaunlichen Veränderungen von primären Ideen, Konzepten und Entwürfen führen kann und Lösungen vorführt, die nicht erwartet wurden: der Maler überrascht sich selbst.

## Weltbild

Das Weltbild, das dieser Künstler in seiner Arbeit entwirft, ist nicht die geordnete Projektion eines Konstruktes, sondern die einer strömenden Energie, eines Stromes, in

dem das Bewusstsein ununterbrochen Fragmente der Wahrnehmung und des Wissens zu konkretisieren, festzuhalten und in wechselnden Konstellationen zu verbinden sucht. Es zeichnet seine Aktualität aus, dass er die höchste „Performativität“ dort erreicht, wo es ihm gelingt, „Datenreihen“ miteinander zu verknüpfen, die für unabhängig voneinander gehalten wurden. Die *Collage – Décollage* ist dabei sein wichtigstes Instrument. „Man kann diese Fähigkeit, zusammen zu artikulieren, was nicht zusammen war, als Phantasie (imagination) bezeichnen. Die Geschwindigkeit ist eine ihrer Eigenschaften.“ (Lyotard) Ich denke, dass Zurstrassen in seinen Bildern nichts weniger als den der Zukunft geöffneten Menschen entwirft, in dessen individualistischem Bewusstsein sich neue Spielformen von Realitätsebenen des Seins und des Scheins, elastische Orientierungswechsel, schwingende Zeitverläufe (zwischen Verlangsamung und Beschleunigung), Vorstellungen von Freiheit und Effizienz, von Spiritualität und Sensualität, von Hässlichkeit und Schönheit verbinden.

Aachen, Juni 2006

Zur Aleatorik habe ich das Buch: *Das aleatorische Spiel- Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, von Holger Schulze, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000; zur Visuellen Musik den Katalog: *Visual Music- Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. – Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames & Hudson, 2005, mit dankbarem Interesse gelesen und benutzt. Für den Ausblick auf ein Weltbild benutzte ich das Buch: *Das postmoderne Wissen- Ein Bericht*, von Jean Francois Lyotard (1982).