

## Renate Puvogel



(1) Sans titre 1985 215x222 cm



(2) Sans titre 1988 122x195 cm



(3) Sans titre 2 1991 195x150 cm

**Y**ves Zurstrassen malt wie besessen, und das, obgleich sein Thema immer das gleiche bleibt: es geht immer und ausschließlich um Probleme der Malerei. Wie weit außerkünstlerische Fragen in die Bilder eingehen und ihren Charakter beeinflussen, bleibt verborgen. Da Zurstrassen auf Gegenständlichkeit grundsätzlich verzichtet, lässt sich kein direkter Bezug zur Wirklichkeit herstellen. Einem Thema aber stellt er sich stets und immer wieder neu, und das ist die Geschichte der Malerei selbst.

Kein Maler kann es sich heutzutage leisten, der Auseinandersetzung mit den revolutionären Entwicklungen und Strömungen seines Metiers aus dem Wege zu gehen. Mangelndes Informiertsein ist nicht entschuldbar. Und so ist denn auch die Kunstbibliothek in dem beeindruckenden in Brüssel gelegenen Atelierhaus außergewöhnlich reichhaltig. Es versteht sich für einen belgischen Künstler seines Schlages, dass sich neben Bildbänden über Künstler von internationalem Renommee auch solche finden lassen, die von Malern lokaler Bedeutung Zeugnis geben. Denn augenscheinlich ist es Zurstrassen daran gelegen, sich das Wissen um die Breite des Vorhandenen sowohl enthusiastisch wie kritisch anzueignen und innerhalb dessen das eigene Terrain abzustecken und dies immer wieder aufs Neue.

Auf der Suche nach seinem eigenen Weg setzt er sich Anfang der 80er Jahre zunächst auch praktisch mit seinen Altvordern und Kollegen auseinander, indem er sich malend den verwandten Geistern zu nähern wagt. So stößt man in der frühen Phase einerseits auf Gemälde, deren Bildfläche in kurzatmigen Pinselschwüngen mit Tönen verwandter Couleurs von der Mitte aus explosionsartig gefüllt ist (1). Dieses informelle Verfahren trägt noch Spuren des Impressionismus in sich und begibt sich in seiner spontanen Rhythmik auf die Fährte eines Wols, Mark Tobey oder Jackson Pollock.

Etwa zeitgleich setzt Zurstrassen aber bereits mit einer Malmethode an, die seine Hinneigung zum Tachismus oder, präziser gesagt, zum abstrakten Expressionismus zeigt. Trotz gradueller Schwankungen dominiert dieser von kraftvollem Temperament getragene, stark gestische Farbauftrag seine Arbeit bis an die Grenze des Jahrtausends. Die schwermütige Farbpalette bewegt sich überwiegend in Brauntönen zwischen beige/ocker und dunklem Schwarzbraun. Auf meist hellem Grund findet gleichsam ein Kampf statt zwischen machtvoll gesetzten dunklen, kantigen Flächen und mit breitem Pinsel über die Fläche gezogenen unregelmäßigen Farbschlieren und Kreisformen. Diesen Farbschlingeln steht die Argumentation eines Pierre Soulages, Franz Kline oder Karl-Otto Götz demnach näher als die weitaus leichtfüßiger und luftgeschwängelter daher kommende Malerei von Arshile Gorky (3).

Nur gelegentlich hellt sich die Farbpalette ein wenig auf und ein weiches Karminrot oder grünliches Gelb lugt durch die Balken hindurch; zuweilen wetteifern gar die drei Primärfarben miteinander. In den großen Gemälden der Jahre 1986-1988 atmet das Bild die mutige Farbfindung von Willem de Kooning (2), eines Malers, den Zurstrassen im Gespräch immer wieder heranzieht, vermutlich auch nicht zuletzt deshalb, weil ihn der komplizierte Aufbau des Bildraumes bei dem Wahlamerikaner interessiert. Denn während bei den zwischen warmem Weiß und Schwarz stark kontrastierenden Farben sich Vorder- und Hintergrund eindeutiger voneinander scheiden, verfängt sich eine fein nuancierte Farbfläche in einem vielfältigen Gewoge vor- und zurückspringender Bildsegmente. Eine Nähe zur Gegenständlichkeit sucht Zurstrassen hingegen auch hier nicht.

Allerdings richten sich gerade die dunklen Bilder, welche sich in veränderter Gestalt bis in die 90er Jahre hinein zie-

# Mit Haut und Haaren

hen, nicht zuletzt gewissermaßen als Befreiungsschlag gezielt gegen den Kommerz, zeichnet sich die als Nichtfarbe deklarierte Schwarz doch bekanntermaßen als wenig gefällig und marktkonform aus. Andererseits findet er – allein schon durch seine privaten Kontakte nach Andalusien – das Braun und Schwarz in der spanischen Malerei durchaus in gehaltvoll mystischem Sinne positiv konnotiert vor. Diese Nähe zur spanischen Malerei kommt in einigen Gemälden der Jahre 1991 und 1992 zum Tragen. Während sich in den Bildern dieser Jahre ansonsten Helligkeit lediglich als schwacher Lichtschein aus der Tiefe heraus seinen Weg sucht oder als Schliere vermalt ist, behaupten sie das Gegenteil (4).

Zwar bleibt die Farbigkeit im Spektrum von Braunvaleurs bestehen, aber die dunklen Schichten sind nahezu gänzlich abgeschabt und machen einer kalkigen, nahezu monochromen Fläche von lichtem Ocker Platz, in welche obendrein noch schmale Furchen geritzt sind (5). Wie die Figuren umspielen sie die begrenzten Felder und lassen es erstmalig zu einem dezidierten Dualismus von Linie und Fläche kommen.

Ende 1995 ändert sich der Charakter der Bilder radikal, sie lichten sich auf und leuchten ausnahmslos farbesättigt. Vehement zieht Zurstrassen wiederholt mit dem Pinsel Farbe in Schlaufen und Strudeln über die Fläche und nimmt dabei die darunter liegende Farbe mit oder aber lässt sie porig hervorscheinen. Mal ergießen sich die kontrastreichen Farben wie Kaskaden über die Leinwand, ein andermal schweben sie wolkig über hellem Grund und wieder anders sind sie in einzelnen Farbknäueln wie zu einem bunten Blumenbeet nebeneinandergesetzt (7).

Hohle und farbgefüllte Kreisformen oder Kritzelfiguren wechseln sich ab, ein Moment, das sich später in veränderter Form wiederholen wird. Gelb- und Rottöne überwie-

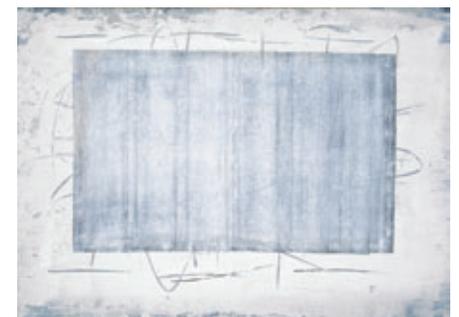
gen, aber letztlich gibt es keine Hierarchie in diesen freudvollen Produkten. Ob auf Grund der Farbigkeit schon hier eine Auseinandersetzung mit den abstrakten Gemälden von Gerhard Richters abstrakten Bildern stattgefunden hat, bleibt irrelevant, in jedem Fall überführt Zurstrassen Richters splittrig kristallinen Farbauftrag in eine weich fließende Expressivität (6). Eher stehen schon Ernst Wilhelm Nay und nicht zuletzt Hans Hofmann Pate, sofern der Belgier deren Arbeiten überhaupt kennt. Man sollte daher gerechterweise von ästhetischen, geistigen und emotionalen Verwandtschaften sprechen und keineswegs von Übernahmen.

Lässt man die Bilder von Zurstrassen seit Ende der 70er Jahre Revue passieren, dann stellt sich immer deutlicher ein spezifisches Charakteristikum seiner Entwicklung als Maler heraus. Zu beobachten ist ein Werdegang in einzelnen Stadien, wobei sich eines immer wieder aus dem vorhergehenden ergibt, und zwar in der Weise, dass die Beantwortung eines bestimmten Farb- oder Formproblems eine neue Frage aufwirft, sie gleichsam erzwingt. Die Entwicklung schreitet also nicht kontinuierlich voran, sondern ergibt sich schrittweise aus Gegensätzen, aus einem fortwährenden Frage- und Antwortspiel. Faszinierend zu beobachten, wie Zurstrassen einem Thema in einer umfangreichen Bilderserie erschöpfend nachgeht; dabei erprobt er es zunächst in kleinen Bildtafeln, ehe er es auf großformatiger Leinwand dann noch mehrfach ausführt, ohne dass man von direkter Umsetzung sprechen kann. Es handelt sich bei den kleinen Bildern also keineswegs um flüchtige Vorstudien sondern um durchgearbeitete Bildfindungen. So sind einige kleine Gemälde, die eine Autonomie besitzen, noch nicht großformatig ausgeführt.

Als auffallend stellt sich zunehmend heraus, dass sich mit der Zeit nicht nur das Vokabular an Formen und Techniken



(4) Sans titre I 1991 195 x 150 cm



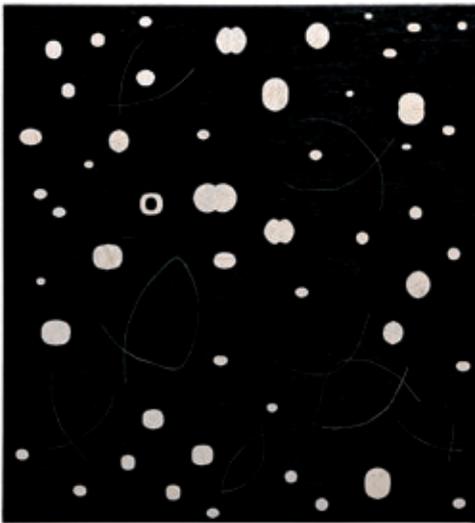
(5) Ouverture II 1992 140 x 195 cm



(6) 25/10 1994 160 x 250 cm



(7) 16/6 1996 220x290 cm



(8) Formes et signes sur fond noir #2 2002 195x180 cm



(9) Jazz #1 2001 12x23 cm

wandelt, sondern dass sich der Wechsel zwischen dunklen und farbigen Perioden mittlerweile in einen solchen von einem starken Schwarz-Weißkontrast zu breiterem Farbenreichtum gesteigert hat. Es scheint, als verlasse Zurstrassen das eine Versuchsfeld, sobald es sozusagen durchdekliniert ist, es ihn zu langweilen beginnt und – wenn eine neue Unbekannte auftaucht. Offenbar wird er sich erst in der Rückschau über die abgeschlossene Phase bewusst, um über sie Auskunft geben zu können. Befangen in einer jeweiligen Periode stehen produktive Experimentierfreude und rauschhaftes Schaffen einer distanzierten Analyse im Wege.

Wenn sich denn die Bilder annähernd in einzelne Serien unterteilen lassen, so tut man gut daran, bei der Interpretation diesem Weg nach Möglichkeit zu folgen.

Diese Ausstellung gilt den neuesten seit 2002 und 2003 entstandenen Gemälden. Wiederum ergeben sich zwischen ihnen eklatante Zäsuren, so dass man sie mehreren Serien zuordnen kann. Bereits ein Jahr zuvor bahnte sich an, dass Zurstrassen sich nun innerhalb der Malerei ein ganz eigenes Terrain erobern würde, das zwar seine gesamte Entwicklung nicht leugnet aber doch ein ganz anderes Niveau an Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit erreicht. Seine neue Art der Abstraktion lässt kaum Bezüge zu jüngeren geschweige denn älteren Kollegen zu; innerhalb der belgischen Kunst steht Zurstrassen ohnehin vergleichsweise einzigartig da.

Die Veränderung zeichnet sich folgendermaßen ab: Es lässt sich beobachten, dass in Arbeiten aus dem Jahr 2002 einzelne Bildfiguren nicht mehr in die übergreifende Bildkomposition eingebettet sind sondern dass sie sich selbstständig haben (8). Zunächst sind sie mit pastoser Farbe aufgetragen oder aber nach Abkratzen mehrerer

Farbschichten von unten hindurchgedrungen. Bald aber experimentiert Zurstrassen in kleinem Bildformat mit dem altbewährten Mittel der c ollage. Zunächst setzt er einzelne Partikel älterer Gemälde, die er zuvor zerschnitten hatte, in die neue Komposition ein. Es handelt sich eher um Flecken denn um Figuren, denn die rechteckigen oder abgerundeten »Fremdkörper« zeigen wenig formale Individualität; ihre farbliche Konsistenz hingegen ist um so größer und eigenständiger; und sie gehören in der Tat einer anderen Bildrealität an. Dadurch erweckt die gesamte Komposition den Eindruck einer aus mehreren Bildern zusammengesetzten c ollage (9). In Bildern dieser Übergangsphase kann man Reminiszenzen an frühere Perioden aufspüren.

Zurstrassen hat diese Experimente nicht im größeren Format realisiert. Statt dessen entwickelt er eine Methode, anstelle von l einwandresten dünnes Papier zu wählen und aus diesem kleine Formen kontrolliert herauszureißen oder aber gerade Stücke am l ineal entlang zu reißen und diese Teile aufzukleben. Nahm er zeitweilig bedruckte Zeitungen, so bevorzugte er alsbald unbenutztes Zeitungspapier von der Rolle, interessierten ihn doch – im Gegensatz zu den Kubisten als den Pionieren der c ollage – die Botschaften nicht. Obendrein galt es, die Farbschichten vom Verschmutzen durch Druckerschwärze freizuhalten (10).

Er übermalt nun die Bildebene samt der aufgetragenen Papiersegmente großzügig und weiträumig und entfernt anschließend sorgfältig mit der Pinzette das Eincollagierte. Dem Arbeiten vom Bildgrund hin zur Oberfläche folgt gewissermaßen eine Gegenbewegung, Décollagen entstehen. Diese haben so gar nichts mit den Décollagen von Künstlern der 60er Jahre wie etwa Raymond Hains zu tun, hatten letztere doch ein aktionistisches Moment, und ihre destruktiven Methoden von Reißen, Verbrennen und Über-

malen von vorgefundenem Material sollten als konsumkritische Äußerungen verstanden werden.

Die Technik des Décollagierens nimmt derzeit die Aufmerksamkeit Zurstrassens voll in Anspruch und er entlockt ihr überraschende Formulierungen. Mit der neuen Arbeitsmethode hat sich seine Malerei generell gewandelt. Der expressive Duktus ist weitgehend verschwunden, er ist einem verstärkt konstruktiven Setzen gewichen. Seine Malerei steht nun in ganz anderem Kontext; die Basis bilden die »Konkreten«, die keine außerbildlichen Relationen zulassen; auf ihnen hatte sich ja die konstruktive Kunst bis zu den Künstlern des »Neo-Geo« der 80er Jahre weiterentwickelt. Dennoch ist wohl aus dem »Expressionisten« Zurstrassen nicht ausschließlich ein »Konstruktivist« geworden, weil neben peniblen, fast meditativem Tun, wie die Ausführungen zeigen werden, noch genügend Raum für temperamentvolle, eruptive Gestik und unkalkulierbares Abenteuer bleibt.

Außerdem ist Zurstrassen wie gesagt kein Theoretiker sondern ein Experimentator, der keine Risiken scheut. Zweimalig hat er mittlerweile zwischen schwarzweißen und farbig gehaltenen Gemälden gewechselt. Voran gehen jeweils die zweifarbigen, wobei zu sagen ist, dass dem Schwarz die oberste Schicht vorbehalten ist (11). Durch das Abreißen der collageteile liegen tiefer liegende ockerfarbene und bläulich schimmernde Schichten bloß; zuweilen klaffen die Auslassungen wie offene Wunden. Mit der Veränderung der Farben geht auch jene des Motivs einher: gilt die erste Serie abgerundeten, vegetabilen Formen (12), die Zurstrassen Schablonen abgewinnt, so »baut« er seine Bilder neuerdings aus konstruktiven Rechtecken und Quadraten auf (14).

Die Rundlinge schweben als Kompartimente unverbunden wie Inseln nebeneinander auf dem Untergrund bzw. als Auslassungen im Schwarz. Sie sind vielgestaltig, so gibt etwa

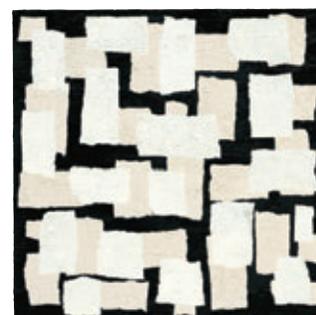
die herausgerissene Mitte eines gefalteten collageteils an anderer Stelle eine kleine blattähnliche oder herzförmige Fläche ab (8). Es ist nicht verwunderlich, dass im Unterschied zu kantigen Formen, die ganz im Bereich des Abstrakten verbleiben, die runden Formen Assoziationen an Wirkliches zulassen, Vorstellungen an Mikro- wie Makrokosmisches stellen sich vorübergehend ein, man blickt gleichsam in ein Mikroskop hinunter oder in das Sternenzelt hinauf. Eine Bildmitte gibt es ebenso wenig wie eine logisch nachvollziehbare Tiefenstaffelung, ein »demokratisches« Nebeneinander gleichwertiger Teile macht den Charakter dieser Serie aus (12). Dennoch gestaltet sich der Bildaufbau aus dieser übersichtlichen Bilder als kompliziert und ist kaum noch zurück zu verfolgen, zumal ein Gespinnst von freiliegenden und verdeckt weitergeführten Ritzungen die Bildfläche überzieht. Sobald sich gerade Bauglieder in diese Szenen einschleichen, hört jeder Realitätsbezug auf, es sei denn, man meint, durch Fenster oder Gitter in tiefere Schichten blicken zu können. Aber auch dann geht es eigentlich um Perspektive und Raum auf der Fläche.

In der wohl kompliziertesten farbigen Serie (13) verbindet Zurstrassen in der Tat runde und eckige Formen, teilt die große Bildfläche obendrein in mehrere Einzelbilder, etwa so, wie man auf mittelalterlichen Altarbildern Heiligengeschichten erzählen konnte (14); obendrein machen die einzelnen Teile nacheinander noch mehrfache Bildzustände durch. Die kleineren Formate dieser vielschichtigen Kompositionen strahlen eine blendende Farbintensität aus. Erstmals experimentiert Zurstrassen mit dem Konfrontieren von kräftigem Orange, Rot und Rosa und mit sich ähnlich reibenden Grün- und Blautönen (15).

Voraus geht diesen Bildern aber wiederum eine Phase, in welcher er sich ausschließlich dem Schwarzweiß hingibt (16).



(10) 12 02 03 2003 40x40 cm



(11) 08 02 03 2003 40x40 cm



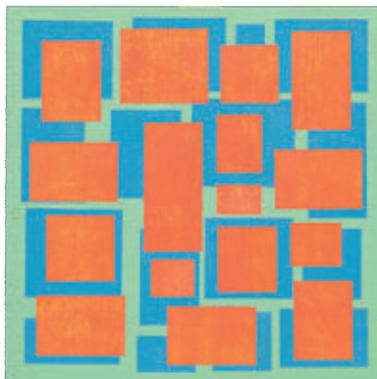
(12) 31 03 03 2003 195x180 cm



(13) 08 08 03 2003 100x100 cm



(14) 09 09 03 2003 60x60 cm



(15) 13 10 03 2003 60x60 cm

Diese großen Gemälde gehören zum Überzeugendsten, das Zurstrassen geschaffen hat. Auf schwarzem Grund scheinen unregelmäßig beschnittene Rechtecke zweierlei Weißtöne, eines kalten bläulich schimmernden und darunter eines warmen gelblichen Weiß zu schweben, neben- und teilweise übereinander geschichtet. Realiter jedoch hatte das Schwarz zunächst sämtliche Weißzonen bedeckt und dann erst nach Entfernen der collageteile die Oberhand verloren. Die Gemälde geraten zu Fallen der Wahrnehmung, weil sich die tiefer liegenden hellen Partien nach vorne drängen. Der Blick macht sich schließlich an den Grenzen der fein nuancierten Weißflächen fest, unregelmäßig ausgefranst oder annähernd sauber getrennt machen sie sich wie Hautnarben aus der plastischen Chirurgie aus. Die Weißflächen haben den spontanen Gestus des einstigen Farbauftrages bewahrt. Wenn Dan Flavin in seinen konstruktiven Lichtskulpturen im Raum zwischen Warmweiß – Weichweiß – Tageslicht und Kaltweiß unterscheidet, so gewinnen bei Zurstrassen auch zwei Weißtöne eine Qualität an Licht.

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs in die künstlerische Praxis gestattet. Es steht außer Frage, dass sich Zurstrassen mit Farben und allen weiteren Materialien zum Herstellen eines Bildes bestens auskennt. Ein Gang durch die einzelnen Arbeits- und Lagerzonen und -räume des imponierenden Atelierhauses beeindruckt nicht nur wegen der Reichhaltigkeit des Materials sondern vor allem dadurch, wie übersichtlich, ästhetisch und ökonomisch er dieses lagert, verwendet und wiederverwendet. Sind in einem Raum die fabrikneuen Farben bester Qualität nach Farbfamilien in Gläsern gehortet, so steht im Arbeitsraum auf mehrere Tische verteilt eine Vielzahl derartiger Gläser als ein Farbspektrum aus reinen und bereits gemischten Tönen griffbereit zum Benutzen. Im augenblicklichen

Stadium seiner Malerei fällt Zurstrassens Entscheidung, diese oder jene Farben zu wählen, bereits vor einer Malaktion, zumal er deren Kombination bereits im kleineren Format erprobt hatte. Dass er Stapel großer Leinwände auf Keilrahmen und kleinere mit Leinwand bezogene Holzplatten grundiert und ungrundiert bereit hält, versteht sich, nicht aber, dass Segmente zerschnippter Bilder in Schubfächern auf erneuten Einsatz warten, auch nicht, dass farbgesättigte, den neuen Bildern entnommene dünne Papiere im offenen Regal zum Trocknen gespeichert liegen. Auch lässt das geräumige Atelier, bei welchem sich um einen hohen zentralen Lichtofen eine erhöhte Galerie mit weiteren Räumen zieht, seinen kritischen Blick auf seine Werke aus jedem nur möglichen Abstand zu – kein Zweifel: Zurstrassen hat sich ideale Arbeitsbedingungen geschaffen.

Die neuesten Farbgemälde (17) machen sich Zurstrassens lange Erfahrung im Umgang mit Farbwirkungen zunutze, und die Kombinationen gegensätzlicher Farben wie rot und blau, orange und rosa basieren nun viel stärker auf Effekten der Wahrnehmung als es in seiner expressiven Periode der Fall war. Ordnung und Zufall halten sich in lebendigem Rhythmus die Waage, so dass das Auge angeregt den Flächen und Wegen entlang wandert. Dadurch dass die einzelnen Farbfelder noch Spuren der abgenommenen Papiere tragen, bleibt bei aller Sorgfalt das handwerkliche Erstellen der Gemälde erhalten. Fern ist alles, was daran denken lassen könnte, Zurstrassen habe sich einer Projektion oder einer Bearbeitung per Computer bedient.

Während sich bei den großen Gemälden die freigelegten Stellen der Bildebene weitgehend anschmiegen, tragen die kleinen popfarbenen Tafeln oftmals nahezu plastische Haptik. Es kommt nicht von ungefähr, dass Zurstrassen, was sein Empfinden von Farbe, Fläche und Komposition angeht,

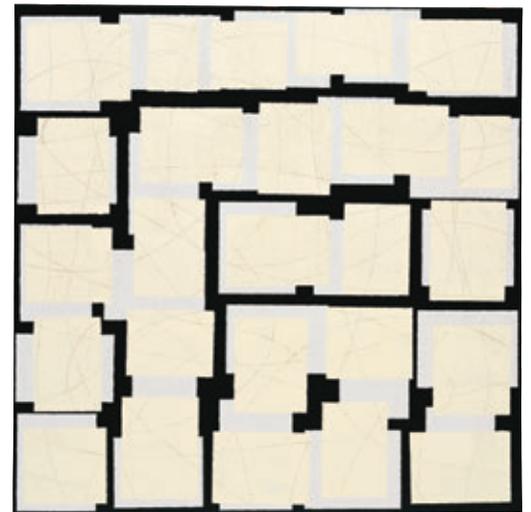
seit langem eine Nähe zu Henri Matisse spürt. Dass er sich darüber hinaus mit Künstlern der konkreten Malerei, insbesondere mit Piet Mondrian und Joseph Albers auseinandersetzt, versteht sich von selbst. Albers Versuche, die Grenzen von Fläche und Linie auszuloten und Raumwirkungen mit Hilfe von Quadraten in Quadraten zu schaffen, fallen auf fruchtbaren Boden.

Zurstrassen hat sich mit Kategorialbegriffen wie Bildzentrum und Reihung, Einheit und Vielheit, Proportion und Relation zu befassen. Dennoch erwächst seine Wahl von Formen und vor allem von Farben nicht einem theoretischen Überbau, selbst bei jenen Gemälden nicht, die auf einer Leinwand bis zu neun oder zehn einzelne Zweierverbindungen nebeneinander zeigen. Vielmehr geht Zurstrassen mit dem Konzept vor Augen und all dem Ballast an Wissen und Erfahrung im Hinterkopf immer wieder unbeschwert, neugierig und bereit zu Abenteuern ans Werk.

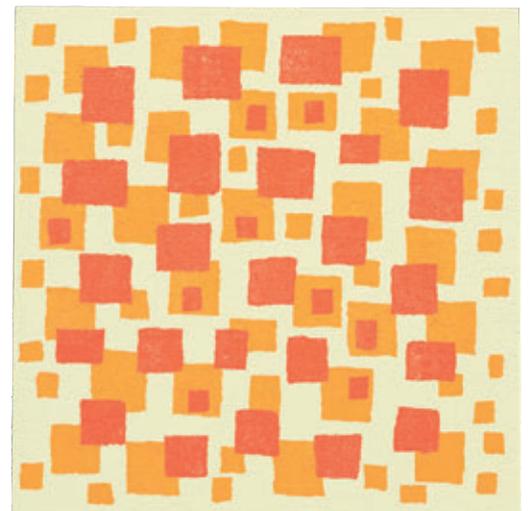
Möglicherweise zieht er die größte Energie gerade aus der risikoreichen Spannung, welche die neue Technik bereit hält. Weit mehr noch als beim Auftragen von Farbe bleibt der reduktive Vorgang von Wegnehmen zugedeckter Teile voller Überraschungen; Gelingen und Misslingen stellen sich erst mit der letzten Handlung, dem Abziehen der Collageteile und Offenlegen der verdeckten Segmente heraus. Als würde sich ein Vorhang vor einer Szene öffnen, steht auch der Maler selbst urplötzlich vor dem endgültigen Resultat.

Wenn man abschließend grundsätzliche Veränderungen und Entwicklungen im Werk von Yves Zurstrassen benennen sollte, so fällt natürlich zunächst ins Gewicht, dass er innerhalb der Abstraktion im Großen und Ganzen gesehen die Fronten gewechselt hat. Ausgehend von der Expressivität hat er diese zu Gunsten des Konstruktiven ver-

lassen. Emotional gesehen kann man von einem Wandel vom Dunkel ins Licht sprechen und von einer Unentschiedenheit hin zu größerer Klarheit und Prägnanz. Damit geht einher, dass sich der Maler aus Abhängigkeiten lösen konnte und zu konzeptueller Radikalität, zu Freiheit und Eigenständigkeit gelangt ist.



(16) 12 06 03 2003 225x225 cm



(17) 21 11 03 2003 50x50 cm