

Franz Immoos und das Paradox einer geordneten Energie

Wie können die flüchtigen bruchstückhaften Regungen eines individuellen Lebens mit einem Seinsgrund oder einer universalen Ordnung verknüpft werden? Was haben physische Gestalten und mathematische Konfigurationen mit der subjektiven Ordnung unseres Lebens zu tun? Wie kann die Materie das Bewusstsein beeinflussen oder das Bewusstsein in der Materie eine Reaktion finden? Eher durch den Akt des Betrachtens als durch das Erlernen einer weiteren Theorie bietet die Kunst von Franz Immoos Gelegenheit, diese Wechselwirkungen und Entsprechungen zu erforschen. Obwohl es seinem Werk nicht an theoretischer Infrastruktur mangelt, strebt Immoos nach einer Kunst, die ihre eigene ordnende und übermittelnde Kraft enthält, da sie, wie er sagt, aus dem kollektiven Unbewussten und seinem transpersonalen Gehalt“ entsteht. Dieser Jungianismus beschreibt treffend eine Kunst, die sich innerhalb der traditionellen chinesischen – besonders der taoistischen – Kosmologie verwirklicht, einer Struktur, die dem Künstler in einem Strom von Wahrnehmungen und Eingebungen als Navigationsinstrument dient. Sie erklärt das Fließen einer energiegeladenen Ordnung durch den Akt, in dem sein Werk betrachtet wird, eben so wenig, wie Jungs Theorien die Öffnung einiger (nicht aller) Symbole auf die Epiphanie hin erklären.

Damit es in der Phantasie des Betrachters lebendig zu werden vermag, bedarf das Werk von Immoos konzentrierter Aufmerksamkeit. Man braucht weder des Künstlers intensive Studien der chinesischen Medizin und Astrologie geteilt noch seine Schriften gelesen noch die Diagramme gesehen zu haben, in denen er die Körperenergie, die somatischen und spirituellen Einflüsse von Farben und ihre entsprechende Symbolik schematisch darstellt. Diese traditionellen und theoretischen Strukturen sind in die physische und ästhetische Substanz des Kunstwerks derart eingeschmolzen, dass sie einem wie natürliche Phänomene begegnen, die man zum erstenmal vielleicht besser mit naivem Blick anschaut. Mit selbstbewusstem und handwerklichen Geschick ist hier das Material in ein Konzept eingearbeitet, das den Betrachter von sensorischer Sättigung zur Meditation fortträgt. Großzügig auf Sand bzw. Auf eine fixierte Grundierung gestreut oder direkt in die Fasern des Reispapiers gerieben, eignet den von Immoos gewählten reinen Pigmenten ein Leuchten, das gleichzeitig sinnlich und spirituell ist. Die organisierenden Formen – Rechtecke, Kreise und ihre Sequenzen – haben eher die Bedeutungsschwere der ersten menschlichen Zeichen, die in-

nerhalb der Natur gesetzt wurden, als die Trockenheit der geometrischen Konventionen, zu denen sie geworden sind.

Eines der Lieblingszitate von Immoos verdankt sich Gustave Flaubert: *Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps*“ – damit eine Sache interessant sei braucht man sie nur lange genug anzuschauen. Einem oberflächigen Blick hat das Werk von Immoos wenig zu bieten, das von ikonographischem Interesse wäre; lediglich Blöcke von leuchtender Farbe, die ebenso sachgemäß angeordnet sind wie Vorratspackungen auf den Regalen einer ordentlichen Haushälterin. Offensichtlich gibt es ein System; es besteht aber wohl bloß darin, die Veränderungen in den Kombinationen der Grundfarben anklingen zu lassen und deren Ausstrahlung auf Körper und Geist des Betrachters zu ermöglichen. Die Intensität des Materials und die ordnenden Formen scheinen indifferent Gedanken und Gefühl, bis die bewusste Dimension des Werks berührt wird, die sowohl die alltägliche Geschichte als auch das private Bewusstsein des Betrachters einschaltet. Diese sich vertiefende Bewusstheit bleibt mit dem ursprünglichen Sinn für unpersönliche Ordnung in Spannung, bis sie schließlich ins Selbstgefühl des Betrachters eindringt und sich ihm anschließt, was in meiner Erfahrung eine Flut assoziativer Erinnerungen auslöst. In einer gewissen Tiefe gibt es in diesen Werken eine Schwelle, mit deren Überschreiten der Akt des Betrachtens eine Myriade von Entsprechungen zu Geschichte, Emotionen und Struktur in des Betrachters eigenem Leben einzubringen beginnt.

Der Übergang vom Unpersönlichen zum Persönlichen wird wahrscheinlich überraschend bleiben, gleichgültig wie vertraut einem das Werk von Immoos auch werden mag.

Im Laufe der Jahre hat Immoos ein komplementäres fotografisches Werk geschaffen. Es schließt serielle Bilder seiner selbst ein, die Trance-Zustände wiedererstehen lassen; aber auch Diptychen und Triptychen von Bildern, die archaische Kategorien und Kräfte der Natur symbolisieren: Luft, Feuer, Wasser, Eros, Tod usw. Obwohl sie – manchmal peinlich direkt – der Matrix persönlicher Erfahrung des Künstlers entnommen sind, lenken diese Kompositionen den Betrachter doch unausweichlich auf eine transzendente Ordnung. Indem er durch eine emotionale, individuelle Verbindung Zugang zum Kunstwerk findet, wird der Betrachter in eine Welt geführt, die das Selbst ignoriert. Gibt es einen grundlegenden Unterschied zwischen solchen expressionistischen Symbolreihen, die sich zum unpersönlichen öffnen, und den geometrisch strengen, wesenhaft sachlichen Abstraktionen, die das Hauptwerk von Immoos ausmachen? Es scheint als hätten die letzteren eine umgekehrte Ord-

nung des Schauens, denn sie bringen den Betrachter von einer anfänglich kühlen sensorischen und formalen Feststellung zu einer aktiven persönlichen Integration des Geistes ins Werk, obgleich dies teilweise durch das Mittel der Provokation erreicht wird. Die homogenen Farben, reich in ihrer physischen Textur, sind in einer systematischen aber instabilen Komposition gehalten; langsam und zuverlässig wirken sie auf eine emotionale Reaktion hin, wie gefrierende Oberflächen unausweichlich Wasserdampf aus der Luft verhärten. Die kompositorischen Verhältnisse, die zunächst so fest sitzen wie das Kopfsteinpflaster einer Strasse oder die Schichten einer Zwiebel, beginnen im Laufe der Zeit zu fließen, sich zu drehen und scheinen drauf und dran, die Position zu wechseln, wodurch sie auf Seiten des Betrachters eine kooperative Reaktion provozieren. Die Verschmelzung von kinesis und stasis, sinnlicher Schwere und bewusster Leichtigkeit, die an die Ausgeglichenheit der taoistischen Paradoxa erinnert, spiegelt sich in den Widersprüchen eines individuellen Lebens – seinen Impulsen, Zögerlichkeiten und Wendepunkten. Diese Integration ist am stärksten in denjenigen Arbeiten von Immoos, die auf dem chinesischen astrologischen Kalender beruhen, einem indirekten magischen Quadrat, das neun symbolische Farben als seine Bestandteile durch ihre Veränderung in einem Zyklus von neun Jahren bewegt.

Jede beliebige dieser Konfigurationen ist Moment eines kosmischen Tanzes von Zahlen und Bedeutungen, die als Mittel der Beteiligung fürs individuelle Leben dargestellt sind.

Die illusionäre Unpersönlichkeit des Stils von Immoos schafft einen privaten Freiraum, innerhalb dessen der Betrachter in aller Ruhe zum Engagement übergehen kann, indem er seinem heimlichen Leben erlaubt, sich zu entfalten und sich mit den signalisierenden und anrührenden Elementen des Kunstwerks zu bewegen. Es wäre vernünftig, die Fähigkeit einer unpersönlichen Kunst, eine persönliche Reaktion hervorzurufen, als Auswirkung der verborgenen traditionellen Regeln konfigurativer Veränderungen und symbolischer Variationen zu erklären, die Immoos befolgt. Aber diese Arbeiten verkörpern auch die intuitiven Reaktionen des Künstlers auf die scheinbare Unpersönlichkeit der Natur und die Eigenschaften und Veränderungen, die sie in unserem Körper und in unserem Leben mit sich bringt, unabhängig von unserem Willen. Immoos hat uns Gelegenheit verschafft, mit dem geheimnisvollen Gegenverkehr der Wahrnehmung über die Brücke der Materie zum Bewusstsein und vom einzigartigen Ereignis zum universalen Gesetz zu experimentieren.

Farbe, wie Immoos sie verwendet, erreicht uns klar und ungehindert, ebenso konkret wahrgenommen wie die Berührung des Sonnenscheins auf der Haut. In der Ausweitung dieser Wirkung auf den Geist erfährt der Betrachter etwas von der erdhaften Spiritualität des Taoismus. Nur um den Preis eines beträchtlichen Kraftverlustes lässt sich die Materialität dieser Kunst von ihren Ideen trennen. Fotografiert und digital entwickelt, würden diese Arbeiten Gespenster werden – instruktive Diagramme. Sie veranschaulichen das Problem, eine Übermittlung von Energie zwischen persönlich verkörperter Tatsache und universalen Abstraktionen zu bewirken. Die moderne Reproduktionstechnologie unterschlägt die siebende und reibende Hand, die Staubigkeit der Pigmente, die Brüchigkeit des Reispapiers und das Gewicht getischlerter Formen. Gerade diese Primitivität, ein einzigartiger Gegenstand zu sein, repräsentiert diese Dichte des Daseins, die durch einen unvorstellbaren Prozess zu einem Menschenleben wird, das sich von Myriaden von Einzelheiten zusammensetzt. Wir können diesen Prozess nicht kontrollieren, aber wir können navigatorische Fertigkeiten in seinem Ablauf erlernen; etwa die makro – und mikrokosmischen Ordnungen und die Farbensymbolik des Kaisers Fu-Hsi, wie sie von Immoos verwendet werden und durch das Betrachten seiner künstlerischen Arbeit auf uns gelangen. Unerlässlich ist zu diesen Werken – in ihrer Herstellung, nicht aber in ihrem Gebrauch – das Studium und die Auswertung des Künstlers auf seiner Suche nach Kombinationen von westlichen und östlichen Einsichten in die Natur des Lebens. Die Kunstwerke stehen vor uns; sie weisen Text und Erklärung so wenig zurück wie sie ihrer bedürfen, denn die Multivalenz ihres Status ermutigt uns, auch weiterhin über das Unaussprechbare zu sprechen, da wir als Personen in einer Welt leben, die Persönlichkeit als absurd erscheinen lässt. Wegen der Einfachheit, mit der uns diese Arbeiten das Paradox vor Augen halten, sind sie gute Beispiele für die taoistische und jüdisch-christliche Vision, wonach wir, indem wir bloß auf dem Pfad des täglichen Lebens gewissenhaft wandeln und die Tätigkeit des Körpers nicht verachten, bereits dabei sind, das theoretische Unmögliche zu verwirklichen: zugleich Geschöpfe aus Schlamm und Beteiligte auf dem Weg zu sein.

Jonathan Bragdon Amsterdam 1991

(Aus dem Amerikanischen von Jürgen Dierking, Bremen 1991)
(Edition: Centrum Beeldende Kunst Utrecht 1991)



Die neun Bilder Zentrum 44 x 44 cm
Pigmentfrottage auf Reispapier 1991



Die neun Bilder 9 x 44 x 44 cm Pigmentfrottage auf Reispapier 1991