

Roman Kurzmeyer

INVISIBLE / UNSEEN UNSICHTBAR / UNGESEHEN

Bruno Jakob ist Maler, und er ist eine der Hauptfiguren in einem schönen Bilderbuch, das von Maira Kalman 1990 gezeichnet und geschrieben wurde. Dieses Buch heisst *Max makes a million*¹. Bruno schenkte es Cyrilla und mir zur Geburt unserer Tochter Gwenn. Der wie ein Kinderbuch aufgemachte schmale Band erzählt von Max. Max ist ein Träumer, ein Poet, und er ist ein Hund. Er träumt davon, in Paris zu leben, was aber, wie er sagt, für einen kleinen New Yorker Hund nicht so einfach zu verwirklichen ist. Wie könnte er und wovon sollte er in Paris als Dichter ein Auskommen finden? Hat man jedoch Freunde wie Bruno, sagt Max, lasse es sich auch in New York gut leben. Da ist er also: Bruno! Max teilt mit Bruno ein Atelier und Bruno ist sein bester Freund. Bruno, sagt Max, ist Künstler. Max bezeichnet ihn als Künstler und nicht als Maler. Bruno male „invisible paintings“. Es gäbe Leute, die sagten, Bruno sei verrückt. Er aber entgegen ihnen: Bruno arbeite lediglich an seinen Ideen.

Seit dem Erscheinen dieses Buches sind Jahre vergangen, immer noch lebt Bruno Jakob in New York. Er trägt inzwischen eine strenge, dunkle Brille und meistens über dem weissen Hemd einen schwarzen Blazer, den er sich auf Mass hat anfertigen lassen, mit passenden Innentaschen für Pinsel, Bleistifte und Papiere, welche er für seine Arbeit unterwegs benötigt. Wenn man mit Bruno zusammen ist, kann es passieren, dass er unvermittelt stehen bleibt, in eine der Innentaschen greift und einen kleinen weissen Karton herauszieht, um diesen einer Person entgegen zu strecken oder vor einen Gegenstand hin zu halten. In diesen Momenten malt er. Bruno Jakob verwendet für seine unsichtbare Malerei als Malmittel Energie, Wasser, Gedanken oder Berührung. Er notiert abschliessend, beispielsweise auf die Rückseite jenes eben erwähnten, mit Energie und Gedanken bearbeiteten Kartons Ort und Datum, aber auch die Arbeitsmethode, einen Titel, und er signiert. So fängt er beispielsweise die Energie einer Person oder eines Tieres ein, memoriert eine spezielle Situation, notiert eine Beobachtung oder unterbricht bewusst den Fluss der Zeit. Sein Atelier ist die Welt. Die Malerei ist an sich visuell nicht fassbar, ganz unabhängig davon, welche Methode er anwendet, also ob er mit Wasser, Gedanken, Berührung oder Energie arbeitet. Genau dies bringt die vom Künstler verwendete Bezeichnung „Invisible Painting“ auch zum Ausdruck. Wie aber unterscheiden sich ein Gedankenbild und ein gewöhnliches Papier, dessen Oberfläche mit derjenigen des Kunstwerkes visuell identisch ist? Die Frage ist noch nicht beantwortet, muss aber diskutiert werden, um zum Kern seines Verständnisses von Malerei vorzustossen. Seit Maira Kalman den Künstler in ihren Geschichten aus New York auftreten liess, musste man sich in der Kunstwelt viele neue Namen merken und einige auch wieder vergessen, doch Bruno Jakob arbeitet immer noch und genauso überzeugend und innig an seinen Ideen.

Der deutsche Kunsthistoriker Hans Belting beschreibt in einem Artikel über das „Meisterwerk“, wie im 19. Jahrhundert der Kunstbegriff von einer technischen Fertigkeit allmählich auf die konzeptuelle Leistung übertragen wird.² Diese Veränderung ist eine der historischen Voraussetzungen dafür, dass im 20. Jahrhundert unsichtbare Kunst möglich wird. Wer mit dieser Entwicklung nicht vertraut ist, wird für die unsichtbare Malerei Jakobs blind bleiben. Belting führt für seine These, wie ich schon an anderer Stelle darlegte³, das Beispiel der 1831 erschienenen Künstlernovelle *Das unbekannte Meisterwerk* des französischen Schriftstellers Balzac an.⁴ Es handelt sich um einen Schlüsseltext für das Verständnis der Moderne. In dieser Novelle begegnet der Leser dem Maler Frenhofer, einem von vielen Künstlern bewunderten Maler und gefürchteten Kritiker, der seit zehn Jahren an einem Frauenbildnis malt, das an Lebensechtheit alle Werke übertreffen soll, die je gemalt wurden. Man wusste um das Werk, doch gesehen hatte es niemand.

Erst die Begegnung mit dem jungen Maler Poussin bricht den Widerstand Frenhofers: Poussin bietet dem greisen Maler seine Freundin Gillette als Modell an, unter der Bedingung allerdings, dass er und der Maler Porbus das Gemälde sehen dürfen. Verführt von der „unvergleichlichen Schönheit“ der jungen Frau, öffnet Frenhofer die Tür zu seinem Atelier und zeigt sein Werk mit den Worten: „Ihr steht vor einer Frau und sucht ein Bild. Auf dieser Leinwand seht ihr so viel Tiefe, die Luft ist so wahr, dass ihr sie nicht mehr von der Luft unterscheiden könnt, die uns umgibt. Wo ist die Kunst? Zunichte gemacht, verschwunden! Hier sind die Formen eines jungen Mädchens.“ Poussin sieht zunächst nur „verworren aufgetragene Farben, die von einer Vielzahl seltsamer Linien umgrenzt sind, welche eine Mauer aus Malerei bilden“, wird dann aber von Porbus auf „die Spitze eines nackten Fusses“ hingewiesen, der „aus diesem Chaos von Farben, Tönen, verschwommenen Nuancen, aus diesem formlosen Nebel hervorragte: ein köstlicher Fuss, ein lebendiger Fuss! Zu Stein erstarrt vor Bewunderung, verharrten sie vor diesem Fragment, das einer unglaublichen, einer langsam voranschreitenden Zerstörung entkommen ist.“ Die Reaktion der beiden Betrachter und insbesondere die Bemerkung Poussins, der Maler werde früher oder später merken, „dass nichts auf der Leinwand ist“, lösen bei Frenhofer Bestürzung aus. Frenhofer stirbt in der folgenden Nacht, nachdem er alle seine Bilder verbrannt hat.

Als Balzac diese Novelle schreibt, kann kein Maler sich vorstellen, dass es in nicht allzuferner Zukunft möglich sein würde, Kunstwerke zu schaffen, die aus einer einzigen Farbe oder einer einzigen Geste bestehen, oder die sich mit der Leere des Bildortes befassen. Die Erwartungen an ein Bild sind im frühen 19. Jahrhundert völlig anderer Art: Der führende Maler der Epoche - des französischen Klassizismus - war Jean-Auguste Dominique Ingres. Die Novelle *Das unbekannte Meisterwerk*, so Belting, schildert das Ringen um absolute Kunst, „handelt von einem Meisterwerk, das sich nicht mehr vollenden, sondern nur noch denken ließ.“ Der Maler Frenhofer ist dem eigenen Anspruch nach ein Künstler seiner Epoche. In der malerischen Praxis allerdings antizipiert er

zugleich die Idee der Abstraktion, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts am Anfang eines radikalen Veränderungsprozesses steht, dem die Künstler die Bildform unterworfen haben.

Die Leere des Bildortes: Immer wieder wird vergessen, in welchem schnellen Rhythmus sich die Kunst verändern kann und wie dicht völlig konträre Bildvorstellungen aufeinanderfolgen können. 1948 malt Jackson Pollock das *drip Number 1*, über das der Kritiker Clement Greenberg schreibt: „Ich kenne kein anderes Gemälde von einem Amerikaner, das ich ohne weiteres neben diese riesige barocke Kritzelei in Aluminiumfarbe, Schwarz, Weiss, Krapprot und Blau stellen würde. Unter der scheinbaren Monotonie seiner Oberflächenkomposition offenbart es eine aufwendige Vielfalt in Gestaltung und Geschehen, und als Ganzes wird es geradeso gut von seiner Leinwand zusammengehalten wie irgend etwas von einem Meister des Quattrocento.“⁵ Im selben Jahr realisiert Barnett Newman *Onement I*. Schon 1951 entstehen die *White Paintings* von Robert Rauschenberg, die er zwei Jahre später in der Stable Gallery in New York ausstellt. Innerhalb weniger Jahre kehrt sich eine neue Idee von Malerei in ihr Gegenteil. Maler der New York School führen, so der amerikanische Philosoph Arthur C. Danto, lediglich den Willen der Farbe aus, „sie selbst zu sein“⁶. Die Malfarbe als Farbe sowie der bildnerische Prozess und die dabei freigesetzte Energie („action painting“) stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit des abstrakten Expressionismus. Geschwindigkeit und Leidenschaft sind jedoch keine primären Eigenschaften der weissen Bilder von Rauschenberg. Seine in Kenntnis der Malerei der ersten Generation der abstrakten Expressionisten entstandenen weissen Leinwände will er nicht als reine Form der Monochromie (Einfarbigkeit) verstehen, obschon sie dies zweifellos auch sind, sondern als konkrete und offene Orte eines Geschehens, das der Kontrolle des Malers bewusst entzogen ist: Das weisse Bild als leere Leinwand, die bei jedem Betrachter andere Bildvorstellungen auslöst.

Die weissen Bilder von Rauschenberg sind schon in ihrer Entstehungszeit nicht nur als Projektionsflächen, sondern in einem konkreten Sinne als Ort verstanden worden. Das hängt auch mit dem Malverfahren zusammen: Rauschenberg bestreicht die Leinwand mit Farbe, legt sie in noch feuchtem Zustand auf den Boden in den Staub und bemalt sie dann ein weiteres Mal. In jenem Sommer, in dem Rauschenberg an den *White Paintings* arbeitet, lässt der amerikanische Komponist und Maler John Cage, der gerade am Black Mountain College in North Carolina unterrichtet, an dem Rauschenberg zuvor selber studiert hat und nun ebenfalls lehrt, vom jungen Pianisten David Tudor sein neues Stück *4'33''* aufzuführen. In diesem, für die neuere Musikgeschichte bedeutenden Stück ermöglicht ein Pianist durch seine eigene Stille und Untätigkeit während der vorgeschriebenen Zeit (vier Minuten und dreiunddreissig Sekunden) die Wahrnehmung der Umgebungsgeräusche. Cage öffnet die Musik für die Alltagsgeräusche und den Zufall. Von Rauschenbergs weissen Bildern sagt er anerkennend, sie seien „landing strips“ für Staubpartikel. In einem Interview meint er sogar: „Man braucht keine Bilder mehr herzustellen, seitdem die leere Oberfläche schon

ihre Images und Ereignisse hat“⁷. Von Rauschenberg selbst ist überliefert, dass ihn an seinen weissen Leinwänden beispielsweise die Möglichkeit interessiert, dass sie Schatten sichtbar machen. Er malt Bilder ohne Sujet und Komposition, die trotzdem Darstellungen sind. Die Welt ist zurück im Bild.

Von all dem hat Bruno Jakob nichts gewusst, als die ersten *Invisible Paintings* entstehen und doch lässt sich über seine Malerei nicht sprechen, ohne auf diesen historischen Moment in der neueren Kunstgeschichte zu verweisen, als sich eine neue Möglichkeit künstlerischer Praxis und ein neuer Begriff von Kunst etabliert, den man retrospektiv vor allem mit dem Werk von John Cage in Verbindung bringen kann. Diese Verbindung ist meines Erachtens ebenso stark wie jene zu Yves Klein, auf dessen Ausstellung *Le Vide* (1958) in der Galerie Iris Clert in Paris sich Ralph Rugoff in seiner Geschichte der unsichtbaren Kunst bezieht.⁸ Klein zeigte in seiner Ausstellung einen leeren weissen Raum, den er mit seinem eigenen Bewusstsein und seiner Energie gefüllt hat. Die von Ralph Rugoff im Jahre 2005 ausgerichtete Ausstellung in San Francisco, in der Bruno Jakob ebenfalls vertreten war, umfasste neben bedeutenden konzeptuellen Werken u. a. von Art & Language, Michael Asher, Robert Barry oder, aus der jüngeren Künstlergeneration, Bethan Huws und Carsten Höller auch die *Invisible Sculpture* (1985) von Andy Warhol.

Bruno Jakob entwickelt die Grundlagen seines heutigen Werkes in einem ganz anderen kulturellen Umfeld. Aufgewachsen ist er auf einem Bauernhof in Aarburg im Schweizer Mittelland. Die Jakobs waren Pächter auf einem kleinen Hof, dessen Land später an andere Bauern verteilt wurde. Bruno Jakob studiert Malerei in Basel und Düsseldorf. In New York lebt er seit 1989, doch die ersten seiner *Invisible Paintings* entstehen schon um 1968 auf dem elterlichen Hof. Noch vor seiner künstlerischen Ausbildung richtet er sich im Dachstock des Wohnhauses ein Atelier ein, um zu zeichnen und zu malen. Aus jenen Jahren hat sich ein Malkarton erhalten, den Bruno Jakob als eine der frühesten Arbeiten bezeichnet, für die er als Malmittel Energie verwendet. Während er malt und zeichnet steht dieser Karton in seiner Nähe. Er macht beim Malen die Erfahrung, dass auch die intensive Betrachtung, die konzentrierte Anschauung dieses weissen Kartons eine Möglichkeit ist, Bilder nicht nur zu imaginieren, sondern auch tatsächlich auf der leeren Fläche zu sehen. Diese Beobachtung teilt er mit vielen anderen Malern aus der gesamten Kunstgeschichte, spezifisch aber ist, dass Bruno Jakob daraus den Schluss zieht, diese Bilder nicht nur zu akzeptieren und sogar als *Invisible Paintings* überdauern zu lassen, sondern seine Arbeitsmethode konsequent in jene Richtung zu entwickeln. 1969 beginnt er mit Wasser zu malen, zunächst lediglich auf Löschblätter. 1973 findet er in der Druckerei, in der er arbeitet, eine Rolle mit transparenter Kunststoffolie, die er seither wie einen belichteten, aber unentwickelten Film voller verborgener Bilder aufbewahrt. Um die Arbeit auf dem eingeschlagenen Weg weiter zu entwickeln, eröffnen sich ihm zahlreiche Möglichkeiten: 1976 legt er Papiere in den Regen, damit dieser sich selbst darstelle, oder setzt die Papierbögen dem Nebel aus. Er legt Papiere auf einer Ameisenstrasse aus und folgt mit dem Blei-

stift einzelnen Ameisen, die das Papier betreten und überqueren. Er arbeitet im Garten und überlässt die Komposition seiner Bilder den Fliegen und Mücken, indem er jene Stellen auf dem Papier markiert, auf denen sie sich für einen Moment aufhalten. Er versucht den Regen zu zeichnen. In jenen Jahren entstehen auch Bilder ohne festen Träger. Er malt auf Kunststoffolie und löst die Farbschicht nach dem Trocknen vom Plastik ab. Seine Roll- und Faltbilder auf Baumwolle sind aus kombinierten Verfahren (Malerei, Spray, Abklatsch) entstanden. Die bemalten Tücher werden aufgerollt und als teilweise aufgerollte oder als gefaltete Bilder ausgestellt, so dass das Bild als Ganzes unsichtbar bleibt.

Bruno Jakob entwickelt früh ein Interesse für das Unsichtbare, Verborgene, Latente, Verlorene, Unrealisierte und das Nichtdarstellbare und hat diese Aspekte des Bildes seither malerisch bearbeitet, zugleich hat er aber auch bis heute nie aufgehört, die Welt abzubilden und Ideen darzustellen. Es entstehen, und darauf wurde bislang kaum hingewiesen, beispielsweise figurative Zeichnungen, in denen er sich selbst beim Malen zeigt, oder es gibt Videos, auf denen ebenfalls Situationen zu sehen sind, in denen er künstlerisch arbeitet. So kann es durchaus sein, dass Bruno Jakob mit der einen Hand mitten in der Stadt mit Wasser auf ein Papier malt oder auf einer blühenden Bergwiese mit dem Morgentau Blumen bemalt, und mit der anderen Hand eine Kamera führt und dabei die Umgebung dokumentiert, in der er sich gerade auf ein Bild konzentriert. Diese Bänder dokumentieren Lebenszeit und die Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse, von denen auch das Malen eines Bildes eines sein kann. John Cage hat beispielsweise verschiedene seiner Kompositionen gleichzeitig aufführen lassen und dabei von einem indeterminierten Ereignis gesprochen.⁹ In Performances von Bruno Jakob werden die Videos oft ungeschnitten abgespielt, der Betrachter somit mit Realzeit konfrontiert.

Bruno Jakob malt auch vor Publikum. Oft führt er dabei mehrere bildnerische Prozesse parallel aus und verändert dabei beispielsweise den Aggregatzustand seiner Malmittel, etwa indem er während einer Performance Wasser verdampfen lässt und den Dampf wieder zum Malen verwendet. Der in Langenthal ausgestellte Werkzyklus *Philosophy Energized (Still Collecting)* entsteht im Jahre 2002 in der Berggemeinde Amden am Walensee. Der Künstler arbeitet während einer Woche in der dortigen Landschaft. So kommt es zu Zeichnungen, Videoarbeiten, Gemälden und situationsspezifischen Werken, beispielsweise kleinen beweglichen Kartons in den Wandöffnungen einer hoch über dem See gelegenen Scheune, welche die im Gebäude zirkulierende Luft und das einfallende Licht sichtbar machen. Mit einem Schlauch führt Bruno Jakob Wasser durch das Innere der Scheune und lässt es über die Aussenwand ins Freie fließen. Das in einer nahegelegenen Schlucht in die Tiefe fallende Wasser, das nur akustisch wahrnehmbar ist, erfährt dadurch ein visuelles Echo. Figürliche Zeichnungen und ein Skizzenbuch dokumentieren eine Vielzahl weiterer Ideen, von denen der Künstler vor Ort einige realisiert und andere lediglich als Idee festhält. In Langenthal setzt Bruno Jakob eine Glaswand ein, um Arbeiten aus diesem Zyklus installativ zu zeigen. Wenn John Cage sagt, eine der Hauptaufgaben der

zeitgenössischen Kunst, so wie er diese verstehe, sei gerade nicht, sich mit sich selbst und seinen Gefühlen zu beschäftigen, sondern den Menschen die Augen für die Welt zu öffnen und damit die Sichtweise auf diese Welt zu verändern, so kommt dies der Auffassung von Bruno Jakob sehr nahe. Sein Werk ist, so paradox diese Feststellung zunächst erscheinen mag, vor allem visuell, obschon die Arbeit das Gegenteil zu sein behauptet. Seine Malerei ist weder abstrakt noch gegenstandslos oder konzeptuell und sie entwirft auch keine eigene Symbolik, sondern wendet sich in Form der Zeichnung, des Gemäldes, der Fotografie, des bewegten Bildes und der Performance, in einem künstlerischen Medium eben, an den Betrachter und fordert diesen durch ihre offene Struktur auf, sein Verhältnis zum Sichtbaren zu befragen. Die sichtbaren Komponenten der Arbeit sind an konventionellen Eigenschaften bildnerischer Werke orientiert und lassen die Malerei als bewusst vollzogene Handlung glaubwürdig erscheinen. Es wäre zweifelhaft, Bruno Jakob als Konzeptkünstler zu bezeichnen, doch ohne die Konzeptkunst der sechziger Jahre wäre seine Malerei als Kunst nicht wahrnehmbar und bliebe Material, ein mit Energie bearbeitetes und zusätzlich durch Berührung geschaffenes Gemälde wäre nicht mehr als eine Leinwand. Bruno Jakob verbindet in seinem Schaffen die Konzeptkunst mit der Malerei durch die tatsächliche Verwendung unsichtbarer Malmittel. Die bewusste Zurückweisung einer Darstellungsart, schreibt Arthur C. Danto, schliesse „die Zurückweisung einer gesamten Art des Bezugs auf die Welt und die Menschen ein“¹⁰. Im Fall von Bruno Jakob würde diese Zurückweisung bedeuten, den Bildermacher dafür zu kritisieren, dass er hinter seine Arbeitsmethode zurücktritt, aber auch die strukturelle Offenheit seiner Malerei in Zweifel zu ziehen und damit selbstverständlich auch seine malerische Praxis, die jede einzelne Arbeit als Möglichkeitsform auffasst und die jedes Bild zum Resonanzraum für den Betrachter bestimmt.

Erschienen in:

Bruno Jakob, Katalog, Kunsthaus Langenthal: Langenthal 2007, S. 14-21.

¹ Maira Kalman, *Max makes a million*, New York / London 1990.

² Hans Belting, „Meisterwerk“, in: *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt am Main 2001, S. 253-256.

³ Vgl. vom Verf., *Kunst überfordern. Aldo Walker (1938-2000). Geschichte und Lektüre seiner Kunst*, Zürich 2006, S. 81f.

⁴ Vgl. Honoré de Balzac, „Das unbekannte Meisterwerk“, in: Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 142-171.

⁵ Greenberg zit. nach Jed Perl, *New Art City. Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst*, München / Wien 2006, S. 224.

⁶ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1991, S. 169.

⁷ John Cage zit. nach Wulf Herzogenrath, „Über John Cage: Inseln der Konzentration“, in: *Künstler: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1991, S. 9.

⁸ Ralph Rugoff, *A Brief History of Invisible Art*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco 2005.

⁹ Zu John Cage vgl. auch „John Cage über die bildenden Künste“, in: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 124-139.