

In Schwierigkeiten

"*Chi vuol veder quel che un huomo sa,
bisogna metterlo in necessità*"
(*Will man wissen, was ein Mann taugt,
so soll man ihn in Schwierigkeiten versetzen*)

Kein geringerer als Gian Lorenzo Bernini bediente sich am 9. Oktober 1665 dieses Sprichwortes. Der grosse Barockarchitekt und -bildhauer wollte damit zum Ausdruck bringen, dass er sich jeder irgendwie erdenklichen künstlerischen Aufgabe gewachsen sähe.¹ *Necessità* bedeutet wörtlich: Notwendigkeit. Im Kontext des Sprichwortes ist damit aber ein anderer Begriff aufgerufen, nämlich "Schwierigkeit", was auf italienisch *difficoltà* heissen würde.² Über die Bedeutung dieses Begriffes hatten sich 100 Jahre früher die Maler und Bildhauer von Florenz Gedanken gemacht. Benedetto Varchi berichtet 1547 von einer Debatte, bei der die Schwierigkeit in den Künsten wie folgt erfasst wurde: sie äussere sich v.a. in der Malerei und sei eine Anstrengung des Geistes. Eingeschlossen seien die verschiedenen Techniken, aber namentlich auch die Art und Weise, wie im Bild Dreidimensionalität evoziert würde. Überhaupt brächten nur die Maler jenes hervor, was gar nicht sei (*quello che non è*).³

Den Grund für diese Feststellung muss man sich im medialen Wechsel vorstellen: die Malerei schafft auf zwei Dimensionen und mit dem Medium der Farbe den Anschein von Dreidimensionalität und kann jeden abgebildeten Gegenstand seiner spezifischen Natur nach erfassen. Warum diese Einleitung und warum in Verbindung mit den Gemälden von Urs Aeschbach? Zwei Argumente sind zu nennen:

a) die Bilder von Urs Aeschbach sind gegenständlich. Die angeschnittenen Grundprobleme müssen also notwendigerweise berührt werden, zumal sie immer präsent sind, wenn es um den medialen Wechsel von dreidimensionalem Gegenstand und zweidimensionalem Abbild geht.

b) Für Urs Aeschbach liegt der Reiz, sich mit einem neuen Bildthema auseinanderzusetzen, just in jener Schwierigkeit, die oben anklingt. Seiner eigenen Aussage zufolge sei ein Bild zu malen dann interessant, wenn man sich einer Schwierigkeit zu stellen habe. Im Gegensatz zu den Künstlern der Vormoderne sind ihm diese Schwierigkeiten nicht von aussen (etwa in Form von Kunstaufträgen) auferlegt, er wählt sie sich aus. Trotzdem stellt sich die Frage, in welcher Form sie zutage treten und wo sie im Bild präsent sind.

Die Frage in ihrer ganzen Breite beantworten zu wollen, würde zu weit führen. Aber exemplarisch mögen einige Aspekte herausgegriffen werden, die möglicherweise damit in Verbindung stehen. Zwei Bilder sollen es zur Anschauung bringen.

1. *Corippo*, 2005, (s. Seite 24)

Das Bild will seinem Titel nach den Ort einfangen, an welchem sich vormals die Ortschaft Corippo erhob. Inzwischen ist sie Opfer einer zurückerobernden Natur geworden. Zu sehen sind graue Baumstämme, rote Röhren (ehemalige Kamine?) und weisse Mauerreste, deren Innenleben Ziegel zu erkennen gibt. Das Bild verzichtet auf eine Horizontlinie, obwohl es behauptet, ein Landschaftsbild zu sein. Ein umgefallener Stamm führt direkt vom Bildrand in die Bildtiefe, wodurch kraftvoll eine Illusion von Dreidimensionalität evoziert ist. Die Bewegung wird scheinbar von weiteren Elementen, von anderen Stämmen und von Mauerteilen, aufgegriffen. Aber je weiter der Blick in die Tiefe vordringen will, umso stärker wird er daran gehindert. Je mehr der Blick den Bildraum ertasten möchte, umso mehr wird er auf die Fläche verwiesen. Allmählich scheint die Tiefe in die Fläche umzukippen. Die Mauerreste mutieren zu weissen Leerstellen, zwischen denen sich in ornamentaler Weise Gegenstände verteilen, deren allfällige dreidimensionale Absicht durch ihre Anordnung aufs entschiedenste durchkreuzt und abgebremst wird. Den Versuch, die Tiefe zu ergründen, muss der Betrachter resigniert aufgeben, aber er gewinnt dafür etwas anderes: die Erkenntnis, dass Malerei letztlich immer und zuerst eine gelungene Bildkomposition in zwei Dimensionen sei. An diesem Punkte führt uns der Maler vor, was Malerei ist und kann. Nämlich: nach eigenem Belieben Illusion zu schaffen und nach eigenem Belieben auch wieder zu zerstören.

2. *Gespräch mit Cossa*, 2006 (s. Seite 25)

Einem Fresko des Frührenaissance-Malers Francesco Cossa im Palazzo Schifanoia zu Ferrara wird ein Motiv entnommen, eine Art ländliche Szene, idyllisch, aber vom Verfall gezeichnet. Dieser scheinbar reale Lebensraum wird bei Aeschbach in eine surreale Phantasiewelt überführt, die übernommene topographische Situation transformiert. Während im Mittelgrund die Rebenstangen noch vorhanden sind, werden die älteren Hausfragmente des Hintergrunds von Ufo-ähnlichen Neubauten heimgesucht. Am linken Rand ist der Boden aufgerissen. Ein Untergrund scheint auf, der auch die Bildebene vorne rechts prägt. Wieder tauchen umgelegte Baumstämme auf. Nun allerdings wird die Illusion einer Traumwelt befördert durch einen malerischen Kunstgriff: Das, was im Bild zuvorderst ist, ist merkwürdig unscharf erfasst - ein Ding der Unmöglichkeit. Auch ein verwachsener Baumstumpf, der über der Mauerkante zu schweben scheint, verstösst gegen die Logik der Natur. Doch wiederum verfolgt das Störende einen Zweck: die Kraft der Malerei vorzustellen, die Schärfe und Unschärfe nach Belieben und nach den Erfordernissen der Bildkomposition und nicht nach der stringenter Logik der Optik einsetzen kann. Sie tut es aber durchaus mit inhaltlicher Absicht. Wenn sie unscharf argumentiert, dann deswegen, weil dem betrachtenden Geiste selbst die Schärfe der Wahrnehmung getrübt werden soll. Sie will ihn, so die überzeugende Vorgehensweise, sofort in ein Mittelreich der Ratio überführen, wo Traum und Wirklichkeit verschmelzen. Man sieht es, man erlebt es - und man merkt es. Das, was die Logik stört, trägt gleichwohl den Keim einer anderen Erkenntnis in sich. Sie wird am Ende zur Malerei an sich hingeführt, deren Treiben wir mit Staunen erleben und erliegen und deren Triumph wir beiwohnen. Sie treibt uns gleichsam vor sich her, bis sie uns dort hat, wo sie uns eigentlich haben wollte.

Illusion von Dreidimensionalität, Täuschung über das Vorne und das Hinten im Bild, Verwirrung über Schärfe und Unschärfe: hier wird ein Repertoire aufgerufen, hier wird ein Repertoire eingesetzt, das tief in der Geschichte der europäischen Malerei verankert ist. Es ist im Grunde genommen jenes Repertoire, das ehemals in der italienischen Kunst mit dem Begriff der "Schwierigkeit" umschrieben wurde. Deren Grundgedanke, komplexe Illusionen zu erzeugen, ist immer gekoppelt mit einem

zweiten Schritt: den Betrachter die Illusion zu erkennen zu geben und ihm dafür die Kraft der Malerei vor Augen zu stellen. Die Täuschung und die Ent-Täuschung kreisen beide um das zentrale Motiv der "Schwierigkeit". Deswegen mag es gelingen, die Bilder von Urs Aeschbach auch mit diese Tradition in Verbindung zu bringen. Weder sei damit eine Antiquiertheit seiner Malerei das Wort geredet noch angedeutet, dass das gesamte Bild mit einem solchen Instrumentarium zureichend erfasst werden könne. Die Parallele liegt auf der strukturellen, nicht auf der materiellen Ebene. Angedeutet wird also einzig, dass die Raffinesse gewisser eingesetzter Mittel danach verlangt, dass der Betrachter ihnen gleichsam auf den Leim geht, aber in einem zweiten Schritt ihrer doch wieder gewahr wird und sie dann in ihrer ästhetischen Qualität zu schätzen lernt. Damit ist jene *difficoltà* implizit präsent, die weiter oben benannt und eingeführt wurde. Auch die Bilder von Urs Aeschbach führen *quello che non é* vor, jenes, was nicht ist und was sich ausschliesslich dem Pinsel und der malerischen Intelligenz des Künstlers verdankt. Wenn er sich in Schwierigkeiten setzt, dann setzt er letztlich uns in Schwierigkeiten. Wo wir in Schwierigkeiten sind, feiert die Malerei fröhliche Urstände.

¹ Paul Fréart de Chantelou: Journal de voyage du Cavalier Bernin en France; hg. von Milovan Stanić; Paris 2001, S. 239.

² Zur Begrifflichkeit siehe Luigi Grassi und Mario Pepe: Dizionario di Arte; Turin 1995, s.v. *difficoltà* bzw. *Necessitas*. Ebenso dies. in: Dizionario dei termini artistici; Turin 1994.

³ Benedetto Varchi: Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura; in: Paola Barocchi: Trattati d'arte del Cinquecento, Bd. 1, Bari 1960, S. 1-91, hier S. 38: "Argomentano ancora della difficoltà dell'arte, dove distinguendo la difficoltà in due parti: in fatica di corpo [...] et in fatica d'ingegno, e questa come nobile riserbano per loro [i.e. die Maler, Anm.d.Verf.], dicendo che, oltre le diverse maniere e modi di lavorare e colorire, in fresco, a olio, a temprea, a colla et a guazzo, la pittura fa scorciare una figura, [le] fa parere tondo e rilevate in un campo piano, faccendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono desiderare, dando a tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima,; et in somma dicono che fanno parere quello che non è: nella quale cosa si ricerca fatica et artificio infinito."