

Dorothee Bauerle-Willert

Transparente Gegensätze – Logische Auflockerungen.

Von den Abenteuern eines Bild-Ingenieurs und poetischen Konstruktivisten

„Was ist denn eigentlich diese farbige Fläche, die vorher nicht da war? Ich weiß es nicht, da ich nie etwas Ähnliches gesehen habe.“

Samuel Beckett

Kunst lässt etwas noch nie Dagewesenes in Erscheinung treten. Bevor es das Kunstwerk gibt, gibt es keinen Inhalt, der 'zum Ausdruck' gebracht werden soll. Das malerische Ereignis selbst, das durch die Farbe, im Material erst hervorgerufen wird, ist der Gehalt. Kunst schlägt als sinnliches Werden, als empfindendes Denken immer wieder neu offene Stellen auf.¹

Offene Stellen

In unterschiedlichen Werkgruppen verbindet Karl Gerstner das komplexe Verhältnis von Sichtbarkeit und Denkbarekeit, die immer vertrackte Beziehung von geometrischer Eindeutigkeit zu visueller Mehrdeutigkeit, das Erkennen und Suchen. In aufeinander bezogenen Gruppen entfalten und differenzieren sich Thema, Form, Formation und Formativität. Die Freisetzung von sinnlicher Erkenntnis mündet zugleich in Bilderfragen, in der Herstellung klarster Bilderrätsel. In seiner visuellen Recherche war Karl Gerstner ein scheinwerfender Künstler. Jeder Blick auf sein vielfältiges Werk eröffnet ein Feuerwerk von unterschiedlichen Ansichten zwischen Reduktion und Fülle: Es gibt Explosionen von Farben und Formen und daneben Arbeiten von großer Klarheit und Strenge, eine anhaltende Suche, ein Aufblitzen von Freiheit, Freiheiten auf den Schultern der Vorgänger, geregelte Freiheit versus kühne Befreiung, mutige Griffe nach vorn. Kunst.

Eine andauernde Recherche

Karl Gerstners Kunst ist Verkörperung grundsätzlicher Spannungen und ihre labile Synthese zugleich. Bei seiner forschenden und empfindenden Konstruktion visueller Ereignisse untersucht er

¹ *Flusser Studies* thanks Muriel Gerstner for allowing the publication of this text.

auch das in der Grammatik der Kunst bereits enthaltene Potenzial und gewinnt gerade dadurch die Herstellung immer neuer Formen, die sich im Ineinander von Tradition und künstlerischer Individualität erst entfaltet. Gerstners Blick auf die Geschichte der Kunst, seine Untersuchung des Feldes 'Kunst', seine Weiterentwicklungen und die Lösungen der dort im Sichtbaren aufgegebenen Fragen zeigen im schöpferischen Tun, in der intellektuellen Durchdringung eigener und fremder Arbeiten, dass die rationale Analyse gerade nicht die Frische und Fülle der Herstellung und der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken zerstört, sondern beides in ein wechselseitig bereicherndes, belebendes Verhältnis überführt.

Edgar Wind beschreibt die Seh-Denk-Spirale. "Um etwas als 'künstlerische' Leistung zu begreifen, muß ich es als Lösung eines vorher Ungelösten ansehen, d.h. ich muß einen Konflikt setzen, der sich in der künstlerischen Erscheinung als 'versöhnt' darstellt."² Das Kunstwerk läßt Polaritäten sichtbar werden, bringt sie in ein prekäres Gleichgewicht, macht Ambivalenzen und die Paradoxa des Sinns sichtbar. "Im Denken muß also das Problem gesetzt sein, dessen Lösung nur im Anschaulichen zu fixieren ist."³ Bei seiner (vorpreschenden) Suche nach Lösungen für eine noch nicht ausformulierte (oder: eine noch werdende) Kunst hat Gerstner sich entschieden: radikal und frei erprobt er die Möglichkeiten der nicht figurativen Kunst, ihrer Souveränität, ihrer Autonomie - und setzt gerade dadurch die großen Fragen, die diese Begriffe im Schlepptau haben, ins Licht des Werkes.¹

Abstrakte Kunst

Was war, was ist eigentlich abstrakte Kunst? Für Wilhelm Worringer war sie ein Versuch zur Enttägung: Der Mensch kommt als Fremder zur Welt, in die Welt. Sie ängstigt ihn. Er muss ihren Schrecken bannen: durch Abstraktion. Er abstrahiert von ihr. Zurückbleiben geometrische Muster, Ornamente, eine Ordnung, die er nur in der Abwendung vom Leben findet. Erst langsam findet die Weltaneignung statt, wird der Mensch heimisch, fühlt sich ein in die Welt. Die Kunst wird gegenständlich, bringt menschenähnliche Gestalten hervor. Sie wird anthropomorph.⁴ Doch immer bleibt der Schrecken, fällt die Menschheit in das Erschrecken über das Leben in dieser Welt und damit in die apotropäische Abstraktion zurück. Die Befreiung von Furcht und Schrecken bedeutet Freiheit.⁵

² Edgar Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (phil. Diss. Hamburg 1922), hrsg. von Pablo Schneider, Hamburg 2011, S. 232.

³ Ebd., S. 232.

⁴ *Formprobleme der Gotik*, in: Wilhelm Worringer, *Schriften*, Bd.1, hrsg. v. Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 170 ff.

⁵ Siehe dazu: Hannes Böhringer, *Was zum Teufel war abstrakt*, In: *Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung"*, München 2002, S. 40.

Der Abstraktionsdrang wurzelt also tief, ist mehr als nur die Privilegierung einer Kunstform unter anderen. Nach Worringer ist es abstrakter Kunst aufgegeben, die Furcht vor der "Vieldeutigkeit der Erscheinungen" zu beschwören und zu bannen. Die zufälligen Eindrücke, chaotisch und bedrohlich, werden in und durch die Kunst purifiziert, zu transparenter Gesetzmäßigkeit erhoben. Das ist – neben allem anderen – ein notwendiger, gewaltiger, aber auch gewalttätiger Akt. Der Undurchschaubarkeit der Welt, ihrem Fluss und der Erfahrung der Entfremdung, die für Worringers Theorie konstitutiv wurde, antwortet das Kunstwerk, in dem es sich losreißt aus einem wie immer angenommenen Naturzusammenhang. Es ist ein Akt der Zerstörung, der auf die Zerstörung eines Fraglosen in der Welt-Seins antwortet, der die abstrakte Kunst, ihre Zertrümmerung des mimetischen Bildes trägt. Die Hoffnung einer Erlösung des Menschen durch Kunst wird zugleich beschworen und zunichte gemacht. Abstraktion ist dann weniger ein Prozess, der von der Gegebenheit der konkreten Gegenstände ausgeht und von ihnen die Gegenständlichkeit mehr und mehr abzieht, sondern ein Ausgangszustand. Abstraktion ist das ursprüngliche Absehen, die Ausblendung von Gegebenheiten: Eine Weltlosigkeit, die merkwürdigerweise dennoch der "Anschauungsqual" von der Worringer spricht, korrespondiert: Auch darin stoßen Archaisch und Moderne aneinander. Das Sehen ist Überforderung. Verstreute Sinnesreize, ein Chaos unterschiedlichster Seheindrücke lösen diese Anschauungsqual aus – die Kunst, ihr Abstraktionsvorgang ist eine Möglichkeit, das Tohuwabohu zu bewältigen.

Bei der Bewältigung, der Bannung und Strukturierung der chaotischen Wirklichkeit im und durch das Kunstwerk geht es immer um ein Zwiefaches – oder um alles: um diese Welt sinnlicher Mannigfaltigkeiten, und um ihre Übertragung in ein Gefüge, das anerkennt, dass nicht die Unmittelbarkeit eines Gefühls oder Eindrucks, nichts Gegebenes oder Wiedererkanntes das Sinnliche ist, sondern der Moment einer zwingenden Begegnung und ihrer Formung.

Worringer trifft sich mit Aby Warburg, für den Angst und ihre Bannung ebenfalls ein Urgrund der Bildwerdung ist. Die 'Macht des Unbesetzten' wird gerade dadurch gebrochen, dass die Übermacht ins Bild gesetzt, das Namenlose benannt, Angst distanziert wird. Erst in der Konstruktion einer Welt durch Zeichensetzung schafft der Mensch Distanz zwischen Ich und Nicht-Ich. 'Denkraum' nennt Warburg diese Spanne der Distanz zwischen Subjekt und Objekt und umfasst damit ein Doppeltes: einmal ist die Setzung des Raums Bedingung für das Denken überhaupt, dann aber muss dieser Raum immer wieder neu gefüllt werden. Erst die sinnhafte Ausgestaltung der leeren Distanz – die denkende Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, in der das als fremd Erkannte und Benannte im Akt des Verstehens zu einem Eigenen wird, ohne die Unruhe, die von diesem Anderen ausgeht zu liquidieren, prägt und kennzeichnet den Denkraum. Vice versa ist das Zeichen ein erstes Hinausgreifen, Überschreiten des Horizonts der leibhaftigen Existenz, eröffnet einen Spielraum für die Neugier.²

Eine anhaltende Allianz

Wenn Barnett Newman in seinem Text "Der erste Mensch war ein Künstler" von 1947 schreibt, "das göttliche Bild, nicht die Töpferei, war die erste manuelle Handlung" und "des Menschen erster Ausdruck war ein ästhetischer Ausdruck wie auch sein erster Traum",⁶ entstanden aus Ehrfurcht und Wut über seinen tragischen Zustand angesichts der Leere, so ist auch für Newman der Fortgang der Kunst der Versuch, den kreativen Status des Menschen reflektierend immer wieder neu zu erreichen und zu erfüllen. Wir haben es zu tun mit Wiederholungen eines sich entziehenden Anfangs – so wie sich die Linie, die Farbe zu sich selbst zurückwendet. Dieses Tun des 'ersten Menschen' ist der uneingelöste Anfang der Kunst, der ein andauerndes Werden mit aktuellen Antworten auf diesen Prozess zusammendenkt.

Die Geschichte der Abstraktion weist also weit zurück und dennoch voraus, ist immer noch unabgeschlossen. Kunst und Abstraktion sind ein Doppel. Bei Aristoteles benennt das Wort "Apharesis" den notwendigen Prozess der Erkenntnis, durch den die mathematischen Wesenheiten aus dem sinnlich Wahrnehmbaren her konstituiert werden, und zwar durch einen Akt der Trennung. Damit korrespondiert dann auch, dass 'Mimesis' und 'mimeisthai' für Aristoteles nicht 'Nachahmen', sondern 'Offensichtlichmachen', 'Zeigen' bedeuten.⁷ Kunstwerke stellen eigentlich weniger Wirklichkeit dar, eher verkürzen und übersteigen sie, beides in eigenwilliger Simultaneität, die Erfahrung der Welt, "indem sie diese in wenige, wohlumschriebene Zeichen einfangen, um sie damit dank der aus der Genauigkeit des Zeichensystems stammenden kombinatorischen Potenz zu verstärken."⁸ Das Bild wirkt immer auch der gewöhnlichen Wahrnehmung entgegen.

"Der Mensch, sage ich dir, schafft durch Abstraktion", lässt Valéry seinen Sokrates zu Phaidros sagen.⁹ Abstraktion bedeutet Distanz und Rigidität gegenüber dem Gegebenen, Überkommenen, Vorgefundenen. Merkwürdigerweise lässt sich trotz der langen philosophischen Tradition des Begriff "Abstraktion", abstrakte Kunst, nur im Sinne einer Rahmung umschreiben: Die traditionellen Sprachmuster, die Abgebildetes und Abzubildendes, Inhalt und Form, Sujet und künstlerisches Mittel unterscheiden, können eine Kunst, die keinen vorgegebenen Inhalt hat, nur negativ fassen: ungegenständlich, gegenstandslos, nicht figurativ. Aber vielleicht erhellt die unpräzise Terminologie, die dann innerhalb der nicht-abbildenden Kunst kreiselt zwischen 'abstrakter', 'konkreter', 'konstruktiver', 'essentieller' Kunst und vielfachen Zwischenstufen eine wesentliche

⁶ Barnett Newman, *Der erste Mensch war ein Künstler*, In: Barnett Newman, *Schriften und Interviews 1925 -1970*, Bern, Berlin 1996, S. 168.

⁷ Ernesto Grassi, *Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962, S. 129.

⁸ Vgl. Paul Ricoeur, *Objektivierung und Entfremdung in der geschichtlichen Erfahrung*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 84, hrsg. v. Hermann Krings u.a., Freiburg/München, 1977, S. 7f.

⁹ Paul Valéry, *Eupalinos oder Der Architekt*, Frankfurt 1973, S. 131.

Leerstelle: wenn es keinen Inhalt vor dem Kunstwerk gibt, kann es ja nur eine tastende, sich immer wieder verwerfende Einordnung geben, den Versuch etwas zurückholen, das schon vorausgeilt ist.

Ein Paradox

Auch die gegenstandslose Kunst hat ja sehr wohl einen Gegenstand, auch diese Bilder sind über etwas, und gerade dadurch befragen sie wie und warum Bilder existieren, stellen Annahmen in Frage, indem sie immer wieder unsere Bilderwirtschaft fragwürdig erscheinen lassen – hin zum Anders-Verstehen. Dieses Verstehen von Kunst ist beim Einzelwerk, in der Geschichte der Kunst, ein Prozess, der nie an ein Ende kommt. Die Produktion und die Beschreibung von Kunst sind vielmehr offene Erkundungsbewegungen, die die Widerständigkeit der Kunst nicht simpel vereinnahmen. Für Wittgenstein kommen die Kunst und das Spiel darin überein, dass sie beide auf diese beständige Unabgeschlossenheit und Uneinholbarkeit hinweisen. Im Spiel lässt sich niemals ein Endpunkt finden, an dem alle Möglichkeiten erschöpft sind und auch in der Kunst geht es um die Eröffnung stets neuer Möglichkeitsräume. Spiel und Kunst sind Selbstdarstellungen. Zugleich schaffen und haben beide Spielraum und Luft.³

Spiel und Kunst kommen auch darin überein, dass sie Wiederholung und Differenz in ein immer neues Verhältnis setzen. Ein Spiel ist zu Ende, ruft aber nach Fortsetzung, Revanche. Auch das Kunstwerk ist ein jeweiliger Haltepunkt, der neue Verzweigungen, neue Lösungen fordert. In solchen Lösungen treten das Außen und das Bild in ein komplexes Verhältnis, die Gabe der Kunst, das was sich ergibt, reicht weit über die Wiedergabe, die Abspiegelung der Welt hinaus. Was das Bild zeigt, ist ein Möglichkeitsfeld. Kunst öffnet einen Raum, der ein anderes Verstehen erst ermöglicht. Das innerbildliche Geschehen kann dann auf die Sinnerschließung, auf das Begreifen dessen, was wir Wirklichkeit nennen, einwirken. Im Bild ereignet sich etwas, das, wie Iris Därmann formuliert, "außerhalb des gemalten Bildes unauffindbar, nicht wirklich gegeben ist, in Wirklichkeit oder im Bereich des (bereits) Vorhandenen niemals und nirgendwo erscheinen könnte."¹⁰ Zugleich sind Kunstwerke ein Potenzial in ständiger Re-Modellierung, das immer auch das Verhältnis zwischen dem unteilbar Individuellen und dem System Kunst reflektiert, balanciert und doch erst ausfaltet. So können sich zwischen Tradition und Innovation, zwischen Mimesis und Schöpfung neue Horizonte eröffnen, die Wahrnehmung, Reflektion, Handeln möglich machen. Jedes Kunstwerk ist, neben aller leuchtenden Einzigartigkeit, einbezogen in eine Genealogie, die aus produktiven Miss- und Fehlinterpretationen, Mesalliancen, Influenza, Ironie sich nährt. "Die Kunst ahmt nicht

¹⁰ Iris Därmann, Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder, In: Phänomenologische Forschungen, Neue Folge 1, Freiburg 1996, S. 266.

nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt...".¹¹ In jeder Wiederholung verschränken, verschieben, verändern und mobilisieren sich die materiellen und imaginären Mitspieler.

Von Werkgruppe zu Werkgruppe

Farbe, Form, Abstraktion, Autonomie, Ordnung, Wiederholung, Spiel, Alltäglichkeit – in vielfacher Brechung, Überblendung kommen diese Kunst-Begriffe im Werk von Karl Gerstner zusammen, reflektieren und erweitern sich von Werkgruppe zu Werkgruppe.

Eigenwillige Doppelseinsichten zwischen Blicken und Blickwechseln, zwischen wagemutigen Aufgriffen unterschiedlicher Perspektiven in und auf die Kunst, die Reflexion der schwankenden Brücke zwischen Wissen und Wahrnehmung und umgekehrt, zwischen Idee, Untersuchung und visueller Erscheinung öffnen sich bereits in Gerstners Aperspektiven, der ersten Werkgruppe, die er selbst gelten ließ, auch als Resultat eines (Selbst)findungsprozesses. Angeregt durch Jean Gebser's¹² Begriff der Aperspektive entstehen Bildwerke, die das Verhältnis zwischen Konstanz und Veränderung, zwischen dem Möglichkeitssinn und der unabschließbaren Potentialität des Kunstwerks ganz neu ins Werk setzen. Dabei ist Aperspektive bei Gebser nicht als Gegensatz oder als bloße Verneinung von »perspektivisch« zu verstehen: Aperspektive "ist die unterscheidende Bezeichnung für eine Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht perspektivisch fixiert nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit gibt oder unperspektivisch verfließend nur eine Ahnung der Wirklichkeit erfüllen lässt. Weltdurchsichtigkeit, eine Welt-Wahr-Nehmung: ein Wahr-Nehmen und Wahr-Geben der Welt."¹³ In der Idee der Aperspektive wird die simple Alternative des Entweder – Oder unterminiert; damit öffnet sich ein Spielraum, der zugleich auf das Prinzip der Kreativität deutet, auf die Imagination, die nicht kategorial Zusammengehörendes in Beziehung setzt, mit logischen Schlüssen jonglieren kann. Konzept und Sinnlichkeit in der Wahrnehmung werden für das Werk von Karl Gerstner wesentlich. Die Aperspektiven sind veränderlich, temporäre Anordnungen aus jeweils 12 Plexiglasplatten auf schwarzem Grund, die vom Betrachter als Ko-Autor immer wieder neu fixiert, wie in einem Kaleidoskop spielerisch-konstruktiv, konfiguriert werden können. Immer neu, immer anders ergeben sich so Konstellationen, die im ursprünglichen Sinn eine Gruppe von stellae zusammenbringen, um etwas zu erfinden, das auf seine Weise eine 'Findung' evoziert. Dabei geht es nicht um das abgeschlossene Werk, sondern um gleichsam lose und vorläufige

¹¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 364.

¹² For Gebser's influence on Flusser's thought see R. Guldin, *Ménage à trois: Riflessioni sulle nozioni di diafanità e trasparenza nell'opera di Mira Schendel, Jean Gebser e Vilém Flusser*, in *Flusser Studies* 19, May 2015, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guldin-menage-a-trois.pdf>

¹³ Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, In: Jean Gebser Gesamtausgabe, Bd. 2, Schaffhausen 1976, S. 18.

Verbindungen von Elementen, deren gegenseitige Verquickung etwas je Anderes vor- und herstellt. In aller Freiheit ergibt sich so im bewegenden und bewegten Bildraum ein Werden, ein Ereignis des Sehens zwischen Einheit und Vielfalt, zwischen Auflösung und Gestaltung. Logische Stringenz und spielerische Offenheit gehen ineinander. Das Prinzip der repetitiven Dichte, die Abfolge der Möglichkeiten, die Iteration der Einzel-Elemente wird zu einem changierenden geometrischen Spiel, rhythmisiert Wahrnehmung und Zeit.

In einer weiteren Werkgruppe Gerstners tritt Farbe hinzu. Es entstehen die Gleitspiegelbilder, die eine stete Verschiebung der Wahrnehmung im Rhythmus, Klang, Kontrast, Wiederholung herstellen. Der Bildraum wird dynamisiert, in der Deklination der Einzelteile, in der Interaktion von Freiheit und Regel. Struktur und Form bringen sich in der Bildhandlung erst hervor.

Schöpfung und Ordnung, System und Freiheit, Tradition und Erfindung, Farbe und Form sind denknotwendige Gegensätze, die doch immer übersprungen werden müssen. Und vielleicht ist die Farbe als das eigentlich "schöpferische Katexochen"¹⁴ dabei das Rätselhafteste, das, was sich am wenigstens berechnen, in seiner Wirkung fixieren lässt. Doch gerade dieser Befund fordert heraus: Auch in seinen Recherchen zur Form der Farbe lässt sich Gerstner nicht von starren Grenzverläufen einschüchtern. Das Auge ist ein ordnungsliebendes Organ. Schauen ist immer auch Durchschauen, die Suche nach Spielregeln und Zusammenhängen. Die Versuche, die Bedingungen des Erscheinenden in ein rationales System zu bringen gehen weit zurück und entwickeln sich zu unterschiedlichen, miteinander kommunizierenden Modellen. Farbe ist Wahrnehmung und Empfindung, Sinnlichkeit und Veränderung – und in einer nachgerade paradoxen Volte Gegenstand naturwissenschaftlicher Untersuchung. Ihre Veränderlichkeit fällt nicht in eins mit Oberflächlichkeit – Farbe ist Schein und Wesen. Ausgehend von der wahrnehmenden Erfahrung finden sich die Gesetze und die Unterscheidung in Sein und Schein wird unterminiert: Nur in und durch die Wahrnehmung werden Erscheinungen gesetzmäßig. "Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßt wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges."¹⁵ Diese Feststellung Goethes mündet in die grundsätzliche Aporie, die jede Wahrnehmung und den Versuch ihre Gesetze zu fixieren, prägt: "Da der Beobachter nie das reine Phänomen mit Augen sieht, sondern vieles von seiner Geistesstimmung, von der Stimmung des Organs im Augenblick, von Licht, Luft, Witterung, Körpern, Behandlung und tausend anderen Umständen abhängt, so ist ein Meer

¹⁴ Siehe Theodor Hetzer, *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cezanne*, In: *Schriften Theodor Hetzers*, hrsg. von Gertrude Berthold, Bd. 9, Stuttgart 1998, S. 326.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Didaktischer Teil, In: *ders. Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 13, München 1982, S. 315.

auszutrinken, wenn man sich an die Individualität des Phänomens halten und diese beobachten, messen, wägen und beschreiben will."¹⁶

"Nur der Schein trügt nicht" ist eine Einsicht von Josef Albers, mit dem Karl Gerstner in regem Austausch stand. Die Erkenntnis, dass Farbwahrnehmung unhintergehbare Empfindung und Täuschung ist, führte auch Karl Gerstner zur Erforschung der sich wandelnden Wirkungen der Farben in ihrem Zusammenspiel, in ihrer Formung. Und in einer kühnen Drehung kann sich diese Recherche dann auch wieder an Worringers Signatur der abstrakten Kunst als einem Versuch zur Entängstigung anschließen – vom anderen Ende her: In der Anschauung der farbigen Flächen zeigen sich doch visuelle Paradoxe, wenn Objektivität, Gewissheit und Selbstsicherheit in der uneinholbaren Relativität der Wahrnehmung befragt werden. Im Paradox, in der sustentatio, verzögert sich die Mitteilung des Sinns. Vielleicht ist die paradoxe Struktur im Kern der Kunst – ein unlösbares Rätsel und ein uneinlösbares Versprechen.

In tagheller Luzidität befragen auch Gerstners Formen der Farbe immer wieder neu das Verhältnis von Bildmaterial und Bildgestalt. Vielleicht wird erst dadurch ein sehendes Sehen möglich/wirklich. Gerstners Recherchen sind immer auch Grenzgänge, die die Wirklichkeit des Bildes, sein Regelwerk, sein Sehereignis ausloten. Der Ausgangsort des Geschehens ist die Bildfläche, wo sich das Ereignispotenzial aufbaut. In der Malerei selbst eröffnen und entfalten sich vielfache Bezüge einer subtilen Balance, die nie erstarrt. Auflösung und Verdichtung, Farbgewicht und der Klang der Farbe sind unabschließbare Potentiale, ziehen in das Bildgeschehen hinein. Farbe und Form gehen in Gerstners Bildern unauflöslich ineinander über, entgrenzen einander. Und in diesem unauflösbaren Wechselverhältnis wird gleichsam Baudelaires Vorstellung von Farbe als einem "Universum aus gegenseitiger Spiegelung und Durchdringung, in dem nichts isoliert oder unberührt bleibt"¹⁷ noch einmal und ganz neu ins Werk gesetzt: "Die Farben senden einander Reflexe zu, und indem sie ihr Aussehen durch eine Lasur transparenter und entlehnter Eigenschaften verändern, vervielfältigen sie ihre melodiosen Verbindungen ins Unendliche und erleichtern sie."¹⁸ Farbe ist hier Medium und reine Eigenschaft, ihr Vermögen ist das Energetische, Aleatorische, Auflösende, ein Spiel mit Nuancen. Sinnlichkeit und Veränderlichkeit sind eben nicht mit geistloser Regellosigkeit zu verwechseln.

Als Künstler, Forscher und Denker zugleich hat sich Karl Gerstner intensiv mit den Farbtheorien auseinandergesetzt. Seine strahlenden Farbräume sind die Synthese daraus, hinein in

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Erfahrung und Wissenschaft, In: ders. Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 13, Naturwissenschaftliche Schriften I, München 1982. S.24.

¹⁷ Heinz Brüggemann, Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg 2007, S. 16.

¹⁸ Charles Baudelaire, Sämtliche Werke, Bd. 1, Juvenilia – Kunstkritik 1832 -1846, hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. München Wien 1977, S. 202.

neue "ungewußte Erfahrungsräume."¹⁹ Distanzierende Logik ergibt da keine vereindeutigende Übersicht, vielmehr liegt Gersters Werken ein stetiges *Changement* zwischen Ähnlichkeit und Schärfe, Unähnlichkeit und Unschärfe zugrunde. Er entfaltet eine Doppelsinnigkeit zwischen entgrenzendem Sehen und rationaler Form – oder sogar Formelhaftigkeit. Bildraketen, die Elemente der Spannung, Widersprüchlichkeit, Polarität inkorporieren. Form und Inhalt des Kunstwerkes werden neu gedacht. Und dabei geht es auch um die unauflösliche Verquickung einer emotionalen Ladung des Bildes, seiner Energie mit der Form und der Formel. Das Bild selbst trägt das aus, wovon es handelt. Begriff und Anschauung schließen sich nicht aus. Ordnungen des Sichtbaren ergeben sich daraus, dass ästhetische Konzepte, ihre Analyse, ihr Grund untersucht, dass Welt-durchleuchtung und Weltabbildung als gegenläufige Modelle miteinander verschränkt werden. Gerstner erforscht die Rezepturen des Bildes, und das wirkt zunächst wie ein weiterer Widerspruch, denn Schemata und das Neue, Rezepthaftigkeit und individuelle Erfindungsgabe schienen und scheinen lange unvereinbar zu sein. Doch gerade in der produktiven Annahme von (tradierten) Vorgaben wird vielleicht erst die Freiheit möglich, das Variable veränderbar und offen zu halten. Gerstners Serien ordnen, verorten die Komplexität der Farbe, ihre Logik, ihre Gesetze. Hell und Dunkel oder Nuancen einer Farbe sammeln sich um eine Mitte in den Variationen der Reihe Konzentrum, streben in der Serie Exzentrum aus dem Mittelpunkt. Abstufungen berühren sich, modulieren sich durch ihre Proportion und Quantität, und dies wiederum im Prozess der potenziellen Veränderung, der Verschiebung, Verdrehung der Farbscheiben. Die Farben, ihre Kräfte verteilen sich um einen Punkt, dem sich dann auch die konzentrischen oder exzentrischen Kreise und die vertikalen Ordinaten zuordnen. Die geometrische Struktur des Bildes ermöglicht ein Sehen, das das Endliche und das Unendliche im *Parcours* des facettierten Runds einschließt. Die Geraden und ihre Bezugspunkte bestimmen in und als Farbform das zweidimensionale Ereignis, Menge und Teilmenge, das Bild im Bild. Ein mathematisches Grundprinzip ist auch in diesen Werkgruppen Gerstners durchsichtig präsent, im Sinne der Mathematik als einer andauernden Kunst des Lernens. Mathematik lernt und lehrt Struktur, Muster und Gesetzmäßigkeit, die alles durchwalten. In der Welt verloren, wird Ordnung erst erspielt in und durch das Kunstwerk, im Dasein des Kunstwerks leuchtet Ordnung auf als denksinnliche Relationalität.⁶

Die hausbackene Trennung zwischen Phantasie und Kreativität einerseits und Kalkül, Abstraktion und Pedanterie andererseits, zwischen poetischem und geometrischem Weltbezug, wurde immer wieder korrigiert, reflektiert, unterminiert. In Gerstners Kunst gehört das Disparate zusammen, verbindet sich wie im Ornament zu Kräftediagrammen, die Ordnung sichtbar machen. Die

¹⁹ Vgl. Annette Fuchs, *Augen-Blicke, Zur Kommunikationsstruktur der Bilder in Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten*, in: *Der Deutschunterricht* 40. Hannover 1988, S. 67. Siehe dazu auch Claudia Öhlschläger, *Abstraktionszwang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005, S. 187

Auseinandersetzung mit algorithmischen und aleatorischen Strukturen, mit geometrischen und algebraischen Konstruktionen und Ideen begründet Gerstners Kunst, ohne sie abschließend zu definieren. Die Kalkulation des Bild-Ingenieurs ist die Basis dieser Kunst, die je und je ergänzt durch die unkalkulierbare poetische Vision erst in die Erfüllung des Konstruktivismus mündet. Aus dem Informen wird eine Welt genauer Kräfte geschaffen. "Die größte Freiheit geht aus der größten Strenge hervor."²⁰

²⁰ Paul Valéry, a.a.O., S. 101.