

MALEREI, RAUM UND BEWUSSTSEIN BEMERKUNGEN ZUR KUNST VON MICHAEL BURGES

Farbe ist in der Geschichte als ein Mittel der Malerei verwendet worden, aber das 20. Jahrhundert hat sie zum Thema erhoben. Um Farbe in der Malerei thematisch zu behandeln, gibt es mehrere Möglichkeiten. Michael Burges hat in diesem Kunst-Zusammenhang seine eigenen Vorgehensweisen entwickelt. Weil er Farbe als solche ernst nimmt und nicht nur als Mittel zum Zweck ansieht, hat er sich für das Nicht-Figurative entschieden. Das mag man auch »abstrakt« oder »autonom« oder gar »absolut« nennen – mit jedem dieser Termini läge man richtig, denn die Bilder von Michael Burges bringen sich in allen diesen Aspekten ein.

Nicht-figurative Kunst ist sehr variantenreich. Es gibt etwa die »lyrische«, die »expressive«, die »informelle« oder »gestische« Variante. Die Kunst von Michael Burges lässt sich nicht in solche herkömmlichen Rubriken einordnen, denn schon in einem einzelnen Werk kann man gleich mehrere dieser Eigenschaften finden. Seine Malerei entwickelt sich nach einem nahezu wissenschaftlichen Plan, mit systematischen Untersuchungen der Möglichkeiten von Farbe und Raum und ihrer Beziehungen, und denen zwischen Bild und Betrachter und umgekehrt. Michael Burges Kunst ist daher so etwas wie »die Wissenschaft der Malerei« und es gibt in der Tat Verbindungen zur Naturwissenschaftlichen Untersuchung in der Physik. Es gibt aber auch Verweise auf buddhistische Prinzipien, aber der Maler würde verneinen, Naturwissenschaftler oder Buddhist zu sein. Michael Burges ist Maler. Das ist die Diskursebene, nicht die Quantenphysik oder irgendeine Religion oder Philosophie. Zu denen gibt es Referenzen, aber keine Illustrationen.

Farbe, Raum und Energie sind die Säulen seiner Kunst. Michael Burges hat eine Obsession für die Farbe, und die Art, in der er sie behandelt, betont ihre visuelle Energie, bringt diese deutlicher hervor als man es sonst gewohnt ist. Dennoch gibt es eine gewisse Distanz zwischen dem Künstler und seinen abstrakten Schöpfungen. Wie emotional aufgeladen diese auch erscheinen mögen – Michael Burges versucht stets, individualistische Gesten des Selbst-Ausdrucks als Reaktion auf das Leiden am inneren Selbst oder an der Welt oder an beiden zu vermeiden. Wir werden vielmehr Zeuge einer raffinierten und wohltemperierten Untersuchung dessen, was ein Bild sein kann, was seinen Wirkungen sind, wie es sich zu unserer Wahrnehmung verhält und wie es Wissen aktiviert. Und all das verstärkt das malerische Forschen nach den Eigenschaften der Farbe. Und es gibt auch ein starkes musikalisches Element in der Kunst von Michael Burges, sichtbar in seiner Kompositionsweise, so dass der Gebrauch des Ausdrucks »wohltemperiert« vielleicht mehr ist als eine Metapher.

Eine wichtige frühe Serie sind seine *CESM Paintings*. CESM steht hier für Colour-Energy-Space-Matrix (Farbe-Energie-Raum-Matrix). Man sieht hier abstrakte Bildelemente, viele von ihnen »irgendwie rund«, die auf der Bildfläche interagieren und dabei einen tiefen, aber sich beständig wandelnden Bildraum multifokalen Charakters erzeugen. Der Betrachter wird so dazu angehalten, seine Position bei jedem neuen Blick anzupassen. Man kann zwar die Position des Bildes als physikalisches Objekt im Raum bestimmen, nicht aber den inneren Raum des Bildes. Raum und Farbe sind hier ineinander ver-

woben wie Quantenschaum. Für das Auge dienen die größeren Rundformen auch als Inseln der Ruhe in einer stürmischen See, werfen den Betrachter aber auch immer wieder zurück in die Wellen.

Die Serie der *Refractions/Waves* (Lichtbrechungen/Wellen) ähneln nicht nur in gewisser Weise interferierenden Wellen, sondern dienen auch als Modelle für intuitive, also unsichtbare Bewegungen in einem Raum-Zeit-Kontinuum, und so auch für das Licht. Was sie sichtbar machen sind die gegenseitigen Beziehungen unterschiedlicher Ordnungssysteme, die der Brechung farbigen Lichts aus einer geformten Oberfläche, und gleichzeitig die der Eigenschaften der Lichtwellen. Das funktioniert nur, weil das, was wir als Farbe sehen, keine Eigenschaft der Gegenstände ist. Es handelt sich nur um ein visuelles Phänomen, das in der Oberflächenstruktur der Dinge begründet ist, die nur Licht bestimmter Wellenlänge reflektieren. Farbe kann sich nämlich unter unterschiedlicher Beleuchtung verändern. Die Form, als Eigenschaft eines Gegenstandes, kann das nicht.^[1]

Michael Burges stellt fest, dass wir eine Art inneres Bild besitzen, ohne das wir nicht in der Lage wären, Bilder zu sehen. Diese Äquivalenztheorie gibt es im Okzident wie im Orient. Wir können die Gemälde von Michael Burges verstehen als Darstellungen der Möglichkeiten unseres Wahrnehmungssystems, das ja von der Physiologie noch nicht voll verstanden ist. Der Künstler muss daher diejenigen Eigenschaften in seinen Bildern hervorheben, die den Betrachter zu solchen Einsichten lenken können.

In den Bildern der Serie *Virtual Light* werden die »Gestaltprinzipien« unserer Wahrnehmung, also die ständigen Versuche unseres Bewusstseins, jeden visuellen Reiz mit einer Datenbank bisheriger Erfahrungen abzugleichen und zuzuordnen, auf besondere Weise deutlich, wenn auch auf paradoxe Art. Wir stehen vertikalen, weich begrenzten Streifen sich austauschender Farben gegenüber, die ein visuelles Zentrum oder eine Quelle haben, die sich aber als Täuschung herausstellt. Wir sind nicht wirklich in der Lage, irgendeinen Teil der Bilder mit irgendetwas in Verbindung zu bringen, das wir schon einmal gesehen haben. Das Ergebnis ist, und das ist eine Art Überraschung, dass wir das ganze Bild als »Objekt« begreifen. Dennoch sind wir auch irritiert, weil einige Teile (etwa die Streifenstruktur) eine ungewöhnlich starke visuelle, optische Präsenz besitzen. Die Bilder der *Virtual Light*-Serie zeigen uns die Simultaneität von Teilen und Gesamtheit, ohne eine Möglichkeit, Humpty Dumpty's Frage nach dem, wer oder was die Macht hat, beantworten zu können.

In den Bildern mit dem Wellenthema werden wir als Betrachter Zeuge der Beziehungen zwischen verschiedenen Ordnungen und Kräften, die die Wahrnehmung von Bildern und Bildmustern beherrschen. In manchen Gemälden sind die »Wellen« physikalische Farb(licht)-Brechungs-Elemente, so dass die Farben, die physikalisch auf dem Bildträger vorhanden sind und das Bild als Objekt im Rahmen der Wirklichkeit konstituieren, mit dem durch sie gebrochenen (und reflektierten) Licht interagieren. Das zieht eine Änderung der Position des Betrachters nach sich, denn wenn wir die Bilder betrachten, müssen wir stets neu entscheiden, was wir fokussieren wollen – das Materielle der Farbverarbeitung, das darüber liegende Refraktionsbild oder beides. Das steigert die Wirkung des Eindrucks und stellt die Magie und die visuelle Attraktion her.

In einigen Arbeiten stellt Michael Burges eine Art von Ordnung, zum Beispiel die weich begrenzten Streifen, gegen eine zweite, etwa die der Wellen. Diese beiden werden aber nicht als autonome Teile eines Diptychons nebeneinander gestellt, sondern zu einem übergeordneten Muster verbunden, was die Kraft des Bildmusters erhöht. Streifen und Wellen, gerade und gebogene Formen scheinen sich gegenseitig hervorzubringen.

Wir können keine eindeutige Entscheidung treffen ob die Wellen sich beruhigen und gerade weiterfließen oder ob die Streifen angestoßen werden, um so Wellen zu formen. Das zwingt den Betrachter

dazu, eine Reihe potenziell unendlicher Entscheidungen und Neu-Entscheidungen zu treffen. Das ist dann auch ein perfektes Modell für das, was im 20. Jahrhundert »stream of consciousness«, Bewusstseinsstrom, genannt wurde, und gleichzeitig auch für die Art, wie wir die Welt sehen, nämlich in einem ununterbrochenen Prozess unterschiedlicher und bisweilen widersprüchlicher Fokalisierungen. All diese werden irgendwo im Kopf abgespeichert, aber nur einige ausgewählte – ausgewählt durch einen Prozess, den wir noch nicht ganz verstehen – können wieder gefunden werden. Das geschieht, damit wir nicht in unnötigen Informationen ertrinken (siehe weiter unten).

Viele moderne Psychologen sehen das visuelle Denken als die grundlegende Form des Denkens an, die sich vor dem begrifflichen Denken entwickelt haben soll. In der Tat wird unsere Aufmerksamkeit oft auf die nichtverbale, die ästhetische Funktion von Kommunikation gelenkt, und die Bilder von Michael Burges zeigen auch in diese Richtung. Sie sind ein Versuch, uns den Verlauf von Gewinn und Anhäufung von Wissen über (die) Welt aufzuzeigen, das man durch visuelles Denken erreichen kann. In diesem Sinne sind Burges' Bilder Expeditionen ins Reich unserer Vorstellungen von Organisation und Information, aber mit der Zulassung von Mehrdeutigkeiten, unterschiedlichen simultanen Weisen sie zu sehen, und daraufhin zu verstehen. Viele der Bilder sind multifokal, verändern sich mit dem Standpunkt und der Fokalisierung des Betrachters, denn sie erlauben nicht nur eine Fokalisierung. Hier gibt es vielleicht Bezüge zur modernen Quantenphysik. Die Organisation ist auf der Oberfläche sichtbar in ihren Vibrationen (Energie), repräsentiert durch Farbe und Licht. Natürlich kann man hier die String-Theorie assoziieren, aber mit Vorsicht, da die String- oder M-Theorie nicht der ideale Partner für Analogien ist, es sei denn auf sehr abstrakter, allgemeiner Ebene.

Es ist aber möglich zu sagen, dass die Auffassung von Vibration in der modernen Physik in der optischen Vibration im Universum der Malerei von Michael Burges reflektiert wird. Dies schließt figurative Elemente und Assoziationen nicht aus, wie sie etwa in der Serie der *Virtual Scenes* auftauchen. Hier haben wir wenig Schwierigkeiten, an den Blick durch Nebel, beschlagene Fensterscheiben oder halbgeschlossene Jalousien zu denken, aus einem Zimmer mit Aussicht heraus, in eine nächtliche, neonbeleuchtete Stadtlandschaft. Diese Bilder kombinieren fast alles auf einmal: Refraktion, leuchtendes und reflektiertes Licht, Farbe als Farbe und Farbe als Licht, Farbe als Materie und Farbe als Energie, einen virtuellen (visuellen) Raum und den Bildraum. Und alles erfindet sich stets selbst neu, mit etwas Nachhilfe durch den Betrachter. Die visuelle Wirkung ist beinahe überwältigend, und wir müssen als Betrachter uns, was die unterschiedlichen von ihnen ausgehenden Ausdrucksgehalte angeht, ständig neu einstellen. Die Bilder, so klar sie erscheinen mögen, bilden ein Reservoir von Möglichkeiten, aus dem viele unterschiedliche Bilder sich in unseren Köpfen bilden.

Das Werk von Michael Burges wird durch seinen Gebrauch von stark kontrastierenden Farben gekennzeichnet. Um das hervorzurufen, muss man von Anfang an starke, leuchtende Farben verwenden. Aber nicht nur das. Er vermischt und kombiniert sie so, dass man sie in die Nähe von Grau rückt, die Unfarbe aller Farben, die aber gleichzeitig die Potenzialität aller Farben darstellt (und deren Grab). Und wieder stehen wir einem Universum von Möglichkeiten gegenüber, und sogar einem, das sich aus sich selbst erklärt.

Michael Burges hat auch eine hoch innovative Serie geschaffen, die *Virtual Space Works*. Hier wird ein bemalter Träger in eine Box aus milchigem Acrylglas eingeschlossen, die Frontscheibe jedoch besteht aus strukturiertem Acrylglas (Diffusor). So kann man das, was gemalt wurde eigentlich nicht sehen. Alles was man sieht ist eine besondere Art Bild, das in dem Kasten schwebt, von dem man aber genau so gut sagen könnte, es schwebt irgendwo im Raum. Das ist gleichbedeutend mit einer Entmate-

rialisierung und De-Fokussierung des Bildes. Die Augen können nicht mehr vermitteln. Was wir sehen, existiert als Gemälde physikalisch nicht. Da es eine der Eigenschaften der Diffusorscheibe ist, das Bild zu bewegen und es somit zu verändern, kann der Betrachter das Bild nicht genau lokalisieren, selbst wenn er seine Position verändert. Der Betrachter muss sich aber bewegen, um die Möglichkeiten des Bildes zu erfahren. Der wahre Ort des Bildes ist im Kopf des Betrachters – eine Summe der unterschiedlichen Bilder, die er vorher wahrgenommen hat. So korrespondiert ein komplexes Produkt mit der Komplexität der Psycho-Architektur des Betrachters. Die beiden versöhnen sich auf der Ebene ästhetischer Erfahrung und Reflexion.

Wegen der Unschärferelation kann ein Physiker nie die Geschwindigkeit und den Ort eines Teilchens gleichzeitig messen. So geht es hier dem Betrachter, der die Lage des Bildes nicht genau bestimmen kann. So wird die Frage »Wo ist das Bild?« in die Frage »Was ist das Bild?« umgeformt. Das bedeutet, dass der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen wird und im Wald seiner bisherigen Erfahrungen Zuflucht suchen muss. Es muss einen Weg geben, die imaginären Museen und Bibliotheken zu aktivieren, und die Bilder weisen einen Weg dahin.

In der neuesten Serie, den *Reverse Glass Paintings*, nimmt Michael Burges einige Themen wieder auf. Er verbindet Themen aus den *CESM-* und *Refraction Paintings* mit den Erfahrungen aus der Serie der *Virtual Space Works*. Durch die Kombination aber entsteht etwas völlig Neues. Man mag Ähnlichkeiten erkennen, aber nur um die Unterschiede deutlicher zu sehen.

In diesen Arbeiten erscheinen alle Farben und Muster und bildlichen Formen hinter einer klaren Acrylglasplatte. Aber sie sind nicht wirklich »dahinter«, sie sind AUF ihr – Hinterglasmalerei, für die Kunst aus der Folklore gerettet. Die Farben stehen rein und klar da, gewinnen eine fast beinahe unheimliche Präsenz. Die Acrylglasscheibe dient auch zur Vereinheitlichung der Erscheinung: alle Bilder, gleich, ob sie dem *CESM*-Typ oder dem *Refraction*-Typ oder einer neuen Art autonomer Komposition folgen, erscheinen in der gleichen hellen und leuchtenden Weise. Dass die Bilder auf einen Blockrahmen montiert sind, über den sie auf allen Seiten hinausragen, gibt ihnen – wie den früheren Arbeiten auch – die Qualität eines bestimmten und besonderen Objekts, versieht sie mit einem imaginären Raum.

Das alles dient auch hier der Interaktion mit dem Betrachter. Die Hinterglasbilder, die den *CESM-Paintings* ähnlich sehen, präsentieren in der Tat ein multifokales Bild, vor dem sich der Betrachter bewegen und seine Position immer wieder neu definieren muss – eine funktionierende Analogie zum Leben im Allgemeinen. Und hier haben wir eine Tür zum Reichtum unserer inneren Bibliothek, unseren imaginären Museen und Datenspeichern aller Art. Forschungen zum Autismus und den Savants haben ergeben, dass wir so ziemlich alles, was wir mit den Sinnen wahrnehmen, auch erinnern. Hätten wir aber keine neuronalen Zurüstungen, die nicht benötigte Information unterdrücken, würden wir buchstäblich in unnützer Information ertrinken, die unsere Phantasie nicht mehr anregen, sondern allenfalls zu Asche verbrennen kann. Savants haben Zugang zu wenigstens einem guten Teil dieser Informationen, und die multifokalen Bilder können eine Tür in diese Welt sonst unzugänglicher Daten öffnen, wenn auch nur eine schmale.

Der große Unterschied zwischen den *Reverse Glass Paintings* (Hinterglasbildern) und den früheren Werken liegt in der Acrylglasscheibe, denn diese akzentuiert die ästhetische Grenze. Die unregelmäßige, selbst-interagierende Refraktionsoberfläche der früheren Arbeiten ist nicht mehr da, stattdessen steht der Betrachter einer dicht geschlossenen, glatten Oberfläche gegenüber. Diese Oberfläche trennt sowohl die Farbe, die sie nach hinten verweist, als auch den Betrachter, dem Zugang verweigert wird. Die Scheibe ist Barriere und doch gleichzeitig Tür. Man könnte davon sprechen, dass es sich um eine Tür

handelt, durch die man eine Welt von Gefühlen und Ansichten betreten kann, in der alle Elemente anfänglich eine präzise Definition verweigern, weil die Farben sich vermischen und die Formen sich auflösen oder der Raum keine eindeutigen Positionierungen gestattet. Nur auf höherer Ebene – der der Malerei – lösen sich die scheinbare Widersprüche auf und ermöglichen dem Betrachter eine neue Interpretation oder Ortsbestimmung. Es ist eine Situation wie in einer Geschichte von Kafka: die Acrylscheibe öffnet den Blick in ein gelobtes Land, hindert uns aber gleichzeitig daran, es zu betreten. Wir fühlen uns wie eine Fliege, die gegen eine Fensterscheiben stößt. Die Fliege aber hat nur ein sehr kurzes Gedächtnis, deswegen wiederholt sie ohne Unterlass den Versuch, durch die Scheibe zu fliegen. Wir aber haben ein längeres Gedächtnis, versuchen aber dennoch immer wieder durchzufliegen. Uns geht es dabei schlechter als der Fliege, weil wir eben nicht vergessen. Das gehört zur Faszination der ästhetischen Erfahrung dieser Bilder.

Mehr noch: die *Reverse Glass Paintings* liefern eine ganze Palette neuer bildlicher Formen und Elemente. Der dauernde Wechsel der Elemente in Bezug auf ein Hinten und ein Vorn, oder ein undefinierbares Irgendwo, bringt eine starke Dynamisierung des Bildfeldes mit sich. Hier könnte eine Beschreibung mit einem Riemann-Tensor (Feldgleichung) gewünscht werden, aber man könnte auch sagen: hier liegt schon eine Art ästhetischer Riemann-Tensor vor, ein Burges-Tensor, der den relativen ästhetischen Wert von Elementen im Bildfeld beschreibt. Aber wahrscheinlich ist das kleinste Modell, mit dem man das Bild beschreiben kann, eben dieses Bild selbst.

In der Tat erweisen sich einige der malerischen Elemente – jedenfalls für Betrachter, die selbst einige Erfahrung im Umgang mit Farben haben – als unmöglich in jedem anderen Medium als der Hinterglasmalerei. Das hängt wenigstens zum Teil damit zusammen, dass der Malprozess hier umgekehrt wird. Burges beginnt diese Gemälde dort, wo er sonst aufhört. Dennoch bleibt die Front (für den Maler: die Basis) jeder malerischen Aktion sichtbar. Es ist, als schaute man auf ein Bild auf durchsichtiger Leinwand, nur dass alles in der Reihenfolge umgekehrt ist. Grund ist Oberfläche und Oberfläche ist Grund, Innen wird Außen und dennoch behält jedes Element beide Eigenschaften fest in den Händen. Aber es geht nicht nur darum. Wenn man es so betrachtet, gibt es viele Elemente, die nur diesem Medium eigen sind, und noch wichtiger: es gibt keinen Weg festzustellen wo sie sich befinden, weder in Bezug auf den realen (umgebenden) Raum – man erinnere sich, dass diese Werke ausdrücklich als Objekte definiert sind – noch in Bezug auf den Bildraum.

Die Unmöglichkeit, eine räumliche Position für ein Bildelement zu bestimmen erschüttert den Betrachter. Ein ästhetisches Eintauchen in diese Bilder lässt sie schwebend und verschwindend erscheinen wie Astronauten, die unabsichtlich den Ereignishorizont eines Schwarzen Loches überschritten haben. Doch sind es gleichzeitig Weiße Löcher, im ästhetischen Sinne. Das liegt an ihre visuellen Präsenz.

Diese Arbeiten wurden logisch und systematisch mit der praktisch wissenschaftlichen Präzision entwickelt, die für Michael Burges so typisch ist. Sie verfolgen weiter die Frage »Was ist das Bild?« in der Form der Frage »Wo ist das Bild?« Die Antwort ist, dass sich das Bild in unserem Wahrnehmen formt. Ästhetik ist eine Form der Organisation von Elementen, gleich, ob sie semantischen Charakters sind oder nicht. Von einer bestimmten Organisationshöhe an ist ästhetische Erfahrung angelegt. Das dies alles in den Bereich von Wahrnehmung gehört, sieht man auch daran, dass wir ästhetische »Strukturen« in der Natur finden, sogar da, wo man sie normalerweise gar nicht sehen kann. Ihr »Sein« ist nicht teleologisch, es dient keinem Zweck. Es ist nur die Ausprägung unserer Wahrnehmung, dass ihnen Wichtigkeit verleiht. Sie sind Schrödingers ästhetische Katze.

Einige der neuen Werke behandeln ein Zentralmotiv, wie etwa eine vertikale säulenartige Form oder

eine vertikale Sequenz grüner, horizontaler Streifen. Diese Motive stechen hervor und verweisen auf ihre eigene bildliche Kontextualisierung, aber jede von ihnen ist anders und einzigartig. Es handelt sich nicht um eine Folge von gleichen oder gar identischen Elementen; in der Tat ist es so, dass die Sequenz oder die Zentralfigur unvermeidlich so etwas wie ein Bild im Bilde schafft. In den Bildern von Michael Burges finden wir vorwiegend unabhängige Bildelemente, was bedeutet, dass diese ästhetisch effektiv wären, selbst wenn man sie aus ihrem aktuellen Zusammenhang herauslöste.

Die *Reverse Glass Paintings* zeigen auch einen neuen Kolorismus. In früheren Arbeiten hat Michael Burges über Grau als Tod und Potenzial von Farbe reflektiert. Hier bleibt praktisch nichts davon, denn es gibt hier keinen Platz dafür. In den *Refraction Paintings* war das möglich, weil die schrundige Struktur der Oberfläche mit dem vorhandenen Licht und dem Position des Betrachters interagierte. Hier gibt es keine solche Oberfläche, also auch keine derartige Reflexion über Grau.

Es ist noch zu früh um die Möglichkeiten, die Michael Burges für sich selbst und uns geschaffen hat, voll zu erfassen. Aber selbst ein nur kurzer Blick auf seine *Reverse Glass Paintings* macht unmissverständlich klar, das er auf abenteuerliche Weise uns in ein gelobtes Land führt, von dem wir erst sehr wenig wissen, außer dass es existiert.

^[1] Es gibt die Möglichkeit, Schwarz nicht als Farbe zu betrachten. Eine detaillierte Diskussion würde hier allerdings zu weit führen. Vgl. z. B. Lisa Randall: *Warped Passages. Unravelling the universe's hidden dimensions*. London, New York

etc., Penguin 2006, p. 119 ff; Michio Kaku: *Hyperspace. A scientific odyssey through parallel universes, time warps, and the 10th dimension*, New York, Anchor Books 1995, p. 197, and, by the same author: *Parallel worlds. A journey through*

creation (...), New York, Anchor Books, pp. 56-57,74-75. Die Bücher sind auch auf Deutsch erschienen: Lisa Randall, *Verborgene Universen*, 2006; Michio Kaku, *Im Hyperraum*, 1998; ders., *Im Paralleluniversum*, 2005.