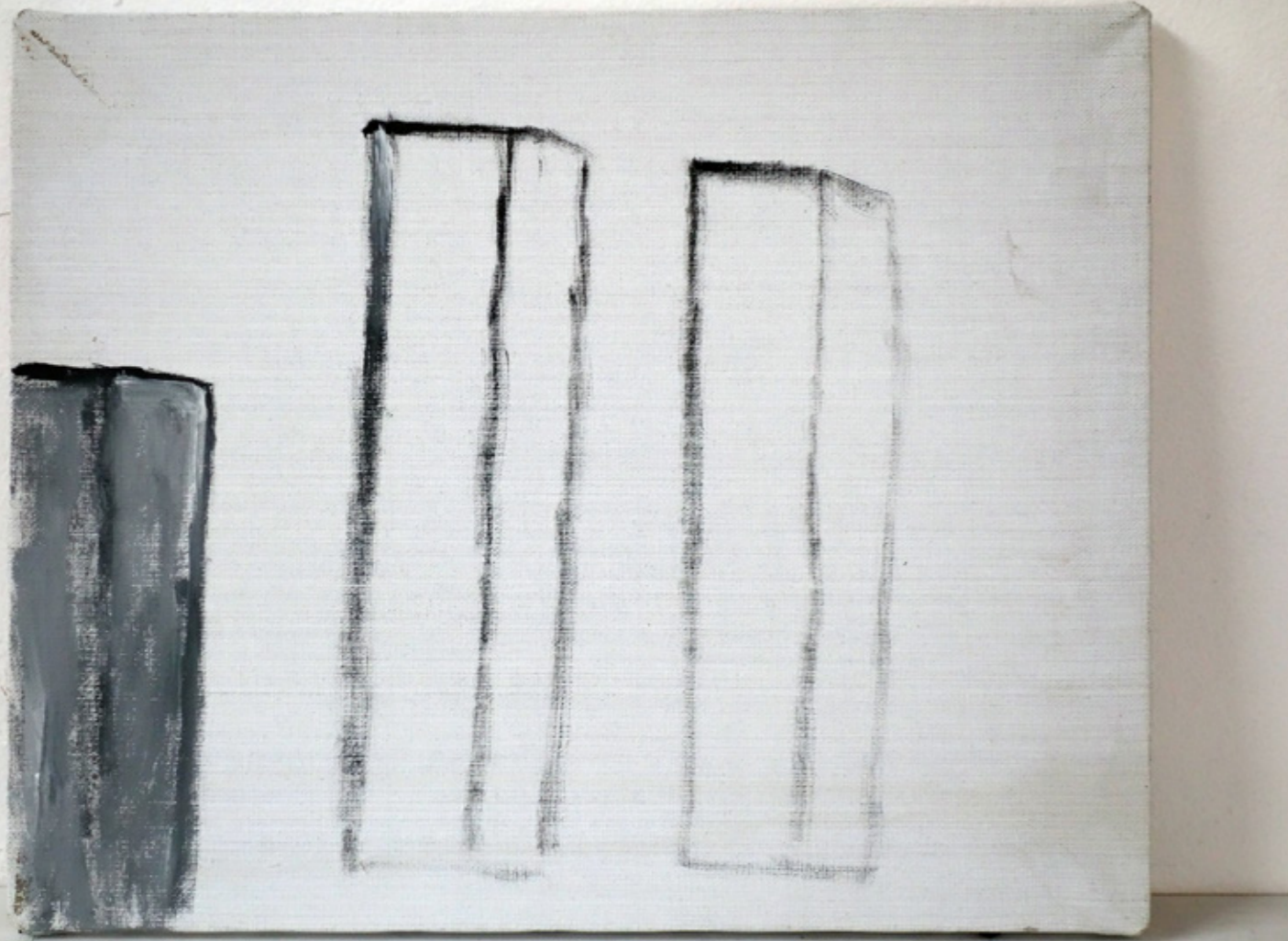




Man sollte alle Sachen,  
wie man sein Ich ansieht,  
betrachten als eigene Tätigkeit.









### *Letzte Bilder*

19. Juni 2020. Ludwig Arnold schliesst sein Werk ab. Er malt seit November letzten Jahres nicht mehr. Auf meine Frage nach seinem letzten Bild zeigt er mir zwei kleine Bilder. Ich schaue sie lange an. Etwas scheint wirklich zu einem Ende zu kommen. Man geht in sie hinein und wie durch sie hindurch. Sie sind Durchgänge. Der Blick wird nicht mehr aufgefangen. Ich verstehe, daß ihn nichts mehr zum Malen treibt. Aber darin liegt eine ungeheure Möglichkeit. Was für Bilder von hier aus möglich wären.







P.M.

Beim Malen, sagte P.M., sei ein Gegenüber anwesend. Etwas, was aber trotzdem Teil von einem selber sei. Das Malen sei ein Hinarbeiten auf das Erlebnis einer Unmittelbarkeit, in der sich das eigene Wesen aussprechen kann. Dieses Erlebnis könne man im Malen selbst finden, im Malen mit dem Pinsel auf der Fläche, eben im Erleben dieses Vorganges selbst. Es gehe ihm darum, daß das Herumschieben der Farbe auf der Leinwand mit dem, was sich zeigen wolle, zur Deckung komme. Dies mache ihm Freude. Es sei dies die Freude darüber, daß der Maler mit seiner Gefühlswelt, seiner Seelenwelt, mit seiner ganzen Individualität, sich in diesem Vorgang auszusprechen in der Lage ist. Dabei fände eine Umgestaltung oder Verlebendigung des toten Stoffes statt. Und der Maler könne dadurch ein anderes Erlebnis seiner selbst gewinnen. Er sei dann ein Stück weit über sich selbst hinausgewachsen. Ein Bild, welches zu solchem Erleben führe, sei mehr als eine angestrichene Wand.

Er arbeite so, sagte er, daß er die Bilder nicht so schnell fertig male. Er male auch nicht ein Bild nach dem anderen, sondern immer an mehreren Bildern gleichzeitig. Die Bilder würden dann bei ihm im Atelier über Wochen oder Monate an der Wand hängen. In dieser Zeit sehe er die Bilder immer wieder an, um herauszufinden, ob ein Bild wirklich fertig sei oder ob noch etwas fehle.

Wenn die Bilder an den Wänden hängen, dann komme es ihm so vor, sagte er, wie wenn er nicht direkt auf die Bilder schauen, sondern immer wieder mit dem Blick an ihnen vorbeigleiten

würde. Dadurch könne er die Bilder anders wahrnehmen. Manchmal schlafe er vor einem Bild ein und wache dann wieder davor auf. Das sei für ihn eine Art, mit dem Prozeß in Berührung zu kommen, der zu einem Bild führt. Etwas anzuschauen, was man selber gemalt hat, sei ein sehr intimer Vorgang.

Er habe in den letzten Jahren immer mehr das Gefühl, daß er dabei sei, Schichten abzutragen, um dahin zu kommen, zu begreifen, was ihn beim Malen wirklich interessiere, wirklich bewege, wirklich berühre. Er fange an, etwas wiederzuerkennen - etwas, worin er sich selbst wiederfindet. Es sei wie das Bedürfnis, eine Tür aufzumachen oder einen Ort zu betreten oder zu ertasten, der einem noch verschlossen ist. Er sei ein Maler mit einer Sehnsucht nach Selbsterkenntnis. Dieses Selbst könne er jedoch nicht äusserlich festmachen an dem, was er über die Jahre gemalt habe, sondern er müsse es eher in dem suchen, was sich darin ausspricht oder verbirgt. Und das sei gar nicht leicht.

Zu sagen, man wolle das Unsichtbare sichtbar machen, das sei ihm ein Grauen, sagte er. Vielmehr gehe es um ein Dazwischen-Sein. Man müsse sich genau an jenem Wendepunkt auf der Leinwand befinden, wo man eigentlich wie in zwei Räumen leben würde oder wo sich zwei Räume durchdringen.

Ob er beim Malen an den Tod denke? Das tue er nicht. Aber gerade dadurch, daß er beim Malen nicht an den Tod denke, versuche er, sich dem zu nähern, was das überhaupt ist. In diesem Sinne sei es schon ein starkes Motiv für ihn.

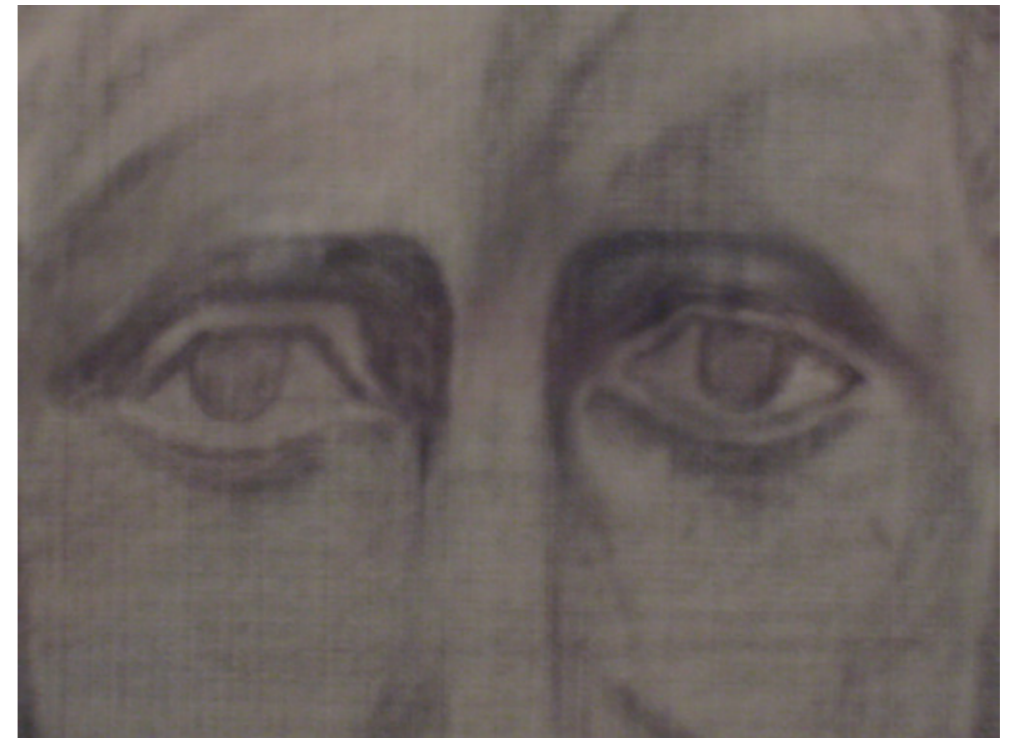
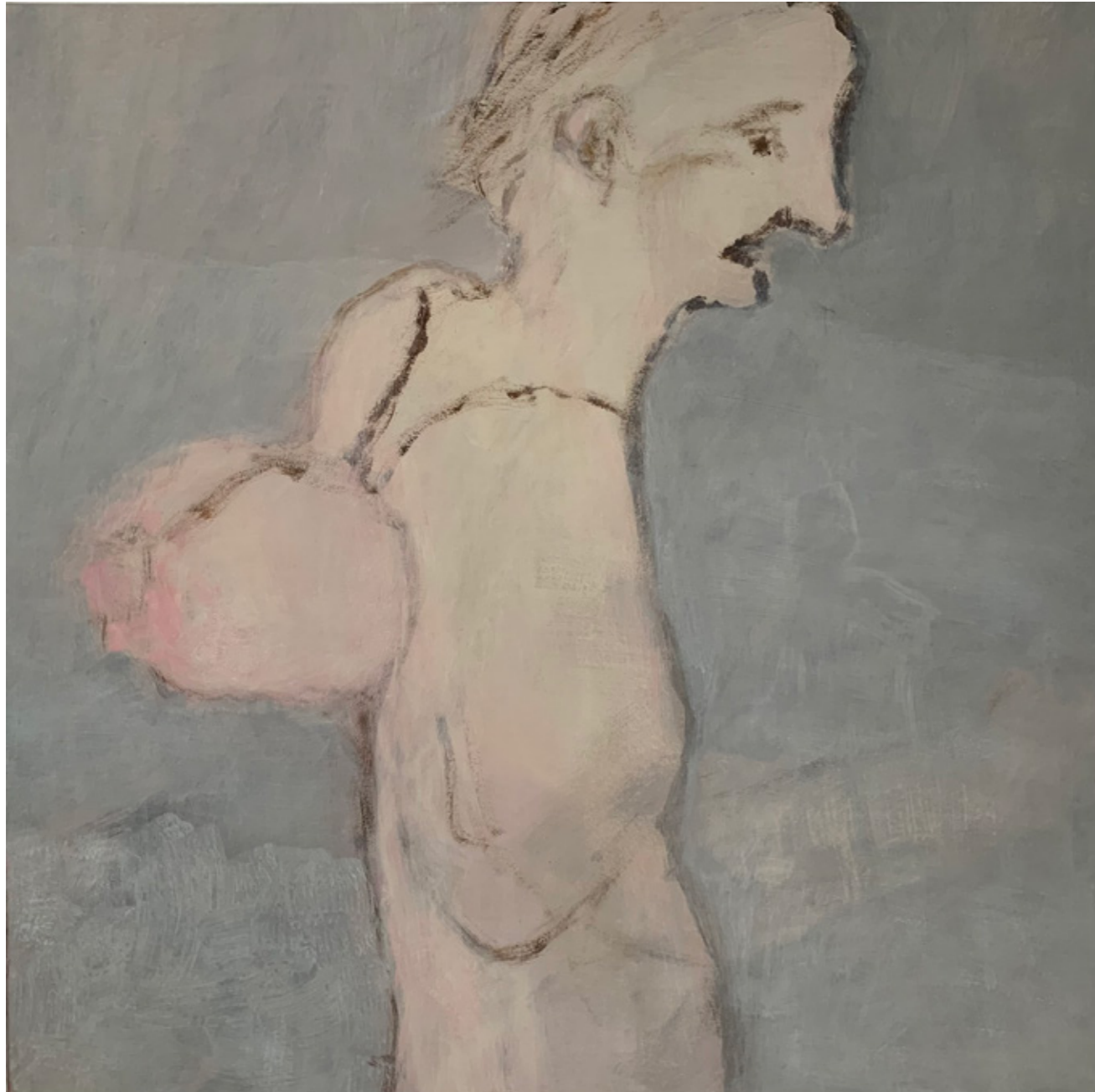


13 Gerard Wagner



14 Jerry Zeniuk





*Cat with a Bowl of Milk*  
29.10.2020, 02.26



*Boy and Birds*  
29.10.2020, 06.15



*Re: Boy and Birds*  
9.11.2020, 17.11

The subject/motif arose after doing the previous still life of a cat and a bowl of milk. The cat is climbing to the table to find and get the milk. That made me think of the proverbial cat wanting the bird in the cage. I didn't want to repeat the cat so I put a child in wonder looking at the birds. I painted the back bars of the cage first and then the birds over them and then the front bars over the birds. All this had to be arranged in positions to leave as much of the birds as visible as possible. For me the feeling of magic that a child has in its perceptions was the mood I was after.

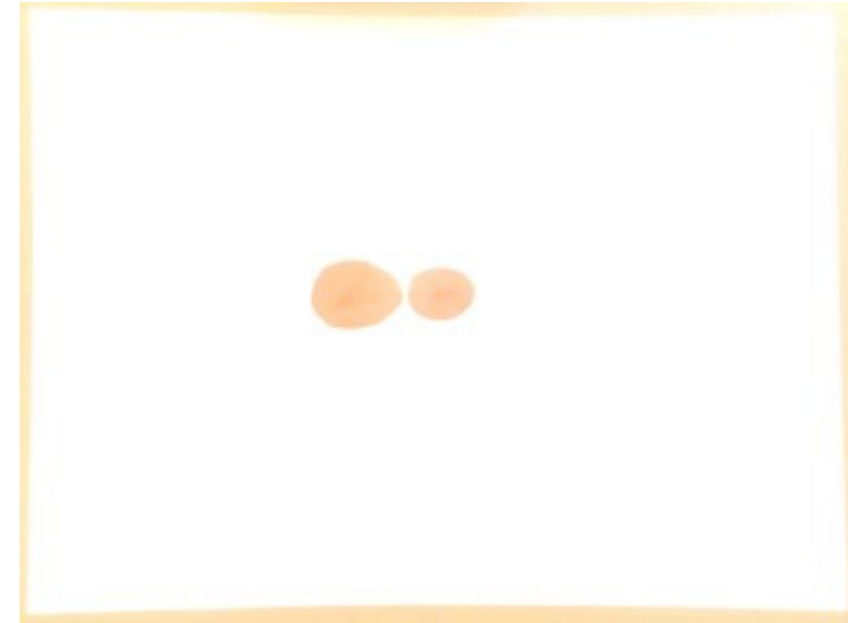
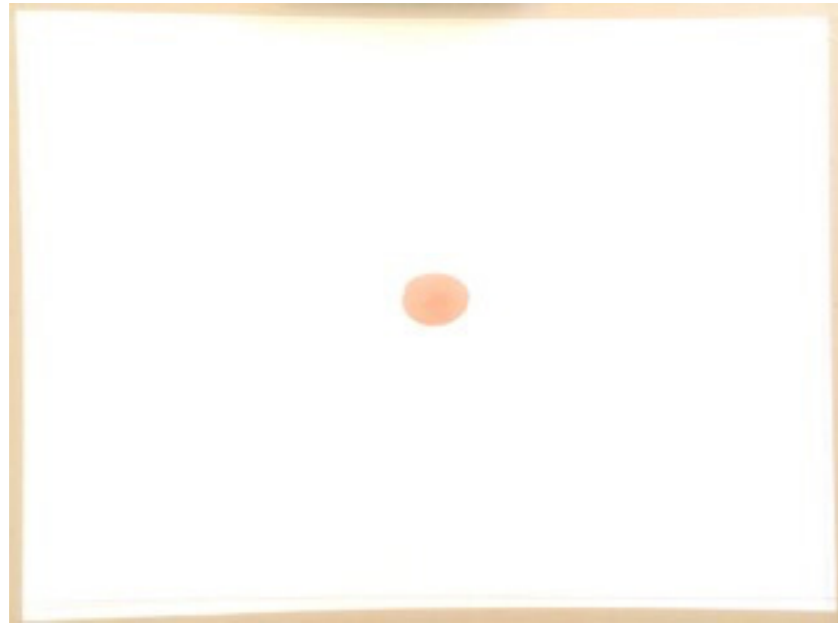


21 Arnkjell Ruud



22 Jerry Zeniuk







### Skizzen für Maler

Ich habe Steiners Skizzen "Naturstimmungen" durch Zufall in einem Bücherverzeichnis gefunden. Das war 1975 in Stockholm. Was mich interessiert hat, war wahrscheinlich, dass Steiner sie gemacht hatte und dass sie so unansehnlich aussahen. Ich meine, dass es nicht beim ersten Anblick klar wird, dass sie sind, was sie sind. Ich wusste damals nicht, dass Henni Geck damit gearbeitet hatte und dass sie zur Schulung gemeint waren, um die eigene malerische Empfindung zu entwickeln. Ich stand an einem neuen Anfang. Ich wollte malen wie Steiner. Ich fand die Kuppel-Malerei sehr gut und dachte, wenn ich die Skizzen von Steiner mache, dann werde ich so malen können.

Es geht nicht um Nachmalen. Es ist der Prozess, auf den es ankommt, nicht auf die Idee oder das angestrebte Resultat, sondern auf einen Farbprozess. Man malt aus einer inneren Lebensempfindung der Farbe. Es ist nicht ein geistiges Streben wie bei Kandinsky, es ist beseeltes Leben. Es geht um den Licht-Atem, der nicht von der Farbe getrennt ist. Das Licht wird als Farbe verwendet.

Es ist schwer, die Empfindung vom Gefühl zu unterscheiden. Es geht um die Bildung eines Empfindungs-Leibes durch das Malen. Die Erfahrung entwickelt die Organe dafür durch Machen oder, wie es feiner heisst, durch Übung, durch die sogenannte Schulung. Wenn man die Skizzen macht, wirkt die Farbe so, dass man empfänglich wird für das Seelische. Das Geistige und Seelische steigen durch die Farbe hinein in das Lebendige, sie entwickeln

das Bild zu einem Ort des Geschehens. Einem Topos, einem Ort der auratischen Belebung. Das geschieht durch die Licht-Atmung der Farbe. Die "Naturstimmungen" wirken auf den Empfindungs-Leib. Dadurch, dass der Empfindungs-Leib gebildet wird durch sinnliche Erfahrung, wird er empfänglich für das Seelische als Lebenspendendes.

Diese Ausbildung des Empfindungs-Leibes ist individuell, aber die Erfahrungen, die wir damit machen können, richten sich auf das selbe Ziel, die Malerei. Eigentlich macht man die Skizzen, um malen zu lernen und die Farbe intimer zu verstehen.

Es ist ein deutlicher Aufbau in der Folge der Skizzen, auch wenn es vielleicht nicht geplant war. Ich bin sicher, dass es auf das Rot ankommt. Das zweite Sonnenaufgangs-Motiv zeigt, worum es geht: die Differenzierung von Rot. Das Rot differenziert sich im Verhältnis zu den jeweiligen Farbverhältnissen, wenn es seinen Ausdruck sucht.

Soviel ich weiss, hat Steiner nie von "Schulungsweg" gesprochen. Er nennt es "Pfad der Erkenntnis". Was Steiner meint mit Erkenntnis, ist sicher nicht das, was wir unter Wissen verstehen. Es ist eine Bildungsmöglichkeit, ein Erfahrungs-Durchgang. Es ist eine Möglichkeit, im Tun mit Empfindungs-Objekten eine Empfindungs-Fähigkeit zu entwickeln. Aristoteles hat das Empirie genannt. Die Erfahrung bildet die innere und äussere Fähigkeit durch Wiederholung. Es wird nie das Gleiche, aber immer dasselbe.

Die Empirie liegt in der Wiederholung. Das Können ist die Fähigkeit, Selbstbewusstsein zu haben und etwas hervorzubringen, Poesie.

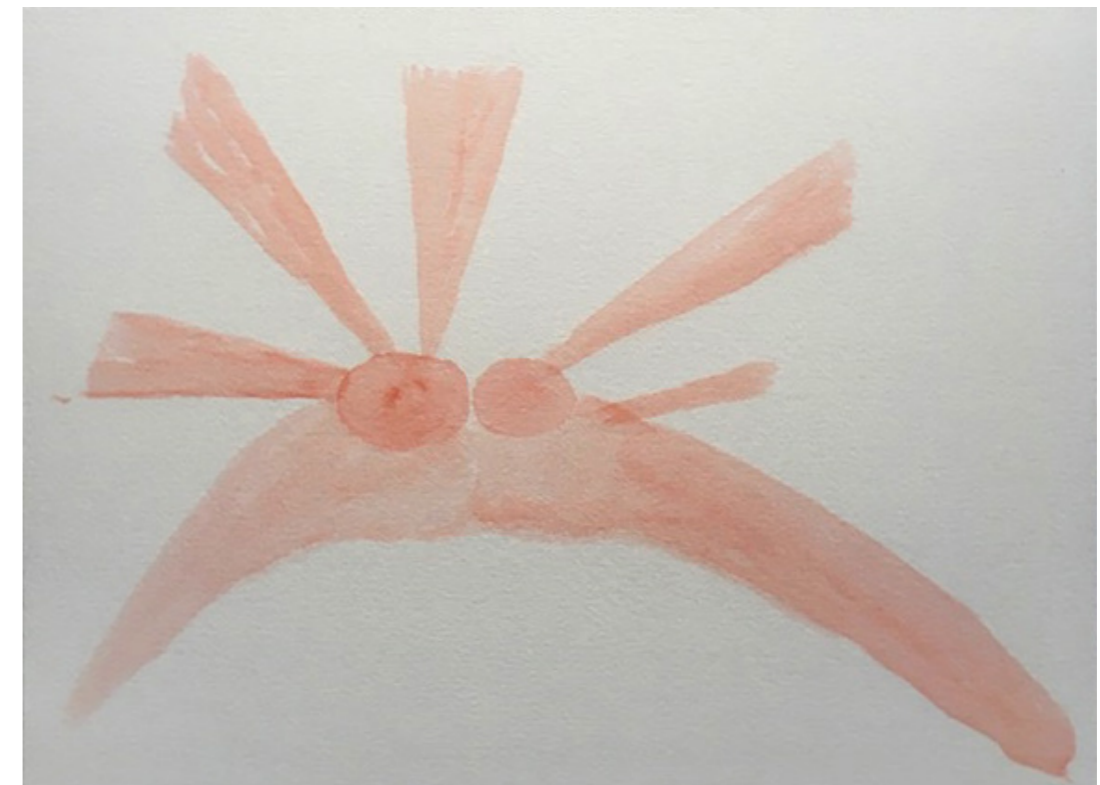
Es ist die Farbe - das Malerische -, die der Grund ist, und nicht die Zeichnung und das Bildhafte. Das Malerische, wo die Farbe die Hauptsache ist und nicht das Bild. Es geht um den Prozess im farbigen Gestalten, um die Farbe an sich in ihrer Wirksamkeit. Steiner führt in die Malerei als Tätigkeit ein. Er versteht Poesie wie Aristoteles als Hervorbringen von etwas Neuem.

Ich fühle mich nicht als Zuschauer, wenn ich male, sondern als derjenige, der etwas macht mit den Farben. Aber gerade die Skizzen zeigen mir, wo die Möglichkeiten liegen. Sie sind Korrektur für mich. Ich habe einen inneren Zugang zu dem, was mit den Skizzen gemeint sein könnte. Nicht mit den Augen, sondern mit meiner Empfindung. Was in den Skizzen liegt, ist ja auch verwandt mit dem, was als Prozesse in dem Lebendigen vorliegt. Ich kann mich an den Skizzen auf einen Prozess hin orientieren. Das ist gut als Grundlage für eine Ausbildung zum Maler. Unter Bildkeime würde ich gerne verstehen einen Bezug zum Lebendigen, zu einer Lichtatmung. Es geht um den Prozess selber, nicht um den Keim als Gegenstand, als Ding. Bild ist sicher ein kompliziertes Wort, aber es ist ein grosser Unterschied, ob man das Bild als Malerei, also in Bezug auf die Tätigkeit des Malens versteht, oder als Endresultat, als Vorstellendes. Die "Naturstimmungen" sind wie Organismen, die eine Eigenständigkeit in sich selber haben. Sie sind malerische Bilder.

Zu den "Motivskizzen" gibt es keinen Übergang, es ist ein Sprung. Die Motiv-Skizzen sind auf einer anderen Stufe, vergleichbar mit Ikonen. Sie sind Leuchttürme in das Seelisch-Geistige hinein, aber auf der Grundlage des Regenbogens. Nur das Ich kann mit Farben umgehen in der Malerei. Mit Ikone meine ich, dass sie mehr zum Sehen sind als zum Malen. Sie haben eine starke Geistigkeit in sich - als Erfahrung für den Betrachter. Es sind seelische Bilder, durch die man etwas erfährt im Schauen, was mehr ist als das, was man mit den Augen sehen kann. Sie machen nicht Unsichtbares sichtbar, sondern erfahrbar.

Es ist nur erfahrbar durch die Wirksamkeit. Das Auge sieht nie das Unsichtbare, aber man erfährt es dadurch, dass das Auge die Wirkung des Unsichtbaren auf das Sichtbare wahrnimmt. Das Unsichtbare ist immer das Wesen. Die Wirksamkeit ist die Tätigkeit des Wesens. Hast du das Ich gesehen? Wahrscheinlich nicht. Die mantrische Dimension ist ein Tätigkeitsfeld in einem selbst; die Wirksamkeit, die zum Wesen führt. Die Bilder - ich meine die Motiv-Skizzen - haben in diesem Sinne eine entfernte Verwandtschaft mit dem Mantrischen.

Wenn man das Wort Meditation verwendet, gibt es eine grosse Unklarheit, was damit eigentlich gemeint ist. Kennt man nicht den Unterschied zur Kontemplation, ist es schwer. Meditation meint Zurückblicken auf etwas oder so viel wie reflektieren, aber es hat etwas mit dem Blick zu tun. Damit ist nicht unbedingt das Auge gemeint. Die "Naturstimmungen" sind dafür Werkzeuge.



Steiners Malerei wird wenig Aufmerksamkeit geschenkt, weil sie nicht symbolisch oder abstrakt "geistig" ist, sondern weil sie konkret das ist, was sie ist. Sie stellt nicht etwas vor. Es kommt bei ihr auf die Farbe an. Man muss die Farbe lieben lernen. Eins sein mit der Farbe, wie Gerard Wagner sagte.

Zuerst habe ich versucht, die Skizzen abzumalen, mehr aus der Anschauung. Jetzt arbeite ich mehr aus dem Farbzusammenhang, aus der Farbempfindung im malerischen Prozess. Es ist wie ein inneres Abwägen, eine Lebensempfindung oder ein Gefühl. Ich glaube, das Vorbild der Skizze wird zu Lebenserfahrung und dann male ich mit dem Lebensinn in der Licht-Farb-Atmung. Erst habe ich eine ganzheitliche Farbempfindung, eine Grundstimmung, dann eine bestimmte Farbfolge. Bei der ersten Skizze verwende ich Rot als erste Farbe.

Ich denke, dass man die "Naturstimmungen" wie Samen betrachten kann. Sie wachsen beim Malen hervor, so wie ein Gewächs aus seinem Samen hervorkommt. Man erkennt die Pflanze, aber von tausend sind nicht zwei die Gleichen, sondern sie sind ähnlich und dieselben, aber nicht die Gleichen. Wagner hat oft zu mir gesagt, dass man nicht malen soll, was die Augen sehen, sondern was Lebensinn, Bewegungssinn, Gleichgewichtssinn empfinden. Er sagte, man solle wie "blind" sein.

Ich hänge nicht fest an einer Vorstellung oder an einem Vorbild, sondern habe

eine Empfindung von der Wirksamkeit. Ich versuche mit ihr mitzugehen. Denken ist immer vorstellungsfrei, sonst ist es ja kein Denken, sondern eine Vorstellung oder Erinnerung. Das Denken ist eine Wirksamkeit, nicht eine Kombination von schon Gewusstem. Und das Resultat ist der Gedanke. Gedanke und Denken sind zwei unterschiedliche Sachen. Das eine ist eine Tätigkeit, das andere ein Produkt. So wie die Tätigkeit des Malens nicht das Selbe ist wie ein abgeschlossenes Bild.

Steiners Art mit Farben umzugehen finde ich bei keinem anderen Maler. Es sind wirkliche Farbmalerien, nicht Abbildungen von etwas ausserhalb der Farbwelt. Alles motiviert sich selbst als Farbe in Tätigkeit, Leben, Bewegung, Lichtatmung.

Die Bildung ist eine spannende Tätigkeit. Es ist, wie wenn das Ich durch Erfahrung Zugang bekommen würde zu der nicht-sinnlichen Realität. Ich kriege Zugang und muss lernen zu handhaben, was ich erfahre. Es kommt der Moment, da es keine Schwelle mehr gibt. Das Ich nimmt wahr, was in der Welt als wesenhafte Tätigkeit vorgeht.

Das Ich ist nie in dem Bild, in dem Werk. Aber das Ich schafft Leben in dem Bild. Leben entsteht, wenn Stoff, das heisst das materiell Tote, sich vom Geist bewegen lässt. Kunst ist sinnlich-übersinnlich. Ich glaube, es braucht viel mehr als das Malen, um das Ich zu entwickeln. Aber das Malen ist vielleicht das, was das Ich auf eine besondere Art in Tätigkeit bringt.





Und das ist sehr positiv. Es ist wichtig, den Unterschied von Meditation und Kontemplation in Beziehung zur Kunst zu verstehen. Malerei ist nie esoterisch im alten Sinn, aber kann durch geistige Schulung Qualitäten hervorbringen, die das Menschengemäße stärkt und fördert. Nur das ist Kunst. Die Fähigkeit, das Können, ist die Grundlage für den Umgang mit den Mitteln. Voraussetzung ist natürlich die Wirksamkeit eines Ich mit der dafür nötigen Erfahrung. Das Ich ist ein Geheimniss, ein Rätsel. Aber in der Art des Malens, wie Steiner sie eingeführt hat, ist tatsächlich das Ich höchst wirksam. Die Farbe soll so flüssig sein, dass sie durchlässig ist für das Licht und aufnahmefähig, empathisch.

Es ist klar, dass man sich bei der Tätigkeit des Malens als anwesend in dem Bild erleben muss, aber man ist nur so lange darin, wie man in der Tätigkeit ist. Es ist wie das Eingehen in einen Raum, aber man geht wieder heraus - oder man bleibt darin, dann ist es aber wie ein Gefängnis. Ein Bild ist immer ein Ort des Geschehens, ein Topos, ein Ereignis, und man ist anwesend oder man ist nicht anwesend, das hängt von der Fähigkeit ab.

Das Schlüsselwort ist "hineingeflochten sein in die schaffenden Weltenkräfte". Das ist ja genau, worum es geht. Es gibt verschiedene Wege dahin: die Kontemplation und die Kunst. Die Malerei, wie Steiner sie macht, ist eine grosse Option dazu. Aber man muss sich den Weg dahin erst erarbeiten. Kannst du Dich daran erinnern, was Strader sagt, als er das Bild

von Thomasius sieht, das dieser von Capesius gemalt hatte? Ich muss das Bild durchstossen, um zu finden, was ich suchen muss... Da liegt das Rätsel des Betrachters. Durchzudringen durch das Bild zu den schöpferischen Weltenkräften.

Ich denke, dass die Mondmotive mit den Nerven-Sinnes-Prozessen zu tun haben, mit dem Wahrnehmen, dem Spiegeln (wie das Gehirn), dem Reagieren auf etwas, dem Aufnehmen. Das Sehen ist ein Aufnehmen, aber es ist geheimnisvoll, weil es nicht passiv ist. Die Sonnen-Motive sind aktiv. Da ist das Rot viel beweglicher. Das hat mit dem Herz zu tun, mit dem Willenshaften, dem Blut, aber auch mit den Prozessen, die im Kosmos vorgehen. Diese hängen zusammen mit dem Organismus und dem Bewusstseinsleben des Menschen. Darum regt das Malen die Lebensprozesse und Sinnesempfindungen an. Die Pflanzenmotive haben mit dem Atmen zu tun. Die Lunge ist ein besonderes Lebensorgan und wird durch die Pflanzenmotive angeregt.

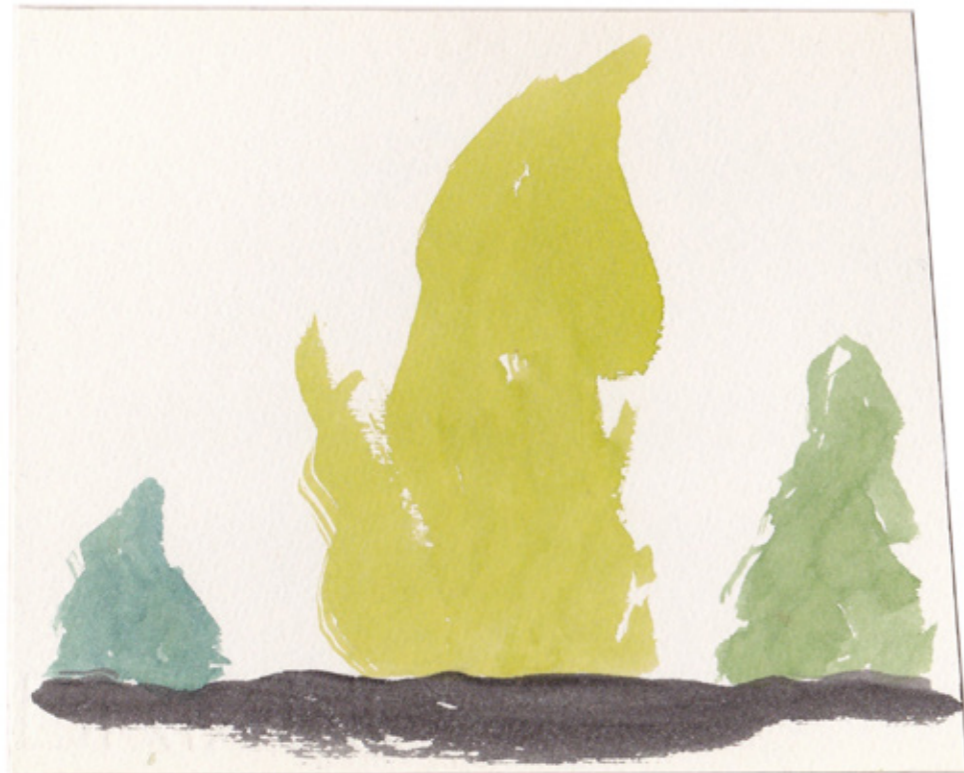
Lebensempfindende Organe:

Mond = Gleichgewicht

Sonne = Bewegung

Pflanze (Erde) = Leben

Das ist ganz einfach gesagt, aber es wird evident im Malen. Heidegger sagt: was Denken ist, erfährt derjenige, der selber denkt. Das Malen zeigt das, worüber man nicht reden kann. Also erfährt der, der selber malt, was Malen ist, vielleicht.



### Das Ich-Bewusstsein in der Malerei

Das A ist:  
das Sich Einmessen in die weiße Fläche.  
Das O:  
das Erleben der fertig gemalten Fläche  
gibt einem das Erlebnis des wachen  
Ich-Bewusstseins.

Dass im ersten Schritt noch wenig Bewusstsein liegt, zeigt einem der zweite Schritt, wo man in die weiße Fläche eine Farbe, meinetwegen Schwarz, hineinmisst. Das qualitative Erleben lässt einen das Schwarz, bei einem Querformat, nach unten setzen. Dabei wird einem zugleich – und vielleicht jetzt erst – bewusst: das Leichte des Weißen. Dieses Bewusstwerden des Weiß fängt an mit dem ersten Strich Schwarz, das in das Blatt hineinkommt. Geht man schrittweise dem Wachwerden nach, das durch das Vermehren des Schwarz hervorgerufen wird, kommt man zu dem Moment, wo man sich sagt, ich vertrage nur so viel, denn bringe ich mehr Schwarz, wird es mich bedrücken oder beklemmen, d.h. mein Bewusstsein wieder abdämpfen. Es wird mich verkrampfen und krank machen, wenn ich es zu weit treibe. Man kann also sagen: soviel Schwarz kann von soviel übriggebliebenem Weiß im Gleichgewicht gehalten werden, und ich kann diesem Gleichgewichtszustand nachspüren und finde: soviel Totes zu soviel Lebendiges; soviel Schwere zu soviel Leichte oder Gegenschwere; soviel Geschlossenes zu soviel Offenes usw. Mein Bewusstsein ist eine Stufe wacher, wenn es erlebt die ausgewogene Beziehung von Schwarz-Weiß, als es war, wo es nur die weiße Fläche erlebte. Es ist aber weit weg von einem vollmenschlichen Bewusstsein,

was sofort erlebbar wird, wenn man anfängt eine dritte Farbe, z.B. Grün, zu bringen. Fängt man an, ein Grün zum Schwarz-Weiß hinzu zu messen, merkt man sogleich, dass dies bestimmt wird durch sein Leichter-Sein als Schwarz, und Dichter-Sein als Weiß. Dass die Ausdehnung im Verhältnis zum Schwarz bedingt wird durch das weniger Konzentriert-Sein, so dass die grüne Fläche grösser wird als die schwarze. Das Leichter-Sein des Grün wiederum bedingt eine Richtung weg vom Schwarz, nach oben. Man erlebt "Belebung" durch das Grün, Leichtermachen des Schwarz durch das Grün. Das übrigbleibende Weiß ändert sich in der Qualität, und erscheint nach hinten verdrängt und leer gemacht. Das Grün erlebt man auch als bewegter als das Schwarz. Besonders fühlt man sich lebendiger durch das Grün, und also ein gutes Stück mehr im Bewusstsein befriedigt als vorher. Trotzdem, fragt man sich, wie es einem zumute ist in der Welt, die bisher entstanden ist, so muss man konstatieren: wenn nichts mehr käme, um das Bewusstsein zu erweitern, wenn ich nur so weit mich erleben dürfte als das Erleben der drei vorhandenen Farben mir gibt, wäre ich in einem sehr dumpfen Zustand, verglichen mit meinem wachen Ich-Bewusstsein, was einem sogleich wiederum zum Bewusstsein kommt, wenn man anfängt, die vierte Farbe - Rot - zu den drei ersten zu messen. Eine viel grössere Lebendigkeit tritt hinzu, als beim Grün, eine Lebendigkeit, die viel innerlicher erlebt wird, an einem ganz anderen Wesensteil im Menschen anknüpft, die viel fähiger ist, das Tote vom Schwarz zu überwinden, die viel konzentrierter ist (und deshalb in kleineren Mengen genügt

als das Grün), die auch noch leichter ist, die das Grün auch belebt (das sonst, wie wir jetzt merken, vorher uns recht phlegmatisch sein liess, zumindest vegetierend), die wach und freudig macht und empfindungsfähiger - und man kann sich noch tausend Sachen sagen.

Wenn man die vorhandenen Farben nacheinander anschaut in Bezug auf Zeit (das Nacheinander ihres Auftretens ist motivbestimmend), Raum, Quantität, Qualität (die Ausdehnung wird durch das Nacheinander der Qualitäten bestimmt), Tun und Leiden: sie wirken aufeinander belebend, abtötend, erleichternd, beschwerend, ausdehnend, verkrampfend, Richtung verursachend, und Geste formend durch ihr Verhalten und innere Beziehung zu einander, wodurch Lage bestimmt wird.

Die Farben knüpfen an die verschiedenen Wesensteile des Menschen an (Schwarz, Grün, Rot - tot, lebendig, beseelt), wirken durch das seelische Erleben bis ins Leibliche, Lebendige, Beseelte hinein und geben ein inneres reicheres Bewusstsein. Gerade das Erleben dieses immer reicher Werdens im Bewusstsein ist es, das einen diese oder jene Farbe noch wählen lässt, bis man sich sagen kann, dass das Erleben der Farben in dem Bild einem das Erleben des eigenen Wesens voll wiedergibt. Dann ist das Ziel erreicht. Es kommt dadurch zustande, dass man dieses Bewusstsein vom ganzen Menschen schon von Anfang an der Farbe entgegenhielt, als Ziel, dass man das Erleben des vollen Ichbewusststen Menschen entgegenhielt dem Erleben des Mangels, das die erste, oder die

erste mit der zweiten, oder die drei ersten zusammen einem gaben. Man hat also erstens äusserlich nichts - aus dem Ich-Bewusstsein heraus gibt man sich ein Stück Raum - dann ist es eine praktische Denkübung, die durch alle Kategorien führt, bis das Erleben - denn die Farben sind nur, insofern sie erlebt werden - einem den ganzen Menschen aufgebaut hat. Diese Farben sind wohl, als Erlebnis, im Astralischen Leib. Sie knüpfen aber an alle Wesensglieder des Menschen an: Schwarz an den physischen Knochen, Grün an seinen Lebensleib, Rot an das Leben der Seele (anders Warmrot als Kühllrot), Blau an die empfindende Seele usw.

Beim Malvorgang genügt es meist, nach dem Erleben zu fragen. Ist dieses unsicher, oder sagt es nichts mehr, kann man sich dadurch helfen, dass man an den Astralleib nacheinander die Fragen stellt, ob in Bezug auf diese oder jene Farbe er befriedigt ist; in Bezug auf Zeit, Raum, Quantität, Qualität, Tun, Leiden, Verhalten, Lage, Beziehung, Substanz, Wesen, oder Erscheinung. Das Ichbewusstsein im Denken kann die Fragen stellen - das Ich im Astralleib, das dieses Astralische bis in den Aetherleib und mit Hilfe des physischen Leibes (und der physischen Farbe) sichtbar macht, gibt die Antwort. - Das abstrakte Bild vom Punkt im Umkreis (oder Ichbewusstsein) wird zum Icherleben, indem das erstere durch Astralleib und Aetherleib zu einer Ganzheit hindurch wandert. Der Inhalt des Kosmos kommt in diesen „unterwegs“ hinein, sofern das Subjektive aus dem Farberleben herausgehalten werden kann.





*Was ist Malerei?*

*Stellen Sie sich vor: Sie halten einen Hasen in ihrem Arm.*

Gerard Wagner macht beim Sprechen eine Bewegung mit dem linken Arm, als hielte er das Tier behutsam an seiner Brust.

*Nun stellen Sie sich vor: Sie halten hier einen Jagdhund.*

Mit dem rechten Arm drückt er das zweite Tier fest an sich.

*Jetzt lassen Sie den Hasen laufen!*

Er blickt dem entfliehenden Hasen nach.

*Spüren Sie den Hund in ihrem Arm?*

Er spannt den rechten Arm an, um die Kraft anzudeuten, die notwendig ist, um den Hund von der Verfolgung des Hasen abzuhalten. Dann lässt er den Arm plötzlich sinken. Der Hund schießt pfeilschnell davon.

*Das ist Malerei.*

*Die Empfindung der Farbe muss in Ihnen erst so stark werden, dass Sie sie in sich spüren können. Sie halten das Farb-Gefühl in sich zurück. Es staut sich. Und wenn es stark genug geworden ist, nehmen Sie es als Wollen in sich wahr.*

Eine Armbewegung erinnert daran, wie er den Hund von der Verfolgung des Hasens zurückhielt.

*Das Malen beginnt erst, wenn Sie den Hund loslassen. Sie selbst tun nichts, wenn Sie malen. Es geht ganz von selbst.*

*Man schaut dabei nur zu.*







41 Arnkjell Ruud



42 Hannes Weigert





*Place to be*

One month going every working day to paint at the cemetery of my village. November. The grey month. Grey like the road, the church, the stones of the graves. But here, above all the dead lying in the earth: flowers, hundreds of flowers! Yellow. Red, orange, purple, touches of green leaves, sometimes a fake blue. And white. Not the white of snow - that makes one forget everything- but the white of celebration.

What we do with our dead does matter to us. The kind of attention it demands to look after them is like no other. It's a mirror - a true mirror. What we see there is precisely «us».

Each tomb is a world. An unknown world, except for a few signs that speak. If one listens, a cemetery is full of stories. Individual stories that speak of destinies. A father who died to early, a centenary, couples who passed away together, a child named «angel». And countless more, each one gradually making it's way in us as we visit. And all together they become one symphony.

In November the subject of the conversations going-on in the cemetery is all about flowers. By depositing these colourful gifts on each grave, the living lay a patchwork blanket over the ones who are no longer there to do it and in return the community is then complete - living and dead (touching) on both sides of the blanket.







### *The Door through the Picture Plane*

Ich habe einen Text über Zeit geschrieben. Über die Zeit in dem pictorialen Raum. Der pictoriale Raum entsteht, wenn wir ein Bild anschauen. Zum Beispiel hier. Wir haben hier das Grün, das Violett, die Helligkeit. Der pictoriale Raum ist, was wir darin sehen. Man geht von der Oberfläche aus und schaut hinein. Man sieht etwas. Doch mit der Abstraktion wird der pictoriale Raum kompliziert. Bei Mondrian kann man nicht sagen: hier ist der Boden, da ist die Decke, hier sind die Blumen, das ist die Horizontlinie. Es gibt keine Erklärung für das Bild. Man muss es durch das Sehen verstehen. Wenn man in diesen Raum hineingeht, dann ändert sich die Zeit. Was passiert mit uns? Mein Text handelt von der Zeit im pictorialen Raum im Vergleich mit der Zeit ausserhalb dieses Raumes, das heisst an der Oberfläche des Bildes.

*Time in the pictorial space.*

*The painted image is a static image. It remains the same with time. But everytime I look at a painting what I see changes. What changes is my understanding of the painting. The painting remains the same. The painting is an object and flat, even if it is curved or manipulated. Its surface is flat. The image is within the two dimensional plane. When we see the image, we see space, no matter how shallow, otherwise it will only be a surface without an image. An image is always seen in spatial terms. Space is a visual concept and does not exist in reality. Seeing in itself is conceptual and complicated. When I look at a painting I first acknowledge its physical dimensions. While becoming familiar with the image I find myself*

*in the pictorial space the image occupies until I can not distinguish between the surface and the picture. This is of course conceptual, since the painting is always two dimensional. If the plane of the painting becomes 3-dimensional, it becomes an object, losing its pictorial qualities. Frank Stella explores this theme very well. His explorations have led him to works that are actually sculptures. Robert Ryman on the other hand, manipulated the pictorial plane, but always remained within the painterly limits. In sculpture, the surface functions as relief and we never are asked to penetrate the surface toward pictorial space. We perceive depth in the flat surface in painting. In representational painting we see a figure or object and landscape that has depth and mirrors our experience of seeing in normal settings, or habitual seeing. Therefore we are able to move through space with illumination of light; natural or artificial. When looking at painting, we move through space to see figures, objects, and depth such as landscapes or interiors. With abstract art it becomes more difficult, since most is graphic and suggests little or no space. When it does suggest space, as with cubist paintings, it is fractured space forcing the viewer to move across the surface of the image and himself bringing a unified image together, but not as a single spatial concept. The first abstract painter to bring together and unify the surface and pictorial space was Mondrian. (Succesfully anyway!) But even then, one asks how deep, what kind of light exists in the composition. One can no longer speak about the image the same as with a representational painting that includes figures and objects, and naturalistic space. So how do we know there is depth in a*

Mondrian? (So if you say to me I see no depth, I only see lines and colors, and then you say show me where is the space, I can't point to it. And this is a revelation! Well, I go on...) So how do we know there is a depth in a Mondrian? The answer is to look at the wall on which the painting is presented. The wall is flat and we only see surface variations, but no image. The Mondrian feels deep, as if one can move about and discover the floor, the ceiling and corners that also don't exist. This is pictorial space. It is pure and it is to be seen and understood by the mind. It is for me no different than looking at "Las Meninas" by Velázquez when I wander with my eyes through the room noting the human drama. When I enter this room Velázquez created, I am alone, and I can do as I like. I look at the whole room, and I feel its temperature and atmosphere. Time does not exist. I only experience my thoughts and feelings. I can come out of this space, back to the surface and in the museum, take a deep breath and re-enter the pictorial space again. Time does not exist until I come back out. I am at one with myself while I am immersed in seeing and feeling. What I see and feel is oneness with the universe, or harmony or aesthetically fulfilled.

Habitual seeing takes place in real time. When I enter a museum, the paintings on the wall hang in real time. When I look at the painting, and see the image, I enter the pictorial space. I look through the picture plane and enter the pictorial space. Regardless of what I see, time in the pictorial space ceases to exist. I can visually move about in the picture or image without regard to the picture plane or what is happening in the room. The more clear, or deep the space is articulated, the more freedom I

have to roam. When there are no spacial limits, I can explore without limits. In this space I am not judged for how I move about. As I become more aware of the space, I become aware of my own being, and that I am free to be myself. With time I discover more about myself, I do not discover things, I discover my soul. I say to myself, now I understand. I am one with the universe. This tranquillity gives me dignity, my sense of self, of who I am. (Ultimately this is not about art. Art allows us to be ourselves. This is the crux of my idea about what happens in the pictorial space. This is a rough draft. And in reading it I realize some places need to be explained a little more.) The greater the clarity of the pictorial space, the more expansive is this as aesthetic experience. (...) Pictorial space when it is the same throughout ... (Maybe I need to explain that. In a lot of art you have several pictorial spaces in one painting. So you go from one to the other to the other... So that the viewer becomes very preoccupied with moving from one pictorial space to the other. The ideal space is the one space, when it is complete and you don't need to move anywhere except within. You don't come out and move to the next, and you go back and forth like in a Rauschenberg where you have various kind of spaces.) One space is not better than another. Space is space. (The pictorial space is not judgemental. You can't say the space in a Rembrandt is better than the space in a Velázquez, better than the space in a Cézanne. Each has there own space.) The more inseperable the surface of the painting from the pictorial image, the more profound is the aesthetic experience. When, as an illustration, the image is independent of the pictorial plane or the surface, the visual experience becomes known quickly and leads to





boredom. What is known, no longer fascinates us. Experience is always unknown. The fused image always remains mysterious and attracts our attention. (The relationship of the surface to the interior of the painting - this is where the profundity and the measure of quality is made, not from style, not from technique.) When the surface is not integrated with the image, the pictorial space is separate from the present and does not convey any of the mystery of the aesthetic experience. The present (surface) and the timeless image must be one experience. It is so clear that it is difficult to see. When we experience clear pictorial space we are confronted with ourselves, but not as a subject that is consciously examined, but rather as a presence where inside and outside are the same. The pictorial plane (in real time) and the pictorial space are inseparable. With this fusion of experience, we have the ultimate aesthetic. It is with ease that the viewer moves in and out of the painting.

In the classic Rothko paintings, there is an emanation of light that suggests spiritual content. However the viewer does not enter the pictorial space without a moral judgement. By that I mean the center of the pillow shapes is close to the viewer and the light comes from the edges, suggesting that the source is hidden and only available after meditating while looking at the image. The temperature changes from warm to cool giving the feeling that the light is coming from inside the painting to the eyes of the viewer. This emanation of light subordinates my person to the spiritual strength occupying my emotions. This experience when repeated ceases to be spiritual and instead becomes manipulation. I cannot paint pictorial space. I can paint or

draw on the pictorial surface (picture plane) and anticipate the pictorial space. In painting on the surface, I create a pictorial space, but I cannot paint pictorial space.

The pictorial plane is significant for giving orientation to the viewer to understand the experience inside the pictorial space. The viewer's decision to penetrate the pictorial plane, can be habitual, unconscious, as well as conscious. The more self aware this decision is made, the more profound is the aesthetic experience in the pictorial space. The awareness of time on the surface of the picture plane is referential to memory, past experience. The awareness of time in the pictorial space is unique, not to be compared or fractured on dependence to other aesthetic experiences. As with 'space', it simply is. There is no good or bad, or better space. Oneness, or wholeness is just that, not more not less, not to be compared, not to belong to a hierarchy. It is this freedom that is allowed, where I can be, which makes looking at paintings that afford clear pictorial space necessary in our lives. We 'will' the entrance to the pictorial space (going through the door!) but we submit to 'being' in the space itself (that means we choose to go in but once we are in we become passive). (...) We must submit to the timeless pictorial space... (In the pictorial space you are, you exist. And that is why time goes away. Its not timeless but there is just no time. And you don't need it. But time is what makes us as human beings. Because when we are back on the surface, in our skin, we have a past and a future.) ... that allows our inner knowledge to give orientation and focus. Submission is important to be open to the experience of emotions and knowledge.



### *Blaue Karte*

Ich wende mich mit der kleinen Form in der Fläche nach rechts.

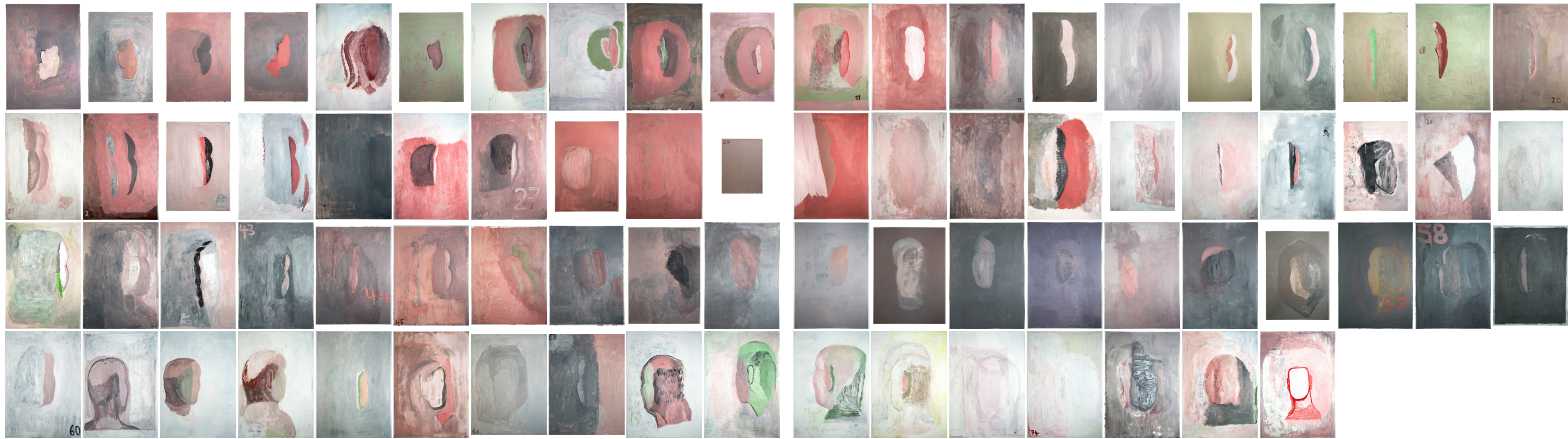
An einer Stelle berührt die grosse Form die kleinere fast. Der Raum zwischen beiden wird schmal. Die kleine Form bemerkt es kaum. Zusammen steigen sie auf, dann wächst die grosse Form stark an, wendet sich um, kehrt zurück, kommt der kleinen Form entgegen, jetzt von vorne. In den offenen Hohlraum, der durch die Umwendung entsteht, richtet sich die kleine Form. Daher der Eindruck, daß sie, indem sie sich der grossen Form nähert und ihr sozusagen von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt, im nächsten Augenblick doch an dieser vorbeiziehen wird oder durch sie hindurch. Die grosse Form bildet einen Durchgang und läßt die kleine durch sich hindurchgehen.

Ich sehe, wie die kleine Form sich in den Bildgrund hinein dreht.

Eintreten in die Tiefe. Ernst, Einsamkeit, Stille und das Nächtliche, in welches das ganze Geschehen getaucht ist, treten in mein Bewusstsein. Es ist nicht das gewöhnliche Bewusstsein, sondern ein anderes, mir noch unbekanntes. Es ist wachend und schlafend zugleich; als wachte ich im Schlaf. Ein Bewusstsein, viel aufmerksamer als Wachen, aber mit der Ruhe und Abgezogenheit des Schlafes. Still schwebend. Als ob sich beim Anschauen aus mir selbst etwas loslöste, was mich in diesem nächtlichen Bewusstsein anwesend sein lässt. Gleitend. Etwas so Zartes wie Kraftvolles, das allmählich zu sehen beginnt.

Das Überschreiten der Schwelle zur geistigen Welt als ästhetische Erfahrung.







## Auf der Suche

Am 22. Juli 2011 wurde das Land Norwegen von einem Terrorattentat getroffen. Siebenundsiebzig Menschen wurden ermordet, viele andere schwer verwundet. Die meisten Opfer waren junge Menschen im Alter zwischen 16 und 30 Jahren. Ein Jahr später auf den Tag begann Hannes Weigert eine Serie von 77 Bildern. Eines für jeden Toten. Er kannte keinen der Verstorbenen persönlich. Um ein Erinnern konnte es sich also nicht handeln. Vielmehr ging es um die Frage, wo die Toten hingegangen seien. Was heißt es, tot zu sein?

Die Reihe 77 ist ein Gang ins Totenreich, eine Hadesfahrt. Sie ist der Versuch eines Hinübertastens.

Ich stehe vor den 77 Bildern und mache mich bereit. Ich will mich der Suche, die der Maler vollzogen hat, anschließen. Ich will ihm folgen. Vor mir habe ich die lange Reihe der Bilder. Köpfe, die sich von mir abwenden. Manchmal kaum als Köpfe zu erkennen. Und obwohl die Bilder durchaus individuell sind, treten sie meinem Auge in einem thematischen und farblichen Zusammenhang, einem Grundton entgegen. Für mich ist dieser Grundton in einem Graukarnat gegeben.

Alle diese sich abwendenden Köpfe.

Geschwind ist eine Assoziation zur Hand. Köpfe, die sich abwenden, Köpfe von Menschen, die fortgehen.

Aber ich spüre unmittelbar, dass mich dieser Gedanke nicht befriedigt. Er befriedigt mich nicht, weil er ein Gedanke ist, weil er, genauer gesagt, eine Vorstellung ist. Und ich weiß, dass es bei 77 um etwas anderes geht. Es geht nicht um Vorstellbares, sondern um Unvorstellbares. Ich werde Hannes nur folgen können, wenn ich mich, so weit es geht, von Vorstellungen frei mache und selber mit der Suche beginne.

Wenn ich von dem Ort aus in mir beginne zu suchen, von dem ich selbst zur Hadesfahrt aufbrechen kann. Der Ort in mir, welcher aus der besonderen Unruhe besteht, aus der sich die Frage erhebt, wohin die Toten gehen.

Unruhe. Wo werde ich Toter selber einmal hingehen?

Ohne mich im Kontakt mit dieser, meiner eigenen Unruhe zu halten, werde ich dem Maler, werde ich Hannes nicht folgen können. Ich muss selber beginnen zu suchen, um die Suche der 77 vollziehen zu können.

Ist meine Suche und Hannes' Suche die selbe? Bringt mich meine Suche den Bildern näher? Bringen die Bilder, das einzige, was ich von Hannes' Suche in der Hand habe, meiner eigenen Suche näher? Gibt es zwar viele Wege, aber nur eine Hadesfahrt?

Sich abwendende Köpfe.

Die ersten Bilder präsentieren mir einen sich abwendenden Kopf, der mir schräg von hinten gezeigt wird. Ich sehe Haare, den Doppelbogen Stirn-Auge und Auge-Kinn, wie eine steil im Wind stehende Möwe. Die Geste. Ich sehe ein Ohr. Der Kopf schwebt in einer in sich bewegten Textur, einem Umfeld, das nur scheinbar durch das Bildformat begrenzt ist, von mir aber als endlos erfahren wird.

In der Abfolge der Bilder reduziert sich die Darstellung des Kopfes immer stärker in die Geste, den Doppelbogen, hinein. Schließlich wird auch auf das Ohr verzichtet. Der Kopf ist jetzt nur noch gegenwärtig als Doppelbogen der Geste. Ein letztes, aber offensichtlich notwendiges Zugeständnis an die Vorstellung. Oder ist es die zur Hieroglyphe gewordene Individualität des Toten, die sich nicht auflösen lässt, weil es ohne Tote schlechterdings kein Totenreich geben könnte? Ich versuche, die

Geste wegzudenken. Ich verdecke sie mit der Hand.

Meine eigene, wachgewordene Unruhe und Suche lehnt sich an die Suche des Malers. Wir messen uns gegenseitig. Vielleicht sollte ich eher sagen, wir vermessen uns gegenseitig.

Durch die Reduzierung der Köpfe auf die Geste hat der Umkreis, der Farbraum, stetig an Gewicht gewonnen. Er hat sich Bild für Bild aufgeladen.

Ich verdecke die Geste mit der Hand. Das Bild wird für mein Auge leer. Dann aber beginnt der Umkreis sich zu strukturieren. Zwischen der Geste und dem strukturierenden Umkreis geht ein sie beide einbefassender Wellenschlag. Mal verschwindet die Geste nahezu, dann wieder ebnet sich der Umkreis zur fast glatten Fläche, ein Spiegel des Nichts.

Mir scheint, ich kenne diesen Zustand aus meiner eigenen meditativen Suche. Ich kann der Suche des Malers folgen. Wir suchen dem Weg nach, den die Toten gegangen sind. Der Weg, den diese Toten am 22. Juli 2011 begonnen haben.

Ich entdecke, dass meine Suche unbemerkt erlischt, wenn ich vergesse, dass ich tatsächlich diesen sehr konkreten Toten nachspüre. Diese Suche ist unmittelbar suspendiert, wenn meine Wahrnehmung im äußeren Sinne ästhetisch wird. Mein Wissen um das Gesuchte ist die Unruhe, die mich suchen lässt.

Ich folge der Entwicklung der Geste in ihre Einsamkeit hinein. Ein schwebendes, doppelt geschwungenes, dünnes Stück Einsamkeit. Dann verdoppelt sich die Geste. Sie ist zweimal vorhanden. Das übt eine merkwürdige Wirkung auf mich aus. Durch die Verdoppelung wird die Geste nicht stärker, sondern schwächer, will mir scheinen. Sie wird gewissermaßen



31

entwertet. Und dadurch wird der Blick und das Feld, das Bild, frei für anderes, das sich noch nicht zeigt. Aber es wird erwartet. Auf dieser Erwartung, gewissermaßen im Vordergrund der Erwartung, bewegt sich nun die wieder einzeln gewordene Geste. Sie wird sogar wieder zu einem Kopf mit Ohr. Aber es scheint mir, als wäre sie nun nicht mehr das Kraftzentrum des Bildes und auch der Wellenschlag zwischen Geste und Umkreis ist nicht mehr bestimmend, sondern die herandrängende Erwartung ist zu dem dynamischen Element in den Bildern, in der Suche geworden.

Bis zu diesem Punkt hatte die Geste immer ein plastisches Relief. Fast möchte ich sagen, sie hatte Erdschwere. Aber nun wird sie leer, bis sie nur noch eine geradezu homogene Farbfläche wird. In Bild 31 weht ein weißer Vorhang heran.

Und dann wird die Geste fortgewischt. Sie verblasst. Erdschwere fällt ab und ich bin an einem anderen Ort. Meinem sehenden Gefühl, meiner eigenen Suche wird etwas gezeigt. Etwas, das anders ist, als ich es erwartete, obwohl ich es erwartet habe. Es scheint hindurch, ist Präsenz und flockt sich dann ein. Aber bleibt anwesend in den nun folgenden Bildern, jedoch verschleiert. Es umspielt, hält und durchdringt die wieder erschienene Geste. Die Suche geht weiter.

Aber wessen Suche ist es? Meine oder die des Malers?



41

Ich selber, so nehme ich wahr, bin jetzt an einen Punkt gekommen, an dem meine eigene Suche sich zufriedengeben möchte. Etwas ist erschienen, gibt Präsenz und diese Präsenz entfaltet und bewegt nun die Reihe der Bilder, in der ich mich bewege. Zu einer weiteren Ausformulierung des Geschehens in Worten stellt sich kein Bedürfnis ein. Im Gegenteil, eher erhebt sich in mir ein Widerwille dagegen, etwas, was nur als Bild erscheinen kann, trüglisch mit Worten zu beschreiben. Ich bin im Schauen, lebe im Bild.

Aber habe ich das nicht bereits die ganze Zeit getan? Habe ich nicht im Bild gelebt und dennoch danach gestrebt, auf einem mühevollen Weg mein eigenes Bildleben zu durchdringen, dass ich es so genau wie möglich in Worte fassen konnte? Oder habe ich an Hand der Bilder und meiner eigenen Suche nach den Toten diese Suche noch einmal meditativ durchdrungen? Mich also auf die Suche nach der Klarheit in der Suche gemacht? Es war ein anstrengender Weg.

Jedoch, was oder wer führte diesen Weg an? Führte meine Suche nach den Toten oder war es Hannes' Suche? Welche Suche wurde an welcher gemessen?

Ich maß die Suche des Malers an meiner eigenen Suche. Und meine Suche hat an dem erreichten Punkt zu einer Ruhe gefunden.

Die Suche des Malers aber nicht. Denn die Reihe der Bilder geht weiter. Also vertraue ich mich nun der Suche des Malers an. Ich lasse mich los. Im Vorübertasten an der Reihe der Bilder beginnt in der eröffneten Präsenz links der Köpfe eine Bewegung oder Aufladung. Die Fläche ist wie von einer darunterliegenden Kraft in Unruhe versetzt. Als würde ein Fischschwarm seine Erregung hinauf an die Wasseroberfläche schicken. Diese Kraft entzieht der Geste ihre nach außen gewendete Richtung. Betrachte ich die Geste auf Bild 41, so ist sie zur rechten Seite hin blind geworden. Sie hat ihre Wahrnehmung, gewissermaßen ihre Sinnesrichtung nach innen, nach links gedreht und der dunkle Raum des Kopfes ist voller herannahender Aktivität. Mehr und mehr, so nehme ich es wahr, wird der Geste ihre Kraft und Wirklichkeit genommen, da sich auf ihrer linken Seite, ihrer Rückseite, ein sich stetig verstärkendes Geschehen abspielt, welches sie zu einer leeren Geste macht. Sie hört auf, eine Geste zu sein. Die Bilder selbst beginnen, sich in Flächen zu zergliedern, sich aufzulösen. Die Bewegung wird ständig stärker, bis schließlich der Kopf sich dreht und nun statt nach rechts nach links blickt.

Das Bild ist wieder beruhigt. Die Geste wieder sprechend.

Noch einmal pendelt es zurück, aber ohne Überzeugung. Dann erfolgt die Einwilligung in die vollzogene Drehung.

Und nun erfüllt die Kraft, welche in die Präsenz eingetreten ist, das ganze Bild. Erfüllte Präsenz, volle Vergegenwärtigung. Drei Bilder (52-54) lang bleibt es bei mir. Dann kehrt Erdschwere zurück.



52- 54



40, 74, 77

Die Suche ist nicht abgeschlossen und kann nicht abgeschlossen werden. Was überhaupt ist es, was mich verneinen lässt, mich auf einer Suche nach den Toten, auf einer Reise in das Reich der Toten zu befinden? Ich kann diese Frage nicht beantworten. Aber etwas in mir beantwortet diese Frage trotzdem, denn in der Suche erhalte ich Fingerzeige aus der Wahrnehmung selbst, die mir meine Nähe oder Ferne zu der Suche signalisieren. Diese Signale sind manchmal deutlich, dann wieder verschwommen, sie können aussetzen oder gleich einer verwirrten Kompassnadel hilflos rotieren. Was sich auch zeigt, das Wirkliche ist immer überraschend und unausdenkbar und keine Vorstellung kann es einholen.

So hat die Unruhe in den Bildern die Köpfe dazu gezwungen, die Blickrichtung zu ändern. Eine Wirklichkeit war am Werk.

Ich muss in der Verbindung mit meiner und der Suche des Malers bleiben, mich auf der Ebene halten, auf der mich Signale überhaupt erreichen können, auf der ich nur noch Wahrnehmungsorgan bin.

Gehe ich nun weiter die Reihe der Köpfe entlang, beginnt meine Kompassnadel zu zittern und zu drehen. Auch entgleitet mir das Gespür für die Suche des Malers. Alles wird fremd. Die Köpfe materialisieren sich vor meinen Augen. Sie bekommen sogar Schulterpartie. Mir ist, als säßen sie vor mir im Kino und wir starrten auf... ja, auf was denn nur? Ich werde zu einem Teil des Bildes gemacht. Diese Köpfe, sie sind mir nicht sympathisch, sehen mit der größten

Selbstverständlichkeit auf etwas vor ihnen, wo ich nichts erkennen kann. Zusammen sitzen wir und starren hinein, isoliert von einander und doch die selbe Tätigkeit ausführend und darin verbunden. Ich befinde mich in einer ambivalenten Identifikation mit diesen Köpfen. Jetzt aber begibt sich von Neuem Überraschendes. Von dort, wo wir alle hinstarren, kommt etwas mir entgegen, ein schwebendes Inkarnat, und dringt in mich ein, so dass ich, obwohl es von außen kommt, es nur mit dem feinsten inneren Organ wahrnehmen kann. Liebevollste Begegnung, wie zärtliche Wärme in mich hineingleitend. Es ist nicht ich, aber erfüllt mich und ist mich durchdringende Anwesenheit eines anderen und meiner selbst (70).

Noch einmal konturiert sich ein Kopf in materieller Schwere. Die Geste plastiziert nicht nur die Gesichtslinie, sondern erscheint nun auch am Ohr, in Gegenrichtung blickend.

Dann gleitet alles Materielle, alle Erdschwere wieder fort und in einem schimmernden Weiß steht noch einmal allein die Geste vor mir, die einen Kopf, vielleicht auch nur den Umriss eines Ohres bezeichnet, so dass ich nicht weiß, wohin sie blickt (74), aber alle Erfahrungen meiner Suche entlang der Bilder scheinen mir für einen kurzen Moment darin vereinigt zu sein.

Mit wenigen Bildern erreicht die Reihe der 77 nun ihren Abschluss. Eine Wendung der Blickrichtung auf den Betrachter zu, die sich schon länger vorbereitet hat. Eine direkte Konfrontation. Das Gesicht Leere.

### *Von der Nachfrage*

Jedes Bild ist einmalig. Es sind 77 Bilder und einige mehr. Sie gehören zusammen.

Jedes erzählt eine Geschichte, einen Ausschnitt. Zusammen werden sie zu einer Erzählung.

Diese Erzählung ist Bild. Bild des Schauens, Bild ästhetischer Erfahrung.

Das einzelne Bild ergibt sich nicht dem ersten Blick. Der Zusammenhang noch weniger.

Wie sie sich dem flüchtigen Schauen entziehen, so gerne ergeben sie sich der Kontemplation, der Meditation. Und da ist es überraschenderweise umgekehrt: Der Zusammenhang ergibt sich leichter als jedes einzelne Bild.

Ist es, weil sie aus der Kontemplation, aus der Meditation kommen? Jedes Bild und noch früher alle zusammen?

Sie scheinen der Dichtung verwandt, der Poesie, ja, dem Mantrischen. Diesem Wort, das in seiner gefügten Strenge und unveränderbaren Genauigkeit zu dem zu führen vermag, wovon es spricht, mehr noch: das ist, was es sagt.

Was schauen die Augen dieser Bilder, die wir nicht sehen?

Wie klingt das Mantram, das wir nicht hören, vermutlich aber der, der sie malte?

Beide Fragen lenken mich zu dem Woher und dem Wohin dieser Arbeiten.

Ästhetik sucht zu erkennen, wie Menschen wahrgenommene Gegenstände, Vorgänge oder Wesen bewerten – ästhetische Erfahrung wird zu der Fähigkeit, dem Wesen selbst nahe zu kommen und eine Beziehung zu begründen. In diesem Sinne scheint mir heute weniger Ästhetik als vielmehr ein neuer Sinn für ästhetische Erfahrung nötig – um dem Wesen gerecht zu werden, dem wahrgenommenen wie dem wahrnehmenden.

Wenn diese Vermutung zutrifft, können die 77 Bilder von Hannes Weigert einen überraschenden Beitrag leisten. Sie haben nämlich die merkwürdige Eigenschaft, eine innere Wahrnehmung zu ermöglichen oder gar aufzurufen, die bei aller Zurückhaltung (sie scheint übrigens ihrem Ursprung geschuldet) dringlicher auftritt als die draußen wahrgenommenen Bilder. Was sagt diese Wahrnehmung? Sie fragt nach dem Wesen. Könnte man die Frage nach dem Wesen, die Suche nach dem Eigentlichen sehen, so müsste das Gesehene dieser durch die 77 Bilder hervorgerufenen inneren Wahrnehmung ähnlich sein.

Die Suche nach dem Wesen jedoch ist nicht abgebildet, sie ist nicht Gegenstand des Bildes, das Bild löst sie aber aus.

Dennoch werden die 77 Bilder möglicherweise, ja vermutlich sogar immer eine gewisse Enttäuschung hervorrufen. Sie wecken – wenn sie überhaupt die Erwartungs- und Urteilsschranke des Wahrnehmenden passieren

– eine Sehnsucht oder «Nachfrage», die sie selbst nicht erfüllen können. Sie befriedigen nicht. Nicht ihre Gegenständlichkeit, nicht ihre Motive, vielleicht auch ihre Farbigekeit nicht. Walter Benjamin untersuchte dieses ebenso bekannte wie rätselhafte Phänomen und kam schließlich zu der Überzeugung: «Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.» (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)

Mir bleiben Fragen. Sie tauchen angesichts dieser Bilder im Bewusstsein auf, haben ihren Ursprung aber wohl allgemeiner im ästhetischen Erfahren schlechthin. Fragen etwa wie:

Diese Bilder sind keine Nachahmung – ahnen sie voraus?

Sie sind keine Darstellung eines Übersinnlichen – aber Formgebung nicht sinnlicher Erfahrung?

Sie scheinen einer Hilflosigkeit zu entspringen – und beziehen daher ihre Kraft?

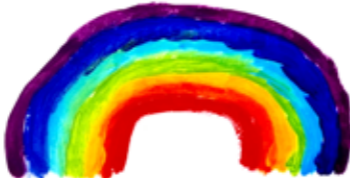
Ist die Zeugensicherheit des Blicks eine qualifizierende Fähigkeit des Künstlers?

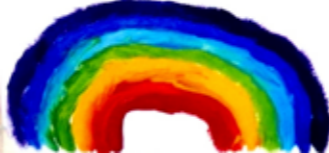
Ist es seine Fremdheit, die ihm erlaubt, etwas zu bemerken und zu formen, was über ihn hinausgeht?


Wird das Leben der Nacht in der ästhetischen Erfahrung zum Tag, also bewusst?





Der Hüter:  
Sieh des Aether-  
Farbenbogens  
Lichtgewaltiges  
Ruhd 

Lass' durch deiner  
Augen Licht-  
erschaffene Kraft  
Dein Ich den Kreis  
durchdringen  


 Und dann  
Schau  
von jenseitiger  
Warte Farbenflutend  
die Weltenschale.



## A Spectra in Space

Dr Steiner said to me: "Goethe has come so far only to speak about colours on physical Bodies (chemical, lusting colours), fluctuating colours like in the prisma or rainbow, physiological colours (complementary colours), and sinnlich-sittliche Wirkung der Farben (=aesthetic-Moral effect of colours on us). Thus he has gone from the physical through the etheric into the astral world with the colours. But he has not done the step into the spiritual (world of ego-hood).

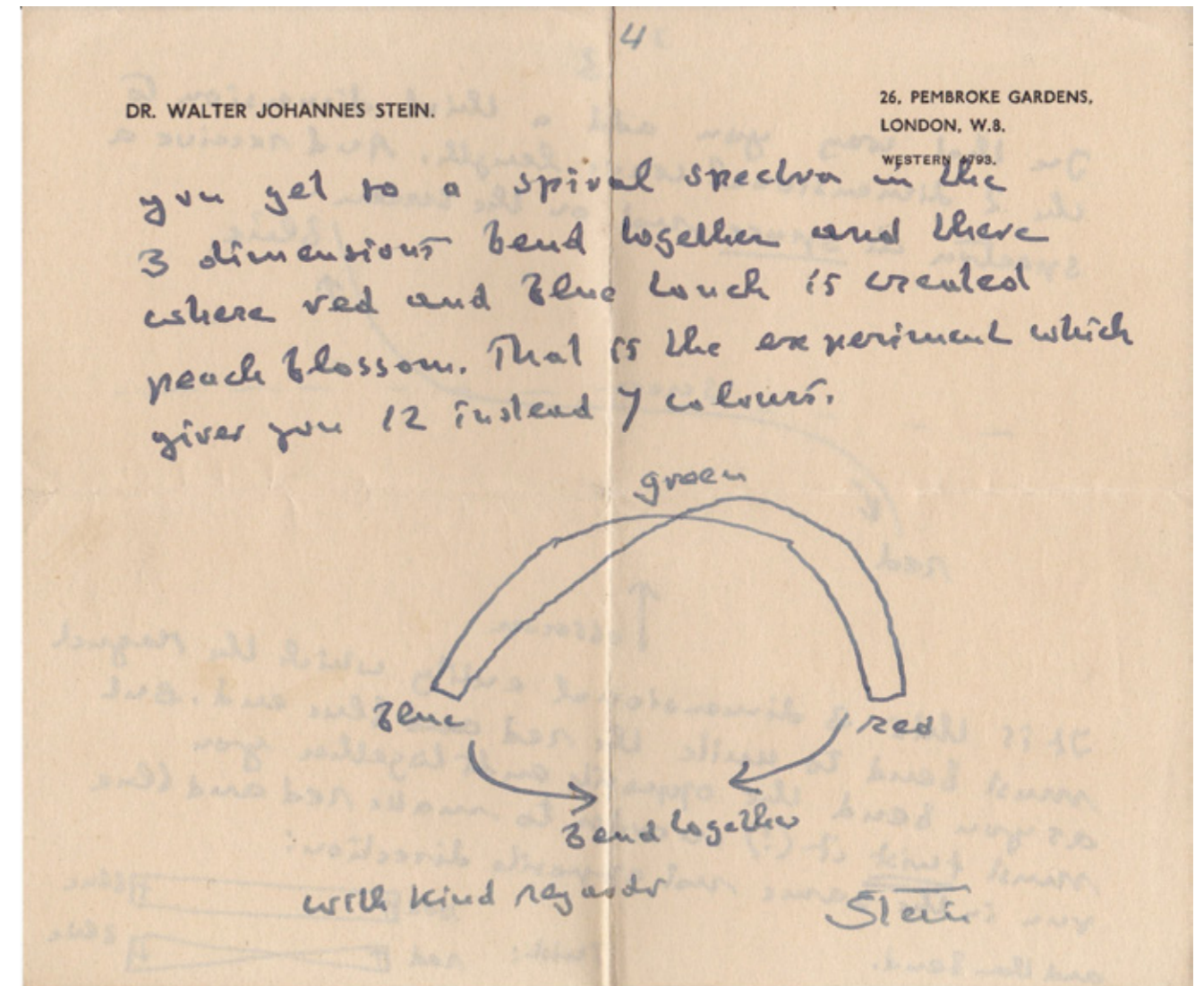
To do this you must consider the eye process in the 2 eyes and study how the 2 pictures of the left and right eye become one in the perspective process, and you must study how the colours come into that not only drawing geometrical lines of perspective geometry."

That I have done by experiments not published. It shows that when you put f.e. a red and a blue picture at the same time into the stereoscop (The apparatus which unifies the 2 eye pictures into a perspective one) you have to place the blue in an other distance as the red. Because the red comes forward, the blue withdraws. In that way you can measure a third dimensionality (towards or away from the observer) which is not the left-right (2 dimensional) distribution of colours in the spectra from red to blue.

In that way you add a third dimension to the 2 dimensional wave length. And receive a spectra in space not on the screen.

It is this 3 dimensional entity which the Magnet must bend to unite the red and blue end. But as you bend the opposite ends together you must twist it (!) in order to make red and blue run in the same not opposite direction.

You get to a spiral spectra in the 3 dimensions bend together and there where red and blue touch is created peach blossom. That is the experiment which gives you 12 instead 7 colours.







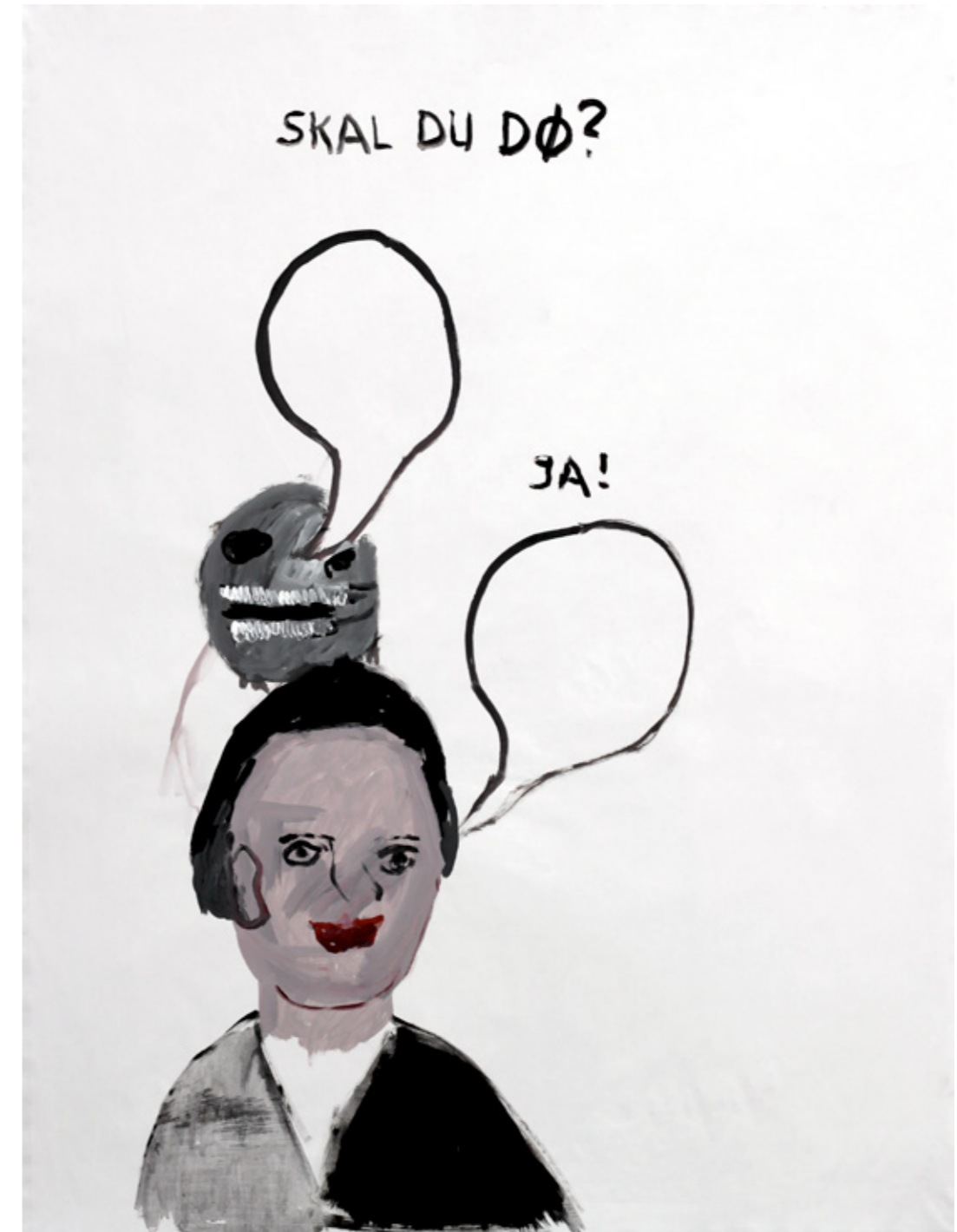




Ich habe ein Bild gemalt von dem Maler und dem Tod. Auf diesem Bild hier sehen wir einige Farbtöpfe, doch was fehlt, sind die Pinsel, und daneben sehen wir einen Totenschädel, der den Tod darstellen soll. Das Gesicht und die Hände sind hautfarben und das Hemd ist etwas grün. Der Maler heisst Jackson Pollock. Ich finde, es ist ein gutes Bild, und der Hintergrund und der Tisch sind hellblau. Es sieht so aus, wie wenn sie sich unterhalten würden, und der Maler schaut den Totenschädel an und redet davon, dass einer von ihnen sterben wird.



Ich habe ein schönes Bild von Jackson Pollock gemalt. Das Bild stellt einen Totenschädel dar, der Jackson Pollock fragt, ob er sterben wird, und Jackson Pollock sagt ja. Ich habe verschiedene Farben verwendet. Den Totenkopf oder Schädel habe ich grau gemalt, Jackson Pollock hautfarben und etwas dunkel und etwas hell. Wir sehen auch zwei Sprechblasen, das heisst eine für jeden.

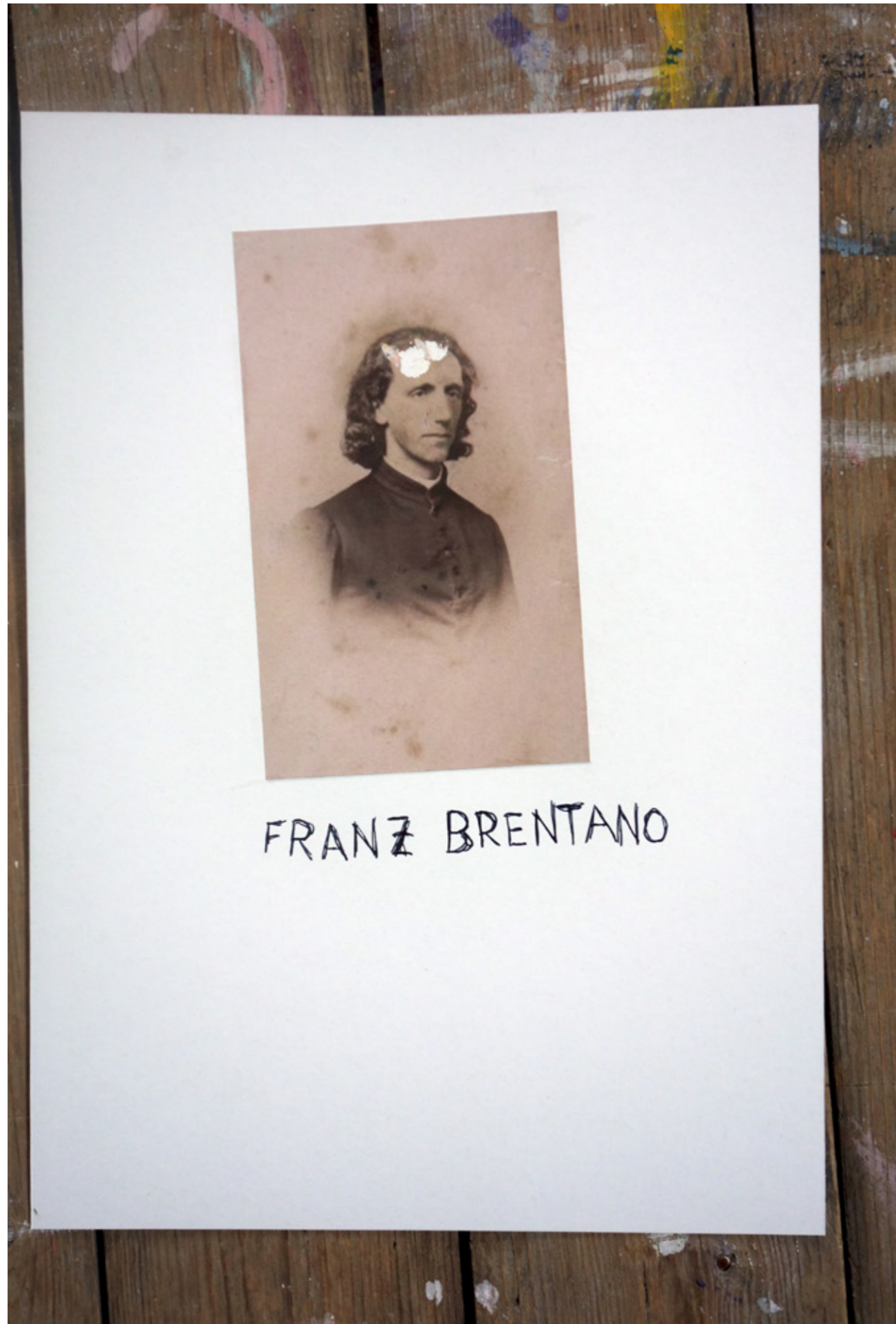


Dann malte ich noch ein Bild. Ich glaube, dass ich ein Bild von einem Maler gemalt habe. Was wir auf diesem Bild sehen, ist eine dunkle Brille und ein Pinsel, doch das Gesicht fehlt. Die eine Hand ist etwas rosa. Er malt ein Gesicht und das Auge ist nicht fertig und es sieht so aus, als ob es ein Teil von einem Gesicht wäre. Wir sehen auch eine Augenbraue. Der Maler hält einen Pinsel. Der, den ich gemalt habe, bin ich selbst.



Ich habe ein Motiv gemalt, das heißt „Der Mann im Sarg“. Zuerst malte ich den Sarg. Ich verwendete Braun dazu. Dann legte ich den Mann in den Sarg. Die Farbe war grau, im Gesicht wie auch am Körper. Die Augenbrauen waren dunkel. Die Nase war fast grün und rosa. Ich malte dieses Bild als Harald Haakstad starb, weil wir ein Bild haben wollten, nachdem er gestorben war.





Von: David Rabinowitch  
Betreff: The eternality of the soul  
Datum: 25. Januar 2020, 14.54  
An: Hannes Weigert

Von: Hannes Weigert  
Betreff: The eternality of the soul  
Datum: 24. März 2020, 10.52  
An: David Rabinowitch

*Is the individual soul immortal?*

Von: David Rabinowitch  
Betreff: The eternality of the soul  
Datum: 27. März 2020, 05.02  
An: Hannes Weigert

*I think your question is one that can have no credible or objectively meaningful answer, for as far as I can determine, at this juncture in history at any rate, the term 'soul' encompasses no senses apart from subjective implication.*

Von: Hannes Weigert  
Betreff: The eternality of the soul  
Datum: 10. April 2020, 09.42  
An: David Rabinowitch

*I understand, but why does your art seem to tell me something else?*

Von: David Rabinowitch  
Betreff: The eternality of the soul  
Datum: 10. April 2020, 15.05  
An: Hannes Weigert

*I must admit, Hannes, that reflecting on course of my life, I never have received as profoundly moving and sensitive a response as the comment you just sent. I also have to admit that I frequently have had the same response to other artists' work. Will try to think about this a little bit and then get back to you.*

Von: David Rabinowitch  
Datum: 27. April 2020, 14.53  
An: Hannes Weigert

*Here are what I hope will amount to some more considered opinions on the notion of 'immortality of the soul' and in particular this strange notions' possibly necessary, which is to say tautological connection to works of art. This is of course not intended as in any way definitive and amounts to nothing more than supposition linked with personal experience. What I say should therefore be taken with a grain of salt - a briefest overview of thoughts that from time to time I have entertained. I have not yet reached an opinion as to the creditability (or its contrary) of these statements for other persons. It is also the case, as you will see, that I have taken some liberties in regard to the meanings of basic terms like 'immortality', somewhat in the manner of Humty Dumpty in 'Alice in Wonderland'.*

*Because you framed your comments in the contexts of works of art, here I refer as indicated, only to my experience with works of art.*

*For a very long time I have found it most curious and also emotionally exciting - 'mysterious' might be a better word - that other persons have made works of art before I was born, works conceived outside any possibility of a knowledge of my existence. And it has appeared therefore very strange indeed that amongst these are works that have become vitally, even existentially necessary for me, a necessity I identify with senses of exaltation and hope, and also with intimations of completeness, and finally, and perhaps strangest of all, identified with recognitions of having myself sufficient inner resources to struggle directly with a peculiar class of commitments central to making a work of art, ie., those commitments which purport to take into account all possible significant aspects of existence exemplified in one totality.*

*Feelings like this first appeared to me long ago, and strike me still to this day as quite definitely excluding any hope of (rational) understanding; nevertheless such types of feelings have played and continue to play a central role in everything I have ever made as an artist.*

*The first works of art in the face of which I had such feelings were paintings of my mother and father - who each made incomparably different kinds of Paintings, works distinctly and immediately identifiable each in its own manner with each of my parents. To reiterate, I always found and still do find the properties that identify a work with its maker a completely ineffable and also invaluable reality, a reality which continues to amaze and fascinate me. It is a reality, which has always appeared to me, however obscurely, to form the basis of all the essential attributes of a work of art however we choose to define these for ourselves.*

*Now the situation described above hugely encouraged me to make works of art myself and amongst my earliest memories are several particular works - outside those made by my mother, and father - works only represented by photos and shown me by my mother who was with me when she showed me these photographs. These were photographs of works of Jan Van Eyke.*

*The awareness of the connection of particular works with the individuals who make such works has in fact resulted it seems to me in very peculiar implications, one such being the recognition of a totality in terms of which a personal life is manifest as an unchanging reality which nevertheless remains open to continual transformation in respect to acts of perception on behalf of participants. Now this above dialectic (between a continually self transforming system and the fundamental character of the work as above all an existence in absolute stasis) appears to provide the final engine building upon or incorporating the*

*experience I referred to previously as it were, driving us towards an acceptance of the notion of 'eternity' or 'immortality' as focal point for an adequate work; and perhaps we can - are constrained to - go so far as to say that this sense of 'eternity' acts as the final criterion for the notion of adequacy.*

*It is merely stating an undeniable fact in my life, that the very distinctly real feeling of Jan Van Eyke living in the moments when my mother and I participated in involving ourselves in the photographs of his works also was undeniably important, even necessary responsible for the sense I was able to gain of my own inner capacity to make something adequate to encompassing an essential totality.*

*So I have been forced, as it were, to accept that certain works of art embody for me, exemplify and demonstrate and hence confirm for me the ostensibly outlandish notion of the 'eternal soul', in this case 'the eternal soul' of the person who made the work of art.*

Von: David Rabinowitch  
Datum: 14. Januar 2021, 22.00  
An Hannes Weigert

*Works of art, and in every mode, if and only if these are determined adequately, will invariably project a condition exemplified by the ideality traditionally known as the 'eternity of the soul'. Indeed here the notion of 'adequacy' must be taken as one and the same thing as that of the 'eternal soul'. Inexorably then, each participant engaged fully in an adequate work of art will participate in an 'eternal soul'.*

*It is likewise not a contradiction to suppose that the maker, over a specific period of time, may herself become a participant in several distinct such performative idealities or 'eternal souls', each of which will of necessity accord with a particular thing, adequately made.*



### Eintreten

Im Frühling 1999 reiste ich nach Wales, um an einem "Land Art Workshop" mit David Nash teilzunehmen. Ich kam aus Norwegen, wo ich eine Hütte bauen und das Innere der Hütte malerisch ausgestalten wollte. In einem gewissen Sinne ging es um Landschaftsmalerei, um das Motiv "Hütte in nordischer Landschaft", wie es Kurt Schwitters gemalt haben könnte. Nur wollte ich es nicht malen, sondern ich wollte in die Landschaft etwas hineinstellen, wodurch sie selbst den Charakter eines Bildes annehmen würde. In dem Bild der Landschaft würde man herumgehen und sich der Hütte nähern können. Man würde die Hütte auch betreten können. Beim Eintreten in den fensterlosen Raum würde man die Landschaft ganz hinter sich lassen. Darum ging es also auch: das Bild der Landschaft mit Hütte sollte im zweiten Schritt ausgelöscht werden. Statt von der Natur wäre man dann von allen Seiten von Farben umgeben. Wie wenn man in ein gemaltes Bild eintreten würde, so stellte ich mir das vor, und die Empfindung wollte ich hervorrufen, als ob man sich unvermittelt in dem verborgenen Inneren der Natur wiederfände. Es handelte sich also um die Gestaltung von zwei ganz unterschiedlichen Räumen und um das Verhältnis zwischen beiden. Doch zu der Zeit, als ich in der Landschaft von Wales herumging, war ich nur mit dem ersten dieser beiden Räume beschäftigt, jenem Raum, der mich als Natur umgab und in den ich eine Hütte hineinzustellen beabsichtigte. In Zeichnungen versuchte ich, die Hütte in imaginäre Landschaften mit Bergen und Bäumen hinein zu stellen. Die Hütte würde eine Tür haben. Aber diese war für mich noch verschlossen und ich versuchte nicht einmal mir vorzustellen, wie es dahinter aussehen würde. Wie eine verschlossene Grabkammer, so stand das Bild der Hütte zunächst vor mir.

Ich bewegte mich in der Landschaft von Wales umher. Bestieg einen Hügel. Begann zu zeichnen. Die Zeichnungen führten mir die Stimmung der Landschaft vor Augen. Es war eine

dunkle Stimmung. Ich zeichnete viel, tagsüber in der Landschaft mehr schauend, abends aus dem Nachklang der empfangenen Eindrücke heraus. Eigentümliche Zeichnungen entstanden da. In einigen deutete sich Unterirdisches an. Höhlenartige Räume, die an das Innere eines Totenschädels, erinnerten. Säulen, die wie Zahnreihen wirkten.

Einmal zeichnete ich eine Felsengruppe, die in einiger Entfernung vor mir lag, als ein Mensch in mein Blickfeld trat. Er ging, ohne mich zu bemerken, an mir vorbei und bewegte sich langsam auf die Felsen zu. Während er sich ihnen noch näherte, zeichnete ich. Eine Reihe von Blättern entstand rasch hintereinander, welche in einzelnen Schritten die Bewegung des Mannes in der Landschaft festhielten. Eine merkwürdige Empfindung überkam mich dabei. Ich war Zeuge von einem Vorgang, der sich vor mir in der Landschaft abspielte, der jedoch beim Zeichnen auch zu einem inneren Vorgang wurde, wie wenn ich das, was ich draussen sah, simultan aus mir heraus erschaffen würde. Diese Vermischung hatte etwas Traumartiges. Bei den Felsen angekommen, fand er einen Pfad, der ihn zwischen den Steinen aufwärts führte, und nachdem er den Kamm erreicht hatte, stieg er auf der anderen Seite wieder hinab und verschwand aus meinem Blick. Aber in meinem von der Einbildungskraft durchdrungenen Blick war er über eine Schwelle in einen unsichtbaren Raum getreten. Er war in den Raum verschwunden, den meine Zeichnungen gebildet hatten. In den Bildraum. Der hatte mit dem Inneren meiner Hütte zu tun. Ich hatte "gesehen", wie jemand hinein ging. Ich war nur bis zur Schwelle mitgegangen, aber eine Ahnung hatte mich ergriffen.

Am Morgen des letzten Tages begaben sich die Bildhauer zusammen mit David Nash zu den in der Landschaft verstreuten Skulpturen. Ich schloss mich ihnen an. Auf dem Weg zur letzten Station mussten wir ein sehr abschüssiges

Gelände durchqueren und sahen uns daher gezwungen, hintereinander auf einem schmalen Pfad zu gehen. An einer besonders engen Stelle erwartete uns eine Gestalt. Jeder einzelne von uns musste, wollte er dem Pfad folgen, nah an ihr vorübergehen. Stumm und sich in Ruhe haltend in einer feierlich und ernst anmutenden Gebärde geleitete sie einen nach dem anderen an sich vorüber. Nachdem wir die Wächterin passiert hatten, erreichten wir eine Stelle, an der man früher Schiefer gebrochen hatte. Eine Flut von unzähligen grossen und kleinen Bruchstücken des Gesteins ergoss sich vor unseren Füßen einen grossen Abhang hinab. Einer der Bildhauer hatte es sich zur Aufgabe gemacht, einzelne Platten des Schiefers am Ende des Gefälles aufzusammeln, um sie wieder hinaufzutragen und sie dort aufzuschichten. Nach einer Weile wendeten wir uns zum Weitergehen um und mein Blick fiel auf die Gestalt eines Mannes, der zusammengekrümmt und eng an die Felsen geschmiegt am Boden lag. Ich betrachtete ihn wie eine Skulptur und für einen sehr kurzen Augenblick empfand ich die schöne Harmonie von Haltung und Lage der Figur im Verhältnis zu den Felsen - bevor mich unmittelbar die Gewissheit überkam, dass es die Gestalt eines Toten war, die ich sah. Plötzlich spürte ich den Geschmack des Todes auf meiner Zunge. Ich wusste, so schmeckt der Tod. Und es zerriss mein Blick. Die Art meines Schauens. Das Ästhetische. Das Bild. Plötzlich kein Schein mehr. Sondern nur der sichtbare Leichnam einerseits und der unsichtbare Tod andererseits. Nur für einen Moment war der Tote - wie vorhin die Wächterin auf dem Pfad - Skulptur gewesen. Aber dann war ich über das Sehen hinaus geführt worden. Über die Kunst hinaus. In die Nähe des Wirklichen und zugleich Unbenennbaren - wovon die Kunst nur Bilder schaffen kann.

—

Ich hatte den Maler vor seinem Tod noch einmal besucht. Später versuchte ich mehrmals, diesen

für mich wichtigen Besuch zu beschreiben. Doch es gelang mir nie auszudrücken, was sich damals ereignete. Denn etwas im äusseren Sinne Bemerkenswertes geschah eigentlich nicht. Trotzdem war, was ich bei dieser Begegnung erfuhr, eine Lehrstunde für mich, die nur mir galt und die das Schicksal für mich arrangiert zu haben schien. Ich hatte mich plötzlich zu diesem Besuch entschlossen. In einem Moment, da ich wie von mir selbst abgelenkt war und doch in einer ungewöhnlichen Weise ganz bei mir. Schlafwandlerisch-wach, falls es so einen Zustand gibt. Bei seinem Haus angekommen, fand ich die Haustür offen. Ohne zu zögern trat ich ein, stieg die Treppe hinauf und öffnete vorsichtig die Tür zu dem kleinen Atelier. Mein Blick fiel zuerst auf die Staffelei. Das Malbrett, das darauf stand, verdeckte den Maler. Er war abwesend. Er malte. Doch musste er mein Eintreten bemerkt haben. Er hielt beim Malen inne. Sein Gesicht tauchte langsam hinter dem Bild auf. Obwohl er sich mir jetzt zuwandte, schien er mich nicht sofort zu sehen. Sein altes Gesicht zeigte den Ausdruck eines Menschen, der aus tiefstem Schlaf sehr mühsam erwacht. Seine Augen waren zwar geöffnet, doch sein Blick war glanzlos ganz nach innen gerichtet. Jetzt aber wurde der Blick heller, als kehrte er von weit her zurück. Ein Lächeln erschien auf seinem Gesicht und er erkannte mich. Eine freundliche Geste hiess mich vor sein Bild treten.

—

Ich stand vor dem Leichnam des alten Malers. Er lag aufgebahrt in dem Raum der Klinik, der den Toten vorbehalten ist. Ich war vorbereitet auf seinen Anblick. Aber nicht vorbereitet war ich auf seine Bilder. Sie umgaben den Leichnam. Sie erschienen mir wie von der anderen Seite her gemalt. Es zerriss nicht mein Blick. Die Bilder hielten stand. Sie schienen zu sagen: es gibt etwas stärkeres als den Tod; das Malen ist eine gute Vorbereitung auf das Sterben.







## Appendix

1 Tor Janicki, o.T. (Vorhang), 26.10.2015, Malerverksted

2-5 Arnkjell Ruud/Hannes Weigert, Vier Fragmente, 14.9.2016, Malerverksted

6 Miriam Wahl, o.T. (Gelbe Formen), 2020, 32 x 26 cm, Tempera auf Leinwand

8 Ludwig Arnold, Letzte Bilder, 2019, 20 x 60 cm, Acryllack auf Nessel

9 Malerverksted in Vidaråsen, mit einer Studie von Tor Janicki, 8.7.2015

10 Arnkjell Ruud in der Malerverksted, 2017

11 Patrick Müllerschön, o.T., um 2010

12 Hannes Weigert, Aufzeichnungen nach Gesprächen in der Malerverksted, April 2014

13 Gerard Wagner, unvollendete Studie, um 1950

14 Jerry Zeniuk, Studio, 17.9.2020 (Foto: H. Weigert)

15 Arnkjell Ruud, o.T., Malerverksted

16 Arnkjell Ruud, Viergetier, Malerverksted

17 Sibylle Wissmeyer, o.T., 2013, 70 x 73 cm, Acryl auf Karton

18 Ausschnitt aus einer Zeichnung von Rudolf Steiner, 1917/18

19, 20 Seit einigen Jahren erhalte ich von David Taulbee Anderson E-mails mit Fotos seiner jeweils neuesten Bilder. Ich kenne Davids Malerei nur in dieser Form. Was ich über die Bilder weiß: sie wurden mit Tempera auf Karton gemalt und sie sind eher klein (kaum je grösser als 30 x 20 cm, meistens jedoch kleiner). David fotografiert sie mit seinem Iphone, bevorzugt in gedämpftem Licht. Die Bilder sind selten in Ausstellungen zu sehen. Er zeigt sie hauptsächlich auf Facebook. Dazu schreibt er: *I'm on Facebook and I use it as a gallery. I try to do at least one a day or if not I do a drawing or several. Facebook has given me a reason to work more since I have people that will see them. I didn't do as much before because they were seldom seen and I felt isolated with my art.*

Hannes Weigert, aus dem Nachwort zu David Taulbee Anderson, Encyclopedia of interiorized Perception, Freie Akademie am Loidholdhof, 2020

### Meditation

Besides Steiner's meditations I meditate on perspective transformations and all metamorphoses. I meditate on different plant species and genus and see how they align and what groups line up with and transition into other groups. In short what the visual artist is especially concerned with is IMAGINATION. For me it is important to form clear imaginations that are extracted from outer perceptions and to rebuild the world in spirit out of the "I". Creating it out of the self through creative imagination is participating in the primal becoming of world phenomena. All forms of nature and likewise human made objects are to be taken into the meditative life. If one tries to draw or paint something that has been seen in the outer world and it is noticed that it can't be done, then one must go back to it and extract from the object what is needed to be able to create it in its essential characteristics. Sometimes different characteristics of the same object can be expressed in different pictures to make clear to the viewer what the artist has taken out of the object to be displayed in a particular

work. Immediately, for instance, if I draw or paint a "hand" from imagination I can see from the result how much knowledge is contained in it. If it requires more knowledge (such as the angles of the fingers in relation to each other as they contract or extend) then I must go back to it and learn what was lacking in my previous production. Not only separate objects but their typical interrelationships must be observed and internalized. This is a kind of breathing in and out again. Imagination takes seed inside and grows directly out of the "I".

### Sleep

If one is able to observe what happens in sleep to some degree, according to the degree of consciousness in sleep, that also works as a meditation, waking up with new insights and abilities.

### Something like a plan or a pre-vision

One can imagine what colors must be applied first and how the succeeding colors will be accommodated to the previous ones. During the painting process the clairvoyant imaginative vision moves backwards and forwards at lightning pace in review and in looking into the immediate future. I always see to some extent the future colors that are required stage by stage. It's the same as in writing music. One must hear it before committing to it. When one hears or sees what is wanted then one must pounce on it and make it real. This is all something that works together and becomes more and more powerful over the years.

### Angel

It is always surprising to some degree what happens when the paint is applied. In a way the inner idea (picture) and the outer process run 2 separate but parallel lives beside each other, something like your Angel and your actual biography. The Angel is often surprised.

The Angel implants imaginations. We perceive

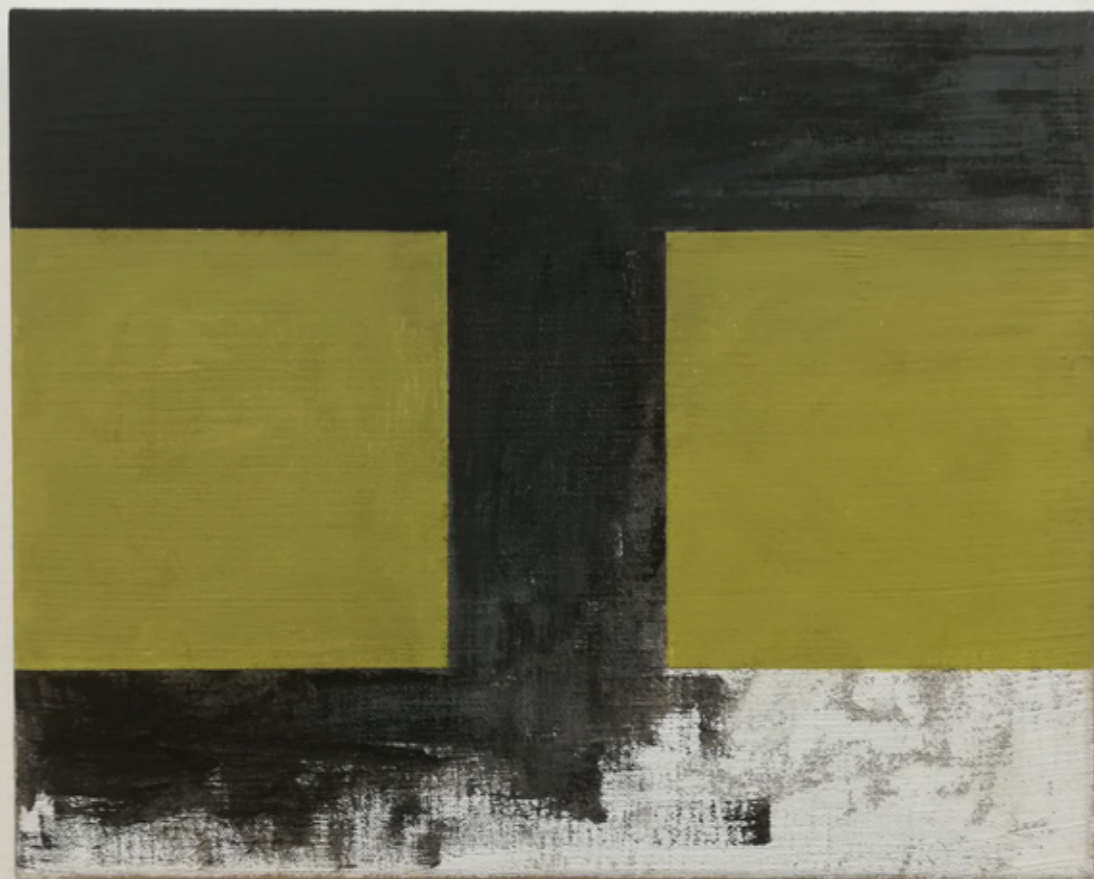
these and they of course are not purely perceived in their angelic form but they are more or less colored or distorted by our immersion in earthly life. It's the same with our dreams. Our memories and pictures from outer life replace the original Angel pictures. It must work this way as a give and take and a harmonization between heavenly and earthly pictures is established by the earthly personality and the Angel. The Angel is something like a painter painting on a living personality or a living medium that has its own inner and outer life. We are the pictures. The Angel is the painter. It is always different from his original idea. We are unpredictable for the Angel, just like our painting media is unpredictable for us painters and produces surprises.

### Painting

I think it's like typing. At first it is more about finding the right way and then it becomes more a matter of not thinking about how it is to be done but just doing it. I don't think I will ever reach a point of complete effortless freedom of execution but I do feel the burden lifting sometimes and more often. Doubt is more and more overcome and concentrated effort without worry is happening enabling a stronger presence in the picture and paint. The will can live more directly in the paint and picture. The paint as will substance becomes a means of being.

### Helmut Federle, Basics on Composition, Peter Blum Gallery, New York, 2021

I enjoyed seeing the show and learned from it. I always look at other artists to see what I might be able to take from it and integrate into my own work. There are a number of things that interested me in relation to certain concerns and ideas I've had about my own painting and painting in general. First of all it might be strikingly obvious to you that my own painting is very loose and not tight in handling. This is not especially deliberate but a kind of temperamental way of working. I find it difficult to be very precise in a technical-



Helmut Federle, Basics on Composition I (The Road/Beau Travail), 2019, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm (Foto: H. Weigert, Wien 2019)

skill way. I always admire painters who can paint very exactly without trace of the work process. One way that H. Federle's paintings impressed me along those lines is with the exact edges. I don't know if he used masking tape or painted it freehand. Also the surface on some was very smooth and admirable. This strikes me as expert handling. With my own painting I like the things that happen when the brushstrokes make irregular meshes and webs of energy so I don't worry too much about getting rid of them. I do sometimes try to see how much I can eliminate any trace of them. One gets a feeling of "asketisch" purity when they disappear. The same can be said about the edges and straightness and consistency or entropy of the lines. Sometimes the more precise the better. I think these 2 extremes are both desirable in their own way. I believe that Federle also experienced the polar attraction between these opposite tendencies and I could see in the exhibition an attempt at

experiencing the swing. I like that he took one geometric form and let those tendencies work themselves out over the structure that he had imposed.

The green that he used was wisely chosen as a social element with the black. The choice of "Bild-Farben" was immediately and strongly present for me except for the 2 instances of red which appeared. The black, white and green formed a lower "Bildraum" and the red shone forth twice breaking out as a kind of form destroying element, although the bright vermilion on the left was artificially contained as a pseudo-form element held in place by its surroundings. I looked at some of his books there at the gallery and saw some concentric polygons whirling around each other and saw that he desires to relate his work strongly to geometry. In the geometrical realm he also moves and swings from tighter to looser. I see a kind of Puritanism and continual tendency

to purify into more exact restrictions and rules after venturing forth into episodes of laxness and abandon as a kind of penitence or repentance that he feels compelled to impose on himself. Then he gets tired of that and sees how far he wants to express a freedom from his restrictions. There is a life in this balance.

David Taulbee Anderson

21 Arnkjell Ruud, Köpfe, Malerverksted

22 Jerry Zeniuk, Studio, 25.1.2020  
(Foto: H. Weigert)

23 Miriam Wahl, Malergesicht, 2019,  
29,5 x 21 cm, Aquarell auf Papier

24 Gerard Wagner, Rundbild, um 1990

Was Sie sagten vom Rund-Format - ich hatte es auch probiert unlängst - es hilft wirklich zu dem Rund-Bewusstsein zu kommen, das man braucht, um ohne Vorstellung doch zur bestimmten Form "aus der Farbe heraus" zu kommen.

Gerard Wagner, Brief an Hannes Weigert, 27.10.1995

25-27 Bo Werner Eriksson, Studienblätter zu Sonnenaufgang, 2021

28 Aus einem per E-mail geführten Gespräch zwischen Hannes Weigert und Bo Werner Eriksson, 2016/17

...was Strader sagt, als er das Bild von Thomasius sieht...

Strader:

Man sollte doch nicht sagen,  
Sich hinzugeben an den Geist, es sei  
Erkennend ihn durchdringen.  
Es schafft im Künstler Geisteskraft,  
Wie sie im Baume oder Steine schafft.  
Erkennen aber kann sich nicht der Baum,  
Es kann dies nur, wer ihn betrachtet.  
Der Künstler lebt in seinem Werk

Und nicht in Geisterfahrung.  
Doch wenn zu eurem Bilde jetzt  
Mein Blick sich wendet,  
Vergess' ich alles, was den Denker lockt.  
Es leuchtet meines Freundes Seelenkraft  
Aus diesen Augen, die gemalt doch sind.  
Es lebt des Forschers Sinnigkeit  
Auf dieser Stirn;  
Und seiner Worte edle Wärme,  
Sie strahlt aus allen Farbentönen,  
Durch welche euer Pinsel  
Dies Rätsel löste.  
O diese Farben, sie sind flächenhaft  
Und sind es nicht,  
Es ist, als ob sie sichtbar seien nur,  
Um sich unsichtbar mir zu machen.  
Und diese Formen,  
Die als der Farbe Werk erscheinen,  
Sie sprechen von dem Geistesweben,  
Von vielem sprechen sie,  
Was sie nicht selber sind.  
Wo ist, wovon sie sprechen?  
Nicht auf der Leinwand kann es sein;  
Denn da sind geistentblöbte Farben.  
So ist es in Capesius?  
Warum kann ich es nicht an ihm erschauen?  
Thomasius, ihr habt gemalt,  
Daß dies Gemalte sich durch sich  
Im Augenblick vernichtet,  
Sobald der Blick es fassen will.  
Ich kann es nicht begreifen,  
Wozu dies Bild mich treibt.  
Was will von mir ergriffen sein?  
Was soll ich suchen?  
Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen,  
Zu finden, was ich suchen soll  
Wo fass' ich, was dies Bild In meine Seele  
strahlt?  
Ich muß es haben. (...)

(Rudolf Steiner, *Die Pforte der Einweihung*)

Strader:

(...) Ich schaue nicht nur Farben, flächenhaft,  
Ich schaue Farben, welche Geist verhüllen  
Und ihn verhüllend offenbaren.  
Und Formen seh ich vor mir,  
Sie sprechen unhörbar vom Geistesweben,  
Und ihnen folgend fühl ich mich selber Geist.  
(Rudolf Steiner, *Entwürfe, Fragmente und Paralipomena zu den vier Mysteriendramen*)



Bo Werner Eriksson, Sonnenaufgangs-Studien

29 Bo Werner Eriksson, Studienblatt zu Sonnenaufgang, 2020

30 Rudolf Steiner, Sonnenaufgang, 1922

Ein bisher von mir nicht bemerkter Strahl, der erste von sieben, der sich aber noch nicht nach aussen entfaltet, ist im unteren rechten Bereich des Rots sichtbar. Dadurch spannt sich die Gestalt des Rots wie eine Feder, und die Gebärden entfalten sich stufenweise von rechts unten aufsteigend nach links und wieder herab. Der Sonnenaufgang erhält so erst den Charakter eines Geschehens mit einem Anfang und einem Ende. Allerdings ein Geschehen, das sich beständig selbst erneuert, in einem fortwährenden Pulsieren, Zusammenziehen und Lösen. Die Doppelgestalt der Mitte erscheint jetzt notwendig.

Ein roter Strich, schräg, quer zu den beiden „Strahlen“ auf der linken Bildhälfte. Man kann ihn leicht übersehen. Er führt die Aufmerksamkeit auf der linken Seite hinunter, wo das Gelb am Stärksten leuchtet und hart an das Rot stösst (das tiefe Lilarot ist auch hier besonders kräftig). Die rote Linie schneidet den horizontalen Strahl und bewirkt, dass sich die Kraft, die von der Mitte ausgeht, nicht in den Umkreis weiter fortsetzt, sondern sich staut - und umschlägt. Ja, es erscheint fast so, wie wenn die Fläche selbst nach vorne umschlagen und die Rückseite des Bildes nach vorne gewendet würde.

Hannes Weigert mit Miriam Wahl, Goetheanum, 22./23. Mai 2018

31 Gerard Wagner, Rot auf Gelb, Studie zu Sonnenaufgang, um 1990

32 Gerard Wagner, Grün zu Schwarz, Skizze aus dem Unterricht an der Malschule am Goetheanum, um 1990, Aquarell auf Papier, 11 x 13,5 cm

Gerard Wagners Methode im Unterricht war das Zeigen. In dem kleinen Werk sehen wir, wie er in einem konkreten Moment einem Studenten gezeigt hat, wie das Grün sich zum

Schwarz verhält und sich ändert, in Proportion und Auftrag, in der Linienführung und Dichte. Das Bild ist nicht gemalt, um ein Bild zu malen, sondern um zu untersuchen, wie Farben sich verhalten, wenn sie in ihrer Relation zu einander empfunden werden.

Johannes Nilo, aus einem Text zur Ausstellung von Wagners Skizze im 'Kubus', Goetheanum 2011.

33 Auszüge aus einem Brief Gerard Wagners an Wilhelm Boos, 27.11.1969

34 Gerard Wagner, Schwarz - Grün - Rot, Maldemonstration im Goetheanum, um 1990

35 Gerard Wagner, Der dreigliedrige Mensch, Skizze aus dem Unterricht an der Malschule am Goetheanum, um 1990

36 Was ist Malerei? Ein Gespräch mit Gerard Wagner, aufgezeichnet von Hannes Weigert. ca. 1992

37, 38 Philip Guston, 'Painter 1957 - 1967', Ausstellung in der Galerie Hauser & Wirth, New York, 2016 (Fotos: D.T. Anderson)

I noticed how the color areas stay on the surface and are not jumping around forward and backwards. The brush stroke is rough and impressionistic, but not impressionistic of outer vision but of inner vision stimulated by the process of painting. He paints an impression of the whole as he imagines and sees the next step ahead, then quickly strokes it in. The painting grows in this process of reciprocal action and imagination. The action chases the imagination and the imagination looks ahead into the future. These are sensitive and satisfying paintings. David Taulbee Anderson, Mail an Hannes Weigert, 28.7.2016

39, 40 Arnkjell Ruud, Zwei Porträts von Philip Guston, Malerverksted



Miriam Wahl, Zwei Studien,  
Malerwerkstatt am Goetheanum, 2017

41 Arnkjell Ruud, o.T., 2010, Malerwerksted

42 Hannes Weigert, o.T., um 2010

43 Miriam Wahl, Selbst-Gespräche I-IV, 2019,  
Tempera auf Leinwand. Von links nach rechts:  
III, 32 x 26 cm. II, 22 x 18 cm. IV,  
32 x 26 cm. I, 38 x 27 cm

Ich suche nach Farbklingen, die die Seele  
subtil erschüttern können. Sie sollen die  
Seele zu etwas in sich selbst führen. Eine Art  
Widerklang, der ihr etwas „außen“ im Bild  
zeigt, das sie sonst nur von innen empfinden  
kann.

Wäre es möglich, solche Farbklinge zu  
gestalten, aber nur so weit, dass immer etwas  
„fehlt“?

Kann ich vielleicht eine Art „Zwischenraum“  
lassen (oder Schwellenmoment gestalten), in  
den der Betrachter eintreten kann, um das  
Bild selbst erst in sich in Zusammenhang zu  
bringen?

Ich empfinde mich im Leben oft als nicht  
ganz wach, eher als träumend. Das normale

Bewusstsein, das wir mit „wach“ bezeichnen,  
kommt mir vor wie ein Träumen und ich mir als  
Schlafwandlerin. In mir lebt die Ahnung von  
einem anderen Wachsein

Was heißt das? Ich weiß es nicht genau. Es  
fühlt sich so an, als wäre ich in den Dingen  
selbst drin. Und als würde ich mich von ihnen  
aus zu mir hinwenden, mich rufen. Doch bin  
ich es selbst nur? Es sind doch die Dinge auch.  
Das Ich und die anderen Wesen müssen auf  
eine mir unbekannt Weise verbunden sein.

Die Frage für die Malerin ist: Wie gestalte ich  
Bilder, in denen in der Bildform der Schlüssel  
zum Bildenden des Bildes liegt?

Miriam Wahl

#### **Der Seher und der Maler**

Der wirklichen Malerei gegenüber hat der  
Seher das Gefühl - und er könnte selber  
ein Maler sein -, der Maler komme ihm aus  
unbestimmter Gegend der Welt entgegen. Er  
kommt von der entgegengesetzten Richtung  
dem Maler entgegen. Da begegnet er sich  
mit dem Maler. Und wenn er den Maler  
fragen würde, wie stehen wir zueinander?

- so müßte der Maler antworten: In mir lebt  
etwas! Indem ich mit meinem gewöhnlichen  
Auge durch die Welt ging und Farbe und Form  
sah, sie künstlerisch umgestaltete, habe ich  
in mir etwas erlebt, das früher in den Tiefen  
meiner Seele wogte; es ist ins Bewußtsein  
heraufgekommen und zur Kunst geworden.  
- Der Seher würde zum Maler sagen: Was  
in den Tiefen deiner Seele lebt, das lebt  
in den Dingen. Indem du durch die Dinge  
durchgegangen bist, lebst du mit der Seele  
im Geist der Dinge darinnen. Nur mußt du  
dir - um die Kraft für das Malen zu behalten  
und um bewußt zu erleben, was du erlebtest,  
indem du draußen durch die Dinge gingst,  
auf daß in dir nicht ausgelöscht werde, was  
an die Sinne herankommt - im Unterbewußten  
die Impulse lebendig erhalten, welche die  
Malerei schaffen. - Es handelt sich darum, daß  
die unbewußten Impulse nun ins Bewußtsein  
heraufwogen. Der Seher sagt: Ich ging durch  
dieselbe Welt, gab aber acht auf das, was  
in dir lebt. Ich schaute das an, was bei dir  
im Unterbewußtsein aufging, habe das dir  
Unterbewußte zum Bewußtsein gebracht.

Rudolf Steiner, aus einem Vortrag, München 5.  
Mai 1918

44 Yves Berger, Face, 2019, Öl auf Leinwand,  
18 x 14 cm

45 Yves Berger, Portrait, 2005-2020, Casein  
auf Leinwand, 50 x 40 cm

46 Place to be  
I'm feeling so good there. It's the best place to  
be in this crazy world. Profoundly human but  
silent. Touching but with distance. Destinies  
but no crises. Historical and not hysterical! I  
can book you a place there if you wish?  
Yves Berger, Mail an Hannes Weigert, 26.11.2020

47 Yves Berger, Cemetery of Mieussy,  
14.11.2019, Monoprint, 17,8 x 19,8 cm

48 Jules Linglin, Kevin, 2020, Öl auf Leinwand,  
30 x 41cm

49 Jules Linglin, Papa, 2019, Öl auf Leinwand,  
33 x 40 cm

50 Jerry Zeniuk, Studio, 22.1.2020 (Foto: H.  
Weigert)

51 Aus einem Vortrag von Jerry Zeniuk,  
gehalten am 24. Juni 2020 im Rahmen der  
Ausstellung 'Ensemble' von Hannes Weigert in  
der Susan Boutwell Gallery, München

**Hannes Weigert:** Du hast gesagt, man kann  
den Bildraum nicht malen, man kann ihn nur  
erleben. Du sprichst in Deinem Text auch von  
dem Erlebnis, daß man zu sich selbst kommt,  
wenn man diesen erlebten Raum betritt.  
Dieses Selbst ist ja auch etwas, was man  
nicht malen kann. Gibt es also eine Beziehung  
zwischen dem, was wir Raum nennen in  
einem Bild, und dem, was ich als mein Selbst  
anspreche im Gefühl, wenn ich diesen Raum  
betrete?

**Jerry Zeniuk:** Ich glaube, Du hast selbst  
geantwortet.

**Jerry Zeniuk:** Ein Gemälde hat einen Körper.  
Aber es ist nicht nur die Oberfläche. Es ist  
das Gleiche mit einem Menschen. Mit Robert  
Ryman hat das Bild die Oberfläche erreicht,  
und er sagt, es gibt kein Bild darin zu sehen.  
Aber jedes Mal wenn ich seine Bilder ansehe,  
sehe ich einen Raum! Ich male, was Tarkowski  
gesagt hat: *The aim of art is to prepare a  
person for death.* Die grösste Frage ist: warum  
sterben wir? Heidegger hat gesagt: ich erlebe  
meinen Tod nie.

**Hannes Weigert:** Kann man sich darauf  
vorbereiten, den eigenen Tod zu erleben?  
Dann müßte man den Tod als den Moment  
betrachten, in dem man erst ganz zu sich  
kommt. Das Eintreten in den Bildraum wäre  
also eine Vorbereitung auf das Sterben.

**Jerry Zeniuk:** Ja, das ist ein sehr poetischer  
Blick auf diese Erfahrung.

Aus einem Gespräch mit Jerry Zeniuk im  
Anschluss an dessen Vortrag, mit Susan  
Boutwell, Christopher Croft, Ingrid Floss,  
Ben Goossens, Hannes Heinrich, Annette  
Vogel, Miriam Wahl, Hannes Weigert, Sibylle  
Wissmeyer u.a.



Portalmotive von Rudolf Steiner, links oben: Eingangsmotiv für das zweite Goetheanum, Tafelzeichnung 1.1.1924, darunter: 'Blaue Karte', rechts: Pastellskizze für die Malschule von Henni Geck, 17.1.1924

**Besuch bei Jerry Zeniuk**

Wir sprechen von dem Bildraum. Er existiert nicht, sagt Zeniuk. Doch seine ganze Malerei handelt davon. Was also ist das für ein Raum? Ich spreche von einem „Seelenraum“. Er stimmt zu. Wir stehen vor einem unfertigen Bild. Er zeigt auf das Rot. Er spricht dabei von Modulation der Fläche als Ursache für das Hervortreten der Farbe aus der Fläche. Durchsichtigkeit (er zeigt auf das Violett) bewirkt ein Zurückweichen (*du gehst hinein, es geht nach hinten*). Dazwischen das helle Grün, das flächig aufgetragen ist.

Später stehen noch andere Bilder an der Wand. Im Vergleich zu dem unfertigen Bild fällt mir auf, dass sie ganz zweidimensional sind, das noch unfertige dagegen erscheint so, als würden die Farben keine einheitliche Fläche bilden, sondern auseinanderstreben in unterschiedliche Richtungen. Da ist noch kein gemeinsamer Raum. Ich bemerke, dass man die Fläche achten muss, damit der Raum im Bild überhaupt entstehen kann.

Hannes Weigert

52 Jerry Zeniuk, Studio, 16.12.2019  
(Foto: H. Weigert)

53 Jerry Zeniuk, Studio, 25.1.2020  
(Foto: H. Weigert)

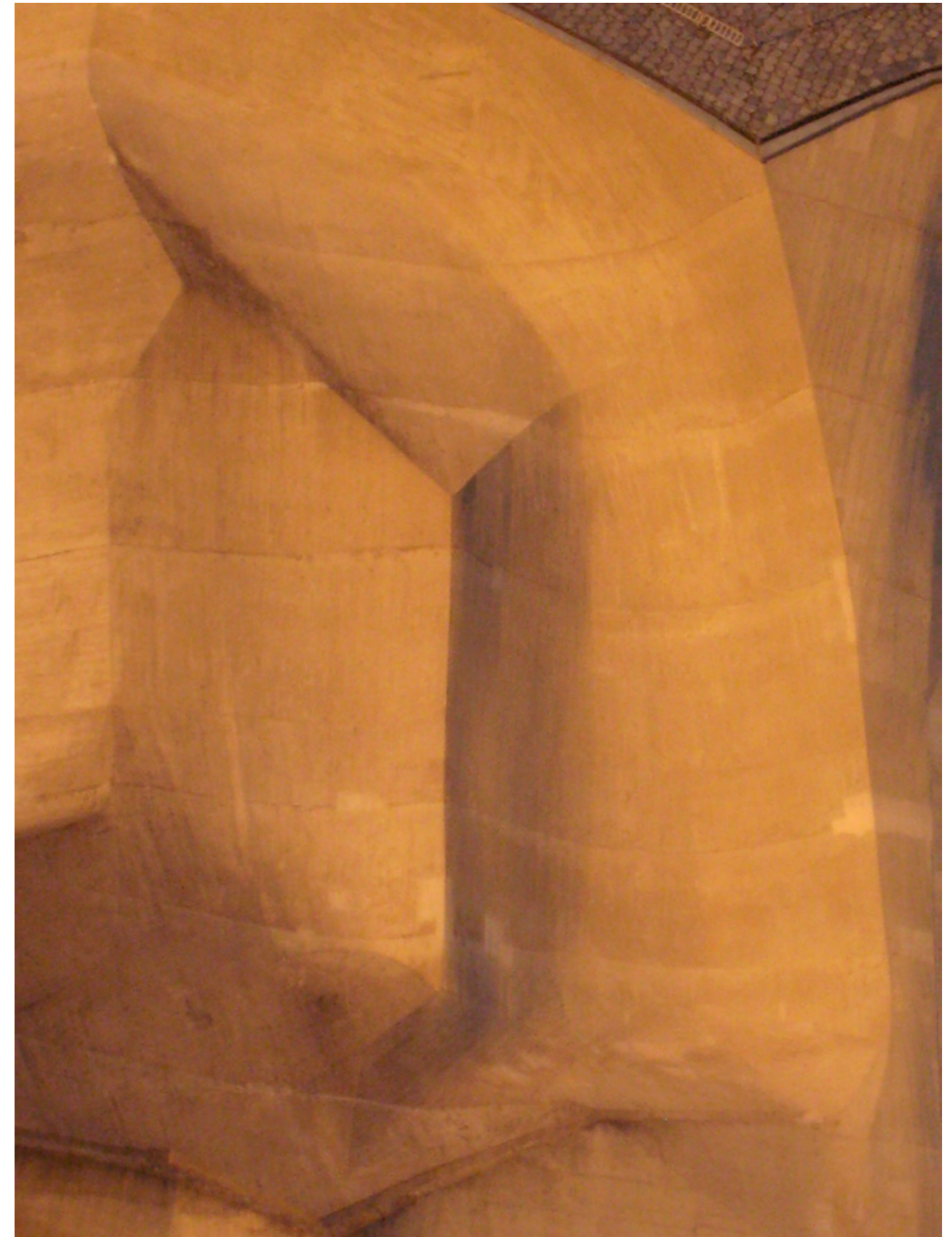
54 'Blaue Karte' (Mitgliedskarte der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft), nach einem Entwurf von Rudolf Steiner, vermutlich Januar 1924

56 Hannes Weigert, Die Insel, 22.7.2012  
(zerstört)

57 Hannes Weigert, Utøya, 22.7.2012

58 Hannes Weigert, 77 (2. Fassung), 22.7.2012 - 19.2.2013

Zuerst veröffentlicht unter dem Titel 'Øya' in Das Goetheanum Nr. 29-30/2013; ausgestellt unter dem Titel 'Brentanos Studio' im Goetheanum, Dornach (17.3.2017- 25.2.2018)



Goetheanum, Westfassade (Detail), nach einem Modell von Rudolf Steiner, 1924 (Foto: H. Weigert)

Hannes Weigerts verk omfatter 77 malerier. Antall malerier er likt antall ofre fra 22. juli 2011. De 77 bildene viser ikke portretter av ofrene, de avbilder heller ikke noe som konkret har med massakren å gjøre. Bildene viser glimtvis konturene av et menneskehode, et hode som ikke er vendt mot tilskueren; det er vendt bort, inn mot bildets innside. Hodene vender seg inn mot en verden vi ikke kan se, som vi verken vet om eksisterer eller vet hva inneholder. Gjennom hodenes tilstedeværelse nærmer vi oss likevel denne «usiktbare» verdenen. Vi som tilskuere kan velge hvor langt vi vil gå i utforskningen av den. Og i hodenes gestus, der de vender øret til oss, gjøres vi oppmerksom på at det ikke bare er øyets skarpe blikk som kan lede oss i utforskningen, men også øret – med sin mulighet til intimitet gjennom evnen til å lytte. - Bildene står i den rekkefølgen de ble malt i, en fast rekkefølge fra 1-77. Man ser utviklingen fra et bilde til det neste. Dette er en vei som kjennetegnes av tilsynekomst og tilsløring, forskyvning og omvandling. Ved veiens ende har motivet vendt seg mot tilskueren.

Aina Bergsma, Brief an Jan Åke Pettersson, Haugar Vestfold Kunstmuseum, 14.1.2019

60 Bodo von Plato, Von der Nachfrage, gekürzte Fassung. Ungekürzt erschienen unter dem Titel 'Von der Nachfrage. Øya-Bilder, das Zwischen-Uns und ästhetische Erfahrung' in Das Goetheanum Nr. 44, 2017

61-63 Reidun Larsen, Aus 'Studien zu den Eurythmiefiguren', 2012-2016, Malerwerksted

64 Arnkjell Ruud, Hüter, 3.12.2013, Malerwerksted

65-67 Lukas Prinz, Drei Blätter (Der Hüter spricht), 2020, Malerwerkstatt am Loidholdhof

68 Tor Janicki, Farbwirbel, 15.5.2014, Malerwerksted

"Space" is a question. (...) To have it appear through color alone is very interesting to me. How through color to create an opening, light, expanse, distance... and closeness?



Lukas Prinz, o.T., 2020, Malerwerkstatt am Loidholdhof

John Zurier, Mail an Hannes Weigert, 28.12.2020

69, 70 Walter Johannes Stein, Brief an Mr. Freeman, 5.4.1945

71 Sibylle Wissmeyer, o.T., 13.12.2015, 50 x 70 cm, Acryl auf Karton

72 Sibylle Wissmeyer, o.T., 16.12.2015, 50 x 70 cm, Acryl auf Karton

73 Sibylle Wissmeyer, Druidenstein, 2015, 29,5 x 36,5 cm, Mischtechnik auf Papier

74 Sibylle Wissmeyer, 2010, 50 x 58 cm. Gouache auf Karton

75 Sibylle Wissmeyer, o.T., 12.5.2016, 100 x 120 cm, Acryl auf Leinwand

76 Sibylle Wissmeyer, Lichtloch, 2018, 50 x 50 cm, Acryl auf Baumwolle/HDF

77 Sibylle Wissmeyer, o.T., 8.1.2019, 50 x 70 cm, Acryl auf Karton

78 Sibylle Wissmeyer, o.T., 2020, 46 x 54 cm, Acryl auf Packpapier

4.4.2019, 10:04

Ich will mich beim Malen dort aufhalten, wo eine imaginäre Ebene durch mich selbst von der Ich-Seite her kommend im Verhältnis zu den sinnlichen Malmitteln von der anderen Seite kommend erst entsteht

Diese Ebene stützt sich nicht, sie ist im Entstehen

4.4.2019, 10:21

Diese Bild entspricht und entstand am ehesten so wie ich meine: (Abb.)

(Imaginäre Ebene)

5.4.2019, 8:53

Wenn ich male auf die Art wie ich es mache, kommt aus meinem Innenleben und mehr oder weniger aus der geistigen Aussenwelt der Inhalt (ich suche nach einem besseren Wort) in das Bild

Ich gestalte zweifach: im Sinnlichen und als Repräsentant einer nicht Sinnlichen Gestaltungskraft

5.4.2019, 9:05

Der Tote gestaltet mit

Er gibt die Substanz immer überall in der Welt

5.4.2019, 9:06

Also in der ätherischen Welt

Sibylle Wissmeyer, Mails an Hannes Weigert

Sibylle Wissmeyer, o.T., Juni 2018, 100 x 140 cm, Acryl auf Leinwand



79-82 Arnkjell Ruud, Malerverksted 2013-15

84 Bei meiner ersten und bisher einzigen Begegnung mit David Rabinowitch am 25.1.2020 in München stellte ich ihm die Frage *What is death for you?* So kamen wir auf Franz Brentano und Aristoteles zu sprechen. Am Ende des Gesprächs sendete er mir seine Mailadresse. Betreff: *The Eternality of the Soul*.

Hannes Weigert

85 Hannes Weigert, o.T., 2019

86 ...eine Hütte bauen und das Innere der Hütte malerisch ausgestalten...

Hannes Weigert/Patrick Müllerschön, 'Kores Haus', 1996-2003

87 Hannes Weigert, o.T., 2020

88 Gerard Wagner, o.T., 1999

Wagners "letztes Bild" stellt seine eigene Zerstörung dar. Das Zerreißen der Bildfläche und des Gesichtsfeldes zugleich. Wie wenn sich das Sehen vor meinen Augen selbst verzehrte. Man lebt weiterhin in der Farbe, aber der Spiegel, der sichtbar macht, wird zerstört. Ein Vorhang hebt sich. Auf der Rückseite des Sichtbaren: das Feuer.

Hannes Weigert

89 Hannes Weigert, o.T., 2019

90 Malerverksted in Vidaråsen, mit Tor Janicki, Kjersti B. Tinglum, David Blair Johansen, Arnkjell Ruud, 2011 (Foto: H. Weigert)



Gerard Wagner, großes Studienblatt, undatiert



H., 1971

Ensemble Nr. 1

*DAS BEWUSSTSEIN DER MALEREI*  
Herausgegeben von Hannes Weigert

Freie Akademie am Loidholdhof, Ostern 2021