

GESICHTE – SPURUNGEN

Über die neuste Malerei von Filip Haag

~~Wenn ich diesen ^{dieser} Text einfach beginnen würde, ^{begänne}, wenn sich also Wort an Wort reihte, wenn so nach und nach eine Annäherung an das malerische Verfahren von Filip Haag gelänge, wenn ich dann jedoch auf einmal bemerkte, dass sich der Beginn derart als Weg erweist, der nicht zum Ziel führen kann, also eigentlich eine Einbahnstrasse ist, wenn mir plötzlich bewusst würde, dass ich in diesem Text noch gar kein Ziel habe, ja überhaupt kein Ende absehen will, dann würde ich das bisher Geschriebene durchstreichen, überschreiben und damit im genauen Wortsinn wegschreiben und, indem ich das nun tue, beginne ich fast von Neuem.~~

Bei genauem Hinsehen stelle ich fest, dass immerhin eine Wendung stehen bleiben muss: das malerische Verfahren von Filip Haag. Und ich konstatiere, dass ich mit dem nun durchgestrichenen, doch etwas verwirrenden Anfang immerhin eben dieses gleichsam nachgeahmt habe.

Flügelross. Haags Vorgehen – man könnte es geradezu ein strenges Konzept der Offenheit oder Freiheit nennen – umkreist im Kern uralte Fragen, nämlich: Woraus nähren sich künstlerische Ideen? Wie entsteht ein Werk? Wann ist ein Werk ein Werk? Wann ist ein Werk ein fertiges Werk?

Um den poetischen Werk-Prozess von Filip Haag in einer ironischen Volte zu umschreiben – bevor es Schritt für Schritt und Wort für Wort und Satz nach Satz nachgezeichnet wird –, sei zurückgegriffen auf einige Verse aus Heinrich Heines *Atta Troll*:

Nur der eignen Lust gehorchend,
Galoppierend oder fliegend,
Tummelt sich im Fabelreiche
Mein geliebter Pegasus.

[...]

Goldbeschlagen sind die Hufen
Meines weissen Flügelrössleins,
Perlenschnüre sind die Zügel,
Und ich lass' sie lustig schiessen.

Trage mich, wohin du willst!
Über luftig steilen Bergpfad,
Wo Kaskaden angstvoll kreischend
Vor des Unsinns Abgrund warnen!

Trage mich durch stille Täler,
Wo die Eichen ernsthaft ragen
Und den Wurzelknorren entrieselt
Uralt süsser Sagenquell!

Lass mich trinken dort und nässen
Meine Augen – ach, ich lechze

Nach dem lichten Wunderwasser,
Welches sehend macht und wissend.

Experiment. Wundersame Verwandlungen unternimmt Filip Haag. Wunderliche Wege schlägt er ein, bis seine Gemälde als Imaginationen uns vor Augen sind. Die Wege gleichen einer Abenteuerreise, einer Expedition vom Unbekannten über das Unbekannte ins Unbekannte. Er folgt so seit einigen Jahren einer Spur, die ihn in seinem Werk – im Kern experimentell – schon seit langem beschäftigt. Er legt es so an, dass er sich selbst immer wieder überraschen und überlisten kann. Etwa indem er, ein Alchimist der Kunst, Natur-Prozesse simulierte, für die Formung von Landschaften fotochemische Prozesse auf lichtempfindlichem Papier in Gang setzte, dann auch Tusche mit Alkohol verdünnte und mit einem Streichholz in formende Bewegung versetzte oder Skulpturen goss, die sich im Wasser selbst formten. Er vertraute also darauf, dass keine Handschrift seine Handschrift sei. Derart ergab sich eine vertrackte Dialektik von Einfall und Zufall; was ihm zufällt, ist einem immer wiederholten Einfall zu verdanken, der nie das Selbe formt oder nie das Selbe sich formen lässt. Hinter dem Einfall steckt die unbezwingbare Neugierde herauszufinden, was sich Neues, Überraschendes, ja ganz und gar Unvertrautes ergibt. (Dem entspricht Haags Reisedrang, etwa seine über Jahre andauernde Entdeckung von Kirgistan und Indien.) Wer sich so dem Einfall des Zufalls: des Ungewissen hingibt, geht ein Wagnis ein – dem das Scheitern unweigerlich immanent ist. So zitiert Haag in seiner letzten Publikation passgenau Samuel Beckett: «Alles seit je./ Nie was anderes./ Immer versucht./ Immer gescheitert./ Einerlei./ Wieder versuchen./ Wieder scheitern./ Besser scheitern.»

Impromptu. In Haags Werk hat das nichts Verhärmtes, im Gegenteil: Wie bei Heines Pegasus ist das Versuchen mit Lust verbunden. So auch in seinen neuen Werkgruppen, die nun nicht mehr die Handschrift verweigern, sondern vielmehr die Dinge durch eine Vielzahl von Handschriften in Bewegung versetzen, in einen mäandrierenden Fluss von Bildern tauchen, sich derart einem beständigen Werweisen aussetzen. (Bei der Fingermalerei werden auf den Fingerbeeren die Papillarlinien abgescheuert, so dass die Einzigartigkeit jedes Fingerabdrucks – die persönliche Handschrift – vor lauter Duktus und Handschrift paradoxerweise doch wieder schwindet.) Haag nimmt eine Leinwand und beginnt, wie mir scheint, ohne Zögern, Farbe aufzutragen, mal mit einem Pinsel gestisch ausholend, mal unmittelbar mit den Fingern arbeitend, beobachtend, was sich ergibt, gespannt darauf, was sich weiter zeigt und zeigen wird. Er stellt die Leinwand beiseite, tage-, wochen-, monate- ja manchmal jahrelang, nimmt sie wieder hervor, schaut, wohin der Weg gehen könnte, setzt manchmal ganz neu an, malt Farben, Strukturen, Bildrhythmen weiter – oder verwirft sie ganz, wodurch das Weitermalen ein Übermalen wird, einer freien Improvisation vergleichbar. Und wieder wird die Leinwand beiseite gestellt. Und wieder kann das eventuelle Scheitern Anstoss und Anlass für eine erneute Überarbeitung werden.

Wandlungen. Die Zwischenzustände – sind sie am Ende endgültig verschwunden? – dokumentiert der Künstler fotografisch, als „Making-of“. Erstaunlich zeigt sich hier, welche Metamorphosen ein Bild im Lauf der Arbeit und der Zeit durchmachen kann. So hat das 2022/23 entstandene, 120 auf 190 Zentimeter messende Gemälde *ALLERWELT (Lasomosa)* neun Vorstufen (Abb. S.12&13). Am Beginn sind es amorph auf der hochgestellten Leinwand verteilte amorph-einzellige schwarze Flecken, die sich zunehmend verdichten und zu einer beinahe schwarzen Fläche zusammenfließen; es bleiben nur noch die letzten hellen Flecken (sie überdauern die Veränderungen bis zum neunten Zustand); einem gewitterhaften, aber lichten Morgen vergleichbar, verfärbt sich das golden erhellte Bild dann grünlich, ballt sich dumpfer zusammen, nun fließt die Farbe, um im vierten Zustand diffuser zu werden. Im fünften Zustand dann, wie eine Erscheinung: ein Gesicht, von dem in der Folge die Augen weiter schauen, das Bild jedoch durch dünne dunkle Fingerspuren stachelig wird, um dann – ins Querformat gekippt – sich in eine Berglandschaft zu wandeln, in der ein Schauendes etwas neckisch hervorlugt (Zustand acht): Der „Berg“,

der ja kein Berg, sondern verdichtete Farbe ist, verwandelt sich in eine von Licht durchzuckte, fast in die Hälfte des Bildes hineinragende Form, links von dunkel vibrierenden Strichen kontrastiert.

Die letzte Überarbeitung dann bringt eine mit Gold¹ überhöhte abstrakte Struktur ins Bild, die durchaus an eine Landschaft zu erinnern vermag. In diese Struktur eingefügt, mit allerfeinstem Pinsel aufgemalte architekturähnliche goldene Gebilde schliessen, zehntens, die Landschaft zusammen, es bildet sich eine Tektonik von Tälern und Hügeln in einem übernatürlichen Licht. Ein grossformatiges Gemälde öffnet sich vor unseren Augen, das in sich miniaturhaft wirkt.

So hat diese Leinwand ihre Metamorphosen durchgemacht, die malerisch zu umschreiben wären mit experimentell/abstrakt/gestisch/ expressiv/nichtfigürlich und miniaturhaft gegenständlich.

Assoziationen. Die Verwandlungen anderer Leinwände nehmen ganz andere Wege, so bei *UNRUHE (Chumenoumau)*, entstanden zwischen 2018 und 2023 (S. 26&27), wo sich aus vier farbig-ungegenständlich hochformatigen bis zur letzten – nun querformatigen – Stufe ein von oben herab sich ins Dunkel ergiessender Goldregen entwickelt. Oder bei *LAND UNTER (Umorium)*, wo (S. 10&11) das Diffuse eines Urknalls im siebenten Zustand in eine geometrisierende, perspektivisch freilich ebenso irritierende Architekturlandschaft mündet. Die Entwicklung kann jedoch auch von einer poetisch feinen, ungegenständlichen Abstraktion – ist es eine Wolke über einer Landschaft? – zu einer unheimlichen, an eine antike Büste gemahnende Kopfform vor geometrischem Hintergrund führen. So bei *NICHT SO BALD (Kalatawar)*, entstanden zwischen 2019 und 2025 (S. 30&31).

Die Wege und Umwege, die Filip Haag spurt, sind letztlich unergründlich – und dem entsprechen die Doppeltitel. Sie bestehen aus einem scheinbar klar verständlichen, verbindlichen Teil und (in Klammern) einer lautmalerschen Wortneuschöpfung, in der sich wie bei *Chumenoumau* auch ganz einfach ein berndeutscher Ausdruck verbergen kann. Die Titelgebung scheint jedenfalls ähnlichen Mechanismen zu folgen wie die malerische Metamorphose. Es ist der Prozess der sich fortsetzenden Assoziation. Der Begriff der Assoziation ist unweigerlich verbunden mit der Frage, wie frei und spontan denn diese Fügungen und Weiterführungen sind – oder umgekehrt, wie zwanghaft. Damit taucht erneut die Frage nach dem künstlerischen Impetus auf. Dieser lässt sich nicht festlegen, indem er eben dem Prinzip folgt, dass die Eindrücke stets am Fliessen sind und sich nicht festlegen lassen – und dass selbst der letzte Zustand nicht davor gefeit ist, nochmals in den Fluss und in den Strudel neuer Eindrücke zu geraten.

Wunderblock. Lässt sich die Vielschichtigkeit der Bilder von Filip Haag als eine Art Wunderblock verstehen, wie ihn Freud 1925 in einem Aufsatz mit dem unscheinbaren Titel *Notiz über den Wunderblock* beschreibt? Freud geht darin der Frage nach, wie man Erinnerungen festhalten kann, und stellt fest, dass ein Stück Papier zwar relativ dauerhaft, jedoch zu begrenzt sei; und weiter, dass eine Schiefertafel zwar eine unzählige Anzahl von Notizen ermögliche, bei jedem Aufschreiben das vorher Erinnernte aber wieder ausgelöscht werden müsse. „Vor einiger Zeit“, so schreibt er, „ist nun unter dem Namen Wunderblock ein kleines Gerät in den Handel gekommen, das mehr zu leisten verspricht als das Blatt Papier oder die Schiefertafel. Es will nicht mehr sein als eine Schreibtafel, von der man die Aufzeichnungen mit einer bequemen Hantierung entfernen kann.“ Der Witz dieser damals neuartigen Schreibtafel bestand darin, dass sich die Schrift/die Spur durch das Schreiben auf eine Zelluloidschicht der darunterliegenden dünnen Harz- oder Wachsmasse zeigte. Schob man zwischen Zelluloid und diese Masse einen Kartonstreifen, verschwand die Schrift auf dem Zelluloid wieder. In der Harz- oder Wachsmasse jedoch blieben die Spuren der vorherigen Aufzeichnungen eingeschrieben und somit erhalten – wenn auch in einer letztlich verwirrenden Schichtung. Diese verknotete Schichtung vergleicht Freud mit dem psychischen Erinnerungsvermögen.

¹ Gold ist im wahrsten Sinn des Wortes eine ikonische Farbe, glitzernd, schillernd, wertvoll. Filip Haag setzt Gold nach Phasen der konzeptionellen Farb-Reduktion nun bewusst als eine Art un-rationales Gegenmittel ein. Diese Verwendung von Gold ist nicht mit jener von James Lee Byars zu vergleichen, der im Gold das Aufscheinen von Perfektion sah.

Weg- und Übermalen. Ist der künstlerische Prozess, der den Gemälden von Filip Haags zugrundeliegt, in dieser Art – wenn auch metaphorisch – zu verstehen? Oder eher, weniger psychologisch, als ein reizvoller technischer Vorgang, der einem Palimpsest vergleichbar wäre? Das Palimpsest ist ein antikes oder mittelalterliches Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgeschabt oder abgewaschen wurde, um das wertvolle Material, meist Pergament, wieder zu verwenden, erneut zu beschreiben, also zu überschreiben, weil die Spuren der vorherigen Schrift sich nicht gänzlich entfernen lassen. Das ergibt bei genauem Hinsehen wunderliche, groteske Strukturen.

All das mag dabei helfen, die Komplexität von Filip Haags malerischem Vorgehen genauer wahrzunehmen – erschöpfend ist das keinesfalls. Erst recht nicht, wenn man sich all die Spurungen vorzustellen versucht, die in digitalen Prozessen dem Wunderblock oder dem Palimpsest analog wären. So richtig das wäre, so unvorstellbar.

Letztes Gesicht. Wieder gescheitert also beim Nachdenken und beim Schreiben. In Haags Werk ist die Freude am Experiment zu spüren – und zu sehen. Neben dem Scheitern und dem Wiederbeginn oder gar Neuanfang, die er in Kauf, ja auf sich nimmt, neben der merkbaren Skepsis und der Reflexion ist es der Fabulierdrang, sich dennoch immer wieder, immer weitere Dinge auszumalen, die mit Leinwand und Pinsel, Fingern und Farben möglich sind. Er *wagt* es, Figurationen anzustreben, die als Landschaft, Gesicht und Figur eine Verbindlichkeit haben, die sich auch aus der Tradition nährt und an ihr reibt.

Jeder Übergang und Zustand ist so ein Gesicht, etwas, das überraschend gesehen werden kann, kein Überfall, aber ein Auf- und Erscheinen eines Möglichen. Der Terminus Gesicht ist in diesem Kontext nur dann richtig verständlich, wenn man dabei auch den Plural nennt: Gesichte. Das können durchaus auch Gesichter sein, vielmehr jedoch ist ein Gesicht das, was zu Gesicht und also vor Augen kommt. Das sind Visionen oder eben Erscheinungen. Das wohl berühmteste Gesicht in der Geschichte der Kunst (und der Malerei) ist das *Traumgesicht*, das Albrecht Dürer 1525 aquarellierte – und mit einem eindringlichen Text erläuterte:²

² In der neudeutschen Übertragung: „Im Jahr 1525, nach Pfingsten, in der Nacht zwischen Mittwoch und Donnerstag, habe ich im Schlaf dieses Gesicht gesehen: Ich sah, wie viele grosse Wassermassen vom Himmel fielen. Das erste traf die Erde ungefähr vier Meilen von mir entfernt mit einer gewaltigen Grausamkeit, mit einem überaus grossen Rauschen und Zerspritzen, dass das ganze Land überflutet wurde. Dabei erschrak ich so sehr, dass ich davon erwachte, noch bevor die anderen Wassermassen herunterfielen. Die Wassermassen, die dann folgten, waren ebenfalls sehr gross. Einige fielen weiter entfernt, andere näher, und sie kamen so hoch herab, dass sie in meiner Vorstellung eher langsam zu Boden fielen. Aber als das erste Wasser, das die Erde traf, herankam, fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, mit Wind und Brausen, dass ich dermassen erschrak, dass ich, als ich erwachte, am ganzen Körper zitterte und lange Zeit nicht zu mir selbst kam. Als ich jedoch am Morgen aufstand, malte ich hier oben (auf dem Papier) auf, wie ich es gesehen hatte. Möge Gott alle Dinge zum Besten wenden.“



Gesichte können also alptraumhaft und traumhaft sein, wundervoll oder schön oder hässlich oder erschreckend oder überraschend oder spannend. In diesem Spannungsbogen bewegt sich Haag – und eben das ist das Spannende.

Am Ende aber gilt nur das letzte Gesicht. Nur es ist noch zu sehen. Dort hat der Künstler den Prozess zu einem Stillstand gebracht.

~~(Oder sollte ich alles nochmals durchstreichen? Und neu beginnen?)~~

Nein, nicht nochmals weiterschreiben. Und doch möchte ich noch etwas dazu notieren, damit jedoch nichts weg- oder überschreiben, sondern mit einer Formulierung von Filip Haag zu einem (vorläufigen) Punkt gelangen: „Mir geht es darum, zufällig Entstandenes auf die Tauglichkeit (in meiner Vorstellungswelt, also in meinem Kosmos) zu begutachten und zu verwerfen – oder zu legitimieren. Dabei muss es sogar plausibler wirken, als wenn es gewollt hergestellt worden wäre.“

Umwendung. Es drängt mich, trotz aller Vorsätze, einen (vorläufigen) Punkt gesetzt zu haben, einen Gedanken beizufügen, der durch den Beginn der Lektüre des Buches *Über die Malerei* des französischen Philosophen Gilles Deleuze angeregt ist. (Das Buch hatte ich schon länger im Auge, es fiel mir aber in der Buchhandlung erst ins Auge, als ich den Text über die Malerei von Filip Haag – vermeintlich – beendet hatte.) Deleuze spricht in seiner ersten Vorlesung vom 31. März 1981 über die „Katastrophe in der Malerei“. Er meint damit nicht die Darstellung von Katastrophen wie die Sintflut oder Abstürze in den Bergen, wie wir sie von Nicolas Poussin oder Ferdinand Hodler kennen (oder als „Gesicht“ bei Dürer). Deleuze meint mit der Katastrophe in der Malerei *radikale Umwendungen im Prozess des Malens*, etwa bei Cézanne, Klee oder Francis Bacon.

Umwendung: Genau das ist der Wortsinn von „Katastrophe“, die in der Tragödientheorie den Wendepunkt zum Unglück (oder Glück) des Helden bezeichnet. In der malerischen Katastrophe zeichnen sich radikale Verwerfungen ab – bereits vor dem Akt des Malens, immer aber auch im Prozess des Malens: „Wenn ihr eure Leinwand nicht durch eine Art loderndes Feuers oder Sturms führt, werdet ihr nur Klischees produzieren.“³

Ist also Filip Haags Malerei in dem Sinn eine „katastrophale“ Malerei?

Am Schluss steht ein Fragezeichen. ~~Kein Punkt.~~

³ Gilles Deleuze, *Über die Malerei. Vorlesungen März bis Juni 1981*. Hg. und mit Anmerkungen versehen von David Lapoujade. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp Verlag 2025, S. 52.