

Michael Kessler

Frederick D. Bunsen. LifeLines. Zeichnungen – Graphik – Glasmalerei.

Zur Eröffnung der gleichnamigen Ausstellung in der Rottenburger Hochschule für Kirchenmusik am 23. Oktober 2011.

Lassen Sie mich – meine sehr geehrten Damen und Herren: ich grüße Sie! – mit einer Vorbemerkung beginnen. Was wir heute hier erleben, hat erstmaligen und experimentellen Charakter zugleich. Erstmals in Bezug auf den Ort – da gab es bisher, soviel ich weiß, keine Kunstaussstellungen. Experimentell hinsichtlich der konzeptionellen Eigenart dieses Unternehmens und der Kooperationspartner. Die *Hochschule für Kirchenmusik der Diözese Rottenburg-Stuttgart* veranstaltet in Kooperation mit deren *Kunstverein* hier in diesen schönen Foyers nun also zum ersten Mal eine Kunstaussstellung; weitere sollen folgen und sind schon in Planung, wie Sie auf der Flyerrückseite sehen können. Mein Dank und Gruß gilt dem Rektor der Hochschule, Herrn Prof. Bernhard Schmid, der das mit angestiftet hat und den Musikern unter Leitung von Herrn Martin Johnson aus Herrenberg, die uns dazu den Ton angeben.

Zur Eigenart dieser Unternehmungen in der Rottenburger Hochschule für Kirchenmusik wird es gehören, dass die Ausstellungen über einen ziemlich langen Zeitraum – nach Möglichkeit für ein ganzes Semester – gezeigt und durch flankierende Programme, durch vertiefende Angebote, wenn man so will, begleitet werden sollen. Worin diese bestehen könnten, ist im Flyer angedeutet und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Es mag jedoch von Künstler zu Künstlerin unterschiedlich sein. Im Hintergrund für beides steht freilich eine grundlegende Option. Zunächst einmal soll so eine intensivere Begegnung der Studierenden selbst mit Werken zeitgenössischer Kunst ermöglicht werden. Dahinter steht ein bestimmter Kunstbegriff: *Kunst* soll, vereinfacht gesprochen, *als Kommunikation* in Erscheinung treten, begriffen und verdeutlicht werden. Darauf wird zurückzukommen sein. In dieser Erweiterung gegenüber herkömmlichem Betrieb enthalten ist freilich auch eine Beschränkung. Sie besteht darin, dass künstlerische Arbeiten für einen langen Zeitraum an einen Ort gebunden bleiben müssen. Das macht Schwierigkeiten. Denn es setzt voraus, dass ein Künstler/eine Künstlerin, für die ja eine intensive Beteiligung am Ausstellungs- oder Kunstleben unverzichtbar ist, überhaupt über ein hinreichend umfangreiches und durchgängig qualitativ hochstehendes Oeuvre verfügen, auf das sie dafür zurückgreifen können. Außerdem soll es sich möglichst um rezente Werke handeln und nicht, wenn ich das so salopp verkürzen darf, um ‚Ladenhüter‘. Gefordert ist ferner Bereitschaft und Kompetenz für die angesprochenen Begleitveranstaltungen. All das geht längst nicht bei allen.

Einen Künstler, mit dem das geht, haben wir nun für unsere Premiere gewinnen können. Es ist *Frederick Daniel Bunsen* vom Jahrgang 1952; lieber Frederick ich grüße dich und danke dir herzlich für deine Risikobereitschaft. Der familiäre Ton meines Grußes rührt daher, dass wir uns inzwischen seit etwa 25 Jahren kennen. Bunsen stammt aus den USA, lebt aber seit Mitte der 1970er Jahre mehr oder weniger ununterbrochen in Deutschland und hat, nach vorausgegangenem natur-, literatur- und kulturwissenschaftlichem Studium an der Oregon State University und der Universität Stuttgart, von 1974-1980 an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste seine künstlerische Ausbildung erfahren; zuletzt als Meisterschüler bei Rudolf Haegele. Seither ist Bunsen als freier Maler mit eigenem Atelier tätig. Bemerkenswert auch die seitdem stetig zu beobachtende Ab- und Auseinandersetzung von und mit

konventionellen malerischen und zeichnerischen Mitteln auf der einen Seite und andererseits seine Professionalisierung auf dem Gebiet der Lithographie. Seit Mitte der 1980er Jahre kommen diverse Lehrtätigkeiten und Gastdozenturen hinzu, zuletzt, 2001-2006 eine Professur für Kommunikationstheorie und Freie Malerei an der Universität für Kunst und Design in Klausenburg (Cluj, Rumänien). Allein oder mit anderen, wie man früher beim Beichten anzugeben hatte, kam es immer wieder zur Gründung von Kunst- und Künstlerzentren, so etwa den *Spacetime Studios* mit angeschlossenem Ausstellungsbetrieb *The Stonehinge* im ehemaligen Winnender Bahnhof. Seit 2007 betreibt Bunsen, zusammen mit der Künstlerin Bettina L. Baur, die Art-Road-Way Kunstschule in Breitenholz und wohnt in einem Rottenburger Teilort. Bunsen kann eine beeindruckende Liste von Ausstellungen und Publikationen vorweisen; die Zahl seiner Werke geht nach vielen Hunderten. Einiges dazu ist auf dem Handout notiert, das hier ausliegt.

Für unsere Ausstellung *LifeLines* hat Bunsen aus den verschiedenen, von ihm bedienten künstlerischen Genres, die der Untertitel nennt, etwa 30 Arbeiten ausgewählt; sie sind fast ausnahmslos in den letzten zehn Jahren entstanden, und ein Großteil davon ist neuesten Datums. So lässt sich die Entwicklung seiner Schrift – um nicht den Ausdruck ‚Stil‘ zu gebrauchen – ebenso beobachten, wie Konstanz, Insistenz und Innovation in seiner bildnerischen Arbeit und deren Niveau. Letzteres ist nicht allein produktästhetisch von Belang; es umfasst zugleich eine kontinuierliche künstlerische und kunsttheoretische Selbstreflexion, die sich nicht als *Kommunikation über Kunst* geriert, sondern durch Praxis verdeutlicht, dass Bunsens unnachgiebiges Interesse und Ingenium darin besteht, *Kunst als Kommunikation* zu betreiben, zu positionieren und zu behaupten. Vielleicht darf hier vorweg genommen werden, dass just dies zu seinem engen, freundschaftlichen, vor allem aber auch kooperativen Kontakt mit dem berühmten, 1998 verstorbenen Bielefelder Soziologen und Systemtheoretiker Niklas Luhmann, zu gemeinsamen Publikationen beider und zu wechselseitiger Inspiration geführt hat.

Dass es dazu auch von Seiten des Künstlers der Diskursfähigkeit und besonderer Kompetenz bedarf, soll nicht verschwiegen werden. Die Auseinandersetzung mit philosophischen Positionen, etwa Martin Heideggers Exposition der Frage nach dem Sinn von Sein, zu der die Wahr-Nehmung der Immanenz des Todes im Dasein in der Struktur der Zeitlichkeit gehört, spielte dafür eine wichtige Rolle. Aber auch die Befassung mit der Gegenontologie Theodor W. Adornos und Max Horkheimers in ihrer *Negativen Dialektik* und deren Insistenz auf der Grundbeobachtung, dass es kein wahres Leben gibt im falschen. Letztere erfordert Prüfung sowohl der Gehalte als auch ihrer Herstellungs- und Transportmittel, impliziert Resistenz gegen Über- und Hintersinn. Der Künstler wird, darauf verzichtend, Botschaften übermitteln zu können, zum Kundschafter. Kundschafter zuerst und vor allem in eigener Sache, also bei der Erforschung und Untersuchung des bildnerisch Möglichen in formaler und inhaltlicher Hinsicht. *Kunst* sei, so Bunsen, *Negation der Lüge*. Dass alles kontaminiert ist, sei es die Reinheit der Mittel, von der Sprache, vom Denken, vom Bildnerischen ganz zu schweigen – kontaminiert und konditioniert – muss realisiert, darf nicht vertuscht, überspielt, zugemalt werden. Die Wahrheit der Kunst sind nicht die von ihr verkündeten, dementierten oder gar bloß illustrierten Wahrheiten, die es schon gibt, oder die Rekurse auf vermeintliche Wirklichkeiten oder Überwirklichkeiten. Ihre Wahrheit ist Ehrlichkeit im Umgang mit der Begrenztheit ihrer Mittel. Nur durch solche Beschränkung, durch Untersuchung und Konzentration,

entsteht Raum für das Andere, für das unersichtlich Neue, für den Möglichkeitsraum einer stillschweigenden Präsenz.

Bunsen ist im Rottenburger Raum, zumal, seit er nun auch hierher gezogen ist nach Hailfingen und in Breitenholz seine Schule betreibt, kein Unbekannter mehr. Im Frühjahr 1996 hatte er im Hirscher-Haus und Priesterseminar eine große Ausstellung. Zu seiner Biographie, das wurde schon angedeutet, und zu seiner Selbsterfahrung gehört, dass er ständig in Bewegung bleibt. Das lässt sich auch geographisch festmachen, gleichsam als eine Art geo-psychische Konstellation: Zuletzt, wie schon erwähnt, von Amerika nach Europa, nach Deutschland, aber dann von diesem als Zentrum an die Peripherie: nach Tschechien, Polen, Ungarn, Rumänien – was noch? In den Anfängen von Texas nach Mexiko, von da nach Idaho, nach Oregon, schließlich 1974 nach Alaska. Zu jener äußersten Spitze sozusagen, mit der die ‚neue‘ Welt sich zur ‚alten‘ hinüberneigt, wo es – wichtiges Thema früher Arbeiten und auf andere Weise seitdem – zu grundlegenden Begegnungen kommt; man könnte auch von Erscheinungen sprechen: Mumien, Überreste, Skelette in der Wüste schon zuvor, Lebensrelikte, ausgesetzt in Ödnis. Erscheinungen aus einer nur mühsam und bruchstückhaft sich lichtenden Nebelwelt von Verfolgung und Ausrottung der Inuit und indianischen Ureinwohner. Tote Menschen und tote Bäume, aufgelassene Friedhöfe oder „gewesene Gehäuse des Lebens“.¹ Lebensstigmata in der Todeswelt ewigen Eises, versteckt, verscharrt, eingefroren im und wieder herausgeschliffen von transparent werdenden Gletschern, wiedererscheinend – für Bunsen vielleicht eine Urfahrung der für ihn so wichtig gewordenen Transparenz. Und eben die Doppelerfahrung, wie Tod ins Leben ragt, als Konfrontation – und Leben in den Tod: als pulsierendes Rätsel. Stigmata, Brand-Zeichen, Kenn-Zeichen, Eigentumszeichen, Zeichen für Zugehörigkeiten, für Dissonanzen, für Konsonanzen; nur *da*, aber informativ, einen Unterschied machend, jedoch deutungslos bleibend im metaphysisch-ontologischen Sinn. Man fühlt sich unwillkürlich erinnert an ein Gedicht der Nelly Sachs, ausgelöst durch eine Zeitungsnotiz mit Foto von einem Mumienfund in den Anden. Ich will das nicht in Gänze hier zitieren, sondern nur mit ein paar Wortfetzen anklingen lassen. „Im eingefrorenen Zeitalter der Anden die Prinzessin im Eissarg [...] Auferstehungsklar [...] unbehelligt von Auflösungsstucht der Elemente [...] da – hier – steht sie – Ferne im Fleisch gefangen Zeichen für Untiefen stumm leuchtend [...] Inmitten der rauchenden Arche der Angstträume [...] steht sie – eine Gesalbte schon – Inmitten der aus zanksüchtigen Sprachen neu errichteten babylonischen Türme und Pyramiden sehnsuchtsverrenkt [...] steht sie [...]“.² Sie *steht* – irisierend, irritierend; wofür ist nicht gesagt, ist vielleicht gar nicht sagbar. Aber es bleibt oder ist da, auch da, wird bemerkenswert. Bemerkenswert oder m.a.W. beobachtbar, im Luhmann’schen Sinn, als Information nämlich, als „Differenz, die eine Differenz macht“ – einen „Unterschied“.

Worauf der Titel *LebensLinien* zeigen könnte, wird also hier schon thematisch. Später, etwa an Luhmanns Lieblingsparadigma, der Bunsen’schen Müllskulptur mit dem Titel *Das Kabelkalb* von 1989 tritt es erneut hervor. Aber auf den Fotos von einer Leonberger Performance 1988 mit dem Titel *Beobachtetwerden*, also noch vor der Begegnung mit Luhmann ist das schon deutlich vorhanden, ist es erkennbar als etwas, das zu Bunsen, das ihm gehört. Zu sehen sind da wie auf einem Fenster

¹ Vgl. *Frederick D. Bunsen. Hinüber – Hinaus. Malerei 1992-1994. Peter Renz. Texte.* Stuttgart (AL Galerie Gerlinde Walz) 1994, 34.

² Vgl. *Nelly Sachs. Fahrt ins Staublose. Gedichte.* Frankfurt (Suhrkamp) 1988, 355f.

Schädel- und Wirbelformen in statu nascendi; sodann, simultan als Hinterglaserscheinung, der Künstler selbst in Aktion, malend verstrickt, wenn man so will, in einen Prozess der Selbst- und Fremdbeobachtung: er sieht, was er macht; er sieht sich dabei zu; er hat – imaginär – noch jemand im Auge dabei, der an sein Tun bestimmte Erwartungen hat. Und schließlich, da taucht dieser Jemand dann auf, steht er in Konfrontation mit einem Gegenbild, dem Spiegelbild des Betrachters davor.³ Aber aus der Konfrontation tritt etwas heraus, das worauf es ankommt: *Kommunikation*. Kunst ‚erscheint‘ – sage ich jetzt mal etwas verrätselnd – sie realisiert sich als Kommunikation.

Vielleicht dürfen diese wenigen Andeutungen hier genügen als Hinweis auf Niklas Luhmanns Verständnis von Kunst „als Sichtbarmachung des Unsichtbaren“⁴, bei dem es ja nicht um Definitionen von Kunst, sondern um die Klärung ihrer Funktion für die Gesellschaft geht.⁵ Dazu wenigstens ein Zitat: Kunst lasse, so sagt Luhmann u.a. in einem mit Bunsen gemeinsam publizierten Buch, „Realität doppelsinnig werden. Sie spaltet die Realität durch ihre Form, so dass im Effekt zwischen zwei Seiten unterschieden werden kann: zwischen der realen Realität und der fiktionalen Realität. [...] Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten.“⁶ Bei der genannten Installation ‚Kabelkalb‘ die Differenz zwischen Sperrmüll und künstlerischem Arrangement (von Überresten einer weggeworfenen Fernsehantenne samt ‚Kabelsalat‘). Und zum Luhmann-Zitat noch eine Erläuterung: „Genau das ist die Funktion der Kunst für die Gesellschaft: Sie ermöglicht einen freien, abstrahierenden Blick auf die ‚reale Realität‘ und zeigt andere, mögliche Realitäten auf. Damit stellt sie die Notwendigkeit der realen Realität infrage und weist diese als kontingente aus – dabei ist sie gleichzeitig der sichtbare Beweis dafür, dass trotz vieler Möglichkeiten, trotz Kontingenz, Ordnung möglich ist.“⁷ Aber das funktioniert bloß, wenn der Systemcode beherrscht wird. So weit, so gut. Eine wichtige Dimension von Luhmanns Systemtheorie überhaupt und in unserem Kontext eben für seinen Kunstbegriff ist aber wenigstens noch zu nennen, weil dies wiederum für Bunsen von großer Bedeutung ist: nämlich das Konzept der *Autopoiesis*. Man kann das mit einem naturwissenschaftlichen Terminus übersetzen: der heißt *Selbstorganisation*. Im Blick auf die Kunstproduzenten bedeutet dies eine Verabschiedung romantischer Genievorstellungen; an deren Stelle tritt eine Betrachtung der Künstler (im Kunstsystem) als „[Maschinen] zur Erzeugung von Zufällen“⁸, und diese werden so weit entpersonalisiert oder entsubjektiviert, dass von ihnen nur noch zu sagen bleibt, dass „das Kunstwerk unter Assistenz derjenigen, die die Handgriffe kennen, sich selber komponiert“.⁹ Dem mag so sein oder auch nicht – gerade dieser Aspekt ist häufig zum Gegenstand der Kritik an Luhmanns Kunstsoziologie gemacht worden.¹⁰

³ Vgl. *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Niklas Luhmann-Frederick D. Bunsen-Dirk Baecker. Bielefeld (Haux) 1990, 19 u. 46-50.

⁴ Vgl. Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: Ders.: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Frankfurt (Suhrkamp) 2008, 189-245, zit. 201 (zuerst in *Unbeobachtbare Welt*, s.o. Anm. 2,7-45).

⁵ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt (Suhrkamp) 1995.

⁶ Vgl. Luhmann, „Weltkunst“ (s.o. Anm.3), a.a.O., 199.

⁷ Vgl. Dagmar Danko: *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld (transcript) 2011, 189-221, zit. 2004.

⁸ Vgl. Luhmann, „Weltkunst“ (s.o. Anm.3), a.a.O., 196.

⁹ Vgl. Luhmann, „Weltkunst“ (s.o. Anm.3), a.a.O., 212.

¹⁰ Vgl. Danko, a.a.O., 212ff.

Er ist aber für Bunsens Kunstverständnis und bildnerische Praxis von Bedeutung, insofern hier etwas zum Tragen kommt, das man vielleicht als Post-Informel bezeichnen kann. Also nicht bloß ein Kunstverständnis im Sinne der berühmter-berühmten *écriture automatique*, deren Verallgemeinerung ja zu extremen Beliebigkeiten, um nicht zu sagen Belanglosigkeiten geführt hat. Es geht eben gerade nicht bloß um Handgriffe, um ein x-beliebiges Sich-Betätigen oder so, bei dem dann vielleicht irgend etwas herauskommt, oder auch nicht. Bei Bunsen verhält es sich genau anders. Zwar sagt er ganz unumwunden, er beginne zu arbeiten, zu malen ohne Konzept. Und nicht er steuere den bildnerischen Prozess, sondern dieser steuere ihn. Aber das heißt mitnichten, dass er mit nichts beginnt. Sein Tun ist mit seinem Leben verbunden. Deshalb nennt er seine Linien – Lebenslinien. „Die Handlung des Künstlers“, so formuliert er einmal, „führt in die Grenzbereiche des Lebens und den darin verkörperten Sinn und so zu einer für dieses Leben verbindlichen Antwort, nämlich der, was Leben aus dem Kontext dieser Handlung ist, was folgerichtig *Kunst* wird.“¹¹ Wie darf man sich das vorstellen? Ich bringe dazu eine Reihe von Aussagen des Künstlers, der sich hier als Beobachter dritter Ordnung betätigt, also denkt und theoretische Äußerungen macht. Diese Aussagen sind nicht systematisch oder in sich geschlossen oder zum System erhoben. Aber sie sind signifikant und erhellend. „Wie soll ich als Künstler anfangen, wie gehe ich vor und weshalb agiere ich? Hat es überhaupt einen Sinn, wenn die Bilder nur gepriesen und konsumiert werden? Die Fragen tragen zu meiner schon vorhandenen Unruhe bei. Pinsel und Farbe setzen mir unsichtbare Grenzen. Es lähmt mich, gefangen zu sein in einer Welt der vermeintlichen Selbstsicherheit und Vorsicht, auch in der Frage, was die Kunst für mich ist. Ich entschieße mich, mir keine Vorstellung zu machen. Nichts bekommt einen Sinn, damit meine Handlung selbst an Sinn gewinnt. Gedanken flimmern vor mir auf – abstrakte Impulse, Ideen, noch nicht von dieser Welt. Ich strecke meine Hand aus und gebe meinen Impulsen Form mit Ausdrücken, die mir noch sehr fremd sind. Sie signalisieren, dass ich nicht mehr in dieser Weltsphäre weile. Langsam verlasse ich den Boden der Weltrealität und gehe in meiner Kunstrealität auf, in der ich mich selbst erkenne. Gegenhandlung auf Gegenhandlung wird auf der Leinwand bzw. dem Träger ausgeführt. Der endgültige Ausdruck ergibt sich aus der Verdichtung aller Horizonte der bisherigen Handlungen. Dann erkenne ich eine Lebendigkeit im Ergebnis. Vorher stand da ein Nichts, und dieses Nichts war auch in mir selbst.“¹² Also das war jetzt O-Ton Bunsen.

Und gleich noch einmal, um auch zu zeigen, dass er nicht mit nichts beginnt, wenn er bildnerisch tätig wird: „Wenn ich einen gewissen Pinselstrich habe, setzt das voraus, dass ich tausende von Pinselstrichen vorher geübt habe, um Differenzierungen feststellen zu können. Das heißt also: zu merken, dass ich mit der Art und Weise, mit der ich mit einem bestimmten Pinsel oder einer bestimmten Technik arbeite, eine bestimmte Spur hinterlasse oder einen bestimmten Ausdruck. Und das kann man in etwa vorausahnen, aber sich nicht vorstellen, sonst würde man die Spontaneität verlieren. Ich setze mich seit [...] Jahren verstärkt mit der Transparenz auseinander, und ich merke, dass ich immer schneller, konzentrierter, verkürzter, verdichteter und tiefer in der Sinnbildung werde, je mehr ich übe. Fast wie in der Zen-Malerei. Was jetzt entstehen kann, setzt die Übung voraus. Und der Prozess wird nicht unterbrochen, sondern tagtäglich wieder aufgenommen. Auf jeden Fall möchte ich

¹¹ Vgl. Frederick D. Bunsen. „ohne titel“. *Neue Orientierungen in der Kunst*. Würzburg (Echter) 1988, 31.

¹² Ebd.

betonen, dass Mittelwahrnehmung, Formwahrnehmung und, soziologisch formuliert: Weltwahrnehmung die drei Ebenen sind, die man gleichzeitig mitversteht, mitbegreift. Man wird immer besser. Ich weiß noch nicht, was ich noch nicht wahrnehmen kann.“ Das mit dem Immer-Besser-Werden darf nicht als Einbildung missverstanden werden, sondern es zeigt, dass, vereinfacht gesprochen, das Handwerkliche, das Technische von unabdingbarer Bedeutung bleibt. Ich nehme als Beispiel, das alle kennen, Picassos berühmte Taube. Ob die einem gefällt oder nicht, tut hier nichts zur Sache. Zur Sache aber gehört, dass einer – nehmen sie Matisse als Beispiel, wenn ihnen Picasso nicht behagt – also dass einer einige tausend Zeichnungen hinter sich hat, bis ihm so etwas gelingt – in einem Wurf, in einem Schwung.

Das nächste Zitat, in dem Bunsen auf die Frage eingeht, ob und wann ein Werk als beendet angesehen werden kann, nimmt Bezug auf jene schon erwähnte Installation *Das Kabelkalb*; das braucht uns hier, als Objekt, nicht weiter zu beschäftigen, es ist aber von Belang, was hier über den bildnerischen Prozess ausgesagt ist. Ich zitiere: „Ganz einfach. Ich werde nie die Begeisterung vergessen, die ich empfunden habe, als ich diese Erkenntnis gewonnen habe, in dem Draht, in der Dachantenne plötzlich eine Wirbelsäule, ein Skelett gesehen zu haben. Nun, diese Energie hat mich getragen, da bekam ich einen gewissen drive. Ich ging einfach darauf ein, fing an, zu arbeiten, zu werken, zu gestalten, und das war eine Kraft, die mich vorangetrieben hat, so eine schöpferische Kraft, eine fantasievolle Kraft, eine Freude. Es war wie ein Spiel, und dann auch eine Freude am Experiment; und plötzlich merke ich: es ist gut, die Kraft ist ausgeschöpft, es war fertig. [...] das Große und Ganze muss in einem Schwung, in einem Tanzschritt gemacht werden. In diesem Schwung, in diesem Schritt, in diesem Arbeitsgang ist dieses Werk fertig, und man kann nichts mehr daran machen. Wenn ich wieder ansetzen wollte, müsste ich mich noch einmal begeistern lassen, wieder auf spontane Weise, mich überlisten oder mich einfach vergessen, damit ich mich in solch einem Prozess wiederfinde. Aber das Prozesskalb, um nur von diesem Objekt zu sprechen, wurde erledigt. Irgendwie ist das Spiel, die Fantasie abgeebbt, flach geworden. Es hat ein natürliches Ende gefunden, wenn man praktisch keinen Atem mehr hat.“

Und schließlich eine weitere Bemerkung Bunsens, die mit der Frage nach dem möglichen Misslingen eines Werkes zu tun hat, dem Punkt, wo das Ergebnis nicht befriedigt. Darauf Bunsen: „Ja, in der Malerei kommt das vor. Ich spüre, ich stehe kurz davor, etwas zu erreichen, aber wenn ich in meinem Wirrwarr, meinem Chaos weitermache, dann zerstöre ich diesen Zustand. Ich stehe vor der Wahl, entweder diesen Prozess zu beenden und am nächsten Tag oder irgendwann wieder neu anzufangen, wenn ich frisch und mit Distanz sehen kann, was eigentlich wirklich da ist, und dann wieder neu anzusetzen oder aber das Bild zu zerstören. Ich kann auch einfach sehen wollen, was passiert, wenn ich das Bild zerstöre, wenn ich schon einmal dabei bin, denn manchmal kommen tolle Dinge dabei heraus. Manchmal wird der Zerstörungsprozess in sich bestätigt. Das ist auch interessant, einmal zu sehen, wie ein Prozess einen Tiefflug nimmt. Das kann man sich mit Abstand zu sich selbst ansehen. Die Betonung liegt also wieder auf der Offenheit des Künstlers, auf seiner Fähigkeit, ein Experiment ins Fehlerhafte gehen zu lassen, nicht gelingen zu lassen und selbst dabei zu spüren, was das bedeutet: zu spüren, was Erfolg überhaupt sein kann.“¹³

¹³ Vgl. zu den Zitaten: *Unbeobachtbare Welt*, s.o. Anm. 2, 63f.

Es gibt viele solcher Aussagen Bunsens; manche haben selbst die Dimension und Intensität von Essays. Aber ich denke, diese angeführten Statements reichen aus, um bewusst zu machen, dass zu einer ernst zu nehmenden künstlerisch-bildnerischen Arbeit vieles gehört, auf alle Fälle aber mehr als bloß ein Bauchgefühl. Vielleicht ist es wie beim Musizieren. Natürlich braucht einer *sein* Instrument – nicht alles passt für alle. Und das muss gleichsam ein Teil von ihm werden, wie ein Körperteil. Aber der Einsatz, der Gebrauch dieses Körperteils hat Mehrfaches zur Voraussetzung. Er muss gehorchen, und das tut er nur durch Übung – im Sport heißt das Training. Und dann kommt das viele andere hinzu: der Überstieg vom Lesen der Noten – englisch heißt das schöner Weise: *to read music* – zum Spielen; und letzteres, ob dann vom Blatt oder nicht, ereignet sich im tiefsten, um nochmals einen englischen Ausdruck zu wählen, der weniger schulschlaudumm daher kommt als unser ‚auswendig‘ – *by heart*; man muss also mit dem Herzen bei der Sache sein. Dann gibt es Dinge, die nicht der Spieler dem Instrument entlockt, sondern die dieses ihn lehrt oder ihm sagt. Aber um dem lauschen zu können, kommt noch weiteres hinzu, was ich hier nicht vertiefen will. Ein wichtiger Aspekt besteht wohl auch darin, dass für einen guten Musiker längst nicht nur das technische Können von Bedeutung ist – das ist unabdingbar. Vielmehr braucht es auch das diachrone und synchrone Kennen, das Sich-Bewegen-Können, das Sich-Hineinbegeben-Können in den großen Klangraum meisterlicher Artikulationen, die nicht seine sind, aber durch die, vor denen, gegen die er Maß gewinnt und er selbst wird: als Interpret oder vielleicht auch als Improvisateur, und wenn's ganz groß ausgeht, gar als Komponist. Denn dieses Wissen oder Kennen ist gleichsam der Resonanzboden für die Kommunikabilität seines Seins und Tuns, und das Nach-Denken all dessen, nicht das Nach-Machen, ist dafür von grundlegender Bedeutung.

All das spielt auf seine Weise auch beim Kunstmachen des bildenden Künstlers eine Rolle. Gerade auch der letztgenannte Aspekt: der denkerische Umgang mit Kunst, mit der Kunst der anderen und der eigenen, wohlgemerkt. Das Studium der Codes und der Codierungen und ihre selbstreflexive Aneignung – in Zustimmung und Widerspruch versteht sich, und letzterer kann sich steigern mit Grund: bis zur Ablehnung. Von alldem ist in den bereits zitierten Wortmeldungen Bunsens schon einiges verdeutlicht worden. Um vor diesem Hintergrund eine Nutzenanwendung auf seine Ausstellung hier und heute mit den *LifeLines* machen zu können, bitte ich um Erlaubnis für ein weiteres, letztes Statement des Künstlers. Das kann man so noch nirgends nachlesen; er hat es mir aufgeschrieben; das Blatt trägt als Überschrift den Titel der Ausstellung: *LifeLines*. Aber ich verkürze es, denn ich will damit schließen:

Jedes meiner Bilder, – so sagt der Künstler da – ob farbig oder schwarz-weiss, entsteht mit der Hilfe einzelner, jedoch zusammenwirkender Linien. Jede Linie im Bild besitzt eine besondere Schwingung, die durch die Plötzlichkeit ihrer Anwendung zu Leben erweckt wird. [...] Der Betrachter kann das beobachten, was der Künstler im Bild steuern muss: Einzelne Linien [...] schwellen auf, atmen aus in ihrer Bewegung in dem Bild und dann schweigen sie. Andere bleiben starr, sind regungslos. In ihrer besonderen Verdichtung [...] schaffen sie Freiraum, von dem wir uns berührt fühlen, wie beim Zusammenklang vieler Töne. Ab und zu machen sie das Wesen einer konkreten Form aus, manchmal verflechten sie sich zu einem abstrakten, offenen Raum. Die Bilder zeigen, wie sich Flächen und Linien auf mannigfaltige Weise liebkoosen. Sie zittern und verschwimmen oder werden schrill. Sie schweben, gleiten und werden rhythmisch. In ihrem Zusammenspiel entsteht dabei etwas Neues [...].

Das zum Leben-Gelangen der Linie – man könnte auch von ihrem In-die-Welt-Treten sprechen; sodann ihr Gesteuertwerden und ihre Selbststeuerung; ihre Dynamik und Statik; ihre Verdichtungen bis an die Grenze des Konkreten, gar Figurativen auf der einen, ihre Evokation von Tiefenraumtransparenz auf der anderen Seite; ihre Konsonanz, ihre Divergenz, ihre Symphonik – all das bewirkt etwas Neues, eröffnet eine neue, eine andere Welt, deren Fremdvertrautheit Kommunikation intendiert und ermöglicht. Vielleicht auch ein Crescendo von Kommunikation: vom unbeschwerten, spontanen Gestus der Linie zu Beginn über die ikonographische Konzentration im Litho bis zur komplexen Verdichtung in eine plurale Ansichtigkeit und Durchsichtigkeit hinein beim Glasbild.¹⁴ Dazu wäre noch manches zu sagen. Ich hoffe, es stimmt auch so. Und ich danke Ihnen.

¹⁴ Vgl. *Unterjesinger Kunstdorf 2011. 12. + 13. Juni. Zwischenräume*. Tübingen (druckpunkt) 2011, 8.