

Ulrich Kaiser

# Vom Weltinnenraum der Farbe

## Der Maler Paul Pollock (1949–2022)

In der kleinen australischen Küstenstadt Narooma wird im Jahr 1949 der Maler Paul Pollock geboren. Er wächst inmitten der kraftvollen Natur auf. Das Haus seiner Eltern steht in der Nähe des Meeres, zu dem er über die Felsen jederzeit hinunterklettern kann. Das Kind zeichnet viel. Mit neun Jahren – wie er später meint: viel zu früh – entdeckt er im Zeichnen die Perspektive. Auch hat er seinem Bericht

nach im selben Alter ein tiefes philosophisches Erlebnis. Er bemerkt, *was eine Frage ist*. Eine Frage als solche. Was es heißt, eine Frage *aushalten* zu können. Später wird er dies Erlebnis in seiner Malerei wieder finden. *Malen* wird dann unter anderem heißen, *eine Frage zu stellen*. Den Weg ihrer Beantwortung abzuschreiten. Ohne bereits zu wissen, nicht einmal zu ahnen, wohin er führen wird. Das zeichnende Kind indessen traut sich nach einiger Zeit der Übung alles zu, alles sei darstellbar. Perspektivisch. Exakt. Der Jugendliche, der aus dem Kind wird, genießt ebenfalls die Nähe des Meeres. Er schwimmt, fischt, surft. Erfolgreich spielt er Rugby, sodass der Vater auf

*Ulrich Kaiser*, geb. 1960, studierte Philosophie in München, Bochum und Paris, in Stuttgart Waldorfpädagogik. Promotion zum Dr. phil. bei Bernhard Waldenfels über Husserls Phänomenologie. Er war viele Jahre Waldorf-Klassenlehrer in Hamburg. – Für Gespräche und biografische Informationen dankt der Autor Angelika Pollock, Franziska Hilmer, Gabriele Rühl, Hans Georg Aenis, Heidemarie Ehlke und Klaus Wagner. Aktuelle Informationen zu Paul Pollock unter: <https://www.paulpollock.com>

eine Profi-Karriere hofft. Der Kunstlehrer bemerkt sein zeichnerisches Talent. Nach Abschluss der Schule entscheidet sich Paul Pollock zunächst für das Denken. Er geht nach Sydney, um an der Universität Philosophie und Kunstgeschichte zu studieren.

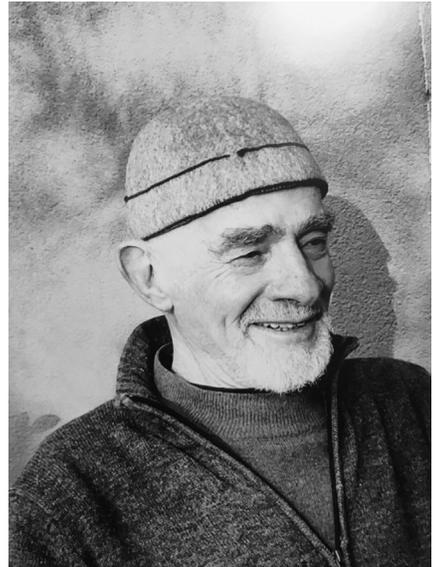
Nach wenigen Jahren der Suche und freien Studien der Malerei entscheidet er sich, nach Europa zu reisen. Der Weg führt ihn direkt nach Dornach. Eine Sprachgestalterin in einer Camphill-Lebensgemeinschaft hatte ihm von diesem Ort erzählt. Ihn interessiert der universalkünstlerische Impuls, verbunden mit dem Anspruch der Freiheitsphilosophie und einem spirituellen Weltverständnis. Jetzt geht er nicht direkt auf ein Studium zu, sondern arbeitet zunächst einige Zeit in der Goetheanum-Gärtnerei. Er erlebt die Natur, die Menschen und die Kultur rund um den Dornacher Hügel. Schließlich lernt er den Maler Beppe Assenza kennen, der ihn beeindruckt, nicht nur wegen der Konsequenz und Eigenständigkeit, mit der er seine Farbstudien entwickelt, sondern auch wegen der Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit der Person. Auch später noch nennt er ihn seinen Meister. An Assenzas

Malschule nimmt Pollock ein reguläres Studium auf. Seine starken zeichnerischen Fähigkeiten verwandeln sich in eine neue Qualität. Assenza habe ihm, so schreibt er am Ende der Studienjahre über sich selbst, den Weg gewiesen, «im Farbenreich» intensiv seelisch zu erleben und strukturiert zu üben. «Von der abstrakten Kontur der Zeichnung und der Einseitigkeit des Helldunkels auferstand er [Paul Pollock] in der Welt der Farbe.»<sup>1</sup> Fortan wird es sein Thema sein, auf weißer Leinwand Farbwelten entstehen, präziser: *auferstehen* zu lassen. Bilder zu malen, die zugleich ein starkes emotionales Erleben evozieren. Sie können, so erfährt er, zugleich Wirklichkeit erzeugen, umfassende Wirklichkeit, nicht nur seelische.

## Ein Leben für den Malimpuls

Beruflich war Pollock kurze Zeit nach seiner Ausbildung Assistent und einziger Meisterschüler von Assenza. Er übte vorübergehend die ehrenvolle Aufgabe des Chauffeurs von dessen Familie aus. Er unterrichtete an der Waldorfschule in Basel. Ein vielversprechender Kreis junger Schüler Assenzas tat sich Ende der 1970er-Jahre unter dem Namen «Fähre» zusammen. Man spielte auf die Künstlergruppe «Die Brücke» an, deren visionären Impuls man guthieß, aber unter ganz anderen Vorzeichen. Die alten Wege zum Schöpferischen und Geistigen seien zerstört, ein vorgefertigter Weg nicht mehr gangbar, die Brücke in Stücken. Jetzt führe nur noch die Eigenaktivität der Fährmänner hinüber ins Geistige und zurück zu den konkreten Werken der Kunst.<sup>2</sup> Die Mitglieder der Gruppe trafen sich, sie führten Gespräche, studierten gemeinsam anthroposophische Schriften. Paul war mittlerweile verheiratet und die Arbeitsstätte seiner Frau als Heileurythmistin führte beide nach Kandern im Südschwarzwald. Später ging es dann in die nahegelegene Stadt Freiburg im Breisgau. In der gemeinsamen Wohnung hatte Pollock zunächst sein Atelier. Hier begann der Malunterricht, den er mit nur einer krisenhaft-schöpferischen Unterbrechung, einem Aufenthalt in Georgien 1990, sein Leben lang fortführte.

Bis zu seinem überraschenden Tod im Januar 2022 unterrichtete Paul Pollock in Freiburg. Hunderte Schülerinnen und Schüler schlossen bei ihm eine vollständige



Paul Pollock 2021

---

<sup>1</sup> Vgl. Hermann Schütz, Ulrich Muchenberger: Fähre – Mittler zwischen zwei Ufern. Eine junge Künstlergruppe stellt sich vor. In: «die Drei» 6/1979, S. 370–377.

<sup>2</sup> Ebd.

Ausbildung ab. Andere besuchten seine wöchentlichen Kurse regelmäßig, manche länger als ein Jahrzehnt. In seinem Unterricht ging es nicht allein um Malerei. Er verband deren Themen mit dem Leben als solchem. Es ging um Schönheit und zugleich auch um die Dramatik der Existenz. So manche berichteten von lebensverändernden Impulsen. Als Pollock die Möglichkeit bekam, eine Malschule im größeren Stil aufzubauen, zog er sich bald wieder zurück. Offenbar lag ihm die Zusammenarbeit im Team weniger. Und die direkte Beziehung zu seinen Studierenden sollte durch die institutionelle Form nicht gebrochen werden. Seinen Unterricht fasste er als eine soziale und persönliche Verpflichtung auf. Malen hieß für Pollock, sich radikal auf Neues einzulassen. Da konnte das Gleichmaß der Organisation nur stören.

Auch wenn über die Jahre eine große Zahl eindrucksvoller Bilder entstanden ist, legte Pollock wenig Wert darauf auszustellen. Genauer gesagt, sich um Ausstellungen zu kümmern. Wohl war er sich seines Ranges als Maler bewusst. Aber er haderte mit dem Publikum, das ihm wohlfeile Fragen stellte, ohne für eine echte Antwort etwas getan zu haben. Auch war er kein guter Advokat seiner Bilder. Durch seine hohen Ansprüche und eine gnadenlos einschlagende Unbedingtheit konnte er seine Gesprächspartner verschrecken. Im Atelier allerdings erläuterte er seine Malprozesse feinsinnig und aufschlussreich und seine Schüler fühlten sich freilassend gefördert. Seine eigenen Kinder, auch die seiner Freunde, liebten die Geschichten, die er erzählte. Er vermochte erzählerisch eine Welt voller Bildhaftigkeit und Faszination zu erzeugen. Er liebte die spontane Improvisation und den Tanz. So war er herzlich, konnte bei einem Fest aufblühen, eine Hochzeit durch ein eigenes Ritual gestalten, dann wieder streng, unerbittlich sein und in anderen Phasen wie von einer packenden Last beschwert. In den Malstunden noch während der Ausbildung, so berichtet sein Mitstudent Hans Georg Aenis, habe sich Assenza einmal Pollock zugewandt und auf eine Stelle seines schon fast fertigen Bildes gedeutet. «Aber Herr Pollock, diese Stelle.» Mehr wurde nicht gesprochen. In den Folgetagen sei aus diesem kleinen Hinweis ein völlig neues Bild entstanden, nicht eine Korrektur der Stelle. Auch ein Prozess der Auferstehung, dem aber der Tod – in dem Fall die völlige Übermalung des Bildes – vorangegangen war.

## Denken im Malen

Pollock legte Wert darauf, auch im Denken, in der Theorie, auf aktuellem Stand zu sein. Er las anspruchsvolle zeitgenössische Literatur. Und, das gehörte für ihn zusammen, er beschäftigte sich durchgehend und ohne in der Intensität nachzulassen mit dem Werk Rudolf Steiners. Steiners Werk war ihm ungebrochen aktuell. Als wir uns wenige Wochen vor seinem Tod zuletzt sahen, berichtete er von neuen, größeren Ausstellungsplänen. Es hörte sich so an, als wenn jetzt etwas begänne. Er bat mich, von philosophischer Seite dazu beizutragen. Aber dafür sei noch Zeit. Wir

gingen nicht in die Details. Auf dem Weg zur Tür wandte er sich nochmals um und sagte zu mir: «Ich möchte nicht farbige Bilder oder Sachen malen, ich möchte die Farbe wie einen Begriff, den Begriff der Farbe malen.» Mich erstaunte, dass er den Ausdruck «Begriff» verwendete, wo es sonst üblich ist, in diesem Kontext etwa vom «Wesen der Farbe» zu sprechen oder «aus der Farbe heraus» zu malen. Drückte er sich in dem Moment ungeschickt aus? Wählte er den Ausdruck mit bedacht, um mir als Philosophen einen Ball zuzuwerfen?

In dem Ausdruck «Begriff der Farbe» liegt insofern eine kleine Provokation, als dass wir unter «Begriff» in der Regel etwas klar Begrenztes, Definierbares verstehen. Farben aber haben keine Grenzen. Wir können zwar eindeutig von Blau sprechen, aber optisch eine Grenze festzulegen, wo der Blauton im Übergang noch nicht Grün oder Violett ist, das fällt schwer, ist praktisch unmöglich, eine Sache willkürlicher Entscheidung. Außerdem sind Farben als Farberlebnisse stark mit Emotionen aufgeladen. Welchen Stellenwert hat angesichts dessen der Begriff? Inwieweit sind ein gemaltes Bild oder die Emotionalität von Farbe Teil der begrifflichen Sphäre? – In einem Jahrzehnte zurückliegenden Gespräch, das Mitte der 1990er-Jahre in der Zeitschrift «Novalis» veröffentlicht worden war, spricht Pollock in Anlehnung an Goethe vom offenbarten Geheimniszustand des Bildes. «Dieser Zustand des offenbarten Geheimnisses reicht über die Welt der Begriffe hinaus, in diesem Fall über objektiv und subjektiv. [...] in ihnen wirken Kräfte aus dem Universum und dem Individuum. Diese Kräfte kulminieren im Menschen als kreativer Zustand, sie sind nicht objektiv oder subjektiv, sondern kreativ.»<sup>3</sup> In einem Bild höre der Geheimniszustand allerdings trotz alles Offenbaren, also Sichtbaren, nie auf, Geheimnis zu sein, so Pollock. – Ich werde im Folgenden im Sinne einer Antwort oder eines Gesprächsangebots auf die erneut aufgeworfene Frage einen weiteren Weg erproben, der die Erfahrung des «Geheimniszustandes» oder des «Kreativen» stärker begrifflich formuliert und damit das Gesprächsangebot bzw. den Gesprächswunsch von Paul Pollock aufgreift.

## Wesenhaftes Denken und Gefühl

In einem Zusatz zur Neuauflage von «Die Philosophie der Freiheit» fügt Rudolf Steiner einen neuen Gedanken ein, der sich in der 1. Auflage noch nicht findet. Es handelt sich um den Zusatz am Ende des 8. Kapitels, um eine poetisch gehaltene Reflexion. Dort heißt es eingangs: «Die Schwierigkeit, das Denken in seinem Wesen beobachtend zu erfassen, liegt darin, dass dieses Wesen der betrachtenden Seele nur allzu leicht schon entschlüpft ist, wenn diese es in die Richtung ihrer Aufmerksamkeit

---

<sup>3</sup> Aus: Die Offenbarung von Geheimnissen. Gespräch mit dem Künstler Paul Pollock. – Mir liegt ein von Pollock überarbeiteter, undatierter und unpaginierter Privatdruck vor, der bislang nur als Kopie zugänglich ist.

---

bringen will.»<sup>4</sup> Hier haben wir es also nicht vorderhand mit Begriffen zu tun, sondern mit dem Denken in seinem lebendigen Vollzug, dessen Elemente aber zweifellos Begriffe sind. Nur stehen diese in einem solchen Verhältnis zum Denken, dass sie als dessen Resultate erscheinen, die dann zwar bewusst und klar, aber nicht mehr beweglich und lebendig sind. Unsere gewöhnliche Blickrichtung – sowohl wenn wir denken als auch wenn wir anschauen – geht auf diese eher festen und konturierten Ergebnisse der Tätigkeit, seien es nun Begriffe oder sinnliche Vorstellungen. Sie sind die Inhalte des Denkprozesses.

Das prozessuale Denken selber, das die Inhalte hervorbringt, bemerken wir in der Regel nicht. Selbst wenn wir das tun, ist es unserer Aufmerksamkeit allzu leicht schon «entschlüpft». Es handelt sich um einen dynamischen Vorgang und aus dem heraus wird es zu einer Frage der Übung, dieses Denken besser zu bemerken und in der Aufmerksamkeit halten zu können. Selbst die Begriffe, mit denen wir die Welt begreifen, haben in dieser Sphäre eine andere Beweglichkeit und Substanz. Sie sind in sich, wie Steiner ausführt, willens- und gefühlsdurchdrungen, weniger abstrakt, konturiert und kalt. «Wer nämlich zum *wesenhaften* Denken sich hinwendet, der findet in demselben sowohl Gefühl wie Willen, die letzteren auch in den Tiefen ihrer Wirklichkeit; wer von dem Denken sich ab- und nur dem «bloßen» Fühlen und Wollen zuwendet, der verliert aus diesen die wahre Wirklichkeit. Wer im Denken *intuitiv erleben* will, der wird auch dem gefühlsmäßigen und willensartigen Erleben gerecht.»<sup>5</sup> Sind die hier zu erlebende Emotionalität im Denken und das Gefühlserleben von Farben von gleicher Qualität? Dann wäre eine Verbindung von – allerdings *wesenhaftem*, nicht gewöhnlichem – Begriff mit Farbe gegeben.

## Denken und Malen als gleichursprüngliche Tätigkeiten

Beim Malen, darin besteht nun mein Gesprächsangebot, haben wir es mit dieser Konstellation zu tun. Dem Bild als sauber konstruiertem Abbild entspricht der gewordene Begriff. Dem künstlerischen Bild entspricht das wesenhafte Denken in der lebendigen Begriffs-Sphäre, die Gefühl und Wille mit einschließt. Geht es beim Malen nun darum, es in einem abbildlichen Sinn *zu können* – oder geht es vielmehr darum, in einem wachen, intuitiven Sinn *dabei zu sein*? Im ersten Fall wird sich die Aufmerksamkeit bloß auf die darzustellende Wirklichkeit richten und die malerischen Mittel werden sich dem Ziel der genauen Abbildung unterordnen. Im zweiten Fall werden die Mittel – dazu gehören wesentlich die Farben – als solche gewürdigt und das seelische und zugleich maltechnische Leben in den

---

4 Rudolf Steiner: Die Philosophie der Freiheit. (GA 4), Dornach 1995, S. 142f. – Der Gedanke, auf den ich mich beziehe, wird erstmals 1917 dargestellt in Rudolf Steiner: Von Seelenrätseln. (GA 21), Dornach 1983, S. 26ff. Es handelt sich um die Idee der «Herablähmung» imaginativer Vorstellungen.

5 Ebd.

---

Farben ist ähnlich wie das beobachtete Denken, noch bevor es zu fixen Begriffen geronnen ist. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass die Farben als materielle Substrate schon eine feste Grundlage darstellen, die leichter greifbar ist, als es die «Substanzen» des lebendigen Denkens sind, nicht sichtbar fixiert. Die Farben sind da, im Bild sichtbar, sie müssen nicht, wie die Gedanken im Denkprozess, je aktuell hervorgebracht werden. Aber sie sind ihrerseits nur so sichtbar, dass sie in einem Anschauungsprozess hervorgebracht werden müssen. Wir aktualisieren sie im Anschauen des Bildes.

Hier und dort wird also «prozessiert». Hier wie dort haben wir es mit einer Sphäre der Offenheit zu tun, die eher der Bewegung des Fragens entspricht als dem Abschließenden einer Antwort. Vor allem finden wir hier gleichermaßen etwas von der Wärmequalität (und zugleich Verführbarkeit) der Gefühle und der Impulsivität (und zugleich Sperrigkeit) des Willens vor. Beide Qualitäten stehen aber nicht für sich. Im Falle des Denkens sind sie durch Begriffe und Vorstellungen wirklichkeitsgebunden. Was aber stiftet im Malen den Wirklichkeitsbezug, sodass wir es nicht nur mit dem Erleben von Gefühlen im Sinn einer Innenwelt zu tun haben, sondern auch mit allgemeingültiger Wirklichkeit im Sinn von Außenwelt? Mit Gefühlen, die nicht nur meine sind, sondern zugleich Welt? Die verbindende Klammer zwischen beiden Aspekten, die oben schon als «subjektiv» und «objektiv» angesprochen wurden, ergibt sich aus dem Begriff der Landschaft, bzw. dem der Landschaftsmalerei. Farben (wie Linien) sind Elemente von Landschaft und Landschaft ist wirklich.

## Zwischen Farbe und Landschaft

Die bevorzugten Motive von Paul Pollock sind Farbe und Landschaft. Es gibt Bilder, die wir als *reine Farbmalerie* verstehen können, wie sie sich im 20. Jahrhundert öfter findet. Und es gibt eine Vielzahl von Bildern, die wir eindeutig als *Landschaftsbilder* sehen, also aus einem klassischen Genre. Spannend ist nun, dass es zwischen beiden Formen mannigfache Übergänge gibt, etwas zugespitzt gesagt, dass seine Bilder meistens beides zugleich sind, damit also so etwas wie *Seelenlandschaften*. Die Abbildfunktion ist nie eindeutig noch gar vollständig. Durch diese malerisch gebrochene – nennen wir sie *unfertige, noch nicht geronnene* – Art der Darstellung, die zugleich aus einer starken Emotionalität schöpft, sind die Bilder in einem *Schwebezustand*, der den Verfestigungsgrad des Begriffs wie im wesenhaften Denken auflöst, rückgängig macht und wieder etwas von dessen Leben erschließt.

Die Bilder bieten Anlässe dazu, dergleichen im eigenen Anschauen zu erleben, d. h. auf die anschauungsbildende Kraft verwiesen zu werden, wie sie eben «Farbe» oder «Landschaft» konstituiert. Das Motiv «Landschaft» hat dabei den Vorzug, dass Landschaft von sich aus nicht gleichermaßen begrenzbar ist wie ein gemaltes Ding

oder ein Portrait. Landschaften haben Horizonte und offene Ränder. Wir sind selber Teil der Landschaft, die wir sehen. Landschaften haben eine stark atmosphärische Wirkung. Manchmal ist Landschaft auch identisch mit Farbe, wenn wir etwa in den Himmel blicken, weit aufs Meer oder auch nur auf den sandigen Boden. Landschaften sind vorstellungsmäßig unvollständige, nicht vollends fixierbare Gebilde. Und das gilt noch mehr von der Farbe als solcher. Zugleich sind sie eindeutig Wirklichkeit, zuweilen sogar in gesteigertem Sinn, vor allem dann, wenn nicht diese oder jene, sondern Landschaft als solche erlebbar wird. – Erproben wir diese These an einigen, wie ich sie nennen möchte, «Bildbegehungen».

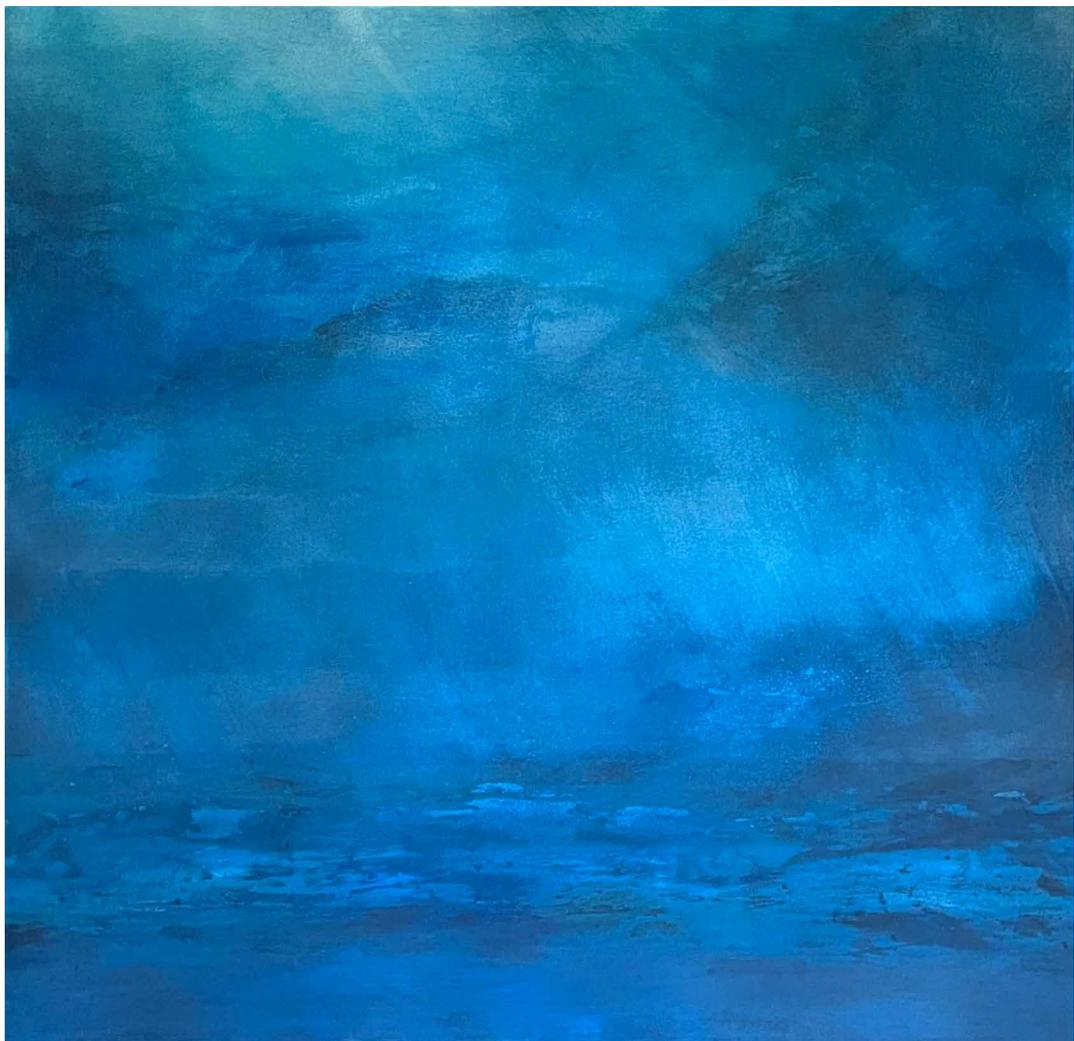
## Anschauungsprozesse und Bildpartituren

Bild 77 vermittelt zunächst den Eindruck, ein monochromes Bild zu sein, eben Blau. Aber es ist kein gleichförmiges Blau, links oben wird es heller, das Blau wird leise zum Grün. Es gibt auch dunkle Passagen, entweder dichtes Blau oder Schwarz, genauso wie die weniger bemalte Leinwand heller wirkt, also Weiß durchscheint. Bestimmend ist das quadratische Format, was dem typischen Querformat einer Landschaft weniger entspricht. Die dunklen Elemente im oberen Teil wirken wie Berge, die teilweise durch die hellen Kontraste von der Sonne beleuchtet werden. Ja, es entsteht der Eindruck von Tiefe, da die Berge wie hintereinander gestaffelt wirken. Wie viele Bergesspitzen können wir hintereinander sehen? Die Antwort muss uneingelöst bleiben, da das Bild uns diese gegenständliche Sicht nicht erlaubt. Vielmehr sehen wir mannigfache Schattierungen, die verschiedene Möglichkeiten zulassen. Leichte Pinselschraffuren von links oben nach rechts unten evozieren so etwas wie Regenfall in der Ferne, oben links Lichteinfall durch die Wolken.

Wenden wir den Blick nach unten, so mögen die sachten blauen «Streifen» wie Wellen der Landschaft wirken, sanfte Hügel, die sich hin zu einem Gewässer, See oder zur Meeresküste bewegen und dort auf eine bewegte Wasseroberfläche treffen. Schauen wir von der Wasseroberfläche nach oben, so tut sich unmittelbar darüber eine Tiefe auf wie ein ferner Horizont unter einer weit hinten liegenden sanften Bergkette. Demnach gibt es zumindest zwei verschiedene Horizonte in dieser Landschaft. Es bleibt damit bei Landschaftsanmutungen, das Bild wird nicht zu *einer* Landschaft. Auf dem Wasser scheinen sich Eisschollen zu bewegen. Aber wer sagt, dass es Eisschollen sind und nicht helle Passagen einer sanft sich hinstreckenden Landschaft? Das Bild zeigt eine Weite und Tiefe, die wohl nur das Blau ermöglicht, und es zeigt mehr als Wirklichkeit und zugleich weniger. Das Bild macht unseren Blick, der etwas sehen will, erlebbar, lässt ihn nicht zur Ruhe kommen, ja, scheint ihm geradezu zu spotten. Wir erleben Weite und Kühle, Wässriges und Licht, Bewegung und monumentale Festigkeit, die mehr sind als seelisches Erleben, nämlich eine bestimmte Weise der Natur in ihrem Entstehungs- oder Wandlungszustand. Ein

# Paul Pollock

---



77 o. T. · 2021  
130 cm x 125 cm · Tempera auf Leinwand



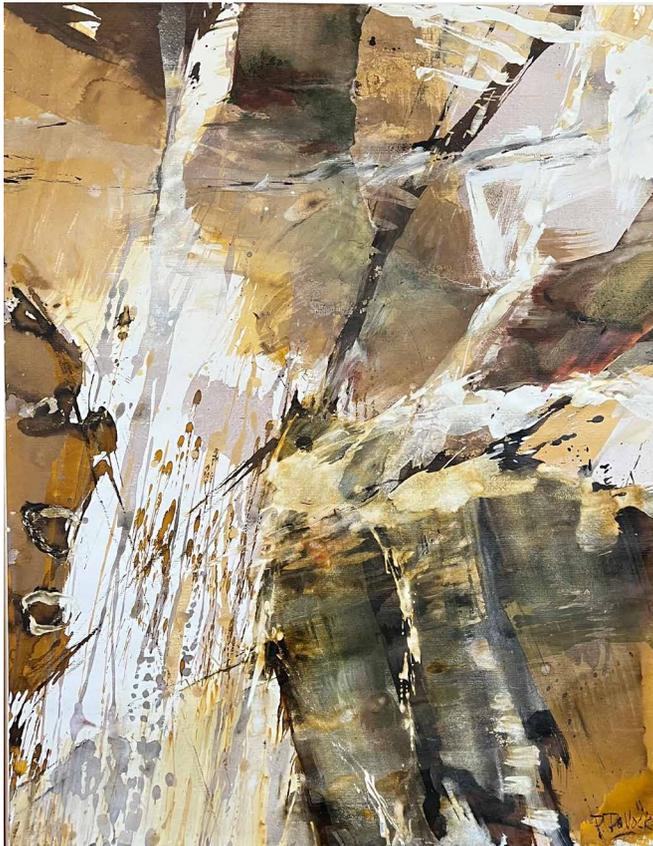
145 O. T. · 2018  
60 cm x 60 cm · Tempera auf Leinwand



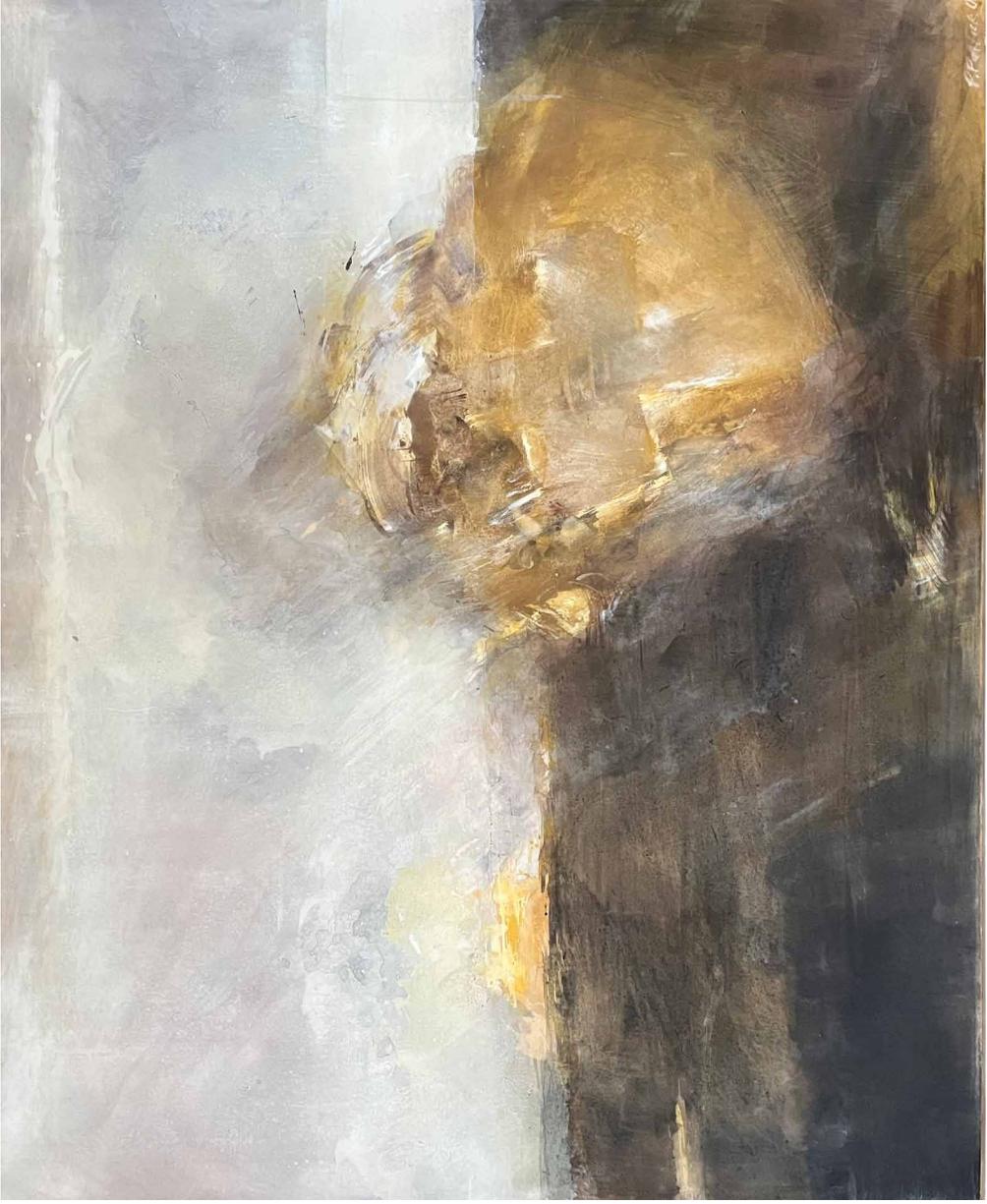
146 O. T. · 2018  
58 cm x 73 cm · Tempera auf Leinwand



321 «Erdklang 8» · 2016  
100 cm x 70 cm · Tempera auf Papier/Karton



323 «Erdklang 11» · 2011  
70 cm x 90 cm · Tempera auf Papier/Karton



2 0. T. · 2008

110 cm x 90 cm · Tempera auf Leinwand

Blau, das zugleich Landschaft ist, aber nicht *diese*, und in dem Sinn wie ein Begriff voller Leben und Wesenhaftigkeit.

Die beiden Bilder 145 und 146 wirken je wie eine dichte Fläche, die zurückweist oder verschließt. Aber sie öffnen sich an markanten Stellen, die wie Durchbrüche wirken, in denen sich Felsformationen bzw. Landschaft zeigt. Eine waagerechte Linie wird von uns als Horizont gelesen (wer hat je so einen Horizont gesehen?), ein Kreis wirkt wie ein Auge aus dem Inneren der Natur. Interessant, wie die Durchbrüche der beiden Bilder, wenn sie übereinander hängen, ineinander übergehen oder sich gegenseitig beleben, steigern. Interessant auch, dass wir es vorzugsweise mit roten Flächen zu tun haben, die uns in ihrer Nähe und Frontalität eine eigene stumme Geschichte erzählen und auch Landschaft, Gebirge oder Himmel sein können. Es ist, als wenn der Tast- und Wärmesinn vereint mit dem Sehsinn ein Bild schüfen. Ein Bild, dessen Widerspruch nicht verdeckt, sondern klar gehalten wird.

Bild 321 zeigt im Bildausschnitt nun eine trockene, bergige Landschaft. Bestimmende Farben sind Grau, Ocker und Weiß. Waagerechte Linien ziehen sich durchs Bild und deuten Wege an oder, wie bei einem Kippbild, zugleich eine Wasserfläche. Dominiert die Ruhe der Berge? Ist da nicht etwas von Wind oder Sturm? Wird der Berg nach unten in einem See gespiegelt? Oder wälzt sich da eine grau-helle Gestalt nach vorne? Die Fragen formulieren nur Angedeutetes. Sie lassen sich nicht mit ja oder nein beantworten. Das Bild ist Frage. Es zeigt Bergiges, aber nicht Berg. Es zeigt Mal- und Pinselspuren, aber sie gerinnen, ergänzen sich zu einem Bild. Und Bild 323 dann zeigt so etwas wie Landschaft in der Nahansicht, Felsformation in zerspringender Kraft, nicht die Dynamik des Ruhens. Und doch ruht es zugleich wie gehalten in seiner starken Struktur.

Auch Bild 2 schließlich zeugt von der ungeheuren Formkraft des Malers, obwohl auch hier die Pinselbewegungen wie beiläufig, intentionslos wirken. Es gibt waagerechte Linien bzw. Flächenbegrenzungen, die sich aber nicht zu einem Horizont oder einer Zimmerdecke schließen. Es gibt den starken Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen nah-geballt, fern-licht oder klar-aufgeräumt sowie verwischt-chaotisch. Meine Worte sind einfache erste Hinweise, Einstiegshilfen, die den Bildprozess anfänglich benennen, aber ihn nicht erschöpfen. Das Denken des Bildes ist mehr als was wir mit den Begriffen der Sprache sagen können. Doch, und das ist beruhigend, bleibt es sichtbar. Wenn auch verstörend schön sichtbar.

## Liebgewordenes opfern

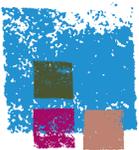
In seinen Malstunden sprach Pollock öfter davon, dass es beim Malen zuweilen nötig sei, eine liebgewordene Stelle im Bild zu opfern, damit das Gesamtbild sich weiter entwickle. Von den Auferstehungsprozessen im Malen, die auch biografische sein können, war schon früher in diesem Text die Rede. Momenten des Loslassens

stehen Momente des Neugewinns und des Anderswerdens an der Seite. Es sind intentionslose Momente. Sie werden nicht gewollt. Pollocks überraschender Tod am 13.1.2022 wirkt aus dieser malerischen Sicht wie ein intentionsloser Rückzug aus dem Leben. Wie wenn er aus dem Leben zurückgetreten wäre, um den Blick auf seine Bilder freier zu machen, weiter zu öffnen. In einer Notiz, die er hinterlassen hat, heißt es, dass er nach seinem Tod nicht so gesehen werden wolle, wie er einmal, also zeit seines Lebens, gewesen sei, sondern so, wie und wo er *jetzt* sei. In einem Zustand also, der sich vom irdisch Liebgewonnenen gelöst hat; auch wohl vom irdisch Hinderlichen, Schweren. In einem Zustand, der freiere Entwicklungen ermöglicht, eine offenere Sicht. Es scheint so, als wenn wir den Dialog mit diesem Zustand am besten durch die Sprache seiner Bilder begännen.



### Funny Animals Zeichnungen auf Papier mit Tusche- und Moorlauge

Pollock hat spielerisch gearbeitet. Diese Zeichnungen sind aus zufällig auf das Papier getropften Flecken entstanden.



ANTHROPOSOPHIE / *Vierteljahrsschrift zur  
anthroposophischen Arbeit in Deutschland*

WEIHNACHTEN 2022 / NR. 302