Paul Nestlang

Unseen Strangers

Paul Nestlang

Unseen Strangers

Editor: Mario Gündl

Co-Editor: Gregor Auenhammer

Graphic design: Atelier Koo´

Cover design: Joseph Koo´

Photographic reproductions:
puresse & friends

Proof-reading: Else Rieger

Printed in Austria by Paul Gerin GmbH

First edition: limited to 500

Contact: www.unseenstrangers.com
unseenstrangers@paulnestlang.com

© 2011 Regina und Gerhard Nestlang
Mario Gündl
Christian Brandstätter Verlag, Vienna

All rights reserved. No part of this book may be reprinted or reproduced or utilised in any form or by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Christian Brandstätter Verlag
GmbH & Co KG
A-1080 Vienna, Wickenburggasse 26
Phone: (+43-1) 512 15 43-0
Fax: (+43-1) 512 15 43-231
E-Mail: info@cbv.at
www.cbv.at

ISBN 978-3-85033-515-7

Inhalt

Vorwort
von Prof. Dr. Rudolf Leopold *9*

Metastasierende Metamorphosen* oder *Eine Phantasmagorie
Versuch über Paul Nestlangs „Opus Magnum“
von Gregor Auenhammer *11*

UnseenStrangers
Teil 1–5 *16*

Chiaroscuro
Meditationen über Dualität und Nichts
von Dr. Mario Gündl *139*

UnseenStrangers
Teil 6 *154*

Index *201*

Vita Paul Nestlang *219*

In Memoriam
Prof. Dr. Rudolf Leopold †
(1925–2010)

Vorwort

Von Prof. Dr. Rudolf Leopold

Die formale und graphische Sicherheit von Paul Nestlang hat mich immer fasziniert.

Nachdem der Künstler im Jahr 2000 den Großteil seiner früheren Arbeiten zerstört hatte, entstand der Zyklus *UnseenStrangers*, den der vorliegende Band präsentiert. Mit diesen Graphiken und Gemälden hinterlässt Nestlang ein Lebenswerk, das sich intensiv mit dem Thema „Mensch" beschäftigt.

In Körpern und Gesichtern spiegeln sich dabei Momentaufnahmen unterschiedlichster Gefühle und Phänomene wie Auflösung, Ohnmacht und Hoffnung. Dabei wird eine fiebrige, rasche Arbeitsweise sichtbar – als ob der Künstler gefürchtet hätte, nicht schnell genug zu arbeiten, um seine Wahrnehmungen festhalten zu können.

Das Werk eröffnet einen Blick in geheimnisvolle Tiefen. Paul Nestlang legt sein eigenes Selbst in dieses Werk und stellt sich grundlegenden Fragen des menschlichen Daseins.

Leider ist er viel zu früh verstorben, es wäre sehr schön gewesen, seine weitere Entwicklung verfolgen zu können.

Wien, am 23. Juni 2010

LEOPOLD MUSEUM

Ich sehe die Zeit,
es ist die Ewigkeit.
Paul Nestlang

Metastasierende Metamorphosen *oder* Eine Phantasmagorie

Versuch über Paul Nestlangs „Opus Magnum“

Von Gregor Auenhammer

Ein virtuelles Intro

Nacht. Stille. Finsternis. Düstere Dunkelheit umschließt mich. Es ist kalt, gleichzeitig durchfährt Hitze meinen Körper. Meine Augen versuchen zu sehen, mein Verstand versucht zu verstehen. Die Augen, die Pupillen, die Ganglien hinterfragen visualisierte Emotionen. Stille. Plötzlich ein stummer Schrei. Lang anhaltend, weit entfernt. Er hallt lange nach, kommt näher. Immer näher. Schneller, schneller, lauter werdend. Dröhnend wie das Grollen donnernder Züge. Wie eine U-Bahn, die mitten durch den Kopf fährt. Ein Schrei wie das tönerne Geräusch zischender, funkenschlagender Schienenläufe. Eisen, das aneinander reibt, glühend, lautstark. Verborgene Botschaften. Emotionen wie orkanartige Windstöße. Kalt, rau, unablässig. Die Fratze des Zuges rollt direkt auf mich zu, gesichtslos, aber lautstark, er rattert mir direkt in die Augen, in den Kopf, fährt mitten durch das Gehirn. Tock-tock, tock-tock, ... ich fahre mit dem Zug mit, er hat mich mitgerissen, die Grenzen überschritten. Oder bin ich der Zug, der durch die Nacht rast, ohne vorgegebene, ohne fixierte Schienen? Ohne Fahrer, ohne Kurs. Planlos, richtungslos, weisungsungebunden, Grenzen überschreitend. Ich rase durch die Nacht. Dumpfes Grollen, düstere Finsternis um mich herum. In Begleitung eines lautlosen Schreies. Das Hämmern der Schienen wird schneller, lauter, zeitgleich unablässig und unauffällig. Das Empfinden lässt nach. Jegliche Empfindung lässt nach, verliert sich. Der Zug gleitet, fliegt dahin. Das Rattern verklingt. Es bleibt der Schrei, unablässig, aber lautlos. Stille umfasst mich. Der Zug wird immer schneller, verhallt aber immer mehr. Wie ein Schlag: Ein Tunnel verschlingt die Imagination des Zuges. Es bleibt der Rausch der Geschwindigkeit. Endlos lang ist der Tunnel, geprägt von immenser und intensiver Finsternis. Grautöne, Schwarztöne in unendlich vielen Schattierungen erhellen die Iris meines Auges. Die Pupillen erfassen eine Intensität imaginärer Unendlichkeiten. Der Tunnel rauscht vorbei. Engstirnigkeit, Eingeschlossenheit, Beengtheit, Grenzen aufzeigend, Grenzen weisend.

Schnitt. Cut. Plötzlich ein Blitz. Gleißend, grell, blendend, verblendend. Weißes Licht inmitten der Dunkelheit. Ein Blitzlichtgewitter gleißend heller Punkte. Wie Stecknadeln prallen sie auf die Pupillen nieder. Codierte Botschaften. Inmitten des

Blitzlichtgewitters erblicke ich einen Menschen. Er sitzt, zusammengekauert, in sich verschlungen, das Gesicht gesenkt, inmitten eines immens riesigen Feldes. Einsam. Meditierend. Mir unbekannt. In meinem Innersten vermeine ich, ihn zu kennen, vermeine, versuche ihn zu verstehen. Er ist der Absender des lautlosen, intensiven Schreis. Codierte, unbekannte Botschaften. Ein unbekannter Fremder, unsichtbar, schwindend, verschwindend, entschwindend.

Schnitt. Wieder rasendes Jagen, ich fliege, nur wenige Zentimeter über dem Boden, alle Unwegsamkeiten, alle Unebenheiten, alle Hindernisse liegen direkt vor mir. Bedrohlich. Ich versuche sie wegzudrängen, versuche auszuweichen. Gleichsam bin ich gelähmt, regungslos. Alles ist erhellt, gleißend hell. Heiße Strahlen, wie die der Sonne am Äquator zur Mittagszeit brechen über mich herein. Über allem stets der Schrei. Lautstark, gleichsam lautlos. Stumm, grell, willfährig, imposant, interessant, in den Bann ziehend. Wie die Sirenen, die Odysseus zu sich holten.

Schnitt. Szenenwechsel. Ich tauche ein in Wasser, tiefes, schweres, drängendes, alles umschließendes, einschließendes Wasser. Gleite, fliege in die Tiefe der Dunkelheit. Orpheus umschließt mich, hält mich unablässig fest. Bedrohliche Schönheit. Schnitt. Dunkelheit. Stille. Ich fliege, immer schneller, immer höher, alles ist weit entfernt. Die Erde liegt unter mir. Wie Ikarus fliege ich gegen das nicht existente Licht. Dennoch ist alles klar. Inmitten der Dunkelheit werden die Töne des Grau und des Schwarz zu millionenfachen Extrakten einzelner Positionen. In mir, mit mir die Metamorphosen des Seins. Töne, Zwischentöne, akustischer und visueller Natur.

Szenenwechsel. Ruhe, Stille. Ein Raum. Ich inmitten, über allem schwebend. Blicke lautlos nach unten. Sehe mich selbst. Ich sitze starr, mit geweiteten Pupillen, rasendem Puls. Ruhig. Zeitgleich transzendental binär, zweigeteilt, gespalten und vereint.

Cut. Rückblende. Ein Traum aus der Kindheit. Lange vergessen, verdrängt. Das Kind im Stiegenhaus, nach unten blickend. Weit oben stehend, fragend, suchend, lautlos. Nach unten stürzend, doch niemals ankommend. Im freien Fall verharrend.

Code inconnu: Passion, Aggression & Obsession

Paul Nestlang entführt in seinem Opus zu einer exzessiven Tour de Force, einer waghalsigen, transzendentalen Tour d'Horizon. Er konfrontiert den Betrachter mit explizit morbiden Paraphrasen, mit seiner intensiven Auseinandersetzung subjektiver Extreme, sowohl psychologischer als auch übersinnlicher und parapsychologischer Phänomene. In seinem Werk konfrontiert er schonungslos, schamlos mit sich, seinem Wesen. Vice versa aber forciert er eine Auseinandersetzung, fordert er sublim eine kontroverse Konfrontation des Betrachtenden mit sich selbst. In seinen Bildern entführt Nestlang den Betrachter in eine Welt, in der sowohl Tiefgründiges, Hintergründiges als auch Abgründiges und Unerklärliches regieren. Dunkle, gedeckte Farben sowie Proportions- und Perspektivverschiebungen kennzeichnen sein Bildwerk, Verfall und Vergänglichkeit sind Gegenstand vieler Skizzen, Graphiken und Gemälde.

In seinem Zyklus *UnseenStrangers* präsentiert Paul Nestlang das Panoptikum seiner subjektiven Reise, seiner innersten Momentaufnahmen, seiner subversiven Obsessionen, eigenwilligen Empfindungen und willfährigen Metamorphosen. Seine subtile Sichtweise decouvriert Facetten hinter der Fassade humaner Antlitze. Schicht für Schicht zeichnet er subkutan verborgene Divergenzen nach. Die emotionale wie auch virtuose Intensität seiner Graphiken und Gemälde zieht einen in ihren Bann. Und er führt den Betrachter subtil auf falsche Fährten, spielt Katz und Maus, gleichzeitig Good Guy und Bad Cop. Der von Paul Nestlang ersonnene Titel des hier bibliophil präsentierten, künstlerischen Vermächtnisses enthält eine contradictio in se, einen Widerspruch in sich: *UnseenStrangers*.

„UnseenStrangers"? Sind die Fremden ungesehen, unsichtbar, oder gar imaginär? Wer ist fremd? Wer ist einem fremd? Wer ist wem fremd? Wen empfindet man, ganz subjektiv als fremd? Wer ist objektiv, in der kognitiven Wahrnehmung des kollektiven Bewusstseins fremd? Wer ist vertraut? Wer fremd? Wer virtuell? Wem vertraut man? Wem kann man vertrauen? Wem will man vertrauen? Wem will man sich an-vertrauen? Wem kann man sich an-vertrauen? Ist Fremdsein bekannt? Ist Fremdheit unbekannt? Ist man sich selbst manchmal fremd? Ist man, ganz subjektiv, immer vertraut? Ist es nicht auch so, dass einem der/die Vertrauteste, manchmal, in subtil solipsistischen Momenten, ganz fremd erscheint? Ist man sich selbst immer bekannt? Existieren nicht Facetten des Selbst, die einem bislang fremd waren? In der Liebe, im Exzess, im Überwinden, im Überschreiten tradierter Grenzen. Im Schmerz, in der Aggression, in der Emotion, in sexuellem Empfinden. Gedanken, Worte, Emotionen wider jegliche Ratio. Es existieren Grenzen: im Kopf, territoriale Grenzen, emotionale, religiöse, philosophische, moralische Grenzen. Grosso modo sind sie fremd-determiniert, tradiert, sozialisiert. Hinterfragt man die Grenzen, definiert man sie rein nach dem subjektiven Wissen und Gewissen, sind diese verschoben. Entsprechend differenziert ist das subjektive Bildnis der Nähe, der Fremde, der Fremden und Nicht Fremden. Ungesehen können auch Facetten sein, ungesehen, unsichtbar für den Großteil der Menschen. Spezielle Perspektiven decouvrieren partielle Sichtweisen. Die Analyse subkutan gelegener, unsichtbarer, ungesehener Fremd-, Andersartigkeiten überwinden fremddeterminierte, Eigenheiten unterminierende, eingrenzende, eingegrenzte Persönlichkeiten.

Als Grenzgänger, als Grenzüberschreitenden kann man Paul Nestlang ohne Zweifel bezeichnen. Als visualisierenden Chronisten innerer Zwänge und intensiver Metamorphosen. Beobachtungen sich abzeichnender Metamorphosen prägen seine Bilder. Faszinierend ist aber vor allem auch die Genesis dieser Bilder, einer sezierenden Tätigkeit gleichend. Phasen der Entstehung werden in der Sichtung des Gesamt-Ouevres klar. Auch die künstlerische Entfaltung, die Zunahme an Kraft, an Intensität, an Selbstvertrauen wird eindrucksvoll anschaulich.

Ausgehend von der Prämisse, dass jeder Mensch verschiedene Gesichter hat, zeichnet Paul Nestlang diese unterschiedlichen Facetten bildlich nach. Jeder Mensch hat eine, teils selbstgewählte, teils fremdbestimmte, partiell an-erzogene, partiell sozialisierte, nach moralischen, gesellschaftlichen Normen geprägte öffentliche Selbstdarstellung. Jenseits des Normativen aber existieren Facetten des persönlichen Seins, des privaten Daseins. Ratio versus Emotion. Im weichen, im Positiven wie auch im dunklen Okkulten, im Negativen. Oftmals ist dies unbewusst, unterbewusst. Verdrängt, verschüttet, vergraben.

„Der Mensch ist ein Sein, das nicht das ist, was es ist, und das das ist, was es nicht ist.", konstatierte Jean Paul Sartre.

Es alternieren Zweifel, Selbstzweifel, Selbstfindung und Selbstverlust. Es, Ich, Über-Ich: die Freud'schen Parameter des Sich-Hinterfragens sind in mannigfaltigen Graphiken, Skizzen erkennbar. Das Hinterfragen seines Selbst wie auch seines Umfeldes, des gesamten sozialen Gefüges führen uns via Werkausgabe in Paul Nestlangs persönliches, ganz subjektives Universum. Der Prozess dokumentiert die intensive literarische, künstlerische, semantische, philosophische Beschäftigung.

Analytisch & assoziativ

„Warten auf den richtigen Zustand,
Warten auf den richtigen Grad der Verzweiflung,
Warten auf die vollkommene Verwirrung,
Warten bis man gut durch ist, medium oder noch blutig,
Warten auf Godot,
Warten auf Gesichter und Menschen."
Paul Nestlang

Das Warten allerdings stand realiter in klarem Kontrast zur Rastlosigkeit, zur Getriebenheit Paul Nestlangs. Wider den Stillstand, wider die Dämonie der Gemütlichkeit. Erforschend, suchend, hinterfragend. Manisch im Streben nach Perfektion, nach Exzellenz, nach Herausragendem. Wissensdurstig nach Literatur, nach Philosophie, nach Fragen auf nie gestellte, immerwährende Fragen. Stefan Zweigs Schachnovelle vermeint man zu erkennen, ebenso Robert Musils Mann ohne Eigenschaften, Friedrich Nietzsche, Antonio Tabucchi oder faszinierend transzendentale wie auch alptraumhafte Sequenzen von David Lynch. William S. Burroughs könnte Pate für manche Figur gewesen sein, ebenso Figuren von Ken Russell oder Ingmar Bergman. Die Belesenheit eines Denkers, eines zweifelnden, sich stets hinterfragenden Philosophen ersteht eindringlich aus seinen Bildern. Mit klarer Diagnose des Seins perlustriert Paul Nestlang Personen, Dinge und Vorgänge. Die Intensität Dante Alighieris, die Fragestellungen eines Samuel Beckett, die Melancholie Paul Celans oder der Sonette Rainer Maria Rilkes durchströmen viele Bilder, die Ängste, Sorgen und Verlust thematisieren. Und hinter allem fühlt man den schweren Atem der Existenzialisten Sartre und Camus. Wie auch die Thesen und Termini der Existenzialisten transkribierte er die martialischen Nomenklaturen der Philosophen in seine nonverbale Bildsprache: summa summarum apokalyptische Visionen eines präsumtiven Infernos.

Das Schachspiel des Lebens, gespielt mit Mephisto als Gegner. Dessen Gesicht mutiert zur Fratze, reduziert sich auf das Skelett. Bergmans Totentanz in dessen *Siebten Siegel* verhallt lautlos, Akrobaten verschlingen ihre Körper ineinander, verschmelzen zu einem Ganzen, verlieren sich, bilden eine schmerzliche, innige Einheit. Verlust, selbsterwählt und selbstverschuldet. Angst vor Verlust, Angst vor Aggression. Angst und Zweifel, zu versagen, nicht zu genügen.

„Zu dumm, dass man an einem gewissen Punkt der Entwicklung seine Ansprüche an sich nicht über Bord werfen kann. Man befindet sich dann in der schlechtesten Position; nämlich in der diese Ansprüche nicht erfüllen zu können, aber trotzdem von ihnen beherrscht zu werden.“, lautet eine Notiz Paul Nestlangs.

Nach initialisierendem Lernen bei seinem Vater, dem Maler Gerhard Nestlang, und weiteren handwerklichen Studien an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, bei den Professoren Gunther Damisch und Herwig Zens, entstand früh ein umfangreiches Werk. Einen Großteil seines Jugendwerkes vernichtete er, naturgemäß begründet in juveniler Ungeduld und Unzufriedenheit, im Jahr 2000. Nachfolgend entstanden die in diesem Buch präsentierten Radierungen, Graphiken und Gemälde. Getrieben von der intensiven Suche nach der idealen Ausdrucksform illustrieren gerade die zahlreichen Skizzen die Methode, den Stil. Im Fokus Gesichter und Körper. Er selbst umschrieb seinen Zugang folgendermaßen:

„Dieser neue, chirurgische Malerblick ist ein Instrument, das ich scheinbar noch nicht gefahrlos zu verwenden weiß.
Wenn eine Wange plötzlich plastisch und groß wie ein Berg, der das gesamte Gesicht gierig verschlingt, wird, wenn einem die Menschen nur noch Licht und Schatten, Fleisch und Bewegung sind, so geht das nicht ohne größeres Erschrecken vor sich. Es ist auch gar nicht so, dass man den Blick dann noch senken könnte – nein – vielmehr muss man mit der äußersten Anspannung zusehen, wie sich alles umordnet in den Gesichtern und Gestalten, man wird zum Schamlosesten unter den Schamlosen.“

Die Dekonstruktion, die Deformationen der Figuren, Figurinen, Gesichter ist Teil der Sichtweise. Perfektionismus, Kontrolle und Kontrollverlust paraphrasieren die Einzelfiguren zur Staffage des rein subjektiven Universums. *„In jedem Künstler steckt ein Killer. Wer kontrolliert da wen? Wer kann wen kontrollieren? Ich habe keine Angst vor der Aggression, die mich begleitet, wenn ich meine Bilder male. Je mehr Kontrolle man gewinnt, desto mehr kann man sie verlieren.“* Die Passion Paul Nestlangs, nach Perfektion zu streben, gepaart mit gleichsamer Kontrolle und ausufernder, aggressiver, grenzüberschreitender Unkontrollierbarkeit, gerät zur unkontrollierten Obsession. Zeitweilig betreten begnadete Körper das bildnerische Universum. Aber selbst die Körperwelten miteinander ringender oder solipsistisch schwebender Akrobaten haben nicht die übliche Leichtigkeit zirzensischer Präsentationen. Vielmehr enthalten sie, trotz ihrer schwebenden Körperlichkeit, eine mentale Schwere, Schwermut und Melancholie. Vergänglichkeit, Morbidität, die sich auch in den Figurinen eindeutig fremdländischer Personen fortsetzt. Und wie durch Wüstenstürme verblasen, verblassen ihre Profile. Grobkörniger, zwischen den Fingern gerinnender Sand.

„Vielleicht warte ich nur auf die vollkommene Unkontrollierbarkeit, auch wenn ich weiß, dass sie nur die Negativform der Kontrolle ist.“ Die Verfremdung der Bilder geht einher mit Verfremdung des Selbst. Obsessives, manisches Streben mündet in ein artifizielles Selbstbildnis, in Leere, Nervosität, Passion und Obsession. Geerdet in einem elementaren Streben nach existenziellen Grundparametern: dem Suchen, dem Finden, dem Verlieren, dem Sich-Verlieren, dem Fortgehen. Wiederkehr, Geburt, Liebe, Schmerz, Emotion, Exzess, Liebe und Tod. Sich selbst Suchen, sich Hinterfragen, sich selbst Finden? Antonio Tabucchi sucht in seinem *Indischen Nachtstück* nach seinem verstorben Freund, findet ihn letztendlich auf einer Terrasse sitzend, in sich selbst. In einer faszinierenden wie auch höchst irritierenden Szene in David Lynchs *Twin Peaks* beobachtet Special-Agent Dale Cooper alias Kyle McLaghlan sich selbst, aus einem Zimmer auf den Flur gehend, während er selbst vor einer Überwachungskamera im Zimmer sitzt. Visionen multipler Persönlichkeiten. Paul Nestlang scheint das Alter Ego seiner eigenen Gemälde zu sein: Abbild, Wunschbild, Trugbild, gleichsam Zerrbild. Inspiration, Intervention und Irritation. Eine Phantasmagorie.

Phänomenal, faszinierend ist die anhand der hier subsummierten Einzelskizzen, Einzelbilder nachvollziehbare künstlerische Entwicklung. Die Genesis der Gesichter, deren Facetten, deren Verschwinden, Ausufern, Sichverändern und zu Fratzen geratenden Metamorphosen werden anschaulich, sichtbar freigelegt.

Das Sein und das Nichts

„Nicht die ‚Härte einer Situation und die von ihr auferlegten Leiden‘ sind Motive dafür, dass man sich einen anderen Zustand der Dinge denkt, bei dem es aller Welt besser ginge; im Gegenteil, von dem Tag an, da man sich einen anderen Zustand denken kann, fällt ein neues Licht auf unsere Mühsale und Leiden und entscheiden wir, dass sie unerträglich sind.“ *(Jean Paul Sartre)*

Als Nachtflug kann man Paul Nestlangs Werk interpretieren, als Grenzgang seine Vita. Geprägt von der unablässigen Suche nach sich selbst, geprägt vom Streben nach Perfektion. Bildmächtige Sequenzen haben wohl sein Empfinden, seine subjektive Wahrnehmung beeinflusst. Die Kompositionen, Konstruktionen und Deformationen sind von bestechender Brillanz und morbider Schönheit. Verfall und Vergänglichkeit kennzeichnen sein Bildwerk. Die Proportions- und Perspektivenverschiebungen sind in veritas wohl als Synonym seines Innenlebens zu verstehen: Nuancen der Entpersonifizierung und der De-Naturierung.

Im März des Jahres 2004 überschritt Paul Nestlang unter tragischen Umständen die Grenze irdischen Daseins, die Grenze vom Diesseits ins Jenseits. Seinem wertvollen und imposanten Ouevre soll die hier nun posthum aus dem Nachlass zusammengestellte kritische Werkausgabe Tribut zollen. Die Philosophie, die Gedankenwelt Paul Nestlangs erläuternd, erklärend komplettieren von ihm selbst verfasste Fragmente sowie der Text seines Freundes und Wegbegleiters Mario Gündl die vorliegende, gemeinsam mit dem Vater, Gerhard Nestlang, kuratierte Monografie. Grosso modo versuchten die Herausgeber der Chronologie zu entsprechen, Ausnahmen bilden lediglich Detailstudien und die unter stilistischen Aspekten als Appendix zusammengefassten Ölgemälde.

Metastasierende Metamorphosen

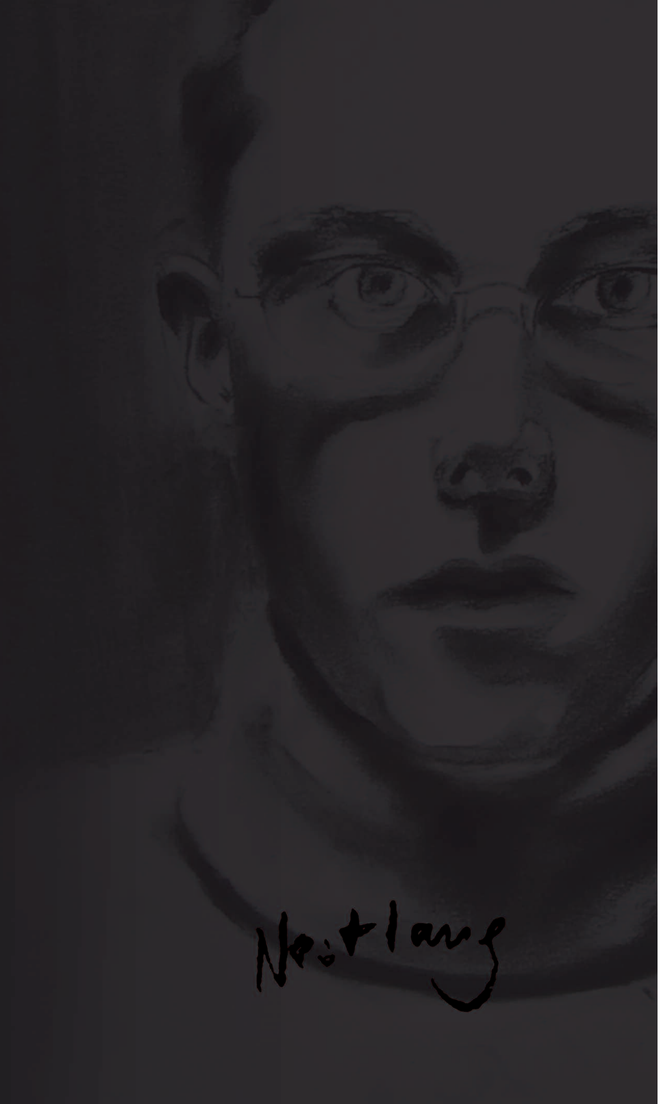
Obgleich Paul Nestlangs Werk an das Fragmentarische von Egon Schiele, das Okkulte von Edvard Munch, das Düstere, Unheimliche von Alfred Kubin, das Voyeuristische, Entlarvende von Helmut Newton, das Körperliche von Robert Mapplethorpe, das Groteske von Pablo Picasso oder auch das Wolllüsterne von Kolo Moser und intensiv an das Verformend-Wuchernde von Francis Bacon erinnert, sind weniger seine Lehrmeister der bildenden Künste als seine intensiven philosophischen, cineastischen, literarischen Einflüsse prägend, oszillierend zwischen realen, irrealen und virtuellen Welten. Der brisante Unterschied zu all seinen ihn beeinflusst, ihn geprägt habenden Vorgängern liegt darin, dass die dargestellten prekären Veränderungen, die Paul Nestlang aufzeigt, metastasierende Metamorphosen sind. Sie sind nicht Endprodukt, nein, sie befinden sich, bedrohlicherweise, stetig in Progress. Die von Nestlang Portraitierten erfahren eine Dekonstruktion, die an Deformation heranreicht. Er selbst nennt in Tagebuchnotizen Aggressionen, die seinen Blickwinkel erweitern, verändern, verführen, vollführen. Aggressionen, die er versucht zu bändigen, zu zähmen. Von Dämonen erfasst, erfahren seine Figuren enorme Intensität. Die Personen verlieren ihre Kontur, gleichzeitig gewinnen sie an Facon. Seine Abbildungen mutieren zu Panoramen seelischer Zerrspiegel. Gleichsam konvex und konkav gekrümmt illustrieren die Vexierbilder der Spiegelungen das nach außen gekehrte Innerste der Protagonisten und letztlich ihres Usurpators.

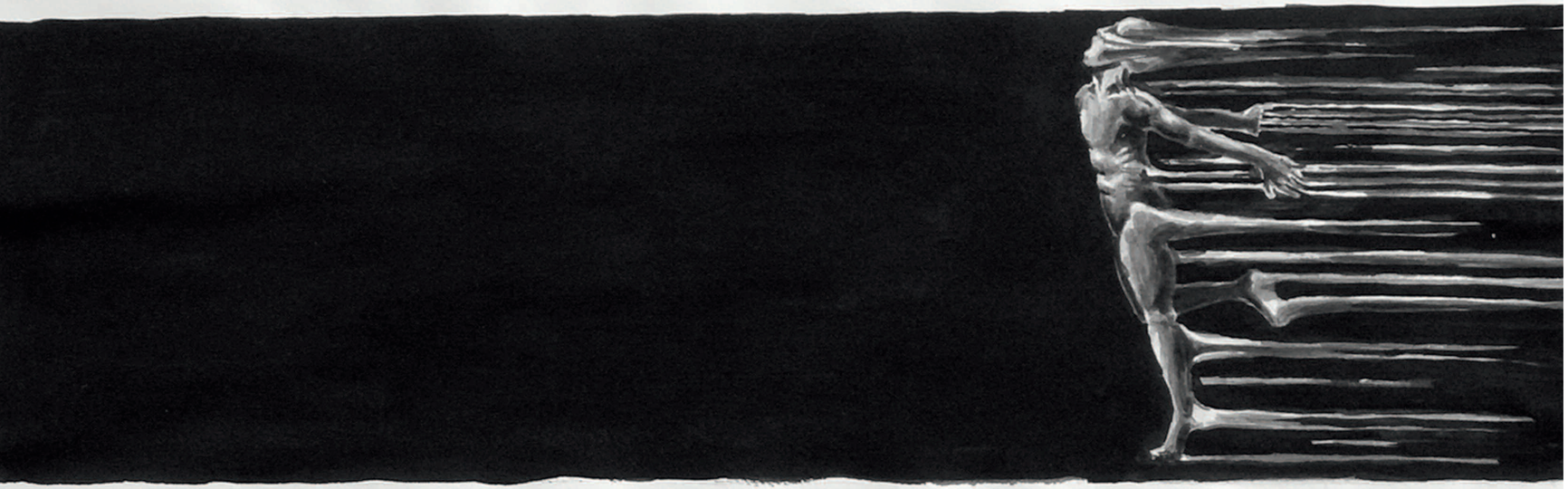
Mittels dieser Intensität gelingt Paul Nestlang die Erreichung der Meta-Ebene, die von der subjektiven zu einer übergeordneten, allgemeinen kollektiven Gültigkeit führt. Die gleichzeitige bildnerische Konstruktion und Dekonstruktion des Ich führt zur metaphysischen Auseinandersetzung und Konnotation mit den elementaren Fragestellungen des Daseins: Geburt, Schmerz, Liebe, Lust, Krankheit und Tod. Das Es des Malers wie auch der dargestellten Fremden verschmelzen zu guten Bekannten. Das Über-Ich ruht im hybridisierenden Element, dem Auge des Betrachters. Der Schöpfungsakt der Veränderung beruht auf der ebenso pragmatischen wie auch programmatischen Dekonstruktion, alles bisher Gewesene in Frage zu stellen, zu hybridisieren, zu entterritorialisieren, zu verändern. Eine amorphe Neukonstruktion ist das Ergebnis. Eine visualisierte Phantasmagorie: realiter gleichsam virtuell, virtuos und famos.

Gregor Auenhammer,
Wien, im November 2009

„Ich sehe die Zeit, es ist die Ewigkeit.“

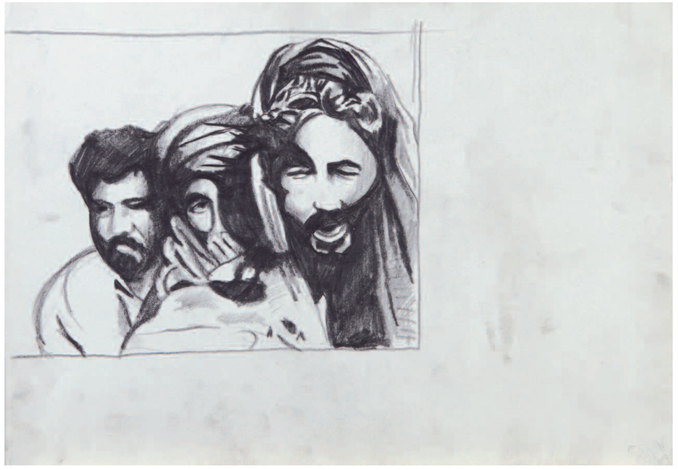
Paul Nestlang

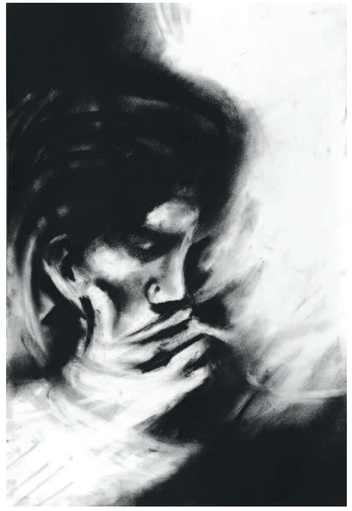




„Wer auf dem Kopf geht, der hat
den Himmel als Abgrund unter sich.“

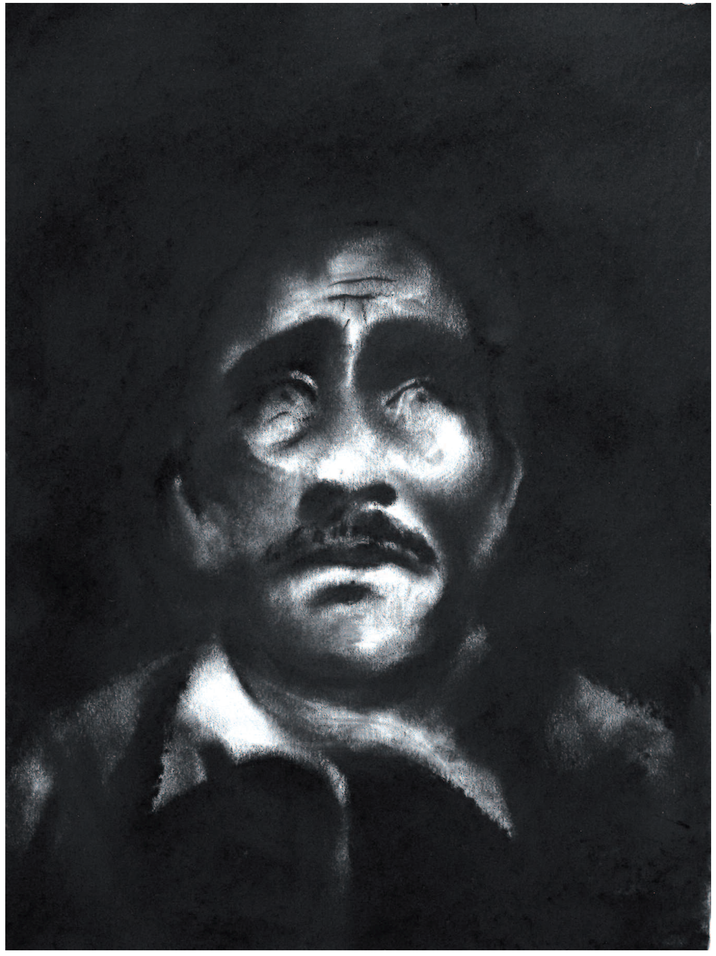
Paul Celan

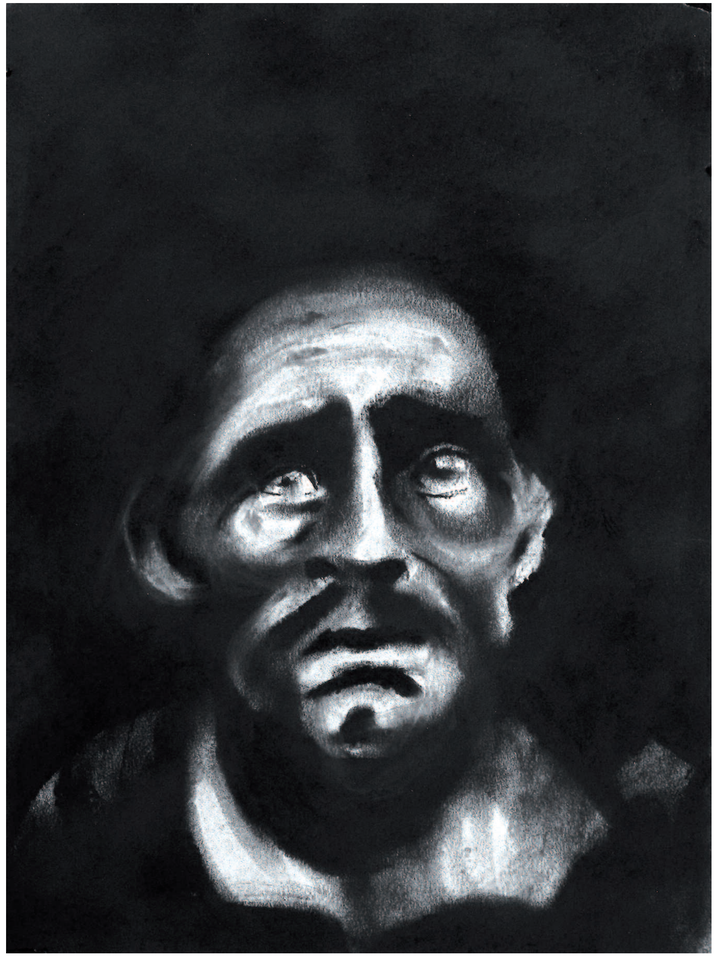




"I crossed that river,
just to be where you are."

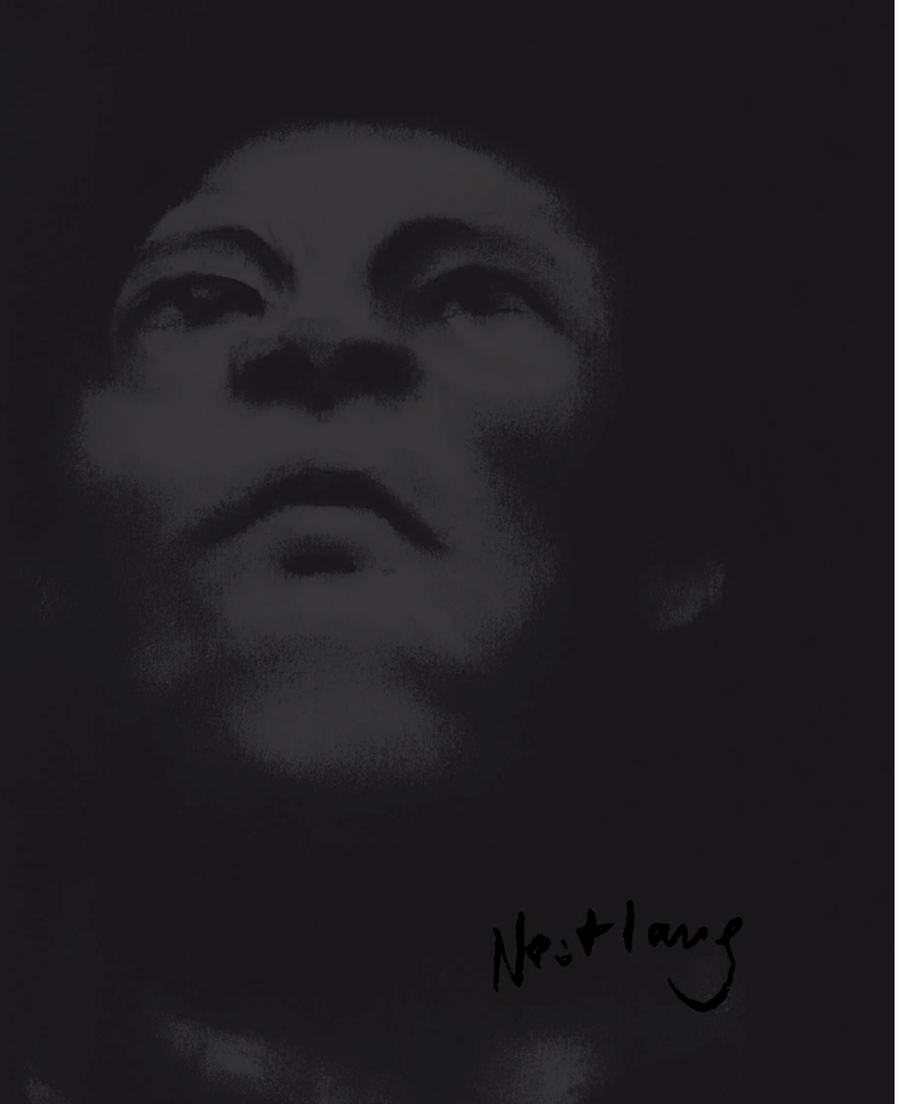
Bob Dylan

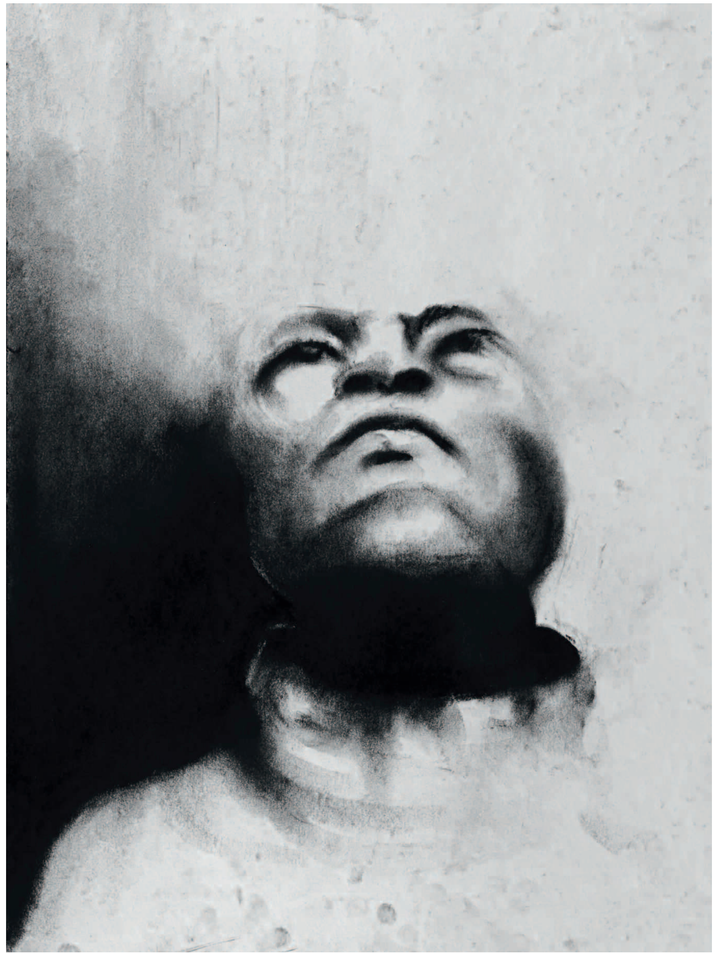


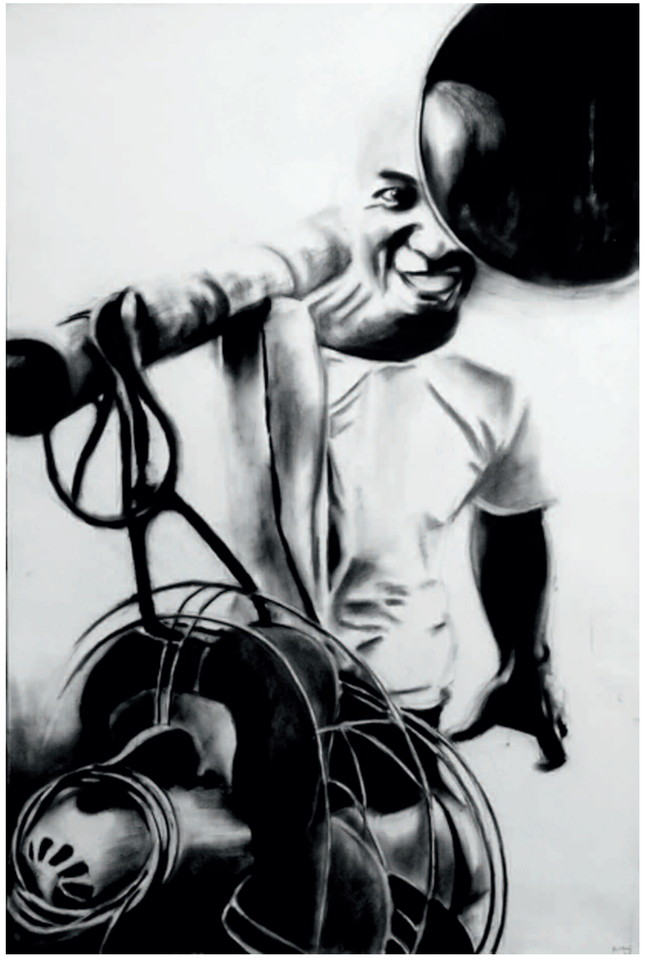


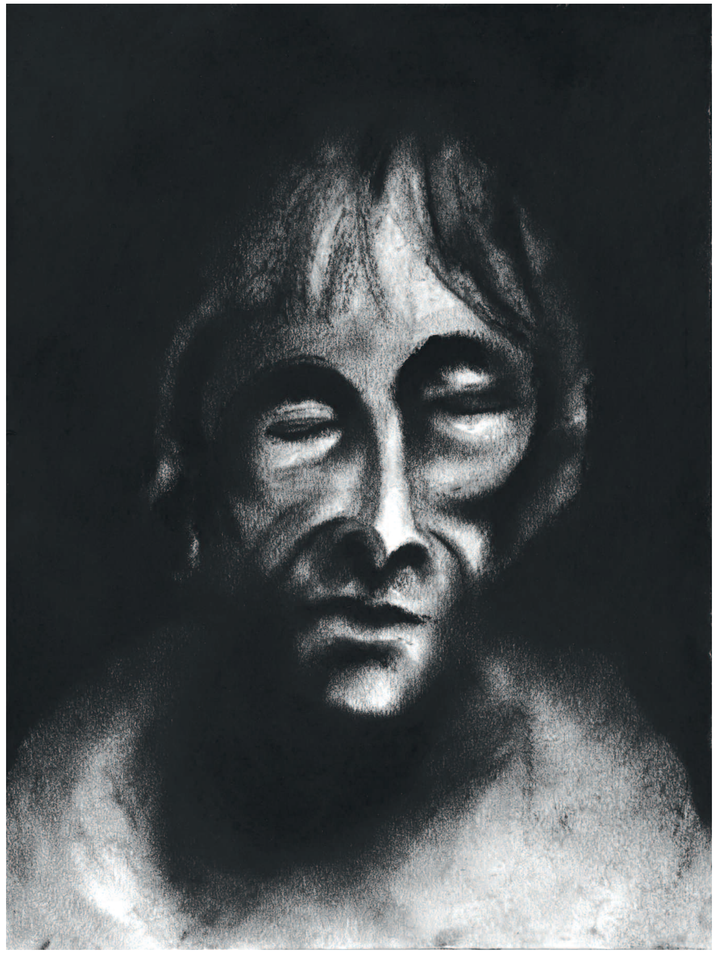
„Zwischen Licht und Schatten gibt es noch
eine Mitte, etwas Zwiefältiges, das beiden
eigen ist, gleichsam ein lichter Schatten
oder ein dunkles Licht. Suche gerade dieses
Dazwischenliegende, denn in ihm liegt
das Geheimnis der vollkommenen Schönheit.“

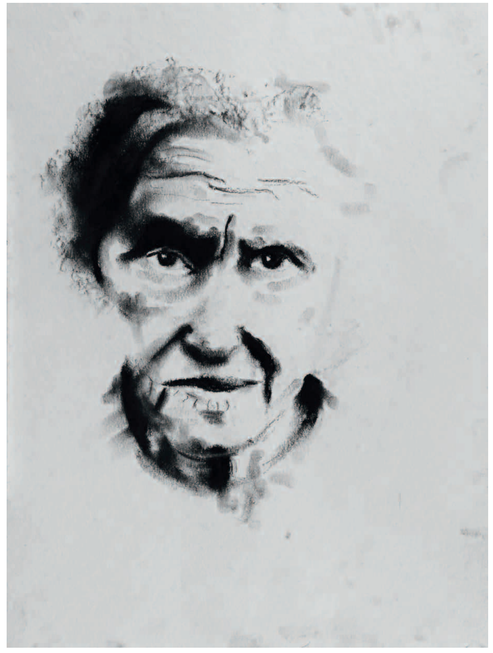
Leonardo da Vinci

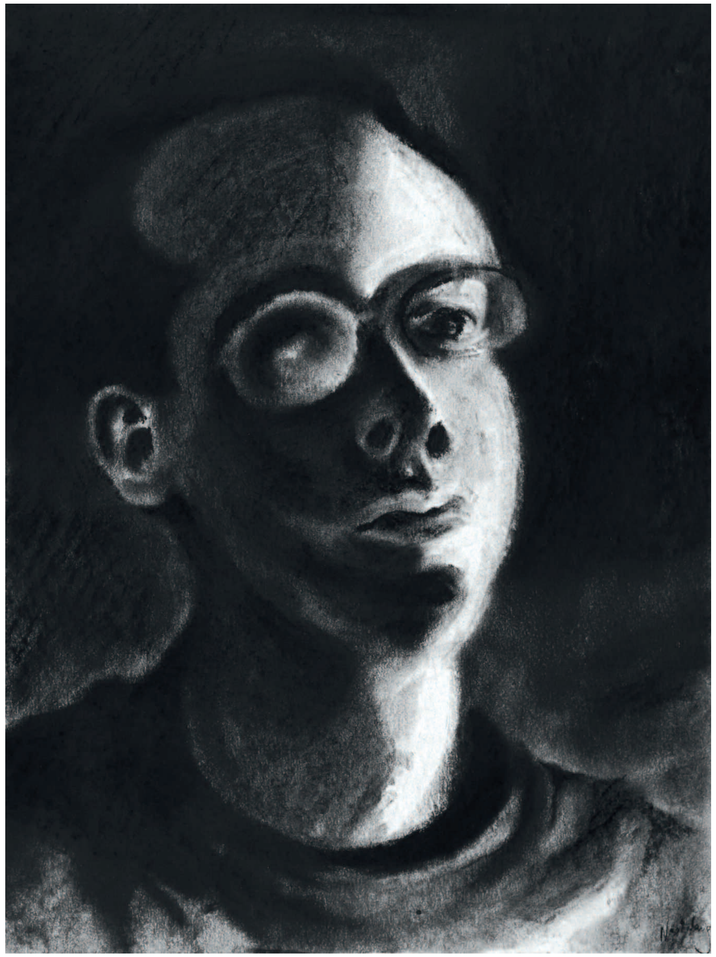






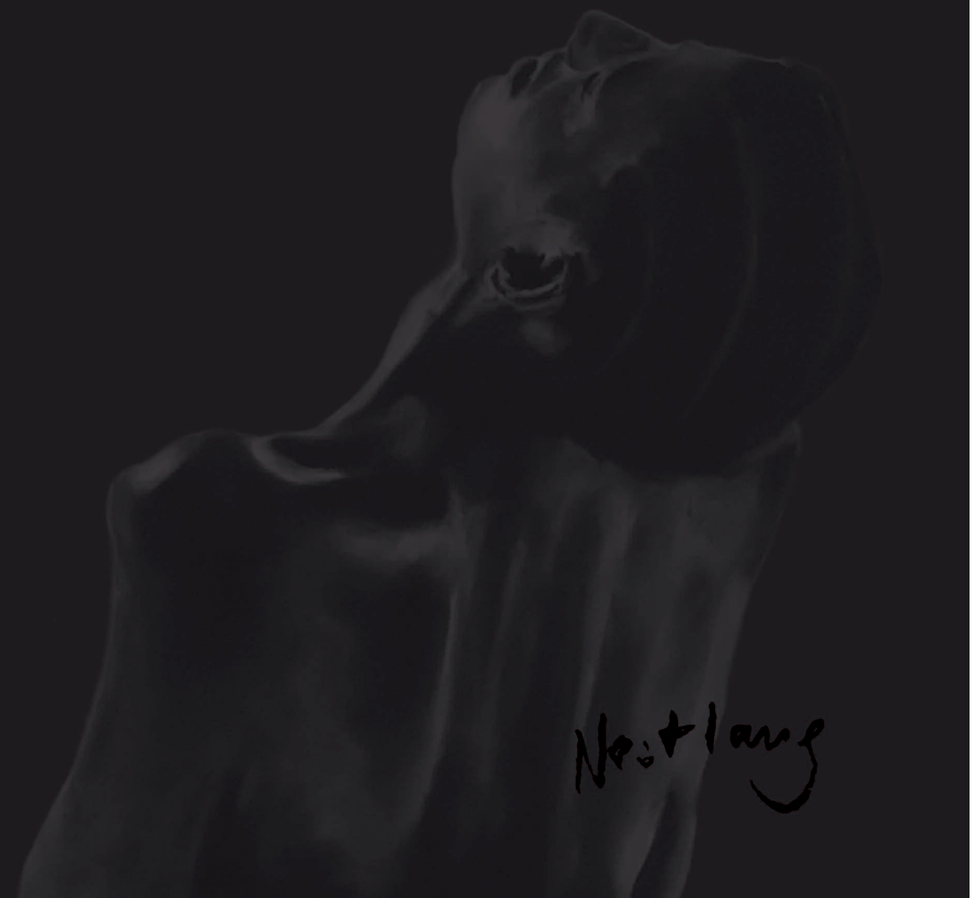


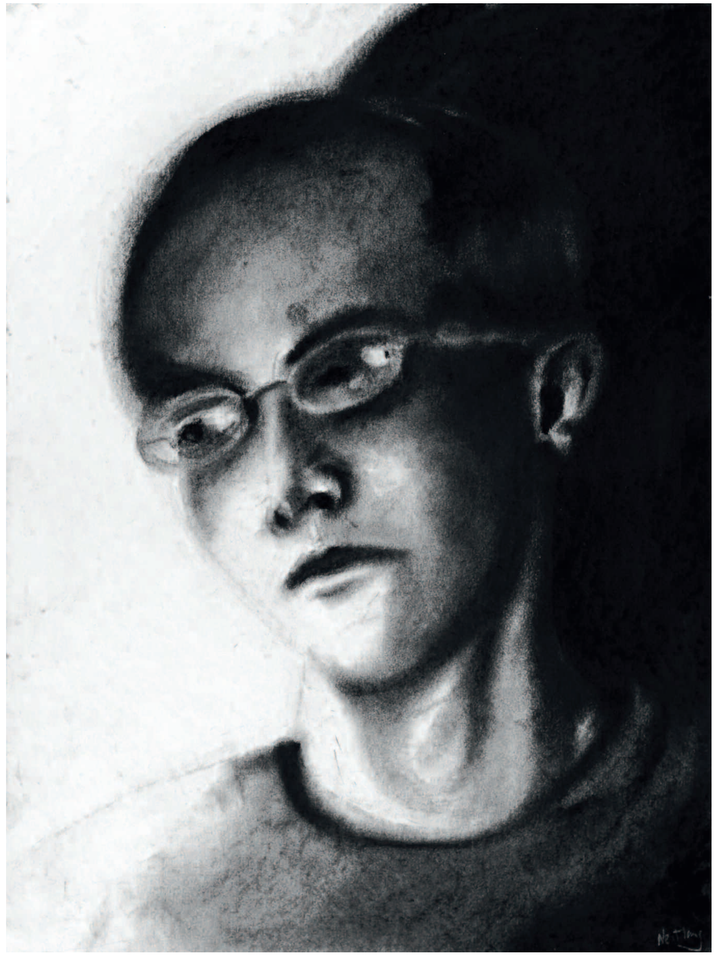




„Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang,
den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so,
weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.“

Rainer Maria Rilke

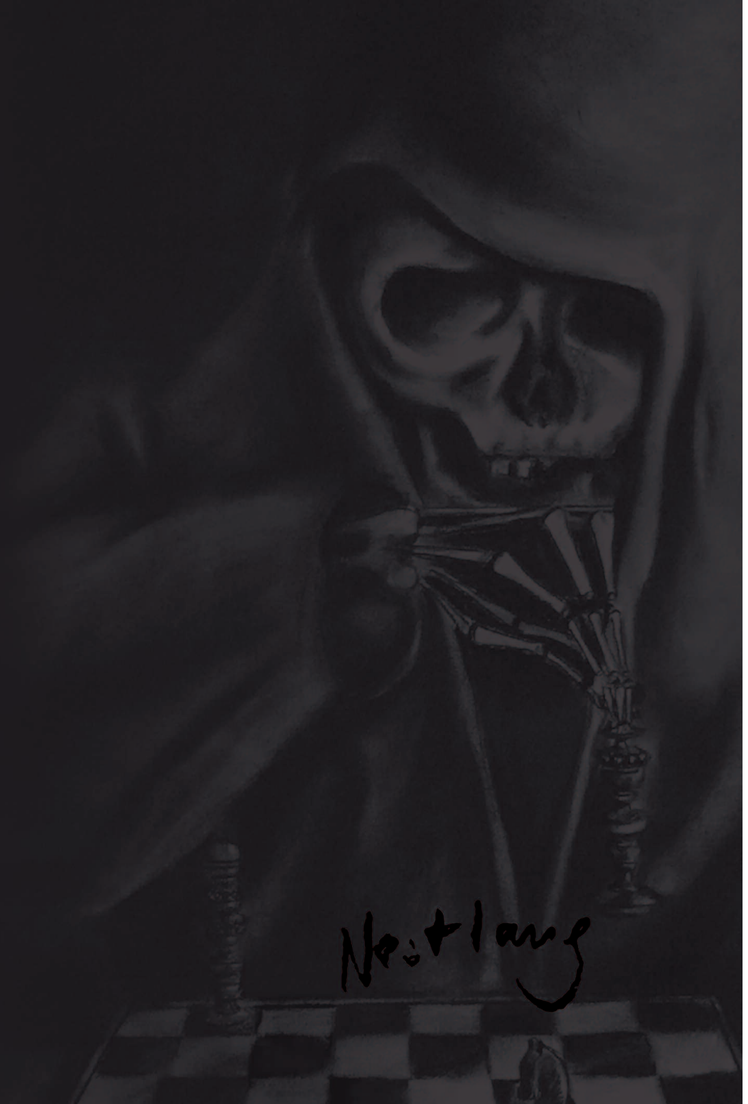




ENDSPIEL

„Glauben Sie aber, Herr Bürgermeister,
dass ich in Riva bleiben soll?
Das kann ich noch nicht sagen,
antwortete der Bürgermeister.
Sind Sie tot?
Ja, sagte der Jäger, wie Sie sehen.“

Franz Kafka



CHIAROSCURO

Meditationen über Dualität und Nichts

Von Dr. Mario Gündl

Aufbruch

Der Geist ist ein Ereignis. Im begrifflichen Denken ereignet er sich als Wahrheit. Im Felde der Kunst ereignet und verfestigt sich der Geist im Werk als das Schöne. Seit Plato, für den Schönheit und Wahrheit untrennbar verbunden sind, wird das Schöne immer wieder als die sich zeigende Wahrheit interpretiert. Martin Heidegger nennt diesen Verhalt der Sichtbarkeit, des Sichtbarwerdens von Wahrheit auch „Unverborgenheit". Für ihn, wie auch für Plato, ist Schönheit eine Erscheinungsform, also eine Weise, wie Wahrheit in ihrer Unverborgenheit erscheint. Verhält es sich so, muss das Kunstschöne fragwürdig werden. Denn nur wenn die Schönheit, die in der Kunst erscheint, befragt wird, kann sie auf begrifflicher Ebene wiederholt und damit für den Verstand freigelegt werden. Keineswegs soll damit aber behauptet werden, das Denken könne die Kunst einholen. Vielmehr soll anhand folgender Gedanken ein „Übersetzen" versucht werden. Das auf Seiten des Kunstwerks unmittelbar Erscheinende soll dabei ans Ufer der Sprache gehievt, in ihr Reich herübergeholt – nichts anderes heißt übersetzen – werden. Ein solcher Versuch muss mit der geneigten Zuwendung an ein Werk beginnen.

Das Werk, dem ich mich hier zuwende, ist das meines besten Freundes Paul Nestlang. Ziel dieser Zuwendung ist es, anhand einiger ausgewählter Bilder einen wesentlichen Aspekt seines Werkes in den Fokus zu nehmen und anhand dessen eine Theorie zu entwickeln, die, wie ich meine, der Wahrheit, die sich in seinen Bildern zeigt, wesensverwandt ist. Dabei ist es mir wichtig anzumerken, dass ich dem Werk des Künstlers nichts unterschieben möchte. Wie jedes wahre künstlerische Werk steht es für sich. Die Gedanken, die ich also im Folgenden präsentiere, sind nicht, zumindest nicht bewusst, im Werk intendiert. Wenngleich sie bis zu einem Punkt sehr nahe an den Bildern entwickelt wurden und sich darüber hinaus von einem zusätzlichen Wissen, das von unzähligen Gesprächen und einer ausgedehnten Korrespondenz mit dem Künstler herrührt, speisen, gehen einige Überlegungen auch ganz bewusst über das im Werk augenscheinlich Sichtbare hinaus. Sie zeigen einen Weg auf, den das Werk noch hätte beschreiten können. Diese Anmerkung ist allein schon deshalb wichtig, weil sie dem Selbstverständnis des Künstlers in Bezug auf die Interpretierbarkeit seiner Bilder entspricht. Er selbst schreibt:

„Die Frage, ob alle – oder zumindest viele Menschen – meine Bilder so verstehen, wie ich es möchte – oder wie ich sie verstehe, ist vollkommen falsch gestellt.

1. *Meine Bilder sind nicht im herkömmlichen Sinne zu verstehen – es steht keine verbalisierbare Aussage hinter den Bildern – keine sog. Message. Die Bilder können empfunden, nicht aber verstanden werden. (Verstanden impliziert Verstand.)*
2. *Dadurch dass die Bilder nicht verbalisierbar sind – wenn es jemand versuchen will – bitte – es wird aber doch nur ein lächerliches Kratzen an der Oberfläche sein – denn könnten die Bilder in Worte gefasst werden – so würde ich diese niederschreiben anstatt die Bilder zu malen. Durch die Unverbalisierbarkeit ist es allerdings auch den Betrachtern unmöglich auf herkömmliche Art und Weise untereinander zu vergleichen, ob sie die Bilder auf die selbe oder auf ähnliche Art und Weise verstehen. (Ich weiß selbstverständlich, dass dies auch bei den klarsten Verbalisierungen im täglichen Leben zu bezweifeln ist.) Schließlich bin ich der Meinung, dass wir uns im Grunde überhaupt nicht und niemals verstehen.*
3. *Wie können andere meine Bilder verstehen, wenn ich sie doch selbst nicht verstehen kann. Der Verstand ist das falsche Werkzeug.* ***Ich kann meine Bilder empfinden und hoffe, dass auch andere Menschen sie empfinden können.*** *Um mich hier nicht festnageln lassen zu müssen – ich glaube nicht, dass alle die Bilder auf die selbe Art und Weise empfinden können. Selbst wenn sich zwei lieben ist es niemals die selbe Liebe. ‚ONE LOVE' ist mein Mythos."*

Dass einzelne Bilder ebenso wenig interpretierbar sind, sondern nur empfunden werden können, wie Paul Nestlang schreibt, ist ebenso richtig wie seine Überzeugung, dass ein solcher Versuch nur ein Kratzen an der Oberfläche bleiben muss. Was aber sehr wohl möglich ist, ist anhand wesenhafter Grundcharakteristika seiner Bilder seinen originären Malstil zu erschließen und diesen zu interpretieren. Als methodisch ähnlichen Versuch verweise ich auf das Buch *„La logique de la sensation"* des französischen Philosophen Gilles Deleuze, in dem er sich denkerisch des Werks des englischen Malers Francis Bacon annimmt. Dieses Buch ist alleine schon darum von Bedeutung, weil Paul Nestlang es kannte, schätzte und sich mit den darin entwickelten Gedanken intensiv auseinandersetzte. Nachdem er im Jahr 2000 den Großteil seines Jugendwerkes vernichtet und damit tabula rasa gemacht hatte, war Francis Bacon der künstlerische Impuls, der Paul Nestlang den Anstoß für einen gewaltigen Entwicklungs- und Schöpfungsprozess sowie den *„neuen, chirurgischen Malerblick"*, wie er ihn in einem Brief vom Juli 2002 nannte, gab:

„Dieser neue, chirurgische Malerblick ist ein Instrument, das ich scheinbar noch nicht gefahrlos zu verwenden weiß.
Wenn eine Wange plötzlich plastisch und groß wie ein Berg, der das gesamte Gesicht gierig verschlingt, wird, wenn einem die Menschen nur noch Licht und Schatten, Fleisch und Bewegung sind, so geht das nicht ohne größeres Erschrecken vor sich. Es ist auch gar nicht so, dass man den Blick dann noch senken könnte, nein, vielmehr muss man mit der äußersten Anspannung zusehen, wie sich alles umordnet in den Gesichtern und Gestalten, man wird zum Schamlosesten unter den Schamlosen. Plötzlich verstehe ich Francis Bacon ganz anders, was muss das für ein furchtbarer Mensch gewesen sein – DAS seinen Freunden anzutun – ihnen diese Deformation so detailliert vorzuführen – jetzt begreife ich auch endlich was er damit meinte, als er sagte:
‚Ich arbeite mit Photos, weil ich ihnen DAS nicht antun kann, wenn sie bei mir sind!'"

Das als erstes entstandene Triptychon des Zyklus *Unseen Strangers*, in dessen Mittelpunkt der Mensch steht, zeigt den Einfluss Bacons deutlich:

Sowohl in der stilistischen, figuralen Ausgestaltung – man erkennt dies sehr gut an der Malart der Beine und Füße –, der Übernahme des Triptychons als dramatische Form sowie in der Verwendung von Fotovorlagen für die Bilder (Bacon pflegte statt mit Modellen mit Fotos zu arbeiten), aber auch in den von Deleuze in seinem Buch ausgearbeiteten drei Hauptmerkmalen des Malstils Bacons, „Raum", „Ort" und „Körper", ist die Anlehnung an Francis Bacon klar erkennbar.

Francis Bacon: Henrietta Moraes und Portrait of Lucian Freud

Der „Raum", von dem Deleuze spricht, ist sozusagen der Hintergrund, der im Falle Bacons fast immer aus monochromen großen Flächen besteht. Mit dem „Ort" ist der spezifische Ort für den „Körper" gemeint. Der „Körper", der fast immer in irgendeiner Form deformiert ist, befindet sich nicht einfach irgendwo im „Raum", sondern hat innerhalb des „Raums" immer seinen eigenen „Ort". Sehr oft erscheint dieser „Ort" in Form eines schwarzen Ovals, aber auch als Bett oder Stuhl. Mit diesem wichtigen Stilmittel isoliert Bacon die Körper und reißt sie so aus dem klassischen Repräsentationsverhältnis heraus. So wie in den vorherigen beiden Bildern Bacons sehen wir auch im Folgenden den großen, monochromen „Raum", den „Körper" sowie den „Ort" für den „Körper", auf dem dieser regelrecht klebt und mit dem dieser untrennbar verbunden ist. Ebenso ist die starke stilistische und in diesem Fall auch inhaltliche Orientierung Paul Nestlangs an Francis Bacon deutlich zu sehen.

Jedoch ein wesentlicher, differenter Aspekt ist bei der direkten Gegenüberstellung augenscheinlich: die zentrale Stellung des Körpers, der Figur im Bild Paul Nestlangs. Scheint bei Bacon der „Körper" samt seinem „Ort" haltlos im „Raum" zu hängen, tritt der *Smoker* ganz deutlich in den Vordergrund, ist verortbar, plastisch und scheint direkt aus dem Hintergrund, dem „Raum" herauszutreten. Dieser Aspekt wird in der fortschreitenden Entwicklung noch in einen sinnvollen Kontext gestellt werden.

Francis Bacon: Study for Self Portrait

Beim Aspekt des „Körpers" möchte ich näher auf eine Überlegung von Deleuze eingehen, die auch Dr. Richard Heinrich in seiner Vorlesung zu Deleuze und Bacon an der Universität Wien, die Paul Nestlang und ich besuchten, herausstrich. Es geht dabei um die Frage der Figurativität. Denn Bacons Malerei wird gewöhnlich als figurative Malerei bezeichnet. Dabei ist sie nach Deleuze nicht figurative Malerei im Sinne eines klassischen Repräsentationsverhältnisses oder eines mimetischen Verhältnisses, sondern vielmehr „figurale" Malerei. Sie ist figurale Malerei, weil sie eben keine Figur mehr repräsentiert, sondern lediglich eine darstellt. Aber was repräsentiert sie dann, wenn nicht eine Figur? Sie repräsentiert, so die Antwort von Deleuze, eine Emotion, eine, wie es im französischen Original heißt: „Sensation". Nun wird auch von einer anderen Seite her verständlich, warum Paul Nestlang schreibt: *„Die Bilder können empfunden, nicht aber verstanden werden."*

Gemäß Deleuze erscheint der Körper, die Figur in Bacons Bildern als Empfindung. Es geht dabei aber nicht nur um die Empfindung, die ein solcher Körper ausdrückt, sondern ebenso um die Pluralität der in ihm wirkenden Kräfte, um das, was einen solchen Körper bestimmt, ihn zu dem macht was er ist. Denn in einem solchen Körper wirken enorme Kräfte, von denen auch die Empfindungen herrühren. In Bacons Bildern drängen sie regelrecht aus dem Körper heraus, fließen aus diesem aus oder deformieren ihn. Derart kommt es auch zu den für Bacons Stil so typischen Deformationen und Ausflüssen. Bei diesen Ausflüssen, die stets Kraftüberschüsse darstellen, scheint der Körper regelrecht aus einer Öffnung, sei es im Bauch, sei es im Mund, auszulaufen.

Da nun diesen Kräften, die in einem solchen Körper wirken, auch Gegenkräfte gegenüberstehen – weil Kraft, wie Deleuze von Nietzsche her weiß, in sich immer schon plural ist, – und als Pluralität einem ständigen Prozess unterworfen ist, wird verständlich, dass auch die Empfindungen des Menschen demselben Spiel der Kräfte unterworfen sind. Derart erwächst eine Empfindung immer schon aus der anderen. Diese Dynamik der Empfindungen stellt die „Logik" der Sensation dar, von der Deleuze spricht. Sie ist es auch, die in den Triptychen Bacons durch die verschiedenen Deformationsetappen dargestellt wird.

Die Logik der „Sensation", der Empfindungen samt ihren intellektuellen Implikationen, stellt nun den Gedankenbereich dar, an dem sich Paul Nestlang zu Beginn seines Zyklus *UnseenStrangers* abgearbeitet hat. Es überrascht daher nicht, wenn sich neben den Aspekten „Körper", „Ort" sowie „Raum" auch die Logik der Empfindungen, die Affekte in den frühen Bildern des Zyklus *UnseenStrangers* niederschlagen. Über diese Empfindungszustände schrieb Paul Nestlang einmal in einem Brief:

„Im Grunde ist der ganze Mensch ja bloß Opfer seines Körpers und der Körper ist ein Opfer der äußeren Um- und Zustände [...] Lust, Hunger, Krankheit, Adrenalin-, Endorphin-, Vitaminmangel, Hitze, Kälte, Übelkeit, Zahnweh, Halsweh, Lichtmangel, und, und, und ... Und die Psyche ist die Wechselwirkung all dieser Zustände."

Habe ich bisher die Parallelen der Stile Bacons und Nestlangs aufzuzeigen versucht, will ich nun, bevor ich anschließend auf die Eigenheiten des Stils Paul Nestlangs zu sprechen komme, noch kurz auf die Problematik der Medialität hinweisen. Paul Nestlang schafft in seinem Zyklus *UnseenStrangers* vorwiegend als Graphiker und nicht als Maler. Zwar entstanden später auch Gemälde, doch bilden sie nicht die Mehrzahl des Werkes. Die anfängliche Adaption einiger Stilmittel Francis Bacons, die aus der Malerei kommen und rein in ihr entwickelt wurden und die Paul Nestlang auf dem Feld der Zeichnung und Graphik angewandt und somit auf ein anderes Medium transferiert hat, darf nicht übersehen werden, da sonst die Gefahr besteht, die Divergenzen, die sich aus diesem Medienwechsel ergeben, als künstlerisches Unvermögen zu missdeuten. Paul Nestlangs frühe *UnseenStrangers*-Bilder dürfen auch nicht als Kopien Bacons verstanden werden, sondern sind vielmehr eine Neuinterpretation der Stilmittel Bacons in einem anderen Medium. Entscheidend ist, wie sich diese adaptierten Stilmittel im Feld der Graphik, im Zuge des Schaffensprogresses des Zyklus *UnseenStrangers* weiterentwickeln und welche neuen Ausdrucksmöglichkeiten sie finden.

Das Chiaroscuro als Unähnlichkeit

Eine, wenn auch nicht außergewöhnliche Eigenheit der künstlerischen Praxis Paul Nestlangs ist die Vielzahl von Skizzen, mit denen er sich seinem endgültigen Bild schrittweise annäherte. Fast zu allen Bildern gibt es mehrere Skizzen. Sie dokumentieren ein überlegtes und konzentriertes Hinarbeiten auf ein vorgestelltes Ziel. Das ist umso bemerkenswerter, bedenkt man den ausgesprochen expressiven Charakter seiner Bilder.

Stehen zu Beginn des Zyklus *UnseenStrangers* noch Körperdarstellungen wie bei den Bildern *first round*, *acrobats* und *fight* im Mittelpunkt, fokussiert sich die Aufmerksamkeit Paul Nestlangs zunehmend auf das Portrait und somit auf die Darstellung des menschlichen Gesichtes. Auch die Deformationen, Verrenkungen und das Ineinanderfließen der Körper sowie die Organverschiebungen und Auswuchtungen des Fleisches, wie man sie von Francis Bacon her kennt, finden nun vor allem im Gesicht statt. Das Gesicht kristallisiert sich für Paul Nestlang also als der eigentliche Schauplatz der „Sensationen", der Empfindung, die in ihrer Dynamik die Tektonik des Gesichtes verschieben und verformen, heraus.

Zwar nimmt das Portrait auch in Bacons Werk eine zentrale Stellung ein, allerdings steht es im Zyklus *UnseenStrangers* unter einem ganz anderen Vorzeichen. Was nämlich, und zwar nicht nur wegen des Medienwechsels von Malerei zur Zeichnung die Portraits Paul Nestlangs kennzeichnet, ist die Eigenart des Schwarz-Weiß und der damit verbundenen Auflösung des Gesichtes mit dem Hintergrund. Diese Auflösung in den Hintergrund, Deleuze würde sagen in den „Raum", findet sich bei Francis Bacon überhaupt nicht. Bei ihm ist, wie ich bereits dargelegt habe, der „Körper" immer vom „Raum" bzw. Hintergrund getrennt und wird nur durch den „Ort", der der Platz für die Figur ist, vermittelt. Darum kann bei dieser wechselseitigen Auflösung zwischen Hintergrund und Gesicht bereits von einer stilistischen Eigenheit Paul Nestlangs gesprochen werden.

Auch von der Form des Triptychons löst sich Paul Nestlang zusehends. Es entstehen immer mehr Einzelbilder, Diptycha oder aber auch größere Serien, zu denen er schreibt: *„Das Porträt – den Menschen in einen größeren Zusammenhang setzen. Dafür ist die Serie brauchbar."*

Generell sind die Jahre 2002 bis 2004 für Paul Nestlang von einem unermüdlichen Ringen um die eigene Form geprägt. In seinem Tagebuch hält er dazu fest: *„Aber die Zeit der Vorbilder muss enden. Ich muss endlich etwas Eigenes schaffen. Ein wenig habe ich schon – im Grunde muss ich nur eins werden damit. Es ist kein Ganzes, es sind Splitter, die zusammengefügt werden müssen. In mir zusammengefügt."* In diesem Sinne ist auch die schrittweise Abwendung von den Fotovorlagen zu begreifen, von der er sich eigene Kompositionen verspricht. Er schreibt: *„Weg von den Fotos hin zu eigenen Kompositionen. Das kann interessant werden. Die Entwicklung forcieren – damit kommen plötzlich auch Themen."* An folgender Portraitserie ist diese Formsuche sehr gut zu beobachten. Im ersten Bild sieht man das Gesicht noch mit dem schwarzen Kreis, den „Ort", wie wir ihn von Bacon her kennen. Aber auch der „Raum" sowie die Deformation – vor allem um die Nasenpartie – erinnern noch stark an Bacons Stil. Im zweiten Bild hingegen ist die Deformation nicht mehr in dieser Deutlichkeit zu sehen. Vielmehr findet eine Art Auflösung des Gesichts ins Unerkennbare, ins Schwarze, vielleicht auch in den schwarzen „Ort" hinein statt. Evident aber ist, dass sich hier sowohl der „Ort" als auch das Gesicht selbst aufzulösen beginnen. Die Konturen des „Ortes", die bisher scharf und klar waren, weichen sich auf und fließen an der Unterseite regelrecht ins Weiß des Raums aus. Im dritten Bild ist der „Ort" für die Figur bzw. das Gesicht dann schon fast gänzlich verschwunden oder besser, zu etwas Anderem geworden.

In den letzten beiden Bildern der Serie sieht man schließlich, wie selbst die für Bacon typischen Deformationen, die Knochenverschiebungen und Ausweitungen einzelner Knochen- bzw. Gesichtspartien, zugunsten einer merkwürdigen Auflösung des Gesichts in einen „ortlosen" „Raum", quasi in den leeren Hintergrund hinein, zurücktreten. Die Tatsache, dass diese neuartige Auflösung in den letzten beiden Bildern von sehr verschiedener Art ist, deutet auf die Suche des Künstlers nach der eigenen Form der Auflösung hin. Findet sie im ersten der beiden letzten Bilder explosionsartig und relativ regelmäßig statt, so sind es im letzten Bild kleine bis mittelkleine Schwarzflächen, in denen sich das Gesicht zusehends auflöst. In den beiden letzten Bildern dieser Serie wird also ein wesentlicher Paradigmenwechsel des Stils von Paul Nestlang sichtbar, der sich, von kleinen Rückgriffen abgesehen, stetig weiterentwickeln wird, bis im allerletzten Bild Paul Nestlangs weder Deformation noch „Ort" oder sonst ein Aspekt oder Stilmittel von Francis Bacon auszumachen sind. Stattdessen sehen wir im *last painting* Paul Nestlangs eigene, gänzlich originäre und unverwechselbare Bildsprache:

Aber worin liegt nun die Eigenheit dieser seiner Form? Betrachtet man die Figur des *last painting*, sieht man, vor allem in der unteren Hälfte, sehr scharf und klar ausgearbeitet Konturen, während rund um die Kopf- und Schulterpartie keine Begrenzungen auszumachen sind. Die Figur wirkt, als erscheine sie regelrecht aus dem schwarzen Hintergrund, als sei sie von diesem entlassen. Andererseits könnte die Figur aber auch, und damit gerade gegenteilig, in das Schwarz des Hintergrundes hineingezogen und somit dem Auge des Betrachters zunehmend entzogen werden. Das, was also vormals Deformation war, ist zu einem Verschwimmen geworden. So verschwimmt die Kopfpartie mit der Farbfläche, die in der Skizze noch eindeutig als Fenster identifizierbar ist. Gehört das Fenster in der Skizze noch zum Hintergrund, wirkt es im Gemälde so, als wäre die für sich ebenso auslaufende gelbe Farbfläche – als Fenster ist sie nicht mehr eindeutig identifizierbar – in ihrem Verschwimmen mit der Figur im Vordergrund. Man könnte sogar meinen, die gelbe Fläche versuche den Kopf der Figur zu verschlingen. Selbiges Phänomen ist bei der Schulterpartie, besonders aber bei den Oberarmen zu beobachten. Auch bei der linken Hand der Figur ist ein Verschwimmen mit dem Weiß des Rocks zu sehen. Verstärkt wird der Eindruck dieses Entzugs oder der Freigabe der Figur durch den schwarzen Hintergrund. Sind die Stufen, auf denen die Figur sitzt, in der Skizze noch deutlich zu erkennen, scheint die Figur im Gemälde geradezu im Nichts zu sitzen. Aber sitzt die Figur überhaupt? Gerade weil der Entzug bzw. die Offenbarung der Figur aus bzw. in den Hintergrund derart stark wirkt, kann das im Gemälde nicht eindeutig entschieden werden. Vielleicht könnte man sagen, dass das, was einst der „Ort" war, an dem die Figur klebte und in den

sie auslief, nun einem unentscheidbaren Inversionsspiel zwischen Figur und Raum gewichen ist. Es wirkt fast, als ergössen sich Teile des Hintergrundes über die Figur, so wie die Figur sich ihrerseits in den Hintergrund ergießt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die gelben und roten Farbschlieren, die im *last painting* über die Figur laufen. Aus dem wechselseitigen Verschwimmen der Figur mit dem Vorder- und Hintergrund entsteht eine merkwürdige Spannung bzw. Gespanntheit, deren Grenze die Figur selbst ist. Was aber ist diese Spannung oder Gespanntheit und was ereignet sich durch sie im Werk?

Auch im Bild mit dem Titel *danseuse* ist diese Spannung oder Gespanntheit zu sehen. Hier ist sie aber, anders als im *last painting*, in Schwarz-Weiß realisiert, das, wie ich bereits festgestellt habe, im Zyklus *UnseenStrangers* dominierend ist.

Man sieht eine Tänzerin mit einem weiten, wallenden Kleid. Den Oberkörper nach vorne gebeugt, ein Bein leicht nach vorne angehoben. Vielleicht ein Schritt? Die Arme hängen relativ locker und gerade herunter. Unter Umständen halten sie die Enden des langen Kleides. Mit aller Wahrscheinlichkeit befindet sie sich gerade mitten in einer Bewegung. Weil sie nach vorne hin geneigt ist, scheint es auf den ersten Blick, als fehle ihr der Kopf. Dieser Eindruck trügt vielleicht, denn durch ihren geneigten Oberkörper – die Verkürzung des Oberkörpers macht die Neigung zur Gewissheit – könnte es sein, dass man lediglich den Scheitel und somit nur das dunkle Haar, das nahtlos mit dem Schwarz des Hintergrundes verschmilzt, sieht?

Abgesehen davon, dass es also einem schnellen Blick verwehrt bleibt, das dargestellte Sujet erkennen zu können, fällt sofort die radikale Kontrastierung dieses Bildes auf. Es ist der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß bzw. Licht und Dunkelheit. Diese scharfe Kontrastierung hat unter dem Begriff *Chiaroscuro* eine lange Tradition in der Malerei. Chiaroscuro ist ein zusammengesetztes Wort aus dem italienischen chiaro: hell und oscuro: dunkel und bedeutet so viel wie Helldunkel. In der Malerei war Leonardo da Vinci der Erste, der es in der Technik des Chiaroscuro zur Meisterschaft brachte und er war es auch, der den Begriff definierte. Für da Vinci ist der Schatten, als integraler Bestandteil des Chiaroscuro, nichts anderes als das Fehlen von Licht. Nur der Schatten kann, so da Vinci, das Licht abschaffen, wohingegen das Licht den Schatten nie abzuschaffen vermag. Den Schatten begreift er als einen fließenden Verlauf, ein ineinander Übergehen von Finsternis und Licht, also als ein Kontinuum, dessen Radikale Licht und Finsternis sind. Zur Anwendung kam die Technik des Chiaroscuro zur besseren Modellierbarkeit der Darstellungen sowie zur Steigerung der Dramatik des Bildgeschehens durch die harte Kontrastierung. Man denke in diesem Zusammenhang an die dramatisch, bühnenhaften Szenen eines Caravaggio oder die Kerzenlichtszenarien eines Georges de la Tour.

Paul Nestlang arbeitet also, und das nicht nur im Bild *danseuse*, mit der Technik des Chiaroscuro. Aber wird diese Technik in den Bildern Paul Nestlangs wirklich genauso verwendet wie bei den alten Meistern? Anhand des abgebildeten Kleides der *danseuse* sieht man jedenfalls, wie sorgfältig beinahe jede Falte ausmodelliert ist. Man kann die verschiedensten Übergänge in den Schattierungen erkennen. Das ganze Kontinuum zwischen Licht und Finsternis scheint in diesem Bild zur Anwendung gekommen zu sein und dennoch kann nicht behauptet werden, dass das Chiaroscuro in diesem Bild zwecks der besseren Modellierbarkeit des dargestellten Sujets und somit in der klassischen Verwendung angewandt wurde. Warum nicht? Weil zwar gewisse Teile, wie das Kleid der *danseuse*, ausmodelliert sind, nicht jedoch die Tänzerin selbst, die ja im Zentrum des Bildes steht. Dem klassischen Anspruch der Helldunkelmalerei zufolge müsste aber gerade das Objekt klarer, plastischer modelliert sein. Genau das Gegenteil ist der Fall: Die Tänzerin scheint kopf- und fußlos in der Finsternis zu hängen. Paul Nestlang hat demnach mit seiner Anwendung des Chiaroscuro entweder den eigentlichen Sinn dieser Technik verfehlt, oder aber mit ihrem Einsatz etwas gänzlich Anderes bezweckt. Aber was?

Vielleicht kommt man der Beantwortung dieser Frage näher, wenn man sich einem integralen Bestandteil des Chiaroscuro zuwendet: dem Licht und damit der Lichtquelle. Ist nämlich in allen Bildern der Helldunkelmalerei der alten Meister die Lichtquelle exakt verortbar und stringent auf den Gegenständen ausgeführt, kann in Paul Nestlangs Chiaroscuro die Lichtquelle nicht mehr logisch erklärt werden. Dies lässt sich anhand der *danseuse* gut beobachten. Denn den Lichtflecken am Kleid, an der linken Schulter sowie am linken Arm nach zu urteilen, könnte das Licht von links nach rechts einfallen. Ebenso gut könnte es aber auch irgendwo von oben kommen. Stellt man sich die Szenerie vor, ist es wahrscheinlich, dass sich die Tänzerin auf einer Bühne oder in einem großen Saal bewegt. Wenn nun das Licht von links oder von oben kommt, warum ist nicht zumindest ein Teil des Kopfes der Tänzerin erhellt? Warum erkennt man nicht einmal die geringsten Konturen? Warum sind nicht wenigstens schemenhafte Andeutung des Bodens, auf dem die Tänzerin ihre Bewegungen vollführt, ihre Schuhe oder sonst irgendeine kleine Erhellung im Hintergrund zu sehen? Freilich ließe sich an diesem Punkt einwenden, es könne sich im Bild der *danseuse* auch um mehrere Lichtquellen handeln, hat doch bekanntlich Caravaggio in seinen Helldunkelbildern ebenso mit mehreren Lichtquellen gearbeitet. Schaut man sich die *danseuse* aber genau an, wird man sich eingestehen müssen, dass auch mehrere Lichtquellen keine schlüssige Antwort für ihre Licht- und Schattenläufe bieten können. Vielleicht hilft ein anderes Bild weiter, die Art und Weise des originären Einsatzes des Chiaroscuro Paul Nestlangs zu erhellen:

In diesen Bildern mit dem Titel *Wollust* sieht man, wie sich die Problematik der Lichtquelle zuspitzt. Das Licht kommt hier zweifellos von der rechten Bildseite. Es läuft nach links hin in Finsternis aus. Eigenartig daran ist nur, dass das Gesicht der Frau, das sich im Feld der Finsternis befindet, vom Licht beschienen wird. Fast wirkt es, als bade sie ihr Gesicht im Licht. Dabei müsste ihr Gesicht doch völlig im Dunkel liegen. Zumindest aber, um eine vernünftige Erklärung zu haben, müsste das Licht, von seiner Quelle ausgehend, bis zum Gesicht der dargestellten Frau reichen, um es zu erhellen, und nicht vor ihm aufhören. Auch dieses Bild ist also mittels realer Lichtquellen nicht mehr erklärbar. Noch drastischer wird die Unerklärbarkeit im folgenden Portrait:

Sowohl Licht als auch Finsternis sind hier so präsent und dominant, dass zwischen ihnen das Gesicht teilweise verschwindet. Oberhalb des rechten Auges kann man sogar von einer gänzlichen Auflösung oder Entstellung des Gesichtes durch das Licht sprechen. Auch hier hat der Einsatz des Chiaroscuro nichts mehr mit dem Licht einer oder mehrerer realer Lichtquellen zu tun.

Was ist nun aber das Eigentümliche im Chiaroscuro Paul Nestlangs? Was wenn nicht die bessere Modellierbarkeit will der Künstler mit dieser Technik erreichen? Vielleicht kann die Frage nach den ungeklärten Lichtquellen und dem Rätselhaften des Helldunkels ja auf den Aspekt der Sensation, den Umstand, dass es Empfindungen sind, die verbildlicht werden, rückbezogen werden? Vielleicht ist die Frage nach der Lichtquelle so, wie sie bisher gestellt wurde, falsch gestellt. Handelt es sich bei Licht und Finsternis in den Bildern wirklich um das Licht einer realen Lichtquelle? Vielleicht haben dieses vermeintliche „Licht“ sowie die vermeintliche „Dunkelheit“ im Helldunkel Paul Nestlangs eine ganz andere Bedeutung? Ist es vielleicht so, dass das Licht lediglich als Licht und die Finsternis lediglich als Finsternis erscheint. Insofern könnte es sich im Helldunkel Paul Nestlangs um eine Art Malen der Unähnlichkeit, so wie es Georges Didi-Huberman anhand des Fra Angelico dargelegt hat, handeln. Zwar geht ein direkter Vergleich zwischen dieser Untersuchung Didi-Hubermans und dem Chiaroscuro Paul Nestlangs nicht auf, mitunter lässt sich aber dennoch ein sinnvoller Aspekt daraus ableiten. Das Problem, das Didi-Huberman anhand des Fra Angelico behandelt, ist die Figuration bzw. Darstellbarkeit des Mysteriums, das per se undarstellbar ist. Didi-Huberman legt in seinem Buch sehr plausibel dar, wie es Fra Angelico dennoch gelingt, mithilfe von bisher wenig beachteten, expressiv-modern wirkenden Farbflächen und malerisch kühn ausgestalteten Gartenlandschaften – die das Paradies symbolisieren sollen – das Mysterium des Glaubens „darzustellen“. Diesen ungegenständlichen und auf den ersten Blick „sinnlos“ wirkenden Darstellungen misst Didi-Huberman die Aufgabe zu, den Betrachter in den Zustand der Kontemplation und somit zum Mysterium hin zu führen. Deshalb zitiert Didi-Huberman auch Dionysius, der für Fra Angelico den intellektuellen Überbau bildete, wie folgt: *„Die unvernünftigen Bilder [...] führen unseren Geist besser empor als die, die man nach der Ähnlichkeit mit ihrem Gegenstand gestaltet.“* Dieses Zitat besagt nun konkret, dass Bilder, die in der Unähnlichkeit mit Gott gestaltet sind, jenen, die in einer vermeintlichen Ähnlichkeit zu ihm stehen, vorzuziehen seien. Dahinter steht die Überzeugung, dass Gott sowie das Mysterium, um dessen Darstellung es Fra Angelico letztlich geht, nichts Wesenhaftes sind. Sie haben also kein Wesen, das man abbilden könnte, sondern sind vielmehr etwas absolut Überwesentliches, das man nur, wenn überhaupt, durch das Malen einer Unähnlichkeit darstellen kann. Das Wort „darstellen“ ist in diesem Zusammenhang frei-

lich sehr unbeholfen, da es im Grunde nicht um eine Darstellung, sondern vielmehr um ein Hinführen zum Undarstellbaren geht. Derart wird die Unähnlichkeit des Dargestellten mit sich selbst zur Metapher des Mysteriums.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass eine Malerei der Unähnlichkeit etwas darstellt, um damit auf etwas ihm Unähnliches und Unsichtbares anzuspielen. Legt man diesen Ansatz nun auf das Chiaroscuro Paul Nestlangs um, was bedeuten dann die Lichtquellen, von denen festgestellt wurde, dass sie keine realen Lichtquellen mehr darstellen? Vielleicht, und das mag im ersten Moment befremdlich klingen, meint das Licht im Helldunkel Paul Nestlangs nicht das realweltliche Licht einer Lichtquelle, sondern vielmehr das Prinzip „Licht". Eine andere Bedeutung könnte darin gefunden werden, das vermeintliche Licht sowie die vermeintliche Dunkelheit einfach als Weiß und Schwarz und somit als Gegensätzlichkeit zu verstehen. Verhält es sich nun so, dass Licht und Dunkelheit wirklich Prinzipien oder eine grundsätzliche Gegensätzlichkeit vorstellen, drängt sich die Frage auf, was denn diese Prinzipien bzw. diese Gegensätzlichkeit bedeuten.

Abstraktion – die fundamentale Erkenntnis

„Jede ästhetische Produktion geht aus
vom Gefühl eines unendlichen Widerspruchs."
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

Habe ich bisher immer versucht Licht und Finsternis im Chiaroscuro Paul Nestlangs eindeutig zu definieren, will ich nun die Stoßrichtung ändern und von der Betrachtung der Form zur Betrachtung des Inhalts übergehen. Lässt sich nämlich sagen, in welchem Kontext Licht und Finsternis, Schwarz und Weiß eingesetzt werden, klärt sich womöglich auch die Bedeutung von Licht und Dunkelheit.

Betrachtet man noch einmal das vorige Bild, sieht man: Der Mensch, der im Zentrum des Bildes steht, richtet seinen Blick in die, vom Betrachter aus gesehen, linke obere Ecke des Bildes, von wo aus gleißendes Licht zu kommen scheint. Er hebt den Blick demnach zum Licht. Ein gequälter Blick, beiläufig und schicksalsergeben. So gleißend das Licht auch scheint, es erhellt das Menschengesicht kaum. Abgesehen von einer kleinen Stelle direkt über dem Auge, wo das Licht aber weniger erhellt, sondern vielmehr devastierend das Gesicht attackiert, es entstellt und gar gänzlich auflöst. Der restliche Teil des Gesichtes liegt tief in Dunkelheit gebettet. Ihm widerfährt ein ähnliches Geschick wie dem lichten Teil des Gesichtes. Ein beträchtlicher Teil verschwimmt in Finsternis, wird ununterscheidbar mit ihr. Wie an der kleinen, lichtgeschundenen Stelle über dem Auge ist hier ein Übergriff der Dunkelheit auf das Menschengesicht zu bemerken. Man sieht, wie sich die Finsternis oberhalb des anderen Auges keilförmig in Richtung Scheitel bohrt. Das Szenario erscheint, als versuche die Dunkelheit sich das Gesicht einzuverleiben, es regelrecht aufzufressen. Das Menschengesicht, das als pars pro toto für den Menschen an sich verstanden werden kann, befindet sich hier in einer zweifachen Grenzsituation. Eingeklemmt zwischen Licht und Finsternis, Schwarz und Weiß, ringt das Gesicht um seine Einheit mit sich selbst, kämpft um seine Identität. Der finale Befund, den ich aus diesem Bildinhalt sowie aus anderen Bildern dieses Werkzyklus als Essenz herausgefiltert habe, kulminiert hier schließlich in meiner These: ***Der Mensch steckt in der Klemme.***

In diesem Satz drückt sich das bisher gesuchte Ereignis im Werk von Paul Nestlang aus. Er bezeichnet das, was Licht und Finsternis im Zusammenspiel seines Chiaroscuro meinen. Der Mensch ist aber auch eingespannt zwischen Vordergrund und Hintergrund. Hier schließt sich somit auch der Kreis, der mit der Frage nach der merkwürdigen Spannung bzw. Gespanntheit im *last painting* aufgeworfen wurde. Ist nämlich von der Klemme, in der der Mensch steckt, die Rede, ist damit nicht nur die Klemme aus Licht und Finsternis, sondern ebenso die Klemme als Spanne und Spannung zwischen Vorder- und Hintergrund gemeint.

Der Mensch steckt in der Klemme. Man lasse sich von der Offensichtlichkeit und vermeintlichen Banalität dieses Befundes nicht über seine Tiefe und Tragweite hinwegtäuschen. Denn dass der Mensch in der Klemme steckt, ist nicht nur die Aussage eines oder mehrerer Bilder, sondern vielmehr Sinn und Aussage der künstlerischen Form des gesamten Zyklus *UnseenStrangers*. Darüber hinaus werde ich zeigen, dass es sich bei dieser Erkenntnis nicht nur um eine Aussage, quasi eine Idee im Werk Paul Nestlangs, sondern ferner um einen allgemeinen Satz menschlicher Daseinswahrheit handelt. Denn der Satz, dass der Mensch in der Klemme steckt, ist weder Beschreibung eines Geschehnisses noch Teil einer Geschichte. Er ist Befund, weil er „Zustandsbeschreibung" im Sinne der Logik der Sensation ist. Für Paul Nestlang bezeichnet die Klemme somit eine Sensation, eine Empfindung – aber nicht irgendeine Empfindung unter vielen, sondern eine fundamentale, weil sie Ausdruck einer grundsätzlichen Verfasstheit des Menschen ist. Das Bestreben Paul Nestlangs war es demnach, fundamentale Sensationen, wie eben die Klemme, ins Werk zu setzten. Weil er aber wusste, dass nur ausgedrückt werden kann, was empfunden wird, harrte er der Momente, in denen sich die rechte Empfindung, der rechte Zustand, den er ausdrücken wollte, einstellte. In einem Brief aus dem Jahr 2003 schreibt er mir diesbezüglich: *„Warten auf den richtigen Zustand. Warten auf den richtigen Grad der Verzweiflung. Warten auf die vollkommene Verwirrung. Warten bis man gut durch ist – medium oder noch blutig."*

Nun wäre es aber völlig verfehlt, wie es das letzte Zitat vielleicht nahe zu legen scheint, die von ihm erharrten Empfindungen auf Verzweiflung, Verwirrung oder Depression verkürzen zu wollen. Paul Nestlang war kein „Verzweiflungskünstler". Man hüte sich davor, wegen der offensichtlichen Düsternis und Härte vieler seiner Bilder vorschnell falsche Schlüsse zu ziehen, denn Empfindungen wie Friede, Stille und Serenität sind in seinem Werk ebenso zu finden. Vielmehr sollte der Betrachter dorthin kommen, durch die dunklen Pfade der Bilder den Weg zum Licht zu finden. Denn es war stets dieses Licht, das Paul Nestlang gesucht hat, und niemals die Dunkelheit, die lediglich den Weg und die Stationen des Weges bezeichnet. So schrieb er selbst explizit in einem Brief an mich: *„eines ist sicher, wer einmal ins Licht geblickt hat, der hört nicht auf nach ihm zu suchen und je dunkler es um ihn wird, desto wütender wird seine Suche."* Hat meine anfängliche Frage nach der Bedeutung von Licht und Finsternis im Chiaroscuro Paul Nestlangs keine Früchte getragen, gilt es nun, da bekannt ist, dass sich mittels des Chiaroscuro die Klemme in den Bildern ereignet, zu fragen, was genau die Klemme ist. Dazu wende ich die Aufmerksamkeit auf eine letzte Bildserie:

Einmal mehr sieht man, wie das Menschengesicht qua Mensch in der Klemme aus Licht und Finsternis steckt. Anders als bei den vorangegangenen Bildbeispielen handelt es sich hier um eine Serie. Mit Hilfe der Serie stellt Paul Nestlang, wie ich bereits herausgestellt habe, den Menschen in einen größeren Zusammenhang. Man sieht, wie sich die Logik der Klemme innerhalb der vier Bilder der Serie vollzieht, entwickelt und verändert. So liegt im ersten Bild das Gesicht völlig eingehüllt in Finsternis. Dennoch scheint es zu einem merkwürdig unauffindbaren Licht erhoben zu sein, von dem es bestrahlt, erhellt wird. An den Grenzen von Licht und Finsternis, die durchwegs am Menschen verlaufen, finden Auflösungen statt. Das Licht löst die Züge von Stirn und Wangen auf, während die Finsternis den Rest des Gesichtes in sich zu ziehen und aufzulösen scheint. In diesem Portrait dominiert die Finsternis.

Im zweiten Bild ist die Klemme am deutlichsten ausgeformt. Das Antlitz wird fast genau in der Hälfte, diagonal zur Trennlinie, in zwei Hälften geteilt. An der oberen Seite scheint die Finsternis, das Schwarz das Gesicht zu verschlingen, während schräg dazu, an der gegenüberliegenden Seite das gleißende Licht, das Weiß, das Menschengesicht von unten her auflöst. Anders als im ersten Bild dieser Serie ist in diesem Portrait weder Licht noch Dunkelheit erkennbar dominierend. Es scheint, als wäre das Menschengesicht und damit der Mensch selbst die Demarkationslinie eines unauflösbaren und unerbittlichen Konfliktes. Diesem Portrait werde ich mich gleich im Anschluss noch einmal näher widmen.

Das dritte Bild der Serie gleicht stark dem ersten, nur dass hier die Finsternis noch eindeutiger, noch klarer an Wirkmacht gewonnen hat. Das Licht ist weiter zurückgedrängt und die Dunkelheit ist unbestrittener Hegemon. Zwar ist das Licht noch nicht gänzlich verschwunden und an der Stirn sogar so stark, dass es die Erkennbarkeit einer Stirn verunmöglicht, dennoch ist es, im Hinblick auf die gesamte Serie, an ihrem schwächsten, dafür vielleicht aber konzentriertesten Punkt angekommen. Es ist das Schwarz, das das Antlitz gerade noch ein wenig preisgibt, es offenbart. Geradezu gegenteilig ist das letzte Portrait der Serie. Hier ist das Licht wieder in den vollen Umfang seiner Macht gesetzt. Die Dunkelheit, das Schwarz scheint in den Hintergrund gedrängt. Es wirkt fast, als würde die Finsternis aus dem Hintergrund heraus den Menschen an der Gurgel packen. Die Verbindung zwischen dem Antlitz und dem Oberkörper des Menschen ist wie gekappt. Der Mensch erscheint regelrecht vom Schwarz geköpft zu werden, Die Finsternis scheint wie mit Händen das Menschengesicht an den Wangen und unterhalb des Kinns zu fassen und ihn ins hintergründige Dunkel ziehen zu wollen, während das vordergründige Licht den Rest seines Gesichtes auflöst.

Der Widerstreit zwischen Licht und Finsternis zieht sich durch diese Portraitserie. Die Serie erlaubt es verschiedene Momentaufnahmen dieses Streites zu dokumentieren. Zwar steckt der Mensch in jedem einzelnen Portrait der Serie in der Klemme, jedoch ist es stets ein anderes Klemmenszenario. So stellt gerade diese Serie am allerdeutlichsten die Logik der Klemme dar.

In der Klemme

„Das Licht strahlt am stärksten,
wenn es von Dunkelheit umgeben ist.“
Paul Nestlang

In diesem Bild findet sich die Klemme in ihrer Reinform dargestellt. Fast genau zweigeteilt ist das Portrait in Schwarz und Weiß. Ebenso zweigeteilt das Menschengesicht, das, wie schon gesagt, die Grenze des Widerstreits darstellt. Beinahe wie ein Stück Beute liegt das Antlitz so zwischen den reißenden Mächten von Licht und Finsternis. Im Bereich des Hellen, unten, meint man anfänglich noch die vagen Konturen von Schulter und Hals erkennen zu können, wodurch es aussieht, als wäre das Licht im Vordergrund, während die Dunkelheit aus dem Hintergrund kommt. Wirft man aber einen Blick auf die Grenze zwischen Schwarz und Weiß im linken unteren Ende des Bildes, erscheint es, als sei vielmehr das Dunkel im Vordergrund. Man beachte die beiden schwarzen Flecken unterhalb des Kinns, die sich wie Finger weit ins Helle erstrecken.

Gerade wegen der Indifferenz von Vorder- und Hintergrund, auf die ich bereits im *last painting* hingewiesen habe und die in diesem Portrait mit der Klemme zusammenfällt, ist es für meine These der Klemme ein Schlüsselwerk. Denn zum einen bildet es den Menschen, der in der Klemme zwischen Licht und Finsternis steckt, formal am klarsten ab. Zum anderen kombiniert es diese Klemme aber mit dem Eingeklemmtsein des Menschen zwischen Vorder- oder Hintergrund. Somit wird dieses *portrait of an asian* zu der Verbildlichung der Klemme in seiner zweifachen Struktur (also doppelter Klemme).

Aber was ist nun die Klemme? Etymologisch betrachtet ist das Verbum *klemmen*, von dem sich die Klemme ableitet, ein Wort des Standardwortschatzes, das schon im Mittelhochdeutschen verbreitet war. Im Althochdeutschen existierte das Wort in den Formen von *biklemmen* sowie im Altenglischen *clemman*. Formal ist das Verbum klemmen mit klimmen verbunden, was so viel bedeutet wie haften (man denke an klettern), aber auch „sich zusammenziehen“. Als Mischform taucht klemmen bzw. klimmen zum Beispiel im Adjektiv *beklommen* auf. *Biklemmen* wie auch *clemman* bedeuten so viel wie „mit Klauen packen“, einzwängen, zusammendrücken. Es lassen sich demnach klimmen, was (sich) zusammenziehen bedeutet, und klemmen, was so viel heißt wie zusammendrücken, unterscheiden, wenngleich Vermischungen der beiden Bedeutungen bekannt sind. Für meine Zwecke ist dabei lediglich die etymologische Bedeutung von Klemmen in ihrer Bedeutung des Zusammendrückens, Einzwängens, des Klemmens relevant. Hört man nun genau und mit Bedacht auf die wörtliche Bedeutung von klemmen, eröffnet sie einem auch das Wesen der Klemme. Das Wesen der Klemme nämlich ist, dass sie klemmt, dass sie einklemmt. Aber was klemmt da ein, was zwängt sie zusammen?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie etwas eingeklemmt sein kann. So kann etwas in der Tür eingeklemmt sein. Ein Wanderer kann in einen Spalt stürzen und in diesem eingeklemmt sein. Oder man ist in einer Menschenmenge eingeklemmt, im Bus zum Beispiel. Ebenso ist die Bedeutung der Redewendung „in der Klemme stecken“ vielfältig. Sie besagt landläufig so viel wie: sich in einer verzwickten, unangenehmen Situation befinden. Eine Möglichkeit für eine solche verzwickte Situation ist zum Beispiel eine Lebenssituation, in der sich die verschiedensten Probleme bis zur absoluten Ratlosigkeit oder Handlungsunfähigkeit angehäuft haben. Die Gewichtung in dieser Bedeutung liegt auf der Verzwicktheit. Nun hat diese Verzwicktheit aber die gleiche Wurzel wie die Klemme. Welche? Die reduzierteste Form des Eingeklemmtseins und damit auch das Wesentliche an der Klemme ist ihre Zweiheit. Entscheidend ist, dass zwei sich widerstrebende Teile etwas zwischen sich einklemmen. Darum kann gesagt werden, dass die reine Form der Klemme in der Dualität liegt. Das Wesen der Klemme liegt schließlich darin, dass sie als diese Dualität, also als Zweiheit etwas ineins klemmt. Die Zweiheit der Klemme ist dabei wesenhaft Opposition, wesentlicher Widerstreit, da sie anderenfalls ihre Spannung verlöre und nicht länger klemmte.
Dem Wesen der Klemme liegt die Dualität also als Wurzel zugrunde. Sie ist es, die den Menschen in der altenglischen Bedeutung des Wortes Klemme, *clemman*, mit Klauen packt. An diesem Punkt wirken auch die bisher aufgeworfenen Gegensatzpaare von Licht und Dunkel, Schwarz und Weiß, Vordergrund und Hintergrund erhellend. Bei all diesen Paaren handelt es sich um Dualitäten. Innerhalb dieser Dualitäten herrscht Opposition, Spannung, Streit. Es ist genau diese Spannung, die sich aus der Dualität selbst ergibt, sich aus ihr ereignet. In den Bildern Paul Nestlangs finden wir sie in Form der Spannung bzw. Gespanntheit zwischen Vorder- und Hintergrund sowie der Spannung der Klemme von Licht und Finsternis, wie ich sie bereits am *portrait of an asian* herausgestellt habe.

Was bedeutet es nun konkret für den Menschen, in der Klemme zu stecken, der Spannung der Dualität ausgeliefert zu sein?

Existentielles Dasein und Dualität

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, habe ich die Klemme in einigen wesentlichen Aspekten des menschlichen Daseins freizulegen versucht. So in der Sprache, der Geschlechtlichkeit, der Ethik, der menschlichen Psyche, der Kunst und der fundamentalsten, menschlichen Klemme, der aus Leben und Tod, Sein und Nichtsein.

Im Felde der Sprache und ihrem logisch-wissenschaftlichen Gebrauch operiert der Mensch mit sprachlichen Gegensätzlichkeiten wie Ja und Nein, Richtig und Falsch etc. Denn: „Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.“ Das war zumindest die Überzeugung des jungen Ludwig Wittgenstein. Dass dem Menschen bei seinen existentiellen Problemen und philosophischen Fragen damit aber nur bedingt geholfen ist, wusste Wittgenstein sehr wohl. Denn dass bei alledem, was klar, also überhaupt gesagt werden kann, etwas Unsagbares überbleibt, wusste der Logiker freilich. Dieses Überbleibsel bzw. Residuum, dieser „unlogische Rest“, wie ich es nenne, ist nun nichts Geringeres als der gesamte Horizont menschlicher Geistigkeit: Philosophie, Religion, Kunst. Der strengen, logischen Überzeugung des frühen Wittgenstein gemäß ließe sich aber gerade über diese Bereiche nichts klar sagen, weswegen man dazu schweigen müsse. Aber sind es nicht gerade die philosophischen Untiefen, ist es nicht gerade dieser „unlogische Rest“, der den Menschen anzieht und befeuert und von dem so viel seiner Existenz abhängt? Findet er nicht gerade dort, wo sein logisches Werkzeug versagt, die Quelle seines Seins als Mensch? Würde, verkürzte man die menschlich-existentiellen Wahrheiten auf ihre bloße logische Richtigkeit, dem Menschen nicht das eigentlich Menschliche weggekürzt? Wer kennt nicht die Situation, etwas zu wollen und gleichzeitig nicht zu wollen, zwischen dem Einen und dem Anderen nicht klar entscheiden zu können und dennoch ein Gefühl, eine klare „Empfindung“ für diesen Zustand zu haben? Wer würde behaupten, dass es eine solche Empfindung nicht gibt, nur weil sie logisch nicht klar verbalisierbar ist? Vor einem solchen Hintergrund wird der logische Identitätssatz samt seinen sprachlichen Mitteln zur Klemme für die höhere Geistigkeit des Menschen.

Eine andere Art der sprachlichen Klemme liegt in der Sprachstruktur selbst. Wissen heißt Unterscheiden und damit Ur-teilen. Trifft man aber innerhalb eines Kontinuums – und Raum und Zeit, die die Anschauungsformen des menschlichen Verstandes bilden, sind Kontinua – eine Unterscheidung, teilt man eine Einheit in zwei Teile. Bei einer Teilung innerhalb eines Kontinuums bleibt aber wesenhaft immer ein Rest, der abermals geteilt werden kann. – Dieser Prozess der Teilung, der bis ins Unendliche fortgeführt werden kann, ist gerade das Wesen und die Definition des Kontinuums. – Dabei wächst mit jeder zusätzlichen Unterscheidung die Information und damit auch das Wissen an. Trotzdem wird immer ein Dazwischen bleiben, das sich dem definitorischen Ur-teil entzieht. Auch hier bleibt also ein „unlogischer Rest“. Weil die Sprache ein Regelwerk ist, das einerseits mit sprachlichen Gegensätzen arbeitet und es andererseits mit den Kontinuum der Raumzeit und den in diesem wirkenden Dingen zu tun hat, wird verständlich, dass der Mensch, der sehr viel mehr wahrzunehmen und zu begreifen, wenn auch eben nicht zu verbalisieren, im Stande ist, in Bezug auf die Mittel seiner Sprache in der Klemme steckt.

Der nächste substantielle Bereich des Daseins, in dem der Mensch in der Klemme steckt, ist seine Geschlechtlichkeit. Sowohl in seiner biologischen Geschlechtlichkeit, seinem Sexus, als auch in dem, was Ivan Illich als „Genus“ bezeichnet, ist der Mensch dualistisch verfasst. Gerade der geschlechtliche Dualismus ist einer der grundlegendsten Dualismen, den die Menschheit kennt. Darum wundert es nicht, wenn selbst die

zentralen Begriffe der chinesischen Philosophie, Yin und Yang, auf diesen Urdualismus von männlichem und weiblichem Prinzip zurückgreifen. Auch wenn Yin und Yang die menschlich bipolare Daseinssituation ausdrücken, legt schon alleine das Symbol von Yin und Yang nahe, dass die beiden Prinzipien nie in ihrer Reinheit vorkommen. Vielmehr geht Yin fließend in Yang über und umgekehrt. Es handelt sich bei diesem Ineinanderübergehen ebenso, wie bereits an anderer Stelle gesagt, um ein Kontinuum. Yin und Yang sind somit lediglich die ideellen Radikalpunkte dieses Kontinuums, die im Grunde aber keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben und bloß der besseren Beschreibung der Wirklichkeit dienen.

Die Psychologie bildet den nächsten Bereich des Daseins, in dem ich den Menschen in der Klemme sehe. Vor allem, wenn man an die Theorie Sigmund Freuds denkt, der das bewusste Ich zwischen dem dunklen, triebhaften Es und dem imperativen Über-Ich positioniert, lässt sich behaupten, dass das Ich in der Klemme zwischen Es und Über-Ich steckt. Aber auch auf anderer Ebene findet sich die Klemme bei Freud wieder, nämlich dann, wenn er auf die grundlegende Dualität der Triebarten aufmerksam macht, die er in Liebe, Eros, und Hass, Thanatos erkennt. Damit befindet sich der Mensch bei Freud in einer doppelten Klemme. Einerseits in der zwischen Liebes- und Todestrieb, andererseits in der zwischen Es und Über-Ich. Wie bei den Prinzipien Yin und Yang ist auch im Bereich des Psychologischen das Ich nicht streng vom Es und vom Über-Ich zu trennen, auch hier findet ein Übergang, ein Ineinanderüberfließen statt. Abermals stößt man hier auf ein Kontinuum, auf eine prinzipielle Einheit, die zwischen den Radikalen Über-Ich und Es verläuft.

In der Klemme steckt der Mensch auch in Hinblick auf seine Moral. Im Angesicht seiner Freiheit als Mensch klemmt er zwischen Gut und Böse. So wie in den anderen Bereichen des Daseins gibt es auch bezüglich der Klemme der Moral eine sinnfällige Verbindung zur Schwarz-Weiß-Dualität des Chiaroscuro. Jeder kennt die Rede vom „schwarzen Schaf“, von den „dunklen Machenschaften“ oder der „weißen Weste“. Im Bereich der Psychologie war die Rede vom dunklen, triebhaften Es, während das Über-Ich zweifellos als imperatives Lichtprinzip gefasst wird. Am Augenscheinlichsten wird diese geradezu synonyme Bedeutung der Licht-Dunkel-Dualität des Chiaroscuro mit den Dualitäten des Daseins anhand der Redewendung vom „Reich des Lichts“, das – zumindest im abendländischen Kontext – freilich für das Gute steht. Ihr opponiert das „Reich der Dunkelheit“ – das Böse. Die Wurzeln dieses radikalen Gut-Böse-Dualismus reichen bis zum Zoroastrismus zurück, der im zweiten bzw. ersten vorchristlichen Jahrhundert in Persien entstand und als älteste, radikaldualistische Religion gilt. Der Zoroastrismus scheidet in ein Reich des Guten, des Lichts, und ein Reich des Bösen, der Dunkelheit. Die Radikalität dieses Dualismus drückt sich durch die Existenz zweier sich bekriegender Götter aus, einem „guten“ und einem „bösen“ Gott. Anders als in der abendländischen, christlichen Auffassung, wo das Böse lediglich als Abfallen vom Guten und damit als privatio boni, als pervertiertes bzw. imperfektes Gutes gilt, welches überhaupt nur Kraft und Existenz des Guten bestehen kann, schreibt der Zoroastrismus dem Bösen eine vom Guten eigenständige Qualität zu, die diesem radikal widerstrebend gegenübersteht. Für das Thema der Klemme ist diese Unterscheidung darum wichtig, weil sie zwischen einem radikalen Dualismus, wie er vom Zoroastrismus vorgestellt wird, und einem „relativen“ Dualismus, der lediglich auf Privation beruht, differenziert.

Der nächste Bereich des Daseins, in dem der Mensch in der Klemme steckt, ist die Kunst. Im künstlerischen Menschen lassen sich mit Friedrich Nietzsche zwei grundsätzliche Kunsttriebe ausmachen, die dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen. Diese Triebe fasst der frühe Nietzsche mittels des Götterpaares Apollo, dem Gott des Lichtes, der für das formgebende und helle Prinzip steht, und Dionysos, dem Gott des Weines und des Rausches, dem das dunkle, ungebändigte und energetische Prinzip entspricht. Sich gegenseitig reizend, schwingt sich das ungleiche Götterpaar zu immer neuen Hervorbringungen der Kunst auf. Unaufhörlich wirken sie gemeinsam, niemals können sie alleine existieren, sondern gehören wesenhaft zusammen, weshalb auch in jedem Kunstwerk sowohl apollinische als auch dionysische Züge vorhanden sind. Beide Prinzipien können, ähnlich wie bei Freuds dualistischen Triebarten, Eros und Thanatos, nur als Radikale eines Kontinuums gedacht werden. So steckt der Künstler in der Klemme zwischen diesen beiden Göttern, die ihn jeweils mit unbändiger Kreationslust und bewusstlosem Schaffensrausch bzw. mit übersichtigem Form- und Ordnungswillen erfüllen. Ineins gesetzt und somit gemeinsam ins Werk gesetzt sind die beiden Götter Mutter und Vater der Schaffensdynamik so wie der Kunst selbst.

Aber nicht nur das Kunstschaffen, sondern auch die Kunst selbst kann auf phänomenologischer Basis als dualistisch grundgelegt begriffen werden. So sind die äußersten Möglichkeiten die Radikalpunkte der Musik, deren Wesen im Tönen, im Erklingen liegt, eben jenem Erklingen einerseits, sowie im Gegenteil, dem Nichterklingen, der Stille andererseits. Als konkretes Beispiel aus der Musikgeschichte könnte man zwei Komponisten ins Feld führen, die jeweils an einer anderen Grenze dieses Spektrums (das heißt des musikalischen Kontinuums) verortet werden können: Johann Sebastian Bach und John Cage. Handelt es sich bei der Musik Bachs um einen schier unaufhörlichen Klangteppich, der die Stille, das Nichttönen scheinbar völlig zu überdecken trachtet, markiert Cage mit seinem revolutionären Stück 4’33 das andere Radikal, nämlich die gänzlich tonlose Stille. Wie die Musikkunst mit Stille und Erklingen operiert und all ihre Hervorbringungen zwischen diesen Radikalen aufspannt, tut es die Sprachkunst mit der Rede und dem Schweigen und die Malkunst mit Licht und Finsternis. Die fundamentalste Klemme, die im Dasein des Menschen konstatiert werden kann, ist die Klemme von Leben und Tod. Hinter ihr steht die Dualität von Sein und Nichtsein bzw. Sein und Nichts. Denn auf wunderliche Weise scheint der Mensch vom Nichts, ex nihilo, ins Sein getreten, um von dort wieder zurück ins Nichts zu verstummen. Aber der Tod ist kein Ereignis, das von außen kommt, vielmehr ist er die äußerste Möglichkeit des Lebens selbst, gehört ihm wesentlich zu. Als seiner äußersten Möglichkeit des Lebens läuft es in den Tod vor. Dieses Vorlaufen in den Tod, wie Martin Heidegger es nennt, der immer der jemeinige und somit der absolut individuelle Tod ist, führt nicht nur zur Erkenntnis, dass das persönliche Verhalten zu diesem Vorlauf frei ist, sondern zieht auch die Angst vor dem Tod mit sich. In der Vorstellung der Jemeinigkeit des Todes, die sich allerdings nur über den Tod der Mitmenschen erschließt, da sich vom eigenen Tod keine Erfahrung machen lässt, erhält der Mensch schließlich eine Ahnung vom Nichts als Nichtmehrsein.

Seyn und Nichts – philosophische Implikationen

Nachdem ich die Dualität der Klemme in den verschiedenen Bereichen des menschlichen Daseins skizziert habe, gibt es einige Interpretationsmöglichkeiten zur Aufschlüsselung des Chiaroscuro Paul Nestlangs. Aber welcher Aspekt der verschiedenen Klemmenbereiche wird nun durch Schwarz und Weiß ausgedrückt? Die Antwort ist: Kein einzelner, sondern vielmehr alle Bereiche der Klemme stecken in der Licht-Dunkelheit-Dualität des Chiaroscuro. Schlösse man daraus aber, dass Schwarz und Weiß des Chiaroscuro Paul Nestlangs rein metaphorisch aufzufassen seien, handelte es sich beim Befund der Klemme und den sich darin auftuenden Dualitäten um eine reine distinctio rationis, also um eine rein intellektuell getroffene Unterscheidung und nicht um eine distinctio realis, also eine Unterscheidung, die auch auf etwas in der Realität, als Identität Waltendes, Bezug nimmt und dieses unterscheidet. Dann hätte man es mit einer bloß sprachlich-logisch fundierten Unterscheidung zu tun, die keinen Niederschlag im Sein fände. Folglich wären beide Radikale, Schwarz und Weiß bzw. Licht und Finsternis, ein wesensmäßiges Nichts und im Hinblick auf einen fundamentalen Befund über das Dasein, wie es die Klemme ist, bedeutungslos. Die Klemme wäre dann bloßer Begriffsbefund, ein reines ens rationis, existentiell betrachtet aber Nichts. Vielmehr hätte man es mit einer einzigen Substanz, einem All-einen zu tun, in dem es keine wirkliche Klemme geben kann. In der Philosophie nennt man eine solche Einsubstanzlehre Monismus. Der Monismus steht dem Dualismus, der auf der Existenz von zwei voneinander unabhängigen Prinzipien bzw. Substanzen beruht, wesentlich und antagonisch entgegen. An diesem Punkt ist der schwerwiegende philosophische Brocken, nämlich die augenscheinliche Unmöglichkeit einer Vermittlung zwischen Einheits- und Zweiheitsdenken, zwischen Monismus und Dualität, freigelegt. Dieser Konflikt zieht sich durch die ganze Geschichte der Philosophie. Man denke allein an das Leib-Seele-Problem, das seinen Ausgang vom platonischen Dualismus nimmt. Dieser scheidet ein jedes Ding in wahrhafte Ideen und bloße Materie, die in Folge über dieser Trennung einer sukzessiven Entwertung anheimgestellt wird. Die Kluft, die so zwischen Ideellem und Materiellem entsteht und auch vor dem Menschen nicht Halt macht, radikalisiert sich zu Beginn der Neuzeit noch einmal und tritt als cartesianischer Substanzdualismus auf den Plan. Die Antwort auf die dualistisch konzipierte Philosophie Descartes’ stellt die monistische Philosophie Spinozas dar, die Ideelles sowie Reelles als verschiedene Attribute einer einzigen Substanz versteht. In der klassischen Zeit wird die Klemme zwischen Monismus und Dualismus im deutschen Idealismus neu verhandelt. Der deutsche Idealismus, vor allem aber Hegel, findet mittels seiner doppelten, oder wie es bei ihm heißt, absoluten Negation ein probates Mittel, um den Dualismus sowie den Monismus auf logisch formaler Ebene zu überwinden. Die von ihm durch die absolute Negation entwickelte Dialektik, die als Thesis, Antithesis und Synthesis auch als Denken einer Dreiheit begriffen werden kann, vermag es, zwischen dem Widerspruch eines Zweiheitsdenkens zu vermitteln. Allerdings bleibt die hegelsche Dialektik aufgrund ihrer Zentriertheit auf das rein Begriffliche schließlich im Logischen und damit im Begriff stecken. Erst der Spätphilosophie Schellings gelingt es, diese Begrifflichkeit der Philosophie zur Existenz hin zu durchstoßen. Am Punkt der Existenz befindet man sich allerdings auf derselben Ebene, auf der ich die Klemme zu Beginn konstatiert habe, nämlich auf der Ebene des Existentiellen, des menschlichen Daseins.

Weil auch die Dialektik als Dreiheitsdenken die herrschende Aporie zwischen Einheits- und Zweiheitsdenken und damit die Klemme, in der der Mensch steckt, nicht überwinden kann, möchte ich als letzte Möglichkeit zur eventuellen Lösung der Klemme das Nichts in den Fokus rücken.

Etymologisch betrachtet bedeutet das Wort „Nichts“ in fast allen Sprachen „Nicht-Etwas“. Das Nichts wird also als bloße Negation verstanden. Diese Denkbewegung ist vom Aspekt der Finsternis, die ja auch als bloße Negation, als Fehlen von Licht verstanden wird, bekannt. Eine andere Art das Nichts zu denken ist die Privation. Die Privation, der Mangel, kam bei der Behandlung des Problems von Gut und Böse, wo ich gesagt habe, dass das Böse in der christlichen Denktradition als privatives bzw. pervertiertes Gutes verstanden wurde, bereits zum Tragen. Egal nun, ob man das Nichts als Privation oder als Negation denkt, Fakt ist, dass bei beiden Arten das Nichts immer in einer Relation zu einem Positivum, zu einem Seienden auftritt. Abermals blitzt hier das Strukturmoment der Klemme auf. Um es am Feld des Daseins überschreiten zu können, muss das Nichts als phänomenales Positivum erkannt werden. Das bedeutet, dass das Nichts aus seiner Relation zum Seienden heraustreten und für den Menschen eine daseinsmäßige, phänomenale, positive Bedeutung gewinnen muss. An diesem Punkt an Nihilismus zu denken, wäre aber weit verfehlt, da der Nihilismus selbst nichts anderes als ein generalisiertes, privatives Nichts ist, der per se gar keine positive Bedeutung des Nichts gewinnen kann. Vielmehr ist dabei an ein absolutes Nichts (absolut im Sinne der lat. Bedeutung von „losgelöst“) in der Tradition der negativen Theologie (Meister Eckhart, Dionysos Areopagita, Johannes vom Kreuz etc.) oder aber an die „Sunyata“, die Leere des Buddhismus, zu denken.

Das phänomenal positive Nichts will ich nun vor den Hintergrund eines Ereignis- bzw. Entzugsdenkens stellen. Anleihen dazu nehme ich bei Martin Heideggers Spätphilosophie. Bei Heidegger dreht sich alles um das Seyn, dessen Schreibweise mit Y – dem Zeichen der Alchemisten für die Quintessenz, der höchsten Vereinigung von Einheit und Zweiheit – bereits seine, über jeglichen logischen Dualismus hinaus strebende Stellung andeutet. Dieses Seyn „ist“ für ihn aber nicht, da nur Seiendes „ist“ – Seyn „west“, wie er sagt. Darin liegt auch schon der Kern seiner so genannten „ontologischen Differenz“, die besagt, dass Seyn und Seiendes nicht dasselbe sind und Seyn nicht durch Seiendes erklärt werden kann. Weil wir Seyn, als Wahrheit und Grund alles Seiendem demnach nicht mit innerweltlich Seiendem erklären können, erscheint dem Menschen, der selbst im Dasein steht, das Seyn zwangsläufig als Nichts. Dennoch ist es das Seyn, das dem Menschen das Dasein im Ereignis eröffnet, es ihm quasi „gibt“. Heidegger spricht in diesem Zusammenhang auch von Dagründung oder Er-eignung des Seyns. Im Ereignis „gründet“, „er-eignet“ Seyn das Dasein. Gleichzeitig versteckt sich, Heidegger nennt diesen Sachverhalt „Enteignung“, das Seyn im Ereignis aber auch. Das bedeutet, dass das Seyn im Ereignis und der damit einhergehenden Daseinsgründung derart zurücktritt, dass es nur mehr als Nichts erscheint. Parallelen finden sich hier übrigens in der christlichen Auffassung der *creatio ex nihilo*, der Schaffung aus dem Nichts. Insofern gehört Nichts dem Seyn wesentlich an. Heidegger sagt darum: *„Das Nichts ist weder negativ, noch ist es ‚Ziel‘ sondern die wesentliche Erzitterung des Seyns selbst.“* Im Kontext des Chiaroscuro Paul Nestlangs ist es wichtig, dass Heidegger vom Dasein als „gelichtet“ oder ferner auch als „Lichtung“ spricht, während er den Entzug des Seyns im Ereignis auch als „Verborgenheit“ kennzeichnet. Das Nichts als Verborgenheit ist dem Menschen dunkel und kann insofern als Finsternis begriffen werden. Abermals begegnet einem hier der Licht-Finsternis-Dualismus, nur dass er im Kontext des Ereignisses kein Dualismus mehr ist, sondern sich im Ereignis selbst auflöst. Mit der Verbergung des Seyns in Heideggers Ereignisdenken wird also die Dualität von Sein und Nichts, die vor dem Hintergrund von Licht und Dunkelheit die zentrale Dualität meiner Abhandlung darstellt, zugunsten des ES IST, dem Wunder der Gabe des Daseins überwunden.

Rückbezug auf das originär existentielle Chiaroscuro in Paul Nestlangs Opus

Was ergibt sich nun für eine Lesart des Werks von Paul Nestlang, wenn man die Auflösung der Dualität im Ereignisdenken Heideggers auf das Chiaroscuro rückbezieht? Habe ich bisher lediglich den Aspekt der Klemme im Chiaroscuro konstatiert, kann ich nun den doppelten, bis zu diesem Punkt als dualistisch gedachten Entzug durch Schwarz und Weiß mit dem Ereignis der Er-eignung des Menschengesichtes qua Mensch als Seiender und der damit zusammenhängenden Verbergung des Seyns identifizieren. Was sich dadurch in den Portraits Paul Nestlangs zeigt, ist die Ek-stase, das Heraustreten des Menschengesichts, seine Er-eignung schlechthin. Diese Er-eignung, dieses Sich-Zeigen, quasi ex nihilo, bringt das Wunder des ES IST zum Vorschein, offenbart es, und geht so der Klemme, die Resultat eines ur-teilenden Denkens am Felde des Daseins ist, voraus. Wird nämlich die Spannung der Dualität nicht wie bei Hegel als bloßer Begriff verstanden, sondern vielmehr wie bei Schelling als Kraft, resultiert daraus, dass die Spannung der Dualität erst am seienden Ding, in unserem Fall am Menschengesicht – und in der Existenz des Menschen –, zum Vorschein kommt. Per se kann die Spannung der Dualität gar nicht fassbar gemacht werden, weshalb der anfängliche Versuch Schwarz und Weiß im Chiaroscuro Paul Nestlangs zu definieren, scheitern musste. Erst am Menschengesicht zeigen sich, in Form der Auflösungserscheinungen, die Kräfte der Spannung der Dualität. Das Erste und Grundlegendste, was demnach über das Ereignis in den Portraitbildern Paul Nestlangs sowie über das menschliche Dasein ausgesagt werden kann, ist das Erscheinende der Er-eignung, das ES IST. Das zweite, was ausgesagt werden kann, sozusagen als erster Befund dieses ES IST, ist die Klemme, in welcher der Mensch in diesem ES IST steckt. Dem vorgelagert findet sich aber in den Bildern Paul Nestlangs das Staunen über das Wunder der Tatsache, dass der Mensch das „ES“ ist. Fragt man dann, wie dieses „ES“ und damit auch der Mensch ist, lässt sich antworten: in der Klemme.

Das Wunder des ES IST – Resumée

Habe ich zu Beginn meiner Darstellung das Menschengesicht in den Bildern Paul Nestlangs als das Sein in der Klemme konstatiert, so liegt gerade in ihrer Auflösung, an der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbaren das Wesentliche. Befindet sich das Menschengesicht qua Mensch nämlich in der Klemme zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Finsternis und Licht, ist damit mitunter die Klemme des sprachlich-logischen Dualismus in all seinen Wirkungsbezirken des Daseins gemeint. Im Kontext des Lebens und somit des Daseins des Menschen ist dieser dazu verdammt, ur-teilen zu müssen. Weil er aber dem eigentlichen Ereignis, der Er-eignung des Daseins, nie zuvorkommen kann, steckt er gerade durch den Zwang innerweltlich ur-teilen zu müssen, begreifen zu wollen, in der Klemme.

Trotz des doppelten Entzugs des Menschengesichtes durch Schwarz und Weiß, Licht und Finsternis, darf nicht übersehen werden, dass sich das Gesicht im Sturme der Auflösung in ständiger Geburt befindet. Was in den Bildern Paul Nestlangs in Wahrheit vorherrscht, ist nicht die Deformation, die bloß oberflächlich ist, nicht das Verschwinden, nicht die Auflösung des Menschen. Was vorherrscht, ist die Er-eignung des Daseins in all ihrer Immanenz, ist die sich zeigende, ständige Einmaligkeit der Erscheinung des Menschen im Dasein. Die zu Beginn, in Anbetracht des *last painting* gestellte Frage, ob es sich bei der Frau um einen Entzug oder eine Offenbarung aus dem Hintergrund handelt, ist nun insofern gelöst, als sie aufgegeben werden muss. Denn das Erscheinen der Frau aus dem ex nihilo des Hintergrundes ist entzogene Offenbarung, ist offenbarter Entzug. Ebenso finden wir dieses Aufblitzen des Ereignisses, dieses Erscheinen im Bild der *danseuse* wieder. Wie aus dem Nichts blitzt sie im Bild, ins Da. Es scheint, als sähe man den Moment einer Ek-stasis, des Heraustretens aus dem Nichts. In diesem Bild ist die Einzigartigkeit des Erscheinens aber ebenso gut vorgeführt wie dessen Fragilität, denn alles weist über das Staunen am Sichzeigen zum gleichzeitigen Sichentziehen hin. Der Künstler selbst wusste, wenn auch nicht in der hier dargelegten Form, um dieses sich entziehende Nichts. In seinem Tagebuch notierte er:

„Denn der Künstler und der Wissenschaftler leiden an derselben Krankheit, sie streben beide nach einem sich immer wieder entziehenden Nichts und geben mit Freuden all ihre Energie und ihren Verstand hin für eine Hand voll Glück, das nur allzu schnell durch die Finger rinnt. Selbst in ihrem Stolz unterscheiden sie sich nicht, was dem Wissenschaftler die Wahrheit ist, ist dem Künstler die Schönheit.“

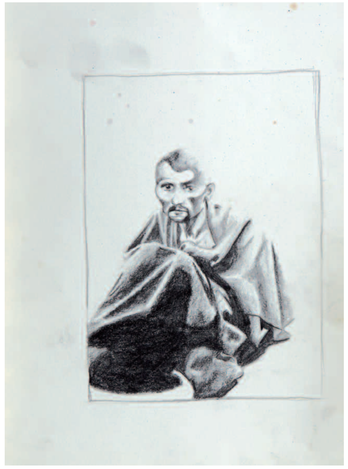
Zwar ist es das ur-teilende Denken, das den Menschen in die Dualität der Klemme führt und ihn derart zwischen Licht und Dunkelheit einspannt, dass er deformiert wird, aber dennoch ist die Offenbarung des Menschengesichtes qua Mensch selbst ursprünglicher als die Klemme. Deshalb ist das Staunen über das Sichzeigen des Menschengesichtes, des Daseins schlechthin, größer und ursprünglicher als die sich im Felde des Daseins vollziehende Klemme. Es lässt sich also behaupten, dass der Ursprung der Bilder Paul Nestlangs nicht im Denken liegt, wenngleich seine Malerei intellektuell ist – beschäftigt sie sich in der Tat mit dem Denken, insofern als es in die Klemme führt –, sondern vielmehr in der Faszination angesichts des Sichzeigenden liegt. Paul Nestlang selbst schien dem Zusammenhang zwischen der Leere, die immer auch Leere des Egos ist, und der Offenbarung des Sichzeigenden genau gekannt zu haben, wenn er schreibt: *„Ich habe das Denken verlernt. Ich habe das Hoffen verlernt. Ich habe das Leben verlernt. Deshalb bin ich leer. Aber woher kommen die Bilder?“*

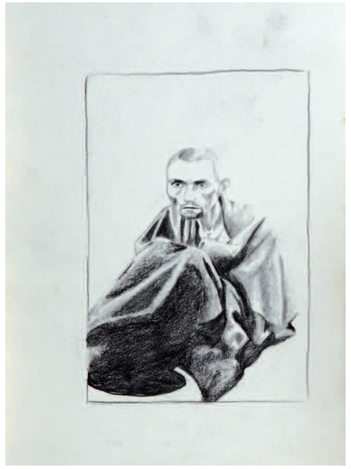
Sie kamen, kann vor dem Hintergrund des vorliegenden Versuchs geantwortet werden, von Nichts. Sie kamen gerade aus dieser Leere, die aber eine volle, eine reiche Leere ist. Aus ihr heraus gibt sich das Sich-Offenbarende frei. Aus diesem Nichts ereignet sich Dasein und der Geist als Ereignis.

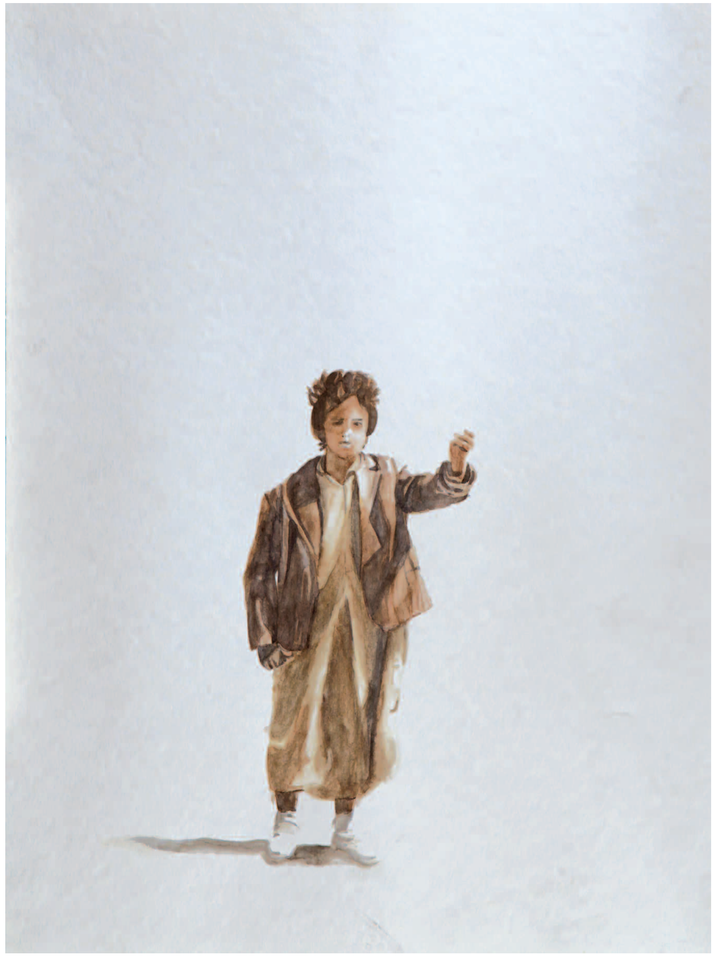
Dr. Mario Gündl,
Wien, im April 2010

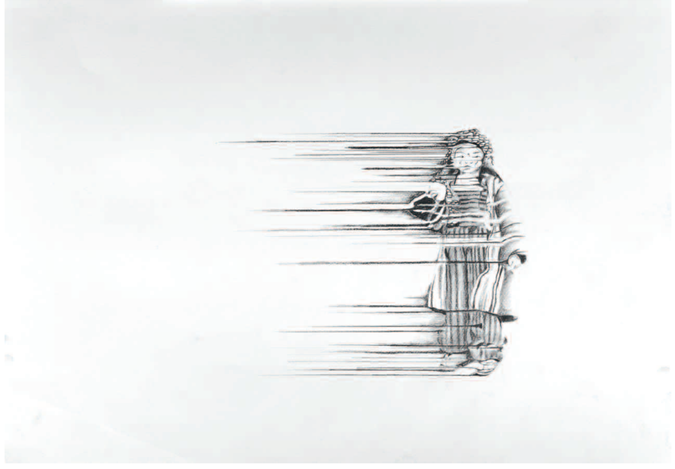
„Das Licht strahlt am stärksten,
wenn es von Dunkelheit umgeben ist.“

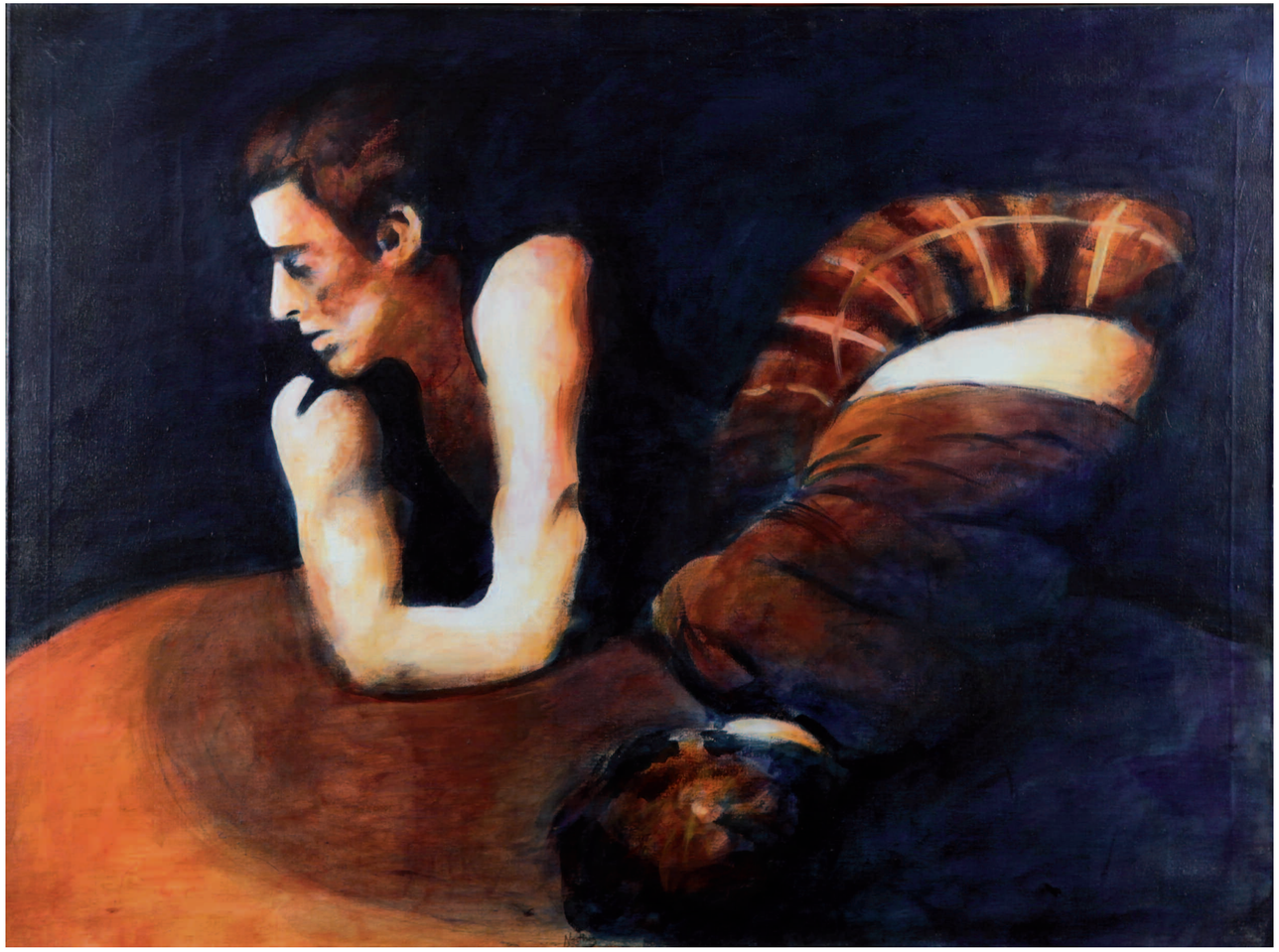
Paul Nestlang



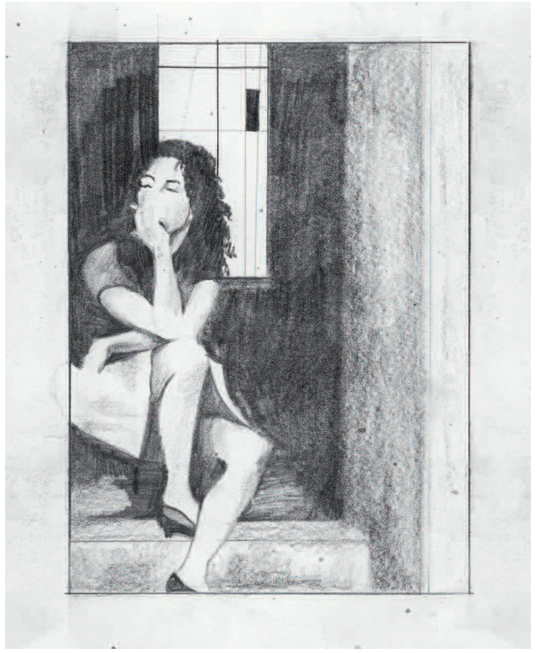




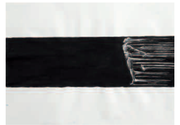




DAS SCHICKSAL IN DER ZIGARETTEN
PAUSE BEZWINGEN.



Index



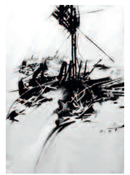
*** BOUNDED**
Tusche auf Papier, 37,5 x 51 cm

RAIN # 2
Kohle auf Bütten, 70 x 99 cm

RAIN # 1
Kohle auf Bütten, 70 x 99 cm

*** NIGHTWALK # 2**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** NIGHTWALK # 1**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm



*** NAGASAKI**
Kohle auf Papier, 73 x 51 cm

*** LA VILLE MORTE # 3**
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

*** LA VILLE MORTE # 2**
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

*** LA VILLE MORTE # 1**
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

FIGURE 3
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

FIGURE 1
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

FIGURE 2
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

THE DAY I LOST MYSELF 181103
Kohle auf Papier, 51 x 36,5 cm

ACROBAT # 2
Kohle auf Bütten, 80 x 122 cm

ACROBAT # 1
Kohle auf Bütten, 80 x 122 cm

ACROBAT # 3
Kohle auf Bütten, 80 x 122 cm

*** SMOKING # 1**
Kohle auf Papier, 46 x 31 cm

*** SMOKING # 2**
Kohle auf Papier, 46 x 31 cm

*** SMOKING # 3**
Kohle auf Papier, 46 x 31 cm

*** SMOKING # 4**
Kohle auf Papier, 46 x 31 cm

MEDIATATION
Kohle auf Bütten, 80 x 122 cm

CONVERS(AT)ION 1
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

CONVERS(AT)ION 2
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

CONVERS(AT)ION
Kohle auf Papier, 70 x 100 cm

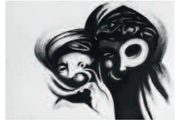
*** TUAREG # 1**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** TUAREG # 2**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

PORTRAIT OF AN OLD MAN # 2
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN OLD MAN # 3
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

CONVERS(AT)ION # 1
Kohle auf Papier, 50 x 70 cm



CONVERS(AT)ION # 2
Kohle auf Papier, 50 x 70 cm

FIRST ROUND
Kohle auf Bütten 80 x 120 cm

PORTRAIT OF AN OLD MAN # 5
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN OLD MAN # 4
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN OLD MAN # 1
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** LESS**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** LESS**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** LESS**
Kohle auf Bütten, 121 x 80 cm

*** CHICKENMAN**
Kohle auf Bütten, 121 x 80 cm

*** CHICKENMAN**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** CHICKENMAN**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

MALVO # 1
Kohle auf Papier, 160 x 62 cm

MALVO # 2
Kohle auf Papier, 160 x 62 cm

*** GIRL # 3**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** MISSUNDERSTOOD**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** RAVEN**
Graphit auf Papier, 32 x 44 cm

*** SISTER # 4**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** SISTER # 1**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** SISTER # 2**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

FEAR # 1
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

FEAR # 2
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** NEIGHBOUR**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN ASIAN # 0
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN ASIAN # 1
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN ASIAN # 2
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

PORTRAIT OF AN ASIAN # 3
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** DANSEUSE**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** DANSEUSE**
Kohle auf Bütten, 100 x 70 cm

*** DAY TRADER**
Kohle auf Bütten, 90 x 70 cm

*** OLD LADY # 1**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** OLD LADY # 2**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** OLD LADY # 3**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** MISS-TRUST # 1**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** MISS-TRUST # 2**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** SCREAMER # 1**
Kohle auf Papier, 36,5 x 51 cm

*** SCREAMER # 2**
Kohle auf Papier, 36,5 x 51 cm

*** VENUS # 2**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** BROTHER # 2**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** TANSANIA**
Kohle auf Papier, 50 x 70 cm

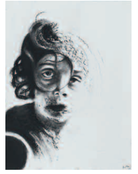
*** SCREAMER # 3**
Kohle auf Papier, 36,5 x 51 cm

*** SPLIT**
Tusche auf Papier, 37,5 x 51 cm

SELF-PORTRAIT # 2
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

EXHAUSTED
Kohle auf Papier, 51 x 73 cm

CHILD # 1
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm



CHILD # 4
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

CHILD # 2
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

CHILD # 3
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

*** WOUNDED**
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

*** WOUNDED**
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

*** WOUNDED**
Kohle auf Bütten, 70 x 100 cm

DANCER # 2
Kohle auf Bütten, 120 x 80 cm

DANCER # 1
Kohle auf Bütten, 120 x 80 cm

*** RAPE**
Kohle auf Bütten, 121 x 80 cm

*** KRONOS**
Kohle auf Bütten, 70 x 50 cm

*** FREUND # 1**
Kohle laviert auf Papier, 48 x 36 cm

ENDSPIEL
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

ENDSPIEL
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

ENDSPIEL
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

ENDSPIEL
Kohle auf Bütten, 90 x 70 cm

*** FREUND # 2**
Kohle laviert auf Papier, 48 x 36 cm

*** FREUND # 3**
Kohle laviert auf Papier, 48 x 36 cm

*** SELF-PORTRAIT # 1**
Kohle auf Papier, 48 x 36 cm

MOLLOY
Kohle und Farbkreide auf Bütten, 90 x 126 cm

SLEEPLESS (Privatbesitz)
Acryl auf Leinen, 30 x 40 cm

FRIEND
Acryl auf Karton, 40 x 30 cm

TOUT SEUL
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TOUT SEUL
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TOTENTANZ
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TOTENTANZ
Studie: Graphit auf Papier, 21 x 12 cm

TOTENTANZ
Kohle auf Bütten, 120 x 80 cm

ENDSPIEL
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

TOUT SEUL
Acryl auf Leinen, 100 x 80 cm

TOUT SEUL (DEUX)
Acryl auf Leinen, 120 x 100 cm

TOUT SEUL (DEUX)
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TOUT SEUL (DEUX)
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TRAPPED
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TRAPPED
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

TRAPPED
Acryl auf Leinen, 120 x 100 cm

DANIELA # 1
Farbkreide, Aquarell und Kohle
auf Papier, 73 x 51 cm

DANIELA # 2
Farbkreide, Aquarell und Kohle
auf Papier, 73 x 51 cm

DANIELA # 3
Farbkreide, Aquarell und Kohle
auf Papier, 73 x 51 cm

*** SMOKER**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** SMOKER**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** SMOKER**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** SMOKER**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

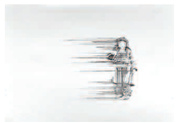
*** SMOKER**
Acryl auf Leinen, 100 x 80 cm

*** SOLDIER**
Acryl auf Karton, 80 x 60 cm

*** SANE INSANE**
Kohle und Tee auf Bütten, 120 x 80 cm

*** HABITANT**
Aquarell auf Papier, 48 x 36 cm

*** IBINOKUCHI-MACHI # 1**
Graphit auf Papier, 35 x 50 cm



*** IBINOKUCHI-MACHI # 2**
Graphit auf Papier, 35 x 50 cm

*** KARAWANE**
Bleistift auf Papier, 50 x 70 cm

*** WOLLUST**
Aquarell auf Papier, 36 x 48 cm

*** SCREAM**
Aquarell auf Papier, 36 x 48 cm

*** WOLLUST # 1**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** WOLLUST # 2**
Kohle auf Papier, 36 x 48 cm

*** HURT**
Kohle auf Bütten, 90 x 70 cm

*** HURT**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

*** HURT**
Studie: Graphit auf Papier, 30 x 20 cm

FIRST ROUND
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

FIRST ROUND
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

FIRST ROUND
Acryl/Öl auf Leinen, 90 x 120 cm

*** LONA**
Acryl/Öl auf Leinen, 65 x 65 cm

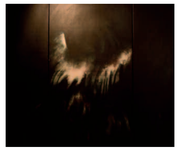
*** LONA**
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

*** LONA**
Studie: Graphit auf Papier, 20 x 30 cm

*** FENCE**
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

*** FENCE**
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

*** FENCE**
Kohle und Tusche auf Papier, 51 x 73 cm



*** PELIKAN**
Acryl/Öl auf Leinen, Triptichon, 160 x 140 cm

GROTESQUE
Acryl/Öl auf Leinen, 90 x 120 cm

*** LAST PAINTING**
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 25 cm

*** LAST PAINTING**
Studie: Graphit auf Papier, 25 x 20 cm

*** LAST PAINTING**
Acryl/Öl auf Leinen, 155 x 100 cm

*** PACK # 2**
Tusche auf Papier, 32,5 x 50 cm

*** PACK # 1**
Tusche auf Papier, 32,5 x 50 cm

** Bildtitel posthum*
(nicht vom Künstler)

Paul Nestlang

* 16.04.1980

† 20.03.2004

	Erster Unterricht bei seinem Vater – Studien nach der Natur
1998	Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien
↕	(Gunter Damisch/Herwig Zens)
2004	Studium an der Universität Wien (Philosophie)
	Ausgedehnte Studienreisen in die Kulturzentren Europas
2000	Vernichtet den Großteil seines Jugendwerkes in einem Osterfeuer
2001	Zyklus von Radierungen
2002	Intensivste graphische und malerische Auseinandersetzung mit dem Thema Mensch
↕	
2004	Hinterlässt als Lebenswerk den Zyklus *UnseenStrangers*

Ausstellungen

2001	Portrait, Hommage à Louise Bourgeoise Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien (Katalog)
2003	Kunstmesse Laxenburg (Galerie Peithner-Lichtenfels) Young Generation (Galerie Peithner-Lichtenfels)
2004	Imago Noctis (Galerie Peithner-Lichtenfels) Totentänze (Galerie Peithner-Lichtenfels)
2005	Personale posthum, (Galerie Peithner-Lichtenfels)
2006	Körper, Gesicht und Seele, Leopold Museum Wien
	Werke im Besitz der Sammlung Leopold II (Wien)