**Zeitschrift:** Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

**Herausgeber:** [s.n.]

**Band:** 47 (2005)

**Artikel:** Der Schnitt : ein Essay über das Bild Matias Speschas

**Autor:** Frank, Wolfram

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-550479

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Der Schnitt

## Ein Essay über das Bild Matias Speschas

*von Wolfram Frank*

*«Der Vorhang im Tempel zerriss von oben an nach unten an.» (Matth. 27, 51)*

### I

Wie Matias Speschas Bild, Werk angesichts seines 80. Geburtstages *angemessen* (ein Wort, das in diesem Text wiederkehren wird . . .) würdigen? Es lagern vor einer Beschreibung dieses Werkes viele Wegsperren, Aporien – die doppelte Konnotation dieses Begriffes *Be-Schreibung* kündigt sie schon an . . .

### II

Und ist nicht überhaupt über Speschas Werk schon alles gesagt? – Es ist in zahlreichen Katalogen dokumentiert und kunsthistorisch gewürdigt worden, am umfassendsten in der Publikation des Berner Benteli-Verlags anlässlich der grossen Retrospektive im Aargauer Kunsthaus im Frühjahr 2000. Wer kunsthistorisch, biographisch, über Techniken, Materialien Speschas, Querverweise zu anderen Künstlern, kunstwissenschaftliche Vermessungen etc. informiert werden will, sei auf diese Dokumentationen verwiesen. Die folgenden Zeilen verstehen sich als *Kritik* im Sinne der Begrifflichkeit Walter Benjamins: *«Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt.»*

### III

Und was meint *«Speschas Bild»*? – Speschas Werk umfasst zahllose Bilder, Skulpturen, Graphik, Zeichnungen, doch sind diese umfasst, gleichsam gerahmt in einer ungebrochenen Genealogie seit ihren Anfängen. Sie werden – wie in jedem grossen künstlerischen, philosophischen, musikalischen Werk – von *einem* Gedanken, einer Geste bewegt. Speschas Werk hat nie einen eigentliche Bruch, eine Um- oder Neu-Orientierung erfahren, nie gesucht, allerdings notwendige *Kehren* aus sich herausgesetzt, deren letzte etwa um 1970 zu datieren sein mag, als Spescha auch die Figürlichkeit der menschlichen Gestalt in seinen Arbeiten tilgte.

### IV

*«Die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche . . . Vergeblich spricht man aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt . . . Man muss die Bilder auf der einfachen Ebene ihrer Existenz befragen.» (Michel Foucault, «Die Ordnung der Dinge»)*

Zweifellos also klafft ein Abgrund zwischen Bild und Sprache. Der Kommentar, die Bild-Beschreibung ist unweigerlich Entwendung der malerischen Sprache, so wie die Erklärung stets eine Art von *Beiseite-Schaffen* und Aneignung ist. Wie aber dieser für die Kunsthistorik charakteristischen, nahezu zwanghaften Versuchung entgehen, das Werk in eine Referenz, ein Ordnungssystem zurückzutragen, es auf «Stilrichtungen» (bei Spescha z.B. *«Informel», «Tachismus», «abstrakter Expressionismus», «Minimal Art» etc. . . .)* zu beziehen und ihm dadurch gerade das eigene, nur hier aufbrechende, *nicht zu messende, nicht zu vermessende* zu nehmen?

### V

*«Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit» (Ludwig Wittgenstein)*

So wie das Bild nicht in Sprache aufgehoben werden kann, kann es aber auch nicht *nicht* spre-

chen. Auch das Bild besteht aus ‹Welt›, Struktur, Sprache. Auch es ist Exegese, Zeugnis von Welt. Nie kann sich das Bildgeschehen gänzlich von der Sprache trennen: schon durch den *Namen,* die Signatur, den Titel (Angabe der Masse, Materialien etc.) ist es geöffnet zu ihr, gerahmt von Sprache; wie umgekehrt die Sprache Bild ist. Gegenseitig doppelte Rahmung also: durch das Andere desselben (Bild-Sprache) und das allen Bildern, Texten, Tönen etc. noch einmal gemeinsame ‹Bild›, den *Logos* der Welt, als gleichsam vorausliegende «Fläche», nun Naht, Stepppunkt, Schnittpunkt zwischen Wort und Bild.

1979 hat Spescha einen 26-teiligen Linolschnitt, *alphabeth poétique,* entworfen, der ebenso viele Möglichkeiten der Bildaufteilung zeigt. Denn auch das Bild, jede Kunst hat Alphabet, Grammatik, Syntax; auch das Bild denkt, es *ist* sein Gedanke. Spescha, der das traditionelle Konzept der Ausstellung über die Jahre hinweg mehr und mehr verworfen hat, hat dies immer betont, eigens thematisiert, sucht den Betrachter, das Gespräch, die *recontre,* den «kleinen gemeinsamen Spaziergang» durch das *tableau* des Werks. Dieses ist wie alle Künste eine Stimme im Gespräch der Welt. Ein solches Gespräch aber hat immer schon viele Teilnehmer: jene, mit denen wir gesprochen haben, die zu uns gesprochen haben . . . – *‹Ein einziger Tisch für Ahnen und Enkel› (Andrej Tarkowski)*

## VI

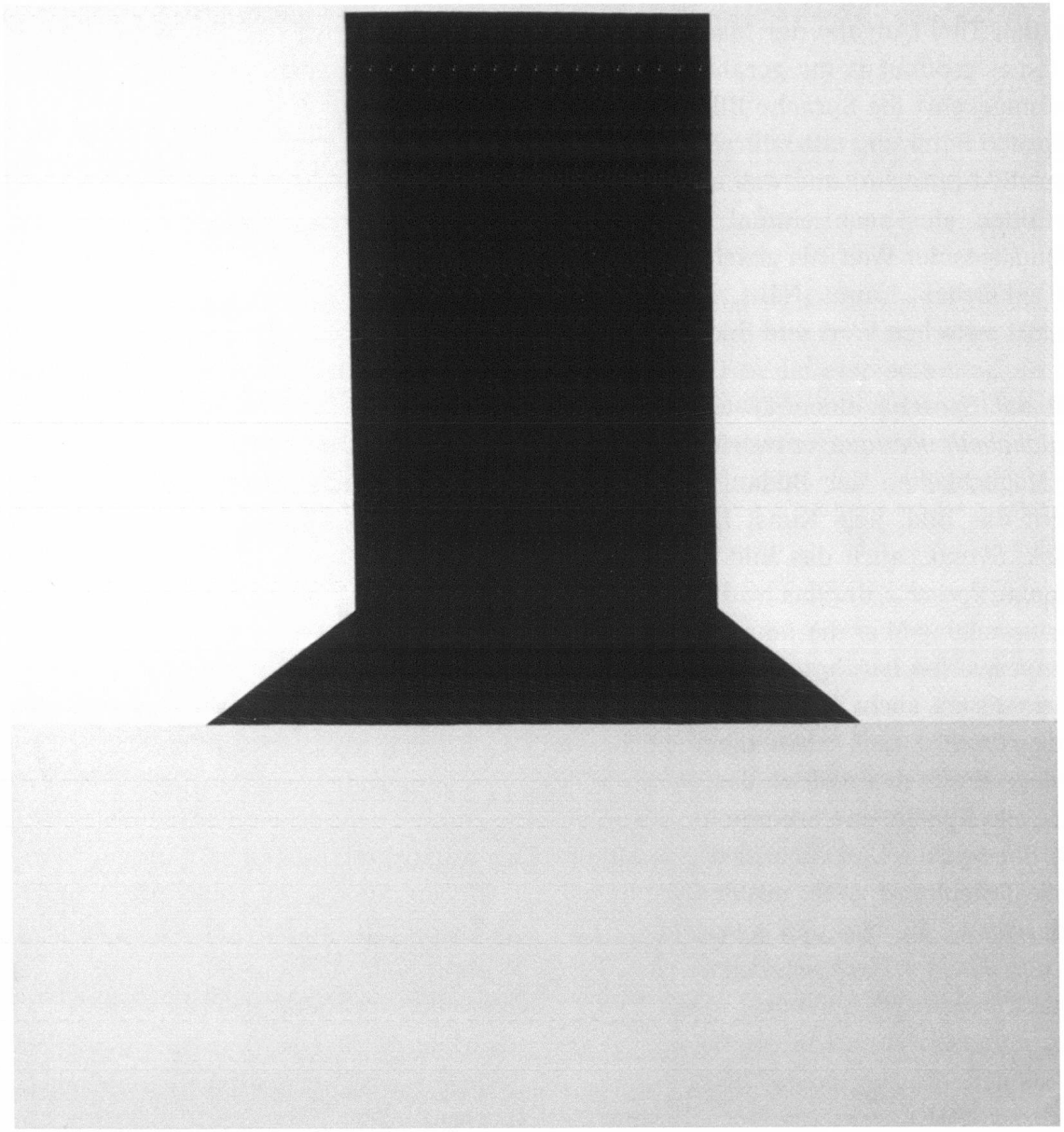
*«Weh dem, der Symbole sieht» (Samuel Beckett)*

Dennoch: Wie über Speschas Bild sprechen, das in besonderem Masse den Wörtern keinen Einlasswinkel, keine Fläche der Projektion, nicht einmal der Protektion bietet, vielmehr für die Sprache gesperrt, verboten erscheint, wie eine Landschaft, ein Territorium, das höchstens kategoriale, formale Worte zulassen würde, solche des Staunens, der Bewunderung, ‹Ergriffenheit› oder umgekehrt der Gleichgültigkeit, Ablehnung . . . Speschas Gedanke, Werk gilt, wie es scheinen mag, zuerst der Form, dem Spiel der Formen: Jedenfalls keine ‹humanistische› Malerei, kein Mensch, nirgends; keine Zeichen, Spuren von Empirie, Geschichte. – Doch selbst wenn man von diesen Bildern sagen würde, sie seien ‹reine Form›, geriete man wieder in eine Aporie, denn der Begriff der Form ist an den des Inhalts/Gehalts geknüpft, wie die Nacht an den Tag; ohne ihn wäre er sinnlos, er setzt schon jene Trennung, jenen *Schnitt* voraus, von dem zu sprechen sein wird. Form ist schon Inhalt, Inhalt ist nur als Form.

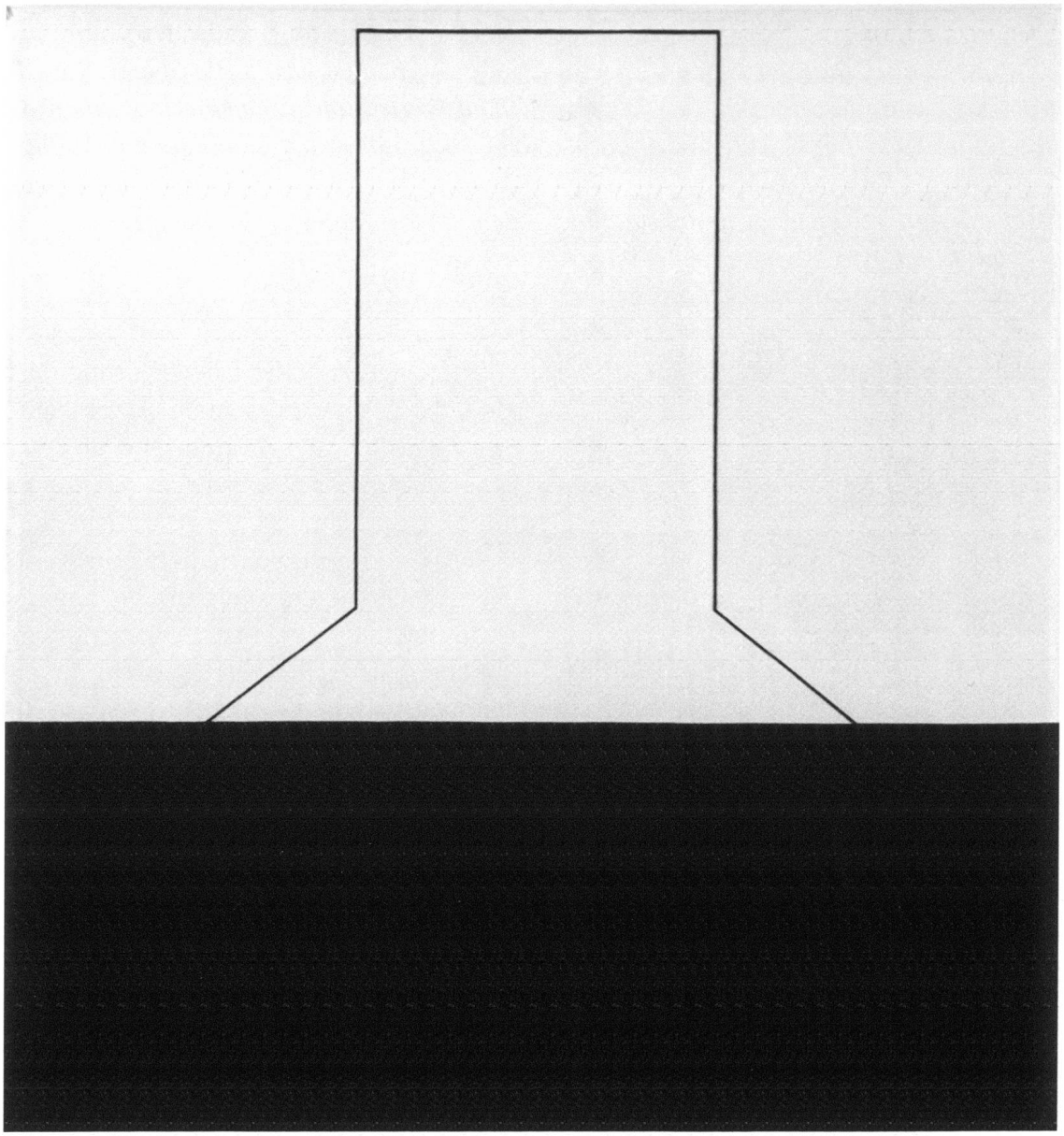
## VII

*«Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreissen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen . . . Da wir sie so mit einem Male nicht ausschütten können, wollen wir wenigstens nichts versäumen, was zu ihrem Verruf beitragen mag. Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt.» (Samuel Beckett)*

Aber gerade weil es so schwierig ist, über diese Werke zu sprechen, gerade weil sie dies selbst zu verwehren scheinen, indem sie offenbar nichts darstellen als reine Form und Raum; – nichts repräsentieren, aber selbst unübersehbare Präsenz *sind;* – indem sie zwar nichts *vorstellen,* aber etwas Erhebliches *vorliegt* –; gerade dadurch also, dass sie alle sprachlichen Wege zu verlegen scheinen, wird deutlich, dass sie am Konzept, der Herrschaft der *Repräsentation,* dem Problem *des Phantasma und seiner Begrenzung* arbeiten. – Sie erinnern, rekurrieren darauf, dass am Anfang der Geschichte des (abendländischen) Bildes das Bildverbot steht, wie am – alttestamentalischen – Beginn der Welt die *Scham* (und die Erkenntnis . . .). *Phantasma* meint in etwa eben Gebilde, Bild. Die Welt ist aber immer schon und *nur* Bild (dieser Explikation gilt das Werk Wittgensteins) –, das heisst für den Maler, den Bildhauer, für *Speschas Bild:* nicht das Bild gilt es zu erschaffen, sondern seine *Bedingungen,* Voraussetzungen, Gesetze, Ordnungen zu erhellen; so arbeitet Spescha ‹in Wahrheit› an der Abtragung des Bildes, der *phantasmata.* Seine Bil-



**Doppelseite 48/49: Acryl auf Jute 2003, 270 x 250 cm.**



der wehren die Sucht, sogar die Möglichkeit ab, alles auf ein privilegiertes und selbst phantasmatisches ‹Heute› zu beziehen, in die Währung der gängigen Ikonen Aktualität, ‹Humanität›, Innovation etc. einzuschmelzen. Sie verschliessen sich dem, was man *Bedeutung* nennt. Denn selbst das – für uns ununterdrückbare – Begehren nach Bedeutung ist Teil, Ausfluss des *phantasmas:*

*«Die Moderne näherte sich der Bedeutung als Wille zur Produktion von Bedeutung, während die Antike zur Bedeutung als Verfassung der Welt gelangt war.»* Aber: *«Haben wir uns dem Sinn genähert, entfernt er sich abermals in die Tiefe des Signifikats.» (Jean-Luc Nancy)*

## VIII

*«Es scheint aber etwas Grossmächtiges zu sein und schwer zu fassen, der Topos – das heisst der Ort-Raum» (Aristoteles)*

Die Beharrlichkeit der Kommentatoren Speschas gleicht der Konsistenz von Speschas Bild. – Durch beinahe alle diese Texte, Katalog-Vor- und Nachworte geistert der *«Raum»,* das Gespenst des Raumes, z.B. in Gestalt, Erscheinung von *«Speschas Recherche des Raumes»,* Speschas *«Rauminterpretationen», «sein Vermögen, einen Raum mit malerischen Mitteln zu definieren»,* Speschas *«Untersuchungen über das Verhältnis von Körper und umgebenden Raum».* Als könnte es Körper ohne Raum geben. Als sei der Raum gleichsam Spinozas *«causa sui»*... D.h., diese Interpretationen sind notwendig tautologisch. – Raum ist, wie Kant zeigte, ein unhintergehbares kategoriales Existenzial, vorgängig jeder menschlichen Erfahrung, diese erst konstituierend.

Das ‹Wesen› des Raumes aber nennt Heidegger, gegenteilig zur Descartschen und Kantschen *res extensa,* «Ausdehnung», das *Ein-Räumen,* Einräumen der ‹Leere›. Heidegger sagt dies am Beispiel des Kruges, dessen ‹Sinn› die Leere des Kruges ist, der so das Wasser aufzunehmen vermag:

*«Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen». / «Der Ort öffnet jeweils eine Gegend, indem er die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt.»* Das Wesen des Raumes ist also nicht über den physikalischen Raum zu bestimmen: *«Wie aber, wenn die Objektivität des objektiven Weltraumes unweigerlich das Korrelat der Subjektivität eines Bewusstseins bleibt, das den Zeitaltern fremd war, die der europäischen Neuzeit vorausgingen?» (Heidegger)*

## IX

Hingegen zu jener Privilegierung des Raumes als ‹Schlüssel› zu seinem Werk scheint mir *Speschas Bild* am ehesten über den Begriff und die Ur-Geste *des Schnittes, der Teilung der Bildfläche* zu fassen, als die *grund-legende* Urszene dieses Werkes, Bildes. In dieser Ur-Szene, diesem einen malerischen, skulpturalen, zeichnerischen Gedanken sind Leben und Werk notwendig verklammert, jedoch nicht, nie im Sinne einer Kausalität, Erklärung, sondern im Sinne der aristotelischen Entelechie (als das, wohin, woraufhin alles zugeordnet ist).

Auf die in den Speschas Katalogen aufgeführte, auf das elementarste verdichtete Biographie würde er am liebsten ganz verzichten; sein *Horror* ist, dass die Bilder auf etwas *ausserhalb* ihrer selbst zurückgeführt werden: die Biographie, die Landschaften von Bages, Trun etc. Und tatsächlich wäre es unmöglich, etwas über ‹sein Leben› aus ihnen abzulesen, auch nur eine Spur davon benennen zu können; in dieser ‹Bio-Graphie› also heisst es: *«1941–44 Berufslehre in Trun.»* – Spescha lernte in der dortigen Tuchfabrik die «Kunst des freihändigen Schneiderns», wurde Abteilungsleiter, bis er sich mit dem Wegzug nach Zürich ganz für die Kunst entschied. –

Schneiderei war einmal ein gefährlicher Beruf, ein Beruf, in dem manchmal auch Blut fliesst. Es kostet, wenn man sich verschneidet... auf diesem unübersehbaren ‹realen› und semantischen Terrain *(Zu-schnitt, Ab-schnitt, auf-schneiden, ab-schneiden...)* vor dem Horizont des *Schnitters*...

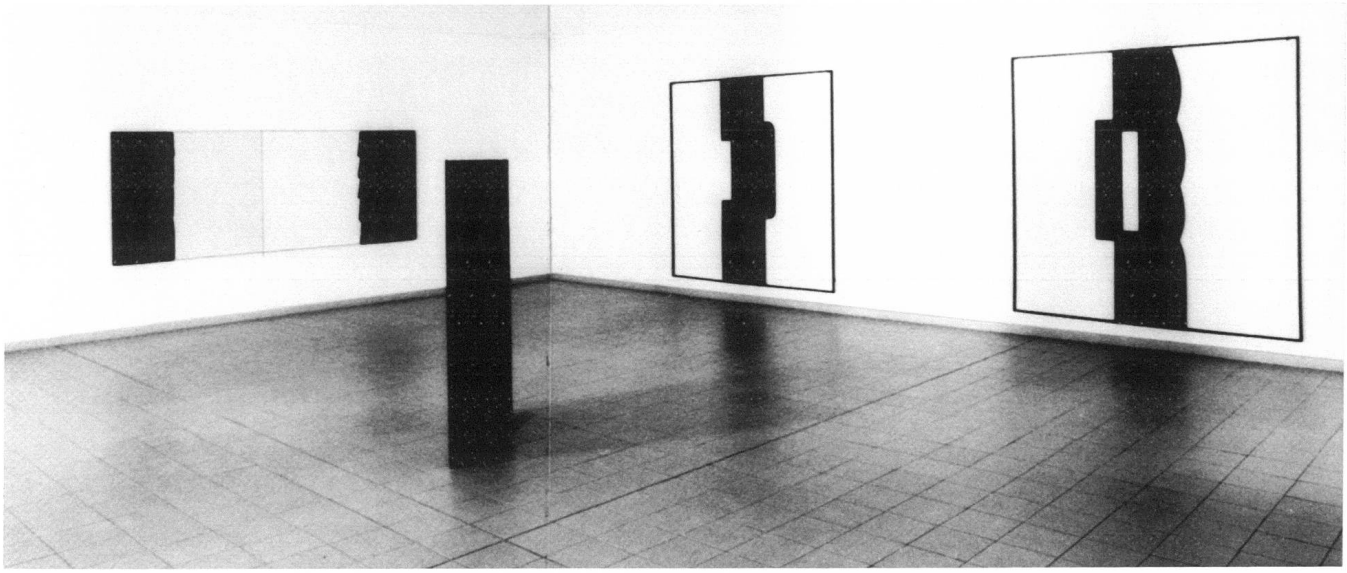
Der Schnitt aber ist an das *Mass* gebunden; der Schneider nimmt Mass... Durch dieses ist wiederum eine ganze unübersichtliche semantische Topographie aufgerufen, die Frage nach dem *Angemessenen, Vermessenen, Gemässen,* nach dem *rechten Mass,* also dem Rechten, der Gerechtigkeit, bis hin zum *goldenen Schnitt,* jener Ikone, dem Urbild der Massgabe von Architektur und Malerei.

## X

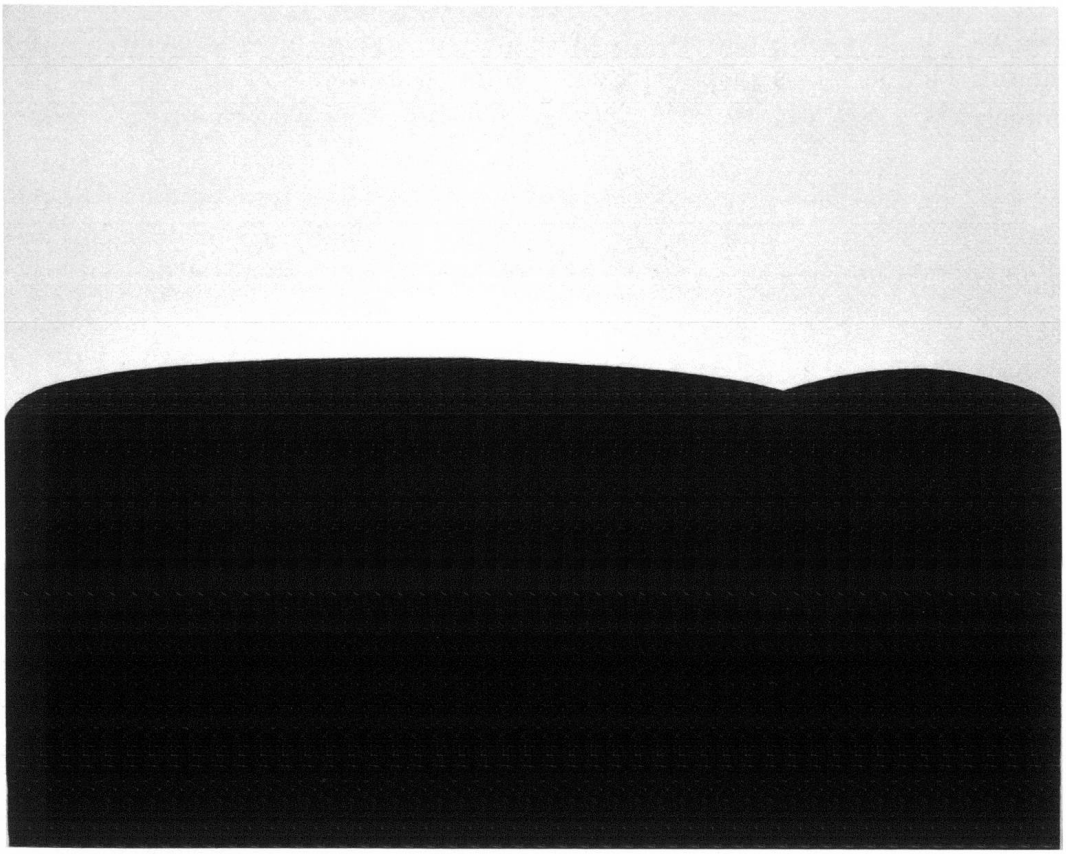
*«Es sind Räume in den Räumen...» (Eugene Ionesco, «Die Reise zu den Toten»)*

Wenn die Welt auch über einen ‹Urknall› entstanden sein mag, so war dies jedenfalls der ‹bedeutendste Einschnitt›... Welt entsteht erst durch Teilung. Und man kann die ganze alttestamentalische Genesis als Schnitt, Folge von solchen Scheidungen, Schnitten lesen: *«Und Gott schied das Licht von der Finsternis.»* (Gen. 1, 4)/ *«Und er schuf sie als Mann und Frau»* (1, 27; das Eine als Zwei...). Der Schnitt teilt (daher galt die «Zwei» noch bei Origines als das Böse). Dann der Einschnitt, Riss des Sünden-*Falls-,* offenbar ebenso eine erste Teilung, gedoubelt in ihrer dunklen Gewalt von Kains Tat an Abel, dem ersten Brudermord am ersten Bruder... Aber Riss heisst auch ‹ritzen›, ‹Furchenziehen›, ‹die Aussaat bereiten›. Welt, Mensch, Geschichte, das ganze irdische Figurenspiel, die Spiele des Schnitts entstehen mit, durch, in solchem Riss, in dem – potentiell – alle weiteren Schnitte bereits gesetzt sind – Der Begriff des *Falles* aber ist an den der Erlösung, des verlorenen und wiedergefundenen Paradieses gebunden wie umgekehrt. Er erzeugt einen Bruch, der nicht mehr heilbar scheint, der endlos in sich und ebenso luxuriös wie von letzter Dramatik ist. Denn der Schnitt, der Riss, sind auch der Ort der Wunde, des Eindringens wie des Ausflusses zugleich (und die *Naht* das Seil, auf dem der Maler tanzt...). Zugleich zeigt jene Naht, dass die Teilung heilbar sein wird, schon geheilt sein wird, denn die Wunde, die Differenz, der Streit, der *Unter-Schied* sind auch der Ort der Heilung. Der Schnitt hebt also die Einheit nicht auf, aber Einheit ist nur im Modus der Teilung.

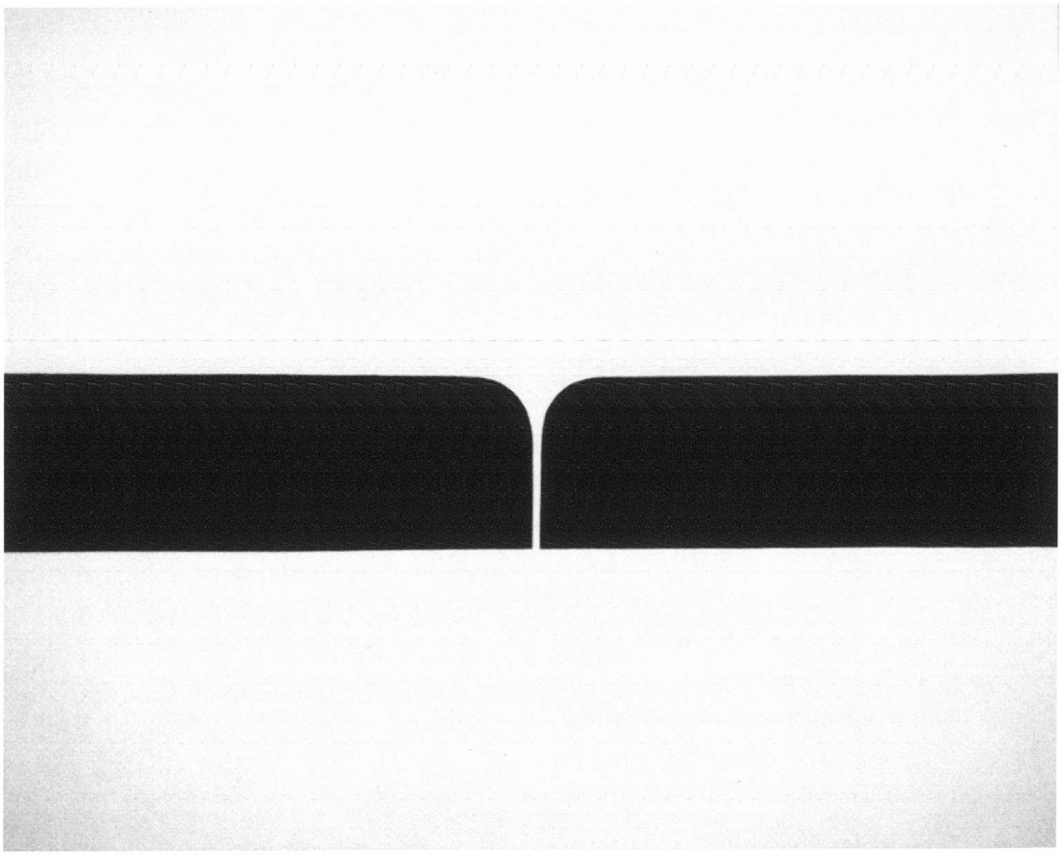
Zugleich steht am Anfang aller monotheistischen *religio* die *Beschneidung* – Bescheidung des Geschlechts und der Herzen (Paulus und lange zuvor schon im *Deuteronomium).* Und alles, was so entsteht, ist *zweischneidig*... Das Mass



**Ausstellung Salle Gustave Fayet Sérignan, 2003.**



**Acryl auf Jute 2003, 150 x 182 cm.**



**Acryl auf Jute 2003, 141 x 171,5 cm.**

des Schnitts aber ist an die *Scham* gebunden, welche nach dem Tuch, dem Kleid verlangt, dem ersten *Ding,* dem Kleid, das seitdem mit der Nacktheit spielt.

## XI

*«Das Zelt (der Gesetzestafeln) darf keine fremden Gäste haben» (Talmud)*

So entsteht durch den Schnitt auch das Bild, die Möglichkeit des Bildes, seine Ent-Faltung, seine Falten, mögliche Faltenwürfe... Es ist diese Logik, der Speschas Bild zu folgen scheint... Als wäre die Welt, der *Logos* ihr Vor-Bild, ihr Bau. Denn in dieser Geste des Schnitts sind in Speschas Bild alle weiteren Gesten, Teilungen, Auf-teilungen enthalten: Doppelung, Multiplikation, Umkehrung, Spiegelung, Ausdehnung, Brechung... Die Farbe aber doubelt diese Teilung, wie diese – im Bild – ein *double* des Rahmens ist.

Die Leinwand, Fläche, auf der dies geschieht, ist wie die leere Bühne, die ‹Welt› (Spinozas «Substanz», Hegels «absoluter Geist», Heideggers «Sein»...), Fülle und Leere in einem; Welt vor ihrem Beginn und nach ihrem Ende; nicht Abwesenheit von Bewegung, sondern ihre Versammlung. Kandinsky sprach vom *«Atmen der Fläche, das jeder Künstler empfindet.»* Nicht also gilt es, irgendetwas auf diese Fläche, die *immer schon zugeschnittene* Leinwand aufzutragen; es gibt bei Spescha keine Fläche, Bühne als beliebige Disposition, *vielmehr geschieht etwas mit dieser Fläche selbst*... Dieses Geschehen ist zugleich der malerische Eingriff, auf dessen Reinheit, Logik, Genauigkeit Spescha besteht, auf dem die Verantwortung des Künstlers liegt, die notwendig auch Mitteilung und Deutung ist. Die Gesetze, die für das Bild gelten, sind die gleichen wie in aller Kunst: Zusammenhang, Fasslichkeit: *«Zusammenhang im Dienste der Fasslichkeit der Gedanken»* (Anton Webern, «Der Weg zur neuen Musik», 1932). – *«Kunst muss diktatorisch sein»* ... Dieser Imperativ Speschas kursierte lange unter uns, wir hatten ihn uns zu eigen gemacht, zu eigen zu machen versucht...

## XII

*«Das widereinander Strebende zusammengehend, aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung» (Heraklit)*

Die strukturale Koinzidenz von *Speschas Bild* z.B. zur griechischen Tragödie (Aischylos, Sophokles, Euripides) ist unübersehbar: Die Tragödie beginnt mit *Teilung,* einem ersten Schnitt, indem ein Chorist, Sprecher dem ursprünglich allein agierenden, singenden, rezitierenden Chor gegenübergestellt wird. Schliesslich ein zweiter, der nun wiederum im Dialog, *Unter-Schied,* Wider-Spruch zum ersten stehen kann. Beide können zudem (durch Masken hindurch) mehrere Personen darstellen. Das Schauspiel, die Tragödie beginnt. Sophokles fügte einen dritten Schauspieler hinzu. Diese *oikonomia,* oikonomia einer äussersten Sparsamkeit, wurde nicht mehr überschritten. Ihr entspricht – gleichsam in der Horizontalen – die Logik der Struktur der Tragödie: Prolog, Parodos, Epeiseidon, Stasimon, Kommos etc. Und durch die ganze Tragödie hindurch blieb der Chor gleichsam die haltende Fläche; derjenige, der wie Nietzsche sagte, die Figuren aus sich *hinausstellt* – Haltende Fläche wie die Leinwand.

Und ebenso wie die Tragödie, die die Handlung nicht zeigt, sondern umgeht, indem sie diese in den Botenbericht und seine imaginären Räume verlegt, vermeidet Spescha die direkte ‹Geschichte›. Und wie die Tragödie, die den Streit, die Antinomie, das Tragische als *conditio* der Existenz anerkennt und *das Urteil vermeidet,* kennt auch Speschas Bild keinen Finitismus, diese andere Versuchung abendländischer ‹Welt-Anschauung›.

## XIII

*«Der Andere ist höher als ich.» (Emmanuel Lévinas)*

Der Schnitt, Unter-Schied geschieht zunächst – auch in Speschas Bild – als *Vertikale,* auch wenn die Horizontale dann im Ganzen überwiegen mag: weil sie, wie Hölderlins «Blitz», von ‹oben› kommt, während in der Horizontalen das Gottesverhältnis nicht vorstellbar ist. Kafka sagte: *«Die*

*Gnade ist das Gesetz der herabsteigenden Bewegung».* Die *Horizontale* dagegen mag als die Welt erscheinen, in der sich der Mensch nun einrichtet, wohnt... sie wird zu jenem Horizont, jener Grenzlinie, die nunmehr *seinen* Horizont bildet, sie wird zur Vermessung von Himmel und Erde: *«Immer aber Liebes, gehet die Erd' und der Himmel hält» (Hölderlin)*

## XIV

Eine der schönsten Würdigungen Speschas ist jene des Basler Schriftstellers und Kunstkritikers Tadeus Pfeifer im Katalog zur ersten Ausstellung 1992 im *Lieu d'art contemporain* in Hameau du Lac, unweit von Narbonne und Bages, wo Spescha arbeitet und lebt. Sie enthält auch jenen unglaublichen Satz Speschas, ein Unikat in einer von unentwegtem Gemurmel und Rauschen erfüllten Landschaft der Kunst, in der alles gesagt zu sein scheint: *«Alles was schön ist, was Freude macht, sogar das Emotionale, muss man weglassen.»* – Verweigerung des Genusses, des Erlebnisses also – Durchstreichung all jener Ikonen der Aesthetik seit Kant.

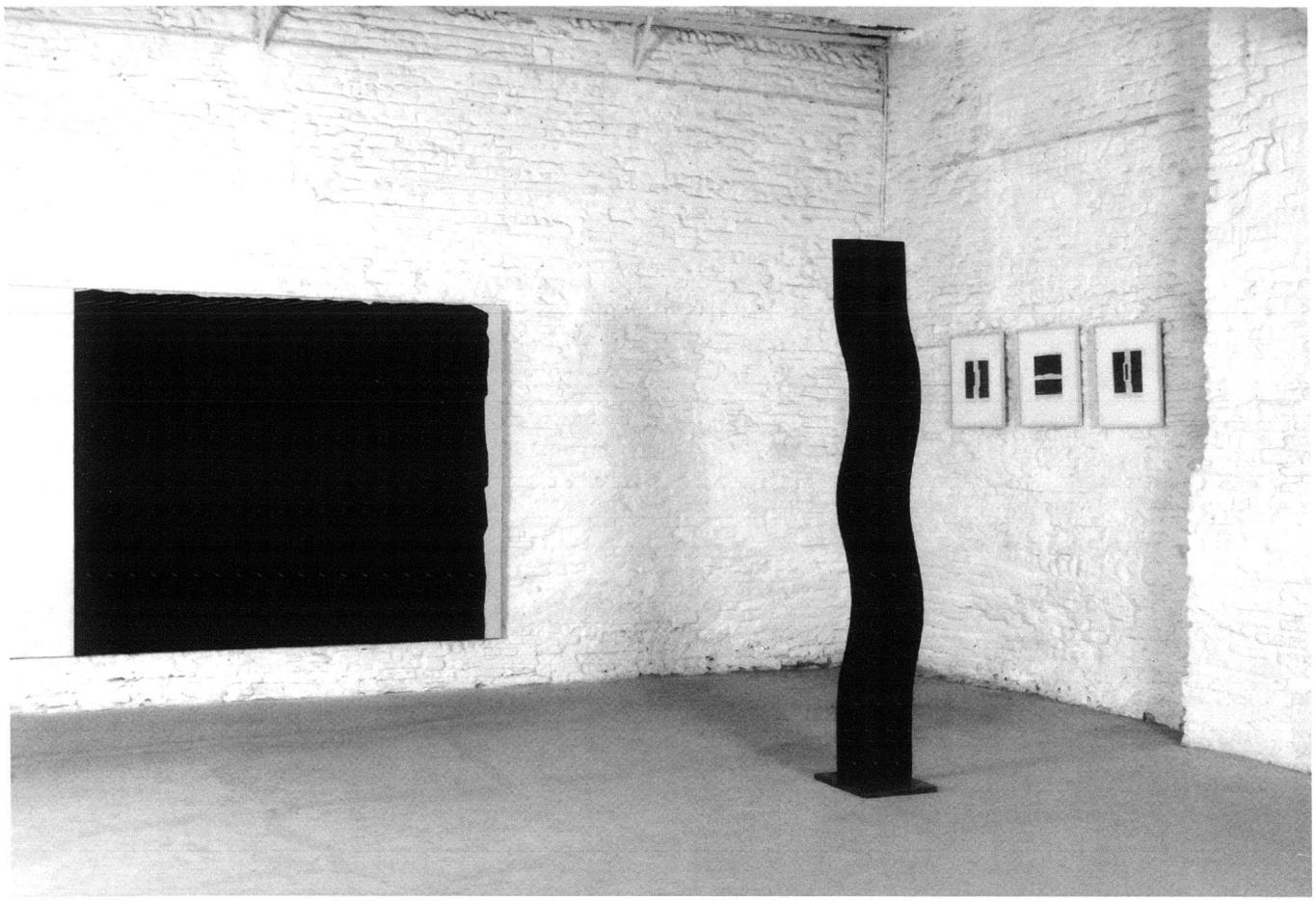
Warum aber erzeugen viele Werke Speschas dennoch Schönheit, diese unabweisbare Empfindung von Schönheit: trotz dieser Verbannung jeglicher Intention auf Reiz, Emotion (trotz der Vermeidung schöner Farben...)? Wie kommt das Licht in sie? Die Spiele des Lichts? Die Geste einer zarten Berührung?

Es ist hier die Aesthetik Walter Benjamins zu erinnern: *«Im Ausdruckslosen erscheint die erhabene Gewalt des Wahren.»* In der Vermeidung der Intention des Ausdrucks, der Expression, der Überredung, des Kalküls... Benjamin, der das «Erhabene» dem «Schönen» entgegenstellt, spricht von der notwendigen *«Mortification»,* der Mortifikation jener Schönheit des *Scheins,* die seit Kant als Bedingung des Kunstwerks gilt.

## XV

Wie sehr aber *Lichtung* die geheime Teleologie, von Speschas Bild ist, gleichsam vielleicht ihr *Wahrheitsgehalt,* zeigte die zweite grosse dreimonatige Rauminstallation, der *Lieu de recontres de Matias Spescha* in Hameau du Lac im Sommer 2001. Als der Besucher durch die schmale Holztüre die grosse Halle betrat, stiess er zunächst jäh, unvorbereitet auf einen aus massiven Steinen errichteten schwarzen Kubus, der vor ihm aufstieg wie eine abweisende, unüberschreitbare Grenze. Als der Betrachter dann, gleichsam geleitet von zwei kleineren Objekten (die Spescha selbst spielerisch die *«Sphinx»* bzw. die *«Hüter des Gesetzes»* nannte), diese monolithische *Black-Box* umschritt, stiess er – ebenso jäh und unvermutet – auf der gegenüberliegenden Seite auf einen kleinen Eingang. Diesen betretend, fand er sich nach kaum 2 bis 3 Metern in einem kleinen, mit sanften Linien konturierten, vollkommen ausgemalten Raum (Spescha nannte ihn die *«Kapelle»*...), in weiss-weissesten Farben. Nie vielleicht war so fühlbar, was Licht *ist.*

Was hier, in diesem schwarzen Stein, in diesem Licht, Bild geworden war, die Umkehrung des Anderen als Desselben, der ‹Identität der Nichtidentität mit der Identität› war wie ein unendliches Versprechen, blendende Verheissung: *dass sie sich gegenseitig halten, bedingen, umklammern – die Dunkelheit und das Licht, Physik und Metaphysik, Himmel und Erde...*



**Ausstellung Galerie Jacques Girard in Toulouse 2003.**

## ANNOTATIONEN

### Zu I

Und wie danken? Für fast alle jüngeren Künstler Graubündens ist Matias Spescha zu einer selbst massgebenden Gestalt geworden. Viele waren Gast in seinem 1995 errichteten Gäste-Atelier in Peyriac, dem Nachbardorf von Bages. Seltene Gastfreundschaft, von Spescha ohne jeden Aufhebens gewährt...

### Zu VIII

Der Schnitt schafft *Raum und Zeit,* als das andere desselben, denn er ist selbst nur in Zeit, ein zeitliches Moment – so könnte man in Blick auf Speschas Werk ebenso gut von Zeit, ‹Zeit-Malerei› sprechen... – Warum aber spricht niemand über die *Zeit* in Speschas Werken? – Weil sie nicht zu sehen ist? – Ein Bild scheint keine Zeit zu haben. Doch ist das Bild, die Skulptur, gebarte Zeit, *«Raffung der Zeit in ihrer Stilllegung»* (Benjamin). – So skandieren, errichten die Linien Speschas, zugleich mit Räumlichkeit Zeitlichkeit, gleichsam in Meister Ekkehardts *«Nu»*...

### Zu IX

Und es ist so schwierig, *nicht* darüber zu sprechen, nicht die Landschaften von Trun und Bages zu erinnern, den Berg und das Meer, ihre Ruhe, ihr Drama, ihre Abgeschiedenheiten... Niemand, der dort war, wird den sanften Vogelflug über dem abendlichen Etang – wie ein Ausgleiten – in der langsam sich entziehenden Sonne vergessen, die Sturzflüge der schreienden Möwen in der kalten Morgensonne, in dieser nicht nur von Meer, Erde und Himmel, sondern auch einem unvergleichbaren kulturellen Erbe (Oczitannien, die Katharer, die Narbonensische Kultur der Kabbala, der römischen ‹Via Domitiana› der Templer...) gesättigten Landschaft.

### Zu X

Das *monochrome* Bild ist keine Widerlegung; es stellt, *kann* nie das Ganze, Eine, Einheit vordarstellen, sondern gleichsam lediglich einen ausgedehnten Moment; auch das monochrome Bild ist an den Rahmen, den *Aus-Schnitt* des Rahmens gebunden. *Von Einheit können wir nichts erzählen.*

So wie der Schnitt das Tuch, eine Fläche, voraussetzt; so ist das Bild an den Rahmen als erste und wesentliche Bestimmung gebunden, den Aus-Schnitt, Grundriss... Der Maler hat es nicht nur mit der leeren Leinwand zu tun, sondern zunächst mit deren *Umrandung,* da, wo das Bild an die Welt stösst, wo die Welt an das Bild stösst...

### Zu XII

Zwar darf man den Maler nicht fragen, denn er hat in seinem Bild ja immer schon geantwortet. Aber – mit Skrupeln – sei aus einem der immer reichen Gespräche mit Spescha ein Augenblick wiedergegeben, in dem er etwa folgendes sagte:

*‹Wir wissen ja nicht, noch nicht, was die Kunst ist... Sie ist vielleicht irgendetwas wie ein ferner Monolith... Man muss also immer weitergehen, suchen, danach, was die Kunst in Auftrag gibt. Man versucht innerhalb seines Registers stets einen Schritt weiterzugehen, dieser Aufgabe nachzugehen... Bei Giotto, Cézanne kann man Mass nehmen, für diese Aufgabe, dieses Ziel... Das Bild selbst muss eine Balance zwischen Bild und ‹Geschichte› haben. Es gibt planbare Momente (z.B. Gegenüberstellungen, Durchblicke, Massvarianten von links und rechts etc.), aber ebenso nicht planbare, sozusagen autonome, magische Momente des Bildes, des Geheimnisses selbst, aber diese sind seltener...' – In diesem Gespräch lässt Spescha auch ausdrücklich die Assoziation zu Kubricks schwarzem Monolith in «Odyssee 2001» zu, thematisiert den «Sündenfall» der Genesis...*

Bekanntlich verwendet Spescha nur oder beinahe nur die Farben Weiss-Schwarz-Grau-Braun (Ocker). – Auch hier in Bezug auf das Licht, die Farbe ist die Scheidung, der Schnitt die alles initiierende Urgeste, im gleichen Augenblick wie der Raum: *«Gott schied das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht.»* Der Schnitt ist Schöpfung... Grau, die diskriminierteste Farbe, die geringste, ist bei Spescha die privilegierteste... Aber vergleiche

dazu Hegel («Phänomenologie des Geistes»): *«Das Absolute ist eine Nacht und das Licht jünger als sie.»*

### Zu XIII

«Gemäss der Ordnung der Natur» (wie es in einem bei Foucault zitierten Text heisst) schreiben Inder, Chinesen, Japaner ... von oben nach unten. Auch die Skulptur, die Stele als ihre Ur-Form, ist eine vertikale Bewegung. Im Theater teilt sich der Vorhang oder er fährt in der Vertikalen nach oben. – Himmelfahrt, Sinai: der Berg des Empfangs der Gesetze, das Gericht, Kafkas «Vor dem Gesetz» – Chiffren der Vertikalität.

### Zu XIV

Ein ganz persönlicher und so angemessener Zugang bleibt jener seines viel zu früh gestorbenen Neffen Flurin Spescha im Katalog der Aarauer Retrospektive: *«Du zündest dir eine Zigarette an und lässt der Leinwand Zeit. Mehr und mehr zeigt sich die Linie – Signal der Trennung und Verbindung – als Figur der Transzendenz.»*

### Wichtigste Werk-Kataloge und Literatur zu Matias Spescha


Matias Spescha. Couloir Peint 19. Biennale von Sâo Paulo 1987. Mit Texten von B. Stutzer und F. Spescha. Officefédéral de la culture (ed.). Berne 1987.

Katalog L.A.C. Lieu d'Art Contemporain, Sigean 1993. 47 Seiten, 31 Abbildungen. Texte von Edith Jud und Tadeus Pfeifer.

Matias Spescha. Plastiken 1979–1989. Kunstmuseum Winterthur (Hrsg.), erschienen zur Ausstellung vom 28.1.–18.3.1990. Mit einem Vorwort von R. Koella und Edith Jud. Winterthur 1990.

Matias Spescha. Die Druckgraphik 1953–1992, Katalog mit einem Text von Beat Stutzer und dem Werkverzeichnis von Hans Eggenberger, Bündner Kunstmuseum, Chur 1993.

Matias Spescha. Publikation anlässlich der Retrospektive im Aargauer Kunsthaus Aarau vom 29. Januar bis 12. März 2000. Benteli-Verlags AG Wabern-Bern, 264 Seiten. Mit Texten von Matthias Frehner, Flurin Spescha, Beat Stutzer, Beat Wismer.

Matias Spescha LAC. Katalog anlässlich der «Lieu de recontres de Matias Spescha», Benteli-Verlag, 2002. 44 Seiten. Mit Texten von Benedikt Loderer, Mathias Frehner, Daniele Bégard.


### Weitere Literatur


Bolz, Norbert; Willem van Reijen. Walter Benjamin. Reihe Campus. Einführungen. Frankfurt 1991.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt 1971.

Frank, Wolfram: angelica/zarte Seele. Ein Essay über die Malerin Angelika Kauffmann. Chur 1999.

Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum. St. Gallen: Erker 1969.

Rathjen, Friedhelm: Beckett zur Einführung, Hamburg 1995.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt 1963.


### Fotonachweis

Bernard Delorme
Iris Saner
Matias Spescha