

**THOMAS ZINDEL
ARBEITEN 1984-1989**

THOMAS ZINDEL
ARBEITEN 1984–1989
Mit Beiträgen von Wolfram Frank und
Beat Stutzer.

Dank:

Die Drucklegung dieser Publikation wurde durch finanzielle Beiträge folgender Institutionen ermöglicht:

Werner Vogel, Arisdorf
FAVO-Werbung AG, Basel
Galerie Mesmer, Basel

Redaktion:
Dr. Beat Stutzer, Chur

Konzept und Gestaltung:
Beat Stutzer, Chur, und Thomas Zindel, Basel

Fotolithos:
Schwitter

Satz:
Multi Satz Factory AG, Basel

Druck:
Wolf Offset Druck, Allschwil

© by Thomas Zindel, Basel 1989

BATAILLES KONZEPTION DER EROTIK – IHRE WIDERSPIEGELUNG BEI THOMAS ZINDEL

Wolfram Frank

"der eingriff eines textes in die gesellschaft misst sich weder an seiner publikumswirksamkeit noch an der treue der sozio-ökonomischen widerspiegelung, (...), sondern vielmehr an der gewalt, mit der er die gesetze, die eine gesellschaft, eine ideologie, eine philosophie sich geben, um sich in einer schönen bewegung historischer einsicht aufeinander abzustimmen, *überschreitet*." (Roland Barthes)

Das Anliegen Georges Batailles (1897–1962), dessen Werk noch immer an die Peripherie des Literaturbetriebs gedrängt ist, war – wie das vieler anderer Schriftsteller und Denker des 20. Jahrhunderts – eine Korrektur des Menschenbildes, der Voraussetzungen von sich selbst, denen der Mensch sich gegenübergesetzt glaubt, und die nicht nur sein Selbstkonzept bestimmen, sondern, viel weitreichender, sein Handeln. Sein Schicksal also. Insbesondere versuchte Bataille die vergessene und verdrängte Erfahrung der Erotik zu ergründen. Seine Methode hierbei war, vor aller Analyse, phänomenologisch:

"Ich werde nie die Heftigkeit und das Staunen vergessen, das mit dem Willen verbunden ist, die Augen zu öffnen, und dem, was geschieht, dem, was ist, ins Auge zu sehen."

Gegenüber beruhigenden Konzeptionen des Menschen sieht sich Bataille aufs schärfste mit dem Problem des Todes konfrontiert, der die *Kontinuität* des Menschen und damit seinen Wunsch nach Einheit vereitelt:

"Die Menschen sind diskontinuierliche Wesen (ein Abgrund trennt sie voneinander; jeder stirbt für sich allein...). Diese faktische Diskontinuität kann jedoch nicht die fundamentale Kontinuität des Seins unterdrücken: das diskontinuierliche menschliche Wesen lebt seine Diskontinuität zu Ende, aber in der Sehnsucht nach seiner fundamentalen Kontinuität."

Batailles Theorie der Erotik war eine Antwort auf die Frage, die die Diskontinuität aufwarf. Was dem Tode entgegenhalten, dieser "höchsten Grausamkeit des Nichts"? Die Grausamkeit des Todes ist eine geistige wie körperliche, und Bataille beharrte darauf, den Widerpart im Schnittpunkt dieser Kräfte zu suchen. Die in die *Verschwendung* hineingesteigerte Lust,

dorthin, wo sie die Grenzen des Todes berührt, hatte auch die Kraft, diesem entgegenzutreten (und der Tod erfuhr durch seine Verwandtschaft mit der Erotik eine wesentliche Uminterpretation):

"Das Wesen der Leidenschaft ist es, die fortdauernde Diskontinuität durch eine wunderbare Kontinuität zwischen zwei Wesen zu ersetzen."

"Verschwistert mit der Lust, der Erotik, fand Bataille das Tabu, das Verbot und stellte ihnen die *Überschreitung* entgegen. Der Gedanke der Überschreitung, in der die Lust erst ihrer selbstteilhaftig wird, wurde die Grundlage seiner Philosophie.

"Die Übertretung zur Grundlage der Philosophie machen (das ist das Unterfangen meines Denkens) heisst, die Sprache durch eine schweigende Versenkung zu ersetzen."

Auf diesem Gedanken wusste Bataille, an Hegel und Nietzsche geschult, sogar eine Seins-Philosophie aufzubauen, mit der er an die philosophische Tradition anschliessen und deren Fragen mit *seinem* Akzent beantworten konnte:

"Das Sein wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod."

Die Schöpfung selbst wurde für Bataille identisch mit der Bewegung der Überschreitung. Ebenso folgt daraus seine kühnere Theorie der Theologie:

"Gott ist nichts, wenn er nicht das Überschreiten Gottes nach allen Richtungen ist."

Batailles Vorwürfe an die Schulphilosophen, die an die Auseinandersetzung Kierkegaards mit Hegel erinnern, rührten eben daher, dass er sich als einziger den Fragen des Seins von der Sexualität, der Erotik her näherte ("die höchste philosophische Frage fällt, denke ich, mit dem höchsten Punkt der Erotik zusammen.")

Batailles Weltkonzeption ist der Schrecken inhärent, den die Überschreitung hervorruft (hätte er ein Theater gegründet, dann ein 'Theater des Entsetzens').

"Was die Leidenschaft kennzeichnet, ist ein Todeshof."

Ebenso ist eine vom Tod als dem endgültigen Grauen umstellte Welt eine Welt des Schreckens. Seine Konzeption der Erotik, eine Theologie des Obszönen, schliesst alles das ein, was die trivial-pornographischen oder die romanisch-hygienischen Behauptungen über die Erotik aus dieser verbannten: den Tod, den Schrecken, den Ekel, die Angst... Die Voraussetzungen, die er vorfand (und zu deren Korrektur er auffordert) beschrieb er so:

"Ein ganzer Komplex von Voraussetzungen hat uns dazu geführt, dass wir uns vom Menschen ein Bild machen, das von der äussersten Lust, und vom äussersten Schmerz weit entfernt ist."

Bataille hat mehrmals erklärt, dass die "Lust an sich verächtlich" sei. Vielmehr verfällt die sexuelle Raserei gleichsam in einen Kampf mit sich selbst und gilt in der Transgression der Überwindung ihres ausschliesslich körperhaften Aspekts. Die Exzesse sind in unseren Köpfen und Gedanken beheimatet, ohne die der Körper kein Bewusstsein von seinem Tun hätte. Was kümmert sich die Natur um sich selbst? Nie kann sich die Erotik – ausser in der Transgression, dem Umschlag der Lust in die Überschreitung – auf der Höhe halten, die sie beständig anstrebt und verspricht.

"Mein Tod und ich gleiten in den Wind des Aussen, wo ich mich der Ichlosigkeit öffne."

Die Wiedereroberung des fremden Terrains der Erotik führt in ein unmittelbares Gegenüber zum Körper, dessen primären, 'schmutzigen' Funktionen. Batailles Prosatexte sind sexuelle Abenteuerromane, die ihre Energie ausschliesslich aus sexuellen Handlungen beziehen. In ihnen ist die Erotik einerseits der Bereich des Todes (das Bild der Liebenden ist mit dem Bild der Sterbenden identisch, der Orgasmus ein langes Ersticken...), andererseits der Raum des Spiels, einer unendlichen jugendlichen Luzidität. Die Lust ist auch die einzige Freude, und nicht die Düsterei überwiegt bei Bataille.

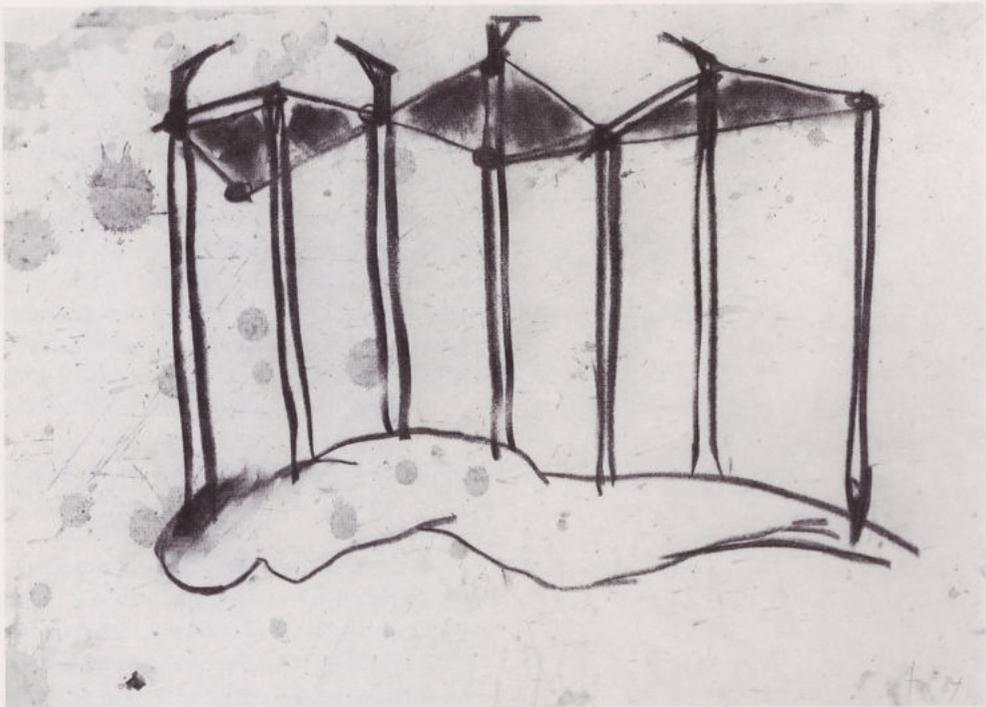
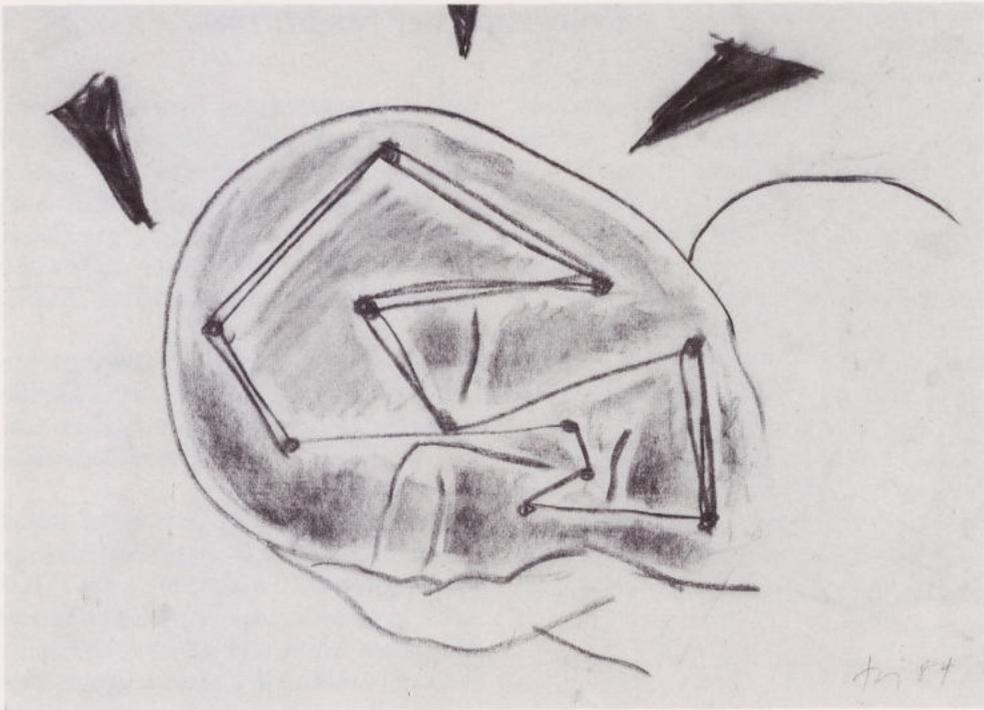
"...die Sprache durch eine schweigende Versenkung ersetzen..."

Das ist es auch, was die Zeichnungen und Bilder Thomas Zindels unterfangen. Sie sind ein grosser Versuch über die Erotik; aufgefasst als Schnittpunkt von Existenz und Sein. Unverkennbar ist die Dynamik in diesen Werkfolgen, die immer entschiedener, konsistenter in die Abstraktion als den eigentlichen Raum der malerischen Sprache führt, in "die

schweigende Versenkung" der Formen, Geometrien, Konturen und Farben. Die "Worte", die Leitfiguren der Leidenschaft sind die gleichen wie bei Bataille: Der Schmutz, das Verbot, die Tränen, die Angst; die Wunde, die Öffnung, das Sichverströmen... Alles beginnt im Kopf, wie "Die Eroberung der Nacht" zeigt: er initiiert die Erfahrung der Körper auf der Suche nach ihren Ekstasen und Grenzen, setzt sich fort im Spiel der Augen, geblendet und schamvoll verborgen, der anwesenden und abwesenden Blicke. Der Kreis, gleichsam vokal, solistisch gezogen in den Zeichnungen, symphonisch in den Gemälden, schliesst sich in der Werkgruppe "R.E.M.". Malerei am Abgrund und entlang an seinen Rändern. "Solange uns die Erotik nicht in ihrer Bodenlosigkeit bewusst wird, entgeht uns ihre Wahrheit", sagte Bataille. Es sind bei Thomas Zindel die Körper selbst, die sich in diesem Raum der Bedrohung, den sie evozieren, zeugen und vernichten (in beiden Richtungen der Überschreitung). Der Exzess der Körper ermöglicht die Selbstwerdung des Geistes. Dessen Zeichen, die Köpfe, fliegen weg, jetzt schweben sie...

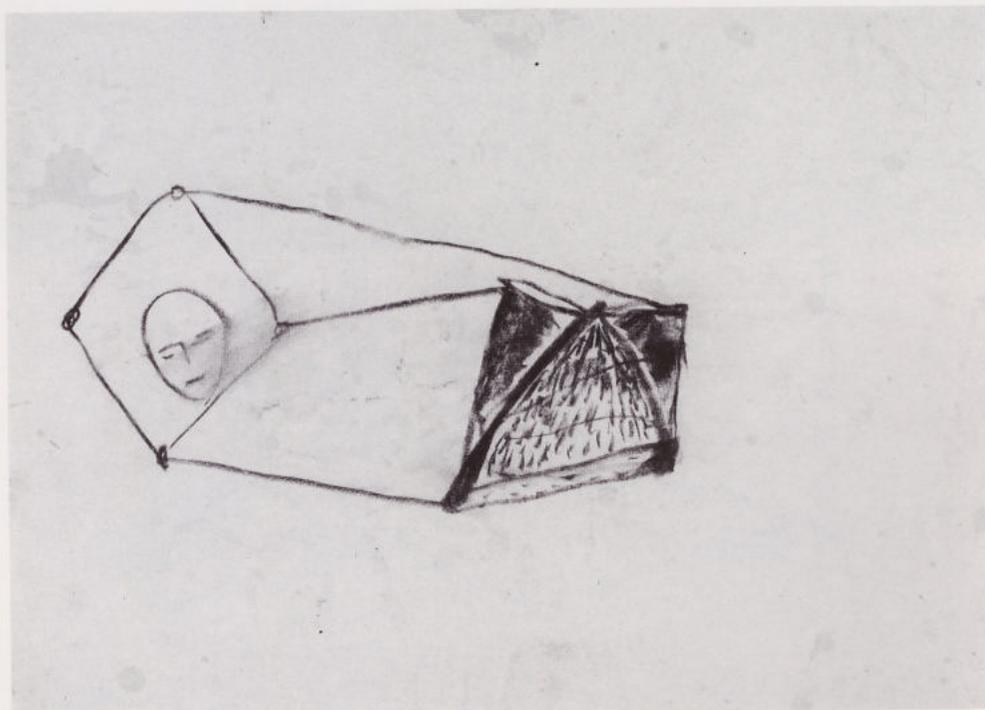
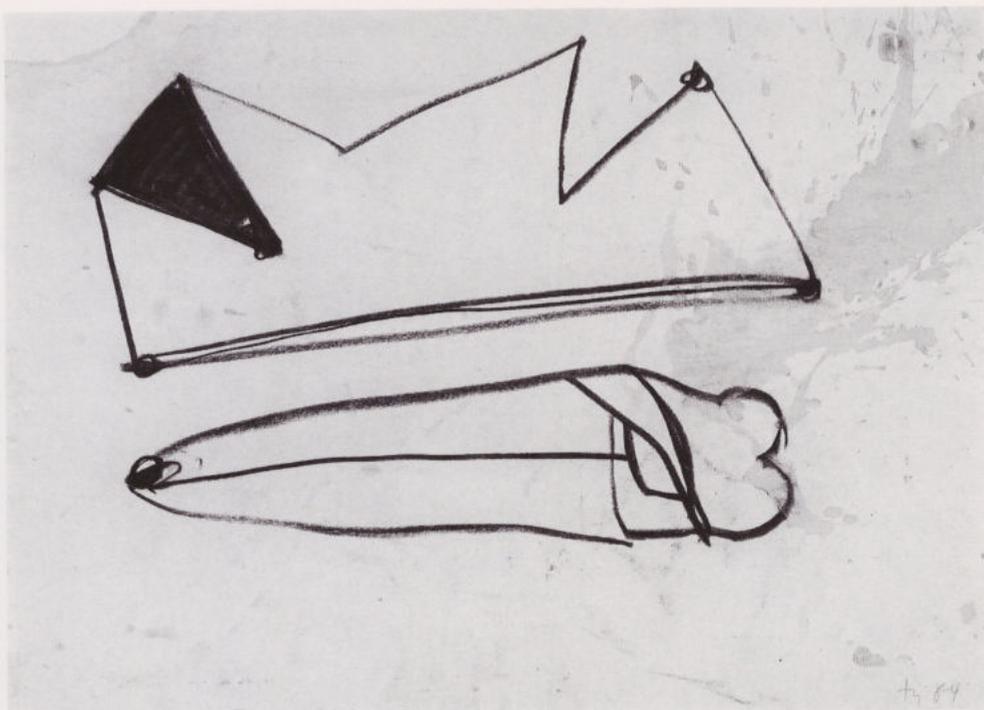
Eroberung der Nacht. 1984





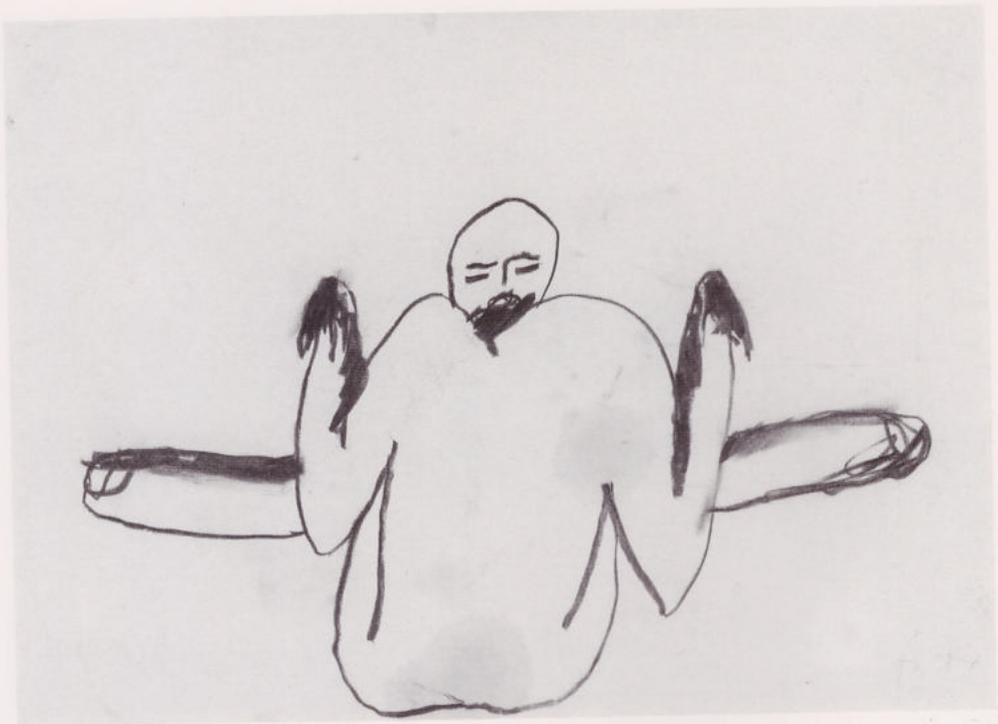


Eroberung der Nacht, 1984
Caparol auf Leinwand, 220 x 250 cm



Eroberung der Nacht, 1984
Kohle auf Papier, je 42 x 59,5 cm

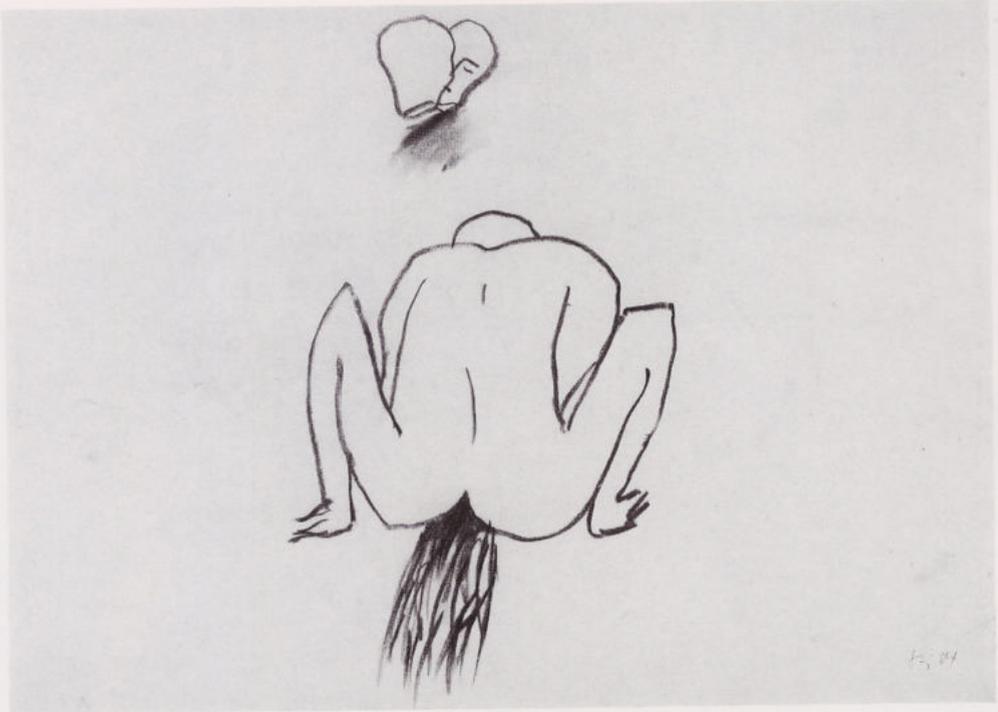
Tränen des Eros. 1984



Tränen des Eros, 1984
Kohle auf Papier, je 42 x 59,5 cm



Tränen des Eros, 1984
Caparol auf Leinwand, 140 x 125 cm



Tränen des Eros, 1984
Kohle auf Papier, je 42 x 59,5 cm

Marias Nachmittage. 1985

ZUM WERKZYKLUS "MARIAS NACHMITTAGE" ¹

Beat Stutzer

Seit jeher arbeitet Thomas Zindel in thematisch bedingten Serien: Ein virulentes Problem erfährt dann in den unterschiedlichen Medien von Zeichnung, Druckgraphik, Gemälde oder gar Installation eine expansive Erforschung nach allen nur gangbaren Richtungen. Hingewiesen sei auf ein paar interessante Werkgruppen und deren signifikante Betitelungen: *Der Sturz, Das Haus der Unruhe, Der Tisch, Der Hirsch, Das Tuch der Veronika, Scotts Reise zum Südpol, Cuts like a knife, Die Eroberung der Nacht, Die Tränen des Eros*. Zwei Aspekte können mit dieser Auflistung angedeutet werden: Zum einen geht es dem Künstler nie um mimetisch-illustrative Schilderung von Gesehenem, vielmehr um eine aus tiefster existentieller Befindlichkeit gewonnene Sicht der hinter der Oberfläche schlummernden Dinge und Realitäten. Dabei steht immer der Mensch im Mittelpunkt des Interesses, der Mensch nicht als individuelle Erscheinung sondern als Typus mit jener archetypischen Allgemeinverbindlichkeit, die uns als Betrachter herausfordert, dem Ausloten menschlicher Konditionen zwischen Angst und Gefährdung, zwischen Einsamkeit und rastloser Suche oder zwischen dem uralten Gegensatz der Geschlechter und dem Geworfensein auf die eigene Existenz nachzuspüren. Zum zweiten meint die Folge und Nennung von bislang erarbeiteter Themenkreise keineswegs sprunghaftes, unsicheres Arbeiten ohne Verbindlichkeiten - ganz im Gegenteil: Der eine Impetus leitet zum nächsten, macht das Nachfolgende überhaupt erst in derartiger Dichte, Intensität und Glaubwürdigkeit möglich.

Thomas Zindels Kunst wird getragen von Ernsthaftigkeit, Ehrlichkeit und von einer transparenten Offenheit, die auch vor schwieriger, heikler, vielleicht gar missliebiger, weil verdrängter Problematik nicht zurückschreckt. Gerade dieser bodenlose, zugriffige Einstieg, die unbedingte Konsequenz der Haltung und die Widerspenstigkeit der ikonographischen Vielschichtigkeit trägt zur Qualität dieser Werke Wesentliches bei. Die Zeichnungen und Bilder, die zwar allesamt spontan zupackend angegangen, aber keineswegs unbedacht als Momentaufnahmen entstehen, stellen ein künstlerisches Resultat vor Augen, bei dem der langwierige, oft geradezu erlittene Arbeitsprozess als Filterung frischer Unbekümmertheit deutlich spürbar bleibt. Da gereicht die Kunst zum risikoreichen, weil gratwandlerischen Mittel zur Bewältigung von Gegenwart: Nichts wird da beschönigt oder durch eine oberflächliche Virtuosität geglättet; Zindels Bilder springen uns

unvermittelt an, machen keine schönfärberischen oder didaktischen Umwege und zwingen in ihrer optischen Präsenz zur Auseinandersetzung, nehmen den Betrachter gefangen in ihrem Netz voller Hintergründigkeit, um ihn schlussendlich mit tiefgreifenden Einsichten oder dann in grosser Verunsicherung zu entlassen, auch wenn nicht jedes Detail bis zum Letzten dechiffriert sein will. Obwohl diese Kunst einer langen bildkünstlerischen, figurativen Tradition entwächst, zeugt sie von unmittelbarer Gegenwärtigkeit und brisanter Aktualität: Sie tritt souverän, selbstverständlich und eigenständig unverbraucht auf; sie stellt uns aus subjektiv erfahrener Wirklichkeit gleichsam Modelle mit dem utopischen Charakter eines visionären Entwurfes in den Weg unserer Wahrnehmung.

Zur Werkgruppe *Marias Nachmittage*: In der Betitelung ist bereits die Dialektik verbal angezeigt. Am hellichten, glasklaren Nachmittag keimen die geheimen Wünsche vor überbelichtetem Hintergrund, ganz im Unterschied zur Nacht, wo der Dämmer alle Begierden einebnet. Der nachmittäglichen Ruhe tritt Maria entgegen - ein schwer belasteter Name, der in seiner unbegrifflichen Reinheit den Kontrast zu allen schwelenden Emotionen herstellt. Zindel zeigt uns in ihrer Überdeutlichkeit unbarmherzig abgelichtete Szenerien, die durch ihren signalisierenden Zeichencharakter voller abgrundtiefer Bezüge sind. Letztlich geht es um das die Menschen seit je irritierende Thema der Geschlechter im Spannungsfeld von Erotik, Einsamkeit, Tristesse, Aggression, schierer Gefährdung und Lebenslüge. Diese Grundkonstante menschlichen Denkens zeigt sich in immer wiederkehrenden Elementen, die Mann und Frau zusammenbinden und dadurch umso resoluter trennen. So ist das spitzzackige, maschinenartige Gestänge auffallend, das die Protagonisten an ihren Extremitäten oder an einzelnen, bedeutungsschweren Körperteilen so verbindet, dass kein Bewegen ohne messerscharfe Verletzung möglich scheint. Die Bedrohlichkeit gerät zur nackten Angst, wo auch das grob gewobene Netz in seiner Durchlässigkeit keinen Schutz mehr zu bieten vermag. In diesen psychologisierenden Modellen ist alles in seiner Konsequenz auf das Wesentliche reduziert. Solches gemahnt an die surrealistischen Skulpturen von Alberto Giacometti, an seine Käfige, an seine Mann-Frau-Modelle, an das *Palais à quatre heures du matin*, an seine phallischen Aggressionsinstrumente, die gleichzeitig das Horn des Stieres meinen, das den Torero durch Ausstechen des

Auges tötet. Dieser Verweis auf Giacometti ist nicht zufällig: Dem mit Giacometti befreundeten Georges Bataille weiss sich Zindel stark verpflichtet. Nach dem französischen Denker und Philosophen erlaube nur das Spiel mit dem Widersprüchlichen das Aufspüren der Wahrheit; Gewalt, Ekstase und Schmerz befänden sich immer im Zentrum des Sakralen, und der blosser Gedanke an das Kreative schliesse zugleich die Todeserfahrung mit ein; einer Welt der reinen Nützlichkeit und Ökonomie soll die Gabe, die Verschwendung, das Fest, die Erotik, die Blasphemie entgegengestellt werden, was allein durch das Brechen von Tabus und Verboten eingelöst werden könne (Theorie der Transgression).

Zindels Werke wissen sich aber auch ohne diesen theoretischen Hintergrund mitzuteilen: Bei der bestechenden Präzision der Aussage wahrt sich der Künstler eine unverbrauchte, gestisch spontane Arbeitsweise, die im Duktus und in der verhaltenen, symboltrachtigen Farbigkeit die Fläche zu beherrschen weiss. So fasziniert nicht zuletzt die Spannung zwischen Offenheit und Geschlossenheit, zwischen scheinbarer Virtuosität und kruder Unbekümmertheit oder auch zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem.

Sieben Gemälde aus dem Zyklus *Marias Nachmittage* seien im folgenden kurz kommentiert. Das erste (S. 17) zeigt einen kargen Innenraum, in dem ein schmales Boot von gestrandeter Hoffnung und entsprechender Trostlosigkeit redet. In der vordersten Bildebene steht eine nackte Figur aufrecht im Schiff, deren Einsamkeit durch die gezwungen-krampfhaftige Haltung gesteigert wird. Ihre schamhafte Nacktheit will sie durch ein grobmaschiges Netz verhüllen, was zum vornehme rein nicht gelingen kann. Ein zweites Bild (S. 20) stellt eine Szene mit zwei nackten Menschen dar. In ihrer provokativen Stellung sprengen sie fast den Bildrahmen. Versucht ist hier die Visualisierung gesellschaftlicher Grundproblematik in der Polarität von Pietät und hemmungsloser Hingabe, von christlich bedingter Tabuisierung und freizügigster Sexualität, wie sie uns tagtäglich an jedem Kiosk in die Augen springt. Ein drittes Gemälde (dazugehörige Zeichnung S. 26) zeigt die harmlose Szenerie eines Badestrandes mit Sonnenuntergang, wo ein eine Art Zelt dem Liebespaar Intimität gewähren soll. Dieses Netz macht indes unseren Voyeurblick nur umso eindringlicher. Die organisch fliessende Form des Paares steht in hartem Kontrast mit dem dynamischen Koordinatennetz von

Diagonalen. Eine weitere Arbeit (S. 21) thematisiert die Grunddialektik von Mann und Frau. Die Frau duckt sich in einem kastenartigen Innenraum und zieht sich zusammen vor der übermächtigen Erscheinung des phallischen Zeichens. Das Maschinengestänge verbindet die beiden und macht auf die messerscharfe Gefährdung in diesem wie unter Hochspannung stehenden Raum aufmerksam. Diese Polarität ist noch ein zweites Mal behandelt (S. 22): Das dunkle, bedrohliche Schemen des Torsomannes trifft auf die helle, weisse Erscheinung der Frau, wo sich Liebe mit brutaler Aggression paart. Ekstase und Schmerz gehen untrennbar in einem Ganzen auf. Ein nächstes Gemälde (S. 18) zeigt in einer Raumecke eine knieende Frau, deren Nacktheit durch das laszive Element einer Spanischen Wand erst recht sichtbar gemacht wird. Allein ihr Kopf ragt über die Transparenz des Paravents hinaus, ist aber wiederum vom Motiv des Netzes umfungen. Im Unterschied zu diesem Bild, wo der nackte Körper unseren Blicken entzogen sein möchte, tritt er in einem anderen Beispiel (S. 19) aus seiner Verhaltenheit heraus und offenbart sich in provokativer Geste zusammen mit dem Kreuzeszeichen als Versinnbildlichung des Bösen und Satanischen schlechthin.

1. Dieser Text geht auf jenen zurück, den der Autor für den *Bündner Kunstkalender*, Chur: Gasser 1985, verfasst hatte. Die vorliegende Fassung ist gegenüber der ursprünglichen um die biographischen Angaben sowie um die Einleitung, in der vom "Preis der Bündner Presse" die Rede ist, der zur Drucklegung des Kalenders geführt hatte, gekürzt sowie an einigen Stellen leicht verändert.



"Marias Nachmittage"

Haltmeier kennt ein
Mädchen,
das anderswo fristet-
ICH KUESSTE SIE.

Fritz(Tschonsi)Schmid 1981



Marias Nachmittage, 1985
Caparol auf Leinwand, 122 x 150 cm 17



Marias Nachmittage, 1985
Caparol auf Leinwand, 140,5 x 99,5 cm



Marias Nachmittage, 1985
Caparol auf Leinwand, 140 x 99,5 cm

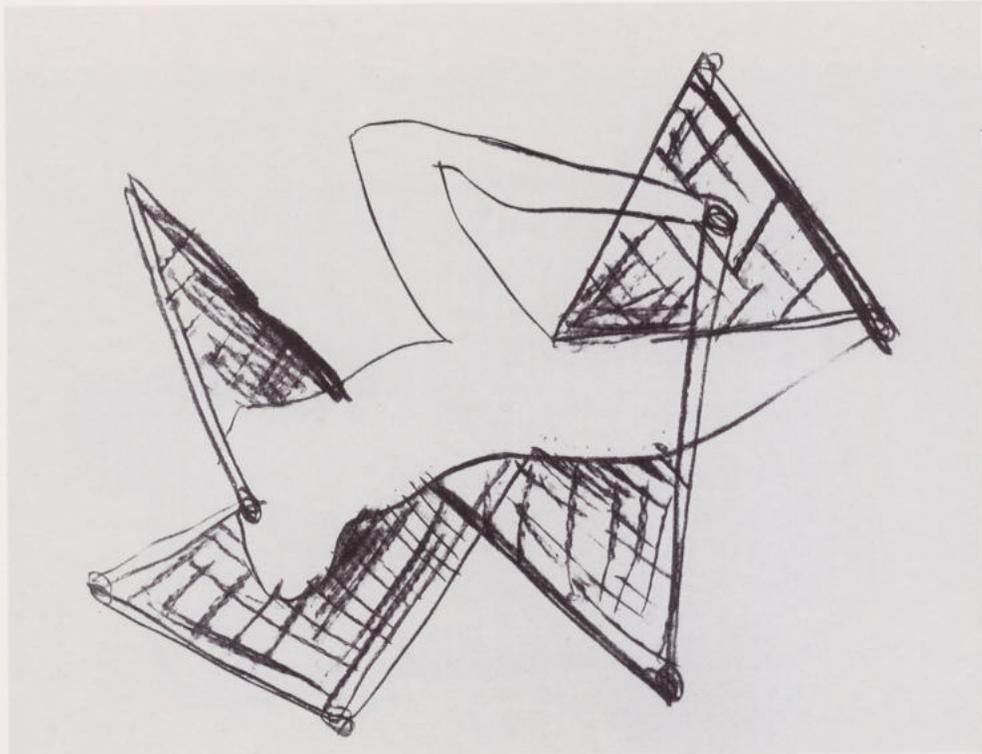
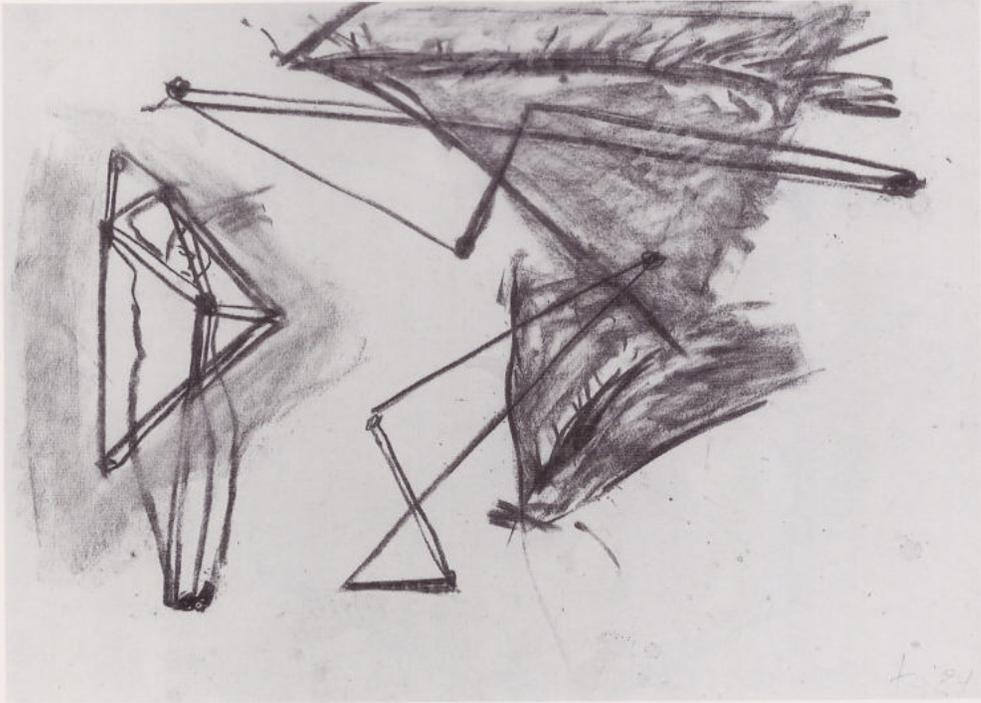




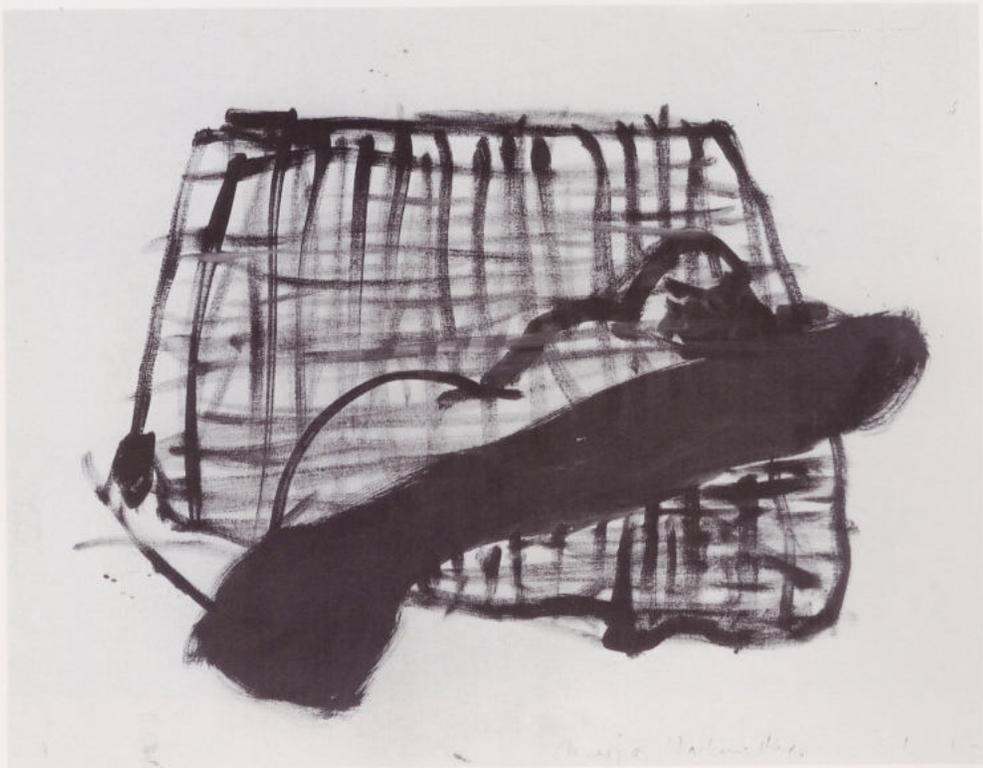
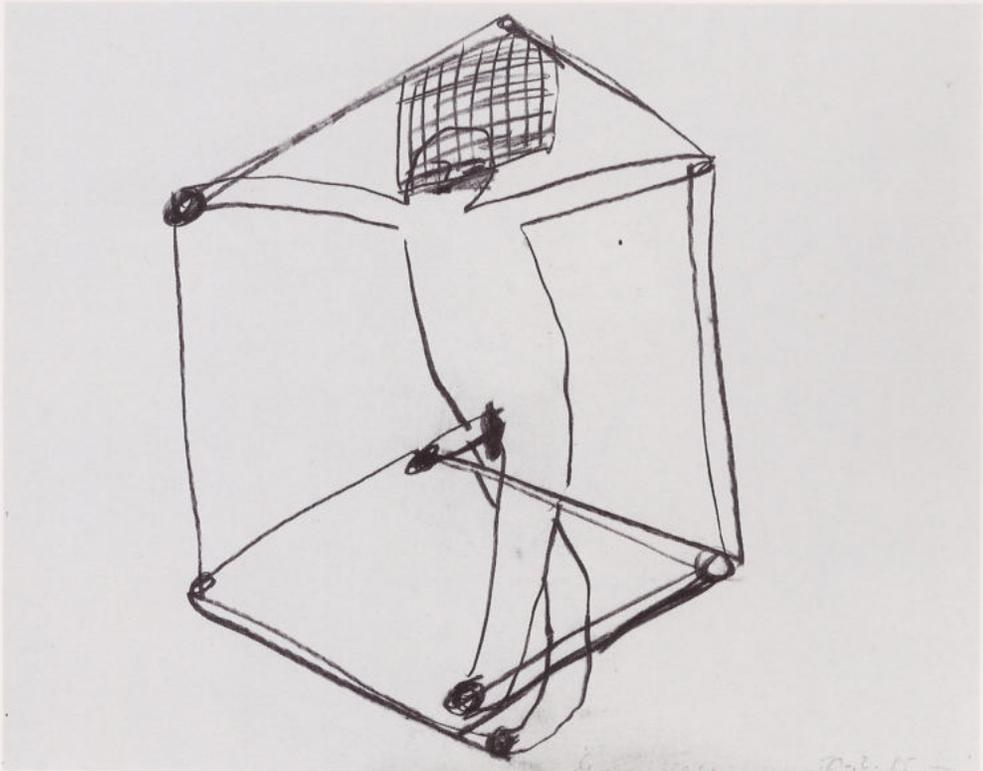
Marias Nachmittage, 1985
Caparol auf Leinwand, 140 x 150 cm 21



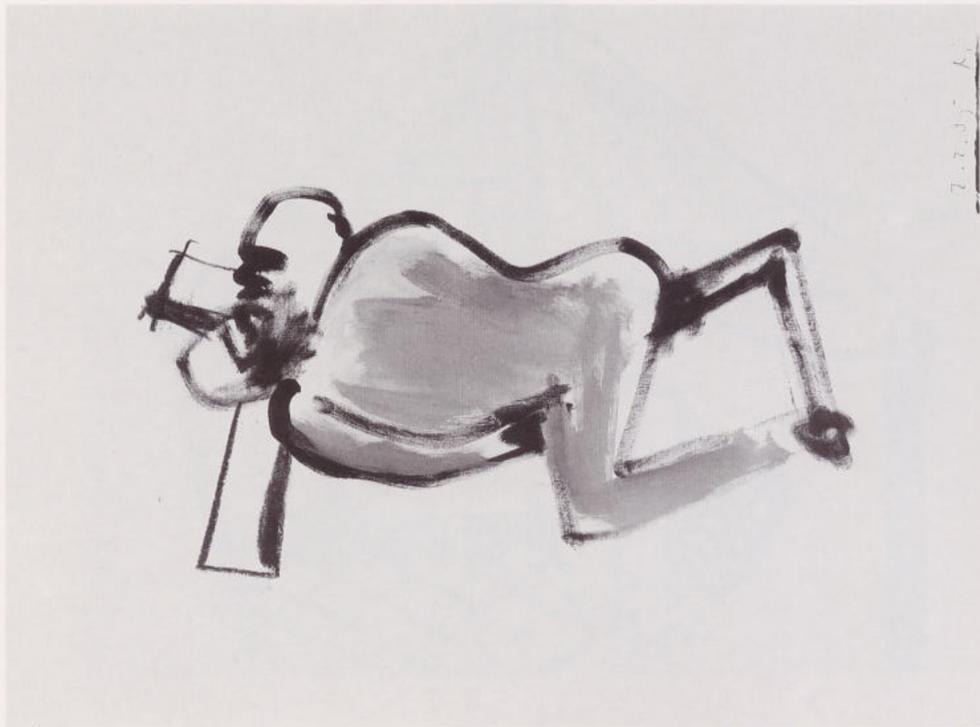
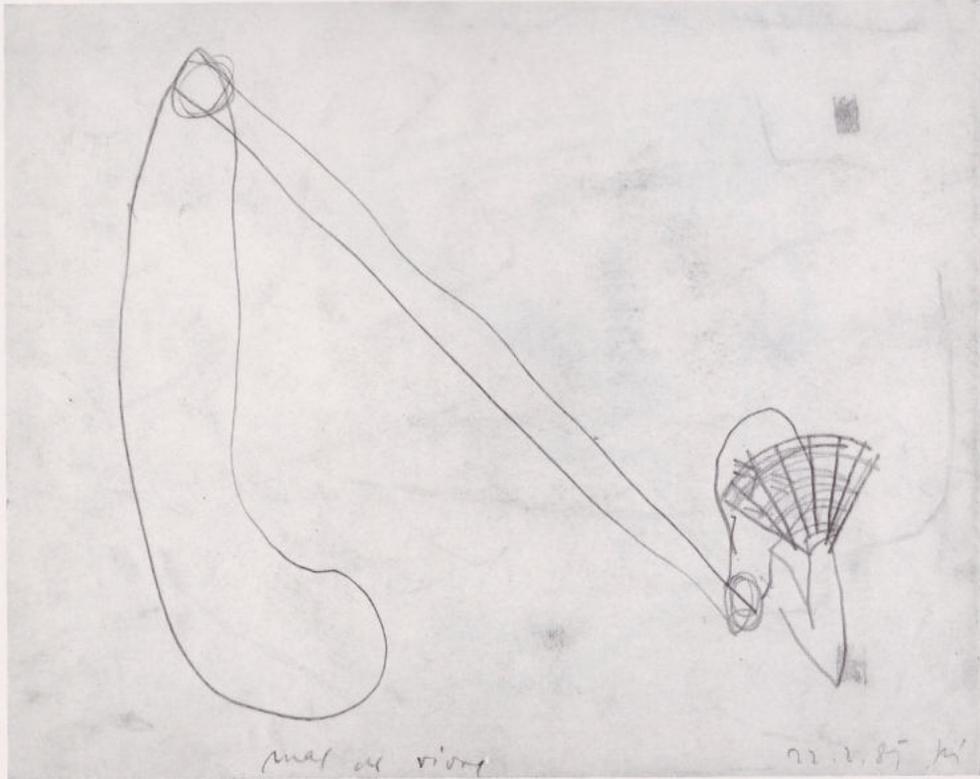
Marias Nachmittage, 1985
Caparol auf Leinwand, 139x 124,5 cm



Marias Nachmittage, 1985
Kohle auf Papier
o: 42 x 59 cm
u: 44 x 61,5 cm



Marias Nachmittage, 1985
o: Kohle auf Papier, 51 x 65 cm
u: Gouache, 47,5 x 64,5 cm



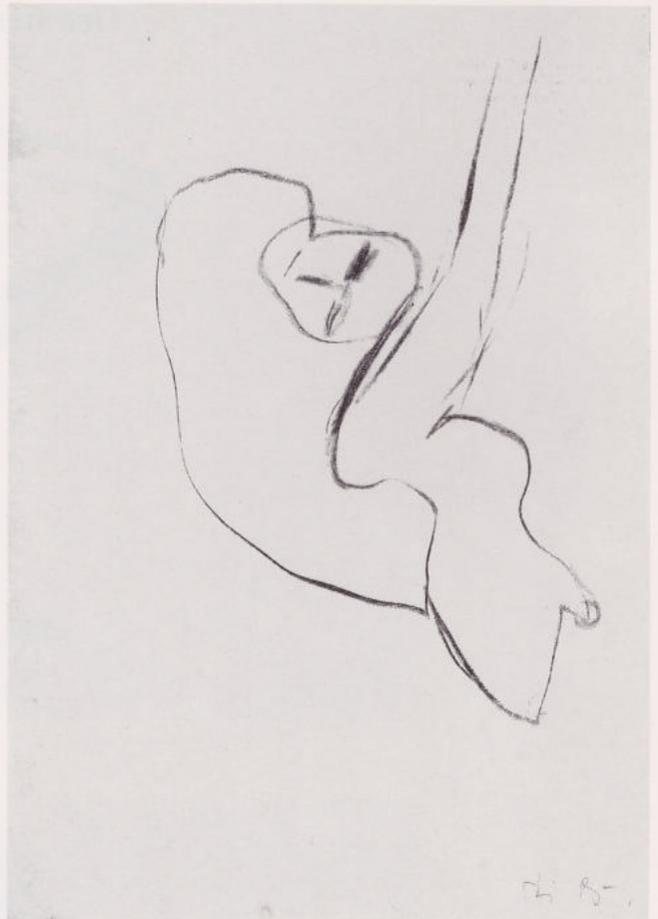
Marias Nachmittage, 1985

o: Bleistift auf Papier, 39 x 49,5 cm

u: Gouache und Kohle auf Papier, 47,5 x 64,5 cm

Der sterbende Gott. 1985/86







Der sterbende Gott, 1985
Caparol auf Leinwand, 150,5 x 115 cm

DER STERBENDE GOTT – DREI GRAPHIKMAPPEN¹

Beat Stutzer

Eines von vielen Interessen Thomas Zindels galt in den Jahren 1986 bis 1988 der Herausgabe eines dreiteiligen druckgraphischen Werkes. Die Trilogie trägt den zusammenfassenden Titel *Der sterbende Gott*. Der Künstler bezieht sich dabei auf Arnold Ehrenzweigs Buch *Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst* (München 1974). Die erste Mappe ist im Untertitel mit *Solo für Cello* bezeichnet und beinhaltet sechs Holzschnitte (S. 31-33). In der eindrücklichen Sequenz werden die Elementarfragen von Liebe und Zeugung, von Geburt und Tod formuliert. Wenn in früheren Werkreihen solche Fragen mit der belastenden Tradition abendländisch-christlicher Religion in Verbindung gebracht wurden und in der Theorie der Transgression von Georges Bataille das utopische Ziel einer Überwindung vor Augen hatte, so weitet sich nun der Blick für archaische Grunderfahrungen, wie wir sie bei den Naturvölkern kennen: Aus dem ertümlichen Chaos und aus der totalen Richtungslosigkeit erwächst eine neue Ordnung, wo in Lust und Schmerz eine eigentliche Initiation vor sich geht. Bei den Initiationsriten wird der junge, unwissende Mensch einem Prozess unterworfen, der ihn gewissermaßen sterben lässt, um als Neugeborener das Eigentliche seines kulturellen Umkreises kennenzulernen - eine Erneuerung, ja Auferstehung, bei der der Sterbende sich selbst neu gebiert.

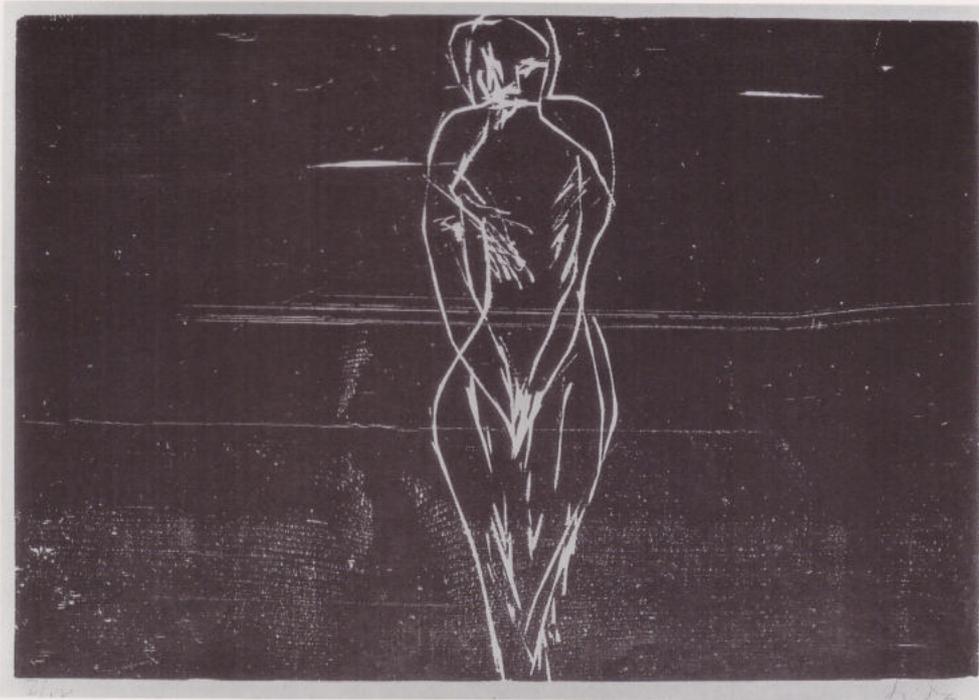
Mit zupackender Unmittelbarkeit und splissig unbekümmertem Zugriff werden die Zeichnungen so ins Holz geschnitten, dass sich die Sprache von Zärtlichkeit und Verletzlichkeit unmittelbar in der spezifischen Technik mitteilt. So werden die charakteristischen Möglichkeiten des druckgraphischen Mediums zur genuinen Umsetzung der inneren Bilder genutzt, etwa die Maserung des Holzes oder das aus der Platte gebrochene Weiss des Lichtes, wie es in grellen Kontrast gebracht wird zum nachtschwarzen Dunkel.

Wenn Thomas Zindel mit dem im Untertitel zum Ausdruck gebrachten Bezug auf das Cello die Erdverbundenheit und das Weibliche schlechthin anspricht - wir erinnern uns da an Man Rays berühmten Frauenakt als Cello -, so nimmt Part II, das *Solo für Fagott*, mit fünf Radierungen den Gegenpol, das männliche Prinzip ein (S. 34, 35). Hier begegnen wir dem Mann als ewiger Wanderer, ähnlich wie ihn schon Friedrich Nietzsche, T. S. Eliott und Ernst Ludwig Kirchner geschildert

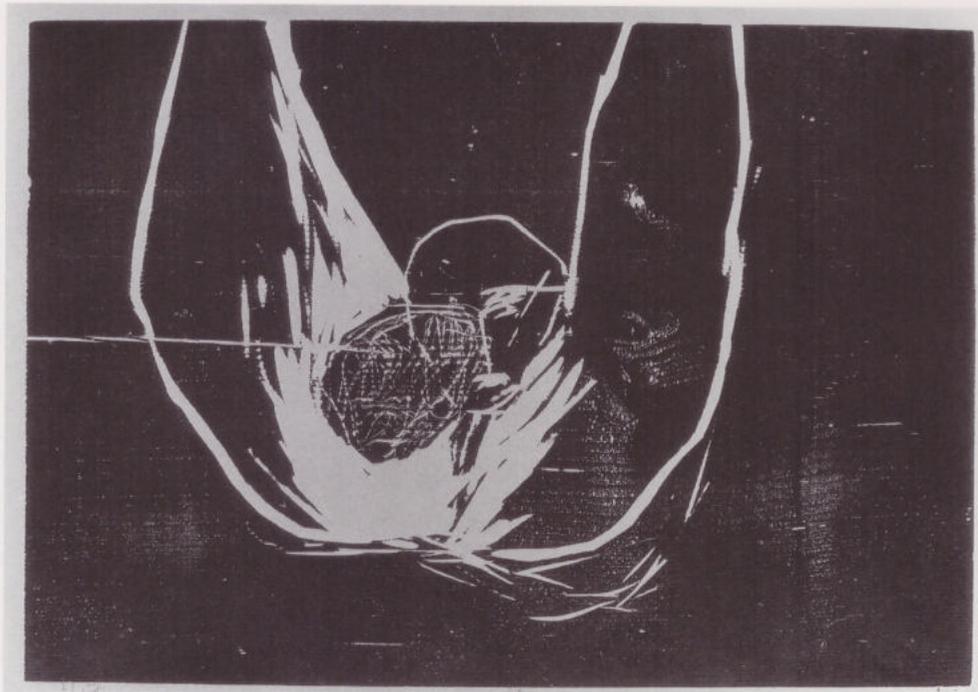
haben - der Mann als unstetes Wesen auf der gratwandlerischen Suche nach dem Lebenssinn. Die einzelnen Stationen des Radierzyklus zeigen uns die Figur des reinen Intellekts, wie sie sich vom Akt der Liebe - insofern funktioniert das erste Blatt noch als Bindeglied zur Holzschnittfolge - löst, um auf der langen Wanderschaft durch alle Niederungen und Höhen geistige Klärung zu erreichen. Am Schluss erscheint der Typus Mann auf einem Stuhl sitzend; ein zweiter, leerer Stuhl steht ihm gegenüber, und die Mitte wird von einem schwarzen Strich in der Form eines Kreuzes eingenommen, an dem ein Mikrophon eine imaginäre Interviewsituation assoziiert.

Der dritte Part heisst schlicht *Duett* und umfasst in der konsequenten Abfolge vom Hoch- (Holzschnitt) zum Tiefdruck (Radierung) sechs Lithographien, im Flachdruck hergestellte Blätter (S. 36, 37). Die den gesamten Zyklus abschliessende Serie fasst die existentielle Polarität der Geschlechter zur Symbiose zusammen. Die untrennbar miteinander verbundenen Frauen- und Männerfiguren treten mehr und mehr als geschlechtslose Wesen auf. Letztlich sind es androgyne Figuren, die in ihrem sakralen Wesen und in ihrem Entrücktsein von irdischer Gebundenheit gottähnlichen Zustand erreicht haben.

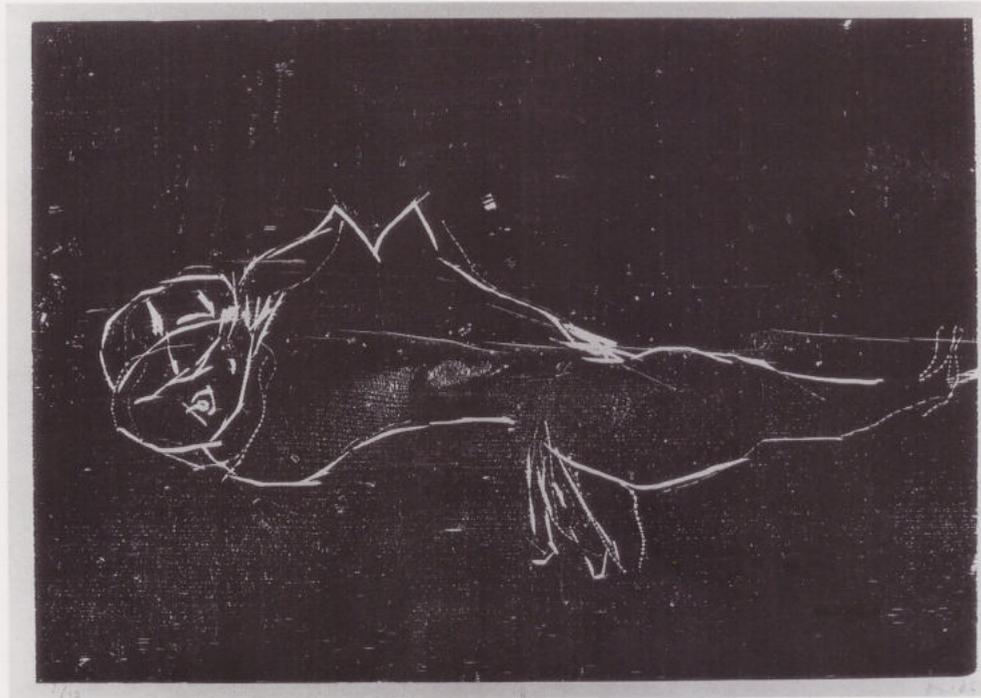
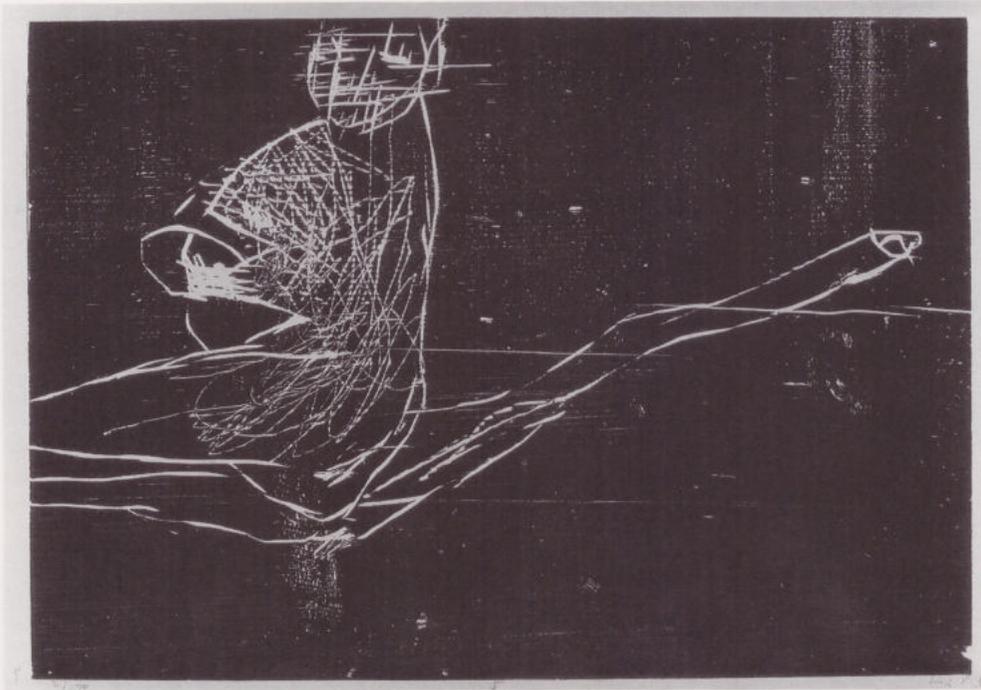
1. Der vorliegende, überarbeitete Text geht auf die beiden folgenden Beiträge zurück: BEAT STUTZER, *Thomas Zindel*, in: Kunst-Bulletin, Nr. 10, Oktober 1987, S. 8-12; BEAT STUTZER, *Zur Ausstellung*, in Kat. Ausst. 16 *Schweizer Künstler mit: Druckgraphik. der 80er Jahre*, Bündner Kunstmuseum, Chur 1987, S. 8-9, 14, 78-79.

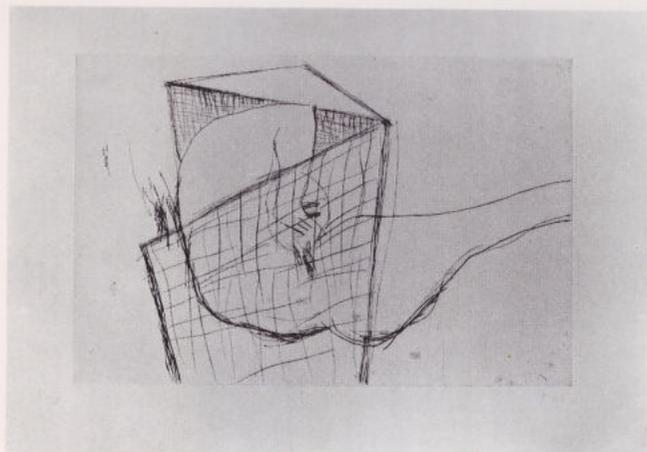


Der sterbende Gott, 1985
Solo für Cello
Mappe mit 6 Holzschnitten, Aufl. 17/3E.A.

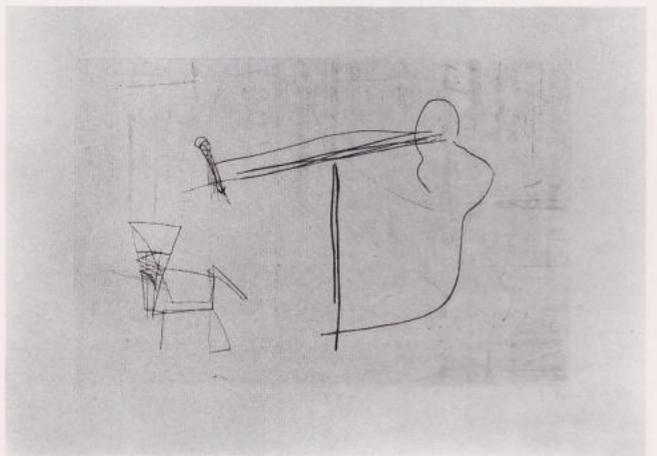
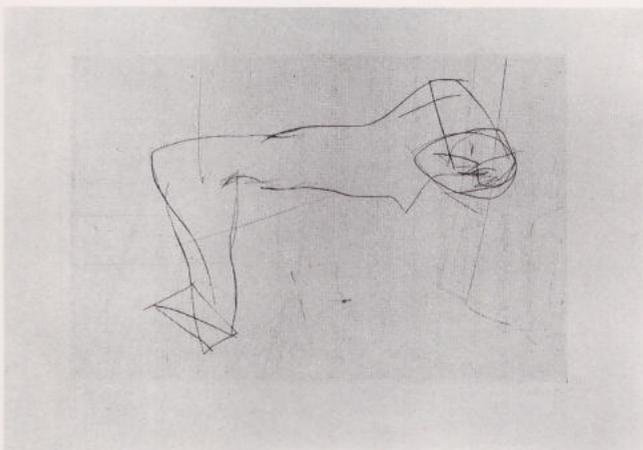
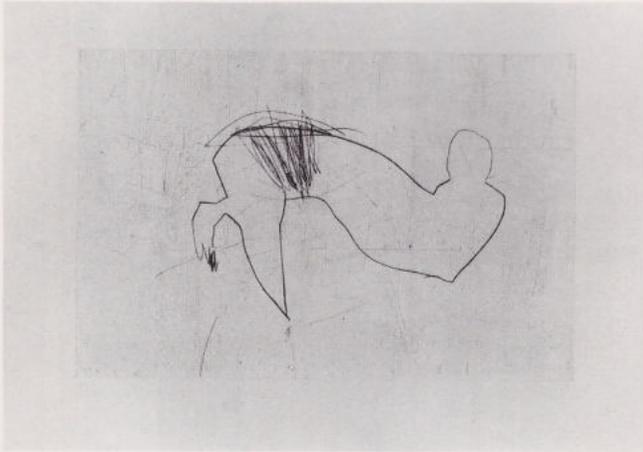


Der sterbende Gott, 1985
Solo für Cello
(Blätter 3-6)



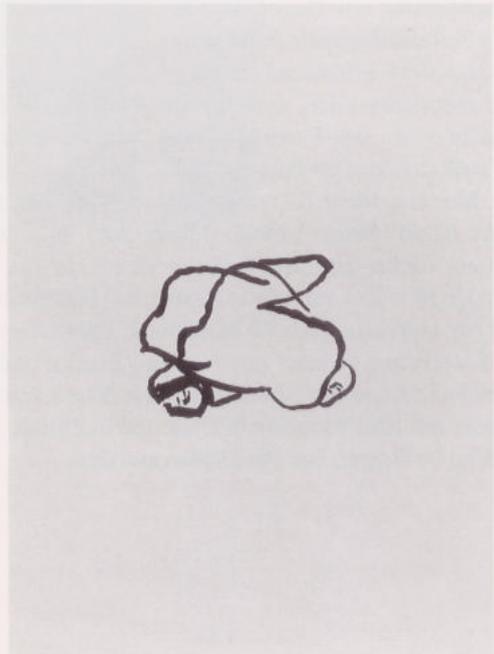
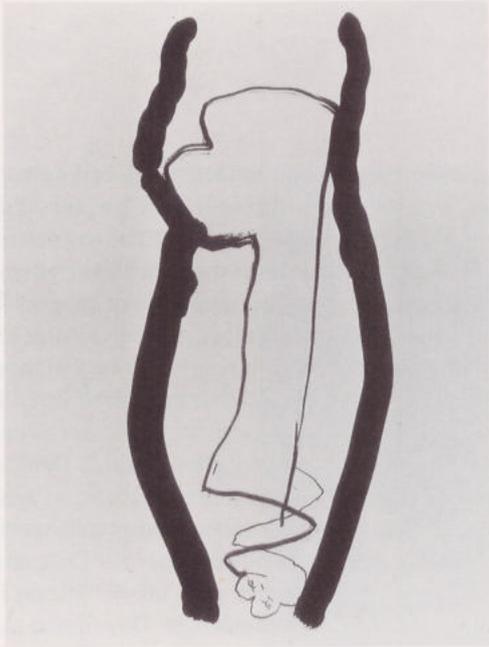


Der sterbende Gott, 1986
Solo für Fagott
Mappe mit 5 Kaltnadelradierungen, Aufl 17/3E.A.
je 53 x 75,5 cm





Der sterbende Gott, 1986
Duett
Mappe mit 6 Steinlithographien, Aufl. 17/3E.A.
je 56 x 45 cm



MEINE CORDELIA UND VERFAHRENSWEISEN ZUR BEGEGNUNG DER KÜNSTE¹

Beat Stutzer

Um die Problematik des Androgynen und Gottähnlichen kreisen auch die zum Teil grossformatigen, fast gar bildhaften Zeichnungen aus dem Jahr 1987 (S. 40). Mit der durchgehenden Bezeichnung *Meine Cordelia* bezieht sich Thomas Zindel auf Sören Kierkegaard und dessen *Tagebuch des Verführers. Briefe an Cordelia*. In einer einmal schwungvoll umlaufenden, ein andermal nervös eckigen Linie bezeichnet der Strich den Körper und seine Fragmente zur androgynen, vibrierenden Geschlossenheit. Abstrakte, von der unmittelbaren Sinnlichkeit des Körperlichen separierte Elemente – etwa das oft auftretende Gittermotiv, das wie eine Rampe ansteigt - funktionieren gleich einem Sockel und meinen den göttlichen Grund, auf dem alles Metaphorische basiert.

Gewiss: Thomas Zindel ist in erster Linie Maler, Zeichner und Druckgraphiker. Das künstlerische Schaffen in diesem engen, an die Tradition gebundenen Sinne gereicht ihm indes seit jeher als Grundlage für den Ausbruch aus eng gesteckten Grenzen. Die Freude im Umgang mit fremden Leuten, anderen Künstlern und die Lust an risikoreichen Abenteuern in geographisch und inhaltlich unbekanntem Neuland setzt Thomas Zindel in konkrete, aber oft extreme Programme der Grenzüberschreitung um. Begonnen hatte es bereits mit der Führung der Selbsthilfegalerie *Aqua Sana zeigt*² in Chur in den Jahren 1982 bis 1984. Fortsetzung fand dieses "andere" Schaffen mit der anspruchsvollen, aufsehenerregenden Arbeit am Churer Stadttheater, wo Thomas Zindel im Dramaturgen Wolfram Frank den idealen Partner fand. Gemeinsam inszenierte man Mariella Mehr (*Das ausgeblutete Gewicht*) und Hans Henny Jahnn (*Neuer Lübecker Totentanz*). In eigener Verantwortung führte dann die Kulturwerkstatt *In situ* die Anstrengungen fort: Es kam zum sogenannten Haldensteiner Herbst und zur Aufführung des vielbeachteten Theaterexperiments *Die Erinnerung* (wieder mit Wolfram Frank), und als jüngere Beispiele seien die Erarbeitung von Albert Camus' *Der Seiltänzer* mit Aufführungen in Chur und in Zürich, und ein *Versuch zu Gedichten* von Paul Celan erwähnt.

Thomas Zindel arbeitet stets in thematisch bedingten Serien, bei denen ein virulentes Problem in allen zur Verfügung stehenden Medien expansiv behandelt und ergründet wird: Zeichnungen entstehen in eruptiven Schüben aufgestauter Energie (und werden später auf ihre weitere Tauglichkeit hin selbstkritisch geprüft und dementsprechend ausgeschieden oder aufbehalten), Gemälde hingegen in langwierigen Gärungsprozessen, wo trotz scheinbar unkontrollierter Spontaneität das letztendliche Resultat richtiggehend erkämpft werden muss. Grundlegende Konstanten unseres Denkens und ihre Bindung an eine lange und reiche Tradition werden in einer ungeschönten, zupackenden Bildsprache resolut aufgebrochen und in Frage, zumindest aber zur Diskussion gestellt. So kreisen Zindels Werke stets um die letzten Fragen, um die umfassenden Zusammenhänge: Da erinnert man sich des Pietà-Motives, wo in Maria die Geburt, in Christus der Tod und die Auferstehung und in beiden zusammen der Schmerz von Liebe und Verlust vergegenwärtigt sind.

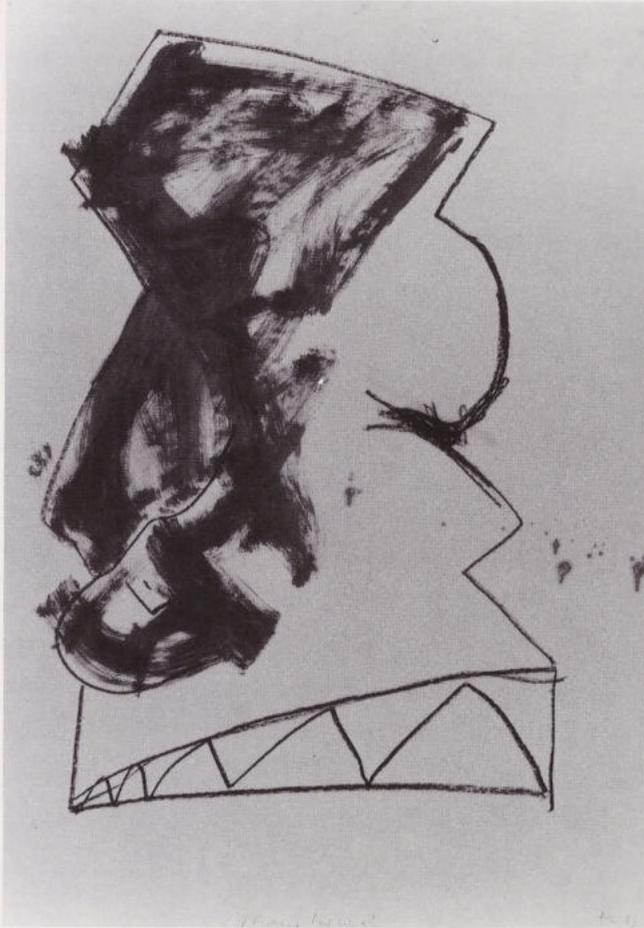
Obwohl sich Thomas Zindel oft und engagiert mit Literatur, Philosophie und Kunstgeschichte auseinandersetzt, ist seine Kunst alles andere denn illustrativ oberflächliche Umsetzung literarischer Vorlagen oder mimetische Schilderung erfahrener Wirklichkeiten. Zindel weiss die eigene, individuelle Befindlichkeit mit dem Überindividuellen und mit theoretischem Wissen zu verbinden, bringt Zeichnungen, druckgraphische Blätter und Bilder hervor, die aus persönlicher Betroffenheit heraus entstanden sind. Letztlich manifestiert sich hier eine zeichnerische und malerische Haltung, bei der die bildbestimmenden Faktoren zur sich gegenseitig bedingenden Ganzheit gebracht werden.

1. Der Text stützt sich auf BEAT STUTZER, *Thomas Zindel*, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 10, Oktober 1987, S. 8-12.

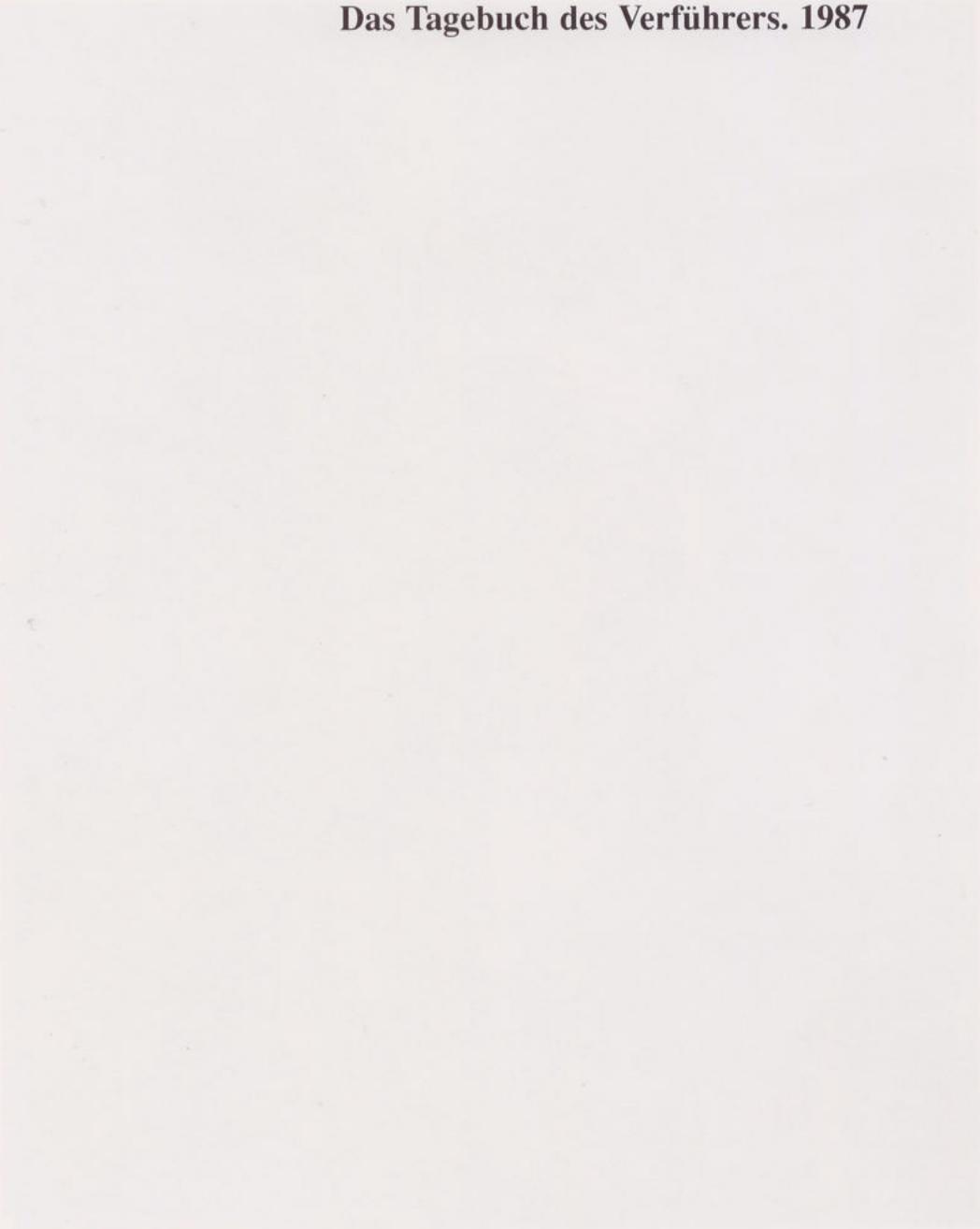
2. Siehe BEAT STUTZER, *Aqua Sana zeigt: oder Kunstvermittlung aus Lust*, in: *Aqua Sana. Rückblick 1982-1984*, Chur 1985.



Meine Cordelia, 1987
Mischtechnik auf Papier, 106,5 x 75,5 cm



Das Tagebuch des Verführers. 1987

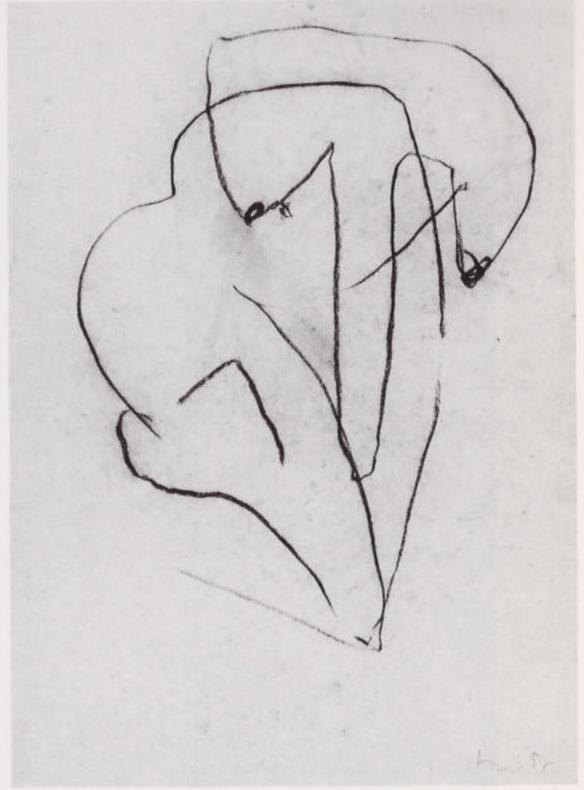
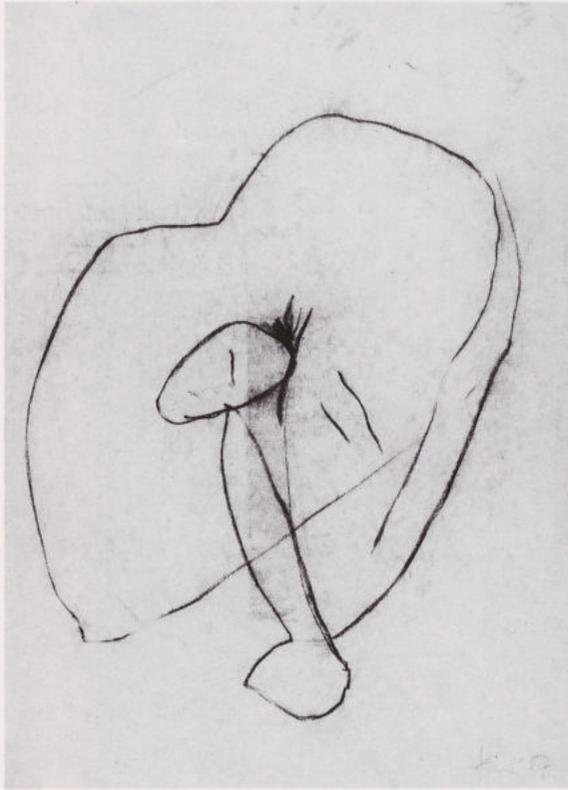




Tagebuch des Verführers, 1987
Caparol auf Leinwand, 156 x 122 cm



Tagebuch des Verführers, 1987
Caparol auf Leinwand, 156 x 122 cm



R.E.M. 1988/89

R. E. M. - ZU DEN NEUEREN WERKEN

Beat Stutzer

Die ehemalige "Gleichgewichtigkeit" und das Widerspiel zwischen Gemälden und Zeichnungen, die, ähnlich wie bei den Bildern, die auch in geschlossenen Zyklen entstanden, wie eh und je in eruptiven Schüben gleich dutzendweise hervorgebracht und erst später einer kritischen Sichtung unterzogen werden, hat sich in letzter Zeit, in den Jahren 1988 und 1989 etwas verschoben: Ohne dass die Zeichnung, für Thomas Zindel nach wie vor point de départ jeder bildnerischen Notation, ganz verdrängt worden wäre, ist als neue, wenigstens über eine längere Wegstrecke hinweg konsequent gehandhabte Technik das farbige Aquarell hinzugekommen - über und neben das bezeichnende Strichgefüge der primären Zeichnung legt sich die fließende Farbe in transparenter und luzider Sinnlichkeit. Solches wird vor allem im direkten Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Bildern, die nun nicht mehr auf dem ehemals gewählten, stets ungefähr gleich grossen Format beharren, sondern oft wechseln zwischen kleineren Massen und Grossformaten, einsichtig und erscheint dann als logische Folge neu gewonnener Erkenntnisse und jetzt etwas anders gelagerter künstlerischer Strategie. Im Gegensatz zu den älteren Werkgruppen, bei denen das Inhaltliche nicht selten in kantiger Härte und offensiver Eindeutigkeit formuliert wurde, gilt nun das Hauptaugenmerk vermehrt der Malerei als Malerei, ohne dass die literarischen und ikonographischen Bezüge ganz aufgegeben würden. Es gilt nun nicht mehr unbedingt der Versuch, Form, Farbe und Inhalt zur untrennbaren Deckung zu bringen. Die beschreibende und inhaltlich bezeichnende Linie steht nun gewissermassen "vor" der Malerei als ein fast eigenständiges Element, während die Malerei, die ganz allein aus der Farbe und ihrem gestischen Auftrag gewonnen wird, als ein zweites Moment davor oder dahinter lagert.

Thomas Zindels spontaner Umgang mit der Malerei und seine zugriffige Unbekümmertheit manifestieren sich noch deutlicher, noch extremer. Nicht, dass dies gleichzeitig heisst, er würde das stete Hinterfragen und kritische Begutachten ausser acht lassen. Grosse Farbflächen, heftige und breite Pinselzüge sowie verschattete Kompartimente bestimmen im Zusammensehen den farblichen Ausdruck und die Gesamtstimmung des Bildes, geben die Dynamik und die nicht selten aggressiven Bewegungsströme an. Was in erster Linie hinzukommt, ist eine Bildräumlichkeit, die in mehreren Schichten langsam und schrittweise, im selben Bild an anderen Stellen aber rasant

und abrupt in die nicht auslotbare Bildtiefe führt. Zu Beginn dieser neuen Werkphase macht die Zeichnung von Köpfen und Körperteilen die Darstellung einigermaßen bestimmbar. Im weiteren Verlauf der Arbeit fielen auch diese reduzierten Gegenstandsfragmente weg, so dass uns die reine, schnelle Malerei entgegentritt, eine Malerei, die höchstens noch vage Assoziationen erlaubt, zum Beispiel an Landschaftliches dort, wo wir einen Horizont auszumachen meinen.

Während bei den Aquarellen die bestimmenden Farb- und Formelemente nur stellenweise mit den Bildrändern verbunden sind und von dort einfließen, so dass das weite Feld des hellen Blattgrundes die Darstellung offen und räumlich unbestimmt lässt, sind die Gemälde bildfüllend vollgemalt: Die nervöse Unruhe, die das Feld beherrscht, greift von allen vier Bildrändern auf das Bild über, wo allein die Insistenz auf "Zentren", die grossräumige Bewegung eines einzigen Pinselzuges sowie die relativ ruhigen Zonen eine gewisse Struktur erkennen lassen.

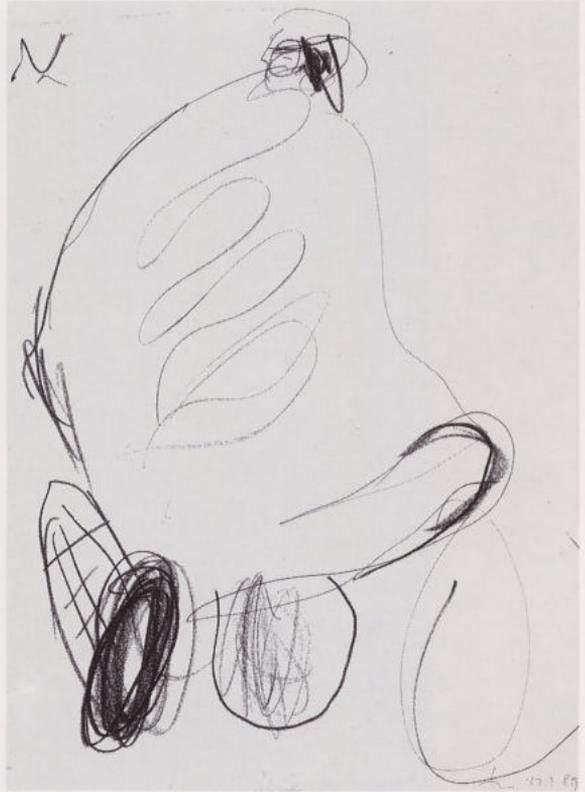
Eine dergestaltig hektische und ausschnitthafte Malerei scheinbar ohne jeden Halt muss, auf alle Fälle bei einem Künstler wie Thomas Zindel, mit ihrer inhaltlichen Dimension zu tun haben. Auch jetzt bezieht sich der Künstler, wenngleich weniger einsichtig und bestimmbar, auf literarische, philosophische und psychologische Anregungen, bringt sein Interesse an Phänomenen der Wahrnehmung und menschlichen Grundkonditionen des Unbewussten in seine Kunst ein. R. E. M. ist die Abkürzung für Rapid Eye Movement - ein Begriff aus der Schlafforschung und Traumdeutung. Es geht letztlich um eine "Ästhetik der Geschwindigkeit". In einer bestimmten Traumphase flitzen die imaginären Bilder in rasender Geschwindigkeit vor dem inneren Auge vorbei, flatternd, so wie wir die Landschaft, aus einem fahrenden Zug betrachtet, vorbeirasen sehen. Solche Phänomene gemahnen einen wie Thomas Zindel dann sofort an Anderes, zum Beispiel an Schilderungen von Pierre Klossowski, an barocke, religiöse Ekstasen, bei denen Heilige in plötzlicher Verzückung von aller irdischer Gebundenheit enthoben werden und in rasanter Fahrt zum Himmel aufsteigen.

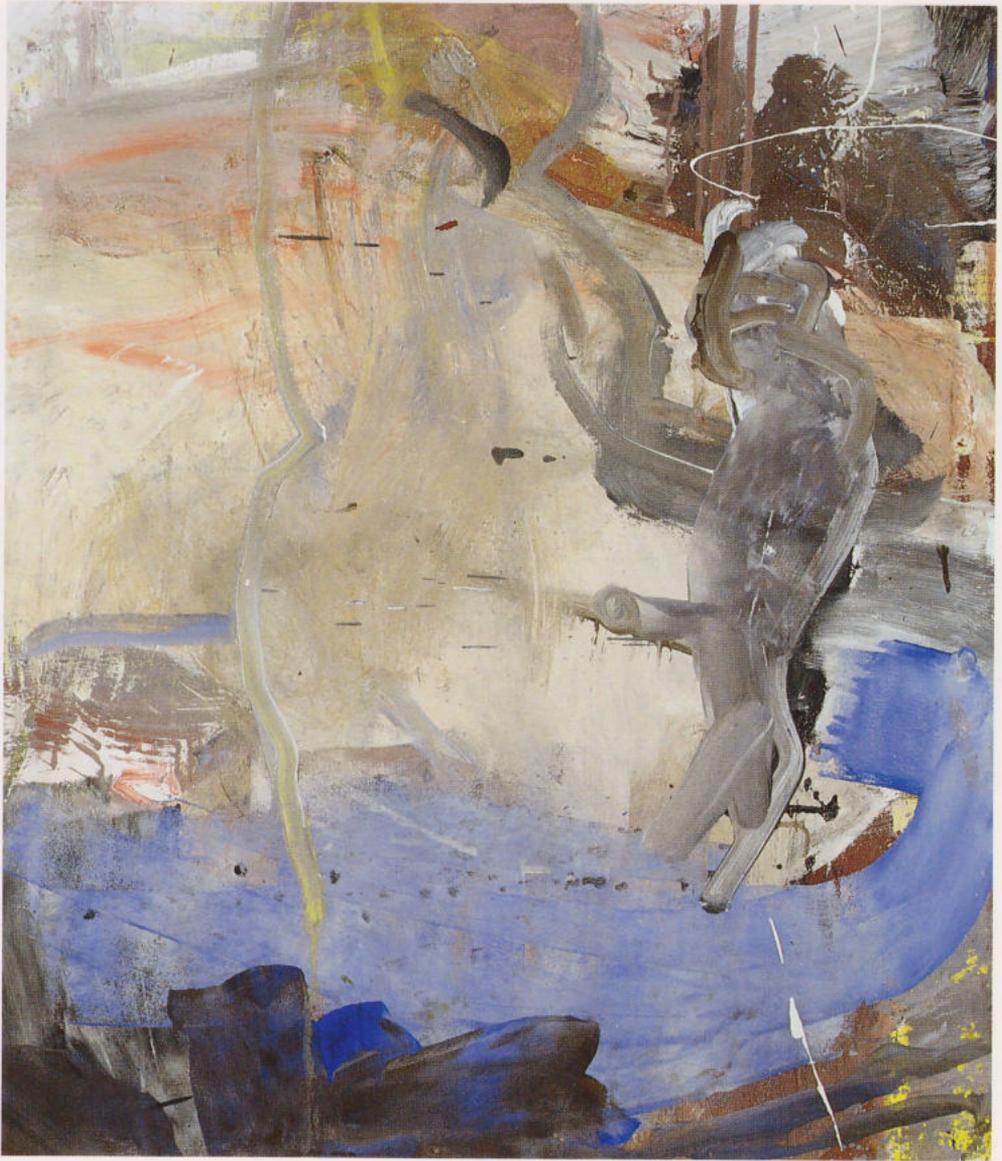


R.E.M. 1988/89
Caparol auf Leinwand, 156 x 122 cm



RE.M. 1988
Kohle/Aquarell auf Papier, 35 x 28 cm
Kohle/Aquarell auf Papier, 32 x 24 cm





R.E.M. 1989
Caparol auf Leinwand, 103 x 87 cm



THOMAS ZINDEL

Geboren 1956 in Uznach, aufgewachsen in Chur. 1978 Kunstgewerbeschule Zürich. 1980 Aufenthalt in Berlin. Lebte und arbeitete von 1979 bis 1987 in Chur. Seit 1987 in Basel.

LITERATUR

BEAT STUTZER, *Thomas Zindel*, in: Bündner Kunstkalender 1986,
Chur: Gasser 1985

BEAT STUTZER, *Thomas Zindel*, in: Kunst-Bulletin, Nr. 10, Oktober 1987, S. 8-12.

Einblick in die junge schweizerische Kunst 1987, hrsg. von der Schweizerischen Bankgesellschaft zur Feier ihres 125jährigen Bestehens, Zürich 1987, S.183.

AUSSTELLUNGEN (SEIT 1984)

1984 *Eroberung der Nacht*, Galleria Tircal, Domat/Ems; Galerie Hartmann, St. Gallen (mit Peter Herzog).
Die Tränen des Eros, Galerie Claudia Knapp, Chur (mit Elisabeth Arpagaus).
Kunst der Gegenwart. Zeichnungen und Druckgraphik, Bündner Kunstmuseum, Chur.
Galerie André Emmerich, Zürich (mit Günther Wize-
mann und Gaudenz Signorell); Galerie Rote Fabrik,
Zürich (mit Elisabeth Arpagaus).

1985 *Aspekte aktueller Bündner Kunst*, Bündner Kunstmuseum, Chur (mit Bignia Corradini, Robert Cavegn, Gregor Lanz, Peter Pfofi) (Kat. mit einem Text von BEAT STUTZER und mit Ausstellungs- und Literaturnachweisen bis 1985); Galerie Nicole Gonet, Lausanne.
11 Bündner Künstler. Zeichnungen und Druckgraphik, Waaghaus St. Gallen.
Galerie Kulturpalazzo, Liestal (mit Olivia Etter, Wilfried Riess).
Dies irae. Drei sakrale Räume, Galerie Narrenschiff, Chur

1986 *Vier Bündner: Elisabeth Arpagus, Gaudenz Signorell, Hannes Vogel, Thomas Zindel*, Stadthaus, Olten (Kat. mit einem Text von BEAT STUTZER).

Die verlorene und die ersehnte Zeit, Galerie Apropos, Luzern.

Elisabeth Arpagus, Reto Cavigelli, Arno Hassler, Thomas Zindel, Aktionsraum junger Schweizer Künstler, Shed Halle 9, Rote Fabrik, Zürich (Kat.).

1987 *16 Schweizer Künstler mit: Druckgraphik der 80er Jahre*, Bündner Kunstmuseum, Chur (Kat. mit einem Text von BEAT STUTZER).

1988 Galerie Neue Kunst, Wil.
Galerie Mesmer, Basel (mit Peter Trachsel, Markus Casanova)

1989 Galerie Mesmer, Basel
E'Galerie, Zürich
Babel. 2. Bauetappe.
Versuch einer Orientierung, ART 20'89,
Basel (Kat.)
Binz 39, Scuol

Photonachweis:

FAVO Werbeagentur, Basel:
6, 8, 10, 12, 25o, 26o, 28, 44, 48, 49

Foto Reinhardt, Chur:
7, 11, 42, 43, 50

Bündner Kunstmuseum, Chur:
16-24, 25u, 26u, 31-37, 39, 40, 47

Herbert Dehn, Basel:
29, 51