

**DAHERLOS
DORTHINLOS DA**

**Zwei Bilder von Valentin Hauri
und ein Plädoyer für das
Wagnis irrationalen Erkennens**

**THENCELESS
THITHERLESS THERE**

**Two Paintings by Valentin Hauri
and in Favor of the Adventure
of Irrational Cognition**

Markus Stegmann

**»Ein Ort. Wo keiner. Eine Zeit versuchen zu sehen.
Versuchen zu sagen. Wie klein. Wie weit. Wie wenn nicht
grenzenlos begrenzt. Woher die Trübe. Nicht jetzt.
Besser wissen jetzt. Besser unwissend jetzt. Nur wissen
kein Hinaus. Nicht wissen wieso nur wissen kein Hinaus.
Nur Hinein. Daher ein anderer. Ein anderer Ort wo keiner.
Wohin dereinst woher keine Rückkehr. Nein. Kein Ort
außer dem einen. Keiner außer dem einen wo keiner.
Woher nie wenn einmal darin. Irgendwie darin. Jenseitslos.
Daherlos da. Dorthinlos da.
Daherlos dorthinlos da.«⁽¹⁾**

THE VOID (THE CROWDED MIND) FORREST BESS

Ein Eimer blasser Farbe steht draußen auf einem schwarzen Feld, dessen Schichten und Ablagerungen, Stoffe und Polsterungen allmählich mit unseren Lungen diffundieren und schlafend wieder austreten, als seien sie Nebel oder Geister über dem Wasser, hinausziehen in das weite Land, hinein in dessen träumende Ortlosigkeit, als es gerade beginnt, zu tagen.

So lässt sich das Bild *The Void (The Crowded Mind) Forrest Bess* (VOL. 6, Abb. 9) nach traditioneller Lesart und Interpretation wohl kaum beschreiben, denn was wir sehen, ist schwerlich ein klar konturiertes Feld, ein Eimer schon gar nicht, und auch von Stoffen und Polsterungen bemerken wir nicht viel. Die Frage ist jedoch, ob unser rationales Regel- und Erklärungswerk, das wir reflexionslos für gegeben und selbstverständlich nehmen, in allen Fällen der Kunstbetrachtung weiterhilft, ob nicht dieser in unserer Zeit zum Selbstläufer mutierte Mechanismus selbst unter die Räder kommt, versagt und versinkt angesichts von Kunstwerken, deren Ziel es gerade ist, außerhalb dieser Gewohnheiten zu operieren, um freizulegen, was vom rationalistischen Überbau des Technischen Zeitalters längst zugeschüttet, wenn nicht bereits eliminiert worden ist. In einer Zeit aufkommender, tiefer sitzender, diffuser Ängste, die sich trotz der geballten Verführungskraft der globalen Konsum- und Unterhaltungswelt nicht immer bändigen lassen, greifen wir reflexhaft zur Vorstellung, alles Neue und Fremde müsse sofort einzuordnen und somit zu beherrschen, zu kontrollieren und zu (er)kennen sein. Warum eigentlich? Weshalb können wir nicht das Fremde einen Moment fremd sein lassen? Woher der Zwang zur Allwissenheit? Wohl fehlt das Vertrauen, um nicht zu sagen die Zuneigung zum Fremden und dessen unbekannter Gefolgschaft. Gerade heute müsste angesichts der Globalisierung aller

Lebensbereiche jene Offenheit und Durchlässigkeit eine wichtige, wenn nicht sogar zukunftsweisende Rolle einnehmen. Umgekehrt mag nicht verwundern, dass in Anbetracht eines zunehmend in den globalen Medien sich vermittelnden, sich selbst feiernden Lebensstils des Großkapitals und seiner Repräsentanten das Fremde, Seltsame, Unklärbare abgeschoben und marginalisiert wird. Die Prägung des sich rapide wandelnden gesellschaftlichen Wertekodex durch die Finanzwelt neigt erschreckend zu neofeudalen Verhältnissen, die ihren eigenen egozentrischen Interessen folgen und sich dem Andersartigen in keiner Weise öffnen oder zuhören wollen und dieses Bewusstsein gar nicht erst als Möglichkeit der eigenen selbstreflexiven Verortung in der Welt einbeziehen. Und wenn doch einmal, dann in Form von Wohltätigkeitsevents, die sich in letzter Konsequenz ums eigene Image innerhalb der jeweils relevanten sozialen Referenzgruppe sorgen

Wenn wir aber wieder zum Bild zurückkehren: Wer sagt eigentlich, dass das, was uns dieses Bild zeigt, etwas Landschaftliches sei, eine Passhöhe vielleicht, ein spiegelnder See, wie der erste, auf rasches Wiedererkennen getrimmte Blick vermuten lassen mag? Einstweilen möchten wir lieber noch etwas in der Falle verweilen, in die uns das Bild lockte, allerdings keineswegs in böswilliger Absicht, sondern ganz im Gegenteil, da sie uns überraschenderweise die Möglichkeit unkonventioneller Reflexion der Bildwirklichkeit eröffnet. Würden wir dem nicht folgen, wäre bereits das wundervollste Erfahrungspotenzial der Bilder Valentin Hauris leichtfertig verschenkt. Und wir hätten es noch nicht einmal bemerkt.

Unseren Händen – oder sind es unsere Augen? – vertrauen wir Hell und Dunkel an, sehen sie jedoch bald nicht mehr, nur enge Täler noch, in die sie verschwinden, und gleichzeitig legt sich Leichtes wie Schweres auf unsere Haut. Wir tragen rudimentäre Signale von Ländern unserer Erinnerung aus den Räumen der Felder, führen sie in höher gelegene

Zonen, obwohl wir vermuten, dass sich ihre Erde in Höhe und Luft verlieren wird. Sie verteilt sich bald, rückt ferner und ferner von uns ab, bis sie ganz verschwunden ist und sich beim besten Willen nichts Erdiges mehr auf der Zunge schmecken lässt. Die Wiedererkennbarkeit ist uns entrückt, und wir fragen, wohin sie ging und warum, ja warum sie uns nicht mitnahm?

Eine solche Geschichte der Erde und der Luft angesichts desselben Bildes weicht erneut vehement von unseren gewohnten rationalen Mustern ab, sie ist, an deren Maßstäben gemessen, sogar reichlich absurd. Warum verlangen wir nach Mechanismen der Rationalität, wenn das Geschehen im Bild gerade im Begriff ist, diese außer Kraft zu setzen? Warum sträuben wir uns dagegen und folgen nicht wenigstens für ein paar Minuten der verschlungenen, mehrdeutigen Realität des Bildes, auch wenn wir auf hohe Berge müssen und – oben angekommen – gar nicht mehr wissen, warum wir überhaupt aufgebrochen sind? Und noch etwas: Wie kann es sein, dass neben eine irrationale Redensart eine zweite tritt, die allerdings vollständig von der ersten abweicht, die sie geradezu subversiv unterwandert? Wer die Frage solchermaßen formuliert, zieht das irrationale Schauen und Sprechen bereits in Zweifel, vertraut keine Sekunde seinen Möglichkeiten, selbst wenn sich diese nach und nach zeigen, obwohl sie zugegebenermaßen viel Geduld, Zuwendung und Offenheit erfordern und selbst dann nicht immer in Erscheinung treten und wenn sie es tun, nicht zwangsläufig weiterführend sind.

Immerhin wäre dies ein Versuch, eine ganz wesentliche Voraussetzung sogar, um sich den Bildern von Valentin Hauri zu nähern. Es braucht Furchtlosigkeit vor dem Unbekannten, Unerschrockenheit bei Wanderungen ohne Seil, Zuversicht angesichts klaffender Leere in den Brotsäcken des Verstandes. Gerade weil das irrationale Erkennen mehrdeutig und mäandernd schillert, sich permanent mutierend, neu erfindend, auf den Kopf stellend, kann es Vorstellungsräume öffnen für

ungeahnte Verknüpfungen verschütteter Erfahrungen und erloschener Erinnerungen, die sich am Terrain der Bilder entzünden und zu einem ureigenen Erkenntnisprozess führen, wenn auch nicht notwendigerweise führen müssen. Diese Verknüpfungen sind nicht vorhersagbar, und es braucht wirkliche Einlassung auf zunächst absurd erscheinende, verschlungene Pfade, um sie als Potenzial zu entdecken und zu begreifen. Somit wäre der Verstand wieder im Spiel, den wir natürlich nie vollständig aus der Kunstbetrachtung entfernen wollen, sondern ihn notwendig benötigen, um das irrational gewonnene Erkennen im Anschluss ein Stück weit zu erhellen, allerdings im Bewusstsein, dass zuviel des Analysierens das Analyzierte wieder zerstören wird. Die Möglichkeiten des Verstandes sind umgekehrt nicht so umfassend, wie wir gemeinhin glauben. Wir sind viel zu sehr Kind unserer Zeit.

Im Gedächtnis der Zeit, in den Tages- und Nachtansichten der Farbe, in den geöffneten Vokalen und Konsonanten der Leinwand kehren Unterscheidungen ein, hebt sich Helles von Dunklem ab, taucht Feststoffliches in die durchlässige Trübe des Lichts, vermischen sich der Morgen und die Nacht, durchdringen sich wässrige und erdige Lösungen, befreit sich die zeitliche Folge von ihren Gewohnheiten und erreicht im Nebeneinander der Ereignisse, in ihrem unterscheidungslosen Fließen unmerklich an Gleichzeitigkeit. Die Ortlosigkeit des Raumes behält ihre magische Anfangs- und Endlosigkeit im Bewusstsein, um anderntags wieder zu versinken, um andernorts neu zu beginnen. Die fest gefügte Tektonik des Steins und des Lichts führt ihre latente Zerbrechlichkeit mit sich, um in der materiellen Durchlässigkeit eines fahlen Nachmittags durch die Hintertür der Erinnerung zu verschwinden.

Eine dritte Wirklichkeit des Bildes, dessen Titel *The Void (The Crowded Mind)* Forrest Bess genauso wenig Erklärungen liefert wie unsere irrationalen Redensweisen, verweist immerhin auf das produktive Potenzial des vorbehaltlosen Strömens und Fließens.

Erklärungen also keine, aber ein wichtiger Hinweis auf Forrest Bess (1911–1977), jenen amerikanischen Außenseiterkünstler, dessen Arbeitshaltung Valentin Hauri genauso interessiert wie diejenigen anderer Kunstschaffender im Umfeld der Art brut. Unser Bild geht also auf ein solches von Forrest Bess zurück, und wie immer bei Valentin Hauri versteht sich die Bezugnahme als innere Affinität, als Hommage an den Künstler. Seit 1994 folgen die Bilder Valentin Hauris der Alla-prima-Malerei, entstehen also ohne nachträgliche Korrekturen in einem einzigen Arbeitsgang und verwandeln die ursprünglich zugrunde liegende Bildidee in eine eigene, andere, in vielfacher Hinsicht transformierte Bildwirklichkeit. Was auch immer als Bild, Foto oder Objekt am Anfang der Bildgenese stand, die Veränderungen im Prozess des Malens sind entscheidend, denn erst sie führen den Künstler zu Entdeckungen und neuen Verknüpfungen, die das Terrain des Bildes völlig neu ausstecken. Die Bezugnahme auf Forrest Bess, der die magische Kraft seiner Bilder aus dem Unbewussten schöpfte, deutet einmal mehr darauf hin, wie konsequent sich die Arbeit von Valentin Hauri dem Irrationalen öffnet und seinen verschlungenen, kaleidoskopartigen Wahrheiten vertraut.

LORD OF THE FLIES

Es kann jenes Gespenst nicht sein, das der Regen an den Himmel schrieb, das der Wind in riesige Buchstaben verwandelte, in die Hitze der Luft schleuderte, in den Staub der Schweineherde trieb. Tintenkleckse an den Händen der Kinder halten erschrocken die Luft an, werfen weitere Stöcke ins Feuer, damit das Morden enden möge. In Wirklichkeit bist du nur eine blassblaue Helligkeit, könntest endlos deinen Horizont gegen die Nordsee hin ausdehnen, grün das grasige Land, aber ich weiß, dass ich mich im Landstrich täusche, dass ich wieder in die Irre ging, aber dieses Mal, glaube mir, fühle ich mich zu Hause.

Nachdem wir bereits mehrfach ein irrationales Schweifen anlässlich der Wahrnehmung der Bilder in sprachliche Formen versuchten zu transformieren, ohne die Sprache im traditionellen Sinn als Erklärung oder Interpretation der Bilder zu gebrauchen, böte sich eine rationale Deutung des irrationalen Sprechens an. Vielleicht könnte es wenigstens ansatzweise einer rationalen Lesart unterzogen werden? Was in diesem Moment jedoch verloren ginge, wäre der Zauber der Mehrdeutigkeit, des Unentscheidbaren, der Ambivalenz. Jede rationale Lektüre vollzieht zwangsläufig einen verstandesmäßigen Prozess des Analysierens und Klärens. Dieses Unterscheiden, Selektieren, Klassifizieren ist notwendige Voraussetzung für ein gesichertes, intersubjektiv nachprüfbares Wissen. Darin drückt sich unser naturwissenschaftlich geprägtes Wissens-Bewusstsein aus, das seine bezeichnenderweise wirtschaftlich gut nutzbaren Erkenntnisse allerdings unter Preisgabe des irrationalen Schweifens erkauft. Wie wir weiter sehen werden, ermöglicht jedoch genau dieses zwecklose Schweifen, das sich plötzlich hierhin und dorthin verzweigt, verästelt, verliert und an anderer Stelle wiederfindet, einen wesentlich tiefergreifenden Zugang zu den Bildern Valentin Hauris, die der rein rationalen Lektüre verschlossen bleiben. Das irrationale Sichttreibenlassen auf der Oberfläche der Bilder, das Abtauchen in die unergründlichen Tiefen darunter verlöre sofort seine Magie, wenn ihm rationale Deutungsabsichten begegneten. Es wäre wie das Aufhalten eines unaufhaltbaren Moments, was natürlich allzu sehr einem menschlichen Bedürfnis entspricht und schon Goethes Faust ausrufen ließ:

**»Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
dann will ich gern zu grunde gehen!«⁽²⁾**

Es gibt sie, die sprechenden Titel in der Malerei von Valentin Hauri, die Hinweise geben auf den entscheidenden Funken der Bildidee. Aber erklären sie die Bilder? Wo sehen wir in *Lord of the Flies* (VOL. 3, Abb. 8) auch nur eine einzige Szene aus William Goldings gleichnamigem Roman? ⁽³⁾ Sind die drei rätselhaften Stangen die Mordwerkzeuge der Kinder? Oder zeigt sich in diesen schmalen Strichen der aufgespießte und von Fliegen umsurrt Schweinekopf? Oder gar die verwesende Leiche des abgestürzten Piloten, dessen Fallschirm bei Wind den Körper gespenstisch emporriss und so für die Kinder zum Monster werden ließ? So klar und eindeutig der Bildtitel erscheint, so dankbar wir ihn aufgreifen, um vertrauensvoll auf einem scheinbar sicheren Pfad zum Kern des Bildes zu gelangen, so abrupt stürzen wir in den Abgrund, der sich zwischen der Wirklichkeit des Titels und der des Bildes unvermittelt öffnet. Unvorbereitet und rationalitätsgläubig, wie wir sind, gehen wir verloren.

Meine Zeit ist ein dünner Faden, an dem meine Vergangenheit hängt, der das Feste vom Flüssigen trennt und doch nicht weiß, wo die Jahre sich verkrochen haben. Ich bin blind, aber an meinen Fingern klebt das feuchte Moos Verirrung, das am anderen Morgen keine Verirrung mehr, sondern eine vertraute Heimat ist. Ich kann das Zucken des Fadens nicht spüren, glaube aber, dass er gar kein Herz hat, das schlägt, sondern dass es meines war, das ich hörte und mir dabei dachte, es sei sowieso immer da, ob es dämmernd oder dunkelt.

William Goldings Geschichte ist die Geschichte menschlicher Verrohung, die zeigt, wie dünn und verletzlich die Oberfläche der Zivilisation ist. Gefangennahme und Unterdrückung, Mord und Totschlag sind die beängstigenden Kulminationspunkte, auf die das Geschehen mit dem Fatalismus menschlicher Unzulänglichkeit zusteuert: Nachdem einige Kinder auf einer entlegenen Insel gestrandet sind, kristallisiert sich rasch eine brutale Hierarchie heraus, die zwei von ihnen das Leben

kostet. Valentin Hauris *Lord of the Flies* feiert geradezu die schillernde Mehrdeutigkeit dessen, was visuell auf dem Bildgeviert präsent ist. Eine Landschaft? Eine Triangel? Zwei rosafarbene Lebensnerven? Wie wir das Bild auch drehen und wenden, wir werden nie mit rationalen Mitteln seine Substanz, seine tiefer liegenden Aussagen aufdecken können, auch wenn wir in diesem Fall nicht nur ein Bild, sondern buchstäblich einen ganzen Roman als Referenz zur Verfügung haben. So eindrucksvoll dessen Lektüre auch ist, wir werden nie eine Szene finden, die das Bild auch nur annähernd erklärt und erläutert. Und umgekehrt: Das Bild ist keine Illustration des Buches, denn es hat bereits im Zuge seiner Entstehung seine ureigene Identität gefunden.

Keine Silbe aus Eis, kein Glas aus Blei an diesem Morgen, geschnitten aus dem dünnem Papier der Sterne über dem Meer. Welche Weide rastet in der Verwirrung der Sinne, wenn von den Leichen nur noch ein dürrer Ast im Himmel steckt und das Blut verschwunden ist, als hätte die klare Luft die Verzweiflung gelöscht? In den Nervenbahnen gründer Heide schlägt das Herz der Verlorenen, verlaufen die Faltungen der Tage und Nächte, treibt die preisgegebene Fracht der Zivilisation. Merklich verdünnt sich der Himmel, verwackelt die Erde an ihren Rändern, verwischt mit der Unvernunft weniger Augenblicke. Wir sind in eine gespenstische Zone aufklarerer Helligkeit geraten, rutschen vom kalten Licht des Morgens in die offenen Poren bodenlosen Moores, das die Ruinen der jüngsten Tage lautlos verschluckte.

Was ist ein geglückter Tag, fragt Peter Handke. Ist es der Tag, an welchem auf der Insel William Goldings der Marineoffizier des sehnlich erwarteten Schiffes das Eiland betrat, um zu retten, wer noch zu retten war?

»Ich habe von dem geglückten Tag keine einzelne Vorstellung, keine einzige. Es gibt allein die Idee, und das lässt mich auch fast verzweifeln, einen erkennbaren

Umriss ins Bild zu rücken, das Muster durchschimmern zu machen, die ursprüngliche Leuchtspur nachzuziehen – von meinem Tag, wie ich es mir doch eingangs ersehnte, einfach und rein zu erzählen. Indem nichts als die Idee da ist, kann das Erzählen nur handeln von ebendieser Idee.«⁽⁴⁾

Wenn wir das Spannungsverhältnis zwischen Rationalität und Irrationalität in den Bildern von Valentin Hauri zusammenfassen, zeigt sich am Beispiel der betrachteten Arbeiten, dass die Rezeption der Bilder deren Entstehung folgt. Mit den Mitteln des Sehens, Denkens und irrationalen Schweifens schaffen wir die Wirklichkeit der Bilder nach und wecken gewissermaßen ihre Präsenz, sodass eine innere Berührung stattfindet, eine Diffusion von Subjekt und Bild. Sehen und Schweifen, Denken und Erinnern strömen ineinander und bilden eine äußerst sensible Wahrnehmungsempfänglichkeit, die eine wesentlich tiefere Erfahrbarkeit der Wirklichkeit der Bilder erlaubt als rein rationale Mechanismen. Erst der Mut, sich ein Stück weit dem Irrationalen anzuvertrauen, öffnet die innersten Kammern der Bilder. Genau dann wird etwas spürbar von Handkes »Geglücktem Tag«, dem hier glückliche Augenblicke luziden, irrationalen Erkennens entsprechen, die rational genauso wenig zu definieren sind wie der »Geglückte Tag« und die daher auch nie repetierbar oder vorhersagbar werden. Dabei ist dieser Zauber noch nicht einmal räumlich zu lokalisieren: Fest steht, dass er sich nicht auf der Oberfläche der Bilder befindet, dass diese lediglich Ausgangspunkt einer ortlosen Bewegung ist, die Beckett so treffend beschreibt: »Daherlos dorthinlos da«. Genau genommen beschreibt er ein rätselhaftes Etwas, das ist, das sich in einer Schweben zwischen Zeit und Raum aufhält. Die Identität dieses Etwas bleibt rätselhaft und kann nur als Geheimnis seine produktive irrationale Energie entfalten.

THENCELESS THITHERLESS THERE

Two Paintings by Valentin Hauri and in Favor of the Adventure of Irrational Cognition

Markus Stegmann

A place. Where none. A time when try see. Try say. How small. How vast. How if not boundless bounded. Whence the dim. Not now. Know better now. Unknown better now. Know only no out of. No knowing how know only no out of. Into only. Hence another. Another place where none. Whither once whence no return. No. No place but the one. None but the one where none. Whence never once in. Somehow in. Beyondless. Thenceless there. Thitherless there. Thenceless thitherless there. (1)

THE VOID (THE CROWDED MIND) FORREST BESS

A bucket of pale paint is placed out on a black field, whose layers and deposits, fabrics, and upholstery gradually diffuse with our lungs and, dormant, are released once again as if they were mist or spirits over the water, expanding into the expansive surroundings, into its dreamy placelessness, just as the day breaks.

The painting *The Void (The Crowded Mind)* Forrest Bess (VOL. 6, Fig. 9) can scarcely be described in a traditional reading and interpretation, for what we see is scarcely a field with clear contours, never mind a bucket; and there is also nothing of fabrics or upholstery to be seen. The question, however, is whether the rational tools of rules and explanation that we consider given, and take for self-evident, always help our view of art. Whether this mechanism, which has mutated in our time to become something of a reflex, has not itself come under the wheels, failing and falling in the face of the artworks whose aim is precisely to operate outside these habits, to expose what has long been buried if not already eliminated by the rational superstructure of the technological age. In an age of emerging, deep, diffuse fears, that despite the cumulative seductive power of the global world of consumerism and entertainment cannot always be controlled, we automatically take to the notion that all things new and strange have to be immediately classified and thus dominated, controlled, and recognized. But why? Why can we not allow the unfamiliar to remain unfamiliar for a moment? Where does our compulsion towards omniscience come from? Most likely what is lacking is the faith in, if not to say the fondness for, the unfamiliar and its unknown cohorts. Now, particularly in the face of the globalization of all realms of life, this very openness and perviousness should actually take on an important

role, if not one that points to the future. Conversely, it might not be surprising that considering the lifestyle of the representatives of high finance that presents itself in self-celebratory fashion in the global media that the foreign, the strange, and the inexplicable are displaced and marginalized. The shaping of the rapidly changing social code of values by finance tends, to a frightening extent, to neo-feudal relations that follow their own egocentric interests and by no means want to open up or listen to the other and do not even include this awareness as a possibility of self-reflexive location in the world. And when they do, then they do so in the form of charity events that ultimately serve to maintain their own public image within the respective relevant social reference group.

But to return to the painting: who says that what this painting depicts is something of a landscape, a mountain pass, or a reflecting lake, as our first glance, trained to recognize the familiar, suggests. In the meantime, we would like to spend some time in the trap into which the picture enticed us, but by no means with evil intent, quite the contrary: for it surprisingly opens the possibility of the unconventional reflection of visual reality. If we were not to pursue this, the most amazing potential experience of Valentin Hauri's paintings would be sacrificed for nothing. And we wouldn't even have noticed.

We entrust dark and light to our hands — or is it our eyes — but soon we no longer see them, only narrow valleys in which they disappear, and at the same time something light as well as something heavy lays upon our skin. We carry rudimentary signals of countries of our memory from the spaces of the fields, take them to higher zones, although we suspect that their soil will be lost in the lofty heights. It spreads quickly, moving farther and farther away from us, until it has disappeared entirely, and despite all our effort there is no longer

any taste of the soil. We have lost all recognizability: where did it go and why, but why didn't it take us along?

Such a story of soil and air in light of the same image vehemently diverges once more from our customary rational patterns: it is even, according to those standards, quite absurd. Why do we demand mechanisms of rationality, when the events in the image are already about to suspend them? Why do we stubbornly resist, instead of pursuing for just a few minutes the intricate, ambivalent reality of the picture, even if we have to climb high mountains, and once we've reached the top, no longer even know why we started off in the first place. And something else: how can it be that alongside an irrational idiom a second one comes that differs completely from the first, which it almost subversively undermines? Those who formulate the question in these terms already doubt the irrational viewing and speaking, and don't trust for a second its possibilities; even if they only reveal themselves gradually, and although they admittedly require a great deal of patience, attention, and openness, and even then they don't always appear, and when they do, are not necessarily helpful.

After all, this would be an attempt, indeed a quite essential prerequisite, in approaching Valentin Hauri's paintings. It requires fearlessness in the face of the unknown, valor in climbing without a rope, in the face of the gaping void of understanding. Precisely because our irrational cognition dazzles ambivalently and meanderingly, constantly altering, inventing itself anew, turning things upside down, it can open spaces of imagination for unknown linkages of buried experiences and lost memories. Such spaces can ignite on the terrain of images and lead to a primeval process of recognition, even if they need not necessarily lead in this direction. These links cannot be predicted, and it requires embracing intricate paths that initially seem absurd, to discover them as potential and to under-

stand them. This is where our understanding again comes into play, that we of course never completely want to divorce from art viewing, but use as necessary to illuminate our irrationally gained cognition, albeit with the awareness that too much analyzing will once again destroy the analyzed. The possibilities of understanding are, conversely, not as comprehensive as we generally think. We are too much children of our own time.

In the memory of time, in the day and night views of paint, in the open vowels and consonants of the canvas, distinctions enter, the light sets itself apart from the dark, immersing solidity in the permeable opacity of the light, morning and night mix, watery and earthy solutions mix, the temporal sequence liberates itself from its customs and achieves in the adjacency of events, in their indistinguishable flow unnoticeably in speed. The placelessness of the room retains its magical lack of a beginning and an end in consciousness, and sinks to the next day, to begin again elsewhere. The frozen tectonics of the stone and the light brings a latent fragility with it, to disappear in the material transparency of a wan afternoon through the backdoor of memory.

A third reality of the painting, whose title, *The Void (The Crowded Mind)* Forrest Bess, offers just as little explanation as our irrational ways of speaking, refers at least to the productive potential of the unreserved streaming and flowing. No explanations, but an important reference to Forrest Bess (1911–1977), the American outsider artist whose attitude toward work interests Valentin Hauri just as those of other artists in the realm of *art brut*. Our painting thus goes back to one of Forrest Bess, and as always in Hauri the linkage is understood as an inner affinity, as paying homage to the artist.

Since 1994, Valentin Hauri's paintings have all been made *alla prima*; that is, they emerge without long term

corrections in a single process, transforming the original idea for the picture into another, different, and in many ways, transformed visual reality. Whatever stood at the start of the image's genesis as an image, photograph, or object, the changes in the process of painting are decisive, for they are what first lead the artist to discoveries and new linkages that stake out the terrain of the image in a fully new way. The reference to Forrest Bess, who took the magical power of his paintings from the unconscious, once again indicates how consistently the work of Hauri is open to the irrational and relies on its intricate, kaleidoscopic truths.

LORD OF THE FLIES

It cannot be the spirit that wrote the rain in the sky, which transformed the wind into huge letters, tossing them in the heat of the air, in the dust of the herd of pigs. There are inkblots on the hands of children, who hold their breath in shock, tossing additional twigs into the fire so that the killing might stop. In reality, you are just a pale blue brightness, could stretch your horizon endlessly towards the North Sea, green is the grassy land, but I know that I'm confusing where I am, that I'm again in error, but this time, believe me, I feel at home.

After trying several times to transform an irrational rambling in favor of the perception of the pictures into linguistic forms, without using language in a traditional sense as an explanation or interpretation of the images, a rational interpretation of irrational speech is offered itself. Perhaps it could at least be subjected to a rational reading in a rudimentary fashion? But what in that moment would be lost would be the magic of ambiguity, the undecidable ambivalence. Each rational reading necessarily undergoes a process of analysis and explanation. This distinguishing, selecting, and classifying is the indispensable requirement of a sure knowledge

that can be verified inter-subjectively. This is an expression of our conscious knowledge, shaped by the natural sciences, which secures its findings — tellingly economically profitable — at the price of surrendering irrational rambling. As we shall see, this aimless rambling that breaks off suddenly here and there, branching off, losing itself, and finding itself in another place entirely, allows for a much deeper access to the paintings of Valentin Hauri that remain closed to rational reading. The irrational allowing ourselves to float on the surface of the image, immersing us in the depths beneath, would immediately lose its magic when faced with rational intentions of interpretation. It would be like trying to capture an inexorable moment, which naturally corresponds all too much to a human need and already had Goethe's Faust call out:

If ever I to the moment shall say:
Beautiful moment, do not pass
away!
Then you may forge your chains
to bind me,
Then I will put my life behind me.
(2)

They exist, the speaking titles in the painting of Valentin Hauri that provide indications about the decisive spark behind the idea for the image. But do they explain the picture? Where is a single scene from William Golding's novel of the same name visible in *Lord of the Flies*? (VOL. 3, Fig. 8) (3) Are the puzzling bars the children's murder weapons? Or do the narrow lines show the pig's head, pierced on a stick and surrounded by flies? Or even the rotting corpse of the pilot, whose parachute raised the body in the wind, making it into a monster for the children? As clear and unambiguous as the picture titles may seem, we take them up gratefully to arrive surely at a seemingly secure path towards the heart of the image, and just as abruptly do we crash into the abyss that opens between the reality of

the title and that of the image. Unprepared for this and believing in rationality, as we are, we are lost.

My time is a thin thread to which my past hangs, that separates the fixed from the fluid and yet does not know where the years have disappeared. I'm blind, but my fingers are sticky with the damp moss of confusion that on another day is no longer a mistake, but a familiar home. I cannot feel the thread's tremor, but I believe that it has no heart that beats, but that it was my heart that I heard, and I thought that it was always there, whether during twilight or the darkness.

William Golding's story is the story of human brutalization and shows how thin and vulnerable the surface of civilization can actually be. Kidnapping and repression, murder and manslaughter are the worrying climaxes to which the story proceeds with the fatalism of human inadequacy: when several boys are stranded on a desert island, a brutal hierarchy soon crystallizes that costs two of them their lives. Valentin Hauri's *Lord of the Flies* almost celebrates the oscillating ambivalence of what is visually present in the visual frame. A landscape? A triangle? Two pink vital nerves? However we turn it, we will never be able to uncover its substance, its deeper statement with rational means, even if in this case we not only have a painting, but literally an entire novel available as a reference. As impressive a read as this might be, we will never be able to find a scene that even comes close to explaining and elucidating the image. And vice versa: the painting is not an illustration of the book, for already in the course of its emergence it found its very own identity.

No syllable of ice, no glass of lead on this morning, cut from the thin paper of stars over the ocean. What meadow lies in the confusion of the senses when but a thick branch of the corpse sticks up in the sky and the blood has disap-

peared, as if the clear air had dissipated the dismay? In the nerve tracts of the verdant heath beats the heart of the forlorn, run the folds of the days and nights, drifts the abandoned cargo of civilization. Noticeably, the sky thins, the earth blurs at its margins, hazy with the unreason of a few moments. We have wound up in a ghastly zone of clearing brightness, slip from the cold light of the morning to the open pores of groundless moors that quietly swallowed the ruins of the last days.

Peter Handke asks, "What is a successful day?" Is it the day when the marine officer of the long awaited ship stepped onto William Golding's island to save what there was left to save?

I have absolutely no idea what the successful day might be like, not a clue. But there's the idea, and that alone makes me despair, of moving towards a vague outline, allowing a rough pattern to shimmer through, drawing over the original traces of light: of a day as I longed for it at the start, to tell it simply and purely. In that nothing is there but the idea, narrative can only deal with just this idea. (4)

If we sum up the relation of tension between rationality and irrationality in the paintings of Valentin Hauri, the works discussed show that the reception of the paintings follows their process of emergence. With the techniques of seeing, thought, and irrational rambling, we recreate the reality of these images and conjure in a certain sense their presence, so that an inner peacefulness takes place, a diffusion of subject and image. Seeing and rambling, thought and memory, mix with one another and make us extremely receptive to perception, allowing for a much deeper experience of the reality of the paintings than merely rational mechanisms. To a certain extent, it is only the courage to trust the irrational to a certain extent that opens the

innermost chambers of these paintings. Just then, something of Handke's "successful day" is revealed: the happy moments, lucid, irrational recognition that are rationally just as indefinable as the "successful day," and that thus can never be repeated or anticipated. In so doing, this magic cannot even be localized in spatial terms: it is clear that it is not to be found on the surface of the image, that this is only the starting point of a placeless movement, that Beckett so accurately describes as "thenceless thitherless there." Strictly speaking, he is describing a puzzling something that hovers between time and space. The identity of this something remains bewildering and can only develop as the secret of its productive irrational energy.

FUSSNOTEN NOTES

- (1) Samuel Beckett, *Worstward Ho, Auf's Schlimmste zu*, Frankfurt am Main 1989, S. 12 f. *Worstward Ho* erschien erstmals 1983 bei John Calder Publishers Ltd., London.
— Samuel Beckett, *Worstward Ho* (London, 1983).
- (2) Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I*.
— Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: Part One*, trans. David Luke (Oxford, 1987), p. 52.
- (3) William Golding, *Herr der Fliegen*, München 2008. *Lord of the Flies* erschien 1954 und war William Goldings (1911–1993) erster und erfolgreichster Roman. 1983 erhielt der Autor den Nobelpreis für Literatur.
— William Golding, *Lord of the Flies* (London, 1954). *Lord of the Flies* was William Golding's (1911–1993) first and most successful novel. In 1983, he was awarded the Nobel Prize for Literature.
- (4) Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt am Main 1991, S. 22 f.
— Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag* (Frankfurt am Main, 1991), pp. 22–23. Translated as "Essay about the Successful Day. A Winter-day's Dream."