

**Zeitschrift:** Collection cahiers d'artistes

**Herausgeber:** Pro Helvetia

**Band:** - (2015)

**Heft:** 132

**Artikel:** Bei null anfangen = Starting from zero

**Autor:** Grant, Simon

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-846776>

### 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:** 20.02.2026

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

Simon  
Grant

Bei null  
anfangen

negative  
inertia

high-speed  
regression

# Simon Grant

Starting  
from Zero

on page 47

Bei null  
anfangen

«Wo nun? Wann nun? Wer nun? Ohne es mich zu fragen. Ich sagen.  
Ohne es zu glauben. So was Fragen, Hypothesen nennen. Fortschreiten,  
so was schreiten nennen, so was fort nennen.»

Samuel Beckett, *Der Namelose*

**Ein leeres Blatt Papier. Ein neuer Anfang oder vielleicht ein neues Ende. Ein Ort des Beginns oder womöglich einer des Vollendens. Wie beginnt ein Künstler seine bildliche Reise, wohin gelangt er mit ihr und warum unternimmt er sie? Filib Schürmann untersucht diese Unerklärlichkeit, diesen augenscheinlich inneren Zwang zur Tätigkeit... Doch worin genau besteht dieser?**

In einem Briefwechsel erörterte der irische Schriftsteller Samuel Beckett mit seinem Freund, dem französischen Kunsthistoriker Georges Duthuit (veröffentlicht 1949 als *Three Dialogues*), die schlecht fassbare Natur der zeitgenössischen Kunst, hauptsächlich aus dem Blickwinkel der Künstler Bram van Velde, Pierre Tal-Coat und André Masson. An einer Stelle, an der sich beide über den inzwischen weitgehend vergessenen Maler Tal-Coat austauschen, verficht Beckett die Idee der Kunst als: «[den] Ausdruck, dass da nichts ist auszudrücken, nichts womit auszudrücken, nichts woher auszudrücken, keine Kraft auszudrücken, kein Verlangen auszudrücken, zusammen mit dem Zwang, auszudrücken.»<sup>1</sup>

Becketts Antwort war typisch in ihrer verwirrenden und dabei doch ebenso ehrlichen wie ergebnislosen Zirkularität; in ihrer Kühnheit, mit der sie eine Annäherung an die Kunst formulierte, die zum Wesenskern dessen vordringt, was es bedeutet, Künstler zu sein und welche Fehlschläge dem innewohnen; dass es nach der Fertigstellung eines Werks genauso viele Fragen wie Antworten gibt. Und dies ist eine Stimmung, die in den Werken von Filib Schürmann nachhallt. So überrascht es auch nicht zu erfahren, dass Schürmann ein grosser Bewunderer von Samuel Becketts Werk ist und dass er erklärt, der Schriftsteller inspiriere ihn mehr als die grossen Künstler der Vergangenheit. Tatsächlich scheinen die pulsierenden Adern von Schürmanns Arbeiten, von seinen intimen Anfängen auf Papier bis zu seinen allerneuesten abstrakten Werken in grösserem Format, von Beckettscher Essenz durchzogen. Trotzdem haben die Werke entlang des Wegs eine reiche Auswahl an

<sup>1</sup> <http://www.grin.com/de/e-book/179348/das-unbezwingerbare-fehlen>

Quellen aufgenommen, darunter Art brut, griechische Mythologie, russische Literatur, William Blake, Egon Schiele, Francis Bacon, Robert Walser und die mystischen Schriften von Jakob Lorber. «Bei meiner Kunst ging es stets um existenzielle Fragen», erläutert er. «Das Suchen nach Bedeutung, nach Grenzflächen zwischen Realität und Irrsinn.»

Und Schürmann tut dies, indem er bei null anfängt. Er plant seine Arbeiten nie, sondern setzt den Stift aufs Papier und beginnt zu zeichnen. Dieser Prozess erweitert sich so ins Äussere, dass er die Oberfläche mit resolut ausgeführten Linien markiert – mit Verwirbelungen, Wischern, Klecksen, Linien, Pinselstriche, Kratzern – die alle auf verschiedene Weise ausgeführt werden: von der Zeichenfeder über den Pinsel bis zum Finger. Indem er fortfährt, sieht er seiner Beschreibung nach in den Bildern, die sich abzuzeichnen beginnen, «Kreaturen... Gesichter» und «folgt dieser Entdeckung» anschliessend. Es handelt sich dabei um einen instinktiven, unbewussten Prozess, der die Schaffung mehrschichtiger Lagen an Bildsymboliken umfasst, deren Ergebnisse zum Beispiel in komplexen und sensibel ausbalancierten Werken wie *nach-dem-zubett-gehen* (2012) oder *das namenlose* (2013) sichtbar sind. «Die Stifte bringen das Unbekannte, das Mysteriöse, das Namenlose ans Licht», erklärt er, «sie hauchen dem Unterbewussten Leben ein.»

Schürmann sagt, er sei nicht an der Realität interessiert und möge es nicht, «reale Dinge» zu zeichnen. Ein eindeutiger Beleg hierfür ist die Art und Weise, wie sein Werk das Fremd-Sein der materiellen Welt ausfindig macht (eine sehr an Beckett erinnernde Empfindsamkeit), weil ihm diese keine Antworten auf seine Fragen liefert. «Realität hat nichts mit Wahrheit zu tun», formuliert er. Die Welt, die er verbildlicht, ist weitgehend seine innere Welt. Er verspürt kein Bedürfnis, die Gesellschaft zu kommentieren, über weltpolitische Ereignisse zu reflektieren oder präzise Darstellungen der ihn umgebenden Welt anzufertigen. Dennoch hat er manche dieser Gegebenheiten nicht immer ignoriert. In seiner aussergewöhnlichen Werkreihe *vaterserie* (2011), stellt er etwas dar, was Kopf und Schultern einer menschlichen Gestalt gleichen könnte, eine unheimliche Silhouette, die in das Zentrum

einer Komposition gesetzt ist. In und um diese mit groben Zügen umrissene Kontur hat er eine hochgradig detaillierte, intensive Feuersbrunst aus Formen, Zeichen, Symbolen, Linien geschaffen – die alle durch die zahlreichen, zierlich wiedergegebenen Textblöcke mehr Korpus, Form und Kontrast erhalten. Sonderbare Gestalten – einige tierähnlich, andere menschenartig – drängeln sich inmitten dieses Aufruhrs aus Text und Linien.

Auf den ersten Blick sieht die *vaterserie* aus wie fantastische Porträts, die seiner Imagination entstammen. Doch wie ihr Titel suggeriert, geschieht hier ein autobiografischer Akt. Zu wissen, dass Schürmanns Vater bei einem Motorradunfall starb, als der Künstler drei Jahre alt war, verleiht ihnen einen anderen Nachklang. Er hat keine Erinnerungen an seinen Vater und keinen direkten emotionalen Bezug zu ihm, fand aber eines Tages die Aktenvermerke und Aufzeichnungen des Krankenhauses, die seine Mutter in einer Schachtel aufbewahrt hatte. Diese Entdeckung trieb ihn dazu, etwas zu schaffen, was sich teils als Hommage, teils als Memento mori beschreiben liesse. Akribisch ging er alle Berichte durch, die dann in den Aufbau seiner Bilder einflossen. Die medizinischen Aufzeichnungen, der Unfallrapport der Polizei, die Ausführungen des Richters und sogar die Rede, die sein Onkel bei der Trauerfeier hielt: Alle wurden in den winzigen, handgeschriebenen Text aufgenommen, wo sie nicht nur Inhalt liefern, sondern dem Ganzen auch Kontur und Gestalt verleihen. Eingewoben in dieses Narrativ auf dem Papier und inmitten der Einbindung von Markierungen hat Schürmann Linien aus geisterartigen Figuren gestaltet, die das Bild durchqueren. Inspiriert vom Totenfluss der griechischen Mythologie gleichen sie Energieadern und wurden in einem Abschnitt so arrangiert, dass sie den Unfall des Vaters nachstellen.

Text war schon immer ein integraler Bestandteil von Schürmanns Arbeiten. Als leidenschaftlicher Autor, der viele Jahre lang Lyrik verfasste, gehören für ihn diese Einschlüsse ganz wesentlich zu seinen Arbeiten – und für ihn haben die Wörter denselben optischen Wert wie die Markierungen, die er vornimmt. Sind sie ein beredter Ausdruck der körperlichen Gesten? Oder wie es ein Autor ausdrückte, als er die automatischen Zeichnungen von André

Masson beschrieb: «eine wahrheitsgetreue Aufzeichnung der Zuckungen einer erlebten und miteinander geteilten Erfahrung.»<sup>2</sup> Ob die Texte gelesen werden oder nicht, kümmert Schürmann nicht. In dieser Hinsicht verwischt die Dynamik, die seine Linien sowohl in Wort als auch in Gestik aufweisen, die Grenzen zwischen dem, was Bild ist und was Sinngehalt. Dabei teilt er vielleicht mit anderen Existenzialisten die Vorstellung, dass Wörter, all ihrer Macht zum Trotz, die Idee der Realität kein bisschen verständlicher machen, und dass diesen Wörtern das Versagen inhärent ist (und hierunter können wir auch Bilder einbeziehen), ein Gefühl für das eigene Selbst wiederzugeben. Wie die Malerin Marlene Dumas einst schrieb: «Ich weiss, dass weder Bilder noch Wörter der Trunkenheit und Sehnsucht zu entfliehen vermögen, wie sie die sich drehende Welt auslöst.»

Obwohl die *vaterserie* einen wichtigen Teil seiner eigenen Biografie widerspiegelt («Es ist das Schockierendste überhaupt. ... Wer einen Elternteil verliert, verliert 50 % seiner Identität.»), war der Entstehungsprozess dieser Serie nicht therapeutisch oder melancholisch, sondern festlich und explorativ. Er steht auch für ein ausgesprochen stilorientiertes Kapitel in Schürmanns Œuvre, das ihn dazu gebracht hat – ihm vielleicht sogar die Freiheit verliehen hat – ein weniger formelles, eher als gestisch erkennbares Verfahren anzuwenden. Betrachten wir beispielsweise seine Serie *das namenlose*, deren Titel sich auf den dritten Teil von Becketts Romantrilogie bezieht: Verschwunden sind die spinnenartigen, tintig schwarzen Linien, statt ihrer hat er eine Kakofonie an Farben und gestischen Techniken eingeführt, die einander auf der Bildfläche bekämpfen. Schürmann schafft diese Arbeiten am Boden, ohne zu wissen, wie er beginnen wird. Doch in jede von ihnen baut er Lagen robuster Linien ein, zieht Schnörkel und führt weite Farbstriche über das Papier. Das sind mit Nachdruck ausgeführte Markierungen, von denen jede einzelne den physischen Akt ihrer Ausführung bezeugt. Diese Markierungen sind unbearbeitet und können sich nirgends verbergen. Frei, doch exponiert. Einige sind dünn und fieberhaft, andere sind weite, die Lagen durchdringende Farbbögen. In Schürmanns formloser Improvisation sind sie die Echos der

<sup>2</sup> <http://textinart.files.wordpress.com/2013/10/surrealism.pdf>, S. w. 91

Vergangenheit. Hier finden sich Hinweise auf die letzten abstrakten Werke in Farbe, die Henri Michaux gegen Ende seines Lebens schuf, auf die poetischen Abstraktionen des Tachisten Georges Mathieu, die kindlich wirkende Energie des Informel-Künstlers Pierre Tal-Coat oder die performative Abstraktion des japanischen Gutai-Künstlers Kazuo Shiraga.

Und wie verhält es sich mit den Farben selbst? Einige der Farben, die Schürmann verwendet, scheinen gut miteinander zu harmonieren. Da sehen wir womöglich einen zarten purpurnen Schatten, der mitten in ein frisches Hellblau gesetzt ist, das Ganze gegen schwarz kontrastiert. Doch dann tropft er in seine Palette toxische Grün- und kränkelnde Orangetöne. Was geschieht hier? Absichtlich wählt Schürmann grelle, hässliche Farben, um die Vorhersagbarkeit zu unterlaufen, wie das Auge diese Art der Abstraktion möglicherweise wahrnimmt. Er vollzieht nicht einfach eine Reprise des klassischen Informel oder des Tachismus, sondern geht seinen eigenen Weg, indem er ein Element injiziert, das die Harmonie des Bildes bedroht und zu dessen Identität beiträgt.

Und das Ergebnis? Schürmann sagt, dass er ein Gemälde mag, wenn er von diesem «irritiert» ist. Der Wunsch, diese Irritation an der Oberfläche der Arbeiten darzubieten, reflektiert eine Ehrlichkeit in seinem Werk – er möchte uns seine Schwächen erkennen lassen, weil ihn diese als Menschen ausweisen. Es ist eine Demonstration der Verwundbarkeit und, wie er sagt, ein Teil des Drangs, «in jeden Winkel der menschlichen Existenz hineinzuspähen, in unerforschtes Terrain einzudringen. Zu vergehen. Mich zu verlieren. Jede Linie ein Atemzug.» Seine Worte geben die von Beckett in *Der Namenlose* wieder: «... weil man eines Tages zu lauschen begann, weil man nicht mehr aufhören kann, ... sterbend, lebend, geboren werdend, ohne vorankommen, ohne weichen zu können, nicht wissend, woher man kommt, wo man ist, wohin man geht, und ob es möglich ist, woanders zu sein, anders zu sein, ohne etwas zu vermuten, sich irgend etwas zu fragen, man kann nicht, man ist da, man weiß nicht wer, man weiß nicht wo, die Sache bleibt da, wo sie ist, ...»<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Der Namenlose*, dt. von Elmar Tophoven, Erika Tophoven und Erich Franzen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 3. Aufl., 2005, S. 505

# Simon Grant

Bei null  
anfangen

auf Seite 41

Starting  
from Zero

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I.  
Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going,  
going on, call that going, call that on.

Samuel Beckett, *The Unnameable*

A blank piece of paper. A new beginning or perhaps a new end. A place to start or maybe a place to finish. How does an artist begin his pictorial journey, where does he go with it and why does he do it? Filib Schuermann explores this inexplicability, this seemingly compulsive need to do ... But what is it exactly?

In written correspondence between the Irish writer Samuel Beckett and his friend the French art historian Georges Duthuit (published as *Three Dialogues* in 1949), they discuss the slippery nature of contemporary art, primarily seen through the lens of artists Bram van Velde, Pierre Tal-Coat and, André Masson. At one point, when discussing the now largely forgotten painter Tal-Coat, Beckett advances the idea that art should be “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.”<sup>1</sup>

Beckett’s response was characteristic in its maddening yet truthful and inconclusive circularity; in its bold expression of an approach to art that goes to the essence of what it is to be an artist and the inherent failures that lie within; that there are as many questions as answers when a work is done. And it is a sentiment that resonates in the work of Filib Schuermann. It is no surprise to know that Schuermann is a great admirer of Samuel Beckett’s work and, he says, the writer is more of an inspiration than the great artists of the past. In fact, it seems that the essence of Beckett runs through the pulsating veins of Schuermann’s works, from his early intimate works on paper to his most recent larger abstracts, although they have also absorbed a rich mix of sources along the way, including art brut, Greek mythology, Russian literature, William Blake, Egon Schiele, Francis Bacon, Robert Walser and the mystical writings of Jakob Lorber. “My art has always been about existential questions,” he says. “To search for meaning, for boundaries between reality and insanity.”

<sup>1</sup> <http://www.hypocritereader.com/5/beckett-and-failure>

And Schuermann does this by starting from zero. He never plans his work but puts his pen on the paper and begins to draw. This process expands outwards in the way he marks the surfaces with determined lines—with swirls, swipes, blots, lines, brushes, scrapes—all executed in various ways from pen to brush to finger. As he progresses he often sees, he says, “creatures … faces” in the image that begins to emerge, and then he “follows this discovery”. It is an instinctive, unconscious process that involves the construction of many layers of imagery, result of which is an elaborate and delicate balance, as seen in works such as *after going to bed* (2012) or *the unnameable* (2013). “The pens bring forward the unknown, the mysterious, the nameless,” he says. “They breath life into the subconscious.”

Schuermann says that he is not interested in reality and doesn’t like to draw “real things”. This is clearly demonstrated in the way his work seeks out the alien-ness of the material world (a very Beckett-like sensibility), because to him it does not provide any answers to his questions. “Reality,” he says “has nothing to do with truth.” The world he depicts is very much his internal world. He feels no need to be a social commentator, to reflect on world events or to make accurate renditions of the world around him. That said, he has not always ignored some of these realities. In his extraordinary group of works *father series* (2011), he depicts what might resemble the head and shoulders of a figure, an eerie silhouette placed in the middle of the composition. In and around this roughly delineated contour he has filled in a highly detailed intense conflagration of shapes, signs, symbols, lines—all of which are given greater body, shape and contrast by the many blocks of finely rendered text. Strange characters—some beast-like, some human—jostle for space amid the clamour of text and lines.

At face value, the *father series* looks like fantastical portraits of his imagination, but, as their title suggests, there is autobiography at work here. Knowing that Schuermann’s father died in a motorcycle accident when the artist was three gives them a different resonance. He has no memory of his father and no direct emotional connection to him, but one day he found the hospital

notes and records that his mother had kept in a box, the discovery of which propelled him into making what might be described as part homage, part memento mori. He meticulously went through all the records and these have found their way into the body of his images. The medical notes, the police accident report, the judge's report and even the speech his uncle gave at the funeral: all are incorporated in the tiny hand-written text, not just providing content, but giving contour and form to the whole. Woven into this narrative on the paper, and amid the mark-making, Schuermann has featured lines of ghostlike figures that traverse the image. Inspired by the river of death in Greek mythology, they are like veins of energy, and in one section have been placed to depict a recreation of his father's accident.

Text has always been an integral part of Schuermann's work. A keen writer who has written poetry for years, he regards these inclusions as integral to the works—and he considers the words to be as visual as the marks he makes, Are they an expressive language of the bodily gesture? Or as one writer put it when describing the automatic drawings of André Masson, "a true record of the convulsions of a lived and shared experience."<sup>2</sup> Schuermann isn't bothered whether people read the text or not. In that respect, the dynamism of his lines in both word and gesture blurs the boundaries between what is image and what is meaning. In this he perhaps shares with other existentialists the idea that words, for all their power, don't make the idea of reality any more understandable, and the inherent failure of these words (and here we can include images, too) to reflect a sense of self. As the painter Marlene Dumas once wrote: "I know that neither images nor words can escape the drunkenness and longing caused by the turning world."

While the *father series* reflects an important part of his own biography ("It is the most shocking thing ... If you lose one of your parents, you lose 50 % of your identity."), the process of making this series was not therapeutic or melancholic, but celebratory and exploratory. It also reflects a distinct stylistic chapter in Schuermann's oeuvre, which has led him—perhaps even liberated him—to engage a freer, more

<sup>2</sup> <http://textinart.files.wordpress.com/2013/10/surrealism.pdf>, p. 91

visibly gestural method. Take a look, for example, at his series *the unnameable*, the title of which is taken from the third section of *The Beckett Trilogy*. Gone are the spidery, inky black lines; in their place he has introduced a cacophony of colours and gestural techniques that battle with each other across the picture plane. Schuermann makes these works on the floor, again not knowing how he will start. But in each of them, he builds layers of robust lines, squiggles and wide strokes of colour across the paper. These are intensely rendered marks, each revealing the physical act of their execution. The marks are raw and have nowhere to hide. Free but exposed. Some are thin and frenetic, others are wide arcs of colour that penetrate the layers. Within Schuermann's formless improvisation are the echoes of the past. There are suggestions of Henri Michaux's late coloured abstracts done at the end of his life; the lyrical abstractions of the Tachist Georges Mathieu; the seemingly child-like energy of Art Informel artist Pierre Tal-Coat or the performative abstraction of Japanese Gutai artist Kazuo Shiraga.

And what of the colours themselves? Some of the colours Schuermann uses seem to blend well with each other. We might see a subtle purple shade set amid a crisp light blue, the whole set against black. But then, into this palette he will drop toxic greens and sickly oranges. What is going on? Schuermann intentionally chooses lurid, ugly colours in order to subvert the predictability of how the eye might view this type of abstraction. He is not redoing classic Art Informel or Tachisme but making his own path by injecting an element that threatens the harmony of the picture and adds to its identity.

And the result? Schuermann says that he likes the painting if he is “irritated” by it. This wish to present the irritation on the surface of the work reflects an honesty in his work—he wants us to see his weaknesses, because they show that he is human. It is a display of vulnerability and, as he says, part of a drive to “peer into every corner of human existence, to enter uncharted territory. To Vanish. To lose myself. Every line a breath of air.” His words echo Beckett’s own in *The Unnameable*: “... dying, living, being born, without any

progress, without being able to yield, not knowing where you come from, where you are, where you are going, and whether it is possible to be somewhere else, to be different, without suspecting anything, without asking yourself anything, you can not, you're there, you do not know who, you do not know where, that thing remains clear where it is because one day you started to listen, because you can not stop anymore ...”

3      Samuel Beckett, *The Unnamable*, Faber & Faber, 2010, p. 86. (slightly altered)