Die Wirklichkeit als Bild

Stephan Schmidt-Wulffen

„Ich habe keine Visionen; ich lese Zeitung. ...Mir fällt nichts ein, aber mir fällt sehr viel auf," bekennt der österreichische Bildhauer **Alfred Hrdlicka** (geb. 1928). Mit seinen Zeichnungen und Graphiken bereitet er seine Skulpturen vor.
In den einzelnen Blättern spielt er Varianten eines Themas durch, folgt er den Verästelungen einer Handlung.
Die Plastik ergibt sich schließlich als Quintessenz dieses graphischen Studiums. Hrdlicka ist ein politischer Künstler , der für die Unterdrückten und die Entrechteten seine Stimme erheben will. Der Mensch wird bei Hrdlicka gezeigt als ein in die Gesellschaft, in das Miteinander mit anderen Menschen eingebundenes Individuum. Die Darstellung mittels menschlicher Physiognomie ist dabei zwingende Konsequenz, es geht nicht um Schöpfung neuer Bildsprachen, sondern um die Auseinandersetzung mit dem Menschen in seiner Zeit und der Geschichte. In seinen Zeichnungen, Graphiken und Steinbildwerken zielt er auf Verständlichkeit der Botschaft ab. Nichts liegt ihm ferner, als von der Wirklichkeit durch Abstraktion abzurücken. Es geht ihm um die Darstellung des menschlichen Körpers in seiner Leiblichkeit und in der physischen Handlung, die sein Menschsein ausmacht. Wirklichkeit gerinnt zu aufrüttelnden Bildern.

Das Künstler in dieser Weise die Realität schildern, sei es nun durch den Filter eigener Gefühle oder realistischer in großer Naturtreue, ist im zwanzigsten Jahrhundert schon wieder zu einer Ausnahme geworden. Seit die Fotografie die Maler und Zeichner von allen Protokollantenpflichten befreite, mußten sie sich andere Begründungen für ihre Arbeit ausdenken. Die Philosophie und die Wissenschaften taten ein übriges, daß den Künstlern ihr naives Wirklichkeitsverständnis abhanden kam. Was eigentlich ist die Wirklichkeit? Ist nicht, was uns als bloße Spiegelung auf der Netzhaut erscheint, eine von parteilichem Standpunkt verzerrte, subjektive Sicht? Ist nicht jede Beobachtung eine aktive Konstruktion, das Bild ein Produkt der Vorstellungen?
Dem Expressionismus jedenfalls erschien das Sichtbare lediglich als Ausdruck von Gefühlen. In den Bildern von Kirchner oder Heckel verbindet sich die Darstellung mit einem inneren Erleben. Die Welt wird nicht mehr als Gegenüber begriffen, wie das bei

Hrdlicka der Fall ist, sondern als Teil der eigenen Seelenlandschaft. In den Bildern von **Adelka Gajsak** (geb. 1942) und **Roger Bezombes** (geb. 1913) ist diese Sensibilität zu spüren. Die ‚Winterlandschaft' von **Ida Kerkovius** (1879 - 1970) zeigt nicht nur eine frostige Idylle. Die ruppigen schwarzen Striche, die schablonenhaften Hauswände deuten genauso wie die blassen Farben auf die Gefühle, mit der die Künstlerin an ihrem Lebensabend aus dem Fenster schaut.

Dem Surrealismus, wegen seines Interesses an den unkalkulierbaren Seiten der menschlichen Natur galt er als „Enkelkind" des Expressionismus, kam die Wirklichkeit noch mehr abhanden. “Ich glaube an die künftige Auflösung dieser beiden scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluten, in einer wenn man so will, Über-Wirklichkeit," schrieb ihr größter Theoretiker, der Dichter Andre Breton. Um diese Überwirklichkeit, das Sur-reale darzustellen, benutzten die Maler noch immer realistisch wirkende Motive. Allerdings kombinierten sie sie in unnatürlicher' Weise, so wie Träume sich nicht an die Gesetze'der Vernunft halten wollen. Aus Fragmenten läßt sich eine andere, neue Figur erahnen. (**Jörge Castillo,** geb. 1933, übernimmt diese Technik von Salvador Dali). Max Ernst benutzt die Maserung eines Holzes, um daraus eine Landschaft entstehen zu lassen. Eine ähnliche Verrätselung des Alltäglichen verfolgt **Johnny Friedländer** (geb. 1912).

,,Nicht der Mensch als homo faber oder in seinem humanen Sein und seiner Aufgabe interessiert mich, sondern allein als ein Stück des Übergangs im organischen Bereich des Irdischen," bekennt der Maler **Bernhard Schultze** (geb. 1915). Er gehört der Kunstbewegung des Informel an, die nach dem zweiten Weltkrieg den Surrealismus beerbt. Diese Malerei lehnt jede Kompositionsregel ab, um durch frei erfundene Zeichen durch spontane Rhythmik von Farben und Linien geistige Impulse auszudrücken. Abbilder sind nicht mehr das Ziel informeller Gestaltungen. Wie bei Schultze ergeben sie sich bestenfalls zufällig aus dem spontanen Gestalten. Schultze arbeitet an dem auf dem Boden liegenden Malgrund. Die Leinwand ist ihm Existenzgrund, sie wird Landschaft. So tastet sich der Maler gleichsam „automatisch" durch die Fläche, eine Formfindung ergibt die nächsten, wobei gleichsam ein Bild „parallel zur Natur" entsteht. Die amorphen Strukturen füllen den Bildraum aus, .bewachsen die Fläche' verdichten sich zu Knoten, die wie

Nervengewebe aussehen. Sie werden zum Gleichnis für Leben. Manchmal wachsen die Gestalten aus dem Bild heraus in den Raum, werden zu realen, dreidimensionalen Gebilden, die der Künstler „Migofs" nennt.

Die Landschaften von Schultze sind ebensowenig wie die daraus erwachsenden Wesen real, sie bilden eine Wirklichkeit ab, die neben oder über der wirklichen Welt zu existieren scheint. — Ein Gleichnis. Die Wirklichkeit, die für Schultze zählt, ist die des dauernden Werdens und Vergehens: *„Ich lebe vital im Elfenbeinturm, und ich bin sicher, die Natur geht weiter, sie wird wachsen und wuchern, wie auf meinen Bildern! Selbst wenn es eines Tages keine Menschen mehr geben sollte."*

Die Erfahrung des Surrealismus war auch für den 1913 geborenen **Heinz Trökes** ein wichtiger Impuls. Er interessierte sich für Max Ernst, aber auch für die phantastischen Welten von Marc Chagall und für die Bilder Paul Klees. Die Auffassung der Bildfläche unterscheidet sein Werk von dem Bernhard Schultzes. Während der seine Welten auf der Aktionsebene des Bildfeldes gleich einem Geflecht wuchern läßt, entstehen bei Trökes deutlich umrissene Formen, die in kompositorische Verbindungen zueinander treten. Das formale Ergebnis seiner Bilder entsteht allerdings auch durch ein dem „Automatismus" der Surrealisten verwandten Prinzip: *„wenn ich vor der leeren Leinwand aufgewacht bin, beginnt es ganz äußerlich, und zu Beginn interessieren mich nur die farbigen, strukturellen und pikturalen Effekte... Es sind die optischen, sensuellen Reize, die den weiteren Verlauf bestimmen... Auf diese Weise kann sich das Bild sehr oft ändern, bis es mir, meist sehr plötzlich, ganz deutlich entgegenkommt."* So erinnern die Formen in Trökes Werken an Traumbilder, die auftauchen, Erinnerungen wecken, aber ebenso schnell wieder verschwinden. Sie sind Traumlandschaften, deren Topographie flächig-ornamental verschlüsselt ist.

Das Werk des im thüringischen Altenburg lebenden Künstlers **Gerhard Altenbourg** (der Name nimmt den Wohnort als Pseudonym auf) ist in ganz anderer Weise von einem Naturvorbild bestimmt. Die Zurückgezogenheit des 1926 geborenen Malers in die Abgeschiedenheit bestimmt seine Formen.

Die Verknüpfung von Natur- und Lebensraum beschreibt Altenbourg aus der augenzwinkernden Perspektive der 3. Person: ,, *Altenbourg wohnt im Moos-Gebiet (da hat jemand eine Mausefalle hingestellt und kichert), sein Heim ist das Halbmeer. (Er ist über das Feld gewandert, und nun duckt sich ein mürbes Tier zwischen Ackerkrummen.) Er lebt sich in Laubstrukturen, in Gehöften aus Strichwerk, in Mietshäusern aus Kiesel bluten."* Auch wenn seine Gestalten der Natur entlehnt sind und die Geflechte von Linien und Farben immer einen ,,realistischen" Kern enthalten, ist Altenbourgs Malerei doch nicht nachahmend. Das schon in der Mitte der 40er Jahre einsetzende Werk wird im Laufe der Jahrzehnte immer dichter, die Linien verwobener.
Es entstehen phantastische Landschaften und Portraits, die immer zugleich auch eine reflektierte Sicht auf die Dinge zeigen, nie eindeutig lesbar sind. Ein Antlitz ist nicht Portrait einer bestimmten Person, sondern ebenso psychologische Landschaft. Die zarten Linien sind ineinander verwachsen, bilden dünnhäutige Gebilde, die eine romantische Grundstimmung verraten, auf der ständigen Suche nach Unendlichkeit. Die Materie ist nur ein Hauch, eine dünne Folie, durch die geschaut werden muß, um nach dem Wesen zu fahnden.

Deutlicher noch lassen sich die Arbeiten von **Jan Voss** (geb. 1936) und **Ottmar Alt** (geb. 1940) als Landschaft sehen. Durch ihr flächig plakatives Formvokabular unterscheiden sie sich aber deutlich von den filigranen und verwobenen Gespinsten des Zeichners Altenbourg.
Sie schließen an eine surrealistische Auffassung an, wie sie auch im Werk von Trökes zu sehen ist. Bei Voss reihen sich vermeintlich unzusammenhängende Gestaltfetzen zu einer über das gesamte Blatt verteilten Bilderzählung. Seine Geschichten haben keinen Anfang und kein Ende, die einzelnen Elemente erinnern an Bekanntes, sind aber nicht identifizierbar. Nur die Fläche vereint die isolierten Stücke und gibt ihnen dadurch einen gemeinsamen Handlungsraum, der auch als Landschaft im Sinne einer großen Spielwiese gelesen werden kann. Die einzelnen Figuren von Otmar Alt sind als Akteure auf der Fläche deutlich gekennzeichnet. Aber auch seine Geschöpfe sind nie eindeutig benennbar, sie sind erfundene Fabelwesen, „fliegende Dackel" oder „Mondelephanten" (wie Bilder heißen), die in einer imaginären Landschaft agieren. Einflüsse aus der „Art Brut", der Kunst von Outsidern, sind ebenso ablesbar wie Elemente aus der Pop Kultur. Schon für die Surrealisten waren die Sammlungen

von Bildern Geisteskranker eine wichtige Anregung, das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrnehmung zu überprüfen. Die Erfahrung der Umwelt wird relativ, neue Sinnzusammenhänge sind ebenso mögliche Realität wie phantastisches Traumgeschehen.
Die physische, an den Dingen orientierte Welt wird erweitert durch eine psychische. Empfindungen und nicht nur das Material bestimmen das Aussehen der Gegenstände. Ottmar Alt betont in seinen Werken die Verständigung mit dem Betrachter. Die von ihm geschaffenen Werke möchten in Dialog mit ihrem Gegenüber treten. Deshalb sind sie so bunt und plakativ, sie verführen zum Hinsehen wie ein Plakat oder ein Hinweisschild. Ottmar Alt sagt über diesen auffordernden Aspekt seiner lyrischen Bildfindungen: *,,Kunst ist ein Geschehen zwischen Menschen. Wir sind keine Schildkröten und Krokodile, gepanzert und unempfindlich."*

Weder romantisch verklärt wie bei Altenbourg, noch in märchenhafter Direktheit wie bei Alt sind die Landschaften und Objektkästen von **Karl Fred Dahmen** (geb. 1917). Es geht ihm nicht um Abbildung der Realität. Er bemüht sich, mit den Mitteln seiner Kunst Entsprechungen für die Wirklichkeit zu finden; er will Sie „verbildlichen". *„Ich male keine Landschaft, ich mache eine",* sagt der Künstler. Seit den 60er Jahren entstehen dreidimensionale Objektkästen mit verschiedenen Materialien. Sie heißen „Idylle" oder „Landschaft" und vermitteln sinnliche Erlebnisse von Landschaft, ohne doch eine bestimmte Örtlichkeit direkt wiederzugeben. Auch wenn Dahmen seinen Werdegang aus dem Informel erklärt, so sei er doch „immer Landschaftsmaler geblieben — nur in einer anderen Sicht": *„Diese Ästhetik wird entdeckt durch Ausschnitte, die die Natur uns geboten hat. Davon hat auch die informelle Situation profitiert. Die Entdeckung einer Baumrinde, die Entdeckung einer zerfressenen Mauerwand oder eines Steins war die ganz logische Folge von der Sicht des Naturerlebnis über eine neue farbige Grundsituation."*

Ende der 60er Jahre läßt sich nicht mehr so sehr der Drang zu einer — wie auch immer gearteten — Figuration in der zeitgenössischen Kunst erkennen, als vielmehr die direkte Einbindung der Wirklichkeit in die Kunstwerke selbst. Indem Dahmen reale Materialien in seinen Objektkästen verarbeitet, hat er schon einen Schritt in diese Richtung gemacht. Weitaus radikaler geht der 1930 geborene **Dieter Ruth** vor, indem er unterschiedlichste Stoffe z.B. Schokolade, in oftmals haarsträubenden Kombinationen verwendet. Anders aber als bei

einer vergleichsweise traditionellen Kunstauffassung, die Materialien als Hinweise auf bestimmte Ideen einsetzt, revolutioniert Roth den Werkcharakter. Dabei fließt die Wirklichkeit in der Form von „Zeit" als realer Faktor in das Kunstwerk mit ein: Die Schokolade zerfällt, der Duft von Gewürzen verfliegt. Die Unbeständigkeit, das Ausgeliefertsein an die Zeit und die Vergänglichkeit des Kunstwerks kennzeichnen die Bewegung des „Fluxus" (von lateinisch fluere, fließen), die in den 60er Jahren entsteht. Indem Kunstwerke aus vergänglichen Materialien wie z.B. Lebensmitteln geschaffen werden, und die Urheberschaft durch eine geniale, unverwechselbare Künstlergestalt (Roth arbeitet oft mit anderen Künstlern an einem Werk.) vermieden wird, verwachsen Kunst und Leben. Das Kunstwerk wird selbst zu einem Stück Realität und geht in den Alltag ein. In den Arbeiten Roths ist deshalb auch kein wiedererkennbarer „Stil" zu sehen, „Stillosigkeit" wird zum Prinzip: *„Das Interesse sind immer Abweichungen von den Programmen," sagt Dieter Roth. „Alles, was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht."*

Arnulf Rainer (geb. 1929) steht dem Fluxus nahe, weil seine Übermalungen den Prozeß des Gestaltens und damit die Zeit als einen Arbeitsstoff hervorheben. Diese Übermalungen wurden geradezu zu Rainers Markenzeichen. Sie überführen vorgegebene Wirklichkeit, seien es Leinwände alter Meister oder Photographien oder eigene Bilder, in eine neue bildnerische Wirklichkeit. Dabei besitzen die durch heftige Malgesten verdeckten Gesichter auch einen existentialistischen Sinngehalt: Es geht um die Krise des Menschlichen. Wieder, wie schon beim Surrealismus, ist es der spontane Eingriff, hier könnte man sogar sagen, der gefühlsgeladene .Angriff', der erst die Wahrheit hinter dem Augenschein und der Routine zutage treten läßt: *„Erst als ich damit begann, die Fotos meiner mimischen Farcen zeichnerisch zu überarbeiten, entdeckte ich Überraschendes. Lauter neue, unbekannte Menschen, die in mir lauerten, die aber meine Muskeln alleine nicht formulieren konnten."* Das Übermalen ist ein radikaler Akt und Bruch mit der Kunstgeschichte. Indem Rainer aber die Vorlage zerstörerisch behandelt, überkritzelt, heftig Strichlage über Strichlage setzt, nahezu manisch immer wieder mit der Farbe über die Form geht, entstehen wiederum Bilder. Er selbst bezeichnet diese Ergebnisse mit dem Paradoxon „Malerei, um Malerei zu beenden".

HAP Grieshaber versammelt in den 50er Jahren an der Akademie in Karlsruhe Schüler um sich, deren Werk auf unterschiedlichste Weise das Vorbild ihres gegenständlich arbeitenden Lehrers erkennen lassen. In den Künstlerpersönlichkeiten von Horst Antes, Hans Baschang und auch Dieter Krieg werden verschiedene Positionen deutlich, wie die Sicht eines „Menschenbildes" auf der Grundlage von Formübernahmen aus der wirklichen Welt Gestalt annehmen kann.

Die „Kopffüßler" von **Horst Antes** (geb. 1936) stellen kein verkürztes Bild der Wirklichkeit dar, sondern bilden sich um 1960 aus gestischen Farbstrukturen. Ähnlich wie in der Schöpfungsgeschichte formt sich aus der Farbmasse die menschliche Figur, die bereit ist, Inhalte und Gefühle zu tragen und zu transportieren. Die Hinwendung zur menschlichen Figur erscheint im Werk Antes nicht als von außen auferlegtes Muß, sie formt sich nicht nur als sinnliches Farberlebnis, sondern als Resultat einer inneren Notwendigkeit, essentiell menschliche Belange zu vermitteln. Dabei reagiert der Künstler auch auf die damals tonangebende abstrakte Kunst. *„Der Raum der abstrakten Malerei war für mich ein unlebendiger, unmenschlicher, unbewohnbarer Raum. Mir schwebte vor, einen wirklichen Raum zu machen, in dem man sich bewegen und existieren kann. Ich habe aus , Farbbollen' einen Raum gemacht, der menschliche Proportionen hatte. Aus ,Farbbollen' hat sich die Figur verdichtet und aufgebaut, so daß sie ein menschliches Maß bekommen hat."* Die Graphik von Antes wird durch szenische Darstellungen bestimmt, Figurengruppen aus Kopffüßlern oder metamorphotische Figuren beleben mit kaum entzifferbaren Handlungen eine phantastische Szenerie. Bei seinen großen Ölbildern ist diese Handlung zugunsten einer größeren Vieldeutigkeit aufgegeben. Allgemein Menschliches kann die von Antes so genannte ,,Kunstfigur" aufnehmen. Sie ist dabei nie als Abbildung einer bestimmten Person oder Situation gemeint, sondern ganz künstliches Produkt, daß in seiner Gestalt und Farbigkeit den Gesetzen des Bildgrundes und den künstlerischen Vorstellungen des Malers gehorcht.

Hans Baschang (geb 1937) verwendet im Gegensatz zu Antes nicht die Mittel der Malerei, Flächenverteilung und Farbräume, sondern arbeitet zeichnerisch. Sein Ausdrucksmittel ist die Linie. Dabei entwickelten sich auch bei Baschang die Anklänge an die Realität aus dem Zeichenprozeß selbst. Wirklichkeit der

Tatsachenwelt und Wirklichkeit des Gestaltungsprozesses fügen sich zueinander. *„Das Körperfragment sitzt da, wo es gebraucht wird, wo das Bild es verlangt. Nach bildchirurgischen Eingriffen und Transplantationen nimmt das Körperteil seine Funktion am Körper auf, und agiert Im Bild. Die Kunstfigur trägt, humane Züge, der Leib ist von Technik durchdrungen."* Baschang arbeitet auch als Bildhauer und ergänzt sein zeichnerisches Werk durch Bronzeskulpturen.

In den Bildern **Dieter Kriegs** (geb. 1937) ist der Mensch selten durch seine physische Gestalt vertreten. Scheinbar abstruse Dingzusammenstellungen verweisen jedoch deutlich auf eine Anwesenheit des Menschen im Konzept der Bilder des Grieshaber-Schülers. In den 60er Jahren sind oft anatomische Fragmente, die von Verletzungen und Verkrüppelungen erzählen, Bildgegenstand. Durch die malerische Kombination mit anderen Gegenständen werden die Zeichen des Menschlichen zu hilflosen und dem Eigenleben der (oftmals technischen) Dinge ausgelieferten Gegenständen. In späteren Bildern treffen meist zwei banale Dinge aufeinander und entwickeln durch ihre Wesenverschiedenheit und ihre malerische Umsetzung, die ganz der übergreifenden Bildkomposition gehorcht, sehr überraschende, ja erschreckende Konstellationen. Wenn ein Thermometer einen Hähnchenschenkel durchsticht oder ein mit dem Wort „Watte" bezeichnetes Teil auf einer unangenehm schmuddeligen Unterlage ruht, beschleicht den Betrachter das Gefühl, daß hier etwas mit der Welt der Dinge und letztlich mit seinen existentiellen Lebensgrundlagen nicht stimmt. Die Art wie Krieg die Dinge präsentiert, sei es durch die dissonante Zusammenstellung oder die malerisch-haptische Umsetzung mit dicken Pinselstrichen, die beinahe an der eigenen Materialität zu ersticken droht, macht dem betrachtenden Menschen die Abwesenheit seiner Person in den Bildern schmerzlich bewußt. Er kann nicht eingreifen und ist zur Passivität verurteilt. Die Welt, der man unweigerlich ausgeliefert ist, wird als physisch unangenehm definiert.

,,Der Mensch ist Ausgangspunkt, Stimulanz und Ziel meiner Arbeit," sagt auch **Franz Bernhard** (geb. 1922). Die Existenz wird, ähnlich wie bei Dieter Krieg, nicht an einer genau nachgezeichneten Gestalt oder an geschichtlichen Situationen festgemacht, sondern wesenstypische Merkmale sollen sprechen: *Ich strebe kein naturgetreues Abbild an, sondern etwas wie ein anthropomorphes Zeichen.* Bernhard ist vor allem Bildhauer, aber

weder an den Zeichnungen noch an den Skulpturen aus Holz und Eisen lassen sich Anhaltspunkte für das menschliche Vorbild finden. Der Künstler hat sich weit von der äußeren Erscheinung der menschlichen Figur entfernt und kommt gerade damit dem „Menschsein" sehr nahe. Es geht ihm um Wesentliches, das sich in Gesten und Gebärden des Menschen ausdrückt. Befindlichkeiten wie Liegen, Stehen, Lehnen beschäftigen den Künstler. Torsi sind in den meisten seiner Figuren noch erahnbar. Der Mensch wird zur Abbreviatur, dem Bildhauer geht es dabei um einen ideellen „Kern". Die Erinnerung an menschliches beseelt die spröde gestaltenden Zeichnungen und Skulpturen, Empfindungen werden wach und lassen den Betrachter wie in sein ureigenstes Spiegelbild sehen und sein Menschsein erkennen.

In den Bildern **Alfons Hüppis** (Jahrgang 1935) meint man, Bekanntes wiederzuerkennen. Man assoziiert mit Teilen der Form Fragmente der Wirklichkeit, ist aber gleichzeitig daran gehindert, eine eindeutige Identifizierung vorzunehmen. Hüppi führt den Betrachter an der Nase herum: Gerade durch die Formelhaftigkeit seiner Malerei ist man geneigt, einer einfachen Form sogleich eine Bedeutung oder Funktion zuzusprechen. Der Schweizer Künstler bedient sich eines einfachen, beinahe plakativen Formenvokabulars — ohne dabei aber einfache Aussagen zu machen. Gegensätze prägen die Bilder und Objekte: Ende der 60er Jahre bemalt der Künstler Holzkisten und Paletten, das Malerische wird aus zwei Dimensionen in die dritte überführt. Wandreliefs mit dem Thema Kubus entwickeln sich — paradoxerweise — parallel zur Wand in einer Fläche.
Die Darstellungen auf Papier hingegen tendieren zum Dreidimensionalen; nicht nur die Form wird als plastischer Körper dargestellt, auch das Papier selbst kann durch Knicke und Knitterstrukturen Objektcharakter annehmen. Weder in ihrer gestalterischen Form noch in ihrer inhaltlichen Bedeutung sind Hüppis Kunstwerke eindeutig bestimmbar, sie sind nicht Umsetzung der erfahrenen Wirklichkeit, vielmehr reflektieren sie Zustände, die in ihrer Entstehung vor dem Bild eines Gegenstandes anzusiedeln sind. *„Das Urbild ist noch vor dem Bild."* Hüppi interessieren die „Bilder" nicht im Sinne einer Nachahmung der Wirklichkeit, sondern als Metaphern für das menschliche Sein: *„Kurz vor seinem Tod hielt mein Großvater seine Taschenuhr ans Ohr, und dies, obwohl er schon lange taub war. Ein Bild, stark genug um sichtbar zu machen, daß nicht die Zeit abläuft, sondern unser Leben."*

Eine ganz eigene Sicht der Wirklichkeit prägt die Anfang der 60er Jahre entstandene Pop Art. Ansatzpunkt sind die banalen Gegenstände aus der Realität und die medien- und konsum-bestimmte Stimmung in den Großstädten. Die Grenzen zwischen der „hohen" Kunst und dem alltäglichen Leben werden in dieser Kunstrichtung aufgelöst.
Gestaltungsprinzipien aus den „dienenden, niederen" Künsten, Reklame, Graphik-Design, werden auf die Kunst übertragen und reflektieren damit die Flut von Sinnesreizen, die das urbane Leben bestimmen. Der Realismus der Popart ist eigentlich höchst .abstrakt': Er bildet keineswegs Wirklichkeit ab, sondern spiegelt die komplexen Strategien der Werbung, der Film- und Fernsehwelt.

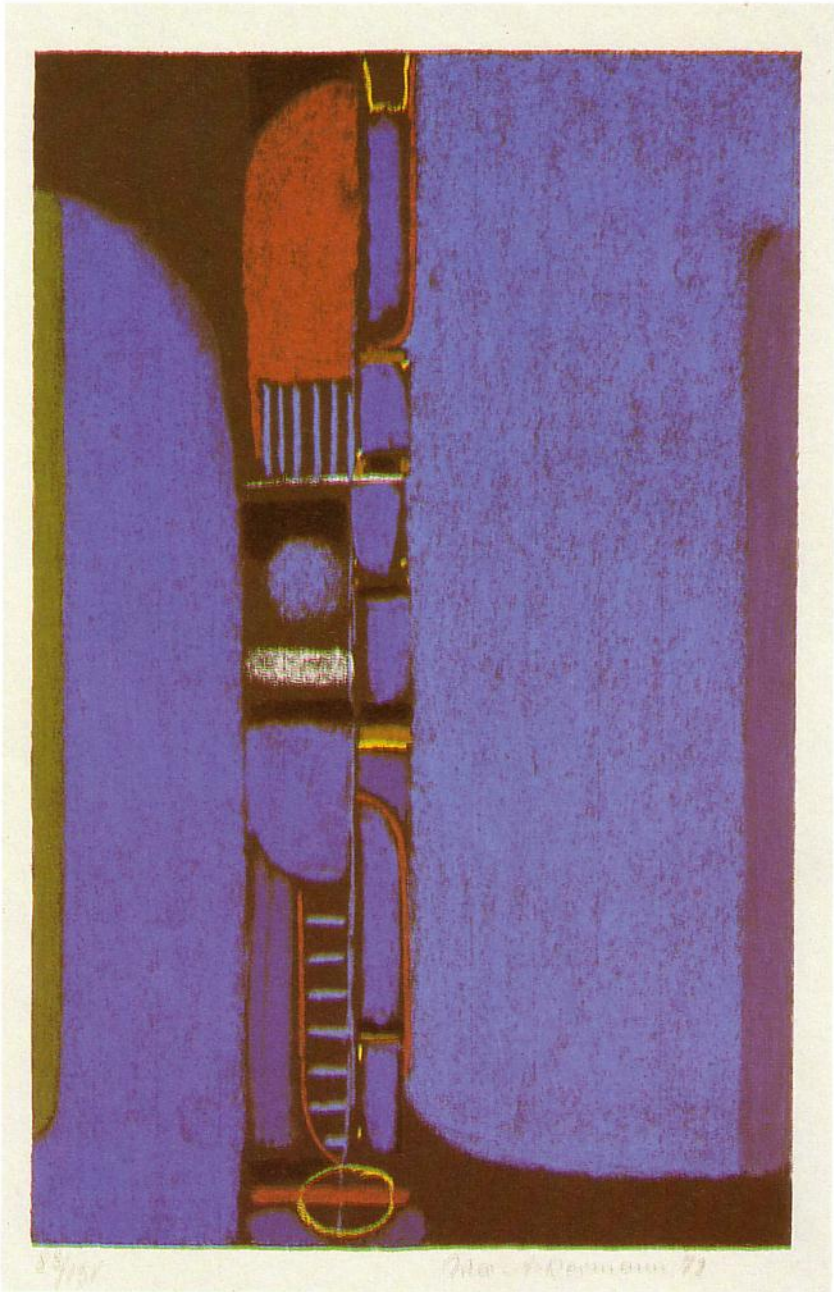
Rotiert Rauschenberg (geb. 1925) kann als einer der Wegbereiter der Pop Art gelten. In seinen „Combine Paintings" vermischt er seit Mitte der 50er Jahre die Prinzipien der Malerei des abstrakten Expressionismus und das dadaistische Collageprinzip der Einbeziehung von Realitätsfragmenten in das Kunstwerk. *„Teil des Konzepts meiner Arbeit ist es, immer tatsächliche Elemente des täglichen Lebens, die nicht notwendigerweise als Material für einen Künstler angesehen werden können, zu benutzen... Es gab eine Zeit, in der die Perspektive als eine Wirklichkeit verstanden wurde. Jetzt wissen wir, daß sie eine Illusion ist. Auf dieselbe Art sind jetzt diese Kombinationen Wirklichkeit."* In den dreidimensionalen Werken finden alltägliche Gegenstände, von der Bettdecke bis zum Autoreifen, als übermalte Assemblagen Eingang. Photographien werden in die Malfläche eingebunden. Mit Hilfe eines speziellen Verfahrens transferiert Rauschenberg Zeitungsausschnitte auf seine Malgründe. Die Wirklichkeit in Form von realem Material und direktem „Abklatsch" ist für den Künstler bildnerischer Anlaß für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen.

Popkünstler wählen häufig einen begrenzten Realitätsausschnitt, der dann ihre Bildwelten prägt. **Altan d'Arcangelos** (geb. 1930) Arbeiten zeigen die amerikanische Highway-Kultur, die zahlreichen Schilder und Signets, die das großstädtische Leben kennzeichnen. Er übernimmt die elementare Zeichensprache, die Hinweispfeile und Straßenmarkierungen, und überführt sie in ein eigenes System von Flächenkomposition im Bild. Landschaft wird in den Graphiken d'Arcangelos zu einem zentralperspektivisch zulaufenden Bühnenraum, der durch Farbflächen und Horizontlinie

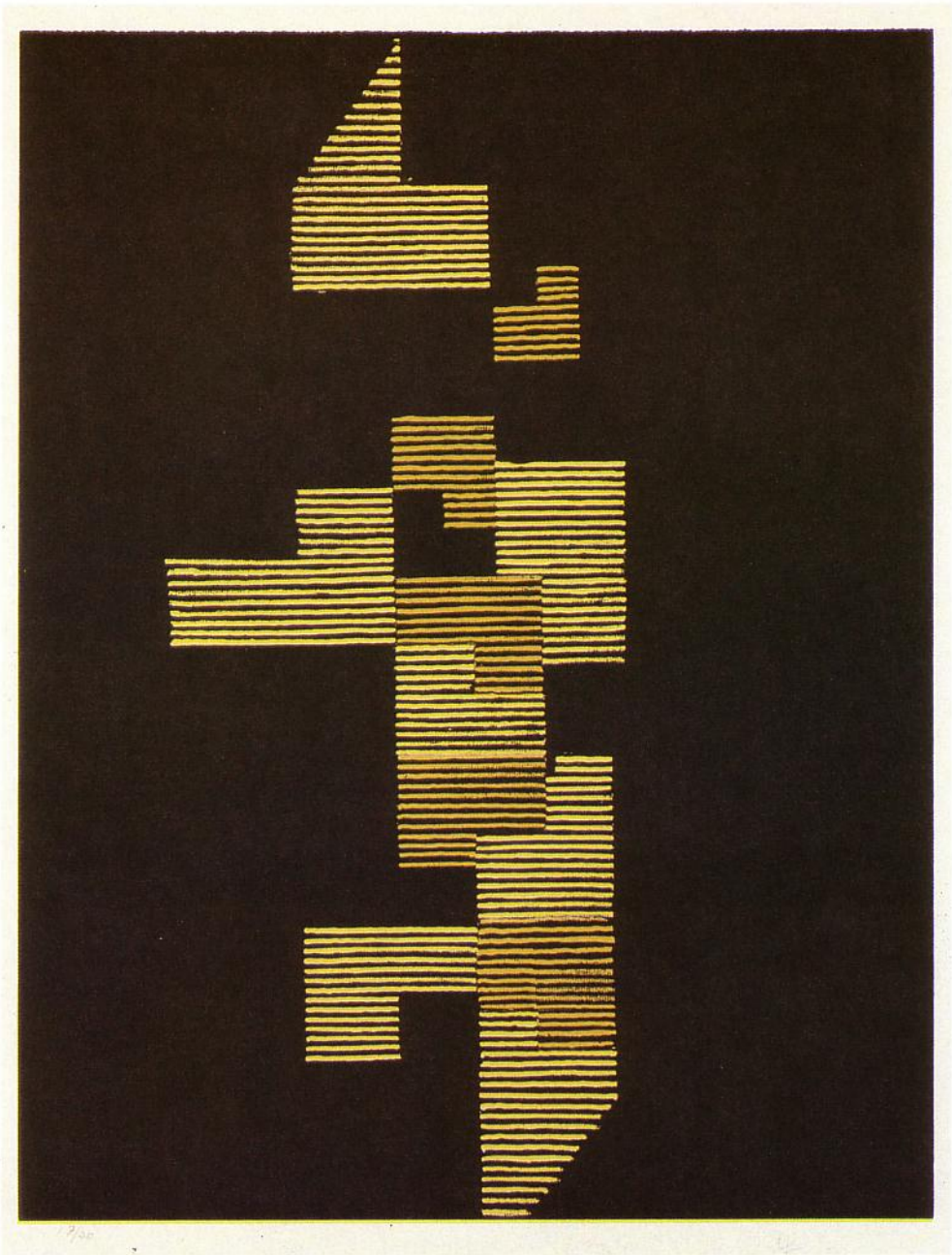
bestimmt wird und durch eine — vermeintlich bekannte — Zeichensprache mit dem Betrachter in „visuelle Kommunikation" treten möchte.

Werbewelt und Comicstrip stehen auch Pate für das Formenvokabular von **Nicholas Krushenik** (geb. 1929). Die Form als Verpackung und Bild für einen bestimmten Gegenstand, den wir aus der Wirklichkeit kennen, ist hier ihres Inhaltes entleert. Die einfach schwarz umrandeten Flächen ergeben nämlich kein Abbild eines bekannten Objekts. Die plakativ werbewirksam präsentierte Gestalt, das monumental dargebotene Spektakel entpuppt sich dabei als reine Show, dabei wird die visuelle Sprache der Werbung als leere Hülse entlarvt — als viel Lärm um nichts.

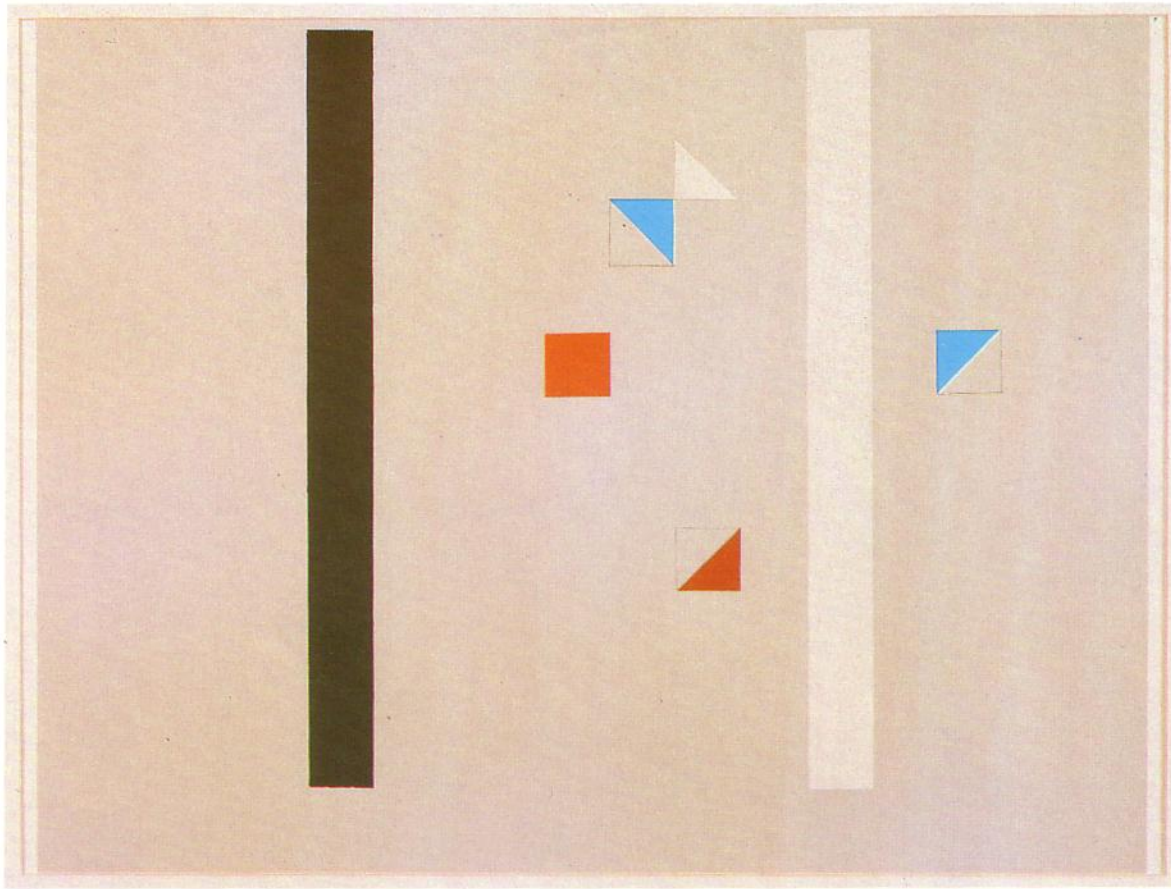
Im Laufe ihrer Entwicklung ist der modernen Kunst das Realitätsprinzip immer fragwürdiger geworden. Beinahe jeder Ismus hat eine Antwort auf die Frage nach dem Wirklichen gefunden. Wirklichkeit, so scheint es heute, ist eine Konstruktion. Die Wahrnehmung von Häusern, Autos, Menschen verlangt so viele geistige Voraussetzungen, daß — was lange Zeit als Maßstab für Wahrheit und Wirklichkeitsgehalt herhalten mußte — nun selbst als Abstraktion, als ‚Bild' erscheint. Die feindlichen Lager, Abstraktion und Realismus, sind wieder versöhnt. Künstler wie **Lienhard von Monkiewitsch** (geb. 1941) spielen auf diesen Sachverhalt an. Sie zeigen uns die Wirklichkeit — so wie sie in ihrer abstrakten Struktur erscheint.



Max Ackermann, ohne Titel, ohne Datum

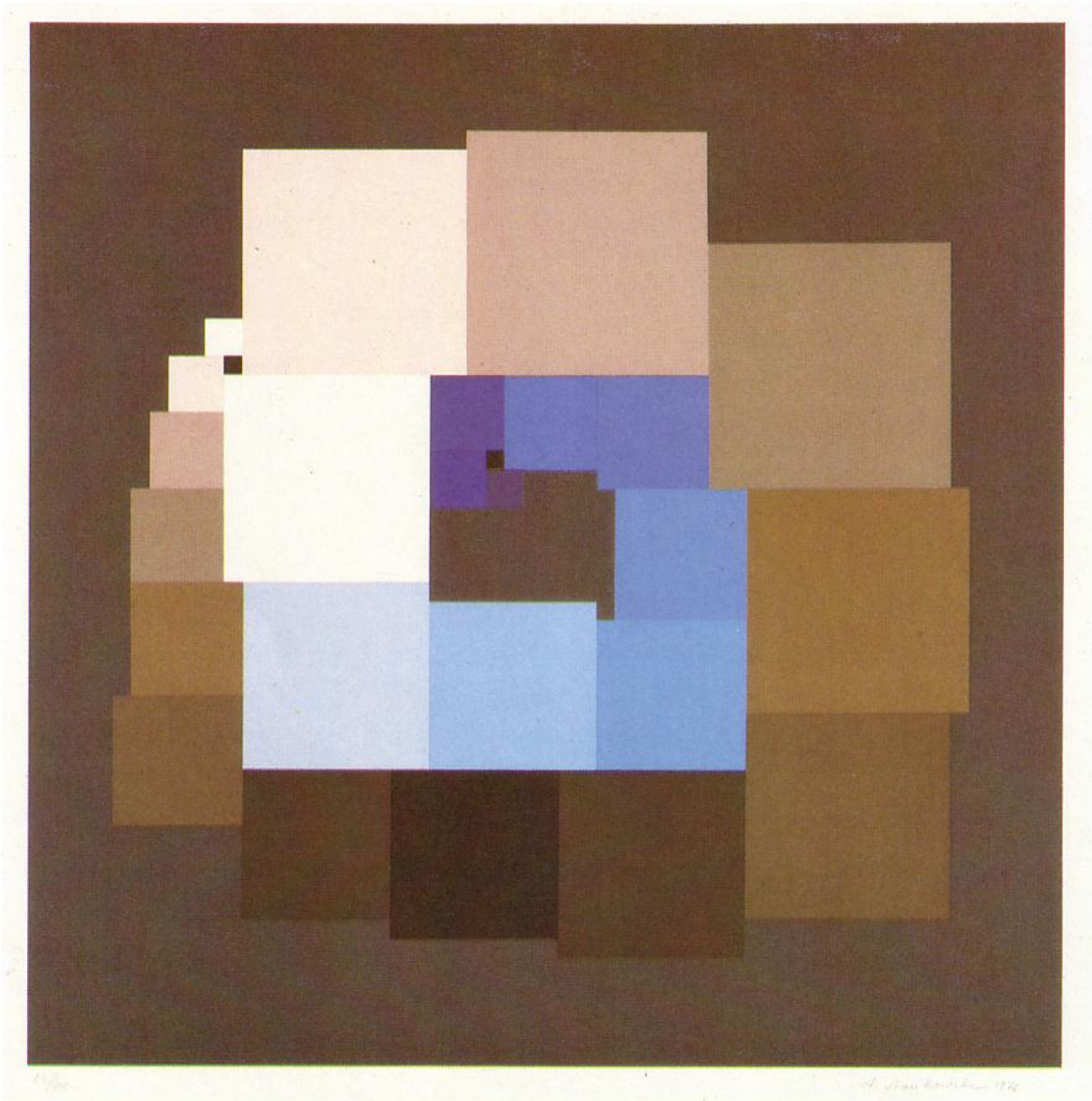


Adolf Fleischmann, Fragment, 1966



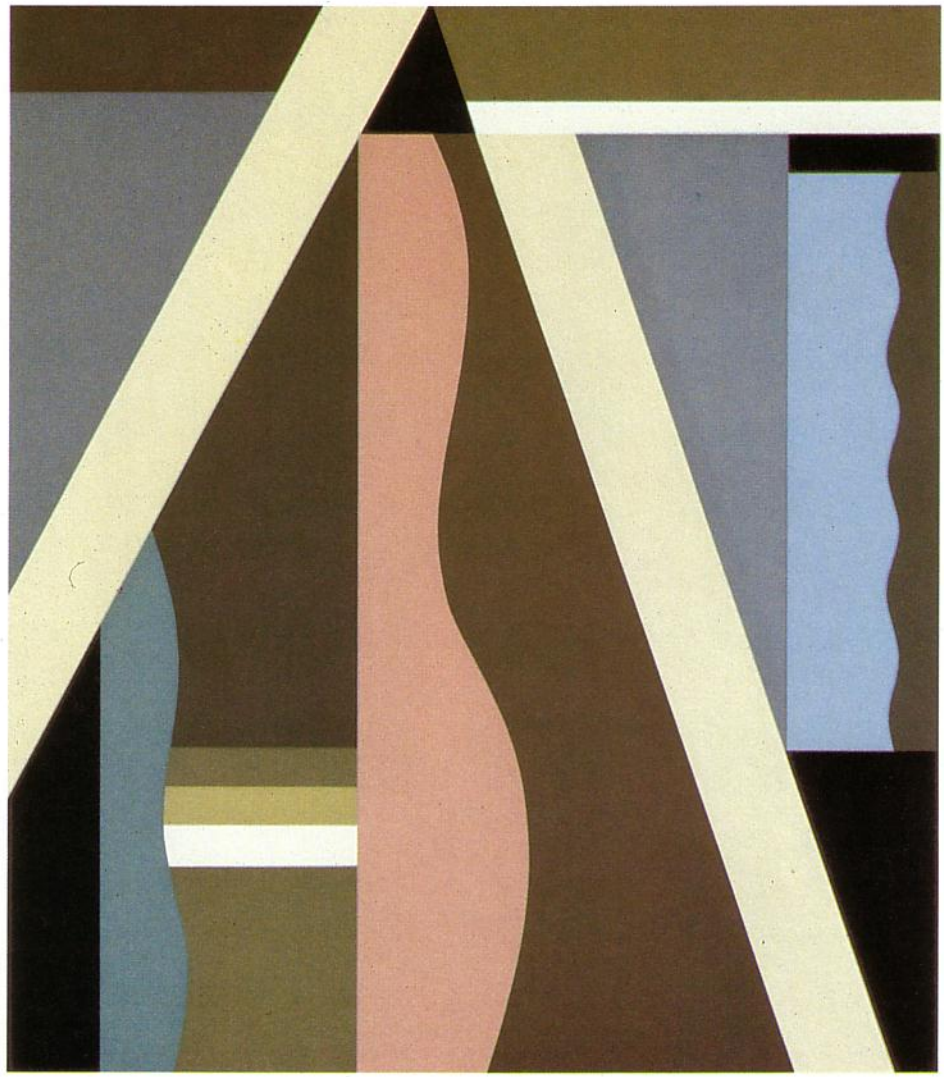
Friedrich Vordemberge-Gildewart, ohne Titel, 1969/70

Friedrich Vordemberge-Gildewart, ohne Titel, 1969/70



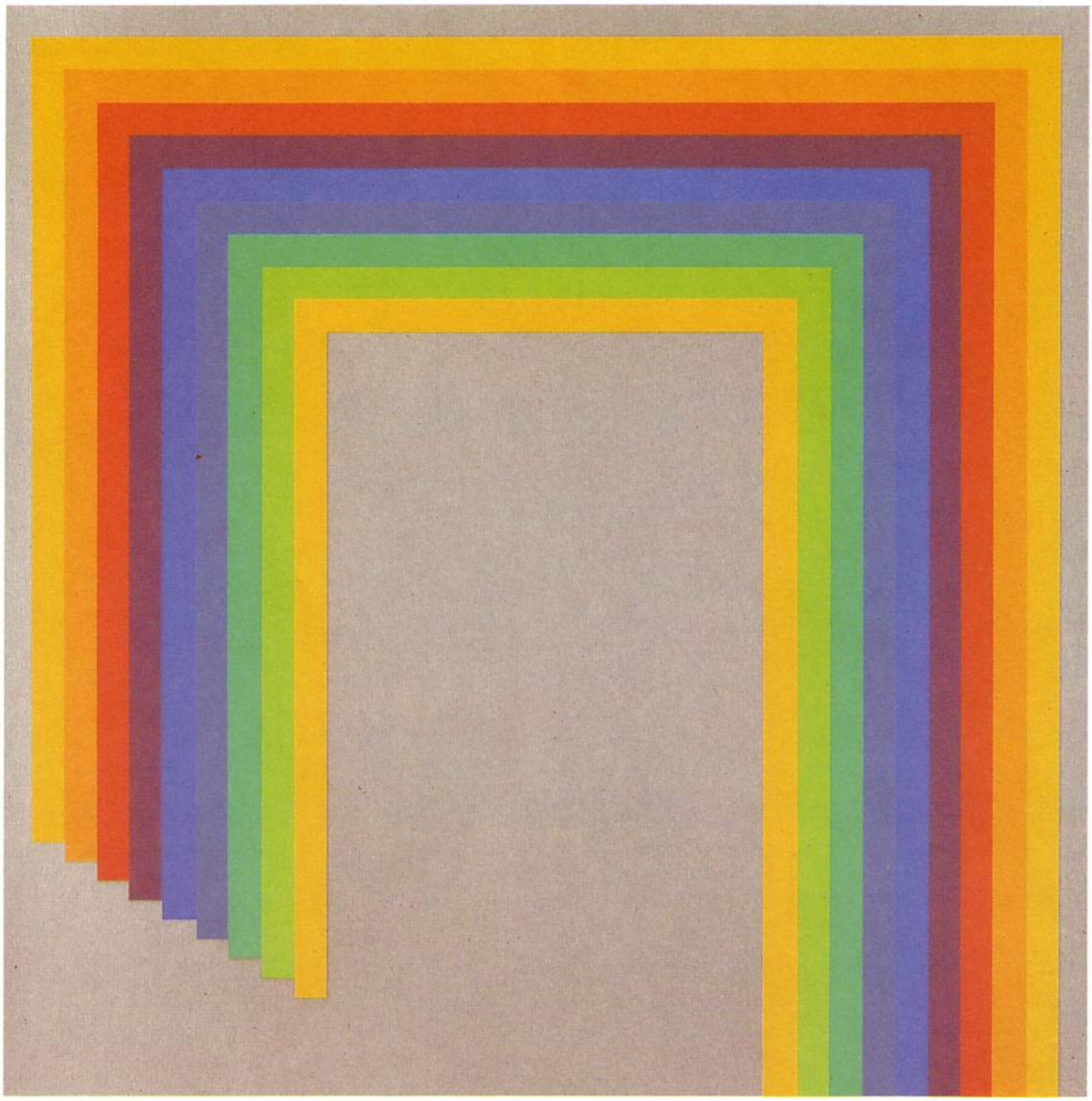
Anton Stankowski, Quadratspirale, 1976

Rudolf Jahns, ohne Titel, 1978

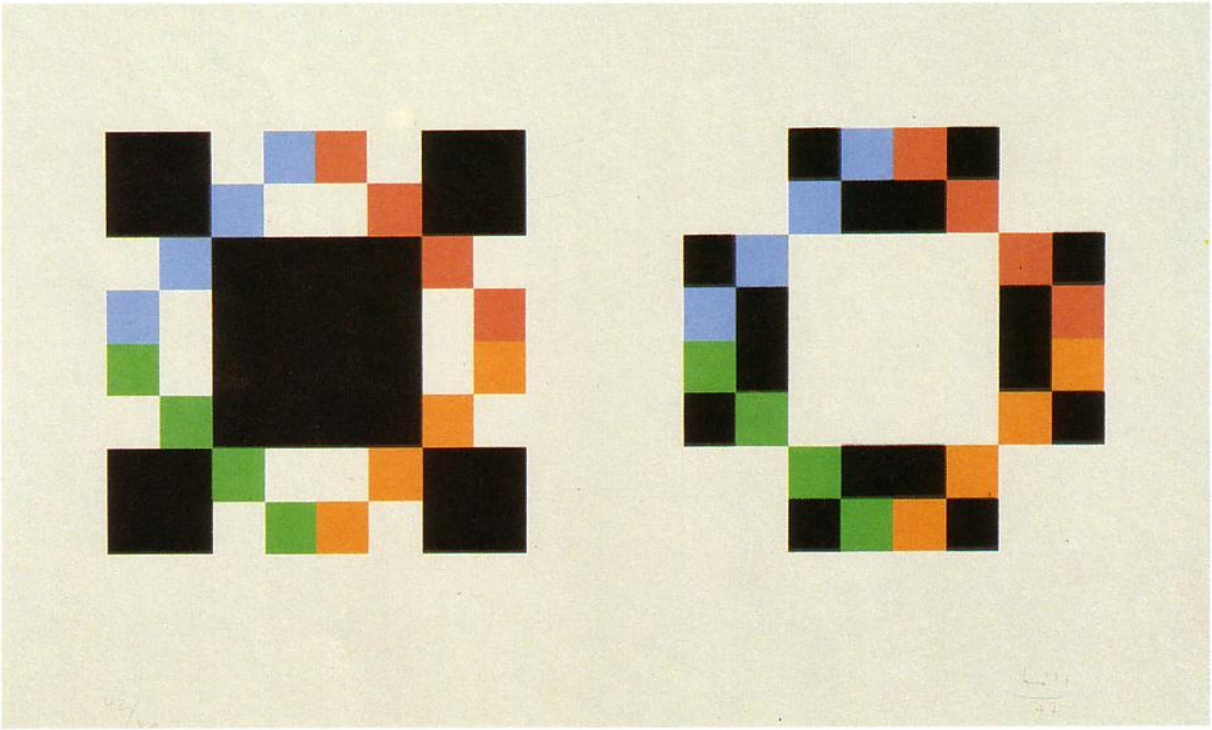


Rudolf Jahns, ohne Titel (aus einer Kassette mit 6 Serigraphien), 1978

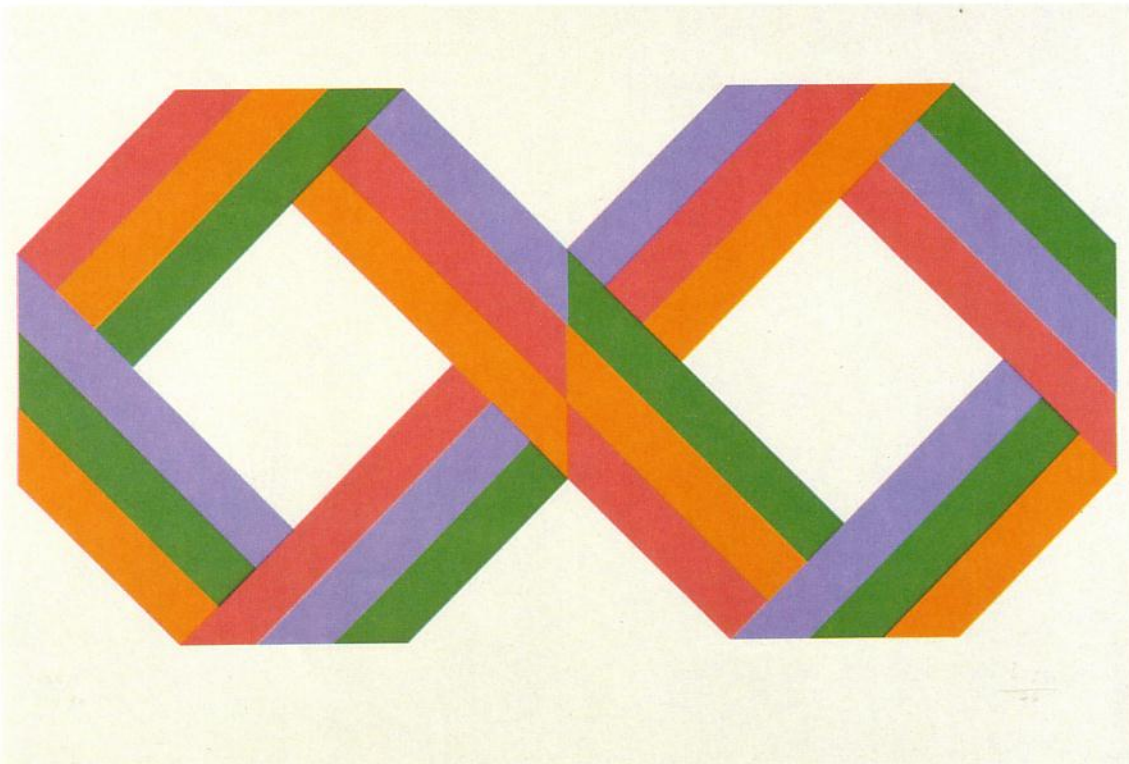
Fritz Ruoff, Totem, ohne Datum



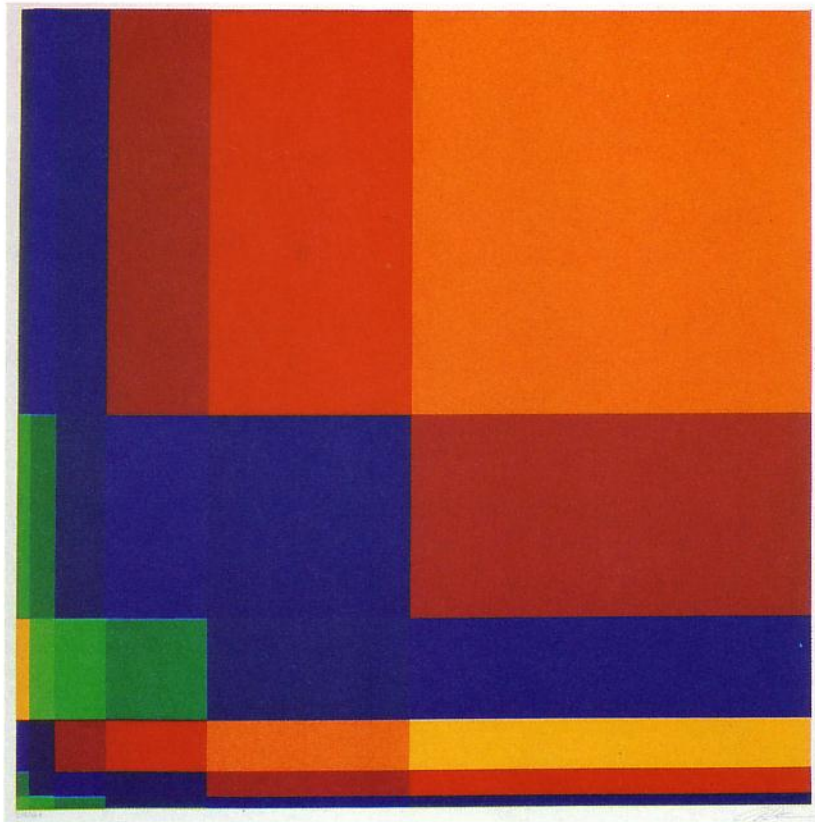
Herbert Bayer, ohne Titel, 1968



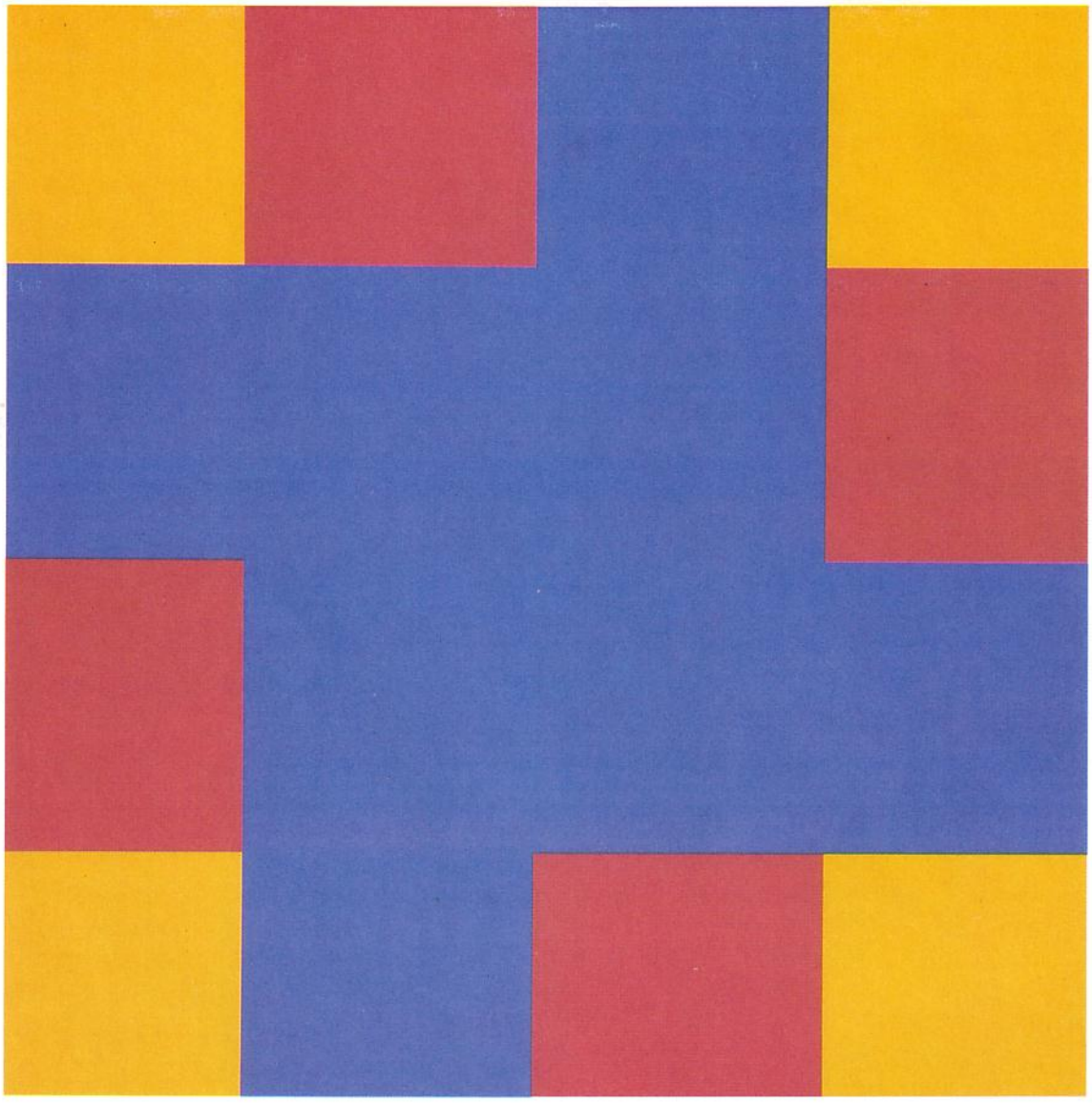
Max Bill, 7 Twins, 1977



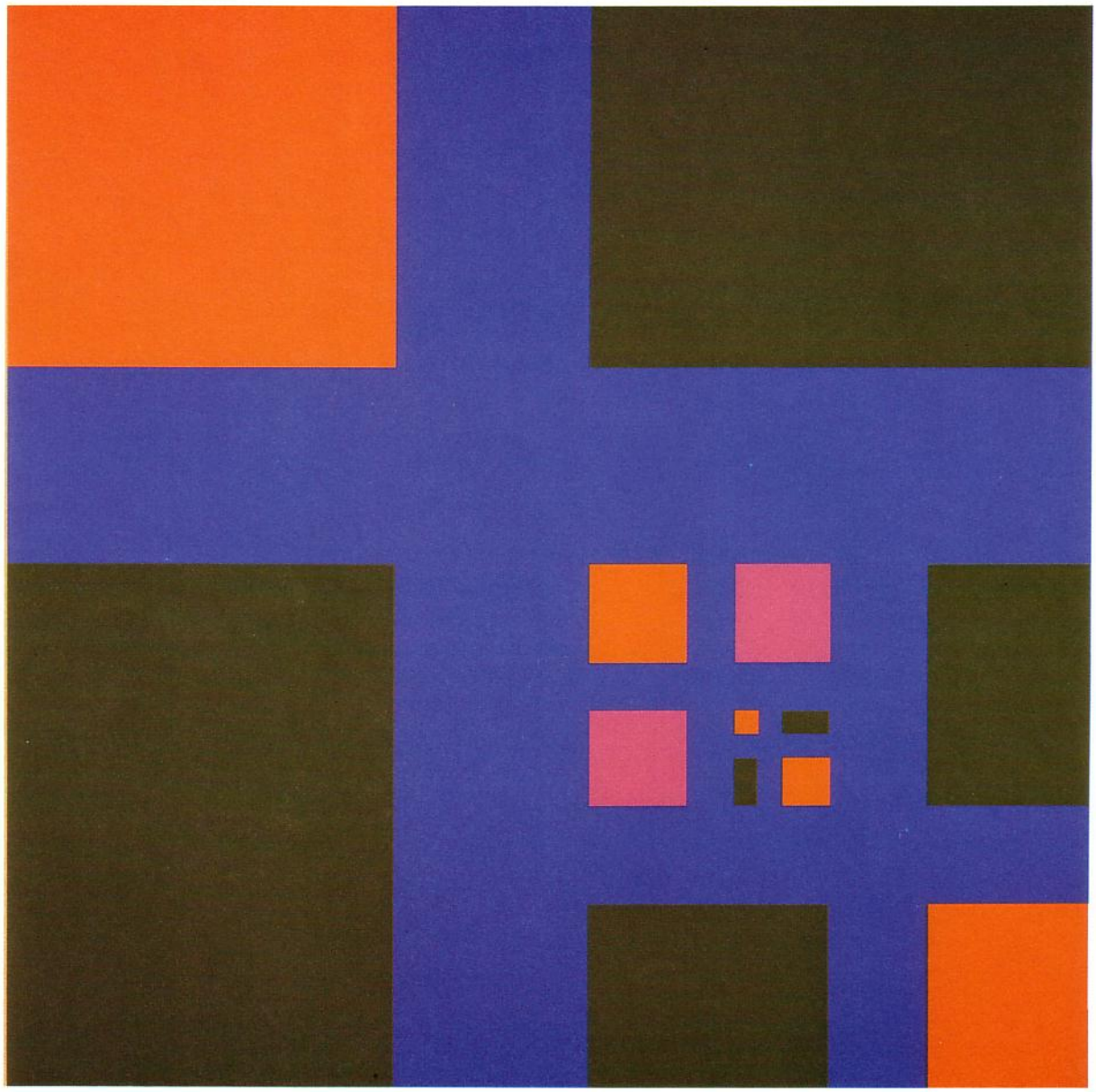
Max Bill, ohne Titel, 1976



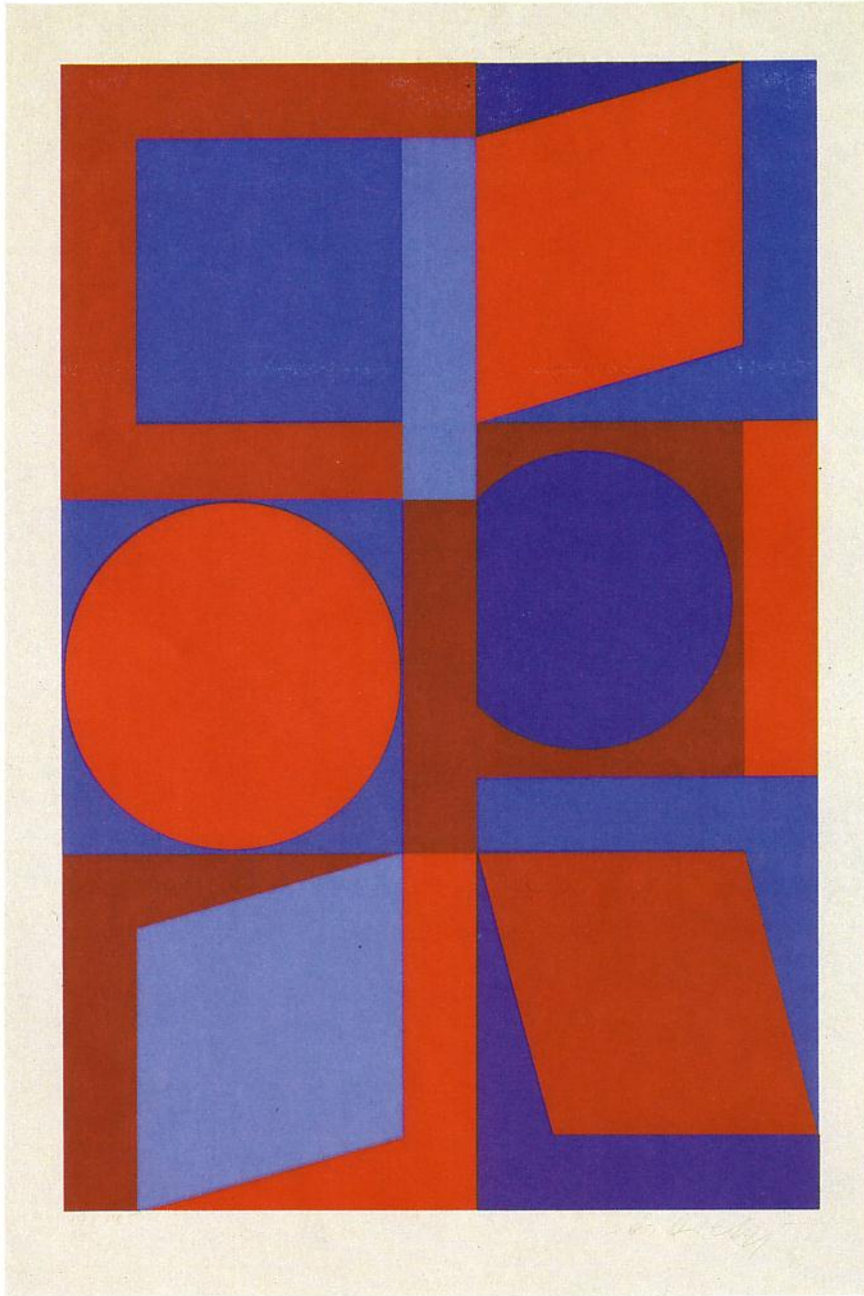
Richard Paul Lohse, ohne Titel, ohne Datum



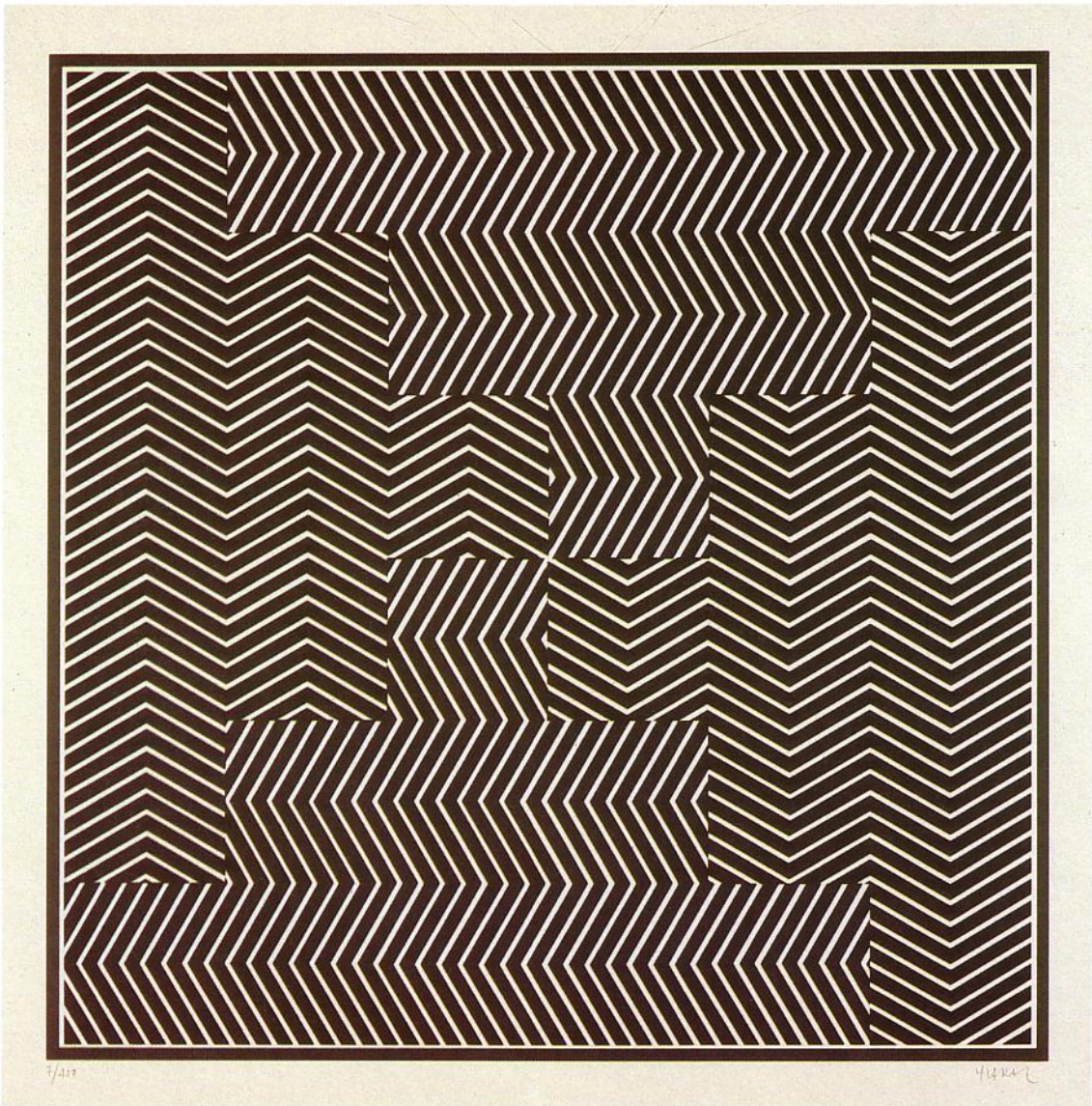
Richard Paul Lohse, ohne Titel, 1956 — 1966



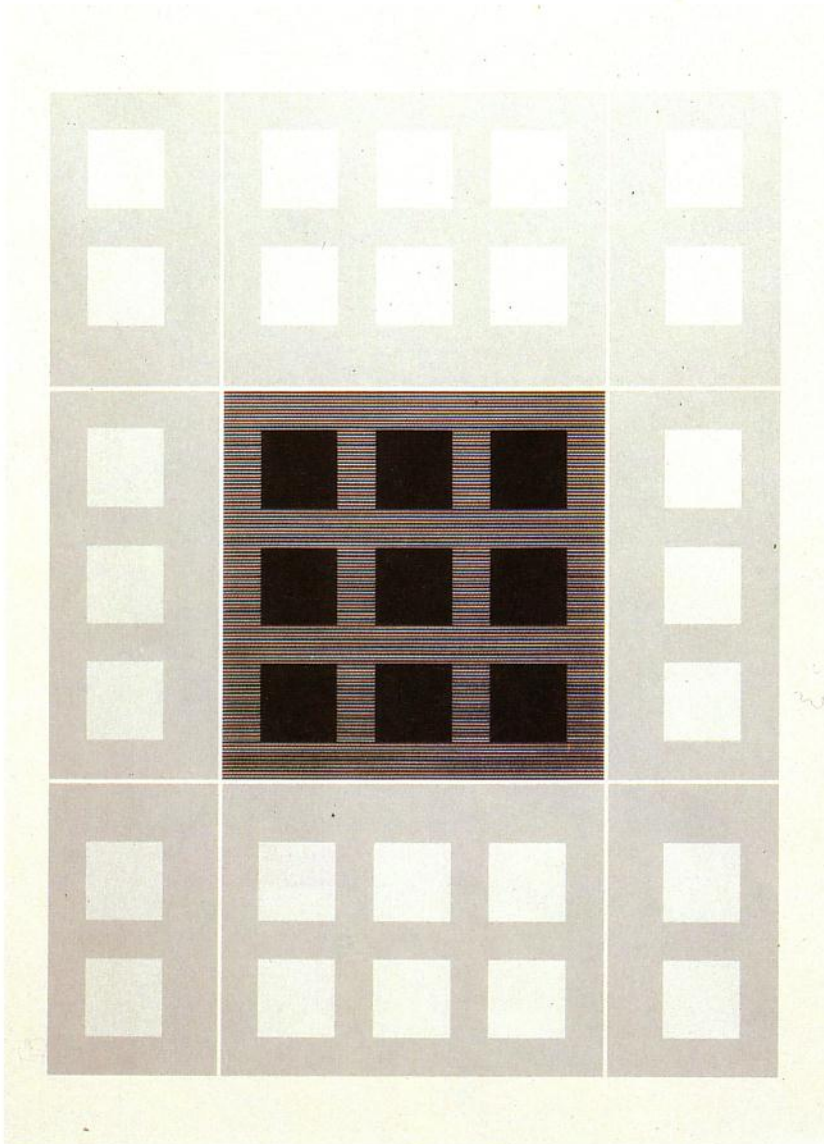
Richard Paul Lohse, ohne Titel, 1956 — 1966



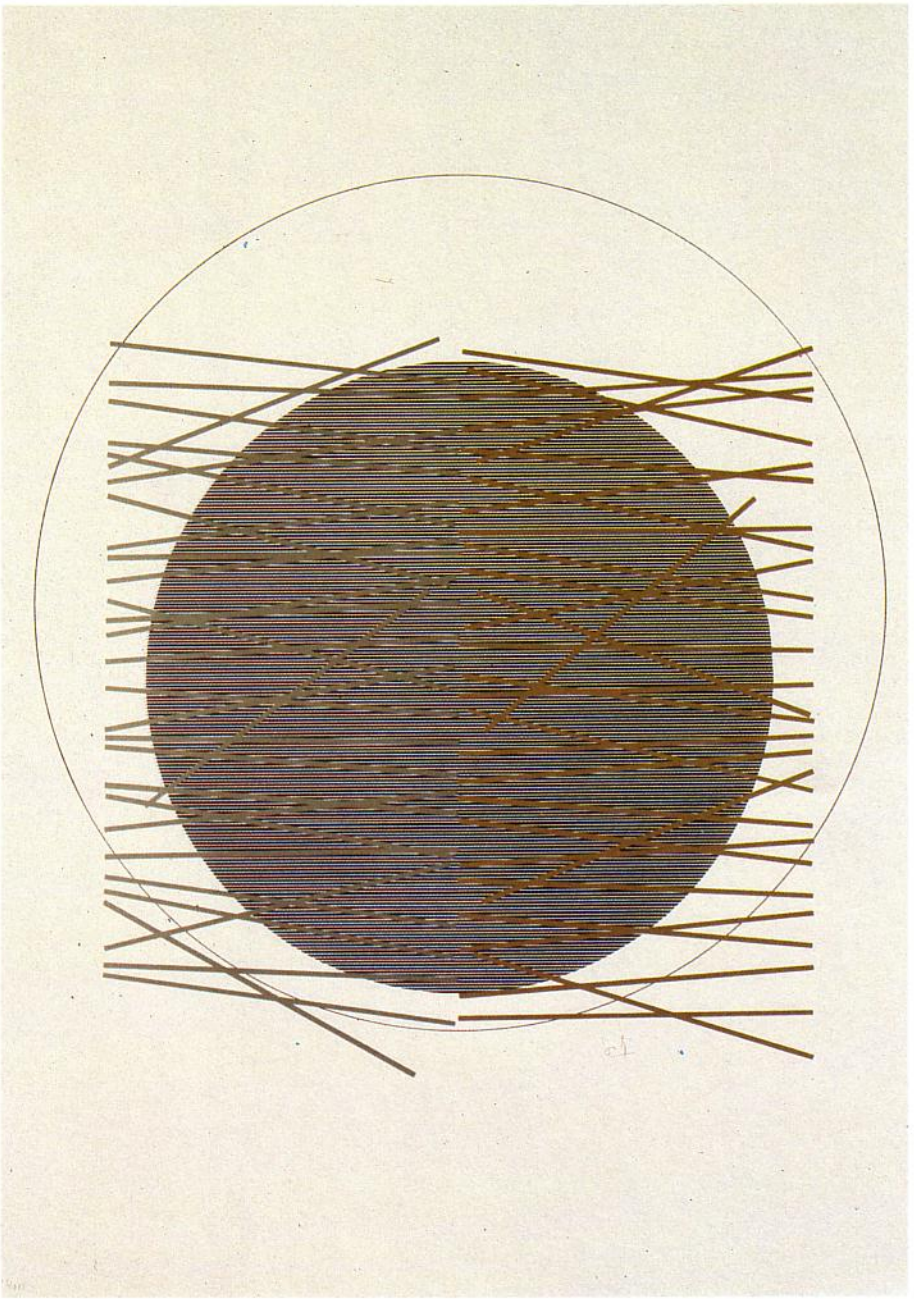
Victor Vasarely, ohne Titel, 1971



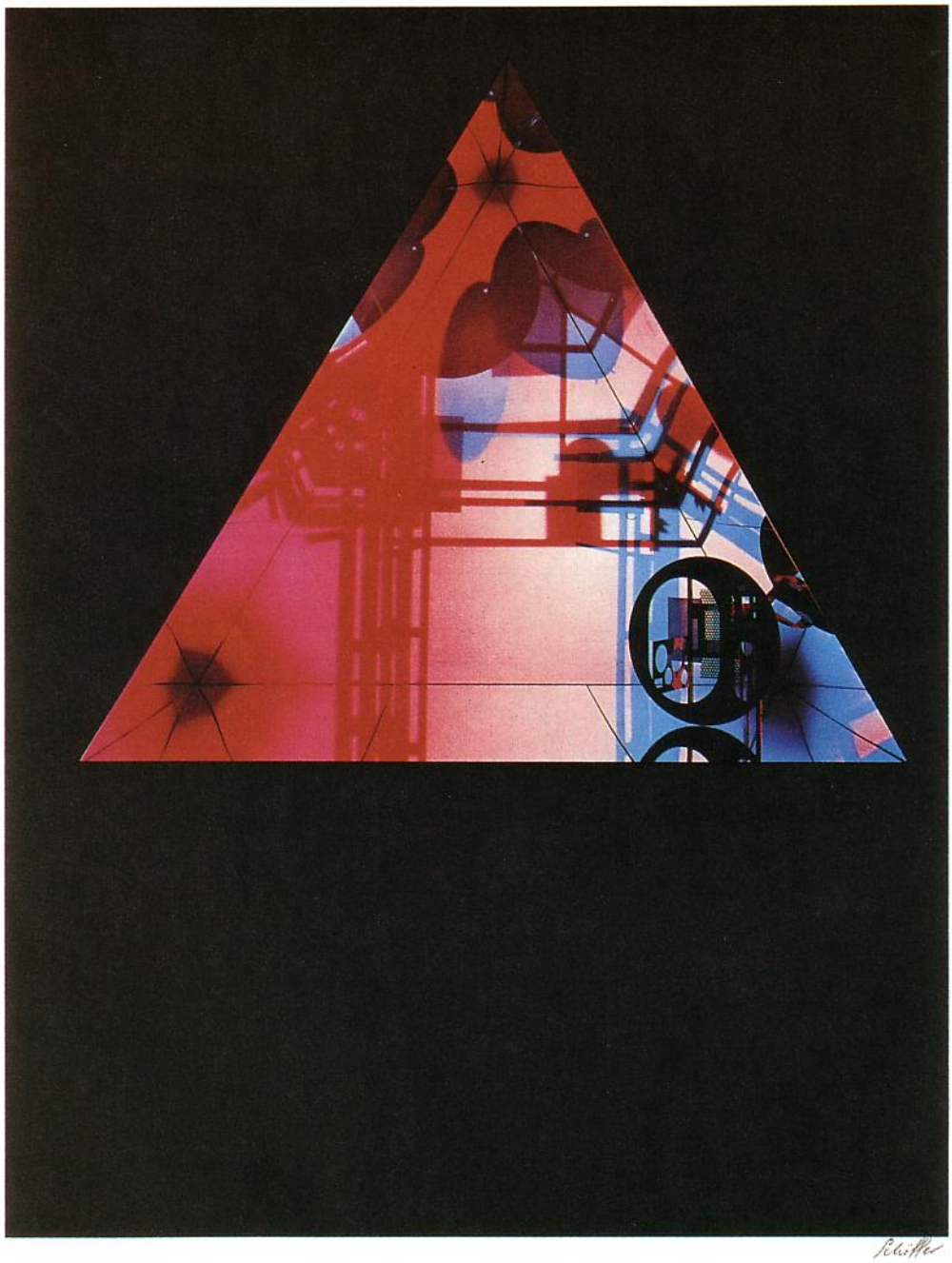
Jean Pierre Yvaral, ohne Titel, ohne Datum



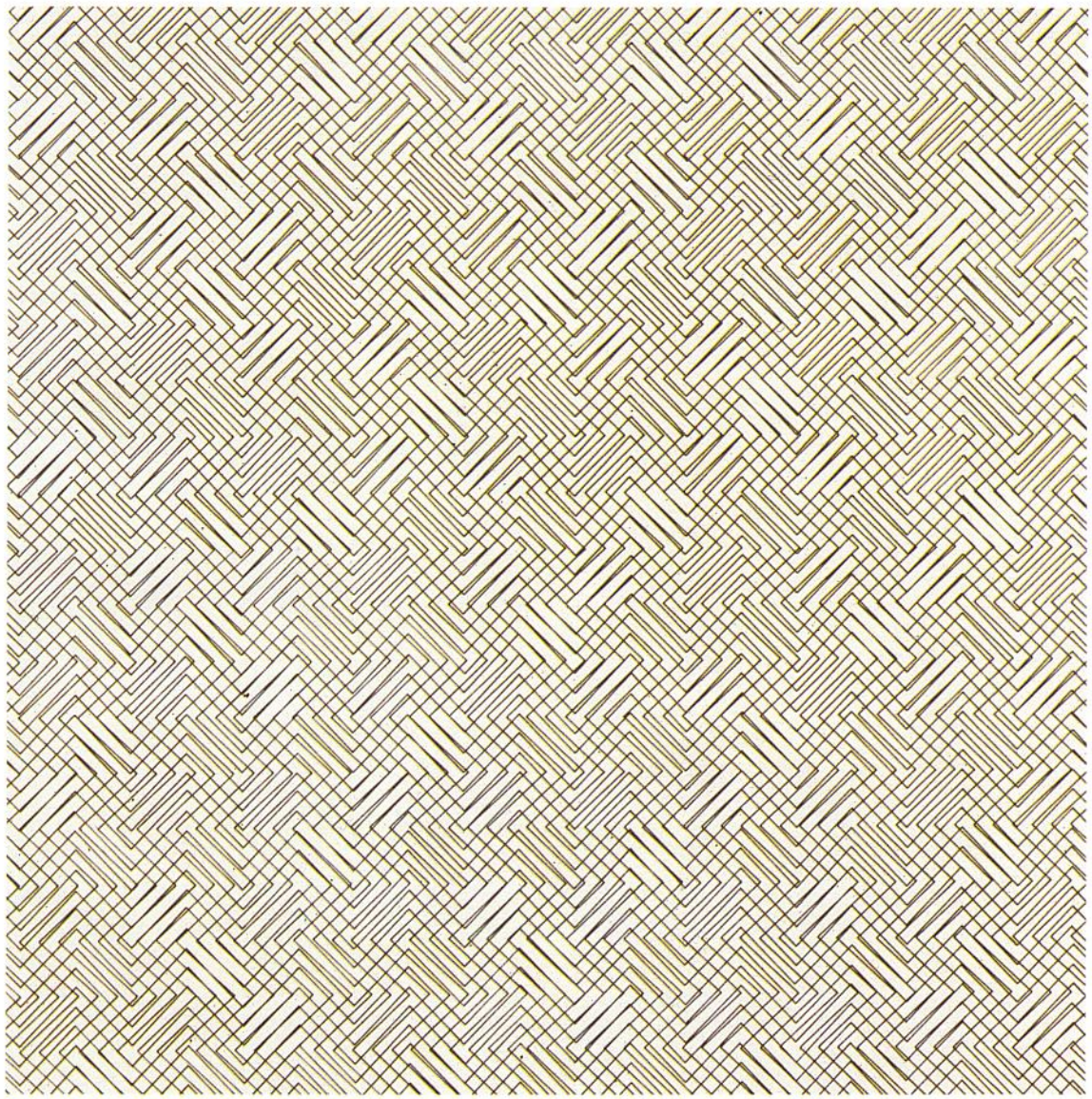
Jesus Raphael Soto, ohne Titel, 1970



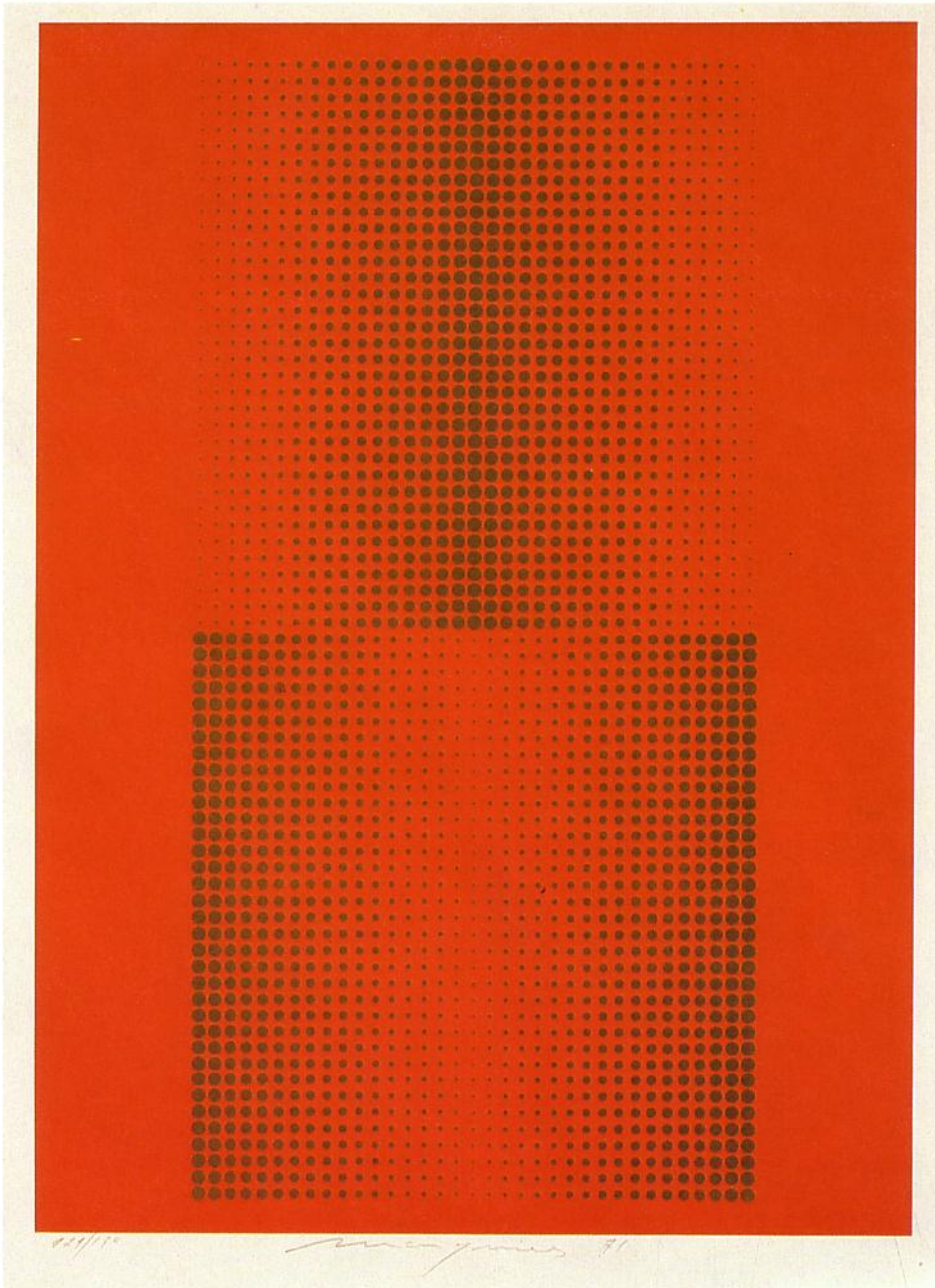
Jesus Raphael Soto, Caroni, 1971



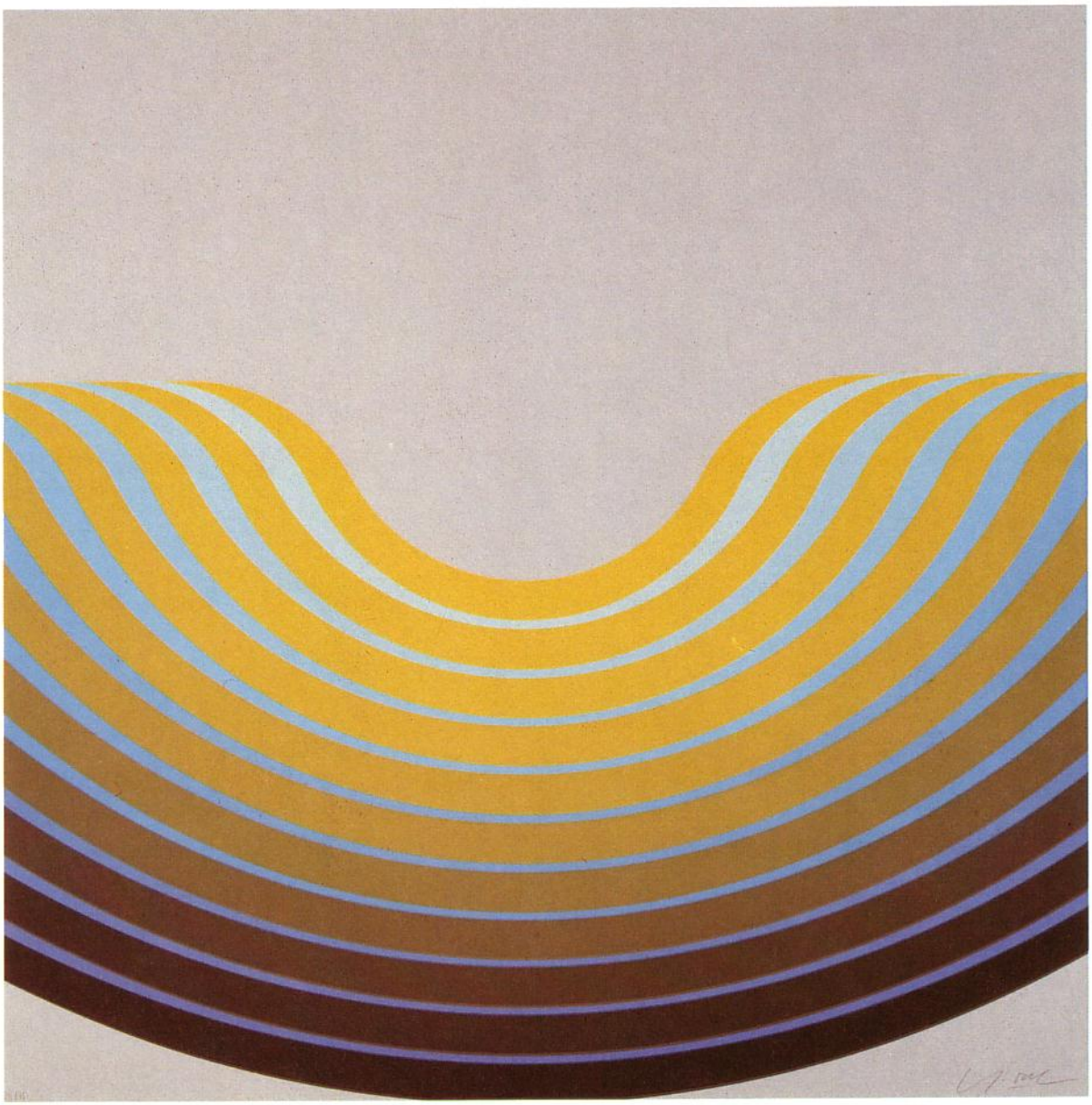
Nicolas Schoeffer, Triangle, ohne Datum



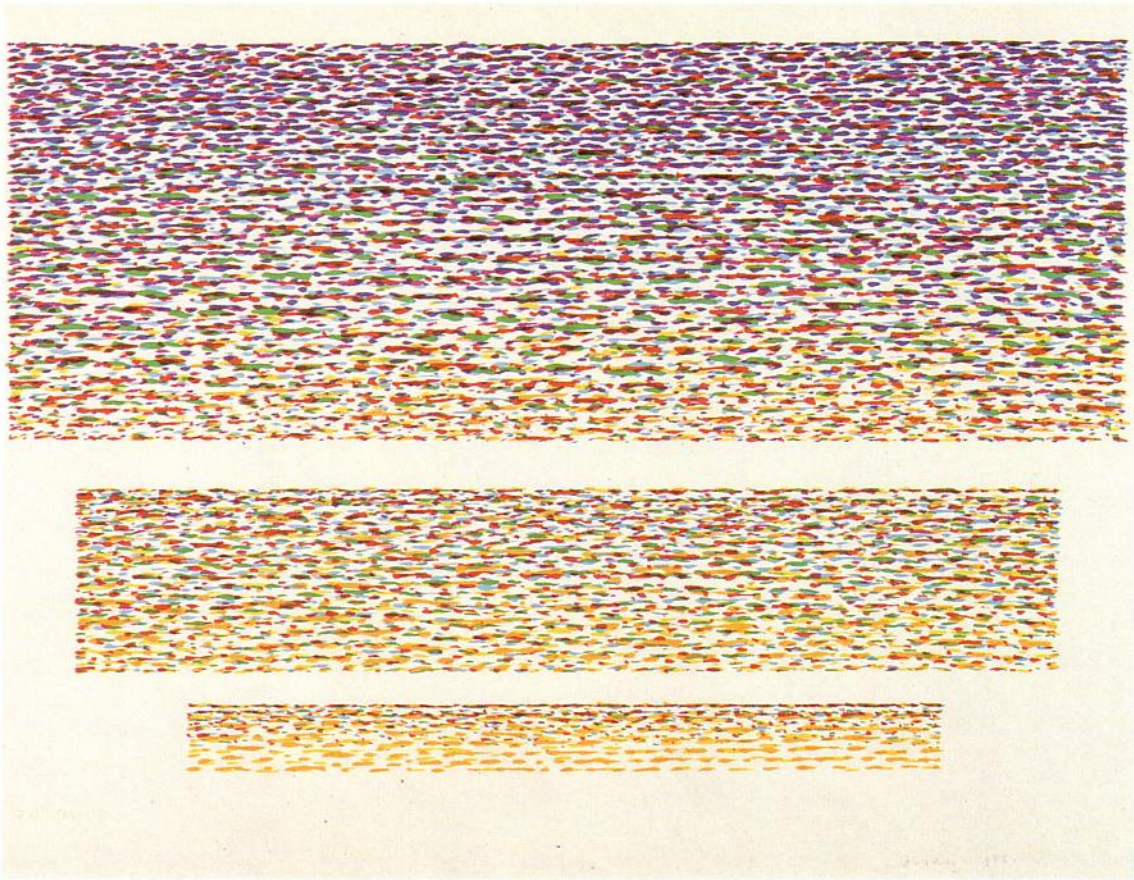
Francois Morellet, 2 Raster von sich überlagernden Fischgrätenmustern, 1961



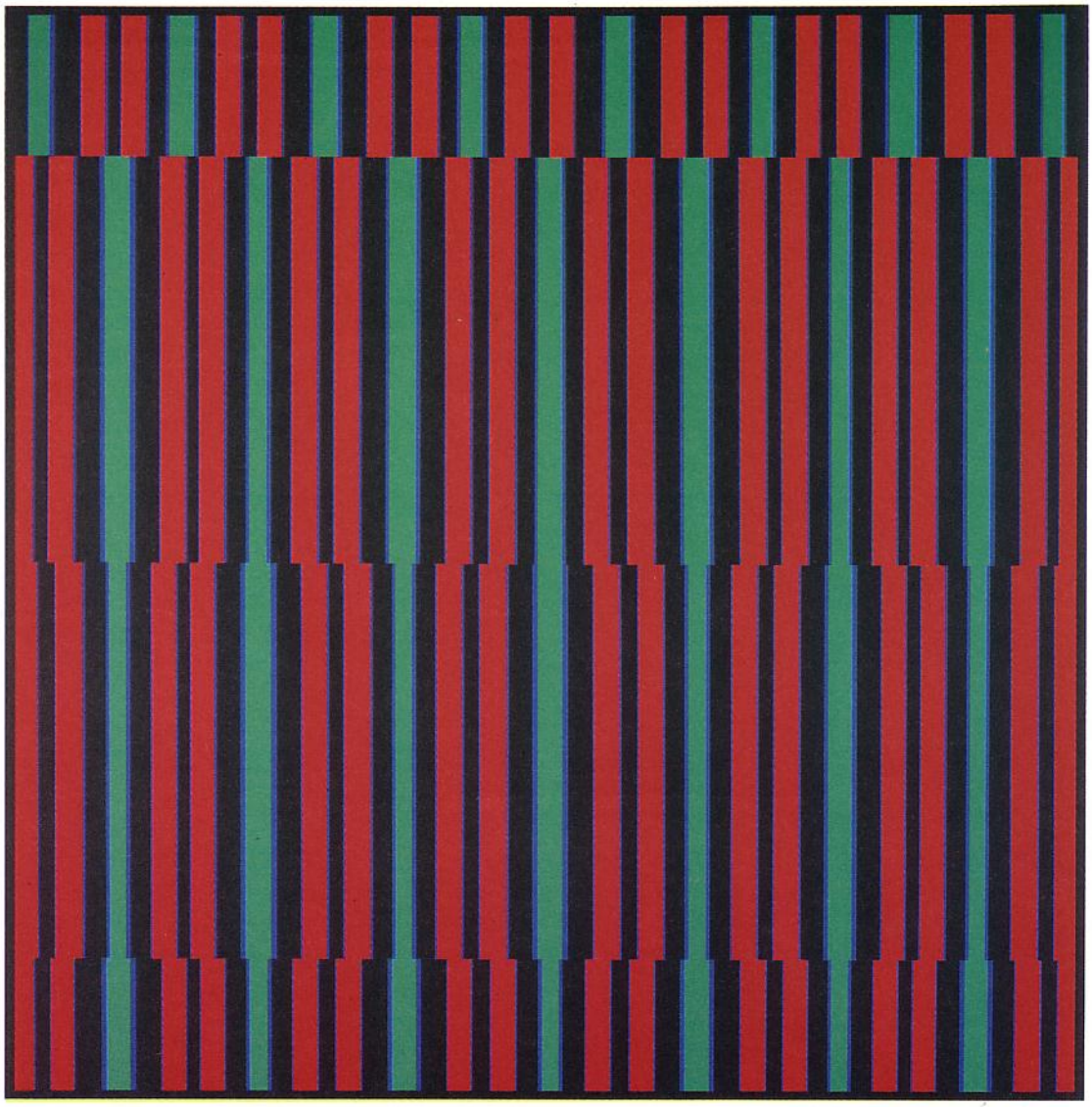
Almir Mavignier, konvex-konkav, 1971



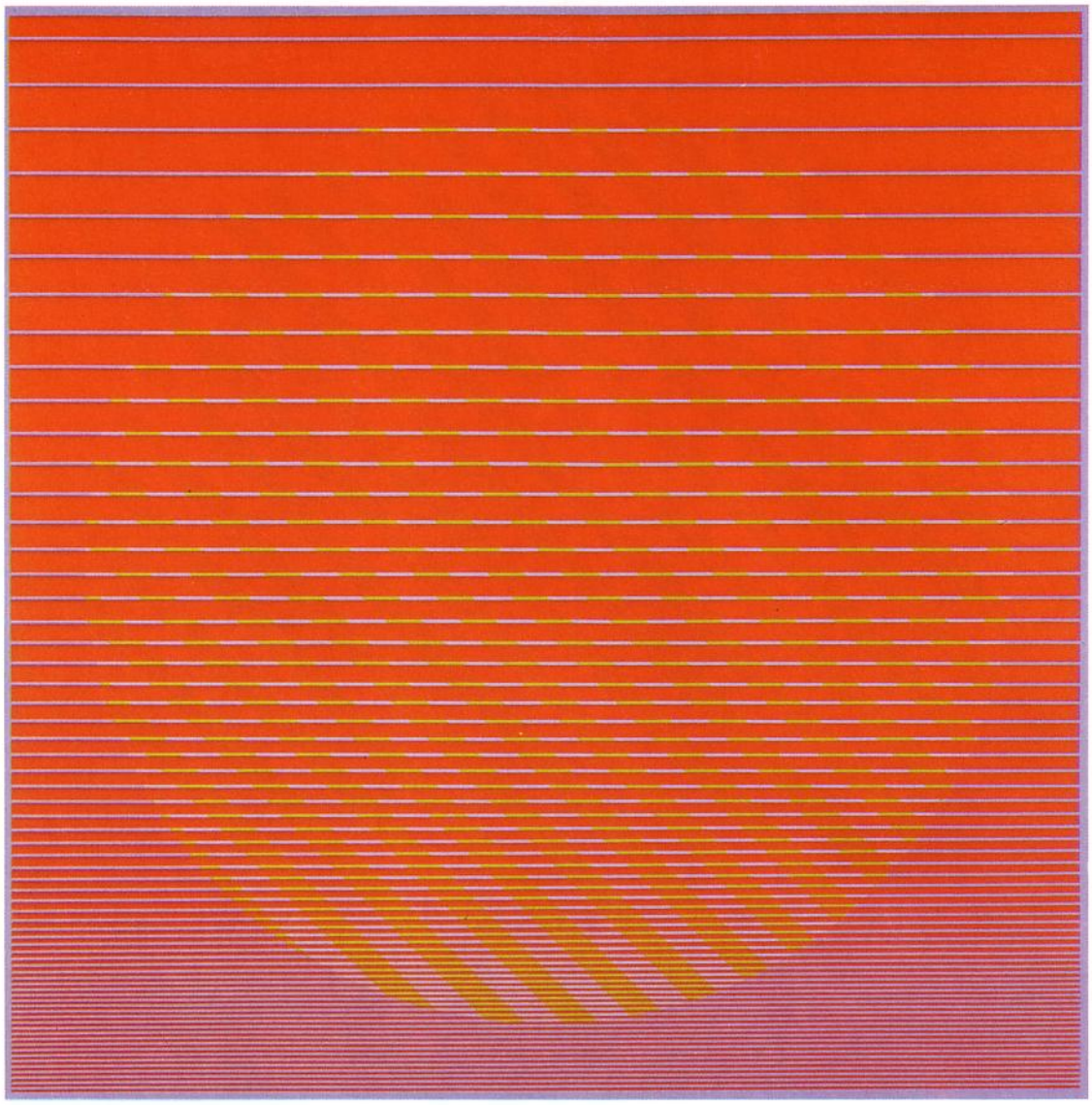
Herbert Oehm, Swing, 1980



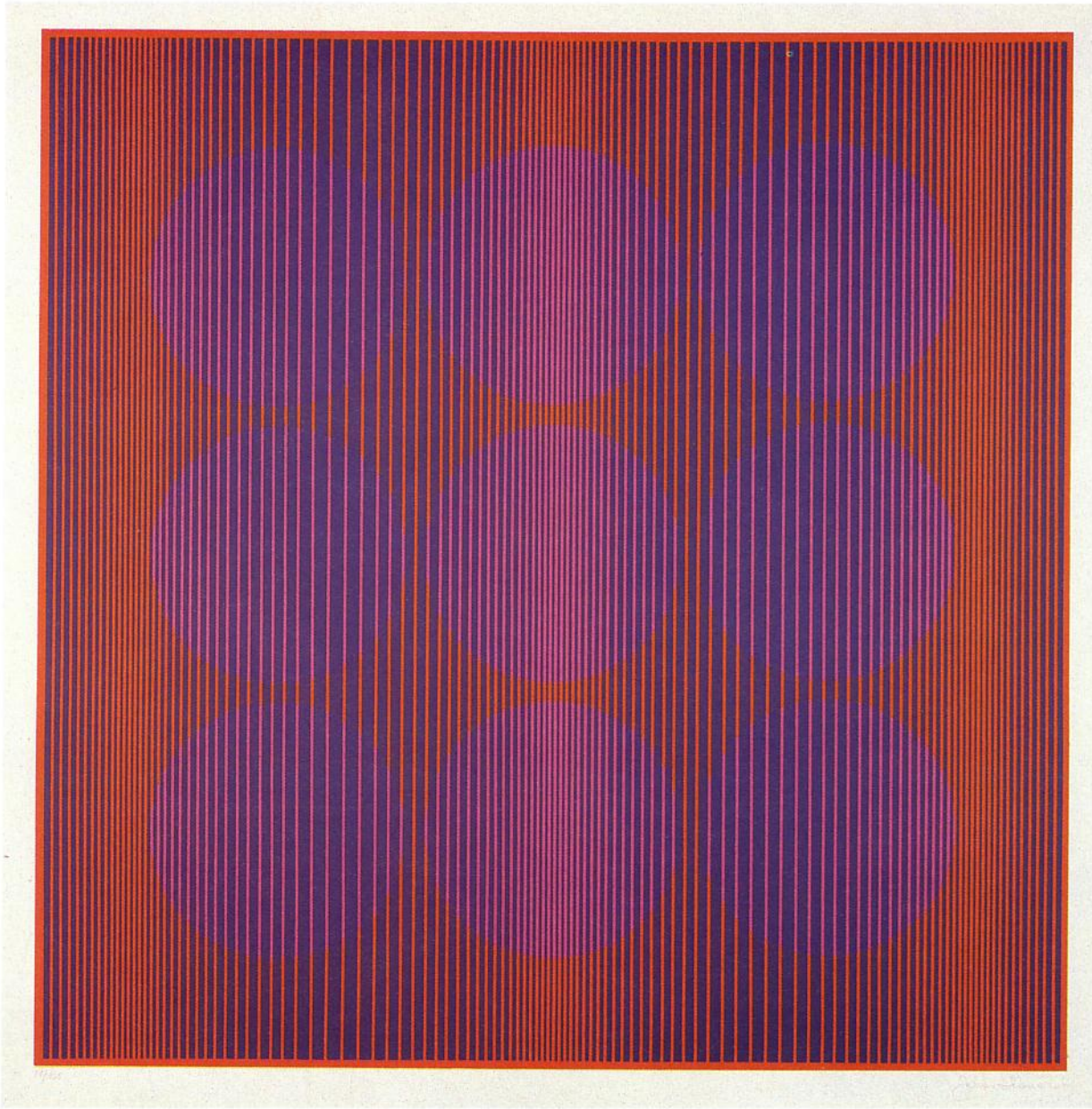
Piero Dorazio, Plimiri, 1976



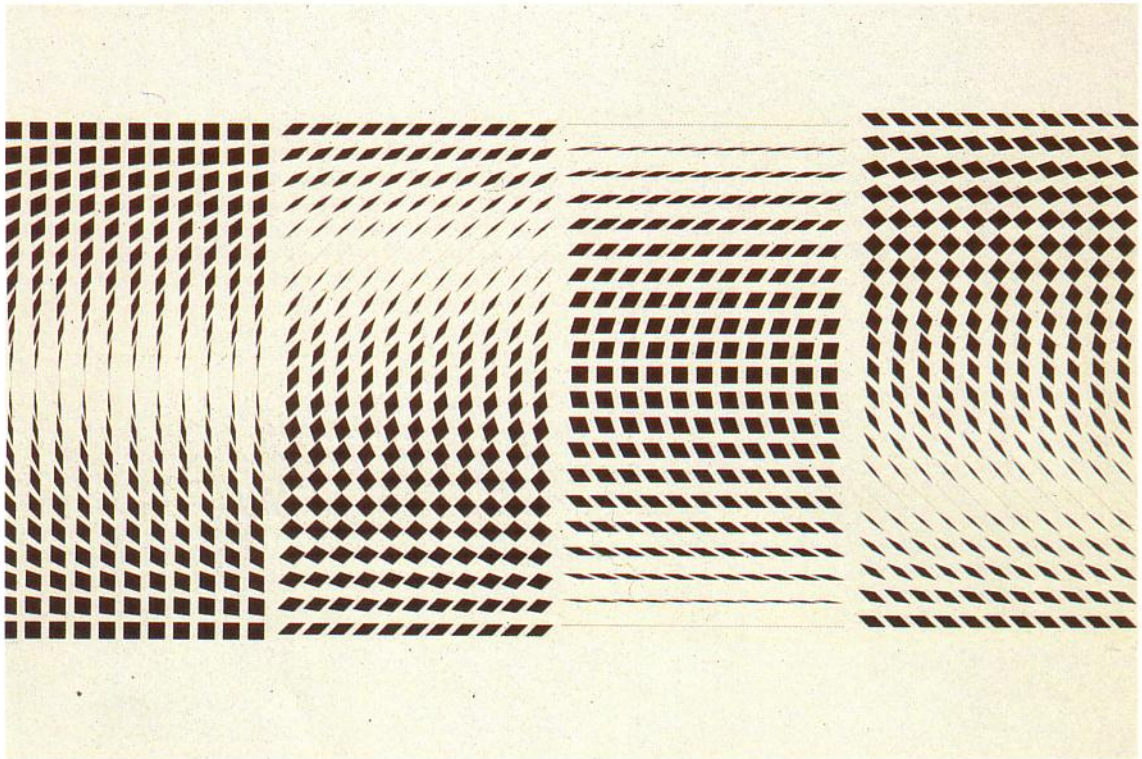
Günther Fruhtrunk, 1967



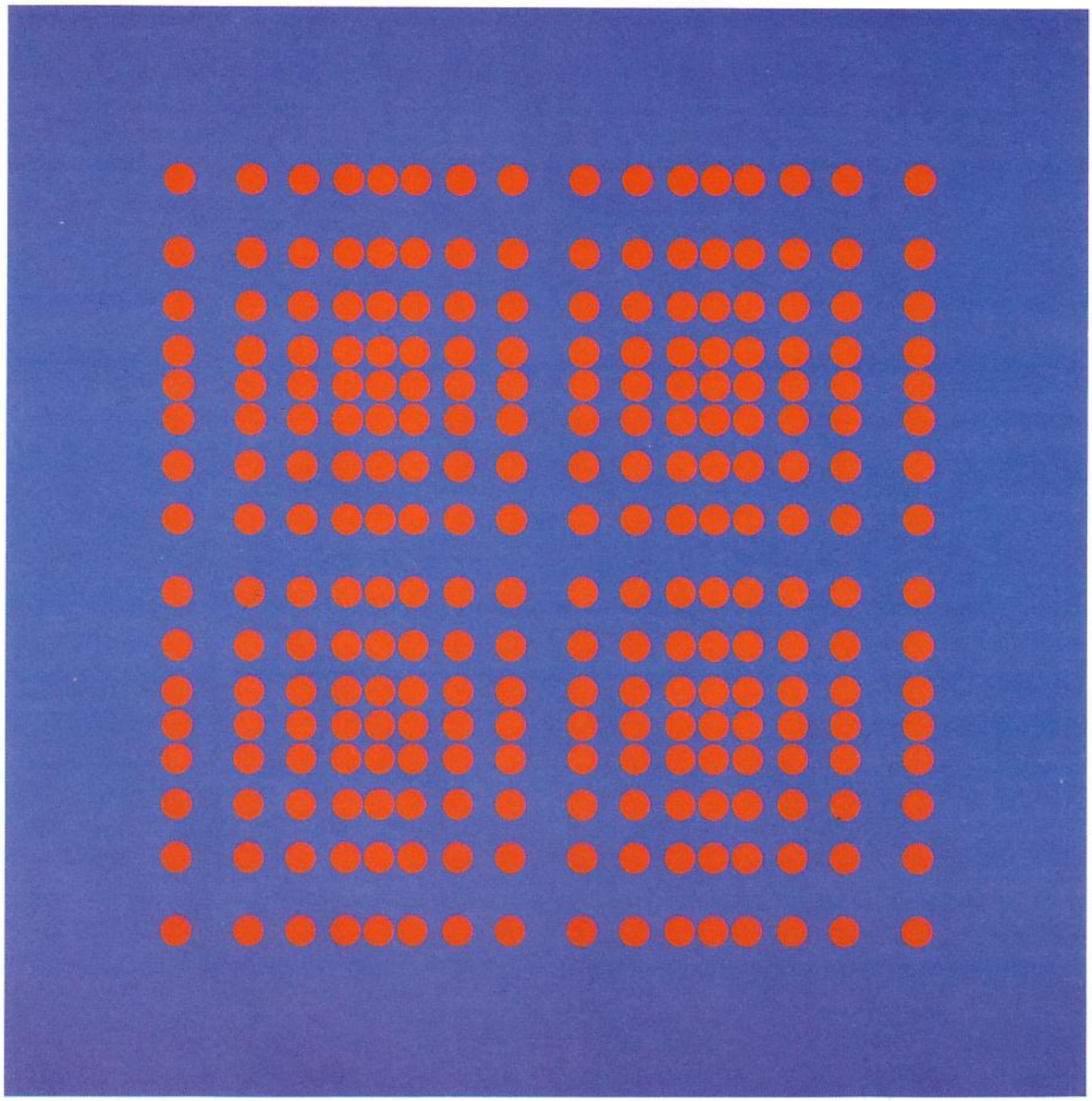
Julian Stanczak, ohne Titel, 1970



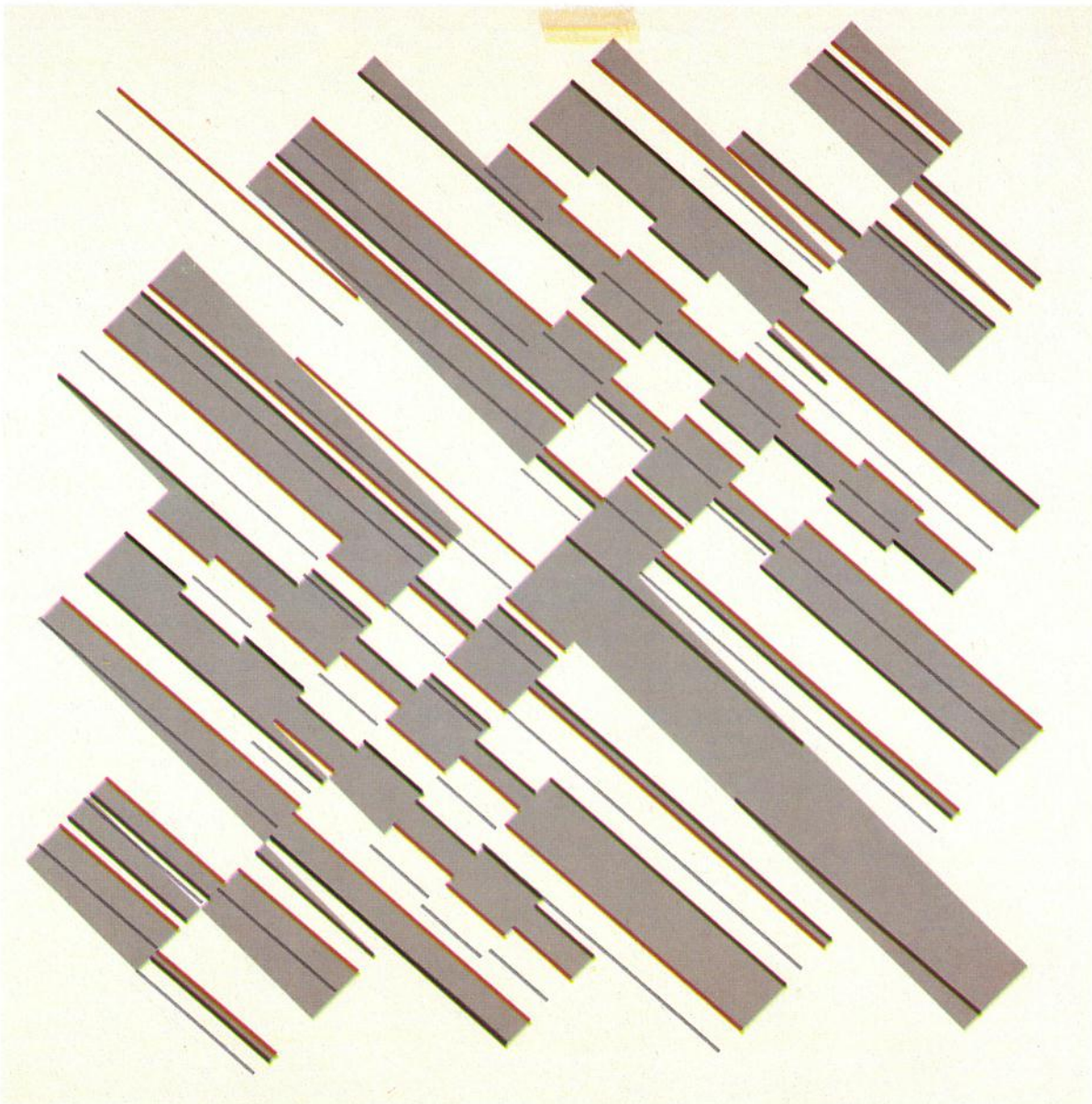
Julian Stanczak, ohne Titel, 1970



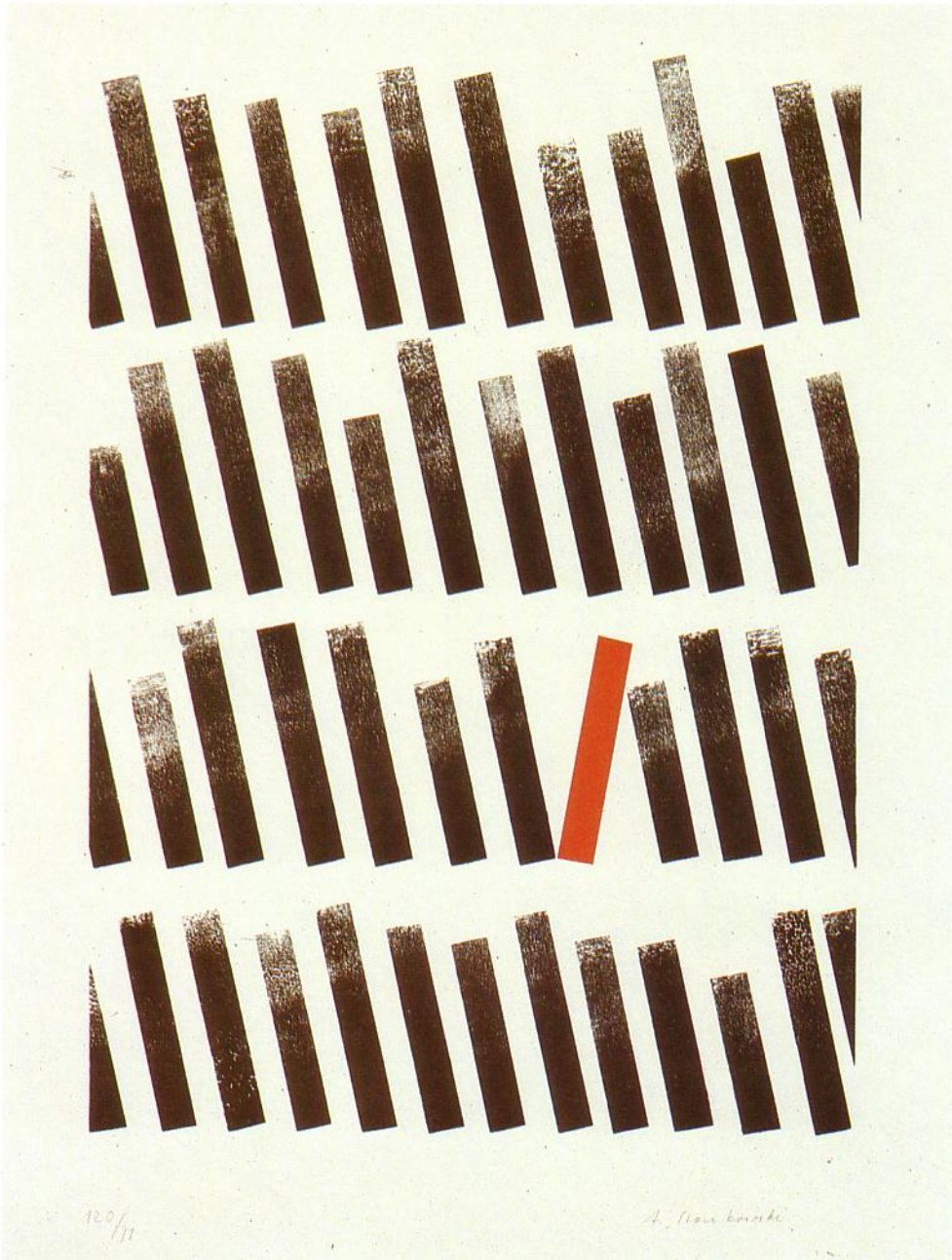
Hartmut Böhm, Struktur, 1973



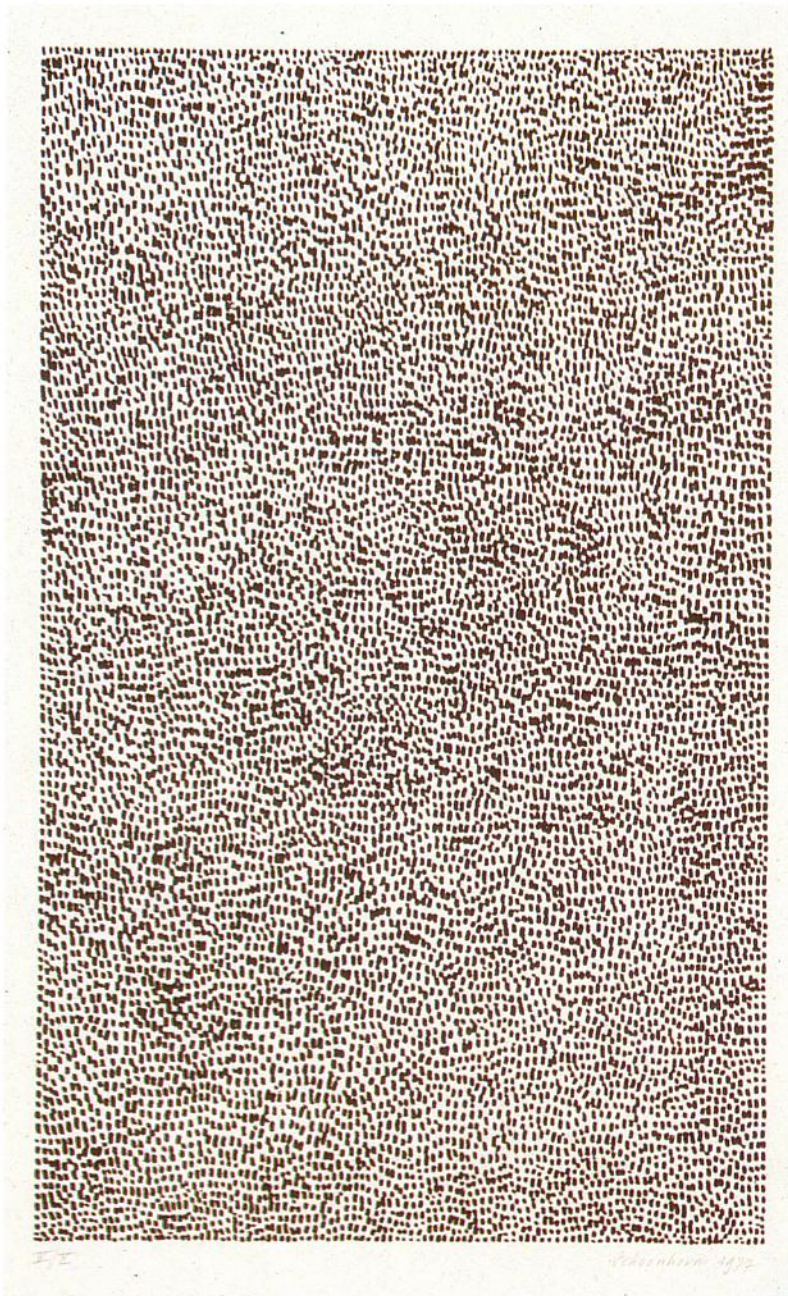
Hugo Demarco, DM 4,- ohne Datum



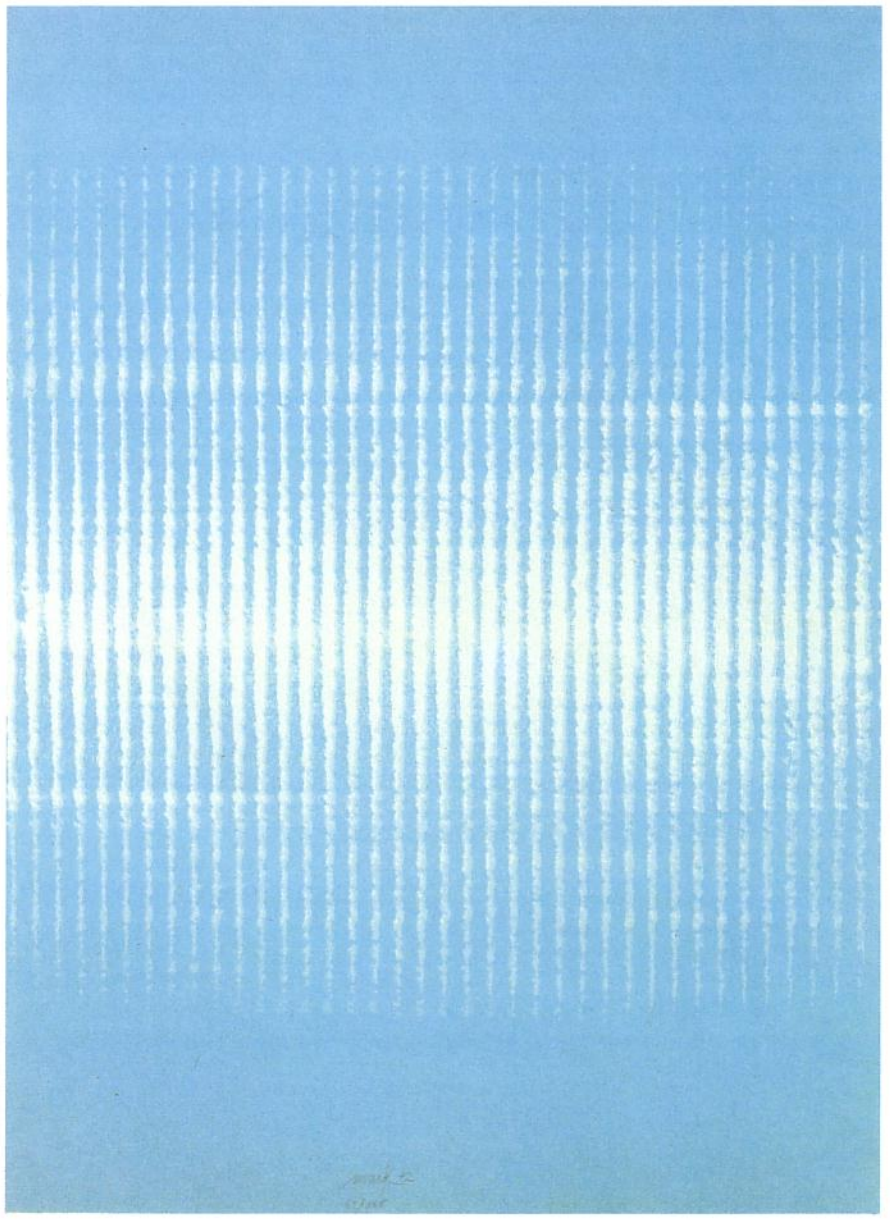
Jeffrey Steele, ohne Titel, 1977



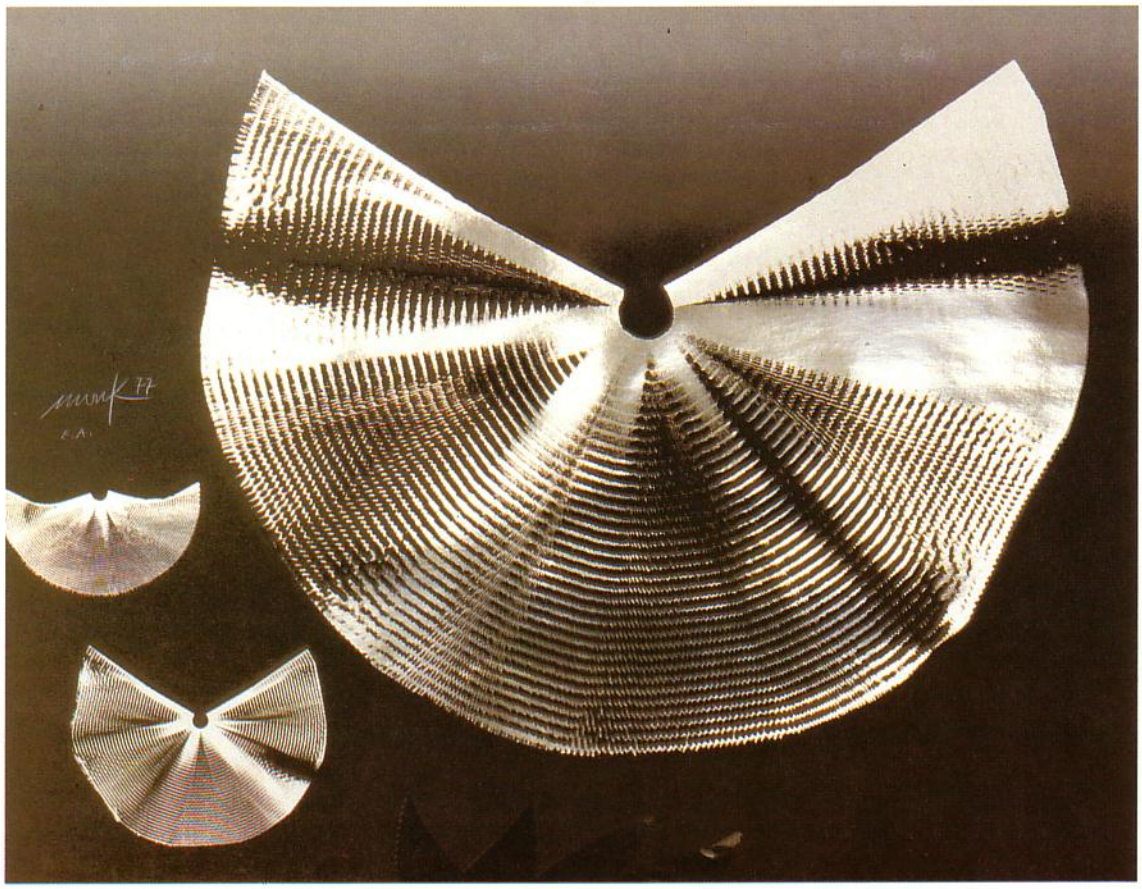
Anton Stankowski, ohne Titel, 1957



Jan Schoonhoven, ohne Titel, 1977

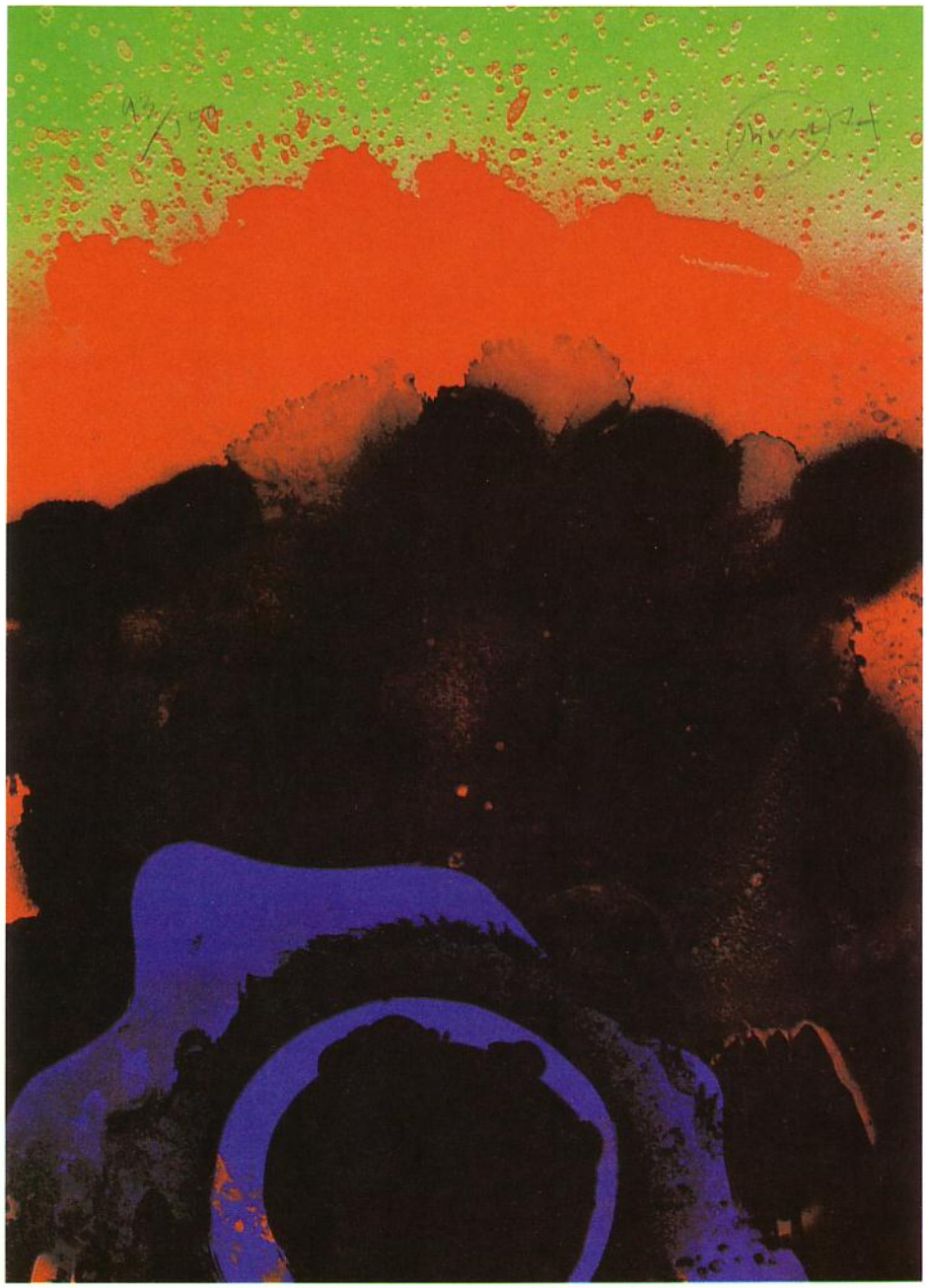


Heinz Mack, ohne Titel, 1972

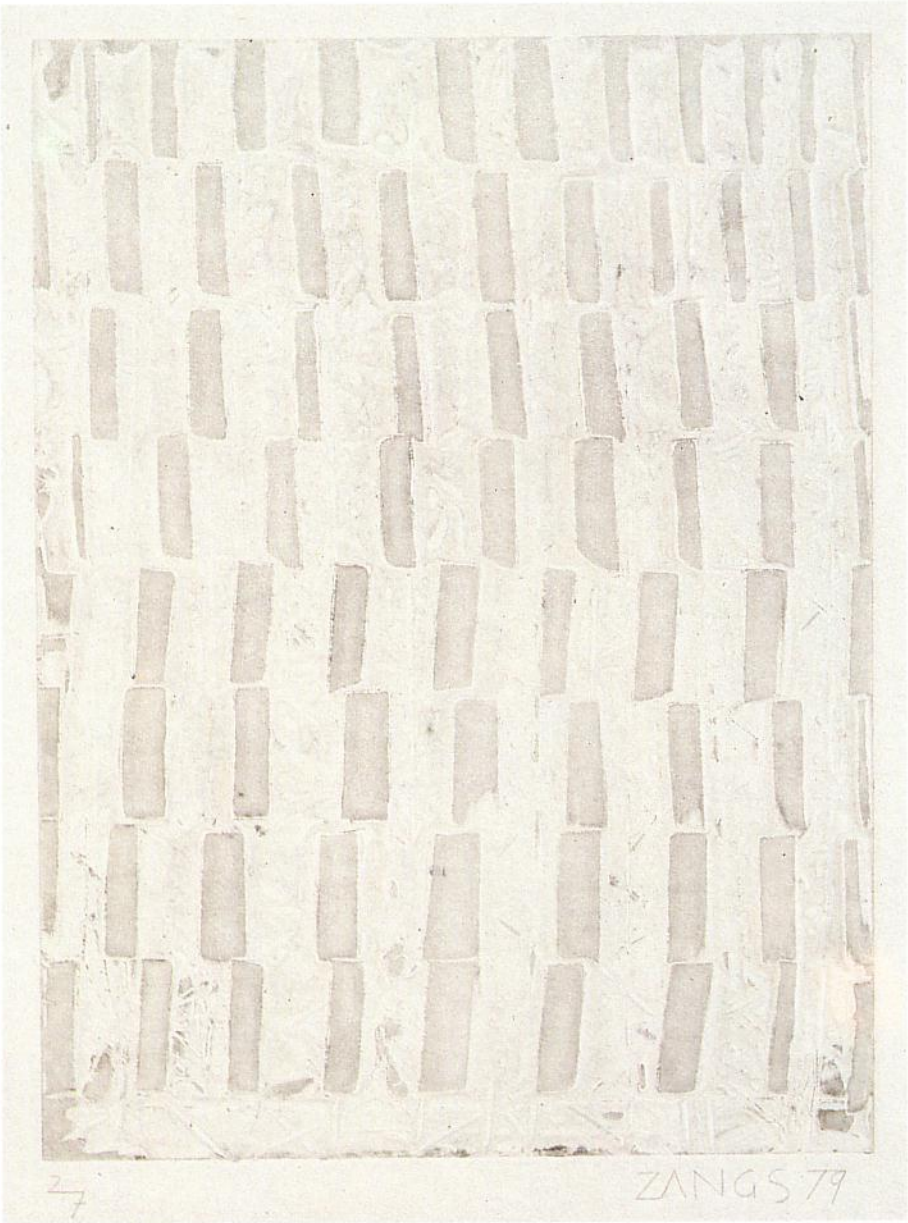


Heinz Mack, Antarktis, 1971

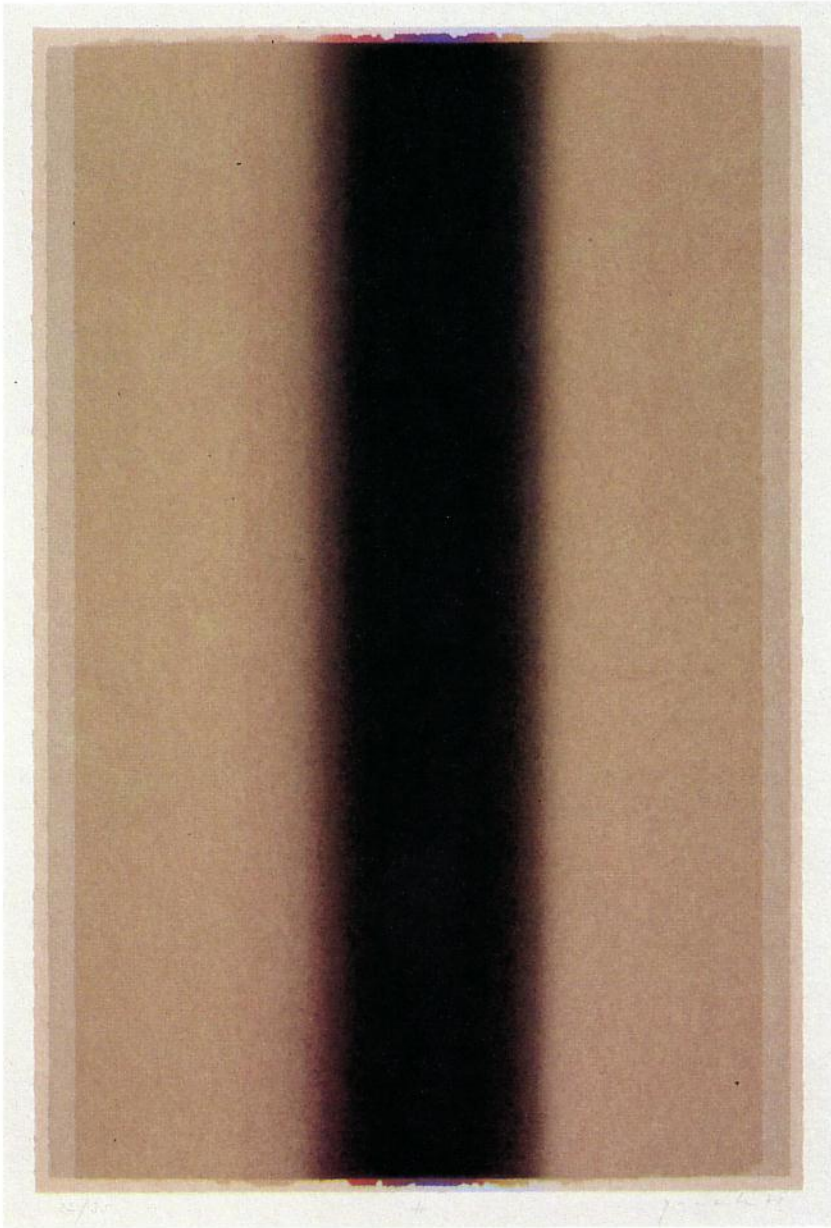
Otto Piene, Feuerflora Januar, 1971



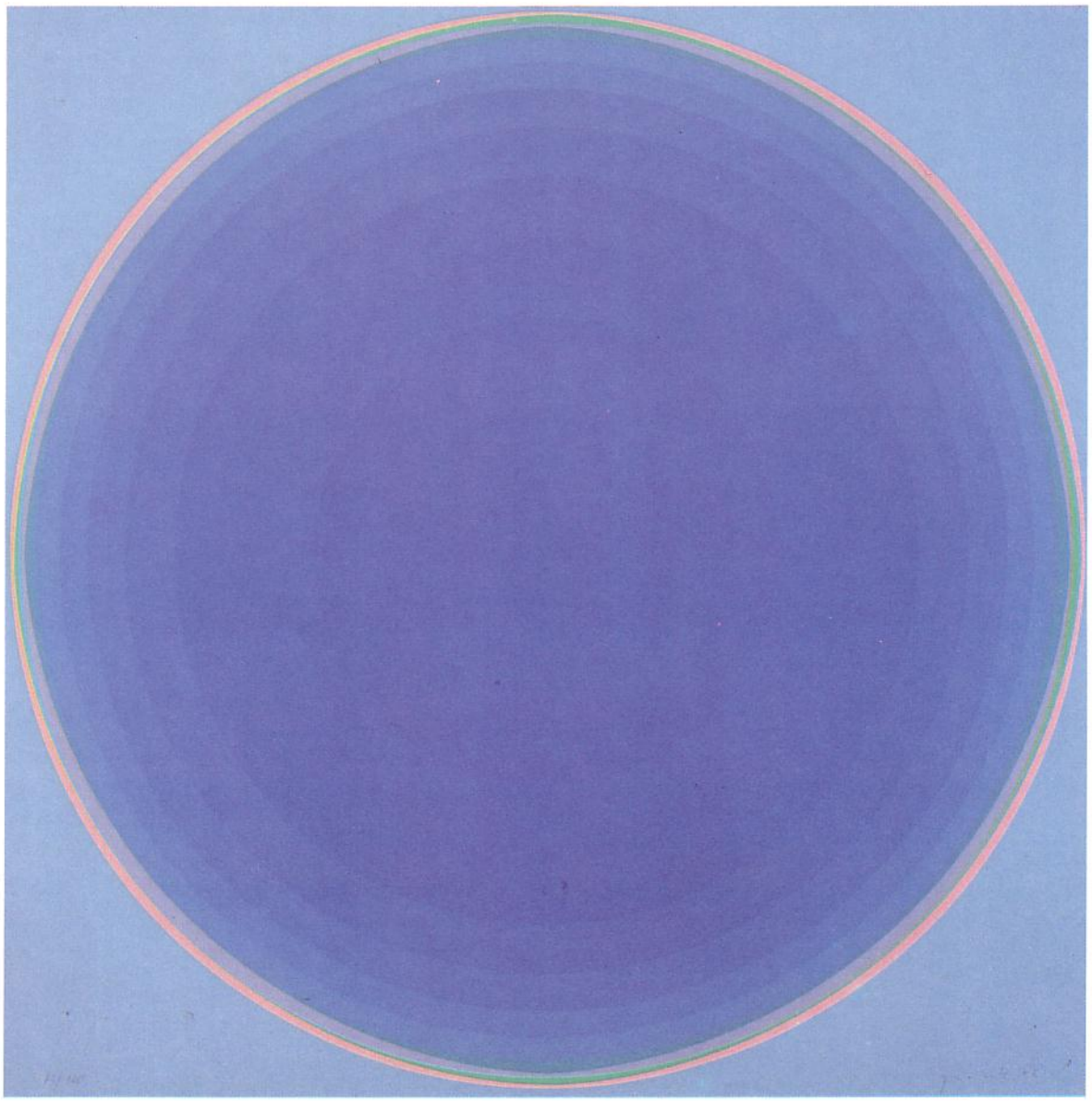
Otto Piene, Black Hawai, 1974



Herbert Zangs, ohne Titel, 1979

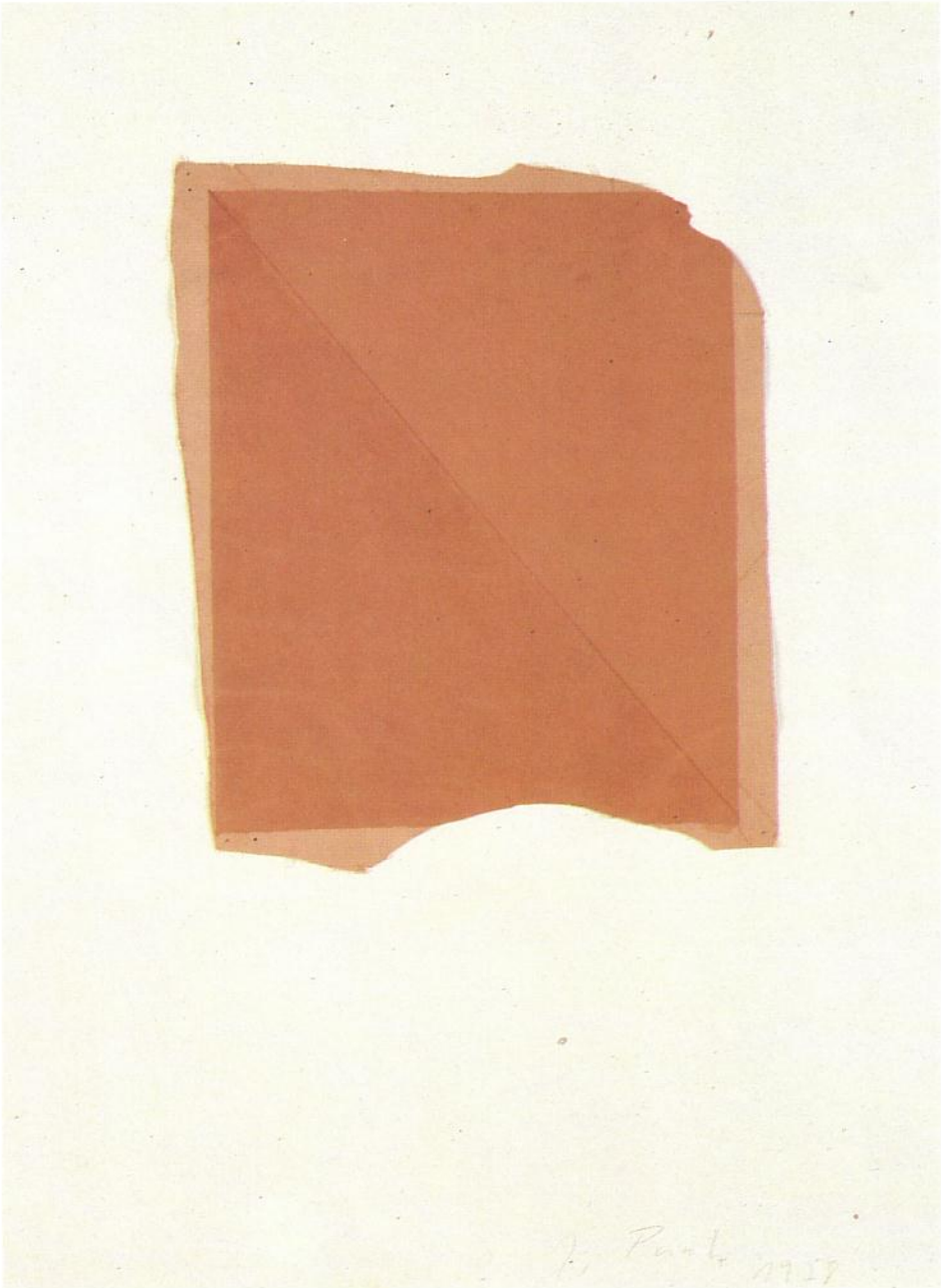


Lothar Quinte, Vertikal, 1978

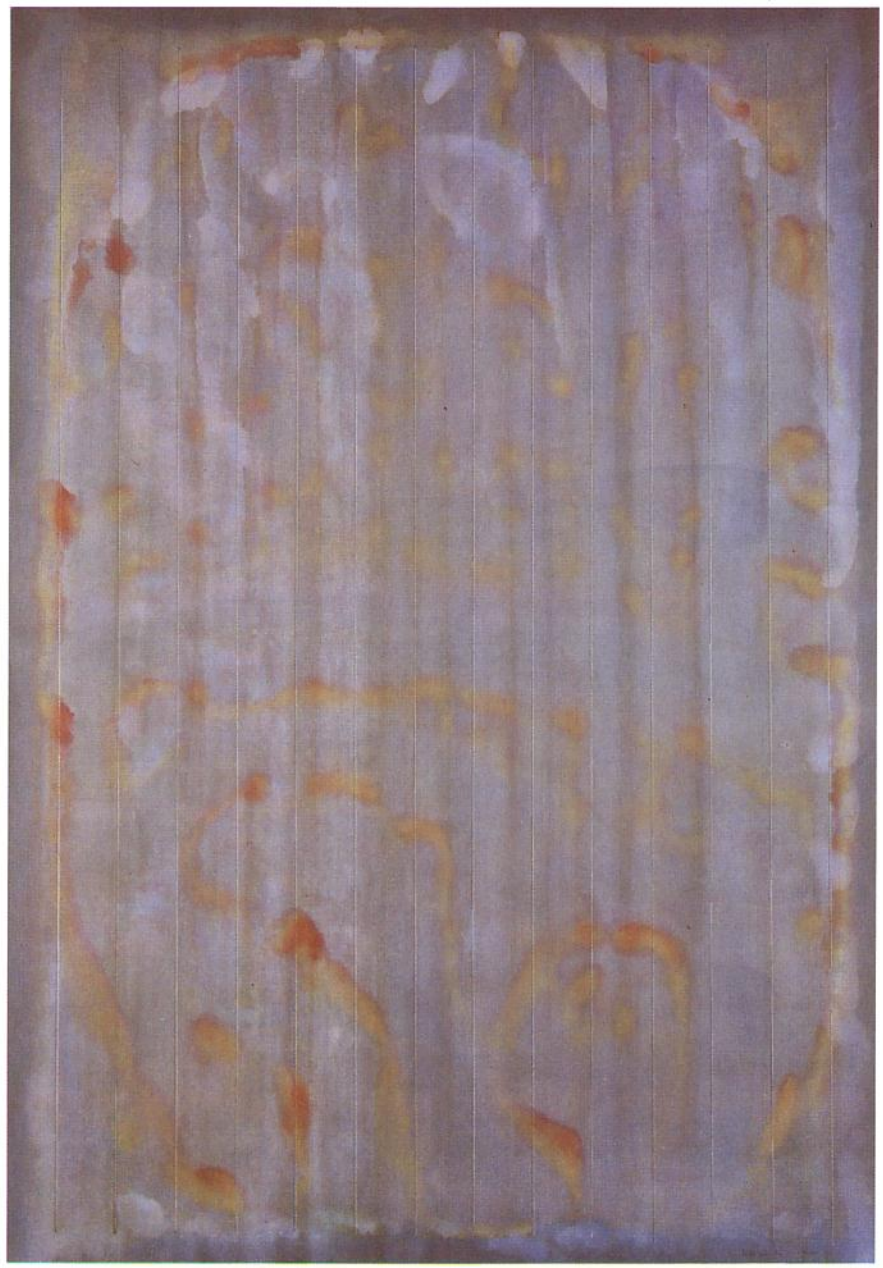


Lothar Quinte, Quasar, 1973

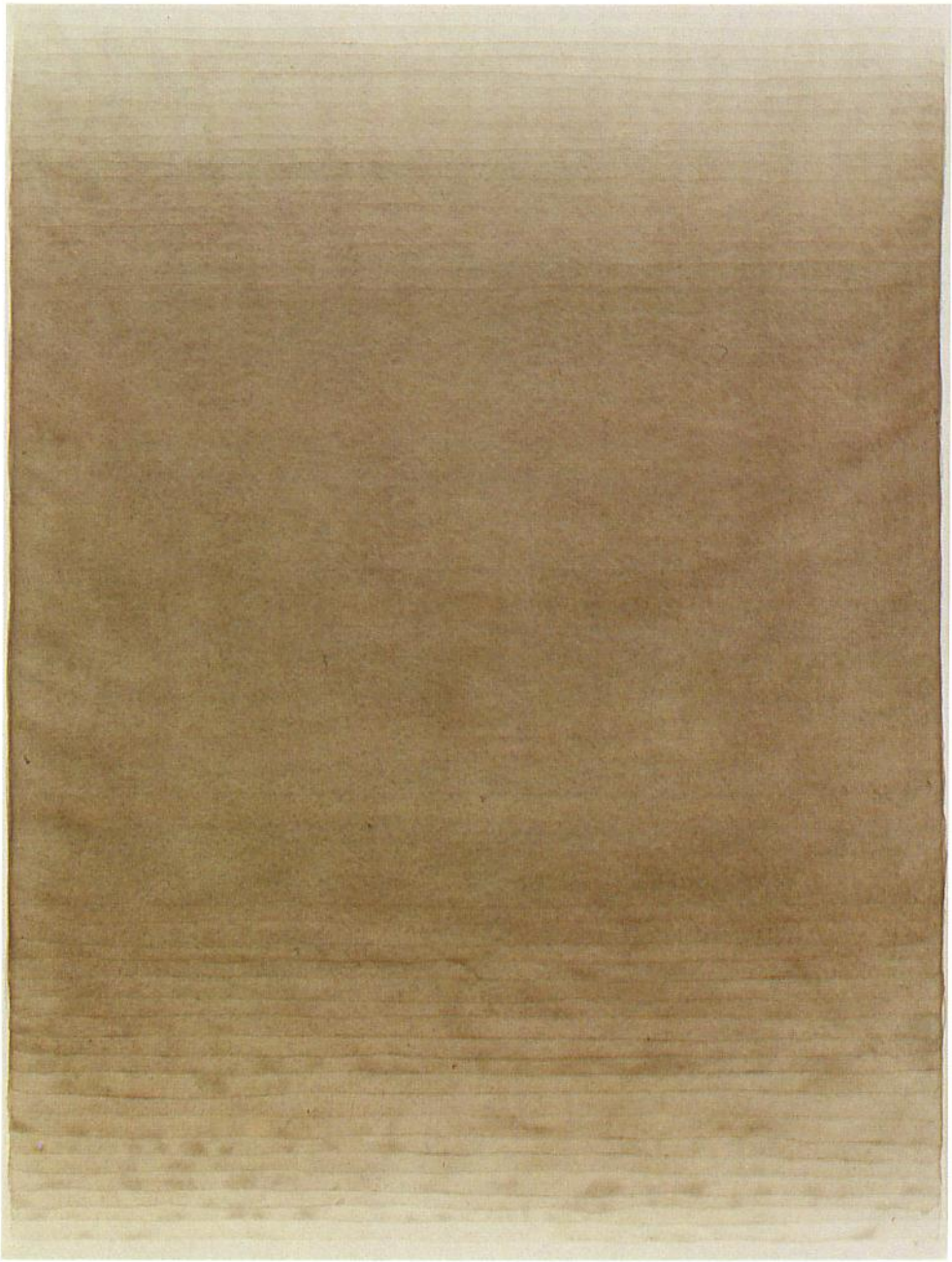
Bernd Berner, Flächenraum grau-rot, 1965



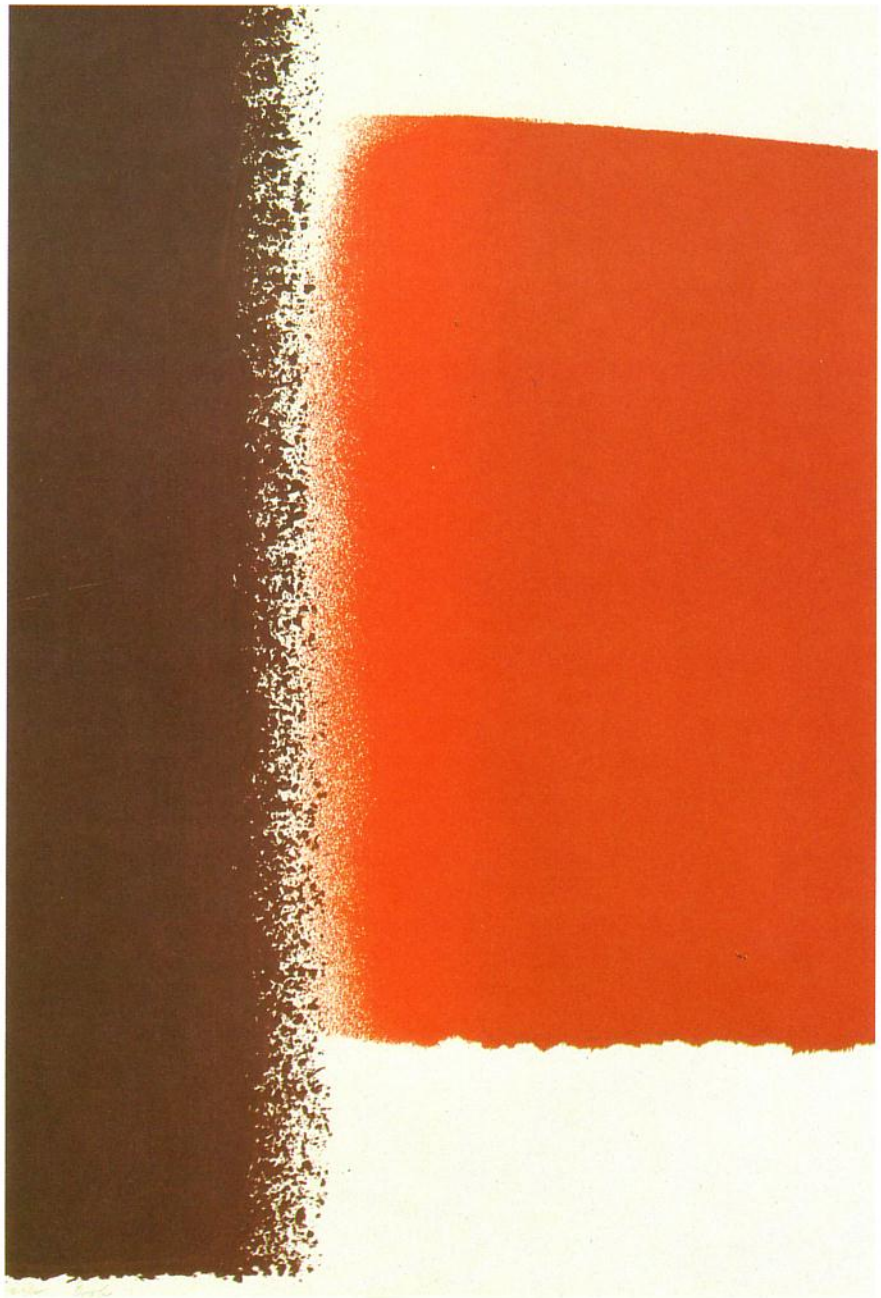
Jürgen Paatz, ohne Titel, 1978



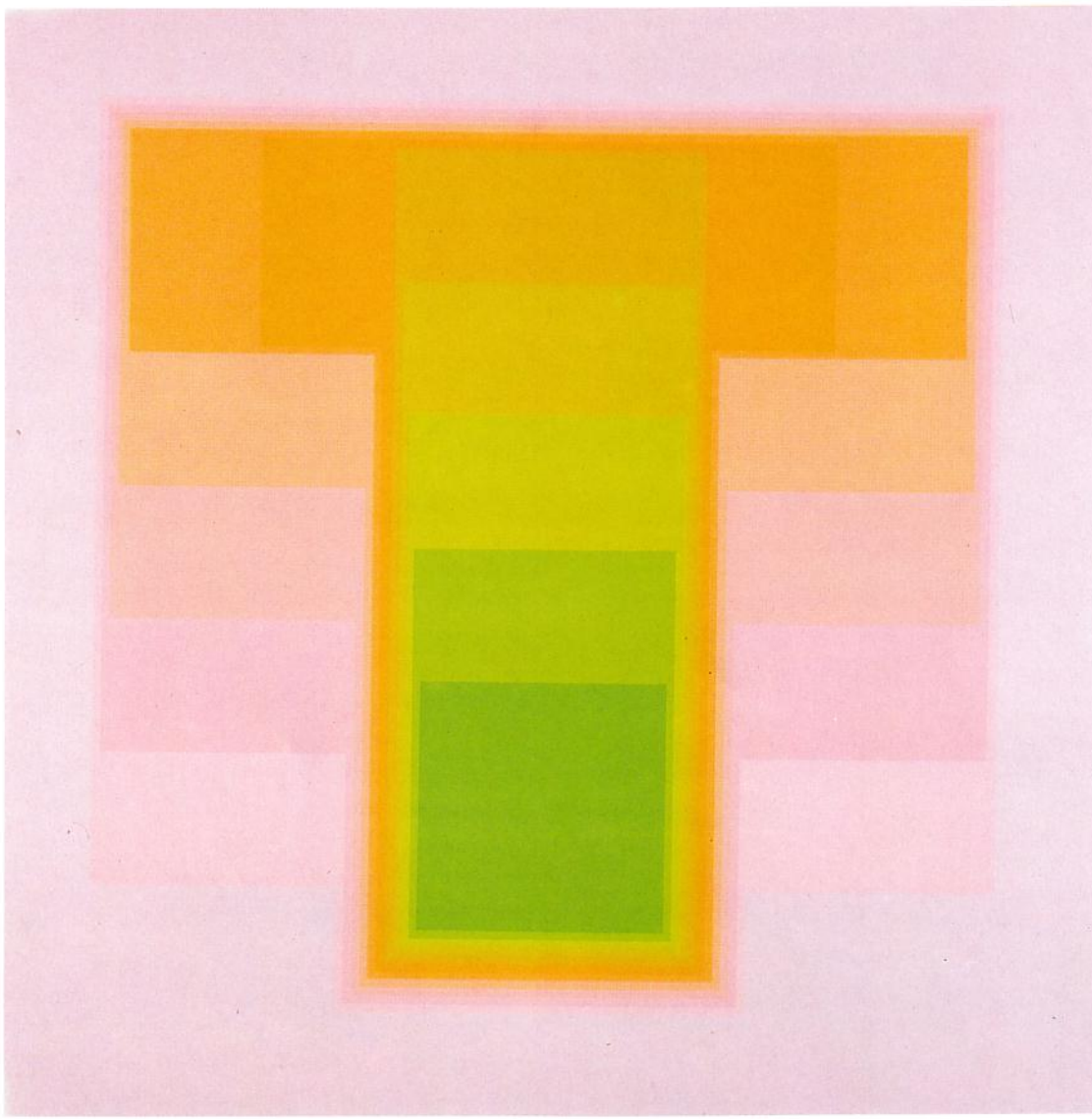
Erdmut Bramke, ohne Titel, 1980



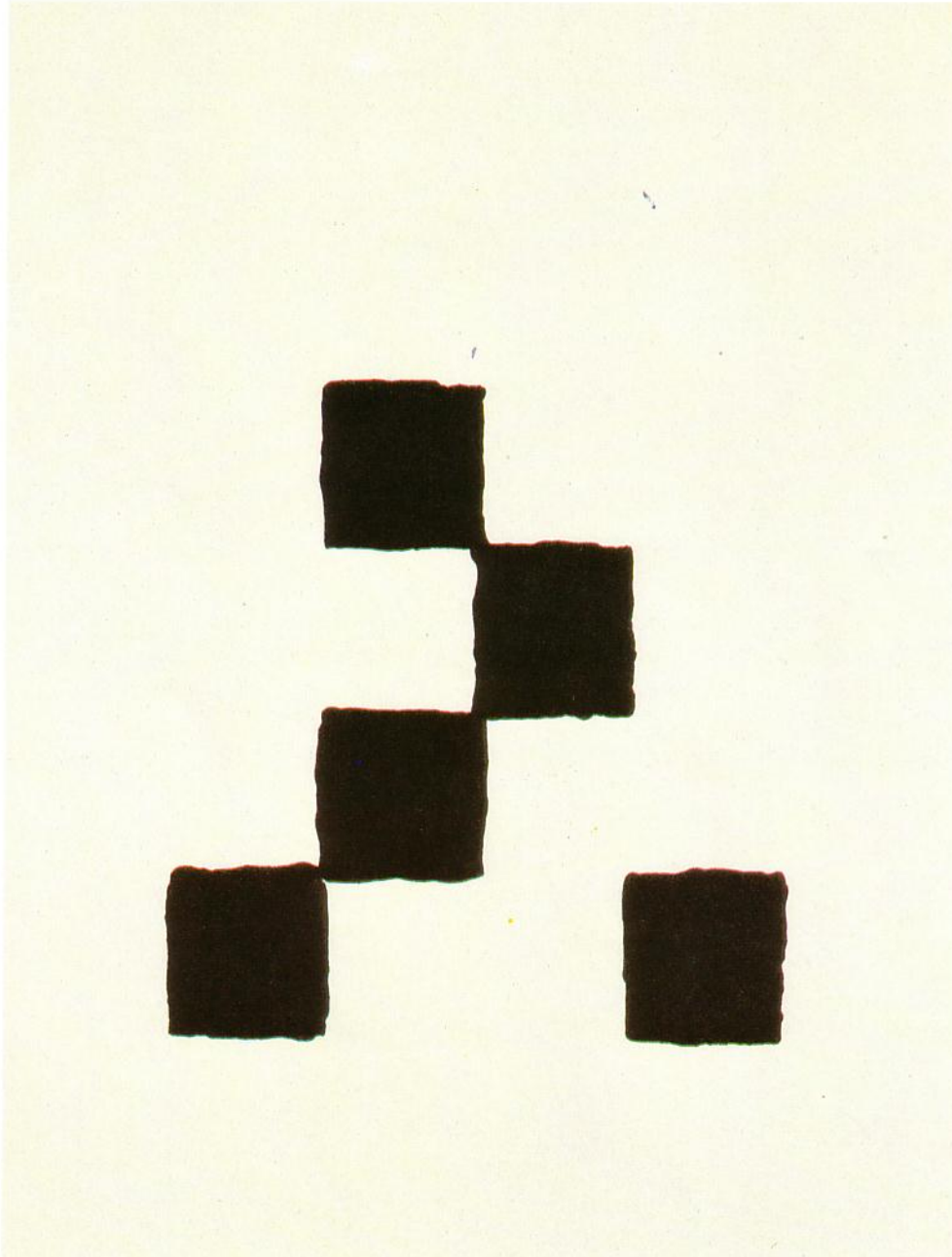
Heidi Bochnig, ohne Titel, ohne Datum



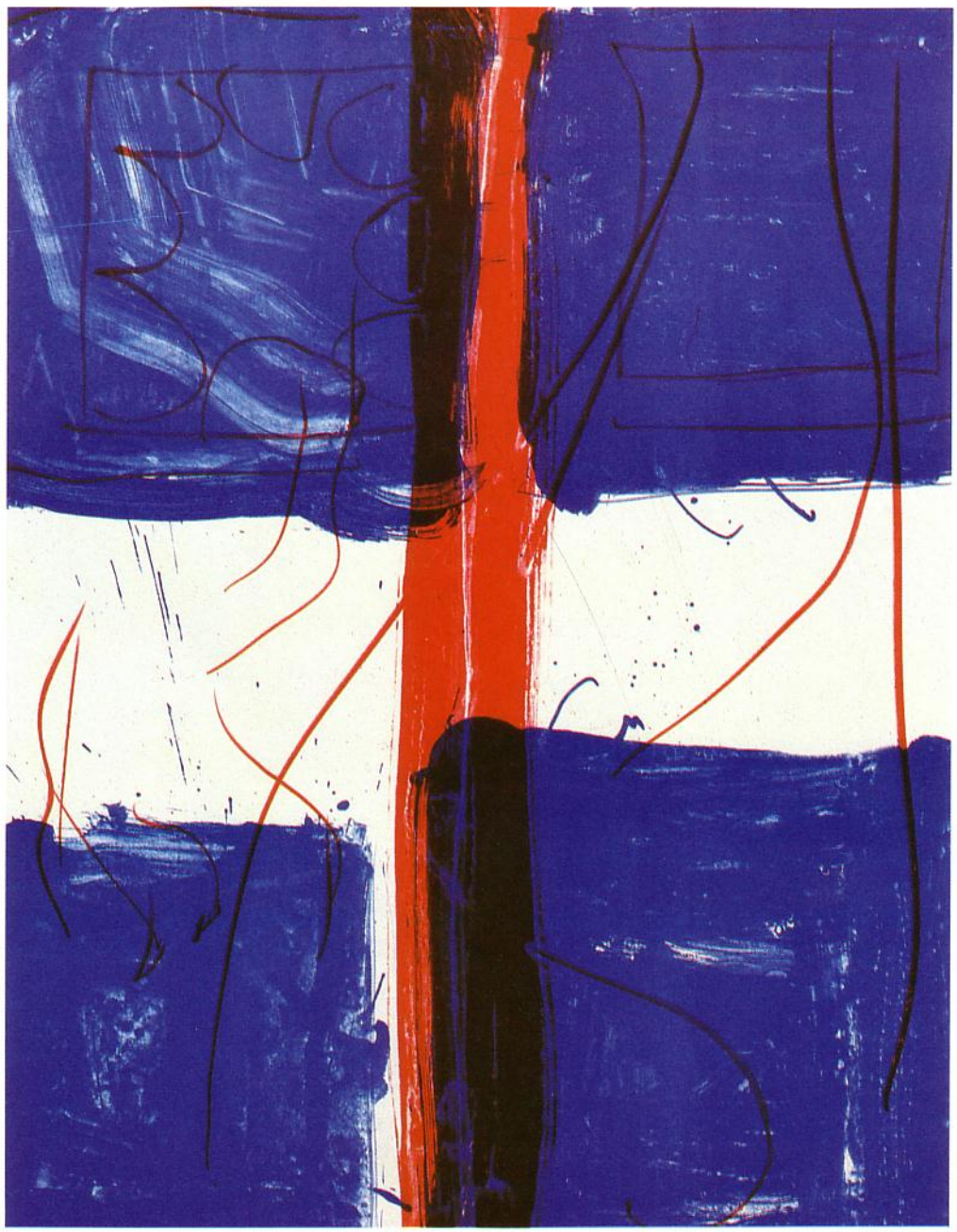
Rupprecht Geiger, ohne Titel, 1962



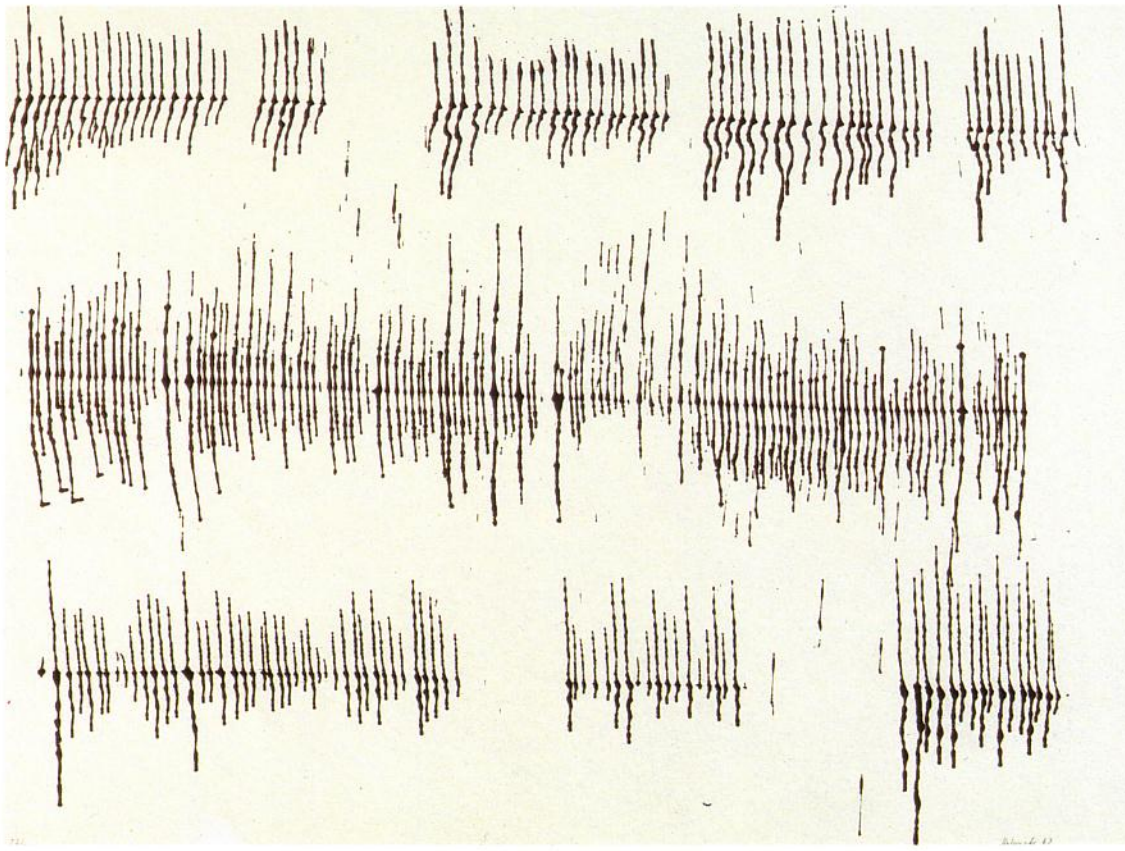
Karl Gerstner, Colour Sound II — Blatt 4, 1968 — 1972/73



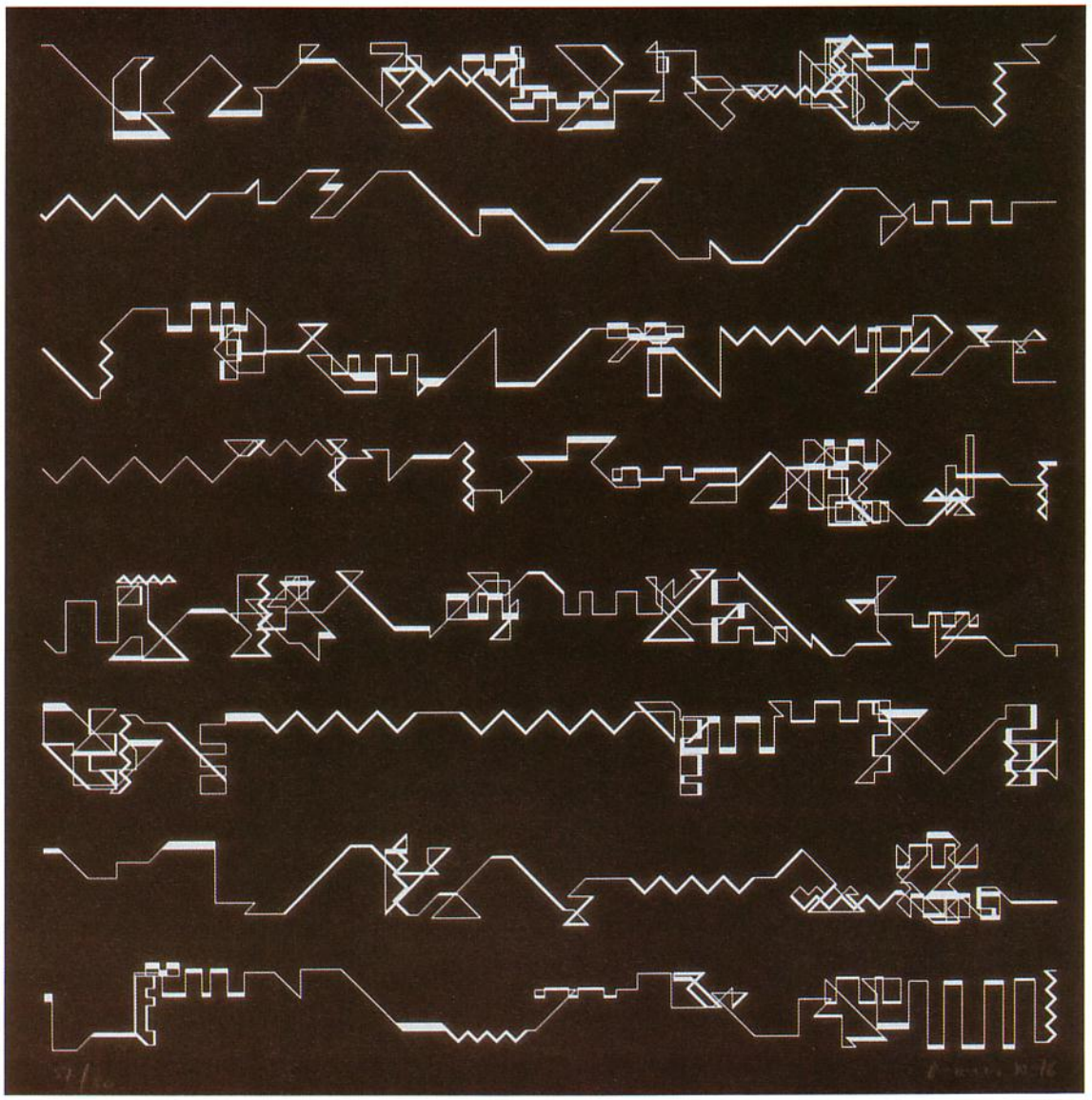
Ulrich Erben, ohne Titel, 1976/78



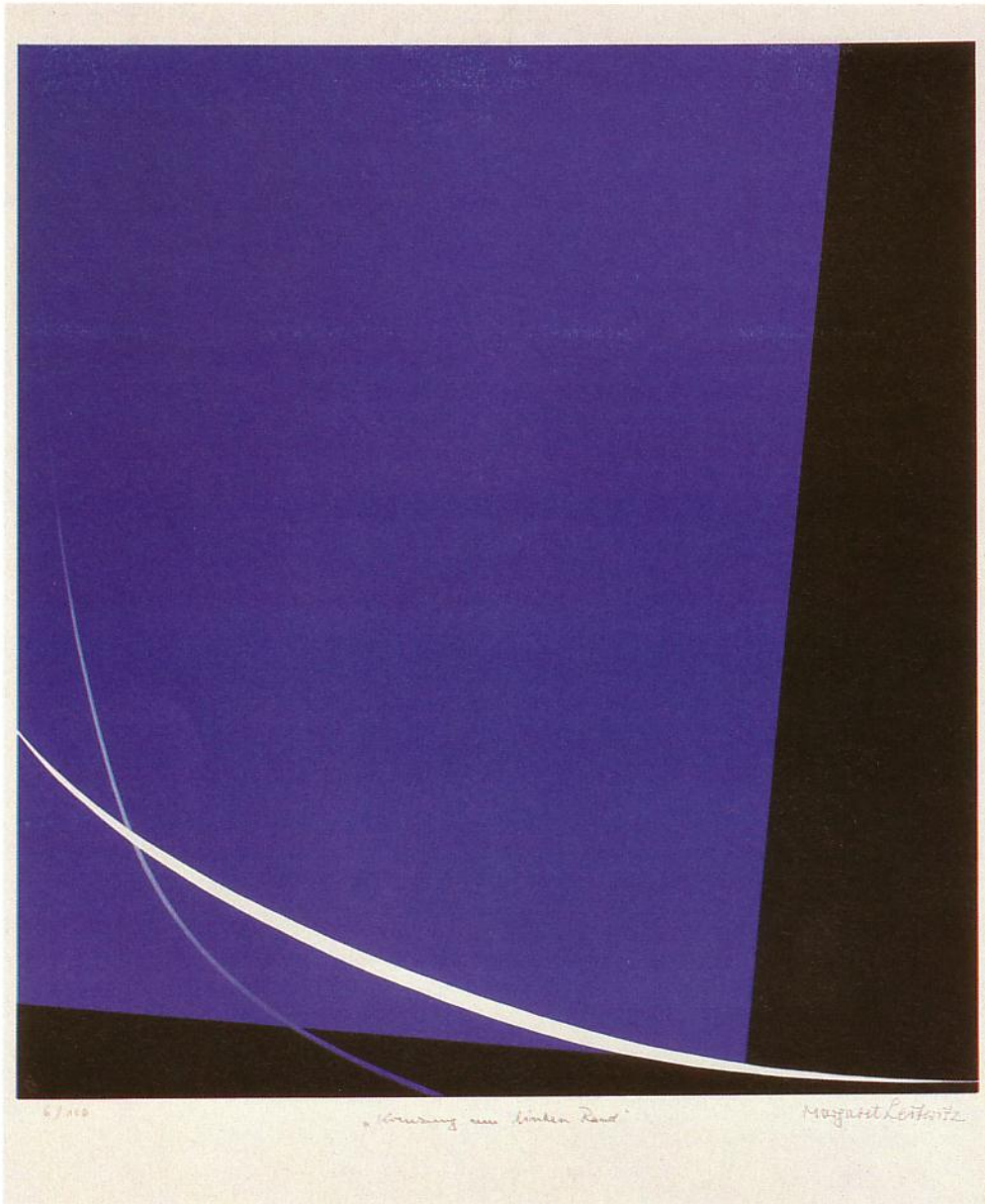
Kimber Smith, 4 Square, 1961



Oskar Holweck, ohne Titel, 1972

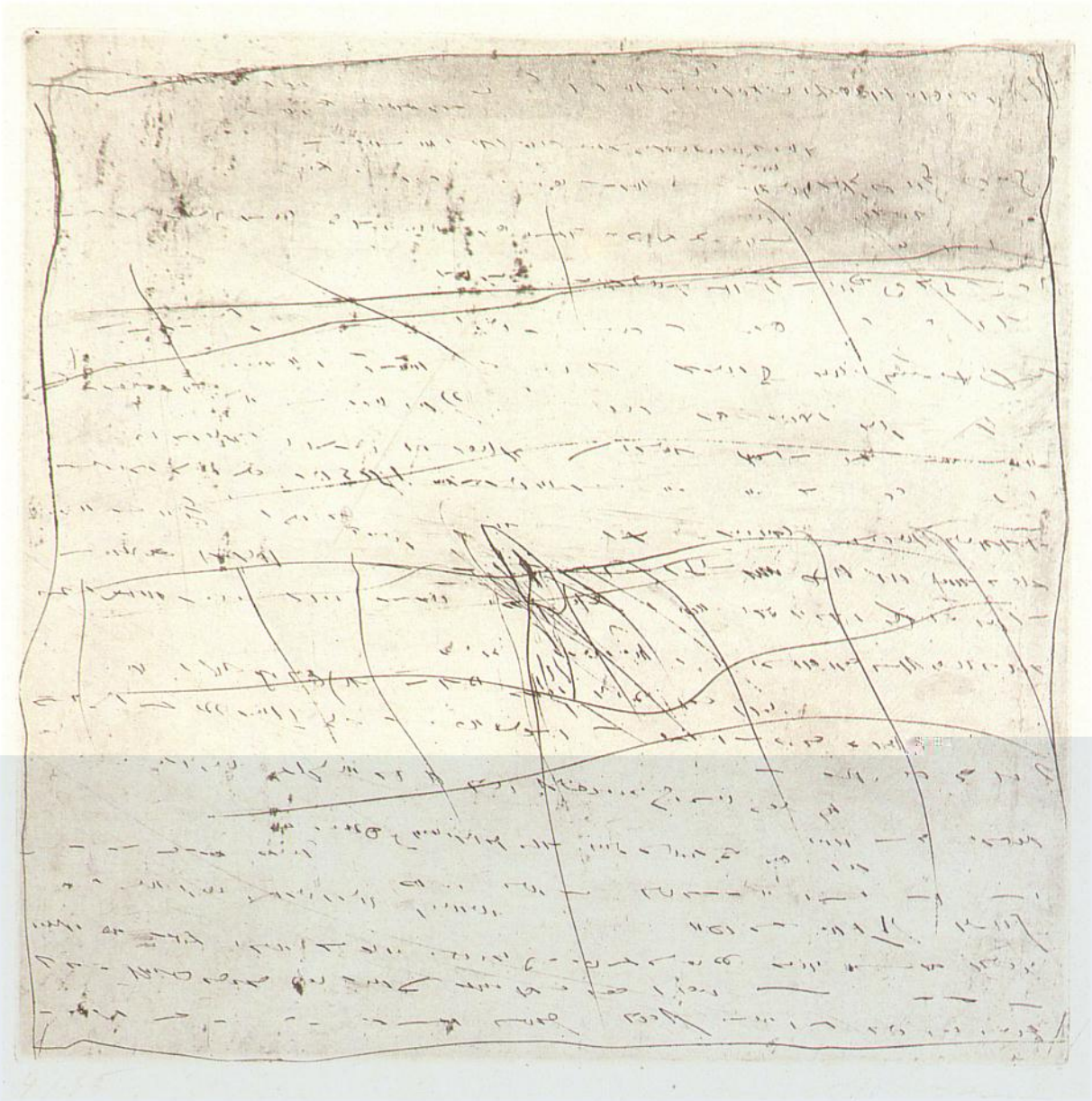


Manfred Mohr, ohne Titel (aus der Mappe „Scratch code"), 1976

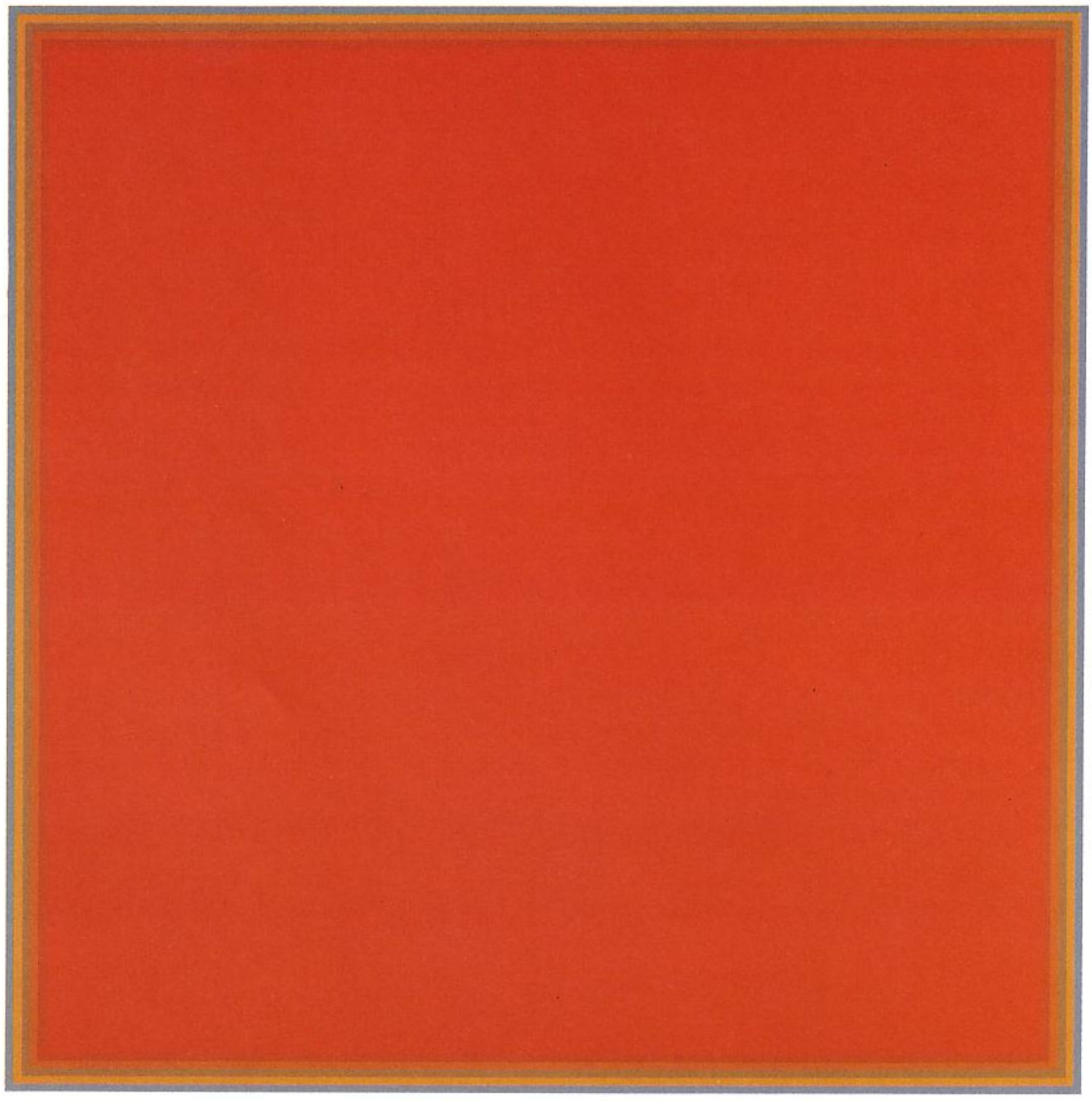


Margaret Leiteritz, „Kreuzung am linken Rand", 1965

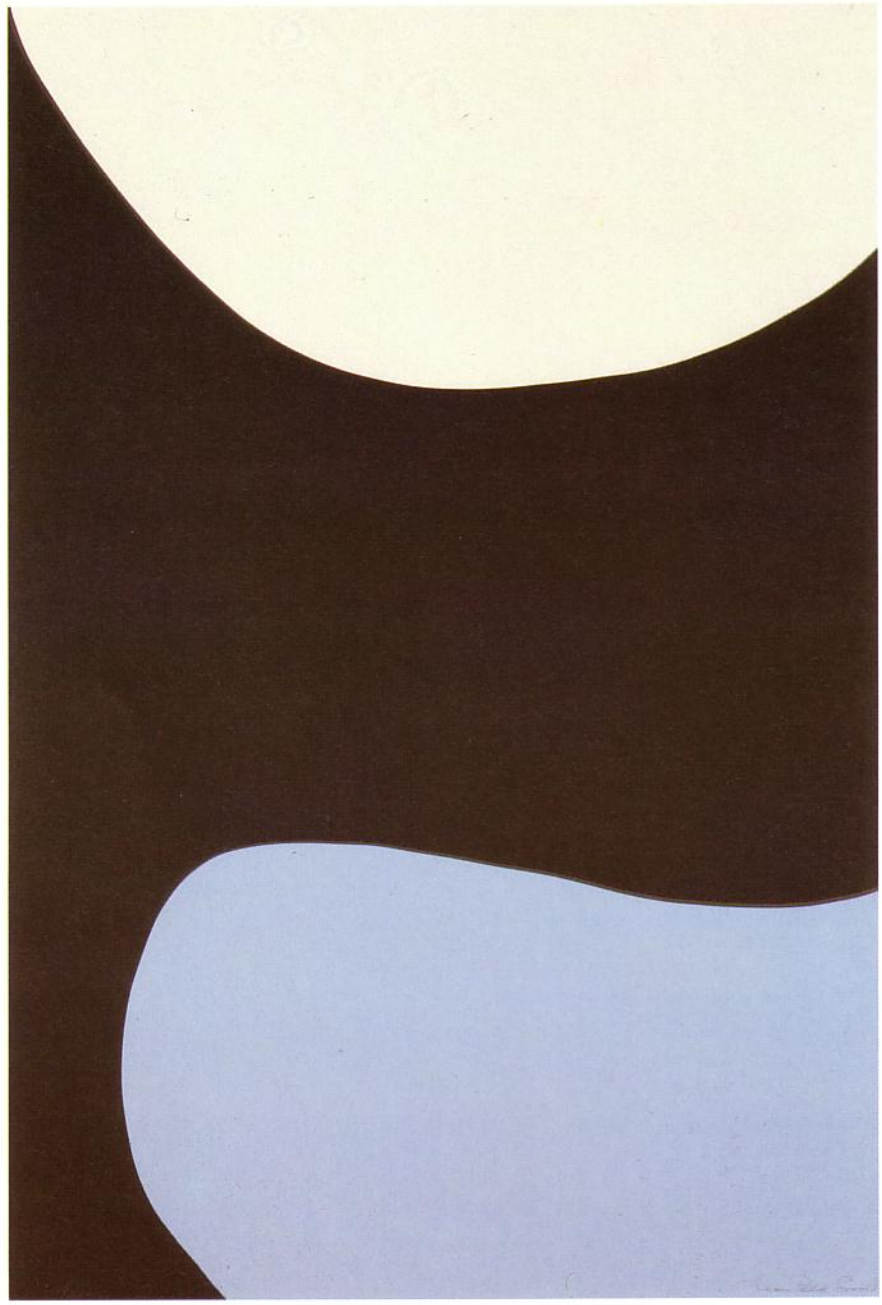
Edgar Hofschen, Provence I, 1981



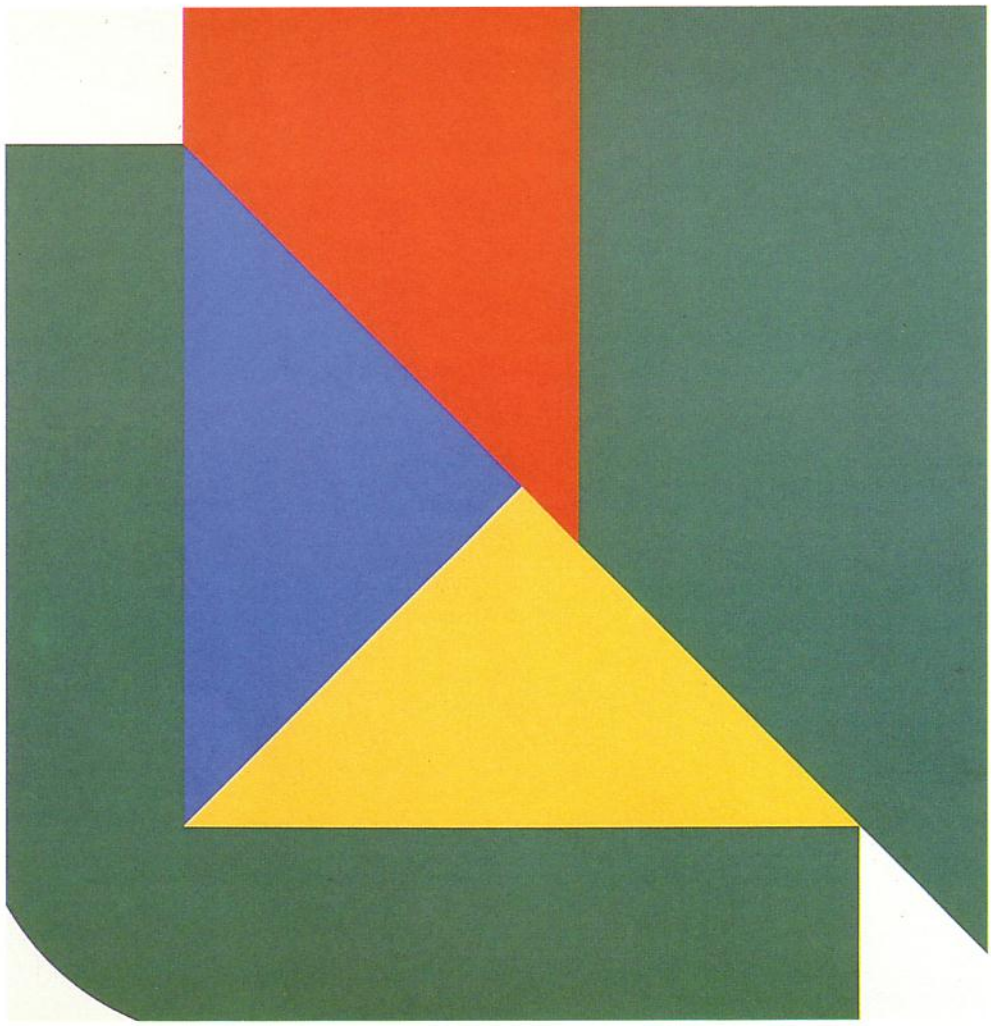
Karl Bohrmann, ohne Titel, 1962 — 1966/67



Jorrit Tornquist, Tropischer Sommer, 1974

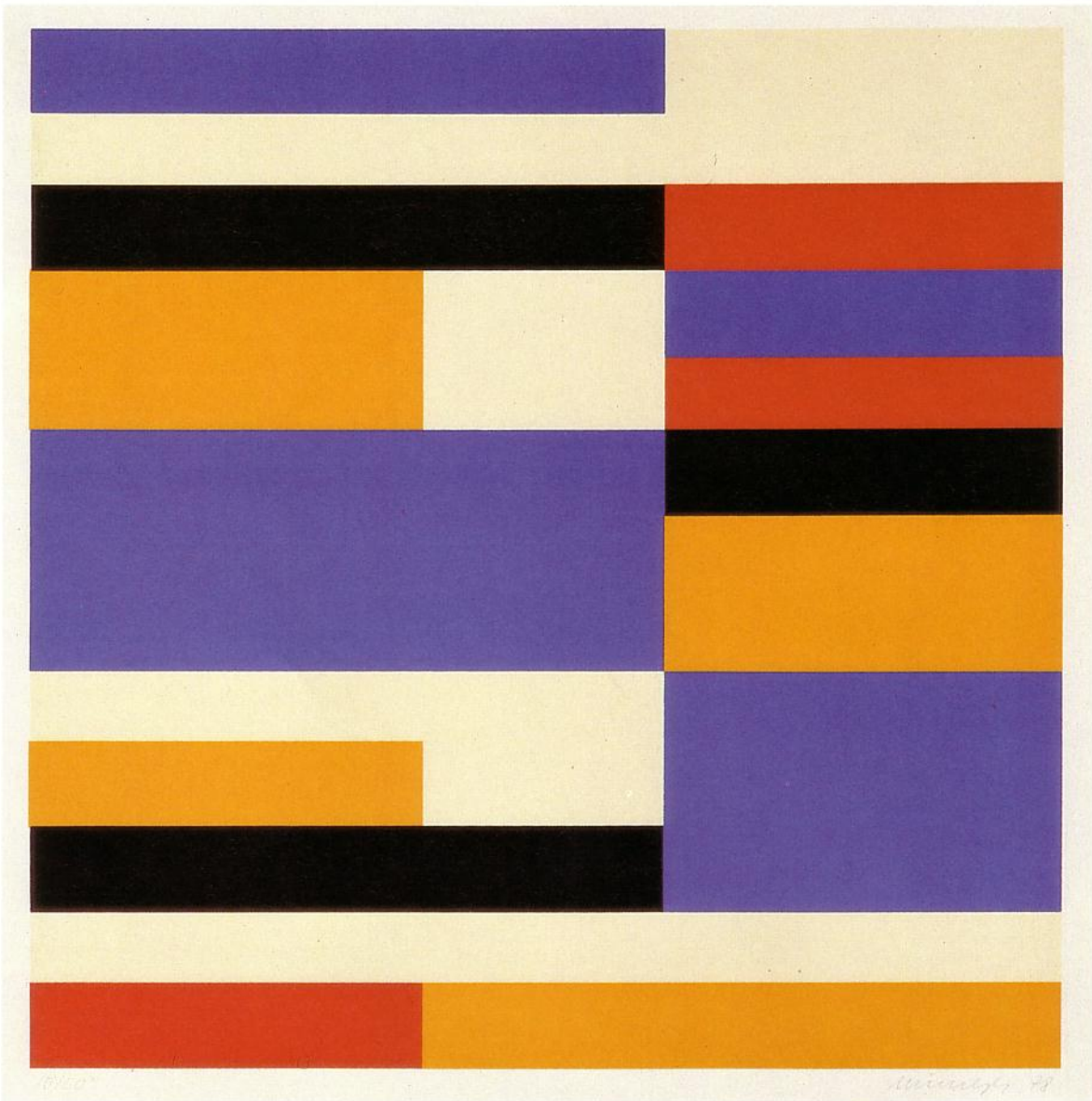


Leon Polk-Smith, ohne Titel, ohne Datum

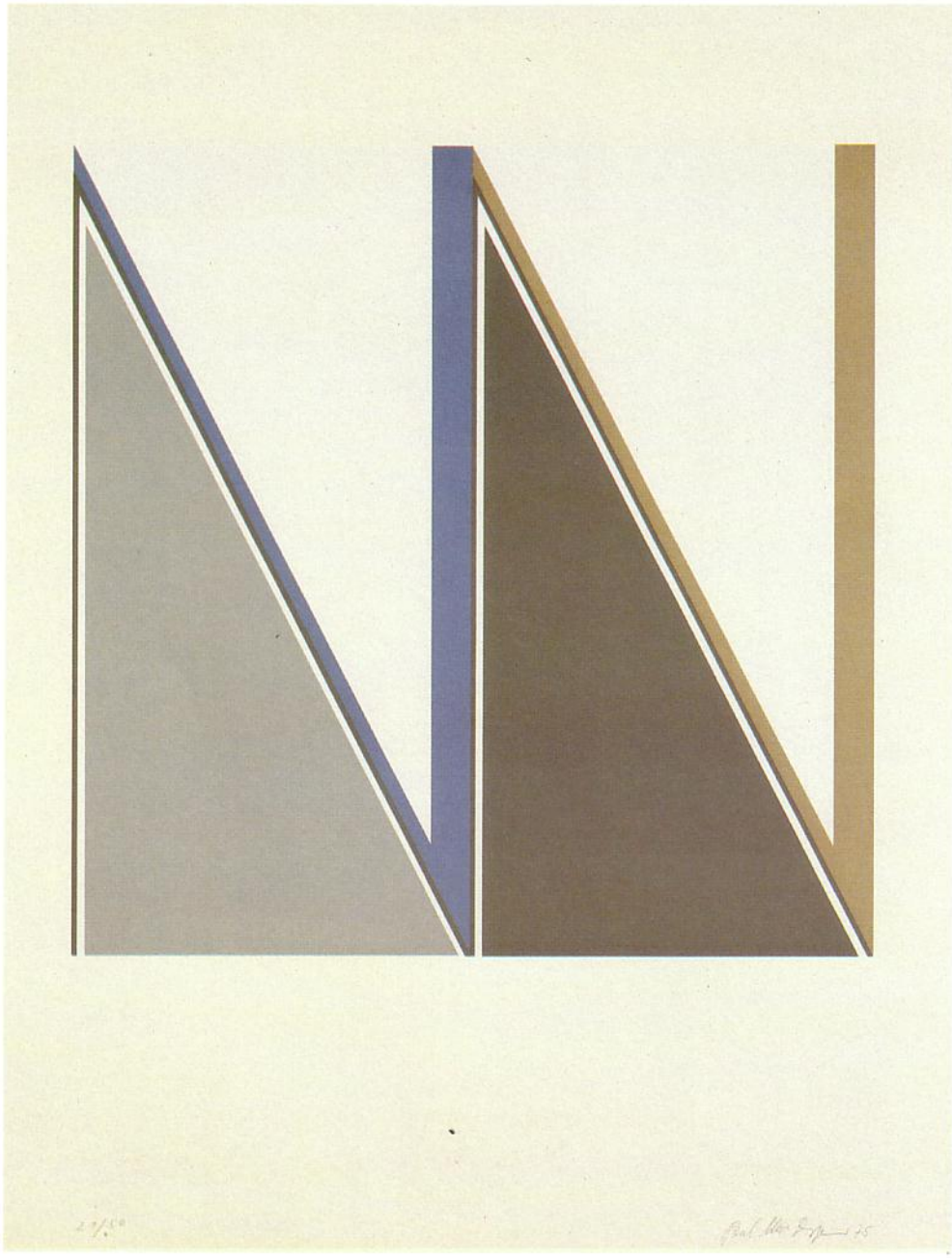


Georg Karl Pfahler, ohne Titel, 1972

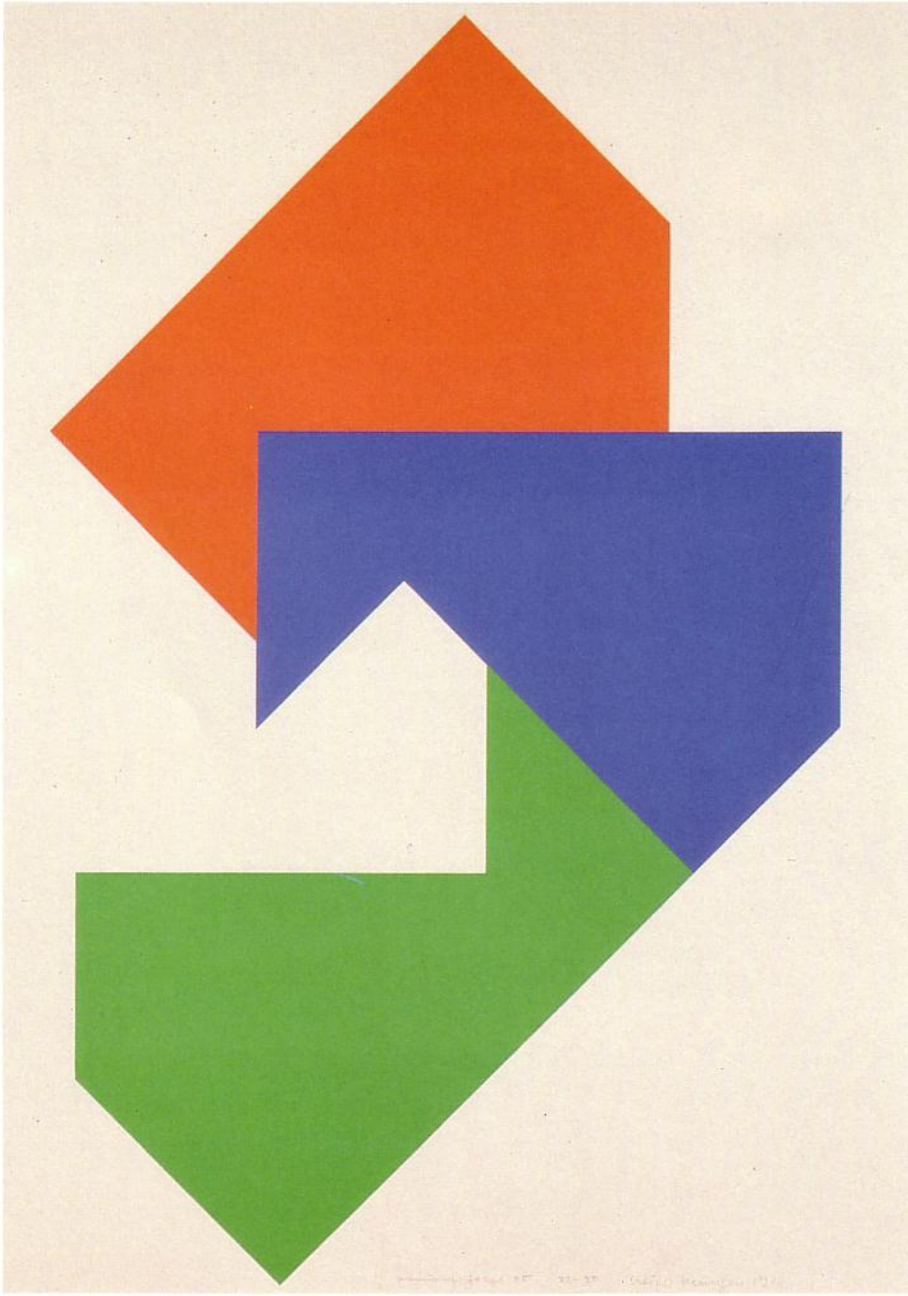
Georg Karl Pfahler, ohne Titel, 1972



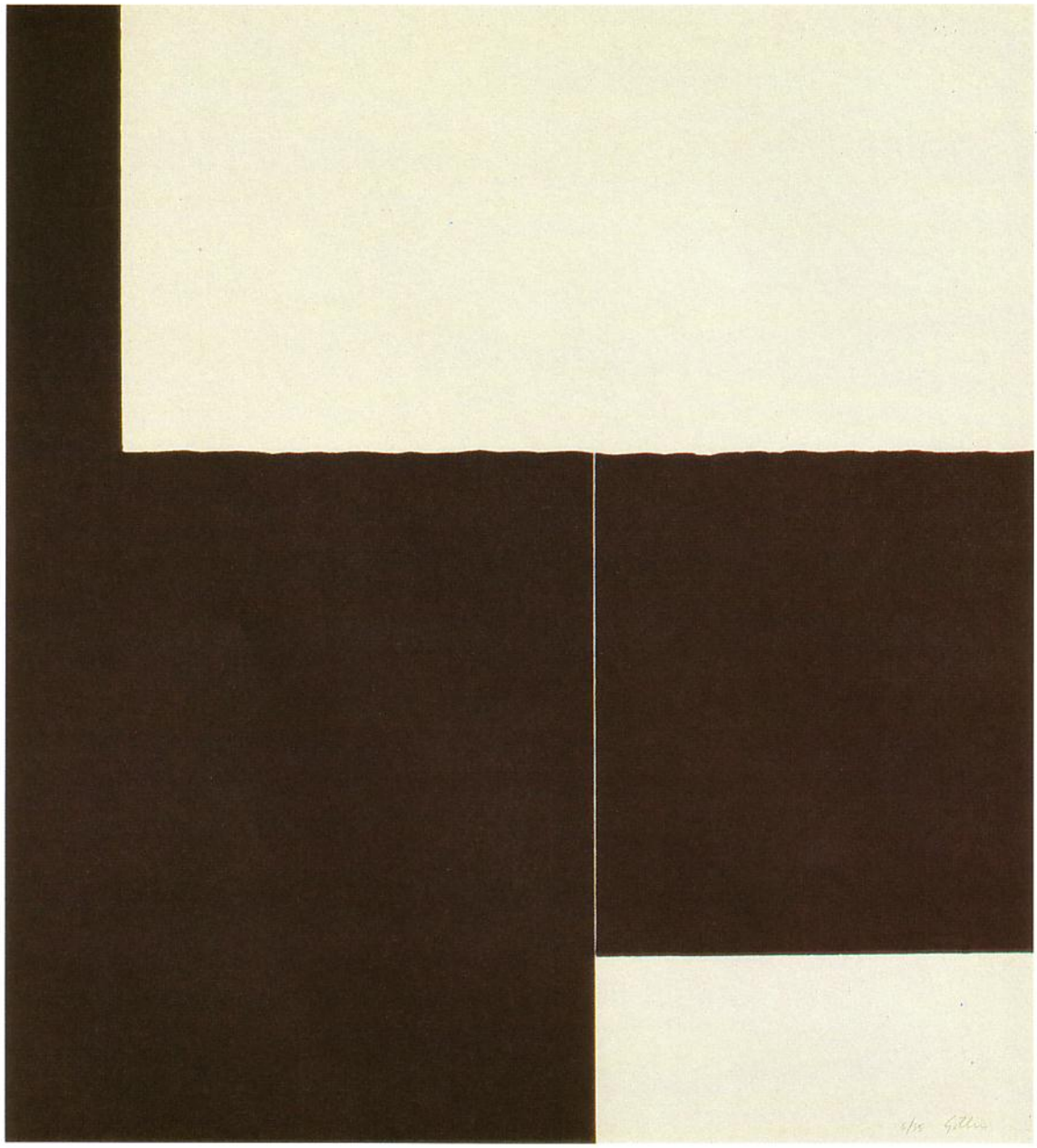
Yael Niemeyer, ohne Titel, 1978



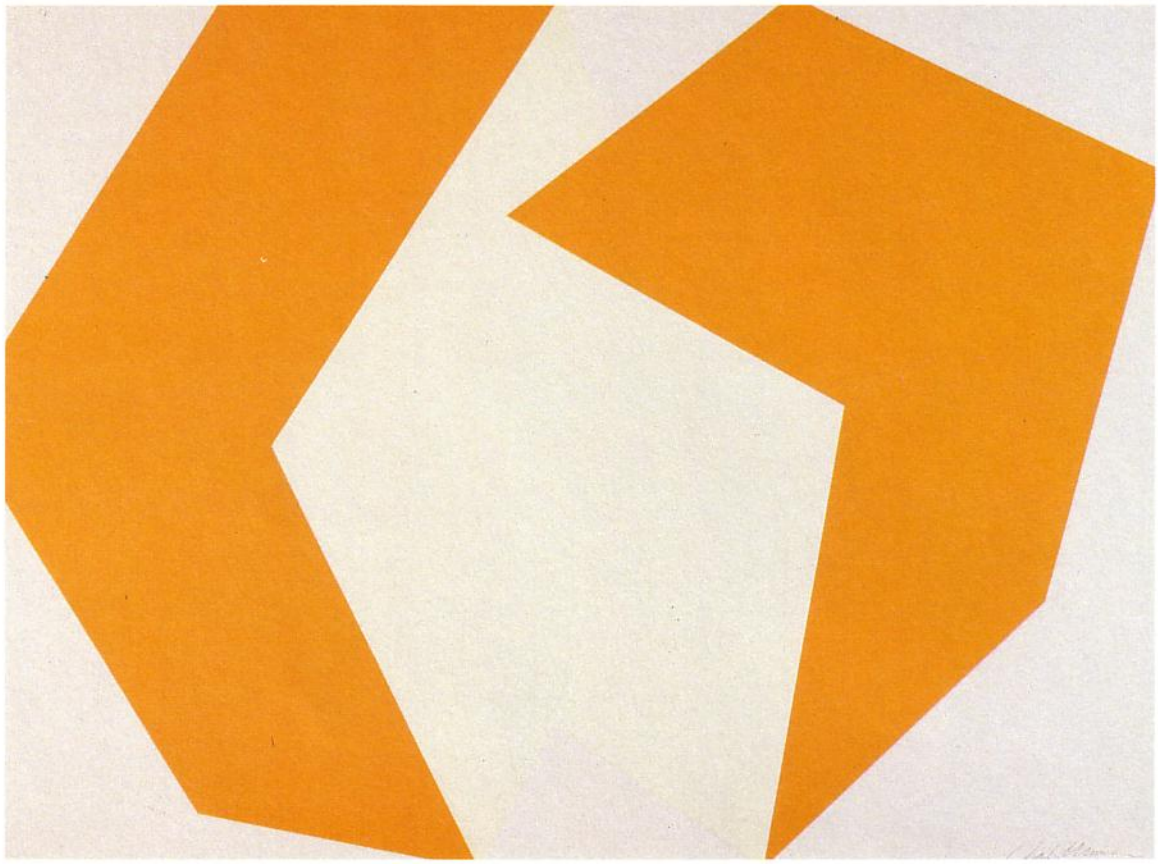
Paul Uwe Dreyer, ohne Titel, 1975



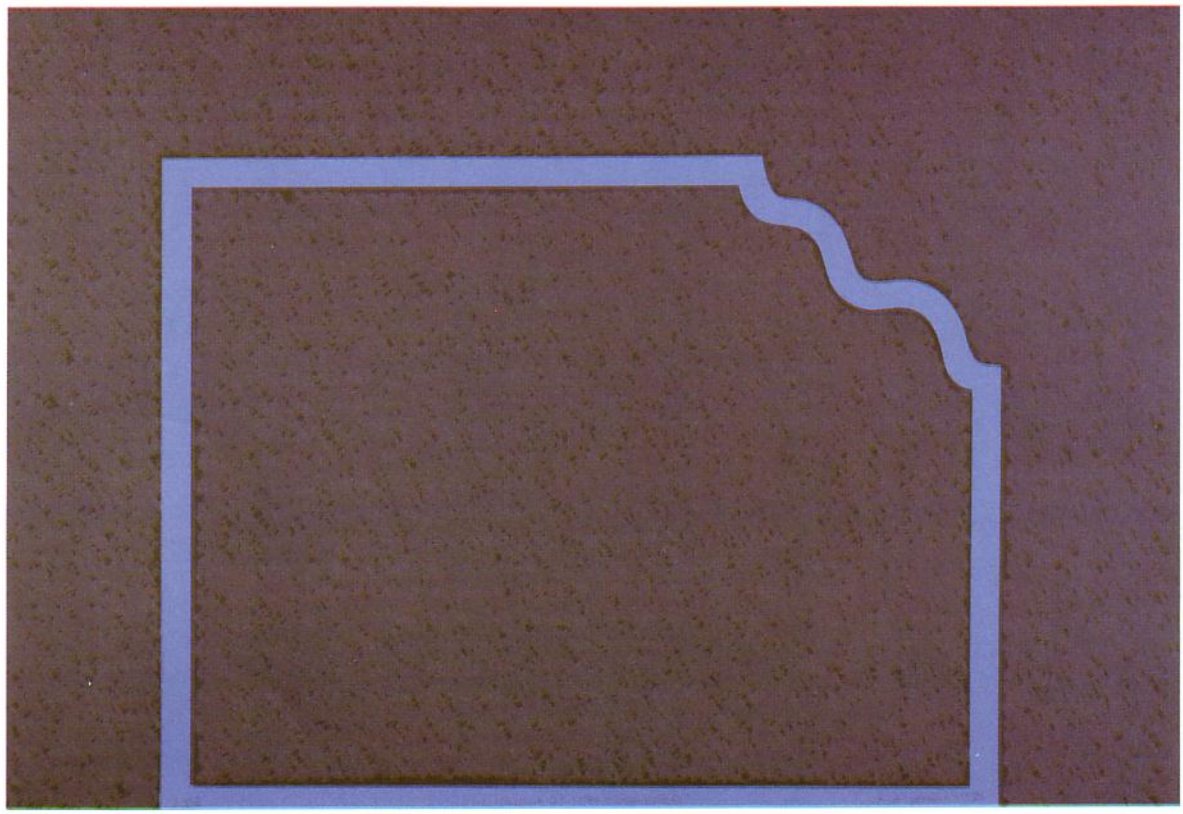
Heijo Hangen, Ordnungsfolge 85, 1974



Michael Gitlin, Four Full Page Prints, 1979

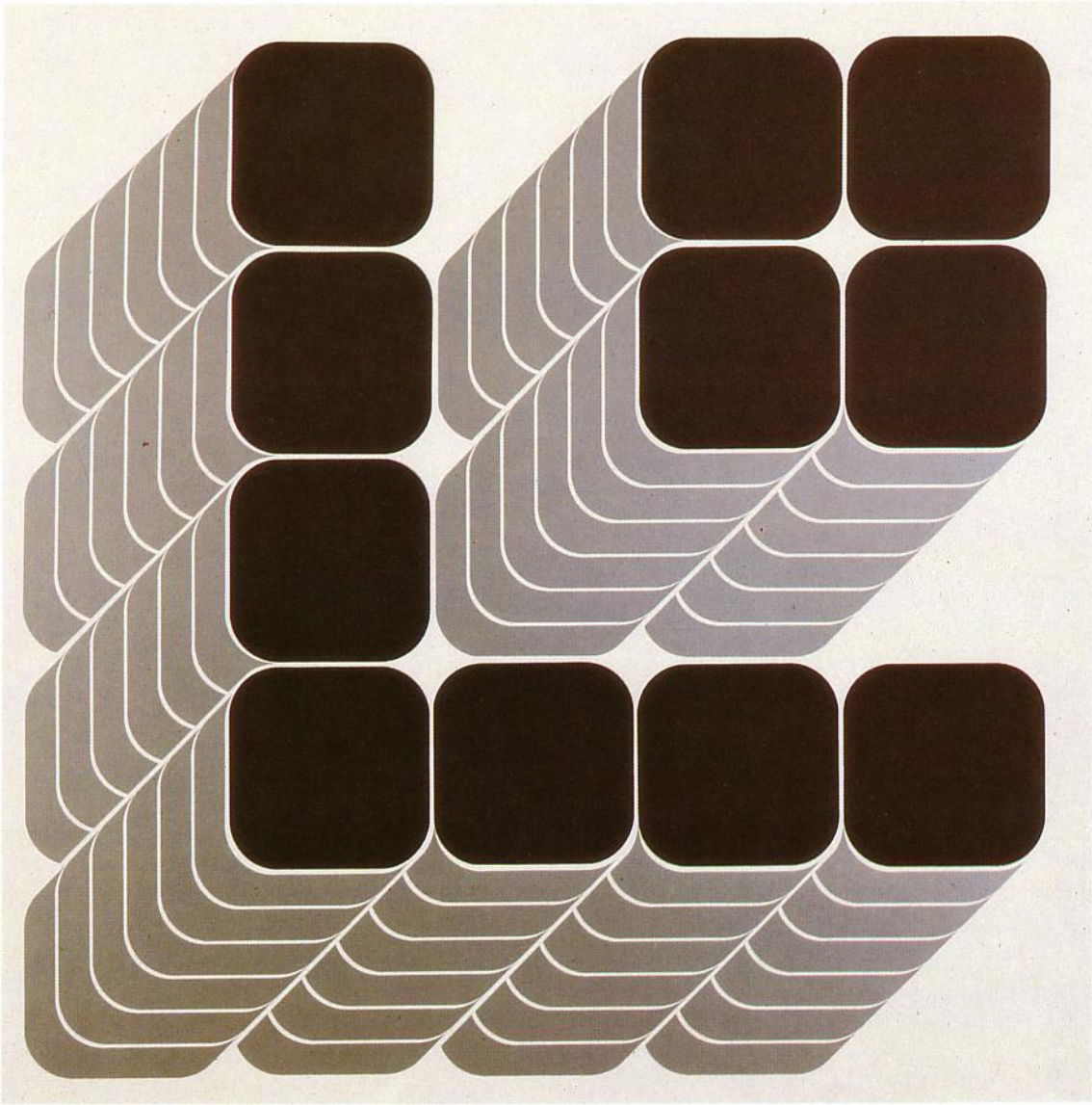


Charles Hinman, ohne Titel, ohne Datum

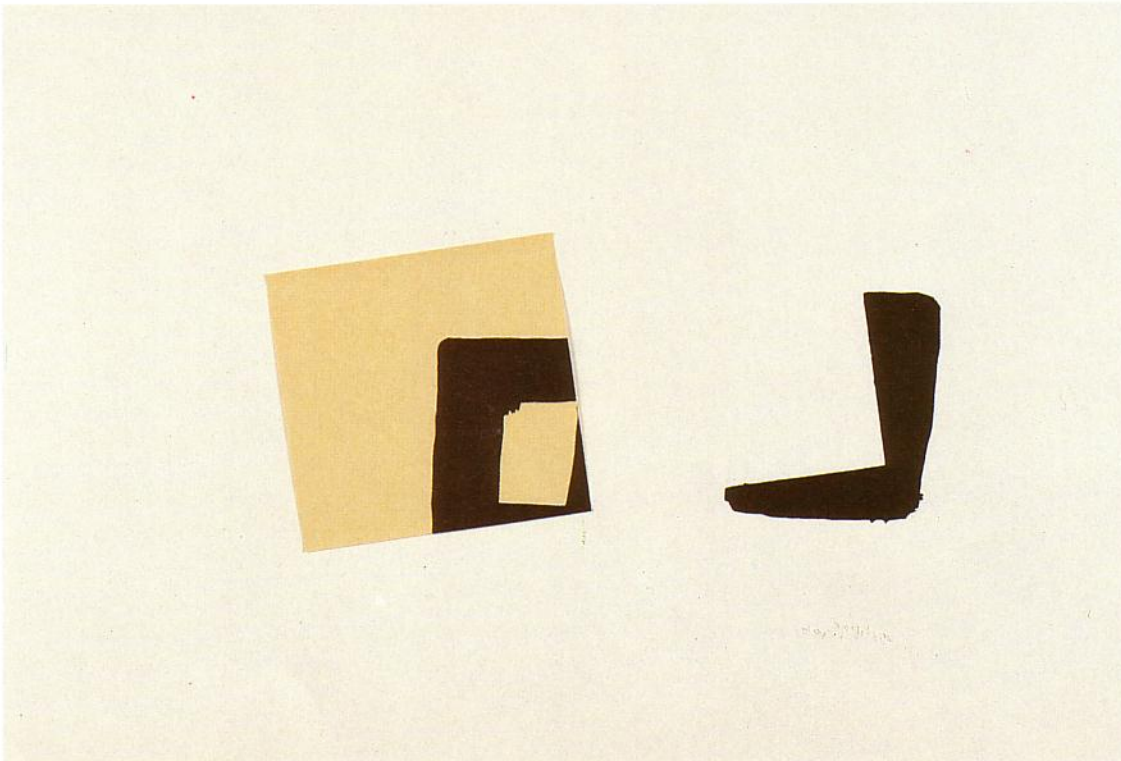


Rolf-Gunter Dienst, Momentetagebuch 28.10.70 — Gegenverkehr, 1970

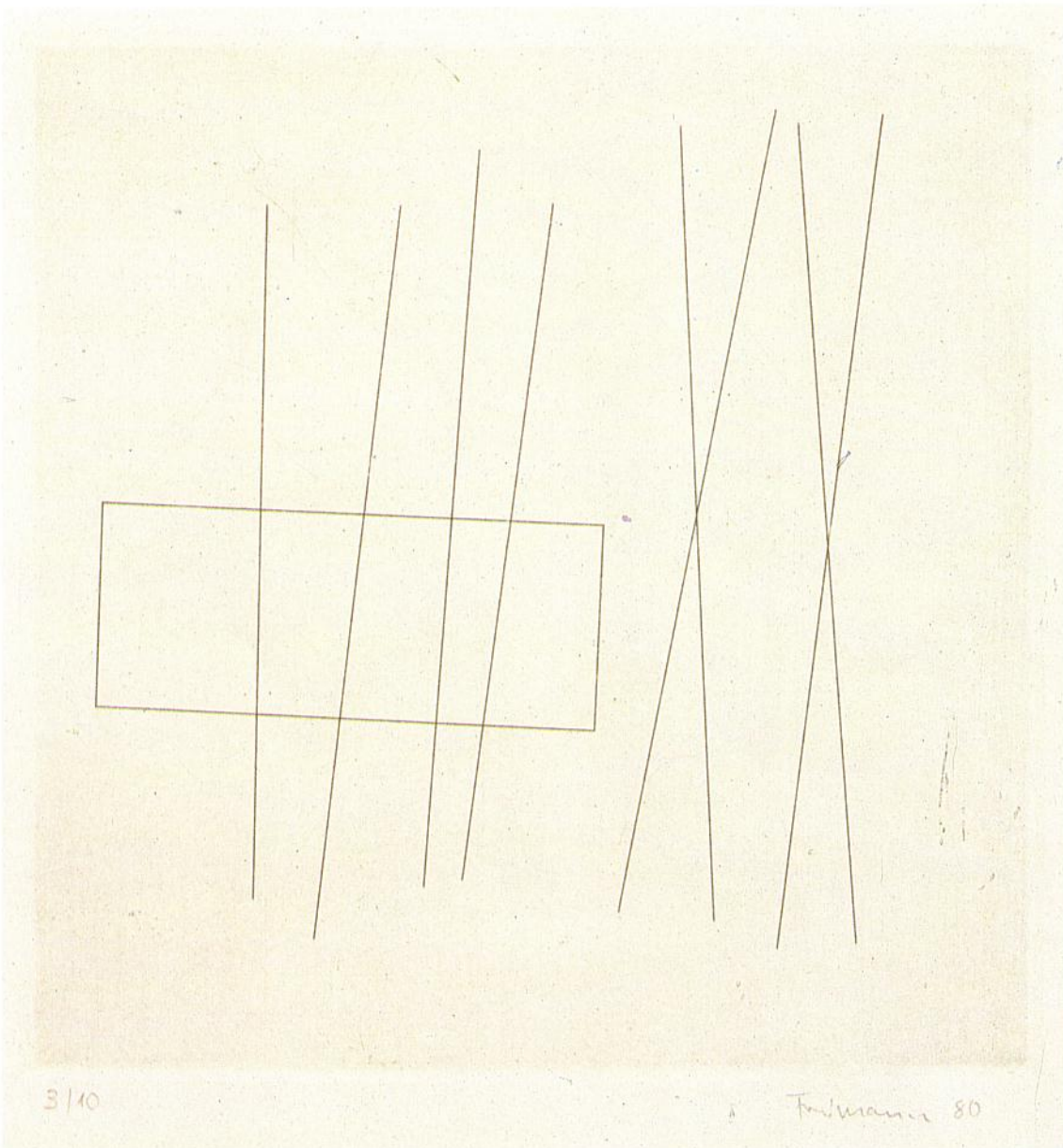
Gottfried Honegger, ohne Titel, 1971



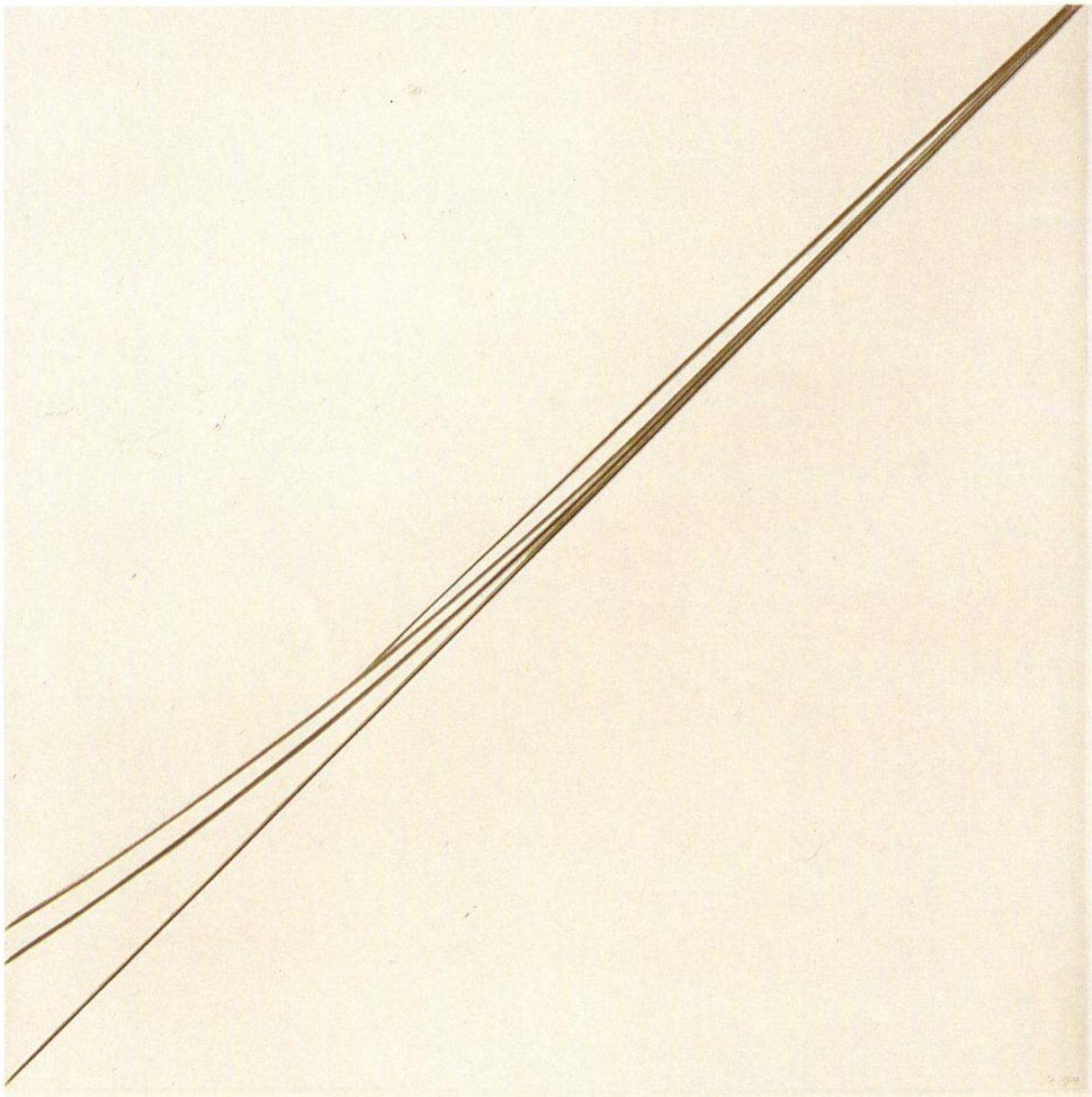
Thomas Lenk, Serigraphie 31, 1970



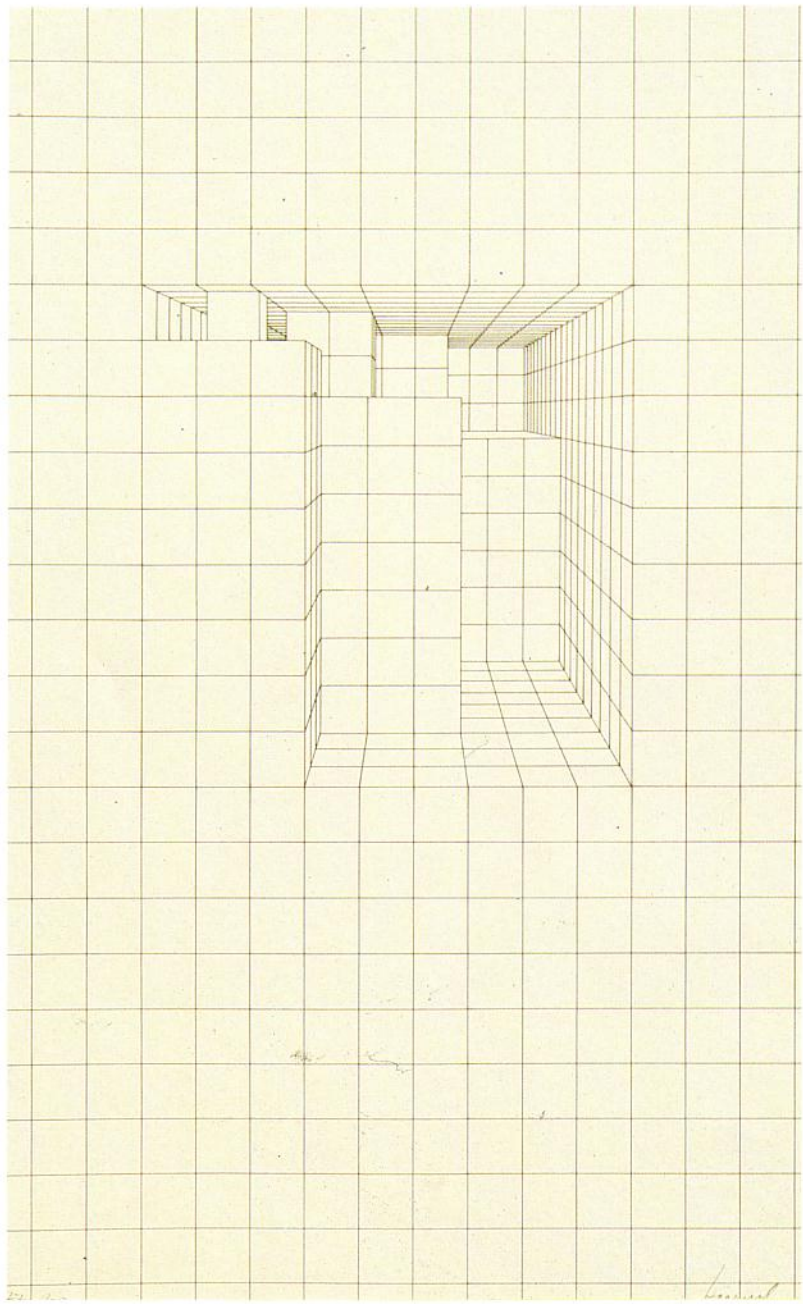
Alf Schuler, ohne Titel, 1979



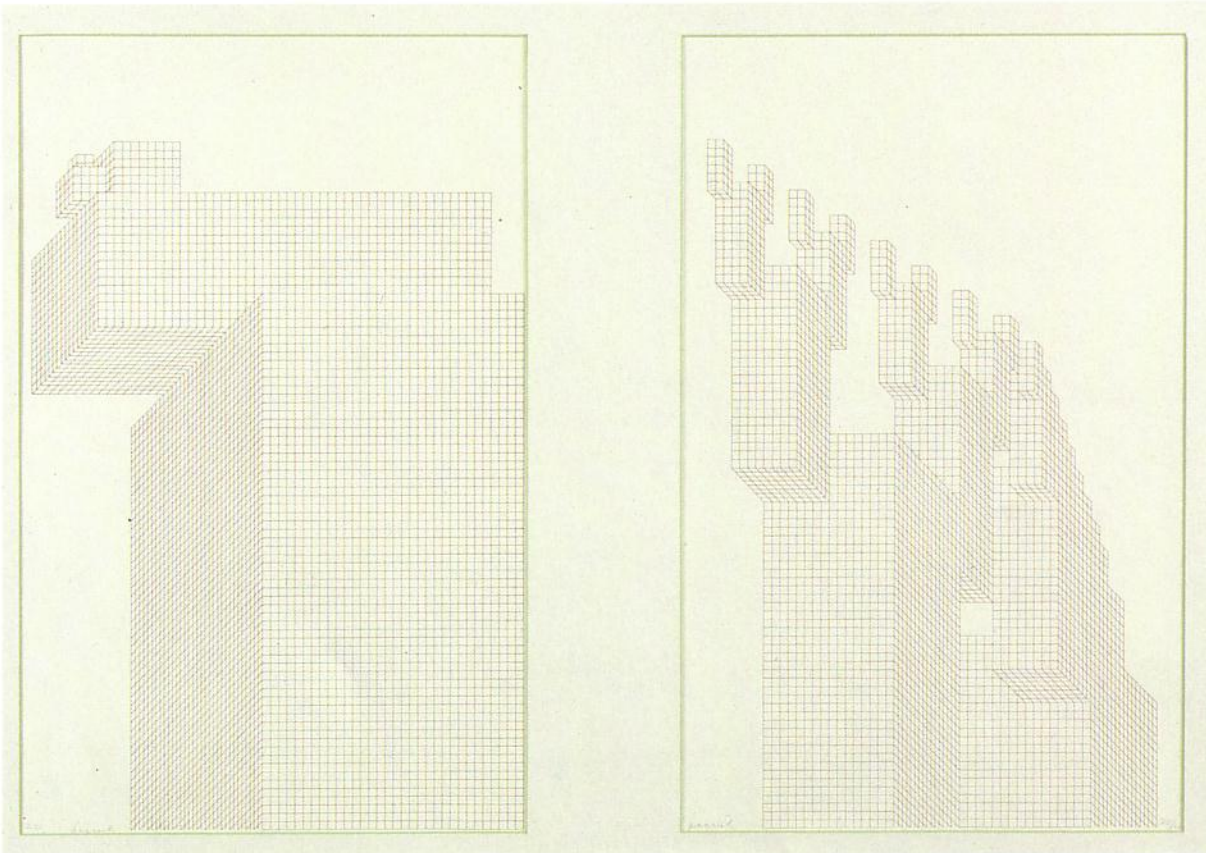
Christoph Freimann, ohne Titel, 1979/80



Erich Hauser, ohne Titel, 1973

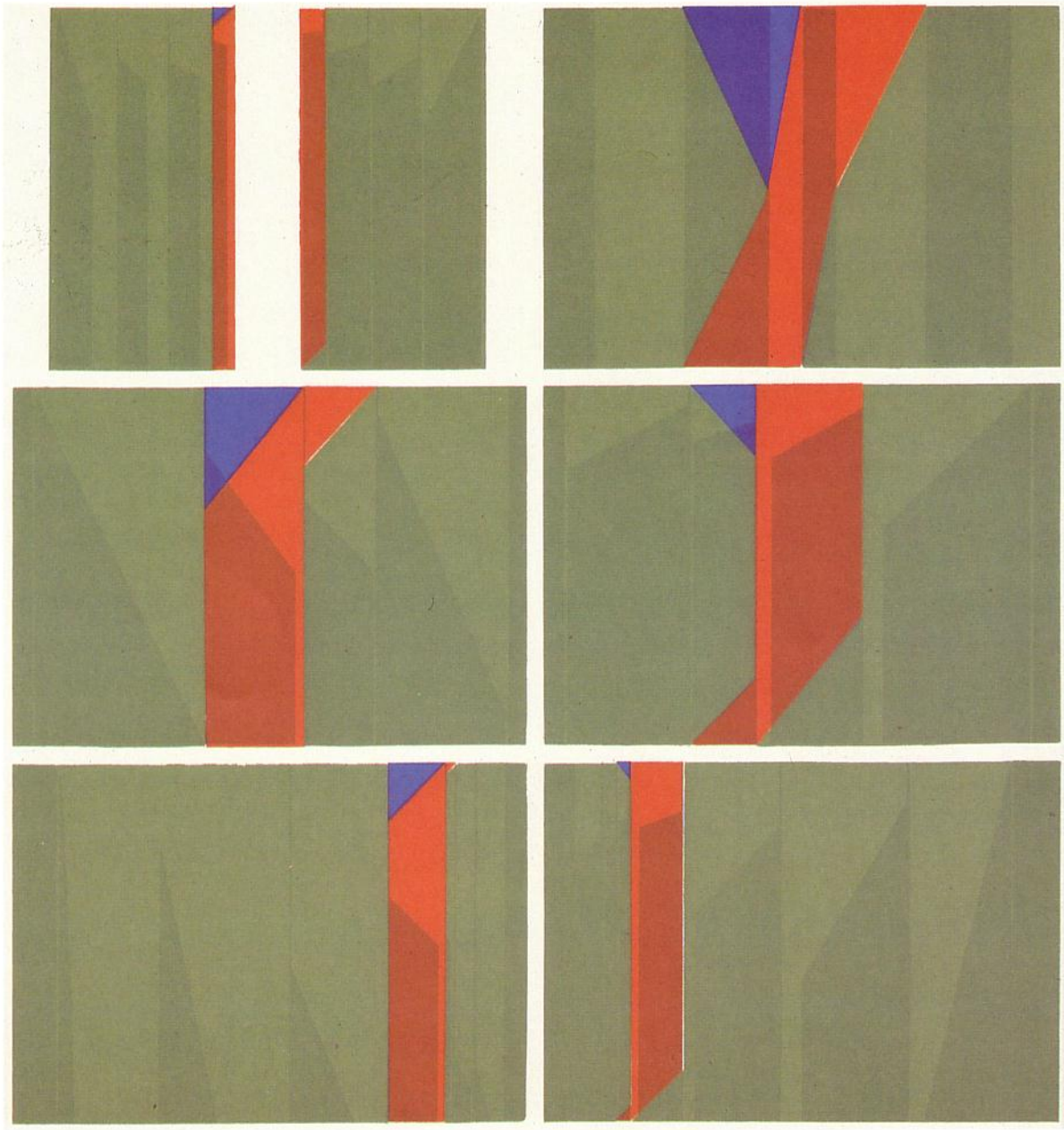


Erwin Heerich, Doppelungen, 1974

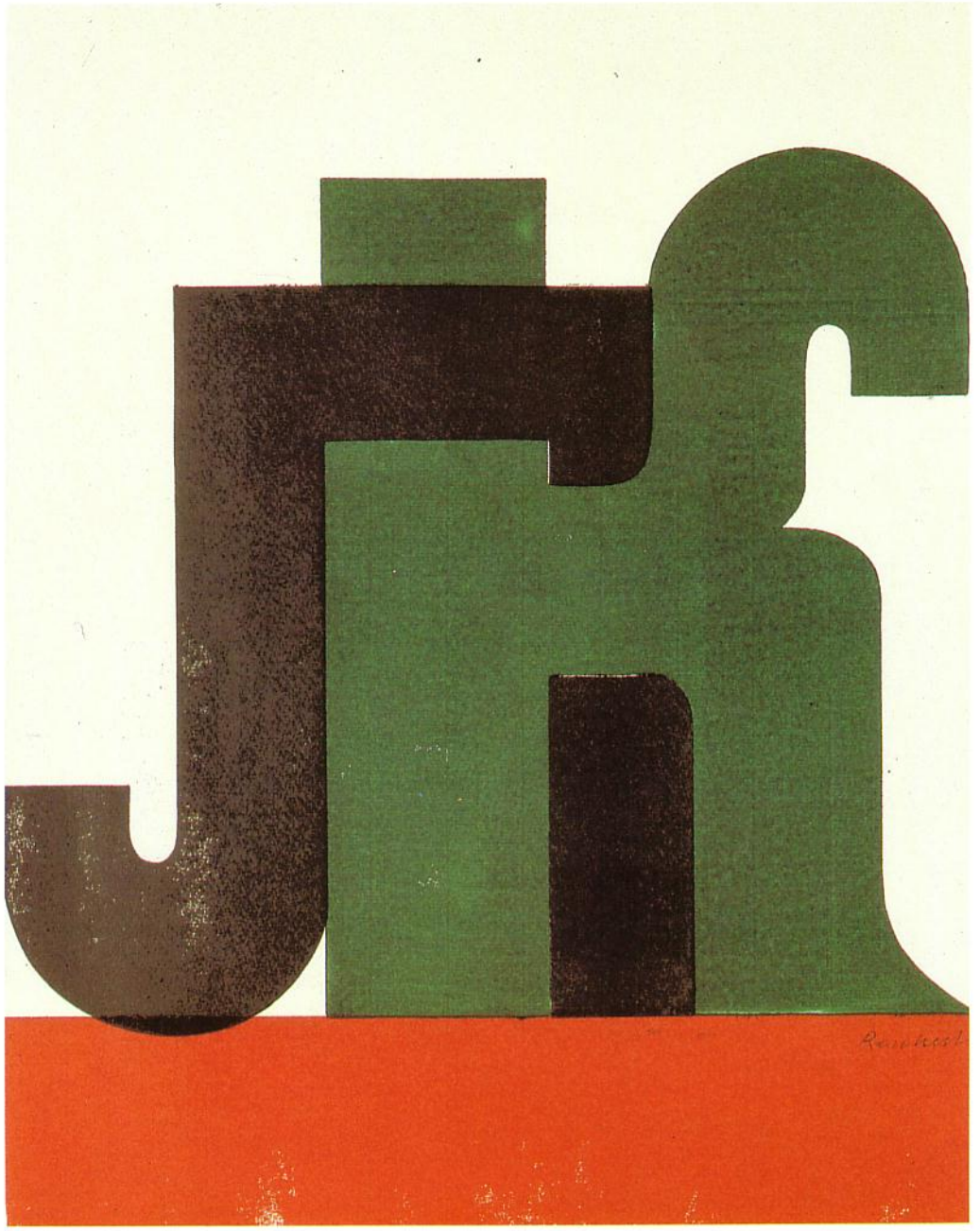


Erwin Heerich, Doppelungen, 1974

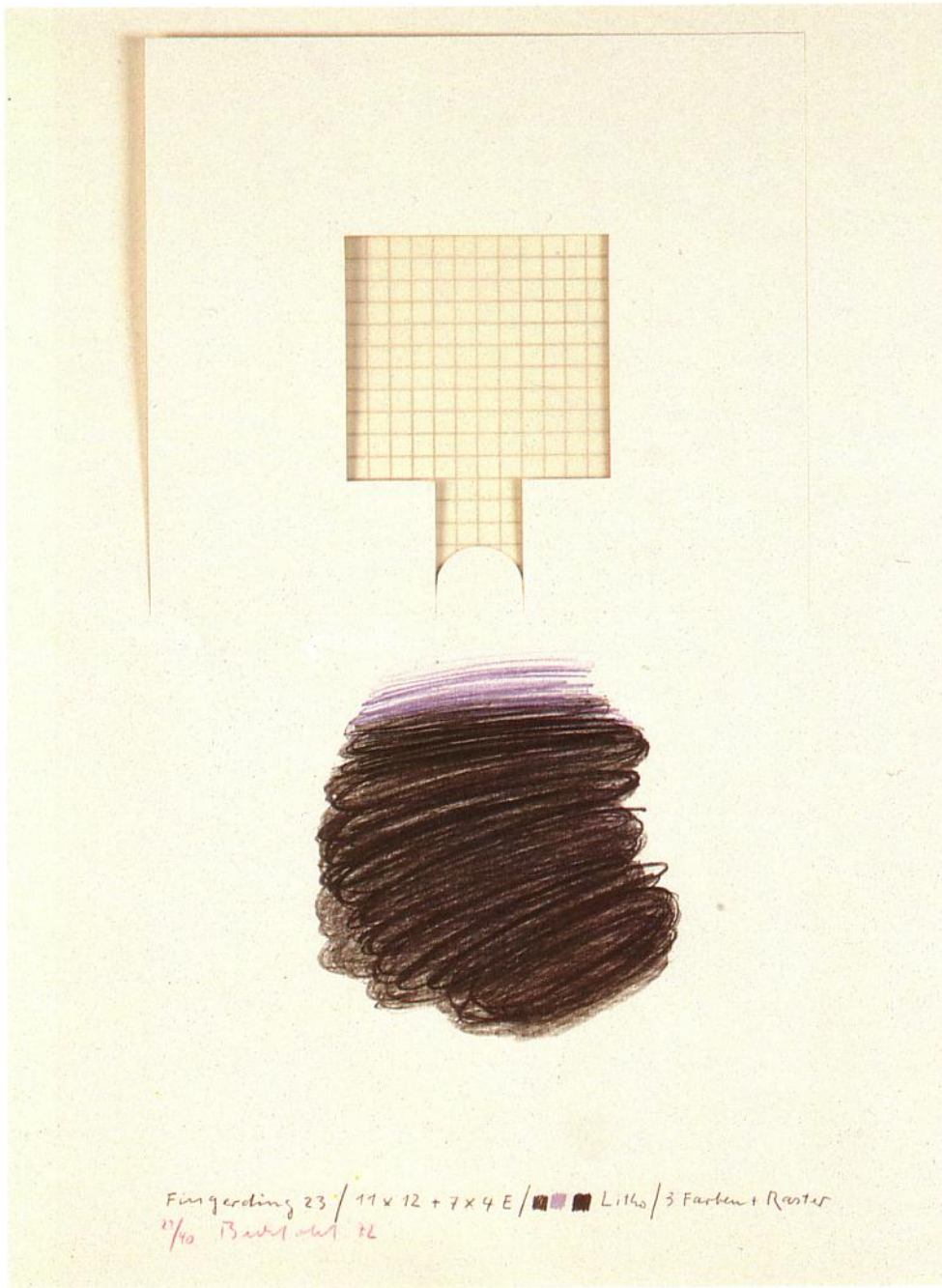
Albert Irvin, ohne Titel, 1975



Herbert Volz, Gartenschau, 1980



Josua Reichert, Zwei Kyrillische Buchstaben, 1969



Erwin Bechtold, Fingerding 23, 1971

Das Bild als Wirklichkeit

Stephan Schmidt-Wulffen

Malerei, die nur von sich selbst erzählt...

„Auf der Suche nach der Reinheit waren die Künstler gezwungen, von den Naturformen, die die plastischen Elemente verbargen, zu abstrahieren," schrieb 1930 der holländische Künstler **Theo van Doesburg** (1883 - 1931). „Um sich auszudrücken und Kunstformen zu schaffen, war der Gestalter gezwungen, die Naturform zu zerstören. Heute ist die Idee der Kunstform veraltet wie die Idee Naturform. Wir sehen die Zeit der reinen Malerei voraus. Denn nichts ist konkreter, wirklicher, als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. Sind auf einer Leinwand etwa eine Frau, ein Baum oder eine Kuh konkrete Elemente! Nein — eine Frau, ein Baum, eine Kuh sind konkret im natürlichen Zustand, aber im Zustand der Malerei sind sie weit abstrakter, illusorischer, unbestimmter, spekulativer als eine Linie. Konkrete und nicht abstrakte Malerei. Denn der Geist hat den Zustand der Reife erreicht: Er braucht klare, intellektuelle Mittel, um sich auf konkrete Art zu manifestieren." Doesburgs Überlegungen signalisieren einen entscheidenden Umbruch im Kunstverständnis. Viele Künstlerkollegen Doesburgs machen seine Wende in der Bildbetrachtung mit: Statt sich mit hohen illusionistischen Fertigkeiten immer näher der wahrgenommenen Wirklichkeit anzunähern, erkennen sie, daß die Farben und Formen eigentlich selbst ein Stück der sie umgebenen Realität sind. Jedes Abbild, das sie formen, erscheint demgegenüber unwirklicher, .abstrakter'. Diese Kunstrichtung erhält denn auch bald den Namen konkrete Kunst. Mit ihren Werken schaffen ihre Anhänger Bilder, die nur durch Gesetze und Prinzipien der Kunst selbst gerechtfertigt sind. Sie fassen das Bild selbst als eine Wirklichkeit auf.

Van Doesburg gründete mit Piet Mondrian 1917 die Zeitschrift „De Stijl", die einer ganzen Kunstrichtung den Namen gab und eine neue Ästhetik schuf. De Stijl folgte einer einfachen Bildgrammatik: horizontale und vertikale Linien, Primärfarben, Schwarz, Grau, Weiß. Damit wurde eine autonome Ordnung der Kunst angestrebt, die individuelle Willkür ausschalten und „das Gesetzmäßige, Konstruktive und Funktionelle zur eindeutigen Anschauung" bringen sollte, wie Mondrian sagte. In der direkten Nachfolge der 'de Stijl-Gruppe' bildete sich 1927 um

Kurt Schwitters die Künstlergruppe der .abstrakten hannover'. Zu ihr gehörten die Künstler **Friedrich Vordemüerge-Gildewart** (1899 - 1962) und **Rudolf Jahns** (1896 - 1983). In die Folge der Internationalisierung der Ideen von „de Stijl" fällt auch die Gründung der Gruppe „Abstraction-Creation" in Paris 1931, an der Vordemberge-Gildewart ebenfalls beteiligt ist.

Durch seinen Besuch 1921 am Bauhaus fanden Doesburgs Ideen Eingang in die dortige Lehre. Dort unterrichtete **Wassily Kandinsky** (1866 - 1944). Der hatte schon 1910 sein „Erstes Abstraktes Aquarell" geschaffen und wurde so zu einem der g/oßen Vorläufer nicht nur der konkreten, sondern der abstrakten Kunst überhaupt. Dieses Bild Kandinskys erinnert in nichts an die uns umgebenden Dinge. Farbflächen und Linien bilden eine Welt für sich, sie spiegeln nur von Ferne die Prinzipien der Wirklichkeit so, wie eine mathematische Formel ein physikalisches Gesetz beschreibt. „Werkschöpfung ist Weltschöpfung" sagt Kandinsky. Die Farben und Formen der Gemälde gewinnen auch bei ihm eine ungewöhnliche Eigenständigkeit. Kandinsky erkennt in ihnen selbst ein Stück Wirklichkeit und nimmt sie nicht einfach mehr nur als Instrumente, Realität abzubilden.

Ein anderer Vorläufer der konkreten Kunst ist der Russe **Kasimir Malewitsch** (1878 - 1935), der 1914/15 sein berühmtes „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund" malte. Das schwarze Viereck war nach Aussage des Künstlers „die Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit" — die Anfänge einer sich von nun an entwickelnden .absoluten' Malerei waren damit gemacht. Auch die Ideen von Malewitsch gelangten über die Künstler El Lissitzky und Laszlo Moholy-Nagy an das Bauhaus.

Das Bauhaus und seine Schüler

Das Bauhaus entstand 1919 unter Leitung des Architekten Walter Gropius als eine Art Kunstakademie. Es wurde 1925/26 nach Dessau verlegt. Während die ersten Jahre dieser Schule noch vom Expressionismus geprägt wurden, wendete man sich ab 1927, unter dem Eindruck von de Stijl, einem funktionalistischen, konstruktiven Kunstverständnis zu. Dabei wurde die Frage nach der Anwendbarkeit der Kunst wichtig, die Verbindungen von Kunst und Handwerk. Am Bauhaus studierte 1920 bis 1923

Josef Albers (1888 - 1976); er war dort, wie **Herbert Bayer** (1900 - 1985), bis zu dessen Schließung 1933 auch als Lehrer tätig und emigrierte dann in die USA. In den von Albers geleiteten „Vorkursen" am Bauhaus zeigen sich schon die für sein Kunstverständnis wichtigen Prinzipien. Er lehrt, daß „es nicht nur eine einzige Lösung gibt für ein ästhetisches Problem" und trainiert seine Schüler, künstlerische Fragestellungen in Serien von Bildern anzugehen. Zur' Bedingung eines ökonomischen Arbeitens wird dabei „die kompositorische Beschränkung auf das geometrische Element". Aber erst das seit seiner Emigration entstehende künstlerische Werk wird mit der Serie „Hommage to the Square" kunstgeschichtlich bedeutsam. Die in den fünfziger Jahren begonnene berühmte Bilderserie untersucht an den Formen des Quadrates die Wirkung von Farbbeziehungen auf die Vorstellungskraft des Betrachters. Jeweils eine Reihe von farblich differierenden Quadraten ist so ineinandergestaffelt, daß sich im unteren Bildbereich schmale Farbstreifen voneinander absetzen, während sich im oberen Bereich der Quadrate jeweils breitere Farbflächen ergeben. Die Wirkung von Farbe und Form sowohl auf ihre qualitativen als auch quantitativen „Interaktionen" wird bei Albers Bildern optisch nachvollziehbar. Die Erkenntnisse, daß Farbe und Form je nach Färb- und Formzusammenstellung unterschiedliche Beziehungen miteinander eingehen und damit auf den Betrachter unterschiedliche Wirkung haben, ist eine wichtige künstlerische Feststellung, die für die Künstler der Op Art wichtig wurde.

Für den 1908 geborenen **Max Bill** war seine Zeit als Schüler am Bauhaus von 1927 bis 1929 eine prägende Erfahrung. Die aus dem russischen Konstruktivismus übernommene Grundidee der gestalterischen Durchbildung aller Lebensbereiche sollte auch Bills weiteren Werdegang bestimmen. Max Bill war an der Gründung der Hochschule für Gestaltung in Ulm beteiligt und Rektor der Schule von 1951 — 56. Max Bill arbeitet in Serien, in denen systematisch Ordnungsschemata von Farbe und Form untersucht werden. Dabei interessieren ihn die Probleme der Mathematik, der Geometrie, Stereometrie und Trigonometrie, die nach der Meinung des Künstlers viel mit der Kunst gemeinsam haben. Er strebt in seinen Werken nach „Vermittlung elementarer Kräfte auf sinnlich wahrnehmbare Weise". Die konkrete Kunst ist dabei „in ihrer letzten Konsequenz der reine Ausdruck von harmonischem Maß und Gesetz. Sie ordnet Systeme und gibt mit künstlerischen Mitteln diesen Ordnungen das Leben...".

Die Serien, die zu einem bestimmten Thema, zu einer „mathematischen" Grundidee entstehen, bieten Variationen des Sujets als verschiedene Lösungen an. Sie werden jeweils auf der Grundlage unterschiedlicher Formsequenzen und Farblogiken (Farbkontraste, Primär- und Sekundärfarben) vorab konzipiert, die Kunstwerke sind folglich immer Ergebnis rationaler Planung: „Bevor das Werk in Materie umgesetzt wird, soll es vollständig im Bewußtsein konzipiert und vorgeformt sein".

In Zürich, wo Bill ab 1929 wieder wohnte, bildete sich eine künstlerische Szene, die sich intensiv mit der konkreten Malerei auseinandersetzt.

Camille Graeser (1892 - 1980) ist seit 1938 wieder in der Schweiz. Er versteht seine Bildflächen „als einen Ort sowohl statischer Ruhe als auch dynamischer Bewegung". Die Themenbereiche, die er „erforscht", beruhen auf einer genau kalkulierten Wirkung der Farbe. Der 1902 in Zürich geborene **Richard Paul Lohse** gelangt als Autodidakt noch vor 1940 zu einer neuen Bestimmung des Bildgrundes und der auf ihm geschaffenen geometrischen Figur. Er verzichtet auf die individuelle Erfindung eines Bildmotivs und gestaltet die Bildfläche flächendeckend mit einer vorab errechneten Struktur aus vertikalen Rhythmen. Im Gegensatz zu Bill, der die Geometrie der Figuren in Serien von mehreren Bildern untersucht, liegt bei Lohse das serielle Prinzip im Einzelwerk selbst. Ausgehend von einem Modul setzt er verschiedene Ordnungsprinzipien ein, um die Fläche zu rhythmisieren. Der Struktur aus Form und Farbe können dabei verschiedene vorab bestimmte Schemata zugrundeliegen, wie z.B. Reihung, Verschränkung, Drehung, Progression oder Degression. Ziel dieser Schemata ist im Bild die Einheit von Form- und Farbstruktur mit der Bildfläche.
Lohse verknüpft seine gestalterischen Vorstellungen, ähnlich wie de Stijl und das Bauhaus, mit der utopischen Vorstellung einer Humanisierung: „Serielle und modulare Gestaltungsmethoden sind durch ihren dialektischen Charakter Parallelen zum Ausdruck zur Aktivität in einer neuen Gesellschaft."

Die konkrete Kunst gerät in Bewegung

Schon als Kind war **Victor Vasarely** (geb. 1908) fasziniert von Gitterlinien und Überlagerungen. Einmal zeichnete er ein ‚Sonnen-

gesicht' auf die beiden Scheiben eines Doppelfensters und war verwirrt von der Doppelgrimasse, die sich zu bewegen schien, als er davor hin- und herging. Vasarely, dessen Lehrer auch aus dem Bauhaus kam, widmete seine Arbeit dem Thema der Bewegung. Der Illusionismus, der größte Feind der .konkreten' Künstler, wird zu seinem zentralen Arbeitsinstrument. Seien es die Überlagerungen unterschiedlicher serieller Muster, die, auf Glas aufgetragen, sich überlagern; seien es die glühenden Kontraste von Komplementärfarben: Immer legt es Vasarely darauf an, daß sich seine Gemälde scheinbar zu bewegen scheinen. Er macht die Bildfläche zur räumlichen Vorstellungsebene, physiologische Phänomene des Sehens werden in die Form- und Farbgestaltung einbezogen, so daß der Betrachter Scheinbewegungen auf der Fläche wahrnimmt. Vasarely bezeichnet diese optischen Effekte als „Flächen-Kinetik". Unterschiedliche Gestaltungsmittel aus dem Schwarz-Weiß-Bereich ebenso wie aus dem Farbspektrum können in bestimmten Formen und Zusammenstellungen räumliche wie auch dynamische Illusionen erzeugen. Für diese Kunst, die sich die Umsetzung bestimmter optischer Phänomene zum Thema gewählt hat, wurde der Begriff der „Op Art" (optical art) geprägt. In ihren Werken steht der Betrachter zunächst einem monotonen Muster aus Linien, Quadraten oder Punkten gegenüber. Wenn er diese einfachen Strukturen aber länger betrachtet oder sich vor ihnen bewegt, dann beginnen sie sich in Bewegung zu setzen. Punkte scheinen zu flimmern, Linien bilden Wellen, Oberflächen heben oder senken sich scheinbar.

Mit Vasarely und seinem Sohn **Jean-Pierre Yvaral** (geb. 1934) bildeten die Bildhauer **Jesus Raphael Soto** (geb. 1923) und **Nicolas Schoeffer** (geb. 1912) 1960 die Pariser .Graupe de recherche d'art visuel', die sich ganz der Op Art widmete.
Die Bildhauer übersetzten die Prinzipien der durch Netzhautreize ausgelösten Wahrnehmungserlebnisse ins Dreidimensionale. Während die Elemente von Schoeffers Plastiken sich real bewegen, leben Sotos Reliefs von der virtuellen Bewegung, die bei einem Blickpunktwechsel vor dem Werk erst wahrnehmbar werden. Bei vielen der plastischen Objekte Sotos kommt ein kaum merkliches Vibrieren von fragilen vor der Bildstruktur angebrachten Drähten, als Irritation hinzu. Nicolas Schoeffer bezieht in seine kinetischen Skulpturen nicht nur die reale Bewegung ein, sondern auch das Licht, das sich in spiegelnden Flächen bricht. Er findet für seine Werke 1948 den Begriff „Spatio-Dynamismus". Zu dieser Gruppe gehörte auch

Francoise Morellet (geb. 1926), der mit einfachsten Mitteln wie etwa Bindestriche, ein lebhaftes Bildgeschehen inszenieren konnte. Das Auge irrt über das gleichmäßige Muster, immer wieder angelockt durch Irritationen am Rande des Blickfeldes, die aussehen als würden Regentropfen auf eine Wasserfläche fallen.

Almir Mavignier (geb. 1925) studierte an der Hochschule für Gestaltung in Ulm bei Max Bill. Seine dynamischen Flächenstrukturen entwickelt Mavignier auf der Grundlage eines imaginären Rastersystems, auf das er nach einem gleichmäßig auf- oder absteigenden Prinzip Punkte setzt, die in ihrer Gesamtheit und ihrer Verdichtung auf bestimmte Zonen als weiche Flächenmodulation empfunden werden. Indem Mavignier in einem Bild nebeneinander auf unterschiedliche Zonen konzentrierte dichtere Punktbereiche schafft, wird dem Betrachter das Nebeneinander unterschiedlich gewölbter (konkav und konvex) Flächenbahnen suggeriert. Mit ähnlichen flächenkinetischen Effekten arbeitet auch ein anderer in Ulm ausgebildeter Künstler: **Herbeit Oehm** (geb. 1935). Seine Bänderformen orientieren sich aber an keiner vorgedachten Grundstruktur, sondern thematisieren eine freie Bewegung auf der Grundfläche.

Im Gegensatz zu diesen Op-Artisten, bei denen Linien und Punkte zentrales Arbeitsmittel sind, beziehen sich andere Künstler auf die Farbe und das Licht. Bei **Piero Dorazio** (geb. 1927) ist das Licht nicht als physikalische Größe präsent. Die seit Ende der 60er Jahre entstehenden Bilder mit netzartig übereinanderliegenden Farbschichten, lassen dem Betrachter einen farbigen Lichtraum erscheinen. Aus den enger geknüpften Strukturen entwickeln sich in den 60er Jahren Gefüge aus stärker farbigen und breiteren Bändern, die lasierend und gleichmäßig über das Bildfeld gezogen sind. Dorazio interessiert sich für das ,,Verhältnis von Form und Farbe", wobei eine zuvor festgelegte, zeichnerische Bildorganisation sich durch die Farben aufzulösen scheint: ,,Die ganze Bildfläche wird schließlich durch ein Leuchten belebt," erklärt er, „und zwar als durchgehende Gefühlsstimmung, welche das Auge im Wechselspiel zwischen Raum und Formen fesselt."

Kuno Cionschior (geb. 1935) schafft durch dicht an dicht gesetzte farbige Punkte ein Bild, das eine einzige ,,Übergangszone" darstellt. Durch die Überlagerung malerischer Farbstrukturen entstehen „Vibrationen", die mit dem Phänomen des im Auge erzeugten Komplementärkontrasts arbeiten. Der Künstler

beschäftigt sich seit Anfang der 60er Jahre mit Wahrnehmungsphänomenen. Es geht nicht allein um die Provokation von physiologischen Vorgängen sondern vielmehr um die durch die Einbeziehung der Betrachterreaktion vollzogene direkte Verbindung von Bildraum und Betrachterraum. In den 70er Jahren verläßt Gonschior sogar das Tafelbild und dehnt seine Farbstrukturen in den realen Raum, auf Wände und Fußboden aus. Damit werden nicht nur die Grenzen zwischen Farbrealität (punktförmig nebeneinandergesetzte Farben) und Farbschein (die im Auge erzeugte Komplementärfarbe) aufgelöst, es verschmelzen der Illusionsraum des Bildes und der Realraum.

Viele Werke anderer Künstler ähneln der Op Art, ohne doch ihren Anspruch an Exaktheit, ihre Konzentration auf das Thema einer nur scheinhaften Bewegung zu teilen. Im optischen Überlagern der Farben könnte man bei den späten Werken von **Adolf Fleischmann** (1892 - 1968) an die „Op Art" erinnert werden. Doch das ist nicht das Anliegen seiner Bilder. Das Werk ist von den Erfahrungen aus unterschiedlichen konkret-konstruktiven Vorläufern geprägt, die er jedoch auf eigene, malerische Weise umsetzt: Auf dunklem Grund folgen sich farbige Strukturen aus frei aufgetragenen Pinselstrichen zu einer Flächenorganisation, die eher dem Anspruch einer harmonischen Gesamtkomposition gehorchen soll als optische Wahrnehmungsreize zu produzieren.

Das gilt auch für das Werk von **Günther Fruhtrunk** (1923 — 1982). Mit seinen starken Farbkontrasten und seiner strengen Formgebung der schräg gesetzten Parallelen entstehen gelegentlich op art-ähnliche Effekte. Aber die Art, in der Fruhtrunk Farbwerte als Flächen aneinandersetzt und rhythmisiert, gipfelt nicht in einer virtuellen Bewegung, sondern in einer maximalen Wirkung des jeweils eigenen Farbwerts, der durch die Kontraste der Nebenfelder intensiviert wird: „Reine Farbe wird zu einem Höchstmaß ihr innewohnender Lichtintensität gesteigert", sagt Fruhtrunk. Anders als die frühen konkreten Künstler, anders auch als die Künstler der Op Art zielt Fruhtrunk auf eine emotionale Erschütterung seiner Betrachter. Er ist ein seltenes Beispiel für ein expressionistisches Kunstempfinden, trotz der formal so strengen Mittel.

Zero

Jan Schoonhoven (geb. 1914) könnte durchaus der Op Art zugerechnet werden. Seine weißen Reliefs setzen kleine

geometrische Objekte, manchmal sind es nur Korkscheiben, zu Flächenstrukturen zusammen. Das einfallende Licht wirft regelmäßige Schatten auf den einheitlich geweißten Grund. Durch die Wanderung der Sonne oder die Bewegung des Betrachters entsteht ein delikates Schattenspiel. Doch im Unterschied zu den Anhängern der Op Art wendet sich Schoonhoven dem Thema Licht nicht mit den Gedanken eines Wissenschaftlers zu.
Er verbindet mit ihm eine Philosophie, ein Weltgefühl. Ähnlich denken **Otto Piene** (geb. 1928) und **Heinz Mack** (geb. 1941). Beide interessieren sich, ähnlich wie der Holländer, für monochrome Strukturen und die mit dem berechneten Lichteinfall verbundene Kinetik. Otto Piene sagt über das Licht: ,,Die Beschäftigung mit dem Licht legte mir das künstliche Licht als weitgehend lenkbares Mittel zum Ertasten des Raumes nahe." Deshalb kann Piene auch schon 1961 sagen: ,,Nicht ich male, sondern das Licht." 1958 geben beide Künstler die Zeitschrift ,,Zero" heraus und firmieren seit 1962 zusammen mit Günter Uecker unter diesem Namen, ohne daß sie eine Gruppe mit festem Mitgliederbestand oder eine Schule bildeten. ,,Zero war von Anfang an ein offener Möglichkeitsbereich, und man spekulierte mit der visionären Form der Reinheit, der Schönheit und Stille." (Günter Uecker) Zero steht für eine Geisteshaltung, die Künstler verschiedener Länder verbindet, von Yves Klein, Piero Manzoni bis hin zu Jean Tinguely, und verrät eine Abkehr von allzu psychologisierenden Inhalten des vorangehenden Informels und des Tachismus. Man wollte kein Welterklärungsmodell, nicht die „Werkschöpfung als Weltschöpfung" (Kandinsky) oder die ganze Welt in einem Bild (Malewitsch), sondern das reale, sinnliche Empfinden von Welt, das Aufgehen von Kunst in Leben. Deshalb soll die Wirklichkeit selbst mit in die Werke eingehen. Sonnenlicht, Feuer, Ruß, Eis werden in die Werkentstehung einbezogen, der wechselnde Lichteinfall bewirkt eine Dynamisierung der Strukturen, die dann später durch Motorenantrieb auch real im Bild betrieben wird. 1946 schon signierte Yves Klein sein erstes „immaterielles Bild" den blauen Himmel über Nizza und begeisterte 1958 seine gleichgesinnten Künstlerfreunde mit einer Ausstellung der Leere (Le Vide) in der Pariser Galerie Iris Clert. Das gestalterische Vokabular dieser Künstler ist besonders verknappt, es ist nahezu auf ,,0" (Zero) reduziert. Nicht mehr die vormals so intensiv von den konkret-konstruktiven Künstlern untersuchten Beziehungen von Farbe, Form und Fläche interessieren, sondern Schwarz und Weiß als Nichtfarben, das meditative Nichts.

Auch Zero hat seine Kreise gezogen. So gehört z.B. **Gotthard Graubner** (geb. 1939) in den Denkzusammenhang dieser Kunstrichtung. Graubner möchte die Farbe zu Räumen materialisieren. In seinen kissenartigen „Farbraumkörpern" versinkt die Farbe, ist in der körperhaften Materie sichtbar, entgrenzt die Materialität aber zugleich und öffnet einen „unendlichen", meditativen Raum. Farbe ist weder Form noch Raum, sie läßt nur durch ihr Wesen die Immaterialität des Raumes sichtbar werden. Wie Mack und Piene zielt auch Graupner auf eine intensivere, eine durchgeistigte Erfahrung der Realität.

Für den 1908 geborenen **Rupprecht Geiger** hat die Farbe das Recht, in die Naturwissenschaft als eigene Größe eingeordnet zu werden: „Farbe hat wie Licht Anspruch, in die Reihe der Elemente eingestuft zu werden — Feuer, Wasser, Luft, Farbe, Licht und Erde." Seit Ende der 40er Jahre ist das auch die Farbe „alleiniges Thema" und „das Motiv" der Malerei Rupprecht Geigers. Die Farbe resultiert aus einem intensiven Naturerleben des Künstlers, sie ist die aus Wirkung der Naturfarben resultierende Erkenntnis. Geiger löst die Farbe allerdings von den Naturgegenständen, er fügt sie in archetypische Formen, die nicht von den eigentlichen, objektiven Qualitäten der Farbe ablenken sollen. Die Farbe soll dann aber nicht mehr mit dem Vorbild aus der Realität in Verbindung gebracht werden, deshalb rückt Geiger auch von dem traditionellen, rechteckigen Bildformat ab, um jegliche Assoziation von räumlichem Bild zu vermeiden. Die Intensität des reinen Erlebnisses „Farbe" wird in den 60er Jahren durch monochrome Leinwände und den Einsatz von fluoreszierenden Farben gesteigert.

Weniger die „analytische" Untersuchung einzelner Farbwerte und ihre Beziehung untereinander, als ihre sinnliche Ausstrahlung beschäftigen den 1940 geborenen **Ulrich Erben.** Schon in den weißen Bildern Ende der 60er Jahre geht es auch um die räumliche Wirkung von (immer milchig weißer) Farbe.
Die verschiedenen lasierend abschattierten Weißzonen verweisen nicht nur auf ihre eigene, rechteckige Form in der Bildfläche, sondern sind von Landschaftserfahrungen des Künstlers inspiriert: „Die Landschaft am Niederrhein beinhaltet für mich die ganze Malerei: die Erde als Faßbares, den Himmel als eine Realität, aber unfaßbar. Und wo die beiden am Horizont zusammenstoßen, entsteht die Linie und gleichzeitig die Trennung. Das ist das

Konkrete und Unkonkrete." (Erben) Die Übergangszonen, die „Horizonte", zwischen malerisch unpräzisen Rechteckformen und umgebender Farbe des Bildfeldes sind der zitierten Äußerung Erbens folgend auch die spannungsreichsten Stellen der Gemälde. Es geht nicht um reine Farbkontraste, sondern um teilweise sich überlappende Farbschichten, die eine unbestimmte räumliche Tiefe erahnen lassen.

Farbfeldmalerei

Weniger um die Eigenwirkung der Farbe als um ein geplantes Zusammenspiel von Form und Farbe geht es dem Amerikaner **Leon Polk Smith** (geb. 1906). Piet Mondrian hatte mit seinem in New York entstandenen Spätwerk (er emigrierte 1940 in die U.S.A.) großen Einfluß auf eine Gruppe junger Künstler, die auch als „amerikanische Mondrian-Nachfolger" bezeichnet wurden. Ohne daß Leon Polk Smith Mondrian persönlich kennengelernt hat, zeigt sich in seinem Werk deutlich die Vorbildfunktion Mondrians. In den Arbeiten des Amerikaners geht es immer um die Verbindung von Flächigkeit und Körperlichkeit, d.h. für den Betrachter um das verwirrende Wechselspiel von räumlicher und flächiger Sehweise. Im Unterschied zu Mondrian baut Smith seine Bildkompositionen nicht mehr nur aus Waagerechten und Senkrechten auf, sondern verwendet auch die geschwungene Linie. Durch ein bewußt eingesetztes Verhältnis von Farbe und Form, von Negativ- und Positivelementen, sowie von Hell und Dunkel wird der Betrachter der zweidimensionalen Bildebene ein ständig wechselndes räumliches Kontinuum suggeriert. Die Bildelemente halten sich die Waage, so daß letztlich keine Festlegung von „Vorn" oder „Hinten" des Bildraumes erfolgen kann, obwohl die räumliche Wirkung dominant, aber nicht auf eine eindeutige Lesart fixiert ist. Der Maler Leon Polk Smith kann deshalb den für sein flaches Medium paradoxen Satz äußern: „Ich modelliere Raum."

Karl Georg Pfahler (geb. 1926) löst sich schon Ende der 50er Jahre von seinen informellen Anfängen und kommt zunächst in Collagen zu einer Formverdichtung, die Anfang der 60er Jahre in eine Bildsprache aus großen, plakativen Formelementen mündet. Die vermeindliche Nähe zum Zeichenhaften der Pop Art ist nur oberflächlich, es geht nicht um die Signetfunktion geometrischer Gestaltungen, sondern — wie auch bei Polk Smith — um eine

bewußte Untersuchung des Verhältnisses von Form, Farbe und Bildraum. Auch das Moment der Veränderung in der Wirkung seiner bildnerischen Gestaltung prägt die von Pfahler selbst als „formative" Bilder bezeichneten Werke. Die Problemstellung ist keine rein „formale", das ,,Formative" beinhaltet einen Formbildungsprozeß, der auf einen aufmerksam wahrnehmenden und erkennenden Betrachter angewiesen ist. Innerbildlich ist das Verhältnis von Form und Bildfläche bedeutsam, dabei interessieren Pfahler nicht ,,die Hierarchien von Bildstrukturen und Formen, sondern das Bild als Einheit aus gleichwertigen Teilen, als Ganzes, von dem weder die äußere Form,... noch eine Binnenform zu entfernen ist." (Pfahler)
Die Bildordnungen sollen durch ihre Ausgewogenheit den Betrachter zur Konzentration veranlassen und damit auch auf den realen Raum des Betrachters als Raumerlebnis, Raumveränderung oder Raumecho wirken. Da es immer um ein Verhältnis von Bildganzem zu Raumganzem geht, ist der Schritt in die dreidimensionale, im wirklichen Raum stattfindende Gestaltung nicht mehr groß und wird von Pfahler wenig später auch vollzogen. Ganz in der Tradition des konstruktiven Gedankenguts geht es ihm um eine Gestaltung von Architektur, um öffentlich wirkende Kunst.

Bild und Raum: Bildhauerzeichnungen

An zeitgenössischen Bildhauerzeichnungen lassen sich unterschiedliche Beziehungen zur Skulptur ablesen. Auch wenn man es erwarten würde: nicht immer ist das graphische Blatt eines Bildhauers als Skizze oder Planung für ein bestimmtes Werk gedacht. Es gibt durchaus Werkzeichnungen, die vor der Entstehung einer Skulptur entweder die ihr eigenen generellen, räumlichen Probleme diskutieren oder genaue Anweisungen festhalten, nach denen ein Werk im Raum entstehen kann. Viel häufiger steht jedoch die Zeichnung für sich, ist autonom, also unabhängig vom skulpturalen Werk. Viele Bildhauer schaffen neben ihrer Arbeit im dreidimensionalen Medium ein zeichnerisches Oeuvre, in dem sie auf zumeist sehr unterschiedliche Art und Weise räumliche Probleme erkundschaften. Es liegt im Wesen der Bildhauerzeichnung, daß in ihr spontan und ohne den großen Aufwand, den die Schaffung eines dreidimensionalen Werkes erfordern würde, grundsätzlich plastische Fragestellungen ausgelotet werden können.

Im Gegensatz zu dem Maler Pfahler, der entscheidende Anstöße für Lenks Entwicklung gab, ist **Thomas Lenk** (geb. 1933) Bildhauer. Die Untersuchung der Abhängigkeiten von gestalteter Form und umgebendem Raum verbindet beide Künstler. Seit 1964 entstehen die für Lenks Werk typischen „Schichtungen". Nachdem sich der Künstler schon zuvor mit dem Problem des Verhältnisses von Körper und Raum auseinandergesetzt hat, findet er zufällig beim Hantieren mit einem Stapel Bierdeckel sein neues künstlerisches Formprinzip. Durch die geschichteten Flächen der Skulptur vermeidet Lenk die traditionelle Dreidimensionalität und vermittelt dem Betrachter durch das Hintereinanderstaffeln der flachen Elemente die Illusion eines Tiefenraumes. Das Volumen ist real nicht mehr existent, Lenk präsentiert die Metapher, die bildliche Vorstellung einer dreidimensionalen Skulptur. Mit dieser radikalen Negierung der Körperlichkeit als einer wesentlichen skulpturalen Eigenschaft provoziert Lenk den Betrachter. Die ästhetische Irritation soll Unsicherheit auslösen, bestenfalls sogar Aggressivität (Lenk bezeichnet Werke als „Aggressivwerke"). Über die Provokation und Verunsicherung, die seine großen Werke im Außenraum bewirken, möchte Lenk den Menschen zur Reflexion seiner Situation zwingen: „Der Betrachter soll verwirrt werden — und dadurch veranlaßt, seine ästhetischen Verhaltensnormen und seine Beurteilungen zu überprüfen." Während diese Überprüfung der eigenen Normen im graphischen Oeuvre und in den kleineren Plastiken Lenks immer in Bezug auf das Individuum und seine subjektive Wahrnehmung verläuft, sind die Werke des Bildhauers im öffentlichen Raum Einladung, auch über Allgemeineres, über gesellschaftliche Strukturen und Mißstände zu reflektieren.

Für den 1945 geborenen **Alf Schuler** stellen Begriffspaare wie Stabilität und Labilität, sowie spezifisches Material und einwirkende physikalische Bedingungen die formbildenden Faktoren dar. Diese Anliegen formuliert er vornehmlich in Wand — oder Bodenarbeiten, für die besonders ihre „flächige" Ansicht wichtig ist. So wie die Skulptur mit der Fläche von Wand oder Boden im Dialog steht, verhält sich das Motiv der Zeichnung zum Blattgrund. Zusätzlich prägt auch in der Zeichnung das Material die Gestaltung: „Ich arbeite mit einfachem Material, das jeder kennt... Ich versuche möglichst wenig am Material zu verändern." Der Einfachheit des Materials, das in den Zeichnungen auch collagiert eingebracht werden kann,

entspricht die unkomplizierte Gestaltung der Form. Auch in der Zeichnung sind es grundsätzliche Beziehungen, die den Künstler beschäftigen. Begriffspaare wie Offenheit und Geschlossenheit von Form, linear und malerisch, hart und weich, bilden den Tenor in den zweidimensionalen Arbeiten Schulers. Auf dem Blattgrund werden grundsätzliche räumliche Beziehungen untersucht und geklärt; dabei ist Räumlichkeit von Schuler immer als „gedankliche", nicht als „wirkliche Größe" gedacht.

Mit der Linie auf dem Papier arbeiten Christoph Freimann und Erich Hauser. **Christoph Freimann** (geb. 1940) verwendet die Linie als konstruktive Bezeichnung. Aus einer Abfolge gerader Linien, die in unterschiedlichen Winkeln zueinander gesetzt sind, ergibt sich als Gesamterscheinung eine rhythmische Gestaltung auf dem Papier, die an Konstruktionsprinzipien von Freimanns Eisenskulpturen erinnert. Der Funktion von Stahlstangen in einem dreidimensionalen Werk entspricht in der Zeichnung die Linie. Die Gestaltungsprinzipien sind bei allen durch das Medium (Skulptur bzw. Zeichnung) bedingten Unterschieden immer noch identisch.

Bei **Erich Hauser** (geb. 1930) avanciert die weiße Fläche des Blattes zum eigenen Raum. Dieser wird — im warsten Sinne des Wortes — gezeichnet von der Linie, er wird als Raum erst wahrnehmbar durch die Linie. Die sparsam gesetzten Linien überschneiden stets den Blattrand, sind im realen Raum als fortsetzbar zu denken. Das Papierformat selbst wird gegliedert in verschiedene Flächen, die durch ihr Verhältnis zueinander, besonders in schmal und spitz zulaufenden Zonen auch als räumliche Facetten zu deuten sind. Eine real-räumliche Situation im Sinne einer isometrischen Darstellung kann sich dabei für den Betrachter nie einstellen, die erzeugte räumliche Situation bleibt immer Fiktion, die nur so als Zeichnung, nicht aber als wirkliche Skulptur zu denken ist.

Die von **Erwin Heerich** (geb. 1922) zeichnerisch entwickelten Räume stimmen „im mathematischen Sinne genau, sie ließen sich auch als konstruierte Wirklichkeit denken." Nach den Gesetzen der darstellenden Geometrie sind einfache stereometrische Formen, Architekturen, Baudetails wie z.B. Treppen aus vorab festgelegten Flächenmodulen konstruiert. Die Aufteilung in Quadrate bildet dabei ein Grundraster, das in seiner perspektivischen Verkürzung die einfachste aller darstellbaren räumlichen Illusionen bildet. Heerichs Kartonplastiken und

auch seinen großen Eisenarbeiten liegt immer ein planimetrisches System zugrunde. Im zeichnerischen Werk kann der Künstler Körper durch einen virtuellen Raum trudeln lassen, er kann sie von allen Seiten sichtbar machen, aus banalen Formen nahezu futuristische Scheinwelten aufbauen. Dabei steht die vordergründige analytische Behandlung der Raumprobleme in reizvollem Kontrast zu der erzielten Wirkung: Dem Betrachter wird eine irreale, metaphysische Welt als zum Greifen nah geschildert. Für Heerich, der seine Skulpturen immer aus der Fläche entwickelt, steht die Zeichnung gleichbedeutend neben den dreidimensionalen Stücken. Während die konstruierten Bildhauerformen aus Pappe oder Stahl auf einen aufmerksamen wahrnehmenden Betrachter angewiesen sind, kann der Künstler mit Hilfe der zeichnerischen Darstellung bestimmte Sehweisen bestimmen. Wir sehen den Dingen „ins Gesicht" und dennoch entziehen sie sich der verstandesmäßigen Deutung, werden paradoxerweise ,,irreal".

Mit den konkret-konstruktiv arbeitenden Künstlern wurde „das Bild Wirklichkeit" im Gegensatz zu den von unserer realen gegenständlichen Welt angeregten Bildgestaltungen vorgeführt. An Bildhauerzeichnungen kann man eine Art ,,Rückkoppelung" der konstruktiv-konkret geformten Bildwelten an unsere Welt erkennen. Vom Künstler gestaltete, vollkommen von unserer Wirklichkeit gelöste Formfindungen finden in der Bildhauerei ihre „reale" Ausprägung, d.h. sie werden als „konkrete" Gegebenheiten wieder in unsere Welt eingegliedert. In der Zeichnung wird dieser Vorgang von den Bildhauern reflektiert, indem „erfundene" Formen und Gestaltungen auf ihre räumlichen Bezüge untersucht werden.