Originalveröffentlichung in: Augenweite, Francis Berrar, Heinz Diesel, Johannes Fox, Thomas Gruber, Volker Lehnert: eine Ausstellung des Saarländischen Künstlerbundes, Museum St. Wendel, [12.7. bis 31.8.1997], Sankt Wendel 1997, S. 4-11 + Abb.

Das gemalte Bild als kritische Form in der Gegenwartskunst

Christoph Wagner

Glaubte man den kursierenden kunstkritischen Prognosen der jüngeren Vergangenheit, wie sie zur Zeit noch einmal im Rückblick auf die konzeptuelle Kunst der Sechziger und Siebziger Jahre auf der documenta X Revue passieren, dann dürfte es diejenige Form der Malerei, wie sie im folgenden zu betrachten ist, nicht mehr geben: Endgültig hätte sich die Kunst – die Hegelschen Geschichtskonstruktionen erfüllend [1] – zur Philosophie gewandelt, zur theoretisch-unanschaulichen Gedankenspekulation, in der die Kunst weniger zu sehen, als zu denken gibt. Das Ende des Bildes, das Ende der Malerei, ja das Ende der Kunst waren die Prophezeiungen für ein neues Zeitalter der 'Kunst jenseits der Kunst'. Dabei hat man sich nicht selten darin gefallen, nur noch allgemeine weltanschauliche Passepartouts zu den Kunstwerken zu liefern, ohne sich zu fragen, in welcher Form Kunst Weltanschauung überhaupt anschaulich verbürgen kann. Freilich ist die Kunst mit den für sie gestellten Prognosen bisher wenig respektvoll verfahren. Und eine der wiederkehrenden Pointen in der Geschichte der Kunst ist es, daß sie sich gerade dort am entschiedensten von den vorgegebenen Bahnen abgewendet hat, wo diese scheinbar am nachdrücklichsten vorgezeichnet waren. Eine solche Wendung gilt es in der jüngsten Gegenwartskunst zu beobachten.

Allen multimedialen Verheißungen zum Trotz beginnen jüngere Generationen von Künstlern das 'gemalte Bild' als experimentelles Medium für sich wiederzuentdecken oder mit diesem in anderer Form zu experimentieren. Diese Künstler sind keine Traditionalisten, die unreflektiert die Geschichte eines voreilig totgesagten Leinwandbildes fortschreiben, sondern sie erkunden die Malerei als einen prospektiven, lebendigen Ort ihrer künstlerischen Recherche, nicht selten gerade dadurch, daß sie malend das gemalte Bild als kritische Form reflektieren. Malerei wird in der jüngsten Gegenwartskunst vielfach zum Thema der Malerei, ohne sich in solcher Selbstbezüglichkeit zu erschöpfen. Die Erkenntnis, daß 'das Medium nicht schon die Botschaft ist', daß die photographischen und elektronischen Medien vielfach von den wahrnehmungsgeschichtlichen Errungenschaften und Bildvorstellungen aus der langen Geschichte des gemalten Bildes zehren, und daß gerade die Malerei sich in ihrer spezifischen Materialität und ihrem direkten Bezug auf die leiblichen Bedingungen des Menschen der unkritischen Affirmation eines zunehmend technisierten Zeitalters produktiv widersetzt, mag diese neue Vitalität des gemalten Bildes zusätzlich unterstützen.

Diese in der jüngsten Gegenwartskunst zu beobachtende Erneuerung des Bildes und der Malerei ist auch im Schaffen von fünf saarländischen Künstlern exemplarisch zu sehen, und was dieses 'Sehen' heißt, ist bei Francis Berrar, Thomas Gruber, Heinz Diesel, Volker Lehnert und Johannes Fox jeweils unterschiedlich bestimmt. Bis auf Heinz Diesel sind alle in den Fünfziger Jahren geboren. Und bis auf Johannes Fox, dessen 'Assemblagen' die Auseinandersetzung mit dem Bild im Raum fortsetzen, sind alle vier in ihrer künstlerischen Arbeit auf das gemalte Bild bezogen. Im folgenden sind die unterschiedlichen Orte ihres künstlerischen Experimentierens zu erkunden.

■ Francis Berrar: Anfang als Ende als Anfang der Malerei

Malend kehrt Francis Berrar zu den Anfängen der Malerei zurück, indem er deren Anfang zum Ende seiner Bilder macht (Abb. S. 13-15): Die zumeist pastellfarben hellen, monochromen Farbflächen seiner Bilder sind keine ersten farbigen Grundierungen, bilden nicht den Ausgangspunkt, sondern den Endpunkt einer Malerei, die sich nach einem ausgedehnten malerischen Prozeß wieder zu der elementaren Grundlage dieser Kunst zurückwendet. Der Werkprozeß ist bei Francis Berrar gleichsam rückläufig, indem er auf reduktionistischem Weg wieder zu den Ausgangspunkten der Malerei zurückführt. Diese Rückläufigkeit der malerischen Werkgenese selbst ist konzeptionell zu verstehen: Malend bringt

Francis Berrar die Anfänge der Malerei hervor. Programmatischer könnte sich die Neubegründung des gemalten Bildes auf der Ebene seiner kritischen Reflektion nicht vollziehen.

Dabei ist dieser Weg nicht nur ein gedanklicher Prozeß, sondern er ist vom Betrachter unmittelbar anschaulich nachzuvollziehen: Die früheren Farbschichten schimmern durch die flächigen Farbgründe partiell noch hindurch, bilden subkutane Erinnerungsschichten, die zum Teil an den Bildseiten noch unmittelbar ablesbar sind. Auch wird der Farbgrund selbst zur Malerei, indem er in einer höchst lebendigen Struktur kleiner Pinselzüge die monochromen Farbflächen in ein horizontal oder vertikal orientiertes Strömen versetzt (Abb. S. 13-15). Schon in seinen früheren Bildern hatte Francis Berrar mit solchen Sedimentierungen des Farbigen unter monochromen Gründen experimentiert,[2] aber die lebensweltlich-thematischen Bezugspunkte für diesen Gestaltungsvorgang haben sich in seinen neuen Bildern verändert: Waren diese Farbgründe vordem als letzte Haut einer 'einverleibten' Farbigkeit oftmals auf die Kategorien und den Themenkreis des Leiblichen bezogen und nicht selten auch durch plastisch-leibliche Applikationen der Bast- oder Haarstickereien zusätzlich körperlich bestimmt,[3] so hat Francis Berrar nun diese Applikationen aufgegeben und die Leibbindung seiner Malerei weitgehend zurückgedrängt. Die Malerei und das gemalte Bild selbst sind nun in grundsätzlicher Form das Thema seiner Kunst:

Auf die monochromen Farbgründe trägt Francis Berrar eine rhythmisch-serielle Interpunktion abstrakter Chiffren auf, in denen er den Pinsel ausstreicht, bis die Farbe sich erschöpft, und damit den Schlußpunkt hinter seine malerische Aktion setzt. Auch dieser Vorgang ist sowohl konzeptionell, als auch in seinem Ergebnis anschaulich zu verstehen. Die parallelen Strichbewegungen des Ausstreichens bringen längliche Farbflächen hervor, die Berrar abschließend der Länge nach mit einem Pinselzug zusammenfaßt. In ihnen ist ein Stück malerischer Aktion zeichnerisch verdichtet. Diese in einer vom Grund abweichenden Farbe gemalten Chiffren, Orangerot und Rotbraun auf Sandfarbe (Abb. S. 13, 15), Schwarz auf Grau (Abb. S. 14), oder Weiß auf Schwarz, sind in den Bildern in einem freien rhythmischen Zusammenhang in unterschiedlicher Anordnung und Dichte auskomponiert. Innerhalb einzelner Bilder sind die Chiffren stets gleich ausgerichtet, horizontal (Abb. S. 13, 14) oder vertikal (Abb. S. 15), mit der oder gegen die Farbrichtung des Grundes (Abb. S. 13). Gelegentlich hat Francis Berrar auch die Signatur dieses handschriftlichen Akts, mit dem er seine Malerei programmatisch beendet, partiell gelöscht, indem er die Schlußchiffren seiner Malerei mit einem im Umfeld der Leimfarben wie ein Fremdkörper wirkenden grauen Lack überstreicht. Die malerische Spur des Endes seiner Malerei ist auf diese Weise versiegelt (Abb. S. 13, 14).

Untereinander treten die Chiffren in einen anschaulich lebendigen Zusammenhang, der die Bildfläche jeweils unterschiedlich strukturiert und der sich nicht zuletzt durch die über die Chiffrenflächen fingerartig hinausgreifenden, richtungsgebenden linearen Fortsätze jeweils neu aktiviert. In ihrem freien kompositorischen Zusammentreten bestimmen diese Chiffren die Bildfläche als offenes Feld, nicht als eine innerbildlich von den Formatgrenzen aus komponierte hierarchische Struktur. Francis Berrar gestaltet im Horizont des offenen Bildbegriffs der *Non-Relational Art*, wie er sich in der amerikanischen Malerei seit den Fünfziger Jahren ausgebildet hat, verleiht diesem zugleich aber eine den Prozeß der Malerei selbst auf neue Weise reflektierende zeitliche Tiefenstruktur.

Über seine monochromen Farbgründe als malerischen Meditationen über den Anfang in der Malerei setzt Francis Berrar in seinen malerisch-zeichnerischen Chiffren in höchstem Maße verdichtete Variationen über das Ende seiner Malerei, das als Schluß, als Aussetzen des malerischen Prozesses, aber auch als spontanes 'Abspringen' des Malers gedeutet sein kann.[4] In dieser künstlerischen Selbstreflexion des eigenen malerischen Tuns verschränkt sich poetische Knappheit mit einer extremen malerischen Reduktion.

■ Thomas Gruber: Flächenräume

In anderer Form entfaltet auch Thomas Gruber seine Malerei aus einer Umdeutung des gemalten Grundes: Die von Hand aufgetragenen schwarzen Farbschichten, die die gesamte Bildfläche in seinen Werken überziehen (Abb. S. 25-27), sind so fein geschliffen, daß sich das Leinwandbild scheinbar zu einem Bild von schiefertafelartiger Konsistenz verwandelt. Die Nahtstelle, an der sich diese Metamorphose des Bildes vollzieht, ist für den Betrachter nur noch an den seitlichen Rändern sichtbar.

Auf den zur Schiefertafel umgedeuteten Grund setzt Gruber skizzenhafte Entwurfszeichnungen, in denen – ganz im Gegensatz zu der abschließenden Funktion der zeichnerischen Chiffren bei Francis Berrar – die Genese des Bildes scheinbar noch einmal von vorne beginnt. Das, was Gruber beim Schleifen der schwarzen Farbe an manuellen Spuren im Malerischen des schwarzen Grundes löscht, bringt er auf der Ebene des Zeichnerischen in programmatischer Selbstvergewisserung des Manuellen wieder hervor. Die Prozessualität des Entwerfens kommt auf diesem Wege in der Malerei zum Vorschein, aber die Richtung der malerischen Werkgenese scheint sich dabei umzukehren, indem die farbige Ausführung selbst wieder zum Grund einer erneuerten zeichnerischen Skizzenarbeit wird. Thomas Gruber schreibt seiner Malerei durch dieses Vorgehen die spezifische ästhetische Wertigkeit der Unabgeschlossenheit und Offenheit des Skizzenhaften ein. Der skizzenhafte Entwurf wird im planimetrischen Spannungsfeld zwischen schwarzem Grund und partiell überlagernder weißer Fläche auf die Ebene des Bildes gehoben.

Die mit weißer Ölkreide aus der Hand oder mit dem Lineal im Gestus einer technischen Konstruktionszeichnung auf den schwarzen Grund gezeichneten Linien sind in der Regel geometrischer Natur, nur in zwei Bildern erscheinen sehr abstrahiert Anklänge an Figürliches, bzw. an eine Kopfform. Wie auf einer Tafel sind die weißen Lineaturen partiell verwischt, gelegentlich gelöscht und neu überschrieben. In keinem von Grubers Bildern aber verlieren diese zeichnerischen Skizzen dabei den Charakter der lakonischen Knappheit und Klarheit, gleichwohl bleiben sie in ihrer thematischen Ausrichtung rätselhaft: Bewußt läßt Thomas Gruber die lebensweltlichen Bezugsgrößen und die Maßstäblichkeit seiner Bildskizzen unbestimmt, so daß man bei einzelnen seiner Zeichnungen an Grundriß-, Aufriß- oder Querschnittsdarstellungen von Dingen, von Räumen oder komplexeren Architekturen denken kann, ohne daß sich solche Lesarten aber erhärten lassen. Ja die einzelnen Bilder selbst scheinen in ihren Skizzen jeweils nur Ausschnitte aus einer übergeordneten Entwurfstätigkeit in sich zu tragen. Daß die neuen Bilder von Thomas Gruber wie Elemente eines Zyklus untereinander kommunizieren, ist denn nicht nur Ergebnis der mit geradezu asketischer Strenge durchgehaltenen formalen Stringenz innerhalb eines reduzierten Formkanons, sondern liegt begründet in der tieferliegenden gemeinsamen konzeptionellen Beziehung aller Bilder auf die jenseits der einzelnen Komposition liegenden Fluchtpunkte dieses Entwerfens. Mit sparsamsten zeichnerischen Mitteln experimentiert Thomas Gruber dabei z.B. mit den raum-flächigen Doppelwertigkeiten, die durch die Einwirkung der zeichnerischen Linie auf den schwarzen Grund in vielfältigen Abwandlungen entstehen. Gerade an diesem Punkt fließen in Grubers bildliche Vorstellungen offenbar auch Erfahrungen aus seinen Bühnenbildarbeiten ein, in denen in anderer Form ein labiles Verhältnis zwischen Linie, Fläche und Raum bildhaft auszutarieren ist. Freilich sind Grubers Skizzen in seinen Bildern auch nicht als virtuelle Bühnenräume zu verorten, sondern sie erkunden ein eigenes visuelles Terrain.

Der skizzenhaften, dynamischen und in den handschriftlichen Zeichnungen von extemporierender Lebendigkeit geprägten Offenheit des zeichnerischen Entwerfens setzt Thomas Gruber abschließend als anschaulichen Kontrapunkt jeweils eine elfenbeinweiß lackierte Fläche entgegen. Diese weißen Flächen wirken in ihren wie technisch bedingten scharfkantigen Formen, in der Substantialität ihrer Farbe und der mit Wachs versiegelten Farboberfläche wie technisch hergestellte Umsetzungen der

zeichnerischen Vorüberlegungen in ein scharf konturiertes Relief. Beide Ebenen beziehen sich durch vielfältige formale Entsprechungen aufeinander. So korrespondiert etwa die querrechteckige weiße Fläche am oberen Rand in einer Arbeit (Abb. S. 27) mit den gezeichneten Felderaufteilungen in der Mittelzone der schwarzen Tafel.

Die drei Grundelemente dieser bewußt reduzierten visuellen Bildsprache – der mattierte schwarze Grund, die weiße Ölkreidezeichnung und die gewachsten Elfenbeinweißflächen – greifen stets in dieser Reihenfolge übereinander und sie treten ein in ein von Gruber jeweils neu gedeutetes Beziehungsgefüge: Als versiegelte Fläche kann das Weiß dem Schwarz als offenem Entwurfsraum gegenübertreten, der im Weiß nur noch durch einen horizontalen Spalt zu sehen ist (Abb. S. 25). Das Weiß kann als plastisches Farbrelief wie ein Körper der Schwerkraft entgegen am oberen Bildrand über der Felderteilung des schwarzen Grundes hängen (Abb. S. 27), über das Bildfeld wie der Grundriß einer abstrakten Architektur ausgreifen (Abb. S. 26), blockhaft eine Ecke besetzen, in der Mitte des Grundes schweben oder sich über einen Großteil der gesamten Bildfläche ausbreiten. Die sich hieraus ergebenden wechselnden Flächenkonstellationen, Proportionsteilungen, Überschneidungen, Positiv-Negativ-Relationen der weißen und schwarzen Flächenkompartimente gehen im Wechselspiel mit den zeichnerischen Elementen in höchst ausbalancierte Bildkonstellationen ein, Gleichgewichtsverhältnisse von Flächenräumen, die räumlich, flächig, mit Blick auf die thematisierte Werkgenese aber auch zeitlich zu lesen sind.

■ Heinz Diesel: Malerei als optische Strömung

Heinz Diesel begründet seit einigen Jahren seine Malerei aus einer prozeßhaft mit dem Pinsel aufgespritzten flächenfüllenden, unüberschaubaren Punktsaat in großflächigen Quadraten von zwei mal zwei Metern. Die materielle Konsistenz und die thematische Auslegung dieser Punktsaat hat sich dabei im Laufe seiner Arbeit grundlegend verändert: Deutete Diesel noch 1990 diese atomisierte Punkteflut als hemisphärisches Bild der Unendlichkeit, indem er in ihr das Sternbild eines *Orion* erkannte oder diese als *Logbuch des Christoph Columbus* las,[5] so ist dieser Bezug zum Makrokosmos in den folgenden Werken geschwunden und an seine Stelle das Bild einer hermetischen elektronischen Bilderwelt getreten:[6] Indem er das optische Rauschen als Nullpunkt der flimmernden Bewegungen des elektronischen Röhrenbildes in die Farbpunkte seiner Malerei übersetzte, verlegte er exemplarisch den Zustand der anschaulichen Überreizung durch den Leerlauf schierer Überfülle gleichförmiger und unstrukturierter optischer Bewegungen als Anschauungserfahrung in den Kopf des Betrachters.

In seinen neueren Arbeiten, wie z.B. dem 1994 entstandenen Triptychon *Feuerland* [7] (ohne Abbildung), ist das vordem scheinbar immaterielle Farbmedium zu einer metallischen Materialität gehärtet: Unzählige kleine schwarze und silberfarbene Graphittropfen überziehen einen schwarzen Grund in mehreren, stellenweise körnig verdickten Lagen, und verleihen den Bildern einen mineralisch-metallischen Charakter. Die zwischen Schwarzgrau und Silbergrau schwankenden, dunklen Farbquadrate schließen für den ersten Blick an die über Pierre Soulages, Ad Reinhardt u.a. bis zu Kasimir Malewitsch zurückreichende lange Tradition der schwarzen Farbfeldmalerei in der Malerei des 20. Jahrhunderts an,[8] von der sie sich durch ihre spezifische materielle Konsistenz und ihr davon ausgehendes andersartiges optisches Reagieren absetzen. Hermetisch, erloschen ist der Eindruck dieser Graufelder, und die hierin angedeutete Ausdruckslage umschreibt Heinz Diesel nicht zufällig mit den düster-tristen Einzeltiteln *Aschefeld*, *Bleisee*, *Stahlmeer*. Zugleich aber liegt in dieser optischen Reduktion auch ein Ausgangspunkt für eine in neuer Weise in Diesels Malerei differenzierte anschauliche Prozessualität: Gegenüber der starrend-erregten optischen Hypertrophie seiner von dem Bildschirmflimmern abgeleiteten 'Pixelbilder' findet Diesel hier zu einer kontemplativen Bild- und

Anschauungsform zurück, in der die Anschauung nicht mehr von der optisch - pulsierenden Punktsaat überwältigt wird, sondern mit dieser, gesteuert von den mikrostrukturellen Konsistenz- und Strukturschwankungen des Farbigen auf jeweils unterschiedliche Art und Weise interagiert: Während sich im *Stahlmeer* Silbergraphittropfen aus einem dunklen, scheinbar unausmeßlichen Raum einer uranfänglichen, chaotischen Gemengelage nach vorne hin lösen, scheinen im *Aschefeld* umgekehrt schwarze Graphitpunkte vor einem silbergrauen Fond zu schweben. Im *Bleisee* wiederum sind die Graphitpunkte so mit Bleistift in kurvigen Linien überarbeitet, daß diese sich zu einer wie gebürstet wirkenden Oberfläche zusammenschließen. Diese mikrostrukturellen Texturveränderungen in der Monochromie des Grau führen über die Blick- und Akkomodationsbewegungen des Auges auch auf die Spuren einer von Heinz Diesel z.T. auf tieferliegender Schicht in die Punktflut eingearbeiteten geometrischen Ordnung: Im Zentrum des *Aschefelds* schimmert z.B. subkutan eine Kreuzstruktur, überlagert von dem geometrischen Rund eines Kreises. Im *Stahlmeer* werden von oben nach unten in die Bildfläche hineinragende Kreissegmente sichtbar. Die anschauliche Kontemplation selbst scheint hier unmittelbar eine hinter der chaotischen Punktfülle liegende übergeordnete geometrische Ordnung hervorzubringen, die sich freilich unter den wechselnden Lichtbedingungen des Raumes stets wieder verliert.

Wie sehr Heinz Diesel mit der Anschauungstätigkeit des Betrachters rechnet, zeigt auch ein Bild wie *Sehstück, vulkanisch* (Abb. S. 18): In scheinbar eruptiven Farbauswürfen ist ein leuchtendes Karminrot über einen silbern polierten Graphitgrund ausgebreitet, auf dem es sich zu einer emailhaft zerfließenden Struktur zusammenschließt. Der Eindruck des 'Vulkanischen' ist hier im energetischen Schmelzfluß der roten Farbe thematisiert und das Rot selbst ist es, das hier als autonome Größe mit dem Graphitgrund agiert: Die aufgespritzten wässrigen roten Farbpunkte, die sich nach ihrem Auftreffen ursprünglich zunächst partiell zu fließenden Farbseen verbreiterten, wurden anschließend vom fetthaltigen Graphitgrund wieder stellenweise abgestoßen und zurückgedrängt, so daß die in Rinnsalen und emailartigen Rändern zerfurchte dynamische Farbstruktur, wie sie heute sichtbar ist, entstand.

Anders ist das Verhältnis zwischen Farbe und Graphitgrund in *Ockerbruch, gelb* (Abb. S. 19): Wie der Rand einer mit ihrem Zentrum jenseits des Bildes liegenden Lichtgloriole erscheinen die leuchtend gelben Punkte, die sich nach oben hin flächig verdichten, nach unten hin einen unpolierten, mattschwarzen Graphitgrund, der unter der Einwirkung des Gelb nach Ocker-Oliv und Dunkelblau schimmert, freigeben. Die Opposition von Licht und Finsternis ist in dieser bildlichen Konstellation in geradezu mystisch-spiritualistischer Abstraktheit gedeutet.[9] Im *Magnetfeld, rot* (Abb. S. 17) schließlich reagieren die optischen Strömungsbewegungen der energetischen Punktstrukturen aus Orangeocker, Karminrot und Schwarz über dem metallischen Graphitgrund scheinbar unter den virtuellen Einwirkungen einer magnetischen Kraft.

■ Volker Lehnert: Das Bild als Palimpsest

Konsequent verfolgt Volker Lehnert sein Konzept der anschaulichen Verschränkung von Offenheit und Fülle aus einem für den Betrachter unmittelbar sichtbaren Prozeß fortgesetzter malerischer Überschreibungen: Lehnerts Bilder sind Palimpseste, in denen sich Anregungen aus Graffitiwänden, Kinderzeichnungen, Werken aus 'primären' bzw. 'primitiven' Kulturen mit freien, abstrakten linearen Strukturen überlagern, sich zusammenschließen zu einem diskontinuierlichen, im Ganzen nicht mehr stringent lesbaren anschaulichen Bildgewebe. Gegenüber früheren Arbeiten ist die Struktur dieses Gewebes nun stärker orthogonal gefestigt, weniger von den Kurvaturen des Figürlichen geprägt: So bilden z.B. die vom Rand her in dicht gestaffelter Folge ins Bild ausgreifenden Horizontalen und Vertikalen in *Krieger, Wagen* (Abb. S. 29) eine martialisch anmutende gitterartige Grenze, die sich im Be-

reich ihrer Überschneidung weiter rasterartig zusammenschließt, und in *Gitter und Felder* (Abb. S. 30) ist diese Bildstruktur ausdrücklich thematisiert.

Volker Lehnert ist in seiner Malerei überall als Zeichner präsent,[10] und nur partiell überspülen schmutzig-diaphane Farbschichten in breiten Flächen die über die Bildfläche verzweigten zeichnerischen Strukturen. Die schwankenden Konsistenzgrade des Farbigen tendieren gleichwohl auch in der zeichnerischen Behandlung zum Fließenden, geben den Pinselspuren den Gestus des Zügigen, zeitlich Beschleunigten: Wässrig spritzt der Roséton im *Krieger, Wagen* über den türkisgrünen Grund. Eilig scheinen die kryptisch-spröden roten Linien gezogen, die das Türkis abschließend überlagern. Die im Zentrum sichtbare tieferliegende Schicht eines eingearbeiteten Seidenpapiers zeigt in seinen fließenden Blau- und Rottönen eine fast batikartig aus dem Wässrigen begründete Farbstruktur.

Volker Lehnert macht den Betrachter seiner Bilder scheinbar zum Zeugen eines ständig in Gang gehaltenen malerischen Prozesses, der freilich durch die Vervielfältigung der Eingriffe im einzelnen letztlich undurchschaubar bleibt: Ununterbrochen überlagern sich divergierende Farb- und Linienstrukturen. Fragmentierte Kürzel für Körperteile, eine Hand, ein Bein greifen – wie in *Kapitell, Krieger* (Abb. S. 31) – eigentümlich unkörperlich über Darunterliegendes hinweg, werden selbst partiell überschrieben, durchgestrichen oder malerisch gelöscht. Sedimentierungen unleserlich gewordener tieferer Schichten schimmern nur noch ahnungsweise unter späteren Farbschichten hindurch. Der unausgesetzte Fluß des Übereinandergeschichteten, Dekomponierten aktiviert zugleich auch Assoziationsschichten, indem Figürliches und Tektonisches, Motivisches und Formales, Farbe und Graphisches ineinandergreifen. Auch die Titel sind in diesem Gefüge nur ein Element unter vielen, keineswegs eine übergreifend klärende Größe. Aus der anschaulichen Verzahnung der übereinanderliegenden Schichten, die mal greifbar, mal nur noch als Ahnung und Erinnerung, mal fest fixiert, mal mit der Farbe zerfließend erscheinen, entsteht die von Volker Lehnert angestrebte, formale und inhaltliche offene Struktur und Mehrdeutigkeit seiner Malerei.

Schon den Grund seiner Bilder hat Volker Lehnert vielfach fragmentiert: Zerschnittene Zeichnungen auf weißem Seidenpapier setzen, aufgeklebt auf die Leinwand, einen ersten Ausgangspunkt, indem sie die Leinwandfläche partiell mit kleinen Plissierungen überlagern und in unterschiedliche Bereiche teilen. Dennoch bleibt die stets weiß grundierte Leinwand für Volker Lehnert im ganzen Verlauf der vielfachen Überschreibungen der vielleicht wichtigste anschauliche Kontrapunkt seiner malerischen Aktion: Denn dieser lichthaltige Grund setzt die Grenze, an der der Prozeß der malerischen Überschreibung zu Ende kommt, bevor die Transparenz des tragenden Weiß unter der Fülle gänzlich erlischt.

Im Palimpsest der spröden malerischen Spuren, der teils schmutzigen, teils roh leuchtenden Buntfarben inszeniert Volker Lehnert den Gestus des Unkultivierten, kulturell Unverformten, des Brüchigen und Chaotischen einer erneuerten *Art brut*. Auf dem Boden des Leinwandbildes evoziert Lehnert ein Bild kultureller Differenz, das sich freilich in einem grundlegenden Punkt von den Werken der Kinderzeichnung und 'primitiven' Kunst unterscheidet: Die von Volker Lehnert bewußt angestrebte motivisch-thematische Offenheit ist dort nicht zu finden.

■ Johannes Fox: Malerei und Plastik auf dem Boden der Assemblage

Nur für eine oberflächliche Betrachtung ist der Faden in der *Assemblage gelb* (Abb. S. 21) von Johannes Fox zur Tradition des gemalten Bildes abgerissen: Er selbst begreift seine Anordnung der farbigen Gipselemente als "Malerei im Raum, ein am Boden ausgebreitetes dreidimensionales Bild". Zwar verläßt Johannes Fox das Medium der Malerei, aber in der Anordnung der plastischen Elemente seiner Bodeninstallation schreibt er die Strukturen des gemalten Bildes fort. Johannes Fox experi-

mentiert mit geradezu 'klassischen' Problemen der Bildkomposition, und auf überraschende Weise berührt die *Assemblage gelb* in einzelnen Elementen und Ordnungsprinzipien z.B. Bildvorstellungen von Wassily Kandinsky, freilich in einer neuen visuellen Sprache. Nichts führt weiter ab von den künstlerischen Absichten von Johannes Fox, als seine Installation im Horizont einer postmodernen Spielzeugseligkeit als dekoratives Arrangement zu verstehen. Seine künstlerische Recherche greift über solch besinnungslose postmoderne Fröhlichkeit hinaus und zielt auf die in die Kategorien des Raumes ausgespannte Erkundung eines Bildbegriffs, an dessen Erschließung der Betrachter beteiligt ist, indem er anschauend das Bild begehen kann.

Hatte Fox in seinen älteren Assemblagen noch Kunstmaterialien wie farbig gebeiztes Papier und Draht mit bearbeiteten Fundstücken aus der Natur – z.B. Vierkanthölzer oder Äste – konfrontiert,[11] so sind in den beiden neueren Arbeiten keine Elemente direkt der Natur entnommen: Die *Assemblage gelb* versammelt ausschließlich in Gips geformte und anschließend farbig bemalte Elemente, denen nur noch gelegentlich als Gipsabgüssen auf der Ebene der Erinnerung ein Wirklichkeitsbezug anhaftet. Alle Elemente gehören nun zum Bereich der Kunst. Dies gilt auch für die neun quadratischen Preßspanplatten, die nicht in ihrer materiellen Bestimmung, sondern als abstrakte gelbe Farbflächen erscheinen. Wie Farbinseln strukturieren diese gelben Quadrate den Raum in einer um die zentrale rote Spirale führenden Bewegung, bilden zugleich die Bezugspunkte für die kleinteiligen farbigen Gipselemente. Die Assemblage hebt von der Ecke aus, von der der Betrachter den Raum betritt, mit einer frei auf dem Boden schwimmenden Anordnung polygonal gebrochener, unorganischer Elemente an, und sie endet in der gegenüberliegenden Ecke mit der ebenfalls frei in den Bodenbereich gelegten Gruppierung von sphärisch gewölbten grünen und blauen Gipsschalen, die sich bis zu dem einzigen aufrecht an die Wand gestellten blauen Element hin in den Eckbereich hinein verteilen.

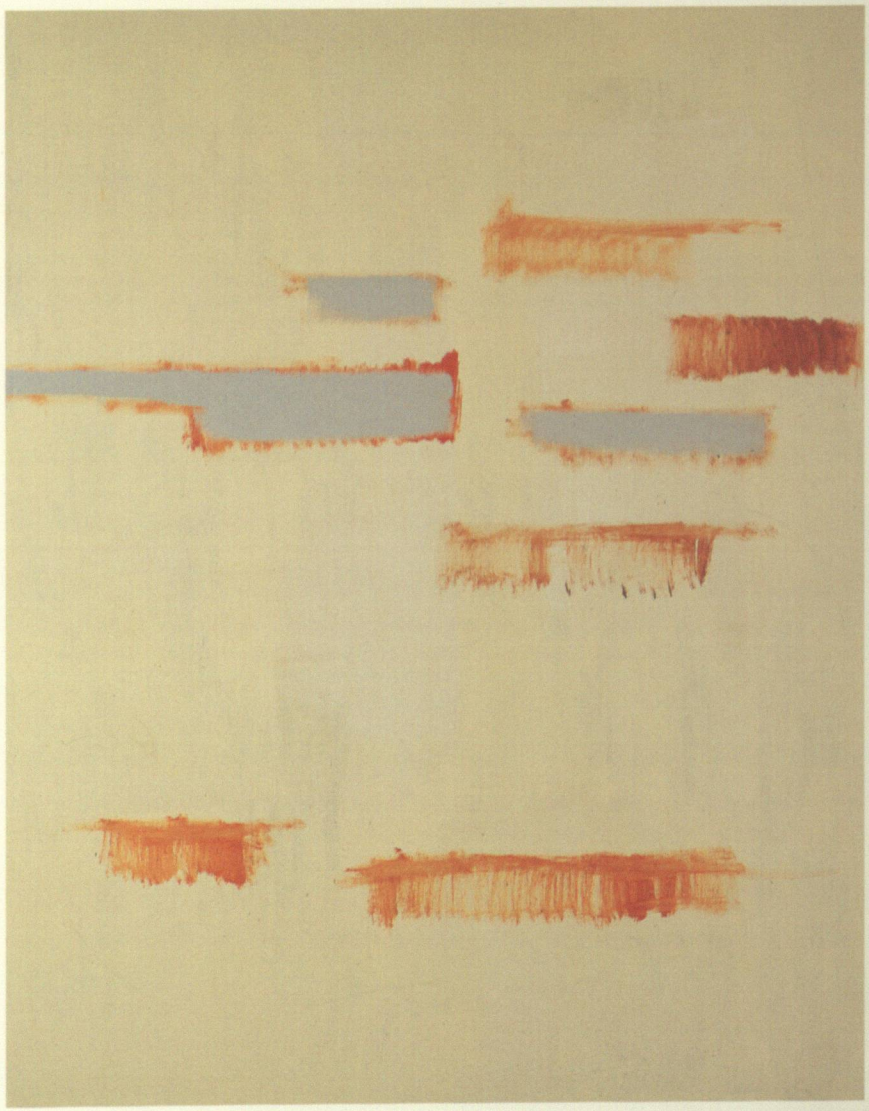
Zum Zentrum hin scheinen die Farbformen stärker unter den Einfluß der Spiralbewegung zu geraten und sich unter deren Einwirkung kompositorisch zu verdichten. So versammeln sich auf den vorderen gelben Platten kreis- und halbkreisförmige plastische Elemente, rundzylindrische Stücke neben einer kurvig gebogenen oder einer wie ausgeschnitten wirkenden Gipsform, dunkelgraue Blöcke und ein miniaturhaftes zitronenfarbenes Architekturelement. Ein großer ockergelber Stern leitet über zu dem Kraftfeld der Spirale, hinter dem die Assemblage schlagartig noch komplexer wird: Eine unübersehbare Fülle farbiger Scherben umgrenzt eine graue, quadratische Gipsplatte, hinzu kommen oval-flache, sphärisch gewölbte, zylindrische, bogenförmige, amöbenhafte und viele andere, obendrein in unterschiedlichen Farben bemalte Formen. Von hier aus öffnet sich nach links hinten ein Zug gelber und orangefarbener schlangen- und kurvenlinearer Elemente, der über eine unbesetzte gelbe Platte hinweg die Richtung zu der Schlußgruppe angibt. Während sich auf der linken Seite des Zentrums auf einer einzelnen Platte organisch-amöbenhafte Formen und ein aufgestelltes Oval sammeln, ist die rechte Ecke des Raumes wieder frei mit direkt auf dem Boden plazierten Formen besetzt.

Durch die ständigen Perspektivwechsel des Betrachters, der dieses vielfarbige Bild jeweils von neuer Seite aus sehend aktiviert, entfaltet sich die Komposition zu einer Unendlichkeit möglicher anschaulicher Beziehungen. Und hierin liegt ein entscheidender Punkt, an dem Johannes Fox die scheinbar so klassischen Probleme der Bildkomposition auf die Ebene eines neuen Bildbegriffs verlagert: Jenseits der in der europäisch-amerikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts erkundeten Alternativen der *Relational Art*, als einer vom Bildganzen aus hierarchisch durchkomponierten Gleichgewichtsbeziehung und der *Non-Relational Art* als der künstlerischen Negation einer solchen hierarchischen Ganzheitsstruktur, findet Johannes Fox zu einer Bildstruktur, die in ihrem offenen Verhältnis zum agierenden Betrachter am ehesten als *Poly-Relational Art*[12] zu beschreiben wäre, ein Bild, dessen im ganzen unüberschaubare Komposition sich erst über einen vom Betrachter selbst gesteuerten Anschauungsprozeß aus einzelnen Facetten im Kopf zusammensetzt.

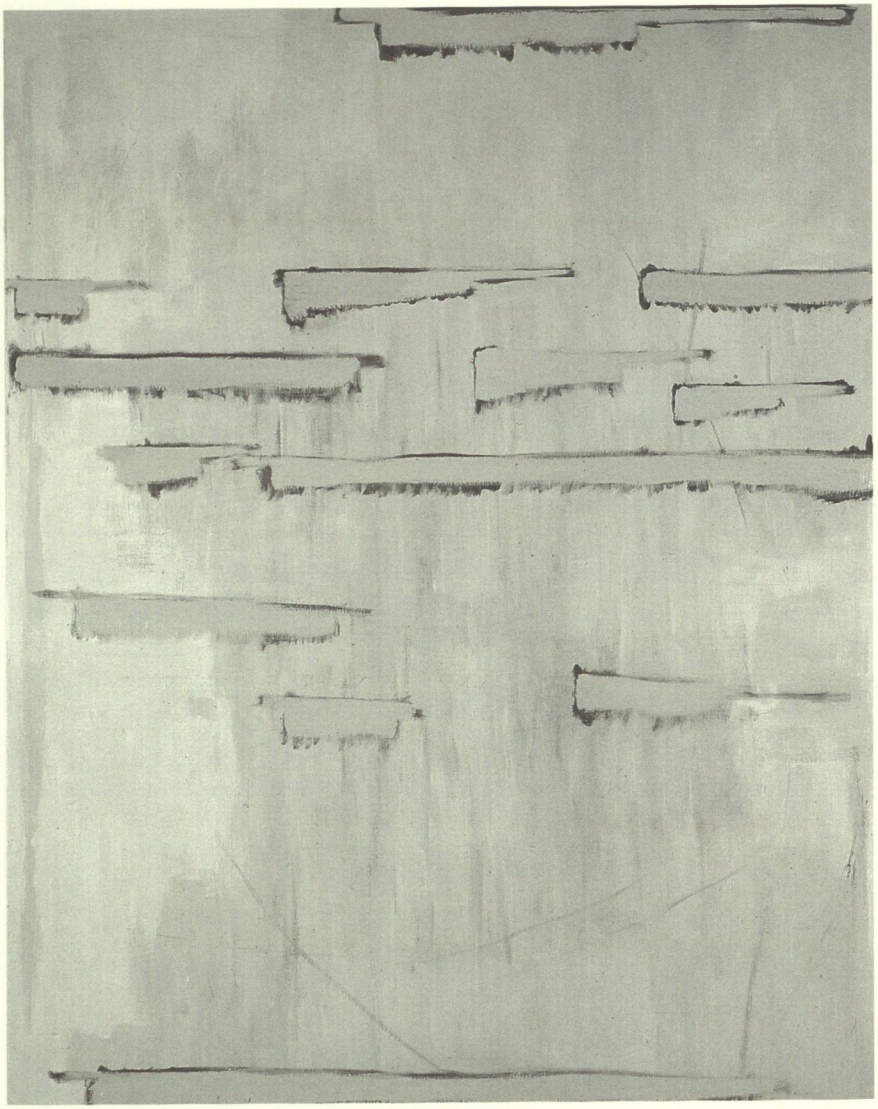
In ähnlich grundsätzlicher Form reflektiert Johannes Fox in seiner *Assemblage weiß* (Abb. S. 22/23) über die Modifikationen und die optischen Erscheinungsmöglichkeiten des Plastischen: Empfindlich reagieren die ungefärbten, weißen Gipselemente mit dem Licht. Es ist das Licht, das im Zusammenwirken mit der räumlichen Dunkelheit die Differenzierungen des Plastischen sichtbar macht, indem es sich den unterschiedlichen Formen anschmiegt und sich an den Oberflächenstrukturen des Gipses bricht. Ausgedehnte Bereiche, in denen Johannes Fox den Gips mit den Händen modelliert, und darin diesem die organischen Spuren des Körperlichen einprägt, wechseln mit gegossenen Flächen, die die tektonisch-architektonischen Strukturen der Verschalungen aufnehmen. Einzelne dieser Flächen wirken matt, indem sie in sich die körnige Struktur einer Hartfaserplatte tragen, andere wiederum gewinnen durch den Abguß von Glas eine spiegelglatte Oberfläche, wie die schlangenförmige Form links hinten oder die aufgestellte rundliche Platte rechts. Von der architektonisch-organischen Doppelgesichtigkeit aller Gipselemente zeigen nur die vorderen beide Seiten, die übrigen geben durch ihre Lage jeweils nur eine Seite dieser Polarität zu erkennen.

Im Ganzen wächst die Assemblage von den zwei eröffnenden Röhrenformen vorne aus dem Licht entgegen und endet im Halbschatten mit einigen in der Ecke abschließend aufgeschichteten Bruchstücken der Installation. Die Ausrichtung dieser Röhren mit ihrer schachtartigen Innenform und der unregelmäßig gerundeten Außenseite führen auf eine mittlere Zone, in der sich in großen, beckenartigen Kuben das Verhältnis von organischer und architektonischer Seite umkehrt: Ein kubisch-architektonisches Außen birgt hier eine mit der Hand organisch ausgearbeitete Muldung, in der sich das Licht in weichen Nuancierungen sammelt. Wie vom Licht angezogen richten sich von hier aus die flacher werdenden länglichen Becken und Platten, die mal mit ihrer organisch bearbeiteten, mal flächig gegossenen Form nach oben zeigen, zum Fenster als Lichtquelle hin aus, vor dem sie sich zusammen mit großflächigen quadratischen Platten schollenartig versammeln. Johannes Fox arbeitet in seiner *Assemblage weiß* auf eine Synthese des Haptischen und Optischen hin, indem er die Qualitäten des Plastischen im bildlich entfalteten Prozeß ihrer optischen Erkundung enthüllt.

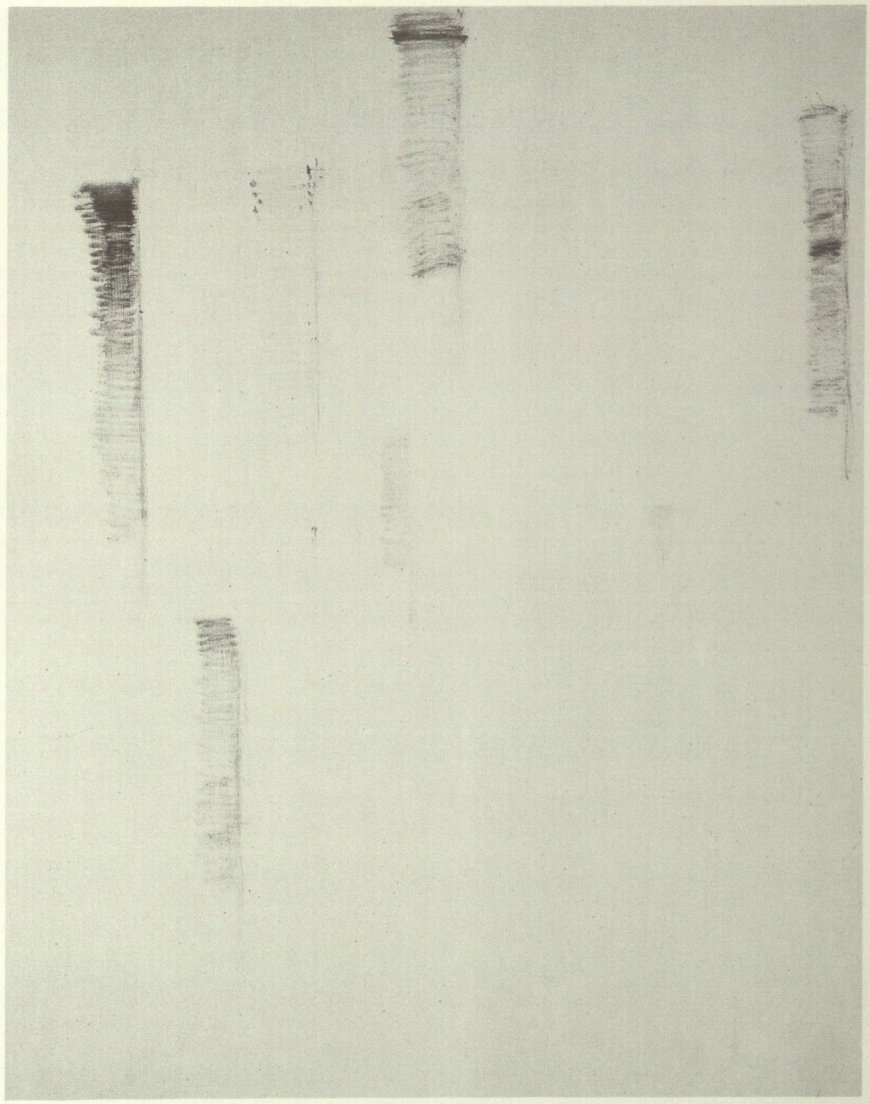
- 1. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: Ästhetik, Berlin-Weimar 1984, Bd. 2, S. 586.
- 2. Hierzu weiterführend VERF.: Erkundungen in die Geometrie des Leiblichen. Zu den neuen Arbeiten von Francis Berrar, in: Villa Massimo. Studiengäste & Ehrengäste 1988-1992, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, Hannover 1994, S. 90-95.
- 3. Vgl. z.B. das Triptychon *Vater und Sohn*, 1993, Acryl und Haare auf Leinwand, jeweils 30 x 24 cm, abgebildet in: Landeskunstausstellung 1993, 22. Juni bis 22. August 1993, Museum Haus Ludwig, Saarlouis 1993, S. 20. Vgl. VERF.: Erkundungen in die Geometrie des Leiblichen, op. cit., S. 90ff.
- 4. Interessanterweise ist das Problem des Endes in der Malerei als ästhetisches Phänomen bisher in der Kunstwissenschaft nicht thematisiert, obwohl diese Frage die Maler seit der Antike beschäftigt hat: So überliefert Plinius d.Ä. etwa den Ausspruch des Apelles vor einem mit "unermeßlicher Arbeit und übertrieben ängstlicher Sorgfalt" ausgeführten Werk des Protogenes, daß Protogenes "ihm in allem gleich oder noch besser als er" sei, "aber in einem würde er ihn übertreffen, daß er nämlich verstehe, ‚die Hand vom Gemälde zu nehmen'", also zum rechten Zeitpunkt aufzuhören (C. PLINIUS SEKUNDUS D.Ä.: Naturkunde. Buch XXXV, hrsg. und übersetzt von Roderich KÖNIG, Darmstadt 1997, S. 67).
- 5. *Orion*, Acryl auf Leinwand, 150 x 200 cm, *Logbuch des Christoph Columbus*, Acryl auf Leinwand, 160 x 200 cm, abgebildet im Ausstellungskatalog: Saarländischer Künstlerbund. Ausstellung 15.12.90 - 20.1.1991, Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken 1990, o.S.
- 6. Z.B. *Arena I*, 1992, Acryl, Baumwolltuch, 150 x 150 cm (Landeskunstausstellung 1993, op. cit., S. 35).
- 7. *Feuerland I-III* (*Aschefeld, Bleisee, Stahlmeer*) 1994, Graphit auf Leinwand, 200 x 200 cm.
- 8. Einen konzisen Überblick hierzu gibt der Ausstellungskatalog *Schwarz*, hrsg. von Hannah WEITEMEIER in Zusammenarbeit mit der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1981.
- 9. Siehe zur langen bildlichen Tradition mystischer Deutungen der Licht-Finsternis Opposition z.B. die entsprechenden Darstellungen von D.A. Freher oder von Robert Fludd, abgebildet in Alexander ROOB: Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik, Köln 1996, S. 251, 258, 273, 283.
- 10. Vgl.: Volker Lehnert. Zeichnungen, 30.4.-16.6.1996. Galerie Dagmar Rehberg Mainz, Mainz 1996.
- 11. Siehe hierzu: Vorgestellt. Johannes Fox. Zeichnungen, Objekte, Installationen von 1991 bis 1996, 21.7.-4.8.1996, Atelier Museum Haus Ludwig, Saarlouis, Saarbrücken 1996, S. 23ff., 28ff.
- 12. Ich greife hierin den von Lorenz Dittmann mit Blick auf die Malerei von Boris Kleint geprägten Begriff "poly-relational" auf; vgl. L. DITTMANN: Boris Kleint, Recklinghausen 1984, S. 20f.



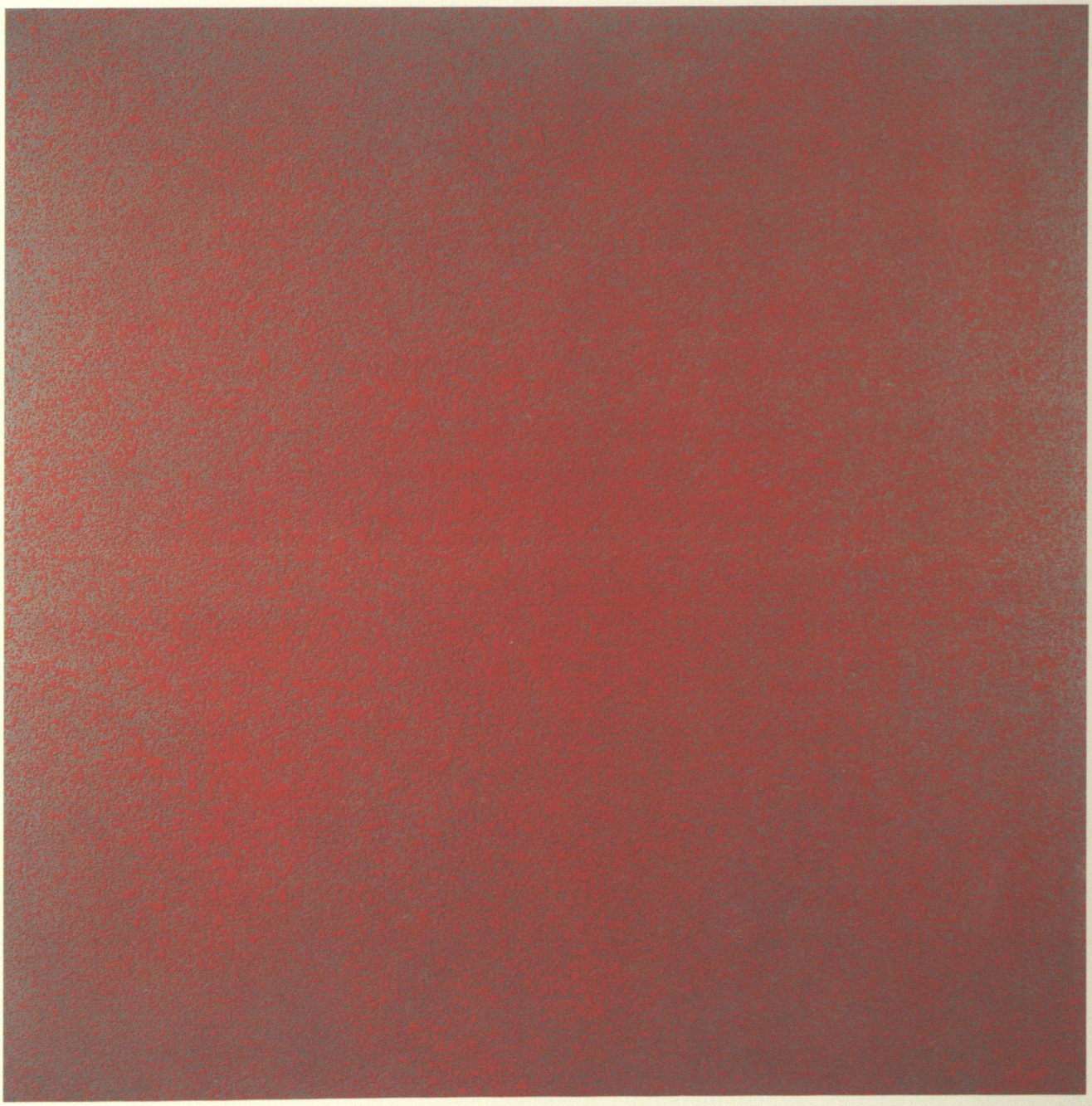
LSC 118
1997
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 140 cm



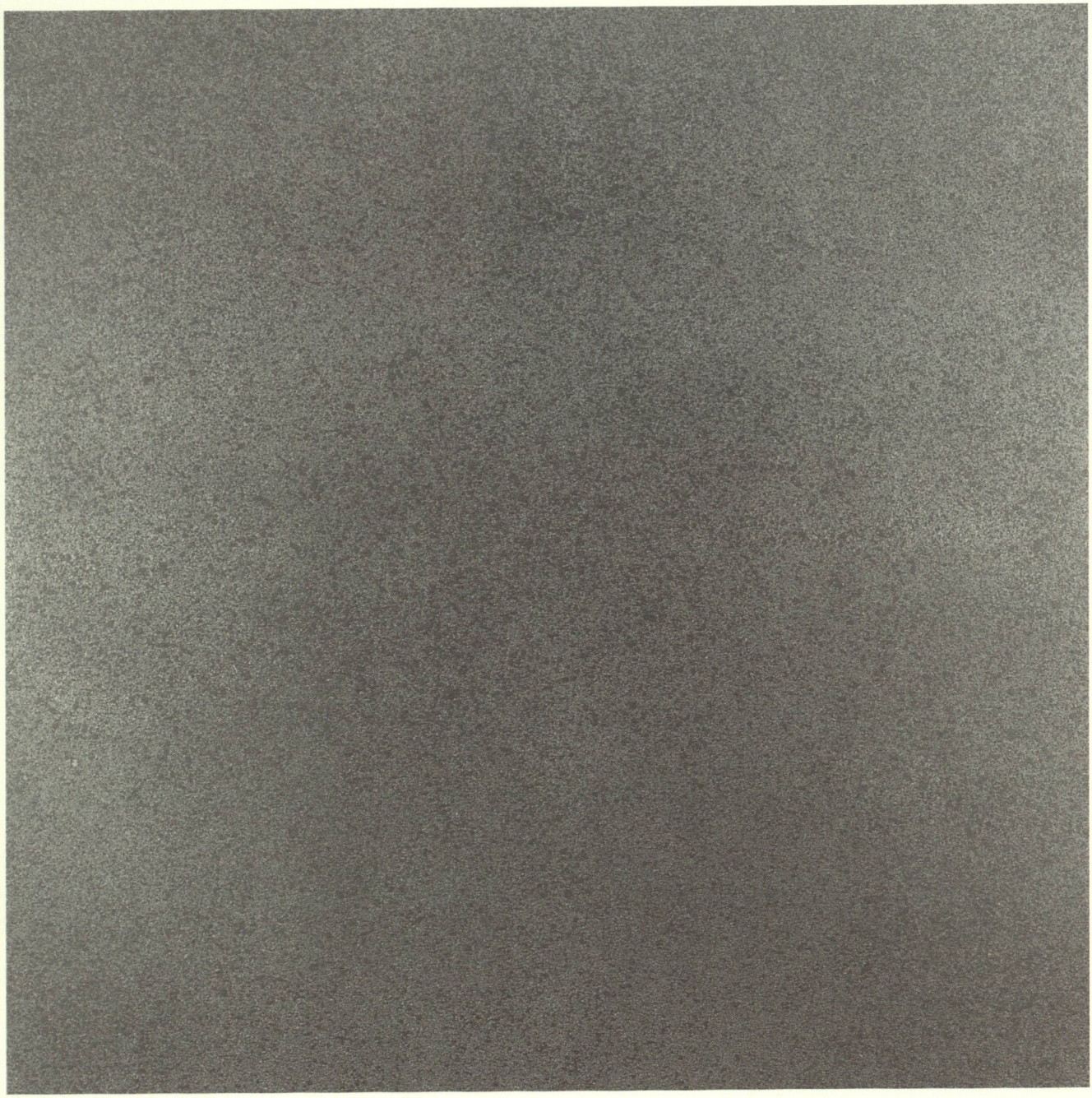
LSC 115
1997
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 140 cm



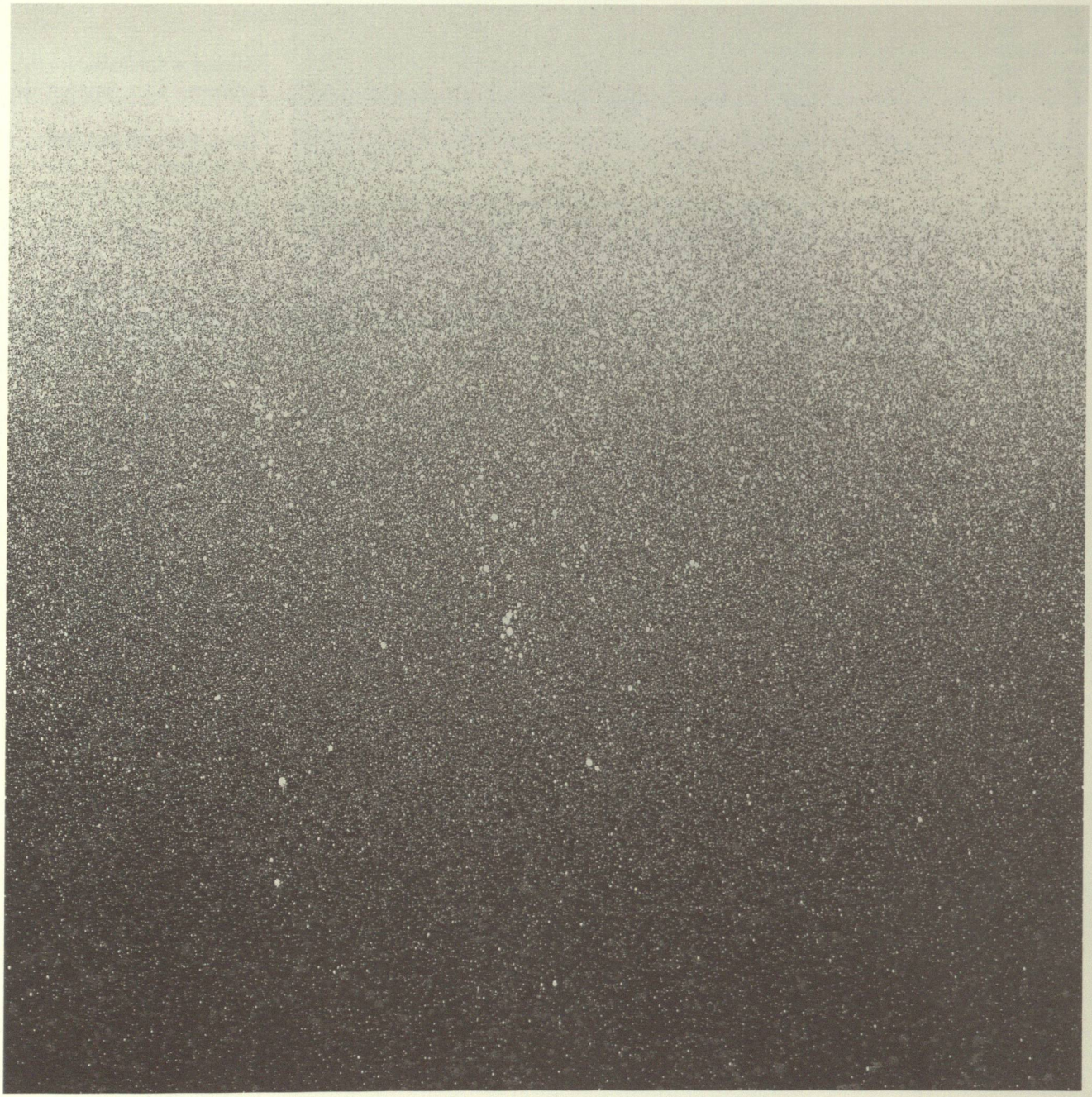
LSC 117
1997
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 140 cm



Magnetfeld, rot
1996
Graphit und Acryl auf Leinwand
200 x 200 cm



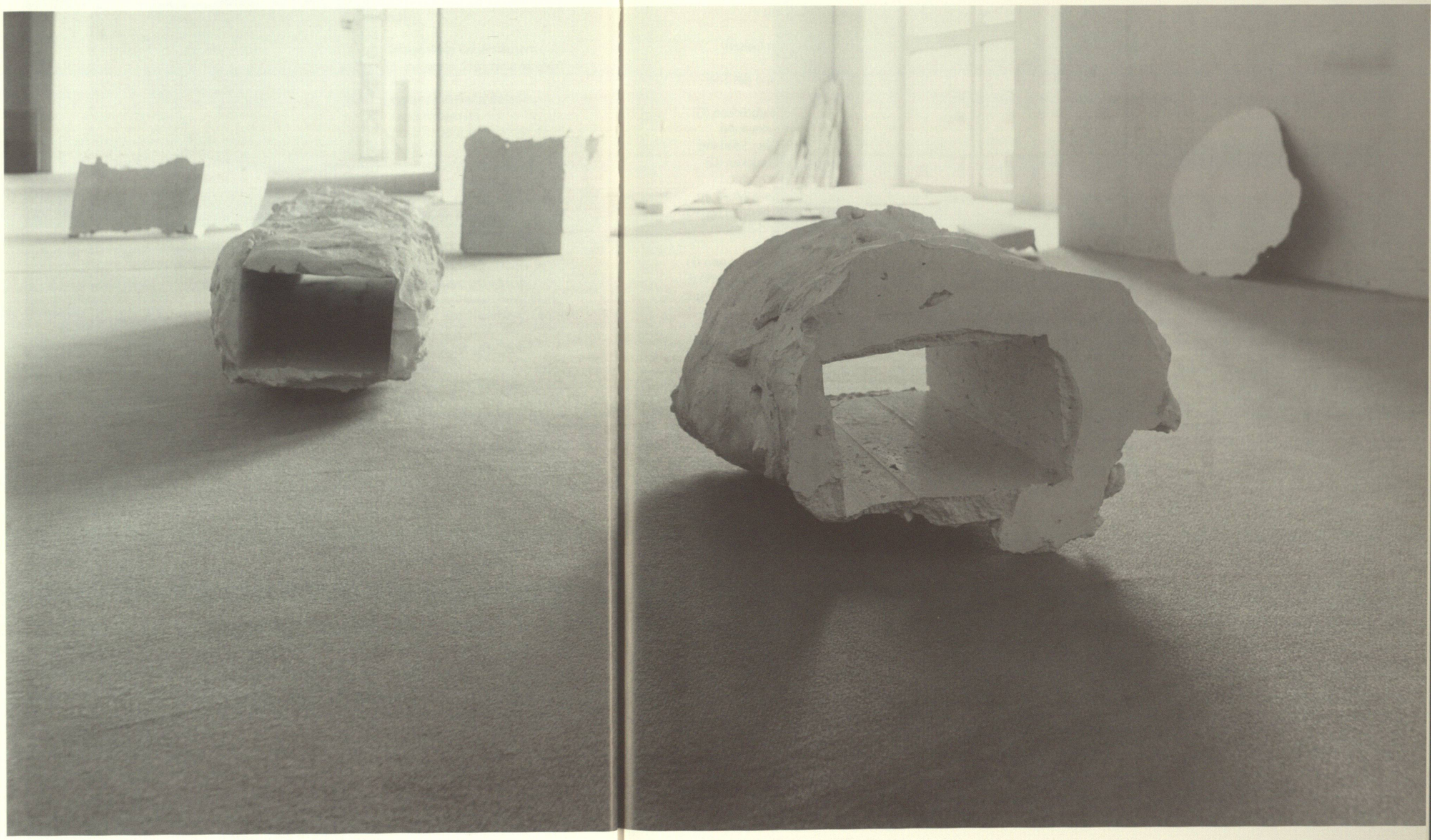
Sehstück, vulkanisch
1996
Graphit und Acryl auf Leinwand
200 x 200 cm



Ockerbruch, gelb
1995
Graphit und Acryl auf Leinwand
200 x 200 cm

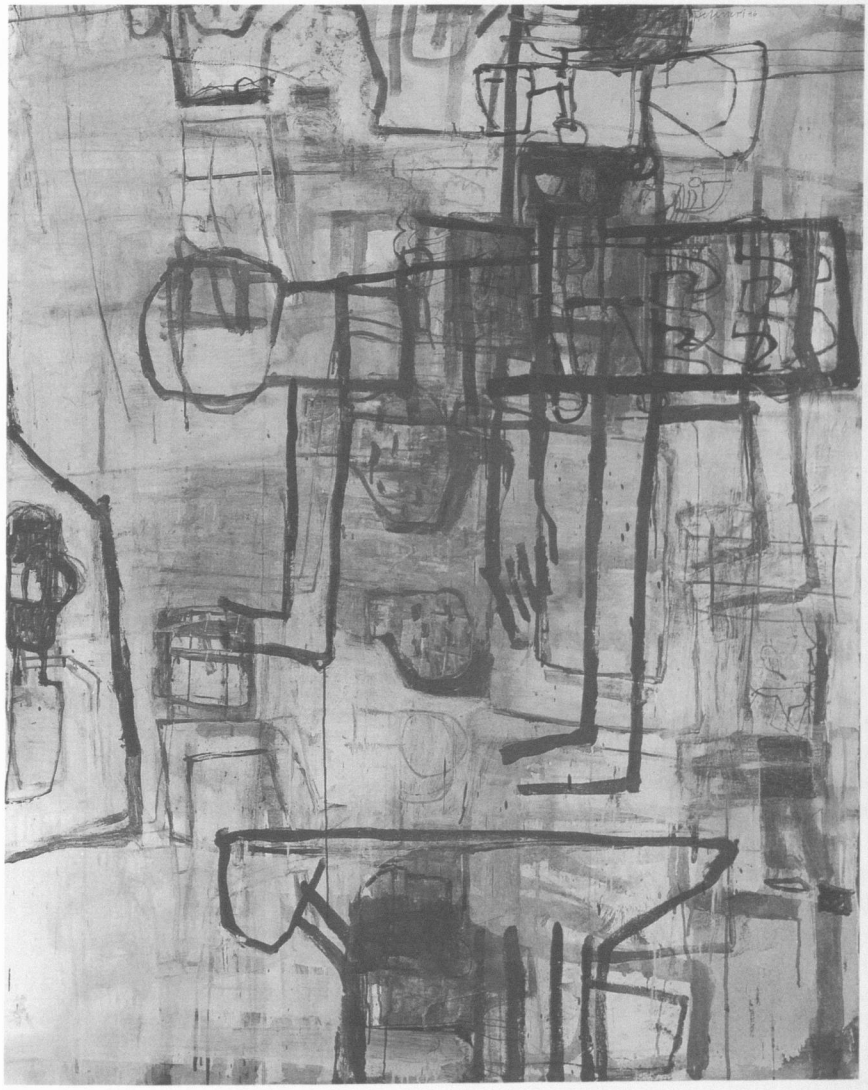
Assemblage,
gelb
1996/97
Gips, Tempera

Assemblage, weiß
1996/97
Gips



Krieger, Wagen
1997
Eitempera auf Leinwand
150 x 120 cm

Gitter und Felder
1995
Eitempera auf Leinwand
150 x 120 cm



Kapitelle, Krieger
1996
Eitempera auf Leinwand
150 x 120 cm