

Lorenz Dittmann

Dimensionen der Natur in abstrakter Kunst

In seiner Studie „Gestaltung und Ausbruch“ („Le Style et le Cri“) schrieb Michel Seuphor: „So besitzt die Natur denn Stil, und am Grunde jedes Stiles ist eine lange Geschichte und ein lange dauernder Wille, zu sein. Im menschlichen Geiste gibt es den Stil und den Schrei, denn zu innerst im Menschen sitzt der Aufruhr, der ein Überschreiten der natürlichen Natur, des Geschaffenen, durch die menschliche, die schaffende Natur bedeutet. Das Zeichen des Menschen ist es also, Stil und Schrei, die Fähigkeit, Verstand und Unverstand zu sein — ja sogar die Fähigkeit, den Unverstand selber zu verstehen...“¹⁾

Die mit diesen Worten und vielen anderen Formulierungen Seuphors beschriebene Zweiteilung der modernen bildenden Kunst, die eine ihrer Ausprägungen in der Dichotomie der abstrakten Malerei in eine geometrisch strukturierte und eine nicht-geometrisch gestaltende, im Extrem „informelle“ Malerei findet,²⁾ sei im Folgenden durch knappe Hinweise auf Gedanken der deutschen phänomenologischen Philosophie des 20. Jahrhunderts, Seuphors Ausführungen ergänzend, erläutert und anschließend an Werken der in dieser Ausstellung vertretenen Künstler aufgewiesen.

Martin Heidegger nannte in seiner berühmten Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“ als Wesenszüge im Werksein des Kunstwerks das „Aufstellen einer Welt“ und das „Herstellen der Erde“.³⁾

„Aufstellen einer Welt“ meint die Eröffnung und Darstellung der geschichtlichen Welt der Menschen, ihrer Schicksalsbezüge, die in der Geschichtlichkeit des Menschen, seiner todesverfallenen Existenz gründen. Aber indem das Werk eine geschichtliche „Welt“ aufstellt (darstellt), stellt es zugleich die „Erde“ her. Was meint Heidegger mit dem Wort „Erde“? Die „Erde“ ist das „Hervorkommend-Bergende“, „das zu nichts gedrängte Mühelose-Unermüdliche“, „Erde“ meint „φύσις“, was in einer Bedeutung mit „Natur“ übersetzt werden kann, und „Erde“ meint auch den Werkstoff, den das Werk ja nicht verschwinden läßt, sondern erst zu seinen eigenen Möglichkeiten bringt. Aus dem Widerspiel, dem „Streit“ zwischen geschichtlicher „Welt“ und naturhafter „Erde“ entspringt die künstlerische Gestalt, das Kunstwerk vollbringt diesen „Streit“

Oskar Becker, der sich in seinen phänomenologischen Untersuchungen insbesondere der Mathematik und der Geometrie zuwandte,⁴⁾ entwickelte in steter Auseinandersetzung mit Heideggers Existential-Ontologie eine in die Doppelung von „Geschichte“ und „Natur“ gegabelte Existenz- und

Wesensdeutung des Menschen, die auch für die Kunst, und vornehmlich für die gegenstandslose, abstrakte Kunst von Bedeutung werden kann. Becker unterschied das „Subhistorische“, „das Historische“ und das „Suprahistorische“. Im Begriff des „Subhistorischen“ ist das Unterbewußte, das naturhaft Leibliche des Menschen gemeint, im Begriff des „Suprahistorischen“ „das Reich des abgelösten (absoluten) Geistes und der ‚ewigen Ideen‘“, vor allem das Reich „der Mathematik mit ihren ‚ewigen Wahrheiten‘“.⁵⁾ Dies „Reich der Mathematik“ ist nun aber ein Gedanke von höchster Wichtigkeit, auch ein Reich der Natur, Natur hier verstanden als „Kosmos“, „der die Form ihrer Ganzheit darstellt.“⁶⁾ „Will man in das Wesen der Natur eindringen, so bleibt nichts anderes übrig, als dieses Wesen in Zahlen ausgedrückt zu finden.“ Die pythagoreische Fundamentalthese besagt, „daß die Dinge — Naturdinge wie Kunstprodukte, die der bildenden Künste nicht weniger wie die der Musik — ‚Zahlen‘ sind, d.h. zahlenmäßig bestimmte Gefüge symmetrischen Charakters. Das ‚Wesen‘ der anorganischen Natur, der innere Grund, warum sie so ist wie sie ist und nicht anders, liegt darin, daß sie nur das ihr eigene große, ja vielleicht das überhaupt denkbar größte Ausmaß an Symmetrie besitzen kann.“⁷⁾ Dieser „pythagoreische Gedanke“ ist von ungebrochener Aktualität. Das von Heidegger „Erde“ Genannte kann in Beckers Terminologie als das „Subhistorische“ bezeichnet werden. Beides meint die bergende, zeugende, organische Natur. Oskar Becker aber brachte, über Heidegger hinaus, wiederum die anorganische, mathematisch strukturierte Natur in die menschliche Existenz- und Wesensdeutung ein. Doppelt umgriffen und getragen von organischer und anorganischer Natur übersteigt der Mensch beide Dimensionen der Natur als historische Existenz. Als Leibwesen steht die organische Natur des Menschen seiner geschichtlichen Existenz näher als die anorganische Natur. Schicksalsverfallenheit, „Sorge“, Schmerz, Tod, auf ein Ende, ein Ziel gespannte Zeitlichkeit, betreffen den Menschen als Leibwesen ähnlich wie als geistig-geschichtliche Existenz. Die anorganisch-mathematische Natur aber eröffnet eine Dimension des „Außerhistorischen“.

Noch eine dritte Differenzierung des Naturhaften muß eingeführt werden, eine Unterscheidung, die von der Aufgliederung in organische und anorganische Natur nicht erfaßt wird: die Gliederung in elementare Dimensionen. An sie erinnerte innerhalb der phänomenologischen Philosophie Eugen Fink. In seinem Buch: „Sein — Wahrheit — Welt. Vor-Fragen zum Problem des Phänomen-Begriffs“⁸⁾ schrieb er: „Helle und Dunkel durchspielen in rhythmischer Abwechslung die Dimension des ‚Offenen‘, — den Zwischenraum zwischen Himmel und Erde, in den wir versetzt sind und mit uns die vielen Dinge unserer Umwelt. Wir Menschen leben sozusagen an der Grenze, wo das Offene sich vom verschlossenen Grunde scheidet, wo sie

einander berühren und doch auseinandertreten. Hier ist der Wohnort des Menschen. Von Erscheinen sprechen wir wohl in einem Sinne, wenn aus dem Erdgrund etwas entsteigt oder herausgehoben wird. In der verschlossenen Erdtiefe als solcher geschieht kein Erscheinen; sie behält gewissermaßen alles Einzelne in sich ein, läßt es nicht in einen Abstand zu anderen treten. Nur was sich aus dem dichten, alles in eins drängenden Grunde heraushebt, ...kommt in dem offenen Feld zum Erscheinen, tritt in das durchlässige Medium von Luft und Licht ein, in welchem die Dinge Umrisse und Abstände gegeneinander haben."

Diese nur scheinbar selbstverständlichen Aussagen gliedern die Natur als Kosmos in das Wechselspiel von „offenem Himmel“ und „verschlossener Erde“. Nicht wie bei Heidegger ist die (geschichtliche) „Welt“ allein das „Offene“, das auf der bergenden „Erde“ ausruht, nicht wie bei Oskar Becker gliedert sich Natur allein in die organische und die mathematisch strukturierte anorganische, vielmehr ist hier die Grenze, wo das Offene sich vom verschlossenen Grunde scheidet, erkannt als der Ort des „Erscheinens“, — und damit auch als der Ort der bildenden Kunst in einem besonderen Sinne.

Die damit angedeuteten mehrfachen Bezüge zwischen „Welt“ und „Erde“, „Subhistorischem“, „Historischem“ und Suprahistorischem“, „Helle und Dunkel“ im „Zwischenraum zwischen Himmel und Erde“ bestimmen auch die Werke der in dieser Ausstellung versammelten Künstler.⁹

Aurélie Nemours beschrieb die Besonderheit ihres künstlerischen Wollens folgendermaßen: „Die persönliche Entdeckung des Rhythmus des Weltalls und der Ausstrahlung der Materie ist die erste Anleitung. Die Welt der Formen drückt sich aus: vollkommene Ordnung und Beweglichkeit, Wucherung der Materie und Gesetzesstrenge, diese Ordnung oder diesen Traum nennen wir Geometrie...“ Damit ist die kosmische Dimension der Geometrie, ganz in Übereinstimmung mit der pythagoreischen Tradition, benannt. Frau Nemours fährt fort: „Die Farbe ist das Gewicht der Luft, sie ist nicht als Licht in Anspruch genommen. Die Materie ist gezwungen, sich aufzuteilen, das physische Licht muß sich diesem Gesetz unterwerfen. Wir sehen es aufgefächert, das Bild aber sucht das Gleichgewicht von Farbe, die Spannung des Zusammenklangs...“¹⁰

Aurélie Nemours' zwei Tafeln veranschaulichen die kosmisch-geometrische Ordnung und die Auswägung des „Gewichts“ von Farben, deren spannungsvolles Gleichgewicht. Ein Bild ist erfüllt vom Dreiklang Blau, Braunrot und Goldgelb, also einer Modulation der Trias der Grundfarben. Die andere Tafel variiert diesen Dreiklang zum Akkord von Orangerot, Braun und Blau.



Charles Piquois - „Indiens” 13,5 × 18 cm Gouache, 1976

Beidemale wird die Dreiheit der farbigen Quadrate ergänzt durch ein viertes schwarzes Quadrat. Dies schwarze Quadrat ist aber zugleich Teil des umfassenden schwarzen Grundes, der auch einen oben und unten rahmenden Bildstreifen einschließt. So vereinen sich die Buntfarben zu einer Zone der Helligkeit im Kontrast zur bergenden, umschließenden Dunkelheit — und darin bringt sich die elementare Polarität von Helle und Dunkel als „Ort des Menschen“ zur Darstellung.

Für Max Mahlmann entspricht „das geistige Ziel der geometrischen Gestaltung... unserem technologischen Zeitalter“. „In dieser Erfahrung erkennt der Mensch“ aber auch „eine neue Humanität“. Wie wird solche Humanitäts-Erfahrung im technologischen Zeitalter zur sinnlichen Gestalt?

Bei Mahlmann heißt es weiter: „Im Spannungsfeld der Maße zeigt sich die Steuerbarkeit einer Gestaltung, die Objektivität des Gedankens in die subjektive Empfindung eintreten läßt.“¹¹⁾ Die „steuerbare“, mathematisch kalkulierte Gestaltung äußert sich bei Mahlmann vor allem auch in „Titeln“, die er seinen Werken verleiht: relief vertikal I, relief vertikal II, relief aus vier quadraten. Die anschauliche Wirkung aber geht in solcher Benennung nicht auf. Die zarten Erhebungen der Kartonreliefs bilden Licht- und Schattensäume, die mit wechselndem Lichteinfall in Stärke und Ausdehnung variieren; ein strahlendes Weiß öffnet die Reliefs (wie auch die gleichfalls lichtschattenmäßig variablen von Gudrun Piper) zum Licht: so stellt sich die „kalkulierte“ Gestaltung in den Dienst des unverfügbaren Lichtes und seines Gegenpols, der Dunkelheit, — die alle Erscheinung erst ermöglichen.

Umgekehrt setzt Ivan Contreras-Brunet die Akzente. In zartesten, mehrschichtigen Aquarell-Tönen durchdringen sich Vertikal- und Horizontal-Bahnen. Wie gespiegelt, wie hinter Schleiern, begleitet von hauchartigen Schatten, heben sich die Farben aus dem hellen Grund empor. In ihrer Immaterialität, oft auch in ihrem Farbton, erwecken sie den Eindruck von Spektralfarben, also von Farbbrechungen des Lichts. Erst genauerer Betrachtung erschließt sich die streng geometrische und gleichwohl rhythmisch belebte Ordnung dieser schwebenden Farbphänomene. Das Unfaßbare rhythmisch bewegten Farblichts ist dennoch von mathematischer Ordnung bestimmt — in tiefer Übereinstimmung mit dem Logos der Natur.

In je verschiedener Weise bringen Carlo Nangeroni und Adolf Fleischmann, Michel Seuphor und Luc Peire geometrische Formensprache in lichthaft-atmosphärische Weite ein.

Carlo Nangeroni koordiniert weißliche Kreise mit zartblauen und hellvioletten Vertikalstreifen und grünlichgrauen Schrägbahnen. Grau in verschiedenen Stufungen durchwirkt diese Farbtöne. Bei aller geometrischen Strenge der Einzelformen drängt sich, durch ihre Kombination und vornehmlich durch die Zartheit der Farben eine Assoziation an Atmosphärisches auf, an „temps gris“, an Dunst, vielleicht sogar an Ströme wehenden Regens.

„Sono così i tuoi quadri d'oggi: un continuo rabbrivire di luce trascolorante verso un orizzonte invisibile“, empfand Cesare Vivaldi¹²⁾: „Das sind Deine Bilder von heute: ein stetes Erschaudern des Lichts, das sich farbig verwandelt gegen einen unsichtbaren Horizont hin.“

„Messung der Atmosphäre“ könnte als begriffliche Formel für diese Bilder gelten, die als eine Synthese impressionistischer und geometrischer Gestaltungsweise erscheinen.

Im sonoren Klang aus Rot und Rosa, Grau, Weiß und Schwarz oder strahlendem Blau, Rot, Rosa, Orangegebl, durchzogen von schwebenden schwarzen Vertikalbahnen, präsentieren sich die Gouachen von Adolf Fleischmann, sein Öbild in einer Variation aus Rot- und Gelb-Stufen vor schwarzem Grund, mit diesem derart verflochten, daß zur Bildmitte hin das Schwarz in vertikalen Zügen selbst positive „Form“ wird. Wirkt in solcher Verschränkung von Formfigur und Grund, wie auch in der geometrisierenden Formensprache selbst, noch die große Tradition des Kubismus nach, so werden in der Loslösung von aller Gegenstandsdarstellung wie insbesondere in der Freisetzung der Farben die Möglichkeiten der ursprünglich kubistischen Gestaltungsweise weit überschritten. Farbe ist bei Fleischmann jedoch nicht allein koloristischer Eigenwert, sondern erscheint, wegen ihres geteilten, „divisionistischen“ Auftrages, zugleich als Repräsentant von Licht und (im Gegensatz etwa zu Robert Delaunay) von Dunkelheit. Farblicht und Farbdunkelheit vereinen sich zur Darstellung eines in sich geschlossenen, vibrierend bewegten Ganzen, zum Symbol von Natur als zugleich mathematisch strukturiertem und die Polarität von Licht und Dunkel farbig bindendem Kosmos.

Die große, sechsteilige Collage Michel Seuphors trägt den Titel: „Solstice“: „Sonnenwende“. In majestätischer Ruhe beherrscht der Kreisring der „Sonne“ die flirrenden Tuschelinien des „Himmels“. Aus ihnen ausgespart sind schilfbündelartige Formen, verweisend auf Bewachung an der Grenze von Erde und Wasser, wie von Faltern durchzogen von roten, gelben, grünen, graublauen schwebenden Vierecken. Mit sparsamsten Mitteln, über geometrische und frei organisierende Formensprachen gleichermaßen souverän verfügend, läßt Seuphor hier das Inbild einer mit sich selbst ins Gleichgewicht gebrachten Natur erstehen.

„L'homme vit debout. Pour moi, la verticalité c'est la vie. Depuis des années elle est partie intégrante de mon oeuvre. Ma recherche c'est l'espace. L'espace, la non-limitation; dépasser la mesure du tableau à la verticale. Atteindre à la verticale infinie, à l'espace illimité."¹³⁾ („Der Mensch lebt aufrecht. Für mich ist Vertikalität das Leben. Seit Jahren ist sie das integrierende Element meines Werks. Ich suche den Raum: den Raum, das Unbegrenzte; das Maß des Bildes ins Vertikale überschreiten; um die unendliche Vertikale zu erreichen, den grenzenlosen Raum.") Dies Selbstzeugnis von Luc Peire benennt die Transzendenz des menschlichen Körpers in den grenzenlosen Raum. Die seine Werke bestimmende Vertikalität ist entwickelt aus der vertikalen Körperachse des Menschen. Dieser Körper aber will sich vereinen, will aufgehen in den unendlich weiten, kosmischen Raum. Der unendliche Raum ist der von Farbenergien erfüllte Raum. Bei der Tafel „Elefanta" wird eine schwarze hochrechteckige Mittelzone beidseitig begleitet von leuchtendroten vertikalen Bahnen. Die schwarze Zone ist durchzogen von zarten roten und graublauen Vertikalstreifen, die beiden Rotfelder gliedern dünne hellbraune vertikale Linien. So wird die Körperachse einbeschrieben der schwarzen Dunkelheit und dem Rot als farbiger Lichtenergie. — Die andere Tafel („Dominikal") teilt sich in eine mittlere zart bräunlich-graue Bahn, artikuliert von graubraunen Vertikallinien, und zwei seitliche weißgraue, die von weißen Streifen belebt werden: hier weitet sich die Vertikale des Körpers mithin in eine wie von Nebeln verhangene Helle.

Aus dem Körperrhythmus, nicht wie Luc Peire aus der Körperachse erläutert Otto Greis die hellen Farbbahnen seiner Bilder zu einer „Feier des Lichts"¹⁴⁾ Greis' Herkunft aus der Informellen Malerei klingt nach in der kompositionellen Freiheit seiner Werke, die irreguläre Gestik informeller Gestaltung diszipliniert sich hier jedoch zur meist geradlinigen Konturierung zarter Farbflächen. Diese Konturen aber laufen nicht durch, begrenzen die Farben nicht kontinuierlich, sondern sind vielfach aufgebrochen, lassen die orangerosafarbenen, gelben, grau- und rotvioletten Lichtbahnen, die violetten Dunkelheiten, eintauchen in den hellbläulichen oder weißen Grund, erscheinen so, von ferne an Cézannes Darstellungsmethode erinnernd, über eine Vielzahl von Facetten, dem Bildgrund wie eingeschmolzen.

In einem Brief an Karlheinz Gabler schrieb Otto Greis 1960: „Imagination und die Mittel (worunter ich den geistigen Teil des Handwerks verstehe) hängen eng zusammen. Diese Mittel, gebildet analog der Natur, haben für mich die Funktion eines Fermentes, das meine Imagination zur Reife treibt. Imagination und Theorie müssen sich begegnen, um sich durchdringen zu können. Eine Begegnung mit dem Universum schlechthin..."¹⁵⁾ Allenthalben

wird so auch in den Selbstzeugnissen der Künstler jene Transzendenz ins Kosmische, in die Unermeßlichkeit des Universums faßbar, von der ihre Werke das erste Zeugnis ablegen.

Mit der lichtzugewandten Farbe Weiß kann man auch „bauen“. Bauen hat Materie zur Voraussetzung. War schon Otto Greis' Farbigkeit gekennzeichnet durch ganz trockenen, festen Auftrag — in scheinbarem Widerspruch zur Darstellungsaufgabe dieser Farben: Lichthafte zu vergegenwärtigen — so steigert Jean Ricardon die Substantialität der Farbe zur auch haptisch wirkenden Materie. Den Eindruck körperhafter Farben betonen zudem die Überschneidungen von Farb„wänden“, die sich aus hintereinandergeschichteten geometrisch konturierten Farb„brettern“ bilden. Immer aber bricht diese kompakte und komplexe Farbmaterie an einzelnen Stellen in spontane Gestik auf, läßt schwarzen oder grauen „Grund“ aus unbestimmter Tiefe auftauchen und ermöglicht so eine wiederum neue Synthese aus Materie und freier Körpersprache im bewegten Raum. Diese Farbmaterie aber ist Weiß, ist materialisierte Helle. Die Spannweite dieses Bildkosmos erstreckt sich mithin von der streng begrenzten Materie über die frei bewegte Körperschrift zur übergegenständlichen Helligkeit.

Auf sehr andere Weise läßt Serge Charchoune eine geometrisierende Formensprache eingehen in allumfassende Helle, repräsentiert durch abgestufte Weißtöne, oder in ein wie von Dunst verhangenes Medium, wenn Grautöne vorherrschen. Formüberschneidungen sind hier kaum zu finden, vielmehr eine lineare, bandartige Entfaltung und Durchflechtung von Lichtfarbmotiven. Die weißlichen oder grautonigen Streifen sind meist in geometrisch einfachen Kurven: in Kreis- oder Ovalbögen oder deren Modifikationen, geführt und werden begleitet und durchsetzt von geradlinigen oder sanft geschwungenen Bändern. In der Regel entfalten sich die Motive quer über die Fläche. Nicht zufällig stellen sich Assoziationen an Notenblätter, an die Entwicklung rhythmisch akzentuierter, von „Klangflächen“ getragener „Melodie-Bögen“ ein: — die meisten der späteren Bilder Charchounes tragen Titel berühmter Musikwerke. Eingetaucht aber in die alles Einzelne überstrahlende Helle wird diese Veranschaulichung menschlicher Musik zu einer solchen kosmischen Klingens, einer „Musik der Sphären“.

Alcopley dagegen interpretiert den weißen Bildgrund als Raum, als ein Medium von Weite und Offenheit, das Erinnerungen an den Raum des Suprematismus weckt. In ihm schweben schwarze „Wolken“ oder gestisch prägnante „Zeichen“. Bisweilen werden diese Zeichen vom Bildrand über-



Adolf Fleischmann - 100 x 80 cm, 1961

schnitten, oder sie weisen durch ihre rhythmische Bewegung über ihn hinaus, so die Unbegrenztheit des Bildraumes veranschaulichend. Miniaturhaft klein sind viele Werke Alcopleys — dennoch ist in ihnen ein Universum gegenwärtig, ein Universum „in nuce“, das zum Modell einer kosmisch-menschlichen Existenz werden kann.

Unerschöpflich scheinen so die Spiegelungen kosmischer Natur in abstrakten Bildern, unerschöpflich mannigfaltig wie die Natur selbst, gleichwohl ins Werk gesetzt allein aus der Phantasie der Künstler!

Nicht von der mathematisch strukturierten anorganischen Natur, sondern vom organischen Rhythmus des eigenen Leibes nehmen Maler wie Piquois, Zack und Hosiasson ihren Ausgang.

Charles Piquois' Bilder sind erfüllt vom quellenden Reichtum vielfältig abgestufter, aufleuchtender und verschatteter Farben in kleinen, einander ähnlichen Formmotiven. Auch hier ist die Identifikation von Subjektivität und Objektivität vollzogen: die Mikro-Elemente sind anschauliches Symbol von Wellen, sonnendurchstrahltem Laub, allgemeiner gefaßt: „einer Republik von kleinen Wesen, die gleichzeitig ähnlich und verschieden sind“,¹⁶⁾ — zugleich aber auch Spur der suchend-findenden, wie tänzerisch hin- und herbewegten Hand. In solcher Untrennbarkeit von Innen und Außen wird das abstrakte Gemälde zum Bild eines vom Menschen als lebendigem Wesen bewohnten Kosmos.

Noch freier aus dem Rhythmus des Leibes, in schwingenden, fließenden Kurven, stellenweise verdichtet zu Knotenformen, artikuliert Léon Zack seine Bilder. Auch er begnügt sich nicht mit einer Widerspiegelung der körperlichen Geste, auch er schreibt diese einer kosmischen Dimension ein. Die beiden hier ausgestellten Tafeln Zacks können als Gegenpole verstanden werden. Auf der einen schweben bläulichgraue „Wolkenkörper“ im weißlichen „Himmel“, — auf der anderen umschließt ein blauschwarzer Grund einen dunkelblauen Kern mit weißlich ausgesparter „Kristall“-Form. Dem „Himmel“, der Helle, antwortet die „Erde“, das Dunkel, beidemale im Wechselspiel von Formrhythmen vor raumhaft weiten Bildgründen.

Léon Zack selbst schrieb: „Le tableau idéal devrait unir en lui ces deux antagonismes: la pureté de la toile vierge et la diversité de la vie se manifestant en taches, formes et rythmes. ... Cette oeuvre ne devrait pas être fermée sur elle-même, elle devrait comme la surface blanche garder un maximum de virtualité, donc provoquer chez le spectateur le même appel à la création que celui de l'artiste.“ Und weiter: „J'ai le sentiment qu'en peignant j'ai à

faire aux profondeurs de l'Être, aux forces élémentaires de la vie. Cette sensation de toucher au fond des choses crée en moi une continue angoisse: comment être digne de participer à l'acte créateur universel?"¹⁷⁾ (Das ideale Bild sollte in sich die zwei Widersprüche vereinen: die Reinheit der jungfräulichen Leinwand und die Mannigfaltigkeit des Lebens, das sich in den Flecken, Formen und Rhythmen darstellt. ... Dies Werk sollte nicht in sich selbst geschlossen sein, sondern sollte, wie die weiße Oberfläche, ein Höchstmaß von Virtualität in sich bewahren, und somit beim Betrachter den gleichen Schöpfungsakt wie jenen des Künstlers hervorrufen." „Ich habe das Gefühl, daß ich beim Malen zu den Tiefen des Seins vordringe, zu den elementaren Kräften des Lebens. Diese Empfindung, an den Grund der Dinge zu rühren, verursacht in mir eine beständige Angst: wie kann ich würdig sein, am universalen Schöpfungsakt teilzunehmen?“)

Einen metaphysischen Anspruch, wie Léon Zack ihn hier formulierte, kann wohl jeder abstrakte Künstler von Rang erheben.

Am anderen Ende dieser reichgestuften Skala abstrakter Veranschaulichungen naturhafter Dimensionen, die einsetzte mit der streng geometrischen, dem Rhythmus des Universums zugewandten Kunst Aurélie Nemours, steht die Malerei Philippe Hosiassons. Ihr Thema ist ausschließlich das „Innere“, das Innere der Erde, das Innere der Körper, ein „Weltinnenraum“. Geometrisches erscheint nur mehr in Spurenelementen, hindurchgegangen durch die Leidenschaftlichkeit des Farbauftrags. Wie Edelsteine leuchten kühle Farben auf, aber es sind von organischen Kräften, von Leben durchpulste Steine — wie Wunden, schmerzvoll, öffnen andere Bilder sich. Malerei ist hier verstanden als Existenz-Mitteilung als „Konfession“ der schicksalsbeladenen Leiblichkeit. Und wiederum gilt: auch diese Kunst läßt es nicht dabei bewenden, eine naturhafte Sphäre in ihrer Isolierung darzustellen, sondern vermählt sie mit anderen zu einer gleichsam „magischen“ Einheit: der menschliche Leib ist zugleich das vulkanische Innere der Erde, die „Wunde“ ist entrückt in den „Kristall“. „Erde“ und „Leib“ öffnen sich wie zur Geburt, geben neuen Raum. „C'est une difficile naissance qui s'accomplit: la scène des origines du monde jouée sans fin dans le corps. Aussi bien dire: le moment où la matière prends corps..." (Gilles Plazy¹⁸⁾) (Eine schwierige Geburt vollzieht sich: Das Ereignis der Weltentstehung, das sich unablässig im Körper abspielt. Oder anders gesagt: der Augenblick, da die Materie Gestalt annimmt...)

Die Skulptur schlägt auf ihre Weise den Bogen von strenger Geometrie zu freier Körperrythmik. Ihr Thema, das Widerspiel von festem, undurchdring-

lichem, schwerem Körper und weitem, offenem Raum, wird auf je andere Weise konkretisiert.

Marino di Teana definiert aus stereometrischen Formen, die sich zu wie von Energiefeldern umspannten Gruppen fügen, den Raum als Dimension dynamischer Mächtigkeit, Claude Santas messingspiegelnde, durch schilffartig wuchernde Zonen verbundene Kurvenkörper sind von einem weichen, gleitenden Raummedium umgeben, Irène Zack bringt mit den stillen, geschlossenen oder schlicht geöffneten Steinkörpern auch den Raum zur Ruhe.

John Sanders' Stahlskulpturen erscheinen wie berstend vor Kraft. Stereometrische, eng zueinander stehende Formen sind stellenweise aufgebrochen, irregulär gerieft, wie von Säuren verletzt, verwundet, wie von härtestem Werkzeug angegriffen. Menschlich-leibhaftes Schicksal hat so seine Spuren eingegraben in die Reinheit und Unantastbarkeit stereometrischer Formen, ein letztes Mal in diesem Rundgang eine Synthese von anorganisch-gesetzhafter und organisch-verletzlicher Natur symbolisierend.

Goethe sah im Schönen „eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.“ (Maximen und Reflexionen, 719.) Der „Stil“, „der höchste Grad, wohin die Kunst gelangen kann“, ruhte nach seiner Auffassung „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“¹⁹⁾

Auch für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts gilt diese Bestimmung, nur daß deren „Stil“ nicht auf dem Wesen der Dinge, sondern auf Wesenheiten des Uninglichen ruht.

Niemals aber entsteht das Kunstwerk aus unmittelbarem Naturbezug. Voraussetzung ist immer des Künstlers geschichtliche Situation und sein eigenes Lebensschicksal. Schon die Intensität der Naturhingabe in der abstrakten Malerei ist zugleich Dokument eines geschichtlichen Schicksals.



Anmerkungen

- 1) Michel Seuphor: Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. („Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle." Paris 1965.) Dt. Olten und Freiburg/Br. 1967, S. 244/245.
- 2) Vgl. auch: Alfred H. Barr, Jr.: Cubism and Abstract Art. (Erstveröffentlichung: New York, The Museum of Modern Art 1936, Nachdruck London 1975) S. 19: „At the risk of grave oversimplification the impulse towards abstract art during the past fifty years may be divided historically into two main currents, both of which emerged from Impressionism. The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through the widening stream of Cubism and finds its delta in the various geometrical and Constructivist movements which developed in Russia and Holland during the war and have since spread throughout the World. This current may be described as intellectual, structural, architectonic, geometrical, rectilinear and classical in its austerity and dependance upon logic and calculation. The second - and, until recently, secondary - current has its principal source in the art and theories of Gauguin and his circle, flows through the Fauvisme of Matisse to the Abstract Expressionism of the pre-War paintings of Kandinsky. After running under ground for a few years it reappears vigorously among the masters of abstract art associated with Surrealism. This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometrical in its forms; curvilinear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical, the spontaneous and the irrational. Apollo, Pythagoras and Descartes watch over the Cézanne-Cubist-geometrical tradition; Dionysus (an Asiatic god), Plotinus and Rousseau over the Gauguin-Expressionist-non-geometrical line. — Often, of course, these two currents intermingle and they may both appear in one man..."
- 3) Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Heidegger: Holzwege. Frankfurt/M. 1950, S.7 – 68.
Vgl. dazu: Die Einführung von Hans-Georg Gadamer zur Ausgabe von Heideggers Schrift im Reclam-Verlag, Stuttgart 1960. - Friedrich-Wilhelm von Herrmann: Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes". Frankfurt/M 1980. — Walter Biemel: Martin Heidegger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt's Monographien. Reinbek bei Hamburg 1973 (mit Bibliographie).
- 4) Vgl.: Oskar Becker: Beiträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendungen. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, hrsg. von Edmund Husserl, Bd. 6, Halle a.d. Saale 1923, S. 385 — 560. — Becker: Mathematische Existenz, Halle a.d. Saale 1927 u.a.
- 5) Oskar Becker: Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen. Zitiert nach: Becker: Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze. Pfullingen 1963, S. 73
- 6) Becker, Dasein und Dawesen, S. 85.
- 7) Becker: Die Aktualität des pythagoreischen Gedankens. In: Becker: Dasein und Dawesen, S. 149/150.
- 8) Phaenomenologica I. Den Haag 1958. Zitat auf S. 114.
- 9) Auf die Bedeutung naturhafter Dimensionen für die Werke der Gründergeneration abstrakter Kunst: Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, einzugehen muß ich mir versagen. Es können auch nicht alle Werke der hier gezeigten Ausstellung charakterisiert werden.

- 10) Zitiert nach: Nemours. Werke aus drei Dezennien. Katalog Galerie Teufel, Köln 25. April – 7. Juni 1980, S. 34, 35.
- 11) Zitiert nach: Max H. Mahlmann. Bilder — Reliefs — Zeichnungen ab 1949. Katalog Galerie Beckmann, Hamburg, 30. September – 31. Oktober 1977, o.S.
- 12) Cesare Vivaldi: Carlo Nangeroni. (Arte moderna italiana. N. 67. A cura di Giovanni Scheiwiller.) Milano 1976, S. 11.
- 13) Zitiert nach: Gérard Xuriguéra: Luc Peire. Paris 1976, S. 10. Vgl. dort auch S. 156.
- 14) Vgl. Werner Haftmann in: Otto Greis. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, 1946 – 1977. Katalog Kunsthalle Bremen, Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1978, o.S.
- 15) Katalog Otto Greis, o.S.
- 16) Michel Seuphor im Katalog der Charles Piquois-Ausstellung im „Treffpunkt Kunst“, Saarlouis 1983.
- 17) Zitiert nach: Pierre Courthion, Bernard Dorival, Jean Grenier: Léon Zack. Paris 1976 (Le Musée de poche), S. 78 und S. 80.
- 18) Zitiert nach: Hosiasson. Textes de Jean-Marie Dunoyer, Gilles Plazy, Gérard Xuriguéra. Paris, Galerie Regards o.J. (1978), o.S.
- 19) „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ (1789). Zitiert nach: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hamburg 1953, S. 32.