

Lorenz Dittmann

**„Realistik“ und „Abstraktion“  
in der Malerei  
August Clüsseraths**

In seinem Aufsatz „Über die Formfrage“, dem zentralen Beitrag des erstmals 1912 veröffentlichten Almanachs „Der Blaue Reiter“, erörterte Wassily Kandinsky zwei grundsätzliche Möglichkeiten moderner Kunst.<sup>1)</sup> Er bezeichnete die „gegenwärtige Kunst“ als eine „materialisierende Kraft“, die das „zur Offenbarung gereifte Geistige“ verkörpert und fuhr fort: „Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen.“

Diese zwei Pole sind:

1. die große Abstraktion,
2. die große Realistik.

Diese zwei Pole eröffnen zwei Wege, die schließlich zu einem Ziel führen.

Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.

Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das ‚Reinkünstlerische‘ und das ‚Gegenständliche‘ zu bezeichnen waren. Das erste drückte sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten diente. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches scheinbar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt des Idealen zu erreichen suchte.“

Für das 20. Jahrhundert stellt dieses Ideal, wie Kandinsky bemerkte, kein Ziel mehr dar. Die „ideale Waage“ ist zerbrochen, die beiden Elemente bestehen nun als „voneinander unabhängige Einheiten“.

Daraus ergeben sich die genannten Pole, die zwei Wege zum selben Ziel eröffnen.

„Die erwähnte, erst keimende große Realistik ist“, weiter nach Kandinsky, „ein Streben, aus dem Bilde das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache („unkünstlerische“) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern. Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Gerade durch diese Hülse bei diesem Reduzieren des ‚Künstlerischen‘ auf das Minimum klingt die Seele des Gegenstandes am stärksten heraus, da die äußere wohlschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken kann...“

„Das zum Minimum gebrachte ‚Künstlerische‘ muß hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden.“

Der große Gegensatz zu dieser Realistik ist die große Abstraktion, die aus dem Bestreben, das Gegenständliche (Reale) scheinbar ganz auszuschalten, besteht und den Inhalt des Werkes in ‚unmateriellen‘ Formen zu verkörpern sucht. Das in dieser Art aufgefaßte und im Bild fixierte abstrakte Leben der auf das Minimale reduzierten gegenständlichen Formen und also das auffallende Vorwiegen der abstrakten Einheiten entblößt am sichersten den inneren Klang des Bildes. Und ebenso, wie in der Realistik durch das Streichen des Abstrakten der innere Klang verstärkt wird, so auch in der Abstraktion wird dieser Klang durch das Streichen des Realen verstärkt. Dort war es die gewohnte äußere wohlgeschmeckende Schönheit, die den Dämpfer bildete. Hier ist es der gewohnte äußere unterstützende Gegenstand.

Zum ‚Verständnis‘ dieser Art Bilder ist auch dieselbe Befreiung wie in der Realistik nötig, d.h. auch hier muß es möglich werden, die ganze Welt, so wie sie ist, ohne gegenständliche Interpretation hören zu können. Und hier sind diese abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken usw.) nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst oder seine äußere Hülse, sondern sein innerer Klang, Leben wichtig sind.

Das zum Minimum gebrachte ‚Gegenständliche‘ muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden.

So sehen wir schließlich: wenn in der großen Realistik das Reale auffallend groß erscheint und das Abstrakte auffallend klein und in der großen Abstraktion dieses Verhältnis umgekehrt zu sein scheint, so sind im letzten Grunde (= Ziel) diese zwei Pole einander gleich. Zwischen diesen zwei Antipoden kann das Zeichen des Gleichnisses gestellt werden:

Realistik = Abstraktion,  
Abstraktion = Realistik.

Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren.“

Diese wichtige, deshalb unverkürzt zitierte Passage aus Kandinskys Text erläutert den inneren Zusammenhang von Abstraktion und „primitiver“, „volkstümlicher“ Kunst, – ein Zusammenhang, der auch für das Schaffen August Clüsseraths entscheidend war.

Der Almanach „Der Blaue Reiter“ bildete zur Illustration der „Großen Realistik“ u.a. bayerische Hinterglasbilder und Votivtafeln ab, Kinderzeichnungen, russische Volksblätter, Skulpturen aus Afrika, Mexiko, den Osterinseln, ägyptische Schattenspielfiguren, eine Stickerei des 14. Jahrhunderts, ein Holzrelief Gauguins, Bilder Henri Rousseaus – den Kandinsky als den „Vater dieser Realistik“ bezeichnete –, mittelalterliche Holzschnitte, Cézannes frühe ungelenke Jahreszeitenallegorien, ein Werk der chinesischen Malerei.

Damit ist auch ein Horizont möglicher Orientierungspunkte für das Schaffen August Clüsseraths entworfen.

Ob Clüsserath den „Blauen Reiter“-Almanach kannte, muß dahingestellt bleiben –, sein Schaffen und auch sein Denken aber kreisten um Probleme, die erstmals im „Blauen Reiter“ durch Werk und Gedanke verfolgt wurden. Ja, in der bei Clüsserath bisweilen anzutreffenden Gleichzeitigkeit „realistischer“ und „abstrakter“ Werke kann das Schaffen dieses Künstlers wie eine Erfüllung der von Kandinsky skizzierten Doppelung künstlerischer Grundmöglichkeiten wirken.



Clüßerath: „Die Fußwaschung“, 1950  
Öl auf Hartfaser, 145,9 x 104,4 cm



Der heilige Lukas, 1800.  
Bayerische Hinterglasmalerei,  
31 x 20 cm.  
Oberammergau,  
Heimatmuseum der Gemeinde.  
Nach: „Der Blaue Reiter“, Herausgegeben  
von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische  
Neuausgabe von Klaus Lankheit. München/Zürich, 6. Aufl. 1987, S. 201.

In vielen Aufzeichnungen rühmte Clüßerath die Größe „primitiver“ Kunst: „es ist unmöglich, die Innigkeit des Haltens eines Musikinstrumentes einer Tänzerin auf einem ägyptischen Wandgemälde noch zu übertreffen. Es ist unmöglich, die Mütterlichkeit noch tiefer auszudrücken, wie dies bei einer Negerplastik geschieht, wo eine Mutter ihrem Baby aus langen Flaschenbrüsten zu trinken gibt. Die Anmut der Mädchen auf indischen Miniaturen ist schlechthin nicht zu überbieten...“

„Khing, der Meister der Holzarbeiter, schnitzte einen Glockenspielständer. Als er vollendet war, erschien das Werk allen, die es sahen, als sei es von Geistern geschaffen. Der Fürst von Lu fragte den Meister: ‚welches ist dieses Geheimnis deiner Kunst?‘ ‚dein Untertan ist nur ein Handwerker‘, antwortete Khing. ‚was für ein Geheimnis könnte er besitzen. Und doch ist da etwas! Als ich daranging, den Glockenspielständer zu machen, hütete ich mich vor jeder Minderung meiner Lebenskraft. Ich sammelte mich, um meinen Geist zur unbedingten Ruhe zu bringen. Nach drei Tagen hatte ich allen Lohn, den ich erwerben könnte, vergessen. Nach fünf Tagen hatte ich allen Ruhm, den ich erwerben könnte, vergessen. Nach sieben Tagen hatte ich meine Glieder und meine Gestalt vergessen. Auch der Gedanke an deinen Hof, für den ich arbeiten sollte, war geschwunden. Da sammelte ich meine Kunst, von keinem Außen mehr gestört. Nun ging ich in den Hochwald. Ich sah die Formen der Bäume an. Als ich einen erblickte, der die rechte Form hatte, erschien mir der Glockenspielständer, und ich ging ans Werk. Hätte ich diesen Baum nicht gefunden, ich hätte das Werk lassen müssen. ...“

Vor allem Clüßeraths religiöse Bilder sind inspiriert vom Geist der Volkskunst. So läßt sich seine Darstellung der Begebenheit, wie Maria, die Schwester Marthas, im Haus des Lazarus, Christi Füße salbt (Johannes, 12, 1–8), in manchen Zügen durchaus vergleichen mit dem bayerischen Hinterglasmal des „Heiligen Lukas“, das im „Blauen Reiter“-Almanach abgebildet war, wobei Clüßerath in der Formvereinfachung noch über das Werk der Volkskunst hinausging.

Kandinskys Abhandlung „Über die Formfrage“ schließt mit den Sätzen: „Nur durch Freiheit kann das Kommando empfangen werden. Und man bleibt nicht abseits stehen wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.“<sup>2)</sup>

Und wiederum läßt sich damit Clüßeraths Auffassung über Freiheit der Kunst und ihren Bezug zum Göttlichen vergleichen: „die Kunst ist nur dem göttlichen unterworfen. Man muß die Kunst soweit treiben, daß alle Zufälligkeiten, Naturalismen und sogar Spießregeln belanglos werden. Alle Gesetze der Ordnung, der Komposition, der Farbe sind der Kunst untergeordnet, in ihrem Namen ist es möglich, sie alle zu vernachlässigen ...“

So vollzog dieser einsam schaffende Künstler den großen Aufbruch der Kunst am Beginn unseres Jahrhunderts nach.

Ein „Mädchenbildnis“ des Jahres 1929 (Abb. 2) steht der Modellwirklichkeit noch vergleichsweise nahe. Plastisch wölbt sich das Antlitz, Spuren von Eigen- und Schlagschatten differenzieren das Weiß des Kragens und das stumpfe Grün und Braunrot des Grundes. Zu homogenem Schwarz aber ist das Gewand vereinfacht, der Kopf zu einer Ovalform geschlossen, begleitet von den Bögen der Kragenkonturen.

Im selben Jahr, wenn nicht schon 1928, entstand jedoch auch ein sehr anders organisiertes „Mädchenbildnis“ (Abb. 4). Aus großen schwarzen Augen blickt uns eine in Halbfigur dargestellte Gestalt an, frontal und flächig uns zugewandt, in entschiedener Vereinfachung aller Gegenstandsformen zu Kurven

und Geraden. Hier wie in Figurenbildern der folgenden Jahre (etwa dem „Mädchen mit Blume“, Abb. 3, um 1930 entstanden, oder dem „Frauenkopf“, Abb. 5, um 1933) klingt eine ferne Erinnerung an die Kunst Gauguins nach. Auch in Clüsseraths Holzschnitten junger exotischer Frauen bekundet sich eine Suche nach Ursprüngen, die schon Paul Gauguin bewegt und zur Fahrt zu fernem, fremden Inseln geführt hatte.

Zudem findet sich in Clüsseraths Bildern auch ein Echo auf Gauguins „suggestive Farbe“, deren Eigenart in der Zuordnung von Stufen zwischen vollen und gebrochenen Farben und in der Komposition im Farbkreis benachbarter Farben besteht. Gauguin nannte dies „die Orchestrierung des reinen Tons mittels aller Ableitungen dieses Tons“.<sup>3)</sup>

Clüsseraths Bilder dieser Zeit sind bestimmt von der schwermütig-verhaltenen Wirkung gebrochener Farben; mildem, lichtgrau gestuftem Ockerbraun, milchigem Rosa, kühlem, gedecktem Grün, Grau in mehreren Helligkeitsstufen, warmem und kaltem Weiß und, als einzigem entschiedenem Kontrast, Schwarz gegen Blau, beim „Mädchenbildnis“ (Abb. 4); gelblich gebrochenem Weiß als Folie für einen nur wenig tieferen Inkarnatton und weißlichem Rosa, begleitet von Grau, Schwarz und stumpfem Graublau beim Bild des jungen Mädchens mit Blume (Abb. 3); Weißrosa und Weißbocker gegen Blaugrau und Schwarz, ergänzt durch verhaltene Brauntöne, nun aber auch schon durch kräftigeres Rotbraun und scharfes Gelb, im „Frauenkopf“ (Abb. 5).

Noch in Bildern der fünfziger Jahre wird diese verhaltene Farbgebung weitergeführt, so etwa, mit Klängen von Schwarzgrau, Braun, Rotbraun und Ocker, von gebrochenem Weiß und Weißbocker beim Bild des „Zeichners“ vom August 1950 (Abb. 8), das durch die Klarheit seiner Flächengliederung besticht; in der Zuordnung von dünnem Wassergrün, Grau, weißlichem Rosa und ganz lichter Inkarnatfarbe, gegen die das Schwarz der Haare kontrastiert, bei der „Frau mit rosa Kleid“ von 1952 (Abb. 10), in dem zartlinigen Kurven die Körperformen begrenzen.

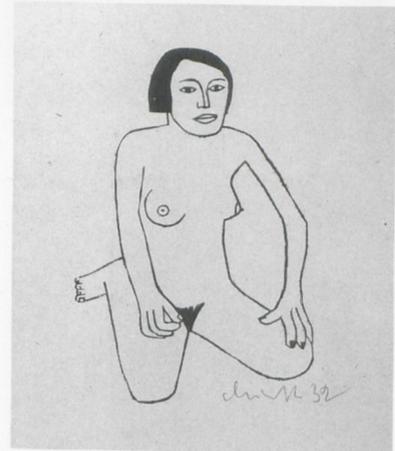
In den vierziger Jahren aber setzt daneben eine kraftvollere Farbigkeit ein, mit intensivem Rot und hellem Blau als Akzenten des ganz flächig gehaltenen Grundes beim „Frauenakt vor gestreiftem Hintergrund“ von 1946 (Abb. 6), klarem Grün, Gelb und Rot beim gemusterten Kleid des „Mädchenkopfes“ von 1948 (Abb. 7), dessen ornamentales Haar gegen ein Blau des Grundes steht. 1951 entstand das hochstilisierte Antlitz vor gelben Zweigen in schwarzem Grund über einem Körper in Grauweiß und blauen Querstreifen („Ecce Homo“ [Der Tyrann]; Abb. 9). Clüsserath entsprach darin auf seine Weise den Prinzipien der Malerei von Henri Matisse, arabeskenhafter Form und leuchtender Farbigkeit, wobei „Arabeske“ sowohl die zeichenhafte Vereinfachung der Bilddinge meint wie auch die Bildeinheit selbst. „Die Arabeske übersetzt mit einem Zeichen die Gesamtheit der Bildgegenstände, sie faßt die Sätze der Bildkomposition zu einem Satz zusammen“, wie Matisse formulierte.<sup>4)</sup> Als Beispiel stehe dafür Matisse's „Nu rose“ von 1935, der sich mit Clüsseraths Akt vergleichen läßt. Fließende Konturen umziehen den Leib der Frau, dessen nahezu homogenes Braunrot mit dem horizontal-vertikal gegliederten Grund zu einer flächigen Bildeinheit sich zusammenfügt.

„Matisse – Farbe. Picasso – Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel“, mit diesen lapidaren Worten schließt das dritte Kapitel von Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“<sup>5)</sup>. Sie bezeichnen auch die Orientierungsmarken der künstlerischen Auseinandersetzung Clüsseraths in den fünfziger Jahren.

Clüsserath notierte zum Unterschied zwischen Picassos Bildgestaltung und sei-



Paul Gauguin: Holzrelief Pape Moe („Geheimnisvolle Wasser“).  
Eiche, geschnitzt und bemalt. 81,5 x 62 cm.  
Nach: „Der Blaue Reiter“ (wie oben), S. 114.



Clüsserath: 1932, Holzschnitt, 37 x 24,5 cm.



Henri Matisse:  
Nu rose, 1935, Öl/Lw., 66 x 92,7 cm.  
The Baltimore Museum of Art.  
The Cone Collection.  
Nach: Henri Matisse.  
Ausstell. Kat. Kunsthau Zürich, Städtische  
Kunsthalle Düsseldorf 1982/83, Nr. 79.

ner eigenen: „picasso malt sein motiv in die mitte des bildes und setzt dann einen rand herum. dann hat er in seinen bildern immer ‚randfiguren‘, etwas nebensächlich behandelte flächen am rande. ich versuche, die elemente meines motivs gleichmäßig über die ganze bildfläche zu verteilen, so daß randfiguren vermieden werden.“ Mit solcher Charakterisierung benannte Clüsserath eine Eigenart der stark motivisch verfahrenen Gestaltung Picassos.<sup>6)</sup> Clüsserath selbst vermochte in seinen Adaptionen die Verzerrung gegenstandsverweisender Formen, der Gliedmaßen in einem Akt von 1951, der Augen in den Köpfen der Jahre 1951 und 1953 (Abb. 11, Abb. 12), zu verbinden mit einem farbigen Flächenkontinuum im Sinne Matisse. Im „Akt“ (Abb. 19), wohl aus dem Jahre 1954, bewahrt er dagegen eine größere Nähe zu Picasso, hebt eine weißliche, hermetisch in sich verschränkte Figur von einem Grund farbiger Horizontalstreifen ab.

Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“ betonte die Mannigfaltigkeit der „Kombinationsmöglichkeiten der abstrakten und realen Elemente in einem Bilde.“<sup>7)</sup> Auch nach dieser Hinsicht löste Clüsserath die Programmatik des Kandinskyschen Entwurfs ein, etwa in den schönen Werken von 1951 (der „Landschaft bei Fürstenhausen“, Abb. 14, und der „Landschaft“, Abb. 13), die gegenstandsdarstellende Elemente, Bauten und Bäume, kühn mit freien Farbformen verbinden zur unverwechselbar-eigenen Wirkung wie im Traum entrückter Landschaftsbilder.

In Bildern des Jahres 1952 klingen noch Gegenstandsmotive an, so etwa bei Abb. 16 eine grüne Figur, aber durchdrungen von gegenstandsfreien Farbzonen in Rot, Schwarz und Weiß vor hellblauem Grund. Dann aber ist der Weg frei zur reinen Abstraktion, anfänglich zu einer Art geometrischer Konstruktion, wie bei der „Komposition“ (Abb. 15) von 1953, wo schwarze Vertikal- und Horizontalbalken eine rote vertikal-horizontal ausgerichtete Form und den weißen Bildgrund überkreuzen, gerahmt von blauen Senkrechten, deren rechte mit einem Streifen in einer Rundform endet, die ein Kreisbogen umgibt. Die Bögen versetzen das Gefüge der Geraden in Spannung, und alle geometrischen Bildelemente sind mit freier Hand gemalt, betont unexakt, somit spontan wirkend.

Auch beim Lackbild von 1953 (Abb. 18) verzahnen sich die stellenweise als Materie akzentuierten geometrischen Farbformen zu einer Rationalität überschreitenden Gesamten: Begrenzungen verfehlen einander um ein wenig, ein weißer Balken schneidet sich irregulär zwischen den dunkelgrünen und dunkelblauen Vertikalstreifen ein. Und immer wieder dringen Gegenstandsassoziationen ein, so beim „Kopf“ (Abb. 17) desselben Jahres eine weiße, schwebende Augenform in eine freie Komposition aus Farbstreifen und -rechtecken.

Während der folgenden Jahre lösen Kompositionen spontan gesetzter Farbflecken die geometrischen Bildgefüge ab. Leuchtendes Gelb und Rot werden von dunkelfarbigen und schwarzen Streifen durchzogen, das Rot schwebt vor Weiß, schwarzgrüne Zonen bedrängen es, das Gelb kommt vor weißlich blauem Himmel nach vorne („Komposition“, ca. 1957, Abb. 20). Kraftvoller Farbraum entfaltet sich hier wie auch bei der „Komposition“ (Abb. 21) derselben Zeit, in dem sowohl strahlende Rot- und Gelbflecken wie tiefdunkle Grün- und Violettzonen eine schwarze Gitterform vor weißlichem Grund durchstoßen.

„es kommt beim malen einer landschaft nicht darauf an, die landschaft natürlich zu geben, sondern ein ‚bild‘ der landschaft zu malen. alle eigenschaften ..., strahlen, kräfte und sonstige einzelheiten werden durch die phantasie ersetzt, die alles dieses in seiner gesamtheit in sich fühlt. ... das vollkommene bild stellt eine neue welt dar, die begrenzt ist durch den rahmen. diese welt enthält auch alles, was die uns umgebende welt enthält, wenn auch nicht in der wirklichkeit, sondern in der sicht, in der phantasie ... die so entstehende land-

schaft ist ein symbol der landschaft, und die einzelnen teile sind symbole der teile, die in ihrer gesamtheit ein vollkommen harmonisches ganzes darstellen, das durch den bildrand von der übrigen welt getrennt ist ..“

An diese Notiz Clüsseraths mag man sich erinnern vor Bildern wie der „Komposition“ (Abb. 22) von 1957, mit einem roten Sonnenball vor Orange und Gelblichweiß, eingespannt in Rahmen aus lockerem Schwarz. Ein blauweißer Querstreifen kann als Abbeviatur des Himmels verstanden werden, eine Zone in abgestuftem Wiesengrün als Hinweis auf die fruchtbare Natur -, ein abstraktes Bild kosmisch-irdischer Zusammenhänge, ein „symbol der landschaft“ und ihrer Strahlen und Kräfte! Auf andere Weise erinnert die „Komposition“ (Abb. 23) von 1958 an eine Landschaft mit grünen Wiesen und blauen Bergen, über denen rote und gelbe, kühlgrüne und violett-blaue Formen ein abstraktes Zentrum bilden, überhöht von einem orangegelben Himmel.

Das Jahr 1958 stellt einen Höhepunkt im Schaffen Clüsseraths dar. Es entstehen seine schwarz-weißen Bilder. Als Vorbereitung dazu kann ein Werk des vorausgegangenen Jahres gelten, das schwarzgrüne Balken und Winkel vor weißem, durch Grau und Rot belebtem Grund schweben läßt (Abb. 23). Dann die radikale Vereinfachung zu schwarzen Gitter-, Zangen-, Blattformen vor weißem Grund, zu Bildern von machtvoller Einheit, geometrisch strukturiert, oder Kurven und Gerade komplex kombinierend, Ovalformen wie zu einer Traube zusammenfassend (Abb. 24–26).

Einige Holzschnitte Clüsseraths wirken wie Vereinfachungen von Zeichnungen Hans Arps, und etwas vom Geiste Arps weht auch durch die monumentalen Schwarz-Weiß-Bilder Clüsseraths. Quellende Kurvenformen wachsen aus Stielen, drängen, den schmalen Rahmen überdeckend, über das Bild hinaus (Abb. 28 und Abb. 29).

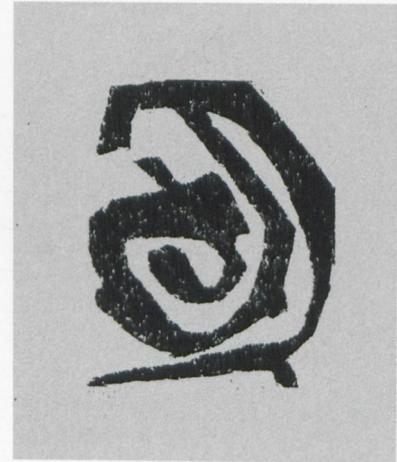
„Wir wollen nicht die Natur nachahmen“ hatte Arp 1944 erklärt, „wir wollen nicht abbilden, sondern bilden. Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden ... Die konkrete Kunst möchte die Welt verwandeln und sie erträglicher machen. Sie möchte den Menschen vom gefährlichen Wahnsinn, der Eitelkeit, ablösen und das Leben des Menschen vereinfachen. Sie möchte es in die Natur einfügen ... Wo die konkrete Kunst eintritt, zieht die Schwermut mit ihren grauen Koffern voller schwarzer Seufzer fort.“<sup>8)</sup>

Clüsserath faßte sich knapper: „kunst ist eben kunst und nicht natur: sie sollte so dicht, so gespannt, so selbstverständlich und so scheinbar unbeabsichtigt werden wie die natur,“ – im Grundzug der Naturzuwendung stimmte Clüsserath ganz mit Arp überein.

Andere Bilder dieses Jahres verbinden dominierende Schwarzstreifen mit leuchtenden Farbformen, in Rot, Blau, Braun (Abb. 30), in Gelb, Rot, Blau, Grün und Braun (Abb. 31), die sich vor weißem Grund zu kühnen, spannungsvollen Rhythmen zusammenfinden.

Aber auch dabei blieb Clüsserath nicht stehen. Erneut lockerte er das Farbformgefüge auf, zu expressiven Farbbahnen, die in der Mitte des Bildfeldes aufeinander stoßen (Abb. 32), zu zweischichtigen Kompositionen mit schwärzlichen Netzen oder Parallelbahnen vor Buntfarbzonen (Abb. 33, Abb. 34), zu vierteiligen, vielfarbigen Bilderfindungen wie „Komposition, Laterne“ von 1965 (Abb. 35) oder solchen, die formal gefaßte Farbzonen gegen frei schwingende, etwa in Gelb, kontrastieren (Abb. 36).

Damit gewinnt der Zufall wieder an Bedeutung: „das zufällige ist das einmalige, das nie wieder zu erlebende. ein bild ist um so besser, je mehr ‚zufälligkeiten‘



Clüsserath: 1966, Holzschnitt, 60 x 45 cm



Hans Arp: Prä-Dada-Zeichnung, um 1915, Tusche über Bleistift. 18,3 x 14,8 cm. Nach: Hans Arp. Text von Eduard Trier. Bonn 1985, S. 9.

– ins bewußtsein gelangtes erleben – es enthält.“ „weshalb soll man den zufall aus der kunst ausschalten, er ist ein wesentlicher bestandteil des lebens ...“ So notierte Clüsserath.

Das Zufallselement steigerte sich noch in der letzten Phase des Clüsserathschen Schaffens. Kräftige Farbflecken sind spontan nebeneinander gesetzt, in strikter Reduktion kompositioneller Verflechtung zur einfachen, kargen, auch wider-  
spenstigen Koordination (Abb. 37).

Das skizzierte Bild der künstlerischen Entwicklung August Clüsseraths stellt eine Vereinfachung dar. Tatsächlich erprobte der Künstler meist mehrere Möglichkeiten gleichzeitig, getragen von einem Impuls immer neuer Suche: „niemand hat seinen stil gefunden: wenn jemand mit einem werk bei sich oder anderen erfolg hat, so plagiiert er sich selbst: er geht vom stil aus und folglich einem äußerlichen, und er muß schlechter werden.“ „erstrebenswertes, selten erreichtes ziel für jeden künstler: nicht in anderen ein vorbild (im äußerlichen) zu sehen oder an seiner methode weiterzuarbeiten, sondern in allem alles von grund auf neu zu ergründen und anzufassen.“ „mein größtes kapital: die unsicherheit.“

Mit diesem „Kapital“ arbeitete der Künstler. Dies bedeutete aber auch den Einsatz des ganzen Lebens. Und davon geben seine in „Realistik“ wie in „Abstraktion“ stets das Ursprüngliche suchenden Bilder eindrucksvolles Zeugnis.<sup>9)</sup>

#### Anmerkungen

1)  
Zitiert nach: Der Blaue Reiter.  
Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc.  
Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit.  
München/Zürich, 6. Aufl. 1987,  
S. 147, 148, 154–156.

2)  
Ebenda, S. 182.

3)  
Zitiert nach: Walter Hess: Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian.  
Neuaufgabe Mittenwald 1981, S. 57.

4)  
Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art.  
Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition, Paris 1972,  
S. 142, Anm. 6 – Vgl. dazu Verf.: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse.  
In: Florilegium Artis. Festschrift für Wolfgang Götz, hrsg. von Michael Berens, Claudia Maas und Franz Ronig,  
Saarbrücken 1984, S. 28–34.

5)  
Zitiert nach der 6. Auflage,  
Bern-Bümpliz 1959, S. 52.

6)  
Vgl. dazu Max Imdahl:  
Cézanne – Braque – Picasso.  
Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen.  
In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXVI,  
Köln 1974, S. 325–365.

7)  
Der Blaue Reiter (wie Anm. 1), S. 174

8)  
Zitiert nach: Hans Arp.  
Text von Eduard Trier, Bonn 1985, S. 9/10.

9)  
Vgl. dazu auch: Walter Schmeer:  
Der Maler August Clüsserath.  
In: Saarheimat, 8. Jg., 1964, S. 326–329.  
Ders.: August Clüsserath.  
In: Saarheimat, 14. Jg., 1970, S. 60.  
Théo Wolters: August Clüsserath.  
In: Saarheimat, 24. Jg., 1980, S. 60.

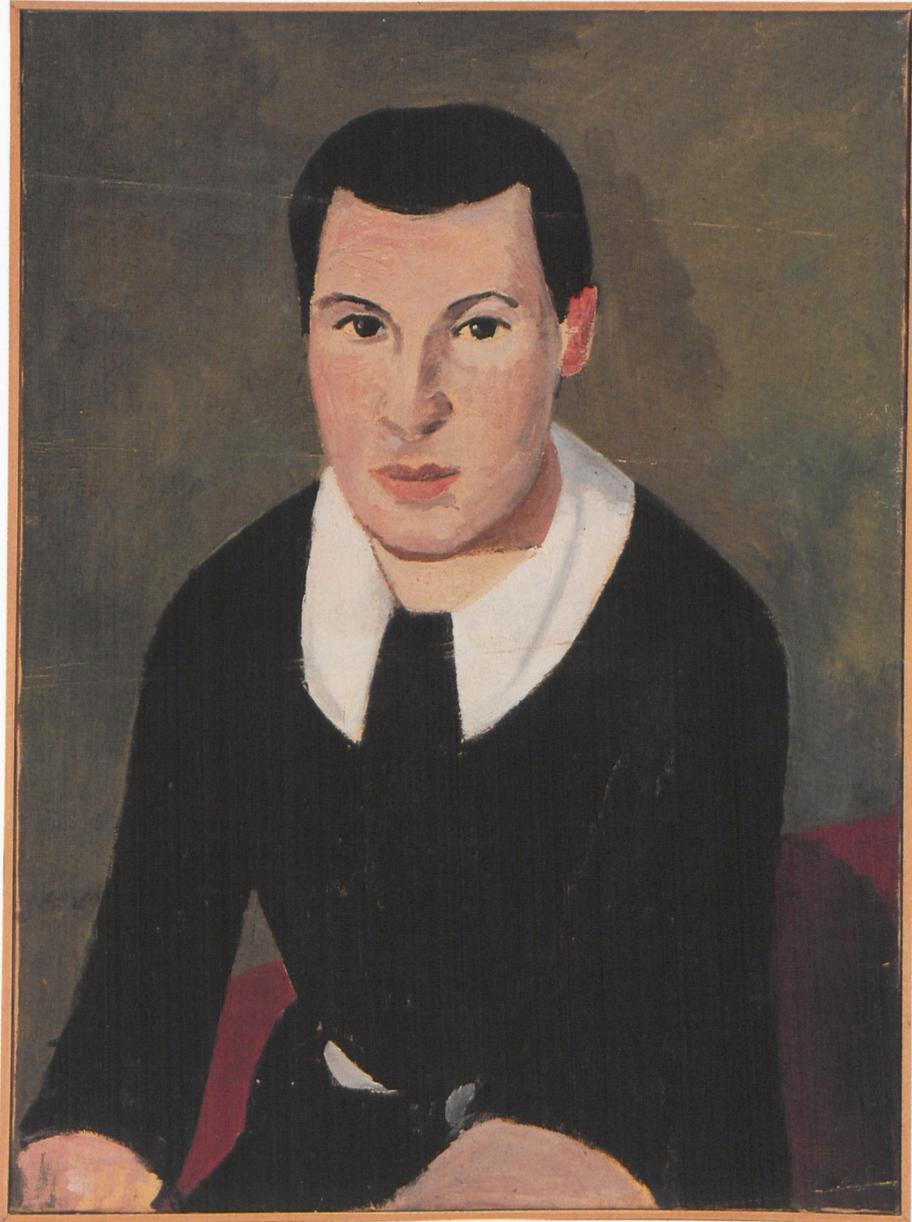


Abb. 2: Mädchenbildnis, ca. 1929; Öl auf Leinen; 65,8x48,8 cm



Abb. 3: Mädchen mit Blume, ca. 1930; Öl auf Leinen; 100 x 65,5 cm



Abb. 4: Mädchenbildnis, ca. 1928; Öl auf Leinen; 68,4x65,7 cm



Abb. 5: Frauenkopf, ca. 1933; Öl auf Holz; 45,7 x 35 cm

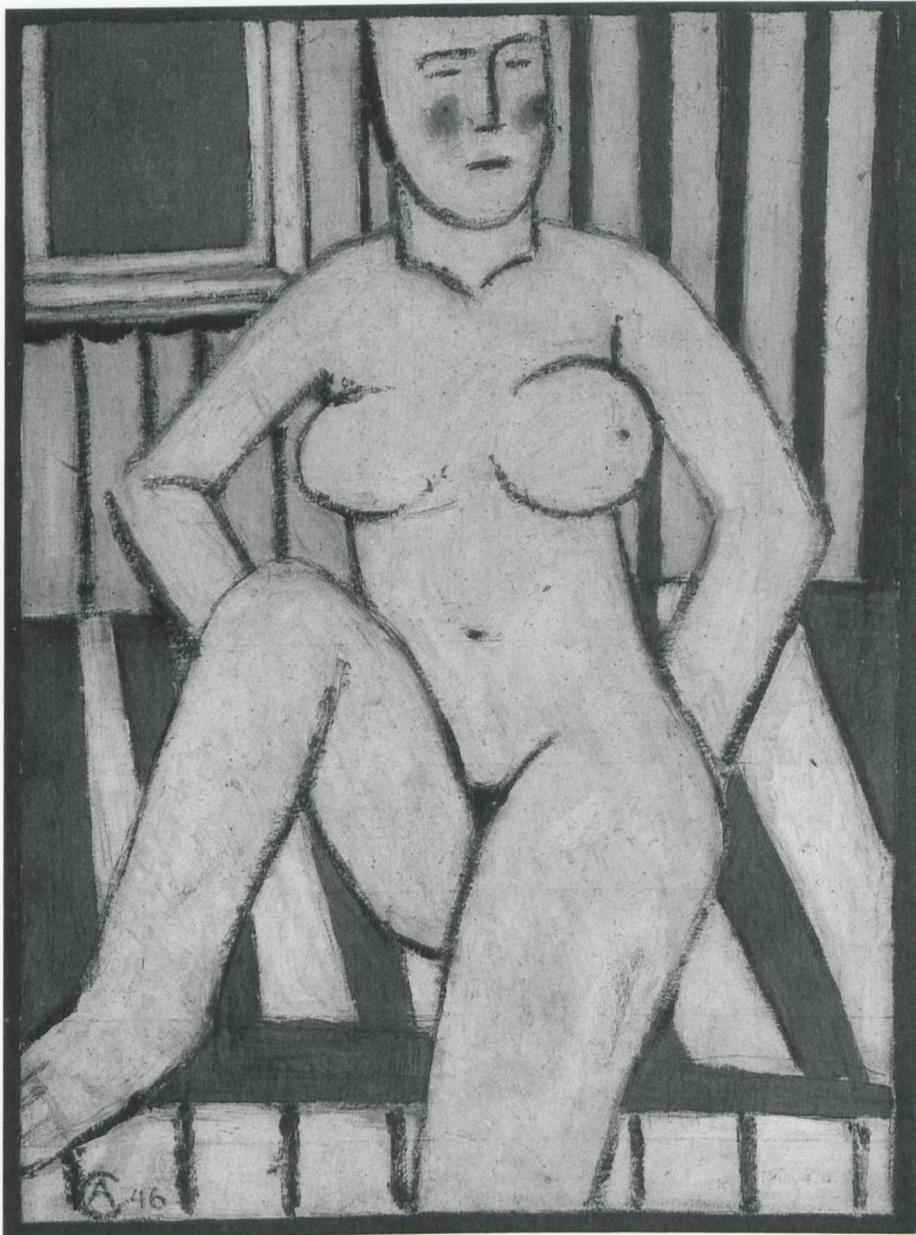


Abb. 6: Frauenakt, 1946; Öl auf Pappe; 40,1 x 38 cm



Abb. 7: Mädchenkopf, 1948; Öl auf Sperrholz; 38,7 x 23,3 cm



Abb. 8: Der Zeichner, 1950; Öl auf Hartfaser; 185,5x52,5 cm



Abb. 9: Ecce Homo (der Tyrann), 1951; Öl auf Hartfaser; 136 x 89,8 cm



Abb. 10: Frau mit rosa Kleid, ca. 1952; Öl auf Hartfaser; 119,7 x 119,2 cm

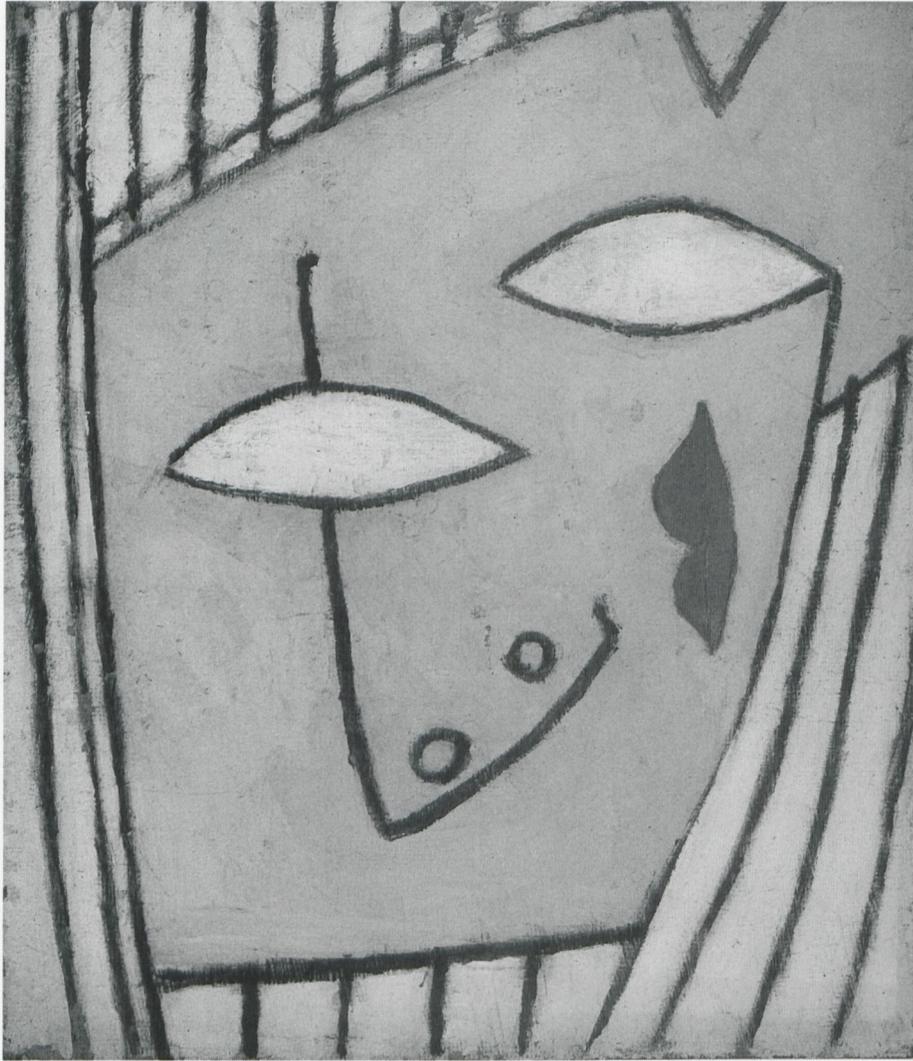


Abb. 11: Kopf, 1953; Öl auf Hartfaser; 35,3x30,7 cm



Abb. 12: Frauenhalbakt, ca. 1953; Tempera und Öl auf Hartfaser; 98,7x66,5 cm

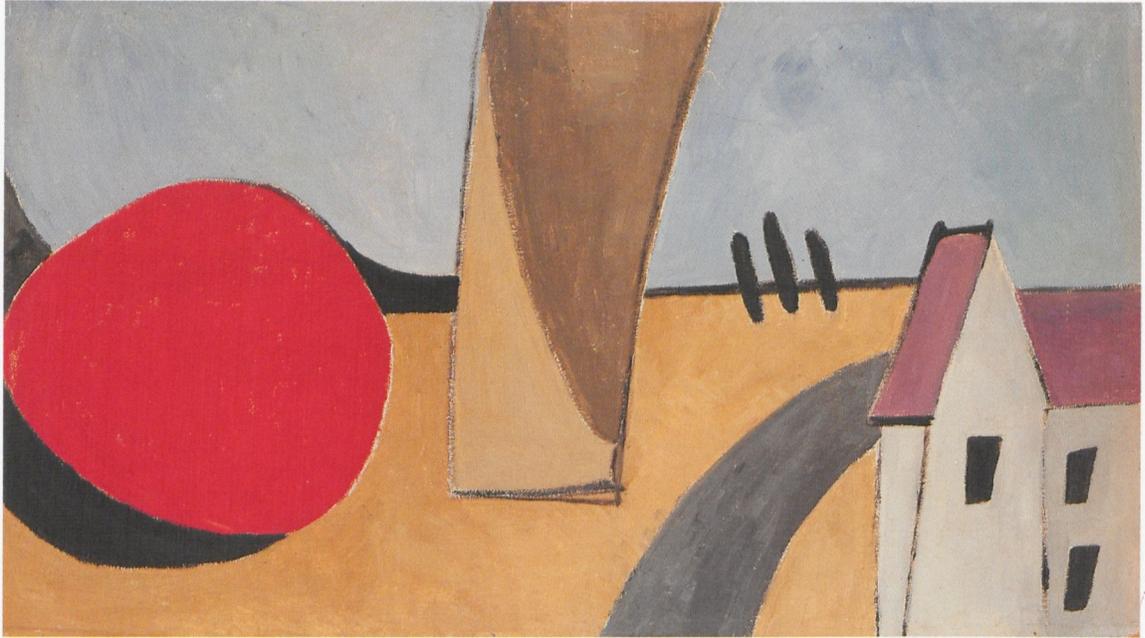


Abb. 13: Landschaft, 1951; Öl auf Hartfaser; 58,6 x 104,5 cm



Abb. 14: Landschaft bei Fürstenhausen, 1951; Öl auf Hartfaser; 70,3 x 94,7 cm

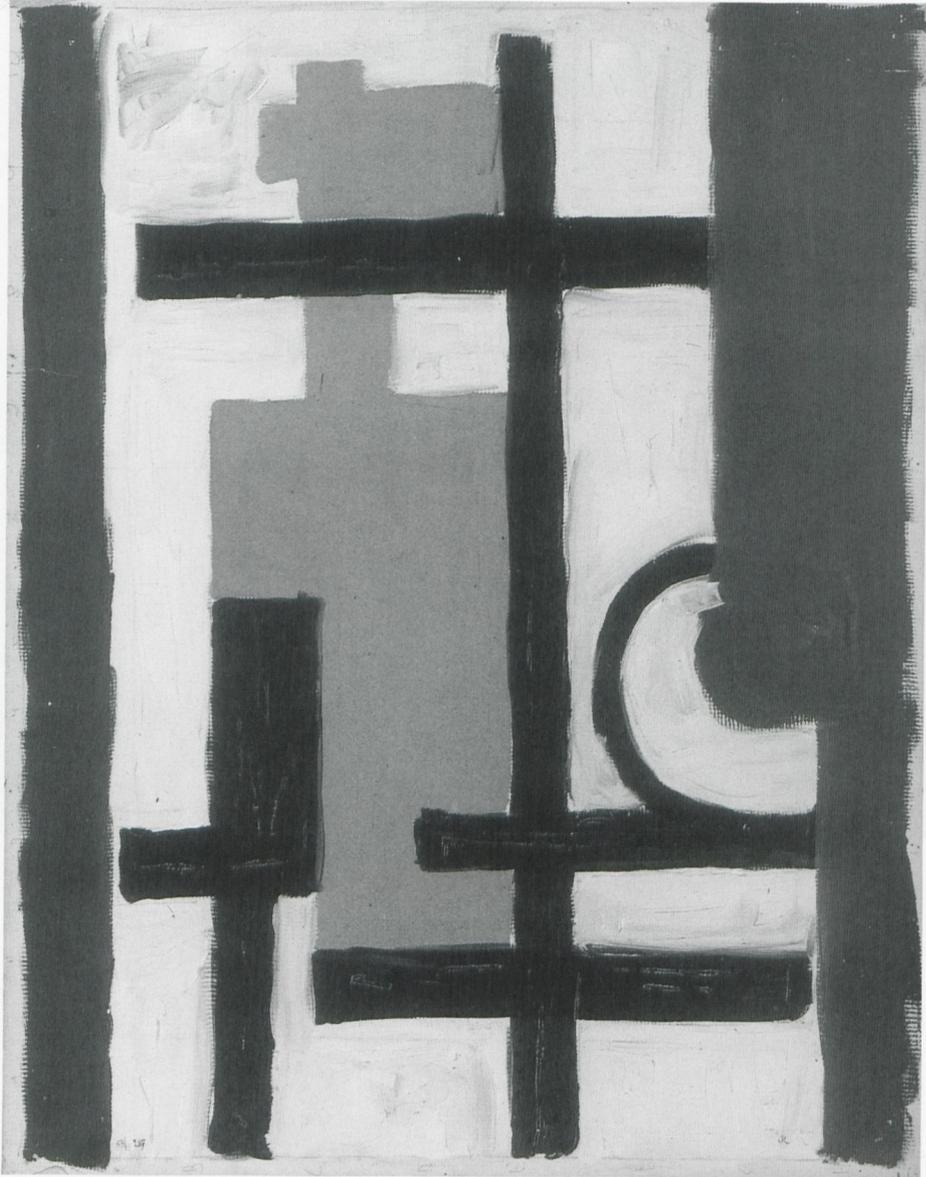


Abb. 15: Komposition, 1953; Öl auf Ölpapier; 65 x 50 cm



Abb. 16: Komposition, 1952; Öl auf Leinen; 60,2 x 40,1 cm

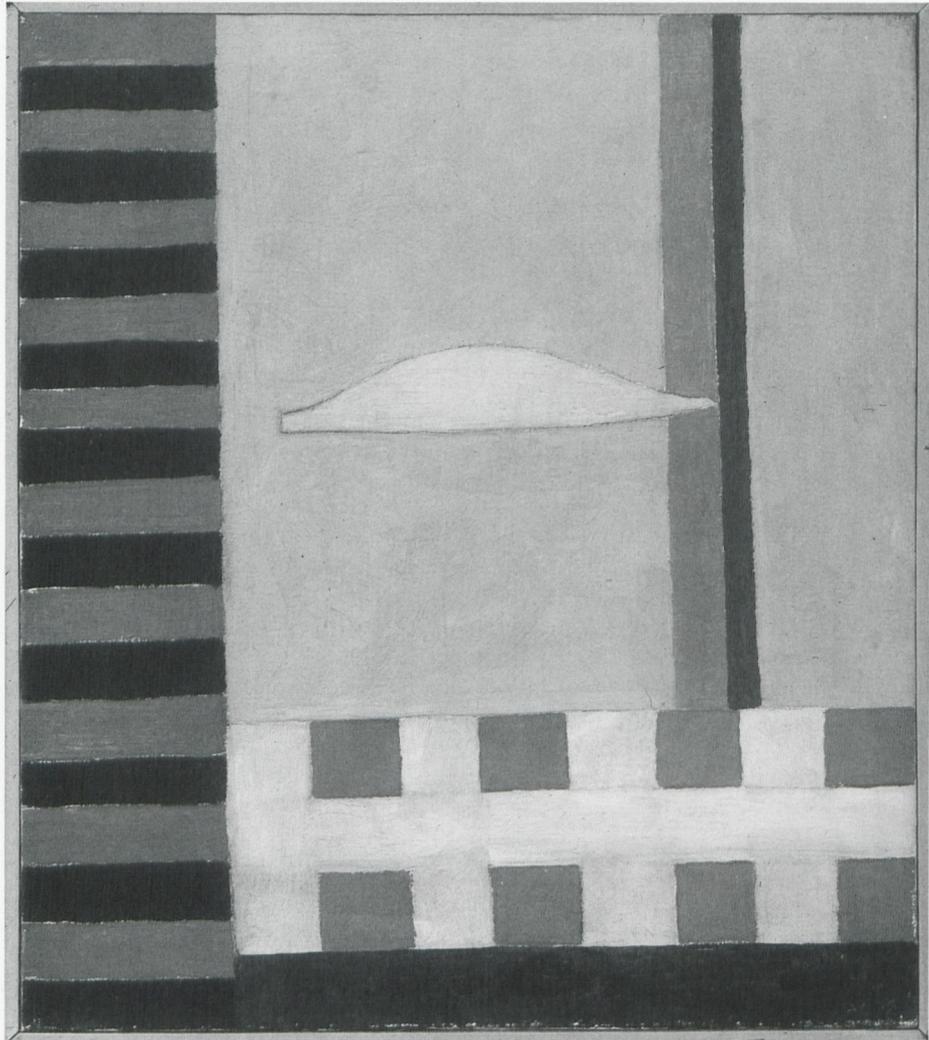


Abb. 17: Kopf, 1953; Öl auf Leinen; 40,2 x 35,5 cm

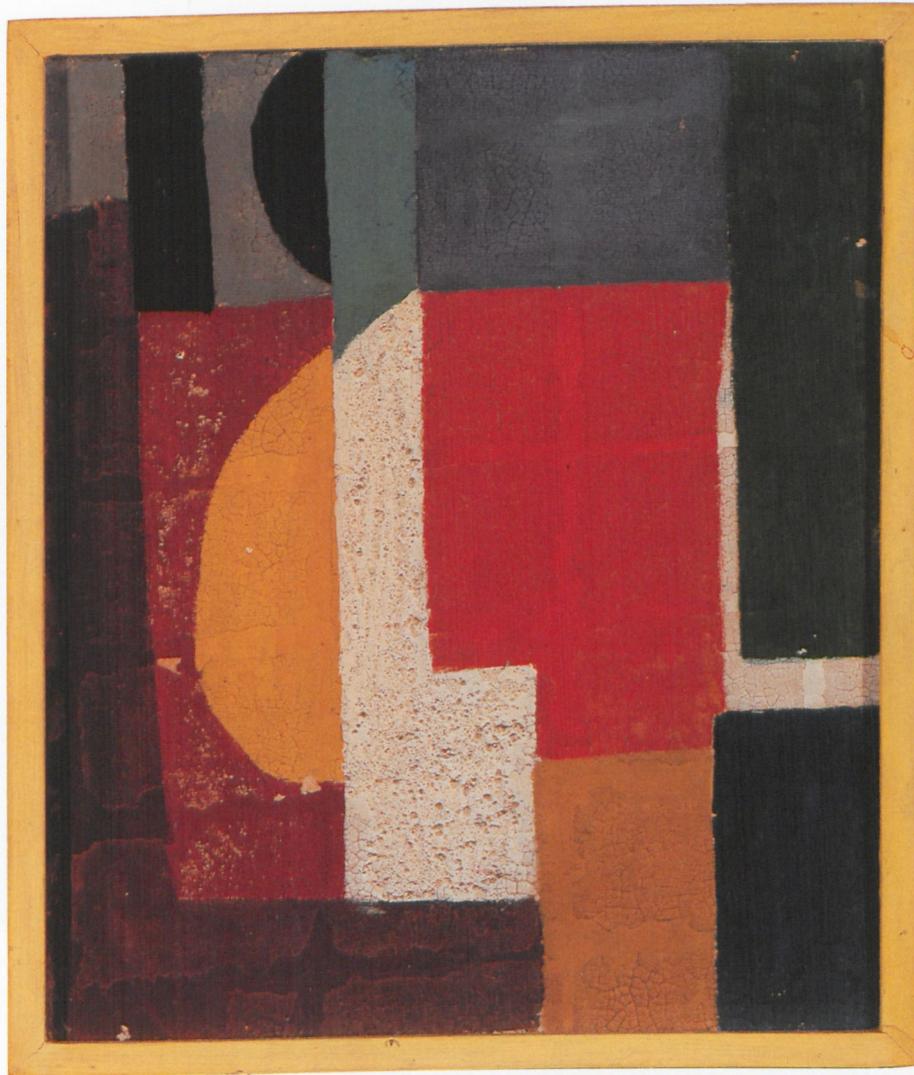


Abb. 18: 1953; Lack auf Hartfaser; 67,3x60,5 cm

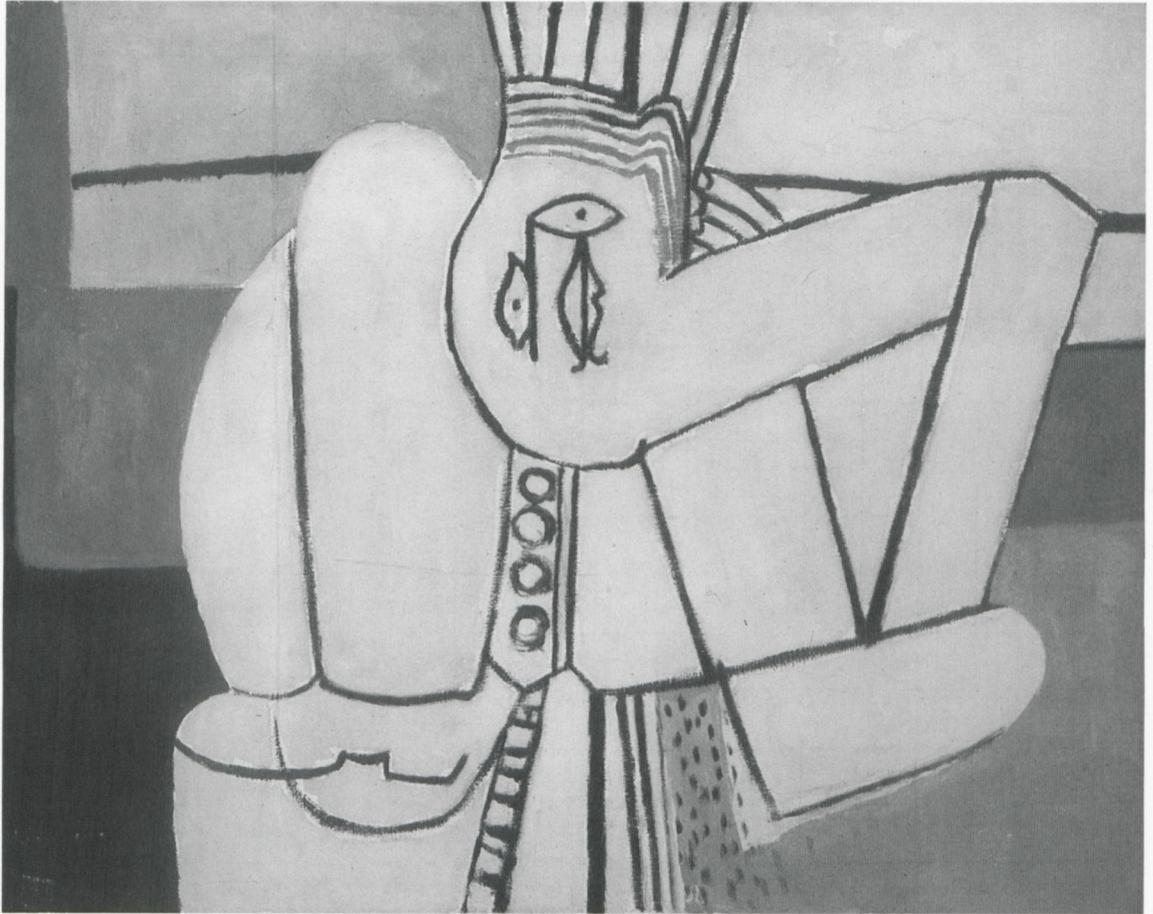


Abb. 19: Akt, ca. 1954; Öl auf Tempera und Leinen; 80,3 x 100 cm

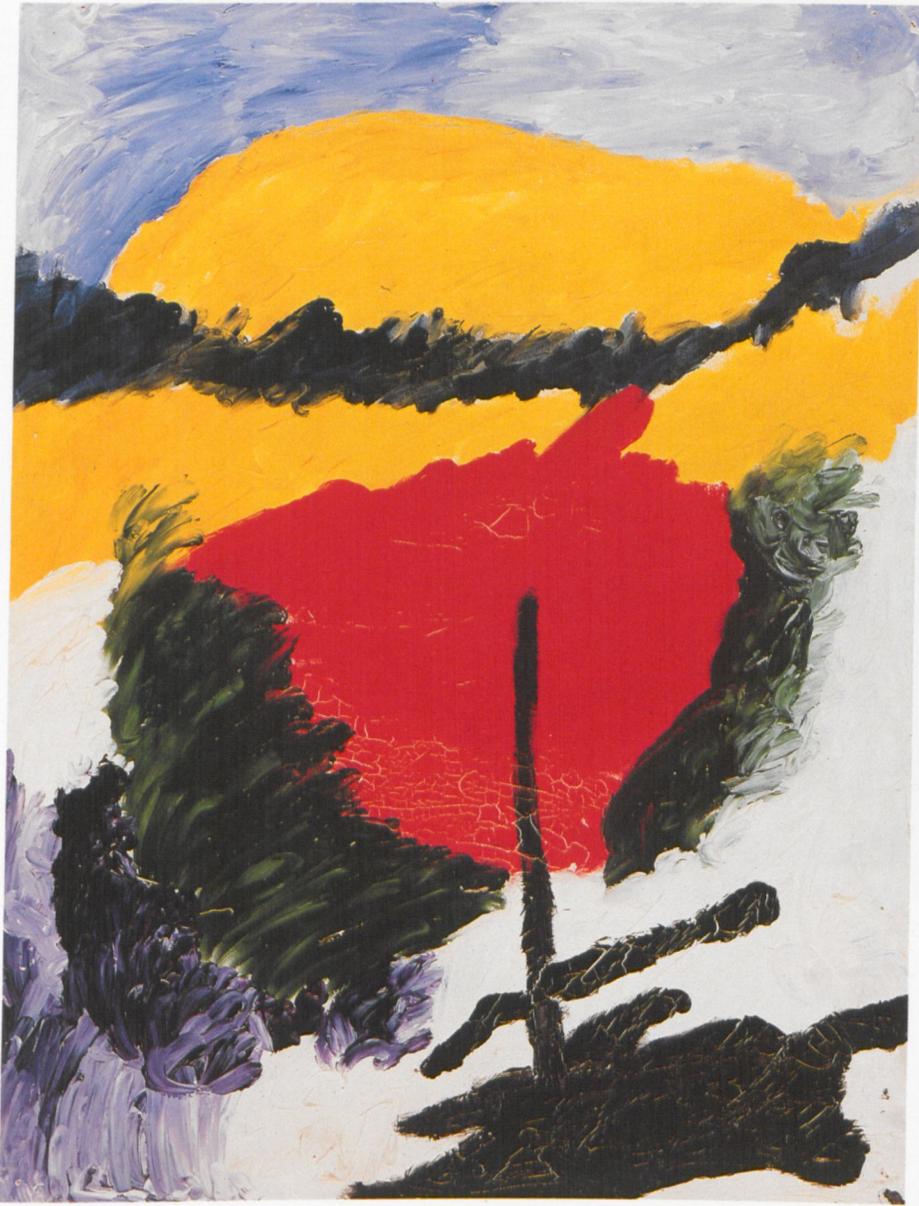


Abb. 20: Komposition, ca. 1957; Öl auf Ölpapier; 65 x 49,8 cm



Abb. 21: Komposition, ca. 1957; Öl auf Hartfaser; 29,4x31,1 cm



Abb. 22: Komposition, 1957; Öl auf Leinen; 81,5 x 100,5 cm



Abb. 23: 1957; Lack auf Linex; 122 x 60 cm

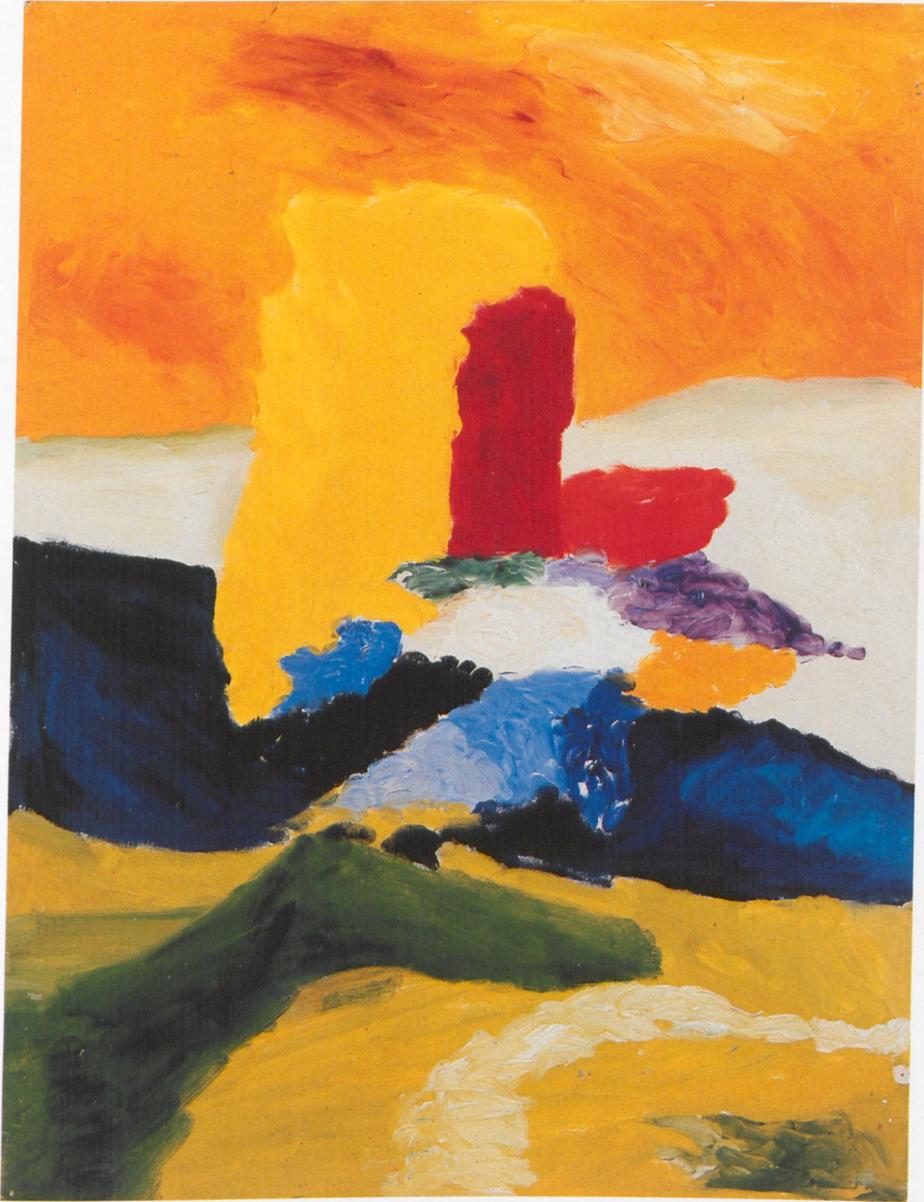


Abb. 24: Komposition, 1958; Öl auf Ölpapier; 65x49,9 cm

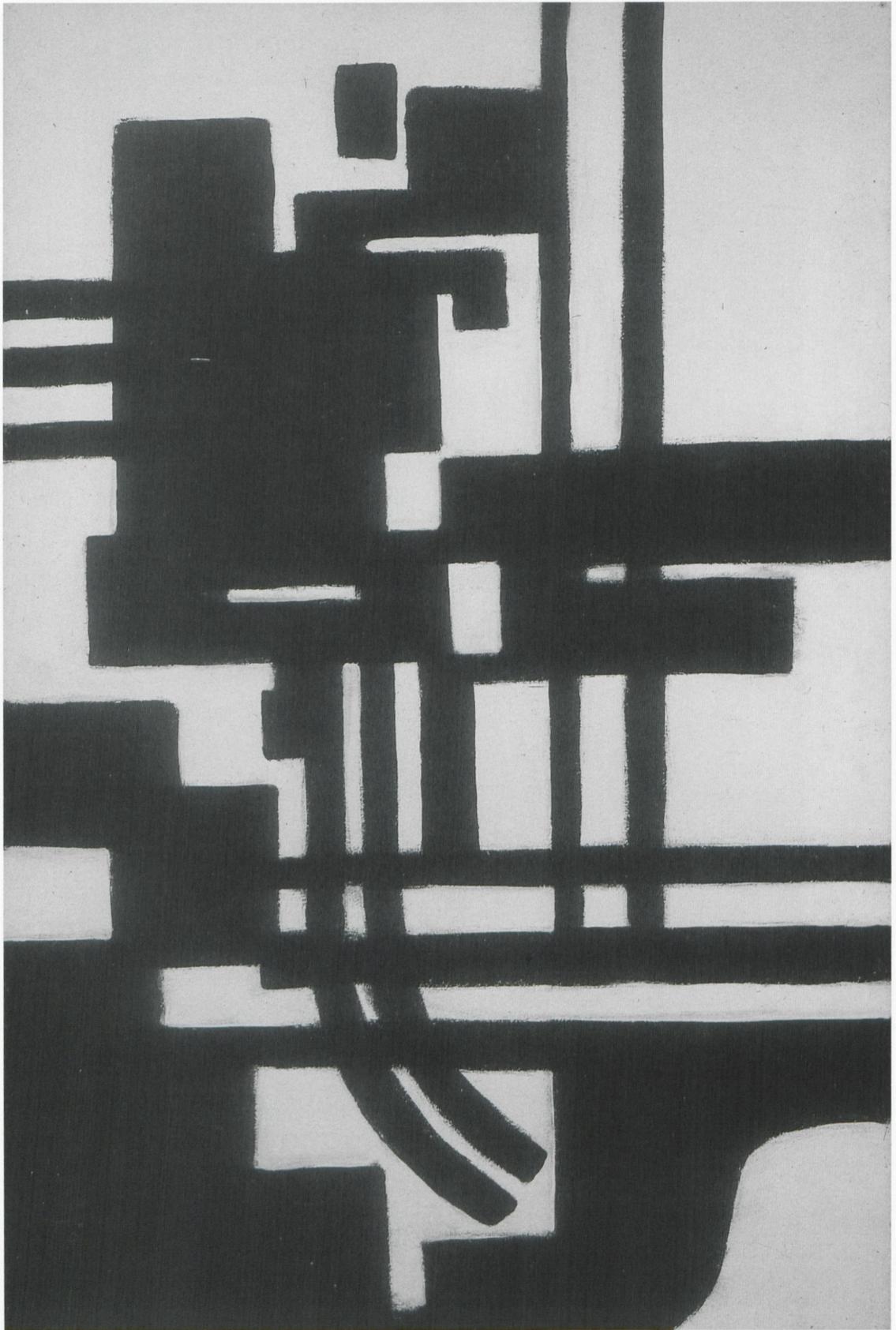


Abb. 25: 1958; Lack auf Linex; 122 x 81 cm



Abb. 26: 1958; Lack auf Holz; 125 x 115 cm

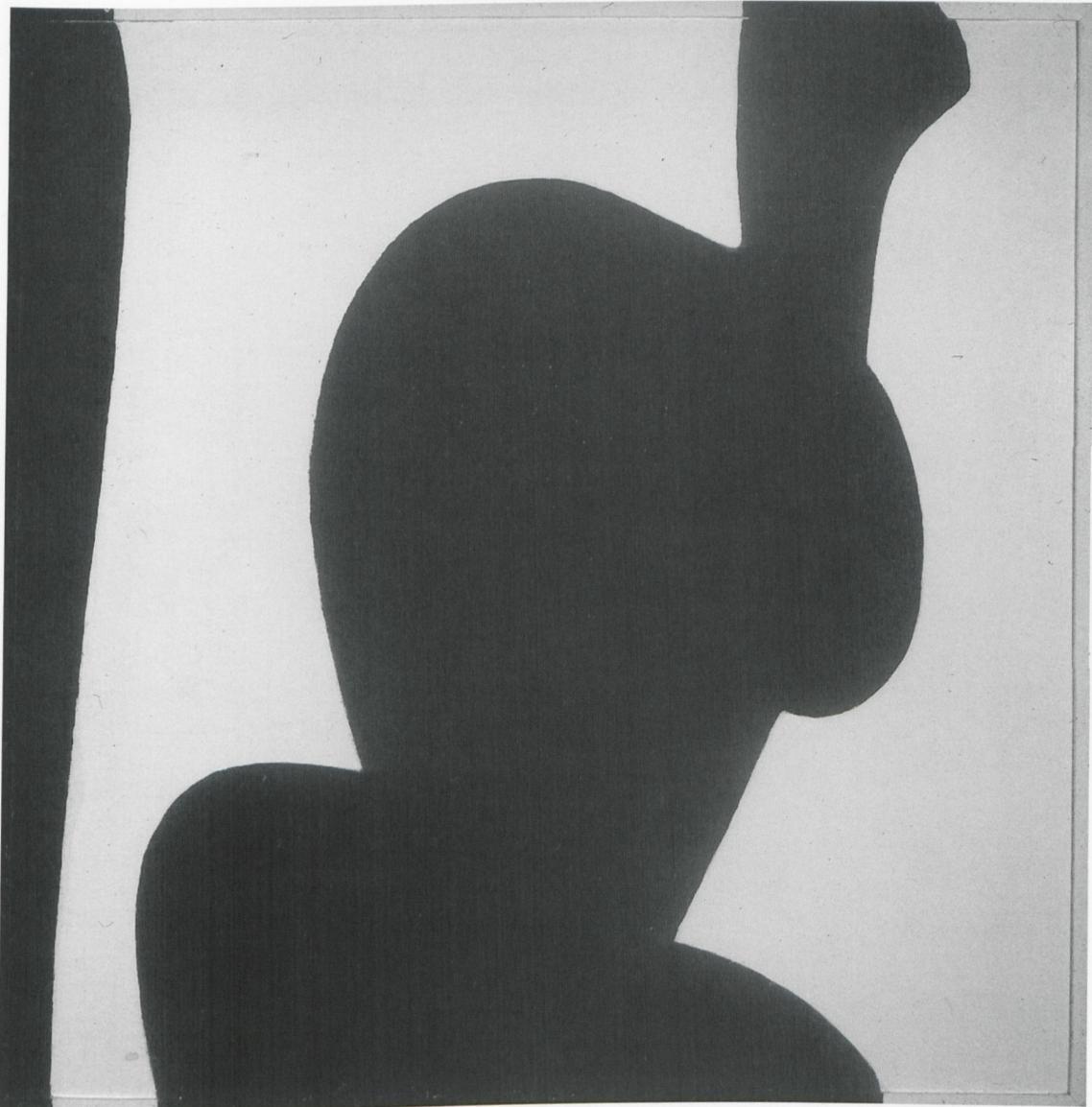


Abb. 28: 1958; Lack auf Holz; 125 x 125 cm

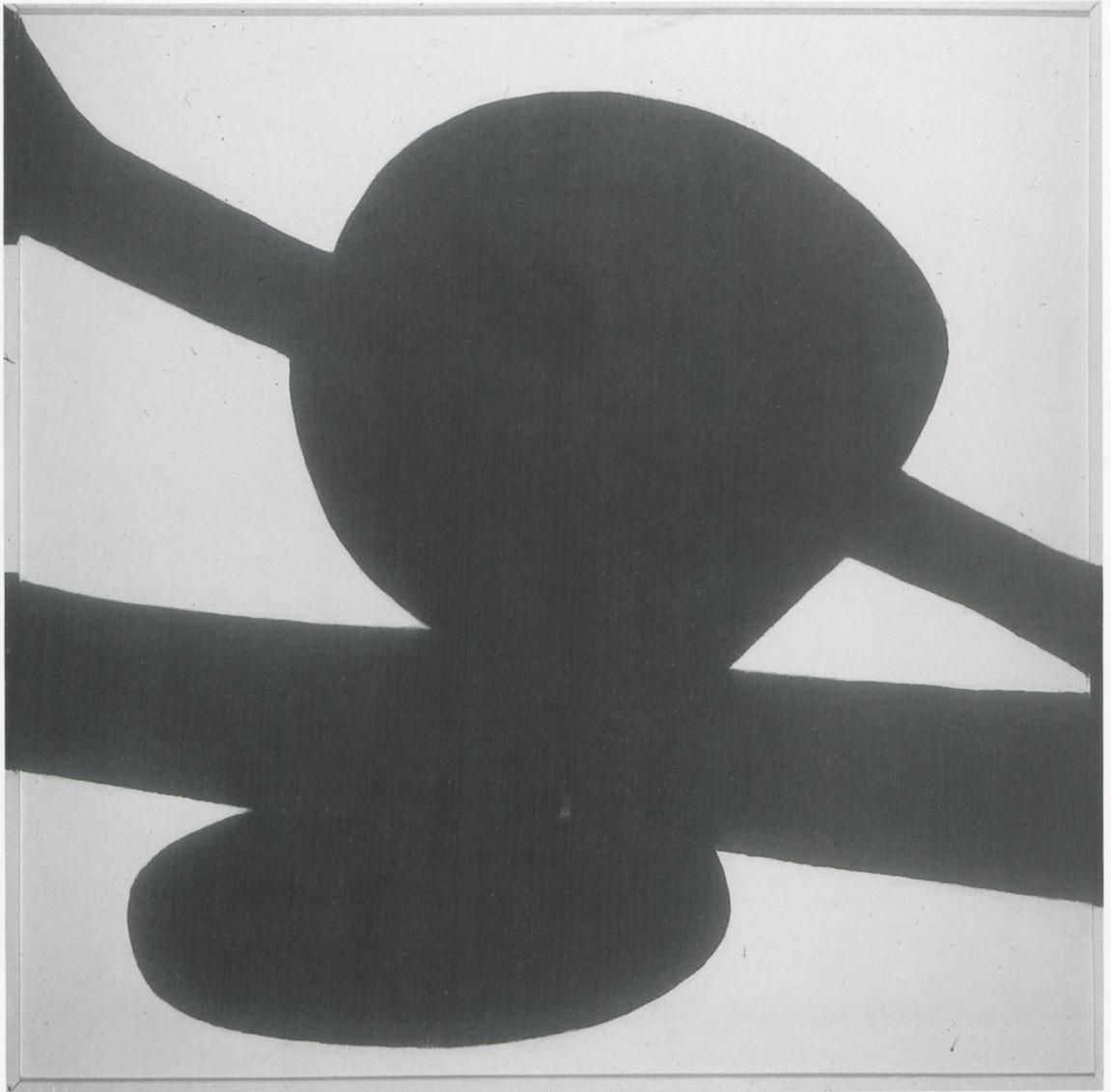


Abb. 29: 1958; Lack auf Holz; 125 x 125 cm



Abb. 30: 1958; Lack auf Linex; 122 x 84,5 cm



Abb. 31: 1958; Lack auf Hartfaser; 64 x 85 cm

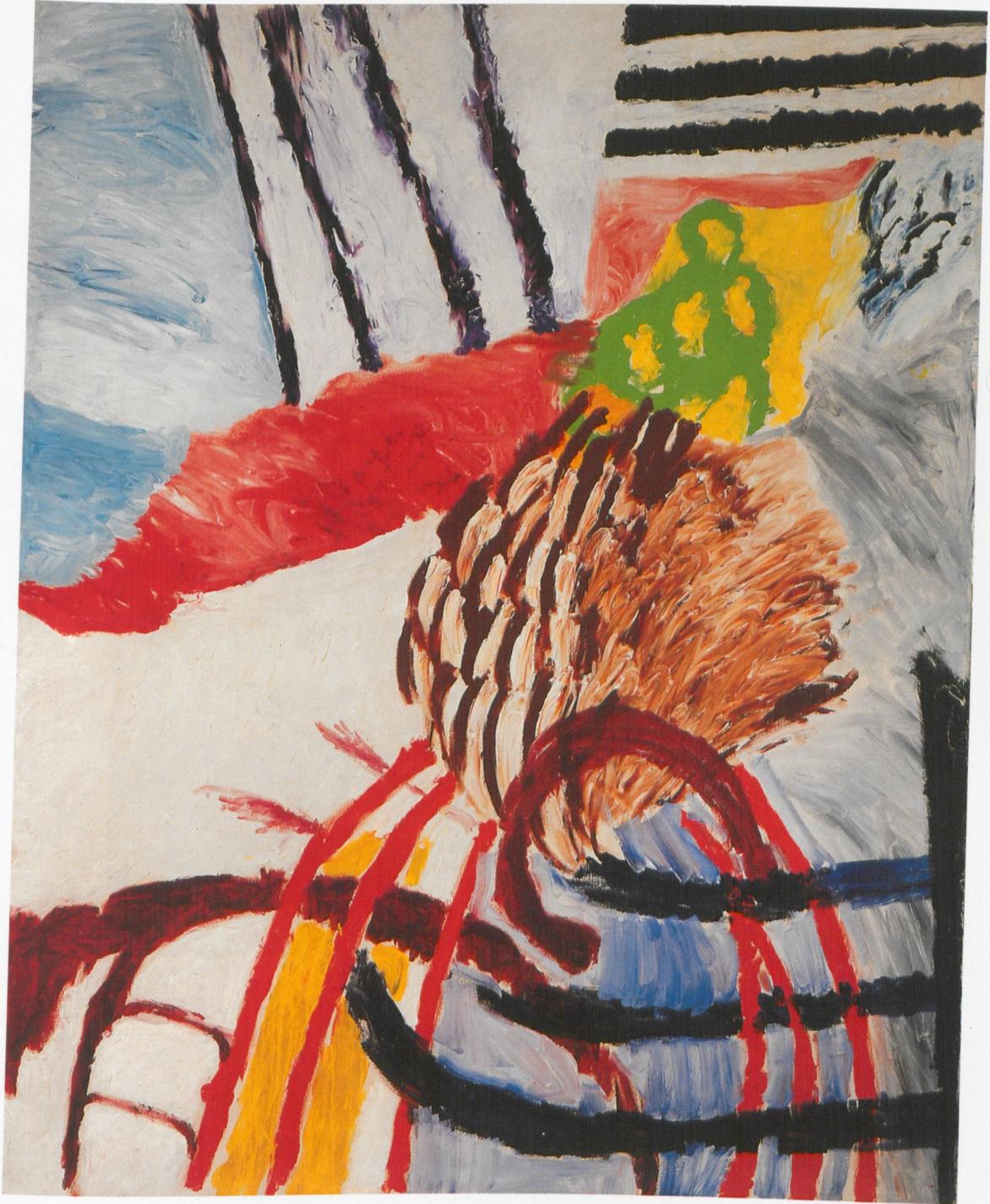


Abb. 32: Komposition, 1958; Öl auf Leinen; 150 x 120,5 cm



Abb. 33: Komposition, 1964; Öl auf Hartfaser; 34,5 x 42,4 cm

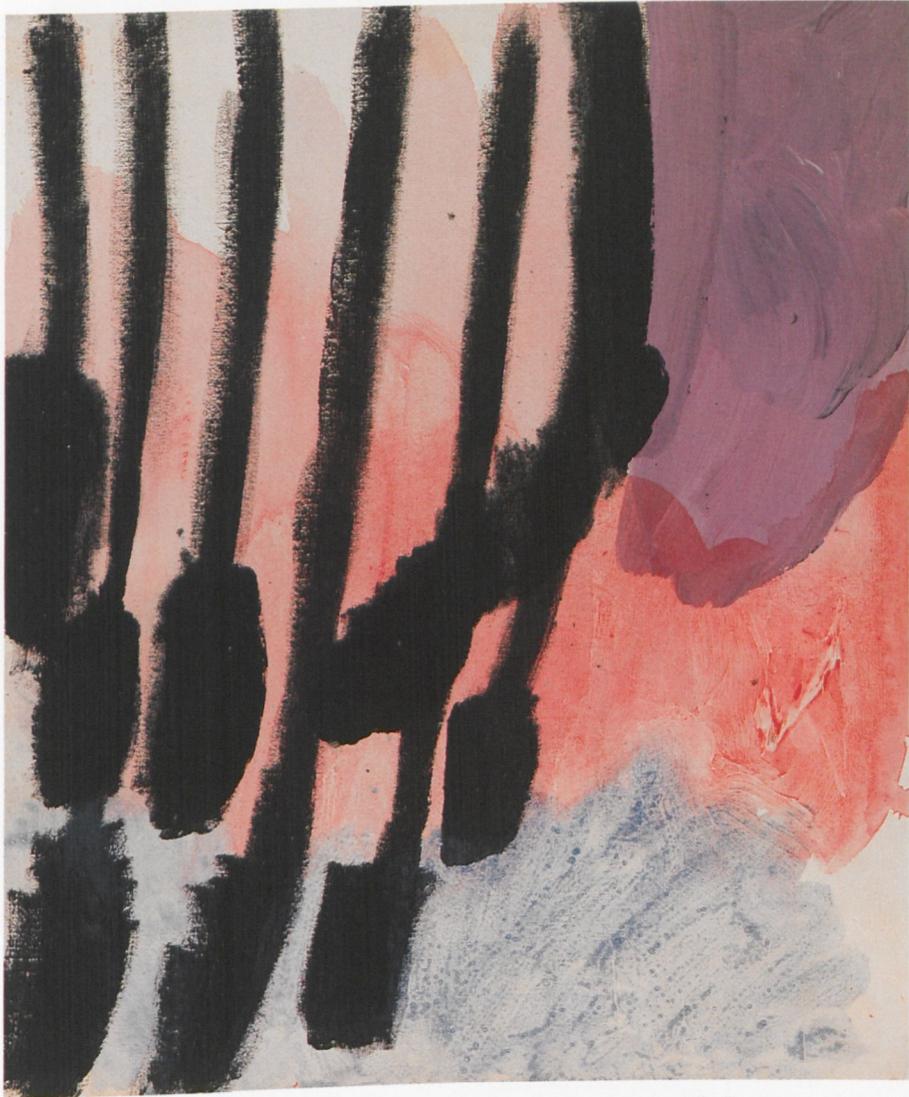


Abb. 34: Komposition, 1965; Acryl auf Hartfaser; 68,5 x 58,5 cm



Abb. 35: Komposition (Laterne), 1965; Öl auf Leinen; 120,5 x 150 cm



Abb. 36: Komposition (Seepferdchen), 1965; Acryl auf Leinen; 120 x 150 cm



Abb. 37: Komposition (Die Blume), 1965; Acryl auf Leinen; 150 x 120 cm