

Lorenz Dittmann
Zur Kunst Leo Erbs

„Die in der Kunstwelt des Beleuchtungslichts maßgeblichen Begriffe für Licht und Schatten hat Leonardo eindeutig bestimmt. Nehmen wir als Beispiel eine auf einem Tische liegende Kugel, die von einer Kerze seitlich beleuchtet wird. Leonardo bezeichnet die Lichtquelle der Kerze als 'luce' (das ursächliche Leuchtlicht) und das Licht der beleuchteten Kugelseite als 'lume' (appliziertes Licht, Körperlicht). Die entsprechende Unterscheidung trifft er beim Schatten; den Schatten, der an der beschatteten Kugelseite haftet, nennt er den 'primitiven Schatten' (ombra primitiva, Körperschatten), den anderen Schatten, der von diesem aus die Luft füllt und auf den Tisch schlägt, den 'abgeleiteten Schatten' (ombra derivativa, Schlagschatten). Ferner bestimmt er das Verhältnis von Licht und Schatten zur Finsternis und die Bildaufgabe von Licht und Schatten in folgenden Sätzen: 'Finsternis ist Entziehung des Leuchtlichts (luce), und Leuchtlicht ist Entziehung der Finsternis. Schatten ist Vermischung von Finsternis mit Leuchtlicht'. 'Der Schatten gehört seiner Natur nach der Finsternis an, das (applizierte) Licht (lume) ist von der Natur des Leuchtlichts (luce). Der eine (ombra) verbirgt, das andere (lume) zeigt ...“

„Die in diesen Bestimmungen Leonardos enthaltene Betonung des Dualismus von Leuchtlicht und Finsternis und seine Unterscheidungen zwischen luce (Leuchtlicht, Lichtquelllicht) und lumen (appliziertes Licht, Körperlicht) sowie zwischen primitivem Schatten (Körperschatten) und abgeleitetem Schatten (Schlagschatten) gelten für die Epoche des Beleuchtungslichts“,¹⁾ das heißt für die Malerei vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.

Diese Erinnerung an Leonardos Bestimmungen stehen gleichwohl zu Recht am Anfang eines kurzen Versuchs über die Malerei Leo Erbs, denn Erb sieht in der „Schattenkonstruktion“ ein konstitutives Element seiner künstlerischen Anfänge und ein Element fortdauernder Faszination.

Erbs Examensarbeit hatte, wie der Künstler berichtet, zum Thema die Schattenkonstruktion in einem gotischen Gewölbebau, also eine ungemein komplexe Situation von Beleuchtungslicht und der von ihm bewirkten Schatten. Giorgio de Chirico gehörte wegen der Kraft und Eindringlichkeit seiner Schattenkonstruktionen zu den ersten von Erb bewundernten Malern.

Bei Erb aber spielt Schattenkonstruktion eine gänzlich andere Rolle als in der „Epoche des Beleuchtungslichts“ und von dort her noch gespeisten, allerdings zur Verhärtung, zur Verfremdung geführten Schatten de Chiricos.

Erbs Kunst ist ja eine „gegenstandslose“, eine „abstrakte“. Die Schattenkonstruktion vollzieht sich deshalb nicht mehr an den im Bilde dargestellten Gegenständen, an Figuren und Dingen, sondern am Bilde selbst. Das Bild selbst wird „Gegenstand“, Objekt des beleuchtenden Lichts und die Schatten sind „reale“, keine gemalten.

Damit knüpft Erb an die mit dem Kubismus einsetzende „Verdinglichung“ des Bildes an, die Objektwerdung des Bildes durch Einfügung von Collage-Elementen, durch reliefmäßige Gestaltung, durch Aufnahme von Fragmenten aus der Wirklichkeit.

Erbs Kunst aber kennzeichnet sich zudem durch Erhebung des Weiß zur fast einzigen Bildfarbe.

Und so ergibt sich wiederum eine entscheidend veränderte Situation gegenüber objektbezogenen Werken wie den genannten.

Zum einen fällt damit die für die neuzeitliche Hell-Dunkel-Malerei, für die Epoche des Beleuchtungslichts grundlegende Polarität, Dualität von Licht und Schatten, Licht und Dunkel weg, der Schwerpunkt verlagert sich auf das Licht, auf strahlende Helle, zum anderen kommen nun die mit der Farbe „Weiß“ verbundenen Konnotationen zur Wirksamkeit. Weiß ist die Farbe der Entgegenständlichung, der Entwirklichung.

Dies bezeugen die Äußerungen zweier Maler der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Für Kandinsky ist Weiß „wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort,

welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. ...Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voller Möglichkeiten. ...Es ist ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist ...“²⁾

In Malewitschs Konzept findet das künftige geistige Leben im weißen Suprematismus seine Erfüllung: „Im weißen Suprematismus operiert das Bewußtsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. ... Das Bewußtsein der weißen Menschheit ist gegenstandslos. ... Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts!“³⁾

Bei Erb finden sich keine derartigen metaphysischen, die empirische Welt transzendierenden Aussagen zum Weiß. Gleichwohl ist auch in seiner Kunst Weiß die Farbe der Entgegenständlichung, des von der Unmasse der Dinge, von der Verobjektivierung befreiten „Nichts“, ist Farbe des Schweigens und der Stille.

Weiß bedeutet bei ihm nicht eine „unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer“, – denn es befindet sich ja nichts „dahinter“, – wohl aber symbolisiert es ein Schweigen, „welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten.“

Weiß, die Farbe der Entgegenständlichung, ist bei Erb nun aber, – und darin bekundet sich die Komplexität, die Spannweite dieser nur scheinbar einfachen, nur scheinbar sich wiederholenden Kunst –, nun einverleibt der Materie, dem Gegenständlichen, dem Bild als Objekt. Das Bild öffnet sich nach vorne, auf diese empirische Welt hin, es empfängt daraus sein Beleuchtungslicht und läßt daraus sein reiches Schattenspiel entstehen. Die Fülle der Möglichkeiten gewinnt das Weiß nicht nur aus der höchst differenzierten Gradation der Helligkeitsstufen, der Entfaltung in kalte oder in warme Weißtöne, sondern zugleich, und engstens damit verbunden, aus der Vielzahl der vom Künstler verwendeten Materialien. Deren Oberflächen kommen zu neuer künstlerischer Wirkung. Sie werden zum Licht emporgeführt, scheinen in der Begegnung mit ihm zu erzittern, zu erbeben.

Er wolle jedem Material das Höchst-Mögliche im Licht und im Schatten abgewinnen, sagte der Künstler einmal. Die Materialien sind Papier in unterschiedlicher Herstellung, Karton, Konfetti, Leinwand, Holz, Watte, Weidenhölzer auf Rupfen, Wolle...

Sie werden im Licht verklärt, das Licht verdinglicht sich ihnen. Und in solcher Begegnung von diesseitigem Licht und Materie im Weiß bekundet sich eine Bejahung dieser Wirklichkeit, wie sie sich in einer im Weiß fundierten Kunst sonst nicht vollzieht. Die Vielfalt der Materien repräsentiert die Fülle der dinglichen Welt, die im Licht, im Weiß zu einem Gemeinsamen vereinigt wird und doch die Individualität des Dinglichen bewahrt.

Das in das Bild aufgenommene Dingliche wird dabei aber nicht bruchlos integriert, wird vielmehr zerteilt, zerschnitten, – auch dies in der Tradition der kubistischen Verfahrensweise. Kistenbretter werden in Streifen zerteilt, diese horizontal übereinander gesetzt. Dort, wo das Holz härter ist, wird die Oberfläche weißer, an weicheren Stellen dringt die Farbe tiefer ein, der Weißton wirkt gedämpfter. Die Modulation des Weiß ist somit unmittelbare Folge der Materiebindung, der flacheren oder tieferen Verbindung von Lichtfarbe und Materie, – aber nicht in seiner objektmäßigen Vorhandenheit, sondern in der künstlerischen Verwandlung, in Rhythmisierung, Verlebendigung des Dinges durch den Künstler.

Oder das Material selbst entfaltet sich zu eigener Unregelmäßigkeit. So entstehen bei Bildern aus Pappmaché mehr Risse dort, wo der Anteil an zugefügtem Wasser größer war. Der Künstler aber, der um die Verhaltensweisen der Materialien weiß, setzt solches Eigenleben bewußt als Gestaltungsmittel ein.

In engstem Kontakt mit der Bildmaterie, im Eingraben oder Vorschieben gewinnt Erb auch die seine Bilder rhythmisierenden Elemente, die Linien.

Nicht in graphischer Abstraktion erscheinen sie, sondern als Vertiefung, Verletzung des Materials, oder aber, selbst dinglich, als Höhenkamm des Bildmaterials. Und nur so können sie, – es sei verwiesen auf die Bemerkungen des Beginns –, nur so können sie zum Medium werden des Beleuchtungslichts, zum Körper des „applizierten Lichts“, die den Eigenschatten und den Schlagschatten, den „abgeleiteten“ Schatten bewirken.

Wie Erbs künstlerische Entwicklung erkennen läßt, ist das Eingraben, das Einschneiden der Linie in das Bildmaterial, den Karton, das Papier, das Erste, dann folgt die Systematisierung der Liniensprache zu Horizontalen.

Papierschnitte von 1951 und 1953 zeigen die eingeritzten Linien in freien Schwüngen über das Bildfeld gezogen. Je nach Lichteinfall verändern sich mit den Schatten auch die Abstände zwischen den Linien, verwandelt sich so das ganze kompositionelle Gefüge.

Überhaupt die Abstände, die Distanzen! Sie sind das weitere grundlegende, den Linien korrelative Gestaltungsmoment Erbs. Mit den Horizontalen als Horizontalen repräsentieren sie das spezifisch „Konstruktive“ der Erbschen Kunst, seiner Kunst der Proportion, des sorgfältigsten Abwägens der optischen Gewichte und Spannungen.

Keines der Bilder Erbs gleicht dem anderen hinsichtlich seines proportionalen Gefüges, der Akzentuierung des Oben oder Unten, der Leere und Fülle, der Anziehungs- und Abstoßungskräfte.

Mit der Verdinglichung der Horizontalen ereignet sich eine ähnliche „Paradoxie“ wie in der Materialisierung der entgegenständlichen Farbe Weiß: Horizontale repräsentieren den Horizont. Die „Linie“ des Horizonts grenzt die Erde gegen die Sphäre des Himmels ab.

Sie liegt in der weitesten optischen Ferne, und wird, als Zeichen anschaulicher Entgrenzung, Entschränkung, zum Symbol des Verlangens, über den Horizont „hinauszudringen und dadurch sich selbst zu entschränken.“⁴⁾

Erb aber macht die Horizontalen in vielen Bildern plastisch, er holt sie nach vorne, läßt sie Schlagschatten werfen auf die Bildfläche. So werden sie in unmittelbarer Weise zur Bekundung der Nähe, der Faßlichkeit, und in solcher Umkehrung zeigt sich erneut die Spannung der Kunst Leo Erbs zwischen Entgegenständlichung und Verdinglichung.

Solche Spannung ist zugleich eine Spannung zwischen Bewegung und Ruhe. Erbs Linien sind gleichzeitig unbewegt und bewegt, fließend, bisweilen wie seismographisch sich verändernd. Manche Bilder akzentuieren den ersten Aspekt stärker, andere den zweiten.

Diese Ambivalenz wirkt zurück auf die Erscheinung des Weiß und seiner Gradationen.

Darüber hinaus gestaltet Erb in einigen seiner Werke auch die reale Bewegung. Sie können die Entstehung von Farben aus Licht und Schatten zur Anschauung bringen. Kinetische Objekte wie Erbs „Lichtmühlen“ veranschaulichen exemplarisch den Wechsel von gelben Lichtreflexen zu blauen Schattenzonen auf weißem Grund. Eine Schilderung Goethes seiner Beobachtungen von farbigen Schatten und farbigen Lichtquellen auf weißem Grund erläutern die Verhältnisse im Bereich der natürlichen Wahrnehmung. Er schrieb: „Auf einer Harzreise im Winter (vom 29. November bis zum 16. Dezember 1777) stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter, die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum- und Felsenmassen völlig befreit, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter. – Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Teilen widerschien ...“⁵⁾

Farben werden vom Licht in seiner Begegnung mit dem Dunkel hervorgerufen, sie sind „Taten und Leiden des Lichts“, auf weißem Grund können sich Licht- und Schattenphänomene in zartesten Farbtönen zeigen.

Erb gestaltet, und auch dies ist wiederum bedeutsam für sein Verständnis von Wirklichkeit, diese Naturphänomene mit dem Mittel der realen Bewegung.

In den Zeichnungen herrschen andere Bedingungen, denn hier fehlt das plastische, das materielle Moment.

Hier bildet Weiß den allumfassenden Grund. Er ist ein Medium der Passivität, – das zur Aktivität entfaltet wird durch Schwarz. Schwarz und Abstufungen in Grau konstituieren hier die „Formen“, die Linien, die Streifen.

Horizontale zeigen sich seit 1960, zu Horizontaltexturen verdichtet seit 1963. Wieder sind die Abstände zwischen den Horizontalstreifen das entscheidende Gestaltungsmittel. Bei Zeichnungen von 1968 etwa bleibt offen, was als „Grund“, was als Linienstruktur wirken kann: das Weiß oder das in sich bewegte Schwarz? Holzkohle-Zeichnungen von 1971 lassen Weiß als Öffnung zwischen mannigfaltig modulierten, wie „verwittert“ anmutenden Graustreifen erscheinen. 1973 zeigen sich Blätter mit Grau als nahezu „monochromes“, aber in Waagrechte geteiltes Feld, durch Vertiefung nach Schwarz an unterschiedlichen Stellen wie „flirrend“, „schwirrend“ wirkend in Blättern von 1975. Vertikale und schräge, aus Durchschreibungen gewonnene Weißlinien bereichern die Struktur in Zeichnungen von 1976. Dann wieder erwecken schwarze, graue „Wellenlinien“ die Assoziation an Schriftzeichen.

Da dem Weiß in Zeichnungen die dingliche, objekthafte Festigkeit fehlen muß, kann es nun raumhaft erscheinen, wie in

den Bildern nicht. So gewährt es bisweilen die Erscheinung eines „Illusionsraumes“, in den „perspektivische“ Linienkonstruktionen eingelassen sind, – so in Zeichnungen etwa von 1971, 1972, 1991 und 1992, Werke, die sich auszeichnen durch eine größtmögliche Spannung zwischen Flächenbindung und Raumvertiefung. Oder es entsteht, durch bloße Verdichtung von Schwarzstreifen an einzelnen Stellen, die Illusion eines „sphärischen“ Raumgebildes (in Zeichnungen von 1970).

So bewahren die Zeichnungen Erbs noch etwas von der Polarität von Licht und Dunkel. Paul Klee, der innerhalb der Malerei des 20. Jahrhunderts am entschiedensten Möglichkeiten der neuzeitlichen Helldunkelmalerei verwandelt aufgenommen hat, formulierte: „In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich. Die Kraft des Lichtes ist in der Natur äußerst offensiv. Sie verschont nichts und vermag da und dort durch ein Zuviel Störungen hervorzurufen.“ Die „künstliche Ordnung“ aber hat „gegensätzlichen Ausgleich“ zu schaffen: „Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen.“ Für die „künstliche Ordnung“ gilt, daß „Weiß an sich nichts ist, sondern nur in seiner Auswirkung mit Gegensätzen zur Kraft wird. So arbeiten wir dann nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell...“⁶⁾

Leo Erb gestaltet auf seine Art solch „gegensätzlichen Ausgleich“ zwischen den Polen Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz, auch er arbeitet mit „schwarzer Energie gegen gegebenes Hell“, so aber, daß auch in den Zeichnungen die Assoziation der Schwarzstreifen an Schattenbahnen nicht gänzlich getilgt wird, daß auch sie – und damit kehrt die Betrachtung zum Anfang zurück –, die „Schattenkonstruktion“ als ein grundlegendes Gestaltungsmittel Erbs erkennen lassen.

Als Symbol seines „Traums von Freiheit“, seiner Freiheit in dieser Welt, versteht Erb seine Werke.

Im Weiß befreien sich die Dinge von ihrer gegenständlichen Schwere und bleiben doch in ihrer Verschiedenheit bewahrt.

Diesseitiges, schattenwerfendes Licht beleuchtet die Bilder.

Horizontalen, die Linien der „irdischen“ Unermeßlichkeit, der Entschränkung in dieser Welt, gliedern sie.

ANMERKUNGEN:

1) Zitiert nach: Wolfgang Schöne. Über das Licht in der Malerei. 1. Aufl. Berlin 1954, S. 83, 84.

2) Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). 6. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 96.

3) Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Riesen. Köln 1962, S. 212, 227, 194.

4) Hans Voss: Transzendenz und Raumanschauung (Philosophische Abhandlungen, Bd. IX). Frankfurt/M. 1940, S. 148.

5) Goethe: Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S. 197: Zur Farbenlehre, 1810, Abschnitt 75.

6) Zitiert nach Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel-Stuttgart 1956, S. 10, 423. – Paul Klee: Unendliche Naturgeschichte: Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre. Bd. II. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel-Stuttgart 1970, S. 303, 304.