

Analyse — Reduktion — Variation

Die Hommagen im Werk von Vera Molnar

Christoph Zuschlag

Im Jahre 1947 übersiedelte Vera Molnar, gerade 23 Jahre alt, von Budapest nach Paris. Dort lernte sie schon bald Sonia Delaunay kennen, in deren Wohnung sich regelmäßig Künstler und Intellektuelle zu Gesprächsabenden versammelten. Die Persönlichkeit von Sonia Delaunay, deren Ehemann Robert Delaunay 1941 verstorben war, machte einen starken Eindruck auf die junge Ungarin. Sie widmete der älteren Künstlerkollegin drei kleinformatige Aquarelle mit dem Titel »Hommage an Sonia Delaunay, Halbkreise« (Abb. S. 111). Mit dem Motiv der vertikal angeordneten, gegeneinander an der Mittelachse verschobenen, sich nach oben verkleinernden Halbkreise vor farbigen Flächen und horizontalen Streifen griff Vera Molnar Sonia Delaunays »farbige Rhythmen« (vgl. Abb. S. 110) auf.

Bis heute ziehen sich die Hommagen geradezu leitmotivisch durch Vera Molnars künstlerisches Werk. Das Spektrum der Künstler, auf die sie sich dabei bezieht, reicht von der Renaissance (Albrecht Dürer, Vittore Carpaccio) über den Impressionismus (Claude Monet, Auguste Renoir), Postimpressionismus (Paul Cézanne) und Jugendstil (Gustav Klimt) bis hin zu frühen Vertretern der geometrisch-konstruktiven Kunst (Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Naum Gabo), des Surrealismus (Max Ernst) und der konkreten Kunst nach 1945 (Josef Albers). Auch bei den Hommagen steht die visuelle Recherche, das Formale, im Vordergrund, Inhalte anderer Art interessieren Vera Molnar nicht. So schrieb sie 1994: »In meiner Arbeit / gibt es / keine Bestandteile / symbolischer / metaphysischer / mystischer Art. / gibt es / keine Botschaft / überhaupt keine Botschaft.«¹ Die Art und Weise, wie sich die Künstlerin ihren Vorbildern nähert, läßt sich mit den Begriffen Analyse, Reduktion und Variation umschreiben.

Bevor dies im Folgenden an einigen Beispielen erläutert wird, seien kurz der Begriff und das Phänomen Hommage erläutert. Aus dem Lateinischen und Französischen kommend, heißt Hommage wörtlich Huldigung oder Ehrerbietung. In der Kunstgeschichte meint der Begriff Hommage bzw. Künstlerhommage im engeren Sinne einen programmatischen Bildtypus in der Malerei von etwa 1860 bis 1950. »Diese expliziten Hommagen vereinigten Merkmale des Denkmals und des künstlerischen Selbstporträts in sich, waren sie doch sowohl Huldigung als auch dezidierte Selbstdarstellung. Sie ver-

zeichneten seismographisch Entwicklungen und Tendenzen, die das Künstlerbewußtsein fundamental berührten und die ihre Spur auch in der zeitgenössischen Kunsttheorie und -kritik hinterließen: doch zeichnet die Hommage aus, daß sie über Malerei im Medium der Malerei sprach.«² Als Auftakt des Bildtypus Künstlerhommage gilt Henri Fantin-Latours Gemälde »Hommage à Delacroix« aus dem Jahr 1864, das zehn Maler und Literaten vor einem Porträt Eugène Delacroix' zeigt. Seit den 1970-er Jahren, vor allem im Kontext der Debatten um eine Postmoderne in den bildenden Künsten, weitete sich der Begriff Hommage aus. Unter diesem Oberbegriff werden nun allgemein Auseinandersetzungen mit der Kunstgeschichte in der Kunst subsumiert, also Kunstwerke angesprochen, die andere Kunstwerke zitieren oder paraphrasieren.³ In diesem weiteren Sinne ist das Phänomen Hommage auch bei Vera Molnar zu verstehen.

Damit zurück zu Vera Molnar. Eine herausragende Bedeutung innerhalb ihrer Hommagen haben die bereits 1948 beginnenden und bis in die jüngste Gegenwart reichenden Arbeiten nach Dürer. Die Künstlerin erinnert sich: »Die Arbeit, die ich beschreiben möchte, heißt Hommage à Dürer. 1948, als ich noch am Anfang meines nicht-figurativen, abstrakten Malabenteuers war, bemerkte ich an einem Kupferstich Dürers, an Melancholia, 1514 (Abb. S. 85), rechts oben in der Ecke eine Zifferntabelle, ein »magisches Quadrat«. In diesem (...) Quadrat aus 4 x 4 Feldern werden die Zahlen von 1 bis 16 so eingetragen, daß ihre Summe in den Senkrechten, den Waagerechten oder den Diagonalen stets 34 ist. Diese Konfiguration hat mir sehr gefallen. Ich ahnte dahinter die Antwort auf ein Geheimnis. Diese schien mir, die ich auf der Suche nach einer Regel, einer Basis für eine nicht-figurative Malerei war, äußerst wichtig.«⁴ Ausgehend von Dürers magischem Quadrat fertigte Molnar eine Tuschzeichnung, indem sie die Zahlen ihrer natürlichen Folge nach mit einer einzigen Linie verband (Abb. S. 87). So entstand ein vielzackiges, punktsymmetrisches Liniengebilde, das der Künstlerin so gut gefiel, dass sie 1953 begann, das Thema systematisch zu bearbeiten. Sie versucht sich zunächst an anderen magischen Quadraten, fand die Ergebnisse jedoch unbefriedigend: »Das Resultat schien mir nie so schön wie das erste. (...) Es dauerte aber jahrelang, bis ich allmählich akzeptierte, daß die Schönheit eines visuellen

Kunstwerkes nicht von dem streng-mechanisch angewandten, geometrisch-logischen Aufbau kommt.«⁵ Molnar kehrte zum Dürer'schen Schema zurück, variierte zunächst ihre erste Zeichnung und begann dann, die 16 Punkte nach dem Zufallsprinzip zu verbinden, zunächst von Hand, später mit Computer und Plotter. Seit den 1980-er Jahren baut die Künstlerin mehrere solcher zufallsbestimmter Variationen in Quadratraster ein (Abb. S. 90/91), wodurch »die Spur einer versteckten Ordnung« sichtbar wird: »Es war mir hier ganz offensichtlich etwas gelungen, was für mein ganz visuelles Suchen charakteristisch ist: Ordnung mit Unordnung zu gestalten.«⁶ Eine weitere Modifikation erreichte Vera Molnar, indem sie die Position der 16 Punkte ein wenig verschob und so die strenge Quadratstruktur durchbrach. In eine andere Dimension führte die Künstlerin ihre »Hommage an Dürer« 1990 in der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen. Dort installierte sie 20 Variationen der Urzeichnung, jeweils fünf zu einer 1,50 Meter hohen und 9,50 Meter breiten Gruppe verbunden, mit Wollfäden und Stahlstiften an der Wand (vgl. Abb. S. 88/89). Bis heute entwickelt Molnar ihre »Hommage an Dürer« in immer neuen Variationen weiter.

Ich habe die Arbeiten nach Dürer deswegen so ausführlich dargestellt, weil sie die Grundprinzipien der Homagen wie überhaupt der Kunst Vera Molnars veranschaulichen: der analytisch-systematische Zugriff, die Reduktion der Gestaltungsmittel (hier auf die Linie), die Einbeziehung des Zufalls als ein die Ordnung störendes Element, das spielerische Moment, das Experimentelle und nicht zuletzt das Prinzip der Serie.

»Reduzierung eines Max Ernst auf ein Minimum von Elementen« (Abb. S. 113) nennt Vera Molnar eine Gouache aus dem Jahr 1950. Nach eigener Aussage griff sie auf eine Abbildung eines Gemäldes von Max Ernst zurück, vermutlich »Die ganze Stadt« aus den Jahren 1935/36, heute im Kunsthaus Zürich (Abb. S. 112). Das Bild von Max Ernst zeigt im Vordergrund Naturmotive, hinter und über denen sich eine horizontal geschichtete Berg- und Architekturformation erhebt. Über der Szene schwebt hell eine Sonnen- oder Mondscheibe. Molnar übersetzt das Bild von Ernst in eine geometrische Komposition aus Flächen und Linien. Über einem die ganze Bildfläche bedeckenden dunkelblauen Fond sind in der unteren Bildhälfte unterschiedlich breite, schwarze, hori-

zontale Linien gemalt. Über diesen liegt, die obere und die untere Bildhälfte verbindend, eine leicht aus der Mittelachse nach rechts verschobene breite weiße Kreisform. Das künstlerische Anliegen formuliert Molnar prägnant im Titel der Arbeit: »Reduzierung eines Max Ernst auf ein Minimum von Elementen«.

Ganz anders geht Vera Molnar in ihrer Collage »Dekomposition eines Mondrian« (Abb. S. 107) von 1954 vor.⁷ Auf einer Fotografie des Werkes »Pier and Ocean« (Abb. S. 106) von Piet Mondrian, einer Kompositionen aus dunklen Linien vor hellem Fond, überklebte sie die horizontalen Linien mit blauen und die vertikalen Linien mit roten Klebestreifen. Ein im Grunde simpler künstlerischer Eingriff, der die unfarbige Komposition Mondrians in eine farbige transformiert. Während Mondrian Farbe bewusst vermied, deutet Molnar durch die Wahl der Farbe Blau das Wasser und durch das Rot den Pier an. Noch lapidarer und ironischer die Geste, mit der Vera Molnar Kasimir Malewitsch zu Leibe rückt. Die Collage »Malewitsch, in Unordnung« (Abb. S. 105) aus dem Jahr 1966 besteht aus zwei übereinander gelegten, roten, rechteckigen Papieren. Dabei liegt das eine Rechteck diagonal über dem anderen, vertikal gerichteten. Während Malewitschs berühmte suprematistische Komposition eine regelmäßige, orthogonale Kreuzform zeigt, stört Molnar diese strenge geometrische Ordnung durch leichtes Kippen des einen Rechtecks.

Originell auch die 1968 entstandene Collage »Hommage an Renoir« (Abb. S. 95), die in ihrer Buntfarbigkeit untypisch für Vera Molnar ist. In ein Raster von 12 x 17 kleinen Quadraten sind 204 Elemente — es handelt sich um verschiedenfarbige, ausgeschnittene Papiere — aufgeklebt. Peter Staechelin analysiert das Blatt: »Schwarz-töne, Rosatöne in vielen Nuancen, bis Orange und Lavedel, ein Gelb kommt vor aber kein Weiß. Die Bildstruktur, die innere Ordnung folgt übrigens eher dem Helldunkel als der Farbe, Helldunkel, das ohnehin unsere erste Wahrnehmungspräferenz ist. In das Ordnungsgefüge sind rhythmisch verteilte kleine Quadrate gefügt, sie bilden Gruppen, Nebenzentren, Abläufe oder Paare. (...) Zwei Grundprinzipien sind in dieser Collage von Vera Molnar vereinigt: auf der einen Seite die Systematik — im Raster, auf der anderen Seite das Spielerische — in der Auswahl und Verteilung der quadratischen Elemente.«⁸ Was aber hat

dies alles mit Renoir zu tun? Nach Auskunft der Künstlerin hat sie, ausgehend von einer Reproduktion eines Gemäldes von Renoir, das Kolorit des Landschaftshintergrundes analysiert, das heißt die Farbwerte bestimmt und abgezählt. Das Ergebnis lieferte dann die Grundlage für die Collage »Hommage an Renoir«. Prinzipiell vergleichbar im farbanalytischen Ansatz wie auch in der Umsetzung ist das bereits 1955 geschaffene, in Öl auf Karton ausgeführte Werk »Farben nach Carpaccio« (Abb. S. 94).

Wie sehr die Begegnung mit einem Werk der Kunstgeschichte elektrisierend und inspirierend zugleich wirken kann, schildert Vera Molnar in einem 2001 verfassten Text mit dem auf Marcel Proust anspielenden Titel: »Auf der Suche nach Paul Klee, oder: Der Versuch einer Extrapolation«. Der Text wird in diesem Katalog erstmals publiziert (S. 114-115). Molnar suchte nach einer Lösung für das bildnerische Problem, wie sie Formen gleichberechtigt auf einer Fläche verteilen und zugleich den klassischen Gesetzen der Malerei entfliehen könne. Eines Tages — es muß 1969 gewesen sein — sei sie zufällig in einem Buch über Paul Klee auf die Abbildung seines Bildes »Variationen« (Abb. S. 114) von 1927 gestoßen. In diesem Bild habe sie die Antworten auf ihre Fragen gefunden. In einer Serie von schwarzweißen und farbigen Tuschzeichnungen (Abb. S. 117) aus den Jahren 1969 und 1970 habe sie die spielerische Geometrie von Klee zu formalisieren und zu systematisieren versucht, unter Einbeziehung des Computers und des Zufalls. Ihr Vorgehen bei diesen Zeichnungen sowie bei dem fünfteiligen Acrylbild »Parallelen auf gelben Rechtecken« (Abb. S. 119) aus dem Jahr 2000, das ebenfalls auf Klee rekurriert, beschreibt Vera Molnar minutiös im genannten Text.

Während sich die zuletzt genannten Hommagen jeweils auf ein konkretes Vorbild beziehen, handelt es sich bei den 1974 bis 1976 geschaffenen »Hypertransformationen« (Abb. S. 103), die Vera Molnar zu ihren Hommagen zählt, um konzentrische Quadrate, die in Unordnung gebracht, das heißt verdreht und gebrochen wurden und die mit ihren ornamentalen, fließenden Formen die Künstlerin an Werke Gustav Klimts, etwa den bekannten Beethovenfries (Abb. S. 102) in Wien, erinnerten. Vergleichbar ist auch die Plotterzeichnung »Hommage an Gabo« (Abb. S. 123) von 1984, in deren kurvigen Strukturen Molnar Parallelen zu den Plastiken des russisch-ame-

rikanischen Bildhauers (Abb. S. 122) entdeckte.

Nicht alle Hommagen Vera Molnars können in diesem Beitrag angesprochen werden — die zahlreichen Serien nach Mondrian (Abb. S. 109) etwa bedürften einer eigenen Untersuchung —, aber auf zwei Zyklen sei abschließend eingegangen. 1981 schuf die Künstlerin die zwölfteilige Arbeit »Hommage an Monet« (Abb. S. 93), die sich heute im Musée des Beaux-Arts in Rennes befindet. In diesen Gouachen befasst sich Molnar mit Monets berühmtem Gemälde »Impression, Soleil Levant« (Abb. S. 92), das den optischen Eindruck eines Sonnenaufgangs im Hafen von Le Havre wiedergibt und dem Impressionismus seinen Namen gab. Laurent Salomé beschreibt Molnars »Hommage an Monet« wie folgt: »Über zwölf Blättern blauen Papiers liegt ein dichtes, unregelmäßiges Netz von kleinen horizontalen Rechtecken eines anderen Blautons, eher einem Graugrün, und lässt zufällig Raum für orangefarbige Rechtecke von gleicher Größe. Sie sind fast horizontal angeordnet, haben aber ein viel schwächeres Erscheinungsbild. Das so erfasste vage Abbild der aufgehenden Sonne erscheint in zwölf verschiedenen, mehr oder weniger möglichen Formen.«⁹ Der Computer ermittelte die Anordnung der Rechtecke, die Molnar dann von Hand malte, nach dem Zufallsprinzip. Es ist verblüffend, wie Molnars »Hommage an Monet« mit ihrem reduzierten geometrischen Formen-vokabular und der ebenso reduzierten Farbpalette das Atmosphärische in Monets Bild und die Spiegelungen des Wassers zu evozieren vermag.

Blaue Papiere begegnen uns auch in den Sainte-Victoire-Variationen, in denen sich Vera Molnar seit Ende der 1980-er Jahre mit Cézannes bekannten Bildern des Gebirgsmassivs Sainte-Victoire (Abb. S. 97) in Südfrankreich beschäftigt.¹⁰ So in dem 1997 entstandenen, 20-teiligen Collagezyklus »Sainte Victoire Blues« (Abb. S. 98/99). Die Künstlerin hat quadratische Papiere in verschiedenen Blautönen zerrissen — wobei sie nach eigener Aussage den Blick nicht auf das Papier, sondern auf eine Abbildung eines der Bilder Cézannes richtete — und anschließend wieder zusammengeklebt. Dabei sparte sie einen Spalt aus, durch den ein roter Farbton sichtbar wird. Der schmale Spalt, der als unregelmäßige, aufsteigende und abfallende Linie die Blätter in ihrer Breite durchzieht, deutet den Umriss der Sainte-Victoire an. Da

der Akt des Zerreißens des Papiers nicht kontrollierbar ist, bestimmte der Zufall das Ergebnis mit. Der Einsatz der bildnerischen Mittel ist minimal, die ästhetische Wirkung aber umso größer. Entscheidend ist die Präsentation als Serie, in der die Abstufung der Blautöne von ganz hell, fast Weiß, bis ganz dunkel, fast Schwarz, erfolgt, wodurch der Eindruck verschiedener Tages- und Nachtzeiten evoziert wird. Dass Monet und Cézanne das besondere Interesse von Vera Molnar auf sich ziehen, liegt nahe, gelten sie doch als die ersten »seriellen« Maler in der Kunstgeschichte. Zudem spielt die Farbe Blau sowohl in Monets Bild »Impression, Soleil Levant« als auch in Cézannes Sainte-Victoire-Bildern eine herausragende Rolle.

Die Künstlerin nähert sich ihren Vorbildern stets mit Respekt, aber auch spielerisch, ironisch und humorvoll, so dass eine Hommage bisweilen auch — wie im Falle von »Dekomposition eines Mondrian« oder »Malewitsch, in Unordnung« — als Demontage erscheinen kann. Das Prinzip der Serie eröffnet Vera Molnar die Möglichkeit der Systematisierung und Abwandlung, des Durchspielens eines Themas und der Sichtbarmachung eines Veränderungsprozesses.

»Kunst ist ein Fehler im System.« Diesen bekannten Ausspruch von Paul Klee zitiert Vera Molnar in ihrem oben erwähnten Text »Auf der Suche nach Paul Klee, oder: Der Versuch einer Extrapolation«. Ihre Hommagen bieten für die Künstlerin Anlässe für ihre visuellen Recherchen über Kunst als Ordnungssystem und über die Möglichkeiten der Abweichungen, der Störung des Systems. Gerade in der Auseinandersetzung mit Werken der Kunstgeschichte gelingt es Vera Molnar, ihre Suche nach ästhetisch befriedigenden bildnerischen Lösungen voranzutreiben, die Grundprinzipien ihrer eigenen Kunst zu erkunden und umzusetzen: Analyse, Reduktion und Variation.

Für wertvolle Hinweise danke ich Vera Molnar (Paris) herzlich.

- ¹ Vera Molnar, in: Linde Hollinger (Hrsg.), Vera Molnar. Inventar 1946-1999 / Inventaire 1946-1999, Ladenburg 1999, S. 87.
- ² Claudia Hattendorff, Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 10. Vgl. zu Phänomenen der Kunst über Kunst in den 1980-er Jahren: Uli Bohnen (Hrsg.): Hommage — Demontage. Ausst.kat. Aachen u. a. 1988/89, Köln 1988.
- ³ Vgl. Christoph Zuschlag, Vom Kunstzitat zur Metakunst — Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst.kat. München / Köln, Wolfratshausen 2002, S. 171-189.
- ⁴ Vera Molnar, Der Zyklus »Hommage à Dürer« (1948-92), in: Frieder Nake / Diethelm Stoller (Hrsg.), Algorithmus und Kunst. »Die präzisen Vergnügen«. Texte und Bilder zu Ausstellung und Werkstattgespräch, Hamburg 1993, S. 44-47, hier S. 44. Vgl. Gabriele Kübler, Vera im Linienland oder Zehn Variationen über ein Quadrat vierter Ordnung, in: Hollinger 1999 (wie Anm. 1), S. 18-24.
- ⁵ Molnar 1993 (wie Anm. 4), S. 45.
- ⁶ Ebenda.
- ⁷ Vgl. Richard W. Gassen (Hrsg.), Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, Ausst.kat. Ludwigshafen 1998/99, Ostfildern-Ruit 1998, Farbtafel S. 90.
- ⁸ Peter Staechelin, Vera Molnar und die Farbe — zwölf Beispiele, in: Linde Hollinger (Hrsg.), Vera Molnar. Inventar 1946-2003 / Inventaire 1946-2003, Ladenburg 2004, S. 28-37, hier S. 30.
- ⁹ Laurent Salomé, Die Blaue Blume?, in: Hollinger 2004 (wie Anm. 8), S. 238-243, hier S. 240 (Übersetzung: Alexa Gwinner).
- ¹⁰ Vgl. Vera Molnar, Variations Sainte-Victoire, in: Nouvelles de l'estampe, Nr. 170, Mai / Juni 2000, S. 36-40. Vgl. ferner Salomé 2004 (wie Anm. 9).