

Lorenz Dittmann

## Hans Steinbrenner Malerei

„Malerei ist die farbige Gestaltung und Inszenierung der Fläche, Bildhauerei die raumkörperhafte Gestaltung des Blocks. Alles andere kann alles sein, nur nicht Skulptur und Malerei, wenn es auf die konstituierenden Elemente dieser Künste verzichtet“, so lautet 1967 Hans Steinbrenners entschiedenes Bekenntnis zur künstlerischen Gestaltung aus den bildnerischen Mitteln.<sup>1</sup> Aller Illusionismus wird abgewiesen, Malerei und Bildhauerei unterscheiden sich nur nach ihren Elementen: Fläche und Block.

Diese Position macht verständlich, weshalb Hans Steinbrenner mit gleicher Kraft Bildhauer und Maler sein kann, weshalb bei ihm diese beiden Künste in einer besonderen Weise, aus ihrem Ursprung heraus, miteinander verbunden sind.

Nur in seinen Anfängen hat sich der Künstler ausführlicher über die Grundlagen seines Schaffens geäußert. Was er damals schrieb, gilt noch heute: Kennzeichen der Konsequenz seines Denkens und der Unbeirrbarkeit seines Tuns.

„Kunst sollte nicht Wirklichkeitserfahrung, sondern Wirklichkeitserfindung sein. Dem naturalistischen Wirklichkeitsbereich sollte durch die Kunst eine vom Menschen inszenierte Wirklichkeit als reinstes Produkt künstlerischer Gestaltung entgegentreten. Das Chaos hat der Mensch als geistiges Wesen im Vollbesitz seiner sensuellen und intelligiblen Kräfte zu ordnen statt sich ihm zu unterwerfen.

*Es gibt zwei Dinge für den bildenden Künstler*

Es gibt zwei Dinge für den bildenden Künstler, die absolut a priori sind: sein Bild, sein Imago, welches in ihm beschlossen liegt und nach Realisation verlangt, - und die Fläche oder der Block, die außerhalb seiner sind als Repräsentanten des absoluten Raums und mit dem innermenschlichen Bild verankert werden wollen. – Dazwischen liegt das reiche Feld der Erfahrung!“

*So heißt es in Steinbrenners „Gedanken und Reflexionen“*

So heißt es in Steinbrenners „Gedanken und Reflexionen“ von 1967/68<sup>2</sup> und weiter, die wurzelhafte Verbindung von Bildhauerei und Malerei erläuternd: „Was dem Bildhauer der Block bedeutet, ist dem Maler die Fläche. Beide sind außermenschliche a priori gegebene Sachverhalte.“ Der Künstler wendet sich gegen alle, die die Fläche mißhandeln und stellt ihnen entgegen „die Paradoxen, Konfliktgeladenen, deren Eingriffe sich gegen sie selbst stellen und die mit Erstaunen während der Arbeit und der Auseinandersetzung mit ihrem Gegenüber das Reifen einer Frucht erkennen. Die Maler, die selbst verwandelt werden beim Anblick des ungeheuren Mysteriums, beim Anblick der Fläche, die voll und reif wird wie eine große geistige Frucht.“

Die Metapher vom Werk als einer „Frucht“ wird uns später noch einmal begegnen.

*Steinbrenner fährt im genannten Text fort,*

Steinbrenner fährt im genannten Text fort, erneut Malerei und Bildhauerei zusammenfassend: „Die Fläche sollte durch die sich flächenhaft ausbreitende Farbe gestaltet werden, durch Farbe, die zweidimensional die Fläche bedeckt und durch ihre verschiedenen Raumwerte die dritte Dimension bestimmt. – Die Skulptur ist direkt und unmittelbar durch das plastische Volumen dreidimensional. – Die Linie, die sich nur eindimensional von einem Punkt zum anderen erstreckt, ist nur als Behelf zu gebrauchen, sie bleibt immer Gerüst, sie ist intellektuell und zeichenhaft, sie bezeichnet etwas, sie ist ablesbar, sie zerschneidet. – Da Malerei und Skulptur selbständige Formschöpfungen und Gestaltungen hervorbringen, die von der Linie zerschnitten und intellektualisiert würden, meidet der Maler und Bildhauer, der intuitiv arbeitet, die Linie.“ Bei Steinbrenner gibt es keine Linien als eigene Elemente, es gibt nur Grenzen von Flächen und von Blöcken.

„Die Fläche“, so der Künstler, „darf nicht im Linearen verbleiben, sie muß ganz aus der Farbe heraus zu neuen Schöpfungen keimen. Die Plastik ist nicht als Raumskelett, als lineare Durchdringung des Raumes aufzufassen, sie muß Zusammenhänge von Raumkörpern anschaulich machen.“ Und einige Zeilen später folgen die Sätze über Malerei und Bildhauerei „nach den ursprünglichen Begriffen dieser Künste“, die Sätze, die der Künstler 1988 wiederholte und die eingangs zitiert wurden.

Noch heute weiß sich der Künstler als „Kompositeur im bildnerischen Bereich“,<sup>3</sup> und was Steinbrenner unter „Komposition“ versteht, ist wiederum gleichermaßen gültig für Malerei und Bildhauerei. Genaueres findet sich dazu in Steinbrenners „Gedanken und Reflexionen 1973“: „Mein Problem ist das Problem des Ganzen und seiner Teile. Es gibt kein Ganzes ohne Teile und keine Teile ohne ein Ganzes. Vereinzeln ist Vergehen am Ganzen, Ausrottung des Teiles zugunsten eines totalen Ganzen ist ebenfalls Vergehen.... Alle Auflösung von Dialektik zugunsten einer seligmachenden Idee, eines totalen Bildes ist die Flucht aus dieser Zeit und aus diesem Raum. Das gilt für den künstlerischen, für den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bereich.“

In allen Lebensbereichen kann es also keine oberflächliche Identität geben. Der Bruch, die Zerrissenheit muß ausgetragen werden. Ein Bild, eine Plastik entsteht nur durch Konfiguration einzelner Teile, durch Satz und Gegensatz im Kompositionsgefüge. Die Versöhnung der einzelnen Teile zum Bildganzen hin verdeckt nicht die Brüche und Konflikte, sie sind immer wieder der Anlaß zu neuen Versuchen, Studien und Gestaltungen....

Die Formprobleme, welche von Cézanne zu den Kubisten über den Stijl zu uns gekommen sind, werden weitergeführt. Das Bild wird in einer total verdinglichten Welt weiterhin Ärgernis bleiben, es kann weniger denn je heute affirmativ sein. Im Bild wird aber durch die unerhörte Anstrengung des Versöhnungsversuches vom Ganzen und seiner Teile heute schon echte Utopie sichtbar, aber nicht im Sinne der einäugigen Utopisten, die das Jetzt zugunsten eines Späteren zerstören. In der Herausstellung und im Versuch der Versöhnung weist das Jetzt im lebendigen Bild auf ein Zukünftiges. Das Bild hat epiphanischen Charakter, es lehrt uns, die Welt tiefer und richtiger sehen....“

Das Werk der Kunst, ganz aus den autonomen bildnerischen Elementen gewonnen, ist zugleich Zeichen einer gesellschaftlichen Aufgabe!

*Der Bildhauer und Maler Steinbrenner*

Der Bildhauer und Maler Steinbrenner steht in der Tradition „von Cézanne zu den Kubisten und de Stijl“. Er setzt ein bei Mondrian: „Die Welt, die heute wie noch nie von der Masse Mensch bedrängt wird, deren Probleme und deren Wirklichkeit in erster Linie von daher bestimmt werden, kann nur durch eine Kunst, in der die Massen konstituierend sind, repräsentiert werden. Es gibt keine schönen Farben, keine vorgegenommenen Harmoniezusammenhänge, keine privilegierten Linien, nichts Ornamentales, keinen schönen Schein, kein inniges Gefühl etc. mehr für den wirklichen Künstler, sondern allein nur die Farbmassen für den Maler, die plastischen Massen für den Bildhauer! Künstlerische Qualität ist nur noch durch die Quantität möglich! Es gibt keine privilegierte Qualität mehr, allein durch richtige Setzung von Quantität entsteht Qualität!...“

Mondrian hatte die „neue Gestaltung“ bestimmt als „Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung.... Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus.“<sup>5</sup>

Daran schließt Steinbrenner an, wenn er von „Quantitäten“ spricht. Aber er konkretisiert die

ter schwarzer Felder sind diese Zeichnungen zu vergleichen mit Georges Seurats Conté-Kreide-Zeichnungen, bei denen das „Conté-Crayon auf dem körnigen Papier fast überall, in einer Mikrostruktur aufglimmender Punkte, Flecken und Kleinflächen, das Weiß des Papiergrundes durch die verschieden dichten Lagen schwarzer Striche durchschimmern“ läßt.<sup>8</sup>

„Quantitäten“, die Mondrianschen „Verhältnisse“, auf den Zustand der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Und die Mondrianschen „Flächen“ werden ihm zu Zeichen für den „Container“: „Der Container ist das Symbol einer materialistischen Massengesellschaft. Er kann nicht verdrängt werden – auch nicht durch die anmaßendsten Privilegien, er muß vermenschlicht werden!“

„Der Block, die Fläche nehmen die Rolle des Substrates auf sich, welches das Bildganze beherbergt. Das Bildganze wird dadurch von der Rechtwinkligkeit geprägt, will es seinem Substrat gerecht werden. Der rechte Winkel, der in seiner Rationalität und Funktionalität unser ganzes Dasein heute mehr denn je bestimmt und ohne den unsere Welt keine Lebensmöglichkeit hätte, tritt so als weitere Konstituante im Bildgeschehen auf. Mondrian hat dies in seiner ganzen Radikalität als erster Künstler durch sein Werk verdeutlicht und realisiert, und alle Rückzüge auf vormondriansche Formwelten sind Fluchtwege in Privilegien, die der eigentlichen Aufgabe der Kunst einer Massengesellschaft – die nur durch rationalste Mittel am Leben bleiben kann und deren Existenz vom Container her bestimmt ist – entgegenlaufen...“

Hans Steinbrenner beginnt als Maler im Jahre 1966. Vorangegangen war ein skulpturales Oeuvre seit 1948, einsetzend mit figuralen Bronzeplastiken und Holzskulpturen, die sich 1956 in „biomorphe“ Kompositionen verwandeln.<sup>6</sup>

#### *Der Künstler berichtet*

Der Künstler berichtet: „Nachdem ich im Jahr 1960 meine Tuschmalereien und Zeichnungen aufgegeben hatte, die parallel gingen zu meinen 'biomorphen' Skulpturen, arbeitete ich an großen konstruktiven Skulpturen, die von Zeichnungen begleitet wurden. Ich bemühte mich allmählich auch wieder um eine mögliche Flächenkunst zeitgleich zu den Skulpturen, allerdings nur als Zeichnungen, etwa von 1961–66. – Im Herbst 1966 versuchte ich, diese Zeichnungen mit Acrylfarbe auf Leinwand umzusetzen.“<sup>7</sup>

In den Federzeichnungen, welche die nun einsetzenden konstruktiven Skulpturen begleiten, durchdringen sich vertikale und horizontale Bahnen tiefer Dunkelheitsgrade. Das Licht des Blattgrundes dringt durch die Schleier eines tiefen Schwarz hindurch, in kleinen Punkten, aufleuchtend und verlöschend, um seine Existenz kämpfend. Die Zonen unterscheiden sich allein durch die wechselnde Dichte des Schwarzgewebes. In der Erscheinung von weißem Licht hinterleg-

Steinbrenner steigert bei seinen Zeichnungen zugleich den konstruktiven wie den expressiven Gehalt.

#### *Zeichnungen dieser Art kommentierte der Künstler*

Zeichnungen dieser Art kommentierte der Künstler im Katalog „Zeichnen konkret“ folgendermaßen: „Max Beckmann schrieb aus dem ersten Weltkrieg: 'Ich zeichne, das sichert gegen Tod und Verzweiflung'. Ich, Hans Steinbrenner, als ein Überlebender des zweiten Weltkriegs, der ich die Kunst danach nicht im Akt der Verzweiflung, im totalen Nihilismus verneinte oder in dekorativen Aufträgen einer verdinglichten Welt gerecht werden wollte, sondern in der Zusammenziehung, in der Kondensation des Wesentlichen der Kunst, und das ist Farbe gleich Licht gleich Form gleich Masse gleich Fläche gleich Raum gleich Komposition etc. erhalten wollte, mußte Beckmanns Satz umschreiben: 'Aus Tod und Verzweiflung zeichne ich.' Meine Bilder und Zeichnungen gehen also den umgekehrten Weg. Die Fläche ist bei mir nicht Unterlage für bildnerische Ereignisse, für Aufzeichnungen von Verzweiflung und Tod. Die Fläche, von der ich als Geprägter am Ende des 20. Jahrhunderts ausgehe, ist die Fläche als Äquivalent des Nichtseins, des angenommenen Todes, ist das Nihil, das in der Leere aufgegangen ist, und von hier aus die endlichen Dinge aufnimmt. Die endlichen Dinge sind in der Leere, die Leere ist in den Endlichkeiten. – Daß meine Arbeiten keine direkten Lesbarkeiten anzeigen, sondern vom Nichtsein her gemacht sind, Bedingtheit und Unbedingtheit enthalten, macht ihre Unverständlichkeit für den Beschauenden, der vielleicht noch zu sehr in der Objekt- und Subjektrennung lebt, aus.“<sup>9</sup>

Dieser von existenziellem Ernst und von Radikalität der Welthaltung geprägte Text macht eine geistige Nähe zu dem Künstler sichtbar, mit dessen Werken Steinbrenners erste Bilder kurzzeitig in enge Nachbarschaft gerieten, zu Ad Reinhardt.

#### *In Reinhardts „Zwölf Regeln für eine neue Akademie“*

In Reinhardts „Zwölf Regeln für eine neue Akademie“ von 1957 stehen Sätze wie: „Bildende Kunst kann nur als exklusiv, negativ, absolut und zeitlos definiert werden.“ „Bildende Kunst ist kein 'Broterwerb' und keine 'Lebensweise'. Kunst, bei der es um Leben und Tod geht, kann weder schöne noch freie Kunst sein. Ein Künstler, der sein Leben seiner Kunst weihet, büdet seiner Kunst sein Leben und seinem Leben seine Kunst auf...“ und, im Text: „Es gibt

nur ein Gemälde. Kunst-als-Kunst Dogma, Teil XIII“ heißt es 1966: „Es gibt nur ein Bild, eine Bildlosigkeit, eine Fläche, eine Tiefe, eine Flachheit, eine Farbe, eine Farblosigkeit, ein Licht, einen Raum, eine Zeit, eine Zeitlosigkeit ...“<sup>10</sup>

Ad Reinhardts schwarze, quadratische, „absolut symmetrische“<sup>11</sup> Bilder sind „letzte Bilder“.

#### *Steinbrenners schwarzes, quadratisches Bild von 1966*

Steinbrenners schwarzes, quadratisches Bild von 1966 (Seite 19) gliedert sich in vier Teilquadrate auf. Diese vier Quadrate unterscheiden sich in ihren Dunkelgraden leicht voneinander. Das dunkelste ist das untere rechte. So wird schon dieses formal streng symmetrische Bild durch Asymmetrien der Schwarzstufen in Spannung gehalten, – anders als bei Reinhardt.

Steinbrenner fährt in seinem Rückblick fort: „Meine Farbe war wie bei meinen Skulpturen und Tuschmalereien schwarz. – Ich hatte bis dato keine Malereien von Ad Reinhardt gesehen. Freunde, die meine Bilder sahen, sahen darin die Ähnlichkeit zu A.R. – Da mir der Reliefgedanke, der ja in der Malerei reine Zweidimensionalität wird, wichtiger war als die mir eigentümliche schwarze Farbe, wich ich in die Weißmalerei aus. Im Jahr 1967 in Paris (Cité des Arts) malte ich ausschließlich weiße Bilder zu meinen weißen Ytongskulpturen.“<sup>12</sup>

Für Steinbrenner stellten Reinhardts schwarze Bilder einen „Nullpunkt“ dar, – einen weiteren Weg gab es nur auf anderen Bahnen.

Die weißen Bilder zeigen kein strahlendes Weiß, sondern ein gedämpftes, gebrochenes; sie unterscheiden sich im „Ausdruck“ nicht prinzipiell von den schwarzen.

Das weiße quadratische Bild von 1966 (Seite 21) läßt eine Gliederung in neun annähernd quadratische Felder erkennen. Nach ihrer Weißgrau-Stufung ergeben sie gerade **keine** symmetrische Komposition, sondern eine frei akzentuierende, und die Rechtecke stoßen an ihren Ecken gerade **nicht** zusammen; vielmehr kommt es darauf an, wie die unterschiedlichen Helligkeitsgrade, so die leicht voneinander abweichenden Größen und Proportionen der Teilelemente zu erkennen, deren Spiel und freies Gleichgewicht zu erfahren.

Das andere weiße Bild, 1968 entstanden, ist ein Querformat (Seite 23). Ein mittlerer Horizontalstreifen wird durchbrochen von einer breiteren, mit dem rechten Bildrand schließenden Vertikalzone. Über und unter dem Horizontalstreifen erscheinen Felder reinerer Helligkeit, die obere erstreckt sich bis zum Vertikalstreifen, die untere endet noch vor der vertikalen Mittelachse des Bildes: so entsteht aus den einfachsten, aber subtil eingesetzten Bildelementen eine lebendige, gelöste Bewegung der Weißgrautufen.

„1968 wieder in Frankfurt, kam ich über eine Reihe von Graubildern zu farbigen.“<sup>13</sup>

1968 entstand „Du noir au rouge“ (Seite 25). Der Bildaufbau ist komplexer geworden, waagrechte Felder stoßen gegen senkrechte, schwarze und schwarzbraune gegen braunrote, und die Rötlichskala kulminiert in einem kräftigen Zinnoberton. Hier gilt, was der Künstler 1973 formulierte: „Ein Bild ... entsteht nur durch Konfiguration einzelner Teile, durch Satz und Gegensatz im Kompositionsgefüge. Die „Versöhnung der einzelnen Teile zum Bildganzen hin verdeckt nicht die Brüche und Konflikte...“ Entschieden hebt sich das Rotfeld von den umgebenden Dunkelzonen ab. Die „Faustregel“ für die farbige Versöhnung der einzelnen Teile zum Bildganzen“ lautet bei vielen Bildern Steinbrenners: die hellste Fläche ist die kleinste, die dunkelste die größte. In seiner höheren Strahlkraft behauptet sich ein helleres kleines Rechteck gegen ein dunkleres großes. Zugleich stößt das hellere, farbkraftigere weiter nach vorne, die dunkleren verbleiben in einer größeren optischen Tiefe.

#### *Damit ist die „Reliefauffassung“ angesprochen*

Damit ist die „Reliefauffassung“ angesprochen, die für Steinbrenner so viel bedeutet, – nicht zuletzt deshalb, weil sich in ihr Gestaltungsprobleme der Malerei und der Skulptur treffen.

Der wichtigste Theoretiker der „Reliefauffassung“ war der Bildhauer Adolf von Hildebrand, der Freund des Malers Hans von Marées und des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler. In Hildebrands Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“, in der endgültigen Fassung 1903 erschienen, heißt es über die „Reliefauffassung“: „Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einer-

seits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild – andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungewöhnlich erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, sich kenntlich zu machen. ... Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unserer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindruck und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weiteren Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese Erscheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen...“<sup>14</sup>

#### *Adolf von Hildebrands Theorie ist die*

Adolf von Hildebrands Theorie ist die eines figürlichen, an der antiken und an der Renaissance-Skulptur orientierten Bildhauers, – in ihrer Akzentuierung von Sichtbarkeit, von Klärung des Anschaulichen aber ist sie modern und nach ihrer Bedeutung nicht einzuschränken auf gegenstandsdarstellende Kunst.

Hildebrand sprach nicht von Farben. Mit seiner Farbgestaltung stellt sich Steinbrenner ein in eine Tradition, die in Cézannes „konstruktiver“ Farbe gründet, in deren konsequenter Stufung von Farbreihen. Nie gibt es bei Cézanne fließende Übergänge von Farbtönen. Aus der folgerichtigen Abstufung, aus einer „chromatischen“ Teilung der Farben gewinnt Cézanne Körperlichkeit der Bilddinge, Umsetzung der Helligkeits- und Dunkelheitszonen der Bilder in Farbtöne, Angleichung von Bildkörpern und Bildraum, Interpretation von Linien als Farbsäume, – und damit eine umfassend aus der Farbe heraus konstituierte Bildwelt.

Für die Bilder selbst bedeutet das den undurchbrechbaren Zusammenhang der das Plastische in sich aufnehmenden Farbonreihen. „Wenn die Töne harmonisch nebeneinander stehen und lückenlos vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. Man sollte nicht sagen modellieren, man sollte sagen modulieren“, so äußerte sich Cézanne 1904/05 bei seinen Begegnungen mit Emile Bernard, und der provenzalische Dichter Joachim Gasquet fand in seinen „Gesprächen mit Cézanne“ folgende Metapher für Cézannes Arbeit vor dem „Motiv“: „Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen.... Sie nehmen ein Volumen ein, sie haben einen Wirkungswert. Wenn diese Massen, diese Gewichte auf meiner Leinwand, in meiner Empfindung den Plänen, den Flecken entsprechen, die mir gegeben sind, die wir da vor unseren Augen haben, gut, meine Leinwand verschränkt die Hände. Sie schwankt nicht. Sie

greift nicht zu hoch und nicht zu tief. Sie ist wahr, sie ist dicht, sie ist voll ...“<sup>15</sup>

Solche Sätze steigen aus der Erinnerung auf angesichts Steinbrenners nun folgenden Bildern.

Sie zeigen sich als dicht verschränkte Gebilde aus aneinander gereihten, körperlich fest wirkenden Farbstufen unterschiedlicher Anzahl und Richtung, – im Breitformat wie die „Composition“ von 1968 (Seite 27) oder das Bild des nächsten Jahres (Seite 31), im Hochformat wie die gleichfalls 1969 geschaffenen Werke (Seite 29, 33), jeweils kulminierend in Rotflächen.

Meist sind es gedämpfte, gebrochene Töne, die hier zur „Konfiguration“ gefügt sind, Oliv-, Rotbraun-, Braun-, Grauviolett-, Graugrüntöne, durchsetzt von größeren schwärzlichen Feldern und sich öffnend in farbkraftigere Rechtecke mit Rot, dann auch Gelb, oder, die Helligkeit betonend, mit einem lichten Graublau wie in Bild Seite 33.

#### *Die Farben sind mithin gestuft nach den beiden*

Die Farben sind mithin gestuft nach den beiden ihnen innewohnenden Dimensionen, ihrem Buntwert und ihrem Helligkeitswert, und solch Ineinandergreifen von Bunt- und Helligkeitsstufen der Farben gründet gleichfalls in Cézannes Kunst (und der von Delacroix,<sup>16</sup> auf welcher Cézanne aufbaut). Hatte Cézanne doch erkannt: „Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, doch ist er weniger leuchtend. Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.“<sup>17</sup> Was Cézanne, vor Landschaftsmotiven malend, noch „Licht“ und „Schatten“ nannte, meint, in die Farbwelt selbst übertragen, eben die Helligkeitsstufen der Farben wie auch ihre Brechungen durch andere Farben.

Nahezu überall wechseln die farbigen Rechtecke in Größe und Richtung. Stellenweise stimmen deren horizontale und vertikale Grenzen überein. Es bilden sich Einzelgruppen innerhalb der Gesamtkonfigurationen, nie aber sondern sich diese Gruppen aus dem Ganzen ab, vielmehr kann der Blick in freier Bewegung über das Bildfeld wandern und immer neue Farbkombinationen entdecken.

Im Oeuvre Mondrians ließen sich damit Werke vergleichen wie die „Komposition: Farbflächen

mit grauen Konturen“ von 1918/19<sup>18</sup>– aber Mondrian arbeitet, wie schon der Titel dieses Bildes sagt, mit Linien, horizontalen und vertikalen, als eigenen Bildmitteln, – und seine Kompositionen zeigen fast durchweg die Randelemente vom Bildrand überschritten, d.h. hinausweisend über das aktuelle Feld des Bildes.

#### *Bei Steinbrenner gibt es solche Randüberschneidungen*

Bei Steinbrenner gibt es solche Randüberschneidungen nicht. Für ihn stellt die Bildfläche das „Ganze“ dar. Sie ist der „Block“, von dem der Bildhauer-Maler Steinbrenner ausgeht.

Schon das Bild von 1969 (Seite 33) hatte die Elemente größer genommen. Das Bild Seite 35, ebenfalls von 1969, beruhigt den Aufbau noch mehr durch Übereinanderschichtung von Querrechtecken, – aber im Hochformat: der Spannungsbezug erweitert sich, die Konfiguration der Elemente kontrastiert zum Bildformat. Ein verhalten leuchtendes Blau tritt vor Schwärzlich-, Braun- und Grautöne.

„Composition pour Edda“ von 1971 (Seite 37) ist dagegen auf warme Farbtöne gestimmt, und ebenso das Bild desselben Jahres (Seite 39), hier aber erstmals in mittelhellen Werten: Steinbrenner erkundet intuitiv die Weite des Farbenkosmos, die möglichen Harmonien unterschiedlicher Buntgehalte nach Temperatur und Helligkeit.

Dann aber kehrt er erneut zur Dunkelheit zurück. „Mein Formvokabular hatte sich in der Zwischenzeit vom Quadrat zu rechteckigen Elementen verändert, und es gab bis auf die Farbe Schwarz keine Ähnlichkeit mehr zu A.R.“ (Ad Reinhardt). „Ich malte die ganzen 70er Jahre dann dunkle Kompositionen, die aus additiven Elementen bestanden und jeweils ein zweidimensionales Relief ergaben.“<sup>19</sup>

Das Bild von 1972 (Seite 41) veranschaulicht diese Rückkehr zur Dunkelfarbigkeit. Sind hier aber noch bräunliche, bläuliche und graue Töne gegeneinander gestellt, so verhüllt im Werk von 1976 (Seite 43) eine gemeinsame Dunkelheit die eben noch wahrnehmbaren Blau- und Brauntönungen. Dunkelheit scheint hier von verhaltenem Licht hinterlegt, Lichtkanten trennen die Farbblöcke.

#### *Das andere Bild von 1976 (Seite 45) überrascht*

Das andere Bild von 1976 (Seite 45) überrascht durch ein vordem im Oeuvre des Künstlers unbekanntes Hochformat. Fünf waagerechte Felder unterschiedlicher Dunkelheit schichten sich übereinander. Ein Wandel der bildnerischen Komposition kündigt sich an.

Bilder von 1978 und 1979 vereinfachen sodann die Konfiguration der Elemente auf die

Durchkreuzung horizontaler und vertikaler Bahnen wechselnder Breite. Ein Farbwert stuft sich in Grade unterschiedlicher Dunkelheit, leicht violettgetöntes Blauschwarz bei Bild Seite 47 und 49, Braun bei Bild Seite 51. Zugleich wird die Durchkreuzung der Bahnen zur Überlagerung von Hell- und Dunkelflächen. Sie gewinnen Transparenz. Geheimnisvolles Leuchten geht von den Bildern aus.

In bräunlichem Schwarz vollzieht sich der Umschwung zur neuen Komposition. „Composition noire“ von 1979 (Seite 53) schichtet schwarzbraune Blöcke, gegeneinander versetzt, auf, „Composition 1982“ (Seite 55) faßt die rechtwinklig umbrechenden Blockgrenzen zu einer aufsteigenden Bahn zusammen und durchdringt diese mit einer dunkleren mehrteiligen Rechteckform.

Nun ist der Weg wieder frei zu Kompositionen mit mehreren Farben, zu Bildern mit Braun- und Graublautönen, die sich in Winkelformen und Rechtecken ineinander fügen (1982, Seite 57) und von da aus zu immer neuen Farb- und Formklängen.

Der Künstler faßte zusammen: „Ende der 70er Jahre werden die rechtwinkligen Formen gestreckter und extremer. 1982 ist der Elementarismus, also mein additives Komponieren, überwunden. Es kommen jetzt statt reine Rechtecke kompliziertere Formen mit reicheren Farben. Diese Entwicklung hält bis heute an. Der Bildleib, der mir immer wesentlich war, wird ab 82 komplexer behandelt.“<sup>20</sup>

#### *Mit der neuen Art der Komposition beginnt*

Mit der neuen Art der Komposition beginnt sich in den Werken neues Leben zu regen. Der Begriff „Bildleib“ erhält vertiefte Bedeutung.

Schon 1976 gebrauchte Steinbrenner die Metapher vom verborgenen, werdenden Leben für die Realisation des Werkes: „Der Fötus im Mutterleib ist (dem Künstler) ein Analogon zu seinen Imaginationen, die im bildnerischen Werk realisiert sein wollen, und die wie der Fötus äußersten Schutzes bedürfen.“<sup>21</sup>

Nicht zufällig findet diese Metapher ihre Entsprechung in einer hundert Jahre älteren Reflexion Hans von Marées', des Malers, dessen Kunst Steinbrenner verehrt, des Malers, der seine Figuren aus einem umfassenden farbigen Dunkel auftauchen läßt. In einem Brief-Fragment an Konrad Fiedler schrieb Hans von Marées am

ne, graublau Winkelformen (Seite 59), ein lichtbraunes stehendes Rechteck wird umfassen von dunklen winkligen Rahmen (S. 61), braune, rechteckig umbrechende Flächen verästeln sich und heben sich ab von helleren graublauen wie von einem dämmrigen Himmel (Seite 63) oder umspannen solche Zonen wie Rahmen: anschauliche Erinnerungen an die Unterscheidung eines „Innen“ und „Außen“, an „Nähe“ und „Ferne“ werden aufgerufen (Seite 65).

#### *In den neunziger Jahren werden Steinbrenners Bilder*

In den neunziger Jahren werden Steinbrenners Bilder polyphon. Winkelflächen, F- oder L-förmig, greifen ineinander, kontrastieren zugleich als lichthafte Blau gegen gedämpftes Grau und werden gefaßt von dunklen, in sich geteilten Rahmen (Seite 67 und 69).

Unerschöpflich scheint der Reichtum der formalen und farbigen Variationen. Die Werke von 1994 erweitern den Farbenkosmos zur Fülle von Rot- und Blautönen, setzen ihr schwarze und braune Dunkelheiten entgegen, arbeiten mit den Wirkungen von Transparenz. Jeder Farbton erscheint nun individuell, einmalig, – ist es tatsächlich oder wirkt doch so durch seine je andere Umgebung, – und wechselt damit auch seinen Ort im farbigen Bildraum. Rhythmik ergreift jetzt auch die Reliefschichtung. Das Bild wird zum lebendigen, farbig atmenden Bildleib (Seiten 71, 73, 75 und 77).

20. Dezember 1875: „Der Grund, daß selbst so künstlerische Menschen wie Böcklin, doch so wenig befriedigend in ihren Leistungen sind, liegt wohl vorzüglich darin, daß fast alle Modernen, oder alle, von der Erscheinung ausgehen, eine Untugend – denn das ist es –, die allerdings die Folge des Epigontums ist. Das natürliche oder naturähnliche Entstehen eines Menschenwerkes wird dadurch unmöglich gemacht, die Nebensachen werden zu Hauptsachen und umgekehrt. Die Erscheinung muß, scheint mir, das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein und bedingt werden durch die Gegenstände, die dargestellt werden. Ich bin überzeugt, daß alle wahrhaft befriedigenden Kunstwerke wie der Mensch aus dem Foetus entstanden sind, erst mit dem letzten Strich war die Erscheinung da...“<sup>22</sup>

Über alle Unterschiede der künstlerischen Sprachen hinweg wird hier die Gemeinsamkeit einer im Menschen gründenden Kunst faßbar, eine Gemeinsamkeit, die den Schaffensvorgang wie auch das Werk selbst als Wachsenlassen aus einem Inneren erfährt und begreift.

In der Kunst Steinbrenners bedeutet dies die Synthese des Anorganischen mit dem Organischen.

Der Bildhauer „gestaltet konkrete Raumgebilde aus geometrisch-blockhaften Formen und kubischen Massenvolumina und reflektiert den Strukturzusammenhang von Figur als prinzipiell an der (variablen) Erscheinung des menschlichen Organismus orientiert“, urteilt Norbert Werner,<sup>23</sup> und Christa Lichtenstern schreibt über Steinbrenners „Figur“ von 1989: „Der Formenbau (bringt) in Relation zum Idealmaß des Ausgangsblocks die intuitiv gefundenen harmonischen Verhältnisse der Teile zum Ganzen körperhaft in menschlicher Anmutung zum Erleben.“<sup>24</sup>

#### *In Steinbrenners Bildern findet sich*

In Steinbrenners Bildern findet sich keine Orientierung am menschlichen Organismus, keine Verhältnissetzung der Teile zum Ganzen „in menschlicher Anmutung“. Hier ist es allein der Rhythmus der farbigen Formen, der Leben und Ausdruck entstehen läßt.

#### *So kontrastieren in Werken von 1985 leuchtend-blaue Felder*

So kontrastieren in Werken von 1985 leuchtend-blaue Felder gegen dunkle, schwarze, brau-

*„Die wirklichen Bilder unserer Welt können keine Abziehbilder mehr sein, nur durch Konkretisierung unserer innersten Bilder, die von abstrakten, rationalen Ideen dieser Zeit getragen werden, wird unser Sehen, unsere Anschauung und damit unsere Weltschau und Erkenntnis lebendig und so auch menschlich bleiben.“*

*Hans Steinbrenner<sup>25</sup>*

- 1  
In: Ausst.-Kat. Hans Steinbrenner. Skulpturen 1964 – 68 in der Galerie Appel und Fertsch. Frankfurt am Main, 29.5. – 13.7.1968. Diese Passage wiederholt in: Ausst.-Kat. Hans Steinbrenner. Skulpturen und Gemälde. 21.1. – 5.3.1988. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath.
- 2  
Wie Anmerkung 1
- 3  
In einem Brief an den Autor vom 5.12.1996.
- 4  
In: Ausst.-Kat. Hans Steinbrenner. Galerie Ostertag. Frankfurt am Main. 6. September – 5. November 1974.
- 5  
Piet Mondrian: Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding. Bauhausbuch Bd.5, zitiert nach dem Nachdruck in den „Neuen Bauhausbüchern“, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz, Berlin 1974, S.11.
- 6  
Vgl. Hans Steinbrenner: Skulpturen 1948 – 1960. Sinclair-Haus. Bad Homburg v.d. Höhe, 1990.
- 7  
Wie Anmerkung 3
- 8  
Lorenz Dittmann: Seurats Ort in der Geschichte des Helldunkels. In: Festschrift Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Franz J. Much. Stuttgart 1988. S. 739 – 756, Zitat auf S. 747.
- 9  
„Zeichnen Konkret“. Hrsg. Galerie St. Johann Saarbrücken. Pfalzgalerie Kaiserslautern 21.8. – 2.10.1983, Saarbrücken 1983, S.203.
- 10  
Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche. Hrsg. von Thomas Kellein. München 1984, S. 54, 167.
- 11  
Reinhardt hatte Mitte 1958 „Malerei als absolute Symmetrie, reine Vernunft, Richtigkeit“ gefordert (Schriften und Gespräche, S.68).
- 12  
Wie Anmerkung 3
- 13  
Wie Anmerkung 3
- 14  
Zitiert nach: Adolf von Hildebrand. Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearbeitet von Henning Bock. Köln und Opladen 1969, S. 234, 235.
- 15  
Nach: Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hrsg. von Walter Hess. Hamburg 1957, S. 76,9. Der französische Text in: Conversations avec Cézanne. Edition critique présentée par P.M. Doran. Paris 1978, S. 36, 109.
- 16  
Vgl. Ernst Strauss: Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 135 – 151.
- 17  
Cézanne: Über die Kunst, S. 75. Conversations avec Cézanne, S. 36.
- 18  
Abgebildet etwa in: L. J. F. Wijsenbeek: Piet Mondrian. Recklinghausen 1968, S. 99. Michel Seuphor: Piet Mondrian. Nouvelle édition entièrement revue par l'auteur. Paris 1987, S. 352, Abb. 301.
- 19  
Wie Anmerkung 3
- 20  
Wie Anmerkung 3
- 21  
In: Hans Steinbrenner. Holzskulpturen und Zeichnungen in der Galerie Loehr. Frankfurt/Main, Altniederursel, vom 15.9. – 31.10.76 (unter dem Namen seiner Mutter).
- 22  
Zitiert nach: Julius Meier-Graefe. Hans von Marées. Sein Leben und Werk. München und Leipzig 1910, Bd.III, S. 132. Vgl. dazu auch: Lorenz Dittmann: Die Farbe bei Marées. In: Hans von Marées. Hrsg. von Christian Lenz. München 1987, S. 97 – 104. Im selben Band handelt Christa Lichtenstern über: Der 'Bildhauer' Hans von Marées und seine verborgene Aktualität in der Plastik des 20. Jahrhunderts (S. 163 – 178) und kommt dabei auch auf Steinbrenner zu sprechen (S. 173 – 174).
- 23  
Norbert Werner: Reflexion und Gestaltung des 'Anorganischen' im Werk Hans Steinbrenners. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter. München 1985, S. 251 – 269, Zitat auf S. 268.
- 24  
Christa Lichtenstern: Identifikation – Individuation – Ordnung als geistiges Korrektiv. Beobachtungen zur Arbeitsweise und zur Ästhetik Hans Steinbrenners. In: Hans Steinbrenner. Skulpturen im Stadelgarten. Frankfurt am Main 1996, S. 21–34, Zitat auf S. 25.
- 25  
Gedanken und Reflexionen 1973, wie Anmerkung 4.