



LORENZ DITTMANN

HANS STEINBRENNER UND OTTO FREUNDLICH

Was verbindet die Kunst Hans Steinbrenners mit der Otto Freundlichs, was trennt sie von ihr? Die geistige Nähe beider Künstler wurde des öfteren angesprochen.

So schrieb etwa Jean-Philipp Lachenaud, Député-Maire de Pontoise, 1988 im Katalogvorwort zu einer Ausstellung Hans Steinbrenners im Musée de Pontoise über Steinbrenners Haltung zu Otto Freundlich: „Nous savons combien fervente est l'admiration que cet artiste, également peintre et sculpteur, lui porte et quelle place il occupe dans sa vie. ... Il suffit de contempler ses sculptures et ses peintures pour comprendre. Pour comprendre à quelle profondeur, au-delà du temps, ces deux oeuvres dialoguent.“

Steinbrenner selbst beteiligte sich 1990 mit vier Serigraphien und einem kurzen Text an einer „Hommage

à Otto Freundlich“ der Basler „Editions Fanal“. Der ursprünglich dafür vorgesehene (bisher unveröffentlichte¹) Text lautet:

„Otto Freundlich war mir, als ich in den sechziger Jahren meinen Elementarismus entwickelte, ein sehr notwendiger Vorgänger. Ich war begierig auf jedes Bild von ihm und mußte oft große Wege machen, um ein Bild von ihm zu finden. Nun liegt er durch die Stiftung in Pontoise ausgebreitet vor mir. Mich hatten in seinen Bildern immer die dunklen und orthogonalen Teile am meisten interessiert. Er war ein Künstler, der in der Zeit des Konstruktivismus und dann Surrealismus den Bildleib behauptete und erhielt. Er zerstörte nicht das Bild durch intellektuelle Operation (Konstruktivismus), und er verlor sich auch nicht in die psychopathologischen, literarischen Abenteuer der Surrealisten.“

Wenn auch lange Zeit unterschätzt, wird er eines Tages zu den Größten dieses Jahrhunderts gehören. Mein Problem des Teiles im Zusammenhang mit dem Ganzen hatte ihn schon lange vor mir beschäftigt, und er war zu wirklichen Ergebnissen gekommen. In den schwarzen Partien vieler seiner Bilder, im Verbrennen der Farbe, nimmt er als Leidtragender bildnerische Möglichkeiten vorweg, die erst nach dem Holocaust aktuell geworden sind.“

Eine erste kunstgeschichtliche Bestimmung des Bezugs von Steinbrenner zu Freundlich stammt von Christa Lichtenstern. Ausgehend von der Phase, die der Künstler selbst als seinen „Nullpunkt“ bezeichnete, stellt sie fest: „Die Perfektion und die Unauflösbarkeit der Quaderfigurationen von 1965 drohte ihn zu ‘ersticken’. Es bedurfte neuer Orientierungen. Sie kamen maßgeblich von Otto Freundlich und seinem dynamischen Elementarismus. Ihn hatte Steinbrenner während eines internationalen Bildhauer-Symposiums in Berlin 1963 entdeckt, wo der von den Nationalsozialisten ermordete Maler und Plastiker – reichlich spät – im Foyer der ‘Volksbühne’ seine erste deutsche Ausstellung nach dem Krieg erhielt...“²

Die folgenden Ausführungen befassen sich dagegen mit einer Gegenüberstellung der Gestaltungsprinzipien und der Schaffensimpulse beider Künstler, wie sie sich in ihren Theorien bekunden, in Theorien, die jedoch entscheidend zum Verständnis der Werke beitragen.

Otto Freundlichs Texte, im wesentlichen zwischen 1916 und 1936 oder aber postum veröffentlicht, behandeln sozialrevolutionäre, politische, ethische, kunsthistorische, kunst- und kulturgeschichtliche, biographische Themen.³ Freundlich sah sie als verbindlich und kohärent an, aber von strengen Analysen sind sie weit entfernt, es eignet ihnen eher der Charakter von Bekenntnissen. „Der Herausgeber seiner 1982 erschienenen gesammelten Schriften notierte, der Autor Freundlich hinterlasse häufig den Eindruck eines ‘von der Wucht des Unausdrückbaren überwältigten Stammler(s)’, er stellt allorten ‘Schwächen’, ‘Irrationalismen’ und ‘beflissen’ Pädagogisches fest“, urteilt Susanne Deicher in ihrem Beitrag „Lebende Bilder? Zur Differenz von Künstlertheorie und abstraktem Bild bei Otto Freundlich“ und meint abschließend, „Freundlichs Theorien [wären] ... als Anweisung zum Verständnis seiner Bilder nicht mehr brauchbar.“⁴

Dagegen ist aufrechtzuerhalten, daß Freundlichs Texte, ihrer theoretischen Schwächen unerachtet, für das Verständnis seiner Werke unersetzlich sind. Sichtbar wird dies allerdings erst dann, wenn man sich um Interpretationen dieser Werke selbst bemüht (Susanne Deicher tut dies nicht!). Nötig sind sie nicht nur, um

den geistigen und biographischen Horizont zu erfahren, innerhalb dessen die Werke entstanden, sondern auch deshalb, weil eine Reihe von Freundlichs Texten phänomen-orientiert sind, bezogen auf künstlerische Besonderheiten seiner Werke, und so geeignet, das immer schon gegebene Vorverständnis dessen, dem es um das Verstehen von Kunstwerken geht, zu korrigieren. Einige dieser Schriften seien kurz angesprochen. Ein Text von 1919, „Der Raum“, beginnt mit den Sätzen: „Bäume, wie Eisenstangen; ihr Gezweig wie das ganze Gitterwerk von Eisenkonstruktionen: Die ingenieurhafte Natur. In Fächer eingeteilt der ganze Raum durch alles Senkrechte und Waagerechte...“ Und wenig später heißt es: „Die Natur ist tot wie eine Eisenbahnbrücke oder ihr Sein wird eine Anbetung aller Zwischenräume. ...Und so sage ich: Es gibt keinen Baum, es gibt keine gesonderte Körperlichkeit, und in diesem Sinne gibt es keine Natur. Auszubilden gedenke ich einen Seinswert, der alle Form verpflichtet, dynamisch aus sich herauszutreten, der unser Auge befähigt, die Zwischenraumdurchdringung von Gegenstand zu Gegenstand und von mir selbst zu allem andern als ein höheres Leben zu erschauen...“

Es folgen geradezu visionär klingende Aussagen wie: „Unser Sehen vor allem entsagt dem wissenschaftlichen Sehen und nimmt das durch Instrumente Erfahrbare für unwesentlich, für *wesentlich* dagegen die *Neigung* alles Seins, sich über die stoffliche Form hinaus in den Raum hineinzugliedern. Anders wird die Lage des Bodens, anders die Richtung des Wachstums, das Oben und Unten zerfällt in Ausstrahlungen; Kurve, Knick, Grade, Farben und jede Lichtgebärde erwarten die ungebannten Begegnungen um sich und mehr noch, sie beginnen, ihnen entgegen zu gehen. – Der Raum ist heilig, der Raum ist zeugend, zeugender als alle Form in ihm, er ist Vater der Welten und alles Seins auf ihnen; alles Sein verebbt in seine Unendlichkeit. ...Décomposition, ein Wort mit kosmischer Gebärde. ...Gehört aber Licht nicht zum Raum? Gibt es einen anderen als den dynamischen Raum?...“⁵

Freundlichs Konzept eines „dynamischen Raums“ wird hier deutlich, ebenso aber, daß alles Phänomen-Orientierte untrennbar verbunden ist mit „Metaphysischem“, „Spekulativem“.

Ähnlich verhält es sich mit Freundlichs „Theorie der Kurve“. In seinen Aufzeichnungen von 1940-1942, „Ideen und Bilder“, formuliert Freundlich: „Die Kurve ist das Urelement des Körperlichen, des Dreidimensionalen... Sie ist der Damm des uferlosen Stromes, der Felsen, an dem er sich bricht, der Arm, der eine Richtung weist, der Nachklang und Vorklang des Persönlichen, der Abgesandte der Erde im weiten Raum, die Liebesbotschaft des Raumes an unser Erdenleben, das Symbol unserer Verbindung mit dem All. Sie ist aktiv und passiv, sie wird gefordert und fordert selbst,



1 sie wird gestaltet und gestaltet selbst, sie ist Fragment und gibt dem Ganzen eine Physiognomie...“⁶

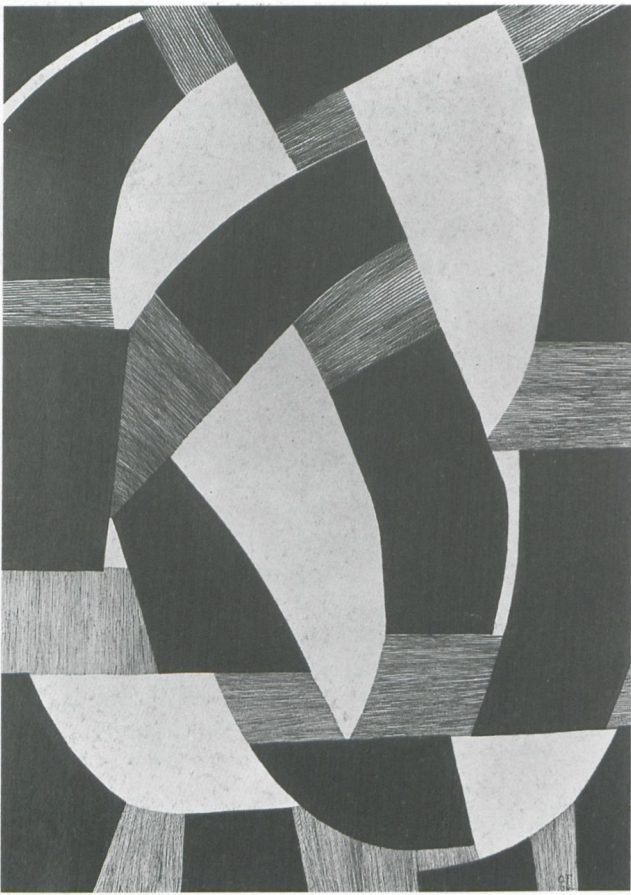
Freundlich's Konzept eines dynamischen Raumes, seine Vorstellungen über die Kurve, sind aufzufassen als Voraussetzung und Wirkung, als *Entsprechung* seiner Werke im Medium des Wortes, – das Medium des Wortes aber erlaubt Freundlich eine Fülle weiterführender, vor allem sozialutopischer Verweisungen. Die enge Verflechtung von Gedanken und plastischem Werk deutet Joachim Heusinger von Waldegg in seiner Beschreibung von Freundlich's „Ascension“ (Abb.1) an: „Den dynamischen Beziehungen seiner sozialen Theorie entsprechend läßt Freundlich in 'Aufstieg' die Elemente der Plastik sich zu einem 'Kollektiv' zusammenschließen. Die Organisation der Teile stellt sich als Prozeß dar. Anstelle der Betonung von Einzelformen wird die Verhältnismäßigkeit ihrer Beziehungen hervorgekehrt. Es sind die durch Licht/Schatten atmosphärisch belebten Abstände zwischen den selbständigen Teilen, die Hohl- und Zwischenräume der tief ausgehöhlten Masse, die den gegenseitigen Austausch und Verwandlungsprozeß der Formen in Gang setzen. Dem Ineinandergreifen und engen Verzahnen der

Farbformen seiner Malerei verwandt, erweisen sich die scharf umgrenzten plastischen Formen nach allen Seiten hin offen für Verbindungen, was sie zu Trägern in sich zirkulierender Energieströme werden läßt ...“⁷ Nicht anders steht es mit Freundlich's Aussagen über Farben. In den erwähnten Aufzeichnungen „Ideen und Bilder“ schreibt der Künstler: „Das Gebiet der Farben allein ist von einem unerschöpflichen Reichtum der Möglichkeiten. Erst in die Zweidimensionalität der Fläche gesetzt, aus ihr verstanden und ihr entsprechend konstruktiv gebraucht, entfalten sie ihr Wesen. Die Aufhellung jeder Farbe bis zum Weißen, die Verdunklungsmöglichkeit jeder Farbe bis zum Schwarzen läßt sie an das größte Licht und die größte Finsternis grenzen. Selbst wenn wir von der psychologischen Bedeutung absehen, die Licht und Finsternis für uns haben, sind sie für die Farben selbst von größter Bedeutung. Als Grenzwerte erregen Schwarz und Weiß die Farben, sich zu den Grenzen hin zu entfalten. Und wir Menschen, die zwischen die Grenzen von Geburt und Tod gestellt sind, verstehen das Umfassende dieses Prozesses: Ein umfassendes, gewaltiges Leben, ja vielleicht das Symbol des Lebens selbst. ... Die Kräfte, die dem Menschentum gemeinsam sind, und die der Künstler in irgendeiner Materie zum Ausdruck bringt, sind die Kräfte der Ausdehnung und der Zusammenziehung, der Anziehung und der Abstoßung, aber nicht im physikalischen Sinne sondern im psychischen Sinn. ... Die Farben sind abgestufte Lichterlebnisse. Sie haben zueinander ein Verhältnis der Anziehung und Abstoßung, sie sind wie das Licht im Raum und durch den Raum, sie sind physikalischer, physiologischer oder psychischer Natur...“⁸

Freundlich folgt in seiner Auffassung von Farben als „Lichterlebnissen“ unmittelbar Goethes „Farbenlehre“, in der Farben als „Taten des Lichts, Taten und Leiden“ definiert werden, und auch Freundlich's Polarität von „Anziehung und Abstoßung“ der Farben geht zurück auf Goethes Farbauffassung, die ebendiese Entgegensetzung benennt: dies nur *ein* Hinweis auf den weiten Kenntnishorizont dieses Künstlers.

Sind Farben „abgestufte Lichterlebnisse“, sich entfaltend zwischen den Grenzwerten Schwarz und Weiß, so kann Wesentliches von Freundlich's Licht- und Farbgestaltung sichtbar werden auch an seinen graphischen Arbeiten, etwa an seiner „Komposition“ von 1936 (Tusche auf Papier, Abb.2): Weiß und Schwarz in entschiedenem Kontrast gesetzt, grauschraffierte Felder zwischen den Polen vermittelnd, nahezu alle Hell-Dunkel-Werte in zumindest teilweise kurvig begrenzte Zonen gefügt, in „Zwischenräume“ und einander durchflechtende, richtungsbetonte Streifen.

Eine andere Aussage über Farben gehört dagegen ganz Freundlich's eigener Welt- und Gesellschafts-



2

auffassung an und bekundet zugleich die Intensität seiner bildkünstlerischen Reflexion. Sie findet sich in seinen „Bekanntnissen eines revolutionären Malers“ von 1935 und lautet: „Die innige Verbindung aller Flächen auf einem Bilde, von denen jede wie eine Zelle im Organismus die Kraft zu einer anderen Zelle überleitet, so daß es in dem ganzen Organismus einen ungehemmten Kreislauf dieser Kräfte gibt: dies könnte erst das Kollektiv aller Farben auf einem Bilde verwirklichen. Und dies war mir das einzige Ziel, das ich zu erreichen strebte, denn es war in Übereinstimmung mit meiner sozialen Überzeugung, dem Sozialismus. Ich mußte darum Schritt für Schritt zu einer immer stärkeren Entindividualisierung kommen. Ich mußte das egozentrische Moment, das mit der Darstellung von Menschen, Pflanzen und Dingen eng verbunden ist, ausschalten: ich mußte zu einer Art dialektischer Sprache der Farben selbst kommen. Ich verband Komplexe verwandter Farben untereinander, die ihrerseits sich an Komplexe anderer Farbeinheiten anschlossen, und so fort, bis das ganze Bild geschlossen war. Jeder Farbkomplex konnte seine eigene höchste Farbdynamik entfalten, die aber nach allen Seiten ohne Lücken an die benachbarten Farbkomplexe angrenzte, die Kontraste der anderen – und damit seinen Unterschied

von ihnen – klar erkennbar machen. Da aber jeder Farbkomplex demselben Gesetz unterworfen war, so konnte ein Organismus gebildet werden, in dem es keinen Dualismus mehr gab, in dem der ganze Reichtum der Farbenskala zur Entwicklung gelangen konnte, ohne daß eine Farbeinheit auf Kosten der anderen lebte, oder sie unterdrückte. Jeder Farbkomplex, sei er aus lauter starken Rots oder lauter Graus gebildet, behauptet sich neben dem anderen. Er bewahrt sein Selbst nur desto stärker dadurch, daß er das Selbst des anderen voll zur Geltung bringt. Das Nebeneinandersein aller dieser Farbkomplexe, von denen jeder eine Farbindividualität darstellt, ergibt das vollkommene Kollektiv aller Farben auf einer Bildfläche. ...Gegensatz und Zusammenschluß der Farbflächen bildeten die dialektische Sprache des Bildes.“⁹ Beide Aussagen Freundlichs zusammengenommen, die über Farben als „Lichterlebnisse“ und die über die „Farbkomplexe“, bilden das Fundament einer Interpretation der Farbgestaltung Freundlichs, von dem aus der Weg zur Besonderheit der Einzelwerke führt.¹⁰

Steinbrenner gestaltet keinen „dynamischen Raum“ und deshalb auch keine „Kurven“, in seiner Malerei finden sich keine starken Hell-Dunkel-Spannungen, kein Farbenkollektiv, keine Farbkomplexe als „Farbindividualitäten“, keine „dialektische Sprache des Bildes“, Steinbrenner vertritt keinen „kosmischen Kommunismus“.

Steinbrenner ist wie Freundlich zugleich Bildhauer und Maler. Diese Einheit des skulpturalen und malerischen Schaffens trennt ihn zugleich von Künstlern, auf die Hans Steinbrenner sich öfters beruft: Lehmbruck einerseits, Cézanne, Marées, Mondrian, Ad Reinhardt auf der anderen Seite. Hans Arp dagegen konnte nur für Steinbrenners „biomorphes“ Werk zum Vorbild werden.

Mit Freundlich teilt Steinbrenner den radikalen Ernst der Auffassung vom künstlerischen Schaffen, der Verantwortung des Künstlers, des Kunstwerks als Analogon zu Welt und Menschenwelt.

Wie Freundlich ist Steinbrenner ein reflektierter Künstler. Auch Steinbrenners Texte benennen präzise die eigenen Gestaltungsprinzipien, darüberhinaus aber ein Feld von Verweisungszusammenhängen, die der Historiker und Interpret nur erahnen kann, die von ihm im anschaulichen Charakter der Werke erfahren werden können und die er nachzuvollziehen und mit seinen eigenen zu bereichern aufgefordert ist, – sofern er nicht das Kunstwerk auf eine bloß formale „Problemlösung“ oder ein „ästhetisches Objekt“ reduzieren möchte. Allerdings kann der Historiker solche Verweisungszusammenhänge auch bestreiten, aber, will er ernst genommen werden, nur begründet, und mit der Legitimation ausführlicher Werkanalysen.

Dem Verfasser jedoch erschließt sich, je eindringlicher er sich mit den Werken befaßt, desto mehr auch die erhellende Kraft der Texte.

Hans Steinbrenners Aussagen beschränken sich im wesentlichen auf die „Gedanken und Reflexionen“ von 1965, 1967/68, 1973 und 1976. Sie setzen, wohl nicht zufällig, ein mit der künstlerischen Krise um die Mitte der sechziger Jahre. Sie geben, in ständiger Auseinandersetzung mit der jeweils zeitgenössischen Kunst, Aufschluß über die geistige und bildnerische Position des Künstlers. Dabei steht jeweils ein künstlerisches Problem im Mittelpunkt, von dem aus Bahnen zu einem umfassenderen Weltverständnis gezogen werden.

Der Text von 1965¹¹ kreist um die Verhältnisbestimmung der skulpturalen Form zum Ausgangsblock, also um das für den Künstler gerade damals zentrale Problem. Der Skulpteur geht aus „von einer durch ein Materialvolumen bestimmten Raumeinheit, von der Grundform seines Blockes, in die er den Luftraum einführt“. Im Block entsteht „Raumkonzentration“. „Die Ausgangs- oder Grundform des Blockes ist eine statische Form, die durch das Eindringen des Raumes rhythmisiert und dynamisch akzentuiert wird. Statik und Dynamik kommen dadurch in einem solchen bildnerischen Gefüge in eine Korrelation, wodurch beide gesteigerte Bedeutung erhalten. Der Gestalt- oder Figurenblock ist Block und Figur zugleich und die Eingriffe in die Grundform desselben, vom Bildhauer verursacht, geben dem Block seine größte Immanationsgewalt. Es findet so keine Zerstörung, sondern eine Potenzierung des Blockes statt. Die auf diesem Weg entstandene Figur oder Skulptur erfährt höchstmögliche Gestalt- und Aussagekraft durch die Wechselbeziehung zum Ausgangsblock ...“

Es ist alles andere als selbstverständlich, daß ein skulpturaler Block als „Raumform“ bestimmt wird, in die „Luftraum“ eingeführt werden kann, wodurch „Raumkonzentration“ entsteht, und mit der „Rhythmisierung“, „Dynamisierung“ des Blockes zugleich seine „Potenzierung“. Eine ganz bestimmte Raumkonzeption spricht sich hier aus. Und sie erst macht die erstaunliche Feststellung verständlich, mit der dieser Text beginnt: „Was ist Bildnerei anderes als Licht, das das Material zum Strahlen bringt!“ Diese Konzeption der skulpturalen Form als Raumform und der skulpturalen Materie als vom Licht zum Strahlen gebrachte erhellt die bis in die Wurzeln der künstlerischen Vorstellung reichende Gemeinsamkeit von Bildhauerei und Malerei bei Steinbrenner, zugleich aber auch die eigentümliche Schwerelosigkeit seiner schweren Blöcke, ihr Atmen im Licht, – erfahrbar etwa bei der „Quaderfigur“ von 1965 (Kalkstein, Höhe 65 cm, Abb. 3).

Eine genauere Erläuterung dieser Raumkonzeption steht im Zentrum der „Gedanken und Reflexionen“



3

Steinbrenners von 1967/68.¹² Hier wendet sich der Künstler u.a. gegen die Linie, die ihm als „intellektuell“ und „zeichenhaft“ gilt, und zugleich gegen eine Plastik als „Raumskelett, als lineare Durchdringung des Raumes“ (implizit damit gegen die aus der Tradition von Picassos „Denkmal für Guillaume Apollinaire“ sich herleitende Richtung plastischen Gestaltens; bezeichnenderweise hatte sich auch Otto Freundlich gegen das bildnerische Konzept des Kubismus, gegen Picasso gewandt.¹³) Steinbrenners künstlerisches Credo lautet: „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.“ Und der Künstler fährt fort: „Der Block repräsentiert für den, der ihn gestaltet, einen Ausschnitt aus dem großen universellen Geschehen des Raumes, Bestand habend und den Schwerpunkt unserer Welt betonend. Diesem Raumausschnitt, der absolut, außermenschlich, a priori ist, steht der Mensch mit seinem Bild, das ebenfalls a priori ist, gegenüber. ... Im Bereich der Skulptur hat sich in den letzten Jahren ein gewisses raumnaturalistisches Denken und Fühlen breit gemacht. Raum wird heute meistens als Leerraum emp-

funden. Dem Künstler, dem Anschauenden, ist aber jede Art von Ausdehnung Raum, jeweils unter einem anderen Materialaspekt. Was wir als Luft- oder Leer-
raum empfinden, hat nur eine andere chemische Zusammensetzung als ein für unsere Empfindung festerer Materialraum. Da der Skulpteur die Luft nicht direkt bearbeiten kann, ist nur in einem ihm gegebenen Materialraum die volle Dreidimensionalität des Allraums zu präsentieren. Und weil die Kunst ein Geschäft der reinen Anschauung, der Raum für den Menschen nur dreidimensional erfaß- und anschaubar ist, sind jegliche Spekulationen auf weitere Dimensionen im Bereich der bildenden Kunst gegen ihren Hauptfaktor, gegen die reine Anschauung.“

Bei aller Nähe zu Freundlich's Konzept eines „dichten“, „erfüllten“ Raumes wendet er sich in dieser Feststellung auch gegen Freundlich's Raumkonzeption. Steinbrenner's Raumbegriff ist „sachlich“, anschauungsbezogen. Für Freundlich aber war der Raum „heilig“, dynamisch erfüllt von Kräften, und zugleich suchte Freundlich (wie andere) eine Verbindung des künstlerisch gestaltbaren Raumes zum Raum der allgemeinen Relativitätstheorie.¹⁴

Steinbrenner dagegen stellt sich ein in die Tradition Cézannes. Auch in Cézannes späten Bildern sind „Dinge“ und „Raum“ in annähernd gleicher farbig-formaler Dichte und „Modulation“ gestaltet. Folgerichtig bezieht sich Steinbrenner in diesem Text auf Cézanne, der von „Elevation“, von Erhebung und Lichtwerdung unserer Welt“ gesprochen hatte. – Als Veranschaulichung solcher Raumkonzeption kann die „Doppelfigur“ von 1967 (Kalkstein, Höhe 65 cm) dienen. (Abb. 4)

Steinbrenner's „Gedanken und Reflexionen“ von 1973¹⁵ beginnen mit den Sätzen: „Mein Problem ist das Problem des Ganzen und seiner Teile.“ Nicht mehr das Problem des Raumes steht im Mittelpunkt, sondern das der „Proportion“. Aber welcher Proportion? Keiner errechenbaren, sondern das Problem einer intuitiven und immer neu und schwer zu erreichenden, Teile und Ganzes über Widersprüche hinweg versöhnenden Proportion. „Es gibt kein Ganzes ohne Teile und keine Teile ohne ein Ganzes. Vereinzeln ist Vergehen am Ganzen, Ausrottung des Teiles zugunsten eines totalen Ganzes ist ebenfalls Vergehen. ... In allen Lebensbereichen kann es ... 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 Anlaß zu neuen Versuchen, Studien und Gestaltungen...“

Warum ist die richtige Proportion der Teile zum Ganzen so schwer zu gewinnen? Gibt es nicht althergebrachte „harmonische“ Proportionsmethoden? Da-



4

rum geht es Steinbrenner nicht, er will offenbar die Teile in ihren Besonderheiten auch *gegen* eine zu einfache Einfügung ins Ganze zur Geltung bringen. Und gerade deshalb wird ihm das Kunstwerk zum Modell der gesellschaftlichen Wirklichkeit: „Im Bild wird... 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...“

Hier wird der Gegensatz zu Freundlich besonders deutlich. Nicht von „Kollektiven“ ist bei Steinbrenner die Rede, nicht von „Komplexen“, sondern von „Teilen“ in ihrer Eigenbedeutsamkeit: „Wird ein Teil zerstört- oder zerstört sich selbst-, wird das Ganze in Frage gestellt...“

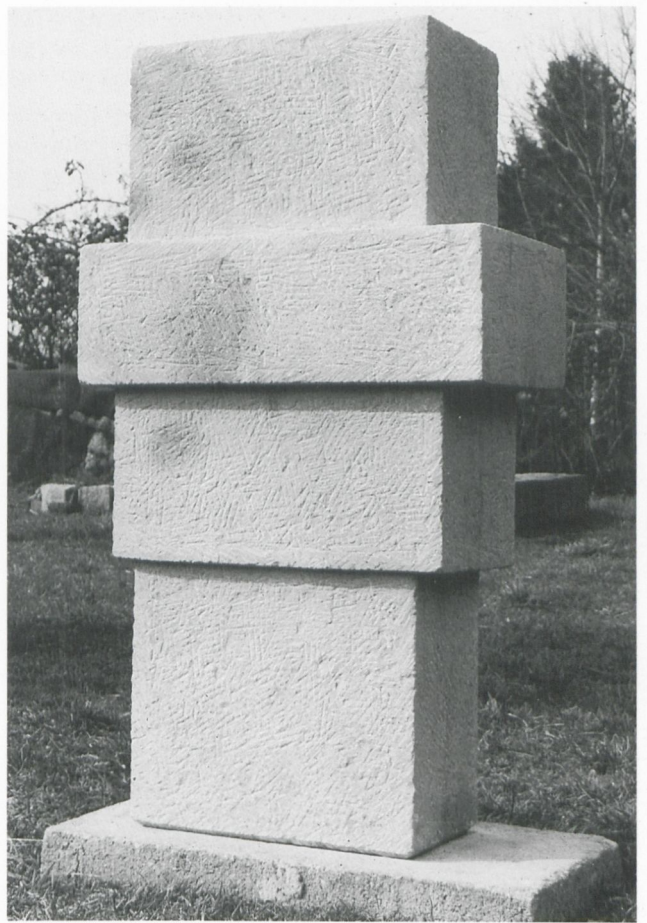
Ein zweiter Unterschied zu Freundlich liegt in Steinbrenner's Ernstnehmen der technischen Wirklichkeit. Freundlich hatte, wie erwähnt, von dem in „Senkrechte und Waagerechte eingeteilten Raum“ verachtungsvoll nur als von einer „ingenieurhaften Natur“ gesprochen. Bei Steinbrenner, der 50 Jahre später als Freundlich geboren wurde, aber heißt es: „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 vorweggenommenen 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! Der Container ist das Symbol einer materialistischen Massengesellschaft. Er kann nicht verdrängt werden – auch nicht durch die anmaßendsten Privilegien –, er muß vermenschlicht werden! In einer Welt, in der die Quantitäten derartig falsch verteilt sind, daß ein Drittel der Menschheit am Verhungern ist, gibt die Kunst im Versuch der richtigen Verteilung ihrer Kompositionsmassen, im Versuch einer folgerichtigen Setzung der Teile zum Ganzen ein Beispiel, in welcher Richtung sich unsere Welt zu bewegen hat. In der Kunst allein wird Utopie schon Wirklichkeit. Die Pläne für eine neue Welt werden immer erst in den neuen Bildern sichtbar!“

Auch und gerade unter diesem Aspekt gewinnen die Werke Steinbrenners noch immer wachsende, immer drängendere Aktualität!

„So wie die Lösung der gesellschaftlichen Konflikte an die Immanenz dieser Welt gebunden bleibt – es gibt keine Flucht zu anderen Sternen –, genauso finden die künstlerischen Probleme ihre Lösung in der Respektierung der Grenzen, der Immanenz der künstlerischen Mittel. Eine der Hauptkonstituenten für den Maler ist die Fläche, für den Bildhauer der Block. ... 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...“

Der Härte und Entschiedenheit dieser Sätze entspricht die Strenge der Steinbrennerschen Skulpturen dieser Jahre, in denen der Block zur Masse wird und Komposition zur Gleichgewichtsfügung von Massen. Die



„Figur“ von 1973 (Sandstein, Höhe 84 cm) sei als Beispiel genannt. (Abb. 5)

Die Ausführungen von 1973 stehen ganz im Zeichen der Zen-Lehre.¹⁶ Von „Absichtslosigkeit und totaler Zweckfreiheit“ der Kunst ist hier die Rede, von ihrer „vollkommenen Aufgabelosigkeit“. „Zum ersten Mal in der europäischen Geschichte wird durch den philosophischen und künstlerischen Nihilismus eine Dimension eröffnet, die den Ostasiaten seit Jahrhunderten in ihren Zen-Disziplinen eigen ist. ... Hans Steinbrenner geht wie ein Schüler des Zen an sein Werk. Durch das Absichern aller äußeren Einflüsse versucht er die nötige Lockerheit und Entspannung zu bekommen. ... Schweigen, Stille, Einfachwerden sind die Stufen zur Ichlosigkeit, aus der heraus nur das wirklich schöpferische Werk gedeihen kann ...“

Nichts von dem früher Ausgesagten wird damit zurückgenommen, es wird nur ergänzt. Ruhe, Stille, Entspannung, – das, wovon diese Zeilen handeln –, bekunden sich unmittelbar auch in den Werken dieser Jahre, so in der schlanken, hochaufragenden „Figur“ von 1976 (Ulmenholz, Höhe 210 cm), deren Elemente locker, frei, ganz in sich versammelt, übereinander gebaut sind. (Abb.6)

Über die Zen-Lehre schließlich führt der Weg zu einer Aussage des Künstlers zum religiösen Fundament der Kunst.¹⁷ Friedhelm Mennekes Frage lautete: „Sehen Sie Bezüge zwischen der abstrakten, um Erkenntnis ringenden Kunst und einer existenziellen Suche nach dem ganz Anderen, nach dem, was wir ganz allgemein Religion nennen?“ Hans Steinbrenner antwortete: „Ja, sicher. Wenn die Kunst keine Religion hat, dann ist sie keine Kunst. Alle großen Künstler in diesem Jahrhundert waren religiöse Menschen ...“

Er hätte in diesem Zusammenhang auch Otto Freundlich nennen können.¹⁸

¹ Anne Steinbrenner hat ihn wieder aufgefunden und dem Verfasser freundlicherweise mitgeteilt. Der Text trägt das Datum: 3. November 1988.

² Christa Lichtenstern: Identifikation – Individuation – Ordnung als geistiges Korrektiv. Beobachtungen zur Arbeitsweise und zur Ästhetik Hans Steinbrenners. In: Hans Steinbrenner. Skulpturen im Stadelgarten. Frankfurt/M. 1996, S. 32.

³ Vgl.: Otto Freundlich: Schriften. Hrsg. von Uli Bohnen. Köln 1982.

⁴ In: Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst. Hrsg. von Gerhard Leistner und Thorsten Rodick. Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg – Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück 1994, S. 65, 69.

⁵ Otto Freundlich: Schriften, S. 106, 107. – Vgl. auch Freundlichs Text „Der bildhafte Raum“ von 1938, l.c. S. 211-220, vor allem S. 216, 217, 218, 219.

⁶ Otto Freundlich: Schriften, S. 225.

⁷ Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlich. Ascension. Anweisung zur Utopie. Frankfurt/Main 1987, S. 27.

⁸ Otto Freundlich: Schriften, S. 224.

⁹ Otto Freundlich: Schriften, S. 198.

¹⁰ Dazu: Verf.: Otto Freundlich und die Farbe. In: Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst. S. 40 – 46.

¹¹ In: Hans Steinbrenner: Skulptur + Plastik 4. Galerie Appel und Fertsch Frankfurt/M. 1965, ohne Paginierung. – Zum Verhältnis von Werk und Theorie bei Steinbrenner vgl.: Hans M. Schmidt: Maßwerk, Ort und Verantwortung – Die Kunst von Hans Steinbrenner. In: Hans Steinbrenner. Galerie Leßmann & Lenser. Rodgau 1998, ohne Paginierung.

¹² In: Hans Steinbrenner. Skulpturen 1964 – 68 in der Galerie Appel und Fertsch Frankfurt am Main, ohne Paginierung.

¹³ Vgl. Otto Freundlich: Was wollt Ihr von Picasso? (1922) In: Freundlich: Schriften, S. 128 – 129.

¹⁴ Vgl.: Rita Wildegans: Otto Freundlichs Werk im Kontext naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. In: Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst, S. 54 – 58.

¹⁵ In: Hans Steinbrenner. Galerie Ostertag. Frankfurt am Main 1974, ohne Paginierung.

¹⁶ In: Hans Steinbrenner. Holzskulpturen und Zeichnungen in der Galerie Loehr. Frankfurt/Main, Altniederursel, 1976, ohne Paginierung. Seit etwa 1960 galt Steinbrenners Interesse dem Zen-Buddhismus und der davon inspirierten japanischen Schriftkunst. Vgl. Claire Hellweg: Hans Steinbrenner: Das plastische Frühwerk. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 23, 1993, S. 125 – 142, Hinweis auf S. 138.

¹⁷ Hans Steinbrenner im Gespräch mit Friedhelm Mennekes. Wiederabgedruckt in: Hans Steinbrenner. Skulpturen. Kunstverein Braunschweig 1989, ohne Paginierung, und, mit französischer Übersetzung, in: „Le Petit Bonhomme“, Journal de l'Association 'Les Amis de J. et O. Freundlich' 15. Mai 1988, S. 3, 4.

¹⁸ Vgl. Freundlich: Gino Severini (1930). In: Freundlich: Schriften, S. 164.

