

The Cosmic and the Existential On Helmut Schober's New Pictures

If you browse through Wassily Kandinsky's Bauhaus book *Point and Line to Plane* (1926), your attention will no doubt be caught by a number of illustrations which one would not necessarily expect to find in a programmatic artist's manual, such as *Star Cluster in Hercules*, *Nitrite Pictures, Enlarged 1000 Times*, *Trichites—Hair-Shaped Crystals* or *The Connective Tissue of the Rat*.¹ It is quite evident in respect of the specific hypotheses put forward in the book that these pictures refer to certain particular point-and-line constellations in nature. What is fascinating, however, is that the artist refers to structures which humans have only become aware of thanks to telescopes or microscopes. To Kandinsky's mind, the affinity in shape uncovered with the help of such equipment opens up the possibility of there being some overarching universal context. "However, the whole 'world' [...] can be seen as a self-contained cosmic composition consisting of an infinite number of independent and ever smaller compositions which are also self-contained and composed, in the final analysis, be they small or large, of a number of dots. However, here the dot also returns to its original state as a geometric entity."²

A world which is so multifarious and, at the same time, points to fundamental principles is bound to offer the artist investigative opportunities which are very different from those afforded by nature as it was experienced by the senses or by reason in pre-scientific times. At the same time, Kandinsky insists that art cannot focus on the mimesis of something which can only be viewed by means of technical apparatuses. Closely following the ideas developed in his *Concerning the Spiritual in Art* published fourteen years earlier, Kandinsky stresses that "nature's laws of composition do not open up opportunities for the artist to imitate its external qualities [...], instead they give him the opportunity to juxtapose art's laws to those of nature."³ In his opinion, essentially only abstract art is capable of fulfilling such a task "having recognized its rights and duties, and no longer resorting to the outer shell of natural phenomena." This was not to say that abstract art no longer had a duty to "the law of nature," that it is "obliged to proceed in the same way as nature once did, which started out modestly with protoplasm and cells, and progressed very gradually towards an increasingly complicated order." As far as abstract art is concerned the pioneering days are long since over. It sounds strange to our ears today when, writing in the years before the First World War, Kandinsky gets excited about the feats of natural science: "The theory of electrons, that

is of electricity in motion, as a property which replaces matter completely, is currently attracting bold constructors; some of them on occasion overstep the bounds of caution and perish in their efforts to take this new bastion of science—like soldiers who think not of themselves, but sacrifice themselves on behalf of the others in a desperate attempt to storm a fortress that puts up so much resistance.”⁴ At the close of the twentieth century we are confronted with scientific and technological achievements which will have unprecedented consequences. Whilst we are increasingly able to understand the inner structures of the world, a vision of the earth’s self-destruction by Man darkens the horizon. In pictures, all of reality seems within our grasp—electron microscopes have succeeded in making even atoms visible to the human eye, Hubble’s telescope offers us pictures of space which lead us back in time to the dawn of the universe. Elementary school children, albeit with the help of science fiction, know all about the existence of asteroids, distant galaxies, and neutron stars, and the search for extra-terrestrial intelligence has meanwhile become the preoccupation of serious scientific disciplines.

At this point it would be justifiable to ask just where this preamble is leading. Let me answer with a hypothesis: Helmut Schober’s mode of abstraction can only be understood against the background of the extended scope of experiential knowledge prevalent at the end of the twentieth century. In an impressive, timely manner, Schober’s work fulfills Kandinsky’s demand that the task of art is not to imitate natural phenomena, but rather to create pictorial equivalents with a composition and message of their own.

If we try to define the relationship between Schober’s pictorial world and reality, a large number of memories surface: memories of atmospheric and volcanic phenomena, of cosmic processes such as the formation of stars, stellar explosion, stars casting off their shells or imploding, or the spread of clouds of interstellar gas or dust. Some people might also be reminded of chemical reactions of more down-to-earth proportions. However, the majority of Schober’s portrayals refer to dimensions which go beyond the scale of customary life and as a result originate not in direct perception, but in a knowledge of images—images which become engraved on the memory in the form of a very general type of matrix. It would not be necessary to know that Schober keenly follows projects in the worlds of astronomy, astrophysics and space travel in order to realize that he has special affiliations with these fields of activity. Yet any attempts to corroborate such similarities by means of direct comparisons are doomed to failure. Indeed, Schober always champions analogous invention: he draws his inspiration from nature in his use of shape, spatial structure and the application of color, is stimulated by the elementary contrast between light and dark, while tracing the tension between order and chaos. And yet his answers to what he observes always bear the mark of his own personality. If, in some instances, he produces something that viewers believe they recognize, then closer examination will prove such recognition to be misguided!

Three qualities generate the effects produced by Schober’s pictures: their size, their material character and the impression of processuality they give. To a certain extent, the dimensions of the formats Schober tends to use for his canvasses ensure the factual inferiority of the viewer. The paintings appear immense, one feels drawn into their vortex, but this magnetism is simultaneously an indication of their distance. In this respect they have something in common with the view through a space telescope at night—with the

difference that the pictures are constrained by their rectangular shape, something that gives them a place in overall frame of art history. What is more, the paintings possess a material quality that is itself strangely ambivalent—if it is in fact possible to apply the traditional category of painting here. After all, Schober employs a method he himself has developed. He applies pigments to the canvas by means of acrylic binding agents: graphite, which usually sets the tone, in combination with one of the primary colors—red, yellow or blue. It should be mentioned at this point that small quantities of other black pigments are often mixed in with the graphite, just as the colored elements are usually the result of a subtle admixture and multiple layering of several shades of the same underlying color.

Schober has chosen graphite, a fact which points to intentions which go beyond the merely visual. Graphite, which has long been in use for drawings, is a modified version of the element carbon, and as such is related to the diamond (which can, as is common knowledge, be synthesized from graphite given a very high pressure and a high temperature). Graphite is not only black, its fine crystalline structure also makes it gleam in a certain light or if seen from a certain angle. And if homogenous graphite surfaces themselves do not seem to exhibit uniform optical qualities, then Schober's graphite formations, which consist of manifold dense layers (although never to the point where their shape demonstrates a more strongly accented relief) certainly confront the viewer with an infinite range of varying effects. On a symbolic level we can sense here that carbon, so important in the stellar chain of nuclear fusion, is also one of the basic elements of organic chemistry, that is to say one of the basic elements of life itself. While the "black" here contains a wealth of gray tones, ranging from a metallic silver-gray to a dark gray-black which though deep is still capable of shimmering, the color with which it is respectively combined functions as a shining counter-point. Of course, light cannot be painted; it can only be intimated by a calculated use of *chiaroscuro* or by a conscious arrangement of color. Apart from those cases where contemporary artists occasionally use fluorescent paints, what purports to glow in a picture is in reality an effect achieved by employing patches of light colors or, in borderline cases, by omitting to cover the white grounding. Schober, who in earlier days often used neon bulbs and mirrors in his performances (in other words light-emitting and completely reflective media), by no means shies away from faking luminescent effects in the same way that artists have, in principle, been doing so for centuries. What makes his method of illusion so credible is its dramatic verve. This is also the reason behind the processual character of the pictures themselves.

Schober's pictures always produce the impression that we are witnessing a major event of some sort. On the one hand, this results from the form of pictorial organization chosen, as the paintings are fundamentally "open," meaning that in them a sense of flowing, merging, fissuring or converging prevails. Indeed, if in some places they do form solid shapes, the surroundings remain in a constant state of flux. On the other, it is the result of the conflict between light and darkness which each picture addresses in its own particular way. This antagonism creates virtual space and by extension the illusion of a distance which can only be bridged by means of kinetic energy. Stasis is as foreign to Schober as it is to the cosmos itself. However, this should not be understood to signify that his pictures lack



organization... On the contrary, it is astonishing how the artist succeeds in combining spatially dynamic and luminous effects with what can definitely be termed *composition* in the traditional sense. Thus, just as every painting has external boundaries set by the rectangular shape of its frame, so, too, each possesses something at least approaching a specifiable internal order. In the paintings in Schober's *Generatio* series, produced in 1992, a ball, shot through with glowing red, occupies the center of the square canvas. In *Energie – Pur, fragmentarisch* (*Energy – Pure, Fragmentary*, 1991), a corresponding shape, this time two balls, dominates the upper section of the picture. In his long rectangular picture *Implosion* painted in 1990, and in *Gegenströmung 2* (*Counter-Current 2*), dating from the same year, a belt runs around the irregular central core, reminiscent of a cloud of cosmic dust such as emitted by stars in their dying phases.

The ring segments in *Rotante 1* and *Rotante 2* (both 1991) are easier to identify in geometric terms, as are the curved trajectories visible in paintings from the "Kosmische Bilder Series" ("Cosmic Images," 1990), or the *Schwarze Spirale* (*Black Spiral*, 1991). However, we tend to associate these less with purely planimetric figures than with shapes from spiral galaxies or whirls of cosmic dust. The direct force of other compositions stand in stark contrast to the rotational dynamism of the above pictures. *Aufladung* (*Charge*, 1990) is characterized by a large triangle, its horizontal upper side flooded by a cloud of a glowing red substance. In *Schwingungen V* (*Vibrations V*, 1990), a central strip rises up from the center of the picture like a trunk, and divides symmetrically at the top; in *Conjunctio I*, also painted in 1990, two shapes resembling a St. Andrew's cross come together bulging at the top of the middle section, and in *Erweiterung* (*Extension*, 1991) a ring shaped like three quarters of a circle ends in a y-shaped prong at the top. In all these cases, the lines or strips possess a symbolic clarity whilst remaining an integral part of an environment which rejects purely geometrical description.

After 1991, Schober's shapes lose their geometric thrust. In their place, an element starts to predominate which was already visible in such paintings as *Schwingungen VI* (*Vibrations VI*), *Entladung I* (*Discharge I*) and a number of works in the "Cosmic Images Series," all painted in 1990, namely the phenomenon of light. Here, light is encountered as a snaking line, or an entity with countless grasping tentacles, or a diffuse emanation. A corresponding area of darkness complements the light. In some cases, the shapes can now be as intangible as the surging mass surrounding a yellow core in *Perpetuus Transitus II* (1994), faintly reminiscent of the portrayal of clouds of Baroque domes, or of William Turner's *Light and Colour*. In the variant entitled *Perpetuus Transitus I*, the central cloud darkening the yellow section is even more coherent and has sharper contours. In the second picture, where the cloud is in the process of dispersing, it has reached the very edges of the paintings, as it were. Other constellations are, however, also to be found: concentrations of light at the center of the picture or along the central vertical axis, so that the darker shapes tend to afford relative formal definition. This is the case in *Chthonisch I* (*Chthonic I*, 1995–96), where a vertical stream of blackish matter becomes constricted in the middle or in *Particolare di eternità IV*, made in 1995, with its symmetrically balanced double stream emerging from the exploded shell of a dark core. The zone of light in the former picture is yellow, where it is cold blue in the latter. In *Chthonisch II* a fleece-like, intrinsically torn shape partially veils the light-source situated

toward the top of the picture, which casts a yellow glow spreading out in all directions. It should be clear by now that the titles of Schober's pictures comment on the respective works both meaningfully and yet in general terms. By referring to both the cosmic and the down-to-earth, and by designating processes which are at once charged with energy and dynamic, (such as discharge, radiation, implosion, flow, and vibration), the titles link what is taking place before our eyes on the canvas, as it were, to fields of experience which essentially call conventional methods of depiction into question, and instead cry out for metaphors and ciphers. In Schober's pictures, the directness of the action in the painting combines with the oblique meaning they bear in a quite unique manner. However, representations of a mythical, poetical nature also find a place in Schober's oeuvre, as is demonstrated by titles like *Generatio* and *Particolare di eternità*. Schober has only recently completed three extensive cycles, and their respective collective titles, "Zarathustra" and "Für Wolfgang Amadeus Mozart", clearly suggest contents that are literary in character. At the same time, as far as use of shape and style are concerned, the representations do not differ from his earlier works. The events taking place on these immense square canvasses once again bring cosmic energies to mind: dark clouds in the shape of tattered strips, twitching veins, undulating rings or bubbles of condensation arise (or disperse) in front of a light emanating from the depths and constituting the true focal (and vanishing) point of the picture — even if this point is often not positioned at the geometrical center of the canvas. A cool blue determines the hues of the light to be found in the "Zarathustra Series." It is fascinating how, for example, in *Zarathustra VI* vibrating lines merge to produce a formation which surrounds the source of light like an eye. Or how in *Zarathustra IX* a sequence of irregular oval rings vitally reinforces the vortex. Or how, in a number of the "Mozart Series" pictures (which are, without exception, dominated by a yellow light) dark clouds of vapor besiege the luminescent core and yet are unable to harm it. The very fact that Schober's choice of formal instruments varies from work to work ensures that each new series is extraordinarily diverse in appearance. And this is also true of how he paints, unleashing an expressive spectrum which ranges from the finely nuanced to the powerfully accentuated. But what about the titles of his portrayals, which are obviously far removed from replicating reality? The Zarathustra/Zoroaster pictures may call to mind the duality typical of the Parsee religion (that is, the Zoroaster religion), the sacred fire of the benevolent god Ahura Mazda which does not permit defilement by the evil demon Ahriman, or the Parsees' eschatological outlook as they await the coming of the Savior. And in the case of the Mozart pictures we may feel inclined to conjure up associations with the highly charged arena of *The Magic Flute*, the gulf between the bright world of Sarastro and the dark realms of the Queen of the Night. The titles would then allude to dramas of universal proportions and with a profound underlying ethical meaning—Schober's pictures would be something approximating to an essential expression of religious experience, rites and stage drama. But one could, and one should view things from a less literary or historical perspective. If, in the course of conversation, Schober declares that interpretation and even narration mean nothing to him, but that just one phrase from one of Mozart's symphonies, or even a single chord from Mozart's work resounds immediately in his head, setting an independent process of production in motion, then the nucleus of his

Discharge, 1990,
graphite and acrylic
on canvas,
165 x 150 cm

Entladung, 1990,
Graphit und Acryl auf
Leinwand,
165 x 150 cm



attitude becomes apparent. If we have understood this correctly, then all the contents, all the knowledge which go into his pictures, however important they may have been for evoking a creative atmosphere, are dialectically transcended by the act of producing the art. Without losing their validity as the sources and foundations, these elements are overtaken by the reality of the work.

Here, we can again refer to Kandinsky, since he also believed that emotion should play a decisive role in the genesis of artistic works. Kandinsky said that the artist should sense the "inner vibrations" emanating from every word, sound, and object, and translate them into abstract shapes which in turn trigger spiritual vibrations in the recipient.⁵ He believed that it was only through such transformation that real objects can be expressed in art. Seen thus, we can view Schober's eventful paintings as the projections of an inner agitation which has itself been induced by external impressions, that is projections based both on a gradually acquired specialist knowledge and on intuitive experience. The fact that an interest in cosmology, the receptivity to Mozart's music, and other factors all culminate in portrayals which are at once existentially compelling and aesthetically pleasing, may be ascribed to pictorial alchemy, or, to use a more conventional formula, to the secret of creativity.

I have stressed that Schober's work complies in a highly contemporary manner with Kandinsky's postulate that it is the artist's task to reply to nature by abandoning the old practice of imitation in favor of free creative equivalents. It is true that Schober's paintings presume a long tradition of abstract art. They exhibit both the spontaneity which was important for Kandinsky's early, non-figurative oeuvre, and which then became one of the principle values of *art informel*. However, in Schober's work the spontaneous and the coincidental are always bound together to form a carefully elaborated pictorial organism. In common with Yves Klein and Barnett Newman, Schober inclines to champion a certain spiritual absoluteness, without there being any question of a closer relationship between the three. Strictly speaking, the term abstraction is relative as far as Schober's pictures are concerned, since particularly in the cosmic sphere of which his work is so often reminiscent, nature can be seen as it were at its most abstract and volatile. The same is also true of closer meteorological regions and it is no coincidence that alongside patches on the wall and ashes, Leonardo da Vinci said that *clouds* stimulated the artist's imagination precisely owing to the intangibility of their shape: "It is confused and indeterminate objects which awaken the spirit to new inventions."⁶ To avoid misunderstanding: abstraction remains the basis of Schober's art if for no other reason than solely because of the validity of analogy throughout. However, this is an abstraction in a form where the *potentiality* of the shape carries more weight than the *de facto* shape. Obviously, Schober's painting is more extensively indebted to art history than I have thus far stated. Attention has already been drawn to similarities with the luminous pathos of Matthias Grünewald and with Caravaggio's luminism.⁷ It is also possible to draw parallels to the cosmic fantasies of the Romantic poets and with the night and cloud paintings of a Caspar David Friedrich or a Carl Gustav Carus. And if I have already mentioned Baroque ceiling paintings in passing as a point of comparison, I need at this point to differentiate, particularly as Schober has vehemently objected to being treated in terms of the customary paradigm of illusionism. He hates Late Baroque with its *trompe-l'œil* illusions,

and says that he would never even consider trying to produce the effect of dimensionality “by using an available perspective of whatever type.”⁸ However, we should not forget the fact that there is a method of interpreting proto-Baroque and Baroque illusionism, whereby the optical tricks employed assume secondary importance behind a considerably more important aim, which was to depict transcendental light and heavenly perspectives within churches or chapels. Needless to say, in this context it would be wrong to try to envisage the space depicted in Schober’s painted worlds as a secular heaven devoid of people. However, that space presupposes dimensions which correspond to the perception of time and space particular to our times, a consciousness far removed from all traditional perspectives. Precisely because the spaces created by Schober are immeasurable, any concept of *Chronos* which adheres to a customary understanding of time cannot do them justice.⁹ This means that the tension between concrete and imaginary reality as represented by his pictures could hardly be greater! Without a doubt Schober occupies an outstanding position in the history of painting. As far as I can see, no other contemporary artist addresses light as radically as he does, no other artist dares square up to events of cosmic proportions as boldly as he does. It is hardly surprising that his luminism takes the possibilities afforded by painting to the very limits. In the course of lengthy experimentation in his studio Schober has developed a closely-guarded secret process of applying color, which guarantees a maximum of apparent luminescence. The upper layer of pigment is applied such as to be grainy, so that the individual particles of paint and therefore color come to function as tiny bodies that act as reflectors: they concentrate light and then scatter it, creating the colorful, luminous effects which seem to the viewer more magical than physically plausible. The history of painting offers many examples of the simulation of luminous effects by the punctiform or even impasto application of light colors onto a dark background. But Schober does not *apply light*—he *transforms* whole areas such that they oscillate and shimmer, exhibiting a wealth of secondary colors and a luminescence clearly capable of producing a transcendental effect bereft of any sacral conventions. As far as Schober’s connections with tradition are concerned, these have nothing to do with the appropriative tendencies of the post-moderns or their predilection for quotation. They are, on the contrary, the results of a highly independent approach. Here, we encounter an artist who has reflected continually on his own existential situation in the course of his creative activity. And if Schober is most certainly a *pictor doctus*, then he is also, and above all, a *sensualist* artist—a creator who only puts his trust in the rational if it withstands the impulses of intuition.

¹ W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Form*, Bauhausbücher 9, Munich 1926. Cited from 5th ed., with an introduction of M. Bill, Bern-Bümpliz 1964. Illustrations on pp. 40, 41, 118 and 122.

² *Ibid.*, p. 38 f.

³ *Ibid.*, p. 116; the following citations pp. 117, 120.

⁴ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Munich 1912. Citation from 4. ed., with an introduction of M. Bill, Bern-Bümpliz 1952, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 75 f.

⁶ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, edition H. Ludwig, 3 vols, Vienna 1882, § 66.

⁷ On Schober’s relationship to Grünewald cf. the article by Helmut Herbst in this volume; on his relationship to Caravaggio cf. J. Müller Hofstede, “Helmut Schober – Die Erschaffung des Lichts in der Malerei,” in *Helmut Schober*, D. Ronte (ed.), Munich, 1993, pp. 152 ff.

⁸ On this point see: “Helmut Schober im Gespräch mit Veronika Schroeder”, in *Perpetuus Transitus*, exhibition catalog, Munich-New York, 1997, p. 60.

⁹ See *ibid.*

Kosmisches und Existentielles

Zu den neuen Bildern Helmut Schobers

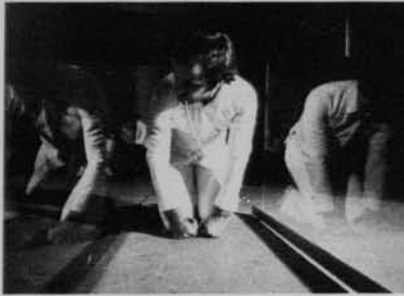
Wenn man Wassily Kandinskys 1926 veröffentlichtes Bauhaus-Buch *Punkt und Linie zu Fläche* durchblättert, lassen einige Illustrationen aufmerken, die man in einer künstlerischen Programmschrift nicht ohne weiteres erwartet, etwa *Sternhaufen im Herkules*, *Nitritbilder*, *1000fach vergrößert*, *Trichiten – haarförmige Kristalle* oder *Bindegewebe von der Ratte*¹. Daß diese Abbildungen im gegebenen Argumentationsrahmen der Vergegenwärtigung von bestimmten Punkt-Linien-Konstellationen in der Natur dienen, ist offenkundig. Das Fesselnde ist, daß sich der Künstler auf Strukturen bezieht, die menschlicher Erfahrung erst mit Hilfe von Teleskop und Mikroskop zugänglich geworden sind. Die mit technischem Beistand aufgedeckten Formverwandtschaften lassen Kandinsky einen möglichen Universalzusammenhang erkennen: "Allerdings kann [...] die ganze 'Welt' als eine in sich geschlossene kosmische Komposition betrachtet werden, die selbst wieder aus unendlich selbständigen, auch in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist, und die im großen und im kleinen letzten Endes aus Punkten geschaffen wurde, wobei andererseits der Punkt zu seinem ursprünglichen Zustand des geometrischen Wesens zurückkehrt"².

Eine so mannigfaltige und zugleich auf Grundprinzipien verweisende Welt muß dem Künstler ganz andere Erkundungschancen bieten als eine Natur, wie sie sich den Sinnen und dem Verstand in vorwissenschaftlichen Zeiten mitgeteilt hat. Gleichwohl könne es nicht darum gehen, eine Art Mimesis für das zu fordern, was der Anschauung mit technischer Hilfe zugewachsen ist. Ganz im Sinne der schon in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 entwickelten Vorstellungen betont Kandinsky: "Die Kompositionsgesetze der Natur eröffnen dem Künstler nicht die Möglichkeit äußerlicher Nachahmung [...], sondern die Möglichkeit, diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen"³. Einer solchen Aufgabe sei letztlich nur die abstrakte Kunst gewachsen, "die ihre Rechte und Pflichten erkannt hat und sich nicht mehr auf die äußere Schale der Naturerscheinungen stützt". Freilich bleibe auch sie dem "Naturgesetz" verpflichtet, sei sie doch "gezwungen, ebenso vorzugehen, wie ehemals die Natur, die mit Protoplasma und Zellen bescheiden anfang, um ganz allmählich zu immer komplizierteren Ordnungen fortzuschreiten".

Die Pionierzeit der abstrakten Kunst liegt weit zurück. Es klingt heute für unsere Ohren

Glasstück, 1975,
Performance,
Documenta 6, Kassel
1977

Piece of glass, 1975
performance,
Documenta 6, Kassel,
1977



verwunderlich, wenn sich Kandinsky in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg über die Wagnisse der Naturwissenschaft erregt: "Die Theorie der Elektronen, d.h. der bewegten Elektrizität, die die Materie vollständig ersetzen soll, findet momentan kühne Konstrukteure, die hier und da über die Grenze der Vorsicht gehen und an der Eroberung der neuen wissenschaftlichen Burg zugrunde gehen, wie sich vergessende, sich den anderen opfernde Soldaten bei dem verzweifelten Sturm einer hartnäckigen Festung"⁴. Auch am Ende des 20. Jahrhunderts sehen wir uns mit wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften von ungeahnter Tragweite konfrontiert. Während sich innere Weltstrukturen immer weiter klären, verdunkelt die Vision einer vom Menschen heraufbeschworenen Selbstzerstörung den Horizont. In Bildern erscheint uns die ganze Wirklichkeit verfügbar – Elektronenmikroskopie dringt in atomare Bereiche vor, das Hubble-Weltraumteleskop liefert Aufnahmen, die uns bis in die Frühzeit unseres Universums zurückgeleiten. Kinder im Grundschulalter sind – wenn auch mit Science-fiction-Nachhilfe – über die Existenz von Asteroiden, fernen Galaxien und Neutronensternen aufgeklärt, die Suche nach extraterrestrischer Intelligenz ist indessen zum Anliegen seriöser Wissenschaftsdisziplinen geworden.

Die fällige Frage nach dem Sinn dieser Vorrede sei mit einer These beantwortet: Helmut Schobers Modus der Abstraktion ist nur unter den Bedingungen der im späten 20. Jahrhundert erreichten Erfahrungserweiterungen zu verstehen; auf ebenso eindrucksvolle wie zeitgerechte Weise löst sie Kandinskys Postulat ein, nicht Naturphänomene nachzuahmen, vielmehr bildnerische Äquivalente mit eigener Verfassung und eigener Aussage zu schaffen.

Sucht man das Wirklichkeitsverhältnis der Bildwelt Schobers zu bestimmen, so stellen sich vielerlei Assoziationen ein: an atmosphärische und vulkanische Erscheinungen, an kosmische Vorgänge wie die Bildung, Explosion, Hüllenabstoßung und Kollabierung von Sternen oder die Ausbreitung von interstellaren Gas- und Staubwolken. Auch an chemische Reaktionen vertrauterer Größenordnung mag man denken, doch deutet die Mehrzahl der Darstellungen auf Dimensionen, die Gewohntes übersteigen, und folglich auf Anregungen, die nicht unmittelbarer Anschauung, sondern dem Umgang mit Abbildungen entspringen – Abbildungen, die sich als eine Matrix sehr allgemeiner Art in das Gedächtnis eingraben. Es wäre nicht erforderlich zu wissen, daß Schober die Unternehmungen von Astronomie, Astrophysik und Weltraumfahrt gebannt verfolgt, um auf eine besondere Beziehung zu diesen Bereichen zu schließen. Aber man wird scheitern, wenn man Ähnlichkeiten durch Direktvergleiche zu erhärten sucht. In der Tat bleibt Schober stets ein Anwalt analogischer Erfindung: Er nimmt, was Gestalt, räumliche Gliederung und Farbgebung angeht, von der Natur Impulse auf, läßt sich von elementaren Hell-Dunkel-Kontrasten inspirieren und spürt den Spannungen zwischen Ordnung und Chaos nach. Aber er antwortet auf das Beobachtete immer mit Vorschlägen eigenen Gepräges. Wenn mitunter so etwas wie der Anschein von Wiedererkennbarkeit entsteht – genauere Prüfung läßt diesen Anschein zerfallen! Konstitutiv für die Wirkung der Bilder Schobers sind drei Eigenschaften: ihre Größe, ihre Materialität und der Eindruck des Prozeßhaften. Die Größe der Formate bringt den Betrachter gewissermaßen in eine Position der Unterlegenheit. Man empfindet die Bilder als mächtig, man fühlt ihren Sog, der zugleich Ferne signalisiert. Insofern haben sie

etwas mit den Ausschnitten gemeinsam, die sich dem nächtlichen Blick durch ein Himmelsteleskop bieten. Aber da ist das Rechteck, das die Bildgestalt begrenzt und eben dadurch an die kunstgeschichtliche Tradition zurückbindet. Und da ist die wiederum eigentümlich ambivalente Stofflichkeit der Malerei – wenn man den herkömmlichen Malereibegriff überhaupt benutzen will. Schober trägt nach einer selbstentwickelten Methode unter Zuhilfenahme von Acrylbinder die Pigmente auf die Leinwand auf: den meist tonangebenden Graphit und im Verein mit ihm eine der Primärfarben Rot, Gelb oder Blau. Dabei ist zu bemerken, daß dem Graphit oft in geringer Dosis andere Schwarzpigmente beigefügt sind, wie auch die farbigen Partien in der Regel aus subtiler Mischung und Überlagerung mehrerer Varianten des jeweils gleichen Grundtons resultieren.

Die Wahl von Graphit läßt Ursachen ahnen, die über das rein Visuelle hinausgehen. Graphit, als Zeichenmaterial seit langem eingeführt, ist eine Modifikation des Elements Kohlenstoff und als solche mit dem Diamanten chemisch verwandt (der unter sehr hohem Druck und entsprechender Hitze bekanntlich aus Graphit synthetisierbar ist). Zur Schwärze des Graphits gehört der Glanz, der, durch den kristallinen Feinaufbau der Substanz bedingt, seinerseits vom Beleuchtungs- und Betrachtungswinkel abhängt. Wirken schon homogene Graphitflächen optisch nicht uniform, so bieten die in der Dichte reichgestuften, aber sich niemals zu stärkeren Reliefs aufwerfenden Graphitformationen Schobers dem Auge eine unerschöpfliche Vielfalt an Valeurs. Gleichnishaft wird spürbar, daß der in der stellaren Kernfusionskette so wichtige Kohlenstoff auch ein Grundelement der organischen Chemie, also des Lebens, ist.

Umfaßt das "Schwarz" mithin eine Fülle von Grauwerten, angefangen von metallischem Grausilber bis zum tiefen, wenngleich immer noch reflexbereiten Grauschwarz, so übernimmt die jeweils mit ihm kombinierte Farbe die Rolle eines leuchtenden Gegenparts. Licht läßt sich, wie man weiß, nicht malen, sondern nur durch berechnete Hell-Dunkel- oder Farbanordnungen suggerieren. Was auf einem Bilde zu leuchten vorgibt, ist, sieht man von den in der Gegenwartskunst gelegentlich verwendeten Lumineszenzfarben ab, in Wahrheit ein Substitut in Form heller Farben oder, im Grenzfall, des ausgesparten weißen Bildgrundes. Schober, der in den Performances früherer Jahre gerne mit Neonröhren und mit Spiegeln – das heißt mit lichtemittierenden und totalreflektierenden Medien – gearbeitet hat, zeigt keinerlei Scheu, Leuchtwirkungen vorzutäuschen, wie sie, prinzipiell gesehen, seit Jahrhunderten von Malern vorgetäuscht worden sind. Was seinen Modus der Illusion so glaubwürdig macht, ist der dramatische Impetus. Diesem verdankt sich auch das Prozeßhafte der Bildgestalt.

Die Bilder Schobers vermitteln immer den Eindruck des Ereignishaften. Das ist einmal die Folge der grundsätzlich zur Offenheit tendierenden malerischen Struktur: Kräfte des Fließens, Verschmelzens, Aufbrechens oder Zusammenströmens machen sich geltend; dort, wo sich Formen festigen, bleibt immer noch ihr Umfeld in Unruhe. Es ist aber auch Folge des von jedem Bild auf immer neue Weise thematisierten Widerstreits von Licht und Finsternis. Dieser Antagonismus stiftet virtuelle Räumlichkeit und mit ihr den Anschein einer nur durch Aufbietung von Bewegungsenergien überbrückbaren Distanz. Das Statische liegt Schober so fern, wie es dem Kosmos fremd ist. Damit soll aber keineswegs ein Mangel an Bildorganisation umschrieben sein! Es ist vielmehr erstaunlich,

wie es dem Künstler gelingt, raumdynamische und luministische Momente mit dem zu vereinen, was man in durchaus traditionellem Sinne als *Komposition* bezeichnen kann. So wie jedes Gemälde seine durch die Rechteckform des Bildträgers vorgegebenen Außengrenzen hat, besitzt es eine zumindest annäherungsweise benennbare Binnenordnung. Auf Bildern der Serie *Generatio* von 1992 besetzt eine rotdurchglühte Ballung die Mitte des Leinwandquadrats, in *Energie – Pur, fragmentarisch* von 1991 beherrscht ein entsprechendes Doppelgebilde die obere Zone. Auf dem hochrechteckigen Gemälde *Implosion* von 1990 und auf *Gegenströmung 2* aus dem gleichen Jahr legt sich um den irregulär zentrischen Kern jeweils ein Gürtel, der an eine kosmische Gaswolke denken läßt, wie sie Sterne in ihrer Endphase abstoßen.

Geometrisch faßbarer sind die Ringsegmente auf den Bildern *Rotante 1* und *Rotante 2* von 1991 sowie die kurvigen Bahnen auf Arbeiten der Serie *Kosmische Bilder* von 1990 oder auf *Schwarze Spirale* von 1991. Was man assoziiert, sind allerdings weniger reine planimetrische Figuren als vielmehr Formen von Spiralgalaxien oder kosmischen Staubwirbeln. Der Rotationsdynamik dieser Bilder steht die gerichtete Kraft anderer Kompositionen gegenüber. Dem Gemälde *Aufladung* von 1990 gibt ein großes Dreieck das Gepräge, dessen oberer waagerechter Schenkel von rot leuchtendem Gewölk überflutet wird. In *Schwingungen V* von 1990 steigt eine mittlere Bahn stammartig auf, um sich oben symmetrisch zu spalten, in *Conjunctio 1*, ebenfalls von 1990, verschmelzen zwei dem Andreaskreuz ähnelnde Formen in einer Ballung des oberen Mittelbereichs, und in *Erweiterung* von 1991 endet ein Dreiviertelkreisring oben mit einer Ypsilon gabel. Die linien- oder bahnförmigen Elemente nehmen in allen diesen Fällen zeichenhafte Deutlichkeit an, bleiben aber in eine Umgebung eingebunden, die sich dem Geometrischen versagt.

Nach 1991 verlieren sich die geometrisierenden Formen. Im Gegenzug gewinnt das an Gewicht, was schon auf Gemälden wie *Schwingungen VI*, *Entladung I* und einigen Arbeiten der Reihe *Kosmische Bilder*, alle von 1990, dominiert: die Lichterscheinung, der man als schlangenförmiger Linie, als vielarmig ausgreifendem Gebilde oder diffuser Emanation begegnet, und der zu ihr komplementäre Dunkelbereich. Dabei können die Formen so ungreifbar sein wie das einen gelben Kern umgebende, von fern an das Gewölk barocker Kuppelausmalungen oder auch an William Turners *Light and Colour* erinnernde Gewoge auf *Perpetuus Transitus II* von 1994 (auf der Variante *Perpetuus Transitus I* ist die das Gelb verdunkelnde Zentralwolke noch kohärenter und konturenschärfer; beim zweiten Bild hat sie sich, in Auflösung begriffen, gleichsam bis zu den Randzonen des Bildes ausgedehnt). Es finden sich aber auch Konstellationen anderer Art: zentrale oder auf die Mittelsenkrechte des Bildquadrats bezogene Lichtverdichtungen, vor denen dunklere Formen als Momente relativer Formbestimmtheit zur Wirkung kommen – so auf *Chthonisch I* von 1995-1996, wo sich ein vertikaler Strom schwärzlicher Materie zur Mitte hin einschnürt, oder auf *Particolare di eternità IV* von 1995 mit seinem symmetrisierenden Doppelstrom, der sich aus der aufgesprengten Schale eines dunklen Kerns entfaltet; gelb ist die Lichtregion des ersten Bildes, kaltblau die des zweiten. Auf *Chthonisch II* von 1995 überfängt eine vliesähnliche, in sich zerrissene Form die im oberen Bereich angesiedelte Quelle des gelben, nach allen Richtungen diffundierenden Lichtes.

Paul Engel dirigiert zum
Anlaß der Ausstellung
"Perpetuus Transitus",
Allerheiligen Hofkirche,
München 1997, seine
Komposition
*Synaesthesias –
Hommage für Helmut
Schober*

On the occasion of the
exhibition "Perpetuus
Transitus" held in the All
Saints Church in Munich
in 1997, Paul Engel
conducted his
composition
*Synaesthesias – A
Hommage to Helmut
Schober*



Schobers Bildtitel, das dürfte deutlich geworden sein, kommentieren das Dargestellte sinnfällig und allgemein zugleich. Indem sie auf Kosmisches und Erdhaftes verweisen und energetisch-dynamische Vorgänge wie Entladung, Abstrahlung, Implosion, Strömung und Schwingung benennen, setzen sie das, was sich auf der Leinwand gewissermaßen vor unseren Augen abspielt, in Beziehung zu Erfahrungsbereichen, die gängige Methoden der Verbildlichung von vornherein fragwürdig machen und dafür nach der Metapher und der Chiffre rufen. Direktheit des bildnerischen Tuns und Abgehobenheit der bildnerischen Mitteilung verschränken sich auf eigensinnige Weise.

Doch auch für Vorstellungen mythisch-poetischen Charakters – das bezeugen Titel wie *Generatio* und *Particolare di eternità* – ist bei Schober Raum. Gerade in letzter Zeit sind drei umfangreiche Bildfolgen entstanden, deren Gruppentitel *Zarathustra* und *Für Wolfgang Amadeus Mozart* eine Inhaltlichkeit literarischer Art vermuten lassen. Die Darstellungen unterscheiden sich indes, was Formenwelt und Faktur angeht, nicht von den früheren Arbeiten. Auf den mächtigen Leinwandquadraten vollziehen sich Ereignisse, die wieder an Kosmisch-Energetisches gemahnen: dunkles Gewölk in Gestalt zeretzter Bänder, zuckender Adern, welliger Ringe oder blasenartiger Kondensationen agiert vor Licht, das aus der Tiefe kommt und jeweils das eigentliche, durchaus nicht immer mit der geometrischen Mitte identische Bildzentrum ausmacht. Kühles Blau bestimmt die Lichttonigkeit der beiden "Zarathustra-Folgen". Es ist erregend, wie sich etwa auf *Zarathustra VI* vibrierende Linien zu einer die Lichtquelle augenähnlich umschließenden Formation zusammenfinden und wie auf *Zarathustra IX* eine Sequenz unregelmäßiger Ovalringe den Tiefensog verstärkt. Oder wie auf einigen Bildern der – durchweg von gelbem Licht beherrschten – "Mozart-Serie" dunkle Schwaden den leuchtenden Kern umlagern, ohne ihn gefährden zu können. Schon die von Werk zu Werk wechselnde formale Instrumentierung sichert den neuen Folgen eine außerordentliche Erscheinungsfülle. Nicht weniger leistet dies die Malerei mit ihren von zartester Nuancierung bis zu kraftvoller Akzentsetzung reichenden Artikulationsmöglichkeiten. Was aber hat es mit den Titeln der – von Abbildhaftigkeit weit entfernten – Darstellungen auf sich? Man kann im Zusammenhang mit den "Zarathustra-Bildern" an den für den Parsismus (also die Zarathustra-Religion) typischen Dualismus denken, an das heilige Feuer des guten Gottes Ahura Mazda, das keine Verunreinigung durch den Unheilsdämon Ahriman duldet, an die eschatologische Gestimmtheit der Parsen in Erwartung des Weltenretters. Und man kann versucht sein, mit den "Mozart-Bildern" die spannungsgeladene Sphäre der *Zauberflöte* zu verbinden, das Gefälle zwischen der lichten Welt des Sarastro und dem dunklen Reich der Königin der Nacht. Dramen universalen Ausmaßes und mit tiefem ethischen Hintersinn wären demnach beschworen – die Bilder als Ausdruckssensenz von religiösen Erfahrungen, Riten und Bühnenhandlungen. Doch man kann und man muß die Dinge auch unliterarischer und unhistorischer sehen. Wenn man von Schober im Gespräch erfährt, daß ihm Interpretieren und gar Nacherzählen nichts bedeuten, daß aber schon ein Satz aus einer Mozart-Sinfonie, ja ein einziger Mozart-Akkord ihn zu einer Art von Resonanz zwingen und einen ganz eigenen Produktionsprozeß in Gang setzen könne, wird der Kern seiner Haltung offenbar. Versteht man es recht, so heben sich alle Inhalte, alles Wissen, wie unentbehrlich zur Herbeiführung einer schöpferischen Situation auch immer,

im Akt der Werkproduktion dialektisch auf. Ohne als Ursachen und Fundamente ihre Geltung zu verlieren, werden sie doch von der Werkwirklichkeit überholt.

Man darf sich an dieser Stelle wieder auf Kandinsky berufen, für den das Gefühl in der Werkgenese eine entscheidende Funktion besitzt. Der Künstler habe die von jedem Wort, jedem Klang und jedem Gegenstand ausgehenden "inneren Vibrationen" zu erspüren und in abstrakte Gebilde umzusetzen, die ihrerseits im Rezipienten seelische Vibrationen auszulösen vermögen⁵; erst in der Transformation gewinnt Reales künstlerische Sprachfähigkeit. Schobers ereignisreiche Bildräume ließen sich folglich als Projektionen innerer Erregung, ihrerseits durch Außeneindrücke induziert, auffassen – Projektionen, zu deren Bedingungen allmählich erworbene Sachkunde ebenso gehört wie intuitives Erleben. Daß kosmologisches Interesse, Empfänglichkeit für Mozarts Musik und andere Vorgaben in Darstellungen münden, die existentiell dringlich und ästhetisch stimmig zugleich sind, mag man bildnerischer Alchemie – oder, nach konventionellerer Formel, dem Geheimnis des Schöpferischen – zuschreiben.

Ich habe betont, daß Schober auf sehr zeitgerechte Weise Kandinskys Postulat erfüllt, der Künstler habe unter Preisgabe der alten Nachahmungsgewohnheiten auf das Angebot der Natur mit freien bildnerischen Äquivalenten zu antworten. Wahr ist, daß Schobers Malerei eine lange Geschichte abstrakter Kunst voraussetzt. Sie partizipiert an der Spontanität, die schon für Kandinskys frühes nicht-figuratives Schaffen wichtig ist und die dann zu einem der Leitwerte des Informel werden sollte. Allerdings sind das Spontane und Zufällige bei Schober immer in einen sorgsam elaborierten Bildorganismus eingebunden. Mit Yves Klein und mit Barnett Newman hat Schober einen Zug zu einer gewissen spirituellen Unbedingtheit gemeinsam, ohne daß man von einer engeren Beziehung reden dürfte. Strenggenommen relativiert sich gegenüber Schobers Bildern auch der Abstraktionsbegriff, denn gerade im kosmischen Bereich, an den die Darstellungen so oft denken lassen, zeigt sich Natur gleichsam von ihren abstraktesten und wandlungsreichsten Seiten. Das gilt im Übrigen auch für die uns näherliegenden meteorologischen Dimensionen, und nicht von ungefähr empfiehlt Leonardo da Vinci, neben Mauerflecken und Asche, *Wolken* wegen ihrer formalen Unfaßbarkeit als besondere Stimuli für die Malerphantasie: "Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach"⁶. Um nicht mißverstanden zu werden: Abstraktion bleibt schon wegen der durchgängigen Gültigkeit des Analogieprinzips die Basis der Kunst Schobers, nur bewegt sie sich in einem Bereich, in dem *Formpotentialität* mehr wiegt als *Formfaktizität*.

Schobers Malerei ist offensichtlich noch weitläufiger mit der Tradition vernetzt. Man hat auf eine Verwandtschaft mit dem Lichtpathos des Matthias Grünewald und mit dem Luminismus Caravaggios aufmerksam gemacht⁷, und man wird außerdem Verbindungslinien zu den kosmischen Phantasien der romantischen Dichter und den Nacht- und Wolkenbildern eines Caspar David Friedrich und Carl Gustav Carus ziehen dürfen.

Wenn vorhin im Vergleichszusammenhang Werke der barocken Deckenmalerei erwähnt wurden, bedarf dies schon deshalb der Differenzierung, weil sich Schober heftig gegen eine Einschätzung unter dem üblichen Illusionismus-Paradigma gewehrt hat; der Spätbarock mit seinen Trompe l'œil-Trugbildern sei ihm verhaßt, die Schaffung von

Scheinräumlichkeit "unter Verwendung einer verfügbaren wie auch immer gearteten Perspektive" liege ihm fern⁸. Nun ist zu bedenken, daß es für den protobarocken und barocken Illusionismus einen Interpretationsansatz gibt, der den optischen Zaubereien nur einen zweiten Rang nach der weitaus wichtigeren Intention zumißt, transzendentes Licht und himmlische Weite in den Sakralraum hereinzuholen. Selbstverständlich sind auch unter diesem Aspekt Schobers Weltenräume nicht als säkularisierte und entvölkerte Himmel aufzufassen. Ihre Bedingung ist eine Dimensionalität, die dem besonderen, allen tradierten Anschauungen entrückten Raum-Zeit-Bewußtsein unserer Epoche entspricht. So wenig die von Schober entworfenen Räume ausmeßbar sind, so wenig wird ihnen eine analoge Zeitvorstellung gerecht⁹. Dies bedeutet, daß die Spannung zwischen konkreter und imaginiertes Bildwirklichkeit größer kaum zu denken ist!

Malereigeschichtlich behauptet Schober ohne Zweifel eine herausgehobene Position. Kein Gegenwartskünstler thematisiert, wenn ich recht sehe, das Licht so radikal wie er, keiner nimmt so kühn an Ereignissen kosmischer Dimension Maß. Daß sein Luminismus das malerisch Mögliche bis an die Grenzen auslotet, kann kaum erstaunen. In langen Experimenten hat Schober ein (als Werkstattgeheimnis gehütetes) Verfahren des Farbauftrags erarbeitet, das ein Maximum an scheinbarer Leuchtkraft verbürgt. Indem die obersten Pigmentschichten körnig aufgetragen werden, wächst den einzelnen Farbpartikeln die Funktion kleiner körperhafter Reflektoren zu; diese vermögen Licht so auf sich zu vereinen und zurückzustrahlen, daß jenes eigentümliche, vom Betrachter eher als magisch denn als physikalisch plausibel empfundene Farbleuchten entsteht. Die Geschichte der Malerei bietet viele Beispiele für die Simulation von Lichteffekten durch punktförmigen und sogar pastosen Auftrag heller Farben auf dunklerem Grund. Aber Schober *setzt keine Lichter auf*, sondern *versetzt* ganze Partien in ein oszillierendes und an schimmernden Nebentönen reiches Leuchten – ein Leuchten, das durchaus ein Transzendenzerlebnis fernab von sakralen Konventionen auslösen kann.

Was die Traditionsberührungen Schobers angeht, so haben diese nichts mit postmoderner Aneignungslust und Zitierseligkeit zu tun. Sie sind vielmehr Ergebnisse einer in hohem Maße selbständigen, auf jeder Station des künstlerischen Weges die eigene existentielle Situation reflektierenden Auffassung. So gewiß Schober ein *pictor doctus* ist: Vor allem ist er doch ein *sensualistischer* Künstler – ein Gestalter, der Rationalem nur traut, wenn es den Impulsen der Intuition standhält.

¹ W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Form*, Bauhausbücher 9, München 1926. Hier zitiert nach der 5. Aufl. mit einer Einführung von M. Bill, Bern-Bümpliz 1964. Die Abbildungen finden sich auf den Seiten 40, 41, 118 und 122.

² Ebenda, S. 38 f.

³ Ebenda, S. 116; die folgenden Zitate S. 117, 120.

⁴ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. Hier zitiert nach der 4. Aufl., mit einer Einführung von M. Bill, Bern-Bümpliz 1952, S. 40.

⁵ Vgl. ebenda, vor allem S. 75 f.

⁶ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, zitiert nach der Ausgabe von H. Ludwig, 3 Bde, Wien 1882, § 66.

⁷ Zur Beziehung zu Grünewald vgl. den Beitrag von Helmut Herbst in diesem Band; zur Beziehung zu Caravaggio vgl. J. Müller Hofstede, "Helmut Schober – Die Erschaffung des Lichts in der Malerei", in D. Ronte (Hrsg.), *Helmut Schober*, München 1993, S. 152 ff.

⁸ Vgl. dazu "Helmut Schober im Gespräch mit Veronika Schroeder", in *Perpetuus Transitus*, München-New York 1997, S. 60.

⁹ Vgl. ebenda.