

# Josef König

## Ein romantischer Künstler

Thomas Röske

Lange Zeit wurden jene künstlerischen Werke, die seit 1945 mit Jean Dubuffet Art Brut und seit 1972 mit Roger Cardinal Outsider Art genannt werden, von ihren Liebhabern wie Gegnern abseits ihrer Zeit verortet. Das hing auch mit dem jeweiligen Verständnis von psychischer Krankheit und geistiger Behinderung zusammen oder mit der ahistorischen Lehre Carl Gustav Jungs von „Archetypen“ oder einfach nur mit einem rigiden Verständnis von Kunst. Doch nimmt jedes Artefakt unweigerlich seine Entstehungszeit in sich auf, selbst heute, wo alles möglich scheint. Das lässt sich auch an Künstlern sehen, die im Haus Kannen arbeiten. Sie haben zwar kein akademisches Studium und orientieren sich auch nicht in erster Linie an Werken der Kunstgeschichte. Aber über die populäre Bildwelt, in der sie leben, durch Buch-, Zeitschriften- und Zeitungsillustrationen, Werbung und Fernsehen nehmen sie vieles von dem auf, was man visuelle Zeitsignatur nennen könnte. Hinzu kommt, dass sich in künstlerischen Werken auch die allgemeine Haltung ihrer Schöpfer zur Welt zeigt, zum Beispiel in der Art der Materialverwendung oder in Bewegungsmustern bei deren Einsatz. Diese Haltung aber ist ebenfalls zeitspezifisch. Das soll im Folgenden am Beispiel der Bilder von Josef König (1930-1996) gezeigt werden.

Die meisten Bilder Josef Königs zeigen komplexe Strukturen ähnlicher Einheiten. Sie wecken Erinnerungen. Die dicht nebeneinander gesetzten unregelmäßigen Kreisgebilde, gefüllt mit Linienknäueln, lassen an Regen auf einer Wasserfläche, an dichtes Laub oder an ein Rosenbeet denken. Die Farbschleier, die oftmals über die Zeichnungen gelegt sind, wirken wie wechselndes, wanderndes Licht, gleich dem, das Wolken verursachen, die an der Sonne vorüber ziehen.

Bei Bildern Königs mit verdichteter Knäuel-Struktur stellen sich bald unweigerlich Fantasien beim Betrachter ein, weil sein Auge von der Kleinteiligkeit überfordert wird. Man sucht nicht nur Wiederholungen und andere Ordnungsmomente, sondern entdeckt Gesichter – mehr noch Fratzen – und Figurenfragmente. Außerdem führen Dichte und Überlagerungen von Linien dazu, dass man Schatten, Öffnungen und Räumlichkeiten zu erkennen meint. Der Betrachter beginnt also, aus dem, was ihm die Bilder bieten, selbst etwas zu gestalten.

Schon der Renaissancekünstler Leonardo da Vinci hat solches Provozieren von Bildern im Kopf des Betrachters beschrieben und dem Künstler als „*neuerfundene Art des Schauens*“ empfohlen. Er solle auf Mauern blicken, „*die mit allerlei Flecken bekleckst sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch [...] oder in die Asche von Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stellen*“. Wenn er sie richtig betrachte, werde er „*sehr wunderbare Dinge in ihnen entdecken*“ und angeregt werden zu Schlachtenbildern,

Landschaften und „ungeheuerlichen Dingen, wie Teufel u. Dgl.“ (1) Dieser Ratschlag steht nicht nur im Einklang mit der wiederholten Forderung Leonardos, der Künstler müsse sich an der Natur und ihrer Vielfalt orientieren, sondern auch mit seiner Neigung zur Karikatur. Er hätte nicht von Raffael, dem Meister kühler Idealisierung, kommen können. Denn ideale Formen fantasiert man selten in Zufallsstrukturen wie die erwähnten. Vielmehr entstehen vor dem Auge des Betrachters individuelle, gewachsene, vor allem aber verwachsene, hässliche und groteske Formen.

Die Bilder Königs geben dem Betrachter in ähnlicher Weise zu tun wie die von Leonardo angeführten „Stellen“. Man entwickelt auch an diesen Zeichnungen Bildfantasien, die sich von Idealgestalten entfernen und sich der Natur in ihrer Vielfalt, ihrer Variationsbreite und ihrem natürlichen Wachstum annähern.

Der Schöpfer dieser Werke scheint zunächst Welten von Leonardo entfernt zu sein. Josef König wurde 1930 im ehemaligen Jugoslawien geboren, siedelte aber schon bald mit seinen Eltern nach Deutschland über und wuchs in Recklinghausen auf. Er war nicht nur hörgeschädigt, sondern mehrfach schwerstbehindert. 1971 wurde er deswegen in den Wohnbereich des Alexianer Krankenhauses aufgenommen. 1983 war er unter den ersten Teilnehmern der neu eingerichteten Kunsttherapie. Hier legte man ihm Wachsstifte als Zeichenmaterial nahe, weil er unter starkem Tremor, einem Zittern beider Hände, litt und deshalb nicht fähig war, kleine, feinmotorische Bewegungen auszuführen. Später, 1991/92, während einer äußerst produktiven Phase, experimentierte er mit Wasserfarben. Dabei führte er zunächst große Schleifen und Kritzel mit Wachsstiften aus und legte dann Wasserfarbfelder darüber. Bald kehrte er aber zur reinen Wachstechnik zurück.

Das gestalterische Vorgehen Königs geben seine Werke selber preis, das ist einer ihrer Reize. Sie verschleiern ihre Faktur nicht, sondern erzählen unbefangen und ehrlich, wie sie gemacht sind. Zunächst fällt auf, dass König die Herausforderung durch das leere Papier annahm und die Flächen nahezu gleichmäßig ausgestaltete und füllte. Die Freude an dieser Bewältigung des Gestaltungsgrundes wird ein wesentlicher Antrieb für ihn gewesen sein. Dann beschäftigt die eigene Art dieser Durchgestaltung. Als König zu zeichnen begann, setzte er anfangs nur parallel geführte kurze Striche und Kritzel ein, die einer übergreifenden Bewegung untergeordnet scheinen. Die Blätter lassen an Getreidefelder, Rasen oder Fell denken – gleichmäßige Strukturen, durch die ein Impuls geht, sei es der Wuchs selbst oder eine durch Wind oder Wasser bewirkte Bewegung. Bald entdeckte König aber eine andere Form für sich, eine grundlegende, an der er festhielt: Das Schließen eines einfachen Liniengebildes. Das Finden dieses Gestaltungselements bezeichnet auch einen bedeutenden Schritt in der zeichnerischen Entwicklung von Kindern und ist mit großer Befriedigung verbunden. Die einfache geschlossene Linie kann Bedeutung tragen. Sie grenzt ein Innen von einem Außen ab und kann für einen Gegenstand stehen.

Mit derartigen Urformen des gegenständlich Bedeutenden füllte König nun das ganze Blatt, bis zum Rand. Darüber hinaus ging er nie. Offenbar war

seine Absicht nicht, den Ausschnitt einer Unendlichkeit zu geben. Vielmehr ging es ihm darum, den Grund in kleine, ähnliche Einheiten zu gliedern. Zumeist begann er irgendwo nahe der Mitte und arbeitete sich dann fort, unter fortwährendem Drehen des Blattes, bis er es ganz besetzt hatte. In einem zweiten Schritt füllte er die hohlen Formen mit freien Linienknäueln und arbeitete sich dabei wiederum von einer zur anderen vor, solange, bis die Fläche nahezu gleichmäßig bedeckt war.

Das Zerlegen der Fläche in Einheiten erinnert an die traditionelle Freskotechnik, bei der auf feuchten Putz gemalt wird. Hierzu teilt man die Arbeit in Abschnitte. Den zu bemalenden Putz trägt man in gerade derjenigen Größe auf die Wandfläche, die man an einem Tag bemalen kann. Man spricht von Tagewerken. Sieht man genau hin, kann man diese Tagewerke noch im fertigen Fresko erkennen, etwa bei den Malereien, mit denen Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle des Vatikans ausschmückte. Analog könnte man bei König von Minutenwerken sprechen. Nach ihrer Konturierung füllte er sie nacheinander aus, oftmals mit einer anderen Farbe.

Schließlich legte er bei einigen der Zeichnungen über die Knäuelstrukturen Farbflächen aus dichten Strichen. Wie Schauer oder Schüttungen bedecken sie Teile des Grundes. Stets sind die anfänglichen Kreisgebilde noch zu erkennen, wenn manchmal auch nur schwach. Offenbar waren sie für König ein Sicherungsgrund, eine Art doppelter Boden, der ihm seine freie Farbgestaltung erst möglich machte. Er hat dabei die Wachskreiden sichtlich mit großer Energie, ja Heftigkeit eingesetzt. Das unterstreicht den Gefühlswert der Kolorierung. König bevorzugte Gelb-, Orange- und Rottöne, also warme und stark ansprechende Farben. Aber es gibt auch düstere Klänge in seinem Werk.

Was haben diese Bilder für König selbst bedeutet? Was war ihr Zweck? Zum einen dienten sie sicherlich der Strukturierung von Zeit. In einem Heim wie dem Haus Kannen gibt es den Menschen notwendigen Halt, den Tag in Einheiten zu gliedern, die unterschiedlich gefüllt werden. Sie sind an feste Essenszeiten, an regelmäßige Zigaretten- und Kaffeepausen gewöhnt. Auch für Josef König war der Tag in dieser Weise klar gegliedert. Wenn er seine Bildflächen nach und nach mit überschaubaren ähnlichen Einheiten füllte, spiegelt sich darin die Wichtigkeit zeitlicher Ordnung für ihn. Zum anderen dürften die Bilder König geholfen haben, seine Behinderungen zu akzeptieren – aus therapeutischer Sicht sicherlich ihr wesentlicher Effekt. Beim Zeichnen erfuhr er, dass er trotz Tremor und seiner anderen Einschränkungen eine gestalterische Aufgabe lösen und damit zugleich ein persönliches Erleben kommunizieren konnte. Dieser Erfolg muss sein Selbstbewusstsein gestärkt haben.

Die Bilder verraten aber noch mehr. Selbst wenn einige offenbar nicht fertig gestellt sind und keines von ihnen signiert wurde, steht außer Zweifel, dass wir die meisten der Bilder Königs heute so sehen, wie er sie gesehen haben wollte. Er entschied, wann sie beendet waren. Obwohl er sich beim Zeichnen zumeist dicht über die Bildfläche beugte und deshalb immer nur einen kleinen Ausschnitt sehen konnte, muss er einen gewissen Abstand

zum Resultat seines Arbeitens gehabt und es als Bildwerk geschätzt haben. Wir können von einem ästhetischen Gefallen an seinen Werken und an der darin stets wiederholten Struktur ausgehen. Warum sprach sie Josef König an? Was hat er damit verbunden?

Josef König war ein naturverbundener Mensch. Er hat sich viel im Gelände um den Wohnbereich des Krankenhauses aufgehalten und im Garten der Einrichtung kleine Stücke Land selber bepflanzt und gehegt. Möglicherweise hat er diese Nähe zur Natur gerade wegen seiner Einschränkungen gesucht, die den Umgang mit anderen Menschen erschwerten. Insofern erhalten die eingangs angeführten Assoziationen eine biografische Bestätigung, auch wenn König sicherlich nicht die Absicht verfolgte, Naturbeobachtungen abzubilden, wie etwa Künstler des Impressionismus. Es geht in diesen Bildern nicht um die wörtliche Wiedergabe von windbewegtem Laub, von Regen auf einer Wasserfläche oder von Rosenbeeten, sondern um grundlegendere Strukturen. Wir können schließen, dass er sie als Ausdruck dessen gewählt hat, was ihn an Natur faszinierte. Sicherlich verfolgte er aufmerksam, wie sich die von ihm betreuten Pflanzen veränderten, wie sie wuchsen und gediehen in unendlicher Variation. Die Neugierde darauf, wie etwas wächst und sich vielfältig entwickelt, spiegeln seine Bilder.

Die hervorgehobenen Eigenheiten und erschlossenen Hintergründe der Werke scheinen individuell und allein an die Erlebniswirklichkeit des mehrfach behinderten Menschen Josef König geknüpft. Doch lassen sich die Bilder durchaus kulturgeschichtlich einordnen. Solche Kontextualisierung macht – entgegen einem verbreiteten Vorurteil – auch bei einem schwerstbehinderten gesellschaftlichen Außenseiter Sinn. Seine Position liegt keineswegs außerhalb der Geschichte. Man bedenke, dass Königs Zeichnungen vor 70 Jahren sicherlich noch nicht gewürdigt worden wären. Vor 70 Jahren hätte auch niemand einen Josef König angeleitet, mit Wachsstiften auf Papier zu zeichnen. Diese Bilder sind erst in den letzten Jahrzehnten möglich. Warum finden sie heute Gefallen, aus welchem Grund sprechen sie uns an?

Königs Zeichnungen lassen sich als ein spezifischer Reflex romantischer Naturauffassung im späten 20. Jahrhundert verstehen. Bis zum 18. Jahrhundert galt Natur als etwas Unverständliches, Überwältigendes, Furchteinflößendes und wurde deshalb von Künstlern stilisiert und idealisiert abgebildet, auch wenn sich die Kunst seit der Renaissance der Wirklichkeit immer mehr annäherte. Nicht zuletzt die Gestaltung von Gärten bis ins 18. Jahrhundert belegt, dass man damals meinte, Natur zähmen zu müssen. Erst mit Beginn der Aufklärung kam der so genannte Englische Garten auf, in dem man – wenn auch in Maßen – freien Wuchs und damit Natur als solche zuließ. Die gewandelte Wertschätzung von Natur setzte sich ebenso in anderen Bereichen durch, man denke etwa an die neuen Erziehungsideale, die damals vor allem von Jean-Jacques Rousseau propagiert wurden. Einer der ersten, die auf diese Entwicklung als bildende Künstler reagierten, war der Engländer Alexander Cozens (1717-1786), der das Verfahren des „Blotting“ propagierte. (2) Er empfahl dem Künstler – die Anregung Leonardos systematisierend – mit einem Pinsel oder einer Rohrfeder Kleckse frei aufs Papier zu setzen und aus den ungegenständlichen Resultaten Landschaftsmotive zu entwickeln.

Er lehrte also, den spontanen Impuls, den Zufall und die freie Assoziation zu verwerten für eine Naturdarstellung, die über die vorangegangene gezähmte und überarbeitete hinausgehen sollte. Obwohl spätestens beim letzten Schritt des Verfahrens auch wieder traditionelle Bildkonzepte ins Spiel kamen, integrierte Cozens mit seiner Klecks-Methode auf neue Weise das rational nicht Beherrschte inner- wie außerhalb des Menschen. Seine fertigen Landschaftsbilder sind symbolischer Ausdruck der neuen Sicht auf Natur und können einer Prä-Romantik zugeordnet werden. Viele Künstler haben, über die Romantik hinaus, den hier eingeschlagenen Weg weiter verfolgt. Im 20. Jahrhundert formte sich als ein Strang der Entwicklung eine zunehmende Abstraktion aus, bis nach dem Zweiten Weltkrieg die informelle Ungegenständlichkeit erreicht war. Man schätzte jetzt gleichsam Cozens' *Blottings* bereits als fertige Bilder, die einer legitimierenden Umformung in eine Landschaft nicht mehr bedurften.

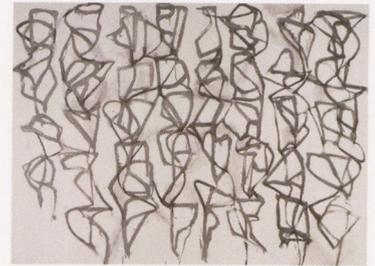


Abb. 1 | Brice Marden

Einer der neueren Meister dieser Art von Malerei ist der 1938 geborene New Yorker Brice Marden, der nach seinen Anfängen in Farbfeldmalerei seit 1984 in seinen Bildern eine Form von freiem, kalligrafischem Linien-spiel entwickelte, die Ähnlichkeit mit Werken Josef Königs hat. Um sich von jeder akademischen Sicherheit seines Strichs zu entfernen und neue einfache, selbst für ihn überraschende Formen zu entwickeln, setzt er Hilfsmittel ein, zeichnet seine Liniengebilde mit Zweigen und langstieligen Pinseln. Auch ihm geht es um eine abstrakte Umsetzung von Natureindrücken und Empfindungen. So verwundert nicht, dass er bekennt: „*Ich halte mich selber für einen romantischen Künstler.*“ (3) Es ist kein Zufall, dass König in seiner persönlichen Entwicklung zu ähnlichen künstlerischen Ergebnissen kam wie Brice Marden. Seine ästhetischen Vorlieben (und die seiner Betreuer) im Wahrnehmen der Umwelt wie im Gestalten von Bildern sind genauso in ihrer Zeit verankert wie die des akademischen Künstlers. Insofern hätte auch Josef König – wäre er denn zu verbaler Artikulation fähig gewesen – das Gleiche von sich sagen können wie Brice Marden: Er war ein romantischer Künstler.

#### Anmerkungen

1. Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei (Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Neu hrsg. v. Marie Herzfeld, Jena 1925), München 1989, S. 49/50 (62. „Art und Weise, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu mehren und anzuregen“).
2. Alexander Cozens: A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscapes, London 1785.
3. John Yau: *Ein Interview mit Brice Marden*, in: Brice Marden, hg. von Eva Keller und Regula Malin. Ausstellungskatalog Daros Exhibitions, Zürich 2004, S. 24-42, hier S. 31.

#### Abbildung

1. Brice Marden, *Cold Mountain I (Path)*, 1988-1989, Öl/Leinen, 274 x 366 cm, Privatsammlung.