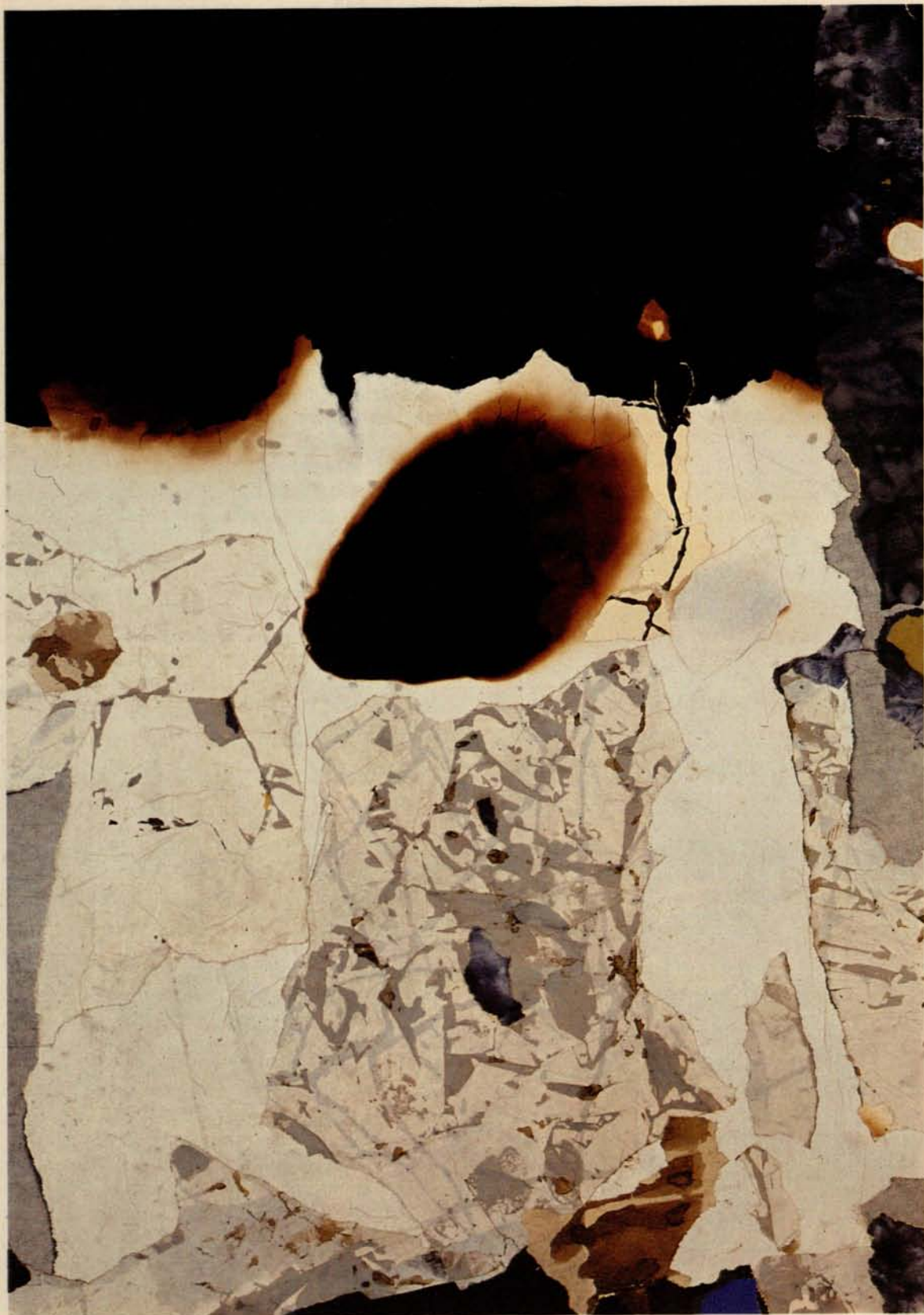


Zu den Brand-Collagen Johannes Schreiters

Die Spur einer Flamme bedeutet Erinnerung - nämlich an den Akt des Versengens - und Gegenwärtighalten der Raum-Zeitlichkeit dieses Aktes. Denn die Gestalt des Brandmals verdankt sich immer bestimmten Verläufen: dem der Bewegung der Hitzequelle oder des der Hitze ausgesetzten Objekts und dem der Zeit, in der sich solche Bewegung vollzieht. Wenn auf einer Brand-Collage Schreiters von einer Stelle eingreifender Materialversehrung aus eine Schwärzungsbahn wechselnder und schließlich verblassender Intensität die Fläche überzieht, so läßt sich das als Widerspiel unterschiedlicher Energien lesen: Die steigende Flamme hat das Papier im Takt des Verharrens und des Bewegtwerdens gezeichnet; sie hat es zerstört, wo Stillstand ihr eine Chance gab, hat es markiert, wo es ihr beim Entzogenwerden nahe genug war, hat es vielleicht noch mit einem feinen Rußschleier überfangen, wo die Entfernung oder die Bewegungsgeschwindigkeit einen gewissen Grad überschritten.

So abstrakt dies klingen und so belanglos der Konflikt eines Blattes Papier mit einer brennenden Kerze anmuten mag: Die Weise der Inszenierung sorgt für eine wahrhaft dramatische Wirkung. Indem der physikalisch-chemische Vorgang (um den es sich ja zunächst einmal handelt) bildnerisch kontrolliert und ausgedeutet wird, gewinnt das Resultat symbolische Kraft. Die Dreidimensionalität des Geschehens, vermehrt um die Zeit-Komponente, erscheint in der Zweidimensionalität des Werkes dialektisch aufgehoben, das Aggressive ästhetisch überhöht (ohne deswegen an Charakter einzubüßen). Das Prozessuale wird zum, freilich gewichtigen, Aspekt eines Werkes, das mit eigenen Maßstäben gemessen werden will.

Ein auf den ersten Blick krudes Verfahren des Umgangs mit dem Material erweist sich bei genauerer Prüfung als subtiles Instrument zur Vermittlung bildnerischer Vorstellungen. Zerstörung und Gestaltung rücken eng zusammen, ja geben sich als Eigenschaften ein und derselben Handlung zu erkennen. Das Infragestellen von Unver-



Introversion 34/1959/C

sehrtheit meint immer schon Stiftung neuer, sprachfähiger Form, umgekehrt weist das Beschädigte auf eine Integrität zurück, die angesichts des tatsächlichen Zustandes utopische Züge annimmt.

Dem Versengen des Papiers folgt stets ein zweiter, stützender Akt. Oft erfordert schon die Brüchigkeit des durch die Hitze strapazierten Materials die Hinterlegung mit einer geschlossenen Fläche. Ist bei den frühen Brand-Collagen Schreiters die Gültigkeit dieses Zwanges kaum zu übersehen, so herrschen bei späteren Arbeiten offensichtlich freiere Bedingungen: Das Kombinieren verschiedener Schichten folgt weit weniger der physischen Notwendigkeit als dem bildnerischen Willen. Vor allem manifestiert sich die Einsicht, daß das Widerspiel von Destruktiv-Amorphem und Konstruktiv-Gestalthaftem, wie es sich mit den besonderen Materialien und mit Hilfe der Klebetechnik erreichen läßt, außerordentliche Wirkungen möglich macht. Was in einem Bildelement an Spannung angelegt ist, läßt sich durch Verbindung mit anderen Elementen absichtsvoll steigern, der von der Brandspur bezugten Bedrohlichkeit des Feuers läßt sich die Ordnung der Geometrie entgegenstellen. Im neuen Zusammenhang vermögen die der Zerstörung eigene Faszination und die Schönheit konstruktiver Verhältnisse einen veränderten Sinn zu erhalten.

Und wieder kommt eine ganz eigene Dialektik ins Spiel: Beim Erzeugen einer Collage sind Herstellen und Preisgeben von Bildfläche untrennbare Akte; jede Schichtung bedeutet Verdeckung, jeder Gestaltzugewinn Verzicht auf potentiell Gestaltbares. Freilich gilt das nur im Prinzip, denn tatsächlich haben die überlagerten Partien an der Wirkung auf ihre Weise teil; sie sind als Substrat spürbar, sie verbürgen so etwas wie faktische Raumhaltigkeit, die sich mit der Scheinräumlichkeit des Bildes verbünden oder solcher Räumlichkeit widersprechen kann. Je deutlicher sich eine Fläche als Schicht zu erkennen gibt, desto vernehmlicher wird auch das, was von ihr verborgen wird.

Die Collage hat in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eine lange, wissenschaftlich vielfach kommentierte Geschichte, und das zuletzt Gesagte gilt grundsätzlich für die gesamte Gattung. So gewiß Schreiter in einer bis zum synthetischen Kubismus zurückreichenden Tradition steht, so unbestreitbar sind die besondere Originalität und die Kraft seines Ansatzes. Gerade weil Schreiter als ein in hohem Maße formbewußter Künstler Zerstörung in sein Konzept hineinnimmt, erweitert er den Gestaltungsspielraum auf fes-

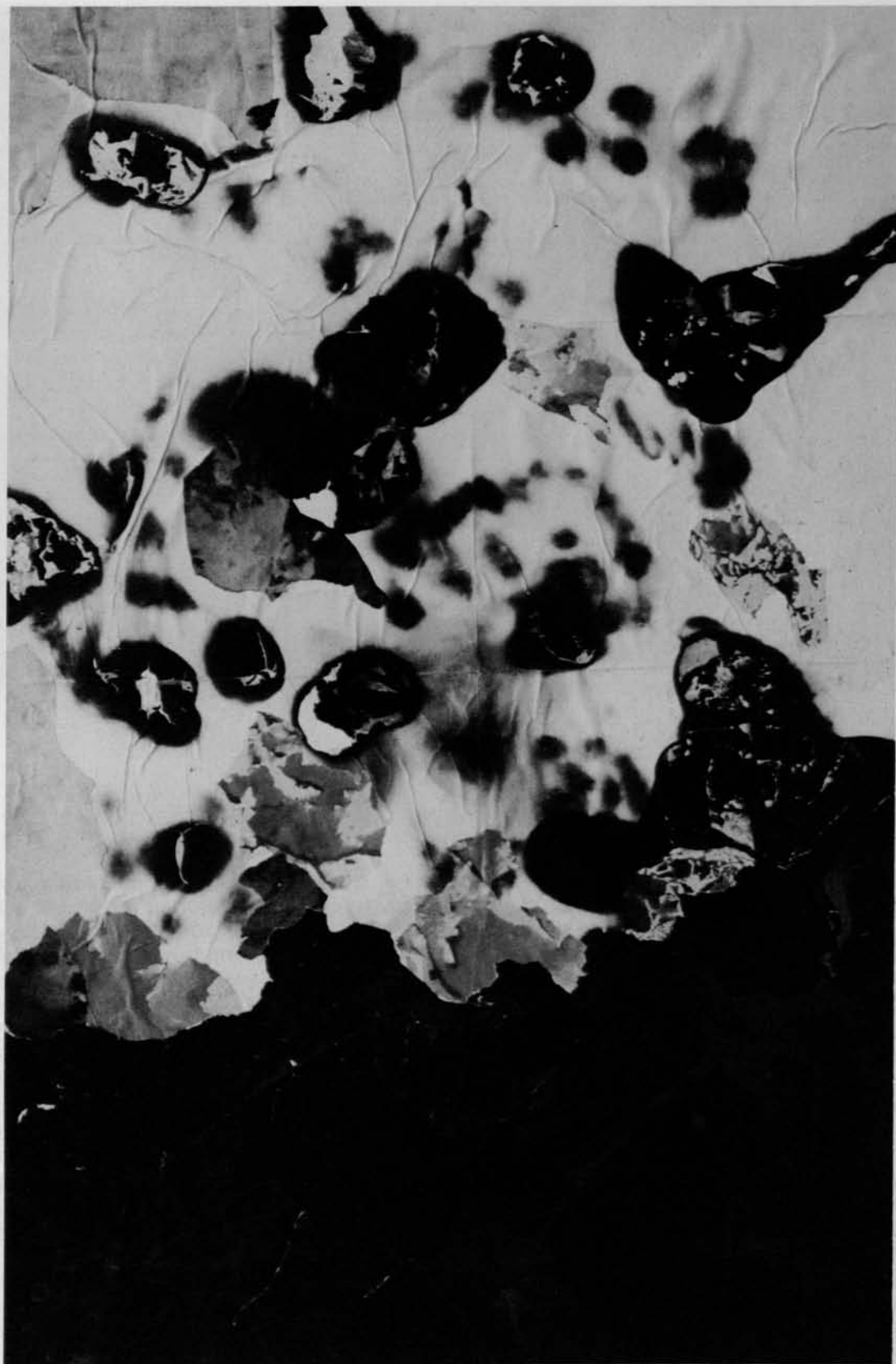
selnde Weise. Beides kann man vor seinen Collagen erleben: wie ein Keim des Unterganges inmitten ruhiger Gefüge bedrohlich aufbricht und wie sich Bildordnung gegenüber solcher Bedrohung behauptet. Vielleicht ist diese Ambivalenz die eigentliche »Botschaft« der Werke - die Erkenntnis, daß Zerstörung ein Teil des Daseins ist, daß der Sinn des Daseins sich aber nicht in Zerstörung erschöpft. Schon die dem Künstler gegebene Möglichkeit, existentielle Urgegensätze in der Einheit des Bildes zu thematisieren, deutet auf eine das Zerstörerische transzendierende Bestimmung. Religiosität in einem an die deutsche Romantik erinnernden Sinne klingt auf, und manche Schreitersche Komposition will wie eine Chiffre für metaphysische Erfahrungen gelesen sein. Der Gestalter ikonographisch revolutionärer Kirchenfenster und der Autor der Brand-Collagen schöpfen aus ein und demselben Erkenntnisfundus!

Über Schreiters Brand-Collagen ist viel Erhellendes gesagt und geschrieben worden. In dem von Klaus Hoffmann, Günther Wirth und Hans H. Hofstätter eingeleiteten Band über die von 1958-1978 entstandenen Arbeiten finden sich einzelne Werkreihen systematisch und im Zusammenhang der Entwicklung des Künstlers kommentiert: die »Rauchsäulen-Bilder«, die »Introversionen«, die »Bagatellen«, die »Fazits«, die »Rauchkörper-Bilder«, die »Fragmentraum-Bilder« und die »Rauchblasen-Bilder«. Hier kann es nicht darum gehen, Bekanntes zu wiederholen oder auf eine Formel zu bringen. Vielmehr sollen einige wenige Collagen im Zeichen der einführenden Gedanken erläutert werden - ohne paradigmatischen Anspruch, aber in der Überzeugung, daß nur das Sicheinlassen auf das einzelne Werk den Zugang zu einer künstlerischen Vorstellungswelt erschließen kann.

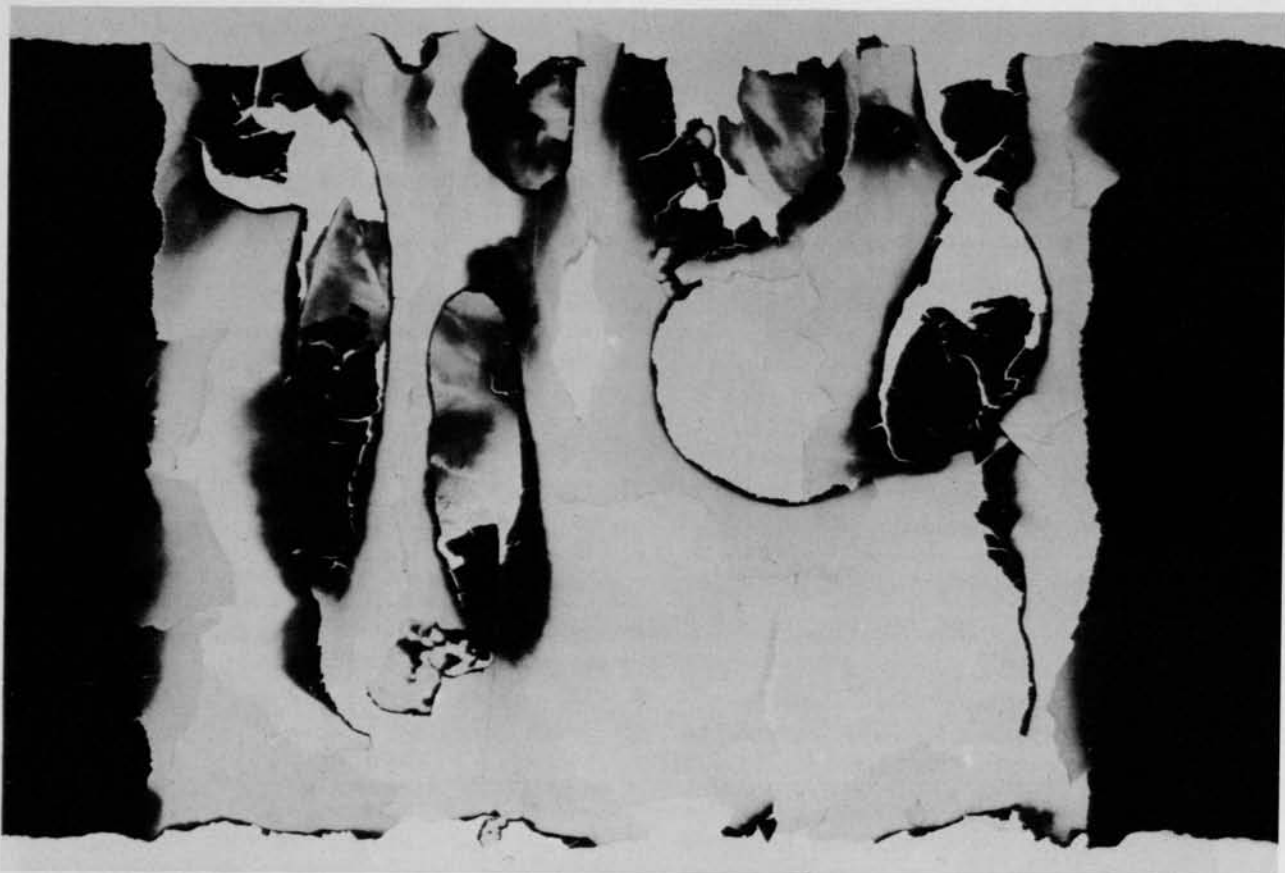
»Introversion 34/1959/C« entstammt einer frühen Phase der Auseinandersetzung mit dem Medium der Brand-Collage. Dem damals dominierenden Informel zeigt sich das Werk schon durch das völlige Fehlen geometrisch-konstruktiver Züge verbunden. In mehreren Schichten sind angesengte und berissene Papiere auf einen dunklen Grund aufgebracht, der in der unteren Zone fragmentarisch, in der oberen großflächig zur Erscheinung kommt. Ein ausgedehntes Loch bildet so etwas wie einen optischen Negativkern des formenreichen Ensembles; die Helltonigkeit schlägt hier über unregelmäßige Brandsäume ins Schwarz des Grundes um. Koloristisch wird die Skala von den lichten Papiertönen über Braun nach Schwarz durch Blaugraupartien bereichert,



Introversion 10/1960/C — Apokalyptische Landschaft I



Introversion 18/1959/C — Apokalyptische Landschaft II A



Introversion 62/1962/C

die namentlich entlang des rechten Bildrandes zur Wirkung kommen und rechts oben einen verhaltenen Vertikalakzent setzen. Eine kleine, aber chromatisch kaum getrübe Blauparzelle ist rechts unten randnah angesiedelt. So empfindlich und stützungsbedürftig jedes der durch Hitze und mechanischen Eingriff zerstückten Elemente anmutet: Im Zusammenhang erscheint es als Bestandteil einer in sich doch verhältnismäßig gefestigten Agglomeration. Erinnerungen stellen sich ein und werden in gleichem Zuge widerlegt, denn was an einen Schnitt durch das Erdreich und an einen nächtlichen Himmel denken lassen kann, entzieht sich letztlich fixierender Benennung. Verweiskraft und semantische Offenheit bilden eine die Phantasie fördernde und fordernde Allianz. So gewichtig die Rolle des Zerstörerischen ist, so wenig würden Begriffe wie »chaotisch« oder »amorph« dem Ganzen gerecht. Die Vertei-

lung der Formen auf der Fläche verrät einen Gestaltungswillen, der gleichsam durch die gegensinnig wirkenden Energien zu sich selber gefunden hat, und die assoziationsstiftenden Qualitäten sind sichtlich nicht allein der Poesie des Zufalls zu verdanken. Jedenfalls taugt der Terminus »informel« nur eingeschränkt zur Charakterisierung einer Arbeit wie »Introversion 34«, was im übrigen für viele verwandte Collagen Schreiters gilt (genannt seien »Introversion 3/1959/C - Todesangst der Engerlinge« und »Introversion 18/1959/C - Apokalyptische Landschaft III«; man beachte die suggestiven, aber durchaus nicht als inhaltliche Festlegungen gemeinten Nebentitel!)

Die »Introversion 62/1962/C« unterscheidet sich von den eben zitierten Arbeiten nicht nur durch eine größere bildnerische Ökonomie; auch eine Tendenz zur Zurückdrängung des Themat-

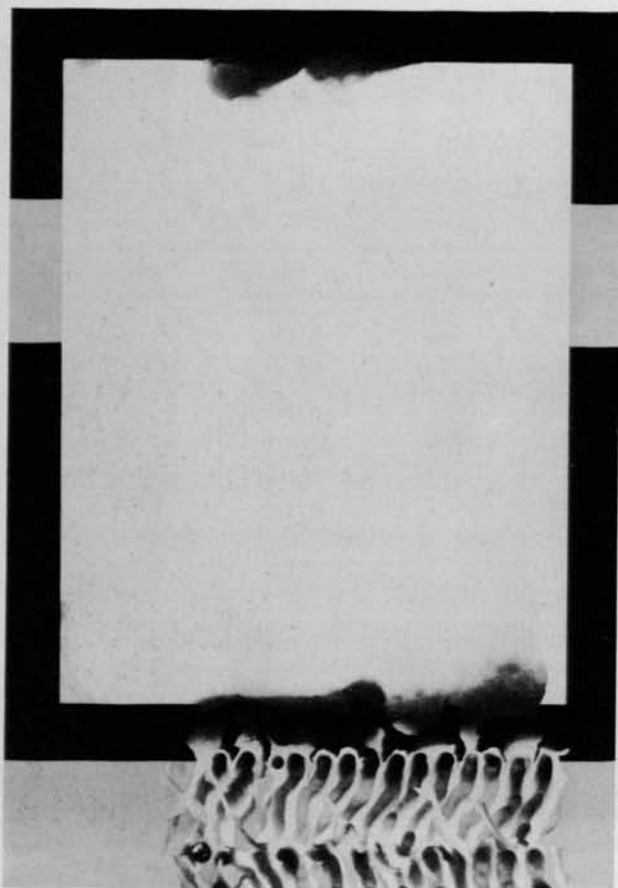


Bagatelle 7/1964/C — Menetekel I

schen im erläuterten Sinne, zur Verselbständigung des Formalen ist erkennbar. Berissene Stücke gelblichen, vielfach durch Feuer versehrten Papiers sind so auf einen helleren Träger geklebt, daß einer unteren, relativ geschlossenen Zone nach oben Bereiche zunehmender Zerstörtheit antworten. In den Brandlöchern haben sich dunkel verfärbte, mürb-fragile Papierreste mit feinen Fissuren eingenistet. Während unten und oben jeweils ein Streifen des Trägerkartons sichtbar bleibt, flankieren links und rechts schwarze, nach innen fransig konturierte Streifen - den Eindruck des Komponierten nachdrücklich unterstreichend - die Collage. Ein Brückenschlag zu Vertrautem fällt dieses Mal schwer; zwar kann man sich an Rinde oder zerfressene Textilien erinnern fühlen, aber diese Bezüge führen kaum über die Materialität des Werkes selbst hinaus. Zerstörung und Ordnung, welche sich des Zerstörten bemächtigt, kommen auf eine sehr allgemei-

ne, sich vom Assoziativen befreiende Weise zur Geltung. Ausdruck ist in dem Maße unmittelbarer an die ästhetische Struktur gebunden, in dem das Inhaltliche - wie offen es auch immer verstanden werden mag - in den Hintergrund tritt.

Mit »Bagatelle 7/1964/C - Menetekel I« ist insofern eine neue Stufe erreicht, als zwei weitere Faktoren bewußten Gestaltens ins Spiel kommen: Rußfahnen, welche gleich Pinselzügen die Fläche strukturieren, und Farbdifferenzierungen, die dem Einsatz des Pinsels zuzuschreiben sind. Wiederrum festigen dunkle Streifen, dieses Mal unten und an den Seiten, das Bildgeschehen. Die oberen Papierschichten sind mit Farbe überzogen: einem inkarnatnahen Ockerton, der so dünn und unregelmäßig aufgetragen ist, daß ein blutroter Grundton durchschimmert und an einigen wenigen Stellen unverdeckt zutage tritt. Daraus resultiert aber noch kein spezifisch malerischer Charakter; eher scheint das Malerische zusammen mit dem Mate-

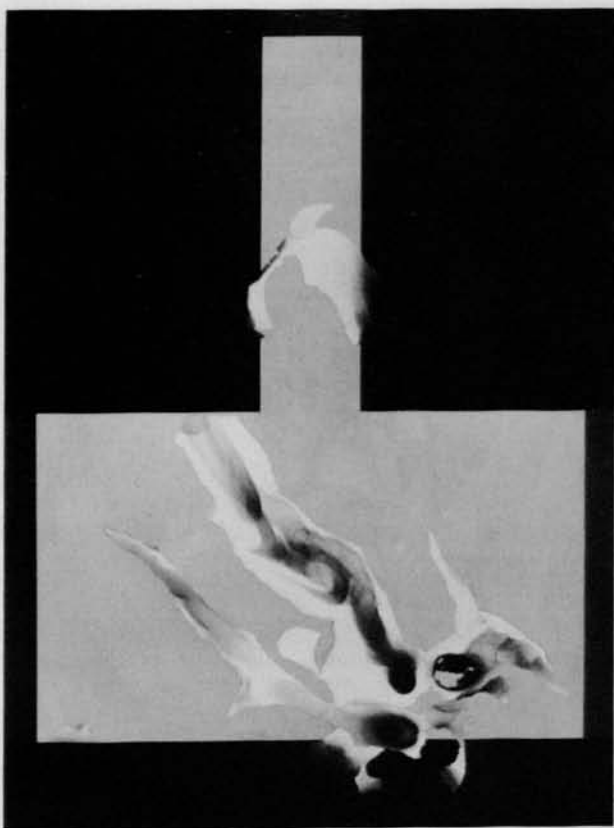


Fazit 34/1966/C — Warten auf Godot

rial, an das es gebunden ist, im neuen Kontext in Frage gestellt zu werden. Freilich bereichern die mit den Braun-, Grau- und Schwarzwerten zusammenklingenden Töne ebenso die Gesamtkomposition - und als *Komposition* wird das Ganze vom Betrachter sogleich empfunden! -, wie die Gruppe der Rußfahnen für eine Dynamisierung innerhalb der dunklen Barrieren sorgt. Vom Absichtsvollen der Anordnung zeugt, daß der Basisstreifen (der sich an den Seiten übrigens nicht mit den aufstrebenden Bahnen verbindet) oben keine Entsprechung hat, dafür aber die obere Partie der Formengruppe innerhalb des offenen Rahmens einerseits relativ ruhig konturiert, andererseits mit dem vernehmlichsten Rotakzent ausgestattet ist. Vollends macht ein kleiner, irregulärer Triangel im länglichen Brandloch über dem Zentrum der Collage die Bewußtheit deutlich, mit der Schreiter zu Werke gegangen ist; der grünliche Ton des klei-

nen Papierfragments opponiert wirkungsvoll gegen die Warmskala seiner Umgebung. Das Drohend-Beschwörende, auf das der Titel »Menetekel« anspielt, hat zum einen mit der durch die Risse und Feuernarben dokumentierten Zerstörungsmacht zu tun, zum anderen aber mit der eigentümlichen Prägnanz der Gesamtformulierung: Bei aller Vielfalt und aller inneren Unruhe besitzt das Klebebild eine optische Schlagkraft, die sich am ehesten mit so etwas wie immanenter Chiffrenhaftigkeit erklären läßt - einer Eigenart, die eng mit der besagten bildnerischen Ratio zusammenhängt.

Unverhüllt meldet sich eine Prägnanztendenz - um diesen Terminus aus der Gestaltpsychologie zu benutzen - in »Fazit 34/1966/C - Warten auf Godot« zu Wort. Zwei Besonderheiten fallen ins Auge: die strenge graphische Gesamtdisposition und der beherrschende Anteil der zentralen Weißfläche. In das Hochrechteck der Bildfläche ist ein schwarzer Rahmen gesetzt, der oben und an den Flanken randbündig ist, unten dagegen einem mäßig breiten grauen Horizontalstreifen Raum läßt; zwei graue, als Bestandteile eines imaginären zweiten waagrechten Streifens deutbare Strecken unterbrechen in der oberen Bildzone die seitlichen Rahmenschenkel. Gestört wird die Ruhe der Geometrie durch Brandmarkierungen in zwei Bereichen: unten durchsetzt eine fischgrätenartig gruppierte Schar von Flammenspuren das graue Band und zerreißt, Schwaden entsendend, den schwarzen unteren Rahmenschenkel. Oben brechen, einem Echo auf dieses Geschehen ähnlich, Rauchprotuberanzen aus dem Rahmen hervor. Die große Weißfläche wird durch diese grauen Emanationen gleichsam in Bedrängnis gebracht; sie erscheint zum Raum umgedeutet, in den sich bedrohende Kräfte auszuweiten trachten. Ordnung, präsent als strenges Formgefüge, und Gefährdung, erfahrbar als zugleich zehrende und quellende Energie, zeigen sich im Widerstreit. Doch selbst im Destruktiven ist noch Regelhaftes spürbar, folgen die Brandspuren unten doch einem Rhythmus, der nicht allein ästhetisch belangvoll ist. - »Warten auf Godot« scheint sagen zu wollen, daß Gesetz nicht nur im klar Über- und Durchschaubaren sinnfällig wird, sondern auf eigene Weise auch im Chaos. Der Leere des menschlichen Daseins, von Samuel Beckett so packend beschrieben, stünde nach Schreiter eine Sinnverheißung gegenüber, die zwar die Leere noch nicht zu füllen, ihr aber einen, wenn auch angreifbaren, Rahmen zu geben und geheimnisvoll Strukturiertes entgegenzusetzen vermag.



Fazit 38/1966/C

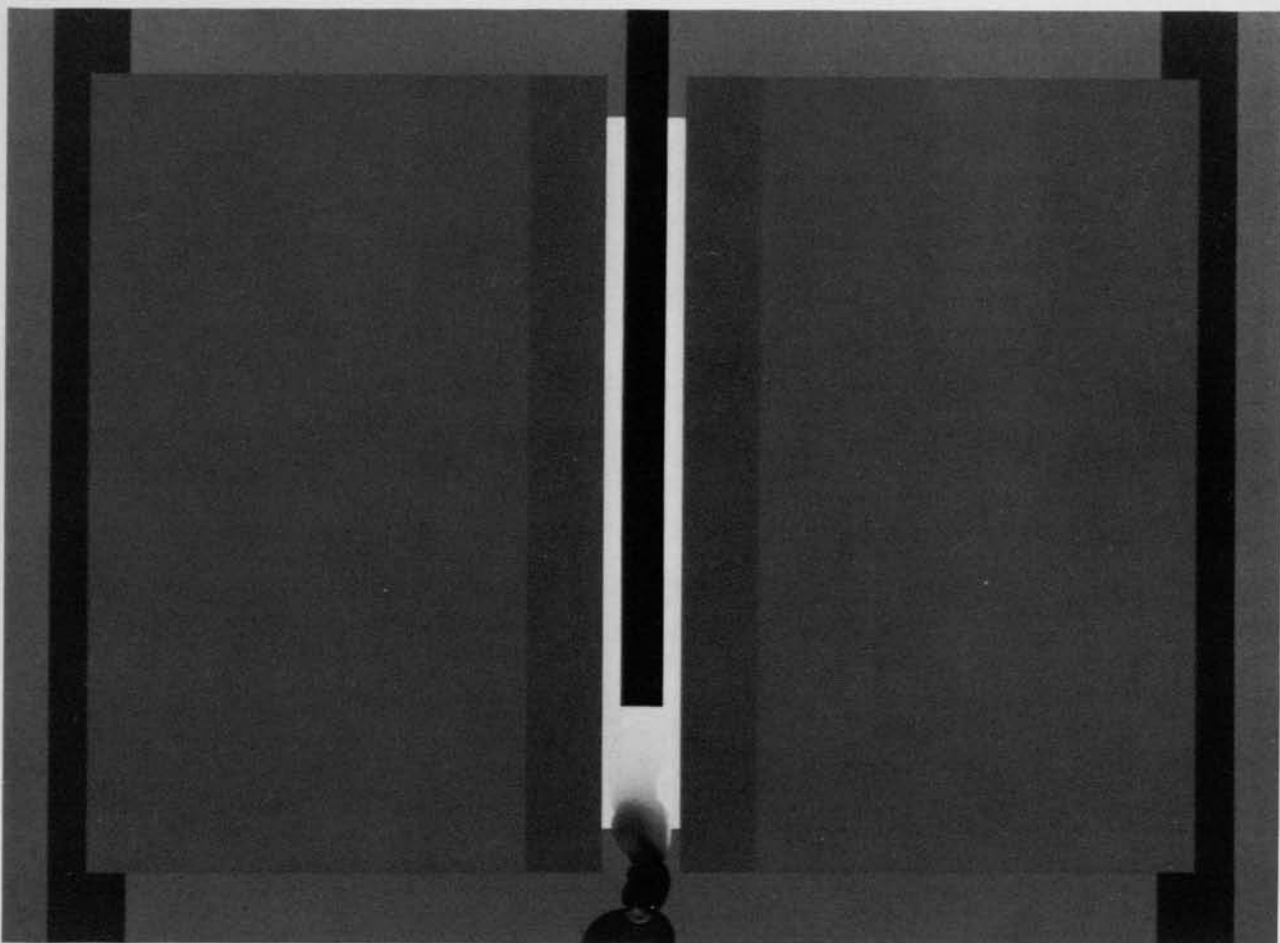
In »Fazit 38/1966/C«, einem Werk im Besitz der Mannheimer Kunsthalle, kommt zum Widerspiel geometrischer und (zumindest auf den ersten Blick) aleatorischer Formen das Mit- und Gegeneinander farbiger Flächen hinzu. Tiefblaue Rechtecke überlagern ein sandfarbenes, von einem violetten Saumstreifen begleitetes Hochrechteck so, daß sich die symmetrische Figuration eines kopfstehenden T mit mächtigem Horizontalbalken ergibt. Die Art der Überschneidungen sorgt für den Eindruck einer räumlichen Staffelung der unterschiedlichen Farbbereiche. Erhebliche Unruhe geht von aufgeklebten Fragmenten eines hellen, mehrfach der Kerzenflamme ausgesetzten Papiers aus: Namentlich in der unteren Bildhälfte begehren sie gegen das Statische der Bildordnung auf - stark genug, um ein optisches Wirkungszentrum zu schaffen, aber doch auch in unübersehbarer Abhängigkeit von den geometrischen Strukturen. Die Reißkonturen folgen sehr frei



Fazit 37/1976/C

den Feuerspuren, und die Formenvielfalt der Fragmente ist groß; gleichwohl ist hinter dem Improvisierten und dem Anschein nach Zufälligen die formende Hand zu spüren. Schon die Weise, wie die versengten Ränder des den oberen vertikalen Mittelstreifen querenden Papierstücks mit den angrenzenden dunklen Flächen in Beziehung treten und wie am unteren Rand Formen und Farben sich ineinander verzahnen, belegt das Gewicht der bildnerischen Absicht. Doch im Grunde genügt ein Blick auf die Gesamtkomposition, um die Rolle zu erkennen, die dem Faktor des gestaltenden Willens zukommt.

Eigentümlich radikal im Vergleich mit den zuletzt betrachteten Arbeiten mutet »Fazit 37/1976/C« an. Die hochrechteckige Bildfläche ist bis auf eine mittlere Partie am unteren Bildrand homogen schwarz. Daß man es nicht mit einer minimalistischen Reduktion zu tun hat, beweist das Formereignis um die kleine, querrrechteckige

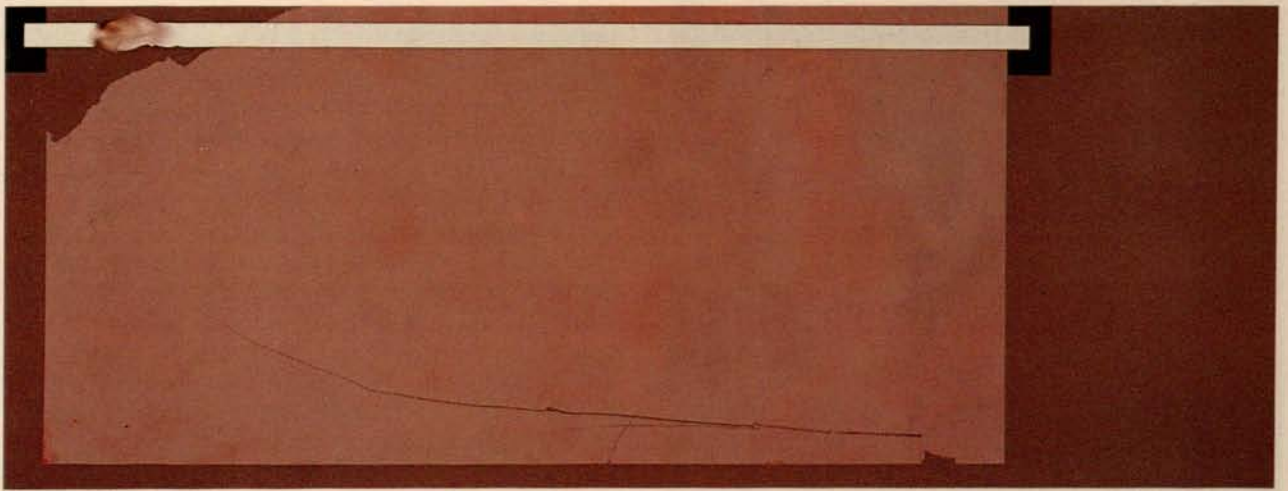


Fazit 30/1972/C

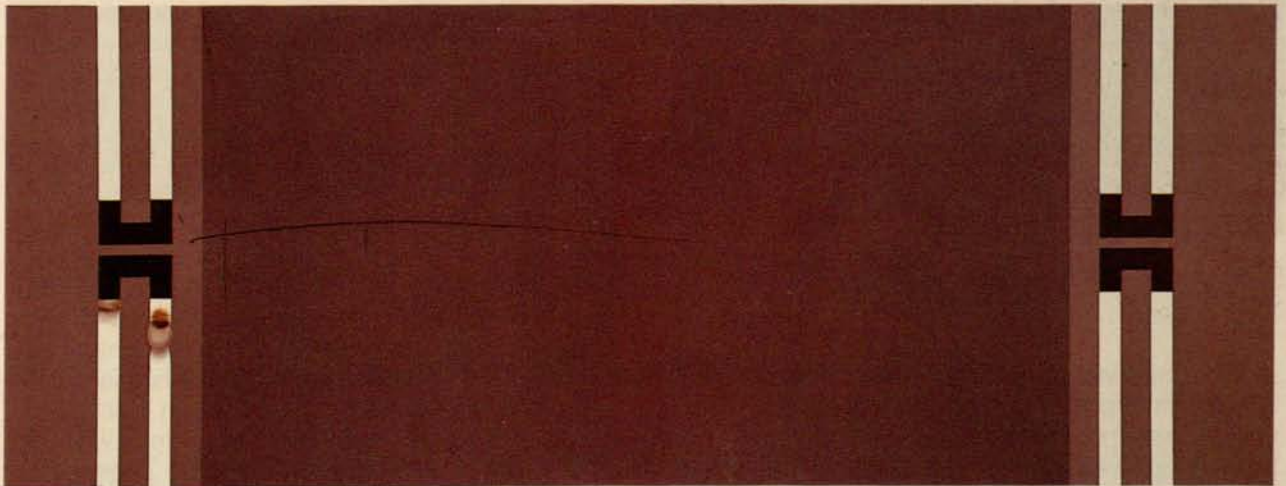
Basisausparung: Drei wolkige Gebilde - ein strangartig-längliches, ein dreiteilig blasiges und ein eiförmig blasiges - geben der Lücke eine räumliche Dimension und vermitteln zwischen ihr und dem Schwarz. Farblich und morphologisch sind die Formen offensichtlich Resultate von Hitzeeinwirkung wechselnder Stärke, nur sind sie erstaunlich genau als Volumina definiert (was ihre scharfe Konturierung einschließt). Erreicht ist dies durch ein Ausschneiden entlang der Umrisslinie der als »Rauchkörper« verstandenen Spuren und Nutzung der so entstandenen Gebilde als Kompositionselemente; das Bewegt-Ungreifbare ist bis zu einem gewissen Grad unter Kontrolle gebracht, entfaltet aber auch in der neuen Spielart gegenüber der Flächengeometrie ein bemerkenswertes Eigenleben. »Rauchkörper-Collagen« dieser und ähnlicher Art hat Schreiter in großer Zahl geschaffen; als ein frühes Beispiel sei »Fazit 30/1972/C« genannt, als jüngere Beispiele »Fazit

82/1981/C« und »Fazit 1/1982/C«. Die Wirkung steht oft in umgekehrtem Verhältnis zum quantitativen Anteil der Rauchmarken an der Gesamtfläche: Aufs verblüffendste behauptet sich die Plastizität der ausgeschnittenen virtuellen Kleinkörper gerade in großteiligen und streng organisierten Gefügen. Was als Störung empfunden werden kann, verbürgt zugleich eine Lebendigkeit, die dem Geometrischen abgeht - die prometheische Kraft des Feuers weiß sich in Erinnerung zu halten!

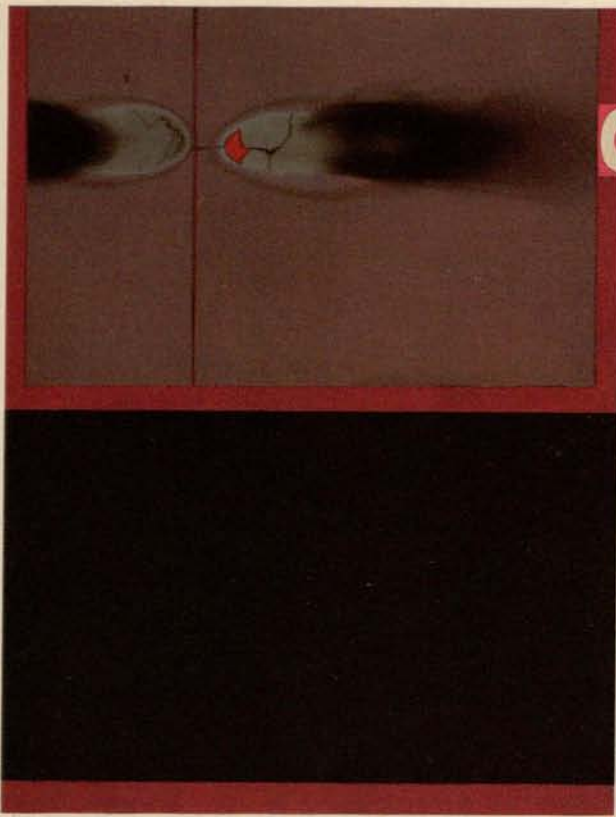
Anfang der siebziger Jahre machte Schreiter für sich die Entdeckung, daß bestimmte Pigmente bei Hitzeeinfluß ihre chemische Zusammensetzung verändern und dabei in andere Farben umschlagen. Eine neue Möglichkeit gezielten Einsatzes der Flamme war damit erschlossen. »Fazit 27/1980/C - Rückkehr aus Null« ist der Technik thermischer Verfärbung ebenso zu danken wie den Verfahren des Setzens von Rußspuren und



Fazit 82/1981/C



Fazit 1/1982/C

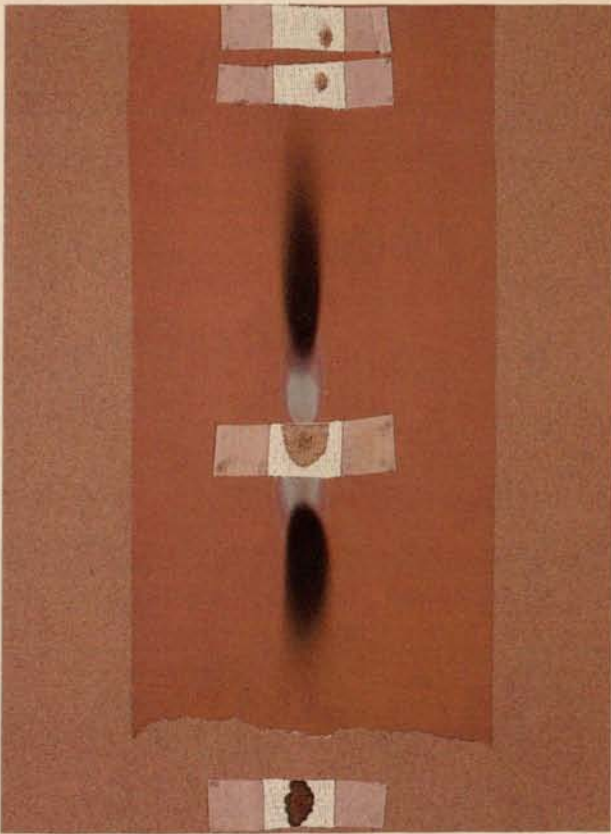


Fazit 27/1980/C — Rückkehr auf Null

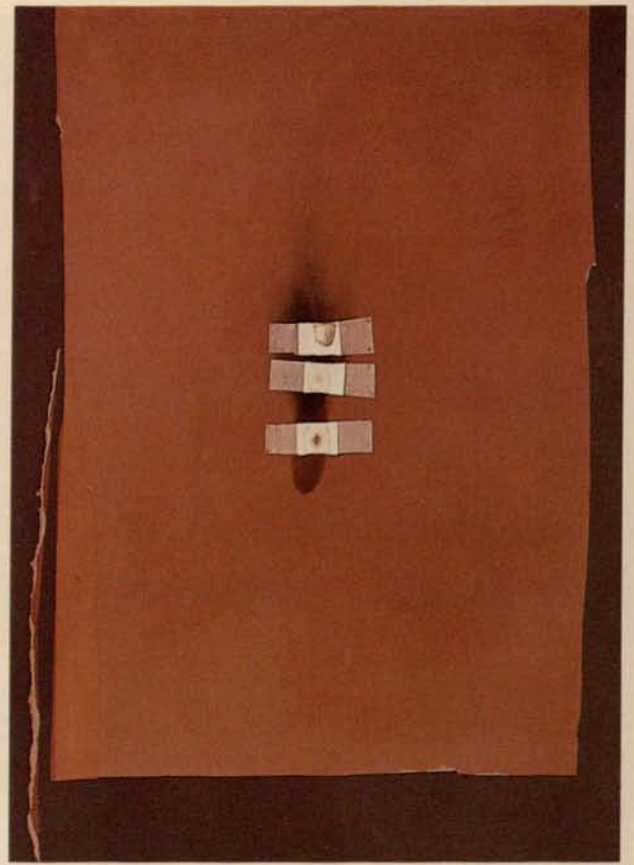
des Kombinierens farbiger Papierflächen. Die Grundordnung wird durch eine horizontale Mittelteilung des hochrechteckigen Formats bewirkt: Unten dominiert eine große schwarzbraune Fläche, die nur an der Basis von einem karminroten Band gesäumt wird; oben steht eine aus einem hochrechteckigen linken und einem annähernd quadratischen rechten Teil zusammengesetzte warmgraue Fläche vor einem karminfarbigen Grund, der unten, an den Seiten und als ganz schmaler Streifen zwischen den beiden Teilen der Graufäche zur Geltung kommt. Zwei querovale Inseln links und rechts dieser Trennlinie künden vom Kontakt mit der Flamme, sind diese Bereiche doch nicht nur hellgrün verfärbt, sondern auch von seitlich wegstrebenden Rußfahnen überlagert. Unter der Hitzebelastung ist das Papier mürbe und rissig geworden; ein Ausbruch des rechten Grünovals wird dank Hinterlegung mit leuchtendem Rot zum koloristischen Hauptakzent der Collage. Auf der Höhe der verfärbten Stellen unterbricht rechts ein hellrotes Element mit einer weißen Bogenform - einer halben Null - das rah-

mende Band, gleichsam eine straffe Antwort auf die eher dramatische Konstellation weiter links. Die subtile Balance der formalen und chromatischen Werte gilt auch und gerade für die ereignisreichste Zone des Blattes: Der rechte, kometenhafte Brandfleck, der von der Null wegzueilen scheint, findet links ein richtungskonträres Echo; wie ein magischer Schutz vor einem Zusammenprall schiebt sich die dünne rote Linie zwischen die beiden Gebilde. Indem dynamische und statische, destruktive und konstruktive Kräfte so zum spannungsvollen Ausgleich gebracht sind, ist im eingangs beschriebenen Sinne *Zeit* ins Bild gesetzt: Es ist offenkundig, daß die Flammenmale einer Phase entstammen, die dem Moment ihrer wechselseitigen Zuordnung vorausging; die eingefangene Bewegung des Rauches erinnert an die zeitliche und räumliche Struktur des Versehrungsprozesses (der ja zugleich ein Prozeß der Neustiftung eines ästhetischen Sachverhaltes ist); die Brüchigkeit des Papiers im Kern der Erhitzungszonen schließlich verweist auf eine Anfälligkeit, welche die gleichsam zeitindifferente Geschlossenheit der umgebenden Flächen suspekt macht, ohne sie grundsätzlich widerlegen zu wollen und zu können.

Realistische Bestandteile, die — wiewohl in den Form- und Farbzusammenhang der Collage eingebunden — auf den ersten Blick abstoßen mögen, begegnen auf »Fazit 55/1981/C«. Vier Wundpflasterstreifen mit unterschiedlich großen Blutflecken konkurrieren in der senkrechten Mittelachse des Blattes mit zwei Brandsigna. Diese Male sind einem breiten, unten roh berissenen Papierstreifen ein- und aufgeprägt, und zwar derart, daß zwei benachbarte Stellen in gegensinnigem Winkel der Kerzenflamme ausgesetzt wurden. Der dunkle Inkarnatton des Streifens ist an den ovalen Erhitzungszentren ins Blaßgrüne und Bläuliche umgeschlagen, die Rußfahnen sind regelmäßig geformt. Die Doppelfigur der »Brandwunde« des Papiers wird vom Wundpflasterabschnitt mit dem größten Blutfleck durchkreuzt; ein Pflasterpaar oben und ein Pflasterstück am unteren Bildrand riegeln die von den Brandstellen ausgehenden Vertikalbewegungen ab. Bei den Pflastern handelt es sich um systematisch gesammelte Objekte mit sehr persönlichem Bezug — Erinnerungen an eine Behandlung, der sich Schreiter eine Zeitlang unterziehen mußte. Der tägliche Einstich der Injektionsnadel, selber vergleichsweise harmlos gegenüber dem medizinischen Anlaß, dokumentiert sich in den befleckten Pflasterstückchen gleichsam selbst. Was üblicherweise in den Abfall wandert, kann im ästhetischen



Fazit 55/1981/C



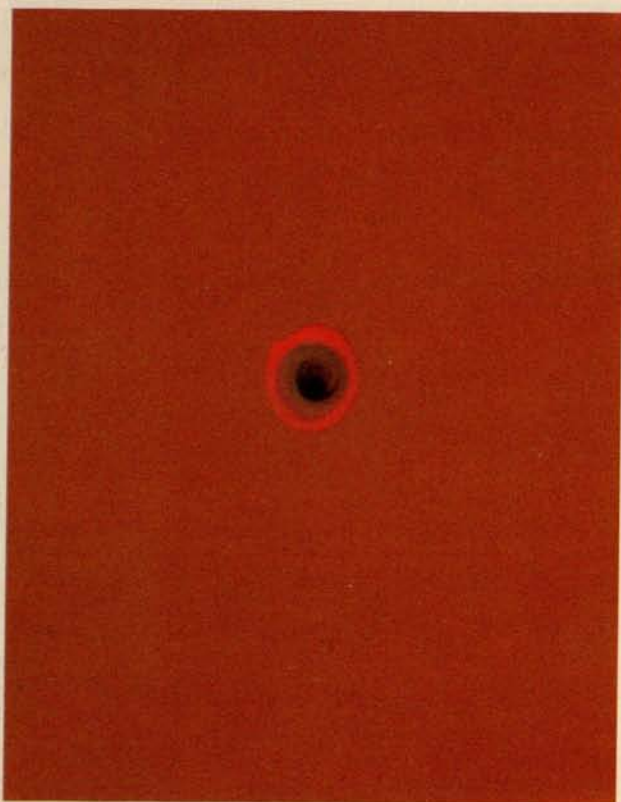
Fazit 31/1982/C — Kleine Passion 7

Kontext zu einem über das Private hinausgehenden Zeugnis werden. Schreiter bietet nicht einfach persönliche Reliquien dar, wie das Künstler der dokumentaristischen Richtung tun, sondern bringt das existentiell Besetzte in eine Komposition ein, in der es formal und koloristisch eine überzeugende Rolle zu spielen vermag. Das Schockierende des Objekts wird dadurch nicht getilgt, wohl aber produktiv umgedeutet. So unverkennbar Schreiter die Möglichkeiten der Integration nutzt, so wenig rüttelt er an der Sprachfähigkeit der einzelnen Elemente: Die Brandspuren sind sehr allgemeine Metaphern der Anfechtung, die Pflasterstreifen direkte Leidensbelege; im Werkzusammenhang entfalten die einen wie die anderen einen Ausdruck, der die spezifische Dinglichkeit und die individuelle Bedingtheit übersteigt.

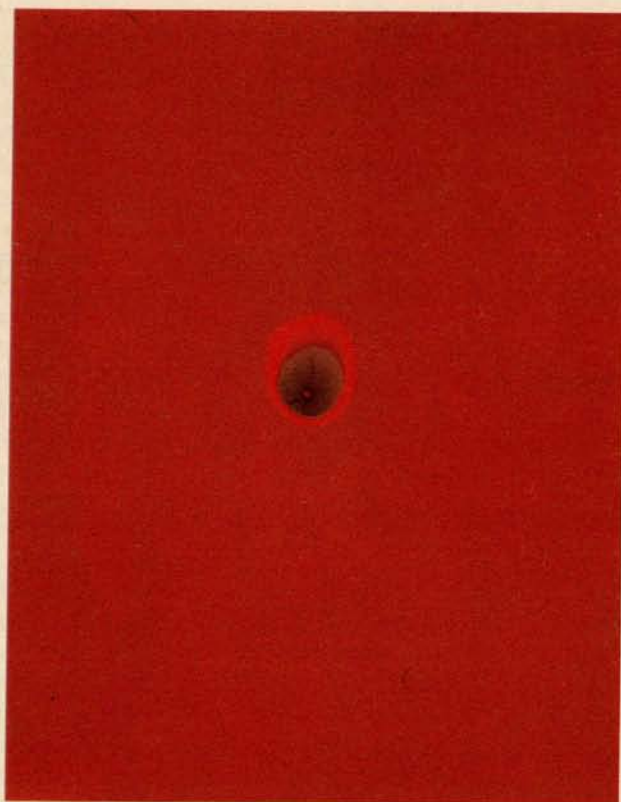
Lapidarer als auf dem eben besprochenen Blatt stellt sich das Miteinander von Brandspuren und

Pflasterstücken auf anderen Collagen dar. »Fazit 31/1982/C — Kleine Passion 7« etwa zeigt im Zentrum drei Pflasterstreifen, die wiederum ihre blutbefleckte Mullseite dem Betrachter zukehren, über einer dunklen Hitznarbe, will sagen: Beweise für Verwundung über einer Wunde, die zwar keinem lebenden Wesen zugefügt ist, aber auf ein solches bezogen werden kann. Ein dunkelbrauner Rahmen faßt die terrakottafarbene Hauptfläche unten und an den Flanken ein; nach oben, wohin die Rauchfahne weist, bleibt die Komposition programmatisch offen.

Und wenn von Lapidarem die Rede ist: Die Blätter der in zwei Phasen, nämlich 1973 und 1986, entstandenen Serie »Fazit — Kleine böse Sonnen« leben ganz vom räumlich eng begrenzten Kontakt der Flamme mit einfarbig getöntem Papier. In der Mitte der hochrechteckigen Fläche findet sich jeweils ein dunkler, von einem chromatisch gestuften Halo umgebener Brandfleck; mehr



Fazit 79/1986/C — Kleine böse Sonne IV



Fazit 80/1986/C — Kleine böse Sonne V

oder minder starke Exzentrizität der Binnenfigur ist durch Schräghaltung des Papiers über der Kerze bedingt. Einfach und raffiniert, schlüssig und komplex zugleich, verbinden die »Kleinen bösen Sonnen« Expressivität mit Subtilität. Das Ereignishafte ihrer Entstehung bleibt gegenwärtig, erscheint jedoch von einer Zuständlichkeit überhöht, die etwas seltsam Zwingendes hat. Der Serientitel umschreibt den Ausdruck der farbgesäumten Brandmale in der Tat sehr treffend.

Blätter wie die »Kleinen bösen Sonnen« sind innerhalb der von Schreiter erkundeten Möglichkeiten ohne Zweifel Grenzfälle formaler und chromatischer Verdichtung. Sie markieren freilich selbst nur Stationen auf einem Weg, der zwar bruchlos ist, aber alles andere als unkompliziert und auf ein vordefiniertes Ziel gerichtet. Schreiters künstlerisches Verantwortungsbewußtsein kam und kommt stets als Partner, nicht als Widersacher großer Experimentierfreude zum Tragen — der Reichtum des Oeuvres läßt daran keinen Zweifel.

Peter Anselm Riedl

