

Originalveröffentlichung in: Fischer, Sören (Hrsg.): Hanns Schimansky : Umprägung des Augenblicks ;
Zeichnungen und Faltungen 2010-2020, Petersberg 2021, S. 12-25
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008790>

Für den Beitrag gilt: © für die abgebildeten Werke: Hanns Schimansky



AHNUNGSVOLLES TUN

AUGENBLICKSEREIGNISSE ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE BEI HANNS SCHIMANSKY

Sören Fischer

I

Wenn sich der Augenblick auf einer leeren Fläche manifestiert, hat Hanns Schimansky seine Zeichnungsräume betreten. Es sind Räume intuitiver Handlungen, durchströmt von subtilen Gefühlen der Vorahnung, belebt vom Wissen um die Unkalkulierbarkeit einer einmal in Bewegung gesetzten Aktion. Die Linie ist als minimale Ausdrucksform der Zeichnung Hanns Schimanskys eigentliche Sprache. Im Laufe seiner nunmehr über fünfzigjährigen künstlerischen Tätigkeit hat sie der 1949 in Bitterfeld geborene Künstler in den unterschiedlichsten Variationen anklingen lassen, durchgespielt, kraftvoll über die Papiere gespannt oder weich fließen lassen, ihrer Einfachheit stets neue Bedeutungen abgerungen. Durch seine unerschöpfliche und sich doch nie wiederholende tagtägliche Auseinandersetzung mit der Zeichnung, konnte er sich innerhalb der Gegenwartskunst eine charakterstarke, unverwechselbare Position erarbeiten. Entstanden ist ein von feinsten Linien und Strukturen, von Knicken und Faltungen, von farbigen Setzungen, von klecksig-schwarzen Farbverläufen, von mal hektischen, dann wieder poetisch-beruhigten Bewegungen durchzogenes Universum. Es ist die Welt eines Zeichners, für den die Offenheit der

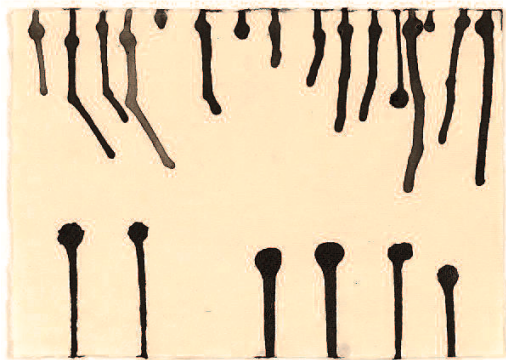
Suche und das Bereitsein für jeden Einfluss, der sich beim Zeichnen bietet, von zentraler Bedeutung sind.

Hanns Schimansky, von 1998 bis 2015 Professor an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, ist ein Entdecker, ein mutig-minimalistischer Abenteurer im magischen Raum des Papiers: „Von Blatt zu Blatt lebt der Zeichner seine ständigen Entdeckungen unerwarteter, simpler Formen und Rhythmen aus – erst oft spontan auf der Vorderseite der Blätter, dann getrieben vom Zweifel bewusster eingesetzt auf der Rückseite. Mitunter scheint eine Seite auf der anderen durch und führt so zur Erweiterung des Schwingungsbereichs im jeweiligen Blatt“.¹

Dabei ist es dem früheren Meisterschüler von Gerhard Kettner (1928-1993) an der Berliner Akademie der Künste wichtig, dass das Material, also der Bildträger Papier sowie die unterschiedlichen Zeichenmittel Pinsel, Feder und Bleistift, Tusche, Deck- und Acrylfarbe, bestimmenden Einfluss auf die Bildentwicklung ausüben, ja deren Ablauf im entscheidenden Maße vorgeben. Wie läuft die Feder über das Papier, welche Bewegungen stimulieren dessen faserig-raue oder gestrichen-glatte Oberflächen, was geschieht mit einer ursprünglichen Zeichnung, wenn diese durch das sachlich-behutsame Falten und Knicken des Papiers irreversible motivische wie

räumliche Veränderungen erfährt? Diese stark auf die Werkstoffe ausgerichteten Fragestellungen umkreisen das Werk Schimanskys, ohne dass diesem zugleich die Pflicht einer eindeutigen Beantwortung aufgezwungen wird. Annäherungen bieten allein seine sensiblen Zeichnungen.

So ließ er in einer 2020 entstandenen Werkgruppe kleinformatiger Zeichnungen, verdünnte schwarze Tusche vertikal über die Papiere laufen (S. 40–45). Das ebenso schwer steuer- wie kalkulierbare Fließverhalten der Farbe nutzte Schimansky in einer unaufgeregten Anverwandlung an die Drip Paintings eines Jackson Pollock (1912–1956) als Technik der Zeichnung, vermied jedoch dessen gestische Bewegungen und unterwarf seine Komposition einem strukturierenden Lineament. Nebeneinander gehängt verdichtet diese Tuscheserie, vom Künstler als „Läufer“ bezeichnet, eine starke rhythmische Qualität, auch eine musikalische, von Hebungen, Pausen und Akkorden durchzogene Ordnung. Es ist eine parataktische Orchestrierung des Zufalls und der künstleri-



o.T., 2020, Tusche, 21 x 29 cm

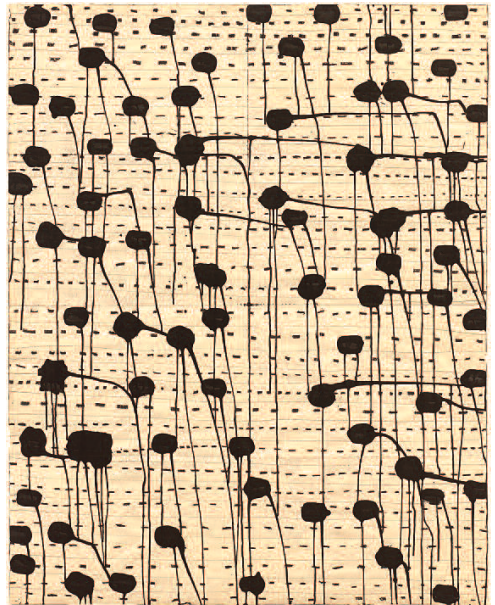
schen Erfahrung, in der sich die Kraft jedes Einzelblattes im Zusammenspiel mit den jeweils anderen verstärkt. Könnte man diese Zeichnungen nicht gar vertonen?

II

Der mehrfach ausgezeichnete Künstler – 1985 erhielt er den Wilhelm-Höpfner-Preis der Winkelmann-Gesellschaft Stendal, 1996/97 das Stipendium Cité Internationale des Arts in Paris und 2012 den Hans Theo Richter-Preis der Sächsischen Akademie der Künste, Dresden – umschreibt seine Arbeit gerne mit dem Begriff des ahnungsvollen Tuns; und wenn Feder und Bleistift in scheinbar traumwandlerischer Ziellosigkeit suchend über das Papier streichen, um dort dauerhaft ihre stark abstrahierten Bewegungsspuren zu hinterlassen, wenn der Rechtshänder, die bedrohlich einengende Routine ausschaltend, absichtsvoll mit der unsicheren linken Hand zeichnet, wenn die knisternd-raunenden Faltungsoptionen ihren Eigengesetzlichkeiten unterworfen sind, scheint man im Raum eben dieser aufregenden Augenblicksimprovisationen angekommen zu sein. Man sieht fraktale Flächengebilde, kritzelnd-chaotische Linienwege, an technische Schaltkreise erinnernde Entwürfe (S. 33, 36, 55) – durchwoben von Fantasie und einer bedingungslosen Vorstellungskraft; und hin und wieder gleicht die Betrachtung der Zeichnungen forschenden Blicken durch ein Vergrößerungsglas.

In Schimansky Räumen lebt die Sichtbarmachung von Ahnungen, von momenthaften Eindrücken und Empfindungen, festgehalten durch die konzentrierte Bewegung von Stift, Pinsel oder Feder. Die Zeichnungen lassen sich in diesem Sinne auch als Seismograph für des Künstlers Innenleben erkennen, und – da dieser seine Zeichnungen zumeist morgens beginnt und am Nachmittag vollendet – als tagebuchartig-autobiografische Episoden aktueller, ephemerer Zustände: „Das Aufsetzen der

- nehmen wir einmal die Feder – äußersten Spitze und das in der Bewegung beginnende Auslaufen der Tusche ist die Sichtbarwerdung eines geistigen Prozesses, der nicht allein den Verstand, sondern das ganze vegetative Nervensystem beteiligt. Das Subjekt fließt gleichsam aus, ohne dass es sich als Erzählung, als Empfindung, als etwas Gedachtes abbildet.“² So frei sie sich auf den ersten Blick auch artikulieren mag, so darf man Schimanskys Arbeitsweise doch keinesfalls verwechseln mit der künstlerischen Diktion surrealistischer Kunst.³ Diese hatte unter dem Oberbegriff der automatisierten Handbewegung sowie unter Rückgriff auf Überlegungen von André Breton (1896–1966) zur Aktivierbarkeit des Unterbewusstens bekanntlich schon Ende der 1910er Jahre der freilaufenden Improvisation und damit der Überwindung einer vor dem eigentlichen künstlerischen Akt festgelegten Form einen hohen Stellenwert eingeräumt – weder das Bild noch die Idee sollten, so Uwe M. Schneede, vorgefasst sein, sondern dem unkalkulierbaren Augenblick erwachsen. Künstler wie André Masson (1896–1987) nutzten die Unmittelbarkeit der Zeichnung, um sich von 1924 an dem Konzept der *Écriture automatique* anzunähern: „Masson war für dieses Verfahren prädestiniert. Seine langen, schweifenden, das Motiv zunächst umkreisenden und dann packenden Linien hatten an sich schon einen rhythmischen Fluss, der sich dem Willentlichen zu entziehen schien. Jetzt ließ Masson aus diesem Liniengespinnt in einem zweiten Schritt einzelne Motive aufscheinen, ein Messer, abgerissene Hände, Fische, den Kopf eines angreifenden Hundes [...]“⁴ Bei aller informellen Tendenz seiner Arbeiten und bei aller Freiheit der Linienführung verließ der Surrealist den Gegenstandsbezug aber nicht, vielmehr diente ihm das automatisierte Zeichnen zur Verstärkung ikonografisch identifizierbarer Bilderzählungen. Schimansky hingegen löst sich in seinen Arbeiten auf subtile Weise vom Gegenständlichen, unterzieht es einer verbergenderen Verzauberung. So entwickelte er für sich schon Mitte



o.T., 1994, Tusche, Graphit, Faltung, 157 x 124 cm

der 1980er Jahre eine Form der Zeichnung, die sich selbst beschreibt, sich selbst thematisiert und dabei sehr ernst nimmt. Schimansky fügt sich damit ein in die von der Gegenwartskunst stark forcierte Konzeptualisierung der Zeichnung: „Die radikale Infragestellung von Bindungen, Funktionen und Hierarchien, aus der sie resultiert, markiert gleichzeitig den Beginn einer bis heute un abgeschlossenen ästhetischen und bildkünstlerischen Selbstanalyse.“⁵

Bei Schimansky hat sich die Zeichnung zum Subjekt erhoben, ihre ursprüngliche jahrhundertlang kultivierte und gepflegte Funktion als abbildendes Medium hinter sich gelassen, ist Protagonist täglicher, von allen eingrenzenden Absichten befreiten Handlungen im Atelier, die in ihrer Beständigkeit sowohl Ausdruck einer künstlerischen Haltung als auch einer permanenten Selbstbefragung über die Ausdruckskraft wie Aktualität des eigenen Mediums sind.

III

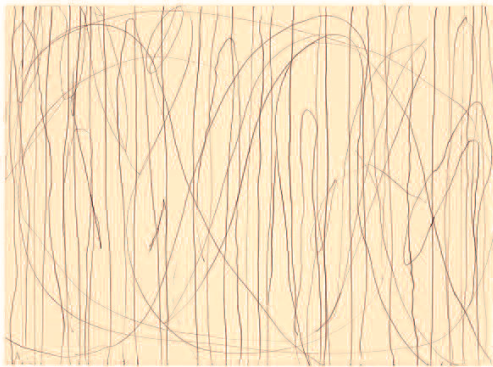
Hanns Schimanskys Zeichnungsraum ist seit nunmehr 35 Jahren die Fläche, die er, obgleich sein Werk durch ein geradezu preußisch anmutendes Arbeitsethos Tag um Tag wächst, immer wieder aufs Neue virtuos zu besetzen, zeichnerisch zu vermessen weiß, ohne dabei aber der stets latenten Ge-

fahr einer sich selbst zitierenden Redundanz zu erliegen. Die Fläche erfasst er in all ihren Ausmaßen. Jedes seiner Blätter ist neu und frisch, dabei in seiner singulären Gestalt jedoch unverbrüchlich Teil des Ganzen. Bei Hanns Schimansky liegt, wie ein Atelierbesucher einmal prägnant feststellte, die künstlerische Dimension in der Vielfalt.⁶

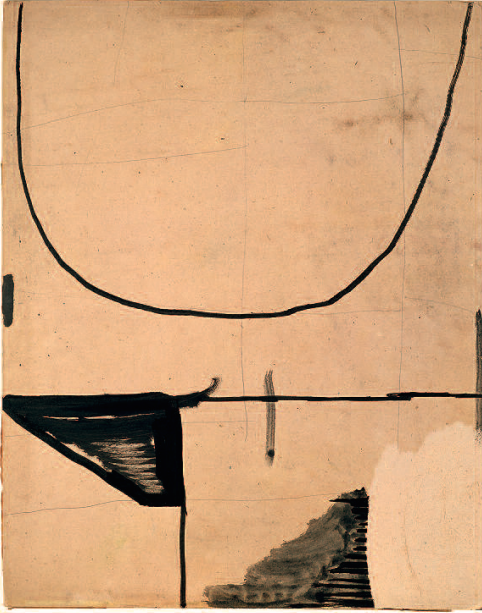
Bereits während der Oberschulzeit, die er zusammen mit den Eltern im norddeutschen Rostock verbrachte, besuchte Hanns Schimansky mehrere Zeichenzirkel; ein in der DDR verbreitetes und in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzendes Angebot volksbildender Kunstvermittlung. Vor allem fern der Kunsthochschulen, in den kleineren Städten und ländlichen Regionen, waren diese didaktischen Kreise, in denen sich interessierte Laien und Hobbykünstler ebenso zusammenfanden wie später hauptberuflich tätige Künstlerinnen und Künstler, wichtige pädagogische Institutionen, Kreativorte ästhetischer Bildung, teils auch jenseits staatlicher Einflussnahme, Vereinnahmung, Vereinfachung.

1968 begann Schimansky mit dem autodidaktischen Zeichnen und kultivierte diesen starken künstlerischen Impuls auch während seines Studiums der Agrarwissenschaften an der Universität Rostock und der ihm folgenden Tätigkeit als Agraringenieur. Nach der Förderung durch den Zeichner Gerhard Kettner sowie einem Stipendium als Meisterschüler an der Akademie der Künste in Berlin zwischen 1977 und 1980 wandte sich Schimansky endgültig dem freischaffenden Künstlertum zu und konzentrierte sich dabei auf Porträts und Landschaften.

Mitte der 1980er Jahre setzte bei Schimansky eben der improvisierende Erzählbogen abstrakter Ausprägung ein, der bis in die heutigen Tage anhält und sein Werk so eindrucksvoll bestimmt. Auf die Frage nach der Motivation für diesen Stilwechsel angesprochen, formuliert der Künstler mit Bedacht und abwägend-überlegend: „Die Vereinfachung, die Lösung vom Räumlichen und Gegenständlichen, führte für



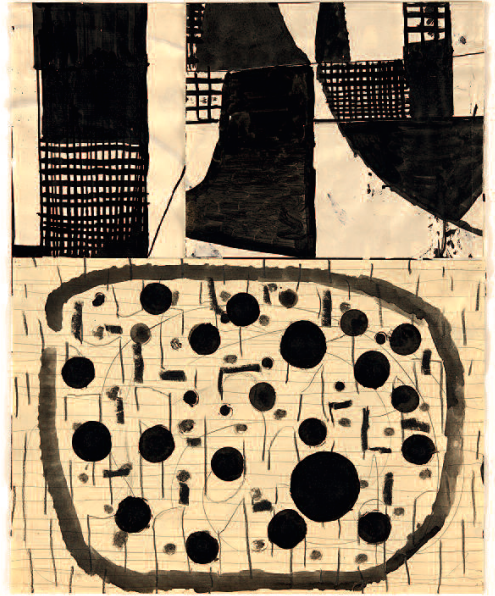
o.T., 2009, Graphit, 28 x 38,5 cm



o.T., 1992, Tusche, 59 x 49 cm

mich zu neuen Ideen. Die Kunst in der DDR versuchte Schwere oftmals mit Schwere zu beantworten. Ich aber wollte das Leichte retten.⁷

Kennzeichnend für viele Arbeiten der Wendejahre, als deren Höhepunkt die 1990 eröffnete umfangreiche Einzelausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zu nennen ist, sind ihre geometrischen Bildanlagen. So teilte der Künstler in einer 1992 entstandenen Tuschezeichnung die Komposition in zwei von



o.T., 1990, Tusche, Graphit, Montage, 52 x 42 cm

einer schwarzen Horizontalen getrennte Rechtecke (Abb. oben). Dieses Grundgerüst durchbrach Schimansky mit einem ovalen Halbkreissegment, das von oben in den Zeichnungsraum hineindringt und durch seine geschwungene Form zugleich ein Kräftepotential zu den zwei im unteren Bildabschnitt liegenden Dreiecksformen aufbaut. Ein vergleichbares Herangehen, also das kontrapostische Wechselspiel zwischen gespannten und gebogenen Linien, zwischen offenen

Formen und malerisch geschlossenen Tuschefeldern, lässt sich auch in der partiell mit der Technik der Montage erarbeiteten Zeichnung von 1990 beobachten (Abb. S. 17). Dort teilte der Künstler das Blatt wiederum in zwei Segmente, wobei der obere Bereich mit seiner geometrischen Anlage zur unteren Bildhälfte in Kontrast gesetzt ist. Hier umschließt eine ovale Kreisform, die nicht wenig an mikroskopische Vergrößerungen aus der Zellbiologie erinnert, eine Struktur aus unterschiedlich großen Körperchen, vielleicht Chloroplasten, Vakuolen und Mitochondrien. Sich mit Schimanskys Zeichnungen der 1980er und frühen 1990er Jahre auseinandersetzend, hat Eugen Blume diese Anklänge an zellbiologische Motive mit dem beruflichen Werdegang des Künstlers in Beziehung gesetzt – Schimansky mikroskopierte während seines Landwirtschaftsstudium Pflanzen und deren Zellen. Blume umschreibt dabei treffend den spannungsvollen Aufbau, den abstrahierten Gegenstandsbezug dieser Zeichnungen, besonders aber die Gliederung in zumeist zwei scharf getrennte Bereiche: „Das Dasein der runden Formen, ihre Ambivalenz zwischen Umhüllen und Umschließen, wird in der Zeichnung zu Empfindungen und Zuständen verallgemeinert. Die sich mehrfach wiederholende mittige Aufteilung der Fläche, die meist oberhalb große Formen anordnet, während unterhalb kleinteilige Gebilde versammelt sind, wirkt wie eine Versuchsanordnung, die aus großen Formen amorphe Innenansichten herauspräpariert.“⁸

IV

Grundsätzlich lassen sich in Schimanskys jüngerem zeichnerischem Werk zwei die Bildfläche erschließende Strategien erkennen. So stehen auf der einen Seite Bilder, die von einer klaren, linearen Struktur oder einem Raster geprägt sind, oft durchstoßen oder überlagert von Störungslinien, Wellenbe-

wegungen, punktuellen Irritationen. Diese Blätter explorieren die Variationsmöglichkeit der Zeile, der seriell übereinander gelagerten Schichten, zumeist in horizontaler Ordnung. Trotz ihrer formalen Strenge vibriert zwischen den Zeilen eine sublimen Rhythmuskraft, welche das der Konkreten Kunst entlehnte geometrische Bildverständnis aufbricht. Man fühlt sich nicht wenig erinnert an die stimmungsvollen Landschaftsbilder Paul Klees (1879–1940), die der Bauhauskünstler nach seiner in den Jahren 1928/29 durchgeführten Ägyptenreise geschaffen hatte.⁹ Auch Klee zerlegte die Welt analytisch in Streifen und Felder und schuf aus dieser formalen Dekonstruktion von Welt malerisch-poetische Landschaftsräume.

Dass sich in Schimanskys Zeichnungen ebenfalls erlebte Seherfahrungen, also Reflexe auf seine enge Bindung an schnurgerade, auch transzendente Meereslandschaften spiegeln – der Künstler erlebte seine Kinder- und Jugendzeit in Siralsund und Rostock in direkter Ostseenähe –, ist eine Vermutung, die er selbst nicht vollständig ausschließt, zumal er feststellt, bei der Papierausrichtung vorzugsweise das landschaftlich determinierte Querformat zu wählen.

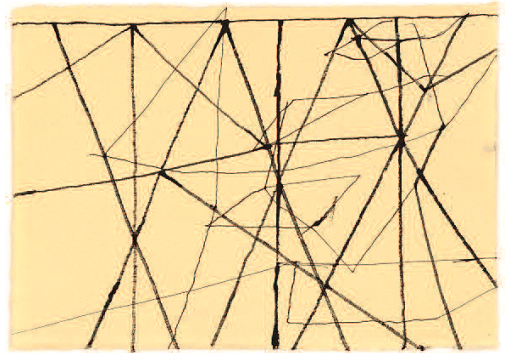
Dann sind es Ereignisse, sind es Aktionen und Bewegungen, die Hanns Schimansky in seinen Zeichnungen sichtbar macht, protokolliert. Stets spürt man in diesen Blättern die Kraft der gebändigten, behutsam entfaltenen Geste. Nie geht es um die Suggestion von Schnelligkeit. Es sind Zeichnungen einer verlangsamen Zeit, von klar organisierten Schwingungen. In dem seit 2018 laufenden zusammenhängenden Werkkomplex mit Zeichnungen des Formats 21 x 29 cm hat sich der Künstler höchst konzentriert und mit serieller Konsequenz erneut eben diesen assoziativen Dimensionen von Zeichnung zugewandt (S. 38–39).

Mal sind es netzartige Verstrickungen, an kindlich-akribische Schreibübungen erinnernde kantige Auf- und Abbewegungen von Linien, dann wieder uniforme Strukturen und Muster, die verwebte Vernetzungen textiler Gewebe oder fließende

Zellstrukturen weich zu illusionieren scheinen, in anderen Zeichnungen dann wachsen Linien sich berührend und brechend über und durch das Papier, suchend, kommunizierend wie tastend in einer vom Wind verwehten spinnennetzartigen Unordnung, stets von einer großen Offenheit und Transparenz hinterfangen, fast schwerelos-schwebend vor monochromen Hintergründen.

Die Farben der weißen oder cremefarbenen Bildträger, seien es glatte Zeichenpapiere oder faserig-lebendige Büttenbögen, sind im Zusammenspiel mit den schwarzen, meist sehr feinen Linienverläufen stets zentrale Elemente der Bildwirkung. Schimansky ist ein haptischer Ästhet, für den bereits die Auswahl der Papiere und das sinnliche Berühren ihrer Körperlichkeit mit Händen und Augen grundlegende Voraussetzungen im Werkprozess darstellen. Das Kunstwerk denkt sich bei ihm durch das Material.

Dabei lässt sich diese Faszination für die Stofflichkeit Papier, die Lust an seiner Bearbeitung, Einfärbung, Faltung, kurzum an seiner performativ-künstlerischen Manipulation, auch als Nachhall des besonderen Stellenwerts deuten, den das Papier in der bis heute nachwirkenden ostdeutschen Tradition einnimmt. In der DDR, verschiedentlich schon als Land der Grafik und damit als Land der Kunst auf Papier tituliert,¹⁰ waren es Klassiker wie Alfred Traugott Mörstedt (1925–2005), Gerhard Altenbourg (1926–1989) oder Carlfriedrich Claus (1930–1998), für die das Papier nicht einfach nützlicher Bildträger war, statt dessen ist es ihnen mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten gelungen, dem Papier neue Sinn- und Gestaltungsebenen zu entlocken, es selbst als Kunstwerk wirken zu lassen, sei es in Gestalt von Druckgrafiken, Zeichnungen oder unikatlichen Künstlerbüchern.¹¹ Entwickelte Schimansky in den 1980er Jahren seine gegenständlich-räumlichen Landschaften und Porträts unter Beachtung der akademischen Regeln des zentralperspektivischen Gestaltens noch primär aus der Blattmitte heraus, entdeckte er



o.T., 2018, Tusche, 21 x 29 cm

schon bald den Rand, die Papierecke, als eigentlichen Impulsraum. Die kantige Leere verströmt Energien. Wenn er dort den ersten Strich setzt, öffnet diese minimale Intervention auf der ansonsten noch weißen Fläche eine „anregende Störung von Zusammenhängen, ein neues Bildgefüge“,¹² wie er selbst sagt, und wenig später ergänzt er: „Man betritt ein neues Terrain, ohne genau zu wissen, wohin einen der Weg führen wird.“¹³ Erst diese Erschließung des Zeichnungsraums von der Peripherie aus motiviert seine Handbewegung in das Papier, in das Bild, hinein. Schimansky übersetzt damit zugleich die genetische Verwandtschaft von Zeichnung und Schrift, denn so wie die Schrift ihren Anfang am Blattrand nimmt und Informationen systematisch Zeile für Zeile auf das Papier überträgt, bezeugt die Zeichnung bei Schimansky eben eine solche skripturale Eroberung der Bildfläche.

Die erastende Entwicklung der Kompositionen von der Peripherie aus bedingt, dass deren Liniengefüge keine eigentlichen Mittelpunkte besitzen. Statt auf ein imaginäres Schwer-

kraftzentrum zuzustreben, entziehen sich seine filigranen Gebilde, die eher kurzlebigen Zuständen denn dauerhaften Formen gleichen, vielmehr dem Verständnis klassischen Bildenkens. Die Zeichnungen scheinen beliebig ausgewählte Ausschnitte aus einem größeren Zusammenhang zu sein, der sich jenseits des Papiers in einem vom Künstler provozierten Imaginationsraum ausbreitet, vernetzt, wuchert, ohne aber mit seinen Verästelungen, Adergeflechten und Flagellen eine allzu augenscheinliche Nähe zu Naturformen zu postulieren. Dass das ganze Bild dem Auge verborgen bleibt, unterstreicht abschließend betrachtet das Geheimnisvolle im Werk von Hanns Schimansky.

V

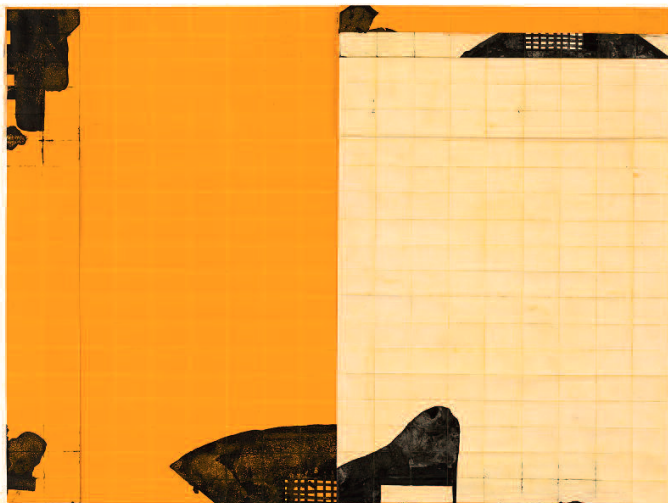
Am nördlichen Rand des Berliner Stadtteils Weißensee, rund zwei Kilometer von der Kunsthochschule, an der er Malerei und Zeichnung lehrte, bezog Hanns Schimansky im Jahr 2004 sein neues Atelier. Seit dieser Zeit nimmt der Ort als künstlerisches Refugium und Ort des Dialogs mit Freunden, Kollegen, Museumskuratoren, Galeristen und Sammlern – auch des intensiven Gesprächs mit sich und seinen inneren, sich im Augenblick manifestierenden Vorstellungen – einen bedeutenden Teil im Leben des Künstlers ein, öffnet ihm jeden Tag seinen weiß gestrichenen Saal, monumentale zehn Meter im Quadrat, ganze sechs Meter hoch, von einem rechtwinkligen Mittelpfeiler getragen, gefüllt mit großen Tischen, auf denen Stapel dicker Ausstellungskataloge und Künstlermonografien gebirgshoch in den sakralartigen Raum wachsen. Dazwischen behaupten sich die Arbeitsflächen, mit schwarz, rot oder blau beklecksten und vergilbten Zeitungen beklebt, die Pinsel in Gläschen, Farbtuben, die nebeneinander liegenden Bleistifte, gefächert sortierten Papierbögen als neonlich-

terhellte Handwerksmittel des Linienpoeten Hanns Schimansky. An den Wänden lehnen gerahmte Zeichnungen, mal verpackt, dann den Betrachter ungeschützt ansprechend, wartend auf eine im Fluss sich befindende Bewertung, die der Künstler mit einer probenden Hängung an den kalten Wänden für sich aufzeichnet. Durch die vier hohen Fenster fällt das Tageslicht, wobei der Bewohner dieses Kunst hervorsprudelnden Ortes durch die stellenweise erfolgte Verklebung der Glasflächen mit blickdichtem Transparentpapier dafür Sorge getragen hat, dass sich die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt nicht gänzlich in Durchlässigkeit auflöst.

Vor einhundert Jahren, während der großen Ära des Stummfilms, gingen in diesem Gebäude, auf diesem Gelände, ganz andere Dinge vor sich. Damals – Hanns Schimansky berichtet mit einer gewissen Faszination davon – war es ein Filmstudio, das mit seinen Produktionen lautlose Gegenentwürfe zur Wirklichkeit erschuf. In den früheren Ateliers entstanden Filme wie „Der Hund von Baskerville“ (1914) oder „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920), letzterer ein Film, der mit seinen expressionistischen Kulissen, den schiefen Häuserschluchten und verquer konstruierten Architekturen zum Schlüsselwerk der frühen Filmgeschichte wurde. Heute spielen sich hinter den rotgeklinkerten Industriefassaden der späten Kaiserzeit ganz andere Ereignisse und Handlungen ab. Als Regisseur von Zeichenstift, Pinsel und Papier durchlebt Schimansky seine Meisterschaft auch in der von ihm seit den späten 1980er Jahren verfolgten Kunst der Papierfaltung. Gerade in diesen Faltungen, die dezidiert die dritte Dimension in die Werkentstehung wie Werkästhetik einbeziehen, findet des Künstlers Interesse an der Körperlichkeit von Papier ihre finale Steigerung.

Einengend hingegen wäre es, würde man die Faltungen von seinen Zeichnungen trennen, sie als zwei Bereiche seines Schaffens auffassen. Hier nämlich liegt ein wesentlicher Kern

o.T., 2010, Faltung, Tusche,
Gouache, 41 x 55 cm



seiner mit großem handwerklichem Gespür ausgeführten Arbeiten. Sie vereinen die zweidimensionale Zeichnung mit dem Erlebnis der räumlichen Faltung, so dass diese klarer als gefaltete Zeichnungen benannt werden sollten. Für Schimansky hat die Faltung als künstlerische Handlungsoption seit 1987, dem Jahr der ersten Auseinandersetzung mit dieser Technik, nichts an Aufregung und Kraft eingebüßt. Stets geht er von einem bezeichneten Bogen Papier aus. Dessen Rückseite wird zumeist monochrom eingestrichen, sei es in Weiß, Schwarz oder aber in den für ihn so charakteristischen leuchtenden Farben wie Gelb, Blau, Grün oder Rot. Schimansky ist die Rückseite dabei erzählerisch der Ort einer „Behauptung“, während für ihn die mit Bleistift-

oder Tuschezeichnungen versehenen Vorderseiten eine „Fragestellung“ eröffnen – auch im Wechselspiel der zwei Dimensionen, die er durch die zumeist rechtwinklig ausgeführten Faltungen auf einzigartige Weise in eine neue Körperlichkeit heben kann.

Dann wieder gehen den großen Umklappbewegungen systematischere Faltungshandlungen reduzierterer Ausprägung voraus. So knickt und entknickt Schimansky prozesshaft schmale Streifen, arbeitet sich von der Räumlichkeit wieder in die Fläche zurück und benutzt für das Schärfen der Umbruchkanten ein glattes Falzbein, das er langsam über das Papier zieht. Indem er dieses dann um neunzig Grad dreht und die Faltungen fortsetzt, verleiht er der wieder vollkom-

men entfalten Oberfläche eine feine Rasterung, provoziert ein Relief, das im Streiflicht wie eine Zeichnung erscheint. Die Faltungen sind in diesem Sinne Speicher materialspezifischer Transformationsprozesse.

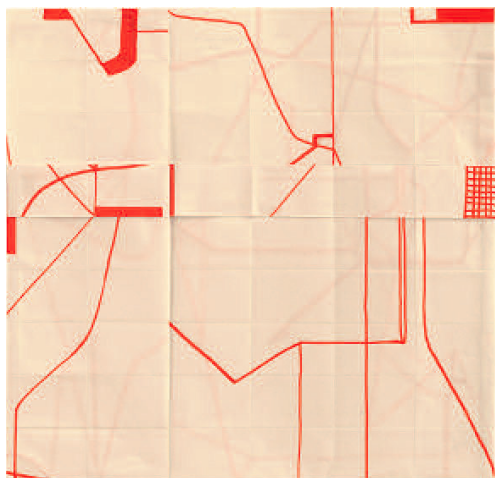
Die Anerkennung des Papiers als gestaltbares Objekt verbindet Schimansky mit Künstlerinnen und Künstlern, die insbesondere im Kontext der Konkreten Kunst der 1950er und 1960er Jahre die überkommenen Bildbegriffe zu hinterfragen begannen. Für Oskar Holweck (1924-2007) beispielsweise war das Papier nicht mehr nur reine Oberfläche, die im klassischen Sinne zu bezeichnen oder zu bemalen war. Der Mitstreiter der in Düsseldorf gegründeten ZERO-Bewegung erfasste das Material stattdessen konzeptuell in seiner

plastischen Qualität, ritzte und riss serielle Muster in das Papier, die ebenso wie bei Schimanskys Faltungen von der Unkalkulierbarkeit der Aktion geprägt waren, und richtete seine Aufmerksamkeit auf die materialästhetischen Eigenschaften des Papiers sowie die „Erforschung seiner potenziell skulpturalen Eigenschaften“¹⁴.

Vergleichbar mit einer gegen Widerstände falsch zusammengefalteten Straßenkarte, legt Schimansky, getrieben vom ahnungsvollen Tun, kalkulierend und doch im Wissen um den offenen Ausgang seines Spiels, ein neues, von Überraschungen und unerwarteten Verläufen bestimmtes Wegenetz abbrechender, sich kreuzender oder abrupt hinter Knicken verschwindender Linien an, oder vielleicht frei?: topografische, das Urbild erweiternde Eigenrealitäten einer enträumlichten, zer-räumlichten Welt, in der die bildkünstlerischen Kategorien von Vorder- und Rückseite auf höchstem ästhetischen Niveau zusammenfallen. Wenn der Bildraum in sich selbst umkippt und rückseitige Linien zart durchschimmern, vollzieht sich in Schimanskys Arbeiten die für ihn so typische Verrätselung ursprünglicher Entwürfe.

Neben den in farbkräftige Quadrate oder Rechtecke geteilten Tuschefaltungen, hat sich Schimansky jüngst durch den erstmaligen Einsatz von Acrylstiften eine neue Werkzeuggruppe roter und schwarzer Linienfaltungen erschlossen, in der die durch Faltungen erzeugten Papierschichtungen ein besonderes Spannungsverhältnis mit feinen, roten und schwarzen Linien und Balkenkörpern eingehen (S. 47-63). Geometrisch anmutende Strukturen stehen in Dialogen mit frei artikulierten Bewegungen der Linie.¹⁵ Diese Arbeiten, die mal linear beruhigt, dann wieder dynamisch spannungsvoll daherkommen, verdichten plastische und grafische Elemente besonders eindrücklich zu Systemen eigener, auch technisch wirkender Ordnung.

Hanns Schimansky steht mit seinen Faltungen in einem Referenzrahmen kunsthistorischer Bezüge. Von grundlegender

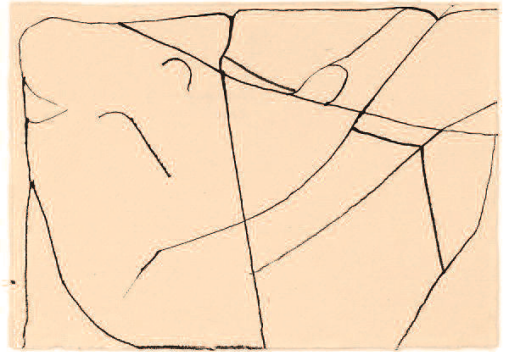


o.T., 2020, Faltung, Acryl, 53 x 51 cm

Bedeutung für die Herausarbeitung der Faltechnik als veritabile Ausdrucksmöglichkeit in der bildenden Kunst war bekanntlich Hermann Glöckner (1889–1987). Im höchsten Maße an geometrischen Formen wie Dreiecken, Rauten und Rechtecken interessiert, explorierte er die Gestaltungskraft der Faltung, sei es in Form von Papierarbeiten oder plastischen, aus Metall und Karton gefertigten Werken. Glöckner versuchte „[...] die Knickspuren der Faltungen [...] im Nachhinein nicht zu kaschieren, denn ihre Sichtbarkeit erschien ihm notwendig, um dem Betrachter den Gestaltungsprozess wie auch die Materialität des verwendeten Papiers vermitteln zu können. Zudem sind die Knicke selbst Teil des Bildes, sie greifen gestaltend in die Komposition ein und avancieren so zum autonomen Ausdrucksmittel.“¹⁶

Durch die derart formulierte Überführung und Neubesetzung der alten Kulturtechnik der Faltung – man denke an die religiös konnotierte Tradition des fernöstlichen Origami – erlebt die Kunst auf und aus Papier seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine grundlegende Emanzipation von der zweiten Dimension, hat eine plastische Qualität gewonnen und wird als räumlich erfahrbares Objekt künstlerisch beschrieben und gestaltet.

Wie die 2014 im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, gezeigte Ausstellung und ihr begleitender Katalog „Die Kunst der Faltung – Einknicken oder Kante zeigen?“ vor Augen führen konnten, hat sich die Technik der Faltung in der Gegenwartskunst zu einer in allen Gattungen und Materialien bearbeiteten autonomen Ausdrucksform entwickelt, sei es in Metall, Papier, Holz, Kunststoff oder der Fotografie; dazu Kathrin Gut: „Die Möglichkeit, dass die Falte sowohl als Motiv als auch als Technik existiert, dass sie drei- oder zweidimensional, illusionistisch oder konkret ausgebildet sein kann, erhebt sie zu einer vielseitigen und variablen Methode, die sich auf eine Vielzahl von Werkstoffen und Zielsetzungen anwenden lässt.“¹⁷

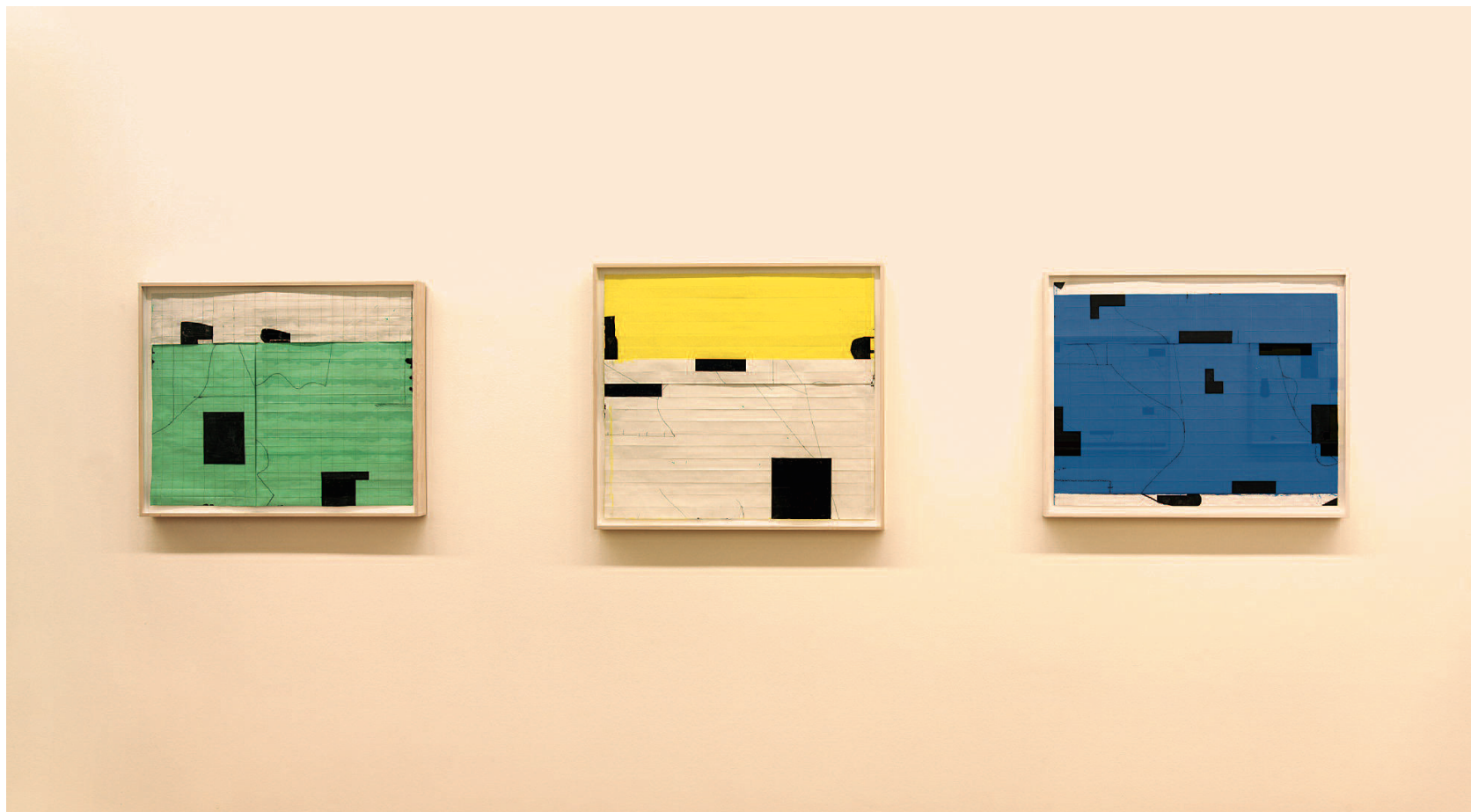


o.T., 2020, Tusche, 21 x 29 cm

Auch für Schimansky ist das Papier nicht allein ein die Informationen tragendes Medium, nicht bloßer Bildträger, vielmehr wird es durch seine starken irreversiblen Eingriffe, seine Verfremdungsleistung, selbst zum Gegenstand künstlerischer Praxis. Dabei löst der Künstler sich von einer analytischen, rein auf geometrische Formen ausgerichteten Faltechnik, verlässt den Bereich der objektiven Konkrektion und gibt der Kraft des von ihm angesteuerten Zufalls, des ahnungsvollen Tuns, der Umprägung des Augenblicks immer wieder neue Gestalt.

Ruhig und konzentriert an seinem Arbeitstisch stehend, die Feder in der Hand, sorgsam den Knick ausführend, das Schattenspiel des umgelegten Papiers beobachtend, ist Hans Schimansky der zeichnende Kartograf beziehungsreicher Liniengeflechte.

1 Inga Kondeyne, in Eugen Blume, Rainer Borgemeister, Inga Kondeyne, Christian Schneegass, John Sundkvist, Walter Tschopp: Hanns Schimansky. Soixante-quatorze dessins, Ausst.-Kat. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel 2000, S. 16.
 2 Eugen Blume: Was ist der Sinn?, in Bernd Heise (Hrsg.): Hanns Schimansky. Mikrokanonisches Orchester, mit einem Text von Eugen Blume, Ausst.-Kat. Leonhardt-Museum der Stadt Dresden, Dresden 2014, S. 4-11, hier S. 7. 3 Vgl. Kirsten Claudia Voigt: Operationen im Feld des Möglichen. Funktionen der Linie im Werk Hanns Schimansky, in Klaus Schrenk, Kirsten Claudia Voigt u. Robert Kudielka: Hanns Schimansky. Quellenfeld, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 12-23, hier S. 21-22. 4 Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 91.
 5 Kirsten Claudia Voigt: Operationen im Feld des Möglichen. Funktionen der Linie im Werk Hanns Schimansky, in Klaus Schrenk, Kirsten Claudia Voigt u. Robert Kudielka: Hanns Schimansky. Quellenfeld, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 12-23, hier S. 14. 6 Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 4. Februar 2021. 7 Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 4. Februar 2021. 8 Eugen Blume: Die Physik der Bilder. Zeichnungen von Hanns Schimansky, in Georg Reinhardt, Eugen Blume u. Bernd Storz: Hanns Schimansky. Zeichnungen 1984-1994, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1994, S. 14-19, hier S. 18. 9 Florence Thurmes: Paul Klee. Werke von 1928 und 1929, in Andreas Dehmer (Hrsg.): Paul Klee, die Reise nach Ägypten, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Dresden 2014, S. 86-115. 10 Zu diesem Thema fand im Rahmen des überregionalen Ausstellungs- und Forschungsprojektes „Land der Graphik“ u.a. in Greifswald die Tagung „Land der Grafik. Konjunktur eines Mediums in der DDR“ (14.-16. Januar 2016) statt. 11 Sören Fischer: Büten, Japanpapier, Karton. Zum Papier als Objekt und Ort bei Gerhard Altenbourg, in Bernhard Maaz, Daniela Günther und Sören Fischer (Hgg.): terra Altenbourg. Die Welt des Zeichners, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Berlin 2014, S. 150-162. 12 Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 4. Februar 2021. 13 Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 4. Februar 2021. 14 Annika Berndtsen: Oskar Holweck, in Amely Deiss, Julia Galandi-Pascual und Simone Schimpf (Hgg.): Die Kunst der Faltung. Einknicken oder Kante zeigen?, Ausst.-Kat. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt u. Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, Heidelberg 2014, S. 112-113. 15 Vgl. Robert Kudielka: Explicatio - Complicatio. Zu den Faltungen von Hanns Schimansky, in Klaus Schrenk, Kirsten Claudia Voigt u. Robert Kudielka: Hanns Schimansky. Quellenfeld, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 64-69, hier S. 66. 16 Jenny Graser: Große Realistik und große Abstraktion. Zeichnungen von Max Beckmann bis Gerhard Richter im Städel, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M., Bielefeld/Berlin 2019, S. 165. 17 Kathrin Gut: Der Aufstand der Falte, in Amely Deiss, Julia Galandi-Pascual und Simone Schimpf (Hgg.): Die Kunst der Faltung. Einknicken oder Kante zeigen?, Ausst.-Kat. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt u. Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, Heidelberg 2014, S. 12-27, hier S. 27.



o.T., 2007, Faltung, Tusche, Gouache, Graphit | o.T., 2007, Faltung, Tusche, Gouache, Graphit | o.T., 2007, Faltung, Tusche, Gouache, Graphit