

Originalveröffentlichung in: Fischer, Sören ; Kriebel, Svenja ; Löschnig, Andrea ; Reich, Annette (Hrsgg.): *Finale - Director's Cut : Einblicke in das Wachsen einer Sammlung [Ausstellungskatalog]*, Berlin 2021, S. 138-147 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008857>

Für diesen Beitrag gilt: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, Adolf Luther, Peter Downsbrough; Helmut Dirnaichner; © Julia Steiner, Courtesy the artist and Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne; © François Morellet/ Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris Courtesy Estate Morellet; © Lars Englund



Sören Fischer

RAUMZEICHNUNG ODER: WENN DAS BILD SICH AUF DEN RAUM ÜBERTRÄGT

Unter dem Titel „Lichtblicke“ zeigte das Museum Pfalzgalerie von September 2020 bis Januar 2021 eine außergewöhnliche Sonderausstellung mit Arbeiten des Konzept- und Lichtkünstlers Adolf Luther: Die Schau, die in enger Zusammenarbeit mit der Adolf-Luther-Stiftung Krefeld entstand, war für das mpk in vielerlei Hinsicht ein Highlight der zurückliegenden Jahre; ermöglichte sie doch nicht nur die erste umfangreiche Präsentation von Schlüsselwerken Luthers in Kaiserslautern, sondern im mpk auch das unmittelbare, körperliche Erleben von Luthers Lichtkunst, die der Strömung der Optical Art zuzurechnen ist. Wie viele andere Künstlerinnen und Künstler seiner Epoche strebte Luther nach einer grundlegenden Erweiterung, einer zeitgemäßen Aktualisierung, des klassischen Bildbegriffs.

Abb. 1
Adolf Luther, Hohlspiegelobjekt,
1970, quadratische, silberne Parabol-
spiegel, Holzkasten, schwarz lackiert,
Holzklotzchen, Plexiglasplatte,
Aluminiumrahmen, 215 × 144,5 × 6,5 cm,
© Adolf-Luther-Stiftung, Krefeld,
Foto: Margarete Schneider, mpk,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Bereits in den frühen 1960er Jahren entdeckte er, beeinflusst von der amerikanischen Konzeptkunst und der Künstlergruppe ZERO um Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, das Brechungsverhalten des Lichts und die optische Materialästhetik von geschliffenem Glas und transparentem Kunststoff als Hauptthemen seiner nicht selten raumgreifenden Arbeiten. Insbesondere durch die Verwendung von speziell geschliffenen Spiegeln provozierte Luther optische Phänomene und Täuschungen, die seine Wandbilder und Objekte in den Betrachterraum hinein erweiterten. Luther, der seine Kunst dezidiert vom materiellen Objekt lösen wollte, beschrieb Phänomene dieser Art mit dem Begriff der „immateriellen, energetischen Plastik“⁴. In diesem Sinne verstand Luther, der sich der Kunst als studierter Jurist autodidaktisch genähert hatte, weniger seine Glas- und Plexiglasobjekte als Werke, sondern vielmehr die durch sie hervorgerufenen optischen Phänomene. So konnten die Besucher im Museum Pfalzgalerie beispielsweise beobachten, wie sich bei konzentrierter Betrachtung der Arbeit „Hohlspiegelobjekt“ von einem Augenblick auf den anderen die insgesamt 54 Spiegelbilder im Luftraum vor dem Bild zu materialisieren begannen (Abb. 1). Die Spiegelungen, in denen die Betrachtenden sich selbst klein und gekrümmt sahen, traten als optische Illusionen aus dem Rahmen, nahmen dort als ephemere Licht-Bilder eine substanzhafte, fast berührbare Qualität an und veränderten, lief man vor dem Hohlspiegelobjekt auf und ab, auf faszinierende Weise fließend ihr Erscheinungsbild. In diesen Augenblicken hatte das Licht die Vorrangstellung über die Materie gewonnen, war der Raum zu einem Teil des Bildes geworden.

Diese Arbeit Luthers steht exemplarisch für die neue Problematisierung des Raumes in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Raum—und gerade auch der klassische museale Raum—wurde zunehmend nicht mehr nur als feststehendes Volumen akzeptiert, in dem Kunst scheinbar objektiv zu präsentieren war. Stattdessen setzten sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler in kritischer, die überkommenden Konventionen hinterfragender Weise nun konkret mit der Frage auseinander, wie Raum an sich künstlerisch als Bild zu gestalten und zu beschreiben sei, wie er als integrale ästhetische und formale Größe in ihre Werke integriert werden könne: Raum als Ort installativer Interventionen, Provokation und Störungen. Die künstlerisch gestaltete Sichtbarmachung des Raumes, seine neuartige skulpturale Vermessung, stand dabei ebenso im Mittelpunkt wie seine mit Verunsicherungen spielende Befragung als unveränderbares, determinatives Volumen. In diesem Zusammenhang hat jüngst die Schweizer Künstlerin Christine Streuli auf sich aufmerksam gemacht.³ In einer starken konzeptuellen Geste bezieht sie die Ausstellungswände durch monumentale Pinselstriche derart in ihre expressiven Gemälde ein, dass eine Trennung zwischen Bild und Wand kaum noch auszumachen ist.⁴ Der Raum selbst wandelt sich vielmehr zum Bild, zur Raumzeichnung. Volker Adolphs fasste diese grundlegende Erweiterung des

1. Britta E. Buhmann u. Annette Reich: *Lichtblicke, Adolf Luther und Künstlerfreunde, Ausst.-Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 2020.*

2. Britta E. Buhmann u. Annette Reich: *Lichtblicke (2020)*, S. 55.

3. Konrad Bitterli: *Gesten. Grundlagen der Malerei*, in: Konrad Bitterli, Lynn Kost u. Andrea Lutz: *Frozen Gestures, Gesten in der Malerei, Gestures in Painting, Ausst.-Kat. Kunst Museum Winterthur, München 2019*, S. 120–125.

4. So in der Ausstellung „Christine Streuli: Lange Arme, kurze Beine“ im Kunstmuseum Thun, 2020.



Abb. 2
Julia Steiner, all around 2009, 2020.
Wandzeichnung in Gouache, Foyer
Museum Pfalzgalerie Kaiseraltern,
Foto: Serge Hasenböhler, Basel.
Courtesy the artist and Galerie Urs
Meile, Beijing-Lucerne

Zeichnungsbegriffes wie folgt zusammen: „Die Zeichnung hat auf die Wand und in den Raum expandiert, hat die Linie als Draht, Stoff, Plastik materialisiert, ihre Bewegung in die Bewegung des Films übersetzt.“⁶ Ein gutes Beispiel für diese Emanzipation der Zeichnung ist im Bestand des mpk die monumentale Arbeit „Pnog“ von Robert Schad (Kat. 085, S. 117). Harter Stahl arbeitet sich dort fragil in die Höhe, beschreibt ein zeichnerisches Volumen.

Als Klassiker einer derartigen raum- wie bilderweiternden Kunst können neben Marcel Duchamp—dieser hatte schon 1942 einen New Yorker Ausstellungsraum mit einem Wirrwarr aus gespannten Fäden durchzogen und damit die Bewegung der Besucher empfindlich gestört⁷—unter anderem die amerikanischen Konzeptuellen Eva Hesse und Fred Sandback genannt werden. Mit Hilfe von Konstruktionen aus Fäden, Schnüren oder Drähten ist es ihnen Maßstäbe setzend gelungen, die nach traditionellem Verständnis per se zweidimensionale Gattung der Zeichnung in den Erlebnisraum des Betrachters zu erweitern, das Raumvolumen mit Zeichnungen zu füllen, die jenseits der Papieroberfläche liegen. So spannte Sandback, der seine minimalistischen Arbeiten programmatisch als Skulpturen bezeichnete, 1967 eine silbergraue dünne Gummischnur zu einem strengen Trapez, wobei er dessen schmale Seite mit zwei Punkten an der weißen Wand, die lange Seite aber einen Schritt von der Wand entfernt auf dem Atelierboden fixierte.⁸ Die an sich zweidimensionale Gestalt des Trapezes verwandelte sich in ein körperliches, von jeder Bedeutung emanzipiertes Objekt: eine Raumzeichnung. Diese reagierte manipulierend auf den umgebenden Raum und erzeugte mit ihrem feinen Lineament ein imaginäres Volumen, welches sich zugleich einer Berührung entzog. Es war die konkrete Zeichnung, die Spur der Linie, die als autonome plastische Einheit den Raum erobert hatte, oder aber, wie Manfred Fath formulierte: „Fred Sandback stellt mit seinen Skulpturen nicht den Raum, sondern verleiht ihm eine neue Dimension [...]. Raum und Skulptur gehen ein interaktives Verhältnis ein, bedingen und ergänzen einander.“⁹

Seitdem war und ist die Idee der Raumzeichnung vielfach Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzungen, überspringt dabei Gattungsgrenzen, wirkt bisweilen raumauflösend oder raumschaffend—man denke etwa an die wunderbar filigranen Linienplastiken von Norbert Kricke; und es spricht für die nachhaltige Ausdrucks- und Gestaltungskraft der Raumzeichnung, dass sich auch Künstlerinnen und Künstler der jüngeren Generation auf installativ-zeichnende Weise immer wieder neu mit ihr auseinandersetzen, beispielsweise Monika Grzymala, Tomás Saraceno, Chihari Shiota, oder aber Julia Steiner, die Anfang 2020 das große Foyer des Museums Pfalzgalerie mit einer monumentalen, stark interventionistischen 360-Grad-Zeichnung ausmalte (Abb. 2).⁹ Zu nennen ist ebenfalls der 1953 geborene Gary Woodley, dessen 1985 gefertigte Holzplastik „Notched

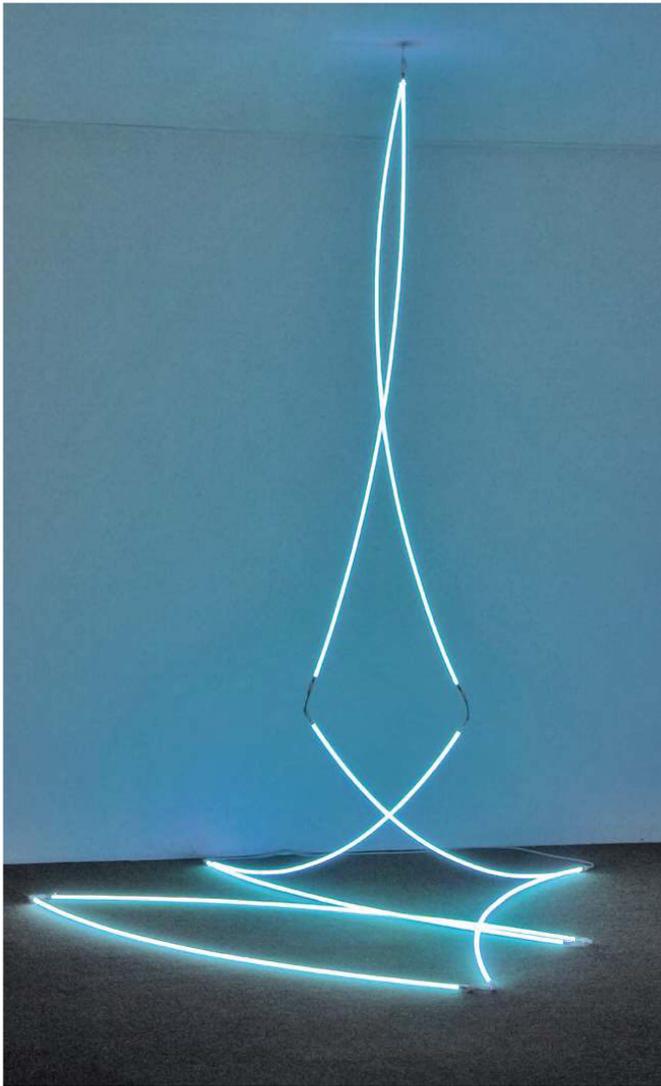
⁵ Volker Adolphs: Mit der Linie, in: Elke aus dem Moore: Linie, Line, Lines, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn, Stuttgart, Köln 2010, S. 10–20, S. 11.

⁶ Gunter Schmidt: Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardiekunst, Bielefeld 2007, S. 24. Schmidt betont die enge Beziehung von Werk und Betrachter in dieser ikonischen Arbeit der Konzeptkunst: „Bei Duchamps ist die Fadenkonstruktion selbst das Bild, in das der Betrachter hineinversetzt wird.“

⁷ Manfred Fath: Fred Sandback. Sculpture 1966–1986, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1986, S. 27, Nr. 7.

⁸ Manfred Fath: Fred Sandback (1966), S. 5.

⁹ Britta E. Buhmann u. Svenja Kriebek: Julia Steiner. Am Saum des Raumes, Ausst.-Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiseraltern, Berlin 2020.



Ganz links, Abb. 4 (Kat. 066, S. 87), François Morellet, Lamentable, Ø 650 cm bleu, 2006.

Daneben, Abb. 3 (Kat. 104, S. 125), Gary Woodley, Notched Square Development, 1985, (2 Ansichten)



10_ Svenja Kriebel: Dreidimensionale Werke im Besitz der Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bestandskatalog. Skulpturen, Plastiken und Objekte des 19. und 20. Jahrhunderts, Kaiserslautern 2000, S. 236–239.

11_ Annette Reich: Aneinanderreihung, Überlagerung, Zufall, Interferenz und Fragmentierung. Installationen von François Morellet, in: Jo Enzweiler (Hrsg.): François Morellet. 84+1 Installationen, Ausst.-Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Saarbrücken 2010, S. 8–13, S. 8.

12_ Heute wird die klassische Leuchtstoffröhre freilich zunehmend von energiesparenden LED-Beleuchtungen abgelöst.

13_ Frei übersetzt: „Reflexionen im vom Betrachter bewegten Wasser“.

14_ Valerie Hillings: Six heads are better than one, in: Béatrice Gross u. Stephen Hoban (u.a.): François Morellet, Ausst.-Kat. Die Art Foundation New York, New Haven u. London 2010, S. 86–85, S. 82, Abb. 45.

15_ François Morellet begann die Serie der „Lamentables“ im Jahr 2005. Siehe Sonja Kies: Humor und Ironie in der Konkreten Kunst von François Morellet, Künzelsau 2012, S. 285.

„Square Development“¹⁰ aus dem Bestand des mpk zwar wandgebunden ist, diese Ebene aber konsequent um eine dreidimensionale Raumzeichnung erweitert (Abb. 3).¹⁰ Dabei ist es gerade die einer Möbius-Schleife nicht unähnliche Drehung des Ahornsperrholzes, die der Arbeit eine zeichnerische Bewegung, ein fließendes Licht-Schatten-Spiel, verleiht.

Dass sich die Lichtkunst im besonderen Maße für eine derartige, die Sehgewohnheiten hinterfragende künstlerische Bearbeitung des Raumes eignet, liegt auf der Hand, wohnt doch dem Licht durch seine physikalische Eigenschaft des Erleuchtens stets eine raumdefinierende und raumschaffende Qualität inne. Ein Künstler, der sich über Jahrzehnte intensiv mit dem Spannungsfeld zwischen Licht, Zeichnung, Skulptur und Raum auseinandergesetzt hat, war der französische, 2016 verstorbene Autodidakt François Morellet. Seine ersten Lichtinstallationen entstanden Anfang der 1960er Jahre.¹¹ Damit zählt er neben den Amerikanern Dan Flavin oder Bruce Naumann zu den Pionieren einer neuartigen Form von Lichtkunst, die die industriell gefertigte Leuchtstoffröhre in ihre Konzepte einbezog. Wie kaum eine andere Lichtquelle hatte sie sich seit dem frühen 20. Jahrhundert als Markenzeichen der immer stärker wachsenden Medien- und Konsumwelt, als Symbol der modernen globalisierten Kultur, durchgesetzt. Blinkende oder bunt strahlende Reklametafeln waren und sind gerade in urbanen Zentren allgegenwärtig und verwandeln die Nacht zum Tag: leuchtende Symphonien der Städte.¹² Beeinflusst von der die bisherigen Gattungskonventionen auflösenden Strömung der Pop-Art entzog Morellet die Leuchtstoffröhre ihrem Alltagskontext und transponierte deren spezifisch moderne Lichtästhetik in seine konkreten Arbeiten, denen zumeist geometrisch-mathematische Figuren oder Formeln zugrunde lagen. 1964 stellte Morellet, der zu den Mitbegründern der Künstlergruppe Groupe de Recherche d'Art Visuel zählt, erstmals die raumfüllende Arbeit „Reflets dans l'eau déformés par le spectateur“¹³ aus. Für sie nutzte er sechs Neonröhren, die er so überkreuzt an der Decke befestigte, dass sie sich in einem flachen Wasserbassin am Boden spiegelten.¹⁴

Auf dieses Leuchtmittel griff der Künstler auch für sein 2006 entstandenes und 2010 vom Museum Pfalzgalerie erworbenes Werk „Lamentable, Ø 650 cm bleu“ zurück; eine raumgreifenden Licht-Intervention, die der gleichnamigen Serie entspringt (Abb. 4).¹⁵ Morellet ging hier von der idealen Kreisform aus, teilte sie in jeweils acht gleichgroße, bogenförmige Neonröhren und gestaltete mit den in Argonblau leuchtenden Segmenten eine beeindruckende, variable Raumzeichnung. In der derzeitigen Präsentation des mpk hängen zwei Leuchtsegmente schlapp und spannungslos von der Decke, während die übrigen Glasröhren sich dem Boden zuneigen oder bereits auf ihn niedergesunken sind. Licht selbst kreiert hier eine Raumzeichnung, bildet ein Volumen aus filigranen Linien, deren

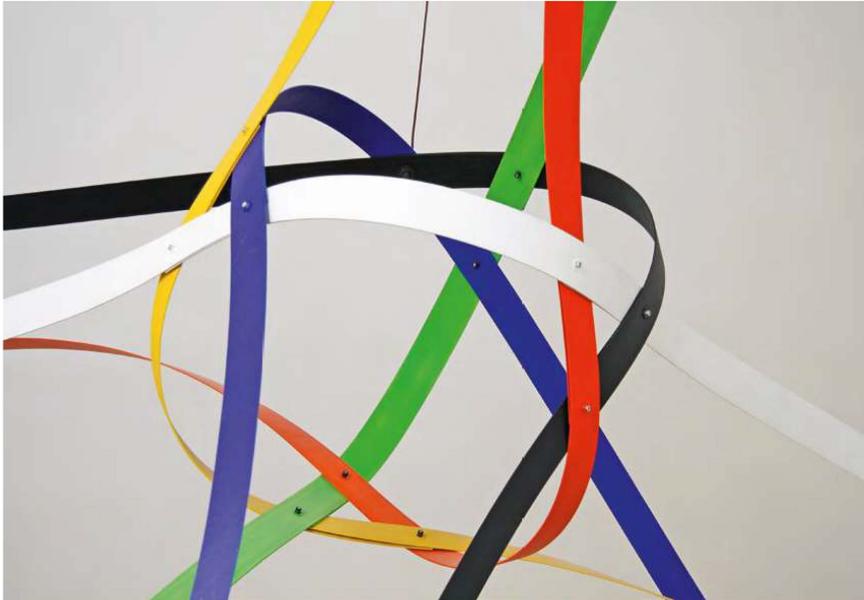


Abb. 6 (Kat. 029, S. 38),
Lars Englund, Relative, 1998

feine Verläufe sich durch einen veränderten Standpunkt dynamisch verändern. Dem umherschreitenden Betrachter bieten sich immer neue, ja infinite Linien-Bilder, eröffnen sich immer neue Blickwinkel und Assoziationen, auch Gefühle.¹⁶ Ist der zerteilte und herabhängende Kreis gar ein bedauerndes Geschöpf, wie Sonja Klee vermutet?¹⁷

Der Arbeit, deren Erwerb den Morellet-Bestand des mpk um eine zweite Licht-Plastik des Künstlers bereichert, scheint etwas Körperliches, etwas Menschliches, inne zu wohnen (Abb. 065, S. 86). Trotz ihrer minimalistischen Sachlichkeit berührt sie auf sonderbare Weise; und beachtet man den für die Konkrete Kunst auffällig erzählerischen Titel „Lamentable“ („bedauerlich, jämmerlich“) schält sich eine ironische Deutungsebene heraus, die der Künstler als Möglichkeit mit in den Raum geworfen zu haben scheint und die das narrative Potenzial der Raumzeichnung auch im frühen 21. Jahrhundert einmal mehr vor Augen führt.

Eine Ausprägungsform der Raumzeichnung, die besonders eindringlich Themen wie Bewegung, Wandelbarkeit und Schwerelosigkeit künstlerisch-visuell zu gestalten vermag, ist das Mobile. Heute landläufig vor allem mit der spielerischen Ausstattung von Kinderzimmern verbunden, hat das Mobile seine Ursprünge als ernstzunehmende Kunstform bei frühen Konzeptuellen wie Alexander Calder. Dieser hatte sich als studierter Ingenieur und künstlerischer Autodidakt bereits in den frühen 1930er Jahren mit kinetischen Fragestellungen beschäftigt und seine ersten „Mobiles“ geschaffen; eine Begriffsschöpfung, die Marcel Duchamp bei einem Atelierbesuch 1931 intuitiv eingefallen war.¹⁸ Calder schuf in den folgenden Jahrzehnten verschiedene farbenfrohe Stand- und Hängemobile, unter ihnen Schlüsselwerke wie „La Demoiselle“ von 1939 oder „Little Spider“ um 1940, die als filigrane Drahtskulpturen bewegliche Zeichnungen im Raum, fragile Gleichgewichtszustände, generierten.¹⁹

Der 1942 im oberbayerischen Kolbermoor geborene Helmut Dirnächner zählt ebenso wie der Schwede Lars Englund—das mpk bewahrt von ihm die faszinierend schwerelos-raumdurchströmende Arbeit „Relative“ (Abb. 5)²⁰—zu den Künstlern, die das Konzept des Mobiles in ihren Werken wieder neu aktualisiert haben. Dabei entdeckte der Absolvent der Akademie der bildenden Künste München, der trotz seines konkret-reduzierten Ansatzes ein ausgeprägtes handwerkliches Interesse für die Materialästhetik von Mineralien und Zellulose verfolgt, die Gestaltungskraft des Mobiles erst relativ spät.²¹ Seit 1998 entstanden zahlreiche Mobiles, in denen er die von ihm zuvor an Wänden fixierten lanzettförmigen Elemente aus gefärbter Zellulose aus ihrer statischen Begrenztheit löste und sie als freischwebende Strukturen im Raum präsentierte. In diesen Arbeiten durchdringen sich skulpturale, malerische wie zeichnerische Fragestellungen, bilden

16. Annette Reich: Aneinanderreihung (2010), S. 8–13, S. 11.

17. Sonja Klee: Humor und Ironie (2012), S. 285.

18. Susanne Meyer-Böser: Alexander Calder. Avantgarde in Bewegung, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. K20, Düsseldorf, München 2013, S. 137.

19. Susanne Meyer-Böser: Alexander Calder (2013), S. 55.

20. Svenja Kriebel: Dreidimensionale Werke (2000), S. 64–65.

21. Zur Bedeutung der Materialien bei Dirnächner siehe Christof Engelhorn u. Helmut Dirnächner: Erde, Stein, Papier, München 2007, S. 4–6.



Abb. 6 (Kat. 023, S. 36),
Helmut Dirnaichner, Sassi volanti
(Schwebende Steine), 1999

eine Synthese.²² Auf eindrucksvolle Weise spielt Dirnaichner, der in München, Mailand und Apulien lebt und arbeitet, mit der Kraft der Gravitation. So bezeichnet er auch seine in Kaiserslautern verarbeitete Arbeit mit dem Serientitel „Sassi volanti“, suggeriert also im italienischen Original täuschend, dass es sich bei den bunten, an langen Armen hängenden Objekten, deren Farbigkeit den zerriebenen Steinmineralien Lapislazuli, Zinnober und Jaspis entspringt, um „schwebende Steine“ handle (Abb. 6). Das Mobile, das durch diesen Transformationsprozess mineralische Schwere gleichsam in papierne Leichtigkeit verwandelt—der Künstler bezeichnet die schwebenden Formen als „Lichtsteine“—, macht das Schwere auf irritierende Weise leicht, entzieht ihm Gewicht, hinterfragt scheinbar universelle Naturgesetze. Das Mobile, so Hans Gercke, „steigert Dirnaichners Intention, das Schwere leicht zu machen, die Materie zu transformieren [...]“. Die inhaltlichen und formalen Raumbezüge der bisherigen Arbeiten werden um die Komponenten der Bewegung, der Zeit, der Veränderung bereichert.²³

Dirnaichners Arbeiten sind Raumzeichnungen in konsequenter Ausprägung. Nicht nur schaffen seine Mobiles einen Raum im Raum, ein eigenes, sich stetig verwan­delndes Volumen, das zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen transzendent vermittelt; durch die unmittelbare Interaktion mit äußeren Kräften, durch die vom Besucher verursachten Luftströmungen, gerät auch die gesamte Konstruktion in permanente Bewegung, verändert immerfort ihr Bild, auch ihr Schattenbild, das sich vergrößert und ephemer auf den Flächen des umgebenen Raumes abzeichnet. Hier wird die Zeichnung in der Tradition der kinetischen Kunst nicht nur raumgreifend und immersiv; indem sie über das Licht substanzlose Abbilder auf ihre Um-Welt zu übertragen vermag, offenbart sie zugleich sensibel ihre poetisch-malerische Qualität.

22_ Hans Gercke: Sassi volanti,
in: *Künstler. Kritisches Lexikon
der Gegenwartskunst, Ausgabe 48,
Heft 25, 1990, S. 3–11, S. 7.*

23_ Hans Gercke: Sassi volanti
(1990), S. 6–7.