



Museum der Abstraktion

Die Gemälde und Skulpturen
der Sammlung Domnick Nürtingen

Ein digitales Katalogprojekt der Stiftung Domnick
von Werner Esser

2003 | 2004



Kapitelübersicht

- ◆ Editorial
- ◆ Max Ackermann – Über das Musikalische in der Kunst
- ◆ Shusaku Arakawa – »Blank«: Das Geheimnis als Konstrukt und Spiel
- ◆ Joannis Avramidis – Die »Formel zum Bauplan des menschlichen Körpers«
- ◆ Willi Baumeister – Das Unbekannte zeigt sich
- ◆ Gerlinde Beck – »Raumchoreografien« eines »Tänzermenschen«
- ◆ Franz Bernhard – Existenzformen
- ◆ Miguel Berrocal – Handhabungsplastik
- ◆ Walter Bodmer – Gefüge in der Schwebel
- ◆ Arturo Bonfanti – Einklang und Spannung
- ◆ Andreas Brandt – »Das Maß, die Zahl, die Proportion, die Menge, die Lage«
- ◆ Peter Brünig – »Zwei Brünings« oder Gesten zu Zeichen
- ◆ Giuseppe Capogrossi – »Das Zeichen ist alles, alles das Zeichen«
- ◆ Michael Croissant – Gestalthüllen
- ◆ Piero Dorazio – Verflochten: Farbe und Linie, Fläche und Raum
- ◆ Eberhard Fiebig – »Eisenbeißer« und »art engineer«
- ◆ Gerhard Fietz – Zen und die Kunst des Malens
- ◆ Lothar Fischer – Bildwerke, »Kunstfiguren«
- ◆ Günter Fruhtrunk – »Provokation des Sehens«
- ◆ Rupprecht Geiger – Farbe – das Medium wird Botschaft
- ◆ Volkmar Haase – Eisen, Stahl, Edelstahl
- ◆ Hans Hartung – »Peinture comme action« ?
- ◆ Gerhard Hoehme – »Strukturplantagen«
- ◆ Rudolf Hoflehner – De-Figuration



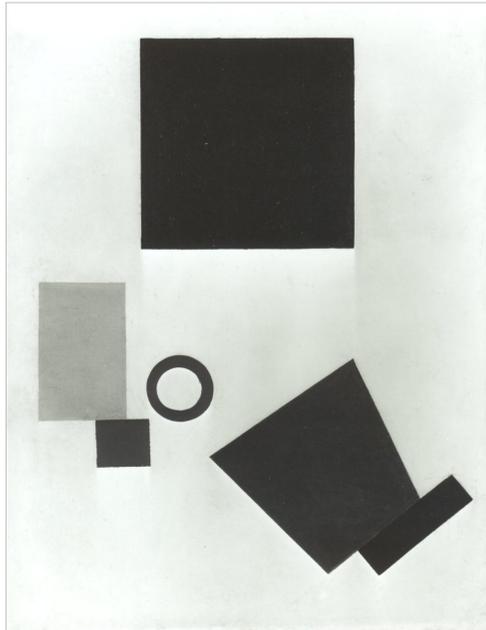
Editorial

Die Sammlung Domnick zählt zu den herausragenden privaten Museumsprojekten in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Am Anfang stand die leidenschaftliche Idee, für die – in Nachwirkung nationalsozialistischer Feme – noch immer diskreditierten Künstlern der Abstraktion ein Forum zu schaffen, das den Gestaltungsanspruch der Werke ernst nimmt und ihnen einen optimalen Kontext zur Entfaltung bietet. Nach Ottomar Domnicks gescheitertem ersten Versuch, bereits 1948 ein solches *Museum der Abstraktion* neuartigen Konzepts in Stuttgart zu initiieren,¹ konnte sich der Sammler zwanzig Jahre später nach Plänen des Architekten Paul Stohrer (1909–1975) schließlich in Nürtingen seinen Lebenstraum erfüllen, moderne Architektur und abstrakte Kunst symbiotisch miteinander zu verbinden.



Sammlung Domnick

Während das unter dem Namen *Sammlung Domnick* denkmalgeschützte Museumsensemble schon mehrere ausführliche Würdigungen erfuhr,² steht eine eingehende Darstellung von Künstlern und Werken der



Kasimir Malewitsch
Autoportrait en deux dimensions, 1915
ehemals Sammlung Domnick

Sammlung bis dato aus. Mit einem digitalen *work in progress* soll dem zunächst im Internet, den Interessen von Publikum und Wissenschaft gleichermaßen dienend, abgeholfen werden. Die ersten rund 20 Künstlerkapitel sind nun online verfügbar, die anderen – ca. vierzig – folgen sukzessive. Abschließend wird auf der Grundlage archivgestützter neuer Erkenntnisse zum Sammlungsbestand die Geschichte der Sammlung Domnick im Ganzen umrissen.

Ein Web-Katalog ersetzt kein Buch. Es ist daher vorgesehen, zu gegebener Zeit den Katalog auch in gedruckter Form zu publizieren. In der Bildschirmdarstellung unvermeidbare Beeinträchtigungen der Abbildungsqualität werden sich dann erübrigt haben, provisorische Arbeitsfotos werden durch professionelle Ektachrome ersetzt sein. Interessenten mögen bereits jetzt – unverbindlich – ihr Interesse an einer Subskription bekunden (s.u.).

Der Katalog ist alphabetisch aufgebaut und umfasst in einzeln abrufbaren Künstlerkapiteln die Gemälde und Skulpturen der Sammlung Domnick, soweit sie zum Zeitpunkt der Konstitution der Stiftung – 1994 – vorhanden waren. Eine ganze Reihe von Werken hatte Ottomar Domnick im Hinblick auf eine stetige Optimierung seiner Sammlung selbst verkauft, getauscht oder verschenkt.³ Ein zentrales Werk der frühen Sammlung Domnick und *chef d'oeuvre* des Suprematismus, Kasimir Malewitschs Autoportrait en deux dimensions von 1915⁴ musste auf Grund eigentumsrechtlicher Vorbehalte des Treuhänders von Malewitschs Nachlass schließlich wieder zurückgegeben werden.⁵

Die mehreren hundert, zum Teil noch zu identifizierenden und inventarisierenden Arbeiten auf Papier⁶ bleiben ausgespart und späterer Bearbeitung vorbehalten.

Gemäß Ottomar Domnicks Erbvertrag mit dem Land Baden-Württemberg und den Statuten der Stiftung sind die Werke der Sammlung Domnick der Staatsgalerie Stuttgart als Sonderbestand überantwortet. In Anerkennung dieser Verantwortung hat die Staatsgalerie Stuttgart den Anstoß zu dem lange entbehrten Bestandskatalog gegeben und die erforderliche wissenschaftliche Ressource bereitgestellt. Ohne dieses Engagement wären die aufwendigen Basisarbeiten in Archiv, Bibliothek und Inventar nicht zu

bewältigen und der erste Block Künstlerkapitel in der vorgelegten Weise nicht zu realisieren gewesen. Frau Prof. Dr. Gudrun Inboden und Frau Dr. Karin von Maur, Vertreterinnen der Staatsgalerie im Kuratorium der Stiftung Domnick, sowie Herrn Prof. Dr. Christian von Holst, Direktor der Staatsgalerie, gebührt hierfür besonderer Dank!

Ebensolcher Dank gilt allen Künstlern, Fotografen und Nachlässen, die auf die Verwertungshonorare bei der Internet-Wiedergabe ihrer Werke verzichtet haben. Erst durch dieses Entgegenkommen wurde das gegenwärtige Web-Projekt überhaupt ermöglicht.

Gedankt sei last but not least Herrn Michael Wagner, EDV-Administrator der Staatsgalerie Stuttgart, für seinen unverzichtbaren Einsatz bei Aufbau und Pflege der Computerprogramme sowie den Herren Karl und Julian Henn für ihre wertvollen Ratschläge bei der Handhabung von *WinWord*, mit dem sich der Web-Katalog als ‚zero budget project‘ handstricken ließ.

Alle Interessenten, die nicht auf eine spätere Buchversion des Katalogs warten möchten, können einzelne Künstlerkapitel für Studienzwecke im Schwarzweißausdruck von uns erhalten.

Nürtingen, Mitte Juni 2003

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Werner Esser'.

Anmerkungen

¹ Vgl. hierzu im einzelnen: Werner Esser, »Stuttgarter Aufbruch« oder »Die Zukunft hatte schon begonnen«, *Ottomar Domnick, Franz Marc, die Staatsgalerie und das erste Sammlermuseum des Landes*, in: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hg.), *Neuordnungen. Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit*, Tübingen 2002, S. 117-135.

² So von Ottomar Domnick selbst in: Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick - ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart /Zürich 1982; zuvor u.a. von Wolfgang Mahringer, *Porträt Dr. O. Domnick*, in: *Ärzteblatt Baden-Württemberg* 5/1970, Sonderdruck, S. 1-7; in jüngerer Zeit u.a. von: René Straub, *Vollendet im Zeittakt*, in: *Zyma* 4/1995, S. 18-23; Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), *Die heroischen Jahre der Abstraktion. Sammlung Domnick – Staatsgalerie Stuttgart. Ausstellung auf Schloß Achberg. Auswahlkatalog*, Stuttgart 1995; Werner Esser, *Sammlung Domnick. Eine Einführung*, Nürtingen 1999.

³ Hinweise hierzu in den einzelnen Künstlerkapiteln.

⁴ Stedelijk Museum Amsterdam, Inv. Nr. A-7683; Farbabb. in: Ausst.-Kat. *Kazimir Malevich 1878-1935: Russian Museum Leningrad u.a., Moskau / Amsterdam 1988/89*, S. 135, Kat. Nr. 51 (steht Kopf).

⁵ Der Verlust dieser bereits in *Letzten futuristischen Gemäldeausstellung 0,10* in St. Petersburg 1915 ausgestellten Inkunabel der Moderne (Abb. u.v.a. in: Uwe M. Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München 2001, S. 36, o. re.) war sehr schmerzlich. Domnick hatte das Bild fest zu seinem Besitz gerechnet (vgl. Ausst.-Kat. *Stedelijk Museum Amsterdam. Catalogus No. 100. Verzameling Dr. O. Domnick*, Kat.-Nr. 95 (mit falschem Titel und Datierung »compositie 1921«; Abb.) und es qua Vereinbarung vom 19.08.1953 mit über 160 weiteren Bildern der Staatsgalerie Stuttgart (vgl. Tilmann von Stockhausen, *Der gescheiterte Mäzen?*

Ottomar Domnick und die Stuttgarter Staatsgalerie, in: Thomas W. Gaehtgens / Martin Schieder (Hg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft*, Berlin 1998, S. 185-191; Esser 1999 [Anm. 2], S. 8, S. 18; Esser 2002 [Anm. 1], S. 125-130) vermacht, doch gehörte es ihm eigentlich noch gar nicht. Hugo Häring, Malewitschs Treuhänder in Deutschland seit den 20er Jahren, hatte es dem Sammler im März 1950 vielmehr nur als

Leihgabe – mit der »festen Vereinbarung« einer späteren Bezahlung, wenn die Eigentumsverhältnisse am Nachlass Malewitschs geklärt wären – überlassen, es aber im März 1956 überraschend wieder zurückgefordert (Akten im Archiv Sammlung Domnick). Das Stedelijk Museum Amsterdam, das sich seit den 50er Jahren intensiv um den Aufbau einer Malewitsch-Sammlung bemühte (vgl. Joop M. Joosten, *Malevich in The Stedelijk*, in: Ausst.-Kat. *Kazimir Malevich 1988/89* [s.o.], S. 44ff), erwarb es schließlich. Im jüngsten Werkverzeichnis – Andréi Nakov, *Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné*, Paris 2002, Nr. S-21 – findet sich kein Hinweis auf die zeitweise Zugehörigkeit des Gemäldes zur Sammlung Domnick.

⁶ Sie befinden sich größtenteils im Magazin der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

Fotonachweis

- Sammlung Domnick: © Wilfried Dechau, deutsche bauzeitung
- Kasimir Malewitsch, *Autoportrait en deux dimensions*: © Stedelijk Museum Amsterdam

Wir danken Herrn Wilfried Dechau sowie dem Stedelijk Museum Amsterdam für die freundlichen Reproduktionsgenehmigungen.



Max Ackermann

Über das Musikalische in der Kunst

Max Ackermann war *nicht* Mitglied im Blauen Reiter. Paul Klees Sohn, Felix Klee, machte im April 1947 Ottomar Domnick auf einen Irrtum aufmerksam,¹ der dem Stuttgarter Schriftsteller und Kunstkritiker Kurt Leonhard im Prospekt zu Domnicks vierter, Max Ackermann gewidmeter Einzelausstellung im Rahmen des »Zyklus‘ kunstwissenschaftlicher Veranstaltungen über das Thema abstrakte Malerei«² unterlaufen war.

Leonhards Lapsus aber war produktiv, verwies er doch auf eine innere Verwandtschaft Ackermanns mit Kandinskys reformatorischem Anspruch, der Kunst als Gestaltungskraft im Abstrakten eine Grammatik der Formensprache zu verleihen. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Anverwandlung musikalischer Termini, Strukturen und Empfindungen, die kategoriale Analogisierung von Klang und Farbe, als unmittelbarsten Ausdrucksträgern des Seelischen.

Max Ackermann hat der Musik zeit seines Lebens eine Leitfunktion für seine Malerei zugesprochen,³ ob in theoretischen Äußerungen, Seminarveranstaltungen, Bildtiteln oder auch beim Malen selbst nach Symphonien von Beethoven etwa, doch ist es zu keiner expliziten

Beschäftigung mit Kandinsky und dessen Kreis gekommen; die kurze Begegnung beider Künstler anlässlich einer Gruppenausstellung in Stuttgart 1928⁴ hatte eher episodischen Charakter. Trotz der gemeinsamen Verwurzelung in der Musik blieben die Kunst Kandinskys und Ackermanns einander grundsätzlich fremd: Kandinsky und der Blaue Reiter zogen aus, neue Räume der Empfindung, eine Ästhetik freier Tonalität und dynamischer Dissonanzen zu erschließen – sie waren Avantgarde. Ackermann hingegen koppelte sich retrospektiv an Harmoniegesetze der Vergangenheit, den Goldenen Schnitt etwa oder Goethes Farbenlehre, blieb, bei aller Abstraktion, ein *Klassiker*, der nach Harmonie in der Vielfalt strebte, nach Gleichmaß.⁵ Nicht Schönberg, sondern Bach und Beethoven, nicht Kandinsky, sondern Willem van de Velde und Adolf Hölzel bildeten Ackermanns Fundamente.⁶ Insbesondere Hölzels Harmonielehre, wonach Linie, Form und Farbe als die drei wichtigsten bildnerischen Mittel »durch Kontrast und Ausgleich« zur Harmonie gebracht werden sollen,⁷ sowie sein Vorentwurf einer – in Entsprechung zur musikalischen – bildnerischen »Kontrapunk-

tik«,⁸ wurden zu zentralen Paradigmen in Ackermanns künstlerischer und kunstpädagogischer Arbeit. Das von Hölzel Vorgedachte, es fand in Texten Ackermanns seine definitive Formulierung⁹ und in manchen Bildern – vgl. DOM G 1 – eine fast allzu wörtliche Umsetzung.

Ottomar Domnick hatte einst große Hoffnungen in Max Ackermann gesetzt und sich bei befreundeten Sammlern und bei Galeristen für ihn verwandt. Der stille, einzelgängerische Maler von der Höri, einem Künstler-Refugium am Bodensee während der Nazizeit, zählte zu Domnicks Künstlern der ersten Stunde. Unmittelbar nach dem Krieg hatten sie sich kennen gelernt.¹⁰ 1946 erwarb Domnick die ersten Arbeiten, eine kleine Ölkreidezeichnung und ein Pastell, die sich auch heute noch im Bestand der Sammlung Domnick befinden.¹¹ Sechs Jahre später, als Domnick seine Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart übergab,¹² umfasste seine Bestandsliste bereits 17 Positionen von Max Ackermann, einige weitere kamen bis 1967 hinzu. Im inventarisierten Nachlass Domnicks jedoch finden sich nur noch vier Gemälde sowie fünf Arbeiten auf Papier, alle anderen waren von

dem Sammler im Lauf der Jahre verkauft oder getauscht worden,¹³ darunter auch zwei Arbeiten, die heute als Verlust für die Sammlung zu werten sind, da sie Ackermann im großen Format und mit charakteristischen Bildfindungen der späten Jahre repräsentierten: Überbrückte Kontinente von 1954¹⁴ und Gelbe Rotation aus dem Jahr 1967.¹⁵ Dass Domnick Überbrückte Kontinente hergab, erscheint umso befremdlicher, als der Sammler diesem Werk in Will Grohmanns erster monographischer Publikation über Max Ackermann¹⁶ eine kostspielige Farbproduktion finanziert hatte¹⁷ und ihm ein Jahr später Kurt Leonhard im Katalog der von Domnick arrangierten Ackermann-Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1956 mit einem eigenen Gedicht den Ehrenplatz zugewiesen hatte.¹⁸ Über die Gründe für diesen Verkauf noch vor Einrichtung der Sammlung Domnick in Nürtingen 1967, lässt sich nur mutmaßen. Wie aus Bilderlisten und Briefen der 50er Jahre hervorgeht, hatte Domnick bei Max Ackermann besonders die kleinen Formate geschätzt.¹⁹ Der Künstler selbst wollte sein Image eines ‚Kleinmeisters‘



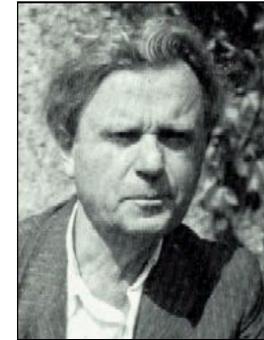
Überbrückte Kontinente, 1954

überwinden, ihm schwebte Großes vor: »Meine ‚Bilderchen‘ in der Domnicksammlung der Wttb. Staatsgalerie müssen monumentalisiert werden«,²⁰ forderte er von sich 1953, und er versprach Domnick als Dank für dessen Engagement in der Staatsgalerie: »[...] wenn der neue

Raum mit freien Wänden fertig sein wird, dann soll ein ganz großes Bild meiner Hand dort einziehen. Eine solche Stiftung wird Ihnen Freude bereiten.«²¹ Die große Form jedoch schätzte Domnick bei Ackermann offenkundig nicht so sehr, auch nicht in späteren Jahren: den Bildern Stele 14.XII.1966 (DOM G 5) und Gelbe Rotation war kein Platz auf Dauer in der Sammlung bestimmt. DOM G 5 wanderte ins Depot, Gelbe Rotation in andere Hände.

★ 1887 in Berlin.

1906–12 Studium bei Henry van de Velde in Weimar sowie an den Kunstakademien von Dresden, München und Stuttgart. Prägender Einfluss von Adolf Hölzel. 1915–17 Kriegsdienst. 1920 Gast der Stuttgarter Üecht-Gruppe (Hölzel-Kreis), erste Ausstellungsmöglichkeit. 1928 Begegnung mit Wassily Kandinsky in Stuttgart. 1930 Seminar für Absolute Malerei an der VHS Stuttgart. 1936 Lehrverbot; teilweise Übersiedlung auf die Halbinsel Höri/Bodensee. 1947 Ausstellung innerhalb von Ottomar Domnicks Zyklus »Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei«. 1948 Teilnahme am 3ème Salon des Réalités Nouvelles in Paris. 1950 Ströher-Preis für gegenstands-freie Kunst. 1952 Seminar über Malerei und Musik zusammen mit dem Komponisten W. Fortner in Horn/Bodensee. 1953 Begegnung mit H. Laurens, H. Hartung, C. Domela, J. Gonzalez, S. Delaunay in Paris. 1955 erste monographische Publikation über Max Ackermann von Will Grohmann. 1956 große Einzelausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart. 1957 Ernennung zum Professor; Rückkehr nach Stuttgart. 1973 Umzug nach Unterlengenhardt aus gesundheitlichen Gründen.
† 1975 in Unterlengenhardt/Bad Liebenzell.



Max Ackermann
1943



DOM G 1

Komposition | 1919

Öl auf Malkarton, 32,5 x 20, 5 cm

Bez. auf der Rückseite: *M. ACKERMANN/STUTTGART/KOMPOSITION/1919*

Erw. 1950, Geschenk des Künstlers

Inv. Nr. DOM G 1



- Domnick 1982, S. 140, Nr. 1
- von Manteuffel 1995, Abb. S. 21

In dieser kleinen Studie wendet Ackermann buchstabengetreu Hölzels Rezeptur für eine harmonische Komposition an, die sog. »Meisterformel«. ²² Das Kompositionsgerüst ist an den Unterzeichnungen noch gut ablesbar. Es basiert auf zwei übereinander gelegten Andreaskreuzen, die sich aus der Diagonalteilung des gesamten Bildrechtecks und des darin eingeschriebenen oberen Quadrats, dessen Seitenlänge der Breite des Bildrechtecks entspricht, ergeben. ²³ Quadrat und doppelte Diagonalteilung markieren die wesentlichen Binnenfelder, die sich im Hinblick auf die Farbtöne – Ausmischungen von Grün, Orange, Purpur –, ihre Helligkeitswerte sowie auf das duale Spiel von kurvigen und geraden, großen und kleinen Formen zueinander komplementär verhalten.

Eng verwandt mit DOM G 1 ist die im gleichen Jahr entstandene, gleichformatige

Gegenstandslose Studie (ACK 3019) im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart. ²⁴ Deren kontrastreichere Farbgebung lässt sie etwas spannungsvoller erscheinen als die in gedeckten Valeurs aufgebaute Komposition von 1919.

Innerhalb der Sammlung stellt DOM G 1 eine Inkunabel dar als eines der frühesten abstrakten Werke. Der Sammler erhielt es 1950 von Max Ackermann zum Geburtstag geschenkt. ²⁵



Gegenstandslose Studie, 1919

Schwarze und blaue Formen | 1943

Öl und Tempera auf Malkarton, 30 x 18,5 cm

Bez. auf der Rückseite:

*M. ACKERMANN/ STUTTGART/ 1943/.../„schwarze
+ blaue Formen“*

Erw. vor dem 31.03.1952, vermutl. vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 2

 Domnick 1982, Abb. S. 91; S. 140, Nr. 3

Spiel um Senkrechte | 1946

Öl und Tempera auf Malkarton, 29 x 19 cm

Bez. auf der Rückseite:

*M. ACKERMANN/ STUTTGART/ SPIEL UM SENK-
RECHTE/ 1946*

Erw. vor dem 31.03.1952, vermutlich vom Künst-
ler

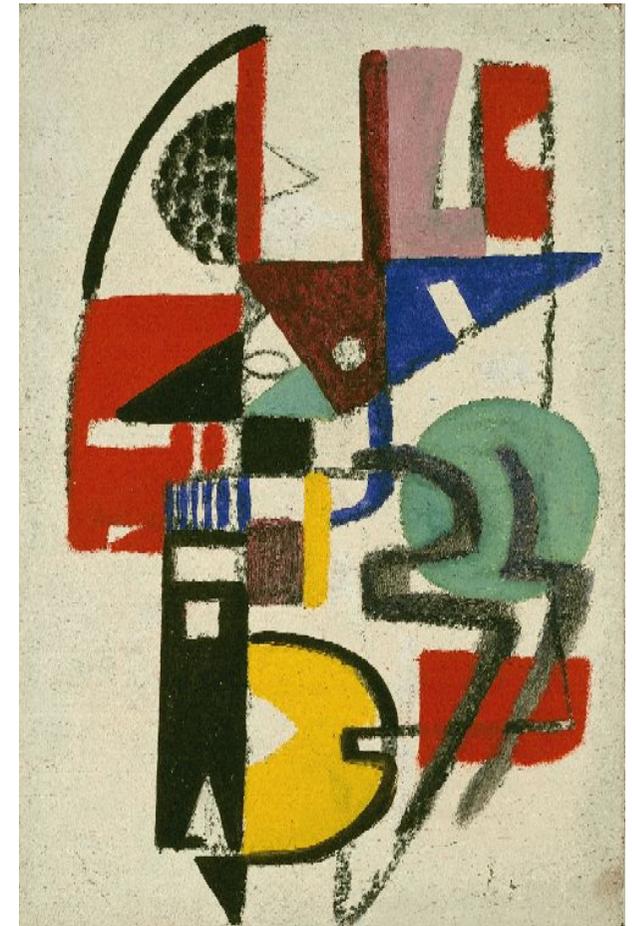
Inv. Nr. DOM G 3

 Domnick 1982, Abb. S. 91; S. 140, Nr. 4



DOM G 2

Als Pendants in Format und Rahmung stehen die beiden skizzenhaften Arbeiten für die spielerische Experimentierphase Ackermanns im kleinen Format während seines Rückzugs auf die



DOM G 3

Höri in den 40er Jahren. Die Dialogbeziehung einzelner Farbformen über schwebendem Weißgrund ist das Thema. Mit klar konturierten, ganz in die Fläche bis zu den Bildrändern hin ausge-

breiteten Farbformen ohne ausgeprägtes Zentrum, eignet diesen Öl-Tempera-Miniaturen ein – im positiven Sinne – dekorativer Charakter, der auch eine Übertragung in ein größeres Format, als Wandmalerei etwa, vorstellbar machte. Während Schwarze und blaue Formen (DOM G 2) ganz auf die Dualität von Schwarz und Blau setzt, instrumentiert Ackermann das drei Jahre später entstandene Spiel um Senkrechte (DOM G 3) mit den drei Grundfarben und drei gebrochenen Sekundärfarben (Grün, Rosa, Purpur) farblich reicher. Das senkrechte Rückgrat der Komposition bleibt imaginär; es ist nicht als axiale Form ausgebildet, sondern als Formtendenz, die den aus Rechteck, Kreis und Dreieck abgeleiteten Einzelformen und ihrer Zuordnung zueinander innewohnt.

Ackermanns Ideal einer heiteren *musikalischen* Malerei, die polyphon und kontrapunktisch strukturiert und nicht nur abstrakt, sondern *absolut* ist, d.h. nichts als Formenklang, frei von figürlichen Konnotationen, findet in Spiel um Senkrechte seine Vorprägung. Bald werden die Bildtitel lauten »Herabkunft der Musik«, »Hauptstimme umworben«, »Hymne« und »An die Mu-

sik«.²⁶ Doch nach wie vor gilt – im Gegensatz zu Kurt Leonhards den Künstler in seiner Programmatik der Verschwisterung von Malerei und Musik²⁷ wörtlich nehmender Rezeption – die eher kritische Einschätzung Will Grohmanns von 1955, wonach »die Künste nur in der Wurzel konvergieren, nicht in der Krone, daß es eine Verwandtschaft nur im Elementaren gibt, nicht in der Erscheinung, im Resultat.«²⁸

Verweist Spiel um Senkrechte auf den künftigen, sich frei spielenden Ackermann, so sind bei Schwarze und blaue Formen Anklänge an die Malerei Willi Baumeisters unübersehbar, insbesondere an dessen Serie Afrikanisch,²⁹ mit dem komplementären Ineinandergreifen winkliger, chiffrenhafter Formflecken, denen bisweilen figürliche Konturlinien eingeschrieben sind.

Doch wo Baumeister die Bildoberfläche als körperhaften Grund begreift, aus dem heraus die Formen, Eigenwesen gleich, erwachsen, respektiert Ackermann die Fläche als »heilig«.³⁰ Sie ist ihm Dispositionsplan. Auf ihr arrangiert er seine Farb-Form-Stimmen wie ein Komponist. Gerade dies so evident Spielerische ist es, was Ackermann später Baumeister, den er als seinen un-

überwindbaren Rivalen empfand, aufs Heftigste ankreidete: »Wir können keine Hieroglyphen setzen, da wir keinen Mythos haben. – Nur ein Spiel treiben, wie W.B. es tat, ist ein Verbrechen am Lebendigsten ... die Zeichen sind entleert. O Jammer!«³¹



DOM G 5

Stele 14.XII.1966 | 1966

Acryl auf Leinwand, 175 x 50,5 cm

Bez. auf der Rückseite:

Ackermann „14.XII.1966“

Inv. Nr. DOM G 5



- Domnick 1982, S. 140, Nr. 10
- Ausst.-Kat. Lutz Tittel (Hg.), *Max Ackermann 1887 - 1975. Zum 100. Geburtstag*: Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1987, Abb./Kat. Nr. 125 (steht Kopf)

Das extreme Hochformat begegnet bei Ackermann seit den späten 20er Jahren immer wieder,³² und man könnte im Hinblick auf Ackermanns Bezeichnung *Stele* versucht sein, in diesem Bild eine Reminiszenz an das Frühwerk zu sehen, z.B. das statuarische, die Nähe zu Baumeister und Schlemmer nicht verleugnende Figurinenbild *Gärtnerin*,³³ in dem einzelne Formelemente der *Stele 14.XII.1966* in figürlich-dinglicher Konkretisierung vorgebildet scheinen.

Die Anklänge an Figürliches sind jedoch ausgesprochen frei; vor allem ist im Gegensatz zu dem Werk der 20er Jahre Ackermanns Male-

rei der 60er Jahre ganz an die Fläche gebunden. Auch die eine gewisse Relieftauglichkeit suggerierenden Binnenschattierungen klären die Formen nicht im plastischen Sinne, vielmehr erscheinen sie als ambivalente Einschreibungen ‚im Konjunktiv‘. Der plakativen Statuarik des in den drei Grundfarben, ganz auf Vertikalität angelegten Bildbaus setzt Ackermann somit ein Irritationsmoment entgegen. Vor allem hinsichtlich der klaren, leuchtenden Buntfarbigkeit der Acrylbilder Ackermanns aus jener Zeit sah Gabriele Schneider einen Einfluss Ernst Wilhelm Nays wirksam, mit dessen Werk der mittleren 60er Jahre sich Ackermann intensiv befasst hatte.³⁴

Anmerkungen

¹ Brief Felix Klee an Ottomar Domnick 19.04.1947 (Archiv Sammlung Domnick).

² Das Katalogbuch hierzu, eine aufwändige kunstpublizistische Pionierleistung der Nachkriegszeit, erschien noch im selben Jahr: Ottomar Domnick (Hg.), *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus*, Bergen/Obb. 1947.

³ Vgl. hierzu jüngst Gabriele Schneider, *Max Ackermann 1887-1975. Die Genese des malerischen Werkes*, Diss. FU Berlin 1998, Bd. 1 (Text); ferner Kurt Leonhard, in: Ausst.-Kat. Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*: Staatsgalerie Stuttgart, München 1985, S. 430ff.

⁴ Ausst.-Kat. Lutz Tittel (Hg.), *Max Ackermann 1887-1975. Zum 100. Geburtstag*: Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart: 1987, S. 180.

⁵ Vgl. Schneider (Anm. 3), S. 174ff.

⁶ Ebd., S. 32ff; s. auch: Leonhard (Anm. 3), S. 430f.

⁷ Schneider (Anm.3), S. 61ff.

⁸ Ebd., S. 155ff.

⁹ »Die Entwicklung des Form-Farb-Themas aus Urform und Urfarbe, dazu das Gegen thema, den Kampf der Themen, die Variationen und Auflösungen um eine starke Harmonie nenne ich den Kontrapunkt.« Zit. nach K. Leonhard, *Musikalische Malerei*, in: Domnick 1947 (Anm. 2), S. 84; vgl. auch Schneider (Anm.3),

S. 155ff.

¹⁰ Brief Domnick an Ackermann 21.12.1955 (Archiv Sammlung Domnick).

¹¹ *Seestück* (DOM C91/2) und *Glasfensterentwurf* (DOM C91/3) – beide in einem Verzeichnis früher Erwerbungen erwähnt und abgebildet (Archiv Sammlung Domnick).

¹² Vgl. Werner Esser, »Stuttgarter Aufbruch« oder »Die Zukunft hatte schon begonnen«. *Ottomar Domnick, Franz Marc, die Staatsgalerie und das erste Sammlungsmuseum des Landes*, in: *Neuordnungen. Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit*, Tübingen 2002, S. 117-135, hier S. 125ff (mit weiterer Lit.).

¹³ Zuletzt 1984: *Ohne Titel* (DOM G 4).

¹⁴ WV ACK 0643. Heute im Besitz der Landesbank Baden-Württemberg; vgl. Schneider (Anm. 3), Abb. 209; Tittel (Anm. 4), Kat. Nr. 83 (Abb.); Ludwin Langenfeld, *Max Ackermann. Aspekte seines Gesamtwerkes*, Stuttgart etc. 1972, Taf. XXVII; Ausst.-Kat. Maria Velte (Hg.), *Max Ackermann. Gemälde 1908-1967*. Mittelrhein Museum, Koblenz 1967, Kat. Nr. 109, Taf. IX.

¹⁵ Ausst.-Kat. Hans H. Hofstätter (Hg.), *Gedenkausstellung Max Ackermann zum 90. Geburtstag*: Städtische Museen Freiburg, Freiburg i.Br. 1978, s.p. (Abb.).

¹⁶ Will Grohmann, *Max Ackermann*, Stuttgart 1955.

¹⁷ Korrespondenz Domnick/Ackermann 09.04. und 01.05.1954 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁸ In: Ausst.-Kat. *Max Ackermann. Kollektiv-Ausstellung*: Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1956, S. 4f.

¹⁹ Brief Domnick an Ackermann 21.01.1953 (Archiv Sammlung Domnick): »Sie sollen sich nicht immer darüber Gedanken machen, dass Sie nur mit kleinen Formaten vertreten sind. Dieses Format passt zu Ihnen und die schönsten Dinge machen Sie eben in dieser spontanen Niederschrift im kleinen Format.«

²⁰ Brief Ackermann an Domnick 23.11.1953 (Archiv Sammlung Domnick).

²¹ Brief Ackermann an Domnick 09.07.1956 (Archiv Sammlung Domnick).

²² Vgl. hierzu Schneider (Anm. 3), S. 60ff sowie S. 81f.

²³ Konstruktionsgerüst von DOM G 1:



²⁴ WV ACK 3019; Inv. Nr. DKM 362. Vgl. Ausst.-Kat. *Max Ackermann. Aspekte des abstrakten Werkes 1919 bis 1973*: Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, S. 11.

²⁵ Brief Ackermann an Domnick 17.04.1950 (Archiv Sammlung Domnick).

²⁶ Vgl. Tittel (Anm. 4), Abb. 65, 67, 69, 71.

²⁷ Leonhard, in: Domnick 1947 (Anm. 2), S. 84-90; ders., *Max Ackermann. Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt a.M. 1966; ders. (Anm. 3), S. 430f.

²⁸ Grohmann (Anm. 16), s.p. (S. 7).

²⁹ Vgl. Will Grohmann, *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Köln 1963, Nr. 641 u.a.m.; Peter Beye / Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde II*, Ostfildern 2002, Nr. 964 ff.

³⁰ Vgl. Kurt Leonhard, *Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst*, Stuttgart 1947; Schneider (Anm. 3), S. 223ff.

³¹ Max Ackermann, Tagebuch 21.01.1961, zit. nach Schneider (Anm. 3), S. 162.

³² Vgl. u.a. Tittel (Anm. 4), Abb. 21, 29, 79, 98; in der Sammlung Domnick ferner ein Glasfensterentwurf von 1947 (DOM C 91/3), Pastell auf Papier, vgl. Domnick 1982, Nr. 6.

³³ Tittel (Anm. 4), Abb. 21.

³⁴ Schneider (Anm. 3), S. 249ff.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982
- von Manteuffel 1995:
Ausst.-Kat. Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), *Die heroischen Jahre der Abstraktion. Sammlung Domnick – Staatsgalerie Stuttgart. Ausstellung auf Schloß Achberg. Auswahlkatalog*, Stuttgart 1995

Fotonachweis

- DOM G 1: Uwe Seyl
- DOM G 2: WE
- DOM G 3: Foto Augustin
- DOM G 5 | *Gegenstandslose Studie | Überbrückte Kontinente*: Archiv Sammlung Domnick
- Portrait: Max-Ackermann-Archiv

Wir danken Herrn Rudolf Bayer, Max-Ackermann-Archiv, für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Max Ackermann im Internet

www.max-ackermann-archiv.de



Shusaku Arakawa

»Blank« – Das Geheimnis als Konstrukt und Spiel

Vermutlich war Ottomar Domnick bereits 1965 in einer Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins¹ dem Werk Shusaku Arakawas, der in den 70er Jahren zur Spitze der internationalen Avantgarde gehören sollte, begegnet. Seit 1961 lebte der Japaner in New York, und es war der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela, der ihm 1964² mit der ersten europäischen Einzelausstellung den Weg in die deutsche Kunstszene gebahnt hatte. Von diesem, also aus erster Hand, erwarb Domnick seine beiden Arbeiten Arakawas 1967, noch vor dem internationalem Durchbruch des Künstlers auf der Biennale Venedig.

Die zwei weißgrundigen, zeichenhaften Bilder wirken im Kontext der Sammlung Domnick fremd, da sie sich deren ästhetischer Leitlinie von freier Formfindung und malerischer Durchbildung entziehen. Sie bringen ein ungewohntes Moment von distanzierter Konzeptualität ins Spiel, das letztlich Domnicks Sache nicht war; nach eigenem Bekunden hat er »diese Stilrichtung später nicht weiter verfolgt.«³

Als Maler bezieht Arakawa eine Position an der Grenze der Malerei. Arakawas Malerei ist

Zeichnung, diagrammatische Darstellung, ent-subjektivierte Schematik. Immer wieder begegnen Schablonenlettern, mit Zirkel und Lineal gezeichnete Grundrisse, Schnitte, perspektivische Geometrien, Skalen, Vektoren, Spektralfächer, Schrift und Ziffern in vielerlei Gestalt auf meist weißem oder nebelgrau getöntem Grund. Solch collagierender Einsatz formelhafter Bild- und Sprachelemente aber wäre in der Tat *poetisch*⁴ zu nennen (und nicht etwa zielgerichtet *rhetorisch*), da das syntaktische Zusammenspiel ein großes Unbestimmbarkeitsmoment enthält und somit kein eindeutiges Lesen/Betrachten erlaubt. Die formal helle, spektralfarbenfreundliche Luzidität führt inhaltlich oft ins Dunkel. Das weiße Bild auf der Netzhaut hinterlässt ein schwarzes Nachbild im Gehirn: Sehen und Denken⁵ fallen auseinander. Die Spaltung des Sinns in Augen- und Gedanken-Sinn aber bereitet uns, ‚sinnbegabten‘ Wesen abendländischer Provenienz, Schmerz: immer wieder versuchen wir, das Disparate zu vereinen, das Rätsel der Zeichen in einer Botschaft zu erlösen.

Dada, Duchamp und die Surrealisten haben programmatisch mit der Entkoppelung von

Wahrnehmung und Denken operiert, Mallarmé und Wittgenstein die Sprache als sich selbsttragende, ihren Eigensinn transportierende objektiviert. Aus diesen geistigen Quellen sowie der Meditationskultur des Zen mit ihren Übungen in Aporie und Absurdität speist sich die Kunst Arakawas. Auf hohem intellektuellen Niveau und in enger Kooperation mit der Schriftstellerin Madeline Gins betreibt er ein komplex verzweigtes Sprachspiel mit bildnerischen Mitteln,⁶ das jenen Mechanism of Meaning – so der Titel einer als *work in progress* über fast ein Jahrzehnt konzipierten, mehr als achtzig Tafeln umfassenden Bilderfolge⁷ – als Leitmotiv umkreist und schließlich ad absurdum führt.

Arakawas auf diverse Wissenschaftsbereiche – Wahrnehmungsphysiologie, Sprachphilosophie, Mathematik, Medizin, Psychologie u.a.m. – rekurrierende *Rebusse* sind Vergeheimnissen jener elementaren Energie, die er mit dem Schlüsselwort »blank« zu öffnen versucht. Im Englischen bedeutet *blank* nicht nur ‚leer‘, ‚unbeschrieben‘, ‚ausdruckslos‘, *blank* heißt auch ‚Gedankenstrich‘ und sammelt metaphorisch in diesem Intermittierungszeichen die

Aufmerksamkeitsenergie auf das noch unbestimmte Folgende; es verkörpert die Energie der Latenz.⁸

Auf der Ebene der bildlichen Repräsentation kann *blank* als die für Arakawa typische weiße oder weißlichgraue, energiehaltige Neutralfläche angesehen werden. Sie ist kein mythischer, eher labortechnischer Grund, der je nach Zutat allerlei syntaktische Zusammenhänge generiert: eine Bewusstseinszone vor der Konstitution von Sinn. Letzteren produziert der Betrachter höchstselbst – und stellt ihn, als selbst gemacht erkennend, ‚selbstredend‘ sogleich wieder in Frage.

Als »art at the service of the mind«⁹ ist für Arakawa Malerei »only an exercise, never more than that.«¹⁰ Eine Vorübung, so wäre in der Rückschau zu ergänzen, für Arakawas und Gins' »further work off the canvas«¹¹ – jene stadt- und landschaftsräumlichen Projekte der 90er Jahre, die beider Utopie des »reversible destiny« *topoi* zu geben suchen: modellhafte Orte, an denen Werk und Erfahrung, Körper und Geist sich zum ganzheitlichen, architekturellen Text/Kontext verbinden.

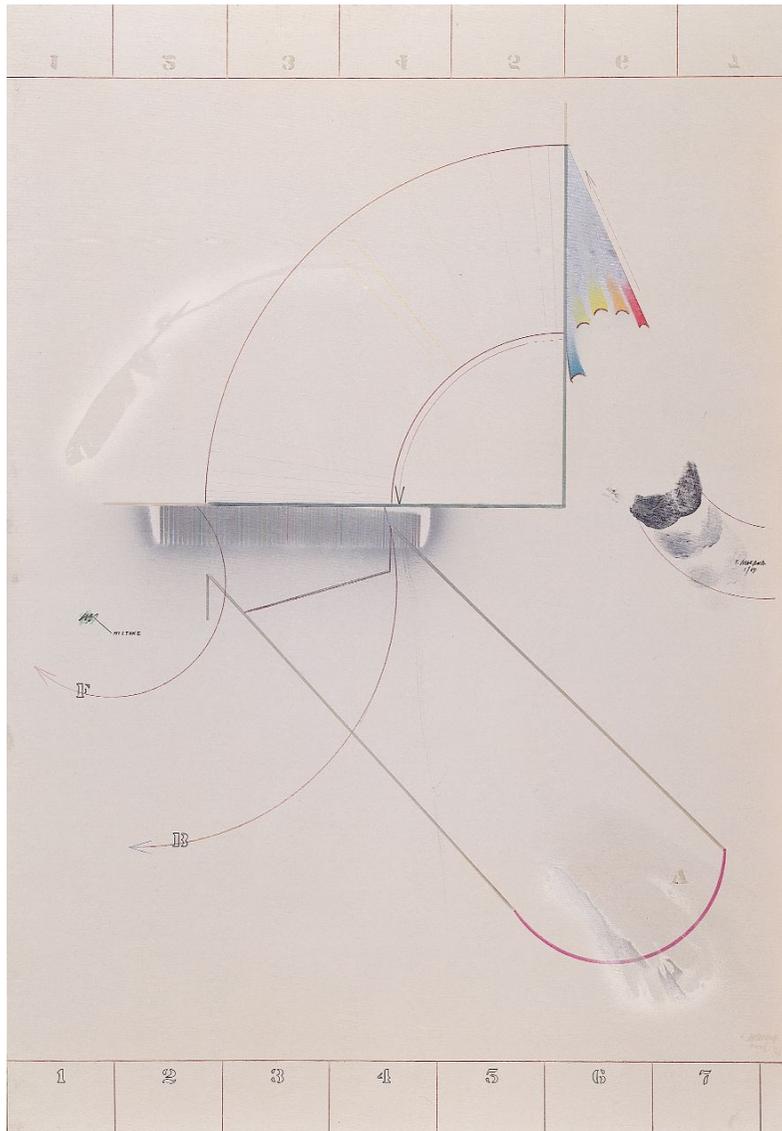


Shusaku Arakawa
1980

* 1936 in Nagoya.

1954 –58 Studium zunächst der Medizin, Mathematik und Physik an der Universität Tokio, dann der Bildenden Kunst am Musashino College of Art in Tokio. 1958 erste Einzelausstellung, Museum of Modern Art, Tokio. 1958–61 neodadaistische Aktionen und Gründung einer Dada-Bewegung in Japan. 1961 Übersiedlung nach New York, Bekanntschaft mit Yoko Ono und John Cage. Ab 1963 Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Madeline Gins, Arakawas späterer Ehefrau. 1964 erste Ausstellung in Europa, Galerie Schmela, Düsseldorf. 1968 und 1977 Teilnahme an der *documenta*, 1972 Stipendiat des DAAD Berlin. 1986 Chevalier des Arts et des Lettres. 1987–88 John Simon Guggenheim Fellowship. 1988–89 Belgischer Kritikerpreis. 1991 große Retrospektive im National Museum of Modern Art, Tokio, 1997 im Guggenheim Museum Soho, New York.

Shusaku Arakawa lebt in New York.



DOM G 6

Untitled | 1965

[Ohne Titel]

Öl auf Leinwand; 153,5 x 107 cm

Bez. Mitte rechts: S. ARAKAWA / 1965

Erw. 1967, Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf

Inv. Nr. DOM G 6

 Domnick 1982, S. 140, Nr. 11

Spuren der realen Hand, planimetrische und stereometrische Konstruktionslinien, Schablonenlettern und -ziffern, Pentimenti, Skalenleisten, Verschimmerungen im *blank*, Spektralauf-fächerungen, Richtungspfeile: ein Großteil von Arakawas ikonographischem Repertoire taucht in diesem frühen Diagrammbild bereits auf. Auch das Wort »mistake«, das in mehreren weiteren Bildern aus den 60er Jahren begegnet.¹² Ein ‚Fehler‘ aber ist nicht einfach nur falsch, sondern besitzt auch einen positiven Energiewert, insofern er zu neuen Frageansätzen zu führen vermag: *trial and error* ist das zentrale naturwissenschaftliche Experimentierprinzip, das Erfahrungsparadigma schlechthin. Solange wir uns bewusst machen – und in Erinnerung halten,

d.h. die *Reuezüge* sichtbar lassen –, dass etwas falsch ist, sind wir auf dem richtigen Weg.

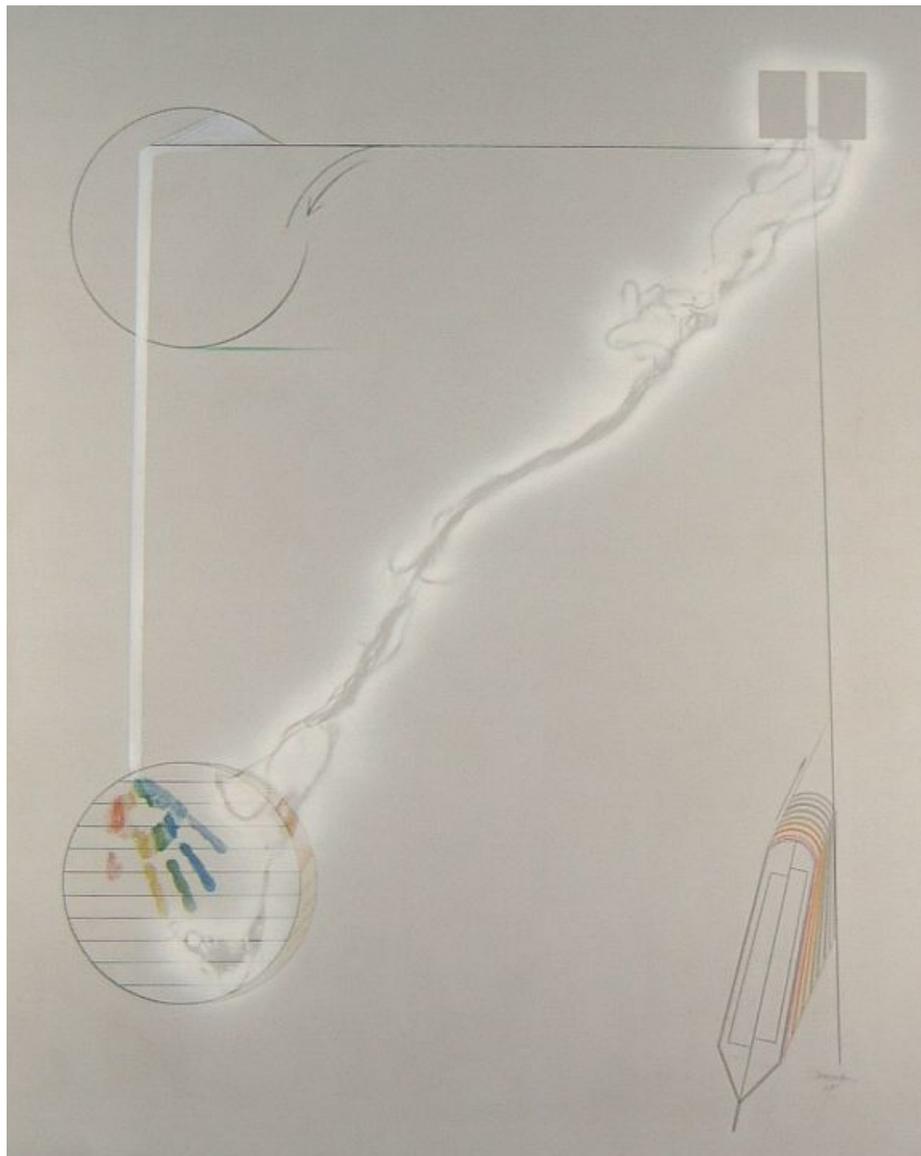
Das Sujet von Untitled ist so unbestimmt wie sein (Nicht-)Titel. Offensichtlich aber geht es hier um das Bewegungsmotiv einer Hand, die von rechts kommend, sich in drei Ansätzen – mit jeweils zunehmend dichter werdenden Abdrücken des rechten Handballens – ins Bild schiebt. Die Fingerkuppen sind durch fünf flache Zirkelbögen konturiert. Die intendierte Bewegungsrichtung – schräg nach oben – gibt ein pfeilartiges Bündel von Spektralsegmenten eindeutig an. Am Scheitelpunkt angekommen, wird die imaginäre Bewegung im Viertelkreis nach unten geführt, abgesetzt und schließlich in gerader Bahn nach vorne rechts zu einem Abschluss gebracht. Die Hand verlässt, wie die weißlichen Wischspuren suggerieren, dann wieder das Bild. Die im spiegelbildlichen Gegenlauf zum ersten Viertelkreis in Richtung der Markierungen »F« und »B« als Alternative (?) vorgezeichnete Bewegungsbahn läuft ins Offene aus, eine als »MISTAKE« markierte Stelle umkreisend.

Jede Deutung des Ganzen bleibt Spekulation. Stellt man das subversive Potential des

Neo-dadaisten Arakawa, der sich zu Beginn der 60er Jahre in seinem Heimatland mit provokanten Aktionen unbeliebt gemacht hatte, in Rechnung, könnte man gar in Untitled die absurd-präzise Visualisierung eines *Kämmvorgangs* sehen: die ‚paraphysische Durchleuchtung‘¹³ einer Drehbewegung des Handgelenks beim Scheiteln. Die Spektralanalyse der Hand und das darauf bezogene Röntgenbild des Kammes links oberhalb der Mitte fänden so eine Erklärung. Jenseits einer solch wörtlichen Lesart aber und ins Metaphorische ausgesponnen, könnte sich Untitled als abstrakte Satire auf die abgezirkelte Aufgeräumtheit gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse entpuppen oder auch – stärker kunstimmanent und im Rückbezug auf Duchamps Fundamentalkritik am klassischen Werkbegriff betrachtet – als ironischer Kommentar auf den abstrakten Expressionismus und die Feier des Gestus in der Malerei der 50er und 60er Jahre, im Kleid eines ‚metaphysisch-kritischen Diagramms‘.¹⁴ Nur zu gerne jedoch läuft der *Mechanismus der Bedeutung* in die Irre, und jede Interpretation, kaum formuliert, stellt sich selbst in Frage. Besteht angesichts eines

nach Duchamp weiterentwickelten künstlerischen »Konzept(es), in dem sich Seriosität und Phantasterei, Ernst und Ironie unauflösbar verbinden«,¹⁵ womöglich ein grundsätzlicher *mistake* darin, die Konstruktion sinnvoller Bezüge überhaupt zu versuchen?

Es ist nicht ohne Ironie, dass Ottomar Domnick Untitled unter dem Titel »MISTAKE« in seine Sammlung aufgenommen hatte. Shusaku Arakawa hat diesen Lapsus jüngst korrigiert.¹⁶



DOM G 7

S.A. Equation no.2 | 1964

[S.[husaku] A.[rakawa] Gleichung Nr. 2]

Öl auf Leinwand; 150 x 120 cm

Bez. unten rechts: S. ARAKAWA / 64.

Erw. 1967, Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf

Inv. Nr. DOM G 7

 Domnick 1982, S. 140, Nr. 12

Auch S.A. Equation no.2,¹⁷ Variante eines Bildes gleichen Titels von 1961–63,¹⁸ zeigt ein rätselhaftes Schema. Sind es die als *visuelle Gleichung* zu identifizierende Bezugslinien einer (pseudo-) wissenschaftlichen Versuchsanordnung? – In das *blank* des homogen hellgrau getönten Bildgrundes setzt Arakawa ein proportional zum Bildformat verkleinertes, nach unten offenes und leicht verbreitertes, irreguläres Viereck. Die vier Eckpunkte beherrschen ikonische Zeichen aus dem Bereich der Medizin und Biochemie: oben links ein schematisierter Schnitt durch das menschliche Auge mit der Andeutung von Pupille und Hornhautkrümmung; unten links die Umrisszeichnung einer Petrischale mit dem Abdruck einer in den Spektralfarben eingefärb-

ten Hand; unten rechts der Umriss eines an die rechte Bezugslinie gelehnten Thermometers ohne Skalenteilung, der jedoch in der Vervielfachung seiner von Rot (warm) nach Blau (kalt) gestaffelten Konturlinien einen Messverlauf wiederzugeben scheint; oben rechts schließlich ein durch zwei graue Rechtecke verdecktes, bipolares Energiezentrum, aus dem ein Entladungsstrom zur Petrischale schlägt. In dieser elektrochemischen Entladung treten Fibrillen zu Tage, elementare Eiweißfasern, die sich zu Nerven-, Muskel- oder Bindegewebe auswachsen können: Grundstrukturen des Bios.

Ein spielerischer Versuch im Grundkurs Bakteriologie führt angehenden Biologen und Medizinerinnen vor Augen, wie sich das Leben ‚gestaltet‘: eine in den Nährboden einer großen Petrischale gedrückte Hand lässt wie von selbst Bakterienkulturen wachsen, und zwar exakt in der Form des Abdrucks.¹⁹ Damit die Hand derart schöpferisch sein kann, bedarf es außer des Grundstoffs auch der Energiezufuhr von außen: der Wärme, d.h. elektromagnetischer Strahlung. In Arakawas Versuchsdiagramm sind das Auge – betrachtende Instanz – auf die Hand als

bildende, formgebende Instanz bezogen (weißes Band links), der Wärmemesser auf den Bipol – die ‚Batterie‘ – und diese wiederum auf beide, Hand (Wärmestrom) und Auge (Linie oben), denn auch das Licht ist elektromagnetische Strahlung.

Auf dem Versuchsfeld des Ästhetischen sind *Entstehen* und *Sichtbarwerden* eins: die Energie wirkt nicht im Verborgenen, sondern sie bringt ans Licht – Wärme wird Gestalt, das Erschaffene ist das Sichtbare. »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«, lautet Paul Klees berühmtes Diktum. Arakawa gibt quasi *in abstracto* wieder, wie das Sichtbare entsteht: durch Wärme und Licht. Das universelle Kreativitätsprinzip wird im Laborversuch erhellt.

So machte alles seinen schönen Sinn, wenn nicht am Ende ein Unbehagen bliebe, in dieser geradezu Beuys'schen Code-Kette (Bipol/Batterie – Licht – Auge – Hand – Wärme – Leben/Gestalt) auch die Ironie des Überdeutlichen zu empfinden: S.A. Equation no.2 als Anleitung für *Fluxus* aus dem Chemiebaukasten? Oder sollte hier doch alles ernst gemeint sein? –

Der *Mechanismus der Bedeutung* kreist erneut um sich selbst ...

»Worauf es Arakawa ankommt,« so Armin Zweite 1981, „liegt jenseits des materialen Substrats des Gemäldes: das Kunstwerk als Auslöser von Gedankenexperimenten.«²⁰ Auch Fehlschlüsse sind erlaubt.

Anmerkungen

¹ Vgl. Dieter Honisch, Faltblatt zur Ausst. *Shusaku Arakawa*: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Studioausstellung 3), Stuttgart 1965.

² Nicht 1963, wie in den meisten Biographien angegeben; Mitt. von Ursula Schmela 19.06.2001.

³ Domnick 1982, S. 82.

⁴ So sprach Domnick (ebd.) von den »frühen östlich-poetischen Bildräume[n]« Arakawas.

⁵ Seeing and Thinking – dies der Titel zweier Bilder Arakawas von 1961/62; vgl. Volkmar Essers, in: Kat. *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*, Ostfildern 2000, S. 327, Abb. S. 250.

⁶ Charles W. Haxthausen, in: Ausst.-Kat. *Reversible Destiny. Arakawa/Gins*: Guggenheim Museum Soho 1997, New York 1997, S. 17, nennt, auf Wittgenstein anspielend, Arakawas frühe Bilder »signification games.«

⁷ Vgl. Shusaku Arakawa/ Madeline Gins/ Lawrence Alloway, *Mechanismus der Bedeutung. Werk im Entstehen: 1963-1971*, München 1971; Ausst.-Kat. Arakawa/Gins 1997 (Anm. 6), S. 42-111, mit Farbabb. der gesamten Serie.

⁸ Zu »blank« vgl. u.a. Ausst.-Kat. Armin Zweite, *Arakawa. Bilder und Zeichnungen 1962-1981*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1981, S. 42 ff; Es-

sers (Anm. 5), S. 330; Haxthausen, in: Ausst.-Kat. Arakawa/Gins 1997 (Anm. 6), S. 23-26. Die für Haxthausen schlüssigste Definition von »blank« findet sich als »Anm. d. Übers.« bei Dagmar Buchwald: »*blank* ist für Madeline Gins und Arakawa ein Schlüssel-Begriff, der für sie annäherungsweise das bezeichnet, was allem Denken, Handeln und Wahrnehmen voraus- und zugrunde liegt und nicht direkt gedacht, getan oder wahrgenommen werden kann«, in: Ausst.-Kat. *Arakawa*: DAAD-Galerie, Berlin 1990, S. 27.

⁹ So Haxthausen, in: Ausst.-Kat. Arakawa/Gins 1997 (Anm. 6), S. 16, Arakawa unmittelbar auf Marcel Duchamp beziehend.

¹⁰ Zit. nach ebda.

¹¹ Ebda., S. 9.

¹² Um nur einige zu nennen: Numbers, 1963, vgl. Zweite (Anm. 8), Abb. S. 57; Mistake, 1967, vgl. ebda., Abb. S. 27; Still Life, 1967, vgl. Ausst.-Kat. *Constructing the Perceiver – Arakawa: Experimental Works*: The National Museum of Modern Art u.a., Tokyo 1991, Abb. S. 131; The Mechanism of meaning / Panel 3.2, vgl. Arakawa/Gins/Alloway (Anm. 7), Abb. S. 42; Ausst.-Kat. Arakawa/Gins 1997 (Anm. 6), Farbabb. S. 62.

¹³ ‚Paraphysik‘ paraphrasiert Alfred Jarrys surreales Wissenschaftskonzept der *Pataphysik*, zu Duchamps Rekurs hierauf und die Nachfolge Arakawas in deren Geist vgl. Zweite (Anm. 8), S. 25.

¹⁴ Shusaku Arakawa 1965: »Ich fühle, daß die Form des Diagramms der richtige Weg ist, eine metaphysische Welt zu repräsentieren und hervorzubringen [...]«, zit. nach Honisch (Anm. 1), s.p. – Dagegen zehn Jahre später: »Was ich mache, ... ist nicht metaphysisch, sondern kritisch«, zit. nach Yvonne Friedrichs: *Shusaku Arakawa*, in: *Das Kunstwerk 2 XXIX* 1976, S. 44.

¹⁵ Zit. nach Zweite (Anm. 8), S. 26 f; zu Arakawa und Duchamp vgl. ebd. auch S. 24f sowie Haxthausen in: Ausst.-Kat. Arakawa/Gins 1997, S. 16.

¹⁶ Schreiben vom 23.01.2003.

¹⁷ Auch dieses Bild war unter einem falschen Titel in der Sammlung Domnick registriert (»Electronic«), zudem auf Grund eines Lesefehlers falsch datiert (1969), wie Arakawa (Anm. 16) mich wissen ließ.

¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Arakawa 1991 (Anm. 12), Abb. S. 97.

¹⁹ Ich danke Michael Wagner, Nürtingen, für diesen wichtigen Hinweis.

²⁰ Zweite (Anm. 8), S. 11.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick - ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

Fotonachweis

- DOM G 6: Volker Naumann
- DOM G 7: WE
- Portrait: Eeva Inkeri

Wir danken Herrn Shusaku Arakawa für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Joannis Avramidis

Die »Formel zum Bauplan des menschlichen Körpers«¹

Die Achse der Welt ist der Mensch, er ist das Maß der Dinge – zumindest für Joannis Avramidis. Dessen ganzes künstlerisches Bemühen gilt der menschlichen Figur. Über Jahrzehnte war er – und ist es bis heute – auf der Suche nach zeitlos gültigen Inbildern, »Idole[n] des Schönen«,² im Maß des Menschen. Als »Grieche unter Griechen«³ fühlt er sich mehr im künstlerischen Raum der Antike und der Frührenaissance beheimatet als in dem der Gegenwart.⁴ Er ist auf seine radikale Weise konservativ, indem er beharrlich das eine große, klassische Thema verfolgt.

Alberto Giacometti hatte vor dem Hintergrund seines eigenen Werkes die idolhafte Konzentration und innere Spannung in Avramidis' Bild vom Menschen als existentielle Einsamkeit und Verschlossenheit wahrgenommen.⁵ Andererseits aber sind Avramidis' im permanenten visuellen Dialog mit der Welt geschaffenen Urbilder in hohem Grade daseinsbezogen. In ihrem abstrakten Nachschöpfungsprozess, der die Wachstumsstruktur, die innere Architektur des Menschen – oder auch eines Baumes – als Eigengestalt begreifbar macht, führen sie als

Echo die Naturerfahrung, den Ausgangskontext stets mit sich. So eignen sich Avramidis' Skulpturen in besonderer Weise dazu, analog dem Menschen als einem *ens sociale* in Dialog zu treten mit ihrer Umgebung. Domnicks Platzierung seiner Avramidis-Stele im Skulpturenpark, in ‚geschwisterlicher‘ Nachbarschaft mit einer Weide, ist hierfür beredtes Beispiel.

Die Große Figur I zählt zu den ersten Erwerbungen für den Skulpturenpark und setzt einen programmatischen Akzent, Domnicks Gestaltungskonzept paradigmatisch verkörpernd: die Symbiose von Konstruktion und Organik, Kunst und Leben. Nicht nur im Visavis von Kunstwerk und Natur tritt sie zu Tage, sondern auch explizit in sich, der organoiden Kunstfigur, selbst:



»Die Zeit um 1960«, so Michael Semff, »zeigt Avramidis auf dem Höhepunkt seines Strebens nach einer absoluten Figur, in welcher organisches Leben und rationale Konstruktion, Naturanspruch und ideale Gesetzmäßigkeit zur Synthese gelangen.«⁶

Die Spannungsbeziehungen von Achse und Kontur, Volumen und Substanz, Gerüst und Haut, vertikaler Dynamik und horizontalen Zäsuren prägen die Skulpturen von Avramidis seit den späten 50er Jahren, als er, den blockhaft-kantigen Kubismus seines Akademielehrers Wotruba hinter sich lassend, zu seinem eigenen, unverwechselbaren Kanon fand. Wie im Fluss erscheinen Avramidis' Figuren modelliert, schlank und weich in ihrem Kontur, dabei von einer eminenten konstruktiven Festigkeit, die ihnen eine unverrückbare, monumentale Präsenz verleiht, ohne je zu erstarren. Ausgehend von Proportionsstudien am Aktmodell, unterwirft Avramidis die intuitiv bestimmte Höhenentwicklung seiner Figuren geometrischen Regeln, rationalisiert, vergeistigt sie. Alle Wölbungsflächen in der Vertikalen und alle Krümmungsquerschnitte in der Horizontalen sind

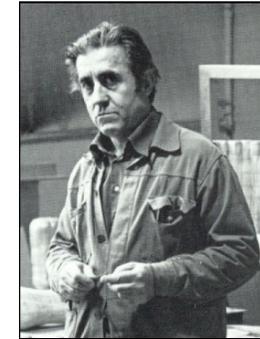
Abschnitte exakter Kreisbögen, d.h., die Figuren setzen sich aus - um ein zentrales Achsenkreuz herum gruppierten - Schalensegmenten zusammen, den anatomischen Aufbau des menschlichen Körpers paraphrasierend. Vergleichsweise einfach in der Struktur, erreicht Avramidis' »Formel zum Bauplan des menschlichen Körpers«⁷ in ihrer Ausgestaltung große Komplexität - vergleichbar der eines Ornamentes, die sich aus der Verknüpfung und Verschränkung elementarer Geometrien ergibt. Avramidis legte großen Wert darauf, das Konstruktionsprinzip seiner Figuren offen zu legen, deren Elementbauweise zu verdeutlichen. So ließ er im Guss die Grate der das Gipsmodell durchziehenden Vertikalrippen stehen, verschliff die horizontalen Einschnürungen meist nicht: »Eines der wichtigsten, vielleicht das wichtigste Anliegen meiner Arbeit ist, daß sie überprüfbar, lesbar ist«, so der Künstler selbst.⁸

Gingen die *canones* der antiken Plastik (und später auch Albrecht Dürer) von der Fußlänge des Menschen als Grundmaß aus, so bezieht sich Avramidis auf einen inneren Grundkreis, auf dem sämtliche Mittelpunkte der den

Querschnitt bildenden Kreisbögen liegen. Ebenso von unten also, von der Basis her, definiert sich die Avramidis'sche Figur, wächst »wie ein Baum von der Wurzel her«⁹ scheinbar organisch auf und ist doch durch und durch architektonisch gebaut.

Das Problem der Dichotomie zwischen den zwei Vertikalachsen der Beine und dem einachsigen Rumpf löst Avramidis dadurch, daß er die Achsen bündelt, ohne die Figur zu verblocken. Sie bleibt in ihrer Gliedrigkeit erhalten. Die anatomische Gliederung aber nach Muskel- und Gelenkpartien ist eine abstrakte, reduzierte. Sie beschreibt die Figuren wie im Zustand der Verpuppung, vor ihrer Entfaltung: voller Energie und Potentialität, aber nicht raumgreifend, allenfalls in metamorphotischer Bewegung innerhalb ihrer Kerngestalt. Um ein wenig heraus tretend aus ihrem Kern, ihrer Achse, machen sie ihre inneren Formkräfte sichtbar.

* 1922 in Batumi, Georgien.
1937–39 Studium an der Staatlichen Kunstschule in Batumi. 1939–43 Aufenthalt in Athen. 1943 Übersiedlung nach Wien. 1945–49 Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. 1953–56 Studium der Bildhauerei bei Fritz Wotruba.
1956 Staatspreis der Akademie der Bildenden Künste in Wien; Teilnahme an der Biennale Venedig. 1957 erste Einzelausstellung, Galerie Würthle, Wien. 1958 Österreichischer Förderungspreis für Plastik. 1961 Förderungspreis der Stadt Wien; Hugo-von-Montfort-Preis, Bregenz; Preis des Österreichischen Industriellenverbandes. 1962 Vertreter Österreichs bei der Biennale Venedig; Begegnung mit Alberto Giacometti. 1964 Preis der Stadt Wien; Teilnahme an der documenta 3. 1965–66 Leiter der Klasse für Aktzeichnen an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. 1966–67 Gastprofessur an der Akademie der Bildenden Künste in Hamburg. 1968 Will-Grohmann-Preis der Stadt Berlin, Mitglied der Wiener Secession. 1968–92 Professur der Akademie der Bildenden Künste in Wien. 1973 Großer Österreichischer Staatspreis; Preis der Biennale für Kleinplastik, Budapest. 1977 Teilnahme an der documenta 6. 1979 Teilnahme an der Biennale Sydney. 1998 Korrespondierendes Mitglied der Akademie in Athen.
Joannis Avramidis lebt in Wien.



Joannis Avramidis
um 1980

Große Figur I | 1963

Bronze, Exemplar 2/3

Höhe 201 cm, inkl. 12 cm hohem Sockel

Durchmesser Figur: 33 cm

Durchmesser Sockel: 97 cm

Bez. am Fuß des Korpus in griech. Versalien:

AVRAMIDIS; auf der Oberseite des Sockels:

A 2/3

Erw. 1977, Galerie Elke Dröscher, Hamburg;

Inv. Nr. DKM P 175



- Domnick 1982, S. 156, Nr. 266
- Ausst.-Kat. *Johannes Avramidis. Skulpturen, Entwürfe, Zeichnungen*: Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1980, Kat./Abb. Nr. 23; dort als *Große Figur II* betitelt
- Domnick 1987, Abb. S. 35
- Ausst.-Kat. *Johannes Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen 1953 bis 1988*: Galerie Brusberg, Berlin 1989 (= Brusberg Dokumente 18), S. 30f, Abb.; dort als *Figur I (mit abgesetzten Profilen)* betitelt

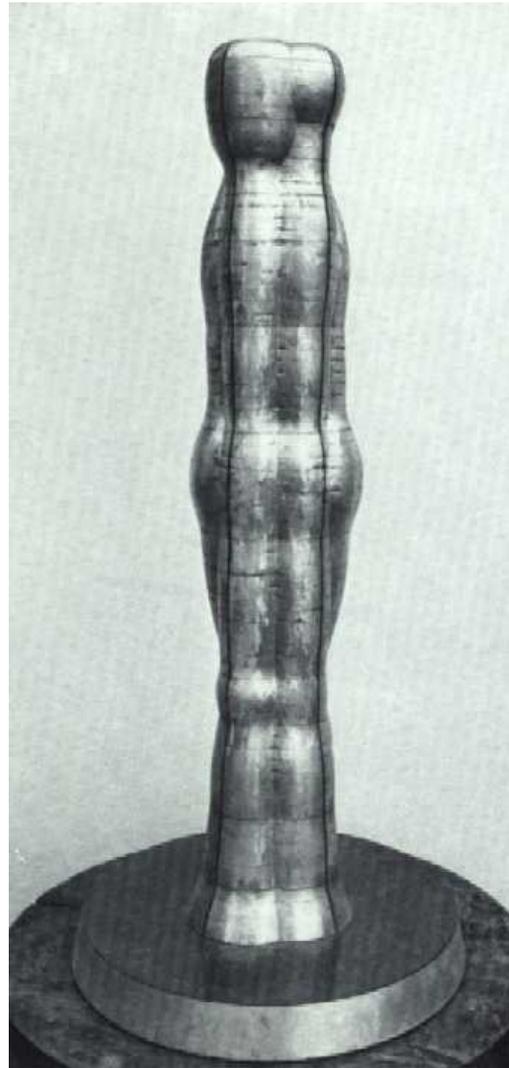


DKM P 175

Fuß, Fessel, Wade, Knie, Oberschenkel, Hüfte: es scheint, als hätte Avramidis Dürers Abhandlung *Vier Bücher von menschlicher Proportion* aus dem Jahr 1528 zu Rate gezogen,¹⁰ um mit dessen elf Körperquerschnitten und Aufrisspartien seine Große Figur I zu gliedern. Der Mensch als Konstrukt nach dem Baukastenprinzip: die von den Proportionslehrern der Antike (Vitruv) und der Renaissance (Leonardo, Dürer) entdeckte Regularität des menschlichen Körperbaus wurde von Avramidis aufs Konsequente zum Thema gemacht, indem er sich den Proportionsbeziehungen als solchen selbst widmete, auf die anatomische Ausformung aber verzichtete. Die Körperteile sind als rundplastische Einzelvolumina aufgefasst, um ihre Achse ineinandergedreht, ohne eigentliche Schauseite. Kein Fuß, keine Wade, kein Brustkorb ist zu erkennen, die einzelnen Körperpartien lassen sich nur durch ihre Lage zueinander und ihre Größenrelationen bestimmen. Die Arme fehlen vollends bei Avramidis' ‚protoplastischen‘ Gestalten, die noch alle Möglichkeit der Individuation zu haben scheinen. Dieser organischen Anmutung widerspricht der schichtweise architektonische Aufbau der Figuren.

Einem Bündelpfeiler vergleichbar, dessen Dienste sich lagenweise um einen Kern gruppieren, setzt sich Avramidis' »menschliche Säule«¹¹ aus Segmenten zusammen, deren Querschnittsumrisse jeweils die Vereinigungsmenge von acht einander schneidenden Kreisen bildet. Es sind komplexe »Rotationskörper« mit exakten Radien, ihre Schönheit ist mathematisch zu definieren. Besonders markant treten in der Großen Figur I die Vertikalrippen des Gussmodells in Erscheinung und verweisen auf die kurvig ausgeschnittenen Aluminium-Profile des Grundgerüsts: die Konstruktion macht sich transparent.

Zur Großen Figur I gibt es zumindest vier im gleichen Jahr – 1963 – entstandene Varianten: eine gleich hohe Bronzeversion mit stärker verschliffenen Segmenten (Große Figur II),¹² eine etwas kleinere, 163 cm hohe Bronzeversion (Figur I),¹³ eine Version aus Aluminiumscheiben über einem Messinggerüst von 81 cm Höhe (Mittlere Figur II)¹⁴ sowie eine Bronzeversion von nur 40 cm Höhe (Kleine Figur I).¹⁵



Mittlere Figur II, 1963/65

Anmerkungen

¹ Zit. nach Ausst.-Kat. Peter Prange / Raimund Wünsche, *Griechen unter Griechen. Joannis Avramidis in der Glyptothek*: Glyptothek München, München 1999, S. 33.

² So Fritz Wotruba, Avramidis' Lehrer an der Wiener Akademie, in seiner *Lobrede auf einen jüngeren Kollegen anlässlich der Verleihung des großen Österreichischen Staatspreises an Joannis Avramidis 1973*; vgl. Ute Strimmer, *Das Zeitlose – »Idole des Schönen«*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg. 51, Heft 17, München 2000, S. 1 sowie Ausst.-Kat. .

Joannis Avramidis – Agora. Skulpturen und Zeichnungen 1953 bis 1988, Berlin: Galerie Brusberg 1989 (= Brusberg Dokumente 18), S.7.

³ So der Titel der Ausstellung von Avramidis' Skulpturen inmitten der Antiken der Münchner Glyptothek 1999 (Anm. 1).

⁴ Vgl. hierzu das Gespräch zwischen Avramidis und Curt Heigl in: Ausst.-Kat. *Joannis Avramidis. Skulpturen, Entwürfe, Zeichnungen*: Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1980, s.p. (S. 5f); ferner auch Michael Semff in: Ausst.-Kat. *Joannis Avramidis. Zeichnungen*: Staatsgalerie Stuttgart – Graphische Sammlung, Stuttgart. 1986, S. 23.

⁵ Vgl. Franco Ruzzoli (1970) ebda., S. 7. sowie Strimmer (Anm. 2), S. 3.

⁶ Semff (Anm. 4), S.21-23.

⁷ Vgl. Anm. 1; Wünsche hat ebda., S. 27-30, den Aufbau der Avramidis'schen Skulpturen mit großer Klarheit beschrieben.

⁸ Ausst.-Kat. Nürnberg 1980, (Anm. 4), s.p. (S. 5).

⁹ Semff (Anm. 4) S. 21.

¹⁰ Abb. bei Prange / Wünsche (Anm. 1), S. 26 und 29.

¹¹ Strimmer (Anm. 2), S. 7.

¹² Ausst.-Kat. *Joannis Avramidis. Skulpturen und Handzeichnungen*: Kunsthalle Bremen, Bremen 1979, Abb. 17, Kat.-Nr. 22.

¹³ Abb. in: *Berichte der Galerie Brusberg* 15, Hannover 1973, S. 72.

¹⁴ Ausst.-Kat. Bremen 1979 (Anm. 12), Abb. 21, Kat. Nr. 31; vgl. auch Strimmer (Anm. 2), Abb. 4 sowie Brusberg Dokumente 18, (Anm. 2), S. 32.

¹⁵ Ausst.-Kat. *Joannis Avramidis*: Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1967, Kat.-Nr. 35 (o. Abb.).

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick - ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart /Zürich 1982
- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987

Fotonachweis

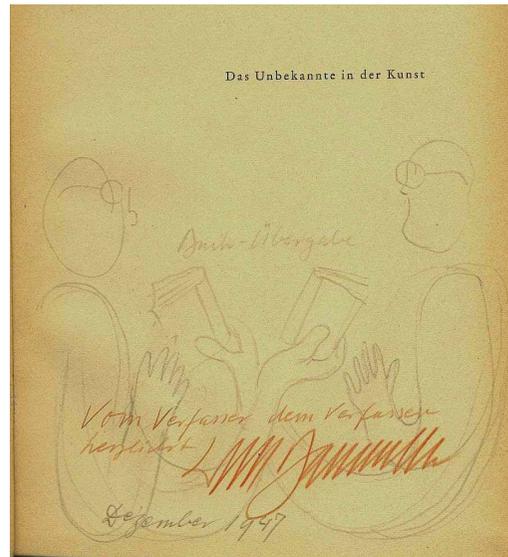
- DKM P 175: WE
- Portrait: Archiv Joannis Avramidis

Wir danken Herrn Prof. Joannis Avramidis für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Willi Baumeister

Das Unbekannte zeigt sich



Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*
Titelblatt mit Widmung an Ottomar Domnick
1947 (Ausschnitt)

Zwei bedeutende Pionierwerke zur abstrakten Kunst erschienen zur gleichen Zeit und in nachbarschaftlichem Beieinander: Willi Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst* im November 1947¹ und Ottomar Domnicks *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* im Dezember 1947.² Quasi am Gartenzaun konnten die beiden Verfasser einander ihre Schriften überreichen: der Maler, Stuttgart, Gerokstraße 39 und sein Adept, Gerokstraße 65. Zwei Jahre zuvor hatten sie

über den gleichfalls auf der Stuttgarter Gänsheide wohnenden Kunstkritiker Hans Hildebrandt einander kennen gelernt,³ und die Ideenschmiede *Bubenbad*, ein seinerzeit legendäres Künstlerlokal auf der Gänsheide⁴ hatte sie als Vorkämpfer der auch nach dem Krieg noch immer unter dem nationalsozialistischen Verdikt der »Entartung« leidenden abstrakten Kunst zusammengeschweißt. Kaum eine Generation älter als Domnick war Baumeister, der charismatische Lehrer, für den Sammler eine verlässliche Instanz in Sachen Kunsturteil. Domnick hatte in vielen Privatstunden bei Beaujolais und Zigarren seinen ästhetischen Blick und sein Verständnis für die malerischen Mittel geschult.⁵ Und Baumeisters kunsttheoretisches Konzept des »Unbekannten«, das als transzendente, in der Natur und der Kunst sich kundtuende Urkraft die Intuition des Künstlers wie des künstlerischen Betrachters steuert, war den Vorstellungen des mit Prozessen des Unbewussten vertrauten Psychiaters vollständig affin.⁶

Baumeister war der dritte, international bedeutendste Künstler in der Reihe von Domnicks Pionierausstellungen, dem *Zyklus kunstwis-*

senschaftlicher Veranstaltungen 1947 über das Thema abstrakte Malerei. Unter dem Titel *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* wurden sie noch im gleichen Jahr als ein Basiswerk der deutschen Kunstliteratur nach 1945 in Buchform dokumentiert.⁷

Wie sonst nur noch mit Hans Hartung⁸ sah sich Ottomar Domnick mit Willi Baumeister aufs engste verbunden.⁹ In entscheidenden Stationen beim Kampf um die Anerkennung der Abstraktion standen sie füreinander ein. So hatte es Domnick Willi Baumeister und seinen exzellenten Kontakten zur französischen Kunstszene¹⁰ zu verdanken gehabt, dass ihn die Verantwortlichen des *3ème Salon des Réalités nouvelles* 1948 damit beauftragten, die Teilnahme der deutschen Sektion an dieser Ausstellung zu organisieren.¹¹ Es war dies der erste internationale Auftritt deutscher Künstler nach dem Krieg.

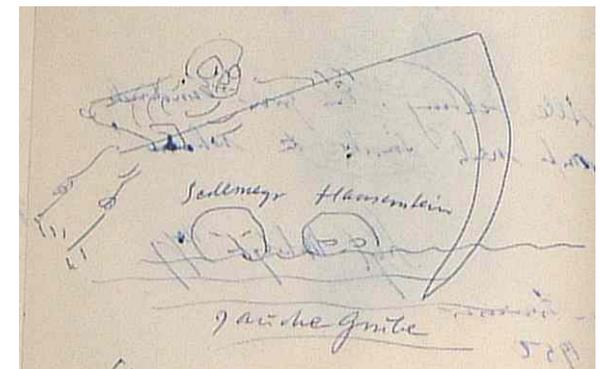
Domnick seinerseits brach zwei Jahre später Baumeister publizistisch eine Lanze, als dieser sich mit seiner schonungslosen öffentlichen Kritik an der Nominierung des künstlerisch rückwärts gewandten Wilhelm Hausenstein zum deutschen Generalkonsul in Paris exponiert

hatte.¹² In einer an die Presse und prominente Förderer der Avantgarde mit der Bitte um Unterstützung verschickten Stellungnahme »Zum Fall Hausenstein«¹³ stärkte Domnick Baumeister argumentativ den Rücken – was allerdings nicht verhindern konnte, dass der düpierte Bundespräsident, Theodor Heuss, Baumeister binnen kurzem in einem offenen Brief präsidial abkanzelte.¹⁴

Seite an Seite schließlich traten Domnick und Baumeister beim denkwürdigen ersten *Darmstädter Gespräch* im Juli 1950 auf. Unter dem Motto *Das Menschenbild in unserer Zeit* war es dort zu einer Fundamentalauseinandersetzung mit den provokant-konservativen Thesen Hans Sedlmayrs vom »Verlust der Mitte«¹⁵ und den »Gefahren der modernen Kunst«¹⁶ gekommen. In einem vorab verteilten Gegenreferat bot Baumeister Sedlmayr aufs Dezidierteste Paroli. Mit Verweis auf sein Buch über das *Unbekannte* drehte Baumeister den Spieß überzeugend um: Gerade die Besinnung auf die eigene, rational nicht fassbare, Kosmos und Schöpfung verbundene Mitte sei es, die den abstrakten Maler überhaupt erst zur Kunst befähige – einer

Kunst, die mehr sei als »Farben und Formen« und die sichtbare Welt transzendiert.¹⁷ Auch Domnick hatte bekenntnishaft Position für die Abstrakten bezogen und seine Rede¹⁸ ganz im Sinne Baumeisters unter Beifall geschlossen: »Das Lebendige, aus seinen eigenen Gesetzen, aus sich selbst heraus Wachsende, realisiert sich gestaltbildend in der neuen Kunst. Das jetzige Menschenbild läßt sich *für mich* nur noch in der abstrakten Kunst verwirklichen.«¹⁹

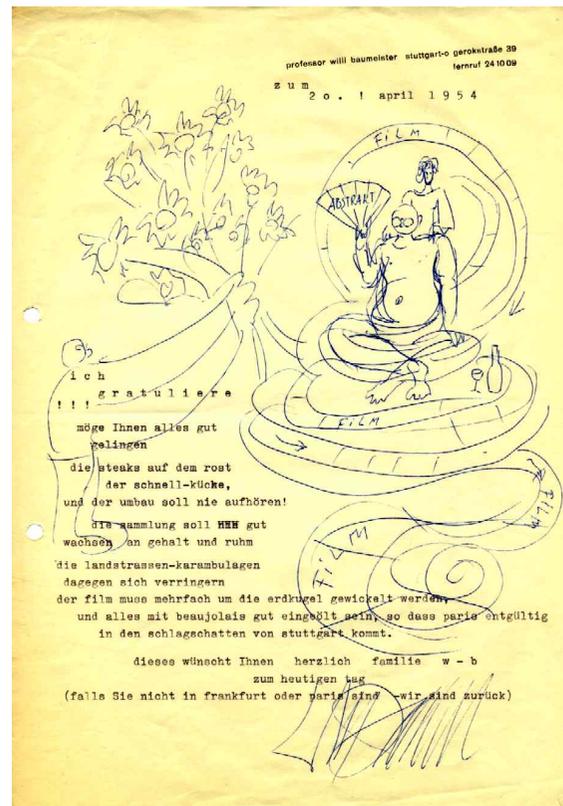
Wie heftig jene damals ‚bis aufs Messer‘²⁰ ausgetragene Debatte die Gemüter erregte, illustriert eine kleine private, recht boshafte Karikatur Baumeisters in Domnicks erstem Gästebuch.²¹ Etliche solcher graphischen Humoresken Baumeisters haben sich im Archiv der



Karikatur Baumeisters in Domnicks Gästebuch, 1950

Sammlung Domnick erhalten; sie kommentieren voller Witz und Selbstironie gemeinsame Lebensstationen oder Begebnisse von beider Männer Interesse.

Eine der wichtigsten gemeinsamen Wegmarken war Domnicks Produktion eines Dokumentarfilms über Willi Baumeister 1954, der mehrere internationale Preise errang.²² Domnick suchte in suggestiver filmischer Nachschöpfung Baumeisters Kunst einem breiten Publikum zu erschließen. Dass er aber zugunsten pädagogischer Anschaulichkeit mit allzu direkten Parallelisierungen von Bildmotiven und Erscheinungen der Lebenswirklichkeit Baumeisters bildnerische Ideale nachgerade diskreditierte,²³ war dem Filmautor gewiss nicht bewusst. Vielmehr beklagte sich Domnick über Baumeisters nur distanzierte Anteilnahme an dem Projekt und dass der Künstler den Film nicht explizit kommentieren wollte.²⁴ Dieser ließ Domnick eigenverantwortlich machen, betrachtete aus souveräner Distanz, was herauskam. Doch schon bald nach Beilegung ihres Dissenses schickte Baumeister Ottomar Domnick eine vielsagende Grußadresse zum Geburtstag:

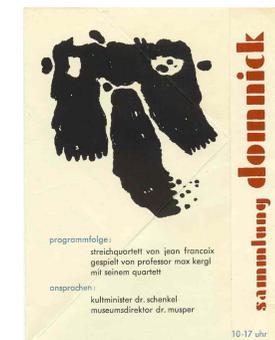
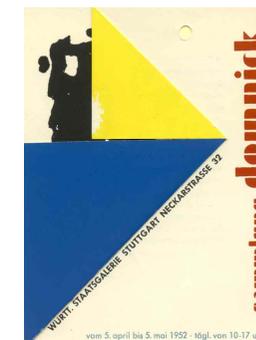


Glückwunsch Baumeisters zu Domnicks Geburtstag 1954

Apotheose des Filmgenies als weinfreudiger Buddha, unter der Aureole seines Streifens sich Abstraktes zufächelnd; Greta Domnick, die ‚Frau an seiner Seite‘ beschützend im Hintergrund, und der Künstler, eine Figur am Rande, doch mit überdimensionalem Blumenstrauß – welche

Huldigung! Der im Oktober 1954 in Stuttgart uraufgeführte Film wurde schließlich ein großer Erfolg,²⁵ und auch Baumeister erkannte Domnicks »Freundschaftsdokument«²⁶ gebührend an: mit dem Geschenk von Faust schwebend (DOM G 24), einem der wertvollsten Bilder der Sammlung heute.

Nicht unerwähnt bleiben darf, dass es Willi Baumeister gewesen war, der den entscheidenden Anstoß gegeben hatte, die Sammlung Domnick 1952 der Staatsgalerie Stuttgart als Stiftung zu vermachen.²⁷ Und so entfalten in der raffiniert geklappten Einladungskarte zur Auftakt-Ausstellung nicht von ungefähr Baumeisters Formgeister²⁸ ihren Spuk.



Einladungskarte Württembergische Staatsgalerie 1952

Angesichts der inneren Kohärenz, Festigkeit und Strahlkraft von Baumeisters malerischem Gesamtwerk, wie es jüngst paradigmatisch von Peter Beye analysiert²⁹ und in den Retrospektiven von Madrid und München³⁰ vor Augen gestellt wurde, ist es nicht zu verwegen, dem figurativen *Kontinent Picasso*³¹ einen abstrakten ‚Kontinent Baumeister‘ gegenüberzustellen. Schon 1948 hatte ihn ein französischer Kritiker »le Picasso allemand« genannt,³² und Will Grohmann verwies zu Recht auf das metamorphotische Grund-movens, welches das Oeuvre beider durchzieht und das bei all seinen Gestaltwandlungen »immer de[n]selbe[n] Mensch[en] fühlbar« bleiben lässt.³³ Darüber hinaus gewährleistete Willi Baumeister in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als einer der wenigen Künstler von Rang die Kontinuität der abstrakten Moderne in Deutschland über die zwölfjährige Totzeit nationalsozialistischer Kulturpolitik. Dieser besonderen Bedeutung Baumeisters trägt seine Ausnahmestellung innerhalb der Sammlung Domnick Rechnung. Allein mit Blick auf die Vielzahl seiner dort vertretenen Werke *ist* Domnicks Sammlung im gleichen Ma-

ße *Baumeister* wie sie *Hartung ist*.³⁴ Programatisch hatte der Sammler Ensembles von Werken Baumeisters denen Hartungs als polare Positionen einander gegenüber gehängt.³⁵ Wie sehr Domnick das Oeuvre Baumeisters als ein Fundament der Abstraktion schlechthin empfunden haben muss, bezeugt die Tatsache, dass Domnick außer von Fritz Winter³⁶ sonst nur noch von Baumeister Gemälde aus früheren Werkphasen zur Profilierung seiner Sammlung erworben hatte.

Dies macht um so tieferen Sinn, als Baumeisters malerisches Werk, von den grundlegenden Mauerbildern bis zu den Kulminationen des Spätwerks als ein einziger, sich in sich bewegender und aus sich heraus sich fortzeugender Bildorganismus aufgefasst werden kann. Aus den Leitvorstellungen von *Genesis*, *Metamorphose* und dem eigentlich unvorstellbaren *Unbekannten* heraus keimend, hat Baumeister eine überaus eindrucksvolle, anschauungsreiche Vielgestalt gewonnen. Jede Einzelform, jedes Gemälde, jede Werkreihe birgt in sich das Potential zu Transformation und weiterer Entfaltung. Im Laufe dreier Jahrzehnte individueller

Malereigeschichte geht so eines aus dem anderen hervor, in vielfältiger Wachstumsrichtung – auch zurück, zu den Wurzeln hin.³⁷ Frühe Formfindungen kündigen spätere an, Späteres knüpft an Früherem an, in fortwährendem Prozess. »Dem«, so Beye, »Aspekt des Prozessualen, der sich im Werden schon des Einzelwerks manifestiert, wächst so eine werkübergreifende, die Entwicklung des Malers im ganzen bestimmende Dimension zu.«³⁸ Er definiert auch wesentlich die Wahrnehmung des Betrachters, in welchem die Sinnesdaten der Malerei zum kohärenten Bild zusammenwachsen. Folgerichtig setzt Baumeisters Theorie des *Unbekannten in der Kunst*³⁹ mit dem Betrachten als geduldigem, schöpferischen Akt ein, der nicht intentional etwas (wieder-) erkennen will, sondern sich dem bislang Ungeesehenen, dem Unbekannten öffnet – ganz analog dem Maler, der »sich überraschen [lässt] von dem, was unter seinen Händen entsteht.«⁴⁰ Die generativen Kraft des Unbekannten ist für Baumeister gleichbedeutend mit der Naturkraft, an welcher der Künstler teil hat, sofern er mit seiner »Mitte« und in dieser mit dem »Weltstoff«⁴¹ als einer alles durchdringenden Energie verbun-

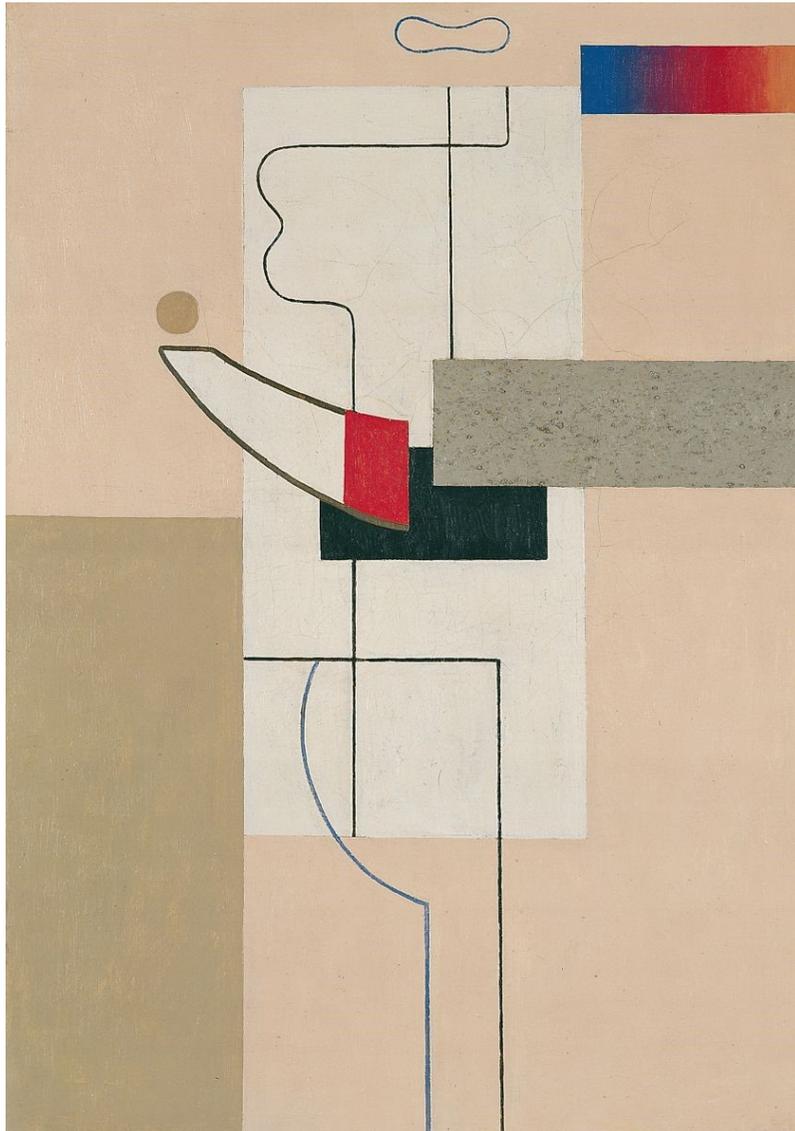
den ist. Durch den »Künstler als Membran«⁴² formt sich der Weltstoff zu »eine[m] kleinen Kosmos, der sich parallel zur Natur behauptet«. ⁴³ Diese Formwerdung von etwas, was vor dem nicht war, aber vollzieht sich »als ein Gleichnis der strömenden Metamorphose«, ⁴⁴ in ewigem, unabsehbaren Wandel. Das Unbekannte bewahrt so seine »Geheimkraft«⁴⁵, auch wenn es sich zeigt.⁴⁶

* 1889 in Stuttgart.
1905–07 Lehre als Dekorationsmaler, danach Studium an der Stuttgarter Kunstakademie u.a. bei Robert Poetzelberger und Adolf Hölzel; Freundschaft mit Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden. 1911 erster Studienaufenthalt in Paris, wohin es Baumeister später immer wieder führen wird. 1914 erste Einzelausstellung, Neuer Kunstsalon am Neckartor, Stuttgart. 1914–18 Kriegsdienst. 1919 Mitbegründer der Stuttgarter *Üecht-Gruppe*; Mitglied der Berliner *Novembergruppe*; Beginn der Tätigkeit als Typograph und Bühnengestalter. 1922 Zusammenarbeit mit dem Architekten Richard Döcker bei der Stuttgarter Werkbundaustellung (»Mauerbilder«). 1924 Reise nach Paris, Beginn der Freundschaft mit Léger, Le Corbusier und anderen französischen Künstlern. Von 1924 an internationale Ausstellungsbeteiligungen und erste kunstpublizistische Arbeiten. 1927 Beitritt zu dem von Kurt Schwitters gegründeten *ring neue werbegestalter*. 1928 Professur für Gebrauchsgraphik und Typographie an der Städelschule Frankfurt a.M. 1929 Ablehnung des Angebots für einen Lehrauftrag am Bauhaus Weimar. 1930/31 Mitglied der Pariser Künstlergruppen *Cercle et Carré* und *Abstraction Création*. 1933 Entlassung aus dem Lehramt durch die Nationalsozialisten, Rückkehr nach Stuttgart. Der Nazi-Feme zum Trotz arbeitet Baumeister verdeckt weiter. 1937–44 Förde-



Willi Baumeister
um 1950

rung durch den Wuppertaler Lackfabrikanten Dr. Kurt Herberts, dessen Institut für Malstoffkunde ihm (wie auch Oskar Schlemmer u.a.) künstlerisch zu forschen und zu publizieren ermöglicht. Ausstellungen in der Schweiz, in Paris und in London. 1943 Kriegszerstörung seines Stuttgarter Hauses, Übersiedlung nach Urach; Arbeit an dem Buch *Das Unbekannte in der Kunst*, das 1947 erscheint. 1946–55 Professur für Malerei an der Stuttgarter Kunstakademie; Bekanntschaft mit Ottomar Domnick. 1948 Teilnahme am Salon des Réalités nouvelles in Paris und an der Biennale Venedig. 1949 Gründungsmitglied der Künstlergruppe ZEN 49. 1950 Maßgebliche Beteiligung am ersten Darmstädter Gespräch. 1951/52 Teilnahme an den Biennalen von São Paulo und Venedig, Ausstellung in New York. 1955 Teilnahme an der ersten documenta in Kassel. Mitbegründer des Künstlerbundes Baden-Württemberg.
† 1955 in Stuttgart



Der Maler mit Prismafarben | 1924

Öl und Sand auf Leinwand

66 x 46 cm

Bez. auf dem Keilrahmen: »W B«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 312

Inv. Nr. DOM G 8



- Domnick 1953, Kat. Nr. 16
- Grohmann 1963, S. 269, WV Nr. 199 (Abb.)
- Domnick 1982, Abb. S. 17; Abb. S. 81; S. 140,
Nr. 15 (Abb.)
- Esser 1999, S. 22f (Farbabb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, Abb. S. 48; Bd. 2,
S. 137, WV 312 (Abb.)

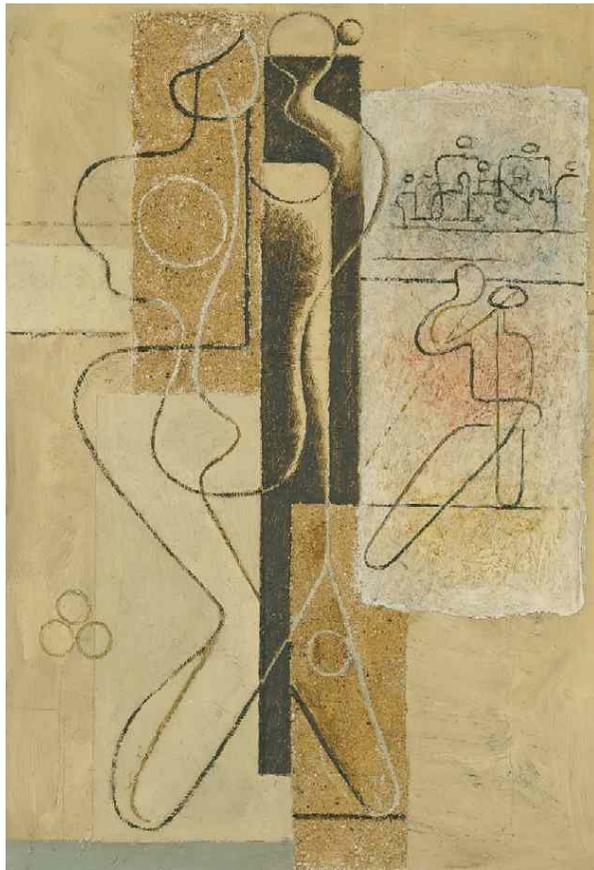
Um 1919 gelang Baumeister nachdem er »eine spätimpressionistische, eine cézanneske, eine postkubistische Phase«⁴⁷ durchlaufen hatte, der Vorstoß zur eigenen Bilder- und Formenwelt. Unter dem Leitthema von ‚Figur und Fläche zum Raum‘ in enger Zwiesprache mit dem Freund Oskar Schlemmer, ebenfalls einem Schüler Hölzels, entwickelte er mit seinen semiplastischen

DOM G 8

Mauerbildern⁴⁸ eine vielbeachtete bildnerische Syntax. Diese hat mit herkömmlicher Staffeleimalei und deren motivischem Illusionismus nichts mehr zu tun, vielmehr generiert sie das Bild als ein dinghaft in den Raum stehendes, ‚abstraktes Konkretum‘ unter dem »Primat der Mittel« (Adolf Hölzel). Das Hauptaugenmerk liegt auf der Fläche als Basis jeglicher Malerei. Sie transportiert nicht mehr als Mittel zum Zweck die malerische Botschaft, sondern wandelt sich zum generativen, d.h. Komposition und Bild *erzeugenden* Medium. Durch Felderung und Schichtung wird die Bildfläche architektonisch veräumlicht und vermittels der Beigabe von plastizierenden Fremdmaterialien (hier Sand, mitunter auch Spachtelmasse, Sperrholzstücke u.a.) sensuell, als reale ‚Wandfläche‘ verkörperlicht;⁴⁹ sie bindet so die motivischen, figuralen Formelemente vollkommen ein. Dabei »wachsen«, wie Beye charakterisierte, »die einzelnen Formen in Umkehrung perspektivischer Regeln dem Betrachter entgegen« – ein Verfahren, das »auf das im synthetischen Kubismus entwickelte Prinzip der „plans superposés“ zurückgehen dürfte.«⁵⁰

Thematisch verknüpft Baumeister beim Maler mit Prismafarben seine um Apoll gruppierte Werkreihe Gestaffelter Figuren mit der streng konstruktivistischen Werkreihe der Flächenkräfte aus dem gleichen Entstehungszeitraum, 1920–23. Figurale Abkürzungen werden mit geometrisch-abstrakten, in ihren Proportionen aufeinander bezogenen Farb- und Texturfeldern kombiniert, mit der Längsachse als bestimmender Ordinate. Während bei WV Beye/Baumeister 313, einer Variante von DOM G 8 gleichen Titels, die liegende Acht (als Zielpunkt im Unendlichen), dem Linien-(d.h. Blick)winkel und dem Prismafarbenfeld (des Sichtbaren) symbolhaft einander zugeordnet und im Rückverfolg der Werkreihe auf die Figur des Apoll, bzw. des ‚apollinischen Malers‘, der das Gesehene in einen abstrakten Bildmechanismus transponiert (vgl. WV Beye/Baumeister 302), deutlich zu beziehen sind, bleiben in Der Maler mit Prismafarben die motivischen Anklänge sehr frei. Das hornartig sich aufschwingende Element erinnert kaum mehr an den die Palette haltenden Arm, die Kurvaturen kaum mehr an Körperkontur, und die Unendlichkeits-Acht hat sich fast

schon zum qua Teilung wachsenden Zellgebilde der späteren Eidos-Periode weiterentwickelt: vom Symbol zur ‚tätigen‘ Form. Die wenigen Motivanspielungen genügen indes, den Maler mit Prismafarben wie auch die anderen Varianten dieser Reihe – DOM G 8 am nächsten stehend: WV Beye/Baumeister 311⁵¹ – als eine Metapher vom bildnerischen, Sichtbarkeit und Ordnung erzeugenden Tun zu verstehen, das nicht über der Welt (und dem »Weltstoff«) steht, sondern wesensmäßig in sie eingebunden ist.⁵² – Willi Baumeister selbst zu dem im Maler mit Prismafarben angeschlagenen Thema: »Der Maler ist gezwungen, sich mit der Zugehörigkeit seines Bildes zu umgebenden Wand auseinanderzusetzen. Überhaupt ist ja alles, was der Maler tut, etwas der Architektur sehr Verwandtes. Seine Produktionen sind Bezugskörper für das Auge, Grenzen wie die Wände und Mauern. [...] Ich möchte aus der neutralen Wand einen stofflichen Körper machen oder solche Körper darauf und davor setzen, um mit diesen eine echte Raumbegrenzung erkennen zu lassen.«⁵³



DOM G 9

Tennis | 1928

Öl und Sand auf Leinwand

65 x 46 cm

Bez. auf dem Keilrahmen: »W B „Tennis“ 1928/29
Baumeister«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 452

Inv. Nr. DOM G 9



- Grohmann 1952, S. 57, Nr. 22, Abb.
- Domnick 1953, Kat. Nr. 34
- Baumeister 1954, Kat. Nr. 60
- Ausst.-Kat. *Hölzel und sein Kreis*. Württ. Kunstverein Stuttgart 1961, S. 50, Kat. Nr. 25
- Grohmann 1963, S. 275, WV Nr. 287, Abb.
- Domnick 1982, Abb. S. 81; S. 140, Nr. 16 (Abb.)
- Boehm 1995, Abb. S. 24
- Esser 1999, S. 22f, Farbbabb.
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 13, Abb. S. 48; Bd. 2, S. 191, WV 452, Abb.

In Baumeisters während der zwanziger Jahre aufgeschlagenen Themenkreis der Sportbilder spielt das von ihm selbst ausgeübte Tennis eine Hauptrolle. Wie seine Maler- so fasste Baumeis-

ter auch seine Tennisspieler-Figuren als »Selbstdarstellungen«⁵⁴ auf.

Während der Künstler etliche der Sportbilder, die er in einem neu-sachlichen⁵⁵ und, wie Will Grohmann meinte, »vielleicht [...] zu lebensnahe[n]«⁵⁶ Illusionismus gehalten hatte, später übermalte oder zerstörte, gehört Tennis (DOM G 9) zu den vollgültigen Fassungen dieses Themas. Organisch fügt es sich Baumeisters Werkverlauf ein, knüpft an Früheres an, bereitet Späteres vor. Die in den verworfenen Sportbildern vorherrschende illustrative Komponente⁵⁷ ist zugunsten einer diagrammatischen, die Dynamik des Spielverlaufs in diagonaler Nah-Fern-Staffelung nachzeichnenden Strenge – *form follows function*⁵⁸ – zurückgenommen. Die rechtwinkelige Felderung des Bildgrundes adaptiert Konstruktivismen und Oberflächentexturen der Phase der Flächenkräfte und der Maler-Serie, die homogen brauntonige, erdige Farbigkeit, die fließenden Konturlinien und partiellen Verschimmerungen jedoch verweisen auf die bemerkenswerten Sandgrund-Bilder der dreißiger Jahre (vgl. DOM G 10 und DOM G 11). Baumeisters auf die gegenstandsfreie Malerei Kand-

inskys gemünztes Diktum, wonach »die Mittel [...] das Konkrete [sind] und [das Werk] konkretisieren«,⁵⁹ gilt ganz besonders für sein eigenes nur mehr abstrahierendes, ganz in der »Spannung zwischen Gegenständlichkeit und Verformung«⁶⁰ stehendes Bild Tennis, sind doch die Bewegungslinien der figuralen Chiffren hier einem wirklichen ‚Sandplatz‘ eingeschrieben.

Zwei Figuren auf Sand | 1933

Öl und Sand auf Leinwand

81 x 65 cm

Bez. auf der Rückseite (über getilgtem älteren Bild): »W Baumeister 8.33. Zwei Figuren auf Sand«; auf dem Keilrahmen: »W B«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 520

Inv. Nr. DOM G 10



- Grohmann 1952, S. 57, Nr. 40, Abb.
- Domnick 1953, Kat. Nr. 17
- Baumeister 1954, Kat. Nr. 59



DOM G 10

- Grohmann 1963, S.56; S.277, WV Nr. 311, Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 17 (Abb.)
- Boehm 1995, S. 23; S. 169, Nr. 23, Farbabb.
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 13, Farbabb.
S. 101; Bd. 2, S. 218, WV 520, Abb.

Die Einbettung der Figuren in ihren Sandgrund wird in Baumeisters Linienbilder der ersten Hälfte der 30er Jahre noch gesteigert. In Zwei Figuren auf Sand entfaltet der Maler ein bewegtes Spiel von Figur und Grund in fließender Modulation. Auf grobkörnigem Sandgrund erscheinen, ornamental ausgebreitet und ineinander verschränkt, zwei äußerst abstrahierte, in Kopf, Rumpf und Beine zergliederte Figuren: in drei schwellenden, von Weiß über Grau zu Schwarz gestuften Bandlinien moduliert die eine, vordere; als kompartimentierter, durch Verschummerung der Randzonen optisch plastizierter, gebrochen blau-gelb-roter Flächenschemen die andere. Ein den Figurenpartikeln unterlegtes, aus dunkelbraunen Pinseltupfen gebildetes Viereck – in seinen kurvigen Konturen schwingend wie ein Segel – dient Baumeister als katalytische Zwischenschicht zwischen dem körnigen Grund und

den glatten Teilfeldern bzw. Konturbändern der Figuren, deren Umeinander- bzw. Ineinanderspiel beflügelnd.

Die für Baumeister so wichtige, von Cézanne abgeleitete »Zeitsubstanz«⁶¹ als ein Essential der Malerei, das den Betrachter seinerseits »in ein bewegtes Sehen«⁶² bringt, kommt, wie Gottfried Boehm betonte bei Baumeisters Linienbildern in der »Flexibilität, changierend[n] Vieldeutigkeit und Ortlosigkeit [ihrer] vagierende[n] Elemente«⁶³ besonders zur Geltung. Zwei Figuren auf Sand scheint Baumeisters Satz: »Fläche, Farbe, Linie enthalten ursprüngliche Zeitsubstanzen. Je nachdem [wie] Fläche, Farbe, Linie auftreten, werden die Zeitsubstanzen empfindbar, besonders in Rhythmus und Variation«⁶⁴ nachgerade zu exemplifizieren.

Dass Baumeister in dieser Phase seiner Werkentwicklung keinen Umweg über Arp oder Miró zu machen brauchte sondern auf Eigenem aufbaute,⁶⁵ wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, dass sich auch unmittelbar Kommendes motivisch ankündigt: Die bewegt ausgreifenden Beinpartie der Bandlinienfigur enthält als Form-

potential bereits den piktogrammhaften Laufschrift der 1933/34 einsetzenden Valltorta-Figuren,⁶⁶ die ihrerseits für Baumeister »eine Art Formen-depot [bildeten], aus dem er noch vielfältige Anregungen schöpfen sollte.«⁶⁷

Zu DOM G 10 gibt eine vorbereitende Skizze es im Tagebuch des Künstlers vom 3. Februar 1933⁶⁸ sowie eine bildmäßig ausgeführte Bleistift-Kohle-Zeichnung aus dem gleichen Jahr.⁶⁹



DOM G 11

Tertiär-Gestalt (Waldmensch) | 1935/39

Öl und Sand auf Leinwand

66 x 47 cm

Bez. auf dem Keilrahmen: »W B«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 530

Inv. Nr. DOM G 11



- Ausst.-Kat. Galerie Herbert Herrmann, [1. Ausstellung], o.O. [Stuttgart], o.J. [1947], Abb. s.p.
- Domnick 1953, Kat. Nr. 18
- Grohmann 1963, S.56, S. 60, S. 277, WV Nr. 321, Abb.
- Domnick 1982, Abb. S. 30, Abb. S. 81; S. 141, Nr. 18 (Abb.)
- Manteuffel 1995, Farbabb. S. 37
- Esser 1999, S. 24f, Farbabb.
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 13, Abb. S. 51; Bd. 2, S. 222, WV 530, Abb.

In Tertiär-Gestalt (Waldmensch) erreicht das für die Linienbilder charakteristische Prinzip frei fluktuierender Formen (vgl. DOM G 10) einen Höhepunkt. Figur und Grund verschmelzen vollends miteinander. Baumeisters Schlusssatz im

Unbekanntes: »Kunst als Gleichnis der strömenden Metamorphose wird Kunst = Naturerscheinungsform«⁷⁰ ist hier bereits Bild geworden, noch vor den Serien Eidos (vgl. DOM G 12) und Wachstum (vgl. DOM G 23), die das Geheimnis evolutionärer Formwandlung explizit zum Thema machen.

Baumeisters phantasmagorische Tertiär-Gestalt (Waldmensch) fließt in ihrer *Zeitsubstanz* vor den Augen des Betrachters erst zur »Figur« (wie der Künstler das Bild ebenfalls bezeichnete) zusammen: bizarr proportioniert zwar, doch lassen sich Kopf, Rumpf und Beine als Potentiale – *in statu nascendi* – erkennen. Der braun-graue Bildgrund erweist sich hier als veritabler ‚Urschlamm‘, den imaginäre Wellenbewegungen – Kräfte der »strömenden Metamorphose« – zu kleinen Inseln, Formzellen konturiert und diese zu einer Schimäre kompiliert, bei der es offen bleibt, ob sie dem Bereich des Organischen oder Anorganischen angehört oder ob sie nicht gar im nächsten Moment wieder zerfließt – oder vom Künstler überarbeitet wird. Mit der ursprünglichen, 1935 entstandenen Fassung von DOM G 11⁷¹ war Baumeister offenbar

nicht zufrieden und hatte das Bild dann erst »im März 1939 durch Hinzufügung einiger die Komposition kontrastreich belebender Schattenpartien [laut Tagebuch] ,fertiggestellt'.«⁷²

Die Erfahrung Baumeisters, »daß in der Reihenfolge des Entstehens das Bild in sich die Vorbereitung zu vielen weiteren Möglichkeiten enthält, aus denen sich dann das nächste Bild konzipieren kann«,⁷³ ist im Vergleich von Tertiär-Gestalt (Waldmensch) mit Steingarten erdfarben⁷⁴ und Eidos erdfarben⁷⁵ aus dem gleichen Jahr, 1939, anschaulich nachzuvollziehen.



Beye/Baumeister WV 530
DOM G 11



Beye/Baumeister WV 875



Beye/Baumeister WV 892

Eidos III | 1939

Öl auf Leinwand

100 x 82 cm

Bez. unten rechts: »W Baumeister«; auf dem
Keilrahmen: »12.5.39 Willi Baumeister Eidos III
100 x 81,5«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 823

Inv. Nr. DOM G 12



- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Galerie Günther Franke, München 1947, Kat. Nr. 15
- Ausst.-Kat. *XXIV. Biennale di Venezia*, Venedig 1948, S. 192, Nr. 1
- Ausst.-Kat. *Kunstschaffen in Deutschland: Central Collecting Point*, München 1949, S. 8, Nr. 5/1
- Domnick1953, Kat. Nr. 19
- Baumeister 1954, Kat. Nr. 143
- Ausst.-Kat. *Hölzel und sein Kreis*: Württ. Kunstverein Stuttgart 1961, S. 50, Kat. Nr. 28
- Grohmann 1963, S.64, S. 287, WV Nr. 531, Abb.
- Domnick 1982, Abb. S. 73; S.141, Nr. 19 (Abb.)
- Baumeister 1989-Berlin, Farbabb. S. 170; S. 231, Kat. Nr. 52



DOM G 12

- Manteuffel 1995, Titelabb.; Farbabb. S. 39
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 331, WV Nr. 823, Abb.

In Baumeisters Kunsttheorie vom *Unbekannten in der Kunst* spielt der aus der Ideenlehre Platons entlehnte Begriff des *eidos* (Urbild) eine wichtige Rolle.⁷⁶ Der Maler aber hatte bereits Jahre vor der philosophischen dessen bildnerischen Idee in extenso ausformuliert: Über einhundert Nummern umfasst die Gruppe der Eidos-Bilder im neuen Werkkatalog der Gemälde Baumeisters;⁷⁷ sie zählt nicht nur quantitativ, sondern auch künstlerisch zu dessen bedeutendsten.⁷⁸ Das Domnick'sche Bild gehört zu den vom Künstler selbst römisch nummerierten Hauptvarianten, die 1938 einsetzen.⁷⁹ 1941 klingt die Werkreihe aus.

Eidos führt an die Quelle der visuellen Kreativität und des Bildes. Als »Voraussetzung und fortwährende Begleiterin des künstlerischen Bildens«⁸⁰ ist es Ausfluss des *Unbekannten* und hat wesentlich teil am »Gleichnis der strömenden Metamorphose.«⁸¹ »Alles«, so Beye, »ist [in den Eidos-Bildern] im Stadium der

Wandlung begriffen, [...] wird als reine Vergegenwärtigung des Schöpferischen erlebbar.«⁸² Oder, wie Boehm charakterisierte: »*Eidos* meint Urbild, eine erste Sicht beziehungsweise Gesichtslinie, entlang derer sich Realität ausgrenzt und zeigt. Dieses Erste der Natur sucht Baumeister nicht in einem abstrakten, platonischen Ideenhimmel, sondern in seiner Phantasie und in Blicken durch ein fiktives Mikroskop, das [...] eine zweite und dritte Realität unter der Haut der Dinge erschließt: eine Welt urtümlicher [...] Gebilde [...] an der Grenze des Amorphen.«⁸³

Auch Eidos III (DOM G 12) bezeugt, erzeugt diese Vorstellung. Der Betrachter wohnt der Formwerdung zu vielfältiger Gestalt fähiger – ‚pluripotenter‘ – Zellen bei, die in einer Region des Vagen, Materiearmen in lichtem Farbpartikelstieben über- und ineinander driften. Die Formimpulse gehen der Farbgebung voraus. Keine der Formkonturen scheint vollends von ihrer Farbe erfüllt, vielmehr reichern sie sich soeben erst an: mit Blau, mit Rot, mit Schwarz, mit Grün und Gelb. Am markantesten zeigt sich dieser Prozess der Farbformwerdung in dem – leitmotivisch alle Eidos-Bilder durchziehenden –

von Baumeister als »Amöbe« bezeichneten Gebilde am oberen Rand. Eingeschnürt in der Taille und mit im Umriss eines Schwimmers ausgreifenden Extremitäten zieht sie über die anderen, vertikal aufsteigenden Formzellen in einer Horizontalbewegung dahin. Von einem dunkelbraun umschatteten Zellkern in der Mitte strahlt ihr Karminrot zu den Gliedern hin aus, immer dünner, durchscheinender werdend. Der Austausch der Zellflüssigkeiten – Farbstoff gegen Plasma – ist noch lange im Gange. Während die stehende Blauform, rudimentäre Gliederfigur, und die sinkend darüber sich ablagernden Schwarzformen weitgehend bereits von ihren Farben erfüllt sind, harren zahlreiche andere, wie Zellschnüre verschlungene, in ihrem Farbverlauf wechselnde Konturen noch ihrer Entfaltung und farblichen Definition.

Im Unterschied zum chthonischen Charakter der Tertiär-Gestalt (DOM G 11) ist die (Farb-)Atmosphäre von Eidos III eine luzide, vergeistigte: das Licht führt hier Regie. Gleichsam als Signum dieses Regisseurs erscheint im rechten oberen Bildviertel ein flacher Regenbogenstreif: Summenzeichen aller Sichtbarkeit.

Wie eng die Baumeister'schen Werkgruppen miteinander verzahnt sind, macht auch Eidos III deutlich: So lässt die gliederhafte, zur Seite geneigte Blauform an einzelne Figuren der Sportbilder von 1934 denken (vgl. Beye/Baumeister WV 537f), in den quergelagerten schwarzen Formen klingen die seit 1938 entstandenen Ideogramme an (Beye/Baumeister WV 750ff), und das Ineinanderspiel von Farb- und Konturlinienformen zeigt sich Jahre zuvor in Werkserien wie Formen (vgl. Beye/Baumeister WV 703f), Masken und Figuren (vgl. Beye/Baumeister WV 655, 658), Linienfiguren (vgl. Beye/Baumeister WV 634 f) wie auch bereits in den Flämmchenbildern von 1931 (vgl. Beye/Baumeister WV 493, 495) vorgeprägt.



DOM G 13

Afrikanisch (Dahomey) | 1942

Öl mit Kunstharz und Sand auf Leinwand

65 x 81 cm

Bez. auf der Rückseite: »W Baumeister dek.

Entwurf«; auf dem Keilrahmen: »42/1942« u.a.m.

Erw. 1946 vom Künstler

WV Beye/Baumeister 989

Inv. Nr. DOM G 13



- Domnick 1953, Kat. Nr. 35
- Baumeister 1954: WKV: W.B., Kat. Nr. 84
- Grohmann 1963, S. 100, S. 293, WV Nr. 664, Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 20 (Abb.)
- Baumeister 1989-Berlin, S. 232, Kat. Nr. 57, Farbabb. S. 174
- Boehm 1995, S. 26; S. 38; S. 171, Nr. 52, Farbabb.
- Werner Spies, in: ders., *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur*, Stuttgart 1995, S. 178f, Abb.
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 392, WV Nr. 989, Abb.
- Baumeister 2003/2004, S. 134, Kat. Nr. 38, Farbabb.

»Kleines Bild, sieht aus wie Afrika-Ornamentik, schwarz-weiß. – Die rätselhafte Kriegszeit bestimmt nun alles« notierte Baumeister am 26. Januar 1942 in sein Tagebuch.⁸⁴ Mit den Afrika-Bildern setzt eine neue Werkphase ein, in der Baumeister, Überschneidungen vermeidend, das Geviert des Bildes als parataktisches, ornamental-figurales Gefüge organisiert, dessen Dramaturgie ein markanter Hell-Dunkel-Kontrast bestimmt.

Schwarze, komplementär einander zugeordnete Forminseln auf hellem Grund, die eiplan ausgebreitete, entfernt an afrikanische Stoffmalerei⁸⁵ erinnernde ornamentale Land- oder besser: ‚Figurenkarte‘ ergeben – so ließen sich die Afrika-Bilder summarisch charakterisieren. Die Bildfläche wird meist zur Gänze genutzt, einer Bilderschrift, welche die ganze Tonplatte einnimmt, vergleichbar. Es gibt Tafeln mit in Größe und Ausdruck eher gleichgewichtigen Figuren,⁸⁶ die das dekorative Moment betonen, und solche mit ausgeprägter kompositorischer Gewichtung und dramatisch-erzählerischem Charakter. Zu letzteren gehört Domnicks Afrikanisch (Dahomey), eines der malerisch dichtesten

Bilder der gesamten Afrika-Serie, das Grohmann mit »den geisterhaften Felsbildern Südspaniens aus dem 2. Jahrtausend«⁸⁷ v. Chr. in Verbindung gebracht hatte. Über einem helltonigen, partienweise mit Sand und Kunstharz flach aufmodellierten Bildgrund greifen die dramatischen Ausdrucksgebärden stelen- und totemartiger, in pastosem Schwarz, Ocker und Rot chiffrierter Figurinen ineinander.⁸⁸ Es ist ein ambivalentes Mit- und Gegeneinander der Formen, bei dem doch zuletzt – vor allem in der Beziehung zwischen der schwarz dräuenden, von einem ockerfarbenen Hof abgeschirmten und statisch in sich versammelten Totem-Figur und der wie in einem Verzweiflungsgestus weit ausgreifenden dynamischen Figur in Karminrot – der Eindruck des Antagonistischen überwiegt. Hatte schon Angela Schneider eines der Eidos-Bilder anspielungsreich Picassos Guernica gegenübergestellt,⁸⁹ so lassen sich in Afrikanisch (Dahomey) vielleicht noch deutlichere motivische Reminiszenzen aus dem Guernica-Umfeld ausmachen – etwa in dem klagend aufgerissenen Kopf der roten Figurine oder in deren nach

rechts auswucherndem, dramatisch übersteigertem ‚Arm‘ bzw. ‚Flügel‘.

Seit den 20er Jahren hatte sich Willi Baumeister für außereuropäische Kulturen interessiert, und verstärkt im Rahmen seiner maltechnologischen Untersuchungen bei Dr. Herberts in Wuppertal in den Jahren ab 1940. Gezielt sammelte er damals ethnographische Kunstwerke, insbesondere auch aus Afrika⁹⁰ und adaptierte in frei-assoziativer Weise motivische und kompositorische Elemente jener fremden Formwelten, um sie in seine eigene Werkentwicklung einzugliedern. Ihre magisch-kultische Aufladung verwandelte sich dabei wie in einem Übertragungszauber in ästhetische Energie, in die Aura des *Unbekannten*. Die ‚Afrika‘ als den Kontinent geheimnisvoller Riten evozierenden Bildtitel tragen die Phantasie des Betrachters in Zonen der Kunst hinweg, wo inmitten des Formspiels eines »dek. Entwurf[es]«⁹¹ plötzlich etwas Archaisch-Numinoses aufscheint, das den Künstler der Moderne, wie ihn Baumeister versteht, mit dem der Vorzeit substantiell verbindet.⁹² Baumeisters Diktum von 1931: »Es wird immer archaische Zeiten geben [...] Die moderne

abstrakte Malerei ist archaisch⁹³ erweist sich in seiner »Afrikanischen Epoche«⁹⁴ exemplarisch bestätigt.

Hadeswächter | 1942

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte; 45 x 53 cm

Bez. rechts oben: »Baumeister 42«; auf der Rückseite: »HADES-WÄCHTER«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 1139

Inv. Nr. DOM G 14



- Ausst.-Kat. *Deutsche Kunst der Gegenwart*: Kurhaus Baden-Baden 1947, S. 8, Kat. Nr. 10
- Domnick 1953, Kat. Nr. 20
- Grohmann 1963, S. 299, WV Nr. 806
- Domnick 1982, Abb. S. 85; S. 141, Nr. 21 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 450, WV Nr. 1139, Abb.

Seine in der Afrika-Serie entwickelte bildnerische Hieroglyphik schreibt Baumeister in einer parallelen Bilderfolge fort, und er schreibt sie



DOM G 14

ins Düstere, Urweltliche um. Dunkles Umbra ist die beherrschende Farbe, sie bestimmt Figur und Grund. Die Gestaltbildung vollzieht sich al-

lein in der Differenzierung von reliefhafter, von Lichtreflexen durchzogener Pastosität und homogen glatterm Grund. Flüssiges Erz oder

Tonschlick scheint auf den leeren ‚Tisch der Zeit‘ getropft und vom Finger des Demiurgen zu einem urtümlichen Archipel vermalt. Diese Welt ist noch licht-los; vage nur, nebelhaft glosen dumpfe Farbwolken in Blau, Rot und Violett im Umbragrund auf: das Dämmern eines ‚Morgen‘, eines ‚Gestern‘?

Im Unterschied zu manchen wie spielerisch ausgebreiteten Afrika-Tableaus⁹⁵ eignet den Bildzeichen dieser von Baumeister wegen ihrer erzenen Farbigkeit und ihrem Reliefcharakter prosaisch als Ofenplatten bezeichneten Gruppe⁹⁶ nichts Dekoratives, vielmehr die Bedeutungsschwere mythischer Botschaften.⁹⁷ Aber, so Boehm, »der Stimulus, der von überlieferten Mythen ausgeht, überträgt sich nicht abbildend, auch nicht nacherzählend. Seine Energie ist [...] evokativ«⁹⁸ und »niemals sind wir betrachtend darauf angesprochen, die Bildrätsel zu lösen,«⁹⁹ da es keine »definitive, einzig richtige Bildlektüre« [...] bei Baumeister«¹⁰⁰ gibt. »Die Form selbst ist«, wie Gudrun Inboden dargelegt hat, »mythisch,«¹⁰¹ und ihr Mythos ist leer,¹⁰² bzw. so vielfältiger Interpretation fähig, dass ähnliche Formbildungen mit den unterschiedlichsten As-

soziationen verknüpft und thematisch aufgeladen werden können.¹⁰³ Jura, Tropfende Formen, Gilgamesch und Enkidu lauten die Titel einiger sich um Hadeswächter (DOM G 14) gruppierenden Werke.¹⁰⁴ Den bedeutendsten Ausfluss der aus den ersten Ofenplatten Ende 1942 hervorgegangenen Arbeiten aber stellt, auch in quantitativer Hinsicht, die Gruppe der vom altsumerischen *Gilgamesch-Epos* inspirierten Gemälde, Frottagen, Zeichnungen und Druckgraphiken dar. Fern jeglichen illustrativen Sich-Bemächtigung eines literarischen Textes – auch wenn in manchen Bildtiteln auf konkrete Szenen der Erzählung Bezug genommen wird – breiten die Gilgamesch-Variationen ein abstraktes bildnerisches Epos von eminenter Suggestionskraft aus.¹⁰⁵

In fließendem Übergang folgen den realen Reliefbildern jene durch Baumeisters (von Max Ernst angeregten) Durchreibe-Zeichnungen von 1942 vorbereiteten Scheinreliefs der Perforationen, in deren Zusammenhang auch das spätere Riesen Gelb Braun (DOM G 17) zu sehen ist.

Eine nach dem Gemälde Hadeswächter (DOM G 14) entstandene, die je hälftige Verteilung der Formgewichte durch Hinzufügung einer weiteren Gestalt variierende Kohlezeichnung findet sich unter dem gleichen Titel bei Ponert, datiert 1942/43.¹⁰⁶

Farbige Wolken | 1944

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte

45 x 53 cm

Bez. auf der Rückseite: »Baumeister 44/St / „Omagwy mit farbigen Wolken“ / Baumeister«;
Titel von anderer Hand überschrieben: »FARBIGE WOLKEN«

Erw. 1945 vom Künstler

WV Beye/Baumeister 1373

Inv. Nr. DOM G 15



- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Galerie Günther Franke, München 1947, Kat. Nr. 35
- Ausst.-Kat. *Deutsche Kunst der Gegenwart*: Kurhaus Baden-Baden 1947, S. 8, Kat. Nr. 11
- Domnick 1947, Farbabb. S. 73
- Domnick 1953, Kat. Nr. 23
- Ausst.-Kat. *Beginn und Reife. 10. Ruhrfestspiele*: Kunsthalle Recklinghausen 1956, Kat. Nr. 48, Abb.
- Grohmann 1963, S.64, S. 309, WV Nr. 1008
- Domnick 1982, Abb. S. 17, S. 73; S. 141, Nr. 22 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 540, WV Nr. 1373, Abb.



DOM G 15

Die in ihrer Größe mit Hadeswächter (DOM G 14) übereinstimmende Tafel *Farbige Wolken* von 1944 vereinigt Elemente früherer Werkgruppen zu einer gelösten, in ihrer Farbstimmung heiteren Komposition, welche die große Gruppe

der 1946 einsetzenden Metaphysischen Landschaften vorbereitet.¹⁰⁷ So lassen die ineinanderschwebenden, farbigen Konturlinienfiguren auf einem von Farblichterscheinungen durchdrungenen hellen Grund zurückdenken an die Eidos-

Periode (vgl. DOM G 12), aber auch an die Werkserie der Linien und Lasuren der Jahre um 1940;¹⁰⁸ die pastos aufmodellerte, schieferfarbene Inselformation rechts ist den Gilgamesch- und Ofenplatten-Serien (vgl. DOM G 13) entlehnt; und die markanten Kammzugspuren der Bodenzone, aus der heraus die Konturlinienfiguren aufsteigend sich herauslösen, verweisen auf eine von Baumeister ab 1944 für eine ganze Werkserie als bildbestimmend eingesetzte neue Technik.¹⁰⁹

Ob die Verkürzung des ursprünglichen, auf Baumeisters afrikanische Bilder anspielenden (Fantasie-)Titels »Omagwy mit farbigen Wolken« zu Farbige Wolken auf den Künstler selbst zurück geht, bleibt offen. Mit dem Titel aber ändert sich quasi auch die Bildgattung – aus einem Figuren- wird ein Landschaftsbild. Baumeisters Werkprinzip der permanenten Wandlung brächte sich auch hierin zur Geltung.

Mit einzelnen Bildern der Gruppe der Metaphysischen Landschaften, die Farbige Wolken einleitet, geriet Baumeister in die Nähe zu Miró. Durch diese »Gleichklänge«¹¹⁰ mit Miró sah sich Domnick veranlasst, seinem sonst so ge-

schätzten Künstler in erstaunlich schroffem Ton vorhalten zu müssen, er diskreditiere sein eigenes Genie: »Die Grösse des Künstlers ist immer an die Originalität gebunden«, schrieb er in einem Brief vom 16. November 1949, »und es tut mir leid, dass gerade Sie, für den ich bis zum letzten immer eintreten werde, dieses Prinzip nicht beachten. Vielleicht erwidern Sie, dass Sie dem Einfluss Miro [sic] nicht unterliegen. Aber es ist sehr schwer, das dem Betrachter klar zu machen, wenn nur die Bilder sprechen und Ihre verteidigende Stimme nicht mehr gehört werden kann.«¹¹¹ In Anbetracht der Eigenständigkeit des Gesamtwerks Baumeisters aber erscheint ein solcher Vorwurf obsolet, und es gilt auch für die Metaphysischen Landschaften Beyes Bekräftigung im Sinne Grohmanns, dass sie »Gestaltungsprinzipien verpflichtet [sind], die in Baumeisters eigener Entwicklung angelegt sind.«¹¹²

Maya-Mauer | 1946

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Karton
65 x 81 cm

Bez. rechts unten: »Baumeister 3.46«; auf der Rückseite: »W Baumeister 1946 / 66 x 81,5 / Maya-Mauer 1946«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 1270

Inv. Nr. DOM G 16



- Domnick 1953, Kat. Nr. 22 (»peruaanse muur«)
- Baumeister 1954, Kat. Nr. 145
- Grohmann 1963, S. 304, WV Nr. 910 (Abb.)
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 23 (Abb.)
- Baumeister 1989-Berlin, S. 233, Kat. Nr. 75, Farbabb. S. 184
- Manteuffel 1995, Farbabb. S. 38
- Esser 1999, S. 25f, Farbabb.
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 500, WV Nr. 1270, Abb.

Bereits 1942 entsteht ein Bild mit dem Titel Figurenmauer,¹¹³ das einer ganzen, ab 1945 intensiver bearbeiteten Werkgruppe das Thema vorgibt:



DOM G 16

organoide vom Graphischen her bestimmte, in- und nebeneinander gefügte »Formlinge«,¹¹⁴ die das Bildformat fast vollständig füllen und die Assoziation einer zeichenbedeckten Mauer hervorrufen mögen.

In der Domnick'schen Maya-Mauer von 1946 erreicht Baumeister einen Höhepunkt an Verdichtung von graphischen und koloristischen Momenten, die durch Überlagerung, Verwischung, Wegkratzen, Über- und Ineinander-schreiben zu einem hochkomplexen *Palimpsest* gesteigert werden. Der von Baumeister so geschätzte sehr trockene Farbauftrag erhält durch die Beimischung von Spachtelkitt und die Verwendung eines Strukturkartons als mitsprechendem Bildträger einen ausgeprägten, mauerputzartigen Reliefcharakter. Mit reich modulierten, einer ungewöhnlich bunten Palette entnommenen und von Schwarz, Weiß und Ocker als dämpfenden Grundtönen durchsetzten Farbflecken erzeugt Baumeister einen Effekt verschleieter, flirrender Ortlosigkeit. Auf den ersten Blick weniger Komposition als Konglomeration, bildet doch der zweite, geduldige Blick - geleitet von der Zeichnung in Schwarz - im Ge-

wirre von formdefinierenden und formauflösenden Elementen einzelne anthropomorphe Figuren heraus (man entdeckt u.a. einen bogenförmig ausschwingenden Arm, Maskengesichter, Kriegerfigurinen mit Schild), deren Positionen und Gebärden dem Bild ein bewegtes, doch festes, durch Schattierung scheinplastisches Strukturgerüst einziehen. Baumeisters auf Cézanne gemünztes Wort vom »rhythmischen Zellenwerk des Bildes, das besonders durch die Schatten bestimmt wird«¹¹⁵ lässt sich vollgültig auf Maya-Mauer übertragen. »Die Schattenverteilung über die Bildfläche«, so fuhr Baumeister fort, »ergibt eine allgemeine Flächenerschütterung, eine Wellenbewegung oder Modulation der gesamten Bildfläche.«¹¹⁶

In besonderem Maße trifft auf Maya-Mauer zu, was der Maler einmal generell zum Anteil des Betrachters feststellte: »Seine Mitwirkung am Kunstwerk macht 50 Prozent aus«,¹¹⁷ bringt er doch, wie in einem Vexierbild, die figurliche Bildvorstellung durch eigene Fixation hervor: »Die Form ist zuerst da, die Figur wird hineingesehen«¹¹⁸ - bzw. ‚herausgesehen‘ aus dem

Substrat der zugrundeliegenden Zeichnung. Zwei Blätter bei Ponert zeigen die figurale Grundstruktur von Maya-Mauer deutlich.¹¹⁹

Mit seinem assoziativen Bildtitel gibt Baumeister dem Betrachter den Anstoß, das figurale Grundmuster zu identifizieren,¹²⁰ ohne aber tatsächlich etwas zu erzählen, eine Geschichte, einen bestimmten Mythos zu enttarnen. Im Gegenteil, mit dem Titel legt er einen ‚Schleier der Vergangenheit‘ über das Bild, rückt es in die uneinholbare Ferne des *Unbekannten* und belässt ihm so seine genuine, offene »Möglichkeit[...] zum Erhabenen und Vertieften.«¹²¹ Nur zu verständlich ist es daher, dass Baumeister zu Domnicks filmischer Spurensuche auf Distanz geht, wenn dieser allzu direkte Vorbilder aus der Umgebungswirklichkeit annimmt¹²² und etwa vom Stuttgarter Häusermeer zu Maya-Mauer überblendet.¹²³

Ein zweites, annähernd gleichgroßes Bild aus der Serie der Figurenmauern, betitelt *Peruanische Mauer musikalisch*,¹²⁴ hatte Domnick bereits in den 50er Jahren wieder verkauft.

Riesen Gelb-Braun | 1947

Öl auf Malkarton

53 x 64 cm

Bez. links oben: »Baumeister 6.47«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart im März 1952

WV Beye/Baumeister 1312

Inv. Nr. DOM G 17



- Ausst.-Kat. *Moderne deutsche Kunst seit 1933*:
Kunsthalle Bern 1947, Kat. Nr. 26 (»Waldrand«)
- Ausst.-Kat. *Große Münchner Kunstausstellung*:
Haus der Kunst, München 1949, S. 33, Nr. 13, Abb.
S. 25
- Domnick 1953, Kat. Nr. 25 (»gele vormen op
bruin«)
- Grohmann 1963, S.306, WV Nr. 958
- Domnick 1982, S. 141 Nr. 24 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 515, WV
Nr. 1312, Abb.

Aus einer strichelnd vorgetragenen dunkel-
braun-schwarzen Konturmalerei auf umbrafar-
benem Grund tauchen, immer wieder durchsetzt
– auratisiert – von pointillistischen Akzenten in
leuchtendem Gelb, Orange, Rot und Blau, frag-



DOM G 17

mentarische, aus inselhaften Flecken in bewegt moduliertem gelblichem Weiß zusammengesetzte – zusammenzusehende – Gestalten von undefinierbarer Natur auf: Figuren, die sich in ihrer Gestalt selbst in Frage stellen, Sendboten des *Unbekannten*. Ihr Auftritt bringt die ganze Bildbühne zum Erzittern, zum ‚Erschauern‘, und diese hält nicht still, so intensiv man sie auch zu fixieren sucht. Das Geheimnis des Bildes liegt nicht in der mysteriösen Gestalt jener Riesen Gelb-Braun, sondern in ihrem malerischen Zustandekommen aus dem verwirrenden Wechselspiel positiver und negativer Setzungen.¹²⁵ Von daher ist Baumeisters Wort »In jedem absoluten Bild muß es spuken«¹²⁶, nicht vordergründig auf das Motiv zu beziehen, sondern auf das Zauberi-sche der Malerei selbst.

Riesen Gelb-Braun entstammt der Werkgruppe der aus den Perforationen¹²⁷ ab 1946 hervorgegangenen Urzeitgestalten,¹²⁸ von denen die Staatsgalerie Stuttgart ein herausragendes, DOM G 17 sehr nahestehendes Beispiel besitzt.¹²⁹ Pate standen dieser Werkgruppe jene, quasi *ex nihilo* erzeugten, schemenhaften Frottagen auf

Büttenpapier, die Baumeister im Zusammenhang mit seiner Werkserie Afrikanisch schuf.¹³⁰

Im Katalog der Großen Münchner Kunstausstellung 1949 (siehe oben) ist Riesen Gelb-Braun unter dem Titel »Figurales Bild« als Leihgabe der Galerie Günther Franke, München, verzeichnet. Domnick dürfte daher wohl das Bild von dort erworben haben, nicht vom Künstler selbst.



DOM G 18

Schwarz auf Schiefergrau | 1947

Öl mit Kunstharz auf Karton

51 x 70 cm

Bez. rechts unten: »Baumeister 47«;

auf der Rückseite: »Schwarz auf Schiefergrau
Sept 1947 Baumeister«

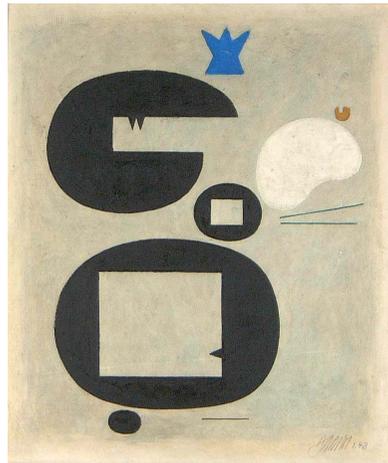
Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 1537

Inv. Nr. DOM G 18



- Domnick 1953, Kat. Nr. 27 (»rust en beweging«)
- Grohmann 1963, S.314, WV Nr. 1129, Abb.
- Domnick 1982, Abb. S. 17, S. 30; S. 141, Nr. 25 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 604, WV Nr. 1537, Abb.



DOM G 20

Grau-Braun-Weiß-Blau | 1948

(Durchbrochenes Oval)

Öl mit Kunstharz auf Karton; 54 x 46 cm

Bez. rechts unten: »Baumeister 1.48«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 1553

Inv. Nr. DOM G 20



- Domnick 1953, Kat. Nr. 28 (»rust en beweging«)
- Grohmann 1963, S. 314, WV Nr. 1146
- Domnick 1982, Abb. S. 17, S. 30, S. 86; S. 141, Nr. 27 (»Königlich«; Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 609, WV Nr. 1553, Abb.



DOM G 19

Grün-Schwarz-Weiß | 1948

Öl mit Kunstharz auf Karton; 54 x 65 cm

Bez. links unten: »Baumeister 6.48«;

auf der Rückseite: »Grün-Schwarz-Weiss

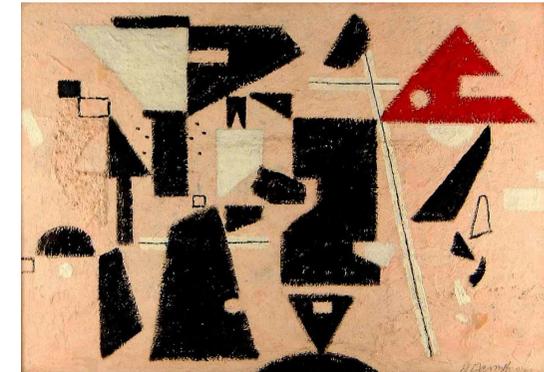
Baumeister 48«

Erw. vor Übergabe der Sammlung Domnick an
die Staatsgalerie Stuttgart 1952

WV Beye/Baumeister 1556 | Inv. Nr. DOM G 19



- Domnick 1953, Kat. Nr. 29 (»rust en beweging«)
- Grohmann 1963, S. 314, WV Nr. 1147, Abb.
- Domnick 1982, Abb. S. 31, S. 86; S. 141, Nr. 26 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 610, WV Nr. 1556, Abb.



DOM G 21

Schwarz auf rosa Grund | 1948

Öl mit Kunstharz und Sand auf Karton

46 x 65 cm

Bez. rechts unten: »W Baumeister 9 48«;

auf der Rückseite: »65 x 45,5«

Erw. 1948 vom Künstler

WV Beye/Baumeister 1570 | Inv. Nr. DOM G 21



- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Galerie Jeanne Bucher, Paris 1949, Abb. s.p.
- Domnick 1953, Kat. Nr. 30 (»rust en beweging«)
- Grohmann 1963, S.315, WV Nr. 1167, Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 28 (»Ruhe und Bewegung«; Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 615, WV Nr. 1570, Abb.

Die vier Gemälde DOM G 18 – 21 waren 1953 bei der großen Präsentation der Sammlung Domnick im Stedelijk-Museum Amsterdam,¹³¹ die anschließend an das Musée des Beaux Arts in Brüssel weiterwanderte,¹³² unter dem gleichen Titel »rust en beweging« (»Ruhe und Bewegung«) ausgestellt. Doch nur für Schwarz auf rosa Grund (DOM G 21) ist »Ruhe und Bewegung« als authentischer Zweititel bei Beye aufgeführt und auch in Domnicks Sammlungsdokumentation so genannt. DOM G 21 wäre demnach die zweite Fassung des gleichlautenden Themas, das Baumeister im Juli 1948 begonnen hatte.¹³³

Die gesamte Werkgruppe, der DOM G 18 – 21 zuzurechnen sind,¹³⁴ trägt den anspielungsreichen Titel Cézanne auf dem Weg zum Motiv.¹³⁵ Sie geht, mit Ruhe und Bewegung als Bindeglieder, nahtlos über in die Reihe der 1949 einsetzenden Formenpläne.¹³⁶ Dieser Begriff umreißt die malerische Fragestellung, mit der sich Baumeister, an vermeintlich Abgeschlossenes anknüpfend, damals erneut befasste: der Frage nach Einzelform und Flächenordnung. Isolierte, schablonenhaft flache »geometrische[...]Figuren [...] Noch dünner als Schatten«¹³⁷

werden als frei bewegliche Kompositionsmodule zum Leerfeld eines einfarbig hellen Bildgrundes in spannungsvolle Relation gesetzt. Zu Recht bringt Beye, Baumeisters eigenen Hinweis¹³⁸ aufgreifend, die Ideogramme der späten 30er Jahre ins Spiel,¹³⁹ nimmt sich doch Grau-Braun-Weiß-Blau (DOM G 20) von 1948 wie eine Paraphrase des zehn Jahre älteren Ideogramm[s] mit Kammzug¹⁴⁰ aus. Aber auch an das Spiel der konstruktivistischen Flächenkräfte von 1920, in denen es Baumeister um das Spannungsverhältnis (hier allerdings streng rechtwinkliger) Flächenformen zueinander und zum einfarbigen Bildgrund zu tun war, darf im Zusammenhang mit den Formenplänen erinnert werden.¹⁴¹ Hier wie dort betreibt der Maler kompositorische Grundlagenforschung auf der Basis einfacher formaler Parameter und knüpft dezidiert an Cézanne als dem Entdecker des Flächenraums und damit entscheidenden Impulsgeber der Moderne an. »Beim Malen nach der Natur«, so Baumeister in seinem Cézanne-Essay,¹⁴² »setzt Cézanne Gegenstände in eine enge Formbeziehung, die im Naturraum voneinander durch die Raumtiefe getrennt sind, aber in der Projektion

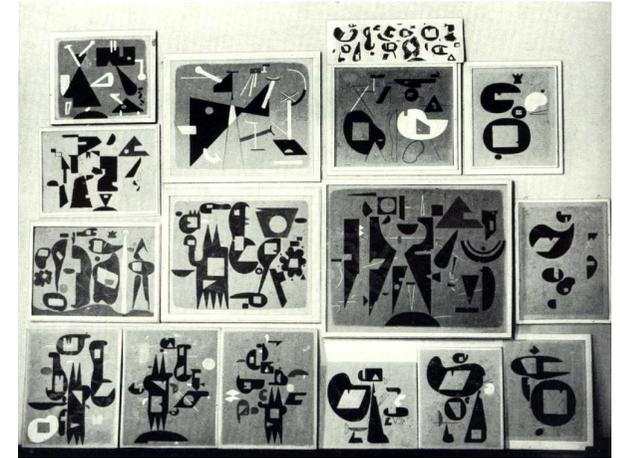
des Bildes einander unmittelbar berühren. [...] Die Projektion auf die Fläche macht beide Gebilde unmittelbar nachbarlich auf derselben Schicht.«¹⁴³ Der »Weg zum Motiv«¹⁴⁴ also führt über Nachbarschaft der Formen auf der einen, für den Maler maßgeblichen Fläche, der materiellen Bildebene. Und wie im Fokus lässt Baumeister jene ‚Fläche in der Fläche‘ als Bild im Bild bei fast allen Gemälden der Cézanne- und Formenpläne-Reihe aufscheinen. (Hier besonders gut zu sehen bei DOM G 20.) Ist erst einmal die Nachbarschaft der Formen in einer ausgewogenen, gleichwohl wechselseitig stimulativen Flächenbeziehung hergestellt, sind diese offen für verschiedenste Motivbildung und inhaltliche Interpretation *ex post*. So entdeckten Grohmann und Baumeister sozusagen ‚im Nachbild‘ in einer zipfeligen Doppelspitz-Figur den Kölner Dom,¹⁴⁵ ließ das Wechselspiel von statisch und dynamisch empfundenen Geometrien Baumeister an ein Uhrwerk denken,¹⁴⁶ sah der Künstler in dem auf DOM G 21 folgenden Bild der Reihe Ruhe und Bewegung »eine Möglichkeit für religiöse Themen«.¹⁴⁷

Während Baumeister in den drei Gemälden DOM G 18 – 20 das Farbre Relief äußerst flach hält und der Bildfläche nur durch sparsame Körnung (DOM G 20) oder durch Grattagen (DOM G 18, G19) Körper gibt, baut er in Schwarz auf rosa Grund (DOM G 21) ein prägnantes Relief auf, wobei dem mit Sand verstärkten Impasto mitunter sogar eine formdefinierende Funktion zufällt. (Vgl. die halbrunde Komplementärform zu dem stehenden schwarzen Pfeil links.) Cézannes, von Baumeister bekräftigte Forderung, »Modulieren, nicht modellieren«¹⁴⁸ scheint darin genial uminterpretiert: *Modulieren durch Modellieren*. Darüber hinaus hebt sich Schwarz auf rosa Grund durch sein leuchtendes, von Rosa, Rot und Weiß bestimmtes Farbspiel von der matt- stumpfen Farbigeit der drei anderen Domnick'-schen Bilder ab.

Bald nachdem Domnick dieses Bild zum Geburtstag seiner Frau 1948 von Baumeister erworben hatte, bat der Künstler den Sammler, es ihm wieder zurückzugeben: »Ich möchte das Bild auf Rosa noch nicht weggeben. Es ist das jüngste einer Reihe und damit Ausgangspunkt für weiteres.«¹⁴⁹ Domnick lehnte entschieden ab,

nicht nur, weil er »ein Geschenk doch nicht wieder rückgängig machen« könne, sondern auch im Hinblick auf sein hohes Ziel eines Museums der abstrakten Kunst in Stuttgart:¹⁵⁰ »Das zukünftige Museum darf nur gute Arbeiten führen, das freute Sie doch immer. Alles was ich tue, geschieht immer für diese Kunst. Gerade weil ich das Museumsziel sehe, muss ich mit [der Rückgabe oder dem Tausch von] Arbeiten kritisch sein.«¹⁵¹ Mit der »Reihe«, die Baumeister ansprach, ist die Serie Ruhe und Bewegung gemeint, die dann in die Formenpläne mündet.

Zu DOM G 18, G 20 und G 21 führt Ponert in seinem Katalog der Zeichnungen Baumeisters vier nach den Gemälden entstandene Varianten auf.¹⁵²



Willi Baumeister, Formenpläne,
darunter DOM G 18 – 21,
Atelieraufnahme um 1948



DOM G 22

Schwarz auf Hell | 1950

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte

46 x 65 cm

Bez. rechts unten: »Baumeister XI 50«

Erw. 1951

WV Beye/Baumeister 1675

Inv. Nr. DOM G 22



- Domnick 1953, Kat. Nr. 31 (»compositie«), Cover-abb.
- Grohmann 1963, S.319, WV Nr. 1245 (»Nascendi«), Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 29 (»Nascendi«; Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 661, WV Nr. 1675, Abb.

»Nascendi« heißt DOM G 22 mit seinem zweiten Titel; der Genitiv des Gerundiums von lat. *nasci* bezeichnet somit ein Bild »des Geborenwerdens/ Entstehens/ Wachsens«. Allein von da her gehörte das kleinformatige Gemälde in jene außerordentliche, einen Kulminationspunkt im Gesamtwerk Baumeisters markierende Gruppe¹⁵³ von Wachstum und Wind. Grohmann und Beye haben Schwarz auf Hell – so der archivalisch verbürgte Originaltitel von DOM G 22¹⁵⁴ – auch dieser Gruppe zugerechnet, wenngleich Bilder wie Schwarze Formen schwebend und Verklündernd¹⁵⁵, welche die beiden Autoren anderen Werkgruppen zugehörig sahen,¹⁵⁶ thematisch, motivisch und in ihrem malerischen Duktus DOM G 22 näher stehen als die kühnem informellem Gestus sich zu nähern scheinenden Bilder von Wachstum und Wind. Es liegt aber in der Natur des in sich verschränkten Oeuvres mit seinen vielfältigen, zeitlich parallel geführten thematischen Reihen, dass jeder Eingruppierung einiger Spielraum zukommt.¹⁵⁷

Der Bildtitel Schwarz auf Hell ‚stimmt‘ in maltechnischer Hinsicht so nicht, da die schwarzen Formen *unter* der hellen Übermalung liegen,

Figur und Grund ihre Rollen tauschen.¹⁵⁸ Gleichwohl steigen optisch die weich konturierten Schwarzformen vom hellen ‚Grund‘ auf und ordnen sich, kosmische Erscheinungen an taghellem Himmel, frei schwebend um eine leere Mitte. Zwar hat Baumeister in früheren Jahren häufig schon jene Technik der Formgenese *ex negativo*, d.h. durch »Aus sparung«¹⁵⁹ angewandt – u.a. bei den Valltorta-Bildern der 30er Jahre und in der Afrika-Serie der 40er Jahre (vgl. DOM G 13) –, doch kündigt sich bei Schwarz auf Hell in den weichen Konturen der sich mit der Bildschicht darüber verwebenden Formen eben jenes für die Serien von Wachstum und Wind so charakteristische Stilmittel an.

Wachstum | 1952

Öl mit Kunstharz u. Tempera auf Hartfaserplatte

129 x 99 cm

Bez. rechts unten: »Baumeister 3 52«, auf der

Rückseite: »Wachstum«

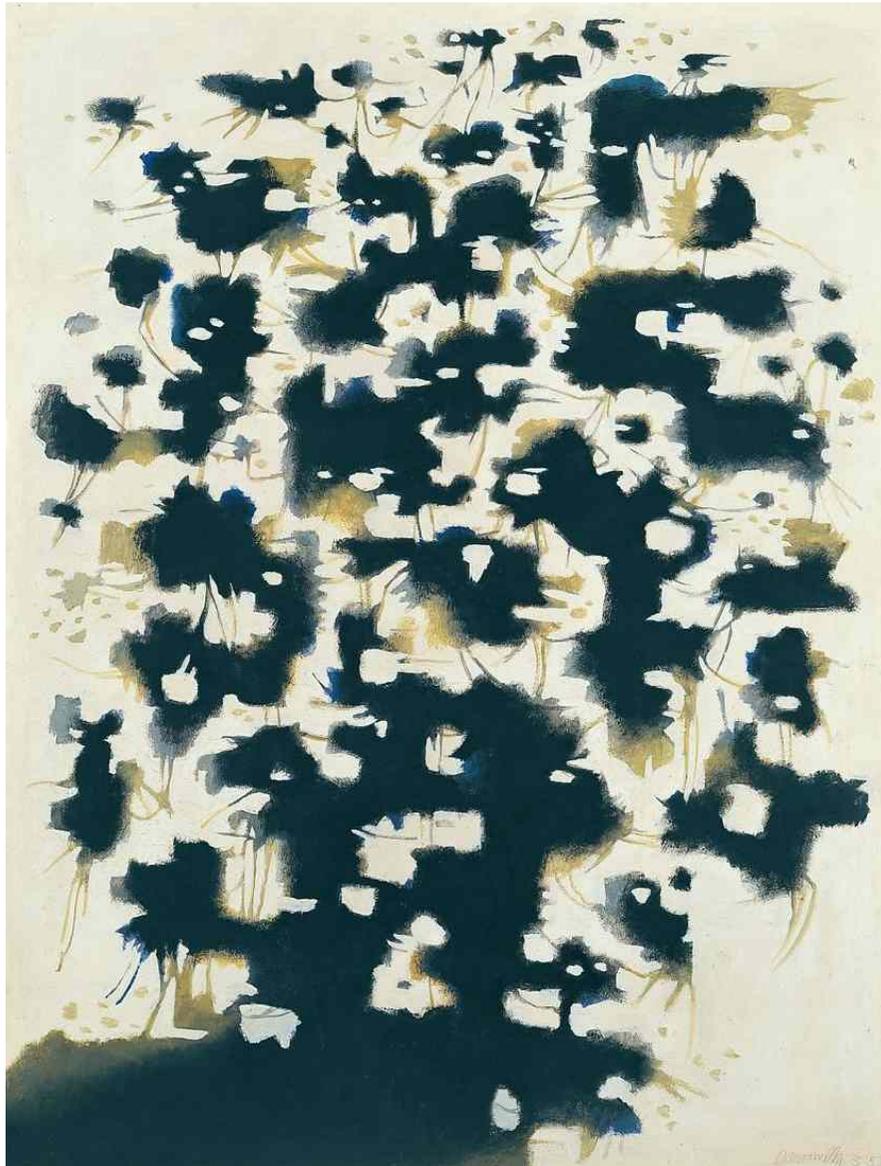
Erw. 1952

WV Beye/Baumeister 1698

Inv. Nr. DOM G 23



- Domnick 1953, Kat. Nr. 33
- Baumeister 1954, Abb. s.p., Kat. Nr. 168
- Ausst.-Kat. *Beginn und Reife. 10. Ruhrfestspiele:* Kunsthalle Recklinghausen 1956, Kat. Nr. 49
- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister. Cuadros, dibujos, serigrafías:* Librería y Exposición Buchholz, Madrid 1957, Kat. Nr. 12, Abb.
- José Camon Aznar, *Willi Baumeister*, in: *Goya* 20/1957, S. 122, Abb.
- Ausst.-Kat. *II. documenta 59. Kunst nach 1945*, Bd. 1, Köln 1959, S. 70, Kat. Nr. 7
- Grohmann 1963, S. 120, Abb. S. 227; S. 321, WV Nr. 1263, Abb.
- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister. Gemälde und Zeichnungen:* Wallraf-Richartz-Museum Köln / Badi-scher Kunstverein Karlsruhe, Köln 1965, S. 18, Kat. Nr. 51, Abb.
- Ausst.-Kat. *Willi Baumeister 1889-1955:* Akademie der Künste, Berlin 1965, S. 42, Kat. Nr. 57; Abb. S. 29
- Domnick 1982, S. 77, S. 141, Nr. 30 (Abb.)
- Baumeister 1989-Berlin S. 234, Kat. Nr. 90, Farbabb. S. 197
- Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken [...] Metamorphose in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Weinheim 1992, S. 368f, Abb. 260
- Boehm 1995, S. 30f; S. 173, Nr. 80, Farbabb.
- Manteuffel 1995, Abb. S. 40
- Esser 1999, S. 25; Farbabb. S. 28
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 19; Bd. 2, S. 661, WV Nr. 1698, Abb.



DOM G 23

Grohmann, Boehm und Beye haben den besonderen Rang der Bildserien Wachstum und Wind im Oeuvre des Künstlers hervorgehoben. In der Tat wird hier, stellvertretend nachvollziehbar in DOM G 23, der ersten Fassung des Bildthemas Wachstum, Malerei zum Ereignis. Die Genese des Bildes vollzieht sich vor den Augen des Betrachters im Nachverfolg eines Gestus, der nicht beschreiben, keine Form(en) finden, sondern sich selbst als eine bewegte, mit den Augen nicht zu haltende, erscheinungshafte Gestalt erfinden will. »Auch hier Antilogik, Entmaterialisation, Entstofflichung, dafür Bewegung und Schweben«, hatte Baumeister in seinem Redemanuskript zum *Darmstädter Gespräch* 1950 im Hinblick auf die neue Welterfahrung im Spiegel der Atomphysik formuliert,¹⁶⁰ und er ist mit einer erstaunlichen Konsequenz bildnerisch zu ähnlichen Ergebnissen gelangt. »Ohne daß es einer optischen Rückkoppelung bedarf, überträgt sich die Darstellung elementarer Kräfte diesmal auf den Malvorgang selbst«, so Beye.¹⁶¹ Und Boehm: »Jetzt werden Prozesse der Natur nicht vorgeführt, sondern in sich selbst erkennbar, in einem Geschehen, das mit dem Ort seines Erscheinens

völlig zusammengewachsen ist.«¹⁶² Solche Male-
rei aber erfordert »ein produktives Sehen, wel-
ches sich jenseits der verbrauchten Naturbe-
obachtung etabliert«, verlangt »partizipato-
risch[e] Sinnesaktivitäten«¹⁶³ auf Seiten des Be-
schauers. Und einen gewissen Wagemut, sich
den herausfordernden Ambivalenzen des Bildes
auszusetzen: Während der Dauer konzentrierter
Betrachtung sind es bald die hellen Flecken, die
das Bildgeschehen in Gang setzen, bald die
schwarzen; rundet sich das ‚Blätterwerk‘ der
tachés zum Umriss eines Busches, um sich doch
sogleich in den flirrenden Helldunkelkontrasten
zu einem sujetlosen *all over* aufzulösen; steigt
die Bilddynamik, in der Dunkelzone links unten
wurzelnd, zunächst gerichtet nach oben, breitet
sich schon bald aber nach allen Seiten pulsie-
rend aus. Das Bild wächst, während des Be-
trachtens. Und zwar auch in die Tiefe und auch
nach vorne, in den Raum hinein. Denn der wenn-
gleich flache, doch mehrlagige Farbauftrag, bei
dem ein grau und blau moduliertes, d.h. intensi-
viertes und von ockerfarbenen Flecken durch-
setztes Schwarz von einem gebrochenen Weiß
partiell überdeckt wird,¹⁶⁴ bildet einen optischen

Schichtenraum, in dem die Schwarzflecken den
Blick in die Tiefe ziehen, während die darüber
gesetzten Weißhöhlungen irrlichternd nach vorne
blitzen.

All dies ist nicht kalkuliert, sondern Re-
sultat eines offenen Malprozesses, den das ‚her-
anwachsende‘ Bild quasi selbst steuert. »Ein
beliebig auf die Malfläche gesetzter Fleck tritt
sofort in Beziehung zu den Bildkanten und legt
damit die Anordnung eines zweiten Fleckes fest,
und das gilt wieder für den dritten und vierten
Fleck usw., sodaß die Entstehung des Bildes
auch für den Maler ein Abenteuer ist«, schrieb
Baumeister in *Zimmer- und Wandgeister*,¹⁶⁵ und
er beschrieb damit das Wachstum von Wachs-
tum. Domnick hat es in den Schlussesequenzen
seines Baumeister-Films¹⁶⁶ getreu dokumentiert:
das Gemälde entstand vor laufender Kamera. Es
ist für Domnicks künstlerische Urteilskraft in
jenen Jahren sehr bezeichnend, dass er mit der
Genese gerade dieses Werks das Geheimnis der
Malerei Willi Baumeisters, der Kunst schlecht-
hin, zu erschließen suchte. »Kunst ist Genesis,
wie das Leben«, so die Botschaft aus dem Off in

der emphatischen Schlusseinstellung des Films,
das soeben vollendete Wachstum im Bild.

Dass Baumeister bei allem Eigenleben
der Farbe und dem gestischen Duktus in diesem
Gemälde wie der ganzen Werkgruppe von
Wachstum und Wind stets von der Form ausge-
gangen war, offenbart Domnicks Film: mit der
Zeichenkohle legte er den Rundkontur als
Gestaltgerüst für die Farbflecke fest. Zuerst also
eidos, die Urform,¹⁶⁷ dann ihre unendliche Meta-
morphose qua Farbe.



Faust schwebend | 1952

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte

99 x 130 cm

Bez. links unten: »Baumeister 2 52«;

auf der Rückseite: »130 x 100 / 1952 / Köln/
Baumeister«, »Dr. Ottomar/ Domnick/ Für die
Arbeit des/ schönen Films/ Première 30.X.1954/
Willi Baumeister«

Erw. 1954

WV Beye/Baumeister 1914

Inv. Nr. G 24



- Grohmann 1952, S. 59, Nr. 161, Abb.
- Ausst.-Kat. *Deutscher Künstlerbund. Malerei und Plastik der Gegenwart. 2. Ausstellung: Staatenhaus, Köln 1952*, Kat. Nr. 13
- Baumeister 1954, Kat. Nr. 208
- Grohmann 1963, S. 137f; S.334, WV Nr. 1454, Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 31 (Abb.)
- Manteuffel 1995, Abb. S. 41
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 757, WV Nr. 1914, Abb.

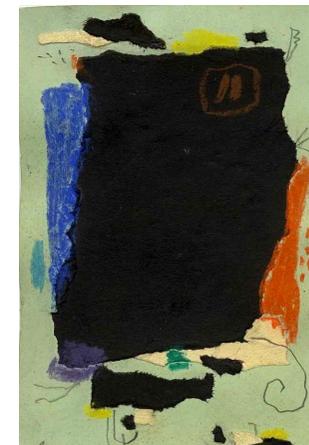
DOM G 24

Wenige Jahre vor seinem Tod bewegt sich Baumeister auf einen weiteren Gipfelpunkt seines Oeuvres zu: die monolithischen Montaru-, Monturi- und Aru-Formationen, die den geistigen Kontinent des *Unbekannten* wohl am Nachdrücklichsten verkörpern. Auf dem Weg zu jenen schwarzen bzw. weißen, das Bildformat quasi unter Druck setzenden »monumentalen Formsohlen«¹⁶⁸ mit ihren leuchtenden Farbprotuberanzen¹⁶⁹ und Auslegern, entsteht unter dem Titel Faust und Phantom eine von den Phantasmagorien des *Faust*-Stoffs angeregte Bildserie.¹⁷⁰ Baumeister setzt darin einen dramatischen Form-Dialog zwischen einer oder zwei von Schwarz dominierten Hauptfigur(en) und partikelweise verstreuten bunten Nebenfiguren in Szene. Wie bei der Gilgamesch-Serie, aus der Baumeister einzelne Formideen entnommen hatte,¹⁷¹ sollte auch bei den Faust-Variationen nicht nach illustrativen, einzelnen Textstellen zuzuordnenden Motiven gesucht werden. Die Bezüge zu seinen Quellen – ob literarischen oder aus der Anschauung gewonnenen – sind bei Baumeister eben immer nur ‚schwebend‘ und

von großer assoziativer Freiheit, auch für den Betrachter, wie der Künstler nicht müde wurde zu betonen.¹⁷²

Würde in Faust schwebend nicht der Titel eine Identifikation der rechts von der Mittelachse wie im Flug oder Aufsteigen befindlichen schwarzen, von gelben und roten Dreiecksschwingen bemantelten Hauptfigur mit Goethes *Faust* als jenem »edlen Glied der Geisterwelt«¹⁷³ nahe legen, so ließe sich in die Figurendisposition und ihre spezifische Dynamik durchaus eine Verkündigungsszene *in abstracto* hineinphantasieren (die schwarze und blaue Dreiecksform stünde dann für den von links herannahenden Engel, die schwarz-rot-gelbe Polygonalfigur für die erschreckt ausweichende *Magd des Herrn*) oder aber auch ein Auferstehungsbild mit dem in den Himmel sich emporhebenden Christus in der Glorie. Über ein solches ikonographisches »Vergucken«¹⁷⁴ hätte sich Baumeister wohl in bestem Einvernehmen amüsiert, verweist es doch auf den unentwegt metamorphotischen, nicht zu durchschauenden Maskentanz des *Unbekannten*.

Während die Werkreihe Faust und Phantom anfangs von eher kleinteiligen, wie aus Fetzen farbigen Papiers zusammen- und übereinandergeschobenen Kompositionselementen – einem walpurgisnächtlichen Durcheinanderpurzeln – bestimmt ist, mutiert das zunächst noch Freundliche Phantom¹⁷⁵ bald zum Schwarzen Phantom¹⁷⁶ und wächst sich unversehens zum monumental-bedrohlichen, im Schwarz *nichten-*¹⁷⁷ Montaru aus,¹⁷⁸ das seine buntfarbigen Mitspieler mitsamt dem hellgrauen, heiter anmutenden Grund an den Bildrand drängt. Die plakative Kraft, die diesen späten collagenhaften Serien eignet, verliert sich auch nicht im kleinen Format; eine postkartengroße, doppelseitige

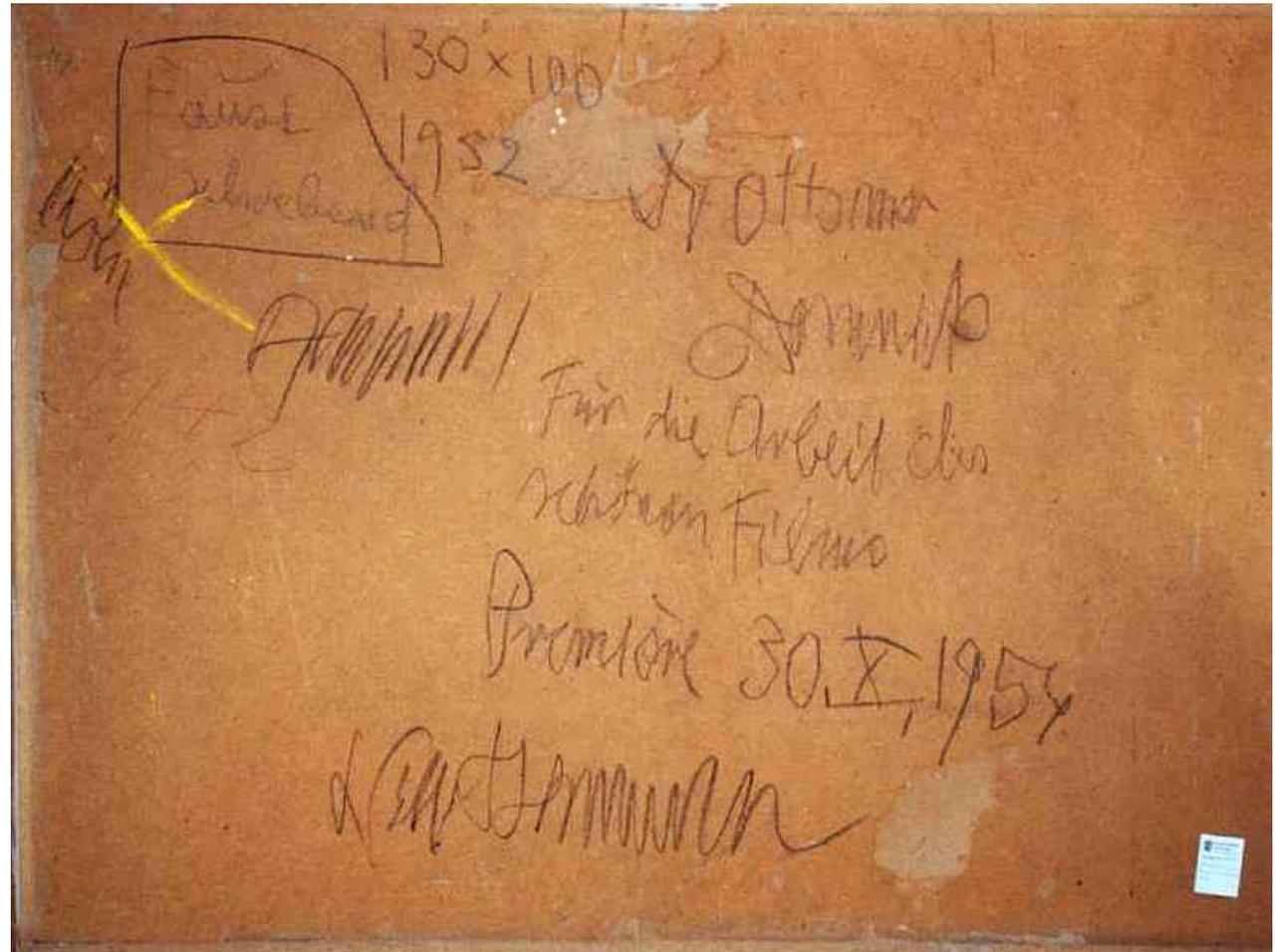


Willi Baumeister
[Montaru mit Gondel]
Collage, 1954
Sammlung Domnick

Collage im Archiv der Sammlung Domnick beweist es.¹⁷⁹

Zu Faust schwebend (DOM G 24) weist Ponert eine titelgleiche Federskizze aus demselben Jahr, 1952, nach.¹⁸⁰

Wie bereits erwähnt, hat Willi Baumeister Faust schwebend Ottomar Domnick anlässlich der Premiere von dessen Baumeister-Film gewidmet;¹⁸¹ der großlinige Gestus der Widmungsinschrift beansprucht fast die ganze Rückwand des stattlichen Bildes.



DOM G 24, verso

Kessaua auf Rosa | 1953

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte

65 x 79 cm

Bez. links oben: »Baumeister 9.53«;

auf der Rückseite: »81 x 65 / "Kessaua" 9.1953 /
auf Rosa / Baumeister«

Erw. vermutlich 1954/55

WV Beye/Baumeister 1899

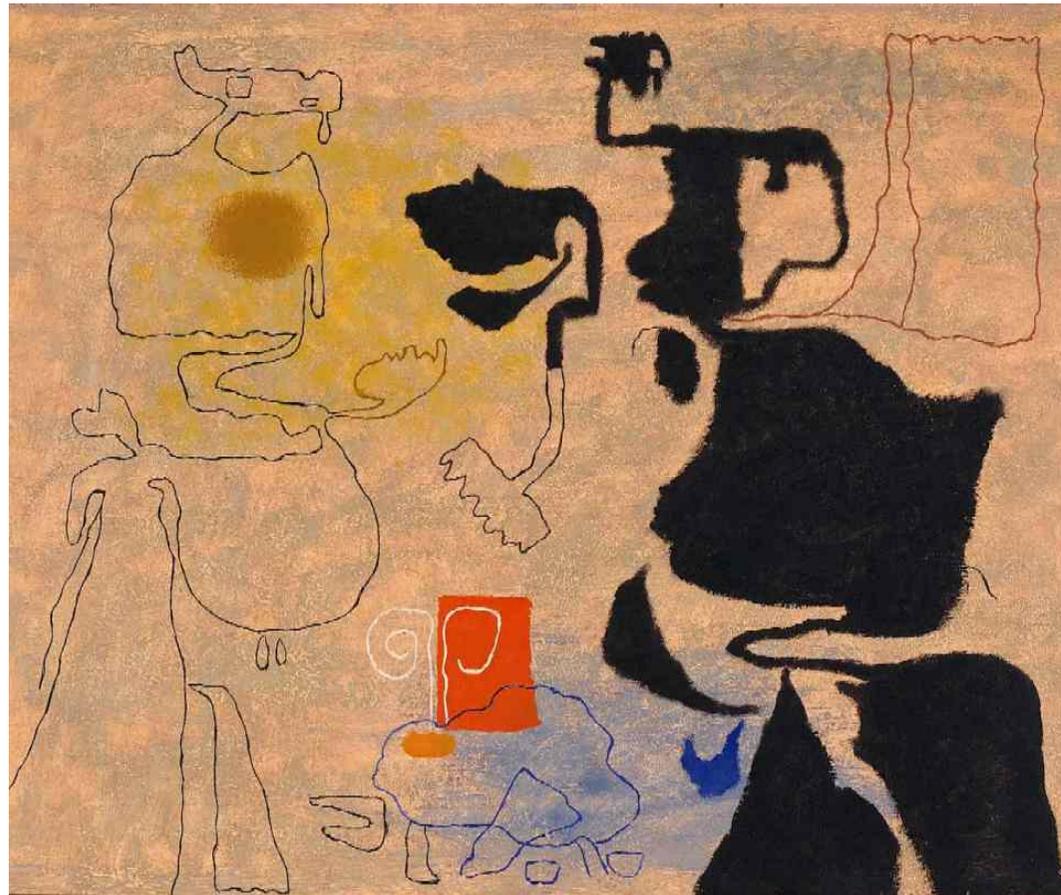
Inv. Nr. DOM G 25



- Grohmann 1963, S. 137; S.334, WV Nr. 1449, Abb.
- Domnick 1982, S. 141, Nr. 32 (Abb.)
- Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 22, Farbabb.
S. 126; Bd. 2, S. 751, WV Nr. 1899, Abb.

Ebenso wie es sich bei »Montaru«, »Monturi«, »Aru«, »Kessiu« und anderen späten Bildtiteln um lautmalerische Phantasieschöpfungen Baumeisters handelt,¹⁸² ist auch der für europäische Ohren ‚afrikanisch‘ klingende Name »Kessaua« eine Erfindung Baumeisters. Die so betitelte Werkgruppe umfasst rund ein Dutzend Gemälde.

Kessaua auf Rosa beschwört einen fernen Kulturraum. Eine tiefschwarze, ähnlich Baumeisters Gilgamesch-Figuren archipelhaft



DOM G 25

eingeschnürte Fleckengestalt tritt gestikulierend ins Zwiegespräch (oder in einen Kampf) mit ihrem gleichgroßen, doch zur reinen Umrisszeichnung auf farbig moduliertem altrosa Fond redu-

zierten Pendant: Ein Schatten begegnet dem Schatten eines Schattens – in einer Welt des Übergangs, wo die Seinsmodi im Austausch/Ausgleich von Leere und Erfülltheit erst

zu finden sind. Ein Hauptthema von Eidos¹⁸³ klingt hier wieder an, verknüpft allerdings mit den Dialoggestalten der Afrika- und Gilgamesch-Serien.¹⁸⁴ So scheint Kessau auf Rosa enger mit Baumeisters Gilgamesch-Variationen um 1948 verwandt¹⁸⁵ als mit den Bildern aus der ‚Entdeckungszeit‘ von Montaru, jenes »mächtige[n] Kontinent[s] eines Dunkels«,¹⁸⁶ dessen fortschreitende Erkundung und Transformation Baumeister zu den Meilensteinen seines Spätwerks führte. In diesem Nachklingen von Früherem mit erweiterten Stilmitteln manifestiert sich wieder sehr deutlich Baumeisters Prinzip »einer das Wandlungspotential der Formenwelt selbst aktivierenden Gestaltung«¹⁸⁷ als *das* Arbeitsverfahren eines wesentlich evolutionären Oeuvres.

Domnick verfolgte als Sammler dieses Oeuvre bis zum Todesjahr des Künstlers weiter. Eines der letzten Gemälde Baumeisters, welches das aus Montaru entwickelte Motiv des *schwarzen Felsens* mit den Konturlinien und Arabesken von Kessau vereint, Auf Rosa,¹⁸⁸ befand sich offenbar für einige Jahre in Domnicks Stuttgarter Wohnung,¹⁸⁹ doch ist außer einem

entsprechenden Listeneintrag nichts über dieses Bild im Domnick’schen Archiv zu finden.

Unter WV Nr. 2190 und Nr. 2191 brachte Ponert zwei Kohle- und Pastellzeichnungen von 1953 in unmittelbarem Zusammenhang mit Kessau auf Rosa, eine spätere, DOM G 25 koloristisch und motivisch sehr nahestehende Variante schuf Baumeister im April 1955, Kessau auf Rosa mit Laterne.¹⁹⁰

Anmerkungen

¹ = Baumeister 1947; zu Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie zum ideengeschichtlichen Hintergrund dieses Buches vgl. ausführlich René Hirner, in: Baumeister 1988, S. S. 237ff sowie Hirner 1990, mit weiterführender Literatur; ferner Roland Recht, in: Baumeister 1999-Colmar, S. 184ff.

² = Domnick 1947; s. unten, mit Anm. 7.

³ Vgl. Mahringer 1970, S. 3; Domnick 1977, S. 167; Esser 2002, S. 119f.

⁴ Vgl. Domnick 1977, S. 164ff; Esser 1999, S. 16.

⁵ Vgl. Domnick 1977, S. 238; in den frühen Gästebüchern Domnicks (Archiv Sammlung Domnick) finden sich Dutzende von Einträgen Willi Baumeisters.

⁶ Vgl. hierzu die beiden Essays Domnicks, in: Domnick 1947, S. 13–20; S. 121–134.

⁷ Der *Zyklus*, zu dem jeweils ein Ausstellungsfaltblatt erschien, umfasste fünf Maler:

- Fritz Winter (25./26. Januar 1947);
- Otto Ritschl (22./23. Februar 1947)
- Willi Baumeister (29./30. März 1947)
- Max Ackermann (26./27. April 1947)
- Georg Meistermann (17./18. Mai 1947).

Zu *Zyklus* und Buch s. Domnick 1977, S. 179–182; Domnick 1982, S. 16–19; Angela Schneider, in: Ausst.-Kat. Berlin 1985, S. 92f; Esser 1999, S. 16; Esser 2002, S. 123f, mit Anm. 16.

⁸ Vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Web-Katalog.

⁹ Die Freundschaft zwischen den Ehepaaren Domnick, Hartung und Baumeister, zu denen das Archiv Sammlung Domnick etliche Dokumente birgt, wäre eine eigene Darstellung wert.

¹⁰ Zu Baumeister und Frankreich vgl. den einschlägigen Ausst.-Kat. Baumeister 1999-Colmar.

¹¹ Während Domnick sich in seiner Autobiographie (Domnick 1977, S. 184) nicht mehr erinnern konnte, wie ihm diese ehrenvolle Aufgabe zugefallen war, fanden Kaufmann 2001, S. 100ff bzw. Salm-Salm 2003, S. 157f im Archiv Baumeister heraus, dass ursprünglich Willi Baumeister die Auswahl der deutschen Maler hätte treffen sollen, dieser aber dann den Auftrag an Domnick mit Zustimmung des französischen Komitees delegierte.

¹² Vgl. Schneider, in Ausst.-Kat. 1985, S. 88; Karin v. Maur, in: Baumeister 1979, S. 19.

¹³ Archiv Sammlung Domnick. Dieser Beitrag ging am 05.05.1950, zwei Tage nach Baumeisters offenem Brief

in der *Neuen Zeitung* an deren Reaktion. Weitere Adressaten waren u.a.: Otto Stangl, John Anthony Thwaites, Franz Roh, Hans Hildebrandt, Georg Schmidt.

¹⁴ Zum Baumeister-Hausenstein-Eklat vgl. die Passagen in der Baumeister-Biographie von Felicitas Baumeister und Jochen Canobbi, in: Baumeister 1989-Berlin, S. 66f (ebenso in: Boehm 1995, S. 233f; Baumeister 2004, S. 272f), Hirner 1990, S. 224–227, Beat Wyss, *Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit*, in: Ausst.-Kat. Berlin 1997, S. 532–538, hier S. 535.

¹⁵ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Salzburg 1948. Vgl. hierzu u.a.: Wolf Goeltzer, Ausst.-Kat. *Stunde Null. Deutsche Kunst der vierziger Jahre*: Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1999, S. 9f, S. 21f; Dina Sonntag, *Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstaussstellung um 1950*, Berlin 1999, S. 19–49.

¹⁶ So der Titel von Sedlmayrs Grundsatzreferat, abgedruckt in der Dokumentation: Hans Gerhard Evers, *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1950, S. 48–62; wiederabgedruckt in: Heinz Winfried Sabais, *Die Herausforderung. Darmstädter Gespräche*, München 1963, S. 9–22.

¹⁷ Da Sedlmayr durch überraschende Abreise sich der direkten Auseinandersetzung mit Baumeister entzogen hatte, verzichtete dieser auf Verlesung seines ausgearbeiteten Manuskriptes (s. Evers 1950, wie Anm. 16, S. 146–155; wiederabgedruckt in: Baumeister 1960, S. 199–212) und improvisierte stattdessen eine polemisch gefärbte Gegenrede, welche die Debatte beträchtlich anheizte (s. ebda., S. 134–145). Zu Verlauf und kunsthistorischer Würdigung des *Darmstädter Gesprächs* vgl. Hirner, in: Baumeister 1989–Berlin, S. 102–110; Hirner 1990, S. 227–240; Wyss 1997 (wie Anm. 14), S. 534f; Goeltzer 1998 (wie Anm. 15).

¹⁸ Vgl. Evers 1950 (wie Anm. 16), S. 129–134; Sabais 1963 (wie Anm. 16), S. 35–40.

¹⁹ Zit. nach Evers 1950 (wie Anm. 16), S. 134.

²⁰ Ottomar Domnick: »Bei den „Darmstädter Gesprächen“ führte er [Baumeister] tapfer und geschickt die Klinge gegen Sedlmayr, dessen Pamphlet zur abstrakten Malerei er eine Abfuhr erteilte, daß dieser Mann den Kongreß vorzeitig verließ. Ich stand auf der Seite von Baumeister und schlug in dieselbe Kerbe. Wir waren uns sehr einig in Darmstadt« (Domnick 1982, S. 76).

²¹ Archiv Sammlung Domnick. Eintrag vor dem 24.08.1950. Der Sensenmann trägt Domnicks Züge:

unumkehrbar ist die Zeit für die ewig Gestrigen, die bis zum Hals noch in der (braunen) Jauche stecken, gekommen. Domnick hatte dem noch eines darauf gesetzt und offensichtlich selbst »Köpfe weg! Brrr – – hhh...« mit seiner Signatur darunter gesetzt. Den Feinden der Toleranz wurde mit gleicher Münze zurück gezahlt.

²² *Willi Baumeister*, 35 mm, Schwarzweiß und Farbe, 30 Minuten; Regie, Idee, Drehbuch: Ottomar Domnick, Kamera: Rudi Klemm; Text: Will Grohmann; Uraufführung: Oktober 1954; vgl. Domnick 1977, S. 227f; Domnick 1982, S. 38f; Günter Minas, in: Hans-Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München 1984ff, Lg. 13, F1.

²³ Vgl. dazu Baumeisters dezidierten Kommentar in seiner erst posthum veröffentlichten Schrift *Zimmer- und Wandgeister*: »Auch der in meinem Film ange-deutete, nicht von mir stammende Vergleich mit den Ruinen gilt nur subjektiv für den einen Beschauer, der den Filmtext gemacht hat, trifft jedoch vorbei, falls er die Vorstellung des Malers meint« (Baumeister 1967, S. 131; *Zimmer- und Wandgeister* wurde erneut publiziert in: Baumeister 1999–Grafenau, S. 7–48). Vgl. ferner Hans Hildebrandt, in: *Das Kunstwerk* 1/VI/1952, S. 54: »Da Baumeister, was er auszusagen und zu ge-

stalten wünscht, am liebsten mit den reinen künstlerischen Mitteln als solchen ausdrückt, weist die Mehrzahl seiner Bilder und Graphiken keine Assoziationen an die Erscheinungen der sichtbaren Umwelt auf.« Vgl. auch Anm. 24.

²⁴ Brief Baumeister an Domnick 23.03.1954 (Archiv Sammlung Domnick), worin dieser ihm darlegt, dass er als der von einem anderen in einer Monographie oder einem Film »beleuchtete« sich mit Kommentaren unbedingt zurückhalten müsse, »alles andere wäre ein böser Charakterfehler.« Baumeisters kategorisches »Ich will und muss Ihnen ihre Kommentare überlassen« hatte Domnick dann so strikt beherzigt, dass Baumeister seinerseits am 25.04.1954 in seinem Tagebuch festhält: »Dr. Domnick hält mich bewußt fern, die bis jetzt vorhandenen Bruchstücke zu sehen ...« (zit. nach Baumeister 1989–Berlin, S. 71 (ebenso in: Boehm 1995, S. 239; Baumeister 2004, S. 276).

²⁵ Vgl. den Tagebucheintrag Baumeisters vom 22.10.1954 in: Baumeister 1989–Berlin, S. 71, ebenso in: Boehm 1995, S. 240; Baumeister 2004, S. 276.

²⁶ Brief Domnick an Baumeister 26.3.1954 (Archiv Sammlung Domnick).

²⁷ Vgl. Domnick 1977, S. 240; Tilmann von Stockhausen, *Der gescheiterte Mäzen? Ottomar Domnick und die*

Stuttgarter Staatsgalerie, in: Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder (Hg.), *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag*, Berlin 1998, S. 179–195, insbes. S. 185 ff; Esser 2002, S. 125ff.

²⁸ In Anspielung auf Baumeisters *Zimmer- und Wandgeister* (Baumeister 1967) und den bei Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 23, Anm. 78 wiedergegebenen Satz des Künstlers: »In jedem absoluten Bild muß es spuken.« Die Illustration geht auf das Bild Eule I aus dem Jahr 1950 (Beye/Baumeister WV 1649) zurück.

²⁹ Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 9–27.

³⁰ Baumeister 2003; Baumeister 2004.

³¹ Werner Spies, *Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*, München 1988.

³² Hirner 1990, S. 198, Anm. 1; vgl. auch Wyss 1997 (wie Anm. 14), S. 532.

³³ Grohmann 1963, S. 12.

³⁴ Vgl. Domnicks kurzschließende Charakterisierung (»meine Sammlung [ist] Hartung«) im Hartung-Kapitel dieses Web-Kataloges, S. 2, Anm. 14.

³⁵ Vgl. auch Domnicks Schlussbemerkung in seiner Autobiographie: »Diese beiden Maler – so grundver-

schieden sie [...] sind – haben unser Leben nach dem Krieg begleitet und es ist kein Zufall, daß von hier aus die Sammlung ihren Anfang nahm: einmal vom Psychographischen, einmal von der Formkunst her« (Domnick 1977, S. 336).

³⁶ Vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Web-Katalog.

³⁷ So Baumeister selbst in *Zimmer- und Wandgeister*: »Ich muß meine Bilder immer wieder sehen. Sie sind der Humus, der mich befruchtet. Altes ist zu korrigieren oder daran anzuknüpfen. Neues am Alten zu überprüfen« (Baumeister 1967, S. 137). Es folgt eine Aufzählung beispielhafter Motiv- und Formmetamorphosen.

³⁸ Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 9.

³⁹ Vgl. Anm. 1.

⁴⁰ Baumeister 1947, S. 156.

⁴¹ Ebda., S. 102

⁴² Ebda., S. 157

⁴³ Zit. nach Baumeister 1979, S. 3. Baumeister adaptiert darin den berühmten Satz Paul Cézannes: »Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.« Vgl. hierzu Hirner 1990, S. 125ff.

⁴⁴ Baumeister 1947, S. 175.

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ Gottfried Boehm: »Das Unbekannte ist so sinnlich und so greifbar wie die Bilder, in denen es sich zeigt, ohne sich je darin zu vereindeutigen und zu enthüllen« (Boehm 1995, S. 43).

⁴⁷ Ebda., S. 13.

⁴⁸ Beye/Baumeister 2002, WV 192ff.

⁴⁹ Vgl. hierzu auch Gudrun Inboden, in: Baumeister 1979, S. 21: »Der Mauer-Charakter ist also nicht nur vorgestellt, sondern greifbar, die Bildfläche ist konkrete Wand.« Peter Beye (in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 12) spricht im Zusammenhang der Mauerbilder von »einer Art Skulptomalerei, die Archipenko voraussetzt und zugleich erweitert.«

⁵⁰ Ebda.

⁵¹ Figur mit Prismafarben, 1924; Farbabb. davon in: Baumeister 2004, S. 95.

⁵² Vgl. hierzu insbesondere Boehm 1995, S. 20f.

⁵³ Zitat aus *Zimmer- und Wandgeister*, Baumeister 1967, S. 135.

⁵⁴ Ebda., S. 150.

⁵⁵ »Baumeister meine später einmal, die „Sportbilder“ seien sein Beitrag zur ‚Neuen Sachlichkeit‘ gewesen« (Grohmann 1963, S. 52); vgl. auch Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 12f.

⁵⁶ Grohmann 1963, S. 50.

⁵⁷ Willi Baumeister in *Zimmer- und Wandgeister*:

»Tennis: der Ball spielt natürlich eine Rolle. Der Kreis, die Kugel, der Punkt [...] Sie erkennen den Ball, der übers Netz fliegt [...] Bei den Tennisspieler-Figuren kam es mir auch auf die Drehbewegung des Körpers an, das Funktionelle als Basis des Formalen. Ist das nicht auch ein Leitsatz der modernen Architektur?« (Baumeister 1967, S. 150.)

⁵⁸ Vgl. Baumeisters Bemerkungen zur »Funktion« in *Zimmer- und Wandgeister* (Baumeister 1967, S. 149) sowie das in Anm. 57 wiedergegebene Zitat, das unmittelbar auf den berühmten Leitspruch Louis Sulivans von 1896 Bezug nimmt.

⁵⁹ Baumeister, in: Domnick 1947, S. 80.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Baumeister 1947, S. 119-137.

⁶² Ebd. S. 129.

⁶³ Boehm 1995, S. 23.

⁶⁴ Baumeister 1947, S. 137.

⁶⁵ Vgl. Beye, in: Beye/Baumeister 2002 Bd. 1, S. 13.

⁶⁶ Vgl. Beye/Baumeister WV 580 ff.

⁶⁷ Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S.14.

⁶⁸ Vgl. Beye/Baumeister 2002, Bd.2, S. 218, Erläuterungen zu WV Nr. 520.

⁶⁹ Ponert WV 438.

⁷⁰ Baumeister 1947, S. 175.

⁷¹ Abb. in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 222. Es war die dritte Variante dieses bereits 1933 aufgegriffenen Themas; vgl. Beye/Baumeister WV 528f.

⁷² Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 222.

⁷³ Baumeister 1947, S. 170.

⁷⁴ Beye/Baumeister WV 875, 65 x 54, entstanden 1939; Farbabb. im Kat. des Stuttgarter Kunstauktionshauses Dr. Fritz Nagel, *10. Auktion Moderne Kunst/25. 4. 1998*, Stuttgart 1998, S. 98, Nr. 712.

⁷⁵ Beye/Baumeister WV 892; 65,5 x 46 cm. entstanden 1939; Farbabb. in: Baumeister 2002-Grafenau, S. 61.

⁷⁶ Vgl. hierzu im einzelnen Hirner 1990, S. 128ff.

⁷⁷ Beye/Baumeister WV 802 (Vorstufen) bis WV 919 (Nachklänge).

⁷⁸ Vgl. Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. I, S.14.

⁷⁹ Beye/Baumeister WV 819 f.

⁸⁰ Baumeister 1947, S. 108.

⁸¹ Ebd., S. 175.

⁸² Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. I, S.15.

⁸³ Boehm 1995, S. 29.

⁸⁴ Zit. nach Baumeister 2004, S. 132.

⁸⁵ Vgl. das in: *Das große Lexikon der Malerei*, Braunschweig 1982, S. 666 abgebildete Beispiel aus dem Sudan.

⁸⁶ Vgl. u.a. Beye/Baumeister WV 983, 986, 990.

⁸⁷ Grohmann 1963, S. 100.

⁸⁸ Nur eine Form fügt sich nicht dem Gebot der Parataxe: die kantig gebrochene, maskenhafte Ringform in der rechten Bildhälfte, die mit ihrem Augenbesatz gleich zwei Figuren, den ockerfarbenen Schemen und den ‚roten Hahn‘ überschneidet und bannt.

⁸⁹ Baumeister 1989, S. 96.

⁹⁰ Vgl. hierzu Nicola Assmann, in: Baumeister 2002-Grafenau, S. 6-14, hier S. 7, sowie Boehm 1995, S. 25f.

⁹¹ So die Bezeichnung Baumeisters auf der Rückseite von DOM G 13.

⁹² Vgl. hierzu auch Boehm 1995, S. 26: »Der frühe homo sapiens und der moderne Maler verbinden sich in einem gemeinsamen Duktus der Hand, einer „Ausdrucksbewegung“ (Konrad Fiedler) [...] Auf Grund dieser Verwandtschaft war es allein möglich, daß sich Baumeister durch prähistorische Forschungen künstlerisch stimulieren lassen konnte.«

⁹³ Zit. nach Baumeister 1971, S. 78.

⁹⁴ Grohmann 1963, S. 98.

⁹⁵ Vgl. die Afrikanischen Spiele, Beye/Baumeister WV 976ff.

⁹⁶ Vgl. die Erläuterung bei Beye/Baumeister WV 1137.

⁹⁷ Zum Verhältnis von Mythos, Schrift und Abstraktion in den Bildern Baumeisters seit Beginn der 40er Jahre vgl. Boehm 1995, S. 35ff sowie, grundlegend zum Aspekt des Mythischen bei Baumeister, Gudrun Inboden, *Die Gemälde – entmythologisierend*, in: Baumeister 1979, S. 21-24.

⁹⁸ Boehm 1995, S. 37.

⁹⁹ Ebda., S. 39.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Inboden, in: Baumeister 1979, S. 22.

¹⁰² Vgl. Ebda.

¹⁰³ Vgl. Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 16f.

¹⁰⁴ Beye/Baumeister WV 1138; 1140; 1142. Vgl. die Farbabb. bei Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S.110f.

¹⁰⁵ Zur Gilgamesch-Serie vgl. insbes. Dörte Zbikowski, *Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1996, S. 192-213.

¹⁰⁶ Ponert WV 830, Abb.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd.1, S. 18; Bd. 2, WV 1372ff.

¹⁰⁸ Vgl. z.B. Beye/Baumeister WV 948f.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd.1, S. 18; Bd. 2, WV 1341ff.

¹¹⁰ Vgl. Grohmann 1963, S. 13: »Wenn man hier und da eine Beziehung zu Miró entdecken zu müssen glaubte, sondern ist diese nicht Abhängigkeit, sondern Verwandtschaft. Der Spieltrieb, der bei beiden zu den wesentlichen Komponenten des Schöpferischen gehört, führt gelegentlich zu Gleichklängen in der Arabeske, der Gestalterfindung (Drachen, Gestirne), der Wahl der Farben, aber es sind Gleichklänge, nicht mehr.«

¹¹¹ Archiv Sammlung Domnick.

¹¹² Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd.1, S. 18; vgl. auch das in Anm. 110 wiedergegebene Zitat von Grohmann sowie Karin v. Maur, in: Baumeister 1979, S. 17, die Baumeisters eigene Entkräftung gelegentlicher Plagiatvorwürfe aus den Fragmenten zu *Zimmer- und Wandgeister* anführt: »Die Wirklichkeit ist alles, was uns umgibt, auch vom Künstler erdachte Formen, d.h., daß alles Sichtbare als Motiv zu gelten hat. Auch Bilder und Kunstwerke. Daher muß es auch kein geistiger Diebstahl sein, wenn bei einem Künstler Motive auftauchen, die er beim Werk eines andern Künstlers gesehen hat. Denn indem er dieses Formerlebnis hatte, entsteht ja in ihm schon etwas Neues« (Baumeister 1967, S. 143).

¹¹³ Figurenmauer graphisch = Beye/Baumeister WV 1252.

¹¹⁴ Eine für Baumeisters metamorphotische Grundformen ungemein treffende Wortfindung Will Grohmanns (?); vgl. Grohmann 1963, S. 56 u.a.m.

¹¹⁵ Aus: Willi Baumeister, *Cézanne. Gemälde*, Saarbrücken 1947, S. 6; vgl. auch Baumeister 1960, S. 196.

¹¹⁶ Ebda.

¹¹⁷ Baumeister 1967, S. 140.

¹¹⁸ Ebda., S. 136.

¹¹⁹ Ponert WV 1798 und 1799.

¹²⁰ Zu Baumeisters oft im Figurativen wurzelnden abstrakten Bildphantasie vgl. Spielmann, in: Baumeister 1999-Grafenau, S. 9; Vgl. auch Karin von Maur: »Ja, es ist geradezu ein Charakteristikum, daß Baumeisters Kompositionen in der Vorstellung des Betrachters einen Suchprozeß auslösen, weil es zum Wesen dieser verschlüsselten Gebilde gehört, daß sie Assoziationen wachrufen und unser Erinnerungspotenzial stimulieren«, in: Baumeister 1979, S. 17.

¹²¹ Baumeister 1967, S. 135.

¹²² Vgl. Anm. 23.

¹²³ Zu Domnicks Baumeister-Film vgl. oben, S. 3 und Anm. 22.

¹²⁴ Beye/Baumeister WV 1275.

¹²⁵ Zu diesem – von Cézanne abgeleiteten – Wechselspiel vgl. den in *Zimmer- und Wandgeister* überlieferten Bildkommentar des Künstlers aus dem Jahr 1950, der sich auf eine Perforation von 1944 bezieht, der aber auch auf DOM G 17 zutrifft: »Bei Cézanne haben die negativen Formen eine ebenso große Bedeutung wie die positiven. Auf dem Bild Positiv-Negativ [Beye/Bau-meister WV 1223] bewegen sich schwarze Flecken auf dem weißen Grund und umgekehrt wird Weiß positiv auf schwarzer Grundfläche«; zit. nach Baumeister 1967, S. 161.

¹²⁶ Zit. nach Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 23; zuerst in: Paul Ferdinand Schmid, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart u.a. 1952, S. 254; vgl. hierzu Beye, a.a.O., Anm. 78.

¹²⁷ Beye/Baumeister WV 1218ff.

¹²⁸ Beye/Baumeister WV 1303 ff; vgl. die schöne Gegenüberstellung von Perforation aus dem Jahr 1944 (Beye/Baumeister WV 1221) und Urformen von 1946 (Beye/Baumeister WV 1304) in: Baumeister 2003/2004, S. 152f.

¹²⁹ Urformen, 1946 (Beye/Baumeister WV 1304); vgl. Karin v. Maur, in: Kat. Karin v. Maur / Gudrun Inboden (Hg.), *Staatgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik des*

20. Jahrhunderts, Stuttgart 1982, S. 77, Inv. Nr. 2587, Farbabb. S. 32.

¹³⁰ Vgl. u.a. Ponert WV 803f.

¹³¹ = Domnick 1953.

¹³² Ohne eigenen Katalog; vgl. Esser 1999, S. 17.

¹³³ Vgl. Beye/Baumeister WV 1567ff. WV 1569 ist drei Monate nach WV 1570 entstanden bzw. datiert.

¹³⁴ Vgl. die Atelieraufnahme bei Grohmann 1952, S. 115, wo alle vier Gemälde im Verbund mit weiteren dieser Gruppe zu einer Bilderwand zusammengestellt sind.

¹³⁵ Beye/Baumeister 1537ff.

¹³⁶ Beye/Baumeister WV 1572ff.

¹³⁷ So Baumeister in *Zimmer- und Wandgeister*, Baumeister 1967, S. 165.

¹³⁸ Ebda.

¹³⁹ Beye, in: Beye/Baumeister 2002, Bd. 1, S. 19.

¹⁴⁰ Beye/Baumeister WV 796.

¹⁴¹ Z.B. Beye/Baumeister WV 240-242.

¹⁴² Vgl. Anm. 115.

¹⁴³ Zit. nach Baumeister 1960, S. 194.

¹⁴⁴ Vgl. die Bildtitel Auf dem Weg zum Motiv von Beye/Baumeister WV 1545-1548.

¹⁴⁵ Vgl. Spitze Formen, 1948 (Beye/Baumeister WV 1563ff); hierzu Grohmann 1963, S. 114.

¹⁴⁶ Vgl. Horlogerie auf Gelb, 1949 (Beye/Baumeister WV 1560); Grohmann ebda.

¹⁴⁷ Baumeister 1967, S. 165.

¹⁴⁸ Vgl. Baumeister 1960, S. 198.

¹⁴⁹ Brief Baumeister an Domnick 24.10.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁵⁰ Vgl. hierzu Esser 2002.

¹⁵¹ Brief Domnick an Baumeister 28.10.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁵² Zu DOM G 18 vgl. Ponert WV 2032f; zu DOM G 20 vgl. Ponert WV 2040; zu DOM G 21 vgl. Ponert WV 2056.

¹⁵³ Vgl. Grohmann 1963, S. 120; Boehm 1995, S. 32, Beye, in: Beye/Baumeister Bd. 1, S. 19.

¹⁵⁴ Gemäß einer Erinnerungsskizze in Baumeisters Ausgangsbuch vom 24.06.1951; vgl. Beye/Baumeister 2002, Bd. 2, S. 662, Erl. zu WV 1675.

¹⁵⁵ Beide von 1950; Beye/Baumeister WV 1598f.

¹⁵⁶ Beye/Baumeister WV 1598: Grohmann und Beye zu Schwebende Welt; Beye/Baumeister WV 1599: Grohmann zu Kosmische Geste, Beye zu Schwebende Welt.

¹⁵⁷ Vgl. Beye, in: Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 22.

¹⁵⁸ Vgl. Anm. 125.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Beye, in: Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 19.

¹⁶⁰ Evers 1950, S. 154; Baumeister 1960, S. 212; vgl. Boehm 1995, S. 31.

¹⁶¹ Beye, wie Anm. 159.

¹⁶² Boehm 1995, S. 32.

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ Vgl. oben die Erläuterungen zu DOM G 22.

¹⁶⁵ Baumeister 1967, S. 139.

¹⁶⁶ Vgl. oben S. 3, mit Anm. 22.

¹⁶⁷ Zu Baumeisters Eidos-Bildern vgl. oben die Erläuterungen zu DOM G 12.

¹⁶⁸ Willi Baumeister, zit. nach Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 21, Anm. 70.

¹⁶⁹ Zum Begriff der *Protuberanzen* vgl. Baumeister 1967, S. 167.

¹⁷⁰ Der Zusammenhang zwischen den Montaru- und den Faust-Bildern ist offensichtlich und wurde auch von Baumeister explizit in seinem und in Briefen so kommentiert; vgl. Beye, in Beye/Baumeister Bd. 1, S. 21.

¹⁷¹ Vgl. Beye, in: Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 21, mit Anm. 68.

¹⁷² Z.B. u.v.a. in: Baumeister 1967, S. 145. Vgl. auch Grohmann 1963, S.137f, der darin ein schönes, unmittelbar auf Baumeister übertragbares Zitat von Goethe, in dem dieser allen, die es zu genau wissen möchten, ins Leere laufen ließ.

¹⁷³ Zit. nach Grohmann 1963, S. 137.

¹⁷⁴ Vgl. Baumeister 1967, S. 167.

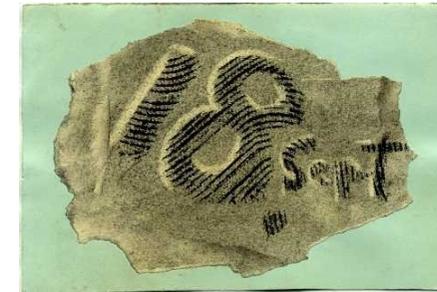
¹⁷⁵ Beye/Baumeister WV 1909f.

¹⁷⁶ Beye/Baumeister WV 1911 und WV 1929.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu das bei Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 21, Anm. 70 wiedergegebene Zitat Baumeisters, wonach dieser »schwarze Mitte neben der monumental-solistischen Eigenschaft auch die Eigenschaft des Nichts, des Vakuums, der Leere« eignet. Vgl. auch die von Spielmann 1993, S. 64 zitierte Stelle aus einem kurz vor Baumeisters Tod geführten Interview.

¹⁷⁸ So sind das Schwarze Phantom von 1952 (Beye/Baumeister WV 1929) und Montaru I von 1953 (Beye/Baumeister WV 1936) kaum mehr voneinander zu unterscheiden.

¹⁷⁹ Collage aus schwarzem und weißen Papier auf hellgrünem Karton, mit Bleistift und Pastell (?) in Blau, Rot, Gelb, Violett, Grün, Braun; 158 x 108 mm; recto signiert u. li.: »Baumeister 8 54«. Verso Collage mit Frottage in Bleistift und schwarzer Tusche: »18. Sept«. – Nicht bei Ponert; vgl. dort aber Montaru VIII.1954 (Ponert WV 2261) oder Montaru mit Gondel VIII.1954 (Ponert WV 2268) in gleicher bzw. ähnlicher Größe. Diese kleine Arbeit war wohl ein Geschenk des Künstlers an den Sammler und könnte im



Willi Baumeister, Collage 1954, verso
Archiv Sammlung Domnick

Zusammenhang mit der Fertigstellung von Domnicks Baumeister-Film gestanden haben, der einen Monat später, am 22. Oktober 1954, in Stuttgart uraufgeführt werden sollte (vgl. oben, S. 3).

¹⁸⁰ Ponert WV 2196.

¹⁸¹ Vgl. oben, S. 3.

¹⁸² Vgl. u.a. Beye in Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 21 mit Anm. 69 sowie Spielmann 1993, S. 64, der sich auf entsprechende Äußerungen Baumeisters in einem Interview von 1955 bezieht.

¹⁸³ Vgl. die Erläuterungen zu DOM G 12.

¹⁸⁴ Vgl. die Erläuterungen zu DOM G 13f.

¹⁸⁵ Vgl. Beye/Baumeister WV 1187-1189.

¹⁸⁶ Boehm 1995, S. 42.

¹⁸⁷ Beye, in: Beye/Baumeister, Bd. 1, S. 9. Vgl. auch oben, S. 4f.

¹⁸⁸ Beye/Baumeister WV 2089, vollendet am 21.04.1955.

¹⁸⁹ Gemäß einer auf den 11.03.1957 datierten Aufstellung, die Domnicks »Bilder der Sammlung in Wohnung / aus Liste / ausser Liste« vermerkt (Archiv Sammlung Domnick). Bei Beye/Baumeister WV 2089 ist als erste Provenienz allerdings ein anderer Sammler genannt.

¹⁹⁰ Beye/Baumeister WV 1907; Farbabb. bei Boehm 1995, Taf. 97.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Ausst.-Kat. Berlin 1985

Ausst.-Kat. 1945-1985. *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz / Nationalgalerie, Berlin 1985*

- Ausst.-Kat. Berlin 1997

Ausst.-Kat. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land: 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, Berlin / Köln 1997*

- Baumeister 1947

Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947

- Baumeister 1954

Festschrift zur Ausst. *Willi Baumeister zum 65. Geburtstag von seinen Freunden*, Stuttgart 1954

- Baumeister 1960

Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst. Mit einer einführenden Würdigung von Oto Bihalji-Merin*, Köln 1960

- Baumeister 1967

Heinz Spielmann (Hg.), *Willi Baumeister. Zimmer- und Wandgeister. Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 12/1967, S. 121-168.

- Baumeister 1971

Ausst.-Kat. Götz Adriani (Hg.), *Baumeister. Dokumente, Texte, Gemälde*: Kunsthalle Tübingen, Köln 1971

- Baumeister 1979

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister 1945-1955*: Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1979

- Baumeister 1988

Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst. Mit einem Beitrag von René Hirner*, Köln 1988

- Baumeister 1989-Berlin

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz - Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1989

▪ Baumeister 1999-Colmar

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister et la France*: Musée d'Unterlinden, Colmar / Musée d'Art moderne, Saint-Etienne, Paris 1999

▪ Baumeister 1999-Grafenau

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister. Im Dialog mit dem Sammler*: Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 1999

▪ Beye/Baumeister 2002

Peter Beye / Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, 2 Bde., Ostfildern 2002

▪ Baumeister 2003

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Museo Thyssen-Bornemisza - Sala de exposiciones Fundación Caja Madrid, Madrid 2003

▪ Baumeister 2004

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister*: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2004

▪ Boehm 1995

Gottfried Boehm, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995

▪ Domnick 1947

Ottomar Domnick (Hg.), *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus mit F. Winter, O. Ritschl, W. Baumeister, M. Ackermann, G. Meistermann*, Bergen/Obb. 1947

▪ Domnick 1948

Ausst.-Kat. *Wanderausstellung französischer abstrakter Malerei. Zusammengestellt und veranstaltet von O. Domnick* Stuttgart, Stuttgart 1948

▪ Domnick 1953

Ausst.-Kat. *Verzameling dr O. Domnick. Stedelijk Museum Amsterdam. Catalogus no. 100*, Amsterdam 1953

▪ Domnick 1977

Ottomar Domnick, *Hauptweg und Nebenwege. Psychiatrie, Kunst, Film in meinem Leben*, Hamburg 1977 (auch: Nürtingen 1989)

▪ Domnick 1982

Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick. Ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart / Zürich 1982

▪ Esser 1999

Werner Esser, *Sammlung Domnick. Eine Einführung*, Nürtingen 1999

▪ Esser 2002

Werner Esser, »Stuttgarter Aufbruch« oder »Die Zukunft hatte schon begonnen«. *Ottomar Domnick, Franz Marc, die Staatsgalerie und das erste Sammlermuseum des Landes*, in: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hg.), *Neuordnungen. Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit*, Tübingen 2002

▪ Grohmann 1952

Will Grohmann, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1952

▪ Grohmann 1963

Will Grohmann, *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Köln 1963

▪ Hirner 1990

René Hirner-Schüssele, *Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst*, Worms 1990

▪ Kaufmann 2001

Marie-Amélie Kaufmann, *Les échanges artistiques franco-allemands en 1948-49. La participation de l'Allemagne au IIIe Salon des Réalités nouvelles à Paris et l'exposition itinérante «Französische abstrakte Malerei» en Allemagne*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Heft 75 [Paris] 2001, S. 98-111

▪ Manteuffel 1995

Ausst.-Kat. Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), *Die heroischen Jahre der Abstraktion. Auswahlkatalog. Sammlung Domnick - Staatsgalerie Stuttgart*: Schloß Achberg, Stuttgart 1995

▪ Mahringer 1970

Wolfgang Mahringer, *Porträt Dr. O. Domnick*, in: *Ärztblatt Baden-Württemberg* 5/1970, S. 1-7

▪ Ponert 1988

Dietmar J. Ponert, *Willi Baumeister. Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen*, Köln 1988

▪ Salm-Salm 2003

Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Échanges artistiques franco-allemands et la renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris 2003

▪ Spielmann 1993

Heinz Spielmann, *Figur, Abstraktion und Bildgehalt. Willi Baumeister und die Moderne des deutschen Südwestens*, in: Ausst.-Kat. *Die Sammlung Rolf Deyhle II. Figur und Abstraktion in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum - Schloß Gottdorf, Schleswig 1993, S. 45-66

Abbildungsnachweis

- Archiv Baumeister (Repro): S. 28
- Archiv Sammlung Domnick (Repro): S. 12 (links)
- Auktionshaus Nagel (Repro): S. 12 (Mitte)
- Galerie Schlichtenmaier (Repro): S. 12 (rechts)
- Volker Naumann: S. 24
- Uwe Seyl: S. 6, 8, 11, 13, 16, 22, 31, 33, 36
- Erika Wachsmann: S. 5
- W. E.: S. 1, 2, 3 (2), 10, 18, 20, 25, 26 (3), 29, 34, 35, 44

Wir danken Frau Felicitas Baumeister, Stuttgart, für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Willi Baumeister im Internet

www.willi-baumeister.com

www.willi-baumeister.org



Gerlinde Beck

»Raumchoreografien« eines

»Tänzermenschen«

Manche Kindheitserfahrung ist von solch nachhaltiger Wirkung, dass sie nicht nur die Persönlichkeit eines Künstlers, sondern auch dessen Oeuvre prägt. Bei Gerlinde Beck war es eigenem Bekunden nach ein Tanzspiel, das in Leben und Werk gewissermaßen eine Achse einzog: sich mit ausgebreiteten Armen in wechselnden Geschwindigkeiten um die eigene Achse zu drehen und im Widerspiel von Zentrifugalkräften und Gravitation die Stabilität der eigenen Mitte zu spüren – wie auch ihre Gefährdung. Aus dieser Elementarerfahrung des bewegten Selbst in den Kraftfeldern des Raumes entwickelte Gerlinde Beck ein vielgliedriges Werk von abstraktem Anthropomorphismus, das seine Nähe zu den Konzepten Oskar Schlemmers nicht verleugnet, ihnen, im Gegenteil, huldigt.¹ Oskar Schlemmers Wort vom »Tänzermenschen«² wird in Gerlinde Beck Person und in ihrem Werk Figur. So darf »Raumchoreografien«, ein Werkbegriff Gerlinde Becks aus den 80er Jahren, den sie in enger Anbindung an Oskar Schlemmer für sich geprägt hat, als Sammelbegriff für ihr ganzes Oeuvre stehen.³ »Der rote Faden, der sich durch das Gesamtwerk zieht,« resümierte Wolfgang Zem-

ter, »ist die künstlerische Frage nach der Positionierung der Figur im Raum, ihrem Verhältnis zur Umgebung.«⁴ Es ist nur folgerichtig, dass sich Gerlinde Beck daher insbesondere mit Projekten im öffentlichen Raum befasste.⁵

Zum Tanz gehört wesentlich die Musik, auch sie ist eine Raum-Kunst. Gerlinde Beck hat eine starke Affinität zu ihr. Sie geht seit den 70er Jahren sogar so weit, das Klangpotential, das in den Hohlkörperfiguren aus Stahlblech steckt, akustisch zu aktivieren: als Instrumente bespielt,⁶ bringen die Skulpturen – Resonanzkörper – ihren Innenraum nach außen: Eigenraum und Umraum gehen ineinander über. Die perkussive Skulptur – sie ist wohl eine der sinnfälligsten Ausformungen jenes Grundthemas der modernen Plastik, Innen und Außen in erfahrbare Beziehung zueinander zu setzen, d.h. den skulpturalen Körper, den plastischen Raum zu öffnen. So stand die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Henry Moores am Beginn von Gerlinde Becks künstlerischem Werdegang.⁷

Neben Tanz und Musik ist das Handwerk das dritte *Essential* der Kunst Gerlinde Becks. Hineingeboren in einen Zimmereibetrieb, war ihr

dieses Metier schon früh vertraut. Aber nicht Holz wurde zu ihrem Werkstoff, sondern Bleche aus Eisen, Messing, Kupfer; sukzessive und zunächst noch parallel zu Arbeiten in Holz und Stein machte sie sich das Metall zu eigen: scharfkantiges, ungefügtes, kalt-technoides Material, das planvoll gehandhabt werden will und oft den Einsatz von Maschinen erfordert. Nur wenige Künstlerinnen ihrer Generation haben es sich in dieser Hinsicht ähnlich schwer gemacht.

Gerlinde Becks Vorliebe für Metall und handwerkliche Solidität, ihre Affinität zur Musik sowie ihr Konzept einer humanistischen, den Menschen in seiner Stellung zur Welt reflektierenden Abstraktion verbanden die Künstlerin mit Ottomar Domnick, dem sie bei dessen Besuch in den Ateliers der Stuttgarter Kunstakademie 1949 erstmals begegnet war.⁸ Zum einem Ankauf Domnicks kam es jedoch erst 1977 (DOM P 11), und der Strebepfeiler blieb auch die einzige größere Plastik Gerlinde Becks im Domnick'schen Skulpturenpark. Wenigstens ‚en miniature‘ aber sind zwei andere Werkgruppen der Künstlerin in der Sammlung vertreten.

* 1930 in Stuttgart-Bad Cannstatt.

1949–56 Ursprünglicher Wunsch, Tänzerin zu werden, nicht realisierbar. Stattdessen Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Karl Hils, Alfred Lörcher, Willi Baumeister u.a. Erste Ausstellungsbeteiligungen in Paris. Feinblechnerlehre. 1956 Heirat mit dem Musiker Hans-Peter Beck. 1961 2. Preis beim Hugo-von-Montfort-Preis, Bregenz. 1962 erste Einzelausstellung, Galerie Parnass, Wuppertal-Elberfeld. Zweiter Preis beim 3ème Grand Prix International de Sculpture in Monaco. 1964 Bezug des Ateliers in Mühlacker-Großglattbach. 1967 Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen. 1972 Gemeinsam mit ihrem Mann Arbeit an ersten Klangskulpturen. 1977 Stipendium des Landes Baden-Württemberg für die Cité Internationale des Arts in Paris. Vorstandsmitglied des Deutschen Künstlerbundes, Gründungsmitglied der Kunststiftung Baden-Württemberg. 1981–86 Mitglied der Kunstkommission des Landes Baden-Württemberg. 1984 Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. 1989 Verleihung des Professorentitels. 2001 Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Gerlinde Beck lebt in Mühlacker-Großglattbach.



Gerlinde Beck
1962



DOM P 29

Konkrete Gemeinschaft | 1962

Eisen, geflammt, auf quadratischem Kantholzsockel montiert

32 x 5,5 x 5,5 cm (ohne Sockel)

Bez. auf der Skulptur unten: *g. beck 62*

Erw. 1986 oder früher, Geschenk der Künstlerin

Inv. Nr. DOM P 29 | WV Zemter 1962.5



- Domnick 1987, Abb. S. 68
- Rüth/Zemter 1995, Bd. 2, Abb. S. 48

Der Bozzetto DOM P 29 gehört zu der Werkgruppe von Drahtplastiken zu Beginn der 60er Jahre, mit denen Gerlinde Beck international reüssierte. Mit einer Außenplastik für die Bregenzer Seeanlagen aus der Reihe Imaginäre Gesellschaft hatte sie 1961 den zweiten Preis beim Hugo-von-Montfort-Preis gewonnen, mit einer anderen aus derselben Reihe den zweiten Preis beim 3ème Grand Prix International de Sculpture in Monaco.⁹ Konkrete Gemeinschaft fasst das Thema der abstrakten Figurengruppe enger als die vorausgegangene Reihe, und zwar im wörtlichen Sinne: die (imaginäre) *Gesellschaft* redu-

ziert sich zur (konkreten) *Gemeinschaft*. Die bergenden Halbschalenformen (der ‚Gemeinschaftskörper‘), aus denen die figuralen Drahtgestänge herauswachsen, schrumpfen zu einem kollektiven Harnisch-Mantel: flach gekrümmten Plättchen und Bändern, welche die dicht beieinanderstehenden, spindeldürren, figuralen Rudimente umschließen. Solche Armierung bietet Schutz, versagt aber jede Bewegung. So greift die Dreiergruppe der Konkreten Gemeinschaft nicht Raum, sondern bildet ihn in ihrem Innern, im Filigran – dem ‚Beziehungsgeflecht‘ – der zusammengelöteten Stäbchen. Konkrete Gemeinschaft verschwistert Gesten des Informel, das Gerlinde Beck in Paris kennen gelernt hatte – man denke an die verdichteten Liniengespinste eines Wols oder Mathieu aus den 40er und 50er Jahren – mit dem figuralen Hohlkörper-Plastizismus Henry Moores.

Mit DOM P 29 eng verwandt sind die beiden, ebenfalls Konkrete Gemeinschaft betitelten, doppelt bis fünfmal so großen Versionen WV Zemter 1962.6-8.¹⁰

Strebepeiler | 1964

V 2A-Stahl, 140 x 60 x 50 cm

Erw. 1977 von der Künstlerin

Inv. Nr. DOM P 11 | WV Zemter 1964.23



- Ausst.-Kat. *Gerlinde Beck. Skulptur: Galerie Parnass, Wuppertal 1964*, Abb. S. 4
- Ausst.-Kat. *Gerlinde Beck. Skulpturen, Handzeichnungen, Druckgraphik: Kunsthalle Bremen, Bremen 1970*, Kat. Nr. 14, Abb. S. 22
- Ausst.-Kat. *Gerlinde Beck. Skulptur und Grafik. Entwicklung 1953-1974: Kunstverein Harmonie, Heilbronn 1974*, Kat.Nr./ Abb.63
- Wilhelm Nettmann, *Gerlinde Beck. Mensch und Werk*, Recklinghausen 1975, Kat. Nr./ Abb. 63
- Ausst.-Kat. *Gerlinde Beck: Museum am Ostwall, Dortmund 1977*, Kat. Nr. 59
- Domnick 1982, Abb. S. 119, S. 133, S. 156, Nr. 267
- Domnick 1987, Abb. S. 39
- Günther Wirth *Gerlinde Beck. Zeichen im Raum*, Stuttgart 1990, Abb. S. 25
- Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, Abb. S. 87; Bd. 2, Abb. S. 58



DOM P 11

Die wuchtige, 1964 entstandene Außenplastik Strebepeiler aus V 2A-Stahl ist eines der Hauptwerke Gerlinde Becks aus der großen Gruppe kubischer Stelen der mittleren 60er Jahre. Unverkennbar darin die Beschäftigung mit den Stelen und Karyatiden Fritz Wotrubas, Vorbild einstmals auch für Joannis Avramidis. Zielte jedoch Wotruba trotz aller kubischer Zäsuren auf eine blockhafte Geschlossenheit der Gesamtform, die auch im Werkstoff Metall die Archaisch und Würde des Steins in sich bewahrt, so bringt Gerlinde Beck in ihre Stelen ein Moment gewissermaßen ‚tänzerischer‘ Labilität ins Spiel. Bei DOM P 11 fügen sich in drei Stockwerken paarweise einander zugeordnete, irregulär gebrochene Polyeder mit vier- und fünfeckigen Seitenflächen zu einem kristalloiden Geschiebe von riskanter Balance. Ein Strebepeiler ist gemeinhin ein Stützpeiler, dient dem Abfangen von Schubkräften. Gerlinde Becks Strebepeiler aber strebt selbst empor als freie Türmung und ponderiert sich aus in sich. Nicht erst der Vergleich mit verwandten, »Stele« und »Herme« betitelten Arbeiten Gerlinde Becks aus jenen Jahren¹¹ legitimiert die Assoziation von Figürli-

chem, auch die Proportionierung der Plastik selbst in Schulter-, Hals- und Kopfpartie. Gerlinde Becks Strebepeiler ist Architektur und ‚Archifigur‘ zugleich. Die DOM P 11 zugrunde liegende Entwurfszeichnung, auch sie im Bestand der Sammlung Domnick,¹² vermittelt noch stärker den Eindruck einer Büste.



DOM C 91/124



Büste der Osterinseln

Die ausgeführte Plastik ist dezidiert allansichtig: ihre heikle, in einer Drehbewegung gehaltene Balance¹³ erschließt sich erst aus den wechselnden Perspektiven beim Umschreiten. Dann auch setzt das Farb-, das Lichtspiel ein, das wesentlich zu dieser Skulptur und ihrer Dichotomie von gedrungener Formschwere und labiler Leichtigkeit gehört: Seidige Schimmer auf den ange-

schliffenen, leicht gewölbten Edelstahlflächen wechseln mit den tiefen Schatten der Höhlungen und Ecken sowie den dunklen Schmauchspuren an den Lötstellen ab. Der Dialog mit dem Licht und den Farben der Umgebung sowie das Labilitätsmoment virtuell gegeneinander driftender Formen verorten das vermeintlich autarke Objekt als eine in den physisch-physikalischen Raum integrierte Entität.¹⁴ »Für mich,« so Gerlinde Beck in einem Statement 1990, »gibt es keinen Umraum. Skulptur und Raum werden eins, nächst dem Tanz... [Es] gibt nur einen dialogisierenden Raum: dies ist die Prämisse meiner Skulpturen.«¹⁵



DOM P 11



DOM P 37

Raumfühlerfigurine | 1982

Messing, Stoff, Farbe, montiert auf Plexiglas-
plinthe, 16 x 23 x 12 cm (ohne Socket)

Erw. 1987, Geschenk der Künstlerin

Inv. Nr. DOM P 37 | WV Zemter 1982.3

 RÜTH/ZEMTER 1995, Bd. 2, Abb. S. 142

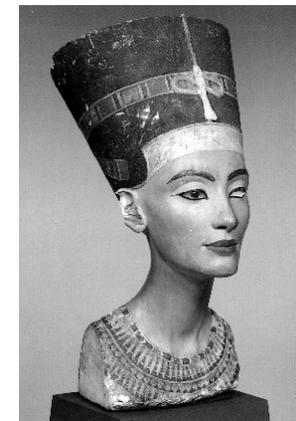
Das vorige Zitat trifft noch sinnfälliger auf Gerlinde Becks Werkgruppe der seit den frühen 80er Jahren entwickelten Raumfühlerfiguren zu, in denen sie sich das bildnerische Denken Oskar Schlemmers explizit anverwandelte. Die Figur – der Mensch – als Koordinationsachse des Rau-

mes und, in Umkehrung, der Raum als vorgegebenes Bezugssystem für die Figur sind das Thema. Genauso wenig wie in Gerlinde Becks Röhrenstelen der 70er Jahre¹⁶ verkörpert sich auch hier nicht die Figur in eindeutig anthropomorpher Gestalt, sondern als organo-technoide Hybride: stereometrische Verpuppung eines Wahrnehmungswesens, das mit seinen tentakelhaften Fühlern die Richtungskräfte des Raumes ertastet, um sich darin zu verorten.

Immer wieder geht es in den Titeln dieser aus kompositen Materialien – Messing, Stoff, Farbe – geschaffenen Werkgruppe um Tanz (Denkmal für Josefine Baker; Monument für Dore Hoyer, ihrem Drehtanz gewidmet; Kleine Tänzerin)¹⁷ und damit auch um einen persönlich-biographischen Bezug¹⁸. Wie konkret sich Gerlinde Beck als Person in ihren Plastiken wiederfindet, verrät ein Zitat von 1991: »Meine Skulpturen, oft für gegenstandslose Dinge angesehen, sind aus der menschlichen Figur heraus entwickelt. Ausgangspunkt ist das Naheliegendste – ich selbst. Meine Proportionen und Maßeinheiten, die mir von Natur aus mitgegeben sind. Daraus resultiert, daß viele meiner Arbeiten in Bewe-

gung und Haltung geradezu Selbstporträts geworden sind. Abstraktion ist für mich nicht Gegenteil von Natur, sondern eine Steigerung, die die Natur dem Menschen abfordert.«¹⁹

Zieht man darüber hinaus in Betracht, dass sich Gerlinde Beck bei der Entwicklung ihrer »Bandage-Skulpturen« von ägyptischen Mumien hat anregen lassen,²⁰ ist es alles andere als abwegig, in den Proportionen des konisch sich nach oben verbreiternden Kopfes Anklänge an die Büste der Nofretete zu sehen.²¹



Büste der Nofretete
Ägyptisches Museum, Berlin

Anmerkungen

¹ Vgl. die Skulptur *Huldigung an Oskar Schlemmer* (WV 1983.4) bei Rüth/Zemter 1995, Bd. 2, Abb. S. 153 sowie die Passagen ebda., Bd. 1, S. 70ff.

² Vgl. ebda., S. 70.

³ Gerlinde Beck 1987: »Ich nenne diese Arbeiten Raumchoreografien. Auch hier ist eine Tagebucheintragung von Oskar Schlemmer vom 17. Februar 1937: „...ich will das Wesen des Raumes und keine ›Interieurs!‹ zu einer Forderung an mich selbst, an meine Arbeit geworden!« Zit. nach Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 72.

⁴ Ebda., Bd. 2, S. 6.

⁵ Vgl. hierzu Günter Wirth, *Gerlinde Beck. Zeichen im Raum*, Stuttgart 1990.

⁶ Vgl. die Performance *Klangstraße* 1974 im Kunstverein Heilbronn; Abb. bei Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 185

⁷ Vgl. ebda., S. 18, 26ff.

⁸ Briefl. Mitteilung der Künstlerin, 18.04.2002.

⁹ Vgl. Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 102f, Bd. 2, S. 45f.

¹⁰ Abb. bei Rüth/Zemter 1995, Bd. 2, S. 48.

¹¹ Vgl. Rüth/Zemter 1995, Bd. 2, S. 51–62.

¹² DOM C 91/124, Füllfederhalter, blaue Tinte auf weißem Papier, 20,9 x 24,8 cm.

¹³ Vgl. hierzu eine Äußerung G. Becks von 1963:

»Raumkörper unterschiedlicher Größe werden aufeinander getürmt und gegeneinander versetzt im Sinne von Torsion [...] Ich drehe die Körper bis zu dem Punkt, an dem sie zu kippen drohen oder nur für Zehntelsekunden in dieser Position verbleiben könnten.« Zit. nach Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 86.

¹⁴ Zum Raumbezug der Stelen vgl. ebda.

¹⁵ Zit. nach Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 76.

¹⁶ Vgl. ebda., Bd. 2, S. 74ff.

¹⁷ Vgl. ebda., Bd. 2, S. 142ff sowie jüngst: Ausst.-Kat. *Gerlinde Beck. Die tanzende Skulptur*, Bildhauergalerie Berlin, Berlin 2002

¹⁸ In einem »Zu meinen neuen Arbeiten« betitelten Statement von 1982 (Beilage zu einem Brief an Ottomar Domnick, 19.08.1982; Archiv Sammlung Domnick) unterstreicht G. Beck diesen persönlichen Bezug. Es ging ihr um »ein Orten meiner Befindlichkeit«.

¹⁹ Zit. nach Rüth/Zemter 1995, Bd. 1, S. 30.

²⁰ So die Künstlerin in dem oben (Anm. 18) erwähnten Text.

²¹ Hinweis von Mirka Hösl, Tübingen, 13.12.2001.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:

Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

- Domnick 1987:

Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987

- Rüth/Zemter 1995:

Uwe Rüth / Wolfgang Zemter, *Gerlinde Beck. Raum-Choreografien*. Band1: Uwe Rüth, *Eine monographische Collage*, Band 2: Wolfgang Zemter, *Das Werkverzeichnis der Skulpturen*, Ostfildern 1995

Fotonachweis

- DOM P 11 | DOM P 29 | DOM P 37: WE
- DOM C 91/124: Archiv Sammlung Domnick
- Osterinselbüste: N.N.
- Nofretete: Margarete Büsing
- Portrait: Marianne Götz

Wir danken Frau Prof. Gerlinde Beck für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Gerlinde Beck im Internet

www.kunstplattform.de/kuenstler/beck



Franz Bernhard

Existenzformen

Zwischen Figuration und Abstraktion hat sich Franz Bernhard eine unverwechselbare Position unter den deutschen Bildhauern des 20. Jahrhunderts geschaffen. Vom Menschen ein Bild zu schaffen als dinghaft-autonome Form¹, abseits eines figürlichen Illusionismus² ist Bernhards Kernthema seit vier Jahrzehnten. Bernhard gelangte zu elementar-plastischen, zugleich emotional geprägten und sprechenden Ausdrucksformen für die Funktionsbeziehungen des Körpers und seiner Glieder, für Haltung und Bewegung, für stille Gebärden und entschiedenes Ausgreifen, für den Bezug des Körpers zu Himmel und Erde, Wand und Boden: »architektonische[...] Gebilde«, die, wie er einmal sagte, »als anthropomorphe[...] Zeichen verstanden sein« wollen.²

Zu Avramidis verhält sich Bernhard wie ein Antipode: enthob jener die idolhafte, in Bronze gegossene Urgestalt des Menschen aller Zeitlichkeit, so setzt dieser sein aus vergänglichen Materialien komponiertes, noch alle Spuren der Bearbeitung auf seiner Haut zeigendes Menschenbild dem Situativen, Transitorischen³ aus und formuliert es als individuelle, singuläre Gestalt. Diese aber verkörpert nicht

Momente sondern Grundbefindlichkeiten des Daseins in der Welt: existentialistische Skulptur.

Das Verhältnis von Figuration und Abstraktion in seinem Werk beschreibt der Künstler selbst sehr anschaulich: »Bei den Klassikern findet Abstraktion statt, also eine Bewegung weg von der Figur. In meiner Arbeit vollzieht sich die Bewegung eher in umgekehrter Richtung, also als Bewegung vom Ding zur Figur.«⁴

Bernhards Bildsprache ist radikal reduziert. Er kommt mit nur zwei Materialien aus, Holz und Eisen bzw. Cortenstahl, und er verwendet sie im Wesentlichen roh, mit größter Feinfühligkeit. Wie bei einem durch jahrzehntelangen Gebrauch in seine Gestalt hineingereiften Werkzeug greift eines ins andere, umgreift eines das andere, Holz und Metall in selbstverständlicher Symbiose.⁵ Dem Dualismus des Materials entspricht ein oft zweigliedriger Aufbau der Skulptur, bei dem der eine Teil mit dem anderen in Dialog tritt: entweder – ‚unisono‘ – in Form und Bewegungsimpulsen einander entsprechend, oder aber Form und Bewegungsimpulse gegeneinander brechend. Die Gelenkstellen, die Kanten, Abbrüche, Verknüpfungspunkte sind hierbei die neuralgischen

Punkte, die entscheidenden Auslösemomente für die emotionale Rezeption. Geradezu als schmerzhaft sind manche Knicke zu empfinden,⁶ und als zärtlich manche Schmiegen und Übergänge, bei denen das Metall das Holz sanft einfasst oder berührt.⁷ »Ich gestalte Übergänge«⁸ – so ein programmatisches Statement Franz Bernhards 1969. Andrea Weber hat unlängst in ihrer Dissertation zu Franz Bernhard Hauptaspekte seiner Kunst im Einzelnen analysiert:⁹ die immer wieder durch das komposite Grundprinzip und unvermutete, gewissermaßen anorganische Richtungsänderungen gebremste Dynamik innerhalb der Figuren; ihre unmittelbare, durch keinen Sockel beeinträchtigte, körpernahe Interaktion mit dem Umfeld – Boden und Wand, dem Außenraum; ihre sensitive visuelle Fragilität, in der »Momente prekärer Spannung [...] aus der Zuordnung von Proportionen und Gewichten, aber auch aus der spezifischen Beziehung [... der] Komposition zu den Raumgrenzen«¹⁰ wirksam werden; ihre virtuell labile Positionierung im Raum, die die innerfigürlichen »Ausdruckswerte der Aktivität«¹¹ und Solidität in Frage stellt.

Franz Bernhards spezifischer »Spagat zwischen Figur und freier Form, [...] zwischen Konstruktion und Emo-

tion«¹² war für Domnicks Konzept seines Skulpturen-parks, das genau auf jenes Zusammengehen von Figur und freier Form im gemeinsamen Kontext einer gestalteten Natur abzielte, von besonderem Interesse. So gehörte Corten I zu den Primärerwerbungen der Skulpturensammlung in den beiden ersten Jahren.

* 1934 in Neuhäuser (Nové Chalupy) / südliche Sudeten. 1946 Übersiedelung nach Siegelsbach bei Heilbronn. 1949 Beginn einer Schreinerlehre. 1956 Abitur, danach in verschiedenen Berufen tätig. 1959-66 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Karlsruhe bei Wilhelm Loth. Besuch der Werkklasse von Fritz Klemm. 1963 Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes. 1967 erste Ausstellung, Galerie am Jakobsbrunnen, Stuttgart. 1968 Villa-Romana-Preis, Florenz. 1969 Stipendium der Villa Massimo, Rom. 1970 Wilhelm-Lehmbruck-Förderpreis der Stadt Duisburg. Gastlehrauftrag an der Kunstakademie Karlsruhe. 1971 Stipendium aus den Mitteln des Kunstpreises Berlin. 1972 Umzug von Karlsruhe nach Jockgrim/ Pfalz. 1975 Pfalzpreis für Plastik. 1976 Arbeitsstipendium des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie. 1977 Hans-Thoma-Preis des Landes Baden-Württemberg. 1980 Prix de la Ville de Mulhouse. 1981 Lütze-Preis.



Franz Bernhard
1982

1984 Kunstpreis der Heitland Foundation, Celle. 1986 Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz. 1989 Lovis-Corinth-Preis. 1990-92 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. 1994-2001 Erster Vorsitzender des Künstlerbundes Baden-Württemberg.

Franz Bernhard lebt in Jockgrim/Pfalz.



DKM P 278

Corten I | 1974

Cortenstahl, ca. 290 x 240 x 130 cm

Erw. 1978; Galerie Rothe, Heidelberg

Inv. Nr. DKM P 278 | WV Rothe 161

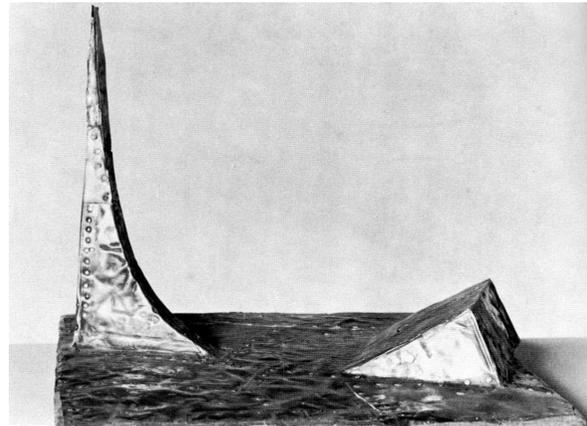


- Ausst.-Kat. *Franz Bernhard. Skulpturen und Zeichnungen 1964-1976*: Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1977, Kat.-Nr. 161, Abb. S. 189.
- Domnick 1982, S. 122f (Abb.); S. 156, Nr. 268
- Ausst.-Kat. Manfred Schneckenburger, *Franz Bernhard. Skulpturen und Zeichnungen*: Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, Stuttgart 1985, Kat.-Nr. 48, Abb. S. 69.
- Domnick 1987, S. 19 (Abb.)
- Rothe WV 161 (Abb.)
- Peter Anselm Riedl, *Franz Bernhard. Die öffentlichen Arbeiten*, Stuttgart 1995, S. 14; Abb. S. 48f.

Ob es sich bei dem von Domnick seinerzeit für Corten I verwandten Titel »Liegende« um eine eigene, freie Gestaltinterpretation des Sammlers handelt oder um die Verwechslung mit einem früheren Nenntitel Franz Bernhards (»Sitzende«¹³), muss offen bleiben. Der authentische Titel begnügt sich mit der Angabe des Materials.

Corten I ist Bernhards erste in diesem Stahl ausgeführte Arbeit und sie zählt zu den wenigen Skulpturen, die ganz auf Holzpartien verzichten. Nichtsdestotrotz ist auch Corten I zweigliedrig. Es besteht aus einem dramatisch steil aufragenden parabolischen Bogensegment und – als unmittelbar daran anstoßendes Gegenlager – einer breit gelagerten Rampenform mit trapezoidem Querschnitt, deren Heckpartie sich nur leicht über die Grasnarbe erhebt. Klingenscharf läuft das Bogenstück aus, doch seine ‚triumphierende‘ Dynamik wird gebrochen in einer Scherbewegung zur Seite, die den Grundsprung schwächt und die Figur zum Taumeln bringt. Auch hier also zeigt sich das für Bernhard typische Gefährdungsmoment seiner skulpturalen »Verlaufsform.«¹⁴

Corten I ist dezidiert für eine Aufstellung auf – nachgiebigem – Wiesengrund geschaffen: die Figur soll leicht einsinken, den Kontakt mit der Erde aufs Intimste suchen, wie ein der Domnick'schen Plastik vorausgegangenes Holzmodell im Maßstab 1:1 von 1972¹⁵ sowie eine Tischversion aus getriebenem Messingblech – F 13 (1974)¹⁶ – deutlich machen. Hier wird die im Bogen herabfahrende Bewegungsenergie vom Boden aufgefangen, scheinbar unterirdisch zur



Franz Bernhard, F 13, 1974

‚Rampe‘ und von dort wieder nach oben, himmelwärts, abgeleitet – in durchgehendem Schwung, der aus zwei Partien eine einzige Energiefigur macht.¹⁷

Solche Gewissheit der Kohärenz aber gönnte Bernhard Corten I, der ausgeführten Großskulptur, nicht und nicht dem Betrachter – paradoxerweise gerade dadurch, dass er beide Formteile aneinander montiert und die Gelenkstelle durch einen Beschlag mit acht Sechskantschrauben markiert. Aber das nur spannenbreite Gelenk ist visuell zu schwach um beide Körper verlässlich beieinander zu halten: es belässt sie in der Ambivalenz der Gefährdung. Genau an dieser Stelle, so Peter Anselm Riedl in seiner Analyse

von Corten I, »wird so etwas wie die kritische Region des Ganzen aufgedeckt und damit ein Formdrama eigener Art inszeniert.«¹⁸ Ein Formdrama, so wäre zu ergänzen, das sich am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Figuren Wilhelm Lehmbrucks in bestürzender Intensität ereignet hatte. Lehmbrucks »beseelte Gliederarchitektur«¹⁹ erfährt bei Franz Bernhard ihre Entsprechung im Abstrakten. Bernhards Wertschätzung dieses Künstler als seines geistigen Vorbilds ist in Corten I deutlich zu spüren, insbesondere wie sehr dessen Emporsteigender Jüngling in seiner »gotische[n] Gestrecktheit [... und] gespannte[n] Stille, die [...] nicht nur Körper war, sondern auch Architektur«²⁰ den Stahlbildhauer bereits während seiner Studienjahre in den Bann gezogen hatte.²¹

Corten II, eine Variante von Corten I aus dem gleichen Jahr (WV Rothe 162) zieht beide Teilformen zusammen, so dass die ‚Rampe‘ als schräg gestellter Sockel eines stärker Pfeiler- denn bogenförmigen Aufbaus fungiert.



DOM P 21

Dynamische Figur | 1982

Cortenstahl, Bongossiholz ca. 180 x 310 x 110 cm

Erw. 1984 vom Künstler

Inv. Nr. DOM P 21 | WV Rothe 233



- Domnick 1982, S. 122f (Abb.); S. 157, Nr. 286
- Domnick 1987, S. 86 (Abb.)
- Rothe, WV 233 (Abb.)
- Peter Anselm Riedl, *Franz Bernhard. Die öffentlichen Arbeiten*, Stuttgart 1995, S. 17f; Abb. S. 56

Auch bei der Dynamischen Figur sind der Bezug zum Boden und das Element sich aufschwingender Dynamik die dominanten Aspekte. Einer Welle vergleichbar, die ihre Kraft in der Breite, auf dem Grund sammelt und in einer windschief aufschlagenden Bewegung in die Höhe schickt, um sich dort zu brechen, formt sich die Dynamische Figur zur bewegten, über rechteckigem Grundriss in eine irreguläre Bogenform sich verjüngenden Masse, deren Energieimpuls allerdings, ungleich der Welle, kein Ankommen findet oder in einen Kreislauf mündet, sondern stecken bleibt. Paradoxaerweise stecken bleibt in eben jenem Element, das als Fortsetzung figuriert: jenem in die gekröpfte Manschette des Metallfußes eingezapften Vierkantbalken, der so unvermittelt, durch einen glatten Vertikalschnitt gekappt, endet.

Auch Bernhard legte, dem Arbeitsethos zahlreicher Metallbildhauer der Moderne folgend, stets den Herstellungsprozess seiner Skulpturen offen. »Sägen, Schneiden, Stückeln, Schichten, Schmieden, Schweißen, Hämmern, die Eingriffe des Holzseisens sind einsehbar, nichts ist überformt.«²² Diese handwerkliche Authentizität hat entscheidende ästhetische Funktion; sie bringt ein Moment der Ungeschliffenheit, Sprödigkeit ins Spiel, das Haltung und Gesten der Figuren die Eleganz nimmt. So ließ Bernhard auch in der Dynamischen Figur die Nähte des aus mehreren einzelnen Rechteckplatten zusammengeschweißten Stahlkörpers stehen, betont damit dessen Kompartimentcharakter, und das Kantholz greift nicht bündig in die Manschette ein, sondern mit einer ‚störenden‘, visuell destabilisierenden Lücke. Bernhard lässt so das Material selbst, quasi in der Verarbeitungsstufe von *Halbzeug*, dem Schwung der Gesamtform gegensteuern und sie in ihrer Einheit hinterfragen.²³ In Analogie zum Ulmer Knie von 1980²⁴ könnte man in der Dynamischen Figur die Gestaltidee des ‚Fußes‘ erkennen – in der Bernhard-typischen Ausprägung: er verheißt weniger Stand in der Welt als vielmehr Bewegung, Risiko, offenes Ende.



DOM P 21

Anmerkungen

¹ Vgl. die bei Rothe, S. 14f, zitierten Äußerungen Bernhards von 1971 und 1980.

² Ebda., Zitat von 1970.

³ Peter Anselm Riedl: »[...] man spürt das Transitorische [...] einer [...] Gebärde, einer Oberflächenregung«, in: Eröffnungsrede zur Wanderausstellung *Franz Bernhard. Der*

Morat-Block: Städtische Museen Heilbronn etc. 2001f (Kat.: Heidelberg 2001).

⁴ Aus einem unveröffentlichten Manuskript des Künstlers, zit. von Dieter Brunner, ebda. S. 40.

⁵ Die Assoziation ‚Werkzeug‘ ist nicht unproblematisch. Franz Bernhard hat sich selbst immer wieder gegen zu platte Vergleiche seiner Arbeiten »mit Werkzeugen, insbesondere mit bäuerlichem Gerät gewehrt«, wie Brunner, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2001 (Anm. 3), S. 30f, herausstellt. Auch Manfred Schneckenburger, in: Ausst.-Kat. *Franz Bernhard. Skulpturen und Zeichnungen*: Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, Stuttgart 1985, S. 7f, rückt diesbezügliche Fehldeutungen zurecht. Mir ging es in meiner Anspielung nicht um Formentsprechung, sondern um den ‚Reife-‘, d.h. Sensitivitätsgrad in der Verbindung der beiden Materialien miteinander.

⁶ Z.B. in der Figur mit Knie, 1971 (Rothe, WV 109) oder bei Keil mit Bein, 1971 (ebda., WV 105)

⁷ Z.B. bei den im Ausst.-Kat. Heilbronn 2001 (Anm. 3), S. 8 und S. 63 abgebildeten Skulpturen (Rothe, WV 236, 298, 315).

⁸ Zit. nach Rothe, S.13.

⁹ Andrea Weber, *Figur und Abstraktion im Werk Franz Bernhards*, Frankfurt a.M. etc. 2001; in wesentlichen Teilen rekapituliert in Ausst.-Kat. Heilbronn 2001 (Anm. 3), S. 61-85.

¹⁰ Ebda., S. 72.

¹¹ Ebda., S. 82.

¹² Brunner, ebda., S. 40.

¹³ F. Bernhard brieflich 03.01.2003.

¹⁴ Weber (Anm. 9), S. 62.

¹⁵ Vgl. Peter Anselm Riedl, *Franz Bernhard. Die öffentlichen Arbeiten*, Stuttgart 1995, S. 14, Abb.

¹⁶ Rothe, WV 160.

¹⁷ Vgl. auch die Analyse Riedls (Anm. 15): »Ein Körper mit einer steil hochschießenden Spitze und einem blockigen Unterteil scheint so weit in den Boden eingesunken, daß es der Imagination überlassen bleibt, die unterirdische Strecke zwischen den beiden Komponenten auszufüllen. Lastender Druck und nerviger Aufschwung machen sich als Potential einer Masse geltend, die geteilt und dennoch ein Ganzes ist.«

¹⁸ Ebda.

¹⁹ M. Schneckenburger, in: Ingo F. Walther, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 414.

²⁰ F. Bernhard 1987, in: Rothe, S. 17.

²¹ Ebda.

²² Schneckenburger 1985 (Anm. 5), S. 9.

²³ Domnick tat sich zunächst schwer mit dieser seit 1978 im Entstehen begriffenen Skulptur; er betrachtete sie als »Problemfall« (Brief Domnick an Bernhard 19.08.1978,

Archiv Sammlung Domnick) und machte dem Künstler gar vermeintliche ‚Verbesserungsvorschläge‘ (Fotos mit Korrekturanmerkungen Domnicks vom 31.08.1981, Archiv Franz Bernhard; briefl. Mitteilung des Künstlers 03.01.2003). Denn die Arbeit »entsprach gar nicht dem, was sie (ohne den Holzbalken) versprach« (Brief Domnick an Eberhard Fiebig 04.09.1982, Archiv Sammlung Domnick). Erst zwei Jahre nach ihrer Fertigstellung konnte sich Domnick zum Ankauf entschließen.

²⁴ Rothe, WV 217; vgl. Riedl 1995 (Anm. 15), S. 17, Abb. S. 50f.

Fotonachweis

- DKM P 278 | DOM P 021: WE
- F 13: Franz Bernhard
- Portrait: Lucia Bernhard

Wir danken Herrn Prof. Franz Bernhard für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982
- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987
- Rothe: Wolfgang Rothe, *Franz Bernhard. Werkverzeichnis der Skulpturen 1964 bis 1989*, Heidelberg/Frankfurt a.M. 1990



Miguel Berrocal

Handhabungsplastik

Als Erfinder der *Puzzleskulptur* hat Miguel Berrocal die Geschichte der figürlichen Plastik mit einem eigenen Akzent versehen. Die Einflüsse von Julio Gonzalez und Eduardo Chillida, der beiden bedeutendsten Eisenplastiker Spaniens im 20. Jahrhundert, Anfang der 60er Jahre abstreifend, begann er nach markanten abstrakten Anfängen, in denen unter dem Leitthema *Torso* die Idee der zerlegbaren, mehrteiligen Skulptur bereits grundgelegt war,¹ diese Idee in extensiver Weise auszubauen. Es entstanden Figuren und Torsi von zunächst nur wenigen, im Laufe der Werkentwicklung bis zu mehreren Dutzend² kompliziert ineinandergreifenden Einzelelementen.³

Das Verfahren, mittels Variation und Kombination vorgegebener Teile zur Endgestalt zu gelangen, legt es nahe, die Teile eines solchen Bausatzes in Serie zu produzieren. Konsequenterweise führte Berrocals Weg vom geschmiedeten Unikat aus Eisen über den Aufschlagenguss in Bronze zum Multiple; mit Auflagenhöhen von bis zu 10.000 Exemplaren und Miniaturisierung der Skulpturen auf Kaminsimsformat wurden die Grenzen zum Kunstgewerblichen ohne Scheu

überschritten.⁴ Der Markt dankte Berrocal diese Art von ‚Ent-Elitarisierung‘ der Kunst in Zeiten von Pop Art und Wirtschaftswunder mit erstaunlichem Erfolg, auch in Deutschland.

Hauptaspekt des Montageprinzips ist für Berrocal die Einbeziehung des Rezipienten: das eigene Hantieren mit dem Objekt und die Verantwortung für die definitive Gestalt der Skulptur: *Plastik als Handlungsform*.⁵ Dieser insbesondere für die deutsche Kunst der 60er Jahre bedeutsame Ansatz sowie die Anklänge an den frühen Chillida, den Domnick sehr schätzte, mögen den Sammler, der sich auch immer als Gestalter verstand,⁶ bewogen haben, 1978, nachdem Berrocal längst als figurativer Kunstproduzent Karriere gemacht hatte, ein Frühwerk des Künstlers für den Skulpturenpark zu erwerben.

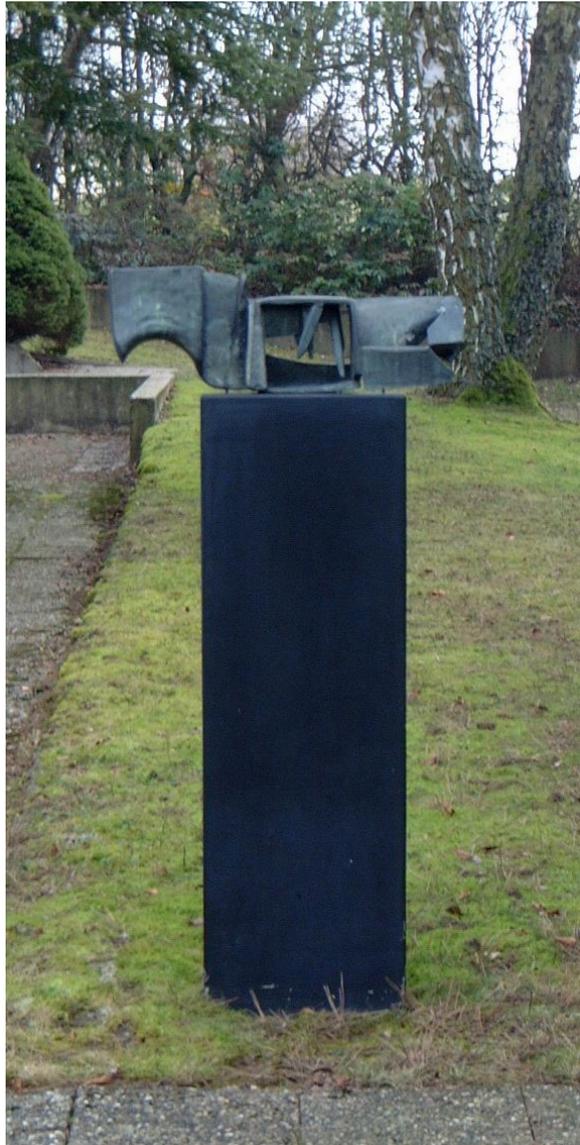
• 1933 in Algaidas (Malaga), Spanien.

1949-1952 Studium der Mathematik, Chemie, Architektur in Madrid; daneben Schüler des Bildhauers Angel Ferrant und Gasthörer an der Escuela de Bellas Artes de San Fernando und anderen Kunstschulen. 1952 erste Einzelausstellung (Gemälde) in Madrid, Galeria Xagra. 1952-1957 Studienaufenthalt in Italien, Stipendium der französischen Regierung für Paris. 1954 Teilnahme als Maler an der Biennale Venedig. 1955 erste Eisenskulpturen. 1956 Rückkehr nach Italien; Entschluss, sich ganz der Bildhauerei zu widmen. Zunehmende internationale Ausstellungserfolge. 1958/59 erste zerlegbare Skulpturen. 1964 erstes Multiple; Teilnahme an der Biennale Venedig. 1966 Gastprofessur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Preis für Bildhauerei bei der Biennale in Paris. Bezug der Villa Rizzardi in Negrar bei Verona. 1967 Goldmedaille beim VII° Concorso Internazionale del Bronzetto, Padua. 1968 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. 1969 Goldmedaille des italienischen Präsidenten. 1973 Ehrenpreis der Biennale von São Paulo. 1989 Korrespondierendes Mitglied der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 1993 Auszeichnung mit der Goldmedaille von Andalusien. 2002 große Retrospektive im Institut Valencià d'Art Modern.

Miguel Berrocal lebt in Negrar bei Verona.



Miguel Berrocal
Ende der 60er Jahre



DKM P 176

Estela: Alma de árbol | 1961

[Stele: Seele des Baumes]

Bronze, ca. 145 x 70 x 15 cm (mit Sockel)

Aufsatz ohne Sockel: ca. 25 x 69 x 15 cm

Gegossener Signaturstempel Mitte rechts:

BERROCA(L) 2/6

Erw. 1978, Galerie Lauter, Mannheim

Inv. Nr. DKM P 176

WV (Catálogo general 1974) opus 42



- Ausst.-Kat. *Miguel Berrocal*: Galerie Thomas, München 1965, Kat. Nr. 2 (o. Abb.)
- Ausst.-Kat. *Miguel Berrocal. Plastik. Zeichnungen*: Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1968, Kat. Nr. 3 (o. Abb.)
- *Berrocal. Catálogo general. Obras recientes*, o.O. [Negrar] 1974, S. 66, Nr. 42 (Abb.)
- Ausst.-Kat. *Miguel Berrocal*: Galerie Lauter, Mannheim 1976, Kat. Nr. 3, Abb. S. 4
- Domnick 1982, Abb. S. 126, S. 156, Nr. 269
- *Berrocal* [Werkverzeichnis], Negrar 1983ff, S. 14, Abb. 33
- Domnick 1987, Abb. S. 17
- Ausst.-Kat. *Miguel Berrocal. Skulpturen*: Ulmer Museum, Ulm 1987, S. 44f (Abb.)

- Ausst.-Kat. Giorgio Cortenova (Hg.), *Berrocal. Sculturre e disegni 1958-1995*: Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona 1995, S. 216 (Op. 42), Abb. S. 16

In der dreigliedrigen, quergelagerten Grundform von Estela: Alma de árbol klingt das von Berrocal in den Jahren um 1960 und über Jahrzehnte hin⁷ immer wieder bearbeitete Torso-Thema an, doch nicht explizit. Es wird, im Gegenteil, verborgen durch einen Titel, der in andere Assoziationsräume führt.⁸

Vegetabile, mit dem Werktitel korrespondierende Formen indes sucht man in der Plastik vergebens. Sie formt sich vielmehr ganz im Abstrakten aus als ein Gefüge von drei annähernd gleichgroßen, auf je verschiedene Weise raumbildenden Kompartimenten. So akzentuieren der kurvig-blockhafte Seitenteil Raum als Außenvolumen eines Körpers, das fensterartig geöffneten Mittelstück Raum als eine Art Kerngehäuse, und in der mehrfachen Aufkantung des anderen Seitenteils erscheint der plastische Raum als gefaltetes, reziprokes ‚Innenaußen‘. In



DKM P 176 (Det.) verso

solch kompositem Nebeneinander dreier heterogener Formstücke nimmt Berrocal das Montageprinzip seiner späteren Plastiken vorweg.

Die Gesamtform des Aufsatzes erinnert außer an *Torso* auch an einen Amboss,⁹ und manche Binnenformen sind wie eingegossene Spolien eiserner Werkzeuge: im Mittelstück unten ein querliegendes Axtblatt, senkrecht aufragend am Übergang zum blockhaften Seitenstück die Finne eines Hammers, das gekantete Seitenteil lässt an die Schar eines Pfluges denken. Mit der Verwendung solcher Relikte aus der Dingwelt des Schmiedes schließt Berrocal – im Gefolge Chillidas¹⁰ – an eigene frühere abstrakte Skulpturen an, in denen ähnliches Werkzeug als der bildhauerischen Arbeit mit dem Eisen huld-

gende Rohformen gestaltbestimmend heraussteht.¹¹

Das Zusammenspiel von Sockel und Aufsatz ist ein entscheidendes Moment der Skulptur. Berrocal lässt ausdrücklich zwei Möglichkeiten zu, das Objekt mit seinem Träger in Beziehung zu setzen: so, wie es Domnick getan hat, mittig auf dem Sockel mit aufschwingendem Seitenteil, oder, umgekehrt, die ‚Hammerfinne‘ am Sockelrand anschlagend, mit abschwingendem Seitenteil – wie es Berrocal bei der Aufstellung seiner Fassung im eigenen Park vorgezogen hat und wie die meisten Kataloge Estela: Alma de árbol abbilden.



Estela: Alma de árbol, Negrar (Det.)

Im Bezug auf den Titel böte sich die Berrocal'sche Aufstellung als die naheliegendere an, suggeriert sie doch, die Lanzetten im Mittelteil als aufstrebende ‚Sprosse‘ zu interpretieren.¹² Im Handumdrehen aber ist die Form völlig ins Abstrakte gewendet und nur noch als Monument ihrer selbst zu würdigen, ähnlich Gerlinde Becks Strebepfeiler (DOM P 11).

Der Originalversion von Estela: Alma de árbol aus geschmiedetem und geschweißtem Eisen folgten 6 Auflagengüsse in Bronze sowie ein Guss E.A.

Anmerkungen

¹ Z.B. in Grande Torse, 1959, Eisen, 7 Teile (Op. 31); Torso Her, 1961, mit 2 austauschbaren Teilen (Op. 40); vgl. Abb. in: Ausst.-Kat. *Miguel Berrocal. Skulpturen*: Ulmer Museum, Ulm 1987, S. 36ff. Zum Thema der zerlegbaren Skulptur vgl. E. Bellati, ebda., S. 54ff.

² Die Kleinplastik Goliath (Op. 114, Messing) z.B. enthält 79 Elemente; vgl. ebda., Abb. S.83f.

³ Von Henry Moore gibt es zahlreiche Zeichnungen seit den 30er Jahren, in denen er die plastische Wirkung seiner Figuren mittels eines dreidimensionalen Liniennetzes aus komplementär ineinandergreifenden, kleinteiligen und schematisierten Kompartimenten steigert, d.h. mittels eines Strukturdiagramms der Außenhaut ein Gefüge imaginärer Binnenvolumina suggeriert; vgl. David Sylvester (Hg.), *Henry Moore. Volume I. Sculpture and Drawings 1921-1948*, London 1957 (4.), Abb. S. 187; dito., *Volume II. Sculpture and Drawings since 1948*, London 1955 (1.), Abb. 93, Abb. 106; W. Grohmann, *Henry Moore*, Berlin 1960, Abb. 126. – Für jeden modernen Bildhauer nach dem zweiten Weltkrieg war Henry Moore eine zentrale Bezugsgröße; es ist schwerlich vorstellbar, dass Berrocal von solchen Zeichnungen Moores unbeeindruckt, unbeeinflusst blieb.

⁴ Unter www.puzzlemuseum.com findet man reiche Beispiele (»the Ultimate in 3d puzzles«).

⁵ Vgl. Manfred Schneckenburger, *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum International* 34/1979, S. 20-164.

⁶ Vgl. Werner Esser, *Sammlung Domnick. Eine Einführung*, Nürtingen 1999, S. 21.

⁷ Vgl. Grand Torse (Anm. 1), Torso de luces, 1994 (Op. 442) in: Ausst.-Kat. Giorgio Cortenova (Hg.), *Berrocal. Sculture e disegni 1958-1995*: Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona 1995, Abb. S. 18, S. 79.

⁸ »Stele«, bezeichnet, auch im Spanischen, außer (*Grabes-*)Stele als botanischer Fachterminus »die Gesamtheit des von der Rinde umschlossenen Gewebekomplexes pflanzlicher Sprossachsen« (Meyers Enzyklo-pädisches Lexikon, Bd. 22, Mannheim u.a. 1981, S. 516). Es ist allerdings fraglich, ob diese terminologische Besonderheit dem Künstler (der immerhin einige Zeit Chemie studiert hatte) damals bewusst war. Gemäß einer Mitt. vom 16.01.2002 stellte er den botanischen Bezug in Abrede: »This work is like a tombstone inserted in the earth, [having] not anything to do with plant life.« Nichtsdestotrotz setzt der Titel Estela: Alma de árbol der »Seele des Baumes« ein Denkmal.

⁹ Beide gehören für Berrocal zusammen, in seiner Werkgruppe der Almogávares (ab 1981) versteckt er gar Abgüsse tatsächlicher Ambosse im Kern jener Torsi; vgl. hierzu U. Willmes in Ausst.-Kat. Ulm 1987 (Anm. 1), S. 138ff, insbes. S. 142; exzellente Farbtafeln von opus 251 (Roger de Flor Almogávar I) in: Ausst.-Kat. *Berrocal*: Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2002, s.p.

¹⁰ Vgl. die Abb. in Ausst.-Kat. Thomas M. Messer, *Eduardo Chillida. Eine Retrospektive*: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1993, Kat. Nr. 4ff; zum Thema *Amboss* hatte auch Chillida mit seiner in den 50er Jahren entstandenen Serie *Yunque de sueños* Wesentliches beigetragen; vgl. ebda., Kat. Nr. 15ff.

¹¹ Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. . Verona 1995 (Anm. 7), S. 35-44.

¹² Vgl. o., Anm. 8.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982
- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987

Fotonachweis

- DKM P 176: WE
- Estela: Alma de árbol, Negrar | Portrait:
Studio Miguel Berrocal

Wir danken Herrn Miguel Berrocal für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Miguel Berrocal im Internet

- www.egoiste-webarts.com/gallery/berrocal_index.htm
- www.puzzlemuseum.com/berrocal/berrocal.htm
- www.sopde.es/cultura/museos/museo32.html



Walter Bodmer

Gefüge in der Schwebel

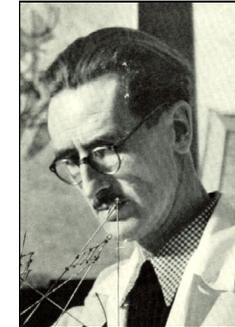
Als Mitinitiator der Basler Künstlervereinigung *Gruppe 1933* und des Zusammenschlusses moderner schweizerischer Künstler, *Allianz* (1937), zählte Walter Bodmer zu den Pionieren der Abstraktion in der Schweiz.¹ Ausgehend vom Kubismus George Braques und angeregt durch die transrealen Strukturbildungen seines Landsmannes Paul Klee fand der als Maler wie als Plastiker arbeitende Künstler in nur drei Jahren, zwischen 1933 und 1936, zu seiner eigenen Bildsprache. Sie ist geprägt durch die versammelte Dynamik ‚drahtig‘-spröde geführter Linien. Seit 1936 setzt das flache Drahtrelief, Bodmers spezifischer Beitrag zur Plastik der Moderne,² die Liniengerüste der zeitgleich entstandenen Gemälde in der dritten Dimension fort.³ Sensibel und beharrlich gleichermaßen, blieb Bodmer seinem formalen Programm über vier Jahrzehnte treu: wie Arturo Bonfanti ein stetiger Verfeinerer seines Repertoires und – im Hinblick auf seine Vorliebe für das intime Format – ebenso ein *Kleinmeister*.⁴

Dass Walter Bodmer sich zeitlebens intensiv mit Paläontologie und Geologie beschäftigte und selbst eiszeitliche Versteinerungen freigelegt hatte, belegt seinen Sinn für handwerkliche Akkuratess

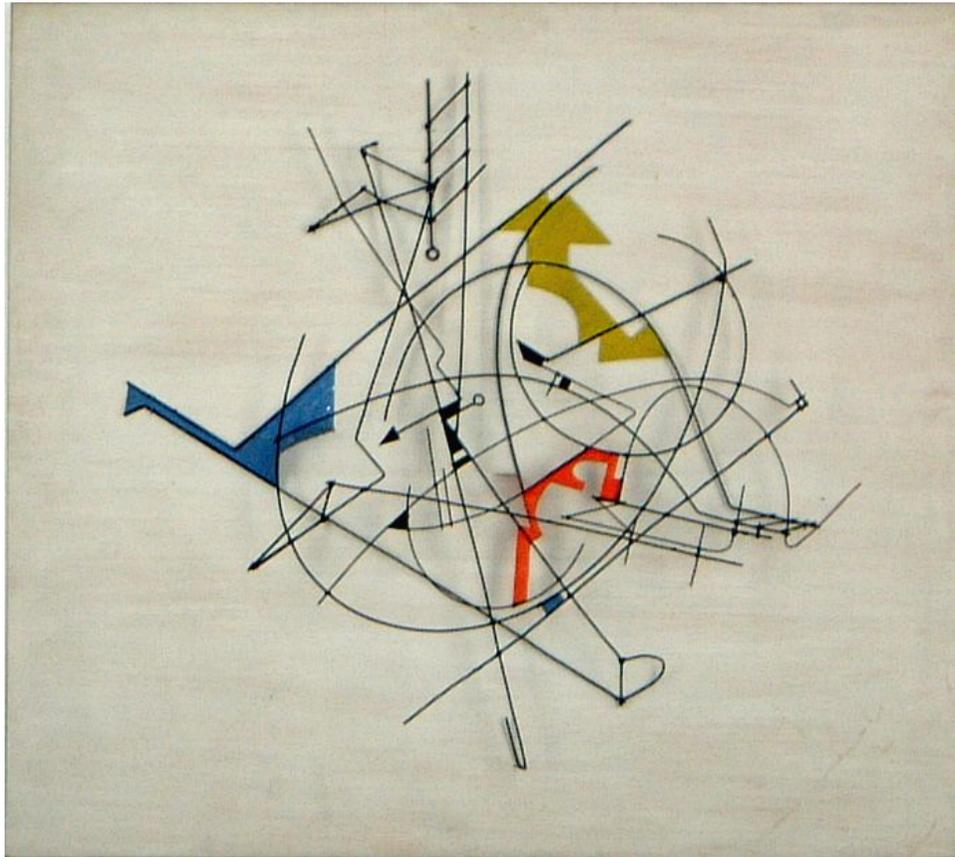
und Geduld. Seine Drahtarbeiten zeichnet eine nachgerade uhrwerksmäßige Stimmigkeit und Präzision aus. Und es eignet ihnen der Rhythmus und Schwung eines Uhrenkalibers: die Musikalität der Person⁵ wurde auch wirksam im Werk.

* 1903 in Basel.

1919-1923 Studium an der kunstgewerblichen Abteilung der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel; Studienaufenthalte in Paris, Südfrankreich, Spanien, Italien. 1924-1939 Arbeit als Jazz-Saxophonist und Drummer in Basel. 1932-1933 Erste ungegenständliche Werke; Mitbegründer der Basler Künstlervereinigung *Gruppe 1933*. 1936 Erstes Drahtbild und erste Drahtplastik. 1937 Mitbegründer der Schweizer Künstlervereinigung *Allianz*. 1939-1968 Lehrer für figürliches Zeichnen und plastische Anatomie an der kunstgewerblichen Abteilung der Allgemeinen Gewerbeschule Basel. Seit den 40er Jahren ausgeprägtes Interesse an Paläontologie und Geologie, eigene Forschungen. Teilnahme an internationalen Ausstellungen der Gegenwartskunst in Europa und Übersee (u.a. USA, Brasilien, Indien). 1956 Preis der Salomon R. Guggenheim Foundation, New York. Seit 1960 Mitglied der Kommission der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. 1968 Kunstpreis der Stadt Basel.
† 1973 in Basel.



Walter Bodmer
um 1949



DOM P 1

Bemaltes Drahtbild | 1951

Eisendraht und -blech, Farbe (Öl?) auf weiß grundier-tem Holz

62 x 70 x 4 cm

Bez. auf der Rückseite (handschriftl. Aufkleber):

»Walter Bodmer/ Missionsstrasse 41 Basel/ Bemaltes Drahtbild/ 1951«

Erw. 1952, Galerie Otto Stangl, München

Inv. Nr. DOM P 1



- *Ausst.-Kat. Walter Bodmer - Hans Hartung: Kunsthalle Basel, Basel 1952, S. 11, Kat. Nr. 107 (o.Abb.)*
- *Domnick 1982, S. 142, Nr. 40*

Schwarze, in divergente Richtungen schießende, von Pfeilen und farbigen Flächenpartikeln durchsetzte Linienwirbel ordnen sich zu einem bewegten Ganzen, bei dem eines ins andere greift. Dahinter ein unbestimmter Weißgrund, moduliert lediglich vom Duktus des Pinsels. Vor dieser Leere erzeugt der Bildraum sich selbst durch die allseitige Verzweigung – Verdrahtung – der Lineamente. Ein dreidimensionales Netzwerk entsteht, in dem sich die Flächensplitter verfangen. Anders gesehen: auf dem Tragegerüst bewegter Lineaturen artikuliert sich, einer Notenschrift ähnlich, ein Dreiklang von Rot, Gelb und Blau in irregulären Formakkorden. Auch die Farbformen sind dreidimensional: mehrfach gekröpft binden sie sich ein ins Gerüst mit größtmöglicher Stabilität. Es ist eine Verfestigung in der Schwebelage: das Schattengeflecht, das sich, je nach Lichteinfall, in mehrfacher Überlagerung und differenten Graustufen auf dem Weißgrund abzeichnet, schafft einen weichen Reso-

nanzraum – visuelles Polster – für das trennscharfe Strebewerk darüber.

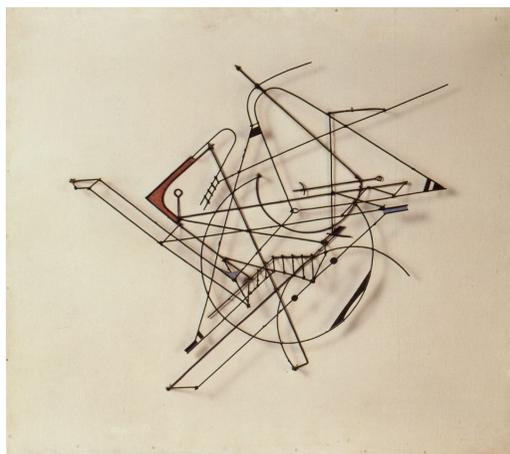
Die Organisationsimpulse für die Formkräfte kommen aus der Diagonale und dem Kreis, sie sind intuitiv gesetzt. Das Linienspiel folgt seiner dynamischen und struktiven Eigengesetzlichkeit ohne in repetitive, konstruktivistische Starre zu geraten. Unter dem Motto »Weg von Mondrian!«⁶ setzte Bodmer dem Rationalismus der Zürcher Konkreten eine Kunst entgegen, die Improvisation und Komposition in sich vereint.⁷

Anschaulich schilderte Bodmers Schüler, Lenz Klotz, dessen Vorgehensweise im Atelier: wie er, Schritt für Schritt und sorgfältig prüfend, Richtung, Schwung und Länge der einzelnen Drahtlinien ermittelt und das gesamte Bildgefüge zunächst frei verlötet, *in der Schwebe hält*, bevor er es endgültig auf seinem Erscheinungsgrund montiert.⁸

Erworben wurde DOM P1 1952 in der für die Entwicklung der Kunst in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg so bedeutenden, 1948 gegründeten »Moderne[n] Galerie Otto Stangl«, München. Diesem Galeristen, auch er ein Wegbereiter der Abstraktion, insbesondere für die Maler aus dem Um-

kreis der Gruppe *Zen 49*, blieb Domnick über Jahrzehnte hin freundschaftlich verbunden.⁹

Ein zeitnah entstandenes Vergleichsstück zu DOM P1 befindet sich in Basler Privatbesitz,¹⁰ ein weiteres, ins Querformat gestrecktes Drahtrelief von 1951 im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.¹¹



Drahtbild, 1951, Privatbesitz Basel

Anmerkungen

¹ Vgl. Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte*, Zürich 1977, S. 127ff sowie die ausführliche Monographie von Walter Tschopp, *Walter Bodmer. Maler und Plastiker 1903-1973*, Basel 1985.

² Früh gewürdigt u.a. auch von Eduard Trier in seinem *Klassiker, Moderne Plastik*, Berlin 1954, S. 72, Taf. 84.

³ Vgl. Christian Geelhaar, in: Ausst.-Kat. *Walter Bodmer im Kunstmuseum Basel: Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, S. 14ff, insbes. S. 21ff.

⁴ Lenz Klotz, ebda., S. 6: »Dem grossen Format ging er aus dem Wege, ja misstraute ihm – die grosse Geste bedeutete ihm nichts.«

⁵ 15 Jahre lang war Walter Bodmer Saxophonist und Drummer einer renommierten Schweizer Jazzband, bevor er sein künstlerisches Lehramt an der Kunstgewerbeschule Basel antrat; vgl. Tschopp (Anm. 1), S. 14f.

⁶ Zit. nach Klotz (Anm. 4), S. 12.

⁷ Vgl. Dorothea Christ, in: Ausst.-Kat. *Walter Bodmer: Kunsthalle Basel*, Basel 1973, s.p. [S. 4f]: »Die Eigenart Bodmers und damit auch die Tragfähigkeit seiner formalen Erfindungen beruhen darauf, dass er die Ambivalenz zwischen Fixierbarem, formal exakt zu Definierendem und freiem Phantasieren nie unterdrückt, sondern in der Ausbildung seiner Formensprache ausdrücklich betont hat.«

⁸ Klotz 1978 (Anm. 4), S. 10ff.

⁹ Zur Geschichte der Galerie Stangl vgl. Clelia Segieth, *Etta und Otto Stangl. Galeristen. Sammler. Museumsgründer*, Köln 2000.

¹⁰ *Drahtbild*, 1951, 43 x 50 cm; vgl. Tschopp (Anm. 1), Abb. S. 200.

¹¹ *Drahtbild*, 1951, 62 x 100 cm; Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 2274, Depositum im Kunstmuseum Luzern (Farbabb. in: Ausst.-Kat. Willy Rotzler, *Konstruktion und Geste. Schweizer Kunst der 50er Jahre*: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1986, Kat. Nr. 36, S. 67; fälschlicherweise dort auf 1952 datiert); die Rotationsdynamik wird hier auf zwei Zentren verteilt.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

Fotonachweis

- DOM P 1: WE
- Portrait: Eidenbenz SWB

Wir danken Frau Margy Bodmer für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Arturo Bonfanti

Einklang und Spannung

»Certain noms de personnes ressemblent à des pré-destinations. [...] Rien n'explique mieux la peinture de Bonfanti que le nom de Bonfanti,« schrieb Michel Seuphor in einem hymnisch gestimmten Text über den Malerfreund 1962. Das ‚gute Kind‘ gilt ihm als das lautere, zurückhaltende, das um die »présence de la grandeur« weiß. Seine »simplicité est la plus haute exigence de la noblesse.«¹

In der Tat sind Feinheit und Behutsamkeit zwei Haupteigenschaften der Werke dieses im Stillen arbeitenden Künstlers, der, obgleich auch auf internationalen Ausstellungsbühnen vertreten, nie den großen Auftritt gesucht und in seiner Kunst alles Laute, die große Geste vermieden hat.

Bonfantis kompositorische Äquilibrien sind empfindlich, sie erfordern ein leises Betrachten, wie es etwa auch die Kunst Piero della Francescas und Giottos verlangt, der Bonfanti sich eng verbunden fühlte.² Bonfanti war kein Bahnbrecher der Abstraktion, aber ein Verfeinerer jener Bahnen, die eine Generation zuvor von den russischen Konstruktivisten und dem Bauhaus angelegt worden waren. Insbesondere zu Werken Malewitschs und László Moholy-Nagys finden sich bei Bonfanti formale Bezüge, mit der

ganzheitlichen Bildorganisation Paul Klees hat er sich intensiv befasst.³

Konsequent gingen Bonfantis »intime Abstraktionen«⁴ mit Beginn der 40er Jahre aus dessen gegenständlicher Werkphase der 30er Jahre hervor, die von einer auf elementare Formwerte reduzierten und hochpräzisen, dabei in magischen Beziehungsstrukturen gebannten Dingwelt in der Nachfolge der *Pittura Metafisica* geprägt war. Figürliche Konnotationen und räumliche Gegenstandsdaten verwandelten sich Schritt für Schritt in freie geometrische Konstellationen der Fläche: Bonfanti wurde zum Morandi der Abstraktion.⁵

Ottomar Domnick nahm im Dezember 1966 erstmals Kontakt mit dem Maler auf, in der Vorbereitungsphase für sein Nürtinger Museum. Der Künstler zeigte sich »certamente lieto di figurare nel suo museo«,⁶ das er sieben Jahre später auch persönlich kennen lernen sollte.

* 1905 in Bergamo.

1924 Besuch der Kunstschule Andrea Fantoni in Bergamo.

1925 Militärdienst in Florenz. 1926 Umzug nach Mailand;
Tätigkeit als Gebrauchsgraphiker und Inneneinrichter. 1927
Erste Einzelausstellung, Galleria Permanente, Bergamo.

1940-45 Während der Kriegsjahre Wohnung in Bergamo.

1946-50 Reisen ins Ausland; Bekanntschaft mit A. Magnelli,
H. Arp, M. Bill, W. Baumeister, G. Fruhtrunk, B. Nicholsen,
V. Pasmore. 1950 Definitive Hinwendung zur konkreten

Malerei. 1952 Rückkehr nach Mailand; Arbeit an Kurz- und
Trickfilmen; Teilnahme am VIII. Festival d'Amateurs, Can-
nes. 1954 Prix du Film de Marionettes. 1956 Inszenierung
der Oper *Panchina* von S. Liberovici in Bergamo. 1959 Teil-
nahme an der Biennale Italia Francia, Turin. 1968 Einzelprä-
sentation auf der XXXIV. Biennale Venedig. 1969 Teilnahme
an der X. Biennale São Paulo. 1975 Aus gesundheitlichen
Gründen starke Einschränkung der künstlerischen Arbeit.

† 1978 in Bergamo.



Arturo Bonfanti
1961



DOM G 27

Progetto | 1960

[Plan]

Öl auf Sperrholz, 81 x 100 cm

Bez. unten links: »BONFANTI«;

auf der Rückseite oben links:

»BONFANTI/1960/ PROGETTO/ cm 100x81«

Erw. 1971, Galleria Lorenzelli, Bergamo

Inv. Nr. DOM G 27

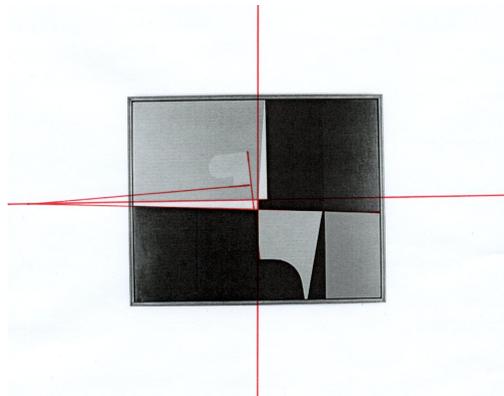


- Ausst.-Kat. *Bonfanti*: Galerie Charles Lienhard, Zürich 1961, Kat. Nr. 1, Abb. Titelblatt
- Ausst.-Kat. *Bonfanti*: Galleria Lorenzelli, Milano 1962, Kat./Abb. Nr. 22
- Alberto Sartoris, *Bonfanti*, Paris 1971, Abb. S. 47
- Domnick 1982, Abb. S. 90; S. 142, Nr. 41

Mit dem Gegensatzpaar »Kontingenz und Harmonie« brachte Matthias Haldemann das bildnerische Konzept Arturo Bonfantis auf den gemeinsamen Nenner der Spannungsverhältnisse konstruktivistischer Bilder.⁷ Erst die Abweichung macht das Maß interessant und das Bild erlebbar als dynamisches Gefüge von Kräften und Gegenkräften.

Maßgabe von Progetto war ein Bildformat im Seitenverhältnis 4:5, das sich über das imaginäre Achsenkreuz der Seitenhalbierenden in vier Rechtecke gleicher Proportion untergliedert. Gegen dieses virtuelle Grundgerüst steuert Bonfanti auf subtile Weise an. Grundsätzlich dessen Koordinationskraft respektierend, verschiebt er seine planimetrischen Bildfiguren – dies sind spitz- und stumpfwinkelige Drei- und Vierecke, zudem gekrümmte, mit Zirkel und Kurvenlineal konstruierte und mit Hilfe von Schablo-

nen aufgetragene Formen – so gegeneinander, dass sie eine Konfiguration mit eigenen Achsbezügen eingehen, diese aber auch mit den Grundachsen des Bildformats in Beziehung treten.⁸ Auf den ersten Blick zu sehen ist die komplexe Interdependenz der Achsensysteme von Bildfiguration und Bildformat nicht, doch zu spüren – als harmonisches Ineinander.



DOM G 27, Achsenschema

Der Verschiebung der Formen entlang imaginärer Achsen entspricht eine Verschiebung des Farbenspektrums entlang der ‚Achse‘ Gelb/Braun von einem hellen Beige über drei Varianten von gelbem Ocker bis hin zu grünlichem Umbra und Schwarz. So stiftet auch die progressive Brechung des Grundtons Zusammenhalt und unterstützt die Syntax der Formen.

Kontingent ist Bonfantis Verfahren insofern, als er nicht kalkuliert, sondern probiert: seine opaken Farbschablonen collagierend hin- und herschiebt, bis das Gefüge, die Balance von Feldgrößen, Richtungskräften und Farbwerten, visuell – nicht geometrisch⁹ – stimmt, Spannungsmaximum und Ruhepol einander in einem Moment gespannter Ruhe halten.

Mi. 180 | 1969

Öl auf Lw., 10 x 20 cm (Bildfeld), 16 x 26 cm (Lw.);

nachträglich auf Hartfaser aufgeklebt

Bez. auf dem Rahmenband Mitte unten:

»BONFANTI/ 69«; auf der Rückseite: »MI.180/ 1969./ cm.20x10.«

Erw. 1971, Geschenk des Künstlers

Inv.Nr. DOM G 28



▪ Domnick 1982, S. 142, Nr. 42



DOM G 28

Das Querformat der Miniatur Mi. 180 mit seinem Seitenverhältnis 1:2 wird in zwei Quadrate aufgeteilt und von opaken, in der Skala von warmem Rotbraun über Grauviolett bis Schwarz gehaltenen Farbformen entlang der Diagonalen des rechten Quadrats organisiert. Wie bei Progetto verteilen sich die Valeurs in punkt- und achsensymmetrischer Entsprechung, doch fehlt in der Proportionierung der Farbformen wie auch ihrer Zuordnung zueinander das Spannungsmoment der großen Komposition. Nicht kühn gespannt wirken die kurvig beschnittenen Flächen, eher wie ausgebreitet: Segel in Erwartung des Windes.

Sehr beeinträchtigt ist das »zarte Bildchen,«¹⁰ das der Künstler dem Sammler anlässlich eines Besuches in Nürtingen 1971 geschenkt hatte,

durch eine unsachgemäße spätere Rahmung. Die Leinwand war dabei auf eine Hartfaserplatte aufgeklebt und mit einem glänzenden Ölfirnis versiegelt worden.¹¹

Anmerkungen

¹ Michel Seuphor, in: Ausst.-Kat. *Bonfanti*: Galleria Lorenzelli, Milano 1962, s.p. [S. 12f.]

² Vgl. Matthias Haldemann, in: Ausst.-Kat. *Arturo Bonfanti*: Kunsthaus Zug, Milano 1991, S. 22ff; Luciano Caramel, in: Ausst.-Kat. Klaus Wolbert (Hg.), *Arturo Bonfanti. Intime Abstraktionen 1926-1975*: Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt/ Milano 2001, S. 24ff.

³ Vgl. hierzu im einzelnen den Beitrag von Hans-Peter Wittwer, in: Ausst.-Kat. Zug 1991 (Anm. 2), S. 29ff.

⁴ Dies der Untertitel der jüngsten Retrospektive (Anm. 2).

⁵ Vgl. Luciano Caramel, in: Ausst.-Kat., *Arturo Bonfanti*: Lorenzelli Arte, Milano 1987, S. 8 und Wolbert (Anm. 2), S. 7ff.

⁶ Brief von Bonfanti an Domnick 15.12.1966 (Archiv Sammlung Domnick).

⁷ Haldemann (Anm. 2), S. 10ff, insbes. S. 18ff.

⁸ So träfen z.B. – vgl. Schemaskizze – der untere Schenkel des liegenden beigefarbenen Trapezoides und der untere Schenkel der aus einem Halboval und einem Rechteck zusammengesetzten gelben Winkelform, würden sie nach links verlängert, auf der Querachse des Bildfelds in einem Punkt zusammen, und die nach unten verlängerte rechte Seite der halbovalen Winkelform träge die Längsachse des Bildes genau im linken unteren Eckpunkt der konvexen Gelbform.

⁹ Visuell gibt es zwei nah beieinander liegende Angelpunkte der Komposition: die linke untere Ecke des stehenden spitzen Dreiecks und die rechte untere Ecke des liegenden Trapezoids. Die geometrische Mitte des Bildformats aber befindet sich knapp links neben dem oberen Angelpunkt der Komposition. Dieses ‚Unschärfemoment‘ ist wesentlich: es erhält das Bild lebendig. Auf den geometrischen Punkt gebracht, wäre die Komposition tot.

¹⁰ Ottomar Domnick in einem Brief an den Künstler vom 15.8.1973 (Archiv Sammlung Domnick).

¹¹ ebda.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

Fotonachweis

- DOM G 27: Volker Naumann
- Achsenschema DOM G 27 | DOM G 28: WE
- Portrait: Archivio Lorenzelli Arte Milano

Wir danken Herrn Matteo Lorenzelli für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Andreas Brandt

»Das Maß, die Zahl, die Proportion, die Menge, die Lage«¹

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre feierte die konstruktiv-konkrete Kunst in Deutschland und der Schweiz ihre Triumphe. Unter den zahlreichen Ausstellungen machte insbesondere *Formen der Farbe* von sich reden: ein kühner Brückenschlag zwischen amerikanischen und europäischen Positionen der *nachmalerischen* – den Gesten des Informel abschwörenden – *Abstraktion*, mit dem der Organisator Dieter Honisch 1967 »Hard Edge-Maler, Minimal Artisten und Konkrete erstmalig zusammenführte.«²

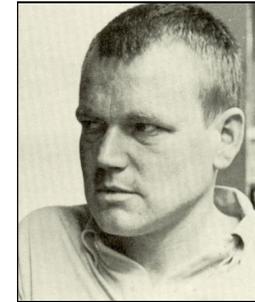
Andreas Brandt trat erst 1970, im Alter von vierunddreißig Jahren auf den Plan, dies allerdings mit einem ausgereiften und für Jahrzehnte tragfähigen, puristischen Werkansatz. Impulse des abstrakten Expressionismus sowie insbesondere der amerikanischen Hard Edge-Malerei aufgreifend, ging es ihm um die Selbstverwirklichung der Farbe als dynamischer Form im selbsterzeugten Flächen-Raum, abseits aller außerbildlicher Referenzen.

Die Kunst Andreas Brandts ist zwar eine mathematisch basierte, konstruierte Kunst, doch – ebenso wie die von Günter Fruhtrunk – keine konstruktivistische im Sinne von Dieter Honischs: »Die Konstruktivisten färben Formen.«³ Brandts frühe

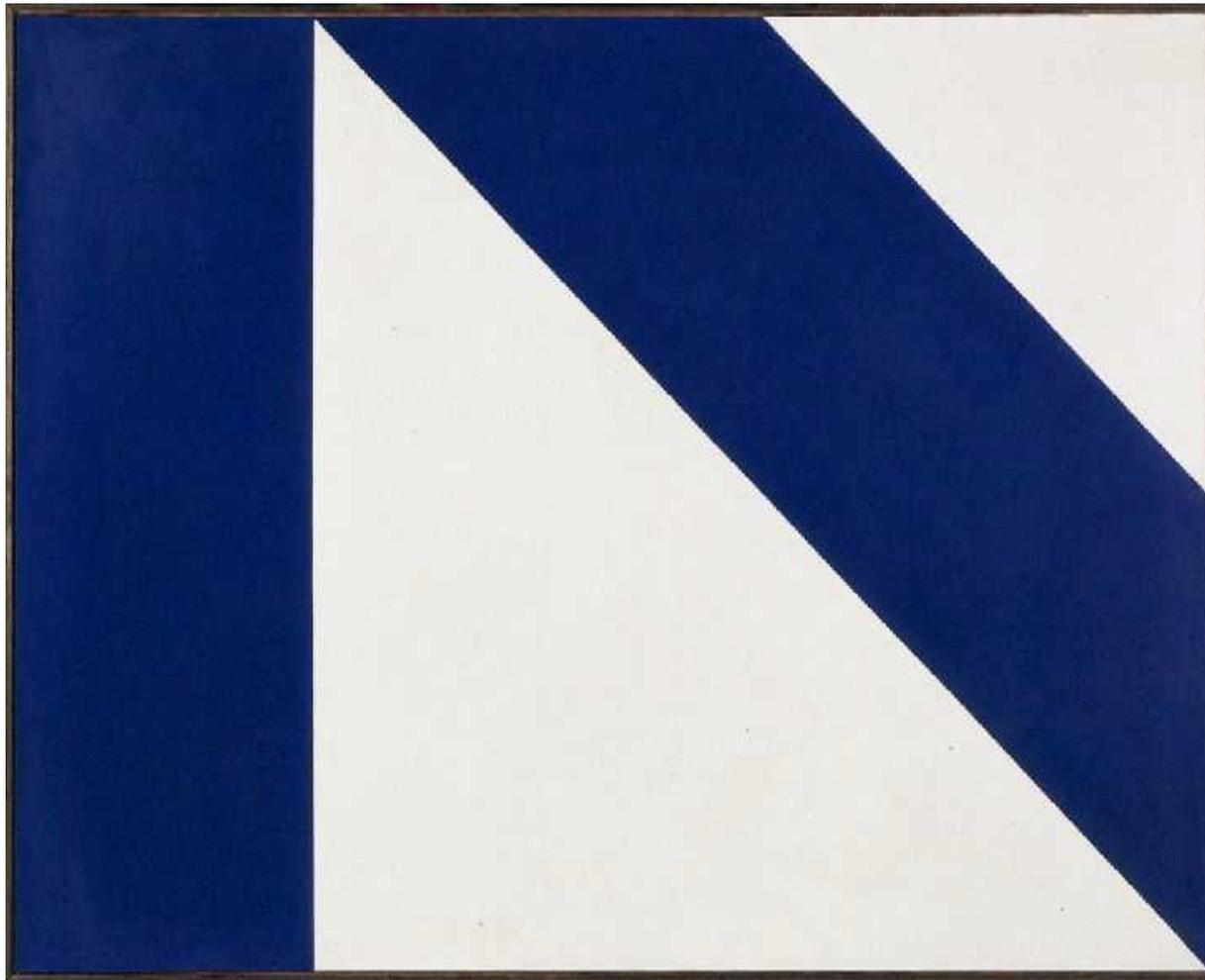
Farbwinkel von 1968/69, und erst recht die monochromen Streifenbilder seit den 70er Jahren, sind vielmehr Hochenergie-Aggregate, die aus der Bipolarität von Farbform und intuitiv bemessener Leere eine das Koordinations- und Einfühlungsvermögen des Betrachter herausfordernde, raumgreifende und kontextprägende Spannung schlagen. »Hinter der scheinbaren Einfachheit der sofort erfassbaren Struktur,« so Curt Grützmaker im ersten Ausstellungskatalog Andreas Brandts 1970, »[steht] ein im Grunde komplizierter Bildorganismus [...], der von den beiden Kategorien Farbe und Raum und ihrem Verhältnis zueinander geprägt wird. Das daraus entstehende Resultat wäre eher lyrisch zu nennen; einem rein konstruktivistischen Denken entspringt es nicht.«⁴ Insofern würde Domnicks Vorliebe für die *lyrische Abstraktion* auch von den strengen Bildarchitekturen Andreas Brandts erfüllt.

* 1935 Halle an der Saale.

1954-55 Studium der Malerei an der Universität Halle. 1955 Umzug nach West-Berlin; Studium an der Hochschule für bildende Künste Berlin bis 1961. 1962 *Emil-Nolde-Stipendium*. 1970 Erste Einzelausstellung, Galerie Peuckert, Köln. Gastdozent an der Hochschule für bildende Künste Berlin. Mitglied des Deutschen Künstlerbundes (bis 1993). 1973 Reise nach Kalifornien; Begegnung mit Sam Francis. 1975-76 Aufenthalt in New York. 1977-78 Berliner Kunstpreis; einjähriger Arbeitsaufenthalt im Gästetelier der Emil-Nolde-Stiftung, Seebüll. In den 80er Jahren Ausstellungen in ganz Deutschland, der Schweiz, Skandinavien und USA. 1982. Wechsel von Berlin nach Hamburg; Professur an der Hochschule für bildende Künste (bis 2001). 1986 Wohn- und Atelierhaus in Niebüll. 1990 Camille-Graeser-Preis, Zürich. 1995 Fred-Thieler-Preis für Malerei, Berlin. 2002 Nordfriesischer Kulturpreis. Andreas Brandt lebt in Niebüll.



Andreas Brandt
um 1969



DOM G 29

Dunkelblau-Weiß | 1968-69

Öl auf Lw., 135 x 169,5 cm

Bez. auf der Rückseite: »Andreas Brandt 1968/69«

Erw. 1974 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 29



- Ausst.-Kat. *Andreas Brandt*: Galerie Peuckert, Köln 1970, Abb. (s.p.)
- Domnick 1982, S. 142, Nr. 44
- Ausst.-Kat. *Andreas Brandt. Meine Bilder aus 15 Jahren. Überblick*: Galerie Teufel, Köln 1983, Abb. S. 24
- Ausst.-Kat. Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), *Die heroischen Jahre der Abstraktion. Sammlung Domnick / Staatsgalerie Stuttgart. Ausstellung auf Schloß Achberg. Auswahlkatalog*, Stuttgart 1995, Abb. S. 43

Der im Katalog der ersten Einzelausstellung Andreas Brandts für DOM G 29 verwendete Titel Dunkelblau-Weiß entspricht Brandts Prinzip, seine Bilder lediglich »mit den Farben in der Reihenfolge ihrer Setzung« zu bezeichnen.⁵ »Winkelbild blau-weiß«, hatte seinerzeit Domnick das Gemälde genannt. Eine dritte Titelvariante, die für eine kleinere Fassung von DOM G 29 in amerikanischem Privatbesitz verwendet wurde, Nach links,⁶ suggeriert eine Richtungsdynamik, die jedoch

die blaue Form so eindeutig nicht erzeugt. Weder steigt noch fällt das Blau, sondern ist in sich aufs Stabilste abgestützt.

Farbe ist Form und Form ist Farbe: eine senkrechte Bahn und eine diagonale aus dunklem Ultramarin, hineingestellt ins Weiß. Aber auch das Weiß ist Form. Rechteck, Trapez und Dreieck werden, Bausteinen eines Tangrams vergleichbar, komplementär auf Stoß zu einem querrchteckigen Ganzen zusammengesetzt. Fast ohne Modulation, ‚plakativ‘ erscheint die Farbe aufgetragen, aber sie ist nicht ‚flach‘. Dem verweilenden, vom Blau in eine imaginäre Tiefe gezogenen Blick entwirft sie ein scheinplastisches Relief, aus dem bald die weißen Dreiecke, bald die blauen Vierecke wechselweise heraustreten. Figur und Grund tauschen die Rollen, heben einander als hierarchisierende Kategorien auf.

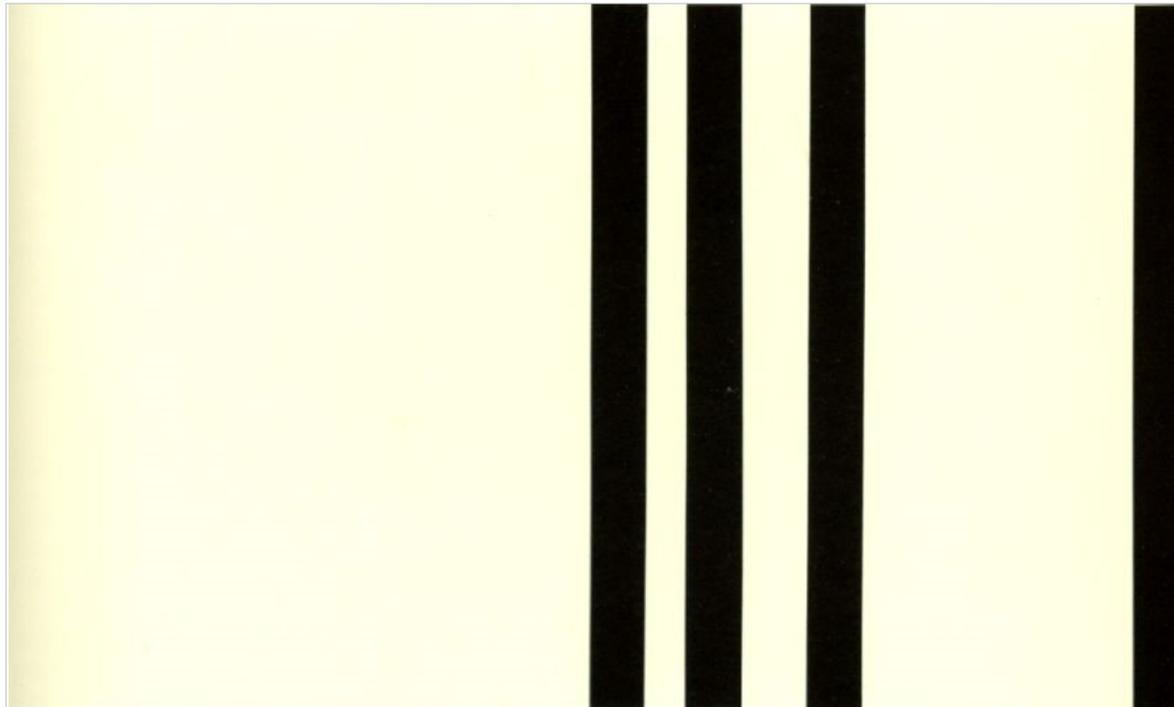
Dunkelblau-Weiß ist wie eine gemalte Verhältnisgleichung. Die Verhältnisse zwischen Blau und Weiß sind ausgewogen, wobei Brandt nicht einfach die Flächenquantitäten gegeneinander 50:50 aufrechnet, sondern ihre Parität auf dem Annäherungswege ermittelt: Blau und Weiß sind nur annähernd gleich groß. Ausgemessen ist die Blaufläche um rund

13,5 Prozent größer gegenüber dem Weiß – visuell, emotionell, halten sie einander die Waage.

Der Rahmen, eine gedoppelte schlichte, dunkelbraun gebeizte Holzleiste, wurde vom Künstler bestimmt.⁷ Er hält die Formen an der Wand, lässt ihr Energiepotential sich nach innen entwickeln, und nicht unkontrolliert in den Raum hinausschießen. Mit diesem Bekenntnis zum klassischen Tafelbild offenbart sich der Künstler als Traditionalist, der Maß und Mitte sucht und bei bisweilen erstaunlichen formalen Parallelismen zu Werken von Elsworth Kelly z.B. oder von Imi Knoebel und Blinky Palermo mit deren konzeptuell erweitertem Bildbegriff nichts zu tun hat.

Nichtsdestotrotz steckt in einer solchen »Kunst der harmonikalen Ordnung,«⁸ noch genug ‚Erregungspotential‘ und ihr Einfluss auf den ästhetischen Kontext ist enorm. Domnick erfuhr dies, als er den richtigen Platz für Dunkelblau-Weiß in seiner Sammlung suchte: »Und wenn ich nun mit Ihrem Bild von Wand zu Wand zog,« schrieb er dem Künstler 1974, »bollerte es. Den Nachbarn passte der neue Geist nicht [...] und zeigten sich ablehnend. Ich mußte mit meinem unverträglichen Brandt [...] weiterziehen und ihn an eine stille leere Wand postieren [...] Ja –

Ihr Bild ist eine ‚absolute Diktion.‘ Es lässt der Deutung keinen Spielraum. Es ist diktatorisch. Und das ist viel.«⁹



DOM G 30

Schwarz-Weiß | 1976

Öl auf Lw., 125 x 210 cm

Bez. auf der Rückseite: »ANDREAS BRANDT '76«

Erw. 1977, Galerie Bossin Edition, Berlin

Inv. Nr. DOM G 30



- Ausst.-Kat. *Andreas Brandt. Bilder 73-76: Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1976/77, Kat. Nr. 16 (Abb.)*
- *Domnick 1982: S. 142, Nr.45*

Andreas Brandt verbindet man vor allem mit seinen *Streifenbildern*, die in den frühen 70er Jahren einsetzen und sein Oeuvre bis weit in die 80er Jahre prägen.

ten. Die Winkel und Schrägen, die unterschiedlich breiten und signalfarbigem Bahnen der Jahre zuvor wurden aufgegeben, das kompositorische Zusammenspiel der Formen ersetzt durch ein subtiles, Intervall und Progression¹⁰ zum bildnerischen Prinzip erhebendes Arrangement vertikaler schwarzer oder farbiger Streifen gleicher Breite auf weißem Grund, in standardisierten, den Proportionen des goldenen Schnittes angenäherten Formaten. Eberhard Roters hat das syntaktische Verfahren Brandts 1975 eingehend dargelegt: »Die Gliederung des Bildfeldes ergibt sich aus einer von links nach rechts verlaufenden Folge von [...] gleichmäßig breiten senkrechten Streifen. Die Breite der einzelnen Streifen ebenso wie das Breitenverhältnis der aufeinanderfolgenden Streifen zueinander innerhalb der [...]sequenz richtet sich stets nach dem proportionalen Grundverhältnis von Höhe und Breite des gesamten Bildfeldes. Brandt berechnet die Relation von Höhe zu Breite; die gewonnenen Verhältniszahlen ergeben das Verhältnis der Farbmenge zur Weißmenge und bestimmen das Maß für die Breite der Streifen. Mit der Ermittlung dieses Verhältnisprinzips hat Brandt nun den Generalbass

gefunden, der für das Maßverhältnis im Rhythmus des weiteren Verlaufs entscheidend ist.«¹¹

Betrug das Verhältnis der Farbflächensummen bei Dunkelblau-Weiß in etwa 1:1, so ist es bei Schwarz-Weiß dem goldenen Schnitt, der Proportion des Bildformats angenähert. Die einseitige Positionierung der schwarzen Streifen in der einen Bildhälfte würde zum visuellen Kippen des Bildes, zum Abdriften des Blicks nach rechts führen, wenn Brandt nicht für einen Ausgleich sorgte: die ‚Fermate‘ am rechten Bildrand hält den Blick im Format und schickt ihn, in kleiner werdenden Schritten, zurück Richtung Bildmitte. Und beim ersten Streifen angekommen, auch er eine Fermate, die den Blick vor dem Sich-verlieren im Weiß bewahrt, beginnt er erneut in die Gegenrichtung zu wandern. Denn das erste Schwarz steht nicht in der Mittelachse des Bildes, sondern genau um Streifenbreite nach rechts versetzt. So gehen die Blickimpulse hin und her, und das Wahrnehmen wird zum Akt der Bewegung.¹² Ein starrer Blick auf Achse führte zur Spaltung der Wahrnehmung: das linke Auge sähe ‚nichts‘, das rechte den ‚Rest‘: zusammen machte es kein Bild.

Zu Schwarz-Weiß gibt es zwei Varianten im Format 108 x 180 cm aus dem gleichen Jahr: Rot-Weiß, in genau der gleichen Abfolge der Streifen wie bei DOM G 30, sowie Gelb-Weiß, in umgekehrter Reihenfolge.¹³ Domnick gab, wohl im Hinblick auf die durchgängige Hell-Dunkel-Dramaturgie seiner Sammlung, Schwarz-Weiß gegenüber den beiden farbigen Versionen bei den Vorzug.

Anmerkungen

¹ Andreas Brandt über sein bildnerisches Konzept: »Es gilt, die Fläche – in ihrer Begrenzung und Ausdehnung – durch Farbe in Bewegung zu bringen. Raum, autonomen Bildraum zu schaffen. Ordnungen zu finden, die Mittel hierfür das Maß, die Zahl, die Proportion, die Menge, die Lage. Immer dabei das Einfachste als das möglich Richtige ansehen«, in: Faltblatt zur Ausst. *Andreas Brandt: Galerie Diogenes im Cubus*, Berlin 1970, s.p.

² Dieter Honisch in: Ausst.-Kat. *1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*: Nationalgalerie - Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 169. Vgl. auch Sabine Weder Arlitt, in: Viviane Ehrli (Hg.), *Andreas Brandt*, Ostfildern 1995, S.161: »Seine Bilder sind konstruiert, aber sie sind nicht eigentlich konstruktivistisch zu nennen.«

³ Honisch (Anm. 2), S. 175, im Zusammenhang mit Günter Fruhtrunk.

⁴ Curt Grützmaker, in: Ausst.-Kat. *Andreas Brandt: Galerie Peuckert*, Köln 1970/970, s.p. [S.4].

⁵ Vgl. Ehrli (Anm. 2), S. 21.

⁶ Datiert 1969, 33 x 46 cm, Privatbesitz Los Angeles; vgl. Ehrli (Anm. 2), S. 10 (Abb.); Abb. auch bei Eberhard Roters, *Andreas Brandt*, in: *Kunstforum International 14/1975*, S. 89-97, hier S. 91 (ohne Angabe eines Bildtitels).

⁷ Das Rahmenprofil hat Brandt über Jahrzehnte beibehalten. Meist ist es weiß gefasst, seltener schwarz oder dunkelbraun; vgl. die Abbildungen bei Ehrli (Anm. 2).

⁸ Eugen Gomringer, *Andreas Brandt. Fred-Thieler-Preis für Malerei 1995. Laudatio*, Berlin 1995, S. 11

⁹ Brief Domnicks an Brandt vom 28.10.1974 (Archiv Sammlung Domnick); vgl. auch Ausst.-Kat. *Andreas Brandt. Meine Bilder aus 15 Jahren. Überblick*: Galerie Teufel, Köln 1983, Abb. S. 24.

¹⁰ Vgl. Gomringer (Anm. 8), S. 13.

¹¹ Roters (Anm.6), S. 90; in Auszügen zit. auch von Jens Christian Jensen, in: Ehrli (Anm. 2), S. 9.

¹² Vgl. hierzu die Analyse von Roters (Anm. 6) sowie den Beitrag von Friedrich W. Heckmanns, in: Ehrli (Anm. 2), S. 15-18.

¹³ Vgl. Kat. Nr. 14ff (mit Abb.), in: Ausst.-Kat. *Andreas Brandt*: Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1976/77, s.p.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

Fotonachweis

- DOM G 29: Uwe Seyl
- DOM G 30 | Portrait: Archiv Andreas Brandt

Wir danken Herrn Prof. Andreas Brandt für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Peter Brüning

»Zwei Brünings« oder

Gesten zu Zeichen

»Zwei Brünings«¹ gab es nicht. Der vermeintliche Riss im Werk Peter Brünings im Jahr 1964, als nach dem international erfolgreichen Debüt jenes gestisch-informellen Brüning, der eine freie, hochkultivierte *peinture* auf seine – landschaftsbezogene – Weise zu pflegen verstand, plötzlich ein ganz anderer, »antiindividueller«², »objektivierender«³, der kartographische Brüning eben, die Szene betrat, ist vom Künstler selbst nie so empfunden worden⁴ und auch im Laufe dreier Jahrzehnte Rezeptionsgeschichte verheilt.⁵ »Es gibt nur diesen einzigen einen [Brüning],« so Manfred de la Motte, Weggefährte des Künstlers seit den 50er Jahren, »dessen ‚brennende Linien‘ zu ‚Légendes‘ wurden.«⁶

Stets an *Landschaft* – weniger als Sujet denn als Vision – orientiert, hat sich Brüning von kubistischen Studien ausgehend und sukzessive freier werdend im malerischen Vortrag einen rhythmisch strukturierten, »elastischen Raum«⁷ geschaffen, der sich in seiner offenen Konzeption als äußerst erweiterungsfähig erwies, bis hin zu skulpturalen Stadtraum-Projekten in den späten 60er Jahren. Waren Ende der 50er Jahre Brünings Bildräume zunächst von gestisch zu

dunkelfarbigem Konglomeraten zusammengerafften, Form – nicht aber Komposition – verweigernden Pinselzügen geprägt, so wurde der Bildraum ab 1961 zusehends lichter, die weiße Grundierung als eigenwertiger Bestandteil der Malerei aktiviert. Sparsame, doch sehr lebhaft – teils unbewusst, teils im Hinblick auf kompositorische Stimmigkeit kontrolliert – gesetzte Farbnotate bringen den Leerraum zum Schwingen. In einem vom Publikum unerwarteten, für ihn aber konsequenten dritten Schritt 1964 verwandelte Brüning seine zu individuellen Zeichen gewordenen Gesten in allgemein gebräuchliche semiotische Formen. Im Bewusstsein, mit seiner offenen, prozessualen Malerei an jenem Punkt angekommen zu sein, wo »übergroße Freiheit« ins »Tyrannische« umschlägt,⁸ unterwirft Brüning, wie er selbst sagte, seine »freie gestische Handschrift der Disziplin einer Syntax.«⁹ Statt handschriftlicher Leerzeichen ordnen sich nun standardisierte Symbolformen aus dem Repertoire der Kartographie zu ‚Musterbildern‘ von Landschaft. Brünings kartographische Dispositive sind meist phantastischer Natur, mitunter aber auch topographisch exakt zu bestim-

men. Anfangs dezidiert als Flächenräume konzipiert,¹⁰ wachsen sie ab 1966 peu à peu in die dritte Dimension hinein, von illusionistischen Schattierungen innerhalb des Bildes über reliefhafte Applikationen aus Sperrholz¹¹ und freistehende Assemblagen aus bemaltem Blech¹² bis hin zum monumentalen Autobahndenkmals,¹³ in dem Bildraum und öffentlicher Raum ineinander fließen, die Einheit von Verkehrs-, Lebens- und Wahrnehmungsraum in einer Metapher mit weit greifendem Verweischarakter gefasst werden. Innerhalb dreier Jahrzehnte mutierte somit Brünings ‚Malerei aus dem Handgelenk‘, in der Spuren von Bewegung – und Leben – dem Betrachter einen unbegrenzten, subjektiven Einschwingungsraum eröffneten, zu einer kohärenten Symbolik des verzweigten kollektiven Raums, in dem Bewegung – ‚modernes Leben‘ – Funktionsablauf heißt.

Brüning hatte Ottomar Domnick bereits 1950 in Stuttgart kennen gelernt, als Schüler Willi Baumeisters anlässlich einer Privatführung in Domnicks Sammlung.¹⁴ Aber erst zehn Jahre später, nachdem sich Brüning von den formalen Einflüssen Baumeisters, Légers, der École de

Paris emanzipiert hatte und mit eigenem, durch Stipendien und internationale Ausstellungen anerkanntem Profil hervorgetreten war, hatte Domnick die ersten drei Arbeiten Brünings (DOM G 21 sowie zwei kleinere Aquarelle aus dem gleichen Jahr) erworben. Von da an begleitete der Sammler alle Entwicklungsschritte Brünings mit großem Interesse und Ankäufen.

Für sein 1967 in Nürtingen eröffnetes Museum erwog Domnick, eines der von Brüning so genannten Zeichen-Objekte als »Wegweiser« zu erwerben.¹⁵ Domnicks Mittel, durch den Bau gebunden, ließen dies jedoch damals nicht zu, und die Frage stehenden Objekte gelangten bald in andere Sammlungen.¹⁶

* 1929 in Düsseldorf.

Ausgeprägte künstlerische Begabung, Ausstellungsbeteiligungen schon während der Gymnasialzeit.

1950-52 Studium der Malerei bei Willi Baumeister an der Staatlichen Akademie der Bildende Künste Stuttgart; lernt die Sammlung Domnick kennen und reist mit der Klasse Baumeister nach Paris. 1952-54 Aufenthalt in Soisy-sur-Seine bei Paris als Stipendiat der Unesco.



Peter Brüning
1964

Seit 1954 Wohnsitz und Atelier in Ratingen. 1955 Mitglied der Gruppe 53. Förderpreis zum Corneliuspreis der Stadt Düsseldorf. 1956 Erste Einzelausstellung in Duisburg, Geschäftsstelle der Neuen Ruhr/Neuen Rhein-Zeitung. 1959 Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie. Von 1959 an regelmäßige Teilnahme an der documenta. 1960 Freundschaft mit Cy Twombly in Rom. 1961 Villa-Romana-Preis, Florenz und XII. Premio Lissione. 1964 Honorable Award auf der 3rd International Young Artists Exhibition, Tokio. Erste kartographische Bilder. 1969 Nach Ablehnung mehrerer Professuren in den Jahren zuvor Berufung auf den Lehrstuhl für Freie Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. † 1970 in Ratingen.



DOM G 31

Nr. 21 »Informel« | 1959

Öl auf Leinwand, 110,5 x 130 cm

Bez. unten rechts: »Brüning 59«;

auf der Rückseite: »21«

Erw. 1960, Galerie Hans-Jürgen Müller, Stuttgart

WV Otten 266

Inv. Nr. DOM G 31



- Domnick 1982, S. 142 Nr. 46
- Otten 1988, WV Nr. 266; ebda. S.145f
(mit weiterer Bibliographie)
- Ausst.-Kat. *Peter Brüning. Retrospektive seines Werkes*: Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken u.a., Köln 1988, Kat. Nr. 33 (o.Abb.)

Vor einem homogen beigeen Hintergrund verdichten sich entlang einer imaginären Horizontlinie in der Querachse des Bildes braune, graue und vor allem schwarze, von oben nach unten gesetzte Pinselspuren zu gestaltlosen, in der Vertikalen wie zur Seite hin ausfasernden Agglomeraten. Insgesamt drei ‚Epizentren‘ eines malerischen Bebens sind es, welche die Weite, die Latenz des Bildraumes rhythmisieren und mit ihren gespinsthaft ineinander greifenden

Schwingungslinien strukturieren. Energie sammelt sich in Spuren. Die Entladungskräfte kommen geordnet ins Bild. Brüning organisiert es von der Mitte her, wo ein sich nach unten aufgebender, am oberen Ansatz mit einem kreuzmarkierter lackschwarzer Pinselstrich die dualen, vertikal und in Bögen ausgreifenden Dynamismen des Bildes in sich zusammenführt.

Immer wieder bremsen wie Böen her-einfahrende Wischspuren die Dynamik der schwarzen Setzungen. Sie tragen wesentlich zu Brünings »Raum-Suggestion« bei und halten die »Erstarrung« der Gesten, von der Brüning einmal sprach¹⁷, elastisch¹⁸.

Brünings lebenslanger Bezug zur Landschaft – »Ich glaube, daß in meinem Fall die vermeintlich verschiedenen Ausdrucksformen eigentlich immer dasselbe Anliegen spiegeln: die Landschaft.«¹⁹ – ist auch in den freigestischen Werken der späten 50er Jahre spürbar: Landschaft als Inspirationsquelle und Einstellungshilfe für den inneren Blick, niemals aber in repetitiv-abstrahierender Darstellungsabsicht, auch wenn »formale Analogien zu Erscheinungsformen innerhalb der Natur aufkommen können.« »Wie

alle informellen Bilder«, nimmt Marie-Luise Otten die Werke Brünings gegenüber ‚impressionistischen‘ Verweisen auf die unmittelbare Landschaftsumgebung des Rätinger Ateliers in Schutz, »verweisen sie [...] vor allem auf sich selbst zurück.«²⁰ – »Chiffre[n]«, wie Brüning sagte, für »das Bildganze« als autonomes »Kraftfeld«, keine »Fenster in die illusionistischen Fernen des Naturalismus.«²¹

Aus der großen Gruppe der im Zusammenhang mit Nr. 21 entstandenen, mit heftiger Gebärde vorgetragenen Arbeiten stehen WV Otten Nr., 260, Nr. 265 sowie insbesondere Nr. 258²² in Bewegungsablauf und der dreigliedrigen Disposition dem DOM G 31 am nächsten.



DOM G 32

Nr. 103 | 1961

Öl auf Leinwand, 130 x 98 cm

Bez. unten rechts: »Brüning«;

auf der Rückseite: »103« (im Kreis)

Erw. vermutlich 1966, Galerie Änne Abels, Köln

WV Otten 416

Inv. Nr. DOM G 32



▪ Domnick 1982, S. 142, Nr. 49

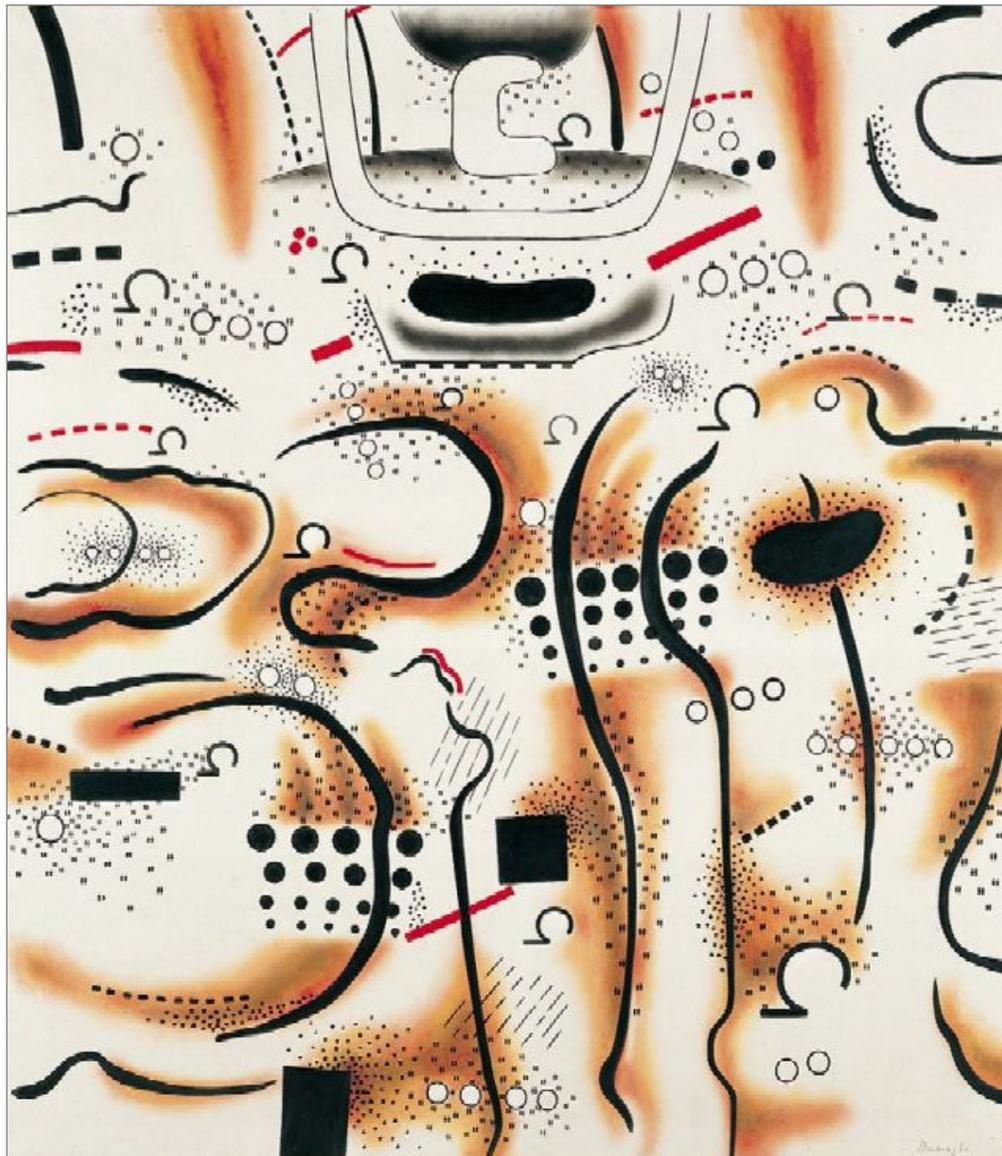
▪ Otten 1988, WV Nr. 416

(mit weiterer Bibliographie)

Im Unterschied zu Nr. 21 mit der gedrängten Kohärenz der Elemente ist bei dem zwei Jahre später entstandenen Bild Nr. 103 der kompositorische Zusammenhalt offener. Brüning reißt seinen Bildraum weiter auf, durchlichtet ihn, setzt die Spuren sparsamer: es artikulieren sich kaum mehr aktionistische Hiebe im Bild, vielmehr skripturale Gesten und fadendünne *drip-pings* neben diaphan lasierten Flecken in leuchtender Farbigkeit mit Akzenten in klarem Rot und Grün. Die Sonne Roms scheint hier herein. – Brüning war 1961 Preisträger der Villa Romana in Florenz und hatte in Rom intensiven Gedankenaustausch mit Cy Twombly. Unverkennbar fand dies in Brünings Werk der Jahre 1961 bis 1964 seinen Niederschlag. Es kam zu formalen, »beiderseits provokante[n]«²³ Parallelismen der beiden Gleichaltrigen, vergleichbar etwa jenen zwi-

schen Braque und Picasso fünf Jahrzehnte zuvor. In Nr. 103 klingt dies bereits an.

Brünings Forderung nach räumlich-kompositorischer Gebundenheit der Bildelemente²⁴ wird auch von Nr. 103 erfüllt. So gibt es einen Schwerpunkt – in der Mitte – und eine Grunddynamik des malerischen Gestus – im Bogenverlauf von links unten nach oben rechts – , den akzentuierende *tachés* begleiten. Aber das Bildganze ist nicht geplant, sondern organisiert sich wie von selbst, aus den Kräften des *Unbekannten*, wie Willi Baumeister in seiner einflussreichen Kunstlehre dargelegt hat. Unausgesprochen, aber unmissverständlich bezieht sich Brüning auf seinen Lehrer, wenn er in einem Text 1962 formuliert: »Das Unbekannte entsteht, wird nicht errechnet. Ich arrangiere nicht Wirkungen, ein begrenztes Spiel, bei dem man nicht mehr erreicht als was man vorher schon weiß. Also eher ein Programm der Programmlosigkeit; denn alles, was ich mir vorgenommen habe, ist, wenn das Bild geschehen ist, ad absurdum geführt.«²⁵



DOM G 34

Nr. 16/66, »Höhenlinien« | 1966

Öl auf Leinwand, 170 x 150 cm

Bez. unten rechts: »Brüning 66«;

auf der Rückseite: »16/66«

Erw. 1970 vom Künstler

WV Otten 636

Inv. Nr. DOM G 34



- Domnick 1982, Abb. S. 87; S.143 Nr. 51
- Otten, WV Nr. 636 (mit weiterer Bibliographie); Taf. 72
- Ausst.-Kat. *Peter Brüning. Retrospektive seines Werkes*: Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken u.a., Köln 1988, Kat. Nr. 100 (Abb.)

1964 entdeckte Peter Brüning die Kartographie für sich als eine elementare bildnerische Sprache, »in der sämtliche Mittel der Malerei [...] rein enthalten sind: Linien, Strukturen, Flächen, Farben.«²⁶ »Ich habe diese Malart gewählt,« so führte Brüning weiter aus, »weil sie im Gegensatz zu einer individuellen Interpretation eine antiindividuelle ist [...] die Kartographie [...] basiert auf einem kollektiven Übereinkommen.«²⁷ Mit seiner »kalligraphischen« Malerei an einem Punkt für

ihn unbefriedigender, freier Virtuosität angekommen, suchte er nach neuen Verbindlichkeiten, die ihn im Formalen forderten – nicht als Bruch mit Früherem, sondern als »technische Weiterentwicklung meiner Bildvorstellungen«, um »von der optisch-illusionistischen Vortragsweise zu einer absolut flächigen Interpretation zu gelangen.«²⁸ Die Trivialästhetik der Pop Art hatte ihn dabei nicht interessiert, ihm ging es um den Malerei-immanenten Ersatz seines Zeichenrepertoires: vom Persönlichen weg zum Universellen.

Oft lagen Brünings Kompositionen reale topographische oder physikalische Karten zu Grunde. In Nr. 16/66, »Höhenlinien« und den anderen Bildern dieser Werkgruppe (WV Otten Nr. 630–636)²⁹ aber verwendet Brüning das kartographische Repertoire – Symbole für »Laubwald«, »Wiese«, »Höhenzug«, »Gebäude« etc. sowie die Schattierungsgrade zur Differenzierung des Geländeprofils – in freier Weise, als visuelle Noten einer ganzheitlichen, auf den Dreiklang Rot-Braun-Schwarz gestimmten Komposition von ornamentaler Flächigkeit. Einzig die wie Resonanzen die bildbestimmenden

Linien begleitenden Schattenbahnen und -felder sorgen für eine gewisse räumliche Tiefe, die aber das Bild in seiner Ganzheit als nur vermeintliche entlarvt. Brünings Bildraum bleibt ganz in der Fläche.

Hierarchielos *all over* gesetzt finden die Zeichen miteinander zu einem gleichgewichtigen System aufsteigender und absinkender Elemente. Brünings Prinzip der stabilisierenden Koordination – in den informellen Arbeiten als dynamisch-unbewusstes wirksam – tritt in den Kartographien mit geklärter Luzidität zu Tage.

Nr. 18/66, »Rhein« | 1966

Öl auf Leinwand, 110 x140 cm

Bez. unten rechts : »Brüning 66«;

auf der Rückseite: »18/66 (Rhein)«

Erw. 1966; Galerie Änne Abels, Köln

WV Otten 638 | Inv. Nr. DOM G 33



▪ Domnick 1982, S. 143 Nr. 50

▪ Otten 1988, WV Nr. 638 (mit weit. Bibliographie)



DOM G 33

Die Werkgruppe der Rheinbilder schließt unmittelbar an die der Höhenlinien an. Lehnte sich die im engen Spektrum von Rot, Braun und Schwarz gehaltene Farbigkeit der Höhenlinien an die seiner informellen Arbeiten von 1962–64 an, so geht Brüning mit jenen Werken, die »die Sprache der Autokarten«³⁰ sprechen, in eine heiter anmutende, der Pop Art verwandte Buntfarbigeit; auch diese allerdings ist innerhalb eines bestimmten Spektrums – hier Blau, Gelb, Grün und Weiß – orchestriert, ganz gemäß Brünings grundlegendem Bindungsprinzip der malerischen Mittel (s.o.). Der ‚Verkehrsverdauungstrakt‘ Rhein, mitsamt seinem Wirtschaftsraum Düsseldorf ist hier Thema; der Künstler spielte es 1966 in mehreren Varianten durch (vgl. u.a. WV Otten Nr. 637f; Nr. 640–643 u.a.m.)

Brünings Kartenbild paraphrasiert den windungsreichen Rheinverlauf zwischen Düsseldorf und Neuss, das berühmte *Rheinknie*, mit seinen markanten, landschaftsprägenden Bühnen. In Nr. 18/66, »Rhein« jedoch ist ‚Norden‘ nicht oben, und auch sonst erlaubt sich der Künstler poetische Freiheit in der Angabe und vor allem: dem Weglassen von Straßen, Brü-

cken, Zivilisation. Leitmotivisch treten die Bühnen (die Dämme, mit denen der Mensch dem Rhein seine Richtung gab und sich die Ufer zur Besiedlung sicherte) in plastizierender Schummerung hervor. Sie sind das wesentliche Moment für die Erschließung dieses Landschaftsraumes, sie erst machen den Fluss nutzbar.

Auf der Suche nach »einem neuen Sinn der zeitgenössischen Natur«³¹ wollte Brüning der blinden Rasanz der realen Welt mit »statische[n] Zeichen [...] symbolhafte Stabilität«³² entgegensetzen. Brünings Bilder des öffentlichen Raums finden letztlich genau dort ihre Erfüllung, als Denkmäler der modernen »Verkehrslandschaft, die [...] uns eine zweite Natur«³³ geworden ist. Wie für die Autobahn (s.o.) hatte Brüning auch für die Verkehrsader »Rhein« eine farbige Monumentalplastik projiziert: ein wasserblau quellendes, mit Bühnen gespicktes Band, im weiten und hohen Bogen des Düsseldorfer Rheinknies über der Stadt triumphierend.³⁴

Anmerkungen

¹ Georg-Wilhelm Költzsch: »Es ist immer die Rede von zwei Brünings.«, in: Ausst.-Kat. *Peter Brüning. Retrospektive seines Werkes*: Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken u.a., Köln 1988, S. 6.

² P. Brüning in einem Interview 1965, zit. bei Otten 1988, S. 484

³ Költzsch (Anm.1), S. 6.

⁴ Vgl. das in Anm. 2 genannte Interview.

⁵ Vgl. hierzu ausführlich Otten 1988 sowie ihr suggestiver Kurzbeweis im Ausst.-Kat. Saarbrücken 1988 (Anm. 1), S. 36f mit der Gegenüberstellung dreier Werke Brünings aus den Jahren 1949, 1959, 1964.

⁶ Manfred de la Motte, ebda., S. 23. »Brennende Linien« und »Légendes« sind Begriffe von Brüning selbst. Ersterer meint die gestischen Arbeiten vor 1964 (vgl. den Quellentext bei Otten 1988, S. 479), letzterer bezeichnet die ersten kartographischen Bilder ab 1964 (WV Otten 1988, Nr. 562ff).

⁷ Ein Terminus, so Otten – in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1988 (Anm. 1), S. 34 –, den der Kritiker John Anthony Thwaites geprägt hatte und den Brüning selbst immer wieder in eigenen Stellungnahmen zu seinem Werk verwendete; vgl. u.a. die Quellentexte bei Otten 1988, S. 477, 479.

⁸ P. Brüning 1965 (Anm. 2), S. 485.

⁹ P. Brüning 1969, zit. bei Otten 1988, S. 487.

¹⁰ P. Brüning 1965 (Anm. 2): „Und zwar [...] wollte ich von der optisch-illusionistischen Vortragsweise zu einer absolut flächigen Interpretation gelangen, um noch auf jedes so kleine Moment einer Vortäuschung verzichten zu können.“

¹¹ Z.B. WV Otten Nr. 653, 654.

¹² Z.B. WV Otten Nr. 639, 668.

¹³ WV Otten 704.

¹⁴ Vgl. Otten 1988, S. 30.

¹⁵ Korrespondenz zwischen Brüning und Domnick, Frühjahr 1967; darunter Fotos von Otten WV 620, 639 und 668 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁶ Tel. Hinweis Dr. Marie-Luise Otten 26.02.2002.

¹⁷ P. Brüning 1959; zit. bei Otten 1988, S. 479.

¹⁸ Vgl. Brünings Text von 1962 (zit. bei Otten 1988, S. 480–483), wo er (S. 482) von einem »gebremste[n] elastische[n] Raumeindruck« sprach.

¹⁹ P. Brüning 1965 (Anm. 2).

²⁰ Otten 1988, S. 147.

²¹ P. Brüning 1962, zit. nach Otten 1988, S. 482.

²² Farbabb. in: Ausst.-Kat. .Saarbrücken 1988 (Anm. 1), Nr. 22.

²³ de la Motte, ebda., S. 21.

²⁴ P. Brüning 1962 (Anm. 21), S. 483: »Kein Niederschlag macht sich selbständig. Alle Elemente des Vortrags bleiben gebunden.«

²⁵ Zit. nach Otten 1988, S. 480.

²⁶ P. Brüning, Interview 1965; zit. bei Otten 1988, S. 484–486, hier S. 485.

²⁷ ebda., S. 484.

²⁸ ebda.

²⁹ Vgl. Otten 1988, S. 181.

³⁰ Dies der Titel verschiedener Statements von Brüning aus dem Jahr 1964; vgl. Otten 1988, S. 483.

³¹ ebda.

³² P. Brüning 1967; zit. nach Otten 1988, S. 486.

³³ P. Brüning 1969; zit. nach Otten 1988, S. 488.

³⁴ Zu Brünings Rheindenkmal und den Rheinbildern vgl. Otten 1988, S. 205ff; S. 220; Taf. 94; Großabb. S. 474f.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

▪ Otten 1988 | WV Otten:

Marie-Luise Otten, *Peter Brüning. Studien zu Entwicklung und Werk. Werkverzeichnis*, Köln 1988

Fotonachweis

▪ DOM G 31 | DOM G 34: Uwe Seyl

▪ DOM G 32 | DOM G 33: WE

▪ Portrait: Nachlaß Prof. Peter Brüning

Wir danken Frau Dr. Marie-Luise Otten, Nachlaß Prof. Peter Brüning, für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Peter Brüning im Internet

www.peterbruening.de



Giuseppe Capogrossi

»Das Zeichen ist alles, alles das Zeichen«¹

Singulär und von unerschöpflicher Bildkraft – so stellt sich Giuseppe Capogrossi Kunst im Kontext der europäischen Malerei der Nachkriegszeit dar.² Im figurativen Tonalismus römischer Prägung wurzelnd und sich in den 40er Jahren über die Auseinandersetzung mit Van Gogh, Cézanne und Matisse zu Farbe und Abstraktion befreiend, vollzog Capogrossi um 1949/50 mit einem radikalen konzeptionellen Schritt seinen Bruch mit den Usancen der anerkannten Moderne. Er erfand die Welt des Bildes neu, indem er Sujet, malerischen Habitus, suggestive Bildräumlichkeit und Vielfarbigkeit aufgab und das Spektrum seiner Mittel extrem reduzierte: auf ein archaisch anmutendes, asemantisches Zeichen, den (bisweilen durch Signalfarben akzentuierten) Dualismus von Schwarz und Weiß sowie die Zweidimensionalität der Fläche als vollwertigem Bildraum. Das markante *segno* sollte zu Capogrossi Signet werden. Der Künstler verdeutlichte seinen von Publikum und Kritik mit großem Befremden aufgenommenen Neuanfang, indem er sein Oeuvre in einer Art *liber veritatis*³ neu registrierte: alle Bilder hießen von 1950 an Superficie und erhielten statt eines Titels nur eine laufende Nummer.

Für Julio Carlo Argan, Capogrossis ausführlichsten Werkmonographen, war der Neubeginn eher ein »punto d'arrivo« als ein »punto di partenza«:⁴ mit seinem *segno* Zeichen habe der Künstler nach jahrelanger Suche endlich die Generalformel zur Genese eines neuen bildnerischen Kosmos entdeckt. Es war dies zur hohen Zeit des Informel und anderthalb Jahrzehnte vor Peter Brüning, Zeichensucher auch er, der erst 1964 sein neues Formrepertoire zur Repräsentierung von Welt mittels der Kartographie sich erschloss.

Capogrossi *segno* ist von urtümlicher Lapidarität wie zu Zeiten der Erfindung der Schrift – ein offener Bogen, Querstrich, zwei Senkrechte, nicht mehr. Man konnte es mit breitem Pinsel skizzieren oder gar mit dem Daumen: ein Elementar-Modul, das formvariiert und in differenten Größen, in den unterschiedlichsten Kombinationen, Akkumulationen und Reihungen zu immer neuen Konstellationen – Texturen – zu verweben war. Die ‚Texte‘, die Capogrossi mit solcher Letter schrieb, machen Sinn nur jenseits der Worte. Kein Laut, kein Begriff, kein Bild korrespondieren mit ihnen, und doch erzählen sie visuelle Geschichten voller Ambiguität und Emotionalität. Es

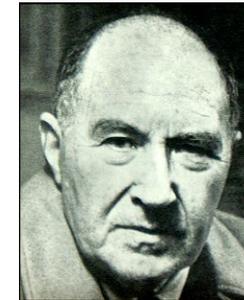
ist eine *Sprache des Möglichen*, wie Franz Mon sie verstand: »Sie behauptet nichts, als was sie vorzeigt [...], und dies nur, insofern sie ihre Formulierungen unablässig aufhebt. [...] Inhalt dieser Schrift des Möglichen ist die bestimmte Negation aller Inhalte, die ihr vorausgehen.«⁵

In einer Anekdote, die zur Legende taugt, schilderte Capogrossi den Ursprung seines Zeichens im Unbewussten und im visuellen Nichts.⁶ Als Zehnjähriger hatte er in Rom zwei blinde Knaben erlebt, die ein Blatt mit mysteriösen schwarzen Zeichen bedeckten: Zeichen voller emotionaler Kraft, die nichts Gesehenes der äußeren Welt repräsentierten, sondern Ungesehenes der Innenwelt, einen Raum jenseits der Wahrnehmung, doch der *Wahrheit*, d.h. der Authentizität. In dieser Begegnung mit seinen ersten, blinden Lehrmeistern, so Capogrossi, sei seine Berufung zum Künstler erfolgt. Seitdem verstand er – im Sinne Paul Klees – Kunst als Auftrag, Zeichen zu finden für jenen Raum des Unsichtbaren, aus dem unser Denken und Handeln entspringt. Jahrzehnte sollte es allerdings noch dauern, bis Capogrossi seine ‚Stammform‘ – *Matrix* – als polyvalentes Universalzeichen aus dem Unterbewusstsein barg.

Mit der Nummerierung der *Superfici* begann Capogrossi erst 1952, und die laufende Werknummer entspricht nicht der Chronologie der Entstehung. Viele Arbeiten wurden erst im Nachhinein erfasst und nachdatiert; insbesondere die zeitliche Abfolge der frühen, vor 1952 entstandenen *Superfici* divergiert stark von ihrer numerischen Ordnung.⁷

Allein das bei Argan registrierte Oeuvre führt über 600 *Superfici* an,⁸ und kaum eines gleich dem anderen. Das Bildpotenzial von Capogrossis Reduktionismus ist immens, unendlich die ‚Tautologie‘ der Formulierungen.

Ottomar Domnick hatte sein Bild bald nach Entstehen im Atelier gekauft; viele Jahre zählte es zu den markantesten und größten Werken seiner sonst von den kleinen und mittleren Formaten der Nachkriegszeit bestimmten Sammlung.

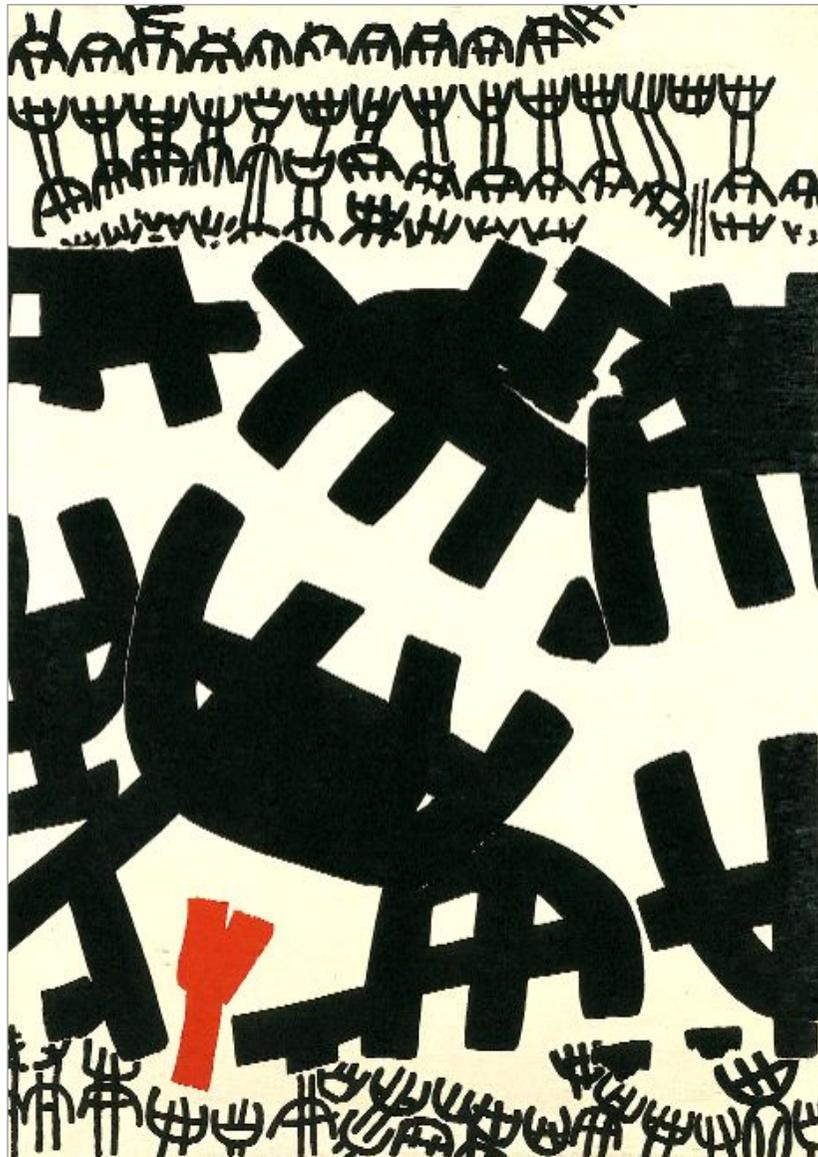


Giuseppe Capogrossi
1967

* 1900 in Rom.

1922 Abschluss eines Jurastudiums mit Promotion, danach Hinwendung zur Malerei; Aktschule in Rom. 1927-31 Studienaufenthalte in Paris. Seit 1930 regelmäßige Beteiligung an der Biennale Venedig. 1933 Mitbegründer des »Gruppo dei nuovi pittori romani« (E. Cavalli, C. Cagli) in Mailand. 1946 Erste Einzelausstellung, Galleria San Marco, Rom. 1949 Beginn der Werkreihe der *Superfici*, die seine künftige Arbeit bestimmt. 1950 Skandal bei deren Präsentation in der Galleria del Secolo, Rom. 1951 Mitbegründer der Gruppe »Origine« (u.a. A. Burri, E. Colla), Rom, und Anschluss an den »Spazialismo« um Lucio Fontana, Mailand. 1953 Premio Graziano, Mailand. 1954 Premio Einaudi, Biennale Venedig. 1957 Premio Bari. 1959 Teilnahme an der documenta II. 1962 Erster Preis der Biennale Venedig. 1971 Preis der Biennale São Paulo. Goldmedaille des italienischen Bildungsministeriums.

† 1972 in Rom.



DOM G 35

Superficie 334 | 1959

[Oberfläche 334]

Öl auf Leinwand, 195 x 140 cm

Erw. 1960 vom Künstler

WV Argan 373

Inv. Nr. DOM G 35



- Julio Carlo Argan, *Capogrossi*, Roma 1967, S. 180, WV Nr. 373 (Abb.)
- Domnick 1982: S. 143, Nr. 54

Capogrossis Zeichen verwandelt die Fläche zum reziproken Feld, Leerstellen zu Formstellen. Das aktive Moment liegt ganz beim Zeichnen: es repliziert sich, mutiert, setzt sich in Bewegung, tritt ins Bild und verlässt es, geht Bindungen ein und zerschlägt sie. Nie begegnet es allein, vielmehr als ein Gemeinschaftswesen, ausgerichtet auf Kommunikation. In fast allen *Superfici* Capogrossis stehen die *signi* paarig einander gegenüber: Öffnung gegen Öffnung oder Rücken an Rücken. In dieser Grundanordnung bilden sie Reihen, Ketten, Muster. Schließlich macht ein einziger Buchstabe noch keinen Text; dieser entsteht erst im Verbund mit anderen, durch Para-

taxe und Syntax.

In *Superficie 334* gibt es unter den Zeichen Protagonisten und Statisten. Eine Formation einander zugewandter großleibiger *segni* gerät in tumultuari-schem Gedränge durcheinander. Ein großes *segno* oberhalb der Bildmitte geht gar zu Bruch. Die Großen werden begleitet von vielen Kleinen. Diese erschei-nen zu Zwillingssymbolen gedoppelt, und als Spaliere gereiht am oberen und unteren Rand: ein *Ornament der Masse*.

Unweigerlich gerät man mit seinen Assozia-tionen auf das unabgrenzbare Gebiet metaphorischer Interpretation, die das Capogrossi-Zeichen als Chiffre für den Menschen versteht – oder anderes staaten-bildendes Krabbelgetier. Aber Capogrossi's Bild-Erzählung ist genuin abstrakt; sie ‚rapportiert‘ das Verhältnis – die Verhaltensweise – bedeutungsloser Zeichen zueinander, den Antagonismus und die Dy-namik der Formen in der Fläche als ihrem Existenz-raum.

Aus dem Schwarzweiß von Zeichen und Flä- che fällt ein rotes, gabelförmiges Störgebilde heraus. Oft fügt Capogrossi einen solchen »tassello rosso«⁹ in seine Bilder ein. Er übernimmt die Rolle des Jokers,

der Erscheinungsform und -ort selbst zu bestimmen scheint¹⁰ und das Bildgeschehen als Katalysator in Gang setzt und hält. Dabei ist die Richtung des Ge-schehens im hohen Maße von der Disposition des Betrachters abhängig. Bei *Superficie 334* bleibt offen, ob die großen Formen in einem von ‚Zaungästen‘ gesäumten Zug von links nach rechts vorbeidefilieren oder sich zwei kämpferischen Stellungen in der Verti-kalen gegenüberstehen.

Tausendundeine Variation sind möglich für Capogrossi's abstrakte Erzählung vom unendlichen Raum, der nur kraft der Zeichen zum (Geschehnis-)Ort, zur distinkten Topographie und damit zum Bild werden kann. Durchnummeriert, repräsentiert jede *Superficie* einen präzisen Ausschnitt der *superficie totale*, gesehen aus der ‚Lieben-Gott-Perspektive‘ des Menschen. Diese ist notgedrungen beschränkt: Capogrossi gibt ihr nur zwei Dimensionen. Scheinbar geheimnislos bringt die Reduktion aufs Plakative sehr wohl ein großes Geheimnis zum Bewusstsein – das jenes ‚anderen‘, n-dimensionalen Raums.

Anmerkungen

¹»Il segno é tutto, tutto é il segno«, Julio Carlo Argan, *Capogrossi*, Roma 1967, S. 48.

² Nach Argan (Anm. 1) die ausführlichste Gesamtdarstellung: Ausst.-Kat. Patrizia Rosazza Ferraris (Hg.), *Capogrossi. I segni del secolo*: Galleria nazionale d'arte moderna, Roma 1999.

³ Maurizio Fagiolo dell'Arco, in: ebda., S.136 .

⁴ Ebda., S. 41.

⁵ Franz Mon, in: Ausst.-Kat. *Schrift und Bild*: Stedelijk Museum Amsterdam / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1963, S. 16.

⁶ Argan (Anm. 1), S. 45.

⁷ Vgl. Fagiolo dell'Arco, in: Argan (Anm. 1), S.136.

⁸ Ebda., S. 225f.

⁹ Ebda., S. 45; »tassello« = ‚Dübel‘, ‚Einsatzstück‘.

¹⁰ Vgl. die Farbabb. im Ausst.-Kat. *Giuseppe Capogrossi*: Centro Iniziative Culturali Pordenone (109a mostra d'arte), Pordenone 1979, Kat. Nr.10-12, 14-16 u.a.m.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

Fotonachweis

- DOM G 35: Uwe Seyl
- Portrait: Archiv Galleria del Naviglio di Milano



Michael Croissant Gestalthüllen

Im Oeuvre des Metallbildhauers Michael Croissant¹ begegnet man so heterogenen Vorbildern der klassischen Moderne wie Brancusi und Giacometti, Moore und Gabo, aber auch Croissants Generationsgenossen wie Cimiotti, Fiebig und Brodewolf; noch andere wären zu nennen.² Das Spektrum der Einflüsse und Anklänge ist weit, doch hat es Croissant verstanden, daraus eine bildnerische Eigenständigkeit zu amalgamieren, die sich – wie in seinen monumentalen, reduktionistischen Köpfen und Figuren der 80er Jahre – visuell kraftvoll in Szene setzt.

Im Grundzug konservativ, am Menschenbild als Formaufgabe festhaltend und den Protokubismus Cézannes in einen minimalistischen Postkubismus, der auf der Einsicht fußt, »daß nur eine extreme Zurücknahme des Figürlichen unserer Wirklichkeit noch standhält,«³ weiterführend, gelangte Croissant zu seiner spezifischen Abstraktion, die sich als extreme Formverknappung zum Stereometrischen hin versteht, ohne je metrisch, regulär zu werden, sondern das Ausdruckspotenzial des irregulär Lebendigen zu bewahren sucht. Croissants Werk beschreibt eine Gratwanderung entlang der Grenze von freier Form und referentieller Bindung an die Figur, die in sol-

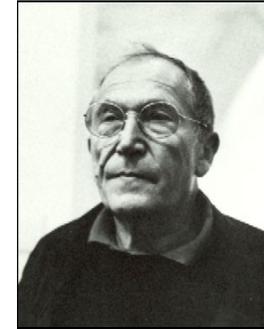
chem abstrakten Aushöhlungsprozess stets »gefährdet« erscheint.⁴ Peter Anselm Riedl charakterisierte diesen Grenzgang als »Darlegung einer eigentümlichen *Dialektik*: Indem das Organische sich geometrisch verfestigt, wächst ihm ein fremder Ausdruck zu, und indem sich das Geometrische vertrauter Gestalt annähert, verliert es seine Anonymität.«⁵ »Croissant ruft,« so Riedl weiter, in einer wie auf Giacometti gemünzten Wendung, »Gestalt als Erscheinung auf, die alles Individuelle hinter sich gelassen hat.«⁶ Croissants *Gestalten* erscheinen als dreidimensionale, konturbetonte Flächenfiguren: Formkörper nicht aus massivem Eisen oder Stahl, sondern aus miteinander verschweißten, roh belassenen Blechen⁷: Schalenformen. In diesem Herangehen an die Form von außen, ihrem raffiniert organoid-geometrischen Zuschnitt auf optische Wirkung hin, kommt ein gewisser Manierismus zum Ausdruck, der im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert riskant erscheint. So sieht sich Ludwig Rinn in seinem Überblick über Croissants Werk bis 1990 auch veranlasst, den Künstler gegen einen möglichen Vorwurf der Naivität in Schutz zu nehmen und den Betrachter mit dem Hinweis auf die »exis-

tentielle Gestimmtheit⁸ der Croissant'schen Figuren auf deren spezifische Elegie⁹ einzustimmen.

* 1928 in Landau/Pfalz.

1942 Steinmetzlehre in Landau. 1948-53 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München, bei Toni Stadler. 1953-66 Freischaffend in München tätig. 1955 Stipendium des Kulturkreises der deutschen Industrie. 1960 Pfalzpreis. 1963 Erste Einzelausstellung, Galerie Günther Franke, München. 1963 Darmstädter Kunstpreis. 1965 Förderpreis der Stadt München. 1966 Hans-Purrmann-Preis. 1966-90 Professur an der Städelschule Frankfurt am Main. Seit 1972 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Darmstädter Sezession u.a. 1978 Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz. 1985 Kunstpreis der Stadtsparkasse Frankfurt. 1991 Übersiedlung nach München. 1993 Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. 1994 Max-Lütze-Medaille, Stuttgart.

† 2002 in Frankfurt am Main.



Michael Croissant
um 1989



DKM P 412



DKM P 412
verso

Figur | 1983

Eisen, geschweißt, ca. 180 x 50 x 45 cm

Erw. 1984; Galerie Wentzel, Köln

Inv. Nr. DKM P 412



▪ Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*,
Stuttgart 1987, Abb. S. 15

Allein der aufrechte Stand und die Höhe der Skulptur im menschlichen Maß lassen Croissants Figur anthropomorph deuten – abgesehen vom Kontext des Croissant'schen Werkes, das für sein Bild des Menschen oft eine größere Gestaltnähe wählt.

Stand als ‚Herausstehen‘ – Existenz – wird von Croissant nicht absolut statisch verstanden, sondern als ein in die Kontingenzen des Lebens sich einschwingendes Stehen. Die stereometrischen Grundformen – hier ein vertikales dreiseitiges Prisma – sind subtil zum Irregulären hin ‚korrigiert‘, d.h. als Quasi-Lebendiges, Gewachsenes organisiert. Die Seitenflächen wölben sich unter Spannung leicht ein, die Kantenkonturen verlaufen gekrümmt, und eine Rost-Patina moduliert die Oberflächen, macht sie zur zeit-ausgesetzten Haut. Wieder sei Peter Anselm Riedl

zitiert, der anhand einer ähnlichen Figur Michael Croissants aus dem Jahr 1984 deren ambivalentes Verhältnis von Form, Material und Ansicht beschrieb und daraus interpretatorisches Potenzial schöpfte: »Eine schwache Torsion, Kantenbiegungen und Flächenwölbungen (die im Rahmen der natürlichen Materialverwölbbarkeit bleiben) laden die ›Figur‹ mit einer Belebtheit auf, die den Materialcharakter überspielt, oder richtiger: die verborgene[n] Qualitäten des technischen Konstruktionsstoffes Plattenstahl zum Sprechen bringt. Mit dem Wechsel des Betrachtungsortes wandeln sich die Ansichten auf überraschende Weise: Die Figur wirkt einmal mehr gespannt-statisch, das andere Mal mehr instabil und dynamisch. Diese als imaginäre Wandlungsfähigkeit auffaßbare Vielgesichtigkeit gibt der Phantasie die Chance, auf menschliche Gestalt und menschliches Verhalten zu folgern.«¹⁰

Eine gewisse Irritation allerdings erzeugt das Material; es suggeriert Massivität, wo es doch nur einen Hohlraum umkleidet, seine Schwere erweist sich als vermeintlich. Zwar wäre dies im Hinblick auf die Krise des Menschenbildes im 20. Jahrhundert, das nur noch als ‚Hülle‘ und ‚Zeichen‘ formuliert werden

könne,¹¹ konzeptionell stimmig, doch kann bei der Figur im Park der Sammlung Domnick kaum die Rede davon sein, dass man »ohne weiteres,« wie Riedl für andere Arbeiten Croissants hervorhob, »auf das Material, nämlich Plattenstahl, [schließt]« und »auch die Nicht-Massivität des Ganzen [spürt].«¹² Das Gegenteil scheint der Fall und so im Auseinanderfallen von physischer und visueller Präsenz die bildnerische Kraft der Skulptur zu schwächen.

Anmerkungen

¹ Das Werkverzeichnis der Skulpturen, hg. von Josephine Gabler und Birk Ohnesorge im Auftrag der Stiftung für Bildhauerei, Berlin, erscheint in Kürze.

² Doris Schmidt, in: Ausst.-Kat. *Michael Croissant. Retrospektive 1958-1989*: Frankfurter Kunstverein u.a., Frankfurt am Main 1990, S. 16f, führt z.B. auch

J. Lipchitz und A. Pevsner an; Ludwig Rinn, ebda., S. 8f, weist insbesondere auf Toni Stadler, Croissants akademischen Lehrer, hin. Zur Frage der Einflüsse im Werk von Croissant vgl. auch Peter Anselm Riedl, *Michael Croissant*, München usw. 2002, S. 8ff.

³ Rinn, in: Ausst.-Kat. *Michael Croissant 1990* (Anm. 2), S. 8, mit Auszügen aus einem Statement Croissants von 1986.

⁴ Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere den Beitrag von Rinn: *Die gefährdete Figur: Auflösung, Hülle, Zeichen*, ebda. S. 7-15.

⁵ Riedl, in: Ausst.-Kat. *Michael Croissant 1990* (Anm. 2), S. 19.

⁶ Ebda., S. 20.

⁷ Nach den Ausführungen Rinn, ebda., S. 12, arbeitete Croissant 1974 erstmals mit Eisenplatten, um dann 1980/81 sein früheres Verfahren des Eisengusses zugunsten der Schweißtechnik ganz aufzugeben. Neben 4 mm starken Eisenblechen verwendete er auch solche aus Cortenstahl, Aluminium und – seit den späten 80er Jahren – Bronze.

⁸ Ebda., S. 8.

⁹ Vgl. auch Riedl 2002 (Anm. 2), S. 21.

¹⁰ Riedl, in: Ausst.-Kat. *Michael Croissant* 1990 (Anm. 2), S.

20f; vgl. auch Riedl 2002 (Anm. 2), S.22.

¹¹ Vgl. Anm. 4.

¹² Riedl, in: Ausst.-Kat. *Michael Croissant* 1990 (Anm. 2), S.

20.

Fotonachweis

- DKM P 412 | DKM P 412 verso: WE
- Portrait: Walter Kranl

Wir danken Herrn Klaus Waldschmidt, Nachlass Prof. Michael Croissant, für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Piero Dorazio

Verflochten: Farbe und Linie, Fläche und Raum

Den jahrhundertealten Antagonismus der abendländischen Malerei – Linie gegen Farbe – hat Piero Dorazio auf seine Weise aufgehoben: Zeichnung tritt als Farbe auf, Farbe als Zeichnung, in ununterscheidbarer Verflechtung. Dorazio gelang es, das Unbestimmbarkeitsmoment der Farberscheinung in komplexen Linearstrukturen zu fassen, Farbe auf diese Weise als »Instrument«¹ einzusetzen zur Erzeugung sinnlich-emotionaler Resonanzen mit präziser, gleichsam ausgemessener Schwingungszahl. Dorazios aus Linien und Bändern geflochtene Farbflächenräume transzendieren nicht wie etwa die Farbräume von Rothko (Dorazios bewundertem Freund²) oder Newman zum Sublimen, Unfassbaren, sondern halten den Betrachter in der Ordnung des Visuellen; sie sind auf Nachvollziehbarkeit und Harmonie angelegt. Kandinskys³ – Räume des Religiös-Spirituellen betrat Dorazio nie. Das *Geistige in der Kunst* vollzieht sich bei ihm ganz im Evidenten. Als erklärter Marxist und Mitbegründer der Künstlergruppen *Forma I* (1947) sowie *Arte Concreta* (1951) in den Jahren seiner künstlerischen Prägung bekannte sich Dorazio zu der von der politischen Linken als

formalismo geschmähten, Form-bezogenen Abstraktion, die Seherfahrung durch kontrollierte, die Farbe betonende Strukturgebung zu vermitteln suchte: Kunst nicht als Transporteur ideologischer Inhalte, auch nicht als Ausdruck der Seele, sondern als Selbstaussdruck der Form mittels Farbe. Als einzigen ‚Sinn‘ außerhalb der Malerei ließen die Künstler von *Forma I* gelten, den Menschen durch die bildende Kunst eine gewisse Lebensfreude zu schenken; und an dieser philanthropischen Intention hat der stets auch politisch und kunstpublizistisch aktive Dorazio zeit seines Lebens festgehalten.⁴

Die Genese des Dorazio'schen Werkes aus dem Impressionismus und dem italienischen Divisionismus wurde unlängst von Annette Papenberg-Weber im einzelnen hergeleitet und Dorazios Selbstaussage, wonach es nichts grundsätzlich Neues in der Malerei gäbe,⁵ durch Aufzeigen der vielfältigen Einflüsse auf den Künstler verifiziert:⁶ Die Befreiung der Palette zu lichtdurchfluteter Buntfarbigkeit durch die Impressionisten, die optischen Synthesen in der Stricheltechnik des Neoimpressionismus, die über lineare Farbachsen entwickelten Dyna-

mismen der Futuristen, die systematischen Untersuchungen Kandinskys zum Wechselverhältnis abstrakter Bildelemente untereinander sowie nicht zuletzt das *allover*-Prinzip der *New York School* der 50er Jahre – all dies schlug sich deutlich in Dorazios Oeuvre nieder. Als vielgereister und von vielen Persönlichkeiten der internationalen Szene geförderter Kosmopolit, vollzog Dorazio in den rund zwei Jahrzehnte in Anspruch nehmenden Entwicklungsschritten seines künstlerischen Ichs die Kunstgeschichte der Moderne nach, um Ende der 50er Jahre, nach einer Phase intensivster Arbeit in Klausur, mit seinen monochromen Farbmitterbildern an einem Kulminationspunkt angekommen zu sein, der für ihn den internationalen Durchbruch bedeutete. Hier entdeckte ihn Domnick. En bloc erwarb er 1960 drei großformatige Bilder im Atelier des Künstlers in Rom (DOM G 36–38), ein viertes (DOM G 39) kam 1965 hinzu, erworben aus der Sammlung seines Freundes Karl Ströher. Ein fünfter Dorazio der Zeit um 1970 ging nach einigen Wochen der ästhetischen Probe wieder an den Galeristen zurück;⁷ Dorazio bald nach der Mitte der 60er Jahre vollzoge-

nen Sprung in eine starke Buntfarbigkeit hatte der Sammler nicht mitmachen wollen.

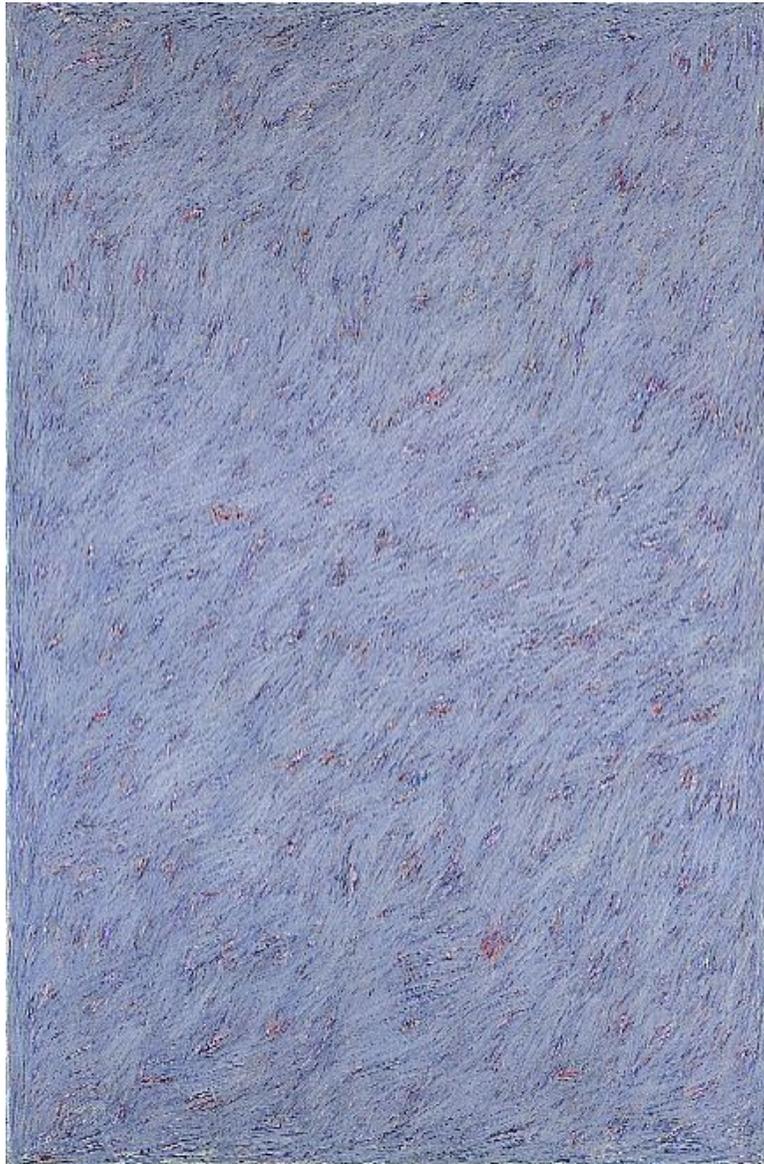
* 1927 in Rom.

1945–51 Architekturstudium in Rom; daneben Besuch der Poetik-Vorlesungen von Giuseppe Ungaretti. 1946 erste abstrakte Arbeiten. Gründung der Gruppe *Arte Sociale*. 1947 Mitbegründer der Gruppe *Forma I*. 1947–48 Stipendium der französischen Regierung; in Paris Begegnungen mit führenden Künstlern der Moderne. Förderung durch Hilla von Rebay. Beginn der kunstpublizistischen Tätigkeit. 1952 Gründung der *Fondazione Origine*, eines privaten Forums für moderne Kunst in Rom; erstmals Teilnahme an der Biennale Venedig. 1953–54 Studienaufenthalt in den USA mit Stützpunkt New York; Begegnungen mit Motherwell, Newman, Frankenthaler u.a., Freundschaft mit Mark Rothko. 1953 erste Einzelausstellung, Wittenborn One-Wall Gallery, New York. Von 1957 an Träger zahlreicher nationaler und internationaler Preise. 1958 erste Bilder mit Rasterstrukturen. 1959 Teilnahme an der *documenta II*; Begegnungen mit Künstlern der Zero-Gruppe. 1960–70 Lehr- und Vortragstätigkeit an mehreren Universitäten der USA. 1964 Atelier in New York. 1968 Ernennung zum Ordentlichen Professor in Philadelphia; DAAD-Stipendium für Berlin. 1970 Kommis-



Piero Dorazio
1959

sionsmitglied der Biennale von Venedig. 1972–73 Bühnengestaltungen für die Mailänder Scala u.a. 1974 Einrichtung von Wohnung und Atelier im verlassenen Kloster von Todi, Umbrien. 1978 Gründung einer Lehrwerkstatt für zeitgenössische Keramik in Todi. 1979 Kandidatur bei den römischen Senatswahlen für den Partito Radicale. 1986 Auszeichnung mit dem Preis der *Accademia Nazionale di San Luca* durch den italienischen Staatspräsidenten. 1988 Bisher letzte Präsentation auf der Biennale Venedig. 1992 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. 1993–96 Künstlerischer Leiter des Projektes »Arte Metro Roma« zur Ausgestaltung von fünfzig Metrostationen mit Mosaiken. Piero Dorazio lebt in Todi.



DOM G 36

Meridien | 1958

Öl auf Leinwand, 195 x 130 cm

Bez. auf der Rückseite: »PIERO DORAZIO /
„MERIDIEM.«

Erw. 1960 vom Künstler

WV Crisafi 308

Inv. Nr. DOM G 36



- Ausst.-Kat. *Mit Kunst leben. Ausstellung aus württ. Privatbesitz. II. Zeitgenossen*: Württ. Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 1 (o. Abb.)
- Crisafi 1978, Kat. Nr. / Abb. 308
(mit weiterer Bibliographie)
- Domnick 1982, S. 143, Nr. 62

In den vier frühen Gemälden der Sammlung Domnick ist Dorazios Systematisierung einer Bildidee exemplarisch nachzuvollziehen, Farbe gänzlich von der Form zu emanzipieren und ihr vollgültigen Eigenwert zu geben: als flächen-räumliche, doch von der Linie bestimmte, monochrome, doch lichttragende Struktur. In einem Dreischritt gelangt Dorazio, ausgehend von einem soeben sich auszurichten beginnenden, hierarchielosen ‚Chaos‘ in Meridien (DOM

G 36), über strukturierte, dramatisch-dynamische Modulationen (DOM G 37 und DOM G38) schließlich zu einem gefestigten, schwebend-federnden Raster (DOM G 39).

Flirrend, verwirrend, wie auf einem von böigem Wind bestrichenen Kornfeld fließen in Meridiem blaugraue, zu kurzen Strähnen gebündelte Strichelungen in diagonalen Strömungslinien zu einem großen, einheitlichen Energiefeld zusammen. Die helle, graugrüne, von zahlreichen Akzenten in Blau, Rot und Rosa durchsetzte Untermalung schimmert zwischen den Linienbündeln stets hindurch und definiert, an den Rändern in schmalen Streifen unbedeckt belassen, die Grenzen des Bildes. Dorazios *allover* greift nicht über die Leinwand hinaus, sondern ‚bleibt im Rahmen‘, bleibt klassische Malerei.

Wie im impressionistischen Bild entsteht optische Tiefe rein aus dem Helligkeitskontrast eng beieinanderliegender oder einander überlagernder Buntwerte. Das Auge schafft sich so ein imaginäres Relief, gibt der Farberscheinung Raum. Durch flächendeckende Homogenisierung mit Weiß hält jedoch Dorazio sein Farbrelief bewusst flach: es oszilliert zwischen Fläche und

Raum.

Auch der Bildtitel oszilliert – zwischen *a.m. (ante meridiem)* und *p.m.(post meridiem)* – und führt in einen Raum außerhalb bestimmbarer Zeit wie auch definierter Bedeutung. Den verlässlichen Standpunkt, genau diesen enthält Dorazio dem Betrachter vor: »Meine Bilder bedeuten im Hinblick auf die Illustration eines Themas absolut nichts Bestimmtes, weil sie absolut nichts illustrieren [...]. Der Titel [...] deplaziert den Betrachter, desorientiert ihn, so, dass er das Bild vorurteilsfrei sehen kann.«⁸

Die aus Dorazios ‚Wimmelbildern‘, einer den frühen Mondrian adaptierenden Werkgruppe um 1954,⁹ über Zwischenstufen hervorgegangenen monochromen Arbeiten um Meridiem gelten als erste Werkgruppe Dorazios, mit der er überzeugende Eigenständigkeit beweist.¹⁰ Ob nicht jedoch auch hier ein markanter Einfluss von außen wirksam wird – und zwar der von Mark Tobey –, auch wenn Dorazio und seine beiden ausführlichsten Monographen ihn nicht erwähnen,¹¹ muss offen bleiben. Es ist jedoch schwerlich vorstellbar, dass jene skripturalen, einen monochromen Lichtraum erzeugenden Gespins-

te, mit denen Tobey mehrfach an der Biennale von Venedig teilgenommen hatte und für die er dort 1958, im Entstehungsjahr von Meridiem, mit dem Großen Internationalen Preis für Malerei ausgezeichnet worden war, keinen Eindruck auf den am Ende seiner bildnerischen Identitätsfindung stehenden Piero Dorazio gemacht hätten.



DOM G 37

Lettura verde | 1959

[Lektüre in Grün]

Öl auf Leinwand, 89 x 116 cm

Bez. unten rechts: »DORAZIO ' 59«;
auf der Rückseite: »PIERO DORAZIO /
„LETTURA VERDE“ 1959«

Erw. 1960 vom Künstler

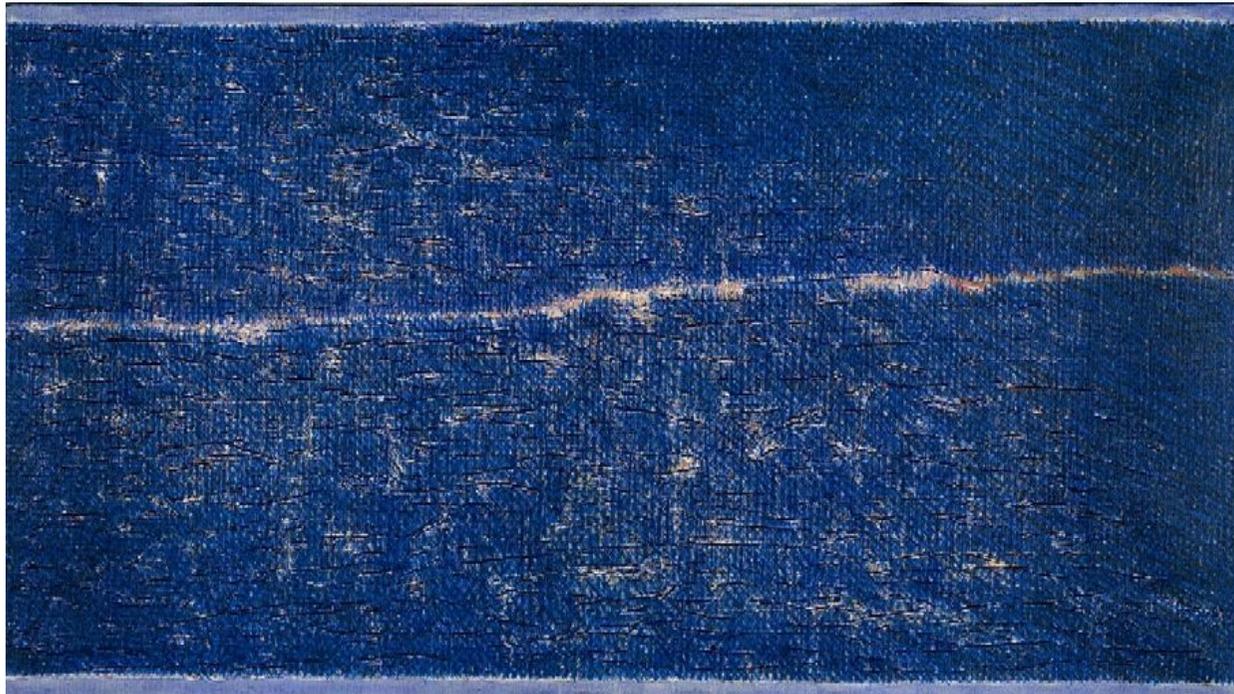
WV Crisafi 359 | Inv. Nr. DOM G 37



- Crisafi 1978, Kat. Nr. / Abb. 359 (m. Bibliogr.)
- Domnick 1982, S. 143, Nr. 63

Der Titel mutet wie eine Paraphrase auf Mark Tobey's seit 1935 entstandenen, berühmten »white writings« an. Auch Lettura verde ist ein ‚geschriebenes‘ Bild, ein *Text* – eine Textur aus aberhundert kurzen blauen und roten Strichen auf heller gelbgrüner Grundierung.

Durch aquarellierende Lasurtechnik mischen sich Blau und Gelb zu intensivem Grün, das Rot hellt sich auf zu Orange, wird zugleich durch die Nachbarschaft des komplementären Grün zum Bräunlichen hin gebrochen oder durch Überlagerung mit Blau ins Violett gestuft. Der malerische Vortrag ist in seiner optischen Wirkung äußerst komplex, je nach Betrachtungsabstand und Fokussierung nimmt man andere Farbenergieströme wahr. Im Unterschied zu den agil bewegten Strichen von Meridien sind in Lettura verde die Striche wie Schraffen regelmäßig gesetzt, orthogonal und diagonal über Kreuz, so dass ein engmaschiges Gitterwerk entsteht. Doch Dorazios Farbgitter ist nicht gleichmäßig strukturiert, vielmehr subtil moduliert, es schwingt in sich, weist Zonen unterschiedlicher Dichte und Leuchtkraft auf. Am auffälligsten sind die zwei wie Fehlstellen im Gewebe von oben nach unten verlaufenden Ausdünnungen – Aufhellungen, die das Farblichtspiel dramatisieren und dynamisieren. Während bei Meridien die Dynamik der Malerei die Grenzen des Formates respektiert, fließt sie bei Lettura verde in der



DOM G 38

Vertikalrichtung darüber hinaus, macht die *lettura* zum unendlichen Strom.

Tra il dire e il mare | 1959

[Zwischen dem Sagen und dem Meer]

Öl auf Leinwand, 100,5 x 180,5 cm

Bez. auf der Rückseite

Erw. 1960 vom Künstler

WV Crisafi 340 | Inv. Nr. DOM G 38



- Ausst.-Kat. *Mit Kunst leben*: Württ. Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 2 (Abb.).
- Crisafi 1978, Kat. Nr. / Abb. 340 (m. Bibliogr.)
- Domnick 1982, Abb. S. 104; S. 143 Nr. 64

Tra il dire e il mare treibt die Bildidee von *Lettura verde* um einen Komplexitätsgrad weiter. Nicht nur verdichten sich hier die in verschiedenen Blautönen lasierten, mit Rot durchsetzten

und von fleckenhaften Aufhellungen unterbrochenen Schraffurlagen, sondern das Bild greift in seiner Materialität ganz anders Raum. Blau übermalte, unmittelbar aus der Tube in horizontalen Bahnen aufgetragene Weißhöhlungen erzeugen ein riefeliges Relief, das die (durch Farb-stimmung, extremes Querformat und Titel vermittelte) Anmutung von fließendem Wasser noch verstärkt: impressionistisches Impasto.

Die Blauschraffuren sind von oben und unten an eine das ganze Bild durchlaufende horizontale Scheidelinie – eine Aussparung im Farbauftrag – herangemalt. Dieser Riss quer durch die ‚Welt‘ des Bildes hat, genauso wenig wie die schimmernden vertikalen Ausdünnung in *Lettura verde* metaphysische Bedeutung, sondern ist für den Künstler ein dramaturgisches Mittel zur Steigerung der malerischen Sensation.¹²

Der Bildtitel bezieht sich, so Dorazio in einem Brief an Ottomar Domnick auf ein italienisches Sprichwort: »tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare«¹³ („Zwischen dem Sagen und dem Tun liegt zur Hälfte das Meer“). Domnick hatte den Titel später (versehentlich?) zu »Tra il dire – il

mare«¹⁴ verkürzt¹⁵ und ihm eine so nicht implizite Metaphorik unterlegt.



DOM G 39

Atlantic Puff | 1960

[Atlantischer Windstoß]

Öl auf Leinwand, 195 x 96,5 cm

Bez. unten rechts: »DORAZIO_‘60«

Erw. 1965 aus der Sammlung Ströher,
Darmstadt; zuvor Galerie Springer, Berlin
WV Crisafi 470

Inv. Nr. DOM G 39



- Ausst.-Kat. *Mit Kunst leben*: Württ. Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 3 (o. Abb.)
- Crisafi 1978, Kat. Nr. / Abb. 470 (m. Bibliogr.)
- Domnick 1982, S. 143, Nr. 65

Atlantic Puff ist das malerisch subtilste der Domnick'schen Dorazios, ein Meisterwerk der Koloristik und zeichnerischer Flechtkunst. Unter einem engmaschigen Flechtwerk orthogonaler und diagonaler, jeweils über die ganze Bahn gezogener, schnurdünnere und lasurfeiner Linien in gebrochenem Weiß und Beige bringt sich eine in nuancierten Rottönen, Violett und Grün wechselweise aufgebaute, weich vermalte Unterma- lung wie ein glimmender Grund zur Geltung. Die

durch die dominante, vollflächige Verschnürung weggesperrte Farbe entfaltet unterschwellig umso nachhaltiger ihre Wirkung, versetzt das flache Gitterwerk in Vibration. An vielen Stellen über das ganze Format versprengt, scheinen Karminrot und Zinnober von unten hervorzubre- chen, in Wirklichkeit wurden sie, irrlichternde Partikel, mit trockenem Pinsel als abschließende Akzente aufgesetzt.

Bei Dorazios Bildern von ‚Flechtwerk‘, ‚Textur‘, ‚Gewebe‘ zu sprechen, erweist sich an- gesichts von Atlantic Puff als besonders legitim: sein textiler Charakter ist unverkennbar, das Farbre- lief ein rein optisches (und nicht wie in Tra il dire e il mare auch haptisch zu erfahren). Zu Textilien und Dekor hat Dorazio ein unbefan- genes Verhältnis, und er betrachtet es keines- wegs als Geringschätzung, wenn man seine Bilder damit in Beziehung setzt.¹⁶ Diese haben jedenfalls sehr viel mehr mit der Systematik textiler Flächenstrukturen gemein als z.B. mit der meditativen, metaphysischen Tiefenräum- lichkeit der Gemälde eines Mark Tobey, trotz mancher Parallelität in den Phänomenen. In der Tat weisen sie, wie man einmal verhalten kri-

tisch angemerkt hatte, »bereits in das Gebiet einer mechanistischen Kunstauffassung, die den künstlerischen Vorgang dann in Programmierung und Ausführung trennen wird.«¹⁷ Dorazios serielles Durchspielen von vielerlei Varianten im Hinblick auf Farbe und ‚Webtechnik‘ seiner *Homochromien*, würde dieser Einschätzung Vorschub leisten wie auch die Tatsache, dass er mit seinen Mitte der 60er Jahre entstandenen buntfarbigen Streifenbildern in den Grenzbereich zur Op Art gelangte.

Anmerkungen

- ¹ »Il colore per me è uno strumento [...]«; zit. nach Annette Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. Die künstlerische Formierung bis 1959*, Basel 2002, S. 94, Anm. 375.
- ² Ebda., S. 91.
- ³ Kandinsky war einer der wichtigsten bildnerischen Impulsgeber Dorazios; vgl. ebda. S. 120ff.
- ⁴ Ebda., S. 64, S. 135; Vgl. auch Abdruck des Manifestes von *Forma I* ebda., S. 186ff.
- ⁵ So Dorazio in dem von Annette Papenberg-Weber gedrehten Filmportrait *Die Farben des Jahrhunderts –*

Eden II. Der italienische Maler Piero Dorazio, SWF Baden-Baden 1987.

⁶ Papenberg-Weber (Anm. 1).

⁷ Brief Domnick an Franz Larese, 28.03.1971 (Archiv Sammlung Domnick).

⁸ Dorazio, zit. nach Papenberg-Weber (Anm. 1), S. 103.

⁹ Z.B. WV Crisafi 108–111; vgl. auch Papenberg-Weber, S. 142f.

¹⁰ Marisa Volpi Orlandini, in: Crisafi 1978, S. 7.

¹¹ Nicht genannt bei Volpi Orlandini (Anm. 10) und Papenberg-Weber (Anm. 1).

¹² Vgl. hierzu die Analyse eines ähnlichen, DOM G 38 vorausgegangenen Bildes von Dorazio, Crack bleu (1958/59), bei Papenberg-Weber (Anm. 1), S. 115f.

¹³ Brief Dorazio an Domnick, 01.12.1960 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁴ Sinngemäß: ‚Zwischen den Worten – das Meer‘.

¹⁵ Domnick 1982, S. 104. Im Ausst.-Kat. *Mit Kunst leben. Ausstellung aus württ. Privatbesitz*: Württ. Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 2, ist der Titel noch korrekt angegeben.

¹⁶ Papenberg-Weber (Anm. 1), S. 156.

¹⁷ Hans H. Hofstätter, *Malerei und Graphik der Gegenwart*, Baden-Baden 1969, S. 230.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982
- WV Crisafi | Crisafi 1978:
Marisa Volpi Orlandini / Giorgio Crisafi, *Dorazio*, Stuttgart / Zürich 1978

Fotonachweis

- DOM G 36 | DOM G 37 | DOM G 38 | DOM G 39:
Volker Naumann
- Portrait: Rudolf Springer

Wir danken Herrn Prof. Piero Dorazio für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Eberhard Fiebig

»Eisenbeißer« und »art engineer«

In Katalogen und auf Einladungskarten zeigt sich Eberhard Fiebig gerne als »Metaller«,¹ als »Eisenbeißer«² – in schwerer Montur und in konzentrierter Anstrengung seinem Material, zentimeterdicken Stahlplatten und Eisenträgern, zu Leibe rückend. Den Kraftakt des Machens, die Schwere des Stoffs und seine nur mit Maschinen unter Einsatz von Feuer und Wasser zu bewältigende Widerstandskraft nachvollziehbar zu machen, gehört wesentlich zu Fiebigs künstlerischem Konzept: »Die Schwere verstehen, das ist schon fast alles in der Bildhauerei.«³ Fast. Zur Muskel- tritt die Geisteskraft, denn das Material verlangt nach Ordnung – für Fiebig nicht nach intuitiver, sondern berechneter, mathematischer Ordnung. Max Bills 1949 postulierte, die konkrete Kunst fundamentierende »mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit«⁴ machte sich Fiebig auf seine Weise zu eigen: ausgehend von Quadrat, Rechteck und Würfel als unerschöpflichem Fundus für einfache wie auch komplexe, aus Kombination, Faltung und Teilung zu entwickelnde plastische Gebilde. »Bevor eine SKULPTUR eine frau, einen kriegler, ein roß oder eine anekdote darstellt, ist sie SKULPTUR, ein

gegliederter körper bestimmter ordnung [...],« paraphrasierte er 1987 ein berühmtes Diktum von Maurice Denis, aus dem Jahre 1890.⁵ Sein gesamtes Werk versteht er als »Plädoyer für eine intelligente Kunst.«⁶

Die ersten geometrisch-konstruktiven Arbeiten entstanden 1962,⁷ 1964 formuliert er, angeregt u.a. durch Max Bense, ein striktes Regelsystem für skulpturale Flächenfaltungen.⁸ Fortan wird dieses geometrische Generationsprinzip seine Stahlblechskulpturen bestimmen. Eugen Gomringer hat dem »Falter Fiebig« ein konkret-poetisches Denkmal auf quadratischer Basis gesetzt.⁹

Ob unmittelbar evident in elementaren Formverbindungen oder verborgen in Anordnungen hoher Komplexität: mathematische Logik bildet für Fiebig stets das innere Gerüst und gibt die Impulse für den äußeren Formverlauf. Folgerichtig bezog er als einer der ersten Bildhauer in Deutschland den Computer zur Konstruktion seiner Plastiken ein.¹⁰ Und es ist wohl auch folgerichtig, dass sich Fiebig vom künstlerischen Autodidakten über den kämpferischen Hochschulprofessor der 68er-Generation

schließlich in den 80er Jahren zum Unternehmer entwickelte. *art engineering prof. eberhard fiebig* bietet Konzernen und öffentlichen Auftraggebern Kompetenz in künstlerischen Ausstattungsfragen an, »von der repräsentativen Gestaltung von Hauptverwaltungen, öffentlichen Plätzen, der Integration von Kunst in Architektur und Landschaft bis in die Bereiche Film, Video, Fotografie [...]«. ¹¹

Dieser umfassende pragmatische Gestaltungsanspruch dürfte es – neben dem Werkstoff Stahl und Fiebig's eloquentem, widerspenstigen Temperament – gewesen sein, der den Künstler für den geistesverwandten Sammler früh schon interessant machte. In einem Brief von 1982 spricht Fiebig von seiner »über 20-jährigen Verbundenheit« mit Domnick, jedoch bedauernd, dass er noch immer nicht in dessen Sammlung „mit einer repräsentativen Arbeit vertreten“ ist. ¹²

Domnick, der bei Fiebig seit 1978 Ausschau hielt nach einer geeigneten Plastik für seinen Skulpturenpark, hatte sich lange Zeit gelassen mit einem Ankauf, und immer wieder scheiterten Erwerbungsansprüche, an der Grö-

ße des jeweiligen Objektes. ¹³ Anfang 1983 schließlich erwarb Domnick die beiden Plastiken *Beteigeuze* und *Ostinato*, die drei anderen, Kleinplastiken, sind spätere Geschenke des Künstlers an den Sammler.

* 1930 in Bad Harzburg.

1949 Lehre als Chemielaborant in Wiesbaden, daneben autodidaktische Beschäftigung mit der Bildhauerkunst. 1953 erste Plastiken. 1958 erste Einzelausstellung, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden. 1959 erste Stahlskulptur; Mitglied der Künstlergruppe *Die Taucher*. Unter dem Eindruck von Giacometti widmet sich Fiebig von 1960 an ganz der Bildhauerei. 1963 Übersiedlung nach Frankfurt a.M. 1964 erste Faltskulpturen aus Stahlblech. Seit 1967 Versuche mit computergestützten Entwürfen. Skulpturale und architektonische Gestaltungsaufträge von Firmen und Kommunen. Möbelentwürfe, Typographie. Starkes gesellschaftspolitisches Engagement innerhalb der Studentenbewegung. Seit 1974 Professur für Metallbildhauerei an der Universität Kassel. Kunst- und gesellschaftskritische Pamphlete und Artikel. Herausgabe eigener Fotobücher. 1984 erste Peiner-(Stahlträger-) Skulpturen. 1986 Gründung des Unternehmens *art engineering*, gemeinsam mit der Malerin Dorothea Wickel und Paul Bliese; computergestützte Graphiken, Objekte,



Eberhard Fiebig
1981

Skulpturen und Architekturen, Multiples. Zahlreiche öffentliche Aufträge, darunter das monumentale *Tor des irdischen Friedens* für die Universität Kassel. 1995 Emeritierung.

Eberhard Fiebig lebt in Hann. Münden.



DKM P 470

Beteigeuze | 1982

Cortenstahl, ca. 120 x 160 x 100 cm

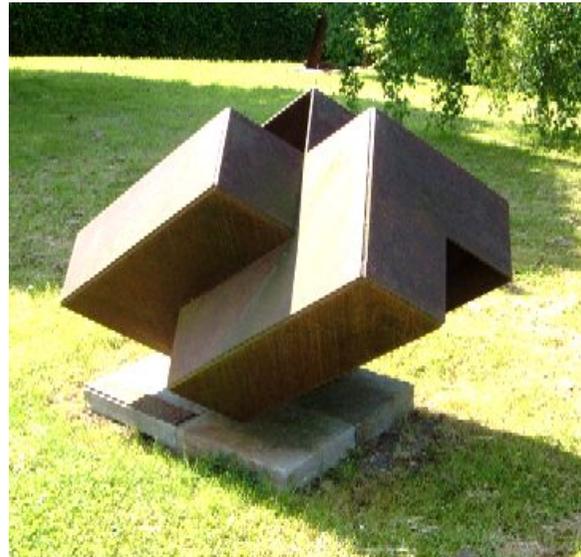
Bez. auf dem Sockel mit separatem Stahlschild:

BETEIGEUZE / E. FIEBIG 83

Erw. 1983 vom Künstler, zus. mit DOM P 23

Inv. Nr. DKM P 470

 Domnick 1987, Abb. S. 37, S. 50, S. 88



DKM P 470

Wie die Großplastik Gordon (1972) auf dem Gelände des Hessischen Rundfunks in Frankfurt a.M.¹⁴ gehört auch die zehn Jahre später entstandene ‚Kasten-Skulptur‘ Beteigeuze in Fiebigs Werkgruppe der *kantenparallelen Faltungen*¹⁵. Dies sind räumliche Systeme ebener Grundfiguren – bei DKM P 470 ein Rechteck im Seitenverhältnis 1:2 –, deren Flächenkanten parallel verlaufen und deren Ebenen im rechten Winkel zueinander stehen. Das Grundmaß der 10mm starken Stahlplatten von Beteigeuze bildet ein Quadrat von ca. 32 cm Kantenlänge, das zum

Rechteck gedoppelt und verdreifacht, zum Quadrat vervierfacht vorkommt. Verräumlicht bilden die Stahlplatten zwei über Eck aufgeschnittene Quader auf der Grundfläche von 64 x 64 cm und 96 cm Höhe, deren eine Längspartie ganz, die gegenüberliegende nur in der Mitte (in Länge des Grundmaßes) so aufgeschnitten wurden, dass sie vice versa ineinandergeschoben werden können. Derart verschränkt und zudem um 45° gekippt, bilden sie eine komplexe, komplementär-paradoxe Gesamtfigur mit verblüffenden, doch regelmäßigen Geometrien, je nach Blickachse: ein *gordischer Knoten* für die Augen.¹⁶ Die Aufstellung auf nur vier Eckpunkten gibt Beteigeuze eine drängende Dynamik und zugleich schwebende Leichtigkeit, die auch den anderen Skulpturen dieser Werkgruppe eigen ist.

Der Name Beteigeuze bezeichnet einen sog. *Roten Überriesen*, einen der hellsten Fixsterne unserer Galaxis im Sternbild des Orion; er gibt der Skulptur intentional jene Monumentalität, die sie ihrer relativ kleinen Abmessungen zum Trotz auch visuell besitzt.



DOM P 23

Ostinato | 1982

Cortenstahl, ca. 55 x 70 x 65

Erw. 1983 vom Künstler, zus. mit DKM P 470

Inv. Nr. DOM P 23

 Domnick 1987, Abb. S. 44

Gemäß dem Titel macht Fiebig bei dieser Bodenskulptur die ‚ostinate‘ Wiederkehr eines L-förmigen, aus einer 30 x 30 cm großen und 20mm starken quadratischen Stahlplatte herausgeschnittenen Grundbausteins zum Thema. Jeweils sechs Module im Winkel von 90° mit versetzten Kanten zusammengeschweißt, ergeben einen über Eck offenen Würfel, der sich mit seinem Gegenstück auf verschiedene Weise kombinieren und positionieren lässt – verkröpft und auf die Spitzen gestellt wie bei DOM P 23 oder parallel ineinandergeschoben und auf den Kanten ruhend, wie einer anderen Variante des Objektes.¹⁷

Würfel eignen sich besonders zum Spiel. So entwickelte *art engineering prof. eberhard fiebig* im Auftrag von Siemens für die Messe Cebit 1990 aus den Ostinato zugrundeliegenden L-Flanken eine bewegliche Leuchtskulptur nach dem Prinzip eines Yo-Yos:¹⁸ die sechs Seiten falten sich automatisch in vorgegeben Takt zum Würfel zusammen und entrollen sich wieder, auf und ab – Kunst, die sich ‚werblich‘ macht.

Kleine Tanagra | 1982

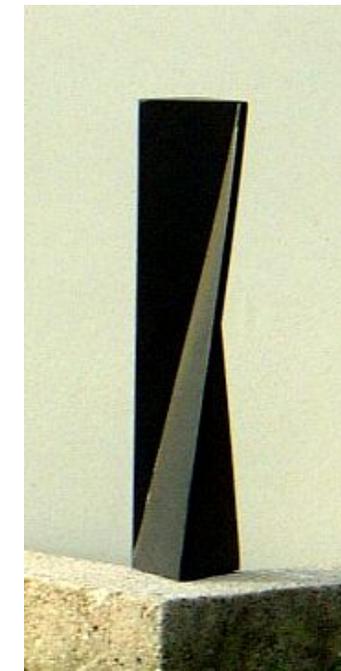
Eisen, 39,5 x 8,5 x 7,5 cm

Erw. vor 1987, Geschenk des Künstlers

Inv. Nr. DOM P 28

 Domnick 1987, Abb. S. 68

Die Kleine Tanagra – benannt nach den hellenistischen Kleinfiguren aus Ton der Nekropole von Tanagra, Bötien – ist von Fiebig »als kleine



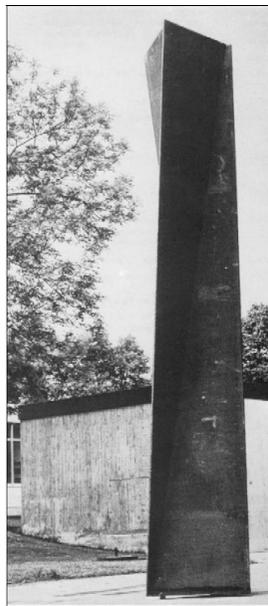
DOM P 28

transportable skulptur, die man in die hand nehmen soll« gedacht, »als eine art hand-schmeichler.«¹⁹ Folgt man dieser Intention des Künstlers, so wird man des konstruktiven Raffinements der Plastik, ihres in einer Scherbewegung um die Vertikalachse sich entfaltenden paradoxen Widerspiels von Vorder- und Rückseite sogleich gewahr. Sechs, aus einem reziproken Faltprozess heraus sich ergebende spitzwinkelige und gegenständige Dreiecksflächen bilden hochkant gegeneinander geneigt eine verdrehte Säule mit drei komplementären Seiten. Seit den 60er Jahren befasst sich Fiebig mit Ideen für gefaltete und gedrehte Säulen, späten Abkömmlingen der manieristischen *figura serpentina*, deren Kontur in jedem Moment der Betrachtung wechselt.

Gerne hätte Fiebig eine große Säule in Domnicks Skulpturenpark gesehen,²⁰ doch der Sammler winkte ab: »Was die Säule durch ihre[...] Wendelung an Bewegung schafft [,] ist aber doch nicht das, was uns wirklich an Ihren Skulpturen anspricht.«²¹ Wenn schon keine große Tanagra, so sollte wenigstens eine kleine Version dieser bereits 1971 in zwei Messing-Varianten,

Höhe je 2 Meter²², und 1979 als Großskulptur von 5 Metern Höhe aus Cortenstahl realisierten Plastik²³ in die Sammlung Domnick einziehen – als Geschenk.

Unter dem Titel Polymer und in einer Höhe von 8 Metern aus Edelstahl schuf Fiebig 1988 eine weitere Variante der Skulptur,²⁴ und im Jahr darauf machte sich auch Michael Croissant diese Formidee in zwei Varianten aus Bronze zu eigen, in riskanter Nähe zu den Fiebig'schen Vorläufern.²⁵



Tanagra, 1979



DOM P 31

Affekt | 1981

Stahl, 18,5 x 21 x 17 cm

Bez. auf der Unterseite: *AFFEKT / E. FIEBIG 81*

Erw. vor 1987 vom Künstler

Inv. Nr. DOM P 31

 Domnick 1987, Abb. S. 69

Lapidarität und Selbstverständlichkeit strahlt diese nur aus zwei konträr-komplementären Elementen bestehende Kleinplastik Affekt aus – ein minimalistisches Monument. Der Künstler selbst verstand Affekt jedoch nicht als eigenständige Skulptur, sondern als »dummy« bzw.

plastische »Notiz« für spätere Vorhaben.²⁶ DOM P 31 steht im Zusammenhang mit einer Serie von Arbeiten der Zeit um 1980/81, in denen Fiebig Balancen aus miteinander verkeilten, formlogisch aufeinander bezogenen Einzelformen testet, wie z.B. die beiden ‚gesteckten‘ Skulpturen Fatimas Finger von 1980²⁷ und Kagemuscha von 1981.²⁸

Affekt erweckt den Anschein, als ob Fiebig die Verbindung der beiden massiven Elemente der selbststabilisierenden Wirkung der Schwerkraft überantwortet hätte. Dem ist jedoch nicht so. Versteckte Schweißnähte frieren die Neigungswinkel ein, die labile Dynamik des Materials erweist sich als rein visuelle.



DOM P 30

Clinch | 1987

Stahl, 5,5 x 9 x 6 cm

Erw. 1987, Geschenk des Künstlers

Inv. Nr. DOM P 30

📖 ./.

Auch Clinch, ein Geschenk Fiebigs an Ottomar Domnick »als Zeichen unserer kämpferischen Freundschaft,«²⁹ ist die Nachbildung einer Großskulptur in miniature aus dem Jahr 1984.³⁰ Fiebig hatte damals den sog. *Peiner*, einen Profilstahlträger mit H-förmigen Querschnitt für sich als neuen Werkstoff entdeckt. Mit seinen urtümlichen und schwergewichtigen, in ihrer räumlichen Verschränkung vergleichsweise einfachen und spontan überzeugenden Peiner-Skulpturen hatte Fiebig großen Erfolg. Hauptwerk seiner Gruppe der Stahlträger-Skulpturen ist zweifelsohne das 1987 eingeweihte monumentale, leuchtend blau lackierte Tor des irdischen Friedens³¹ vor der Gesamthochschule Kassel, inzwischen ein Wahrzeichen der Stadt.

Clinch fügt zwei quadratische Peiner-Rahmen in engem *clinch* zu einer hermetischen Paar-Figur zusammen, wobei der Querschnitt



Clinch, 1984

der Innenöffnung genau dem Querschnitt des Stahlprofils entspricht. Eine solche ‚Kette‘ ist nicht verlängerbar. Während die Miniatur in beliebiger Weise aufgestellt werden kann, hat Fiebig für die große Originalversion eine strenge, statische Vertikalposition vorbestimmt, diese jedoch durch einen signalroten Anstrich dynamisiert.

Die skulpturale Idee von Clinch entwickelte Fiebig bald darauf zum Rotulus³² weiter

und schob drei rechteckige Peiner-Rahmen im Seitenverhältnis 1:2 zu einem ‚gordischen‘ Knäuel zusammen. *art engineering* führte diesen Rotulus später als Firmenlogo.



Anmerkungen

¹ Unter diesem Titel begründete E. Fiebig 1978 eine Reihe von Ausstellungen mit seinen Studenten an der Universität Kassel; vgl. Ausst.-Kat. *Eberhard Fiebig. Werke und Dokumente. Plädoyer für eine intelligente Kunst*: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1996, S. 267.

² E. Fiebig in der Einladung zur Übergabe seiner Großskulptur, *Tor des Irdischen Friedens*, an die Gesamthochschule Kassel 1987: »das tor ist von tiefblauer farbe, wie der rock aller eisenbeißer. ich liebe diese [...] farbe, in der, wie in keiner anderen, für mich die arbeit spürbar bleibt.« Vgl. Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 374-385. Zu Fiebigs ‚Lob der Arbeit‘ siehe auch E. Gomringer in: Ausst.-Kat. *Eberhard Fiebig*: Galerie Karin Fesel, Wiesbaden 1980, s.p. (S. 2f).

³ Zit. E. Fiebig, in: Ausst.-Kat. *Eberhard Fiebig*: Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1985, S. 32.

⁴ Aufsatz in: *Das Werk* Nr. 3/1949; wiederabgedruckt in: Ausst.-Kat. Karin v. Maur (Hg.), *Magie der Zahl*: Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 1997, S.331-334.

⁵ In einem Faltblatt von 1987; wiederabgedruckt bei: Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 390. Der Satz von Denis, Grundsatz der kommenden Abstraktion, lautet: »Ein Bild – bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder

irgendeine Anekdote ist – ist wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche.« Zit. nach: Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1987⁷, Bd. 1, S. 50.

⁶ Vgl. Fiebig 1996 (Anm. 1).

⁷ Vgl. ebda., S. 94ff.

⁸ Ebda., S. 116; zu Fiebigs Freundschaft mit Bense vgl. ebda., S. 238f.

⁹ Ebda., S. 143, zu Fiebigs ‚Liebe zur Geometrie‘ vgl. ebda., S. 163-165.

¹⁰ Es ist eine Ironie des Schicksals, dass ausgerechnet Heinrich Klotz, späterer Gründungsdirektor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, in einem offenen Brief in der *Frankfurter Rundschau* vom 4. Februar 1984 in scharfer Polemik sich gegen Fiebigs Geometrismus als einer obsolet gewordenen Kunstauffassung aussprach (Archiv Sammlung Domnick).

¹¹ Zit. nach einem Prospekt des Künstlers 1987. Weiter heißt es darin: »*art engineering* ist ein Unternehmen mit umfassenden kenntnissen im bereich architektur- und technik-orientierter kunst. wir bieten für diesen bereich produkte und dienstleistungen auf höchstem niveau. unser angebot reicht von der problemanalyse, ideensuche, konzeptfindung und planung bis zur durchführung. [...] für eine sachdienliche beratung

stehen wir ihnen gern zur Verfügung« [Archiv Sammlung Domnick].

¹² Brief von Fiebig an Domnick 10.07.1982 (Archiv Sammlung Domnick).

¹³ Darunter die Plastik *Marcouf* von 1975 (vgl. Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 243), für die sich Domnick sehr interessierte. Er musste jedoch feststellen: »dass sie an keinem Platz, auch ausserhalb der Mitte, den gegebenen Massen unseres Parks« entsprach (Brief von Domnick an Fiebig 04.09.1982, Archiv Sammlung Domnick).

¹⁴ Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 300f.

¹⁵ Ebda., S. 242f.

¹⁶ Vgl. Fiebigs Zeichnungen zu *Gordon*, ebda., S. 300.

¹⁷ Ebda., Abb. S. 457.

¹⁸ Objekt *Hermäon*, ebda., S. 411-415.

¹⁹ Brief von Fiebig an Domnick 24.04.1987 (Archiv Sammlung Domnick).

²⁰ Korr. hierzu im Archiv Sammlung Domnick.

²¹ Brief von Domnick an Fiebig 05.12.1984 (Archiv Sammlung Domnick).

²² Sammlung Spiekermann sowie Sammlung Würth (Briefl. Mitt. des Künstlers 16.06.2002).

²³ *Tanagra*, Amtsgericht Friedberg; Abb. in Fiebig 1980 (Anm.2), S. 13.

²⁴ Vgl. Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 400ff. Eine weitere,

20 m hohe Großversion dieses »Konstruktionstyps« (E. Fiebig) findet sich vor dem Bundesverteidigungsministerium in Bonn (*Große Wuwa*, 1997); vgl. www.art-engineering.de/grskulp.htm.

²⁵ Ausst.-Kat. Peter Weiermair (Hg.), *Michael Croissant. Retrospektive*: Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1990, Kat. Nr. 67, Abb. S.23; S.97.

²⁶ Briefl. Mitt. des Künstlers 23.06.2002.

²⁷ Vgl. Fiebig 1980 (Anm. 2), Kat. Nr./ Abb. S. 9.

²⁸ Galerie Tim Gierig, Frankfurt a.M.; Abb. in Fiebig 1996 (Anm. 1), S.289.

²⁹ Vgl. Anm. 21.

³⁰ Im Besitz des Künstlers; Abb. in: Fiebig 1996 (Anm. 1), S. 338f.

³¹ Ebda., S. 374ff.

³² Ebda., S. 342ff.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, Mein Weg zu den Skulpturen,
Stuttgart 1987

Fotonachweis

- DKP P 470 | DOM P 23 | DOM P 28 | DOM P 30 |
DOM P 31: WE
- Portrait | Tanagra 1979 | Clinch 1984:
Archiv Eberhard Fiebig

Wir danken Herrn Prof. Eberhard Fiebig für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

Eberhard Fiebig im Internet

www.art-engineering.de



Gerhard Fietz

Zen und die Kunst des Malens

Wie Max Ackermann gehörte Gerhard Fietz zu Domnicks Malern der ersten Stunde. »Ich schätze sehr die Strenge Ihres Urteils und ich bin glücklich, mich mit Ihnen eins zu fühlen in der höchsten Anforderung an das Kunstwerk,« so der Künstler voll Ehrerbietung gegenüber seinem ersten Sammler 1948.¹ In jenem Jahr hatte Domnick als Kunstbeauftragter der Besatzungsregierung den jungen Maler zum 3ème Salon des Réalités Nouvelles nach Paris geholt, und Domnick plante, in Ergänzung seines ersten, so erfolgreich verlaufenen Zyklus mit fünf Einzelausstellungen gegenstandsloser Maler² für den Herbst einen zweiten »Cyclus« mit Julius Bissier, Theodor Werner und Gerhard Fietz als den drei einzigen aus dem Gros der Abstrakten herausragenden Künstlerpersönlichkeiten.³ Die allgemeine Geldnot nach der Währungsreform hatte die Verwirklichung dieses Vorhabens zwar nicht zugelassen, doch dafür half Domnick Gerhard Fietz bei der Realisierung einer Einzelausstellung in der *Modernen Galerie Otto Stangl*, München.⁴ Darüber hinaus – und für den Künstler von besonderem Wert in jenen Jahren der Entbehrung – unterstützte Domnick Gerhard Fietz mit monatlichen Zahlungen, die durch Bilder »kompensiert«⁵ wurden. In einer

Vereinbarung vom 10. Oktober 1948 heißt es: »Wir kommen darin überein, dass die weitere laufende Produktion von Gerh. Fietz, ehe sie anderen angeboten oder Galerien übergeben wird, Herrn Dr. Domnick gezeigt wird im Hinblick auf weitere Erwerbungen.«⁶ Bis März 1952, als Domnick seine Sammlung der Staatsgalerie übergab, waren auf diese Weise mindestens 11 Werke in die Sammlung Domnick gelangt.⁷ Offenbar jedoch führte eine weitere vertragliche Fixierung der so freundschaftlich begonnenen Geschäftsbeziehung zwischen dem Sammler und seinem Protegé zu einer tiefgehenden Irritation,⁸ die Korrespondenz jedenfalls brach im April 1952 für viele Jahre ab, und Domnicks sammlerisches Interesse an dem Künstler, von dem er sich einst die Exklusivrechte ausbedungen hatte,⁹ erlosch.

Gerhard Fietz war Mitbegründer von ZEN 49, und darin liegt seine kunsthistorische Bedeutung. Im engen Anschluss an Baumeisters Gedanken zum *Unbekannten in der Kunst* und unter Berufung auf das geistige Vermächtnis des *Blauen Reiters* suchten die Künstler dieser legendären Gruppe einen Neuanfang auf der Grundlage eines ganzheitlichen, von fernöstlicher Spiritualität geprägten energetischen Weltver-

ständnisses, das den Einzelnen, seine Psyche und seine künstlerischen Ausdruckskräfte eingebunden sieht in ein kosmisches Ganzes.¹⁰ Eine zentrale Rolle spielt das Unbewusste. Ihm muss sich der Maler anvertrauen auf seiner Entdeckungsreise in jenen, so Fietz, »ungeahnten, dem Wesen der Schöpfung benachbarten Bereichen,«¹¹ wo sich ihm »das Sein der Dinge, [...] ihre[...] Beziehungen und Spannungen, ihre[...] Zeitlosigkeit und ihre inneren Energien« offenbaren und ihn so zu »immer tieferen Entdeckungen seines eigenen Selbst [führen].«¹² Das aus dem *Unbekannten*, in meditativer Gelöstheit des Malers von quasi von selbst sich bildende Bild ist genuin abstrakt, verwirklicht »sich auf einer neuen Ebene reiner Verhältnisse.«¹³ Seine Ordnung »ist die gleiche einer noch größeren Ordnung.«¹⁴ Und diese Ordnung ist beständigem Wandel unterworfen, erfordert immer neue Bilder, in unabschließbarem Prozess: Malerei als Erfahrung des *Taos*, des ewigen Wegs als des eigentlichen Ziels. Auf diesem Weg mochte sich Fietz nicht festlegen, keine Richtung im Sinne eines distinkten Individualstils ausbilden, sondern er vagabundierete gewissermaßen im kollektiven Repertoire der Abstraktion, adaptierte unbefangene Baumeister, Bissier,

Cavael, Fautrier, Geiger, Grieshaber, Hartung, Hölzel, Kandinsky, Klee, Mathieu, Matisse, Miró, Nay, Tàpies, Thieler und andere mehr – vielleicht sogar ohne sich der formalen Nähe zu den anderen im einzelnen bewusst zu sein.¹⁵ Seine Monographien verteidigten diese stilistische Offenheit als Programm, Max Ernst referierend, ein Maler sei verloren, wenn er sich fände.¹⁶ – eine Sicht, die Sammler, Markt und Museen nicht unbedingt teilten.

Domnick jedenfalls hatte die Hälfte seines Fietz'schen Bestandes im Laufe der Jahre wieder verkauft, und den verbliebenen Bildern keine dauerhafte Präsenz in seiner Schausammlung gewährt.

* 1910 in Breslau.

1930-39 Studium an den Kunstakademien Breslau, Düsseldorf, Berlin; Meisterschüler von A. Kanoldt. 1939 Übersiedlung nach Schlederloh-Icking im Isartal. 1940 Erste Einzelausstellung, Galerie Günther Franke,



Gerhard Fietz
um 1950

München. 1941-43 Kriegsdienst, Verwundung. 1946 Beginn des abstrakten Oeuvres. 1948 Teilnahme am 3ème Salon des Réalités Nouvelles, Paris. 1949 Mitbegründer der Künstlergruppe ZEN 49, München. 1950 Ströher-Preis, Darmstadt; Teilnahme an der Biennale Venedig. 1950-Atelier in Stuttgart; Teilnahme am Domnick-Preis für Malerei 1951. 1951-57 Atelier in Buch bei Illertissen. 1956-57 Gastdozentur an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. 1957-75 Professur an der Hochschule für Bildende Künste Berlin. 1975-90 Längere Aufenthalte auf der Insel Cres, Kroatien. 1979 Gast in der Künstlerstätte Bleckede an der Elbe; Übersiedlung nach Göddingen bei Bleckede. 1988 Kulturpreis des Landkreises Lüneburg. 1991 Lovis-Corinth-Preis Künstlergilde e.V. Ostdeutsche Galerie Regensburg.
† 1997 in Göddingen bei Bleckede/Elbe.



DOM G 41

Bild 1948/71 | 1948

Eitempera auf Holz, 26 x 32 cm

Bez. unten rechts: »Gerhard Fietz 48«;

auf der Rückseite: »Gerhard Fietz // Bild 1948/71«

Erw. vom Künstler 1948, zus. mit 5 weiteren Arbeiten

(WV Fietz 0570 – 0575)

WV Fietz 0571 | Inv. Nr. DOM G 41

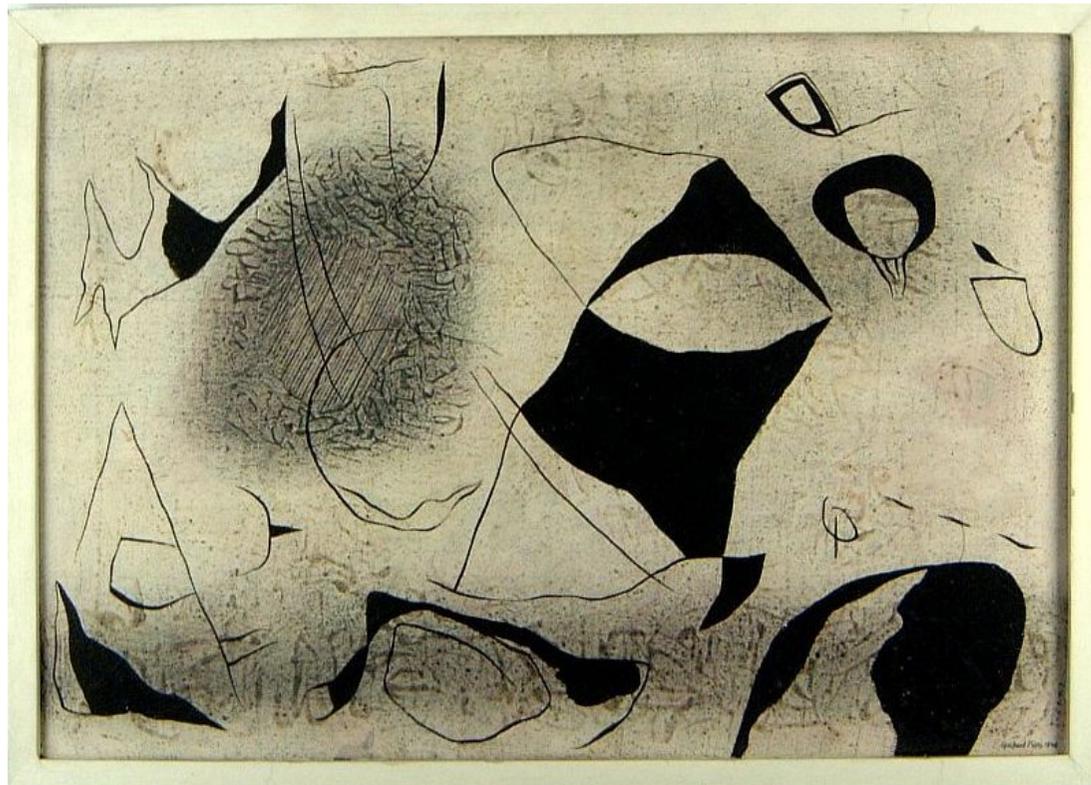


▪ Domnick 1982, S. 144 Nr. 72

▪ Fietz 2000, S. 188

In additiver Collage und mit Elementen, die an Klee, Baumeister, Bissier und die asiatische Kalligraphie gemahnen, baut Fietz sein kleines Bild von der Größe einer Schreiftafel auf: Fond, Felder, Zeichen, eines über dem anderen. Auf schlammfarbenem

(Ur-)Grund stehen zwei an den Rändern sich teilweise auflösende Rundfelder, ein helles und tiefdunkelblaues, einander entgegen. Ihren Dualismus – Yin und Yang – überspielen schriftartige schwarze Zeichen, staksige Lettern in der Art Paul Klees aus abendländischem Repertoire links, eine kalligraphische ‚Chinoiserie‘, die jedoch nicht tusche-leicht, sondern pastoskörperhaft mit körniger Beimischung in der Art Willi Baumeisters¹⁷ ausgebildet ist, rechts. Ein westöstliches Zusammenspiel ganz nach Geschmack und Bedürfnis der Zeit, als Eugen Herrigel *Zen und die Kunst des Bogenschießens* nach Deutschland brachte und die Spiritualität des Zen große Popularität erfuhr. Willi Baumeister, der sich zwei Jahrzehnte zuvor bereits intensiv mit dem Zen-Buddhismus befasst hatte, warnte vor zu schneller, notgedrungen oberflächlicher Aneignung einer fremden Kultur. Der durch den Namen ZEN 49 für die neu gegründete Gruppe der Gegenstandslosen signalisierte Anspruch erschien ihm so einfach nicht einlösbar.¹⁸



DOM G 44

Bild 1948 Nr. 89 | 1948

Eitempera auf Leinwand, 51 x 73 cm

Bez. unten rechts: »Gerhard Fietz 1948«; auf der

Rückseite: »Gerhard Fietz Bild 1948 Nr. 89«

Erw. vermutlich 1949 vom Künstler.

WV Fietz 0585, Inv. Nr. DOM G 44



▪ Domnick 1982, Abb. S. 83; S. 144 Nr. 75

(»Bewegte Formen«)

▪ Fietz 2000, S. 190

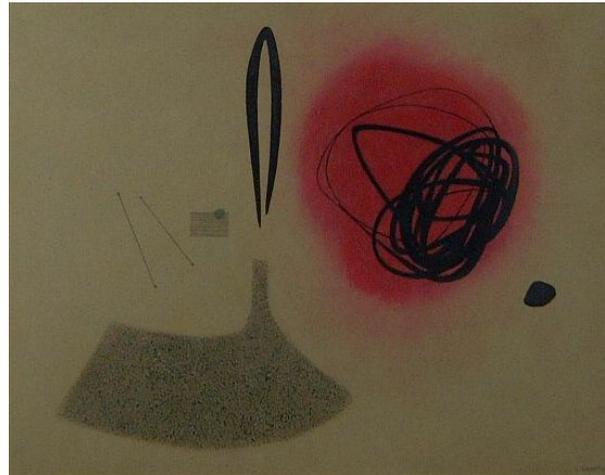
Baumeisters Einfluss auf die deutschen Maler der zweiten Abstraktion ist nicht zu überschätzen. Als Mensch, Lehrer und Künstler war er zentraler Be-

zugspunkt für die *Gegenstandslosen*, weit über ZEN 49 hinaus. Mit seiner Theorieschrift *Das Unbekannte in der Kunst* (1947) und mit seinem kohärenten, verzweigten Werk formulierte er Paradigmen einer neuen intuitiven, subtil durchgearbeiteten Malerei. So macht sich Fietzens Text *Über den Prozeß des Malens* von 1950 wesentliche Aspekte von Baumeisters Buch zu eigen¹⁹ und die malerische Reife, die einem in Bild 1948 Nr. 89 gegenübertritt, ist nicht die eines Künstlers, der erst zwei Jahre zuvor zur Abstraktion gefunden hatte, sondern eine ältere – aus dem Vorbild Baumeisters – erwachsene.

Zeichenhafte, mit schwarzer Tempera gezogene, teils offene, teils zu irregulären Feldern oder Zellen geschlossene und opak gefüllte Flächenformen segeln über einem monochromen, rötlich-beigen, reliefhaft ausgeprägten Grund dahin. Grauschwarze Frottagen auf den Höhungen – den Riefen und Körnern des beigemischten Füllstoffs – bilden diffus ausdampfende, doch plastisch strukturierte Flecken und Zonen von eigenem Realitätscharakter. Drei Ebenen wiederum sind es, die hier zusammengehen: Grund (beige), Fleck (grau) und Form (schwarz). Gegenüber DOM 41 erscheint das Zusammenspiel der

drei Schichten allerdings differenzierter, interaktiver: die eine entwickelt sich aus der anderen, um in toto das Bild einer abstrakten, in ihrer Form-Dynamik ausgeglichenen Choreographie zu erzeugen.

Aus einem Brief Domnicks an den Künstler im September 1949 ist zu schließen, dass bei diesem, auch von Willi Baumeister sehr geschätzten Werk ursprünglich der Rahmen in der gleichen körnigen Struktur wie der Bildgrund bemalt war, Bild und Rahmen also eine Einheit bildeten. Nach Domnicks und Baumeisters Ansicht jedoch, würde das Bild dadurch »entwertet,« und kurzerhand beschied Domnick dem Künstler: »Wir wollen die Körnung abschleifen und dann glatt streichen.«²⁰ Die Autonomie des Kunstwerks fand so in Verfügungsgewalt seines Vermittlers unwidersprochen ihre Grenze.



DOM G 45

Bild 1949/44 | 1949

Eitempera auf Leinwand, 48 x 63 cm

Bez. unten rechts: »Gerhard Fietz 49«;
auf der Rückseite Etikett des Künstlers mit Titel,
Technik, Maßen

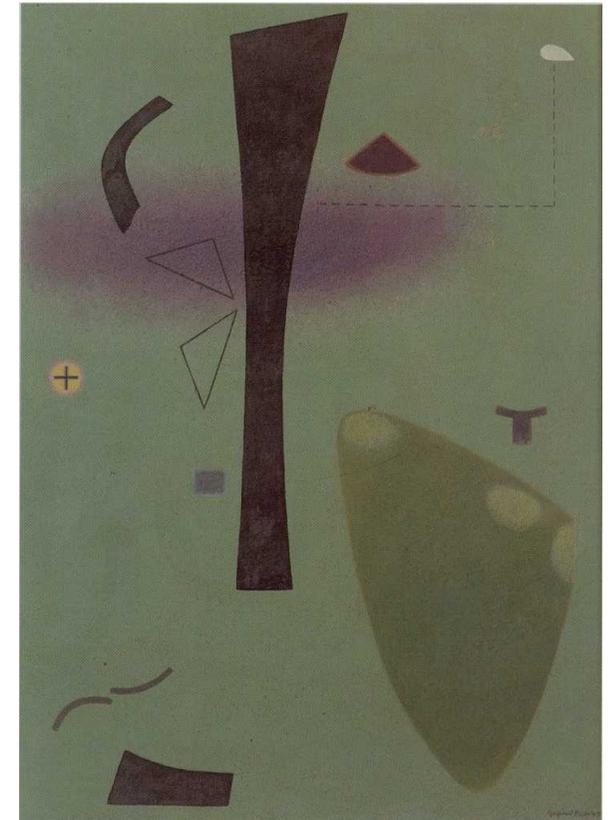
Erw. vermutlich 1949 vom Künstler.

WV Fietz 0654

Inv. Nr. DOM G 45



- Domnick 1982, S. 144 Nr. 76
- Fietz 2000, S. 195



DOM G 46

Bild 1949/48 | 1949

Eitempera auf Leinwand, 70 x 52 cm

Bez. unten rechts: »Gerhard Fietz 49«;
auf der Rückseite Etikett des Künstlers mit Titel,
Technik, Maßen. Erw. vom Künstler, vermutlich 1949.

WV Fietz 0657

Inv. Nr. DOM G 46



- Domnick 1982, S. 144 Nr. 77
(»Schwebende Formen auf Grün«)
- Fietz 2000, S. 195

Bild 1949/70 | 1949

Eitempera auf Leinwand, 60 x 75 cm

Bez. unten rechts: »Gerhard Fietz 1949«;

auf der Rückseite Etikett des Künstlers mit Titel,

Technik, Maßen

Erw. vermutlich 1949 vom Künstler.

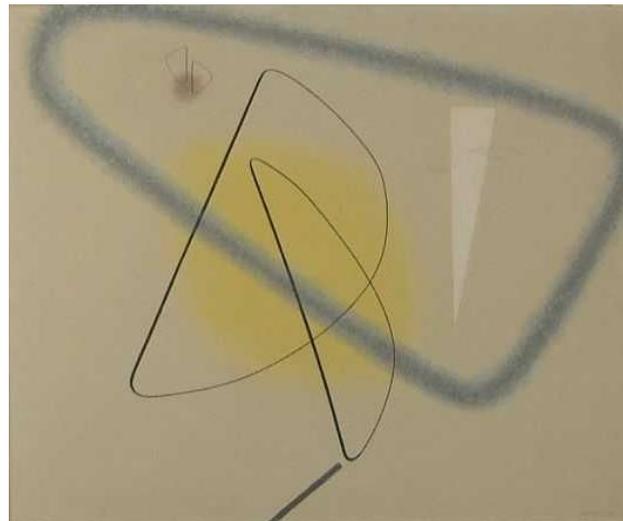
WV Fietz 0671

Inv. Nr. DOM G 47



- Domnick 1982, Nr. 78
- WV Fietz 2000, S. 197

Im Miteinander von Leere und Zeichen durch den Geist des Zen-Buddhismus inspiriert, diesen jedoch nicht ‚illustrierend‘ wie DOM G 41, atmen die drei 1949 entstandenen Bilder DOM G 45-47 eine



DOM G 47

konzentrierte, meditative Ruhe, die aus wenig *alles* entstehen lässt – das ganze Bild, in freiem Spiel, auf Kandinskys Exempel über *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) die Probe machend.

In Bild 1949/44 (DOM G 45) und Bild 1949/70 (DOM G 47) finden gerade und gekrümmte, lineare und flächige Formen über einem lichten, nur leicht gekörnten braunen Grund zu einer intuitiven Gleichgewichtsordnung von gewissermaßen *innerer Notwendigkeit*.²¹ Bildbestimmend ist jeweils ein farbiger, in den Malgrund diffundierender Fleck. Rot bei Bild 1949/44, gelb bei Bild 1949/70, gibt er seine

Energie an den leeren Raum ab, temperiert ihn und zieht so gestische Impulse des Malers auf sich: temperamentvoll verknäulte Kurvaturen bei Bild 1949/44, abgeklärte bei Bild 1949/70. Während bei Bild 1949/44 die Formen von oben nach unten zu sinken scheinen – dies vor allem bewirkt durch die breitgelagerte körnig-reliefhafte Kufenform unten links –, so steigen sie bei Bild 1949/70, das Gerhard Fietz 1948 in einer großen Pastell-Studie vorbereitet hatte,²² hinauf in eine indefinite Helle.

Bild 1949/48 (DOM G 46), von Domnick seinerzeit mit »Schwebende Formen auf Grün« betitelt, greift Elemente der beiden anderen Gemälde auf, festigt deren Zeichenhaftigkeit jedoch zum bildmäßig Gebundenen: kein ‚neutraler‘ Grund, sondern ein mattes Blaugrün, das die Dynamik und Trennschärfe der lebhafteren Grüntöne (in der sich aufschwingenden Pfeilform unten links, der Herz- oder Palettenform rechts) sowie das Violett des oberen Schattenfeldes vermindert. Um so stärker treten die Konturen der schwarzen und hellen Zeichen in Erscheinung, *schweben* tatsächlich über dem Fond, in offenem Bezug zueinander und entspannter Ausgeglichenheit.

Bild 1949/48 weist eine frappierende Nähe zu zeitgleichen Kompositionen Rolf Cavaels – auch er Mitbegründer von ZEN 49 – auf,²³ in denen Schablonen-Formen wie Mikroorganismen auf graugrünem Grund schwebend zueinander finden. Angesichts des intensiven Gedankenaustauschs im Freundeskreis der Gruppe ZEN 49 ist es schwer zu entscheiden, wer von beiden Künstlern mehr der Gebende, wer mehr der Nehmende war.

Anmerkungen

¹ Brief G. Fietz an O. Domnick, 12.10.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

² In Buchform publiziert: Ottomar Domnick (Hg.), *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus*, Bergen/Obb. 1947.

³ »Wenn es noch einen wesentlichen Mann in Deutschland g[a]ebe, ich würde zu ihm fahren! Aber ich kenne keinen mehr. Auch Probst weiss niemand. Baumeister niemand. Bissier niemand. [...] Ich würde sonst anstatt der 3 dann eben noch den 4. unentdeckten dazunehmen,« so Domnick in einem Brief an Fietz, 21.01.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

⁴ Ausst.-Kat. *Gerhard Fietz: Moderne* Galerie Otto Stangl, München 1948; vgl. Clelia Segieth, *Etta und Otto Stangl. Galeristen, Sammler, Museumsgründer*, Köln 2000, S. 57.

⁵ Brigitte Lohkamp, in: Ausst.-Kat. *Gerhard Fietz. Retrospektive: Galerie Angelika Harthan, Städtische Galerie Leinfelden-Echterdingen u.a., Stuttgart u.a.* 1991, S. 24.

⁶ Archiv Sammlung Domnick.

⁷ Liste vom 31.03.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

⁸ Brief Domnick an Fietz, 09.04.1952 (Archiv Sammlung Domnick); es ist der letzte aus dem Fietz'schen Konvolut der frühen Jahre. Große Lücken im Archiv der Sammlung Domnick lassen die näheren Hintergründe der Irritationen im Dunkel. Ein Streitpunkt aber war die von Fietz offenbar nicht gutgeheißene Schwarzweiß-Reproduktion eines seiner Werke, sehr wahrscheinlich von Bild 1948/75 (WV Fietz 0575; Abb. in Ausst.-Kat. 1991 [Anm. 5], S. 25). Neben Werken von Ackermann, Hartung und Baumeister hatte Domnick dieses Bild in seinem Verlag als Postkarte – wohl anlässlich der großen Präsentation der Sammlung Domnick in der Württ. Staatsgalerie 1952 – herausgegeben. Im Dezember 1977 schließlich machte es Domnick, so ist aus entsprechender Korrespondenz (Archiv Sammlung Domnick) zu schließen, seinem Stuttgarter Rechtsanwalt zum Geschenk.

⁹ Vgl. die oben, S. 1 zitierte Vereinbarung.

¹⁰ Am 19. Juli 1949 zunächst unter dem Namen *Gruppe der Gegenstandslosen* in der Modernen Galerie Otto Stangl in München gegründet, nannte sich die Vereinigung ab Januar 1950 ZEN 49. Zum Kern der Gruppe zählten die Maler Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel und Fritz Winter sowie die Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff. Zur Geschichte von ZEN 49 vgl. den Ausst.-Kat. Jochen Poetter (Hg.), *ZEN 49: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, Baden-Baden, 1986.

¹¹ G. Fietz in einem (undatierten) Text über ZEN 49; zit. nach Ausst.-Kat. 1991 (Anm. 5), S. 61.

¹² Ebda.

¹³ G. Fietz, in: »Über den Prozeß des Malens«, um 1950; zit. nach Ausst.-Kat. 1991 (Anm. 5), S. 44.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Vgl. Fietzens programmatische »Notizen über Malerei«, 1972, in: Ausst.-Kat. 1991 (Anm. 5), S. 46-49; an keiner Stelle weist Fietz auf etwaige, dabei so offenkundige Impulse aus fremden Oeuvres hin. Auch der frühe Text »Über den Prozeß des Malens« (Anm. 13) nennt die Inspirationsquelle seiner Gedanken, Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst* (1947), nicht.

¹⁶ Lohkamp, in: Ausst.-Kat. 1991 (Anm. 5), S. 15ff.

¹⁷ Vgl. u.v.a.: Willi Baumeister, Graues Reliefbild, 1942

(Grohmann 807 / Beye 1137); Farbabb. bei Gottfried

Boehm, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995, Taf. 54.

¹⁸ Vgl. ausführlich hierzu Dirk Teuber, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden 1986 (Anm. 10), S. 25ff.

¹⁹ Vgl. Anm. 15.

²⁰ »Lieber Herr Fietz! Am Montag geht zum erstenmal wieder eine Teilzahlung an Sie ab. Ihr Bild hängt in meinem Arbeitsraum über dem Bücherbrett, wo früher der Atlan hing. Ich freue mich jeden Tag über diese Arbeit. Baumeister war [...] von diesem Bild sehr beeindruckt. Lediglich die Struktur des Rahmens sagt mir nicht zu. Es ist so, dass der Grund des Bildes nicht im Rahmen fortgesetzt werden sollte, dadurch entwertet man das Bild. Baumeister ist übrigens der gleichen Ansicht. Wir wollen die Körnung abschleifen und dann glatt streichen.« Brief O. Domnick an G. Fietz 16.09.1949 (Archiv Sammlung Domnick). Dass sich die zitierte Briefstelle tatsächlich auf DOM G 44 (WV Fietz 0585) bezieht, ist nur durch Indizien zu belegen. WV Fietz 0575, das ebenfalls bis Dezember 1977 zur Sammlung Domnick gehörte und einen ebenso körnigen Bildgrund aufwies, konnte kaum gemeint gewesen sein, denn dieses Gemälde hatte Domnick im Konvolut mit 5 weiteren – WV Fietz 0570-0575 (davon heute nur noch DOM G 41 vorhanden) – bereits 1948 erworben. In Domnicks Brief aber geht es offensichtlich um eine jüngere Erwerbung.

²¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, (1. München 1912), 10. Aufl. Bern o.J., S. 120.

²² Bild 1948/106 (WV Fietz 0617), Abb. in Ausst.-Kat. 1991 (Anm. 5), S. 25.

²³ Z.B. zu den beiden im Ausst.-Kat. *Rolf Cavael (1898-1979). Ein Künstler des deutschen Informel. Retrospektive zum 100. Geburtstag*: Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 1998, S. 92 (Kat.-Nr. 108) und S. 95 (Kat.-Nr. 110) abgebildeten Blättern.

Abgekürzt zitierte Literatur

▪ Domnick 1982:

Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

▪ WV Fietz | Fietz 2000:

Anne Fietz (Hg.), *Gerhard Fietz. Annäherung und Werk*, o.O. 2000

Fotonachweis

- DOM G 44 | DOM G 45 | DOM G 47: WE
- DOM G 46: Uwe Seyl
- Portrait: Helga Fietz

Wir danken Frau Anne Fietz und Frau Cornelia Rehberg für die freundlichen Reproduktionsgenehmigungen.

Gerhard Fietz im Internet

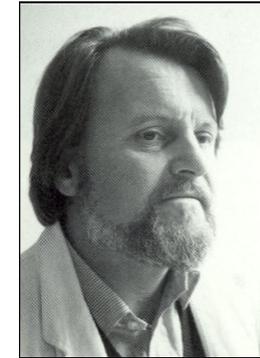
www.galerieharthan.de/fietz.htm



Lothar Fischer

Bildwerke, »Kunstfiguren«¹

Mit seinem figurativen, auf den weiblichen Akt und das Arbeiten in weichplastischem Ton gerichteten, malerisch-sensibilistischen Konzept passt Lothar Fischer eigentlich nicht in die Reihe der von Domnick bevorzugten, auf Dynamik und abstrakte Tektonik und die Ausdruckskraft von Stahl und Eisen setzenden Bildhauer. Lothar Fischers an mittelmeerisch-archaischer, etruskischer und romanischer, aber auch an afrikanischer und melanesischer Plastik sowie an Dubuffets *art brut* orientiertes Werk machte viele Metamorphosen durch, um Anfang der 80er Jahre zu einer hieratischen, zeremoniösen Strenge zu gelangen, die den Vorstellungen des Sammlers im Hinblick auf bildnerische Klarheit offenbar doch entsprach. So fand der Große geharnischte Kopf seinen Platz im Skulpturenpark: im westlichen, ‚verwaldeten‘ Teil, unweit von Michael Croissants Figur. Diese Nachbarschaft ist insofern stimmig, als die *Hüllenplastik* auch ein Hauptthema Fischers über Jahre hin war: »Der Mensch ist für mich ein so diffiziles Gebilde, daß ich ihn nicht darzustellen wage. Ich schaffe eine Hülle, in der man ihn sich vorstellen kann.«²



Lothar Fischer
Anfang der 80er Jahre

* 1933 in Germersheim / Pfalz.

1952-58 Studium an der Münchner Kunstakademie, Meisterschüler von Heinrich Kirchner. 1956 erste Einzelausstellung, Veste Coburg. 1958 Mitbegründer der gesellschaftskritischen Künstlergruppe SPUR. 1960 Kunstpreis der Jugend für Plastik, Mannheim. 1961 Villa Massimo-Stipendium, Rom. 1964 Teilnahme an der documenta III. 1967 Schwabinger Kunstpreis, 1968 Pfalzpreis, 1971 Förderpreis der Stadt München, 1972 Kunstpreis der Stadt Darmstadt. 1975-1997 Professur an der Hochschule der Künste, Berlin.

1977 Teilnahme an der documenta VI, Kassel.

1990 Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz.

Seit 1991 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

Lothar Fischer lebt in Berlin und Baierbrunn.



DKM P 413

Großer geharnischter Kopf | 1980

Eisenguss, 58 x 47 x 29 cm

Bez. auf dem Sockel: »Lothar Fischer«

Auflage: je 6 Exemplare in Eisen und Bronze

Erw. 1984; Galerie Timm Gierig, Frankfurt a.M.

WV Dornacher 1025

Inv. NR. DKM P 413



- Domnick 1987, Abb. S. 18
- Thorsten Rodiek (Hg.), *Lothar Fischer. Plastiken und Zeichnungen aus 40 Jahren*, Bramsche 1995, Abb. Umschlag innen
- Pia Dornacher (Hg.), *Lothar Fischer. Das plastische Werk. 1953-1998. Werkverzeichnis*, Bramsche 1998, S. 432, Nr. 1025, Abb. S. 246 (Ton-Version)

Während das in Fischers Werkverzeichnis wiedergegebene Ton-Original³ eine dem Künstler eigene (und auf seine nonkonformistische Vergangenheit in der Künstlergruppe SPUR verweisende) humoreske Ambivalenz von Imponierhabitus und bröckelnder Zerbrechlichkeit ausstrahlt, scheint die gegossene Eisenversion des Großen geharnischten Kopfes gewisser-

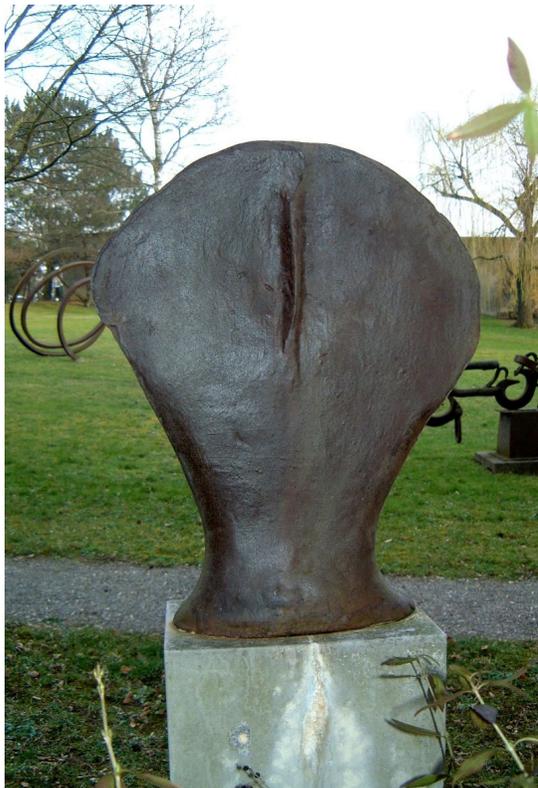
maßen zum Denkmal erstarrt. In ihrer Formverknappung zählt sie zu den überzeugendsten Arbeiten Fischers der Werkphase 1975 bis 1984, die Thorsten Rodiek seinerzeit mit »*Idole* – Konzeption, Strenge und Geschlossenheit« überschrieben hatte.⁴

Wie die meisten seiner Plastiken hat Lothar Fischers⁵ auch den Großen geharnischten Kopf auf eine archaisierende Frontalansicht hin konzipiert. Die trapezoide, von unten nach oben gespreizte, halbrund abgeschlossene Form ist spiegelsymmetrisch entlang eines Vertikalgrates in vier Horizontalzonen klar gegliedert: eine vogelartige Helmbüste mit ausgeprägtem Nasen- bzw. Schnabelansatz, dessen eigentümliche Ösen-Nüstern als einzige Sinnesöffnungen die Augen mit vertreten. Hinter der idolhaften Büste



Kleine weibliche Büste
1980 (WV 1008)

steht eine weibliche Figurenidee. Die verwandten Arbeiten WV 967f., 971, 1008, 1022⁶ geben mehr von ihr preis und berufen ihre ägyptischen Ahnen in den Staatlichen Museen zu Berlin.⁷



DKM P 413 verso

Anmerkungen

¹ L. Fischer, zit. nach Thorsten Rodiek (Hg.), *Lothar Fischer. Plastiken und Zeichnungen aus 40 Jahren*, Bramsche 1995, S. 11: »Mein Thema ist hauptsächlich der Mensch in seinen Grundhaltungen: Stehen – Sitzen – Liegen, aber begriffen als „Kunstfigur“.«

² L. Fischer, zit. nach Ausst.-Kat. *1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland: Nationalgalerie/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1985, S. 370.

³ Pia Dornacher (Hg.), *Lothar Fischer. Das plastische Werk. 1953-1998. Werkverzeichnis*, Bramsche 1998, S. 432, Nr. 1025, Abb. S. 246.

⁴ Rodiek (Anm. 1), S. 22.

⁵ Ebda., S. 22.

⁶ Vgl. Abb. bei Dornacher (Anm. 3), S. 238, 240, 242, 246.

⁷ Zum ägyptisierenden Moment in Fischers Plastiken vgl. Rodiek (Anm. 1), S. 32f.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987

Fotonachweis

- DKM P 413 | DKM P 413 verso: WE
- Portrait: Archiv Lothar Fischer

Wir danken Herrn Prof. Lothar Fischer für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Günter Fruhtrunk

»Provokation des Sehens«¹

Die Kunst Günter Fruhtrunks – innerhalb der konkreten Malerei in Deutschland so herausragend wie herausfordernd – ist eine *tragische*. Nicht wegen des frühen, verzweifelten Todes des Künstlers, sondern im Hinblick auf das in den Werken angelegte Scheitern des Betrachters. Es ist eine Malerei, die sich nie zur Komposition verfestigt, sondern in fortwährender Formation zu einem möglichen Bild hin in ihren Farben oszilliert. Der Dynamismus einer asystematischen Geometrie sowie die unkalkulierbare Sprungkraft konträrer Farben überfordern die Wahrnehmung und führen die Kategorie des Bildes in eine Krise. Das als *Bild Gesehene*, die farbräumliche Interaktion seiner einzelnen Elemente, bleibt stets vorläufig, der Anschauungsprozess lässt sich »nicht abschließen, man kann ihn nur abrechnen.«²

»Sich durchdringende Farbstrukturen und Partikel, die ihre Eigenfarbigkeit je nach Quantitätsverhältnissen und Beeinflussung verlieren,« formulierte Fruhtrunk in einem Text von 1966, »heben sich durch ihre trennende und verbindende Gleichzeitigkeit als möglicher Raum auf. Sie verleihen sich durch Lagerungsqualität wechselwirkend gesteigerte Existenz und vernichten sich als ‚materiell‘ Anwesendes.

Das visuell Wahrgenommene zieht uns nicht durch das Gestaltete hindurch in ‚andere Welt‘, sondern entwickelt sich im Sehvorgang als ständig Werdendes zu seiner rhythmisierten Lichtenergie zurück und durchstößt das von allem Benennungswert freie Farb = Licht.«³

Obwohl Fruhtrunk seinen Erfolg auf dem Kunstmarkt seit den mittleren 60er Jahren seiner vermeintlichen Nähe zur *Op Art* verdankt,⁴ hat er jedoch mit deren kalkulierten Oberflächenirritationen nichts zu tun. Er wurzelt tiefer: in der Umsturzprogrammatisierung von Malewitschs Suprematismus, der die ästhetische Kohärenz des Bildgefüges grundsätzlich in Frage gestellt hatte, einerseits wie dem ‚abstrakten Expressionismus‘ Kandinskys andererseits, der eine solche Kohärenz bei aller Disparität der Bildelemente durch farblichen Zusammenklang zu stiften suchte.⁵

Trat in den 50er Jahren bei Fruhtrunk Farbe noch als individuelle, im bewussten Bezug auf das Bildformat gesetzte abstrakte Form auf – als Figur auf Grund –, so erscheint sie im Jahrzehnt danach als *anonymisiert*⁶ zur Struktur, die mit dem Feld des Bildträgers zunehmend in eins geht und sich als körperloses Farb-Licht-Ereignis konkretisiert. Im Unter-

schied zu den seriellen und modularen, den rationalistischen Strukturen der geometrischen Abstraktion im Umfeld der Zürcher Konkreten etwa (Max Bill, Richard Paul Lohse), lassen sich Fruhtrunks Farbgeometrien nicht errechnen. Sie sind intuitive Findungen in freier, nicht getakteter Rhythmik, allen Verlaufserwartungen trotzend und in ihrem Ausdrucksverhalten unabsehbar.

* 1923 in München.

Zunächst Studium der Architektur, Abbruch nach zwei Semestern. 1941-45 Kriegsdienst, schwere Kopfverletzung. 1945-50 Privatstudium bei dem Berliner Maler und Graphiker William Straube in Neufrach/ Bodensee. 1947 erste Einzelausstellung, Galerie Der Kunstspiegel, Überlingen. 1952 Studium bei Fernand Léger, Paris; erstes gegenstandsloses Bild. 1954 Übersiedlung nach Paris, Stipendium. 1955 Arbeit im Atelier von Hans Arp. 1957 Beginn der Zusammenarbeit mit der Galerie Denise René, Paris. 1961 Prix Jean Arp, Köln. 1966 Medaille d'argent, Prix d'Europe, Ostende. 1967 Burda-Preis für Malerei, München; Professur an der Akademie der bildenden Künste, München. 1968 Teilnahme an der documenta IV und der Biennale Venedig. † 1982 in München.



Günther Fruhtrunk
1973



DOM G 49

[ohne Titel] | 1966-70, evtl. 1968

Acryl und Kasein auf Hartfaser

77 x 79 cm (mit Rahmen)

Bez. auf der Rückseite: »Ftk.«

Erw. 1970 vom Künstler

[vermutl. WV Gomringer 212-III]; nicht im WV Wendt

Inv. Nr. DOM G 49



- Ausst.-Kat. *Mit Kunst leben*: Württ. Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat. Nr. 300, Abb. S. 61 (mit nicht authentischem Titel »Diagonal«)
- Domnick 1982, Abb. S. 86; S. 144, Nr. 82 (mit falschem Titel »Cantus firmus«)
- Ausst.-Kat. Claus Zoege von Manteuffel (Hg.), *Die heroischen Jahre der Abstraktion. Sammlung Domnick / Staatsgalerie Stuttgart. Ausstellung auf Schloß Achberg. Auswahlkatalog*, Stuttgart 1995, Abb. S. 42

Domnicks (?) früherer Behelfstitel »Diagonal« fällt einem Täuschungsmanöver des Bildes zum Opfer. Genauso wenig wie Malewitschs berühmtes Schwarzes Quadrat auf weißem Grund tatsächlich ein Quadrat zeigt,⁷ verlaufen die staccatierenden, hell-dunklen Farbbahnen in diagonaler Richtung. Ihrem 45°-Winkel zu den Horizontalkanten entspricht kein

Quadrat als Bildformat, sondern ein dem Quadrat nur angenähertes Rechteck. Die Schrägbahnen springen um ein wenig, aber eben Entscheidendes aus der diagonalen Achse des Bildes und irritieren den Betrachter. Weitere Unruhemomente kommen hinzu: die Bahnen, ungleich Streifen, sind in ihrem Verlauf unterbrochen, zu Feldern gegliedert und gegeneinander versetzt; ihre Breite variiert, doch in unstetiger Pro- bzw. Degression; das Staccato von Schwarz und Phosphorgrün, von den Augen kaum zu halten, wird in seinem Pulsieren durch Akzentbahnen von sattem Grün und durch dünne Säume aus leuchtendem Blau ins Extreme gesteigert.

Die Sehbewegungen in der Fläche folgen keiner eindeutigen Richtung: von links unten nach rechts oben, von oben links nach rechts unten oder umgekehrt – im Verfolg jeder Richtung wird der Blick durch Entgegenkommendes gestört. Beim Versuch gar, das Ganze als Einheit zu überschauen (genau dies legt der Künstler nahe, indem er die Tafel mit einer schwarzblau bemalten, schmalen Rahmenleiste hinterfängt) verliert er erst recht allen Halt. Die Farbbahnen stoßen – vermöge ihrer harten Lichtkontraste – in einen virtuellen Raum, suggerieren ein ambiva-

lentes, beständig umspringendes Vor-und-zu-rück.

Keine Farbe ist in Bezug zur anderen in ihrer Tiefenlage eindeutig bestimmbar. Die Bahnenkanten geraten in Schwingung, reflektieren das Licht, den Minimalreflexen des Augenmuskels folgend, in Wellen: das ganze Bild bebt, erschüttert seinen Ort, löst sich auf in einen Wahrnehmungsprozess mit offenem Ergebnis. Der Betrachter, derart in »Interferenz[en] von Sukzessivität und Simultaneität,«⁸ »Expansion und Konzentration«⁹, »Begrenztheit und Entgrenztheit«¹⁰ verstrickt, kann seine »Anschauung des Bildes nicht abschließen, [...] nur abbrechen.«¹¹

Das Scheitern des »responsive eye«¹² aber ist durchaus produktiv, denn es verlangt einen ‚responsive mind‘, der sich weitere Fragen stellt: nach der Ontologie des Bildes etwa oder der ‚Logik‘ des Ästhetischen.

Variantenbildungen, die Fruhtrunk so liebte, machen eine eindeutige Identifizierung des Domnick’schen Bildes innerhalb des Gesamtwerks des Malers schwierig. In engstem Zusammenhang mit DOM G 49 aber steht eine annähernd formgleiche,¹³ um 90° nach rechts gedrehte große Version auf Leinwand mit dem Titel Grüne Akzente, 1966,¹⁴ die

Fruhtrunk 1973 auch als Siebdruck¹⁵ herausgegeben hatte. Eine ebenfalls 1966 entstandene ähnliche Variante von etwa gleicher Größe wie DOM G 49 – befindet sich im Musée d’art et histoire de Cholet.¹⁶ Wenn nicht mit letzter Gewissheit, so doch mit einiger Wahrscheinlichkeit ist DOM G 49 mit der im WV Gomringer unter Nr. 212, Expl. III,¹⁷ aufgeführten Variante von Grüne Akzente zu identifizieren.¹⁸ Der auf einem rückseitigen Ausstellungsaufkleber des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart von 1973 genannte Titel »Diagonal« jedenfalls ist nicht authentisch.¹⁹ Ob das dort angegebene Entstehungsjahr, 1968, stimmt, muss dahingestellt bleiben. Bei Domnick 1982 wird das Bild »Cantus firmus« betitelt, offensichtlich in Verwechslung mit einem ein Jahr zuvor über die Galerie nächst St. Stephan, Wien, erworbenen etwa gleichgroßen Bild, das der Sammler dann aber beim Künstler gegen DOM G 49 eingetauscht hatte.²⁰

Anmerkungen

¹ Max Imdahl 1982, zit. nach: Ausst.-Kat. Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Günter Fruhtrunk – Retrospektive: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin u.a.*, München 1993, S. 173.

² Ebda., S. 174.

³ Typskript im Archiv Sammlung Domnick; auszugsweise zit. in: Ausst.-Kat. *Günter Fruhtrunk im Arithme-um*, Bonn 2002, S. 21f.

⁴ Karin Wendt, *Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main etc. 2001, 104f.

⁵ Zur Genese des künstlerischen Werkes Günter Fruhtrunks vgl. im einzelnen die Darlegungen von Wendt (Anm. 4).

⁶ Ebda., S. 90ff.

⁷ Vielmehr ein leicht windschiefes, quadratähnliches Viereck; vgl. Gerd Steinmüller, *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch. Malerei über Malerei*, Köln 1991, S. 71.

⁸ Imdahl (Anm. 1), S. 170.

⁹ Ebd., S. 172

¹⁰ Ebd., S. 173.

¹¹ Ebda., S. 174.

¹² Titel einer berühmten, Op Art und kinetische Kunst international bekannt machenden Wanderausstellung des Museum of Modern Art, New York, 1965, an der auch Fruhtrunk teilgenommen hatte; vgl. Wendt (Anm. 4), S. 104.

¹³ Eine minimale Abweichung in der Staffelung der Farbbahnen findet sich im der rechten unteren Eckfeld.

¹⁴ Kunstsammlungen der Ruhruniversität Bochum, Inv. Nr. 506, 191 x 189 cm (WV Wendt 1966-09).

¹⁵ Ausst.-Kat. *Position konkret. 6 Künstler aus Deutschland: Neuer Sächsischer Kunstverein u.a.*, Dresden 1991/92, Kat. Nr. 19, Abb. S. 46 – hier allerdings mit einer Staffelung der Bahnen im rechten unteren Zwickel wie bei DOM G 49 (vgl. Anm. 13).

¹⁶ Grüner Hiatus, Acryl auf Isorel, 76 x 73 cm; WV Wendt 1966-05. Eine größere, etwas spätere Version von Grüner Hiatus (151 x 146 cm) im Kunstmuseum Düsseldorf, WV Wendt 1966/67-04.

¹⁷ WV Gomringer, S. 82.

¹⁸ So auch die Einschätzungen von Karin Wendt (Brief 11.09.2002) und Rosemarie Ruchti, Nachlass Günter Fruhtrunk (Brief 13.11.2002), im Hinblick auf die mit DOM G 49 übereinstimmenden Material- und Maßangaben von WV Gomringer 212, Expl. III und dessen private Provenienz.

¹⁹ So R. Ruchti, ebd.

²⁰ Korrespondenz im Archiv Sammlung Domnick. Die bei Wendt (Anm. 4) aufgeführten Bilder der Reihe Cantus firmus sind in vertikalen Bahnen organisiert.

Abgekürzt zitierte Literatur

▪ Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

▪ WV Gomringer:
Eugen Gomringer / Max Imdahl / Gabriele Sterner, *Günter Fruhtrunk*, Starnberg 1978

▪ WV Wendt:
Karin Wendt, *Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main etc. 2001

Fotonachweis

▪ DOM G 49: Uwe Seyl
▪ Portrait: Adelheid Heine-Stillmark

Wir danken Herrn Prof. Dr. Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/Nachlass Günter Fruhtrunk sowie Frau Adelheid Heine-Stillmark für die freundlichen Reproduktionsgenehmigungen.



Rupprecht Geiger

Farbe – das Medium wird Botschaft

»Rot ist die Farbe Rupprecht Geigers. Es gibt keinen zeitgenössischen Künstler, der sich so intensiv mit dieser Farbe auseinandergesetzt hat.«¹ Verbindet man Yves Klein mit jenem tiefen, einen indefiniten Raum aufschlagenden Blau, so Rupprecht Geiger mit seinen gleichsam protuberierenden, die Augen verbrennenden Rottönen. Aber es gab einen Geiger davor. Der Interpret des Rots kam aus surrealen Landschaften und suggestiv modulierten, ins Offene hineingebauten Farbarchitekturen, denen, so ambivalent sie sich in ihrer farbäumlichen Dynamik auch gaben, Form und kompositorischer Zusammenhalt noch wesentlich war. Blickt man vom Spätwerk Geigers, das die Farbe als mit sich selbst identische Form-Materie-Licht-Erscheinung absolut setzt, aus zurück, so lässt sich bereits am Beginn der künstlerischen Karriere des gelernten Architekten die Farbe als *das* Essential seiner Malerei erkennen. In einem programmatischen Text zur Ausstellung »Extreme Malerei« im Schaezlerpalais Augsburg 1947 verschaffte er dem Anspruch der Farbe als Träger einer neuen Kunst zum Unbekannten, in das Abenteuer eines nie da gewesenen Sehens hin, auch rhetorisch Geltung: »Entwirklichte Farb- und Formgebung sind

die Stimmungsträger der zu gestaltenden Idee. Es wohnt ihnen die magische Kraft inne, die Tore in den Bereich des Übernatürlichen, in die Welt des Unbewußten zu öffnen. [...] Da ist vor allem die Farbe. Gewichtig steht sie an erster Stelle.«² In einem kühnen Schritt, der von der Überzeugung ausging, dass die »Farbe [...] beim Auftrag den ihr eigenen Gesetzen folgend ihre Form prägen«³ wird, hatte Geiger schon Ende der 40er Jahre das Prinzip des *shaped canvas* der amerikanischen Malerei der 60er Jahre vorweggenommen und seine Leinwände in irreguläre, harte Winkel gefasst, d.h. die Farben in ihrer je eigenen Gestaltausdehnung konturiert.⁴ Solchermaßen Vorkämpfer für eine radikal neue Malerei und Mitbegründer von ZEN 49, spielte Geiger in der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit eine wichtige Rolle, gefördert u.a. von so einflussreichen Kunstkritikern wie John Anthony Thwaites und Franz Roh.

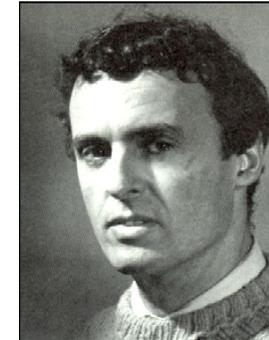
Rupprecht Geiger zählte zu den 17 deutschen Künstlern, die unter der organisatorischen Leitung von Ottomar Domnick die »Zones occupées en Allemagne« beim »3ème Salon des Réalités Nouvelles« 1948 in Paris vertraten.⁵ Auch zur Teilnahme am ersten (und einzigen) Wettbewerb um den

»Domnick-Preis« für Malerei 1951 hatte ihn der Sammler und Kunstagent eingeladen; Geiger beteiligte sich mit fünf, von Domnick selbst ausgewählten Eitempera-Bildern, in denen die Farbe Gelb Leitmotiv war,⁶ und errang damit den dritten Preis.⁷ E 105, das im Katalog abgebildete Werk, verblieb in Stuttgart, in Domnicks Sammlung. »Dort vertreten zu sein«, so Rupprecht Geiger in einem Dankesbrief an den Sammler, »ist mir eine große Freude u. Genugtung.«⁸

* 1908 in München.

Sohn des Malers Willi Geiger. 1926-35 Ausbildung zum Architekten in München, anschließend Arbeit in einem Architekturbüro. 1940-1944 Kriegsdienst. Von 1945 an autodidaktisches Studium der Malerei; erste abstrakte Bilder und Teilnahme am 3ème Salon des Réalités Nouvelles in Paris 1948. 1949 Mitbegründer der Künstlergruppe ZEN 49. 1949-1962 eigenes Architekturbüro. 1951 dritter Preis beim Domnick-Preis 1951. 1953 erste Einzelausstellung, Moderne Galerie Otto Stangl, München. Von 1959 an mehrfache Teilnahme an der documenta und weitere internationale Ausstellungsbeteiligungen. 1962 erste monochrom modulierte Farbflächen. 1965-76 Professur für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Seit den 70er Jahren zahlreiche Ehrungen und Preise, u.a. Burda-Preis 1970, Berlin-Preis und Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland 1988, Rubenspreis der Stadt Siegen 1992, Bayerischer Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst 1993.

Rupprecht Geiger lebt in München.



Rupprecht Geiger
1950



DOM G 50

105 E | 1950

Eitempera auf Hartfaser; 60 x 87,5 cm

Bez. auf der Rückseite: R. Geiger/ München 19/ FRANZ-MARCstr/ 10/ »105 E«

Erw. 1951 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 50 | WV Dornacher/Geiger 69

„Suprematistische“ Elemente, frei im Raum organisiert, doch atmosphärisch gebunden – so ließe sich 105 E, das Ottomar Domnick unter dem illustrativen Titel »Raumstation« vereinnahmt hatte, vielleicht am kürzesten charakterisieren. »E« steht für *Eitempera*, »105« ist die laufende Nummer in Rupprecht Geigers erstem Werkverzeichnis.

Die Hauptrolle spielt das Gelb, das Geiger in einer leicht verzogenen Quadratform an einem dunkelroten Gestänge aus mäandrierenden Linien wie ein Segel vor gewittrigem Himmel aufzieht. Der aufgespritzte blaugraue Grund frisst sich von rechts in das Gelbsegel hinein, doch dieses behauptet sich, nach links hin dunkler und fester werdend, in suggestiver Plastizität. Wenngleich jedes der kompositorischen Elemente mit dem anderen dank der durchgehenden horizontalen Linienführung in Verbindung steht, ist der Zusammenhalt doch ein äußerst labiler, im Zickzack geführter. Harte Buntwert- und Helligkeitskontraste vereinzeln die Formen, lassen sie zu Antagonisten einer dramatischen Konfrontation werden. Das Bühnenbildhafte, das Geigers surreal abstrakten Landschaftsbildern eignete,⁹ ist hier noch zu spüren, wenn auch im Gegenstandslosen sublimiert. Insze-

niert wird *Farbe als Lichtform*: als leuchtend moduliertes Gelb, als glimmendes, von einem rötlichen Lichthof hinterfangenes Schwarz, als gletscherartig trüb aufschimmerndes oder als mondhelles Weiß, in ambivalentem, räumlich nicht ortbarem, doch gemäß der Proportion des Bildfeldes ausbalanciertem Widerspiel zueinander. Im weiteren Verlauf der Werkentwicklung wird sich die solcherart als »Lichtträger«¹⁰ verstandene Farbe schließlich zu jener Formüberwindenden, raumschaffenden, akompositionellen und anonymen Eigenqualität verselbstständigenden, die Rupprecht Geiger als »unbegrenzte[...], gegenstandslose[...] Schönheit«¹¹ 1949 bereits visionär vorausschien.



- Ausst.-Kat. *Domnick-Preis – Porsche-Preis: Württ. Staatsgalerie, Stuttgart 1951*, s.p. [S. 21], Abb.
- Ausst.-Kat. *Verzameling Dr. O. Domnick: Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1952*, s.p., Abb.
- *Art d'aujourd' hui. Revue d'art contemporain, série 4, numéro 6, août 1953*, S. 10f, Abb.
- Ausst.-Kat. *Rupprecht Geiger: Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1967*, Kat. Nr. 2 (o. Abb.)
- Ausst.-Kat. *Rupprecht Geiger: Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1967*, Kat. Nr. 2 (o. Abb.)
- *Domnick 1982*, Abb. S. 86; S. 144, Nr. 83
- Ausst.-Kat. *Rupprecht Geiger: Akademie der Künste, Berlin 1985*, Kat. Nr. 25, Abb. S. 47
- Ausst.-Kat. *Peter-Klaus Schuster (Hg.), Rupprecht Geiger: Staatsgalerie moderner Kunst, München 1988*, Kat.-Nr. 19, Abb.
- Pia Dornacher / Julia Geiger, *Rupprecht Geiger. Werkverzeichnis 1942-2002. Gemälde und Objekte. Architekturbezogene Kunst*, München 2003; S. 46, WV 69 (Abb.)

Anmerkungen

- ¹ R.-G. Dienst, in: Ausst.-Kat. *Position Konkret. 6 Künstler aus Deutschland: Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden 1992*, S. 49.
- ² R. Geiger, in: Ausst.-Kat. *Extreme Malerei: Schaezlerpalais Augsburg, Augsburg 1947*, s.p. (S.11f); wieder abgedruckt in: Ausst.-Kat. Jochen Poetter (Hg.), *ZEN 49: Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Baden-Baden 1987*, S. 258; ferner in: Ausst.-Kat. *ZEN 49. Fragmente der Erinnerung: Pinakothek der Moderne, München 1999*, S. 57.
- ³ R. Geiger, Tagebucheintrag 1949; zit. nach Poetter (Anm. 2), S. 258.
- ⁴ Vgl. hierzu J. Meinhardt, in: Ausst.-Kat. Petra Giloy-Hirtz (Hg.), *Rupprecht Geiger: Russisches Museum, St. Petersburg, Ostfildern 1994*, S. 91-96.
- ⁵ Geiger zeigte dort drei im selben Jahr entstandene, bildmäßige Aquarelle; vgl. Ausst.-Kat. *Réalités Nouvelle. 3ème Salon: Palais des Beaux-Arts, Paris 1948*, S. 45, Kat. Nr. 606-608.
- ⁶ Ausst.-Kat. *Domnick-Preis – Porsche-Preis: Württ. Staatsgalerie, Stuttgart: 1951*; vgl. Werner Esser, *Sammlung Domnick. Eine Einführung*, Nürtingen 1999, S. 17f.
- ⁷ Der mit 1.000 DM dotierte Hauptpreis ging an Karl Kunz, der zweite Preis – eine Woche Aufenthalt in Paris – an Fritz

Winter. Insgesamt waren 31 Maler unter 50 Jahren zur Teilnahme aufgefordert, u.a. G. Fietz, R. Cavael, K.O. Götz, E.W. Nay, H. Trier. In der Jury: W. Baumeister, O. Domnick, W. Grohmann, H. Hildebrandt, R. Probst, F. Roh.

⁸ Brief von Geiger an Domnick vom 10.05.1951 (Archiv Sammlung Domnick).

⁹ Vgl. Jörn Merkert, in: Ausst.-Kat. *Rupprecht Geiger*: Akademie der Künste, Berlin 1985, S. 20.

¹⁰ R. Geiger, in: Ausst.-Kat. *Rupprecht Geiger*: Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1967, S. 35.

¹¹ Vgl. das von Beatrice Vierneisl im Ausst.-Kat. Berlin 1985 (Anm. 9), S. 89, wiedergegebene Zitat aus einem Manuskript des Künstlers von 1949.

Fotonachweis

- DOM G 50: Volker Naumann
- Portrait: Helga Fietz

Wir danken Herrn Prof. Rupprecht Geiger und Frau Cornelia Rehberg für die freundlichen Reproduktionsgenehmigungen.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick - ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart /Zürich 1982

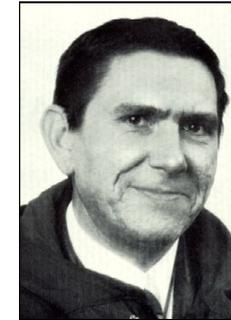


Volkmar Haase

Eisen, Stahl, Edelstahl

»Er hat als Maler und Radierer angefangen und hat sich erst kurz vor Beendigung seines Studiums der Plastik zugewandt, als er entdeckte, daß ihn an der Radierplatte das Metall stärker faszinierte als der Druck.«¹ Gepackt vom Eros des Materials und des Handwerks beginnt Haase Ende der 50er Jahre zu schmieden und zu schweißen. Eisen, Stahl und Edelstahl werden zu seinen bevorzugten Werkstoffen für Jahrzehnte. Je edler das Material desto gefährlicher die Verlockungen der schönen Form, sich selbst zu genügen und zur Schmuckform auszublühen. Doch Volkmar Haases konstruktiv-organoides Frühwerk, das Ottomar Domnick sehr geschätzt hatte, vermochte sich kraftvoll im Kontext der europäischen Eisenskulptur der 50er und frühen 60er Jahre zu behaupten.

Eine Plastik von Volkmar Haase war es, die den Beginn von Domnicks *Weg zu den Skulpturen* markierte: Verstrebung (DOM P 36). Bald nach ihrer Entstehung erworben, spielte sie als Requisit in *Gino*, Domnicks zweitem, 1960 gedrehten Spielfilm, der das komplizierte Geflecht einer Dreiecksbeziehung zum Thema hatte, eine markante Rolle.² Und wiederum zwei Skulpturen Volkmar Haases waren es (DOM P 19



Volkmar Haase
ca.1972

* 1930 in Berlin.

Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin. Meisterschüler von Max Kaus; prägende Einflüsse von Hans Uhlmann. 1958 erste Einzelausstellung, Museum Osnabrück. Seit 1958 als freischaffender Bildhauer in Berlin ansässig. 1960 Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie. 1964 Arbeitsaufenthalt in den USA, 1968 im Tessin. Zahlreiche Arbeiten im öffentlichen Raum, insbesondere in Berlin.

Volkmar Haase lebt in Berlin.

und DOM P 22), die bereits 1974 den Grundstock für den späteren Skulpturenpark lieferten. Mit diesen drei Plastiken aus Eisen, Stahl und Edelstahl sind die maßgeblichen Werkgruppen Volkmar Haases in der Sammlung Domnick vertreten.



DOM P 36

Verstrebung | 1957/58

Eisen, geschmiedet

90 x 46 x 35 cm

Erw. 1959 vom Künstler

DOM P 36



▪ Domnick 1982: S. 157, Nr. 287

▪ Domnick 1987, Abb. S. 67

Verstrebung zählt zu den typischen Strukturplastiken der 50er Jahre und frühen 60er Jahre, die – in der weiteren Nachfolge von Piet Mondrians Neoplatizismus – ein Gefüge horizontaler und vertikaler Streben mit Flächenelementen und setzen und Skulptur als offene, d.h. durchlässige und kommunikative, sich selbst organisierende Struktur im Raum begreifen, bei der ein Element ins andere greift. Jean Gorins streng geometrische Raumkonstruktionen³ gehören ebenso dazu wie die wachstümlicher strukturierten Verstrebungen eines John Rood,⁴ Ibrahim Lassaw,⁵ Hansjörg Gisiger.⁶

Wie für Miguel Berrocal so dürfte damals auch für Volkmar Haase Eduardo Chillida wesentlicher Anreger gewesen sein. Zum »Lob des Eisens«⁷

hatte Chillida archetypische Werkzeuge des ‚Eisenzeitalters‘ in seine Schmiedeskulpturen eingearbeitet.⁸ Auch Haases Verstrebung enthält Formelemente, die an Werkzeug gemahnen (Beilklingen, Meißel, Stößel). Der Gesamteindruck der in rechtwinkeligem Versatz über Kreuz und gestuft sich aufbauenden Gliederskulptur aber ist eher ein anthropomorpher: der einer Figurengruppe – von einem Abstraktionsgrad allerdings, der selbst die Personages von Julio Gonzalez aus den 30er Jahren⁹ hinter sich lässt.

alte Stele | 1960

Stahl, massiv

ca. 250 x 40 x 40 cm

Erw. 1977 vom Künstler

DOM P 18



- Domnick 1982, Abb. S.120; S. 156, Nr. 271
(dort als »Stele II, 1962« bez.)
- Domnick 1987, Abb. S. 89 (dito)



DOM P 18



DOM P 18

vertikal II | 1962

Stahl, massiv

ca. 230 x 60 x 50 cm

Erw. 1974 vom Künstler

DOM P 19



- Udo Kultermann, *Junge deutsche Bildhauer*, Mainz 1963, Abb. 45/46
- Domnick 1982, Abb. S.117; S.121; S. 156, Nr. 270 (dort als »Stele I, 1960« bez.)

Die beiden im Abstand von zwei Jahren entstandenen Stahlskulpturen DOM P 18 und DOM P 19 bilden im Skulpturenpark eine stimmige Gruppe, wenngleich jede einzelne als Solitär geschaffen worden war. Die Werktitel entsprechen Volkmar Haases Benennungen in der Korrespondenz mit dem Sammler. Domnicks frühere Bezeichnungen– »Stele I« (für DOM P 19) und »Ste-le II« (für DOM P 18) sind als Behelfstitel anzusehen, wobei er in Nummerierung und Datierung die Reihenfolge irrtümlich vertauscht hatte.

Mit dem Thema *Stele* befasste sich Volkmar Haase Anfang der 60er Jahre mit der Leidenschaft



DOM P 19

eines »Eisenbeißers«¹⁰. Aus zentimeterdicken Stahlplatten wurden mit dem Brenner einzelne annähernd rechteckige Placken herausgeschnitten und hochkant über Eck in freier Vertikalentwicklung übereinander geschweißt. Wie ein Schnitzmesser kerbte der Schneidbrenner die offenen Kanten, ließ sie haptisch schroff und schrundig, optisch jedoch malerisch und weich stehen. Dass Haase zuvor Maler war, wird in dieser Auffassung von lebendiger Oberfläche und Kontur besonders deutlich. Wie gewachsen, staffeln sie sich empor, »in ihrer Natur wie Naturdinge selbst. Wohl gerade auch deshalb finden sie ihre beste Nachbarschaft in der Natur und nicht innerhalb eines [...] Gebäudekomplexes.«¹¹ Die Aufstellung inmitten der Baumgruppen am Südhang des Skulpturenparks als »zwei Hadeswächter«, wie Domnick die beiden Stelen in Anspielung auf ein (wie ein Flachrelief aus Eisen in Erscheinung tretendes) Bild Willi Baumeisters¹² einmal genannt hatte,¹³ darf daher als besonders gelungen gelten.

Eine parallel zu vertikal II geschaffene Variante, konfrontiert,¹⁴ verweist in ihrer strengeren Geometrisierung auf Haases kubische Edilstahlsäulen der 70er Jahre,¹⁵ im Blick zurück aber



DOM P 22

verraten die Stahlstelen ihre motivische und stilistische Herkunft aus dem Geist der 50er Jahre.¹⁶

kubisch schwingend | 1967

V2A-Stahl

ca. 85 x 145 x 45 cm

Erworben 1974, zusammen mit DOM P 19

DOM P 22



Domnick 1982, S. 156 Nr. 272

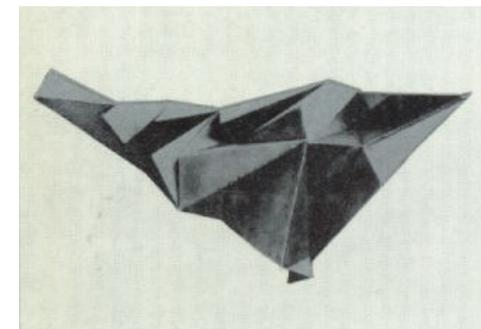
Domnick 1987, Abb. S. 45

Vergleichbar Otto Herbert Hajek, Erich Hauser und Eberhard Fiebig, die ab Mitte der 60er Jahre von freien, organoiden Gebilden zur Systematik geometrischer Formen fanden, gelangte auch Volkmar Haase in den Bannkreis der konkreten Kunst des ‚Edelstahlzeitalters‘ mit ihren zahllosen Möglichkeiten eines dynamisch-eleganten, die Glanzwirkung kantig gebrochener und polierter Oberflächen dramaturgisch einbeziehenden Raumperspiels.¹⁷ »Hier gibt es keine organischen Anklänge mehr; hier ist alles artifizuell [...] Haases Plastiken sind [...] autonom geformte Gebilde, deren legitimes Erscheinungsfeld nicht der Naturraum, sondern der Zivilisationsraum ist.«¹⁸ Folgerichtig hatte Volkmar Haase kubisch schwingend ursprünglich für eine Platzierung vor einer Wand und auf einem Sockel von 35 cm Höhe vorgesehen;¹⁹ doch zeigte er sich von Domnicks späterer bodennaher Aufstellung an exponierter Stelle im Park sehr einverstanden.²⁰

kubisch schwingend setzt Haases arabeskenhaft durchbrochene und mit ornamentalen Ziselierungen akzentuierte Fächerformationen der Jahre 1963-65²¹ in puristischerer Haltung fort: eine Faltfigur aus Edelstahl, arrangiert aus Dutzenden von glatten

Dreiecksflächen unterschiedlichen Zuschnitts. Die ineinanderdringenden, aneinanderstoßenden, einander überlappenden Dreiecke sind in ‚chaotischer Ordnung‘ zu einem Fußpunkt als dynamischem Entfaltungszentrum hin orientiert und befolgen damit ein in Volkmar Haases Oeuvre immer wieder begegnendes Grundprinzip.

Eine kleinere Variante von kubisch schwingend wurde 1968 als Wandplastik ausgeführt,²² eine weitere Variante als Großplastik für das Schwimmbad Berlin-Wedding.²³



Volkmar Haase, *Wand-Plastik*, 1968



DOM P 2

gespaltenes Dreieck | 1970

V2A-Stahl, massiv

13,5 x 20 x 19 cm

Bez. oben rechts: HAASE

Erw. vor 1982, Geschenk des Künstlers

DOM P 2



- Domnick 1982, S. 157, Nr. 288
- Domnick 1987, Abb. S. 72

▪ Ausst.-Kat. *Volkmar Haase: Zeichnung 1970-1989.*

Skulptur: Kunstamt Spandau von Berlin / Palas der Zitadelle Spandau, Berlin 1989, S. 6 (Cover-Abb.)

gespaltenes Dreieck, Variante einer Großskulptur im Volkspark Maiendorf,²⁴ setzt sich aus vier entlang einer durchgehenden ‚Firstlinie‘ arrangierten, doch gegeneinander versetzten und in die Schräge gezogenen dreiseitigen Pyramiden zusammen, deren Spitzen, *upside down*, in einem gemeinsamen Fuß- und Drehpunkt zusammenlaufen. Die Drehung erzeugt frappante Perspektiven, lässt dasselbe Objekt in verschiedener Gestalt auftreten. Das kombinatorische Potential des Dreiecks, Haases bevorzugter Grundfigur bis in die 70er Jahre,²⁵ und seine dynamischen Effekte werden in dieser kleinen, konzentrierten Skulptur funkelnd vor Augen geführt. Ein gleichgroßes Pendant ist nicht mehr vorhanden.²⁶

Anmerkungen

¹ Eberhard Roters, in: Ausst.-Kat. *Volkmar Haase: Kunstamt Berlin-Wilmersdorf / Berliner Festwochen, Berlin, 1962, s.p.* [S. 1].

² Abb. (Standfoto mit Eleonore van Hoogstraten) in: Film-broschüre *Gino. Ein Film von Ottomar Domnick*, Stuttgart o.J. [1960].

³ Vgl. Michel Seuphor, *Die Plastik unseres Jahrhunderts*, Köln 1959, Abb. S. 133, re.

⁴ Ebda., Abb. S. 324, li.

⁵ Ebda., Abb. S. 196, o.li.

⁶ Ebda., Abb. S. 172, re. Auch Gerlinde Becks Werkgruppe Konkrete Gemeinschaft von 1962 (darunter DOM P 29) darf in diesem Zusammenhang genannt werden; s. das Kapitel zu G. Beck.

⁷ Elogio del hierro - so der Titel einer Skulptur von 1956; vgl. Seuphor (Anm. 3), Abb. S. 182, re; Ausst.-Kat. *Chillida: Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Künzelsau 2002, Abb. S. 36.*

⁸ Vgl. das Kapitel zu Berrocal.

⁹ Vgl. Ausst.-Kat. *Skulpturen der Moderne*. Julio Gonzalez [...], Paris u.a. 1980, Kat.-Nr. 6ff, mit Abb.

¹⁰ Vgl. das Kapitel zu Eberhard Fiebig.

¹¹ Walter Huder, in: Ausst.-Kat. *Volkmar Haase. Skulptur – Graphik: Kunstamt Berlin-Charlottenburg/ Kunstkabinett,*

Berlin 1972, s.p. [S.3]. Haders Satz passt trefflich auf Haases frühe Stahlstelen, kaum jedoch auf die Faltungen aus Edelstahl der 70er Jahre, auf die er gemünzt war und die Curt Grützmaker entsprechend konträr charakterisierte (vgl. DOM P 22 mit dem in Anm. 18 nachgewiesenen Zitat.)

¹² Hadeswächter (DOM G 14); vgl. das Kapitel zu Willi Bau-meister.

¹³ Brief Domnick an Haase 14.06.1977 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁴ Vgl. Udo Kultermann, *Junge deutsche Bildhauer*, Mainz 1963, Abb. 47f (dort mit 1963 datiert; laut einem Brief des Künstlers an O. Domnick vom 29.01.1987 [Archiv Sammlung Domnick] ist sie »parallel zu vertikal II 1962 entstand[en].«)

¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. *Volkmar Haase* 1987 (Anm. 17), Abb. S. 37, 39, 41.

¹⁶ Vgl. z.B. die bei Seuphor (Anm. 3), S. 305, abgebildete Stele von Mirko Basaldella, 1956.

¹⁷ Vgl. etwa die Erich Hauser nahestehenden geometrischen Faltfiguren aus Edelstahl mit ihrer raumgreifenden Form-Rhetorik, Abb. in: Ausst.-Kat. *Volkmar Haase* 1972 (Anm. 11), Kat. Nr. 2, 4, 6, 8ff; Ausst.-Kat. *Volkmar Haase. Skulpturen 1965-1987*: Galerie Bremer, Berlin 1987, S. 12ff.

¹⁸ Curt Grützmaker, in: Ausst.-Kat. *Volkmar Haase*: Galerie S/ Europa-Center Berlin, Berlin o.J. [1968], s.p. [S. 10].

¹⁹ Brief Haase an Domnick 22.09.1974 (Archiv Sammlung Domnick).

²⁰ Brief Haase an Domnick 17.09.1987 (Archiv Sammlung Domnick).

²¹ Vgl. Ausst.-Kat. *Volkmar Haase*: Galerie Thomas, München o.J. [1965], S. 1 ff, Abb.

²² Vgl. Ausst.-Kat. *Volkmar Haase* 1972 (Anm. 17), Kat. Nr. 13, Abb.

²³ Laut Mitt. des Künstlers 03.11.2002.

²⁴ Edelstahl, 220 x 350 x 350 cm, 1972; vgl. Ausst.-Kat. *Volkmar Haase* 1987 (Anm. 17), Abb. S. 15.

²⁵ Vgl. Gabriele Höhle, in: Ausst.-Kat. *Volkmar Haase: Zeichnung 1970-1989. Skulptur*: Kunstamt Spandau von Berlin/ Palas der Zitadelle Spandau, Berlin 1989, S. 6.

²⁶ Ehemals DOM P 3 (laut Inventar aus Eisenguss; nach Mitt. des Künstlers 03.11.2002 aus Edeltstahlguss). Der Verbleib ist unbekannt.

Abgekürzt zitierte Literatur

▪ Domnick 1982:

Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982

▪ Domnick 1987:

Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987

Fotonachweis

▪ DOM P 2 | DOM P 18 | DOM P 19 | DOM P 22
DOM P 36: WE

▪ Wand-Plastik, 1968 | Portrait: Archiv Volkmar Haase

Wir danken Herrn Volkmar Haase für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Hans Hartung

»Peinture comme action«?

Der Urblitz. Als Souverän seines eigenen Mythos' lässt Hans Hartung sein 1976 publiziertes *Autoportrait*¹ mit der produktiven Verarbeitung traumatischer Gewittererlebnisse der Kindheit beginnen. Dem Sechsjährigen war es gelungen, die von Mutter und Großmutter übernommene Angst vor den Blitzen dadurch zu ertragen, dass er dem Schrecklichen unverwandt ins Auge sah und es durch unmittelbar hingeworfene Zeichnungen zu bannen suchte. Die Blitzangst wurde abreagiert, bildnerisch ausagiert. Viele dieser spontanen Aktionszeichnungen sollten sich in Hartungs Schulheften sammeln; der Vater nannte sie daraufhin »Blitzbücher«. ² Sie sind das virtuelle Stammbuch des späteren Künstlers.

Die Aktion, die Spur, die Bild geworden war, steht im engsten Zusammenhang mit kosmischem Geschehen. Und dieser Bezug der subjektiven Geste zur Welt und ihren kosmischen Kräften durchzieht als Generalbass Hartungs Malerei von den ersten Anfängen bis zum dramatischen Schluss. Das Wetterleuchten der Kindheit, es strahlt noch ins Spätwerk hinein.

Hartungs Weg in die Abstraktion beginnt mit einer erstaunlichen Vorvollendung. Hartung war ein Tachist *avant la lettre*. Bereits der Achtzehnjährige

experimentierte zu Anfang der 20er Jahre mit gegenstandslosen Pinselzeichnungen und Aquarellen,³ in denen Ausdruckskraft, Interaktion und Strukturbildung intuitiv gesetzter Flecke und Linien das Thema bildeten. Er war damit der künstlerischen Avantgarde dreißig Jahre voraus. Mit unerschütterlichem Selbstvertrauen hielt der spätere Akademiestudent und freie Maler an seiner immer expressiver und komplexer werdenden ‚Fleckenmalerei‘ fest, nahm Einzelgängertum und Erfolglosigkeit auf dem Kunstmarkt für zweieinhalb Jahrzehnte in Kauf, bis ihm bald nach dem zweiten Weltkrieg der internationale Durchbruch gelang.⁴ Zu diesem Erfolg hat ein kardinales Missverständnis des aktionistischen Moments, das sich in Hartungs Bildern in den Vordergrund drängt, maßgeblich beigetragen. Das avancierte Publikum der Nachkriegszeit, in der psychomotorischen Befreiung der Malerei in *art informel*, *tachisme* und *action painting* die eigene Befreiung als teilhabendes Wahrnehmungssubjekt mitvollziehend, schätzte Hartungs »peinture comme action«.⁵ In Wirklichkeit aber war es eine Malerei des ‚als ob‘: auf der Leinwand gewissermaßen nachgestellte Aktion: In altmeisterlich bedachtsamem und vorlagentreuem Übertragungs-

prozess machte Hartung aus einer spontanen Papier-skizze, die er aus Dutzenden von Blättern als kompositorisch ausgewogen ausgewählt hatte, ein vollgültiges Bild, und zwar so gut wie ohne Korrekturen. Die Leinwandfassung sollte der Ausgangsskizze so nahe wie möglich kommen. Bereits in den 30er Jahren wandte Hartung dieses Verfahren an. Er selbst begründete es damit, dass seine materielle Not zu dieser Zeit es ihm nicht erlaubt hätte, auch nur das kleinste Stück Leinwand zu vergeuden; Jean Hélon habe ihm den entscheidenden Rat zu der ökonomischen Übertragungstechnik gegeben.⁶ Bis zum Beginn der 60er Jahre⁷ sollte Hartung daran festhalten und, aus der Not eine Tugend machend, das Behelfsverfahren zum künstlerischen Konzept weiterentwickeln. Franz- W. Kaiser hat jüngst Hartungs spezifische, von ihm selbst niemals verheimlichte Weise der Bildproduktion ausführlich dargelegt und deren erstaunliches konzeptuelles Moment in den Vordergrund gestellt.⁸ Es gipfelt darin, dass der Maler manche Zeichnungen oft Jahre später und mehrfach, in unterschiedlichen Formaten, auf Leinwand übertrug, teilweise gar von Assistenten ab Mitte der 50er Jahre, zu Zeiten des bilderhungrigen Marktes, vorbereitend

übertragen ließ. Gewiss spielte Hartungs Kriegsinvalidität – er hatte im Kampf gegen Hitlers Truppen auf französischer Seite ein Bein verloren – hier eine Rolle, doch wiegt der methodisch-konzeptuelle Aspekt schwerer. So entstanden in der zweiten Hälfte der 50er Jahre Hunderte von seriellen Tuschpinselzeichnungen als ein »Arsenal für die Übertragung auf Leinwand«,⁹ und systematisch rapportierte Hartung in einem seit den späten 40er Jahren geführten Handkatalog,¹⁰ welche Zeichnung in welcher Weise bereits verwendet worden und wie befriedigend das Ergebnis für ihn war.¹¹ Nicht ganz illegitim erscheint es daher, dass Domnick Jahre nach Entstehen einer frühen Erwerbung den Maler einmal bat: »Am kleinen Bild müssen Sie noch etwas arbeiten.«¹²

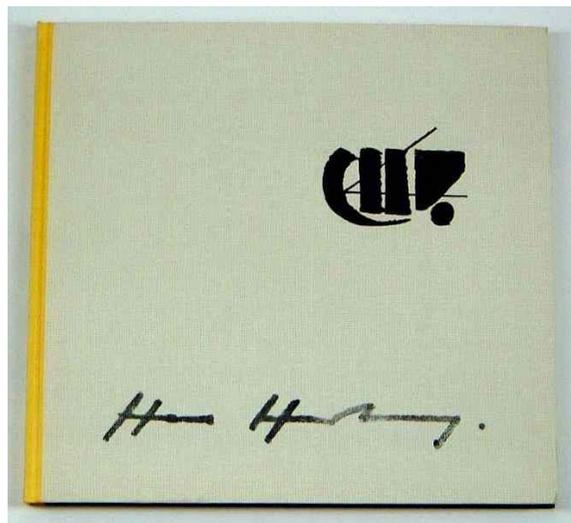
Hartung war Domnicks ureigenste Entdeckung auf dem *3ème Salon des Réalités nouvelles* in Paris 1948, und er war für ihn – neben Willi Baumeister – d e r Künstler der Sammlung.¹³ In einer Briefstelle von 1952 bringt er es auf den Punkt: »Wie ich Ihnen in Paris schon sagte, ist meine Sammlung Hartung.«¹⁴ Mit der Zündkraft eines Blitzes war Hartungs Malerei in Domnick aufgegangen und führte zu einer »bedingungslose[n] Passion.«¹⁵ Für keinen anderen

Künstler hatte sich Domnick derart eingesetzt und finanziell verausgabt und, dies darf auch erwähnt werden, mit keinem anderen hatte er später solche kapitalen Erlöse aus dem Verkauf von Bildern realisieren können wie mit jenem Fixstern der *École de Paris*.¹⁶



Werke Hans Hartungs in der Wanderausstellung französischer abstrakter Malerei 1948/49 Kunst- und Museumsverein Wuppertal

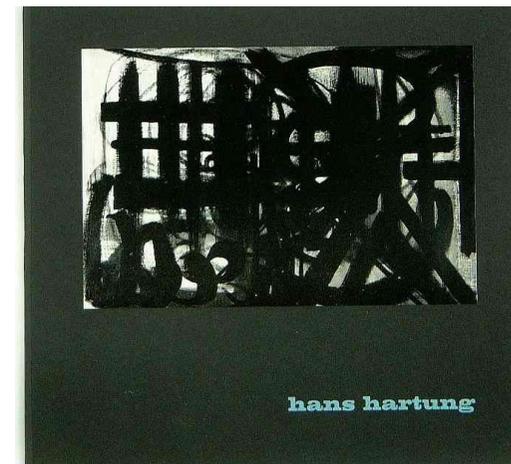
Es war Domnicks Verdienst, Hartung in Deutschland ins Gespräch gebracht zu haben: zunächst über seine bundesweite *Wanderausstellung französischer abstrakter Malerei 1948/49*¹⁷ (»Ich bin glücklich, Ihnen sagen zu können, dass Sie als der interessanteste Künstler bezeichnet werden«¹⁸), sodann und vor allem durch die Herausgabe jener dreisprachigen, opulent illustrierten Monographie 1949 – der ersten zum Werk des Malers überhaupt¹⁹ –, die Domnick als jungen Verleger mit der viel zu hoch angesetzten Auflage von 5000 Exemplaren an den Rand des Ruins gebracht hatte,²⁰ sowie nicht zuletzt durch



Domnicks Hartung-Monographie, 1949

zahlreiche Leihgaben zu Ausstellungen Hartungs seit Beginn der 50er Jahre.²¹ Z.B. firmierten alle fünf in der zweiten Ausstellung von *ZEN 49* in München 1951 gezeigten Werke Hartungs unter der Provenienz »Dr. Domnick, Stuttgart«,²² und auch bei der großen, von Werner Schmalenbach 1957 ausgerichteten, durch ganz Deutschland wandernden Retrospektive kamen zahlreiche Leihgaben aus Domnicks Sammlung.²³ Als Hartung 1958 den neu eingesetzten Rubens-Preis der Stadt Siegen erhielt, widmete ihm Domnick einen nobel gestalteten Katalog – »ein bekenntnis zu hans hartung – zu dem werk wie zu dem menschen [...] ein dokument des dankes und der anerkennung.«²⁴

Die beiden annähernd Gleichaltrigen verband eine lebenslange, von gegenseitigem Respekt geprägte Freundschaft. An den entscheidenden Lebens- und Karrierestationen Hartungs nahm Domnick Anteil und gab seinen Rat, wo immer er sich kompetent sah. So hatte er Hartung 1950, nach der Schließung der Galerie von Lydia Conti, sehr massiv Louis Carré als engagierten Galeristen empfohlen,²⁵ hatte den Künstler immer wieder wegen dessen von der Amputation herrührenden Neuralgien beraten und behandelt,²⁶ hatte behutsam, in Loyalität zu beiden



Ausstellungskatalog Siegen 1958

Partnern in Hartungs schwerer Ehekrise 1952 zu vermitteln versucht,²⁷ und es wäre auch nicht verwunderlich, wenn Domnick seine Hand im Spiel gehabt hätte, als man Hartung 1954 antrug, an der Stuttgarter Kunstakademie die Nachfolge Willi Baumeisters anzutreten.²⁸ 1966 schließlich, als die Hartungs ihren Wohn- und Atelierkomplex in Antibes planten, schaltete sich Domnick in ungewöhnlich detaillierter Weise ein und warb – allerdings vergeblich – für »seinen« Paul Stohrer als für eine derartige Aufgabe besonders ausgewiesenen Architekten.²⁹ Angesichts solch enger Verbundenheit Domnicks mit Hartung, muss es den Sammler geschmerzt haben, in Hartungs *Autoportrait*

nicht gerade mit einer Glanzrolle bedacht worden zu sein.³⁰ Dennoch, Domnick hat Hartung zeit seines Lebens die Treue gehalten und seinen Namen stets mit dem von Hartung für die Monographie von 1949 entworfenen Signet verbunden.³¹ Noch 1982, obwohl der Sammler seit gut drei Jahrzehnten kein Gemälde mehr von seinem favorisierten Künstler erworben hatte, ließ jener diesen wissen: »Wir blättern oft in Deinen Katalogen und sind immer wieder begeistert von Deiner Kunst. Wie auch in unserer Sammlung Du der König bist.«³²



* 1904 in Leipzig.

1912-14 mit der Familie in Basel. Großes Interesse an Astronomie. 1915-24 Humanistisches Gymnasium in Leipzig, Abitur. 1921-24 erste ungegenständliche Tuschezeichnungen und Aquarelle. 1924-26 Studium der Malerei, Kunstgeschichte, Philosophie an der Universität Leipzig und an den Kunstakademien Leipzig und Dresden. 1926-29 Studienaufenthalte in Paris und Südfrankreich; intensive Beschäftigung mit den Prinzipien des Goldenen Schnitts. Maltechnische Studien bei Prof. Doerner an der Kunstakademie München. 1929 Heirat mit der norwegischen Malerin Anna-Eva Bergman. 1931 erste Einzelausstellung, Galerie Heinrich Kühn, Dresden. 1933-34 eigenes Atelierhaus auf Menorca. 1935 nach vorübergehendem Aufenthalt in Deutschland endgültige Niederlassung in Frankreich. 1938 Scheidung von Anna-Eva Bergman; verzweifelte finanzielle Situation, arbeitet im

Atelier von Julio González. 1939 Heirat mit Roberta González, Tochter des Bildhauers. Eintritt in die Fremdenlegion. 1944 Amputation des rechten Beines nach Kampfeinsatz gegen die deutschen Truppen in Belfort. 1945 Wiederbeginn der künstlerischen Arbeit in eigenem Atelier in Paris. 1946 französische Staatsbürgerschaft. 1947 erste Einzelausstellung in Frankreich, Galerie Lydia Conti, Paris; Hartung wird zunehmend bekannter. 1948 Begegnung mit Ottomar Domnick, der fortan sein Freund und Förderer wird. 1952 Trennung von Roberta González und erneute Heirat mit Anna-Eva Bergman; erste internationale Ausstellungserfolge und Preise: Chevalier de la Légion d'honneur; Teilnahme an der Biennale Venedig. 1956 Prix Guggenheim; 1958 Rubenspreis der Stadt Siegen; 1960 Großer Internationaler Preis für Malerei der Biennale Venedig; 1967 Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. 1968-73 Bau des Wohn- und Atelierkomplexes in Antibes. 1970 Grand Prix des Beaux Arts de la Ville de Paris. 1974 Stephan-Lochner-Medaille der Stadt Köln. 1976 Autobiographie. 1977 Mitglied im Orden pour le Mérite, Bonn, und der Académie des Beaux Arts, Paris. 1981 Oskar-Kokoschka-Preis der Republik Österreich. 1984 Großes Bundesverdienstkreuz. 1987 Tod von Anna-Eva Bergman. 1989 Grand Officier de la Légion d'honneur. † 1989 in Antibes.



DOM G 56

T 1947-7 (Abb. oben)

Öl auf Karton, 50 x 23 cm

Bez. unten links: »Hartung 47«

Erw. vor 1952; evtl. 1948 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 56



- Domnick 1953, Kat. Nr. 65
- Domnick 1982, S. 145, Nr. 100 (Abb.)

T 1947-8 (Abb. rechts)

Öl auf Karton, 44 x 36 cm

Bez. unten rechts: »Hartung 47«

Erw. vermutl. 1948 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 57



- Hartung/Winter 1951, [vermutl.] Kat. Nr. 2
- Faltblatt zur Ausst. ZEN 49, München 1951, s.p. («Kleine Komposition auf Blau«)
- Domnick 1953, Kat. Nr. 66
- Ausst.-Kat. Die Handschrift des Künstlers: Städtische Kunsthalle Recklinghausen/Ruhrfestspiele 1959, Kat.-Nr. 131 (Abb.)
- Domnick 1982, S. 145, Nr. 101 (Abb.)
- Watzke 1995, S. 61f; S. 111, Abb. 34 («Kalligraphie«)

Im Zusammenhang mit den Exponaten zu Domnicks *Wanderausstellung französischer abstrakter Malerei 1948/49*³³ erwähnt Hartung in einem Brief an Domnick vom 11.11.1948 »das kleine Ölbildchen, das Sie



DOM G 57

selbst bei Madeleine Rousseau [der Hauptautorin von Domnicks Hartung-Monographie] mitgenommen haben.«³⁴ Ob es sich hierbei um DOM G 56 oder DOM G 57 handelte, bleibt die Frage, doch eines von beiden war vermutlich von Domnick für die Ausstellungstournee, bei der Hartung eine Hauptrolle spielte,³⁵ ausgesucht worden.³⁶

Hartung beließ seine meisten Bilder ohne Titel, er nummerierte sie lediglich nach einem Schema, das er im Sommer 1948 – so belegt ein Brief an Domnick vom 10.10.1948 – entwickelt und jahrzehntelang beibehaltenen hatte;³⁷ frühere Werke wurden entsprechend nachnummeriert. »T« steht für *tableau* oder *toile*, die Ziffer hinter der Jahreszahl ist ein Numerus currens,³⁸ der bei den frühen Arbeiten Hartungs wegen dessen nachträglicher Vergabe allerdings nicht verlässlich die Reihenfolge ihrer Entstehung angibt. Zu den nachnummerierten Arbeiten zählen auch T 1947-7 und T 1947-8, von Domnick zeitweise auch »Kalligraphie« genannt.

T 1947-7 und T 1947-8 knüpfen an Hartungs frei gestische Tuschpinselzeichnungen der Zeit um 1938 an, die ihrerseits die frühen 'Klecksographien' und Spontanzeichnungen der 20er Jahre fortführen.³⁹ Allerdings ist das zeichenhafte Moment bei den beiden Ölbildern sehr viel stärker ausgeprägt.

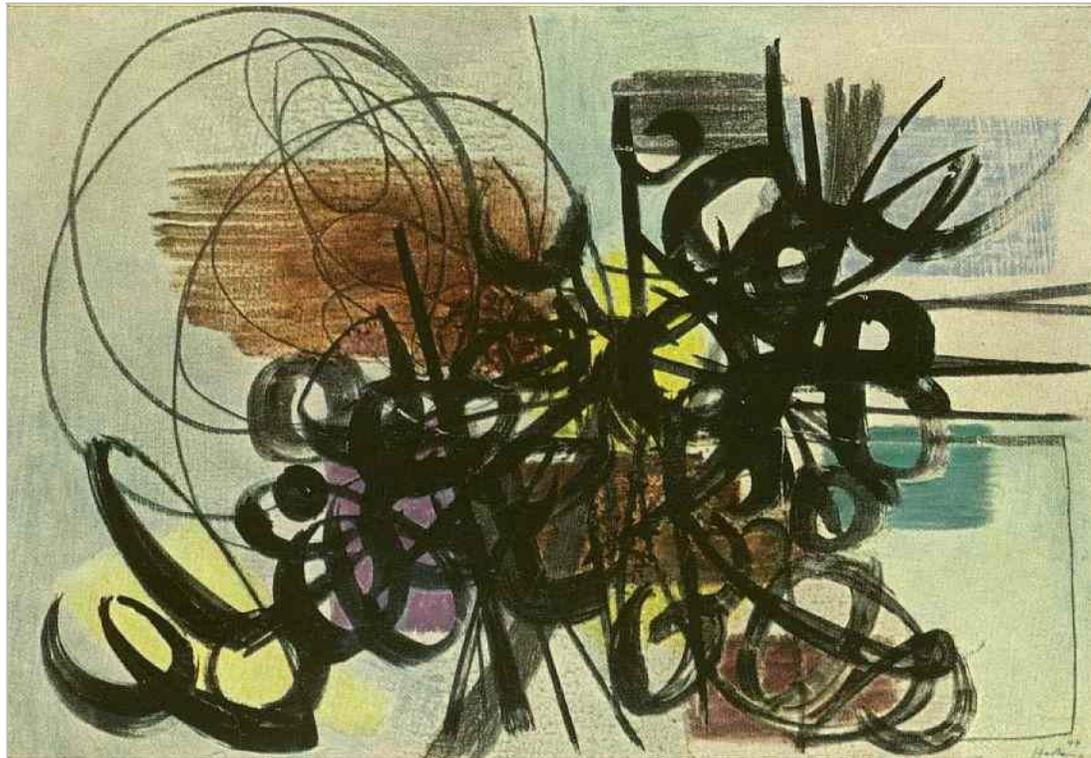
Schon vom schlanken Hochformat her erinnert T 1947-7 an eine chinesische Kalligraphie.⁴⁰ Eine Kalligraphie jedoch, bei der die Zeichen nicht untereinander, sondern ineinander geschrieben wurden und der Zeitablauf des malerischen Gestus sich als Schich-

tung kundtut. Bereits der Bildgrund von T 1947-7 ist in mehreren Lagen aufgebaut, das Braun überdeckt eine Untermalung in Schwarz und gibt dem Grund eine unauslotbare Tiefe. Die Formschichtung enthält mehrere Elemente, die im Typenreservoir Hartungs stets wiederkehren: Winkelbogen, Kreis, Diagonalbalken, parallele Linienbündel. Und auch die diagonale Verspannung des Zeichengerüsts über das gesamte Bildformat darf als eine für Hartung typische Konstante angesehen werden.

Bei T 1947-8 kommt ein weiteres Moment ins Spiel, das den Werken Hartungs ihre Suggestionskraft gibt: die Durchleuchtung des Bildgrundes und die hierdurch bewirkte Steigerung seiner räumlichen Wirkung. Der Lichtraum wird zum Tiefenraum, vor dem sich ein gestisches Geschehen in Chiffren zur Komposition arrangiert. Auch wenn der Betrachter nichts von den biographischen Bezügen zu Blitz, Weltraum, Fenster und Nacht wüsste,⁴¹ würden solche Assoziationen von T 1947-8 in ihm hervorgerufen.

Als »Kleine Komposition auf Blau« hatte T 1947-8 bei Hartungs Gastspiel in der zweiten Ausstellung der Gruppe *ZEN 49* das kleine Format vertre-

ten.⁴² Wenn Domnicks oben erwähnte Bitte um Nachbesserung eines Bildes⁴³ sich auf T 1947-8, das in seinen dunklen Partien rechts offensichtlich übermalt worden war, bezieht, dann hätte Hartung erst nach Ende der Münchner Ausstellung, während seiner beiden Stuttgarter Aufenthalte im Sommer und Herbst 1951,⁴⁴ dieser Bitte nachkommen können.



DOM G 55

T 1947-33 (»Le scorpion«)

Öl auf Holz, 50 x 73 cm

Bez. unten rechts: »47 / Hartung«; auf der

Rückseite: »T 47-33«

Erw. 1948 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 55



- Hartung 1951, Kat. Nr. 1
- Faltblatt zur Ausst. ZEN 49, München 1951, s.p.
- Domnick 1953, Kat. Nr. 70
- Ausst.-Kat. *Zeugnisse europäischer Gemeinsamkeit: Städtische Kunsthalle Recklinghausen/Ruhrfestspiele* 1954, Kat. Nr. 130 (Abb.)
- Stuttgart 1973, S. 8, Kat. Nr. 6

- Domnick 1982, Abb. S. 8, S. 107, S. 145, Nr. 99
- Watzke 1995, S. 15f, S. 19f, S. 28, S. 39, S. 61; S. 107, Abb. 2

T 1947-33, von Hartung auch *Le scorpion* genannt, war das Bild, mit dem sich Ottomar Domnick als Protagonist der Moderne ins Bewusstsein der Öffentlichkeit brachte: ein oft publiziertes Foto von Adolf Lazi aus dem Jahr 1948 zeigt ihn als ‚Sammler in Weiß‘ in pyramidalen Monumentalität am leeren Schreibtisch sitzend, mit dem sanften, energischen Blick des Therapeuten den Betrachter befragend; und im Hintergrund das gestische, enigmatische Gespinnst von *Le scorpion*.⁴⁵

Wenngleich von relativ kleinem Format, darf doch T 1947-33 zu den frühen Hauptwerken der Sammlung Domnick gerechnet werden. Die ganze Komplexität von Hartungs Malerei der Nachkriegsjahre erscheint hier gebündelt: der Antagonismus von Farbe und Linie, die wechselseitige Durchdringung von Raum und Fläche, die Ambivalenz von Spur und Form, die Paradoxie eines geordneten Chaos, eines beruhigten Sturms.

Aggressiv durchfahren in gegenläufigen Diagonalbewegungen schwarze Pinsel- und Ölkreidezüge

einen lichthaften Bildgrund, den kalt (zitronengelb, türkis) und warm (braun, violett) aufleuchtende Farbflecke tiefenräumlich staffeln. Drängt sich auf den ersten Blick das gestische, Geschwindigkeit suggerierende Moment als das Bild beherrschende vor, so wird doch bald deutlich, dass auch der Bildgrund mit seinen diagonal getreppten, antithetisch (in den Kalttönen) auf- und (in den Warmtönen) absteigenden Farbfeldern einen eminent aktiven Part spielt, die Bewegungen des Linienspiels begleitend und vermittelnd.

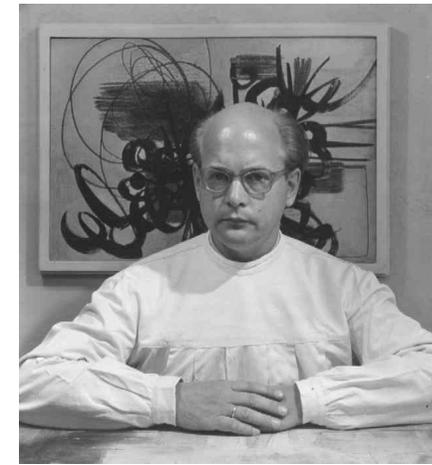
In *Le scorpion* entfaltet Hartung eine Rhetorik des Widerspruchs: jede Setzung scheint Gegenrede zur vorigen (Hell gegen Dunkel, Kalt gegen Warm, Gerade gegen Krümmung, offen ausfahrende Bögen gegen konzentrierende Schlaufen usw.), in toto steigern sie sich zu einem Gewirr von Stimmen, das den Betrachter nötigt, die Simultanität der Komposition auf die Sukzessivität des Vortrags zurückzuführen. Das Bild manifestiert sich so als Zeitereignis, als Dokument einer Aktion. Dass diese Aktion nicht unmittelbar, sondern in bedachtsamem Nachmalen ausgeführt wurde,⁴⁶ ist bei T 1947-33 kaum ablesbar, vielleicht aber in der Ausgewogenheit des Gesamtarran-

gements spürbar. Denn darauf zielte Hartungs ganzes Bestreben: die individuelle Emotionsenergie mit all ihren Dissonanzen in einen Aggregats-, d.h. Formzustand universell gültiger Harmonie zu transformieren. Erst durch diesen Einklang mit jenem Universalprinzip des Ausgleichs der Kräfte vermag eine spontane Skizze als Bild zu taugen, ihre Kontingenz Gültigkeit beanspruchen.⁴⁷

Die Komplexität und den oft aggressiven Duktus seiner Malerei der Nachkriegsjahre führt Hartung in seiner Autobiographie auf seine damaligen Verbitterung darüber zurück, dass er, Opfer des Krieges, seine Malerei für Jahre hätte unterbrechen müssen, während viele Malerfreunde »den Krieg auf angenehme Art und Weise verbracht [...] und ihre Malerei bei sich zu Hause, in der Schweiz oder in Amerika fortgesetzt«⁴⁸ hätten. – Ein Satz wie Wasser auf die Mühlen der beiden frühen Interpreten Hartungs, Madeleine Rousseau und Ottomar Domnick, die das Oeuvre unmittelbar kongruent mit der Person und Lebensgeschichte des Künstlers sahen.⁴⁹

1956 ließ Domnick als «kleinen Ostergruß» an den Künstler 5000 farbige Postkarten von *Le scorpion* produzieren – Ausdruck der besonderen Wert-

schätzung des Sammlers gerade für dieses Bild.⁵⁰



O. Domnick vor T 1947-33
1948



DOM G 59

T 1948-18 (»Formes noires«)

Öl auf Leinwand, 97 x 147 cm

Bez. unten rechts: »Hartung 48«

Erw. 1949 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 59



- Domnick 1948, s.p. (Abb.)
- Hartung 1949, s.p. (Abb.)
- Bodmer/Hartung 1952, S. 18, Kat. Nr. 20 (Abb.)
- Domnick 1953, Kat. Nr. 74
- Hartung 1958, s.p. (Abb.)
- Stuttgart 1973, S. 8, Kat. Nr. 5
- Helmut Heißenbüttel (Hg.), *Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur*, Stuttgart 1979, Abb. S. 158
- Domnick 1982, Abb. S. 26, S. 30, S. 80, S. 146, Nr. 106
- Frosch 1992, S. 82, Abb. 20
- Watzke 1995, S. 31, S. 39f, S. 53, S. 61f, S. 65, S. 109, Abb. 22
- Manteuffel 1995, Abb. S. 26
- Ausst.-Kat. *Vis-à-vis: Deutschland und Frankreich: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn; Köln 1998, S. 100
- Esser 1999, S. 29f (Abb. S. 29)
- Baumeister 1999-Colmar, Abb. S. 182 u. S. 222

Das in der verwirrenden Gemengelage von *Le scorpion* (DOM G 55) hinter gestischer Spontanität versteckte kompositorische Moment greift bei T 1948-18 (»Formes noires«) unübersehbar Raum. Die nervösen Gesten verfestigen sich zu wuchtigen konkaven Formen, zusammenschoben zu einem komplementären Konglomerat aus schwungvollen Hakenzügen, hornartig zugespitzten Bögen, Schlaufen, Kringeln, spitzwinkligen Linien. Das solcherart geordnet gefügte Nebeneinander suggeriert jedoch nicht weniger Dynamik. Die Kraft entfaltet sich in zwei diagonalen Schubrichtungen von links und rechts unten zur Mitte hin.

Wie schon bei *Le scorpion* wird der helle, hier jedoch durch vertikale Schlieren getrübt Grund, vor dem sich das Formgeschehen abspielt, weniger definiert, als vielmehr markiert und dynamisiert. Dünn, durchscheinend, mit trockenem Pinsel aufgetriebene Farbfelder in Karminrot, Blau, Zitronengelb unterstützen – als Begleitstimmen sowohl dem Grund als auch dem Formgeschehen zugehörig – die Graphismen in Schwarz, differenzieren die virtuelle Geschwindigkeit der einzelnen Setzungen. Abseits links oben hält sich ein Braunfeld in der Schwebe. Seiner

wolkenhaften Fragilität zum Trotz bildet es den entscheidenden Widerpart für die von rechts unten diagonal heraufstoßenden Formen.

T 1948-18 (»Formes noires«) ist in seiner kompositorischen Festigkeit und Entschiedenheit, zudem im ‚Königsformat‘ ausgeführt, eines der bedeutendsten Werke Hartungs in der Sammlung Domnick, auch in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht, denn es war eines der Hauptstücke von Domnicks *Wanderausstellung*.⁵¹ Nachdem die Exponate bereits nach Paris zurückgeführt worden waren, hatte es Domnick von dort im Dezember 1949 – er hatte der Familie Hartung seine soeben erschienene Hartung-Monographie überreicht – zusammengerollt im Kofferraum in seine Sammlung geholt.⁵² Dort nahm es an Stelle von *Le scorpion* den Ehrenplatz ein: über dem von Domnick selbst entworfenem ‚Kommando-stand‘⁵³ seiner Klinik, im Rücken des ‚Sammlers in Weiß‘.



Domnick vor T 1948-18, Anfang der 50er Jahre



DOM G 60

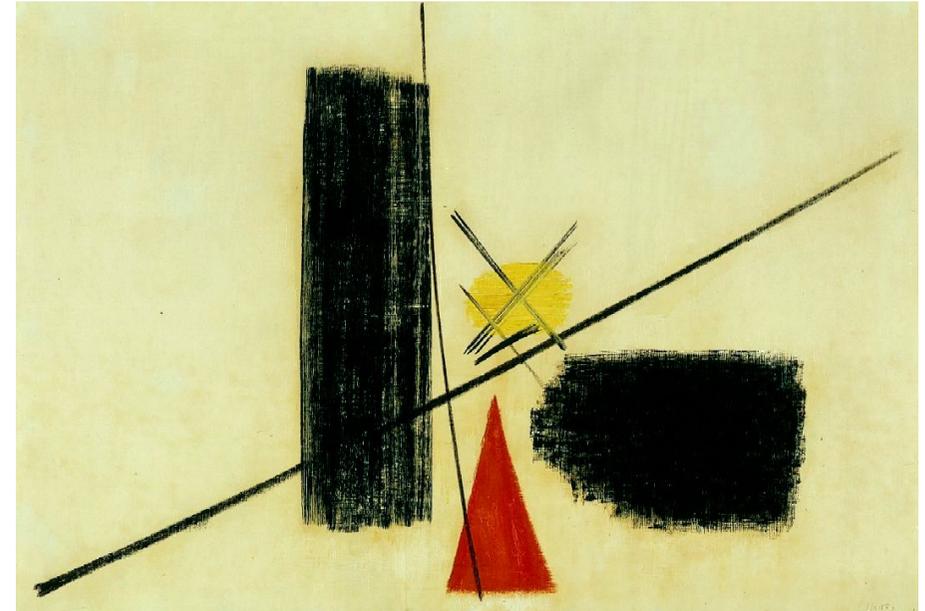
T 1948-33

Öl auf Hartfaser, 93 x 136 cm; bez. unten links: »H. Hartung 48-49«

Erw. 1949 vom Künstler; Inv. Nr. DOM G 60



- Hartung 1949, s.p. (Farbabb.)
- Hartung 1951, Kat. Nr. 5
- Bodmer/Hartung 1952, S. 17, Kat. Nr. 18
- Domnick 1953, Kat. Nr. 75
- Hartung 1958, s.p. (Farbabb.)
- Stuttgart 1973, S. 8, Kat. Nr. 4 (»Schienenbild«), Abb. S. 10
- Domnick 1982, Abb. S. 100, S. 146, Nr. 107
- Watzke 1995, S. 12ff, S. 19, S. 25f, S. 28, S. 65, S. 71, S. 107, Abb. 1



DOM G 58

T 1949-2

Öl auf Hartfaser, 93 x 136 cm

Bez. unten rechts: »H. Hartung / janvier 49«

Erw. 1949 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 58

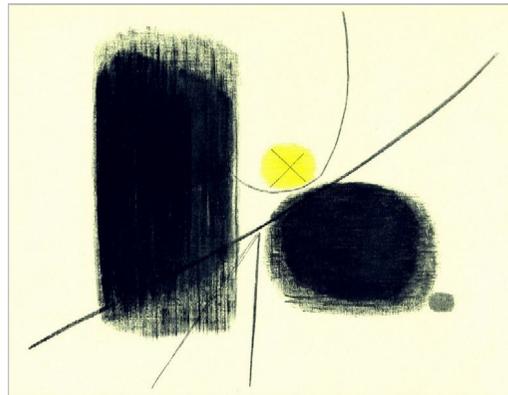


- Domnick 1982, S. 145, Nr. 105, Abb. (»T 1948«)
- Watzke 1995, S. 16f, S. 19ff, S. 25f, S. 39, S. 107, Abb. 4 (»T 1948«)
- Manteuffel 1995, Abb. S. 27 (»T 1948«)

In seinen heftigen graphischen Antagonismen und seiner luziden, kalt temperierten Farbfeldgliederung des Bildraumes erweist sich T 1948-33 mit T 1947-33 («Le scorpion») eng verwandt. Beider graphisch (durch die Diagonallinien sowie die einander entgegengesetzten Kreis- und Quadratkonturen) wie farblich (durch das bipolare Gelb) definierter Grundstruktur steuert Hartung aber in T 1948-33 durch eine dezidierte Mittelaxialität entgegen. Mit großer visueller Vehemenz staut sich die Bildbewegung in der Mitte zusammen und entlädt sich in der Vertikalen.

Ganz im Unterschied zu diesem ‚Zusammenhalt durch Zusammenballung‘ findet T 1949-2, das kurz nach T 1948-33 entstanden ist und ebenso das Zusammenspiel von Diagonalität und Vertikalität zum Thema macht, seine Kohärenz in einer offenen Balance weniger Elemente, die sich einander annähern, doch nicht bedrängen. Vielmehr strebt Hartung hier einen Moment spannungsvoller Ruhe an, wo Distanz und Nähe im richtigen, d.h. harmonisch empfundenen Verhältnis zueinander stehen. Die Harmonie bleibt gleichwohl labil, *steht auf der Kippe*, gehalten an der Spitze des roten Dreiecks wie im Angelpunkt einer ‚Wippe‘.

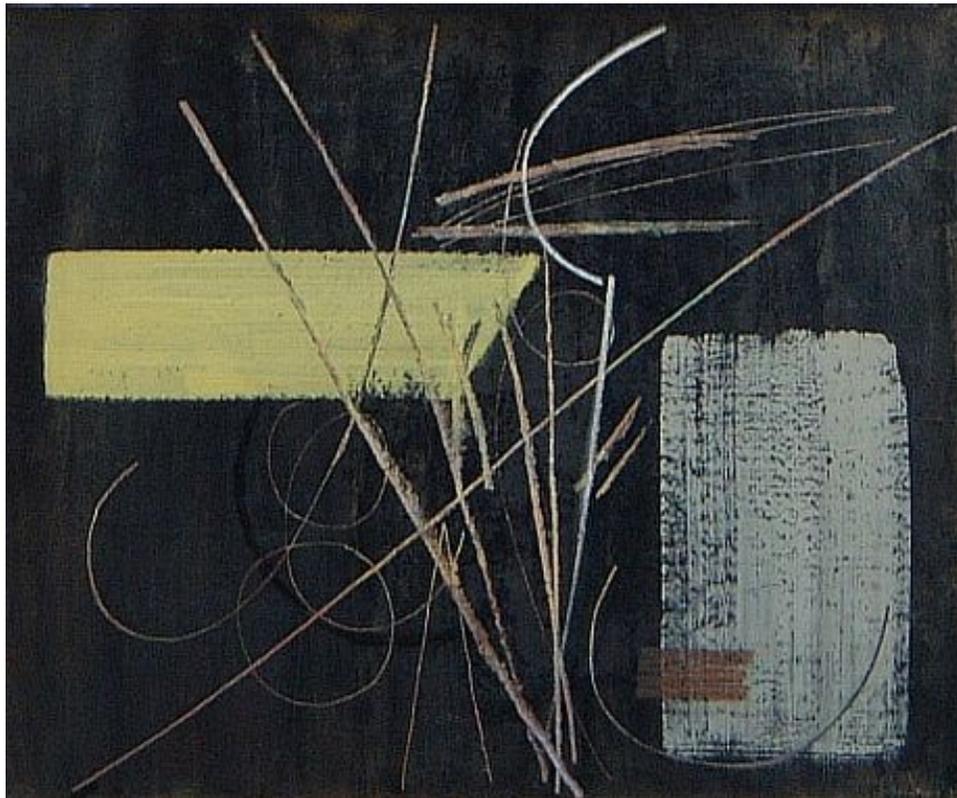
T 1949-2 (bislang fälschlich als »T 1948« bezeichnet) variiert eine Mirós schwebende Bildräume ins Bewusstsein rufende Komposition aus der Sammlung von James Johnson Sweeney, New York, T 1948-19 – jenes Bild also, das auf dem Salon des Réalités nouvelles 1948 Domnicks Begeisterung für Hartung entzündet hatte.⁵⁴



T 1948-19, Sammlung Sweeney, New York

Hartung – und dies ist nicht uninteressant für das enge Verhältnis zwischen Protegé und *protecteur* – malte T 1949-2 zusammen mit T 1948-33 sowie einem dritten, heute im Musée d’Art et d’Industrie, Saint Etienne, befindlichen Tableau gleicher Größe und Materialbeschaffenheit während eines einmonatigen Aufenthaltes im Hause Domnick

von Mitte Dezember 1948 bis Mitte Januar 1949.⁵⁵



DOM G 61

T 1950-42

Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm

Bez. unten rechts: »Hartung 50«

Erw. vor 1952, vermutl. vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 61

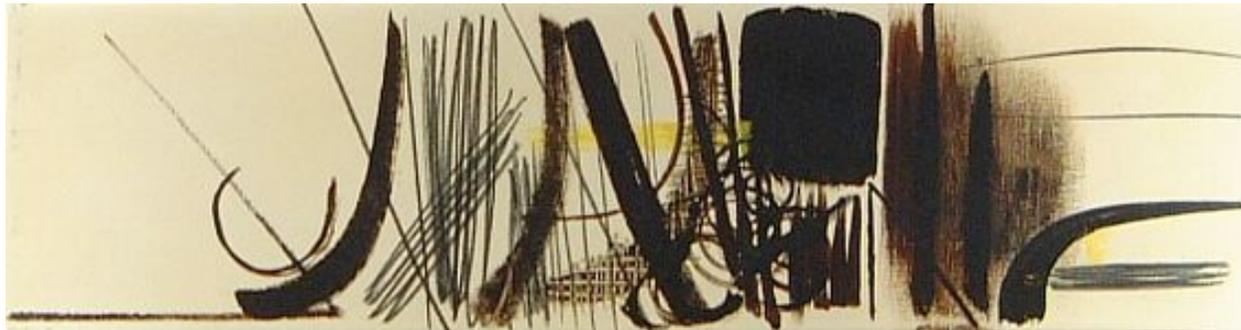


- Domnick 1953, Kat. Nr. 80
- Hartung 1957, S. 27, Kat. Nr. 39
- Domnick 1982, S. 146, Nr. 111, Abb. (»T 1950«)
- Watzke 1995, S. 9, S. 17f, S. 25, S. 28 S. 107, Abb. 5

Mit dunklen Bildgründen hatte Hartung bereits in den 30er Jahren gearbeitet und in späteren Jahren kam er immer wieder darauf zurück, durch die suggestive Unergründlichkeit des ‚nächtlichen‘ Fonds seine Formfelder und Lineamente als markante Farblichterscheinungen hervortreten zu lassen.⁵⁶

T 1950-42 ist wiederum über die Diagonale strukturiert, die als Balanceachse die beiden Bildhälften mit ihren unterschiedlichen Formgewichten gegeneinander ausgleicht. Wie bei T 1949-2 (DOM G 58) dominiert das kompositorische Kalkül gegenüber der intuitiven Geste. Diszipliniert umspielen die farblich differenziert modulierten Linien die beiden wie gebaut im rechten Winkel zueinander gesetzten Farbfelder in Chromgelb und weißlichem Grau.

Ein in Proportion und Komposition DOM G 61 nahestehendes Vergleichsstück kann in T 1950-33⁵⁷ gesehen werden, letzteres allerdings mit einer ausgeprägten Betonung vertikaler Bildstrukturen auf dem dunklen Grund.



DOM G 62



DOM G 63

T 1951-14 (Abb. oben)

Öl auf Karton , 27 x 100 cm

Bez. unten links: »Hartung 51«

Erw. vermutlich 1951 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 62



- Domnick 1953, Kat. Nr. 81ff
- Hartung 1957, S. 31, Kat. Nr. 48
- Domnick 1982, Abb. S. 107, S. 146, Nr. 113
- Watzke 1995, S. 66ff, S. 111, Abb. 38
- Manteuffel 1995, Abb. S. 28

T 1951-15 (Abb. unten)

Öl auf Karton , 27 x 100 cm

Bez. unten rechts: »Hartung 51«

Erw. vermutlich 1951 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 63



- Domnick 1953, Kat. Nr. 81ff
- Hartung 1957, S. 31, Kat. Nr. 49
- Domnick 1982, Abb. S. 72, S. 146, Nr. 114
(»T 1951-10«)
- Watzke 1995, S. 75f, S. 112, Abb. 45
(»T 1951-10q«)
- Esser 1999, Abb. S. 29

Im Juli 1951 war das Ehepaar Hartung ein zweites Mal im Hause Domnick zu Besuch – Hartung kam zur Behandlung seiner Amputationsschmerzen nach Stuttgart, Roberta, nervenleidend, absolvierte eine Kur in Domnicks Praxis.⁵⁸ Auf der Rückreise nach Frankreich suchte Hartung einen Prothese-Spezialisten in Österreich auf. Während dieses Aufenthaltes kam es zu einem lebensgefährlichen Autounfall,⁵⁹ bei dem Roberta eine schwere Gehirnerschütterung mit Gedächtnisverlust und Hartung einen Beckenriss davongetragen hatten. Robertas Therapie führte schließlich

die Hartungs erneut im Herbst 1951 als Patienten in Domnicks Praxis. Während dieser zwei Monate, so erinnert sich Hartung in *Autoportrait*, »brachte [... Domnick] mich dazu, zu arbeiten. Er gab mir ein Zimmer unter dem Dach, Kaffee und Alkohol, kaufte mir Material und forderte mich auf zu malen.«⁶⁰

Sehr wahrscheinlich sind T 1951-14 und T 1951-15 zusammen mit zwei weiteren Gemälden gleichen Formates⁶¹ in eben diesen Wochen entstanden, und ein 1949 bereits begonnenes Bild, T 1951-19 (DOM G 64), war von Hartung fertig gemalt worden.⁶² Von den vier queroblongen Tableaus haben T 1951-14 und T 1951-15 ihren Platz in der Sammlung behalten, von den beiden anderen hatte sich Domnick einige Jahre später offenbar wieder getrennt.⁶³

Ein Foto um 1975⁶⁴ zeigt den Sammler vor *Le Scorpion* und T 1951-14 am Cello sitzend, ein aufgeschlagenes Notenblatt vor dem einen Bild, der geöffnete Cellokasten vor dem anderen – eine berechnete Inszenierung. Sie bringt das Moment des Musikalischen ins Spiel, das bei Hartung – der sich am ehesten vorstellen konnte, wenn nicht Maler, Musiker zu werden⁶⁵ und meistens mit Musik arbeitete⁶⁶ – unerschwerlich stets wirksam ist, auch wenn es sich nur



O. Domnick vor den Bildern Hartungs, um 1975

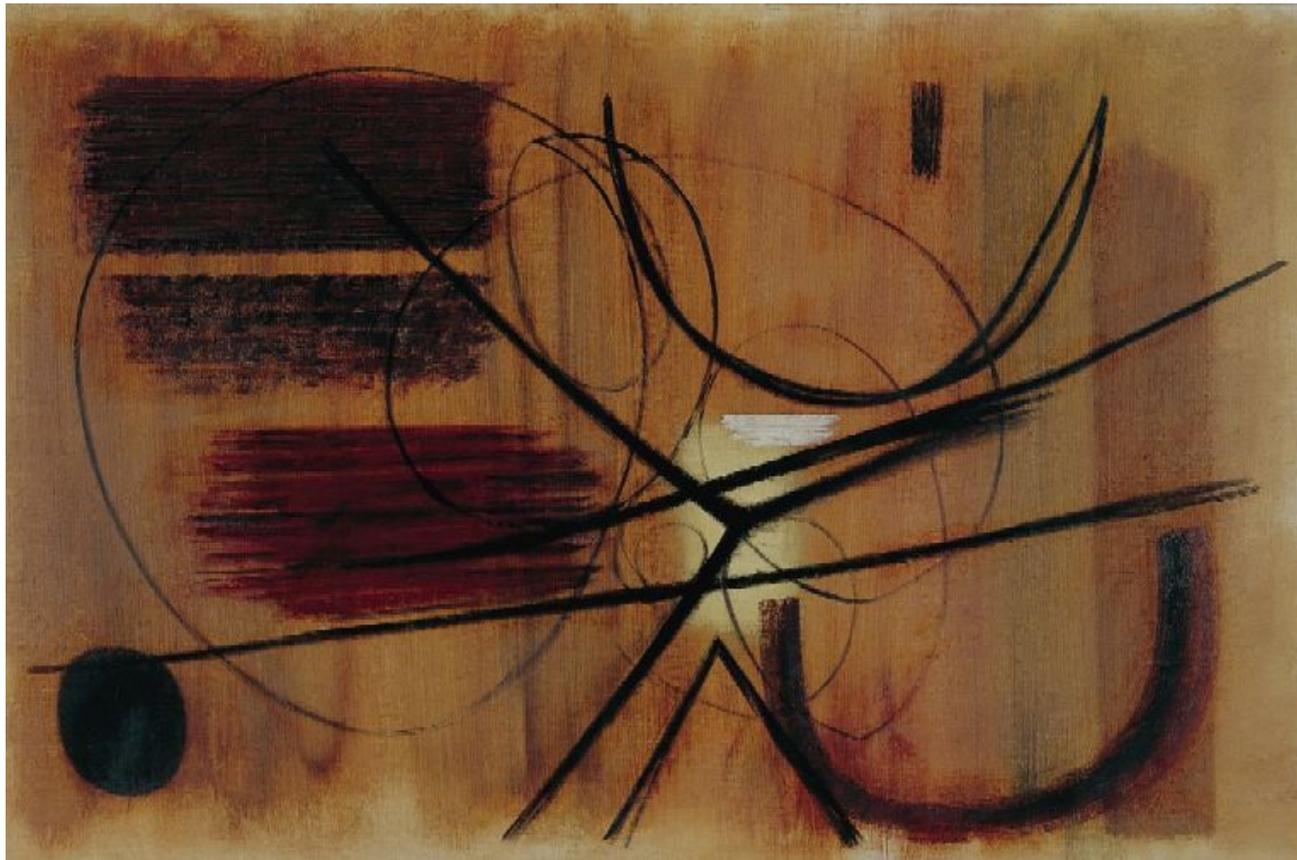
selten direkt im Rhythmus der zeichnenden oder malenden Hand niederschlug.⁶⁷

Gerade die beiden queroblongen Tafeln aber, insbesondere T 1951-14 mit seinen parallelen Liniensträngen und ‚Bogenstrichen‘ unterschiedlicher ‚Intonation‘ und Dynamik, scheinen das implizit Musikalische in Hartungs Kunst zu explizieren: Malerei als eine von links nach rechts mit den Augen zu spielende Partitur; visuelle Sequenzen, deren Einzelmotive, zu einer ‚melodischen‘ Komposition gebunden, sich in einen farblichen Gesamtklang einbetten.

Die einzelnen Pinselzüge beschreiben nicht eigentlich Formen, sondern Bewegungsrelationen,

bei denen eines ins andere greift. In der bildmäßigen Übertragung der vorausgegangenen Zeichnung wird die Geschwindigkeit aus der ursprünglichen Aktion wie unter einem ‚Verlangsamungsglas‘ herausgenommen und als Faktum stillgestellt.

Bei Domnick 1982 sind sowohl T 1951-15 wie auch T 1951-19 (DOM G 64) irrtümlicherweise als »T 1951/10« bezeichnet. Letzteres jedoch befindet sich seit den 50er Jahren im Besitz der *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* in Brüssel.⁶⁸



DOM G 64

T 1951-19

Öl auf Leinwand, 97 x 151 cm

Bez. unten links: »Hartung 51«

Erw. 1951 vom Künstler

Inv. DOM G 64



- Bodmer/Hartung 1952, S. 17, Kat. Nr. 8
(»T 1951-10«)
- Domnick 1953, Kat. Nr. 82 (»T 1951-10«)
- Hartung 1957, S. 31, Kat. 45 (»T 1951-10«)
- Thwaites 1960, Abb. S. 28
- Domnick 1982, Abb. S. 66, S. 72, S. 146, Nr. 115 (»T 1951-10«)
- Watzke 1995, S. 18, S. 108, Abb. 6 (»T 1951-10«)

Ebenso wie vermutlich T 1951-14 (DOM G 62) und T 1951-15 (DOM G 63) war T 1951-19 während Robertas Klinikaufenthalt bei Domnick entstanden, bzw. von Hartung zu Ende gemalt worden. Mit der Arbeit an diesem Bild hatte Hartung bereits 1949 begonnen, als er zum ersten Mal für einen längeren Zeitraum nach Stuttgart gekommen war.⁶⁹ In einem Brief vom 08.10.1951 bittet Domnick den Maler, der sich angekündigt hatte, um Roberta abzuholen, »die grosse Tafel, die Sie vor zwei Jahren begonnen haben, die

aber nicht fertig wurde« zu »vervollständigen« und fügt vorsichtig hinzu: »Aber nur, wenn Sie Lust haben.«⁷⁰ Hartung kam Domnicks Wunsch gerne nach, doch er kam wegen seines offenbar eiligen Aufbruchs von Stuttgart nicht mehr dazu, seine Malutensilien zu versorgen: »verschließt bitte gut die Flaschen und macht die Stöpsel auf die Farbtuben! [...] es wäre schade, wenn sie sonst austrockneten. Sie können noch gut dienen ein anderes Mal«⁷¹ ließ er, wieder in Paris, am 04.11.1951 Domnick wissen. Darüber hinaus empfahl er, nach etwa zwei bis drei Monaten dieses Bild, »besonders aber die kleinen farbigen« (gemeint sind sehr wahrscheinlich DOM G 62 und DOM G 63 nebst den beiden weiteren, von Domnick später wieder abgegebenen quer-oblongen Tableaus) »firnissen zu lassen [...] aber möglichst durch jemanden, der das versteht, Fietz [sic!] zum Beispiel.«⁷²

Wie bei T 1949-2 (DOM G 58) ist das Motiv der schrägen ‚Wippe‘ Basis der Bilddance, doch inszeniert Hartung hier das kompositorische Drama vor einem wetterleuchtenden braunen Fond.

Der Dreh- und Angelpunkt des Bildgeschehens liegt im Zentrum eines dreistrahliges Sternes, dessen Drehimpuls nach links dem Gefälle der Schrä-

ge folgen möchte. Diese Tendenz wird jedoch entschieden gebremst durch ein den Stern hinterfangendes, kaltgelbes Lichtfeld; als Gravitationszentrum des Bildes bindet es alle linearen Energiestrahlen und die dunkel sich absenkenden Farbwolkenfelder an sich. Sein Sog ist so stark, dass der Maler es durch einen von dem runden schwarzen Fleck links unten ausgelösten, nach vorne stoßenden Gegenimpuls hart konternd ausglich.

Der ausgeprägt improvisatorische Charakter von T 1951-19 täuscht, wie fast immer bei den frühen Arbeiten Hartungs, und sein 1954 in einem Interview geäußertes Satz, »Donner l'impression d'improviser sur-le-champ tout en imposant une perfection qui nous conquiert. Voilà le véritable problème technique,«⁷³ gilt für dieses, über einen Zeitraum von zwei Jahren entstandene Bild in besonderem Maße.

Möglicherweise führten die ungewöhnlichen Entstehungsumstände von T 1951-19 zu jener Fehlnummerierung mit »T 1951-10«, die sich durch alle bisherigen Publikationen hindurchzieht.⁷⁴



T 1983-R 21

Öl auf Leinwand, 130 x 102 cm

Bez. auf der Rückseite: »H[artung]«, von anderer

Hand: »Faite [...] 27-4-83«

Erw. 1987, Galerie Haus Geiselhart, Reutlingen

DKM 491

So gefeiert von der Kunstkritik Hartungs Werk der frühen und reifen Jahre war, so diskreditiert war sein Spätwerk seit den 70er Jahren, nachdem er lange schon von vermeintlichem *action painting* zu tatsächlich spontan-expressiver, »seinen extremen Harmonie- und Ausgewogenheitsansprüchen«⁷⁵ gleichwohl standhaltender Malerei in immer größeren Formaten und immer ‚flüssiger‘ werdenden Farben wie Gesten gekommen war. Vom »gefälligen und ausufernden Spätwerk [... eines] dekorativen Epigonen seiner selbst« war die Rede, bei dem es schwer fiel, »das Psychodrama [... der] Entstehung [der Bilder] auf Antrieb nachzuempfinden.«⁷⁶ Robert Fleck hat das dramatische Kippen der Kunst und Kunst in Hartungs Biographie anschaulich referiert.⁷⁷

Bei aller malerischer Delikatesse der über Farbräume von bengalischem Feuer schwungvoll

DKM 491

hingeworfenen Graphismen und aller Sicherheit im Handhaben experimenteller Geräte bei der Suche nach suggestiven gestalterischen Effekten ist doch in den Werken des letzten Lebensjahrzehnts ein existentieller, hyper-vitalistischer Zug unverkennbar, der Hartungs Malerei mit Spritzpistole und Reisigbesen als kreatives Aufbegehren gegen Krankheit und Tod verstehen lässt. Noch aus dem Rollstuhl heraus, von Assistenten gehalten und unterstützt und unter den Klängen lautstark-temperamentvoller Barockmusik schlug er auf seine Leinwände ein,⁷⁸ erzeugte er, Demiurg, dessen eigenes Leben zu Ende ging, vulkanisch-eruptive Bildwelten wie zu Anbeginn der Zeit: Das Kosmische entäußert sich in der Person des Malers, der nicht anders kann, als der Naturgewalt in sich zu unmittelbarem Ausbruch und Ausdruck zu verhelfen. Hartungs Lebens- und Schaffenskreis führte so zu Elementarerfahrungen der Kindheit zurück, als ihn Weltall- und Wettergeschehen in den Bann geschlagen hatten.⁷⁹

Diese letztliche intentionale Einheit des Oeuvres über alle Erscheinungsbrüche hinweg wird Domnick bewogen haben, seiner zu Beginn der 50er Jahre eigentlich abgeschlossenen Hartung-Sammlung

– außer einigen wenigen Arbeiten auf Papier sind seit 1951 keine weiteren Werke mehr in die Sammlung Domnick gelangt – sechsunddreißig Jahre später noch ein großformatiges Alterswerk hinzuzufügen – eine letzte große Geste »des dankes und der anerkennung«⁸⁰ 1987, zwei Jahre vor Hartungs und Domnicks eigenem Tod und 30 Jahre nach seiner Stuttgarter Einführungsrede anlässlich Hartungs große Deutschlandtournee,⁸¹ unterstrich Domnick in seiner Ansprache zur Eröffnung der Reutlinger Ausstellung, aus der heraus T 1983-R 21 erworben wurde, nochmals die überragende Bedeutung dieses Künstlers für seine Sammlung, insbesondere aber für sein eigenes, unbeeirrtes kreatives Schaffen: »Ich habe seit 1947 keinen leidenschaftlicheren Maler kennengelernt [...] für den ich bereit war, viel zu tun. Daraus entstand die erste Hartung-Monographie [...]. Letztlich aber auch die Anregungen zu meiner eigenen Arbeit: dem Film im Sinne der Bildgestaltung, dem Museumsbau, der Stiftung an das Land Baden-Württemberg.«⁸² Mit anderen Worten, Hartung war Domnicks Leitstern auf allen seinen *Nebenwegen*.

In einem Interview aus Anlass seines 75. Geburtstags betonte Hartung die positive Grundstim-

mung seines künstlerischen Naturells: »Selbst wenn ich explodiere, bin ich immer noch positiv.«⁸³ Und Jörn Merkert sieht in den späten Bildern Hartungs »die unbewußte Sehnsucht aufgehoben [...], das kreatürliche Menschenleben und sich selbst wieder als Teil der Natur und damit der kosmischen Ordnung zugehörend erfahren zu können.«⁸⁴

Bei allem Tröstlichen solch einer Erfahrung sah sich Domnick angesichts des kosmischen Vitalismus von T 1983-R 21 ausgesprochen traurig gestimmt, wie er gegenüber Hartung in einem Brief vom Dezember 1987 gestand: »Es ist für mich ein Tränenbild. Warum soll ich es nicht so sehen?«⁸⁵ Die schwarzen Kaskaden als Vorboten eines tiefen, endgültigen Sturzes? - Warum sollte man dies nicht so sehen?

Anmerkungen

¹ Hartung 1976 (franz.); Hartung 1981 (dt.).

² Hartung 1976, S. 8; Hartung 1981, S. 5.

³ Will Grohmann widmete diesen frühen Aquarellen ein bibliophiles Album im Folioformat: Hartung 1966.

⁴ Vgl. Thwaites 1960.

⁵ Eine lange vor dem von Harold Rosenberg 1952 in Umlauf gebrachten Begriff des *action painting* durch den Pariser Kritiker Charles Estienne geprägte Wendung; vgl. Gindertael 1960 (1962), S. 79; Werner Haftmann, in: Hartung 1975, s.p. [S. 10].

⁶ Hartung 1976, S. 112; Hartung 1981, S. 86.

⁷ Hartung entdeckte damals die Spritztechnik für sich, mit der er spontan und in großen Formaten, die sein späteres Oeuvre bestimmen sollten, arbeiten konnte (vgl. Hartung 1976, S. 200; Hartung 1981, S. 157f). Inzwischen international renommiert und finanziell unabhängig, spielte die Scheu, kostspielige Farben und Bildträger zu verderben, keine Rolle mehr.

⁸ Franz-W. Kaiser, *Conceptuel avant la lettre /Konzeptuell ,avant la lettre'*, in: Hartung 2003, S. 9-91.

⁹ Ebda., S. 64.

¹⁰ Vgl. die Erläuterungen zu DOM G 56/57.

¹¹ Kaiser, in: Hartung 2003, S. 64ff.

¹² Brief Domnick an Hartung 24.05.1951 (Archiv Sammlung

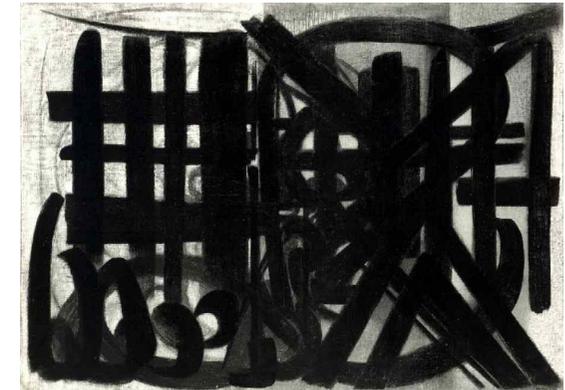
Domnick). Domnick bezieht sich darin auf einen bevorstehenden Aufenthalt Hartungs in Stuttgart, wo er ihn als Facharzt für Neurologie wegen fortdauernder Probleme mit der Beinprothese behandeln wollte. Bei dem in Rede stehenden Bild handelt es sich möglicherweise um T 1947-8 (DOM G 57).

¹³ Domnick widmet in seiner Autobiographie Hartung mehrere ausführliche Passagen: Domnick 1977, S. 185-189; S. 197-201; S. 232ff und (Baumeister und Hartung als die beiden Pole seiner Sammlung beschreibend:) S.335f.

¹⁴ Brief Domnick an Hartung 08.12.1952 (Archiv Sammlung Domnick). Hartung drückte der Sammlung Domnick im wahrsten Sinne seinen Stempel auf: noch heute verwendet die Stiftung Domnick das von Hartung für die Monographie von 1949 (s. S. 3) gestaltete und von Domnick spätestens 1967 als Sammlungs-Logo eingeführte Signet (vgl. Esser 1999, S. 17).

¹⁵ Brief Domnick an Hartung 05.12.1952 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁶ Zwei der bedeutendsten, u.a. auf der Biennale Venedig 1960 ausgestellten und später immer wieder abgebildeten Gemälde aus Domnicks Sammlung – T 1949-6 (»Prison«) und T 1949-9 (»Shanghai«) verkaufte Domnick in den 60er Jahren an die Staats-



T 1949-6, Staatsgalerie Stuttgart (ehemals Sammlung Domnick)



T 1949-9, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf (ehemals Sammlung Domnick)

galerie Stuttgart und an die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; vgl. Kat. Karin v. Maur / Gudrun Inboden (Hg.), *Staatsgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik*

des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1982,

S. 147, Inv. Nr. 2642, Abb.; Kat. *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*, Ostfildern 2000, S. 481f., Abb. S. 156.

¹⁷ Domnick 1948; zu dieser Ausstellung vgl. Watzke 1995, S. 29-31; Martin Schieder, *Rayonnement culturel*, in: Baumeister 1999-Colmar, S. 205-230, insbes. S. 221ff; Marie-Amélie Kaufmann, *Les échanges artistiques franco-allemands en 1948-49. La participation de l'Allemagne au IIIe Salon des Réalités nouvelles à Paris et l'exposition itinérante «Französische abstrakte Malerei» en Allemagne*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Heft 75 [Paris] 2001, S. 98-111, insbes. S. 103ff.; Martin Schieder, *Expansion/Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, München/Berlin 2004, S. 58ff.

¹⁸ Brief Domnick an Hartung 17.11.1948 (Archiv Sammlung Domnick).

¹⁹ Hartung 1949. Dieses Buch bedeutete für Hartung, so Daix 1991, S. 174, »vraiment la consécration internationale.«

²⁰ Vgl. Domnick 1977, S. 197-201. Die Hartung-Monographie war der erste Band einer geplanten »Internationalen Schriftenreihe über neue Kunst«. Der zweite bereits avisierte Band zu Miró kam nicht mehr zustande,

ebenso wenig ein zu Julio González (Hartungs zweitem Schwiegervater) projektiertes Buch, an dem sich die Hartungs durch den Verkauf einer González-Plastik finanziell hätten beteiligen sollen (Korresp. 1950-51 im Archiv Sammlung Domnick).

²¹ Außer den im Text erwähnten, seien noch die Doppelausstellungen Fritz-Winter / Hans Hartung im Amerika-Haus Erlangen 1951 und Walter Bodmer / Hans Hartung 1952 in Basel genannt. Dem Amerikahaus Erlangen hatte Domnick seine »gesamten Hartung-Bilder [...] bis auf eines« (Brief Domnick an Hartung 02.02.1951, Archiv Sammlung Domnick) als Leihgaben zur Verfügung gestellt; im Faltblatt zur Ausstellung (Hartung/Winter 1951) – ich danke dem Stadtarchiv Erlangen für die Fotokopien – sind wenigstens die Kat.-Nrn. 1, 2, 5 mit den Gemälden DOM G 55, DOM G 57, DOM G 60 zu identifizieren und Kat. Nr. 6 mit T 1949-6, das Domnick später an die Staatsgalerie Stuttgart verkauft hatte (vgl. Anm. 16). Die Basler Doppelausstellung umfasste gar 21 Leihgaben Domnicks (Brief Domnick an Hartung 13.02.1952, Archiv Sammlung Domnick); nur ein Teil davon ist im Katalog (Bodmer/Hartung 1952) mit der Provenienz »Sammlung Dr. O. Domnick, Stuttgart« ausgewiesen.

²² Vgl. Faltblatt zur Ausst. *ZEN 49: Galerie des Amerika Hauses München 1951*, s.p., abgebildet in: Ausst.-Kat.

Jochen Poetter (Hg.), *ZEN 49: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1986*, S. 354; Frosch 1992, S. 81f. mit Anm. 220; Watzke 1995, S. 91f. – Was die drei Gemälde angeht, so gibt es m.E. keinen Zweifel, dass mit der »Große[n] Komposition auf Schwarz« T 1949-9 (vgl. oben Anm. 16) und mit der »Kleine[n] Komposition auf Blau« T 1947-8 gemeint sind. Watzkes Vermutung, die vertragliche Bindung Hartungs an den Galeristen Louis Carré (die Domnick vermittelt hatte; vgl. unten S. 3, Anm. 25) hätten die Übersendung von Bildern aus Paris nach München nicht erlaubt, scheint mir wenig plausibel. Domnick hätte bei solchen Problemen gewiss seinen Einfluss geltend gemacht. Eher werden es pragmatische Gründe gewesen sein – der kurze Weg von Stuttgart nach München und die guten Beziehungen zwischen Otto Stangl und Ottomar Domnick (vgl. die Kapitel im Web-Katalog zu Walter Bodmer, S. 4, Anm. 9, und Gerhard Fietz, S. 1, Anm. 4) –, die zu jener »exklusiven« Exponatliste im Falle Hartung geführt hatten.

²³ Hartung 1957; Kat. Nr. 26, 27, 39, 45, 48, 49.

²⁴ Hartung 1958, S. 1.

²⁵ Brief Domnick an Hartung 03.07.1950: »Carré ist ein ausgezeichnete Mann [...] Ich gebe Ihnen den dringenden Rat, unbedingt mit Carré abzuschliessen. Er ist für Sie der einzige Mann, der sich wirkungsvoll und für die Dauer einsetzen kann.« Domnicks Empfehlung hat Hartung

schließlich mit bewogen, die Kooperation mit Carré zu besiegeln (Brief Hartung an Domnick 25.07.

1950, Archiv Sammlung Domnick).

²⁶ Eine Kriegsverletzung von 1944; vgl. Hartung 1976, S. 162ff; Hartung 1981, S. 126ff; Domnick 1977, S. 186. Im

Sommer 1951 war Hartung zu einer längeren Behandlung bei Domnick sowie einem Orthopäden nach Stuttgart gekommen; Korresp. im Archiv Sammlung Domnick.

²⁷ Korresp. 1952 im Archiv Sammlung Domnick.

²⁸ Brief Hartung an Domnick 24.12.1954 (Archiv Sammlung Domnick): »Ich wurde vor einiger Zeit gefragt ob ich die Professur von Willi Baumeister übernehmen wolle. Das ist natürlich ein sehr ehrenvolles und nettes Angebot – über das ich mich gefreut habe – aber ich kann hier nicht weg. Wo kam eigentlich der Vorschlag her (von Baumeister?), ich bekam ihn hier durch einen Brief von Cassou.«

²⁹ Korresp. im Archiv Sammlung Domnick.

³⁰ Hartung 1976, S. 177f; Hartung 1981, S. 136f.

Vor allem der im Zusammenhang des ersten Kennenlernens (anlässlich des Salon des Réalités nouvelles 1948) geäußerte Satz: »Domnick, obgleich er praktisch nichts von abstrakter Kunst verstand, fielen meine Bilder sowie die Werke von Schneider und von Piaubert auf« dürfte Domnick als kränkend empfunden haben, auch wenn sich im Archiv Sammlung Domnick keine schriftliche Reaktion hierauf findet. Seit

Mitte der 60er Jahre ist die Korrespondenz mit Hartung entweder nur lückenhaft archiviert, falsch abgelegt oder aber es hat, von gelegentlichen Glückwünschen und Grüßen abgesehen, keinen weiteren Briefwechsel zwischen beiden gegeben.

³¹ Vgl. oben, Anm. 14.

³² Brief Domnick an Hartung 20.12.1982 (Archiv Sammlung Domnick).

³³ Vgl. oben S. 3, Anm. 17.

³⁴ Archiv Sammlung Domnick.

³⁵ Vgl. oben S. 3, Anm. 18.

³⁶ In Domnicks Exponatliste für die erste Station der *Wanderausstellung* im Kunstverein Stuttgart ist unter Kat. Nr. 36 ein Bild von »Hartung (klein 1947)« erwähnt. Es lässt sich leider nicht näher identifizieren. Im Katalog (Domnick 1948, s.p.), erscheint jedoch ein anderes Werk (»Composition 1948«). Hartung hatte Domnick 21 Werke für diese Ausstellung aus Paris gesandt (Korresp. im Archiv Sammlung Domnick), so dass Domnick bei der Zusammenstellung des Hartung-Teils variieren konnte. Auf keinem der im Archiv Sammlung Domnick verwahrten Ausstellungsfotos der späteren Stationen ist jener »Hartung (klein 1947)« zu entdecken. Möglicherweise hat Domnick dieses Bild im Anschluss an Stuttgart nicht weiter auf die Reise geschickt, sondern seiner Sammlung zugeführt. Hierfür würde auch

die oben, S. 2, Anm. 12, erwähnte Briefstelle von 1951 sprechen, wonach Hartung »am kleinen Bild« noch etwas hätte arbeiten sollen.

³⁷ Brief Hartung an Domnick 10.10.1948 (Archiv Sammlung Domnick): »Ich habe diesen Sommer auf [Denys] Sutton's und Lydia Conti's Bitte hin, alle meine Arbeiten numerotiert [sic]. T heißt toile oder tableau, A Aquarel natürlich u.s.w. und die erste Ziffer ist die Jahreszahl.« Hartungs Bemerkung in *Autoportrait*, wonach er »von Anfang an« seinen Bildern keine Titel, sondern Nummern gegeben habe (Hartung 1976, S. 102; Hartung 1981, S. 79), ist daher als kleine ‚Unkorrektheit‘ zu verstehen, die eine zu Vereinfachungen zwingende summarische Rückschau nach Jahrzehnten mit sich gebracht haben mochte. Der hier zitierte, im Zusammenhang mit der *Wanderausstellung* (vgl. oben S. 3, Anm. 17) stehende Brief ist erst bei den Recherchen zu diesem Kapitel aufgetaucht, so dass noch Kaiser (in: Hartung 2003, S. 48) vermutete, erst Domnicks große, 1949 erschienene Hartung-Monographie habe den Anstoß zur systematischen Nummerierung des Gesamtwerkes gegeben.

³⁸ Entsprechend stehen:

»A« für *aquarelle*

»C« für *craion*

»D« für *dessin*

»E« für *encre*

»G« für *gouache*

»L« für *lithographie*

»P« für *pastel*.

³⁹ Vgl. z.B. die drei Tuschezeichnungen E 1922-23 (Abb. bei Hartung 1949, s.p.), *Encre de chine – 1927* (Gindertael 1960/62, Abb. S. 39) und *Untitled*, 1938 (Mundy 1996, Abb. S. 92) sowie das Gemälde T 1938-11 (Abb. bei Hartung 1949, s.p.).

⁴⁰ Zum Aspekt des Kalligraphischen bei Hartung vgl. Müller-Yao 1985, S. 119f; Watzke 1995, S. 61.

⁴¹ Vgl. oben S. 1.

⁴² Vgl. oben S. 3.

⁴³ Vgl. oben S. 2 und Anm. 12.

⁴⁴ Vgl. oben Anm. 26 und unten S. 14f.

⁴⁵ Zuerst publiziert in *Stuttgarter Leben*, 4/1949, S. 16; eine Variante dieses Fotos zeigt Kaufmann 2001 (Anm. 17), S. 101: Domnick vor gleicher ‚Kulisse‘, im Katalogheft einer Hartung-Ausstellung der Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart 1949, blätternnd. Dieses Heft war ein Sonderdruck bzw. die Vorankündigung der wenige Monate später erscheinenden Hartung-Monographie.

⁴⁶ Vgl. oben, S. 1f.

⁴⁷ Eine geradezu Matisse’sche Hymne an die Ausgewogenheit und an das (im Goldenen Schnitt sich kundtuende) Regelwerk natürlicher Harmonie bei Hartung 1976, S. 96f;

Hartung 1981, S. 75.

⁴⁸ Hartung 1976, S. 197f; Hartung 1981, S. 155.

⁴⁹ Hartung 1949, S. 37f; S. 55.

⁵⁰ Brief Domnick an Hartung 06.04.1956 (Archiv Sammlung Domnick).

⁵¹ Vgl. oben S. 3, Anm. 17.

⁵² Vgl. Domnick 1977, S. 199; Domnick hat hier die Überlassung dieses Bildes als Gegengabe für seine verlegerische Arbeit dargestellt. Ursprünglich aber war sehr wohl daran gedacht, den Wert des Bildes in Geld auszugleichen. In einem Brief vom 16.11.1951 (Archiv Sammlung Domnick) bittet Domnick Hans Hartung sich hinsichtlich der Abgeltung von *Formes noires* (DOM G 59) wie auch von *Le scorpion* (DOM G 55) »noch etwas zu gedulden, bis wir die Möglichkeit haben, durch Erlös der Bücher [Domnicks Hartung-Monographie von 1949] für Sie ffrs. zu erhalten.« Da aber Domnick mit dem Buch niemals Gewinn machte (Domnick 1977, S. 199ff), hatte wohl Hartung später auf eine Bezahlung der beiden Werke verzichtet.

⁵³ Vgl. Domnicks eigene Beschreibung dieses bastionsartigen Möbels (Domnick 1977, S. 124).

⁵⁴ Vgl. Domnick 1977, S. 185; es ist dort nicht explizit genannt, doch eindeutig beschrieben. Vgl. Abb. bei Hartung 1949, s.p.

⁵⁵ Freundliche Mitteilung von Marie Aanderaa, Fondation

Hartung-Bergman, Antibes. Das dritte, von Hartung 1982 nach Sainte-Etienne verkaufte Bild ist T 1949-1, Öl auf Isorel, 93 x 136 cm. Ein viertes großes Ölbild war während dieses Aufenthaltes in Stuttgart begonnen, aber erst zwei Jahre später vollendet worden: T 1951-19 (DOM G 64). Darüber hinaus entstanden in diesem fruchtbaren Schaffensmonat noch einige Zeichnungen (Brief Domnick an Hartung 18.12.1951, Archiv Sammlung Domnick), darunter 4 Pastelle der Sammlung Domnick (DOM C 91/36-39), von denen D 1948-9 (DOM C 91/ 37) in Domnicks Hartung-Monographie (Hartung 1949, s.p.) mit einer Farbtafel bedacht worden war.

⁵⁶ Z.B. bei T 1932-11 (Hartung 1981/Ausst., Kat.-Nr./Abb. 118), T 1938-15 (Daix 1991, Abb.199), T 1939-7 und -8 (Daix 1991, Abb. 200f) T 1946-13 und -15 (ebda., Abb. 208, Abb. 213); ferner bei T 1949-9, einem der wichtigsten Bilder Hartungs, das Domnick in den 60er Jahren an die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen verkauft hatte (vgl. oben Anm. 16) und T 1950-33 (Descargues 1983, Abb. 125). 1973 entstanden ganze Werkserien mit schwarzen Bildgründen (vgl. Hartung 2003, Abb. S. 95ff).

⁵⁷ Descargues 1983, S. 162, Abb. 125.

⁵⁸ Korresp. im Archiv Sammlung Domnick.

⁵⁹ Vgl. ausführlich bei Hartung 1976, S. 174ff; Hartung 1981, S. 135ff; auch in einem Brief an Domnick vom 22.08.1951

(Archiv Sammlung Domnick) schildert Hartung dieses Ergebnis und dessen Folgen im Detail.

⁶⁰ Hartung 1976, S. 177; Hartung 1981, S. 137.

⁶¹ Im »Verzeichnis der an die Staatsgalerie Stuttgart abgegebenen Bilder« vom 31.03.1952 sind unter den Nrn. 129, 134, 135 und 136 vier Tafeln des Formates 27 x 100 cm aufgeführt (Archiv Sammlung Domnick); auch Hartung hatte in seinem Exemplar des Ausst.-Kat. Bodmer/Hartung 1951, S. 20 handschriftlich »4 horizontale lange schmale Bilder von Dr. Domnick« (Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes; freundlicher Hinweis von Marie Aanderaa) als weitere Exponate vermerkt. Eines der nicht mehr in der Sammlung Domnick vorhandenen Tableaus aus dieser queroblongen Reihe ist wenigstens fotografisch überliefert: im Hintergrund einer Raumdokumentation Domnicks von 1951 (Archiv Sammlung Domnick) gibt es sich als eine Variante von T 1951-14 gerade noch zu erkennen:



T 1951-?? (ehemals Sammlung Domnick)

⁶² Korrespondenz zwischen Domnick und Hartung im Oktober / November 1951 (Archiv Sammlung Domnick).

⁶³ Bereits in dem von der Staatsgalerie Stuttgart erstellten »Verzeichnis Sammlung Dr. Ottomar Domnick« vom 26.05.1955 sind unter den Nrn. 88, 89, 90 nur noch drei der Tafeln erwähnt, im »Verzeichnis der Sammlung Domnick« vom 09.01.1961 unter Nr. 83 und Nr. 84 nur noch zwei (Archiv Sammlung Domnick).

⁶⁴ Archiv Sammlung Domnick.

⁶⁵ Hartung 1976, S. 218; Hartung 1981, S. 171.

⁶⁶ Hartung 1976, S. 216; Hartung 1981, S. 170.

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Vgl. Hartung 1957, S. 27, Kat. Nr. 44. Es ist das Bild T 1951-10 (Öl auf Lw., 97 x 146 cm), Musée d'Art Moderne, Inv. Nr. 6707; vgl. den *Catalogue en ligne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*: www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm (ohne Abb.).

Auch die Kat.-Nr. 45 bei Hartung 1957, S. 31, aus der Sammlung Domnick trägt irrtümlich die Bezeichnung »T.51-10«; es handelt sich aber um T 1951-19 (DOM G 64). – Ich danke Marie Aanderaa, Fondation Hartung-Bergman, Antibes, für diese Richtigstellung.

⁶⁹ Vgl. oben S. 12, Anm. 55.

⁷⁰ Archiv Sammlung Domnick.

⁷¹ Archiv Sammlung Domnick.

⁷² Brief Hartung an Domnick 04.11.1951 (Archiv Sammlung Domnick).

⁷³ Zit. nach Gindertael 1960, S. 98; in der deutschen Ausgabe (1962, S. 98) wie folgt übersetzt: »Man muß den Eindruck erwecken, alles sei improvisiert, und doch muß das Werk vollkommen sein, so daß es den Beschauer hinreißt. Das ist das wahre technische Problem.«

⁷⁴ Vgl. oben S. 15 und Anm. 68.

⁷⁵ Fleck 1996, S. 32.

⁷⁶ So Wilfried Wiegand in seinem Nachruf auf Hartung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 11.12.1989.

⁷⁷ Fleck 1996.

⁷⁸ Ebda., S. 29.

⁷⁹ Vgl. in diesem Sinne auch Wiegand 1989 (Anm. 76): »Hartung ist mit diesen Bildern zu einem Jugendtraum zurückgekehrt, einst ein Astronom zu werden.«

⁸⁰ Vgl. oben S. 3, Anm. 24.

⁸¹ Vgl. oben S. 3, Anm. 23. Das (unpublizierte) Manuskript befindet sich im Archiv Sammlung Domnick.

⁸² Ebda., Ms. S. 13b.

⁸³ In: *Süddeutsche Zeitung* 21.09.1979.

⁸⁴ In: Hartung 1981/Ausst., S. 31.

⁸⁵ Brief Domnick an Hartung 05.12.1987 (Archiv Sammlung Domnick).

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

▪ Baumeister 1999-Colmar

Ausst.-Kat. *Willi Baumeister et la France*: musée d'Unterlinden, Colmar / musée d'Art moderne, Saint-Etienne, Paris 1999

▪ Bodmer / Hartung 1952

Ausst.-Kat. *Walter Bodmer / Hans Hartung*: Kunsthalle Basel 1952

▪ Descargues 1983

Pierre Descargues, *Hartung*, Barcelona 1983

▪ Domnick 1948

Ausst.-Kat. *Wanderausstellung französischer abstrakter Malerei. Zusammengestellt und veranstaltet von O. Domnick Stuttgart*, Stuttgart 1948

▪ Domnick 1953

Ausst.-Kat. *Verzameling dr O. Domnick*. Stedelijk Museum Amsterdam. *Catalogus no. 100*, Amsterdam 1953

▪ Domnick 1977

Ottomar Domnick, *Hauptweg und Nebenwege. Psychiatrie,*

Kunst, Film in meinem Leben, Hamburg 1977 (auch: Nürtingen 1989)

▪ Domnick 1982

Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick. Ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart / Zürich 1982

Esser 1999

Werner Esser, *Sammlung Domnick. Eine Einführung*, Nürtingen 1999

▪ Fleck 1996

Robert Fleck, *Hans Hartung. Das letzte Geheimnis des Malgenies*, in: *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 5/1996, S. 16-37

▪ Frosch 1992

Beate Frosch, *Die Künstlergruppe ZEN 49 und ihr Beitrag zur Entwicklung der gegenstandslosen Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1957*, Diss. Universität Regensburg, Trossingen 1992

▪ Gindertael 1960 (1962)

Roger van Gindertael, *Hans Hartung*, Paris 1960

(dt. Ausgabe: Berlin 1962)

▪ Hartung 1949

Ottomar Domnick, Madeleine Rousseau, James Johnson Sweeney, *Hans Hartung*, Stuttgart 1949

▪ Hartung / Winter 1951

Faltblatt zur Ausst. *Hans Hartung/Paris. Fritz Winter/Diessen*: Der Gemeinnützige Verein e.V. und das Amerikahaus, Erlangen 1951

▪ Hartung 1957

Ausst.-Kat. *Hans Hartung*: Kestner-Gesellschaft Hannover etc., Hannover 1957

▪ Hartung 1958

Ausst.-Kat. *Rubenspreis der Stadt Siegen. Hans Hartung*: Rathaus der Stadt Siegen 1958

▪ Hartung 1966

Will Grohmann, *Hans Hartung. Aquarelle 1922*, St. Gallen 1966

▪ Hartung 1975

Ausst.-Kat. *Hans Hartung. Retrospektive 1921-1973*: Neuer

Berliner Kunstverein, Berlin 1975

- Hartung 1976

Hans Hartung, *Autoportrait*, Paris 1976

- Hartung 1981

Hans Hartung, *Selbstportrait*, Berlin 1981

(Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 14)

- Hartung 1981-Ausst.

Ausst.-Kat. *Hans Hartung. Malerei, Zeichnung, Fotografie*: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1981

- Hartung 1987

Ausst.-Kat. *Hans Hartung. Malerei 1980-1987*: Galerie Haus

Geiselhart, Reutlingen 1987

- Hartung 2003

Franz-W. Kaiser, Anne Pontégnie, Vicente Todoli,
Hartung x 3, o. O. (Expressions contemporains Éditions),
2003 (franz. und dt.)

- Manteuffel 1995

Ausst.-Kat. Claus Zoega von Manteuffel (Hg.),

Die heroischen Jahre der Abstraktion. Auswahlkatalog.

Sammlung Domnick, Staatsgalerie Stuttgart: Schloß Achberg, Stuttgart 1995

- Mundy 1996

Jennifer Mundy, *Hans Hartung. Works on Paper 1922-56*, London 1996

- Müller-Yao 1985

Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*,
Diss. Universität Bonn 1985, Köln 1985

- Stuttgart 1973

Ausst.-Kat. *Mit Kunst Leben. Ausstellung aus württ. Privatbesitz. II. Zeitgenossen*: Württ. Kunstverein Stuttgart 1973

- Thwaites 1960

John Anthony Thwaites, *Die Epoche Hans Hartung*, in:
Herbert Balogh (Hg.), *Rubenspreis der Stadt Siegen. Zwei Jahre danach*, Siegen 1960

- Watzke 1995

Richard Watzke, *Untersuchungen zum Einfluß Hans Hartungs auf die deutsche Nachkriegsmalerei*.
Magisterarbeit Universität Bamberg 1995 (masch.)

Abbildungsnachweis

- Archiv Sammlung Domnick: S. 2, S. 4, DOM G 55
- Yves Hervochon: S. 12 (T 1948-19)
- Adolf Lazi: S. 8
- Walter Klein: S. 20 (T 1949-9)
- Kraufmann u. Scheerer: S. 15
- Schubert: S. 20 (T 1949-6)
- Uwe Seyl: DOM G 58 / 59 / 63 / 64
- Reinhard Ueberall: S. 10
- W.E.: S. 3, DKM 491, DOM G 56 / 57 / 60 / 61 / 62

Wir danken der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.

[Hans Hartung im Internet:](#)

www.fondationhartungbergman.fr



Gerhard Hoehme

»Strukturplantagen«

Gerhard Hoehme, ein Hauptvertreter des deutschen Informel hat dieses schon früh überwunden oder zumindest umgeprägt. In der »gestuale[n] Inszenierung«¹ des Tachismus eine Sackgasse sehend, machte sich Hoehme ab 1957 daran, »den Strom der Zeit in das eigene Bett zu leiten.«² Dies hieß: Rücknahme des Gestus, Ordnung der *tachés*, Bändigung zugleich auch Verlebendigung der Farbe mittels Monochromie, Strukturbildung, Ausdifferenzierung. Vor allem aber hieß es, die Farbströme von ihrer Bindung an die *heilige Fläche*³ zu lösen und sie als pastos-taktile Körper im Raum, d.h. in ihrer ganzen Dinglichkeit ‚greifbar‘ zu machen. 1957 entstanden die ersten reliefhaften Strukturbilder⁴, Farbobjekte⁵ und *shaped canvases*⁶, in denen die Malerei ihre Materialität feiert und die ästhetische Erfahrung zur Körpererfahrung wird. »Den Gesetzen der Fläche bin ich immer nur widerwillig gefolgt«, umriss Gerhard Hoehme damals seine bildnerischen Intentionen, »weit mehr hat mich die Gesetzmäßigkeit der Farbe, ihr Strömen und Wachsen, ihre Materie und Struktur interessiert. [...] Meine Sehnsucht war der weite Raum [...] nach oben, zur Seite, nach vorn, ja sogar nach hinten, aber ohne illusionistische Tiefe.«⁷ Die u.a. von Fautrier und

Dubuffet (durch Vermittlung des Düsseldorfer Galeristen Jean-Pierre Wilhelm, Hoehmes wichtigstem Mentor in den 50er Jahren) empfangenen Impulse zu einer körperhaften Malerei entwickelte Hoehme in extremer Weise weiter. Das Bild wurde nicht nur Relief und Objekt, sondern es hielt es schließlich – seit der zweiten Hälfte der 60er Jahre – nicht mehr an der Wand. Mit anmontierten Auslegern und Trabanten griff es auf den Ausstellungsraum zu, verstrickte mittels Farbschnüren und -schläuchen sein Gegenüber buchstäblich in seine Welt. Eine Position *gegenüber* gab es für den Betrachter dann nicht mehr, nur noch eine mittendrin – umschlossen von der Totalität des Bildes und im Austausch mit dieser. Der Betrachter war im Bild und das Bild im Betrachter, ihr Verhältnis zueinander *relational*. Mit »Relationen« fand Hoehme 1968 seinen Schlüsselbegriff zur Wesensbestimmung solcherart mehrdimensionaler Malerei-Assemblagen; er schrieb ihn fest als Manifest.⁸

Raumerfahrung *als* und *im Bild* kann wohl als das entscheidende künstlerische Movens Gerhard Hoehmes genannt werden. Immer wieder wurde – auch vom Künstler selbst – darauf hingewiesen, welch großen Einfluss dessen »aviatorische Existenz«⁹

– Hoehmes Kampffliegerzeit im zweiten Weltkrieg – auf sein visuelles Weltverständnis wie künstlerisches Oeuvre gehabt hatten. »Weite Horizonte, der schräge Blick von oben, das Kartographische, die Entdeckung des freien Vorraumes vor der vertikalen Bildfläche belegen«, so Gottfried Böhm, »diese Prägung« durch das »Aviatische«. ¹⁰ Unverkennbar hat sich die eigentümliche Verquickung von gesteigerter körperlicher Raum- und visuell (durch das Cockpitfenster) begrenzter Flächenerfahrung in diesem bewegten ‚Raumbild von oben‘, in Hoehmes bildnerisches Körpergedächtnis eingeschrieben. In Hoehmes Strukturbildern der Zeit um 1960 bereits »zeigt sich«, so Rolf-Gunter Dienst, »Raum [...] als kontinuierliche Ausdehnung auf der Fläche.« ¹¹ Die Fläche also: ein prozessualer Ausdehnungsraum für die Materie Malerei, die wabenartig, quasi organisch und *all over* sich zu »Strukturplantagen« ¹² auswächst.

* 1920 in Greppin bei Bitterfeld.

1939-46 Kriegsdienst als Jagdflieger, Kriegsgefangenschaft.

1948 Beginn des Kunststudiums bei dem Schriftkünstler

Herbert Post, Burg Giebichenstein bei Halle a. d. Saale.

1952 Übersiedlung nach Düsseldorf; für drei Semester

Studium bei dem Graphiker Otto Coester an der dortigen

Kunstakademie. Freundschaft mit dem Galeristen Jean-

Pierre Wilhelm, dem wichtigsten Protagonisten des deut-

schsen Informel. 1954 erste Einzelausstellung, Galerie Verti-

co, Bonn; Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf. 1954-57

Sprecher der Düsseldorfer Avantgardebewegung *Gruppe 53*

(darin u.a. P. Brüning, K. F. Dahmen, K. O. Götz, B. Schultze,

E. Schumacher). Seit 1956 internationale Ausstellungsbetei-

ligungen. 1957 2. Preis der Int. Graphik-Biennale, New York.

1958 1. Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. 1959

Teilnahme an der documenta II, Kassel. 1960 Stipendiat der

Villa Massimo, Rom; Freundschaft mit Paul Nizon und Giulio

Carlo Argan. Professur für freie Malerei an der Kunstaka-

demie Düsseldorf (bis 1984); Premio Marzotto, Mailand.

1962 weiterer Wohnsitz in Nemi, nahe Rom. 1966 erstmals

Verwendung von farbigen Nylonschnüren in seiner Malerei,

die in den Folgejahren zunehmend an Bedeutung gewin-

nen. 1974 Übersiedlung nach Neuss. 1984 Mitglied der

Akademie der Künste, Berlin. Paul-Klee-Professur der Uni-

versität Gießen.

† 1989 in Neuss.



Gerhard Hoehme
um 1965



weisse Schwarzheit | 1960-61

Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm

Bez.: »Ho[e]hme 60.«, auf der Rückseite:

»G. Hoehme / Düsseldorf / "weisse Schwarzheit"
1960/61«

Erw. 1963 vom Künstler

Inv. Nr. DOM G 65

WV Hoehme 61-32



- Ausst.-Kat. *Interferenzen. 5 deutsche Maler: Brüning, Gaul, K. O. Götz, Hoehme, Thierer*: Nassauischer Kunstverein / Städtisches Museum, Wiesbaden 1961, Kat. Nr. 93
- Hoehme 1962, Kat. Nr. 31
- *das kunstwerk* 9/XV 1962, Abb. s.p. [S. 31]
- Hoehme 1964, Kat. Nr. 58
- Domnick 1992, Abb. S. 103; S. 146, Nr. 119 (Abb.)
- WV Hoehme 1998, S. 194, Nr. 61-32 (o. Abb.)

In Hoehmes *Borkenbildern*, seiner zweiten, 1957 einsetzenden Werkreihe, die ihn innerhalb des deutschen Informel als eigenständige Künstlerpersönlichkeit profilierte, gewinnt sein Ansatz, die »plane Idealität« der Bildfläche aufzugeben und sie »zum Ort materieller Manifestationen«¹³ zu machen, prägnante

DOM G 65

Gestalt. Die Leinwand wird bedeckt von schrundig auf trocknenden, an die Beschaffenheit von Baumrinde erinnernden Farbschollen, die keinen psychodynamischen Gestus beschreiben, keine Form mehr bilden, lediglich ein schieres, doch malerisch außerordentlich differenziertes Oberflächenrelief. Die eigentliche (Bunt-)Farbe wirkt dabei ‚subkutan‘: von unten her, als Untermalung durch die pastos-monochromen Placken hindurch.

weisse Schwarzheit steht dieser Werkgruppe der *Borkenbilder* nahe. Ein Bild, wie von selbst gewachsen: keine Komposition, vielmehr eine Ausbreitung im Zustand der Gerinnung, wobei Momente der Kontingenz mit solchen der Steuerung sich mischen. Über einer schwarz-braun-roten Untermalung trägt Hoehme in mehreren Schichten, lasierend und pastos, weiße Farbflecke fast flächendeckend auf. Durch Aussparungen und nachträgliches Wegnehmen wie auch durch das Krakelee der Schwundrisse flackert die dunkle Untermalung durch die Deckschichten hindurch. Der Maler steigert die Diffusion der Farblagen, in dem er in den Tönen der Untermalung abschließende Akzente setzt und mit vereinzelt Blau den Gesamteindruck auffrischt.

Hoehme setzt seine Farben nicht willkürlich, sondern partienweise horizontal, so dass ein Zeilencharakter entsteht. Durch Reihen kurzer Vertikalmarkierungen in der Art von Zählstrichen wird dieser noch verstärkt und eine ausgeprägt graphische Komponente mit handschriftlichem Duktus ins Spiel gebracht. weisse Schwarzheit verweist damit auf eine weitere Werkgruppe, die der *Zahlen- und Sprachbilder* ab 1959/60, in denen Hoehme Ziffern und Textelemente zeilenweise zu mitunter wandgroßen Tableaus collagiert.¹⁴ Selbst ganz ohne ‚Text‘ sollen, im Sinne von Umberto Ecos Theorie des *offenen Kunstwerkes* Hoehmes Bilder in »stets veränderliche[n] Lektüre[n]«¹⁵ »gelesen, nicht betrachtet werden«,¹⁶ wie allein der Titel *Endloser Brief* eines gegenstandsfreien Strukturbildes von 1958¹⁷ nahe legt. Die interessanteste Betrachterperspektive für Hoehmes Strukturbilder ist in der Tat die des mit einer Lupe bewaffneten Auges, das Zeile für Zeile das Reliefbild der Farbfurchen ‚entziffert‘.

In Hoehmes graphisch geprägten Arbeiten der Zeit um 1960 scheint eine Nähe zu denen Cy Twomblys, die Hoehme damals in Rom kennen lernen konnte, auf. Doch diese Nähe ist nur ein vorübergehendes

‚Oberflächenphänomen‘, und Hoehme hat – wie zur selben Zeit auch Peter Brüning¹⁸ – bald sein Oeuvre systematisch weiter entwickelt: zu seinen Raum greifenden ästhetischen Apparaturen und einem auf den Betrachter als verarbeitenden Empfänger zielenden Konzept, welches »das Bild als visuelles Informationssystem«¹⁹ begreift.

Zu weisse Schwarzheit gibt es in dem gleich großen, etwa ein Jahr später entstandenen Bild in *Weiß wurzelnd*²⁰ ein Gegenstück mit ähnlicher Oberflächenstruktur, doch genau umgekehrter Farbfolge: hier wird der weiße Grund von Grün und Schwarz überdeckt.

Gerne hätte Hoehme ein großformatiges Hauptwerk, den während seines Stipendiums in der Villa Massimo 1960 entstandenen *Römischen Brief*²¹, in Domnicks Sammlung gegeben.²² Offenbar aber waren dessen Dimensionen für private Verhältnisse doch zu herausfordernd und Domnick entschied sich²³ für das handhabbarere weisse Schwarzheit, nebst einer annähernd gleich großen, gespinstfeinen Struktur-Zeichnung mit dem Titel *Patriarchat*.²⁴

Einige Monate nach dem Erwerb des Bildes hatten Domnick die von Hoehme mit Leinwandflicken

hinterklebten Rissstellen in der Malerei alarmiert, da anscheinend »inzwischen [...]das Bild an zwei weiteren Stellen gerissen« war.²⁵ Hoehmes beruhigende Antwort an den Sammler, die Genese des Bildes anschaulich schildernd: »Ja, alle meine Bilder haben hinten Wunden. Ich meine das im Ernst, denn im Prozess des Malens kratze ich Schichten wieder ab, die schon vorher angetrocknet waren, setze neue darauf, zerstöre sie wieder – verletze und glätte. Vorher war das Bild schwarz, nachher wurde es weiss. Es ist ein fortwährender Prozess, dabei komme ich mit dem Palettenmesser oft durch die Leinwand hindurch. [...] Es kann sein, dass ich nicht alle aufgeschlitzten Stellen überklebt habe. Aber seien Sie unbesorgt [...]«.²⁶

Anmerkungen

¹ Rolf-Gunter Dienst, in: Hoehme 1965, s.p. [S. 5].

² Wie Anm. 1.

³ So die als ein Buchtitel Kurt Leonhards von 1947 berühmte gewordene (von Max Ackermann entlehnte) Formel, die Malerei der Moderne unter dem Leitaspekt der Fläche als ihrer maßgeblichen Bezugsgröße zu charakterisieren; Kurt Leonhard, *Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst / Objokus. Neue Gespräche*, Stuttgart 1966².

⁴ Z.B. WV Hoehme 57-02; 57-16; 57-29.

⁵ Z.B. WV Hoehme 57-30; 57-57; 57-63.

⁶ Z.B. WV Hoehme 57-59; 57-60; 57-68.

⁷ Gerhard Hoehme 1957, zit. nach Hoehme 1998, S. 506.

⁸ Vgl. Thurn, in: Hoehme 1983, S. 131ff; Böhm, in: Hoehme 1998, S. 31ff. Hoehmes Manifest *Relationen* ist abgedruckt u.a. in: Hoehme 1998, S. 512.

⁹ Böhm, in: Hoehme 1998, S. 13.

¹⁰ Ebda., S. 15.

¹¹ Wie Anm. 1.

¹² Ebda.

¹³ Böhm, in: Hoehme 1998, S. 19.

¹⁴ Der Römische Brief der Staatsgalerie Stuttgart (WV Hoehme 60-06) ist das bedeutendste Werk dieser Reihe; vgl. unten Anm. 21.

¹⁵ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977 (Mailand 1962¹), S. 154; vgl. auch Ausst.-Kat. Christoph Zuschlag u.a. (Hg.), *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen: Kurpfälzisches Museum Heidelberg / Heidelberger Kunstverein, Köln 1998*, S. 42f.

¹⁶ »Brief heißt lesen. Meine Bilder sollen gelesen, nicht betrachtet werden,« so Hoehme mit Bezug auf den Römischen Brief in einer 1970 verfassten Rückschau auf sein Werk, in: Hoehme 1998, S. 514f.

¹⁷ WV Hoehme 58-12, Abb. S. 135.

¹⁸ Vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Katalog.

¹⁹ Vgl. hierzu insbes. Böhm, in: Hoehme 1998, S. 27ff.

²⁰ WV Hoehme 62-30, Abb. S. 213; Hoehme 1983, Abb. S. 90. Es ist eine kleinere Variante des 170 x 130 cm messenden Bildes Schattenspiegel der Kunsthalle Düsseldorf (WV Hoehme 60-09, Abb. S. 169; Hoehme 1983, Abb. S. 93).

²¹ Römischer Brief, Öl, Graphit, Collage auf Lw., 215 x 295 cm, WV Hoehme 60-06, Abb. S. 167; Hoehme 1983, Abb. S. 82f. Das Bild gelangte 1971 in die Staatsgalerie Stuttgart (Inv. Nr. LK 1065); vgl. Kat. Karin v. Maur / Gudrun Inboden, *Staatsgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1984², S. 154f.

²² Brief Hoehme an Domnick 28.07.1963 (Archiv Sammlung Domnick).

²³ Nachdem Domnick die kleinere Öl-Skizze zum römischen Brief (WV Hoehme 60-07, Abb. S. 168) doch »etwas skizzenhaft« erschienen war (Brief Domnick an Hoehme 23.08.1963, Archiv Sammlung Domnick).

²⁴ Entstanden 1960, 100 x 65 cm; Inv. DOM C 91/46; bei Domnick 1982, S. 146, Nr. 120 fälschlich als »Patriarmat« betitelt.

²⁵ Brief Domnick an Hoehme 28.01.1964 (Archiv Sammlung Domnick).

²⁶ Brief Hoehme an Domnick 31.01.1964 (Archiv Sammlung Domnick).

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, Die Sammlung Domnick – ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation, Stuttgart/Zürich 1982
- Hoehme 1962:
Ausst.-Kat. G. Hoehme. Ölbilder, Collagen, Borkenbilder, Grabebilder, Schreibebilder 1950-1961: Kölnischer Kunstverein, Köln 1962
- Hoehme 1964:
Ausst.-Kat. Gerhard Hoehme: Kunsthalle Mannheim u.a., Mannheim 1964
- Hoehme 1965:
Ausst.-Kat. Gerhard Höhme: Haus am Waldsee, Berlin 1965
- Hoehme 1983:
Giulio Carlo Argan / Hans Peter Thurn, Gerhard Hoehme. Werk und Zeit 1948-1983, Stuttgart/Zürich 1983

- Hoehme 1998 / WV Hoehme:
Margarete Hoehme u.a. (Hg.), Gerhard Hoehme. Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998

Abbildungsnachweis

- DKM 65: WE
- Portrait: Reinhard Friedrich

Wir danken Frau Margarete Hoehme für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.



Rudolf Hoflehner

De-Figurationen

Mit zweiundfünfzig Jahren hörte er plötzlich auf – um neu anzufangen. 1968, nachdem der »Name Hoflehner [längst] zu einem Markenzeichen geworden«¹ war, zog er – im Bewusstsein, auf dem Gebiet der Eisenplastik das für ihn Nötige und Mögliche geschaffen zu haben – einen radikalen Schlussstrich. Mit Entschiedenheit und einem dramatischem Ausdrucksbegehren wandte er sich Malerei und Zeichnung zu, jenen beiden Sparten, mit denen seine künstlerische Laufbahn vor dem Zweiten Weltkrieg an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ihren Anfang genommen hatte. Aber es sind nicht die im Geiste Bacons wie aus innerer Not hervorgequälten hochexpressiven, von Kadavern, exzessiver Aggression und Sexualität erzählenden Manierismen in Hoflehners Bildern der 70er und 80er Jahre,² denen der Künstler seine internationale Anerkennung verdankte; es ist vielmehr sein ‚eisernes‘ Oeuvre des Dezenniums von 1955 bis 1965: »ein Bestand von rund hundert Skulpturen. Sie stehen einsam, wenn nicht einzigartig in der europäischen Kunst der Nachkriegsjahre.«³

Der Weg des Eisenplastikers begann 1951 im Atelier eines Steinbildhauers – bei Fritz Wotruba in

Wien, der wie kein anderer in Österreich mit seiner bildnerischen Grundauffassung von materialgerechtem Purismus, archaisierender Verknappung und innerer Monumentalität⁴ das Gesicht der abstrakten figuralen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg prägte. Auch Joannis Avramidis⁵ war – zur gleichen Zeit wie Hoflehner – Wotrubas Schüler.

Bereits vertraut mit Schmieden, Schweißen und Drehen fand Hoflehner, ehemals Schüler einer Gewerbeschule für Maschinenbau, wie von selbst zum Eisen als dem ihm gemäßen Werkstoff. Eine erste Werkgruppe raumgreifender, von dynamischem Linienspiel bestimmter Drahtreliefs, hinter denen die Vorbilder González, Picasso und Miró deutlich hervortraten,⁶ hat der Künstler 1954 verworfen und wieder zerstört. In jenes Jahr datiert Hoflehners bildnerische Individuation, als er während eines sechsmonatigen Griechenland-Stipendiums die konstruktive Tektonik archaischer Bildwerke studierte und ihm bewusst wurde, dass es vor allem die *Gelenke* sind, die die Figur bilden. Sein Cicerone war Ernst Buschors Buch *Frühgriechische Jünglinge*; es »wurde für ihn zum Sprungbrett in die Formenwelt seiner eigenen Skulpturen.«⁷ Zurückgekehrt nach Wien, begann er, der

zuvor »in Eisen gearbeitet« hatte, auch »in Eisen zu denken«⁸ und das Archaische mit einer »bewußten Entscheidung zur Zeitgenossenschaft des 20. Jahrhunderts«⁹ zu verbinden. Im Gegensatz zu Avramidis' Weg in eine harmonische Idealität folgte Hoflehner einem dunklen, von tief eingewurzelten Lektüreerfahrungen aus Camus, später auch Beckett und Bernhard mitgeprägten Ausdrucksverlangen nach einem den Unerbittlichkeiten und Ratlosigkeiten des technologischen Zeitalters adäquaten Menschenbild. Die Hoflehner'sche Figur ab Mitte der 50er Jahre ist eine gebrochene, in Frage gestellte, verstörende: mit dem Schweißgerät aus industrieeüblichen Roheisenteilen »unbeschönigt« zusammengestückt und mit dem Schneidbrenner »gewaltsam fragmentiert«, so dass »kein gerundetes Ganzes« entsteht, »sondern verstümmelte Gesten, denen das Fragezeichen der Unvollendbarkeit und Unstimmigkeit eingeschrieben« ist.¹⁰

Während in den Jahren bis etwa 1963 ein aggressives viriles Moment vorherrscht, das hartkantige Formstücke von Figur und Verletzung, Panzerung und Waffe ununterscheidbar ineinander fügt,¹¹ vollzieht sich dann in Hoflehners Oeuvre ein bemerkens-

wertes Umbruch.¹² Im Umfeld der Venus von Kribeau (1964)¹³ wird – in sehr reduzierter, sinnbildhafter – Form das weiblich konnotierte Organische Thema: Fruchtbarkeit, Knospung, Wachstum. Die Formen runden sich, werden geglättet und in physiologisch stimmiger wirkende Kohärenz zueinander gebracht. Aus dieser ‚weichen‘ Werkphase stammt die von Domnick ausgesuchte und im Eingangsbereich des Skulpturenparks schräg gegenüber von Miguel Berronals Stele: Seele des Baumes¹⁴ beziehungsreich aufgestellte Figur 85.

* 1916 in Linz.

1932-1936 Staatsgewerbeschule für Maschinenbau in Linz. 1936-38 Architekturstudium an der TH Graz. 1938-39 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Nach Kriegsdienst und -gefangenschaft 1945-51 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Linz. 1951 Rückkehr nach Wien und Eintritt in das Atelier von Fritz Wotruba als freischaffender Künstler; erste Eisenplastiken. Erste Einzelausstellung, Neue Galerie der Stadt Linz. 1954 Griechenland- Stipendium der UNESCO für 6 Monate, weitere Studienreisen nach Griechenland in den folgenden Jahren. 1959 Preis der Stadt Wien, Bezug des Staatsateliers Kribeau; Teilnahme an der



Rudolf Hoflehner
um 1963

Biennale São Paulo. 1960 Großer Erfolg auf der Biennale Venedig. 1961 Begegnung mit dem Werk von Francis Bacon, das Hoflehners spätere Malerei prägen wird. 1962-81 Professur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. 1967 Preis der Stadt Berlin. 1968 letzte Eisenplastik; Hoflehner widmet sich fortan fast ausschließlich der Malerei. Mitglied der Akademie der Künste Berlin. 1969 Großer Österreichischer Staatspreis. 1970 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. 1977 Jerg-Ratgeb-Preis. 1985 letztes Tafelbild, erneute Hinwendung zur Bildhauerei. 1986 Kulturpreis des Landes Oberösterreich.

† 1995 in Colle Alto di Val d'Elsa (Toskana).



DKM P 174

Figur 85 | 1964

Eisen, massiv

193 x 76 x 49 cm

Erw. 1977; Galerie Dieter Brusberg, Hannover

WV Schmied 132

Inv. Nr. DKM P 174



- Hofmann 1965, Abb. 61f
- New York 1965, s.p., Abb.
- Berlin 1967, s.p., Abb. (gegenüber Kat. Nr. 25)
- Brusberg Berichte 15/1973, Kat. Nr. 15/65, Abb. S. 77
- Domnick 1982, Abb. S. 128; S. 156, Nr. 273 (Abb.)
- Domnick 1987, Abb. S. 80, S. 91
- Schmied 1988, Abb. S. 127; S. 252, Nr. 132 (Abb.)
- Elben 1992, S. 87-90 (Abb.)
- Hoflehner 1997-Wien, Faksimile-Teil, S. 53 (Abb.)

Wieland Schmied, der sich wohl am intensivsten mit dem Werk von Rudolf Hoflehner auseinandergesetzt hat, ist die folgende Charakterisierung von dessen Arbeitsweise seit 1955 zu verdanken: »Das Rohmaterial, auf das Hoflehner sich fortan stützt, sind schwere Rundstücke und Vierkantblöcke, die er – wie Kolben, Walzen, Kreisscheiben und Kugelsegmente – großstei-



DKM P 174

lig in massiven Blöcken einsetzt. Dabei belässt er die Teilstücke weitgehend so, wie sie in seine Hand kommen. [...] Er verändert Details ihrer Form, nicht aber ihren Charakter. [...] Alle Spuren der Bearbeitung lässt er stehen, als gälte es, mit dem Stolz eines Kriegers vernarbte Wunden vorzuweisen. Der Einfachheit des Materials entspricht die Geradlinigkeit des Arbeitsvorgangs. [...] Die Parole ist: weglassen, aussparen, verzichten. Andeuten, nicht aussprechen. Erinnern, nicht beschreiben. Suggestieren, nicht erzählen.«¹⁵

Suggestiert wird das Schrittmotiv einer stehenden Figur, erinnert an die zeremoniöse Strenge eines archaischen Weihebildes. »Die Beine«, so Werner Hofmann, »werden immer mehr zu Stützen, die den eigentlichen Formvorgang vorweisen, als wollten sie seine Erhabenheit zelebrieren.«¹⁶ Stärker kaum lässt sich die menschliche Figur reduzieren als auf jenes aus den Gelenken quasi herausgelöste, stolze Schreiten des Eisentorsos von Figur 85. Zwei keulenförmige ‚Pleuel‘, konisch über elliptischem Querschnitt sich nach unten verjüngend, im spitzen Winkel über einer in konkaven Bögen geschwungenen Plinthe gespreizt. Es ist ein Schreiten, das zugleich



DKM P 174

inhält; das Schrittbein nimmt das Standbein nicht mit, und das sich in einer Drehbewegung aufschwingende ‚Kopfstück‘ – zwei gegeneinander verschobene Halbkugeln, aus einem halsartigen Strunk zwischen den ‚Schulterblättern‘ hervorgewachsen – setzt der Vorwärtsbewegung ein markant retardierendes Moment entgegen.

Die spezifische, aus dem eisernen Sockelbecken aufsteigende, fragmentarische Morphe von Figur 85 – gestelzter Schritt, symmetrische Schulterpartie, vorkragendes Kopfstück – wird in einer Reihe verwandter Figuren der Jahre 1963/64 in Varianten durchgespielt.¹⁷ Dabei macht das Kopfstück die stärksten Gestaltwandlungen durch: von der kleinformatigen, kaum die Wölbungen der Schulterpartie überragenden ‚Kopf‘-Kugel (Figur 73 K)¹⁸ über die Brüste suggestierenden, weit ausladenden gedoppelten Dreiviertel-Sphären der Venus von Kribeau (Figur 81),¹⁹ bis hin zu der länglich-schwellenden oder der spiralig aufgedrehten ‚Fruchtform‘ von Figur 84 K und Figur 89.²⁰

Werner Hofmann verstand die Kugel als »die Urzelle aller Formentfaltung« und Hoflehners Figuren jener Zeit als eine »Beschwörung der

Fruchtbarkeit«, die ihrerseits metaphorisch auf »den schöpferischen Akt des Bildhauers« verweist.²¹ Zu Recht »konzentriert sich« Hofmanns Vorstellungskraft [...] auf die große Mutter, die große Runde.«²² Wie die Venus von Kribeau entsteigt auch Figur 85 ikonographisch ‚den Wogen des Meeres‘ – eine *Anadyomene* des Maschinenzeitalters.

Anmerkungen

¹ Otto Breicha, in: Hoflehner 1997-Salzburg/Linz, S. 12. Den internationalen Durchbruch hatte Hoflehner bereits 1960 mit seinem Erfolg auf der Biennale Venedig errungen. Zwar erhielt er »keinen Preis, konnte aber den größten Teil seiner Arbeiten schon in den ersten Tagen der Ausstellung verkaufen« - so ein Kurzbericht im Biennale-Sonderheft von *Das Kunstwerk* 1-2/XIV 1960, s.p.

² Vgl. u.a. die Kataloge Hoflehner 1997-Salzburg/Linz und Hoflehner 1997-Wien.

³ So Wieland Schmied in seinem Nachruf auf den Künstler in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 06.09.1995. Zum Korpus der Eisenplastiken vgl. die Faksimile-Reproduktion von Hoflehners eigenem Werkverzeichnis *H.R. Fe. 1945-1967.*, das 1945 beginnt und 1968 mit einem emphatischen »ENDE + – « schließt, in: Hoflehner 1997-Wien, S. 41-107, mit Anmerkungen von G. Tobias Natter, ebda., S. 109-114.

⁴ Vgl. Schmied 1988, S. 15.

⁵ Vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Katalog.

⁶ Abb. bei Schmied 1988, S. 21, S. 231f.

⁷ Schmied 1988, S. 27.

⁸ Ebda., S. 25.

⁹ Ebda.

¹⁰ Hofmann 1965, S. VII.

¹¹ Vgl. Schmied 1988, S. 42f.

¹² Vgl. Hofmann 1965, S. XIV; Schmied 1988, S. 46f.

¹³ Figur 81, Schmied 1988, WV 128; Abb. S. 125.

¹⁴ Vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Katalog.

¹⁵ Schmied 1988, S. 30f.

¹⁶ Hofmann 1965, S. XIV.

¹⁷ Vgl. Schmied 1988, S. 250-253, WV 119-136 (Abb.).

¹⁸ Ebda., WV 119.

¹⁹ Ebda., WV 128.

²⁰ Ebda., WV 131; WV 136.

²¹ Hofmann 1965, S. XV.

²² Ebda.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Hofmann 1965:
Werner Hofmann, *Hoflehner*, Stuttgart 1965
- New York 1965:
Ausst.-Kat. *Rudolf Hoflehner*: Galleria Odyssea, New York 1965
- Berlin 1967:
Ausst.-Kat. *Rudolf Hoflehner. Skulpturen 1959-1966*: Haus am Waldsee u.a., Berlin 1967
- Brusberg Berichte 15/1973:
Galerie Brusberg, *Brusberg Berichte 15*, Hannover 1973
- Domnick 1982:
Ottomar und Greta Domnick, *Die Sammlung Domnick - ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation*, Stuttgart/Zürich 1982
- Domnick 1987:
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Stuttgart 1987
- Elben 1992:
Georg Elben, *Das plastische Werk Rudolf Hoflehners 1955-1965. Einflüsse und künstlerisches Umfeld*, Magisterarbeit Universität Bonn 1992 (masch.)
- Schmied 1988:
Wieland Schmied, *Hoflehner. Wandel und Kontinuität. Eine Monographie. Das Gesamtwerk. Skulptur, Malerei, Zeichnung. Mit einem Werkverzeichnis der Skulpturen und Gemälde*, Stuttgart /Wien 1988
- Hoflehner 1997-Salzburg / Linz:
Ausst.-Kat. *Rudolf Hoflehner. Retrospektiv*: Rupertinum Salzburg / Oberösterreichische Landesgalerie Linz, Weitra 1997
- Hoflehner 1997-Wien
Ausst.-Kat. *Rudolf Hoflehner. Eisenplastiken*: Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1997

Abbildungsnachweis

- DKM P 174: WE
- Portrait: Repro Ausst.-Kat. New York 1965

Wir danken Frau Luise Hoflehner für die freundliche Reproduktionsgenehmigung.