

## Das "Elementare" in der Malerei der Gegenwart

Versucht man, die Malerei des 20. Jahrhunderts in das Kontinuum der abendländischen Malerei einzugliedern, so scheint sich, weist man prinzipiell abwertende Beurteilungen im Sinne eines "Verlustes der Mitte" zurück, vor allem die Unterscheidung zwischen einer gegenstands darstellenden vormodernen und einer ungegenständlichen modernen Kunst anzubieten.

Schon 1912 bestimmte Kandinsky in seinem Essay "Über die Formfrage" diese Kategorien als die Pole einer historisch-systematischen Kunstbetrachtung, nämlich: "1. die große Abstraktion, 2. die große Realistik" und schrieb dazu: Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das 'Reinkünstlerische' und das 'Gegenständliche' zu bezeichnen waren. Das erste drückt sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten dient. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches scheinbar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt des Idealen zu erreichen suchte.

Und es scheint, daß man heute in diesem Ideal kein Ziel mehr findet, daß der die Schalen der Waage haltende Hebel verschwunden ist, und daß beide Schalen als selbständige, voneinander unabhängige Einheiten ihre Existenzen getrennt zu führen beabsichtigen . . . Dem angenehmen Ergänzen des Abstrakten durch das Gegenständliche und umgekehrt hat die Kunst scheinbar ein Ende bereitet.

Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen, . . . andererseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das 'künstlerische' Element) genommen . . ." <sup>1)</sup>

Es ist klar, daß Kandinskys tiefere Sympathien auf der Seite der "großen Abstraktion" lagen, die "den Inhalt des Werkes in 'unmateriellen' Formen zu verkörpern sucht", wodurch "am sichersten der innere Klang des Bildes" vernehmbar wird. Dabei war für Kandinsky jedoch

von grundsätzlicher Bedeutung, daß die "abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken und so weiter) nicht selbst als solche wichtig sind, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben." Von dieser Position gelangte Kandinsky schließlich wiederum zu einer Relativierung der Polarität Abstraktion - Realistik, denn in beidem kommt es letztlich auf den "inneren Klang" an, und so konnte Kandinsky formulieren: "Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist." <sup>2)</sup>

Damit sei Kandinskys Theorie verlassen. Die folgenden Ausführungen versuchen, ihr entsprechend und doch andere Wege gehend, ein "Abstraktion" und "Realitätsdarstellung" übergreifendes Prinzip für die Malerei des 20. Jahrhunderts und näherhin die europäische Malerei der Gegenwart, d.h. der achtziger Jahre, zu benennen und an einigen ausgewählten Werken zu erläutern.

Ich nehme dafür den Ausgang von einem Aufsatz des österreichischen Kunsthistorikers Fritz Novotny: "Über das 'Elementare' in der Kunstgeschichte" <sup>3)</sup>. Novotny sah in der abstrakten Kunst eine Gestaltung des "Elementaren" und stellte schon für das spätere 19. Jahrhundert eine wachsende Thematisierung des "Elementaren" in der bildenden Kunst fest. Er unterschied dabei "Elementarkategorien" und "Elementarkräfte". Als "Elementarkategorien" können Raum und Zeit gelten. In vielen Richtungen der Malerei seit dem zu Ende gehenden Impressionismus werden "Qualitäten des Raumes in einer besonderen Art unmittelbar zur Anschauung gebracht". Mit dem Futurismus wird auch die Zeit eine elementare Darstellungskategorie der bildenden Kunst. Zu diesen alle Anschauung begründenden Elementarkategorien Raum und Zeit kommen Elementarformen des Stofflichen, worunter Novotny "ein den Einzeldingen, Lebewesen oder toten Objekten, kurz allem Individuellen Übergeordnetes oder Zugrundeliegendes" versteht. Dazu gehören auch Licht und Atmosphäre als die Elemente der impressionistischen Malerei. In der Malerei davor lassen sich Ansätze zu einer Elementargestaltung etwa bei C.D. Friedrich oder bei Pieter Brueghel aufweisen, die sich in der Herausarbeitung lapidarer Grundformen der Landschaft oder, bei Brueghel, auch in der Schematisierung der Figuren zeigen.

Bedient sich die Darstellung von Elementarformen des öfteren einer schematisierenden Gestaltungsweise, welche "die den Einzelgebilden zugrundeliegenden geometrischen und stereometrischen Formen in mehr oder weniger starkem Maße hervortreten läßt" oder betont sie die Homogenität des Stofflichen oder Atmosphärischen, so ist die Thematisierung von Elementarkräften vornehmlich auf die Veranschaulichung einer alles Individuelle übergreifenden, gesteigerten Bewegung angewiesen. Die Kunst Van Goghs kann dafür als Beispiel gelten.

Novotnys Ausführungen wollten nur eine erste Aufstellung des Problems geben. Um die hier angedeuteten Fragen weiter zu verfolgen, ist

es zuvor nötig, den Begriff des Elementaren in seinem ganzen Umfang sich zu vergegenwärtigen.

„Element“ hat verschiedene Bedeutungsdimensionen. Ursprünglich bedeutete dieser Begriff „Buchstabe“, „Laut“, sodann, übertragen, „Grundlage“ überhaupt. In diesem Sinne, als „Grundbestandteil“, ist es erstmals bei Platon bezeugt. Aristoteles definiert Element als „ersten Bestandteil, aus dem etwas zusammengesetzt ist und der seiner Art nach nicht in andersgeartete Teile zerlegbar ist“ und unterscheidet vier Bedeutungen: Laute, Grundstoffe, Beweisgrundlagen und oberste Allgemeinbegriffe. Im Anschluß an Aristoteles bezeichnet man als ‚Element‘ auch die Grundsätze (Prinzipien, Axiome), von denen beim Beweisen ausgegangen wird; dann überhaupt die Grundlagen oder Anfangsgründe einer Wissenschaft.“<sup>4)</sup>

Wichtig an diesen frühen Definitionen von „Element“ ist die Bedeutung nicht nur materieller Grundstoffe, Grundbestandteile, sondern ebenso geistiger Grundlagen, Prinzipien. Diese Doppelung ist für die Erörterung des „Elementaren“ in der Kunst aufzunehmen und darin sind Novotnys Ausführungen zu ergänzen. Gerade auf die Durchdringung, Verflechtung geistiger und materieller Dimensionen des „Elementaren“ kommt es in der Kunst an. Und schon für das künstlerische Verfahren als solches, noch ohne jeden Darstellungsverweis, gelangt das „Elementare“ für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu grundlegender Bedeutung - geht diese doch in einem bis dahin unbekanntem Maße auf die künstlerischen „Elemente“, die grundlegenden Gestaltungsmittel zurück, auf „Punkte, Linie und Fläche“ etwa, wie es im Titel von Kandinskys berühmten Buche steht<sup>5)</sup>. Aber auch Farbe, Licht und plastisches Volumen werden in einem neuen Sinne als künstlerische „Elemente“ erkannt und gestaltet. Es stellt sich die Aufgabe, diese Gestaltung aus den bildkünstlerischen Elementen in eins zu sehen mit der Darstellung von „Elementarem“ in geistiger wie in materieller Bedeutung. (Daß der Darstellung des „Elementaren“ in der bildenden Kunst mit ihrer Tendenz zur Reduktion auch spezifische Gefährdung innewohnt, sei nur am Rande erwähnt.)

Die hier versammelten Werke geben Gelegenheit, die Vielfalt der Möglichkeiten, „Elementares“ darzustellen, in der europäischen Malerei der Gegenwart aufzuzeigen.

An den Anfang seien Werke gestellt, welche die „Elemente“ in ihrer Besonderheit veranschaulichen. Die in der griechischen Naturphilosophie entwickelte, bis ins 16. und 17. Jahrhundert fortwirkende Lehre von den vier Elementen, Feuer, Luft, Erde, Wasser, als den Grundstoffen, durch deren Zusammenfügung oder Trennung, Werden und Vergehen der Körperwelt bedingt seien, wollte Antwort geben auf die Frage, wie das unveränderlich gedachte Sein mit der Erfahrung ewiger Veränderung in Einklang zu bringen sei. Ihre Darstellung erfolgte in der antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Kunst meist durch Personifikationen, entweder durch mythologische Figuren: Gottheiten die

über die vier Bereiche gesetzt sind oder diese sind, durch Personifikationen der Elemente, oder durch Tiere, die für die einzelnen Elemente charakteristisch sind, ferner auch durch gegenständliche Erscheinungsformen der Elemente, durch Bildzeichen für Erdscholle, Welle, Wolke und Flamme <sup>6)</sup>. Der letzte Typus nimmt darin nur einen vergleichsweise geringen Raum ein.

Erst die abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts fand Möglichkeiten, das Wesen dieser Elemente selbst, unmittelbar, nicht mehr durch Personifikationen, Tiere oder Einzelgegenständliches, darzustellen. Die Elemente gelten dabei nicht mehr als Teil einer naturphilosophischen Theorie, werden von den Künstlern selbst meist nicht als solche angesprochen, sie drängen sich jedoch dem Betrachter dieser Werke auf, versucht er nur erst, Abstraktes in seiner Darstellungsdimension zu erfassen.

Viele Bilder Emil Schumachers können als Darstellung des Erdhaften verstanden werden. Auch "Urumun" von 1982 (Taf. 62) erweckt Assoziationen dieser Art. Das Gemälde wird bestimmt von farbiger Dunkelheit, die sich in eine Vielfalt dunkler Brauntöne auseinanderlegt, auch stellenweise in Blau und Weiß sich aufklärt. Eine strahlende Weißzone am oberen Bildrand verhält sich zu dieser Dunkelheit wie ein ins Licht aufreißender Himmel über dunkler, brauner Erde. Die Braunzonen wechseln nicht nur im Farbton, sondern auch in ihrer Dichte, ihrer Körperlichkeit. Nicht allein Materie gewinnt in ihnen anschauliche Gestalt, sondern auch der Bildraum, ein dunkles, unausmeßbares Inneres tut sich hier auf, Festes und Strömendes wechseln sich ab. Karstige Streifen tiefschwarzen Asphalts durchziehen das Braun: zugleich gestische Spuren des malenden Subjekts wie Erdgewächse, Wurzeln, die sich tief ins Erdinnere senken. In dieser Doppelheit bekunden diese Schwarzbahnen ihre aufschließende Kraft für das Verhältnis solcher Bilder: nicht um Darstellung eines "Elements" als eines Grundstoffs objektiver Wirklichkeit handelt es sich, sondern um die Identifikation des Erdhaften als eines Schweren, Dunklen, Bergenden und von inneren, leidenschaftlichen Bewegungen Erfüllten mit dem Selbst des Künstlers - im Werk, das jedem empfindenden Betrachter die gleiche Identifikation gewährt.

Antoni Tàpies' Tafel "Ocre et graffitis" (Taf. 67) wird in der vertikalen Mitte geteilt von einem schweren Schwarzbalken, der zwischen schmälere horizontale schwarze Bänder eingespannt ist. Dies düstere "Fachwerk" läßt zwei sandbraune, auch in der Materiestruktur Farbe und Sand vereinende Hochrechtecke frei, die zum Träger eingekratzter Buchstaben, Worte, Zahlen, Winkel werden, auch in tieferen Rillen aufgerissen und wie von durchsickernden Ölflecken beschmutzt sind. Erscheint bei Schumacher die Erde als bergendes Element, als Dimension der Verborgenheit, so bei Tàpies die erdige Lehmaterie des Wandbewurfs als Ausdruck stummer Verschlossenheit, dunklen Ernstes, gezeichnet von Alterung, von Vergänglichkeit, als die niedere

Materie, der achtlos hingeworfene Zeichen eingetragen, mutwillige Verletzungen zugefügt werden können. Wird bei Schumacher Erdhaftes zum Medium einer in sich bewegten, in sich kreisenden Ruhe, so bei Tàpies zur Konkretion eines lautlosen Widerstandes, einer hermetischen Abweisung, eines gerade in seiner Verletzbarkeit Dauernden und darin seine Feierlichkeit Gewinnenden.

Gaston Bachelard beschrieb in zwei seiner Bücher die Dimensionen einer dichterischen Imagination der Erde. Sie gliedern sich in solche, die Erdhaftes als Widerstand, und solche, die Erde als Ort des In-Seins des Menschen begreifen - wobei diese Aspekte auch einander durchdringen können <sup>7)</sup>. In den Gemälden von Tàpies und Schumacher steigen ähnliche Erfahrungen zu bildhafter Gestalt auf.

Können Bilder Schumachers und Tàpies' als Darstellungen erdhafter Materie gelten, so thematisiert Anthony Whishaws "Interior triptych" von 1983/84 (Taf. 77) eine höhere Abstraktionsebene, nämlich die Dialektik von "Außen" und "Innen", die Gegensätzlichkeit auch von Materie und Raum. Dieses Tryptichon öffnet sich fensterartig - auf Verschlossenes. Der linke Flügel wirkt wie eine Jalousie, durch die Licht fällt, der rechte Flügel, hellgrau mit dunklen Streifen, erscheint eher wie eine Verschalung. Die Mitteltafel aber ist in einem dichten Braun gehalten, durchzogen von schwerelosem, sich öffnendem Graublau und von gelblichen und bläulichen Strahlen. Schattensäume an Horizontalen und Vertikalen innerhalb der Erdbraun-Zone betonen deren Dinglichkeit und Schwere. Ein in Graublau und Gelb geteiltes kleines Viereck mag wiederum wie ein Fenster erscheinen und ist zugleich dichte Farbmaterie.

Einem anderen Element, dem Wasser, ist Pierre Alechinskys Bild "Le goût du gouffre" ("Der Geschmack des Abgrundes") von 1982 (Taf. 1) zugewandt. Über einem Strudel hellbläulicher Bahnen vor dunklem, schwarzem Abgrund stauen sich Wellen von Blau und strömen nach rechts in die Tiefe, aus der weißlichblaue Gicht aufsprüht. "Abgrund" aber wohnt der Farbe selbst schon inne, dem Blau mit seiner unbestimmbaren Tiefe, eingelassen in ein dunkelgerahmtes Viereck, das seinerseits umzogen wird von einem elfenbeinweißen Rahmen mit schwarzer Zeichnung. Labyrinthisch verschlingen sich in dieser Zeichnung Bänder, bilden Knäuel, lassen stellenweise Augen, Gesichter und Leiber auftauchen. Auch hierin kann sich der Blick verlieren, wie im Mittelbild in die Tiefe der Farbe, so im Rahmen in die bewegten Irrwege der Linien. Alechinskys "Labyrinthische Welt" konkretisiert sich in diesem Bild zum Element des Wassers. Und wiederum sind Element und Subjekt identisch: "Alechinsky ist zugleich Angler, Rute nebst Haken, Flußwasser und darin befindliche Fische . . ." (Eugene Ionesco) <sup>8)</sup>

In die Licht-Dimension führt Gary Wraggs "St. Mildreds bay Café" von 1983 (Taf. 76). Über einer gelben Mitte mit ocker- und orangefarbenen, rosatonigen und grünlichen Streifen schwebt eine "Wolke" in

dunklem Grün, Blau und Rot. Dieser Kontrast läßt die hellen Farben aufstrahlen. Helle Bahnen sind aus den Dunkelzonen ausgekratzt, über Farbbezirke sind Weißlinien gesetzt: alles ist getan, den Lichtcharakter der Farben zu akzentuieren. Der lichthaften Strahlkraft der Farben entspricht das gestische Ungestüm der Linien.

Das Bild von Piero Dorazio "Doutes" von 1960 (Taf. 28) beschwört die Macht der Muse, aber die Muse erscheint nicht in menschlicher Gestalt, sondern als Licht, das sich in Farben verkörpert. Dorazio greift das "chromatische Prinzip" der Farbgestaltung <sup>9)</sup> auf, das Prinzip, dem sowohl die Mosaiktechnik wie Seurats "Chromo-Luminarismus" folgte und bei dem vielfach geteilter Farbauftrag, eine Mikrostruktur von Farbelementen flirrendes, in sich vibrierendes Licht bewirkt. Dorazio aber läßt die farbige Kleinstruktur nur in einer engen Skala von Rotwerten schwingen, die von milden Gelbpunkten und weißlichen Diagonalfäden in wechselnder Dichte durchsetzt sind. Diese Rotchromatik ist der körnigen Leinwandstruktur eingewirkt. Die so entstehende Dichte des Farblichts scheint den Betrachter ganz zu umfassen - er fühlt sich versetzt in die lichthafte, freudige Wesenheit der Muse.

Ganz aus der Farbe lebt das Werk von Jose Guerrero "Serie Comienzo", 1983 (Taf. 34). Eine polygonale Fläche strahlenden Gelbs, eingefasst von purpurroten Streifen und von laubgrünen und tiefschwarzen Flächenstücken, beherrscht das Bild. Doch ist der Ausdruck Farbflächen unscharf. Bei genauer Betrachtung erkennt man, wie das Grün dergestalt vor das Gelb gerückt ist, daß sich ein auch perspektivischer Bildraum ergibt, ein Bildraum, der jedoch ganz von Farbe ausgefüllt wird. Farbe wird hier Substanz, dichter Körper, gleichzeitig aber ist sie, dank ihrer Helligkeit und Intensität, lichthaft. Farbe setzt hier aus sich selbst heraus Grenzen, wird von keiner vorgegebenen Form begrenzt: die weißen Ränder, an denen der Grund hervortritt, bekundet dies. Die Elementarität der Farbe selbst, als Buntheit, Körper und Licht, ist Thema dieses Bildes.

Peter Valentiner läßt in seinem Bild "Acht" von 1984 (Taf. 70) gekrümmte Farbbänder in zwei Schichten, als weiße und gelbbraune, vor einem dunklen, aus Blau und Braun in tiefe Finsternis versinkenden Grund schweben. Sie definieren einen eigenwertigen Farbraum, sind aber selbst wiederum von verschiedenen Farbtönen durchzogen, die weißen von bläulichen, gelblichen und braungrauen, die gelben von braunen, dargestellt, daß so die Farbstreifen als Ausschnitte umfassender Farbreionen erscheinen. So sind die Farben dynamisiert durch die lineare Energie der Bänder und durch die Richtungswechsel im Farbauftrag. Valentiner zeigt Farbe als Kraft- und Raumelement, Guerrero erfaßt sie als machtvoll-substanzielle Ausbreitung.

Die ungegenständliche Kunst gliedert sich in eine geometrisch artikulierende und eine solche, die mit komplexeren Formen arbeitet. Ein Grund für solche Gliederung liegt in der mehrfachen Bedeutung von Natur als Darstellungsthema auch der ungegenständlichen Malerei.

Natur ist nicht allein das Insgesamt von Körpern, als die sie der vor-modernen Kunst weithin zum Vorbild wurde, als die Mannigfaltigkeit proportionierter Organismen - Natur ist auch das Zahlengefüge vornehmlich des Anorganischen. "Will man in das Wesen der Natur eindringen, so bleibt nichts anderes übrig, als dieses Wesen in Zahlen ausgedrückt zu finden." Dieser, auch die neuzeitliche Naturwissenschaft begründende Gedanke geht zurück bis auf die pythagoräische Philosophie, deren Grundthese besagt, "daß die Dinge - Naturdinge wie Kunstprodukte, die der bildenden Künste nicht weniger wie die der Musik - 'Zahlen' sind, d.h. zahlenmäßig bestimmte Gefüge symmetrischen Charakters. Das 'Wesen' der anorganischen Natur, der innere Grund, warum sie so ist wie sie ist und nicht anders, liegt darin, daß sie nur so das ihr eigene große, ja vielleicht das überhaupt denkbar größte Ausmaß an Symmetrie besitzen kann." <sup>10)</sup>

"Elementarität" erscheint hier mithin in einem anderen Sinne, als 'Prinzip', als zugleich ontische und erkenntnismöglichende 'Grundlage'.

Gemäß der pythagoreischen Fundamentalthese lassen sich auch wesentliche Bereiche der geometrisch-abstrakten Kunst verstehen. (In der vor-modernen bildenden Kunst lagen in den wirklichkeitsnahen Darstellungen häufig geometrische Schemata zugrunde, auch hier verknüpft mit einer Aussage über den Aufbau des Seienden.<sup>11)</sup> Die mögliche Vergleichung moderner und vor-moderner Malerei nach dieser Hinsicht sei hier auch nur am Rande erwähnt.)

Die geometrischen Elemente gehen in der modernen Malerei vielfältige Synthesen ein mit nicht-geometrischen, die ihrerseits einem Natur-Prinzip korrelativ sind, nämlich meist der Spontaneität des leiblichen Subjekts - verstanden als das Subjekt des Künstlers, das sich in dem Subjekt des Betrachters mitteilt.

Simon Hantäi entwickelte für sein künstlerisches Schaffen die "pliage comme méthode", das Falten von Stoffen als Methode. Die Faltungen ergeben die strukturelle Grundlage für die Farben. Unterschiedliche Gebilde können daraus entstehen, in vielen Fällen, so auch in den hier gezeigten Werken (Taf. 36) folgen die Faltungen einem geometrischen Raster: Farbquadrate oder -vierecke werden durch horizontale und vertikale weiße Streifen getrennt. Aber die geometrischen Elemente sind inexakt, klingen nur an, werden sogleich überspielt von "Zufalls"-Momenten, die Farbrechtecke werden durchzuckt von weißen Pfeilen, die Farben selbst variieren in sich, aquarellhaft, im Buntheits- und Helligkeitsgehalt. So breitet sich über die geometrische Basis atmendes, funkelnendes Leben: Repräsentant des Lichtes in seinem zugleich pythagoreischen, energetischen und die Buntfarben aus sich entlassenden Wesens, Repräsentant des Lichtes auch in seiner Synthese mit dem Dinglichen - die dieses allererst offenbar macht -, denn die Materialität des gefalteten Stoffes fordert auch den Tastsinn zur Erfassung des Werkes heraus.

Tastanmutungen erwecken auch die Gemälde Erich Kraemers (Taf. 42), nicht wie bei Hantaï, durch Faltungen von Stoffen, sondern durch collagehafte Verwendung von Wellpappe-Teilen, die eine horizontal und vertikal gerichtete Reliefstruktur bilden. Subtil abgestufte Grau- und Brauntöne überziehen die gerillte Oberfläche. Oft zentriert eine Ovalform die Bildkomposition; geometrische und scripturale Zeichen sind über die Bildfläche verstreut. Farbe und Reliefgestalt verbinden sich zu einem atmosphärisch dichten Bildraum, der hier als "Elementares" in Erscheinung tritt. Die geschlossene Form des Ovals ist eingelassen in die Parallelzüge der Reliefbahnen, die über die Bildränder hinausweisen. Verhalten kommt so der Gegensatz von Endlichkeit und Unbegrenztheit ins Spiel; menschliche Existenz, die sich in den Schriftfragmenten bekundet, steht im Spannungsbogen dieses Gegensatzes. Frank Badur vereinigt in seinen Bildern eine konstruktivistische, "pythagoreische", auf strenge Proportionierung ausgerichtete Grundanlage mit der Thematisierung von Dunkelheit und Licht. Im abgebildeten Werk (Taf. 11) wechseln chromatische, in Violett-, Grünlich-, Bräunlich-Punkten flirrende Bezirke mit dunkelverhangenen, deren vielschichtiges Schwarz nochmals durch hellere Diagonalstriche belebt wird. Im Vor- und Zurücktreten dieser Flächen entsteht ein atmender Licht-Dunkelraum. Auf anderen Tafeln Baldurs alternieren Farbstreifen nur wenig unterschiedener Helligkeit oder kaum differenzierter tiefster Dunkelheit, wobei auch letztere immer Buntfarbenwerte in sich bergen und so ein "schwarzes Licht" <sup>12)</sup> zu verstrahlen scheinen. Baldurs Bilder zeigen exemplarisch, daß es bei der Thematisierung von "Elementarität" in der Malerei der Gegenwart - wie in der modernen Malerei überhaupt - nie darum gehen kann, naturhaft Elementares einfachhin zu repräsentieren, sondern immer darum, mehrere Elementarbereiche miteinander zu synthetisieren - in diesem Falle: das Prinzip "pythagoreischer" Naturerfassung mit dem Elementaren der Dunkelheit und des Lichtes -, um damit eine eigene künstlerische Erkenntnis zu gewinnen.

Hierin ist auch die Vielfalt der Darstellungen von Elementarem in der Malerei begründet. Auch Jean-Pierre Pincemin gliedert seine Tafeln meist in vertikale Bahnen unterschiedlicher Breite und malt sie, in nur wenig voneinander abweichenden Nuancen gleicher Farbbereiche, in Grau-, Braun-, Schwarzbraun-, Elfenbeintönen. Eine rational-konstruktive Bildauffassung bleibt auch für ihn Gestaltungsgrundlage. Den Gemälden Pincemins eigentümlich aber ist eine geringere Höhendifferenz der Vertikalstreifen, die sorgsame Unterscheidung auch aller anderen Bildgliederungen. Die mehrfachen Rahmenbänder, welche die bildkonstituierenden Streifen umziehen, folgen diesen Höhenschwankungen, erscheinen mithin gebrochen. Dies bewirkt den Eindruck, eine Tafel Pincemins sei nicht durch Unterteilung einer vorgegebenen Gesamtfläche entstanden, sondern durch Zusammentreten selbständiger Glieder, die in ungemein zarten und vielschichtigen Bezügen zuein-



ander stehen, und im ganzen den Klang stiller, gelassener Festlichkeit, in nichts bedrängter, rhythmisch belebter innerer Weite. Mit solcher Wirkung nimmt Pincemin bewußt den Klang venezianischer Gemälde des 16. Jahrhunderts, vor allem solcher Veroneses, auf und transportiert ihn in die Elementarität ungegenständlicher Farben- und Formenakkorde. ". . . L'idée que j'avais de la peinture", so äußerte sich Pincemin in einem Interview, "était und idée ultraperfectionniste: une vision qui est très proche de celle de Véronèse . . . Si l'on regarde une œuvre de Véronèse, il y a toujours un type de travail de la couleur et un type de travail de la division de l'espace qui font que le tableau devient réel, il existe en soi . . ." <sup>13)</sup> Diese Realität, das In-sich-selbst-Sein will Pincemin auch mit seinen Werken erreichen, denn: "un tableau, c'est sûrement plus réel que la réalité." <sup>14)</sup>

Eine weitere Dimension des Elementaren stellen, wie schon eingangs erwähnt, Elementarkräfte dar. Ihr Bildhaftwerden in der Malerei der Gegenwart reicht von der Vergegenwärtigung leiblicher Bewegungen bis zur Veranschaulichung dinggebundener Kräfte in unterschiedlichen Graden der Vergegenständlichung.

Frank Auerbach läßt aus rasant geführten Pinselstrichen Landschaften und Portraits entstehen und überträgt so seine Erregtheit in das Bildthema, die erbebenden Fluren und Berge, die von übermächtigen Kräften ergriffenen Menschen. "Euston Steps" (1981, Taf. 9) verwandelt eine Stadtlandschaft in die üppigen, drängenden Farben der Vegetation, in strahlende Grün- und Gelbwerte, begleitet von Rotbraun- und Bläulichbahnen, in den Höhen der pastosen Farbbalken ausbrechend in flirrendes Weiß. Dies fruchtbare Chaos der Farben aber wird gebändigt von den mit Entschiedenheit gesetzten Vertikalen und Schrägen, denen auch die menschlichen Figuren unterworfen sind. Organische Fülle und metrische Kraft binden gleichermaßen menschliche Individualität und versinnlichen die urtümliche Macht einer sie übergreifenden Erregung.

Auch bei Mario Radinas Bild von 1984 (Taf. 60) wachsen gestische Farbschwünge zu körperlichen Gebilden zusammen. Aus dem alles mitreißenden Fluß ihrer Bewegungen tauchen schemenhaft Köpfe auf, ohne sich zu empirisch bekannten Dingen zu verfestigen. Die milde, von Braun und Grau zu Bläulich und Gelb reichende Farbigkeit aber gewinnt diesem ungestümen Wogen eine andere Dimension hinzu.

Markus Lüpertz' Bild von 1982 (Taf. 48) ist die Darstellung einer beängstigenden Verwandlung, Verfangenheit des Menschen in ein gespenstisches Gestrüpp. Ein menschliches Auge nahe der Bildmitte ist eingefangen in braunes, in blaugraue Dunkelheit versinkendes "Wurzelwerk". In hastiger Eigenlebendigkeit wachsen die unheimlichen, wurzel- oder astartigen Gebilde auf, entsenden Arme, teilen, falten, verformen sich, bilden Höhlen, welche die Form des menschlichen Auges nachäffen. In beklemmender Gefährlichkeit nimmt hier Dunkel-Elementares vom Menschen Besitz.

Einen Schritt näher zur wiedererkennbaren Wirklichkeit führt Martin Assigs "Sitzender" von 1984 (Taf. 8). Die Farbe der Figur, grünlich, durchzogen von blauen Streifen, geht auf im hellen, graugebrochenen Blau des Grundes. Eine vertikale und eine horizontale Platte spannen die Figur zwischen sich ein. Dies und die überfigurlichen Farbkräfte sind Erscheinungsweisen einer den Menschen bedrängenden, bedrohenden Elementarität.

Noch figuraler bietet sich Karel Appels Werk von 1975 (Taf. 4) dar: ein dämonischer Kopf in starken, lauten Farben, den Komplementärkontrasten Rot-Grün und Blau-Gelb, umspannt vom Weiß-Schwarz-Kontrast: eine "naive" Maske strahlt uns entgegen, drängt sich uns auf.

Auch Mimmo Paladino beschwört in seinem Bild "Orto dei Pianeti" ("Planetengarten") von 1982 (Taf. 53) Elementara mithilfe einer figuralen Formensprache. Eine schwarze Figur mit wild verdrehtem Kopf umspannt mit weitausgestreckten Armen eine gelbe Scheibe, die ein rotglühender Grund hinterlegt. Ihre Hände scheinen sich um die abgewendete Seite der Goldscheibe zu legen, so deren Fläche in eine Kugelprojektion verwandelnd. Ein unbestimmbares schwarzes Tier steht auf den Schultern der Figur, andere Tiere ragen hinter der Scheibe hervor. Die "Primitivität" der Formensprache, die Magie der starken Farben, der mit einfachen Zeichen überzogene schwarze Rahmen, - all das ist dazu angetan, das Bild wie ein Ritualgerät eines urtümlichen Kultes erscheinen zu lassen.

Auf Mette Larsens Bild "Urlaub in Norwegen", 1984 (Taf. 45), sind die Menschen ganz in die Landschaft aufgenommen. In hellem Grün, in Rosa und Graublautönen liegen sie, flach ausgestreckt, im dunkelgrünen, polychrom modifizierten Strandboden, der sich bis zu einem rosa Hügel und der fernen rosafarbenen Küste zieht. Der dunkle Friede der Natur umschließt die Menschen.

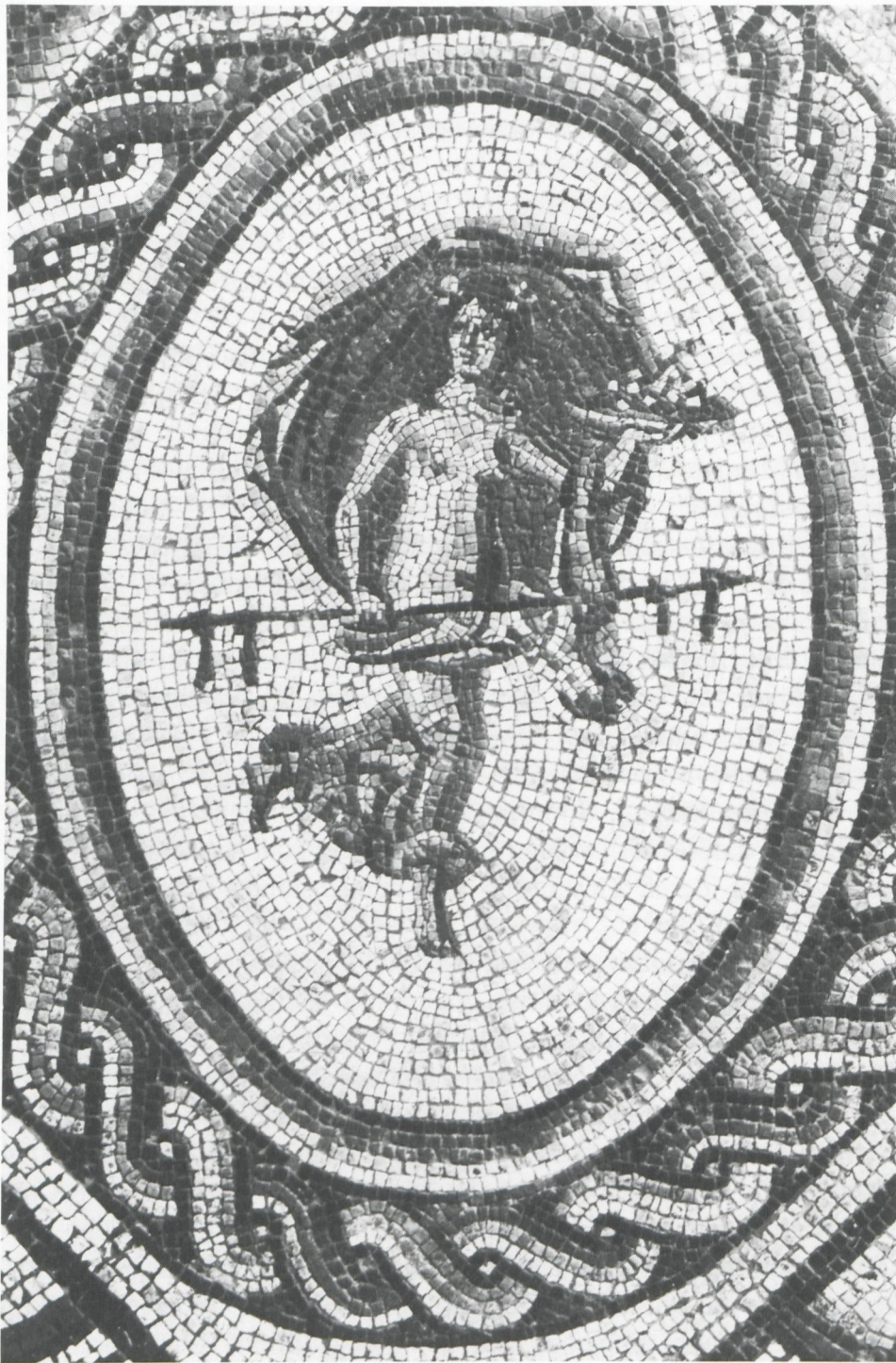
Der Mensch im Bann elementarer Kräfte, dies war das Thema zuerst der expressionistischen Malerei. So ist es kein Zufall, daß Gabi Schillings Triptychon "Traum-Nacht-Tod" (Taf. 61), das elementare Mächte der menschlichen Existenz verbildlicht, in Form, Farbe und Raumstruktur auf Gestaltungsprinzipien des deutschen Expressionismus zurückgreift, den fallenden Raum, die winklige Fügung der Bilddinge, die sonoren Farbklänge. Die kühlen Akkorde von Blau und Grün, die in der Mitteltafel durchzuckt sind von einem grellem Rot, bringen die schwermütige Thematik ganz unmittelbar zum Ausdruck. Am Pol intensiver Vergegenständlichung steht Peter Klasens Bild "Grand Wagon Citerne Gris", 1984 (Taf. 39). Doch auch ein Werk wie dieses begnügt sich nicht mit bloßer Abbildlichkeit, sondern verwandelt das Dargestellte, die ausschnitthaft wiedergegebene Rückfront eines grauen Tankwagens, in ein Bezugssystem elementarer geometrischer Formen: Kreis als Repräsentation eines kugeligen Körpers, Rechteck, Dreieck, Diagonalkreuz. Zur geometrisch-symmetrischen

Grundlage stehen die Details der Zeichen, Buchstaben und Zahlen, die durch ein von rechts oben einfallendes Licht bewirkten Schatten in Spannung und bringen Zufallsmomente ins Spiel. Die lapidare Strenge der Formen- und Farbensprache versinnlicht geballte Energie als eigentliches Darstellungsthema.

Sucht man nach einer Antwort auf die Frage nach dem Sinn, der inneren Notwendigkeit einer Verbildlichung von "Elementarem" in der Malerei der Gegenwart, so ist sie in zwei Gedankenrichtungen zu gewinnen.

Zum einen bedeutet "Elementarität" in der Kunst eine Weise ihrer Selbstreflektion, den Rückbezug der Kunst auf ihre eigentlichen Möglichkeiten (die sich aber nicht auf die von der "konkreten Kunst" benannten Momente allein beschränken). Was ein römisches Fresko wie der "Fischreiherr" vom Sockel der Wandmalerei einer Villa unter den Trierer Kaiserthermen, entstanden in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. (Trier, Rheinisches Landesmuseum, vgl. hier Seite 4), wie selbstverständlich als konstruktive künstlerische Momente eines Werkes der Malerei aufweist: strenge Bildarchitektur im Verhältnis der Figur zum Rahmen, Ausrichtung nach Horizontalen und Vertikalen, proportionale und farbige Bezugnahme von Figur und Bildgrund, Ausgleich von Fläche und Raum, Linie und Körper, Phantasie der Figurenerfindung, Spontaneität des Pinselstrichs usw., das alles macht die Malerei des 20. Jahrhunderts selbst zu Themen ihrer Werke und verfolgt deren Gestaltung auf gemeinsamen oder getrennten Wegen.

Eine zweite Begründung kommt hinzu. Bildende Kunst steht in einem tiefen, untergründigen Zusammenhang mit dem Schicksal der Natur. Was besagt es, daß jahrhundertlang Phänomene der Natur wie die "Elemente" oder "Jahreszeiten", um nur diese beiden Bereiche zu nennen, durch menschliche Gestalten versinnbildlicht wurden? (Als Beispiel für Jahreszeiten-Allegorien seien die Darstellungen in den Eckovalen des Bacchus-Mosaiks aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. im Trierer Landesmuseum angeführt <sup>15)</sup>; vgl. Seite 34) Ist solche Vermenschlichung der Natur selbstverständlich? Doch hielt sich die Anthropozentrik dieser Auffassung jahrhundertlang in Grenzen und mag sogar als Ahnung eines engen Zusammengehörens von Mensch und Natur gedeutet werden. Dies änderte sich mit der rasanten Entwicklung der technischen Möglichkeiten seit dem 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden, immer radikaleren Vernutzung und Ausbeutung der Natur. Dieser technischen Indienststellung von Natur für menschliche Zwecke antwortete die bildende Kunst in einem gegensätzlichen Sinne. Mit dem "Impressionismus" feierte sie Natur in ihrer reinen Phänomenalität, die von einem zweckhaften Sein-für-den-Menschen nichts weiß. Schon mit Cézanne begann die Suche nach den tieferen Prinzipien, die Natur und Menschsein gleichermaßen begründen. Die Kunst des 20. Jahrhunderts schreitet konsequent auf diesem



Wege fort. Der immer weiter und tiefer greifenden technisch-industriellen Nutzbarmachung von Natur, der drohenden Ausschöpfung ihrer Ressourcen, stellt sie ihre Bilder der für sich seienden Prinzipien und Kräfte der Natur, in die auch der Mensch sich einfügen muß, entgegen. Und es bezeugt die prophetische Kraft der Kunst, daß diese

Bilder, als Kundgaben eines "unbewußten Wissens", einsetzen, als dem wissenschaftlichen und öffentlichen Bewußtsein diese drängenden Probleme noch ganz ferne lagen. Weit entfernt also, in der Kunst des 20. Jahrhunderts nur subjektiv-unverbindliche Bekenntnisse zu sehen, sind wir aufgefordert, in ihren Werken Bekundungen einer tieferen Wahrheit zu erkennen.

Lorenz Dittmann

- 1) Zuerst erschienen im Almanach "Der Blaue Reiter", zitiert nach: Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, herausgegeben und kommentiert von Max Bill, Bern 1955, S. 27, 28
- 2) Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, S. 29, 30, 40.
- 3) Zuerst erschienen in: Plan, I. Jahrgang, Wien 1945, Nr. 3. Wiederabgedruckt in: Fritz Novotny: Über das "Elementare" in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze. Wien 1968, S. 17-25.
- 4) "Element" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, herausgegeben von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt - Basel 1972, Sp. 439. - Eine weitere Verfolgung dieser Fragestellung müßte auch die Untersuchung Gaston Bachelards für die Kunstgeschichte fruchtbar machen. Vgl. Gaston Bachelard: La Psychanalyse du Feu, Paris 1938, <sup>2</sup>1949. - L'Eau et les Rêves, Paris 1942, <sup>2</sup>1947. - L'Air et les Songes, Paris 1943. - La Terre et les Rêveries de la Volonté, Paris 1948. - La Terre et les Rêveries du Repos, Paris 1948.
- 5) Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Erstmals erschienen München 1926 als Band 9 der "Bauhaus-Bücher".
- 6) Vgl. Artikel "Elemente" in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, herausgegeben von Ernst Gall und L.H. Heydenreich, Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 1256 - 1288.
- 7) Gaston Bachelard: La Terre et les Rêveries du Repos, Paris 1948, S. 2: "Notre première étude de l'imagination terrestre, écrite sous le signe de préposition contre, doit être complétée par une étude des images qui sont sous le signe de la préposition dans."
- 8) Zitiert nach: Pierre Alechinsky. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen. Eine Retrospektive. Katalog Kestner-Gesellschaft Hannover, 5, 1980, S. 82.
- 9) Vgl. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 25 (Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe.)
- 10) Oskar Becker: Die Aktualität des pythagoreischen Gedankens. In: Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze. Pfullingen 1963, S. 149/150. - Vgl. dazu auch Verf.: Dimensionen der Natur in abstrakter Kunst. In: Lyrik und Geometrie. Ausstellung "Treffpunkt Kunst" Saarlouis, Oktober 1983, o.S.
- 11) Vgl. Ernst Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967, S. 175-205, 368-397 und passim. S. 191: "Wir lesen im begleitenden Text (zu einer Vogel-Darstellung in Crispyn van de Passes großer Bilderenzyklopädie "Lumen picturae", Amsterdam 1643), wie wunderbar es von der Vorsehung eingerichtet sei, daß Vögel ebenso wie alle anderen Kreaturen aus einfachen euklidischen Formen aufgebaut seien, eine Vorstellung, die sich letztlich vielleicht auf Platos Timäus gründet, wo ebenfalls der Aufbau der Welt aus regelmäßigen Formen gelehrt wird. Das geometrische Schema, das für uns eine Abstraktion darstellt, wurde erstmals vom Künstler in der Natur 'entdeckt' und bedeutete für ihn die Enthüllung eines ihrer Geheimnisse . . ."
- 12) Eberhard Roters im Katalog: Frank Badur, Andreas Brandt, Klaus Steinmann. Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Schloß Bellevue Kassel, Berlin 1980/81, o.S.
- 13) Bernhard Lamarche-Vadel: Jean-Pierre Pincemin, Paris 1980, S. 85 (aus dem Interview mit Sylvio Acatos, April 1979).
- 14) Ebenda, S 93.
- 15) Vgl. Reinhard Schindler: Führer durch das Landesmuseum Trier. Trier 1980, S. 35.