

Lorenz Dittmann

„SEHE MIT FÜHLENDEM AUG ...“  
Zu Oskar Holwecks Zeichnungen

„Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand“ mit diesen Worten seiner V. Römischen Elegie beschrieb Goethe das Zusammenwirken von Auge und Hand, von Sehen und Tasten in der erotischen Erfahrung wie in der Erfahrung des plastischen Kunstwerks:

„Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?  
Dann versteh ich den Marmor erst recht; ich denk und vergleiche,  
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand.“

Diese Sätze Goethes enthalten wesentlichere künstlerische und kunsttheoretische Einsichten als die vereinseitigenden kunsthistorischen Theorien Alois Riegls oder Heinrich Wölfflins, die nur eine entweder haptische oder optische Erfahrung der Kunstwerke zulassen wollen, wesentlichere Einsichten auch als jene Thesen in der Theorie der „konkreten Kunst“, die ängstlich um die „Identität“ des Kunstwerks besorgt sind, streng darauf achten, daß nur ja keine Verweise auf „Außer-Künstlerisches“ sich einstellen (1).

Dagegen gilt es aufzuzeigen, daß auch die relevanten Werke der konkreten Kunst in der Fülle der Lebenserfahrung verankert sind, und hierin Dimensionen zur Anschauung bringen, die sich einer gegenstandsdarstellenden Kunst weithin entziehen.

Thema der Zeichnungen und der „Papierarbeiten“ Holwecks – eine scharfe Grenze, dies sei vorweg festgestellt, zwischen diesen beiden „Gattungen“ ist nicht zu ziehen – sind die mannigfachen Synthesen von Sehen und Tasten, Auge und Hand, deren Verwurzelung in der sinnlichen Erfahrung und ihre Transzendenz in einen die Alltagserfahrung hinter sich lassenden Gegenstands- und Selbst-Bezug.

Aussagen Holwecks seien zum Ausgangspunkt gewählt.

Als künstlerische Verfahrensweise seiner „Arbeit mit Papier“ nannte Holweck: „Biegen, Knicken, Knüllen, Falten, Knittern, Drücken, Pressen, Stauchen, Strecken, Ritzen, Durchstoßen, Reißen, Schlitzten, Schneiden, Kleben, Klopfen, Schlagen, Bohren, Sägen usw. bis Sengen, Erhitzen, Brennen.“

Die von mir bevorzugten Werkzeuge für meine Arbeit sind meine Hände. Welches Material ließe sich damit leichter bearbeiten als Papier?“

„Der Eingriff in das Papiermaterial geschieht meist unter strenger Beibehaltung metrischer Bewegungsabläufe in Form von Zeilen, Reihen und Raster – gelegentlich auch ohne die Auswirkungen optisch unmittelbar zu verfolgen.“

Auf meine behutsame, oft karge 'Ansprache' an das Material reagiert es mit einer für mich immer wieder überraschenden und kaum vorhersehbaren reichen Formen- und Farben-'Sprache'.

Ich kann also zu Beginn eines Arbeitsprozesses nie exakt voraussagen, was am Ende geschehen wird. Ich lebe während meiner Arbeit ständig in Konflikt zwischen meiner Aktion und der Reaktion des Werkstoffes, schließlich in Konfrontation mit mir selbst. Das ist sicherlich ein wesentlicher Grund, weshalb ich dies tue“ (2).

Ein zweiter Text differenziert und erweitert Holwecks „Ansprache“ an das Material: Es sind „Tätigkeiten: Berühren, Anfassen, Drücken, Biegen, Rollen, Pressen, Schlagen, Stoßen, Befeuchten, Trocknen, Erhitzen, Sengen, Ziehen, Zeren, Leimen, Kleben usw.“

Mittels Prothese, wie: Nagel, Nadel, Feder, Schraube, Löffel, Hammer usw. gelten Tätigkeiten, wie: Durchstoßen, Rillen, Ritzen, Graben, Punzen, Reißen, Scheren, Klopfen, Hämmern usw. ...“ (3).

Schließlich sei noch ein letzter, unveröffentlichter Text herangezogen, Holwecks Notizen zu „Grundlehre 2. Aufgaben: Pinselübungen, Rhythmus- und Bewegungsstudien“.

Dieser Text setzt bezeichnenderweise ein mit der Kategorie „Punkthafte Berührung“, die untergliedert wird in Bewegungsarten wie „Aufsetzen, Drücken, Drehen“, in metrische und rhythmische Berührungen, letztere wiederum differenziert nach „Änderung des

Bewegungsausmaßes, der Geschwindigkeit, des Druckes und des Drehsinnes (der Richtung)“. Eine zweite Kategorie stellt der „lineare Bewegungsverlauf“ dar, untergliedert nach den gleichen Hinsichten.

Wichtig an diesen Äußerungen Holwecks ist die Betonung der Vielfalt des Tuns mit den Händen, aufbauend auf „Berührungen“. In Erinnerung zu behalten ist auch Holwecks Hinweis auf Bewegungsabläufe, die er vollzieht, „gelegentlich auch ohne die Auswirkungen optisch zu verfolgen“.

Holwecks Werke sind auch phänomenologische Forschungen im Feld der sinnlichen Erfahrung – so wenig sie sich darin erschöpfen. Die „Sachlichkeit“ dieser Werke, ihre methodische Strenge läßt sich aufzeigen durch Beziehung phänomenologischer Forschungen über die Dimensionen des Tastens, wie sie niedergelegt sind in dem magistralen Buch von David Katz: Der Aufbau der Tastwelt (4).

Als erstes Charakteristikum stelle Katz fest, daß sich bei den Tastphänomenen „eine subjektive, auf den Leib bezogene Komponente mit einer anderen, welche auf Eigenschaften von Objekten geht, verbindet“, und er nannte sie deshalb „bipolar“ (S. 19). In Analogie zu seiner Gliederung der Farbwelt (5) in Oberflächen-, Flächen-, Raumfarben und durchscheinende Farbphänomene unterschied Katz Oberflächentastungen, raumfüllende Tastqualie, raumhafte Tastphänomene und durchtastete Flächen. „Oberflächentastungen erleben wir, wenn wir mit der Hand einen Körper aus Holz, Metall, Glas, Tuch oder anderem Material betasten.“ „So wie die Oberflächenfarbe auf die optische Eigenschaft eines Gegenstandes verweist, gibt uns die Oberflächentastung die taktile „Eigenschaft des Körpers ...“ (S. 26). Ein der „Flächenfarbe“ entsprechendes „raumfüllendes Tastqualie“ dagegen ist ein Tastphänomen, das man erlebt, „wenn man gegen die Hand einen kräftigen Luftstrom blasen läßt oder sie mit hinreichender Geschwindigkeit in Flüssigkeiten verschiedener Konsistenz bewegt“, und das „die größte Unbestimmtheit der Formung zu besitzen scheint, die überhaupt erreichbar ist“ (S. 27). „Raumhafte Tastphänomene“ beschrieb Katz folgendermaßen: „Wir legen auf eine feste Unterlage einen kleinen Gegenstand, wie etwa eine Streichholzsachtel, und bedecken ihn mit einer dicken Watteschicht oder mehreren Decken. Wenn wir dann den Gegenstand betasten mit der Absicht, seine Form zu erkennen, erhalten wir von ihm eine mehr oder weniger zutreffende Vorstellung und gleichzeitig gibt sich uns die darüberliegende Watte- oder Deckenschicht als raumhaftes Tastphänomen“ (S. 29/30). Auch für dieses Tastphänomen gilt die Analogie mit den Farbphänomenen: „Wie die Raumfarbe um so deutlicher wirkt, je eindrucksvoller das Körperhafte der hinter ihr liegenden Gegenstände ist, so ist auch der raumhafte Tasteindruck um so ausgeprägter, je bestimmter die Körperhaftigkeit des hinter der Watteschicht liegenden Körpers hervortritt“ (S. 30). „Durchtastete Flächen“ schließlich erfährt man etwa, „wenn man mit der mit einem Handschuh bewaffneten Hand etwas betastet; der Stoff des Handschuhs stellt dabei die durchtastete Fläche dar“ (S. 31).

Gerade die durchgehende Analogie zur Welt der Farben macht die Untersuchungen von David Katz auch für die Kunstgeschichte bedeutsam. Katz betonte die erkenntnispraktische Bedeutung, die der Tastwelt im Gegensatz zur Farbwelt zukommt: „Ein Papier kann alle Farben tragen, die im System der Oberflächenfarben auftreten, immer wird es doch als Papier an seiner Struktur erkannt werden, diese aber ist auch dem Farbenblinden zugänglich. Die Farbe kann täuschen, nicht so leicht die Struktur“ (S. 33).

Holweck verzichtet in seinen Arbeiten (mit Ausnahme ganz vereinzelter Experimente) auf Buntfarben. Ein Grund dafür liegt sicher darin, daß er damit die Tastflächen als solche thematisieren wollte.

So ist es nötig, sich die „Modifikationen und Spezifikationen von Oberflächentastungen“ zu Bewußtsein zu bringen. „Modifikation einer Oberflächentastung“ soll dabei die „Zuordnung zu Gliedern der Reihen hart-weich und rauh-glatt“ bedeuten.

„Sie enthält eine allgemeine, aber keine auf den Stoff, das Material bezügliche Charakterisierung der Tastfläche“ (S. 34). Die Eigenschaften der beiden Reihen können dabei beliebig kombiniert werden: „Glas als harte Glätte, Schmirgelpapier als harte Rauigkeit, Seide als weiche Glätte und Billardtuch als weiche Rauigkeit“ können die Pole dieser Kombinationsmöglichkeiten veranschaulichen (vgl. S. 33). Tasterlebnisse, die Bezug nehmen auf einen bestimmten Stoff oder ein bestimmtes Material, nannte Katz dagegen „Spezifikationen der Oberflächentastung“, deren Anzahl unterscheidbarer Nuancen außerordentlich groß ist (vgl. S. 34). Die ganze Fülle stofflicher Differenzierungen entfaltet sich hier.

In Analogie zur „Gedächtnisfarbe“ steht die „Gedächtnistastung“. Und wieder zeigt sich derselbe Unterschied: „Wir stellen uns eine Farbe unabhängig vom empfindenden Sinnesorgan vor, aber die Tastvorstellung enthält immer den Hinweis auf ein tastendes Organ des Körpers“ (S. 45). Dies tastende Organ ist vornehmlich die Hand, und so gilt: „Die Welt als Tastvorstellung ist ihre Vorstellung, vermittelt durch die tastende Hand“ (S. 47).

Von großer Wichtigkeit für unseren Zusammenhang aber ist, daß eine „Gedächtnistastung auch auf optischem Wege geweckt werden“ kann (S. 49). Holwecks Zeichnungen und Papierreliefs sollen ja nicht faktisch berührt werden – alle Tasterlebnisse vor ihnen sind optisch geweckte und vermittelte Gedächtnistastungen.

Noch ein weiteres Element erweist sich für unsere Betrachtung als bedeutungsvoll, nämlich die Bewegung als „gestaltender Faktor der Tastphänomene“ (S. 56). Und wiederum kann ein Vergleich mit der Farbwelt gezogen werden: Bewegung ist als elementarer gestaltender Faktor der Tastphänomene „unentbehrlich fast in dem Sinne, wie das Licht nötig ist, damit es zu Farbenempfindungen komme“ (S. 58). Die meisten Tastphänomene existieren ohne Bewegung überhaupt nicht: so sind zum Beispiel „Glätte und Rauigkeit tatsächlich nur bei Bewegung des Tastorgans zur Tastfläche vorhanden, nicht aber bei Ruhe“ (S. 62) – Bewegung ist konstitutiv auch für Holwecks Werke.

Nach diesem Einblick in die Forschungen von David Katz wenden wir uns ausgewählten Zeichnungen Holwecks zu, um deren Entsprechung – und Differenz – zu ihnen zu erfassen.

In den frühesten, in diesem Bande abgebildeten Zeichnungen werden die durch Optisches vermittelten Tasterfahrungen getragen von der Stärke der Bewegung, sowohl der Bewegung des Leibes wie der dadurch veranlaßten Bewegung des Zeichnungsmaterials. Es sind „gestische“ Zeichnungen: in mächtigen Schwüngen durchziehen Schwarzbahnen das Bildfeld, zugleich strahlen die Partikel dieser Bahnen nach außen, exzentrisch, aus (Zeichnungen vom 15.IX.56, A 15.IX.56, 18.IX.56) (S. 31, 8, 31). Zwei Bewegungsrichtungen also dynamisieren die Blätter: die Kurvenschwünge und die sie durchstrahlenden, in Geraden nach außen und unten strömenden Züge. Diese beiden Bewegungsströme aber haben ihre Ursache in einem einzigen: dem weitausgreifenden, aus der Kraft des ganzen Leibes gespeisten Schwung des Armes, dessen Hand die Pipette als Tusche-Behälter trug. Dieser kräftige Schwung übertrug sich auf die über das Blatt geworfene Tusche. Solch ein Entstehungsprozeß ist jedoch kaum mehr nachzuvollziehen; Holweck verschleierte ihn, indem er die Blätter um 180 Grad drehte und diese Ansicht zur rhythmischen Gestalt der Zeichnung erklärte.

Damit ist ein wichtiges Prinzip Holweckscher Arbeiten berührt: Trotz sorgsamster Beachtung der Forderungen des künstlerischen Materials begnügt sich Holweck nur selten damit, dies Material und den faktischen Entstehungsprozeß als solche darzustellen. Der Entstehungsprozeß, wenn Holweck ihn einem Betrachter seiner Werke erklärt, macht diese Gebilde in ihrer Genesis plausibel – und dennoch verlieren sie nichts von ihrer diese Genesis transzendierenden Qualität, von ihrer Fremd- und Eigenartigkeit dem faktischen Entstehungsprozeß gegenüber. Wenn Holweck erklärt: „Ich kann zu Beginn eines Arbeitsprozesses nie exakt voraussagen, was am Ende geschehen wird“, und wenn er



Abb. 1

im Gespräch hinzufügt, er würde eine Arbeitsmethode aufgeben, sobald er genau wüßte, zu welchen Ergebnissen sie führt – so ist damit auch die Erfahrung des Betrachters dieser Werke benannt: in den eben betrachteten Zeichnungen kommt nicht in erster Hinsicht der auslösende Schwung des körperlichen Organs zur Wirkung, sondern ein Strömen, ein Fließen, das auf eine konkrete Materie nicht zu beziehen ist – vielmehr ein Strömen und Strahlen in seiner Elementarität. (David Katz' Unterscheidung von „Modifikation“ und „Spezifikation“ von Oberflächentastungen wäre auch hierfür anzuwenden.)

Schon die Bewegungsgestalt der Zeichnung vom 19. IX. 56 (S. 31) ist stiller: in ruhig fließenden Pendelschwüngen markiert die der Pipette entströmende Tusche Perlschnüre von Punkten und kurzen Strichen. Dieser Bewegungscharakter bestimmt, mit einem Spielraum von Intensitätsgraden, die folgenden Zeichnungen. Die Zeichnung mit dem Datumsvermerk IX. 57/3 (S. 37) zeigt die Spuren schwarzer Tuschetropfen, die aus der Pipette auf das leicht geneigte Blatt Papier flossen, in mehreren, höhen- und abstandsmäßig rhythmisch belebten Reihen, also konkrete Berührungsspuren von Tusche auf Papier – und diese zarte, streifende Berührung des weißen Blattes durch eine schwarze Flüssigkeit ist auch der optischen Aufnahme zugänglich.

Dennoch erschöpft sich auch hier die anschauliche Gestalt nicht darin. Da das weiße Papier bei diesen und ähnlichen Blättern nicht in seiner Oberflächenstruktur, nicht in seiner tastbaren Materialität akzentuiert ist, sondern in einer Räumlichkeit unbestimmter Tiefe erscheint (6), scheinen die schwarzen Tropfen darin zu schweben, können sogar als schlanke Ballons wie sacht aufwärts steigend empfunden werden. Diesen Eindruck befördert die Überschneidung der Tropfengruppe durch den unteren Blatt- rand, während sie vom oberen wie auch von den seitlichen Rändern durch breite Streifen weißer Leere getrennt bleibt. Dergestalt wirken optische und haptische Elemente vielfältig ineinander, lassen sich Tastphänomene durch die künstlerische Gestaltung verwandeln.

Wird das Blatt weniger geneigt, so fließen die Tropfen auch weniger aus: dies reduziert die Bewegungsimpulse (vgl. Zeichnung IX. 57/4) (S. 37). Bei flach liegendem Papier entstehen Kreisflecken mit zart ausgefransten Rändern und somit ganz stille, schwebende Gebilde von verhaltener, gleichsam knisternder Energie, deren besonderer Charakter von ihrer Zuordnung und ihrem Ort auf der Papierfläche mitbestimmt wird (vgl. Zeichnungen IX. 57, IX. 57/1, A 31 III 58) (S. 37, 16, 33).

Bei stärkerer Neigung des Blattes ziehen die Tuschefäden in

stetem Fluß nach unten und vereinen sich in einem gemeinsamen Strombett oder wie zu einem Bilde dichten Regens (vgl. Zeichnung 16 B V. 57) (S. 37).

Kompliziertere Bewegungsgestalten entstehen, wenn Holweck Reihen von Tusche-Punkten nach beiden Richtungen des Blattes ausfließen läßt. Die Tropfen hinterlassen zögernde, durch Aufstoßen des Blattes immer wieder unterbrochene Bewegungs- und Berührungsspuren. Die kompositionellen Zuordnungen, die rhythmischen Verdichtungen und Lockerungen verbinden die Tusche-Fäden zu gewebeartigen Gebilden von fragilem Reiz (vgl. Zeichnung XI 57) (S. 37). Rinnen die Tropfen, wiederum zu Reihen gefügt, nur nach einer Richtung aus, dann bilden sich wie hingewischte, von Wind durchwehte Kammfiguren (Zeichnungen 2. I 58/5, 2. I. 58 a, 2. I. 58/2) (S. 39) oder, bei absichtlicher rhythmischer Grundgestalt, wie Notenblätter wirkende Kompositionen (Zeichnung 2. I. 58) (S. 39).

Immer neue rhythmische Figuren entstehen aus je anderen Punkt-Zuordnungen und je anderen Richtungen und Längen der Tusche-Spuren (S. 10, 39, 43), bisweilen auch bereichert durch ein wie aufgelegt erscheinendes weißes Gitter aus den mit der Nadel gezogenen Querverbindungen der Tuschflecken (vgl. Zeichnungen vom 2. II. 58/5, 2. II. 58, 2. II. 58/3) (S. 41).

Auch nach der Verminderung der künstlerischen Arbeit in den Jahren 1960 bis 1968, in der Zeit, da Holweck sich vornehmlich der Ausarbeitung und Präsentation seiner „Grundlehre“ widmete (7), griff er wiederum auf dies künstlerische Verfahren zurück, nunmehr auf größeren Blattformaten mit einer Vielzahl von Zeilen operierend, mit Tuschebahnen, die wie suchende Tentakeln wirken (Zeichnungen 3. IX. 68/3, 29. VIII. 68/2) (S. 59), oder solchen, die als kräftigere Rinnspuren dickeren Flecken entstammen (Zeichnung 28. VIII. 68/2) (S. 61), oder aber große „Text“-Seiten komponierend (Zeichnung 19. VIII. 68/13) (S. 63).

Mit dieser künstlerischen Arbeitsmethode hatte Holweck offenbar ein ihm in besonderem Maße entsprechendes Medium gefunden, seine leiblich-seelische Sensibilität auf das zarte, der eigenen „Natur“ folgende Berühren von Tusche und Papier zu übertragen. Die „Bipolarität“ der Tastphänomene, die Verbindung subjektiver, auf den Leib bezogener mit objektiven, dem Material angehörenden Komponenten ermöglicht diese Übertragung.

Werden Linien statt durch die Spuren rinnender Tusche vom Bleistift gezogen, so erfand Holweck auch hierin neue Verfahren, Tastphänomene zu assoziieren. So spaltete er ein Blatt Papier durch einen vertikalen Bleistiftstrich dergestalt, daß der Anfang wie das Ende dieses Striches auf dem Blatt normale Bleistiftlinien hinterließen, die Mitte aber eine Reißspur. Darin zeigt sich der fließende Übergang von Zeichnungen über „Reißgraphik“ zu „Reißrelief“ im Schaffen Holwecks. Denn solche „Reißreliefs“ entstehen schon dann, wenn anstelle eines Bleistifts Metallinstrumente zum Ziehen von Linien verwendet werden. Die Spuren, auf unterschiedliche Weise in das Papier geschnitten oder gerissen, sind zugleich graphisch und reliefhaft, wobei die Linien von Schattenbahnen und Lichtsäumen gesteigert werden (Reißrelief B IX. 61) (Abb. 1), und auch Gegenstandsassoziationen, etwa an Gräser, erlauben (Reißrelief 26. IX. 59) (Abb. 2). Das Einreißen verwandelt auch den Papiergrund: an Stelle des raumhaften Weiß tritt nun die Materie des Papiers. Und analog zu den Linien kann Holweck auch mit Punkten zugleich graphische und reliefmäßige Kompositionen schaffen, indem er das Blatt mit Metallinstrumenten punktförmig durchstößt (Reißrelief 6 B VIII. 59) (Abb. 3). Wieder andere Arbeiten verbinden lineare und punktförmige Einkerbungen (19 B VII. 60) (Abb. 6).

Aber schon das bloße Knüllen von Papier läßt mit der Reliefstruktur auch lineare Gefüge entstehen, entweder die gesamte Papierfläche erfassend (28. IX. 59, 29. IX. 59) (Abb. 4, 5), oder innerhalb eines leeren Blattes einzelne Papierzungen mit prägnant rhythmisierten Knitterungen abhebend (Abb. 7).

Hier könnte es nun scheinen, als wäre dies die Dimension der

Selbstthematrisierung von Papier – tatsächlich aber entfaltet sich hier die Fülle von Oberflächentastungen in ihren „Modifikationen“ von hart zu weich, glatt zu rau. Auf vielen Papierarbeiten Holwecks werden diese Gegensätze von glatt und rau, von hart und weich, sich gegenseitig steigernd, gestaltet. Aber auch Verwandlungen in den „Spezifikationen“ der Oberflächentastungen ereignen sich: Papier kann Assoziationen an die Oberflächenstrukturen anderer Stoffe wecken, an Haut mit ihren Schürfungen (vgl. Abb. 7 und verwandte Arbeiten), an Fell (Abb. 8), an gesplittertes Glas (vgl. Abb. 11), an gepresste Blüten (vgl. Abb. 10) usw., ähnlich wie dreidimensionale Papierarbeiten, „Objekte“, an große, geheimnisvolle Blumen erinnern können (Abb. 9, 13).

Neue Möglichkeiten eröffneten sich Holweck durch die Verwendung von Transparentpapieren seit 1979. Auch hier werden nochmals neue Transformationen des Stofflichen gewonnen, so vor allem die Verwandlung des Papiers in den Charakter kostbarer, hauchdünner Seide (vgl. Reißgraphik vom 22. III. 79/3 und A 25. III. 79) (S. 79, 14) oder den Eindruck geborstenen Eises (vgl. 23. II. 79/2) (S. 75), vor allem aber bietet sich nun Gelegenheit, die Oberflächentastungen zu überschreiten in raumhafte Tastphänomene und durchtastete Flächen.

Während sich „raumhafte Tastphänomene“, das heißt die Tastanmutungen der unteren, hinteren Schicht, nur in Ansätzen, in Ahnungen ausbilden können, dort nämlich, wo die Papiergrundfläche in Schlitzen freiliegt (S. 79 oben links), kommen die „durchtasteten Flächen“ überall dort zur Geltung, wo das Transparentpapier angerissen oder aufgerissen wird und sich so in seiner dünnen, spröden Materialität bekundet (Reißgraphik vom 22. VIII. 79/1) (S. 73).

Optisch erregte Gedächtnistastungen in der Art „raumfüllender Tastquale“ (Katz' Beispiel war, wie erwähnt, wenn „gegen die Hand ein kräftiger Luftstrom bläst“) schließlich stellen sich vor allem bei Holwecks wie vom Winde erfaßten Papierobjekten ein (vgl. Abb. 13).

Die Linien der Zeichnungen auf Transparentpapieren sind nicht mehr auf einen Grund aufgetragen, sondern in das Transparentpapier eingelassen, ja sind Brechungen, Risse dieses Papiers selbst. Damit radikalisiert Holweck ein künstlerisches Verfahren, das zuerst im Kubismus angewandt wurde und das Ernst Strauss am Beispiel von Juan Gris folgendermaßen beschrieb: „Es ist, als ob Gris überhaupt erst zur Form gelangte, indem er sie unmittelbar aus der Bildfläche selbst gewinnt wie aus einem spröden Stoff, anstatt sie, wie in aller älteren Malerei, auf die Fläche zu projizieren. Gris dringt, dem vorgegebenen Lineament gleichsam entlangfurchend, in die Fläche vor, er hebt den Flächengrund aus ...“ (8).

Holweck radikalisiert diese künstlerische Methode, indem er sie materialisiert, d.h. den Flächengrund nun faktisch aushebt, zerreißt. Solche „Materialisierung“ bedingt jedoch die „Entmaterialisierung“ des Flächengrundes selbst, seine Verwandlung in das membranartige Transparentpapier, das nun auch die zartesten Tasterlebnisse ermöglicht.

Holwecks Zeichnungen wurden hier vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der in ihnen gestalteten Tastphänomene, kaum jedoch nach ihrer speziellen Zeichnungsstruktur betrachtet.

Nur ein Aspekt, der über diese Dimension hinausgeht, sei kurz berührt: die Lichtzugewandtheit dieser Zeichnungen.

„Im Gebiete des Tastsinns kommt nichts vor, was der Beleuchtung entspräche“, stellte David Katz fest (9). Holwecks Zeichnungen aber sind in höchstem Maße einem beleuchtenden Lichte anheimgegeben. Und gerade durch den Verzicht auf Buntfarben kann das Weiß des Papiers sich als lichtauffangendes und -reflektierendes Medium zur Wirkung bringen. Noch vielfältiger antworten die Papierarbeiten, die Reißreliefs, die Zeichnungen auf Transparentpapier den zartesten Veränderungen des Lichtes und der Verschattung. Ihre oftmals nur geringfügigen Relief-Erhebungen und -Vertiefungen gewinnen im Wechsel des Lichtes und im Verein mit dem Halbdurchscheinenden des



Abb. 2

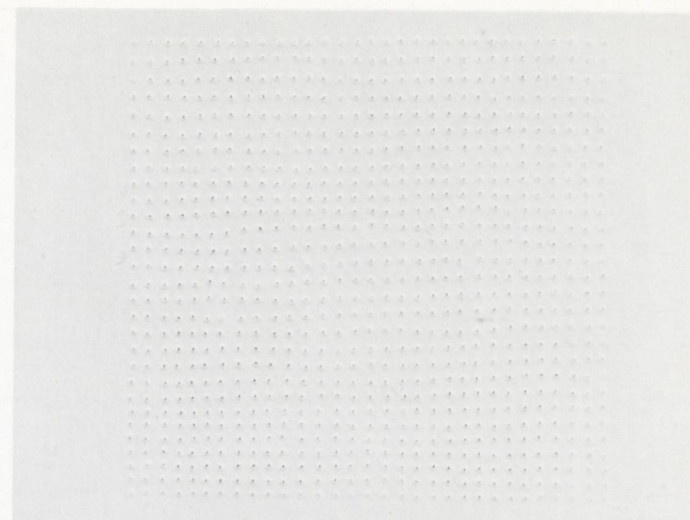


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 7

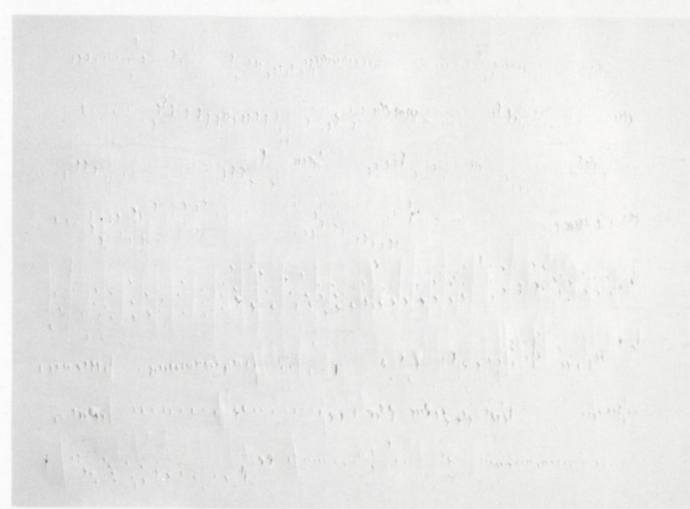


Abb. 6

Abb. 1 B IX 61  
Abb. 2 26 IX 59  
Abb. 3 6 B VIII 59  
Abb. 4 29 IX 59  
Abb. 5 28 IX 59  
Abb. 6 19 B VII 60  
Abb. 7 1/15 IV 69



Abb. 8



Abb. 10



Abb. 9

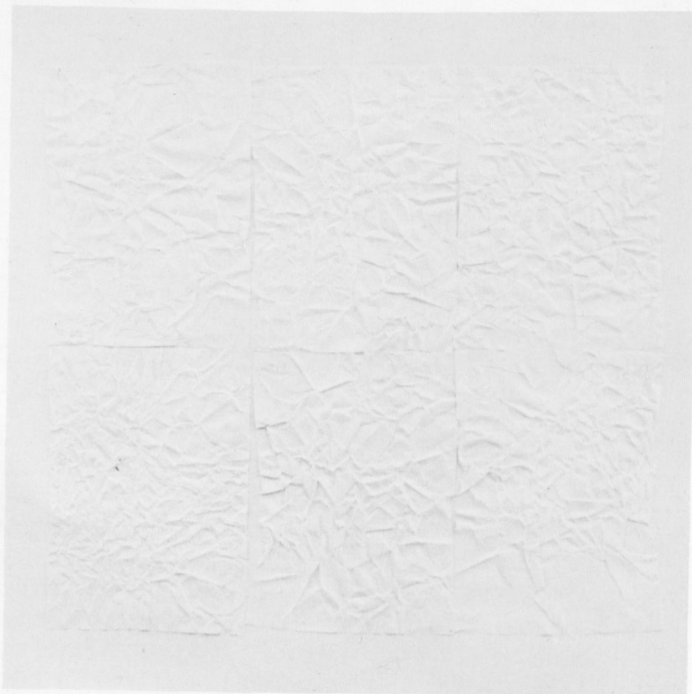


Abb. 11



Abb. 12

Abb. 8 12 II 72  
 Abb. 9 27 II 72  
 Abb. 10 31 VIII 69/1  
 Abb. 11 31 VIII 69/3  
 Abb. 12 A 25 III 79  
 Abb. 13 4/III 72/1

Papiers ein eigenes Leben. Das Auge wird eingestellt auf fast unmerkliche Helligkeitsdifferenzierungen.

Holweck schrieb: „Der Helligkeit muß unsere ganze Aufmerksamkeit, derer wir fähig sind, gewidmet werden. Es ist dies meines Erachtens das bedeutendste Naturstudium, um das sich ein schöpferischer Mensch bemühen muß“ (10).

Holwecks Werke bezeugen eine schöpferische Synthese der Sinnlichkeitssphären des Tastens und des Sehens. Sind diese auch in der empirischen Natur mannigfaltig ineinander verwoben, und, wie David Katz gezeigt hat, analog strukturiert, so verbinden sie sich in Holwecks Werken zu gegenseitiger Steigerung.

Sie tun dies nicht allein um der Thematisierung der sinnlichen Natur des Menschen, sondern, wie alle Kunst von Rang, auch um eines sinnlich-geistigen Motivs willen.

Dieser Intention werden wir – zumindest ahnungsweise – inne, wenn wir uns die Berührung in ihrer negativen, gefahrbringenden Dimension vergegenwärtigen. Wie kein anderer hat Elias Canetti diese ins Wort gebracht. Sein Buch „Masse und Macht“ setzt ein mit dem Kapitel „Umschlagen der Berührungsfurcht“.

Hier heißt es:

„Nichts fürchtet der Mensch mehr als die Berührung durch Unbekanntes. Man will sehen, was nach einem greift, man will es erkennen oder zumindest einreihen können. Überall weicht der Mensch der Berührung durch Fremdes aus. Nachts oder im Dunkel überhaupt kann der Schrecken über eine unerwartete Berührung sich ins Panische steigern. Nicht einmal die Kleider gewähren einem Sicherheit genug; wie leicht sind sie zu zerreißen, wie leicht ist es, bis zum nackten, glatten, wehrlosen Fleisch des Angegriffenen durchzudringen.

Alle Abstände, die die Menschen um sich geschaffen haben,

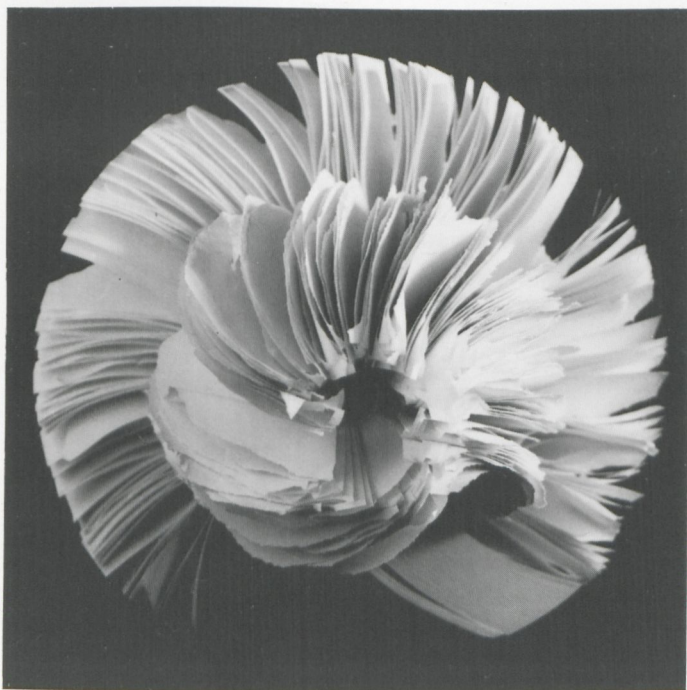


Abb. 13

sind von dieser Berührungsfurcht diktiert. Man sperrt sich in Häuser ein, in die niemand eintreten darf, nur in ihnen fühlt man sich halbwegs sicher . . .

Diese Abneigung vor der Berührung verläßt uns auch nicht, wenn wir unter Leute gehen. Die Art, wie wir uns auf der Straße, unter vielen Menschen, in Restaurants, in Eisenbahnen und Autobussen bewegen, ist von dieser Furcht diktiert. Selbst dort, wo wir ganz nahe neben anderen stehen, sie genau betrachten und mustern können, vermeiden wir, wenn es irgend geht, eine Berührung mit ihnen. Wenn wir das Gegenteil tun, haben wir Gefallen an jemandem gefunden, und die Annäherung geht dann von uns selber aus.

Die Promptheit der Entschuldigung, die man für eine unbe-

absichtigte Berührung hat, die Spannung, in der sie erwartet wird, die heftige und manchmal tätliche Reaktion, wenn sie nicht erfolgt, der Widerwille und Haß, den man für den 'Übeltäter' empfindet, auch wenn man gar nicht sicher sein kann, daß er es ist – dieser ganze Knoten seelischer Reaktionen um die Berührung durch Fremdes, in ihrer extremen Labilität und Reizbarkeit, beweist, daß es hier um etwas sehr Tiefes, immer Waches und immer Verfängliches geht, etwas, das den Menschen nie mehr verläßt, sobald er die Grenzen seiner Person einmal festgestellt hat. Selbst der Schlaf, in dem man viel wehrloser ist, ist durch diese Art von Furcht nur zu leicht zu stören.

Es ist die Masse allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt . . .“ (11).

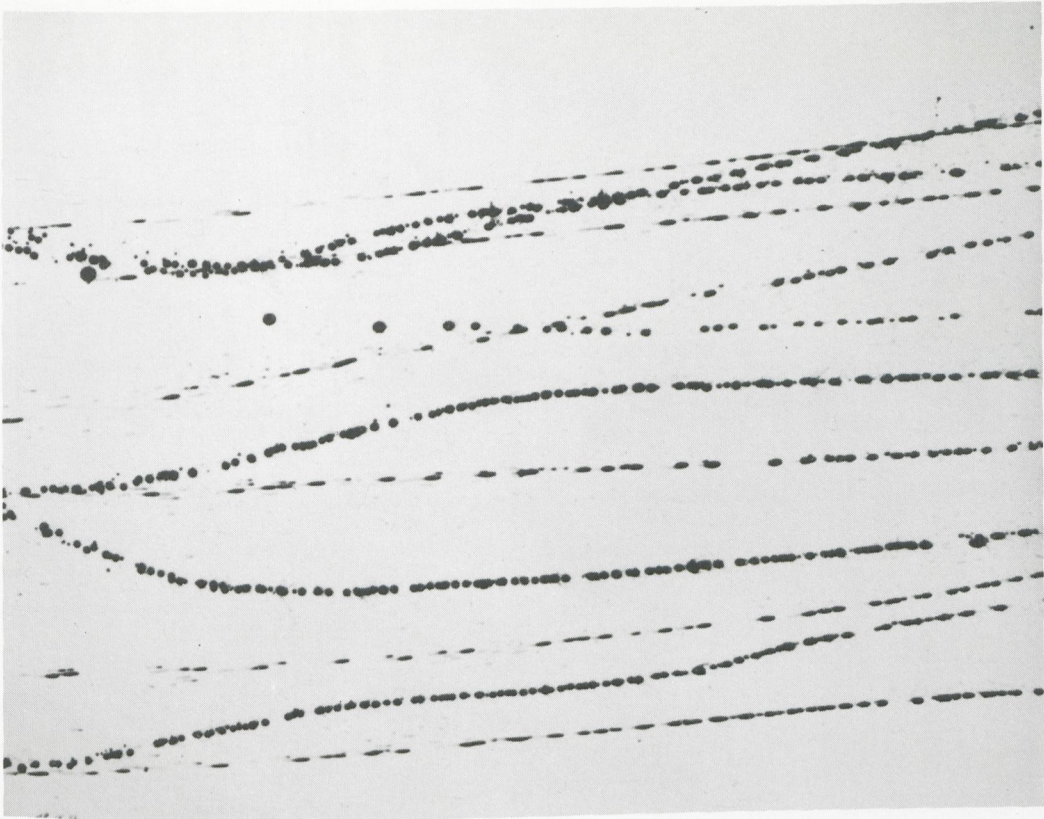
Holwecks Kunst konstituiert eine Welt, in der der Mensch ohne Berührungsfurcht leben kann – ohne dabei seine Individualität aufzugeben, ohne in einer Masse unterzugehen. Er steht als Person vor je individuellen, einzigen Werken, und im Verhältnis zu ihnen erfährt er einen gewaltlosen, ja liebenden Bezug zur Welt, der ihm in der empirischen Wirklichkeit gewöhnlich nur in der erotischen Erfahrung zuteil wird. Die Tastempfindungen, die in Holwecks Werken Gestalt gewinnen, überschreiten auch diesen bloß erotischen Bezug, und unter solchem Aspekt sind auch die einleitenden Verse Goethes zu erweitern.

Selbst wo die Papierflächen verletzt, zerrissen erscheinen, sind solche Risse und Brüche gleichermaßen bestimmt von der leiblichen Rhythmik wie von der Eigenart des Materials. In solchem Einklang von Subjekt und Objekt bezeugen sich die Werke Holwecks als Werke der Kunst in einem seit langher gültigen Sinne. Kant hatte von den Kunstwerken ausgesagt: „Die Schönen Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt

passte . . .“ (12). Die Welt, „in die der Mensch paßt“, wird vom Künstler mit seinen Werken aufgerichtet als Vorbild, als „exemplum“ für die wirkliche Welt.

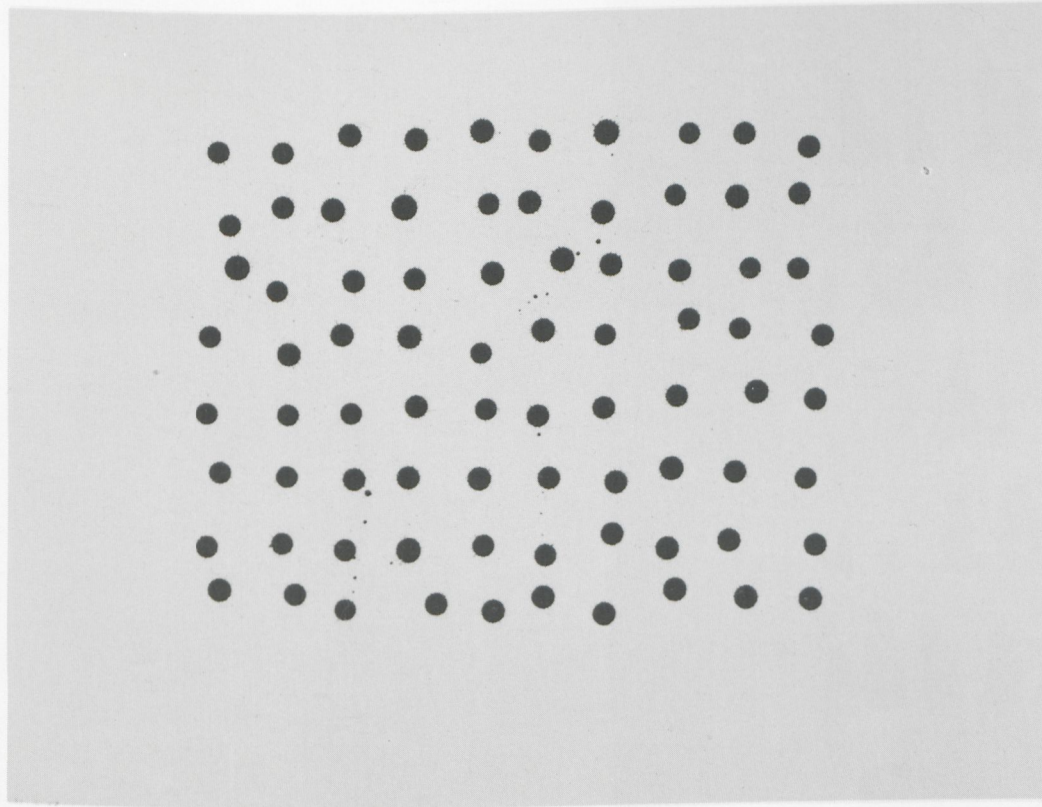
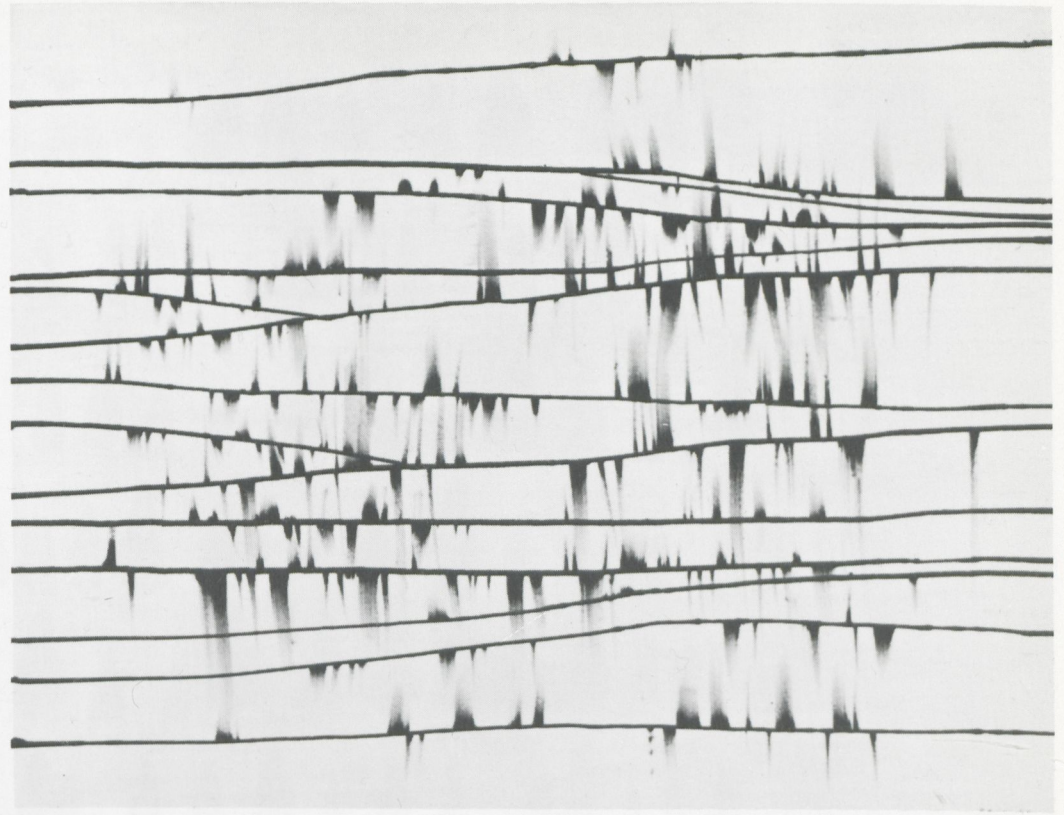
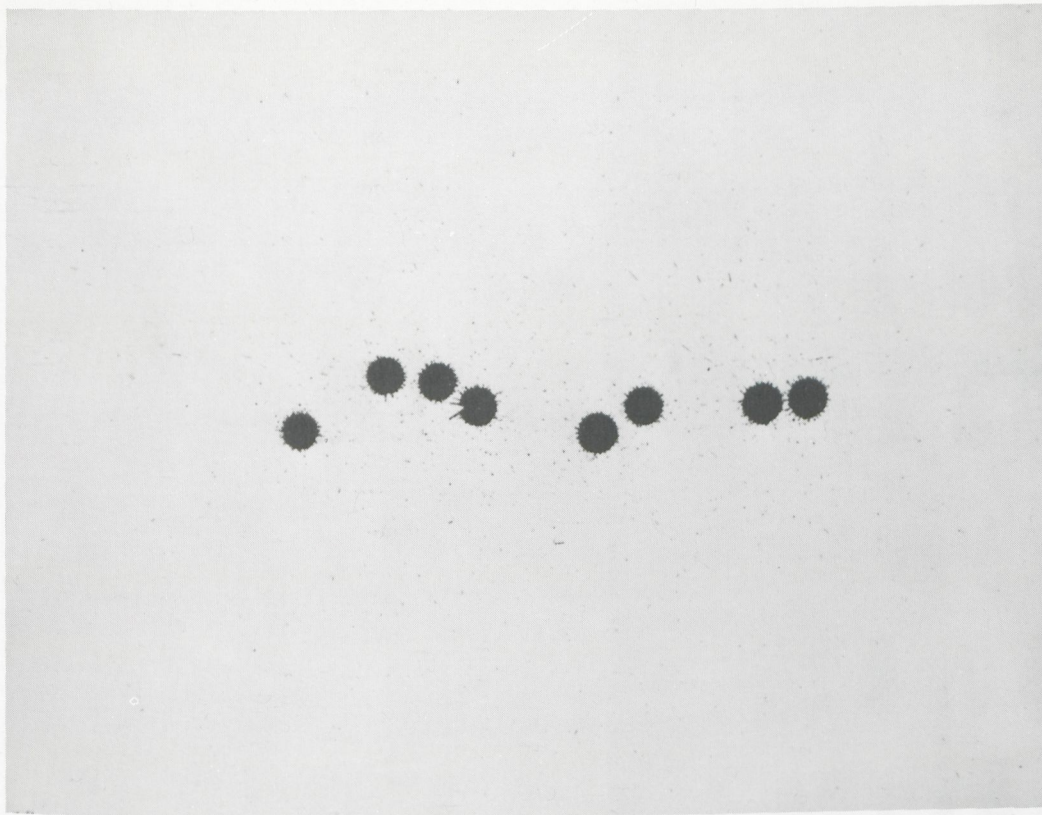
#### Anmerkungen:

- 1) Vgl. Verf.: Probleme der „konkreten“ Kunst. Galerie St. Johann. Schriftenreihe, 2, Saarbrücken 1983.
- 2) Zitiert nach: Papier als künstlerisches Medium. Hg. Galerie St. Johann, Saarbrücken, Saarbrücken 1980, S. 103.
- 3) Zitiert nach: Relief – konkret in Deutschland heute. Hg. Galerie St. Johann, Saarbrücken, Saarbrücken 1981, S. 71.
- 4) Leipzig 1925 (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, I. Abt. Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 11). Unveränderter reprografischer Nachdruck Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- 5) David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Zweite völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung (1911). Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, I. Abt. Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 7, Leipzig 1930.
- 6) In einer der „Flächenfarbe“ angenährten Erscheinungsweise, deren Entfernung vom Betrachtenden „nur mit einer gewissen Unbestimmtheit angegeben werden“ kann. (David Katz: Der Aufbau der Farbwelt, S. 9).
- 7) Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken. Hg. von Dr. Mark Buchmann, Zürich 1968.
- 8) Ernst Strauss: Über Juan Gris' „Technique Picturale“ (1966). Zitiert nach E. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Zweite erweiterte Auflage, hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 194.
- 9) Der Aufbau der Tastwelt, S. 16.
- 10) Sehen – Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken, S. 7.
- 11) Elias Canetti: Masse und Macht. Taschenbuch-Ausgabe, Fischer-Verlag, Frankfurt/M. 1981, S. 9, 10.
- 12) Kant, Reflexion 1820 a. Zitiert nach: Walter Biemel: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Köln 1959 (Kantstudien, Ergänzungshefte, 77), S. 127.



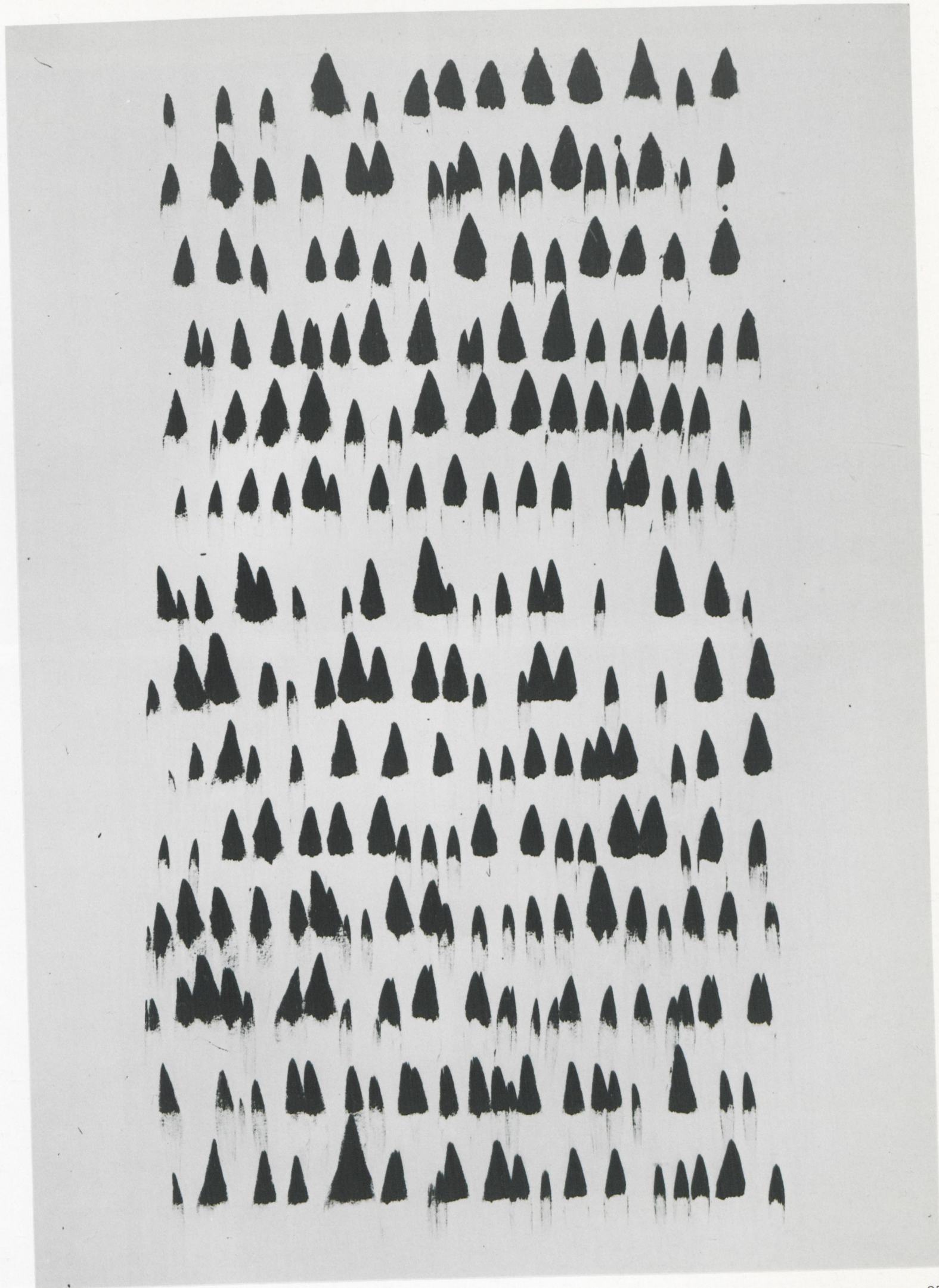
19 IX 56, 50 x 65  
18 IX 56, 50 x 65

15 IX 56, 50 x 65  
14 IX 56, 50 x 65

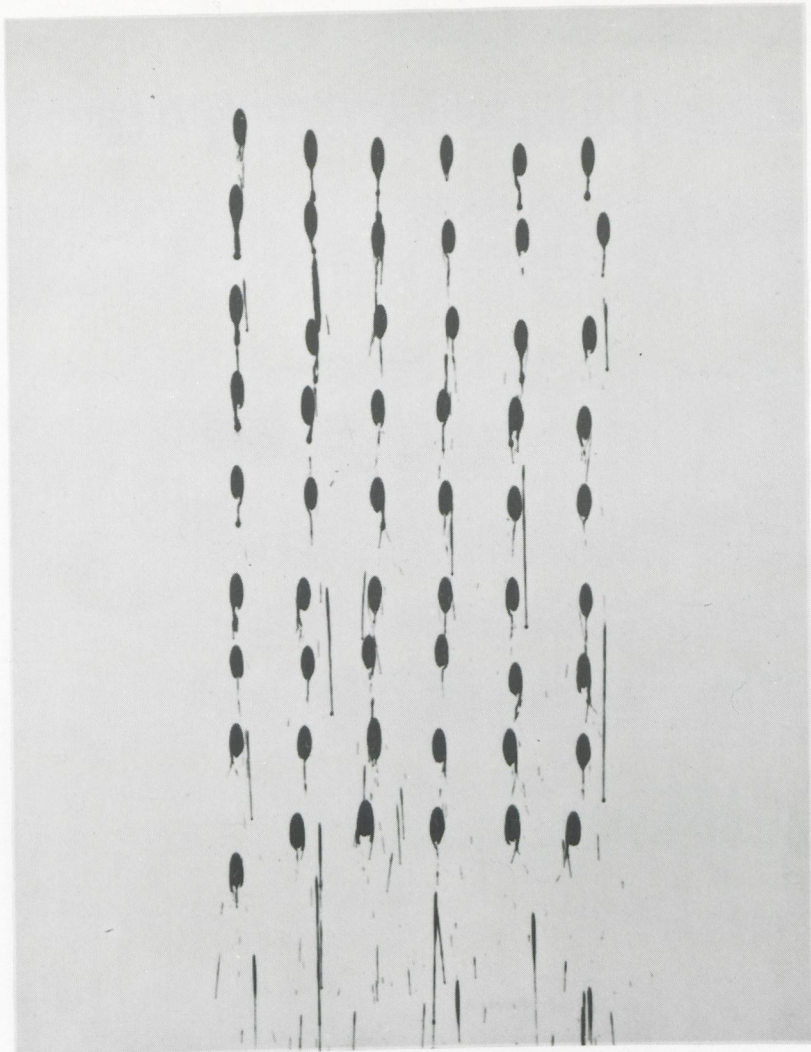


IX 57/0, 50 x 65  
A 31 III 58, 50 x 65

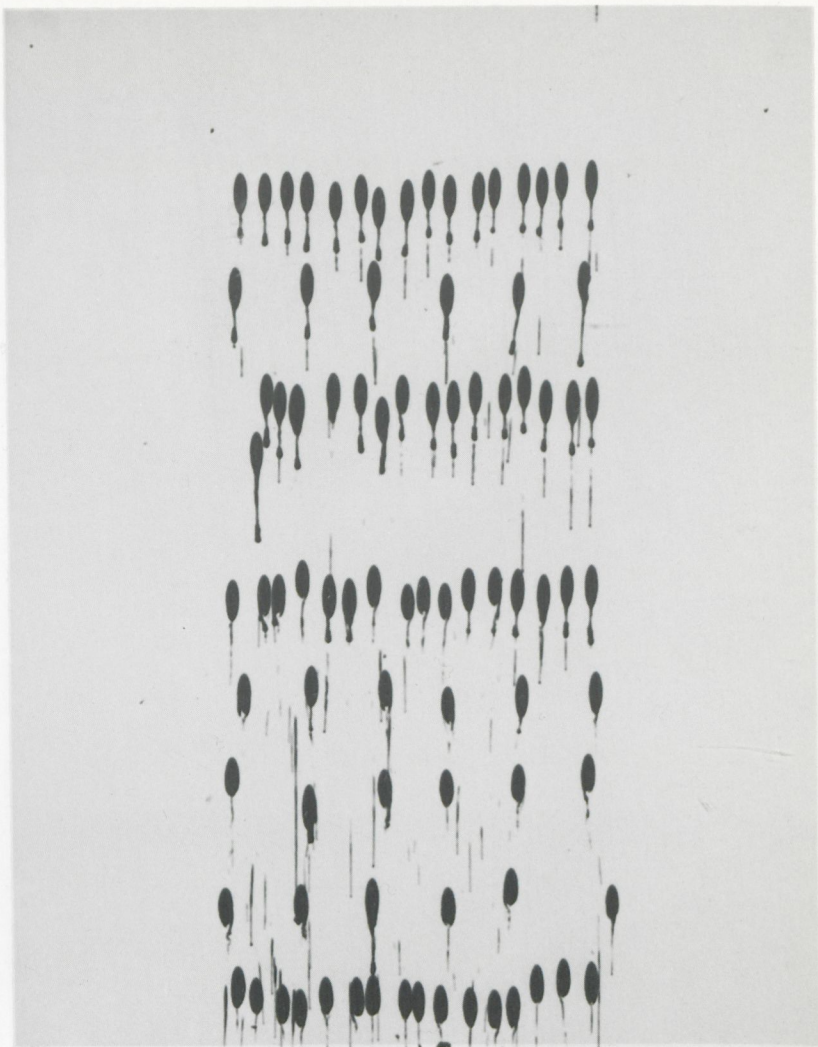
8 A/XI 57, 50 x 65  
1 XII 57, 50 x 65



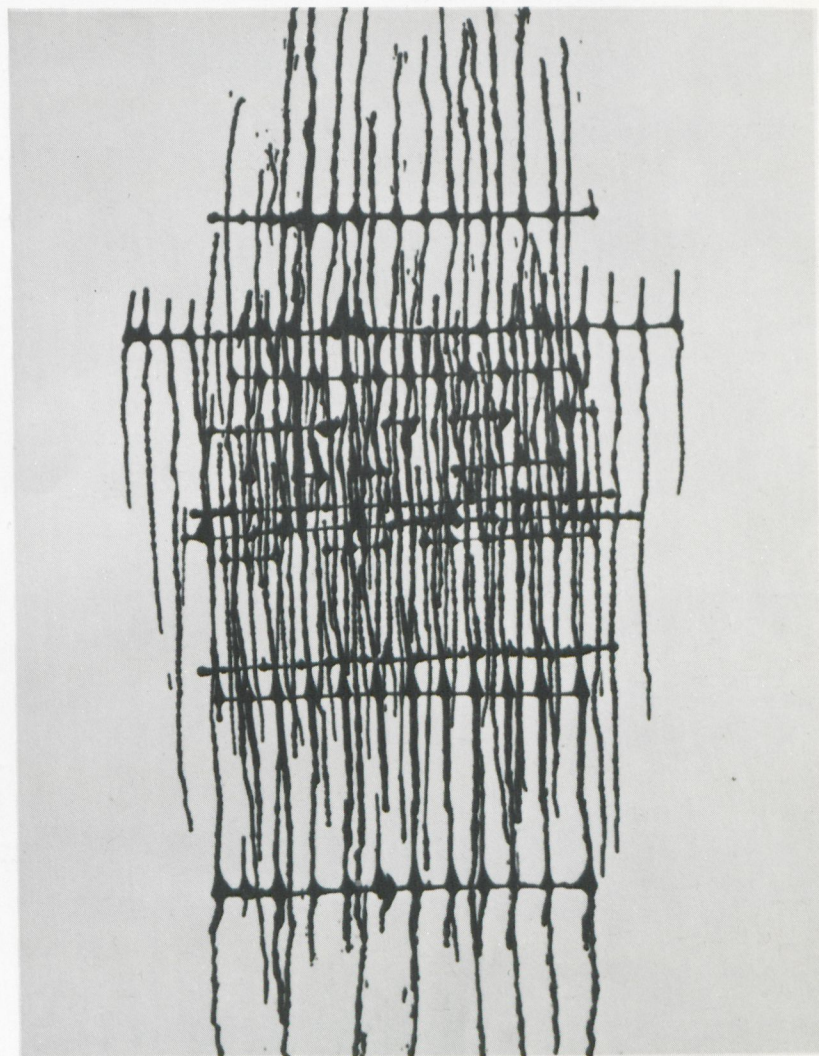


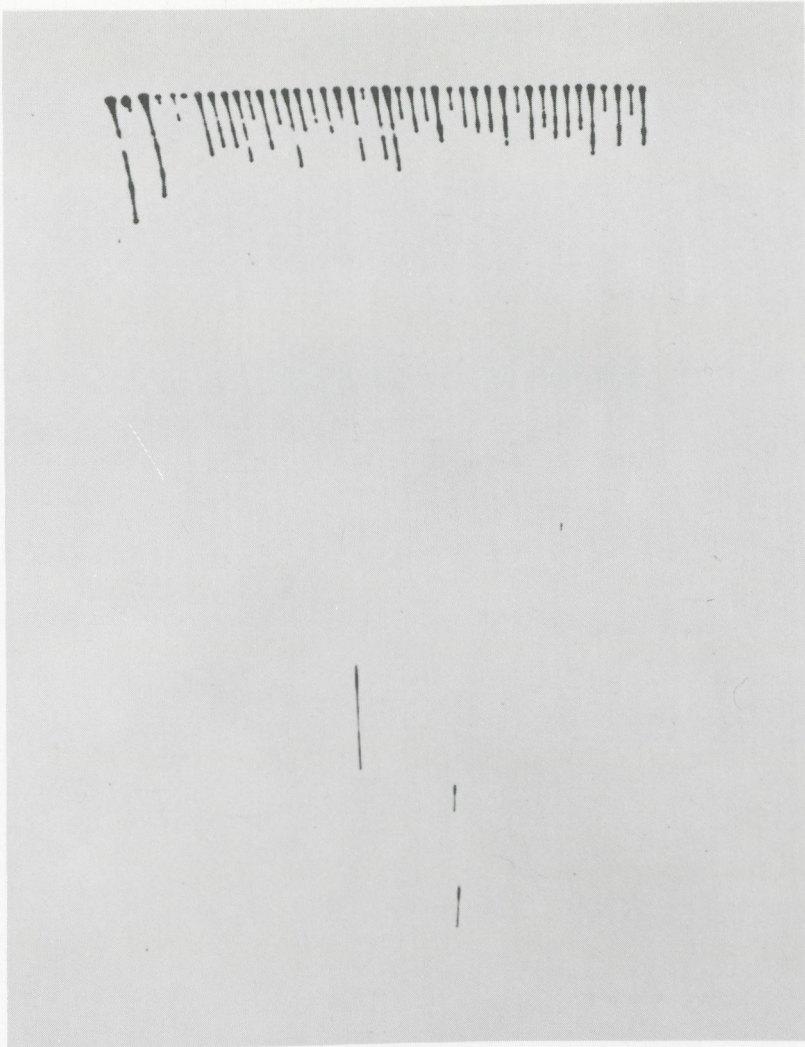


IX 57/4, 65 x 50  
IX 57/3, 65 x 50

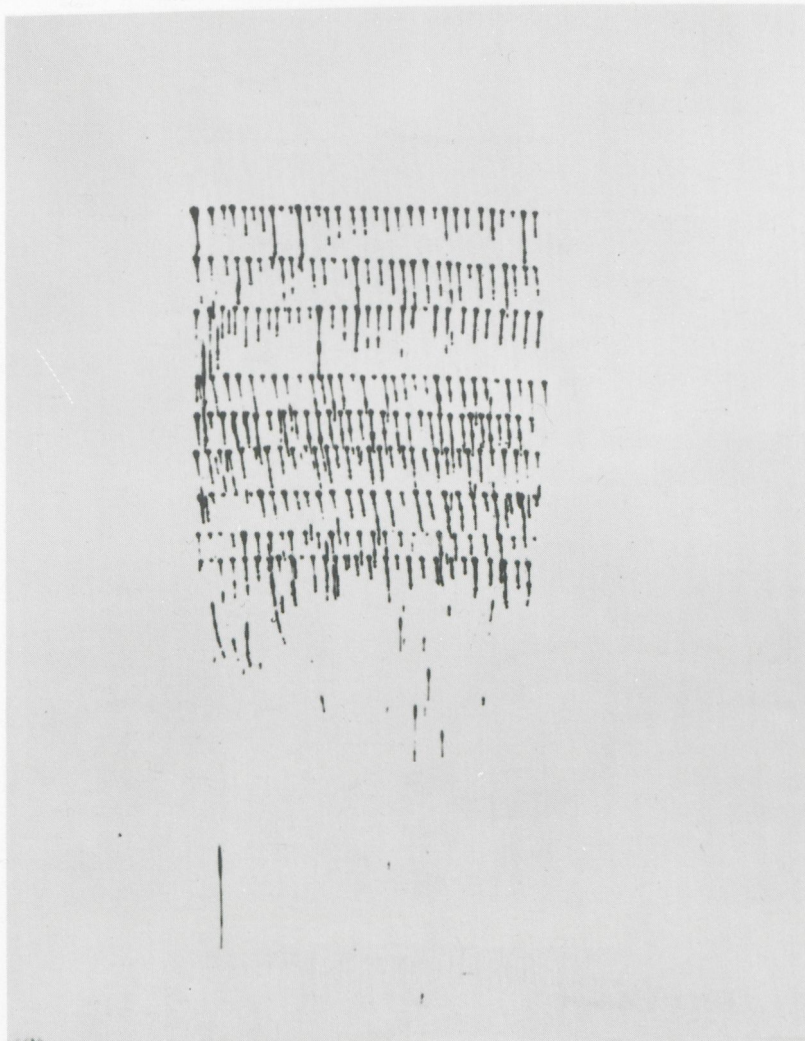
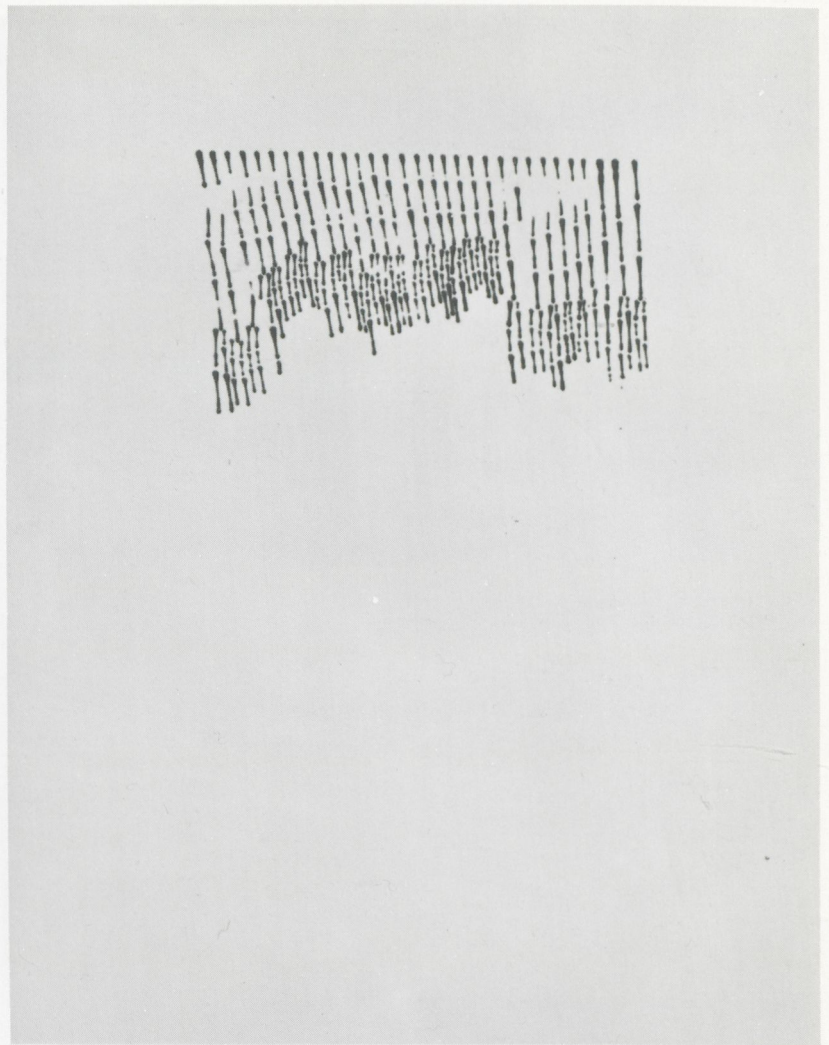


16 B/V 57, 65 x 50  
XI 57, 65 x 50

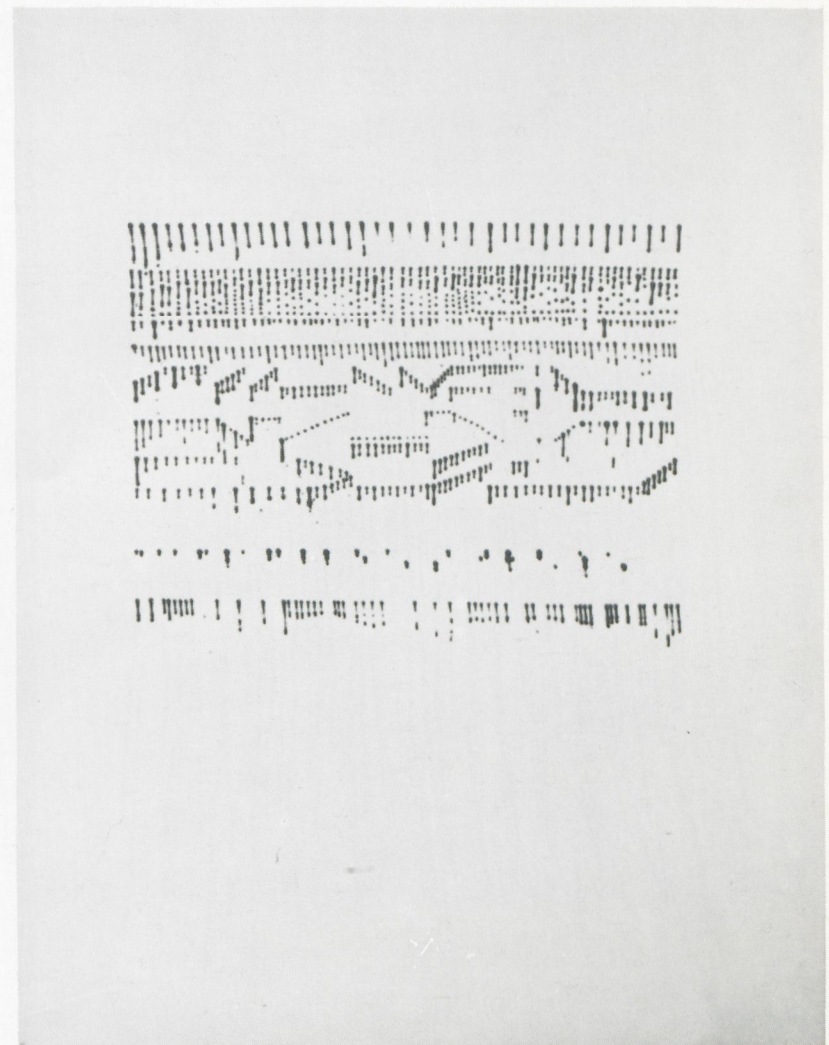


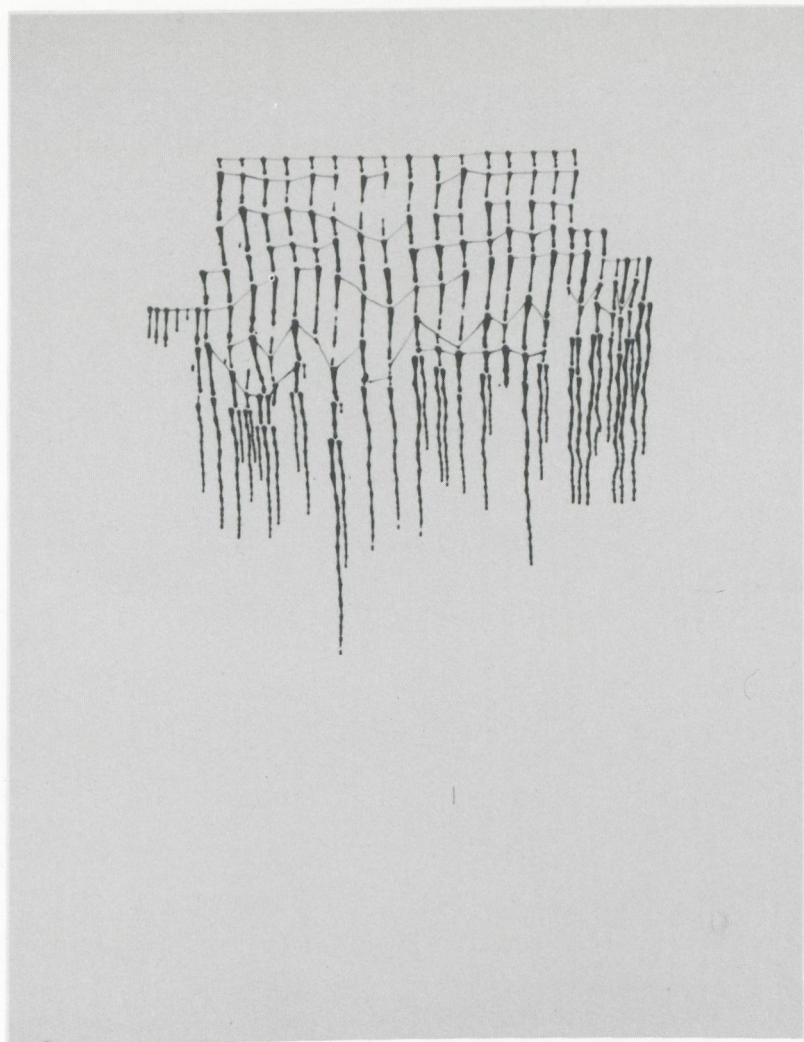


2158a, 65 x 50  
2158/5, 65 x 50

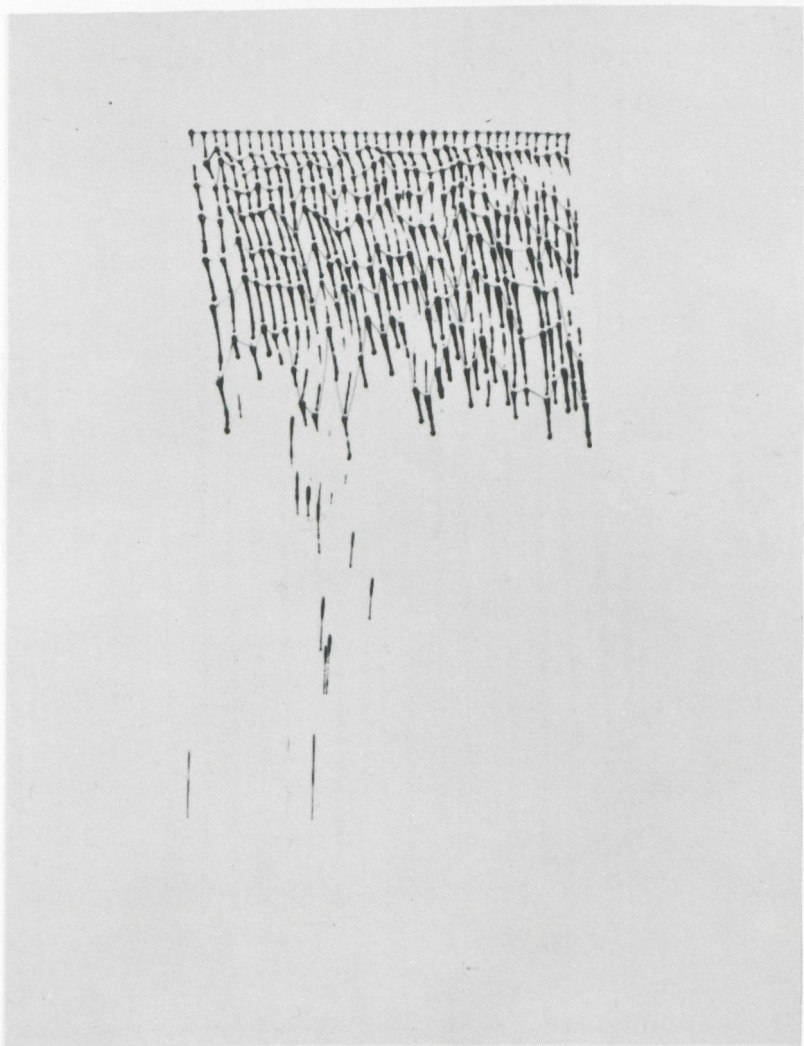
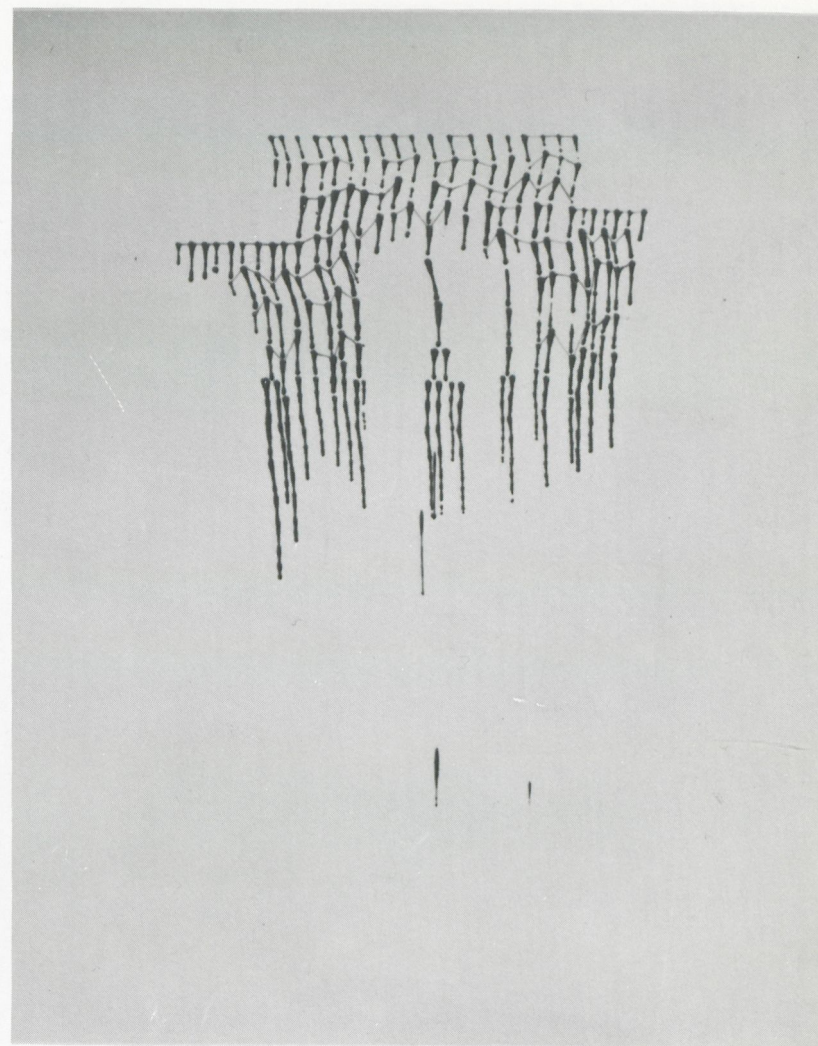


2158/2, 65 x 50  
2158, 65 x 50

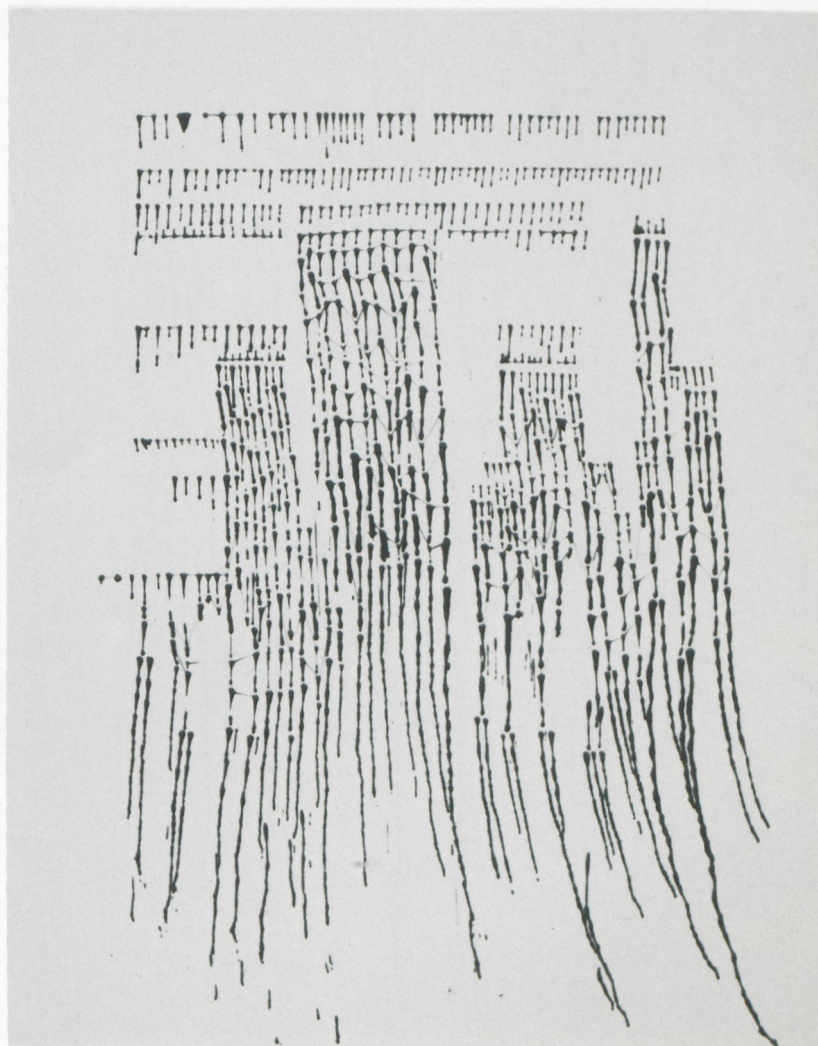


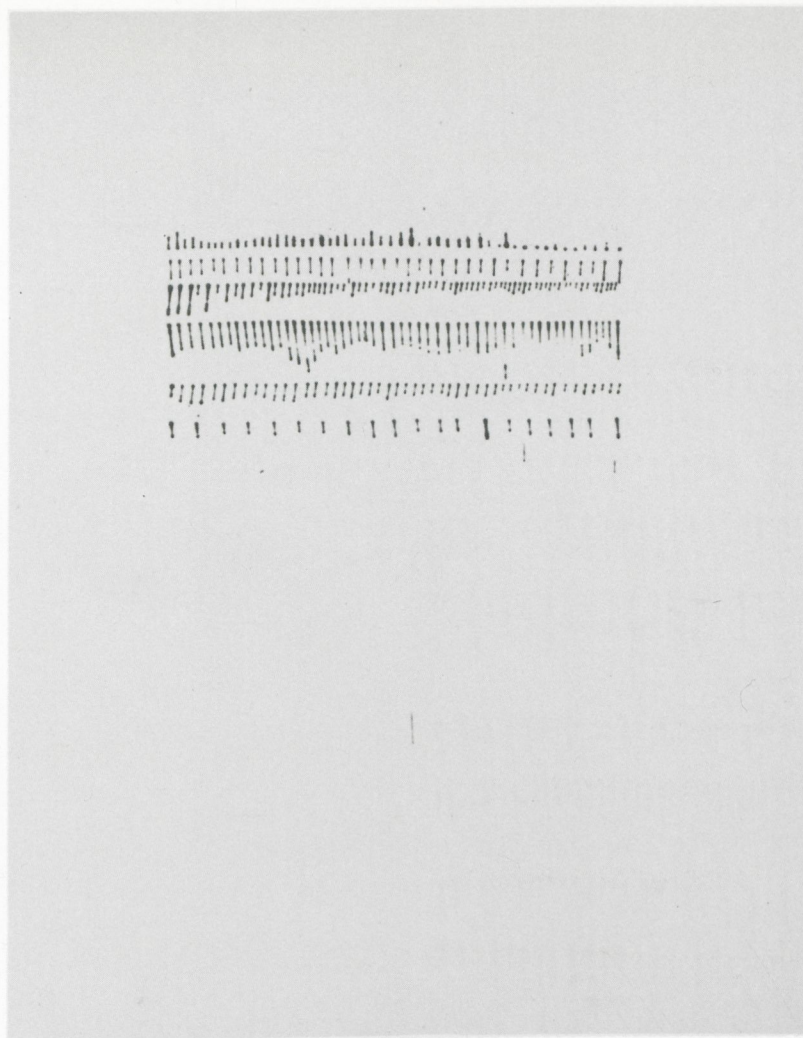


2 II 58, 65 x 50  
2 II 58/3, 65 x 50

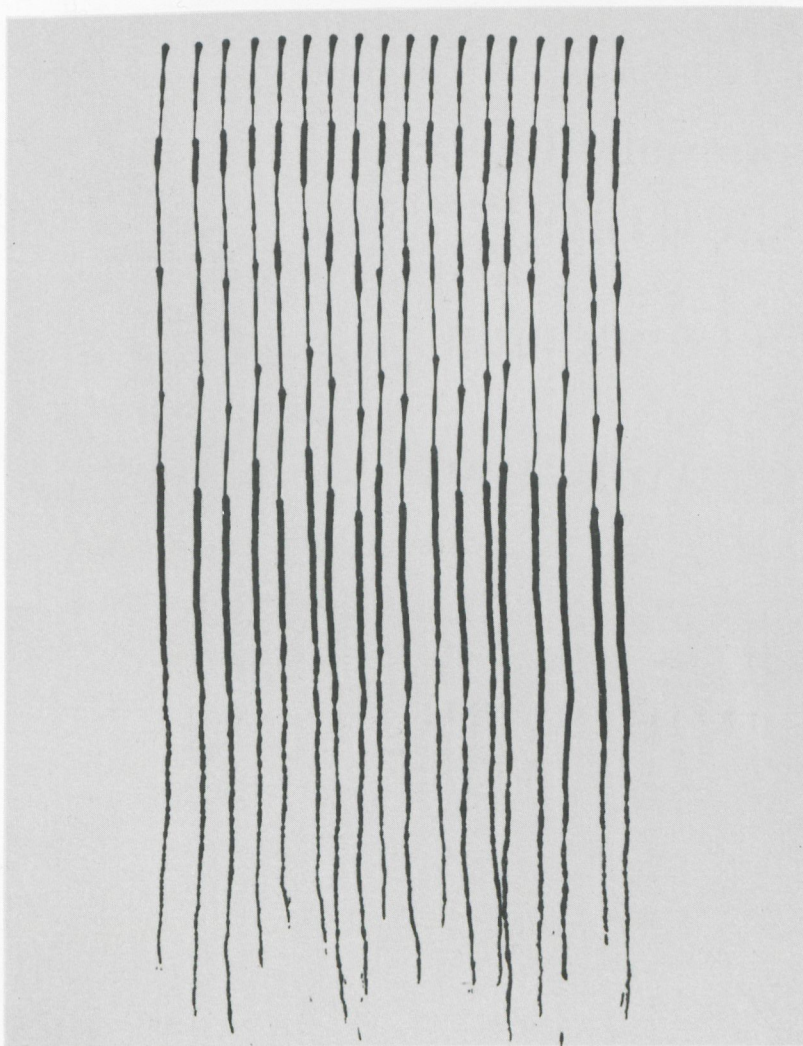
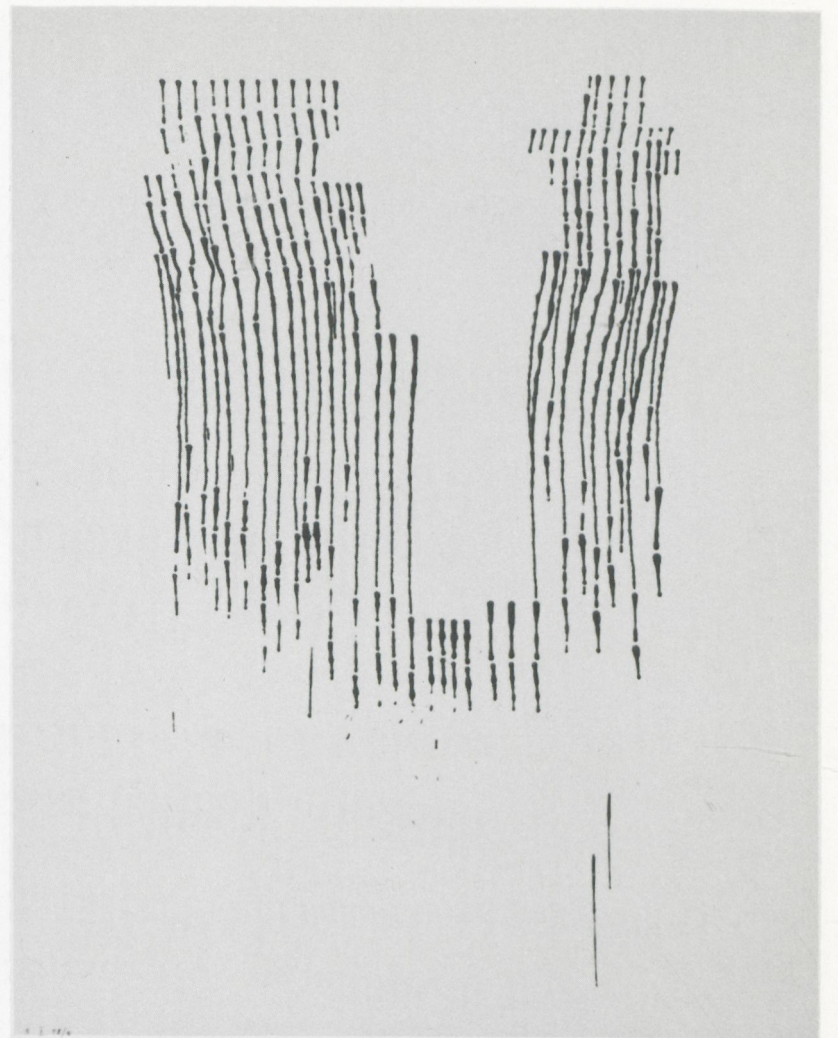


2 II 58/5, 65 x 50  
II 58, 65 x 50

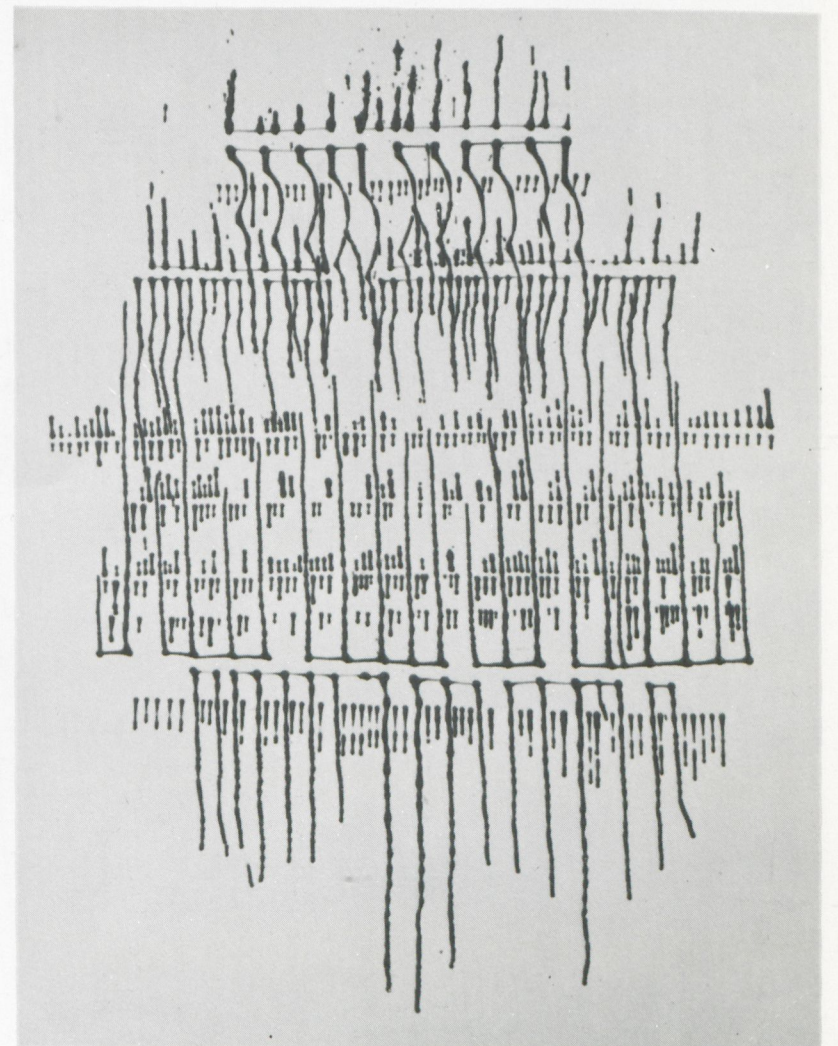




2 | 58/1, 65 x 50  
5 | 58/5a, 65 x 50



3 ||| 58, 65 x 50  
7 ||| 58, 65 x 50



Handwritten musical notation consisting of a single line of rhythmic strokes, possibly representing a melodic line or a specific rhythmic pattern.

A dense line of rhythmic notation, appearing as a series of vertical strokes with varying heights and spacing, possibly representing a complex rhythmic sequence.

Two lines of rhythmic notation. The first line shows a sequence of vertical strokes with some longer stems, and the second line continues with similar rhythmic patterns.

Two lines of rhythmic notation. The first line features vertical strokes with stems, and the second line shows a more complex rhythmic structure with varying stem lengths.

Two lines of rhythmic notation. The first line has vertical strokes with stems, and the second line shows a rhythmic pattern with some longer stems and a more irregular spacing.

Two lines of rhythmic notation. The first line starts with a dot followed by vertical strokes, and the second line continues with similar rhythmic patterns.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

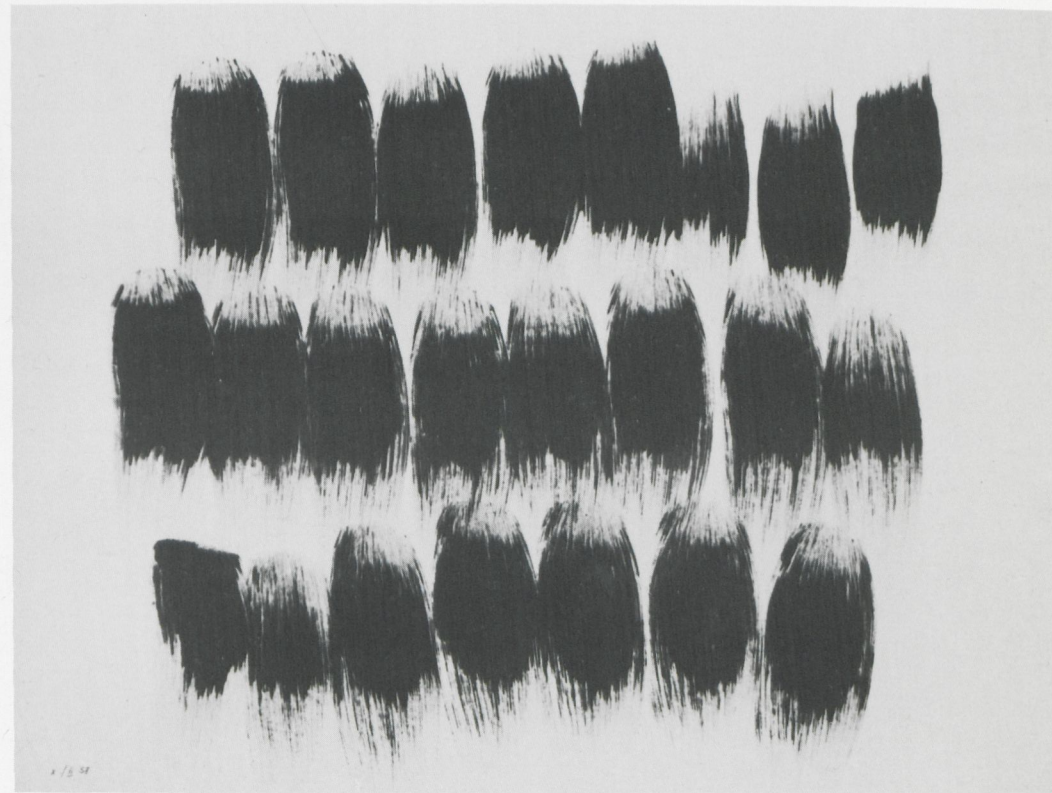
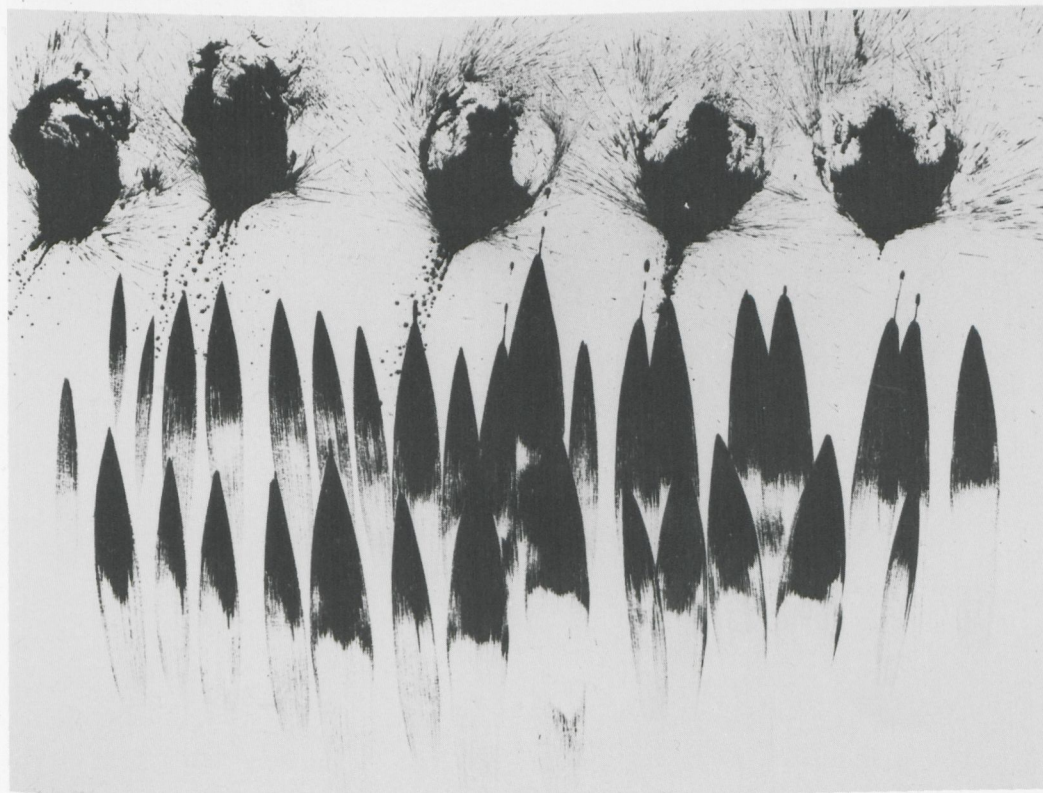
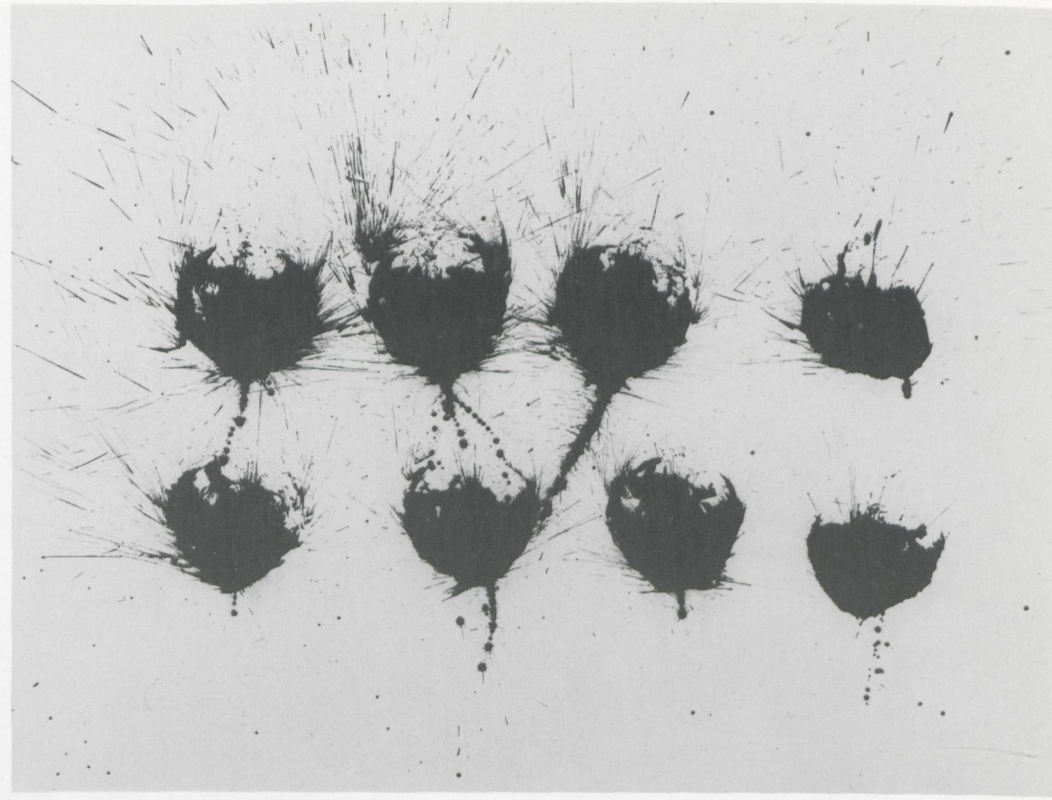
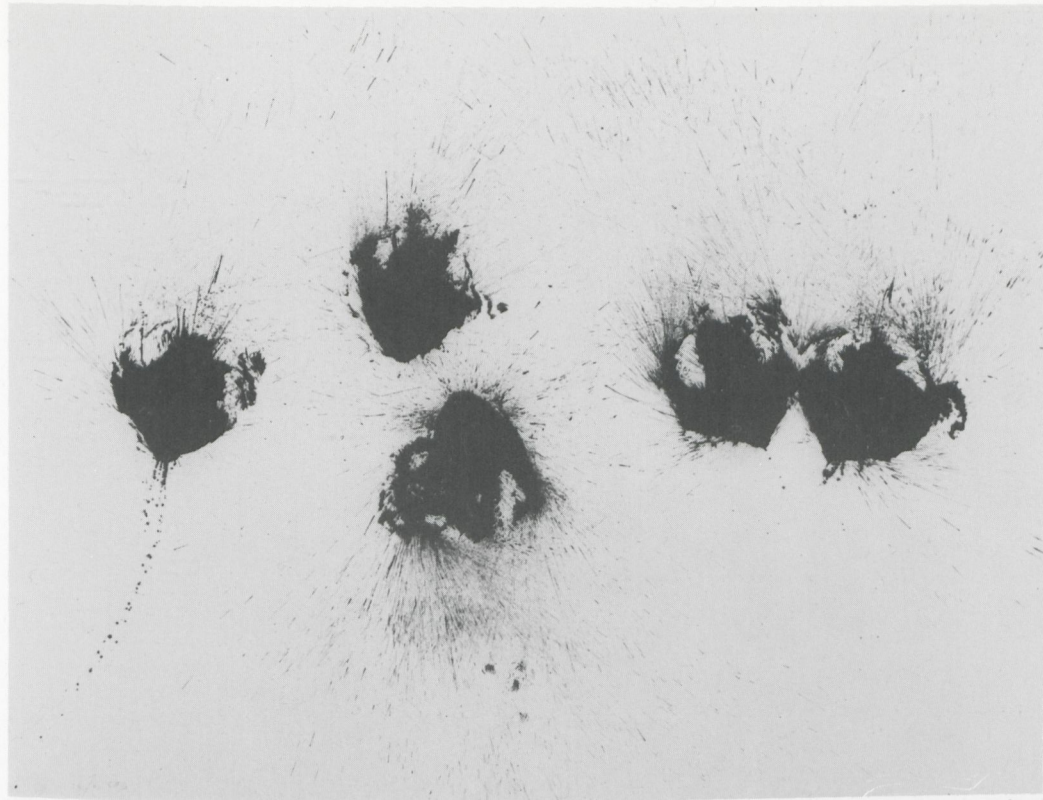
A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

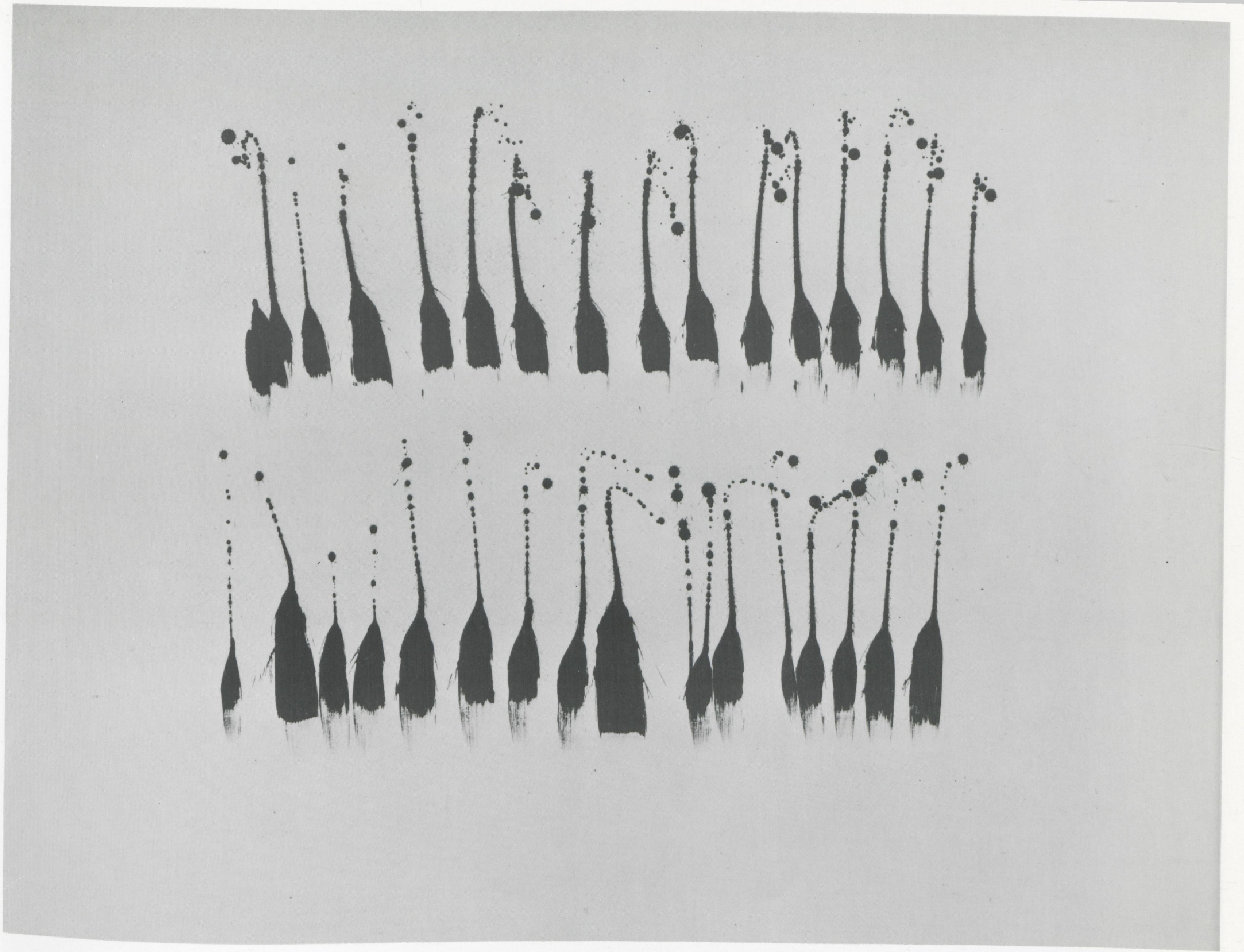
A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

A single line of rhythmic notation consisting of a series of vertical strokes with stems, possibly representing a melodic line.

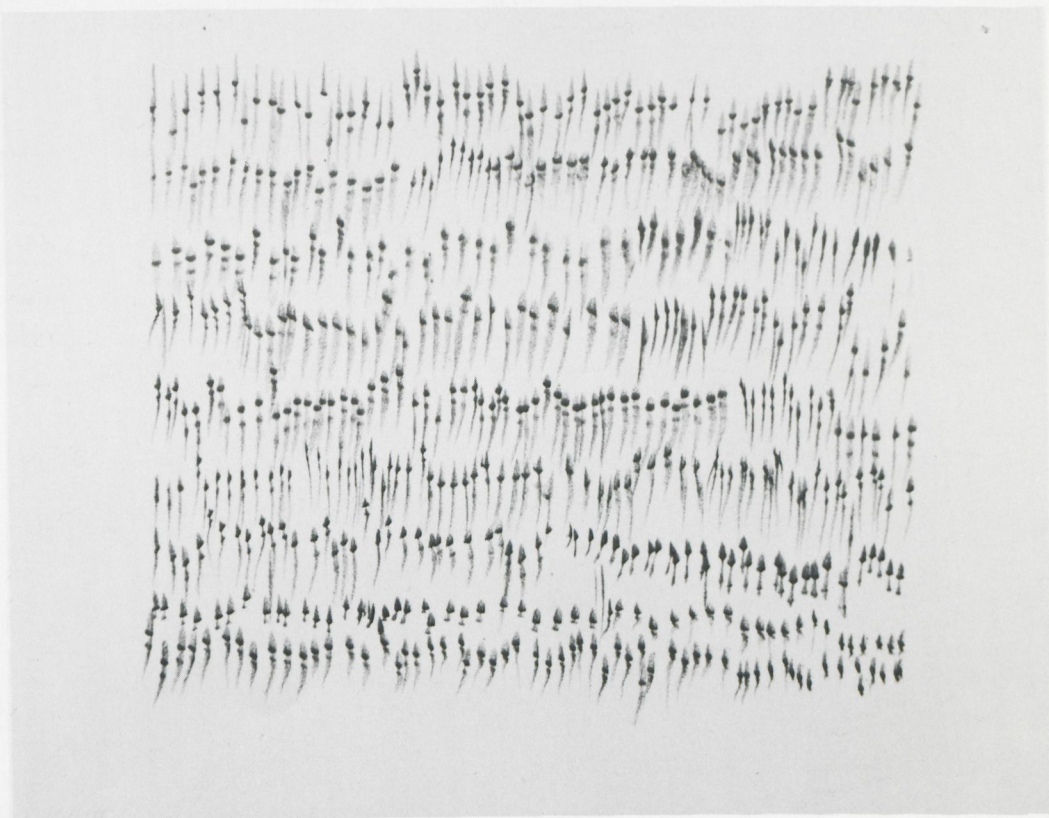
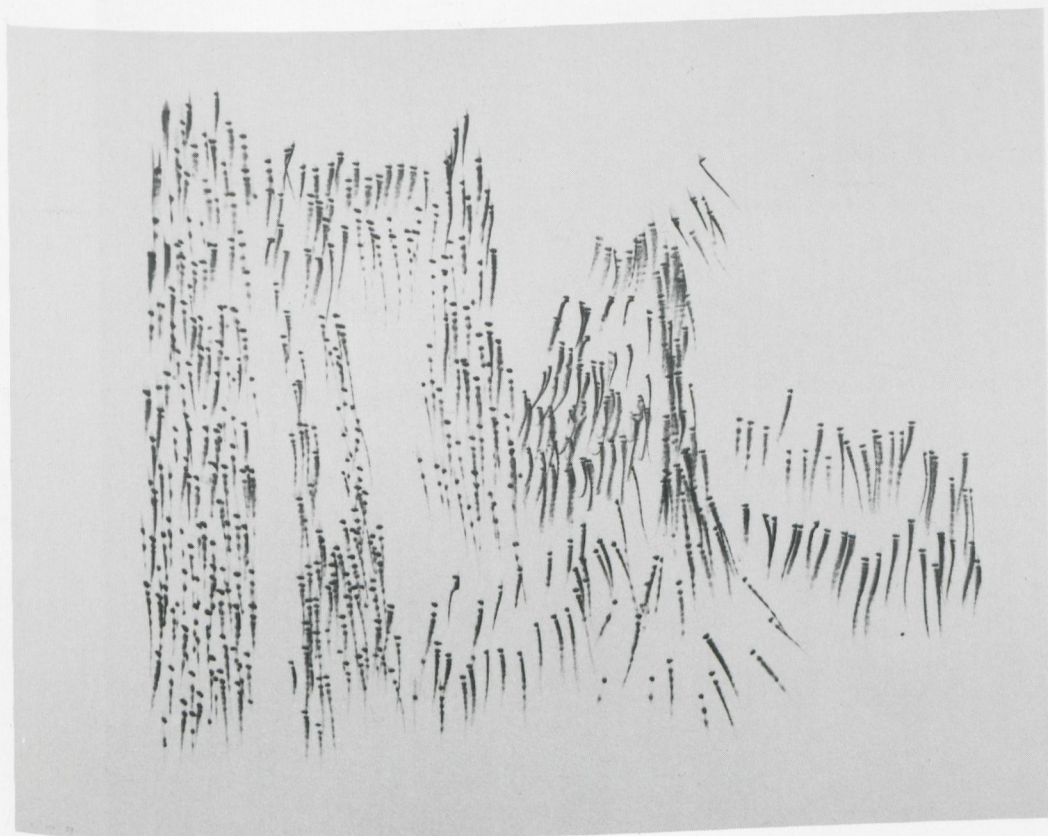
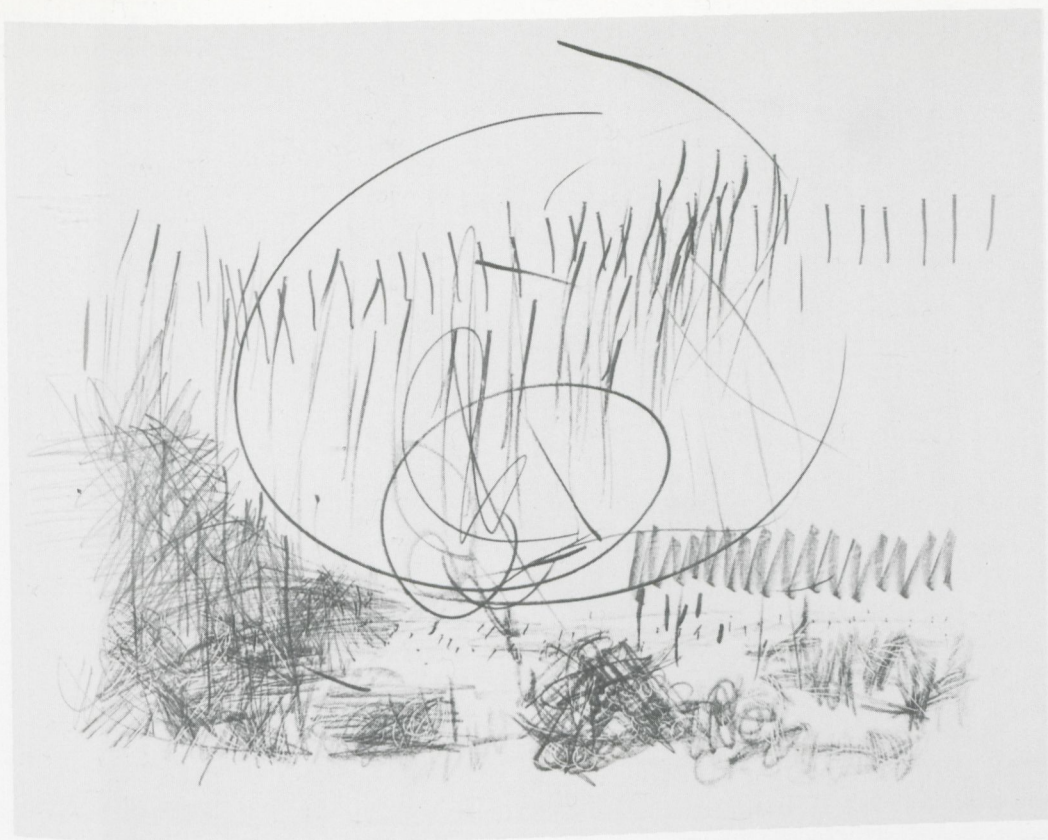


26 II 58/1, 50 x 65  
30 II 58/3, 50 x 65

A 28 II 58, 50 x 65  
X/II 58, 50 x 65



15 III 58, 50 x 65

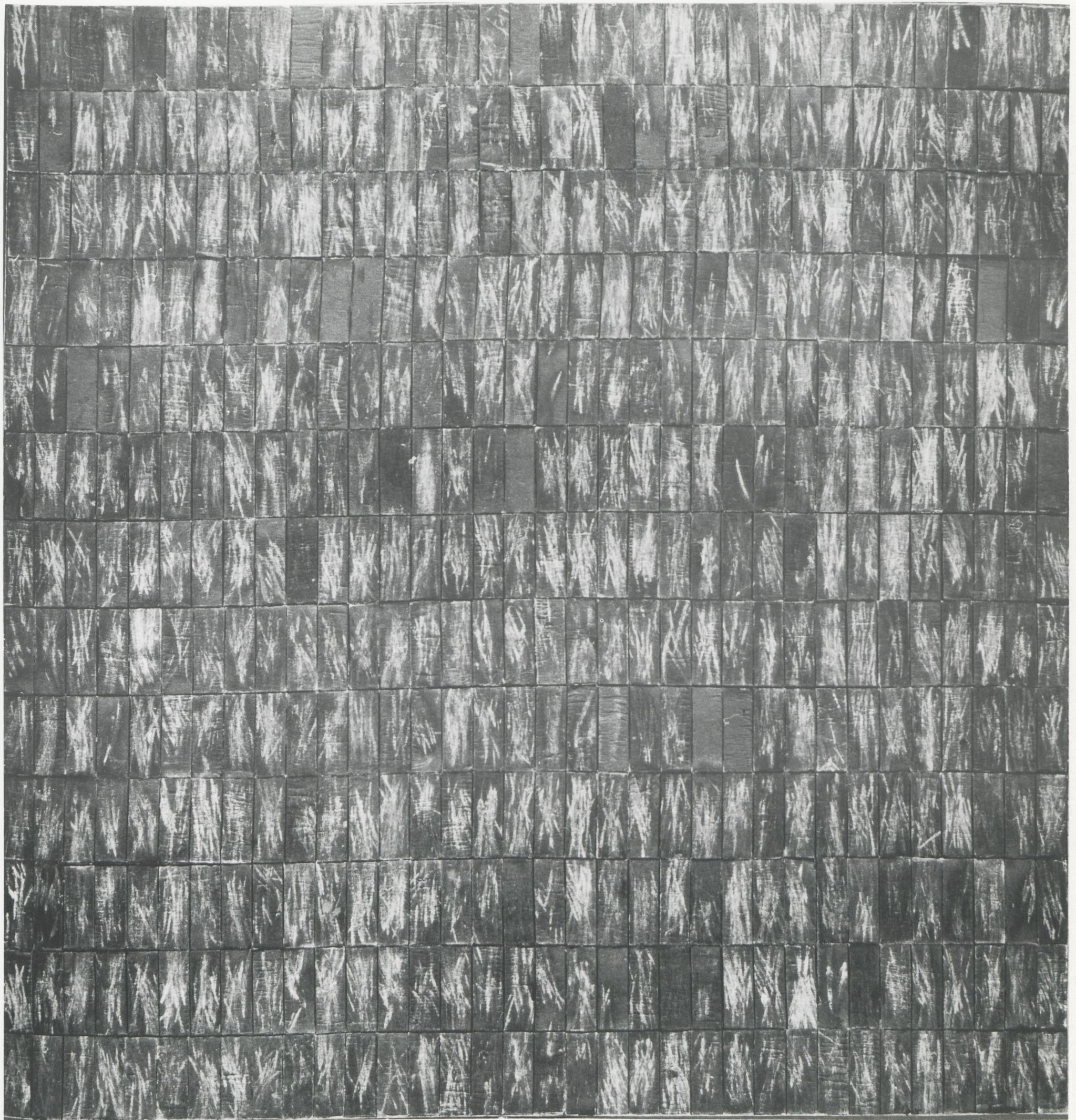


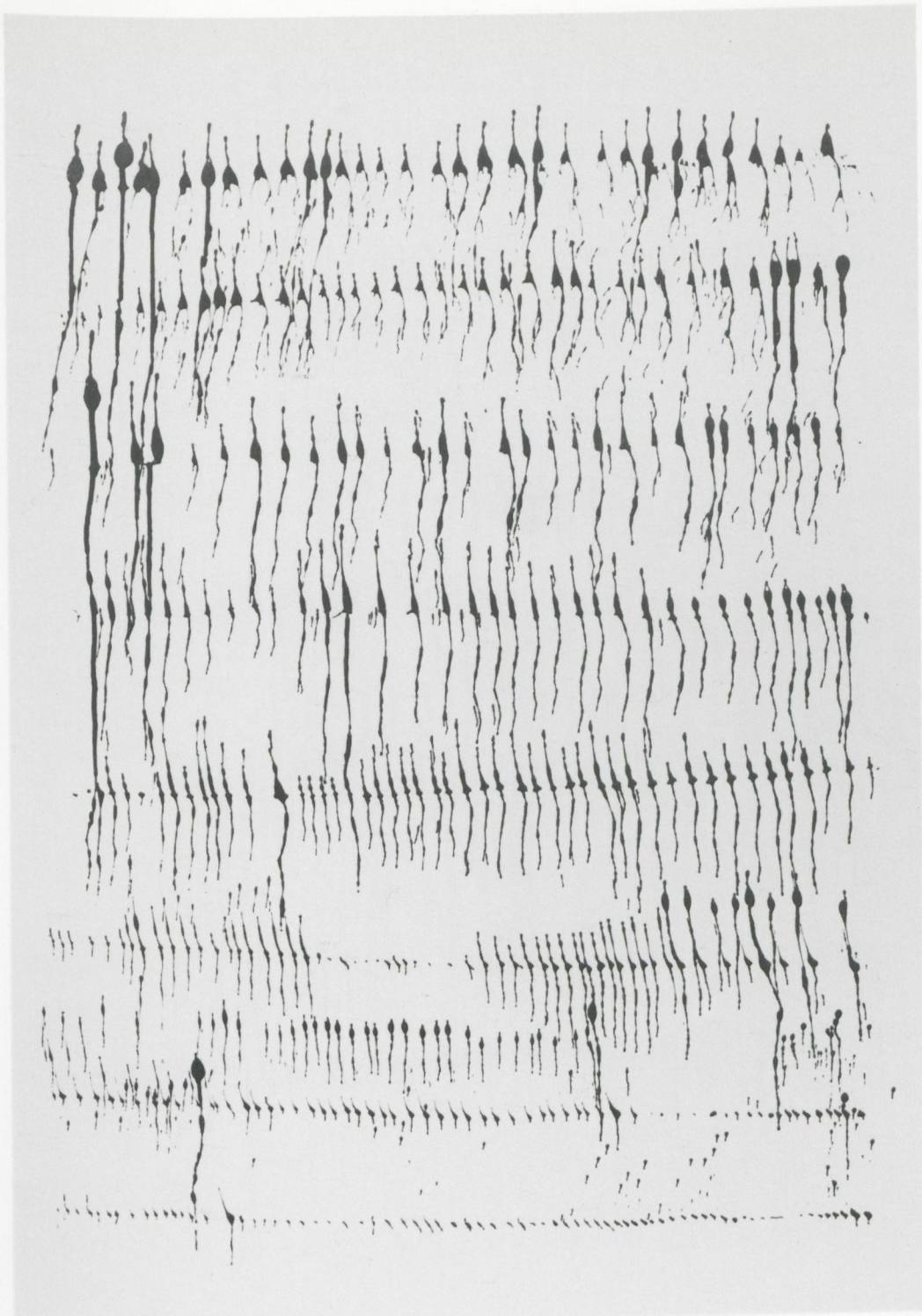
A 2 III 59, 50 x 65  
7/VIII 59, 50 x 65

C III 59, 50 x 65  
C 8 IX 59, 50 x 65

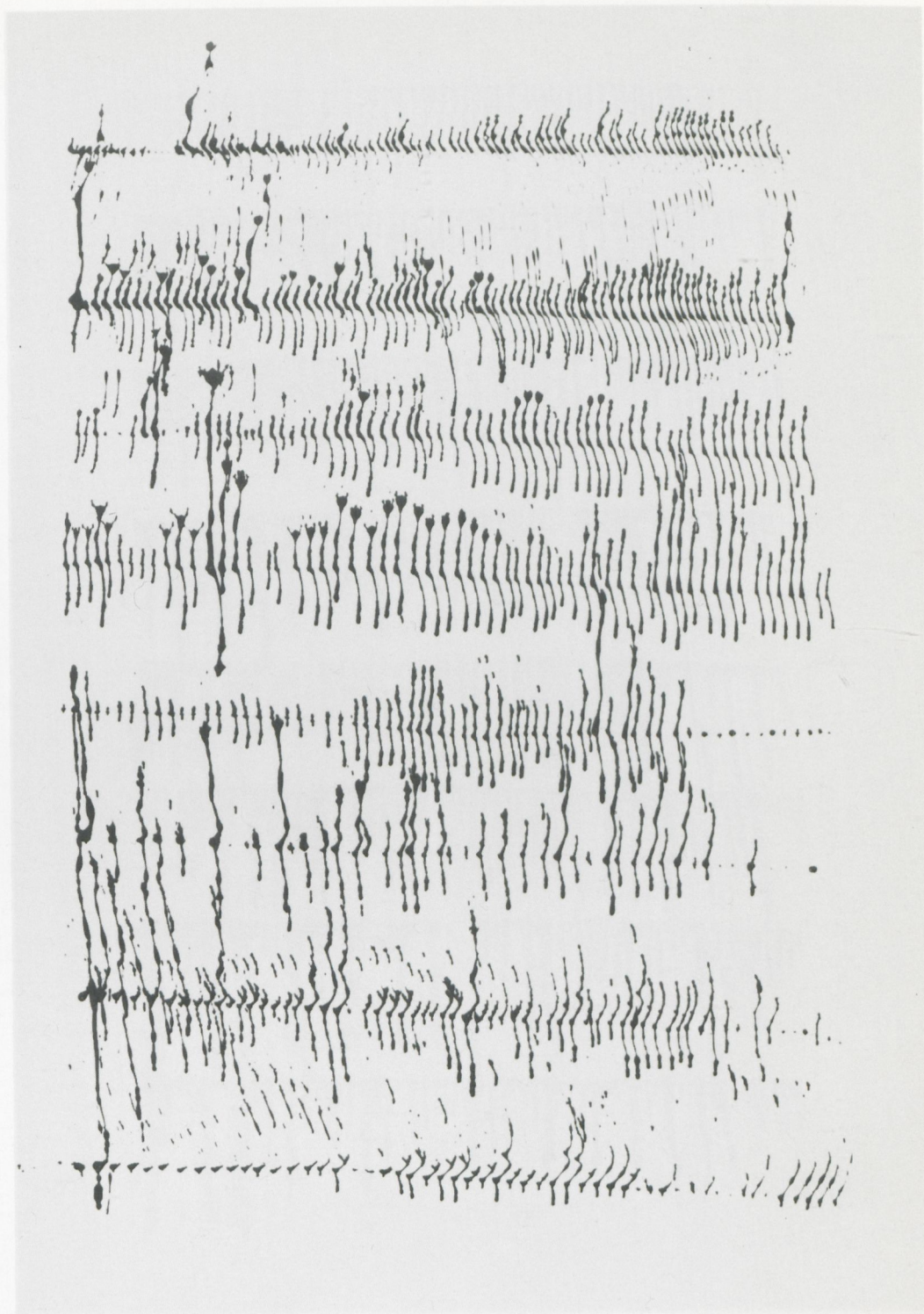
V 61, 53 x 51 x 3,6



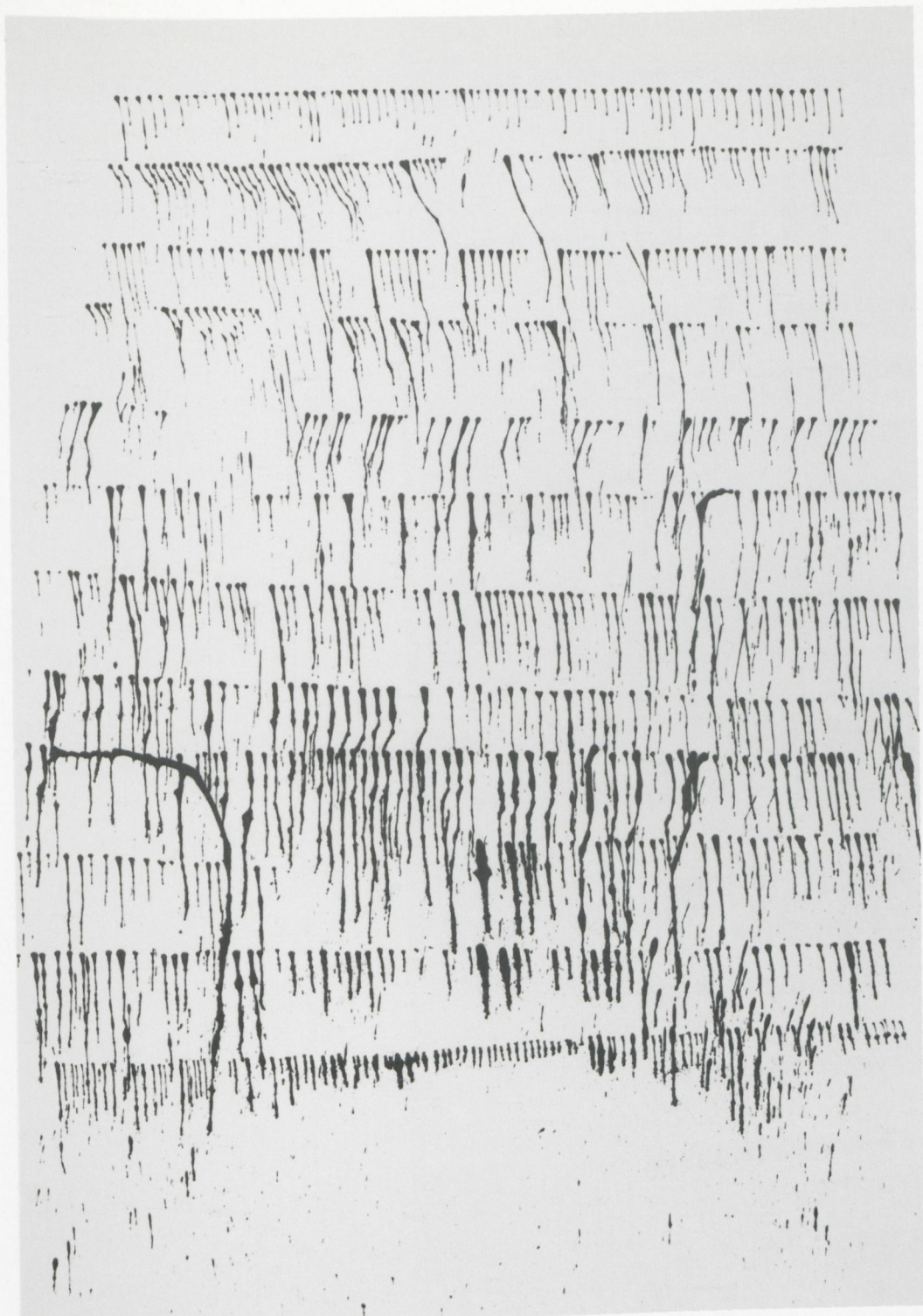




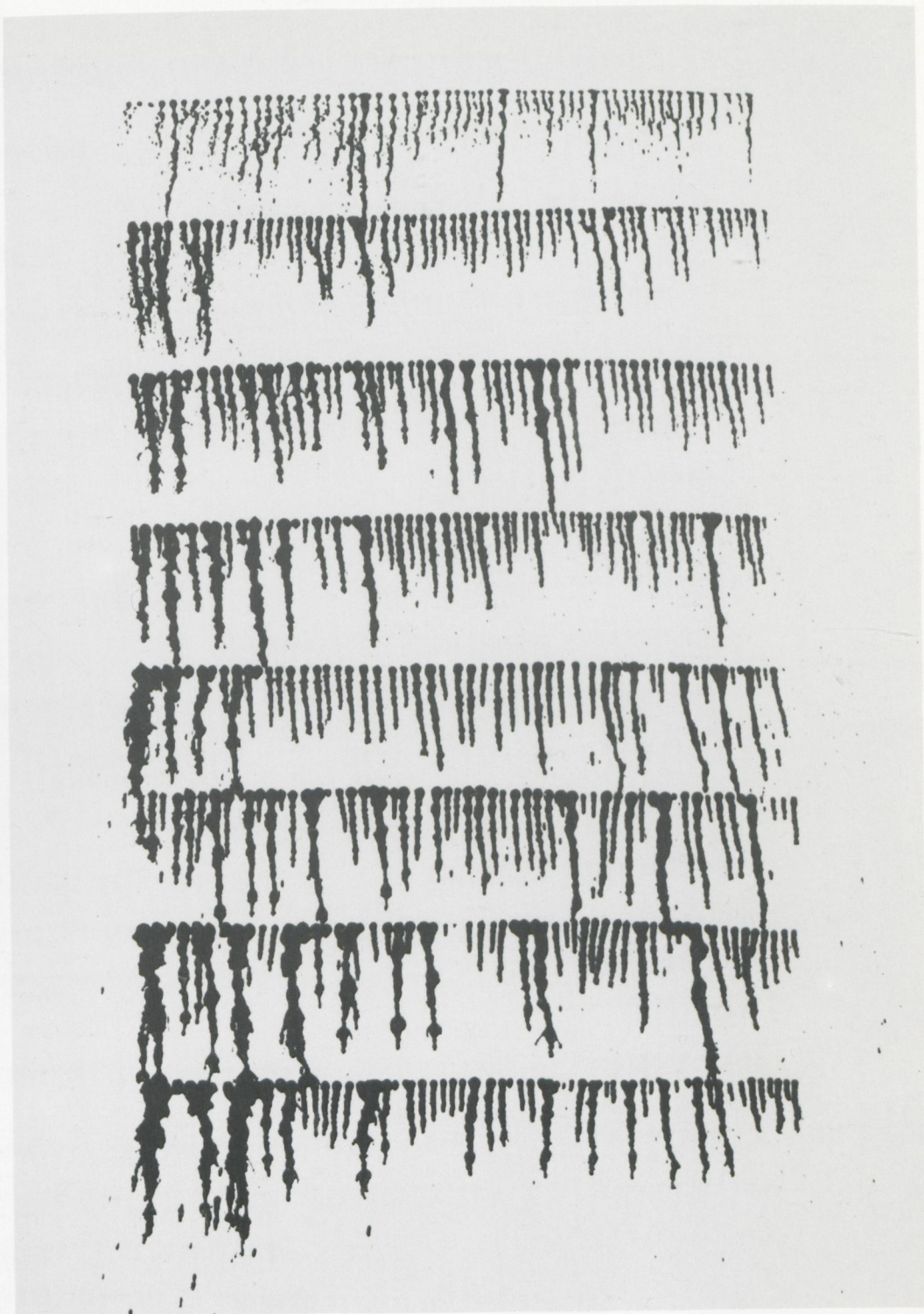
29 VIII 68/2, 100 x 70



3 IX 68/3, 100 x 70

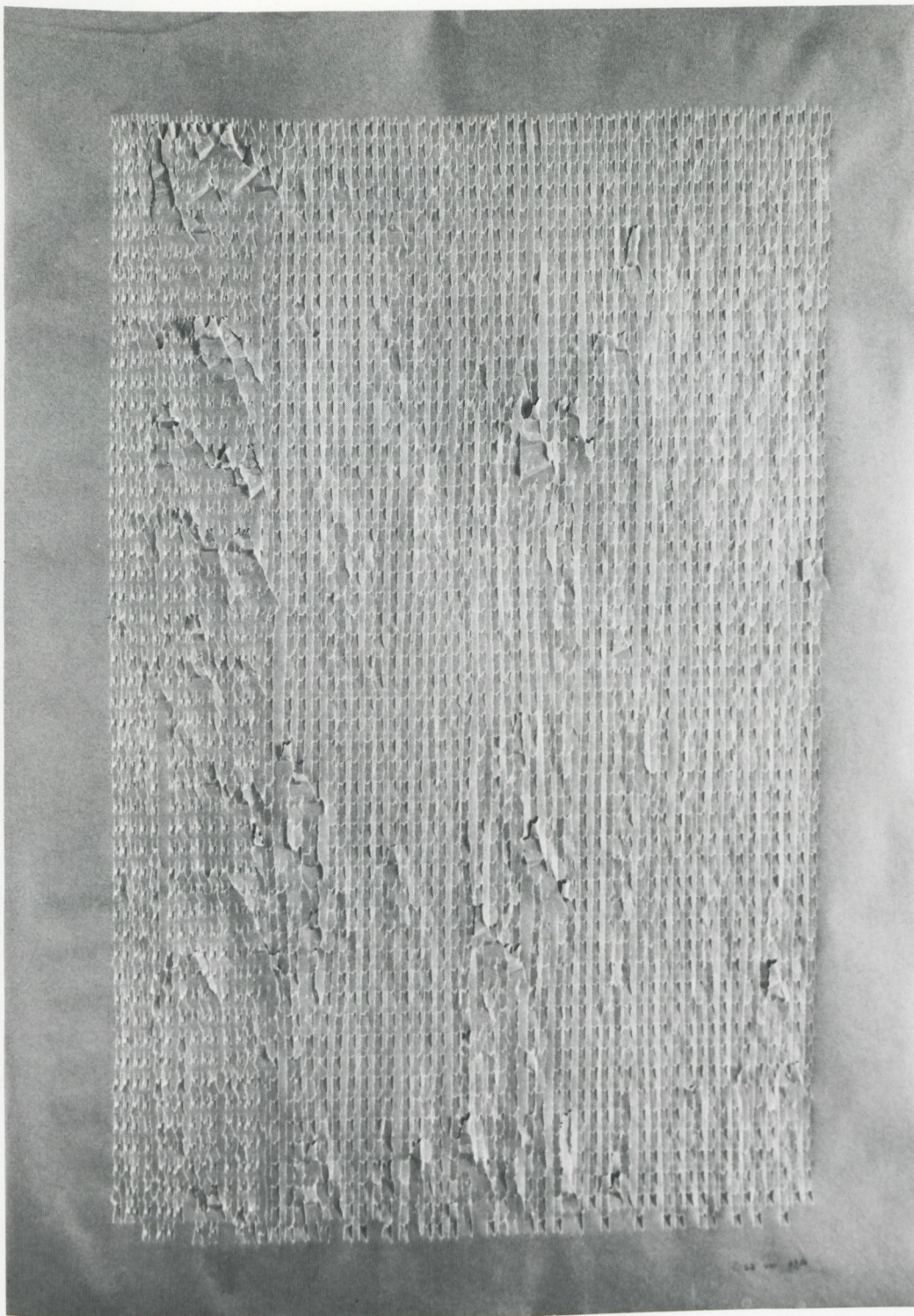


26 V 69/6, 100 x 70

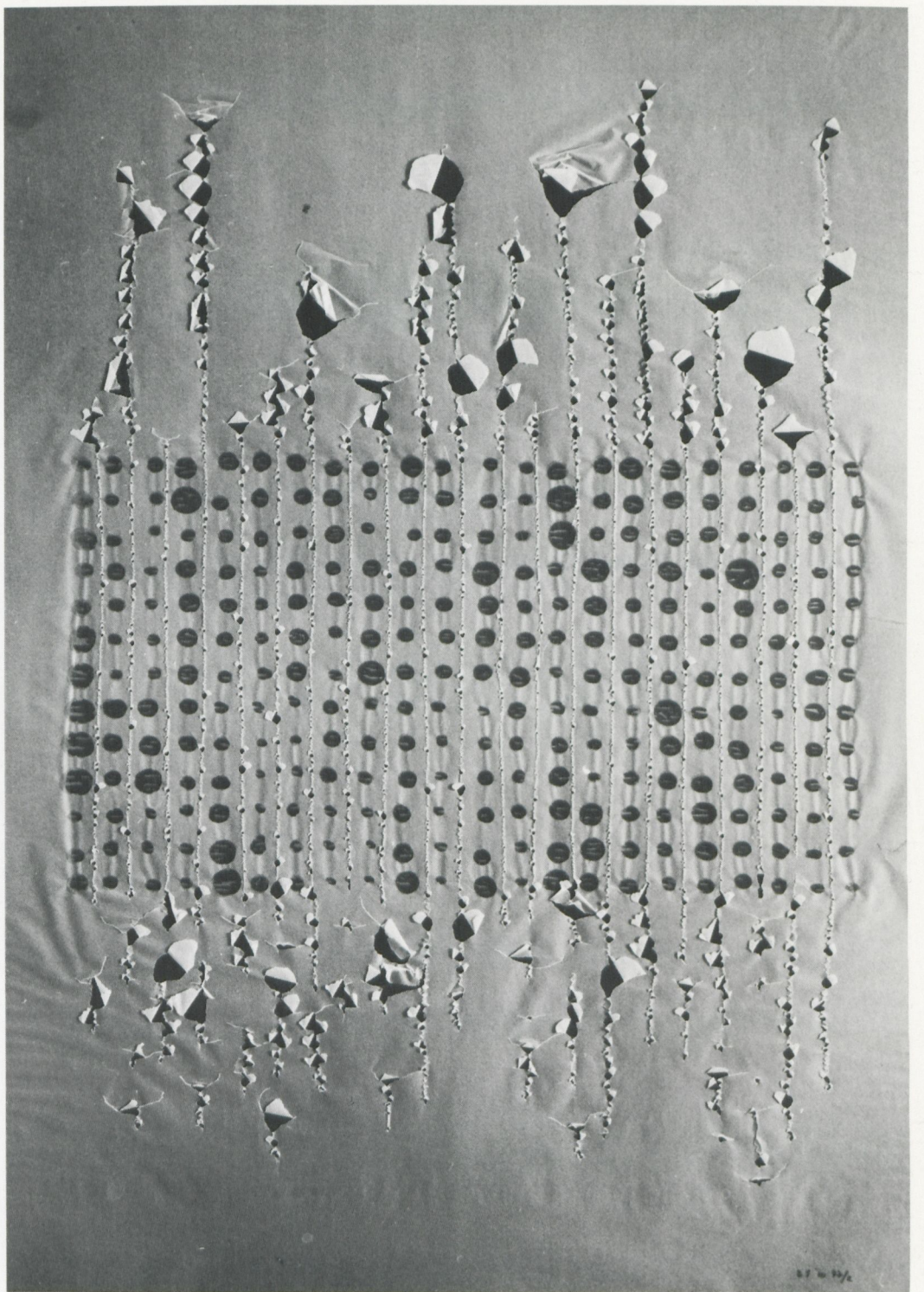


28 VIII 68/2, 100 x 70

Handwritten musical notation on a page, consisting of multiple staves of notes and rests. The notation is dense and appears to be a score for a piece of music. The page is numbered 63 in the bottom right corner.



22 VIII 79/1, 100 x 70



21 III 77/2, 100 x 70



22 II 79/2, 100 x 70



23 II 79/2, 100 x 70

19 III 79/1, 70 x 70  
22 III 79/3, 70 x 70  
20 III 79/3, 70 x 70  
20 III 79/1, 70 x 70  
6 III 79/2, 70 x 70

