

LORENZ DITTMAN

KONSTRUKTION UND BEDEUTUNGSFORM
IN DER KUNST PAUL UWE DREYERS

Paul Uwe Dreyers Kunst stellt sich ein in die Tradition der "konstruktiv-konkreten Kunst" und damit in die Überlieferung der "klassischen Moderne". Sie arbeitet weiter an einigen der (nicht nur in der "konstruktiven Kunst") formulierten Problemen und findet neue, originelle Lösungen.

Deren Besonderheit zu erkennen ist es nötig, sich der Ausgangspositionen zu erinnern. In allgemeiner Beschreibung gilt das "Hauptaugenmerk von Dreyers wahrnehmungspsychologischen Forschungen ... den Wechselbeziehungen zwischen Linie, Fläche und Farbe".¹

Eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Linienarten hatte schon Paul Klee vollzogen. In seinem "Pädagogischen Skizzenbuch" stellte er 1925 drei Charaktere von Linien einander gegenüber, lapidar, mit wenigen Worten, veranschaulicht durch Skizzen (vgl. Textabbildung 1): "Eine aktive Linie, die, befristet, sich zwischen bestimmten Punkten bewegt." – "Eine mediale Linie, welche zwischen Punktbewegung und Flächenwirkung steht", begleitet von der Erläuterung: "Im Werden haben diese Figuren linearen Charakter; zu Ende geformt aber wird diese lineare Eigenschaft von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst". – "Passive Linien, die aus einem Flächenactum (fortschreitende Linie) resultieren", erläuternd: "Passive Viereckslinien und passive Kreislinie, zugleich aktive Flächenbildung".²

Unterschieden werden also: die isolierte, autonome, zielgerichtete Linie, die Linie als Kontur und die Linie als Saum einer Fläche.

Für die Analyse von Dreyers Zeichnungen und Gemälden erweist sich solche Unterscheidung als hilfreich.

Linien umgrenzen als Konturen Formen, bei Dreyer meist Dreiecke oder "verzogene" Polygone.

Ein Instrumentarium dieser Art wurde im Kubismus geschaffen. Insbesondere ist hier der "methodische" Kubismus eines Juan Gris zu nennen. Eine Beschreibung, wie die von Ernst Strauss formulierte über den Bildaufbau bei Gris, könnte die Basis bilden auch für eine Betrachtung der Kompositionselemente bei Dreyer, woran sich jedoch unverzüglich die Erfassung der prinzipiellen Unterschiede (nicht nur im Verzicht auf Gegenständlichkeit) zu schließen hätte.

„Dem Betrachter, der gewohnt ist, sich die formale Struktur eines Bildes durch Erfassung der führenden Linien einzuprägen, muß jedes Gemälde von Gris (aus der Zeit zwischen 1913 und 1920) in besonderem Grade entgegenkommen. Den ersten Gesamteindruck bestimmt ein Ensemble größtenteils gerader, äußerst präziser und entschlossen gezogener, scharfwinklig gebrochener oder kurvig verbundener Linien im Verein

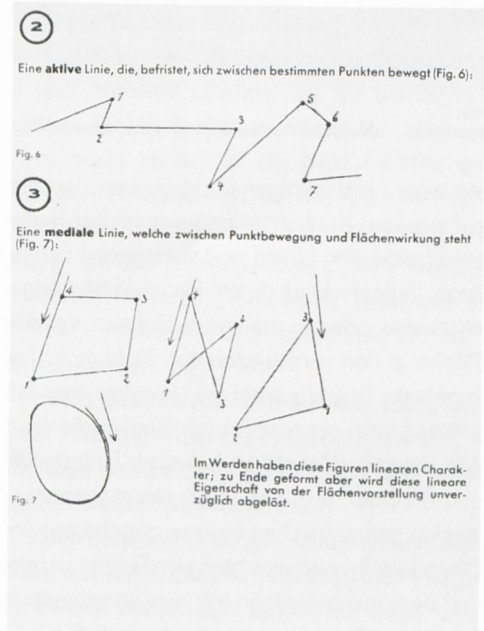
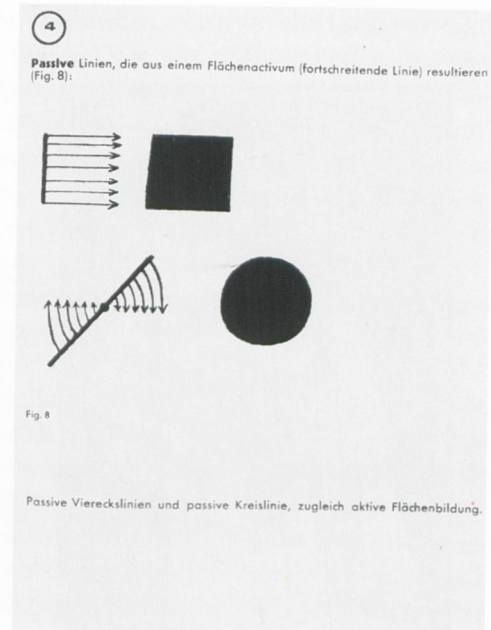


Abb. 1
PAUL KLEE Pädagogisches Skizzenbuch, 1925
PAUL KLEE Pädagogisches Skizzenbuch, 1925

1 Alexander Tolnay im Vorwort des Ausstellungskataloges der Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel: Paul Uwe Dreyer: Bilder und Zeichnungen 1980 – 1990, Esslingen 1991, S. 4

2 Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. Neue Bauhausbücher, Hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz, Berlin 1965, S. 8, 9.

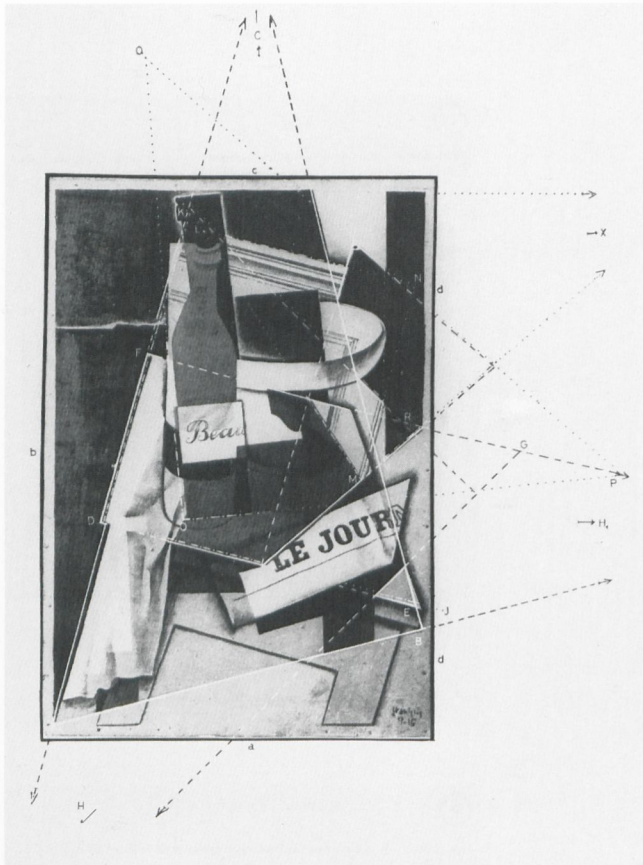


Abb. 2
JUAN GRIS Stilleben mit Fruchtschale, 1915, Öl auf Sperrholz, 72,5 x 50 cm

mit einer nicht weniger eindringlichen, lapidaren Koloristik, die auf wenigen Kontrasten ungewöhnlicher Farbwerte beruht. Die entscheidenden Linien sind vorwiegend Schrägen. Die Energie ihres Verlaufs wird durch Parallelführungen noch gesteigert: paarweise oder in mehreren Bahnen durchschneiden sie die Fläche in den verschiedensten Richtungen, vielfach sich lichtkegelartig überkreuzend. – Unverkennbar ist bei Begegnung zweier Linien an exponierten Stellen die häufige Verwendung des rechten Winkels und dessen Unterteilungen von 45, 30 und 60 Grad, also der visuell einprägsamsten Winkel, die zwei idealen geometrischen Figuren zugehören: dem rechtwinkligen Dreieck mit zwei gleichlangen Seiten (= gleichschenkeligen) und dem rechtwinkligen mit zwei verschieden langen (gewöhnlich – zu allgemein – als "spitzwinklig" bezeichneten).⁴³ Diese Dreiecke sind meist so angelegt, „daß einer, wenn nicht zwei ihrer Winkel außerhalb, z.T. weit außerhalb des Bildfeldes zu liegen kommt; die größeren, zügig durchlaufenden Linien können dann oft Strahlen gleichen, die von einem fernen Punkt aus ins Bild gesendet werden. Jedenfalls ... kann eine Komposition Gris 'sehr oft den Eindruck hinterlassen, als ob ihre Grundstruktur sich nicht innerhalb des Rahmens selbst genüge, son-

dem eher das eingefasste "Kernstück" einer weit über die Rahmengrenzen hinausreichenden Konfiguration bilde. Eine solche Anlage kann schwerlich statischen Charakter besitzen; es ist bezeichnend für sie, daß die Hauptlinien, auch wenn sie durch wichtige Punkte wie z.B. durch Rahmenecken fixiert

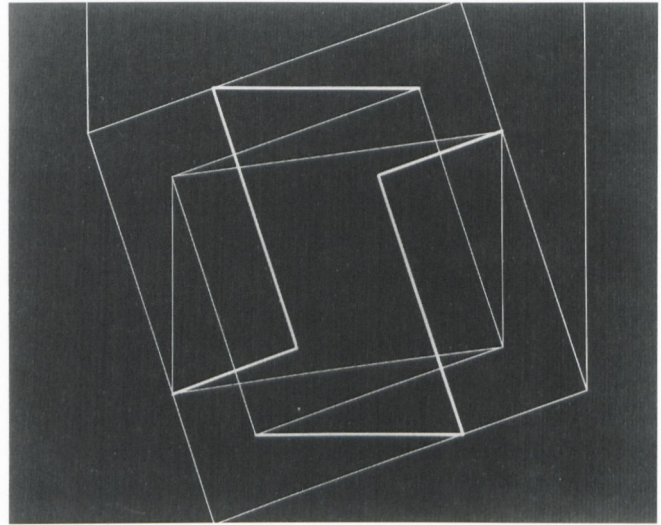


Abb. 3
JOSEF ALBERS Transformation Nr. 8, 1949

sind, dennoch gleichzeitig als "weiterzielend" über sich hinausweisend, jedenfalls in einem Spannungsverhältnis zu den Bildgrenzen erscheinen.⁴³ (Vgl. Textabbildung 2)

Gerade das letztgenannte Phänomen wird, in einer eigenen Gestaltung, auch für Dreyers Kunst wichtig.

Die Flächen Dreyerscher Werke falten sich nicht selten ins Räumliche aus. Damit wird ein dritter Künstler aktuell als Ansatz für bildnerische Probleme Dreyers: Josef Albers.

Und zwar sind hier besonders Albers "Transformationen" von Interesse. Albers selbst schrieb über seine "Transformation Nr. 8" von 1949: „Anscheinend ist es wenig erkannt, daß ein rechter Winkel – 90° – auf frontaler Fläche (als Regel) auch frontal wahrgenommen wird; also zweidimensional, d.h. flach gesehen wird (en face). Das mag selbstverständlich erscheinen, wenn wir übersehen, daß die meisten Winkel, spitz wie stumpf, nicht frontal gesehen werden; also nicht von vorn, nicht flach, sondern wie von oben, von unten oder seitlich gesehen. Darum wirken sie verkürzt, also dreidimensional – räumlich.

Im Gegensatz dazu sind die drei Elemente des rechten Winkels, nämlich zwei Schenkel und gemeinsamer Scheitelpunkt, geometrisch im gleichen Abstand vom Betrachter. Und das bleibt normalerweise auch visuell so, unabhängig von Platzierung und

⁴³ Ernst Strauss: Über Juan Gris' „Technique Picturale“. Wiederabgedruckt in: Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 185-218. Zitate hier auf S. 188 und 190. (Erstmals veröffentlicht in: Amici Amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25.11.1966. Hrsg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch. München 1968, S. 335-362).

Richtung des Winkels, unabhängig von Schenkellänge, verschieden oder gleich.

In der "Transformation Nr. 8" aber benehmen sich die rechten Winkel – in den zwei Figuren in dickeren Linien – überraschenderweise anders. Vergleichen wir hier Scheitelpunkt und Endpunkt der Schenkel bezüglich ihrer Entfernung vom Betrachter, dann erscheinen nur die zwei letzteren in der (geometrisch) gemeinsamen Projektionsfläche. Denn der Scheitelpunkt, und damit die Schenkel, heben sich (visuell) aus der Fläche und nähern sich so dem Betrachter.

Was eine ungewöhnliche Ansicht bzw. Einsicht erzeugt.⁴⁴ (Vgl. Textabbildung 3)

Damit sind wichtige Kriterien einer Problemlösung benannt, die Dreyer in seinen Werken mit neuen bildnerischen Ideen weiterführt.

Dreyer gestaltet in seinen beiden Serien von Zeichnungen 1-12 von 1993 und 1-6 von 1994 aktive Linien, ja Linien von höchster Aktivität, die sich darstellt durch scharfe Richtungswechsel, heftige Winkelumbrüche. Die Dynamik entfaltet sich quer über die Blattfläche, in der späteren Zeichnungsserie von links nach rechts drängend, in der früheren bisweilen auch von rechts nach links orientiert. Zugleich aber umgrenzen die meisten der Linien Dreiecke oder polygone Flächen und werden somit zu Konturen, zu "medialen" Linien. Sie verändern, – je nach Aufmerksamkeitshaltung des Betrachters – ihren Charakter, werden "schneller", wenn als "aktive" Linien aufgefaßt, "langsamer", wenn als "mediale" Linien gesehen. Zwar begrenzen sich die Formen in der Regel an den Bildrändern, der Richtungszug der Linien ist jedoch meist so stark, daß sie über das Bildfeld hinausweisen, daß mithin ein Winkel als eine durch den Rand abgeschnittene Durchkreuzung von Linien erscheinen kann. Aufschlußreich, daß bei Linienumbrüchen der Bildrand häufig die Winkelspitze abschneidet. Einige Linien zielen über den Bildrand hinaus. So können auch diese Zeichnungen als "Kernstück" einer weit über die Rahmengenzen hinausreichenden Konfiguration wirken.

Spannung baut sich auf zwischen den sichtbaren geschlossenen Formen und dem durch die Richtungsdynamik mitdargestellten, aber nur zu imaginierenden offenen Feld um die Bildränder herum.

Nur selten finden sich "visuell einprägsame Winkel", etwa in Zeichnung 1 von 1994 ein rechter Winkel als Ausgangssituation. Meist weichen die Winkel von den einfachen Formen der 45°- oder 60°-Öffnung ab. Dies befördert den Eindruck, es handele sich weniger um umgrenzte Formen als um einander durchdringende, überlagernde Linien.

Die Linien treten in verschiedenen Stärkegraden auf, mit der Wirkung, daß die von Josef Albers beschriebene "räumliche" Auffassung unmittelbar sich zur Geltung bringt. Die

Winkelformen scheinen verkürzt, wie von der Seite, halb von oben oder von unten gesehen. Die Liniengebilde können als Darstellungen zarter Raumplastiken erscheinen, – doch sobald man eine räumlich-plastische Lektüre versucht, stößt man auch schon an deren Grenze. Denn es konstituieren sich in der Regel keine kontinuierlichen Raumgebilde, nimmt man die unterschiedlichen Stärkegrade der Linien als Hinweise für räumlich-plastische Nähe und Ferne. Auch bestätigt sich der vor allem bei der zweiten Zeichnungsserie spontan geweckte Eindruck, es handele sich um Einlinien-Zeichnungen, nur bei den Blättern 1, 3 und 4 (hier gestaltet mit "offenen" Enden).

So entstehen klare und gleichzeitig in sich widersprüchliche Gebilde, vor Dynamik gleichsam berstend und doch ganz "kühl" anmutend.

In früheren Bilder-Sequenzen suchte Dreyer den Kontrast von aggressiven Buntfarben zu flächenbetonenden graphischen Formelementen. In "Ganga 2" und "Ganga 4" von 1983 stehen helle, ja grelle Grünlich-, Rosa- oder Gelbtöne gegen Winkel- und Rechteckmotive. Eine gesteigerte Lichtintensität der Farben beunruhigt den Blick, die linearen Formen geben ihm Halt. Die "Afrikanische Serie" von 1989 bettet sodann viel mildere Buntfarbtöne in einen grauen Grund, läßt sie davor oder dahinter aufleuchten, steigert aber zugleich die Opposition von Statik und Dynamik bei den graphischen Elementen.

1991 gleichen die "Schattenfugen" Buntwerte und Neutraltöne in Helligkeitsgrad und Intensität einander an. Es erscheinen mittelhelle, gebrochene Grün-, Rotbraun-, Graublau-, Ocker- und Purpurnuancen, meist bereichert um helle Gelbflächen oder dunklere Grauzonen. Dynamik wird nun bestritten von winkelig geführten Weißlinien.

Immer geht es Dreyer um das je wechselnde Zusammenspiel von Linien und Farben in Bewegung und Ruhe. Grau wird in unterschiedlichen Helligkeitsstufen – zum Grund, die Buntfarben werden zu Rahmenformen.

Die "Silhouetten" (1993) beschränken sich auf den Klang von Grau und Braun, der "Neutral-" und der "Halbneutralfarbe", – umso ausgreifender (und den Zeichnungen vergleichbar) bietet sich die Bewegung der weißen Winkellinie dar.

Dreyers neueste Bilder-Sequenzen endlich konzentrieren sich farbig fast ausschließlich auf Grautöne verschiedener Helligkeitsgrade. Buntfarbwerte ziehen sich zurück auf zwei, drei, höchstens vier gebrochene Töne, gefaßt in kleine Rechteckfelder, Streifen und Quadrate, die Bildbegrenzungen, Ränder und Ecken markieren. Gerade in solch sparsamer Verwendung aber wirken sie als Akzente und, dank ihrer bildarchitektoni-

⁴⁴ Zitiert nach: Eugen Gomringer: Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg 1968, S. 120

schen Position, als Ruhepunkte, die ihre ganze Energie ins Bildräumliche fließen lassen. Denn sie besetzen unterschiedliche Stellen in einem Bildraum, den Grautöne in eine Dimension unbestimmter Potentialität verwandeln und den eine dünne, schwarze Vertikal-Horizontal-Vertikal-Teilung zusätzlich kompliziert.

Solch komplexer Räumlichkeit ist eine aus Schräglinien und wenigen Vertikalen, aus zumeist spitzen Winkeln, Dreiecken und Polygonen komponierte weißlinige Gesamtform eingeschrieben, die ihre Verwandtschaft mit den dynamischen Linien-Flächen-Gebilden der Zeichnungen nicht verleugnet.

In Zeichnungen wie Gemälden definieren sich die Scheitelpunkte der Winkel nach einem das ganze Bildfeld gliedernden Raster. Doch macht sich die Gesetzmäßigkeit einer solch einfachen Bildstruktur nur verhalten, punktuell geltend. Mit Recht konnte man davon sprechen, jedes Bild wäre das "Ergebnis einer Entrasterung".⁵ Und verbindet man die Punkte dieses Rasters in der Vorstellung miteinander, so erkennt man, daß er sich ins Räumliche weitert, daß er sich nicht beziehen läßt auf eine plane Ebene.

Der Künstler selbst spricht von seiner „Idee, was die äußere Größe der Leinwand betrifft, eine bestimmte drängende Vorstellung, neuerdings Querformate, um in der arithmetischen Mitte des Bildes eine fixierte Unendlichkeit (Horizontalität) zu erarbeiten. Aufgrund der äußeren Größe der Leinwand (Bild) konstruiere ich das innere Bild und unterteile dieses innere Bild in einen horizontalen und vertikalen Raster. Die sich daran anschließende Tätigkeit besteht aus der Dynamisierung der Darstellung/des Dargestellten ...“⁶

Nicht zufällig rufen die neuen Bilder-Sequenzen schon im Titel prinzipielle Kategorien räumlicher Orientierung auf: "Nähe/Ferne" (1994), "innen-außen" (1993).

Doch was ist "nah", was "fern", was meint "innen", was "außen"? Nur selten lassen sich hier eindeutige Feststellungen treffen, häufig und an den meisten Bildstellen wechselt der Eindruck im Laufe der Betrachtung, kippt um oder verliert sich in eine Wahrnehmungs-Paradoxie.

Dem dienen die schon bei den Zeichnungen analysierten Charakteristika.

Das bildbestimmende Liniengefüge ist eine "aktive" Linie. Sie ist weiß, kann so "blitzartig" also sehr schnell, "prestissimo" wirken. Ihre Geschwindigkeit vermindert sich jedoch beträchtlich, wird sie aufgefaßt als "mediale" Linie, als Konturlinie einer der Grauf Flächen, oder als weißer Streifen, der aus dem dichten Grauraum auftaucht und in ihn wieder verschwindet. Solcher Wechsel stellt umso leichter sich ein, als die Weißlinie in ihrer Stärke sich nicht verändert (anders als die schwarzen Linien der Zeichnungen), mithin von sich aus keine Raumanmutungen entfaltet.

Die Opposition des dynamischen, in seinen Energien über das Bildfeld hinausdrängenden Linien-Flächen-Gebildes zur Betonung der Bildecken und -ränder durch die Buntfelder erhöht zusätzlich die Spannung zwischen "geschlossener" und "offener" Form.

Die Auffassung der Winkel als "verkürzter", als von den Seiten, von oben, von unten gesehener, wird begünstigt vom Wechsel heller und dunkler Grauf Flächen, die bisweilen "beleuchtete" und "verschattete" "Wände", "Böden" oder "Decken" in die Erscheinung treten lassen.

So durchdringen sich visuelle Rationalität und Irrationalität zur Bedeutungsform, zum "anschaulichen Symbol" einer Unausmeßbarkeit der sichtbaren Welt.

Biographie

Prof. Dr. Lorenz Dittmann, geb. 1928 in München. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in München. Promotion 1955. Habilitation 1965 an der Technischen Hochschule Aachen. Seit 1977 ord. Prof. für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Farbgestaltung in der neuzeitlichen und modernen Malerei; Methoden- und Interpretationsprobleme der Kunstgeschichte. Publikationen u.a.: Die Farbe bei Grünewald, München 1955. – Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967. – Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987. – Mehr als 150 Aufsätze in Sammelwerken und Zeitschriften. Bibliographie in: Festschrift Lorenz Dittmann. Hrsg. von Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Günthle und Rudolf Kuhn. Frankfurt/M., Berlin, Bern etc. 1994.

⁵ Günther Wirth im Katalog: Paul Uwe Dreyer. Galerie Eremitage, Berlin, 1993, S. 8.

⁶ In einem Brief an den Verfasser vom 3.8.95.