

EÖ Graubner /Streit

Über Umwege gelangten die Arbeiten der beiden künstlerischen Positionen nach Lüdenscheid. Dieser führte über Hagen, das Emil Schumacher Museum und dessen Leiter Rouven Lotz, zunächst nach Düsseldorf, zur Stiftung Kunstpalast und der Gerhard und Margarete Hoehme-Stiftung. Das war vor drei Jahren, 2020 anlässlich der hier gezeigten Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Kunststiftung Lüdenscheid „Gerhard Hoehme – Meine Sehnsucht war der weite Raum“. Neben dem umfangreichen Konvolut der Hoehme-Arbeiten aus der Sammlung Doris und Klaus Crummenerl konnten wir bei dieser Gelegenheit auch einige Leihgaben aus einer privaten rheinischen Sammlung zeigen – diejenige von Helga und Harald Bongartz.

Der Kontakt war da, die Chemie stimmte, ein Wort gab das andere und bald hieß es: „Hätten Sie nicht Lust Graubner auszustellen!“

Im Prinzip zögert man bei solch einem Angebot nicht lange – aber es hat sich immer wieder bewährt, dass Ausstellungen mit mindestens zwei künstlerischen Positionen zu einem gemeinsamen künstlerischen Anliegen dieses sehr viel spannender, differenzierter und durchaus auch kontroverser entfalten können.

Dazu fielen in der Sammlung Bongartz noch einige weitere Preziosen auf – die relativ kleinformatischen Arbeiten des Malers Martin Streit. Als Meisterschüler und langjähriger Assistent Graubners war der formale Zusammenhang bald hergestellt. Dies reicht aber in den seltensten Fällen für eine Zusammenschau aus – die einzig relevante Frage lautet: Wie ‚gehen‘ diese beiden Positionen zusammen?

Und diese so lapidar klingende Frage beschreibt im Grunde die Essenz kuratorischer Arbeit. Denn mit der Auswahl der Exponate schaffe ich den visuellen Diskursraum für den Betrachter, stelle ich Fragen und, wenn alles aufgeht, werden auch Antworten oder zumindest eine Erweiterung visueller Erfahrungen ermöglicht.

Ich wählte eben die Bezeichnung „Betrachter“ statt „Besucher“ – und dies nicht grundlos.

*Wenn man nichts sieht,
schaut man länger hin.*

Gerhard Hoehme war es, der 1979 diesen Satz sprach.

Die heute zu eröffnende Ausstellung mit Werken Gotthard Graubners und Martin Streits bestätigt diesen Satz ein weiteres Mal. Aber dieses „Nichts“ des flüchtigen Besuchers wird für den Betrachter im besten Fall zum „Alles“: Es ist das ‚Nichts als Farbe‘ und das wenige an ‚Licht‘, wenn es zum Beispiel durch die winzig kleine Öffnung der Camera Obscura fällt, jener Konstruktion, ergänzt durch eine eingebaute Digitalkamera, die Streit für seine fotografischen Arbeiten benutzt.

Und damit sind wir mitten im Thema dieser Ausstellung!

Wenn wir die Arbeiten Graubners und Streits betrachten, ihnen also mehr Aufmerksamkeit gönnen als nur den kurzen ‚Besuch‘, dann bemerken wir zunächst deren unaufdringliche Ruhe, vielleicht vordergründige Zurückhaltung, die sich jedoch nach und nach in eine lichte, farbige Bewegung verwandelt.

Dieser Prozess vollzieht sich auf unterschiedliche Weise. Der künstlerische Ansatz beider liegt in der Malerei selbst, sie ist das Thema.

Schauen wir zunächst auf Graubner:

„Graubner sieht seine Malerei auf Papier als gleichwertig gegenüber seinen Gemälden an – und zugleich als etwas ganz anderes“, so beginnt Erich Franz seinen einführenden Beitrag im Katalog Gotthard Graubner „Malerei auf Papier“ (2007). Der maßgebliche Unterschied besteht zunächst im gewählten Malgrund. Das Papier reagiert mit der in ihrer Konsistenz eher flüssigen, leichten Farbe auf eine besondere Weise. Die Farbpigmente dringen ein, können sich ausbreiten, verlaufen und begegnen einander.

Graubners Entscheidung für die Farbe in den 1950er Jahren vollzieht sich vor dem Hintergrund der damals herrschenden Stilrichtung des Informel, das mit dem Pathos der Aktion die Unruhe gestischer Bildformen bevorzugte. Sein Umgang mit der Farbe, die er in feinen Modulationen aufgehen lässt, erscheint dagegen ruhig und bewusst gesetzt. Es ist eine Arbeit aus den genuinen Möglichkeiten der Malerei heraus.

Sein Bildkonzept entwickelt sich weniger im Austausch mit der Gegenwart als im Dialog mit vergangenen Meistern der Farbe. Der anlässlich einer Ausstellung 1975 in der Hamburger Kunsthalle herausgegebene Katalog enthält unter dem Titel „Meine imaginäre Sammlung“ eine von Graubner zusammengestellte ‚Bilderschau‘:

Der Sinn meiner Auswahl: Bilder neu zu sehen unter dem Aspekt von Malerei. Aus dem gewohnten kunsthistorischen Zusammenhang genommen, in Spannung zu einem benachbarten Bild, wird das Schauen des Betrachters in neuer Weise aktiviert und auf etwas Gemeinsames, Nicht-Historisches gelenkt, auf die Energie von Malerei – auf das, was Bilder lebendig hält. Farbe verdichtet sich dort stets zum Organismus, der den Bildgedanken trägt, [...].

Diese Auswahl enthält Werke der großen Koloristen Tizian und Delacroix, räumt Caspar David Friedrich und schließlich Paul Cézanne großen Raum ein.

Graubners Arbeiten auf Papier – in einer privaten, sehr persönlichen Auswahl und in dieser Ausstellung in einen ungewohnten künstlerischen Zusammenhang gestellt – schlagen kein neues Kapitel in der Reihe der bereits hinlänglich erfolgten Deutungen auf. Doch gelingt in der Konzentration und in Abgrenzung der Blick auf das Wesentliche: Graubners Bildfarben sind kein Äquivalent oder Abbild natürlicher Farben und ihrer Bedeutungshorizonte. Seine Malerei entwickelt sich aus der Farbe, diese ist Impuls und Energie. Vorgänge der Verdichtung und Auflösung entfalten sich, die Farbe wird visuell fühlbare Substanz: eine Entwicklung, die schließlich seit Anfang der 1970er Jahre zu den sog. Farbraumkörpern führt, die man unwillkürlich mit seinem Namen verbindet, jene kissenartigen Wandobjekte, wo Leinwand oder Perlon, wie Häute über Schaumstoff oder Synthetikwatte gespannt, organische, körperhafte Formen bildet:

Die Farbe entfaltet sich als Farborganismus; ich beobachte ihr Eigenleben, ich respektiere ihre Eigengesetzlichkeit.

Diesem Respekt ist in vergleichbarer Weise auch Streit in seiner Malerei verpflichtet. So fühlt er sich weniger solchen künstlerischen Positionen nahe, deren Fokus auf der lebhaft nervösen Behandlung von Farbe und Raum liegt. Vielmehr wären die Reverenzen, welche sich spontan erlauben, die lichte Ruhe der schlichten Formen bei Giorgio Morandi oder die Stilleben Jean Siméon Chardins.

Streits Malereien zeigen Motive, zumeist gegenständlicher Natur, die an das klassische Stilleben erinnern. Doch im Vergleich dazu erfolgt hier die Konzentration auf einen Gegenstand, der stets in einer gewissen Unbestimmtheit belassen wird. Kugelförmige Objekte, Hohlformen wie Becher oder Schalen, kubische Formen, die an modellhafte Häuser erinnern, werden, vergleichbar musikalischer Variationen, in unterschiedlichen Farbklingen herausgearbeitet. Diese Dinglichkeiten werden zumeist formatfüllend dargestellt, so dass deren visuelle Präsenz durch die Beschränkung des gemalten Umraums noch gesteigert wird.

Die Anordnung und Hängung seiner Arbeiten in den jeweiligen Räumen nimmt Streit stets selbst vor. Wand und Raum, also die Abfolge der sichtbaren Bezüge in der Bewegung des Betrachters, sind dabei ebenso wichtige Anhaltspunkte wie die Gemälde selbst. Das weitgehend kleine Format der Malereien erfordert ein Nähertreten. Erst dann gelingt eine visuelle Differenzierung des Dargestellten, die zugleich das vermeintlich aus der Entfernung Erkannte in Frage stellt.

Streit bezieht sich bewusst auf den seit der Antike formulierten mimetischen Anspruch der bildenden Kunst, hier im Besonderen der Malerei. Dieser prägt bis heute unsere Sehgewohnheiten. Selbst im Bereich der ästhetischen Wahrnehmung sind wir geneigt, bestimmte Zuordnungen aus unserem phänomenologischen Erfahrungshorizont vorzunehmen. Diese sinngebenden Verknüpfungen sind in der Malerei Streits an bestimmte Farbmodulationen gebunden bzw. werden durch diese erst hervorgerufen. Im nächsten Augenblick, bei näherer Betrachtung oder einem Positionswechsel, wird dieses visuelle Konstrukt jedoch widerrufen, um ein weiteres aufzurufen, das die gemachte Seherfahrung erneut variiert. Die Farbmalerie übernimmt die Hauptrolle, das Gegenständliche tritt zurück. Farbige Strukturen, gleichmäßige Streifenanordnungen oder pastos erscheinende eingelassene Farbfelder betonen das Flächige, Farbmodulationen und -höhen deuten Plastizität an. Die Reihung identischer Formen als Einzelbilder beschreibt die unendlichen Möglichkeiten einer farbigen Erscheinung. Thema ist nicht das vermeintlich erkennbare Objekt, sondern die durch Licht und Farbe aufscheinende Bildwerdung jenseits kulturell begrenzter Deutungsebenen.

Ein besonderes Kapitel bilden diejenigen Arbeiten Streits, die das Licht in seiner ursprünglichsten Form einfangen und bearbeiten: Fotografien, zum Teil malerisch

bearbeitet, die unter Einsatz einer Lichtkammer, der antiken Technik der Camera Obscura, entstanden sind.

Streit versteht seine auf diese Weise generierten Arbeiten als Fortsetzung seines malerischen Strebens. Das Licht selbst erzeugt das farbige Bild. In der Unschärfe des generierten Bildes wird die bereits den Malereien innewohnende Entmaterialisierung des Objekthaften weiterverfolgt. Das so entstandene fotografische Bild lässt den Betrachter unmittelbar das Flüchtige, das Vergangene des dargestellten Motivs erfahren.

Gleich einer klar strukturierten Analyse liegt der Fokus auf dem Prozess des Sehens. Der Fotograf nutzt das Phänomen der Unschärfe für jenen Modus des Transitorischen, der das Vergehen der Zeit oder konkret, das Wahrnehmen im Vorübergehen, festhalten möge. Der Maler lässt der Farbe den Raum und transponiert das Zeitliche in eine farbige Erscheinung des Wahrgenommenen.

Das Gemälde, die Fotografie oder beides zusammen beschreiben jenen spezifischen Moment, der aus einer anonymen (Bild-)Fläche einen Bildraum werden lässt. Der malerische Einsatz scheint minimal: keine Horizontlinie, mitunter nur geringste Schattenhinweise und eine ruhige Farbharmonie ohne laute Kontraste. Das dargestellte Motiv, der sichtbar gewordene Gegenstand, scheint mit dem ihn umgebenden Raum verwoben. Malerei definiert sich hier als Vermögen, den dargestellten Gegenstand als eine materialisierte Imagination, als etwas Einzigartiges erscheinen zu lassen, dessen Form, Farbe und Präsenz sich genau in diesem Moment an diesem Ort dergestalt zeigen. Es ist der flüchtige farbige Moment, den das Licht schafft und der sich an den Gegenständen offenbart.