

Maike Aden

Bilder nach dem 'Ausstieg aus dem Bild'

Werke aus den Sammlungen Neues Museum Weserburg (NMWB) Bremen

Martin Assig	2
Jochen Gerz	6
Raimund Girke	9
Heinz Mack	14
Emil Schumacher	18
Günther Uecker	20



Neues Museum Weserburg
Teerhof 20
28199 Bremen

Martin Assig

Seit einigen Jahren malt Martin Assig Bilder mit Wachs, in das er in erhitztem Zustand farbige Pigmente mischt. Mit dieser Mischtechnik knüpft er an die uralte wie moderne Enkaustik-Malerei an. Auch Jasper Johns malte monochrome Bilder mit in Wachs gelösten Farbpigmenten, um ihnen eine reliefartige, haptische Oberflächenstruktur mit einem matten Schimmer zu verleihen. Jerry Zeniuk lässt seine persönlichen, aus einer halb bewusst erinnerten Welt kommenden Bildmotive unter einer halbdurchsichtigen Wachsschicht unzugänglich erscheinen. Diese Qualitäten des erkalteten Wachses - seine farbig-sinnliche Materialität und seine seidig-transparente Stofflichkeit - gibt es auch in Martin Assigs Bildern. Die Technik ermöglicht es ihm, plastische Werke von besonders schöner Farbigkeit - und eindrucksvollem Geruch (!) - zu schaffen, die jeder Betrachter am liebsten berühren möchte – so er denn könnte und dürfte. Seine Arbeiten haben aber auch deshalb eine starke sinnliche Intensität, weil das gemalte Wachsmaterial in einer Welt der immer schnelleren Bilder auf unzeitgemäße, unaufdringlich-leise Weise, altertümlich und geheimnisvoll wirkt.

Martin Assigs Erfindungsgabe und sein Gefühl für die zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion changierende Komposition stehen immer ein wenig in der Gefahr, von der Aufmerksamkeit für die faszinierende Enkaustik überblendet zu werden. Das Material ist bei ihm jedoch ein integraler Bestandteil der künstlerischen Zielsetzung. Dass Inhalt und Methode miteinander verbunden sind, beweisen unter anderem die *EVA*-Bilder, welche auf die strahlende Farbigkeit verzichten, die ihm die Wachsfarbe z.B. in dem rotfarbigen (feurig-leidenschaftlich-blutigen) Bild *MARIA* ermöglicht. Mit schwarzgrauen Tönen malt der Künstler in die vorher eingekratzten Spuren auf dem Grund. Das Verfahren, das E. Roters „sperrig, widerspenstig, widerborstig, kratzig, zuweilen etwas unbeholfen“, nennt, ermöglicht ihm die Schaffung eigensinniger Geschöpfe und Erscheinungen. Die naiv anmutenden, an die art brut erinnernden Formen wirken urtümlich und primitiv. Sensibel gezeichnet und erdhafte gebunden zugleich, zart und fest, scheinen von ihnen unerklärliche Kräfte auszugehen, die sich unmittelbar auf das Gefühl und das Befinden des Betrachters übertragen.

Nicht nur die Technik der Enkaustik und die Archaik der Zeichnung, sondern auch die Bildtitel *EVA* bzw. *MARIA* verweisen auf Vorbilder aus der Vergangenheit. Eva und Maria sind bedeutsame Frauen aus der biblischen Geschichte. Offensichtlich bezieht sich Martin Assig mit *EVA* (Mantel) aber auch auf die der Eva verwandten vorgriechischen Gottheit der Artemis von Ephesos, die unerreichbare, ewig jungfräuliche Göttin, die immer mit vielen Brüsten dargestellt wurde.



Die Göttin Artemis

Überlebensgroß und würdevoll bauen sich die Gestalten in Assigs großformatigen Bildern *EVA (FELL)*, *EVA (MANTEL)* und *MARIA* – alle aus dem Jahr 2004 - auf. Präsent stehen die massiven, voluminösen Körper im Bild.

MARIA trägt ein reich gemustertes Kleid. Dieses kann natürlich einfach als schönes Kleidungsstück betrachtet werden, genauso kann es aber auch symbolisch-poetischer Ausdruck für die unanschauliche Eigenschaft Marias als „Schutzmantelmadonna“ sein, die Menschen, die ihren Schutz und ihre Hilfe erfliehen, unter ihren Mantel nimmt. Bis auf kleine, etwas verkrümmte Füße, die möglicherweise einen Tanz vollführen, sieht man keine Gliedmaßen. Ihre Schultern sind mit langen Haaren bedeckt¹. Vielleicht eine Anspielung an Maria Magdalena, die ebenfalls oft mit langen Haaren dargestellt wird? So erinnern die langen Haare der Maria Magdalena auf den Kreuzesdarstellungen an jene Frau, die dem Evangelium entsprechend (Lukas 7,37-38) bei einem Festmahl Jesus mit ihren Tränen die Füße benetzt, sie dann mit ihren Haaren trocknete und mit kostbarem Öl salbte. Die lang herabwallende, rotblonde Haarpracht auf der Isenheimer Altartafel dagegen steht zudem für die ganze Verführungskraft der Dirne, die sie einmal war. Bei Martin Assig laufen Rot changierende Schlieren über das Bild. Sind sie harmloses Dekor oder deuten sie

1

möglicherweise auch auf sinnbildlich extrem bedeutungsvolle Blutspuren hin – Spuren eines der stärksten und allgegenwärtigsten menschlichen Symbole in Mythen und Religionen? Einer mittelalterlichen Legende nach soll auch das Gewand der Maria mit einer Wunderkraft ausgestattet gewesen sein, so dass es zu bluten begann, wenn man es durchstach – wie die Haut bei lebendigem Leibe.

Die fast mumienhaften Gestalten der *EVAS* haben leere Gesichter, also keine individuelle Persönlichkeit. Sie tragen ein „Fell“ bzw. einen „Mantel“, wie es die Bibel für den Moment nach der Vertreibung aus dem Paradies beschreibt: *„Und Gott der Herr machte Adam und seinem Weibe Röcke von Fellen und kleidete sie“* (Gen. 3,21). Wie geheimnisvolle Beschwörungsformeln scheinen merkwürdige Zeichen den menschlichen Körper zu schützen oder zu verbergen. Oder enthüllen sie nicht vielmehr etwas? Schließlich sind die Frauen bekleidet mit Zungen – Sinnbilder des begierigen Verschlingens - bzw. mit Brüsten – Zeichen der Nahrung, der Fruchtbarkeit und des Überflusses. Sicherlich lassen sich die Zungen und Brüste auch als penisähnliche Phalli und Sexuelsymbole deuten. Immer wieder bleibt der Blick an „magischen Punkten“ hängen. Nicht eindeutig lassen sie sich erklären. Assig selbst spricht von „Punkten und Knoten, in denen die Energie gebündelt ist“, von „Akupunktur“ und von „inneren Räumen“.

Die Machart der Arbeiten und das Rekurren auf Vorgaben der Kultur- und Kunstgeschichte oder auf kirchlich-christliche Bildformen laden die Bilder mit Bedeutung auf. Das geschieht in allen Arbeiten Assigs, so auch in den Kohlezeichnungen *KAMMERN* (1990). Auffällige Kirchen-, Glaspalast- bzw. Käfigverstreben werden zu Behausungen, Behältern und Häuten. Offen bleibt aber, inwieweit der Künstler die Bedeutungen der mythischen und kultisch-exotischen Versatzstücke nur zitiert bzw. dekonstruiert oder tatsächlich wertschätzen oder sogar bewahren will.

Will Martin Assig die Vorstellung einer von metaphysischen Kräften geleiteten, sinnhaften Welt vermitteln? *„Vielleicht schon“*, sagt er. *„Wobei die Figuren in meinem Werk generell in Bedrängnis sind. Sie haben Einwirkungen ihrer Umwelt erfahren und sind teilweise deformiert.“* So stehen *MARIA* und beide *EVAS* in recht beengten Räumen. Im Kontrast zu den abstrakt-dekorativen Rahmen, die sich von den Bildkanten flächig über die organisch-amorphen Formen der *EVA*-Kleider schieben, wird der lädierte Eindruck der Figuren noch verstärkt. Gleichzeitig dekonstruiert der flächige Rahmen aber auch den

symbolisch-ikonografischen Gehalt der räumlichen Figuren.

Die Symbole aus vergangenen Kulturen erzählen kaum etwas logisch Nachvollziehbares oder Zusammenhängendes. Der Titel „Erzählung am Boden“ einer Ausstellung mit Bildern von Martin Assig im Neuen Museum Weserburg im Jahr 2002 verwies auf die Fragen in Assigs Werk. Ob das Erzählerische danieder liegt oder die Bildfindung erzählerisch geerdet ist, blieb ungeklärt.

Der Maler weiß um die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit zu abbilden, und nimmt - das ist sein künstlerisches Projekt - eine geschlossene Wirklichkeit mit einem ganz eigenen Vokabular an. Bewusst erzeugt er Bilder, die geheimnisvoll, fremd und eigenartig verschlossen bleiben: „Dinge, die ich selbst nicht verstehe, beruhigen mich“, so sein Diktum. Unabhängig von der Einbettung in eine bestimmte Tradition spielen die Werke mit dem, was Walter Benjamin „Aura“ nannte. Sie jonglieren mit der Magie, dem Kult und der Mystik eines fremd erscheinenden Kunstwerkes, das unaufgelöst und schwebend bleibt.

Maike Aden

Jochen Gerz

Die Arbeit *LITE* von 1989 ist Teil der Serie A SERIES OF POSSUM. Das Wort „Possum“ kann mehrere Bedeutungen haben. In Bezug auf diese Arbeit ist es wahrscheinlich nebensächlich, dass ein australisches Pelztierchen als „Possum“ bezeichnet wird. Bedeutsamer ist indessen, dass das englische Wort „Possum“ auf Deutsch „Rätsel“ heißt. Außerdem war „Possum“ der Spitzname des Schriftstellers T. S. Eliot. In seinem für das 20. Jahrhundert einflussreichen Gedichtzyklus „Das wüste Land“ fand er zu einer ganz neuen Sprache, die nicht mehr dazu diente, einen Inhalt zu schildern, sondern die selbst zum Inhalt des Kunstwerks wurde. Sinn ergibt sich erst aus der von jedem Leser zu leistenden Verknüpfung der einzelnen Fragmente.

Ähnlich dem Leser T. S. Eliots ergeht es dem Betrachter der Foto-Text-Kombination *LITE*. Er sieht drei mal drei Bilder in unterschiedlichen Abständen zueinander angeordnet. Auf den Einzelbildern wiederholen sich undefinierbare Motive, die in der Spiegelung an anderer Stelle wieder auftauchen und übereinander gelagert zu sein scheinen. Die Puzzleteile lassen sich kaum sinnvoll zusammenfügen. An den Stellen, an denen diese Einzelbilder zusammenstoßen, vermutet der Betrachter Zusammenhänge. Mit Phantasie ist ein bedrohlich-schwarzer Schatten oder der Abdruck einer menschlichen Figur zu erkennen, die auf hellem Boden aufgeschlagen ist. An anderer Stelle könnten gleißend helle Lichtblitze oder Brennpunkte neben undeutlichen Formen in der Dunkelheit vermutet werden.

Unklar bleibt zunächst, in welchem Bezug der Text zu den Bildern steht. Die perfekt gesetzten Lettern lassen an Werbebotschaften denken. In solchen unmissverständlichen Bild-Text-Botschaften würde eine Textunterschrift das Bildgeschehen erläutern. Gerz irritiert solche Lesegewohnheiten. Man kann die einzelnen Begriffe unterschiedlich sortieren, in verschiedene Richtungen lesen oder nach Farben, Zeilen oder Bildtafelzugehörigkeit sortieren.

Zeilenverrückungen verhindern die Zuordnung der Worte zu einer bestimmten Aussage. In Schwarz auf Weiß ist zu lesen: "HATRED FROM A SECRET – TENDER". Ob "TENDER" noch zu dieser Sentenz gehört, ist unklar (*Hass von einem Geheimnis – verborgenen Angebot*). Einen farblichen Zusammenhang ergeben die slang-poetisch notierten Worte: "LITE THE WITE NITE" – vielleicht gehört "TENDER" in diese Zeile? (*Erhelle die Nacht – aber zart/sanft*). Kreisförmig im Uhrzeigersinn ließe sich lesen: "A SECRET WITE NITE" (*Eine*

geheimnisvolle weiße Nacht). Und ganz links: "HATRED FROM THE LIVE" (*Hass von dem Leben*). "A NITE" (*Eine Nacht*) steht auf der Ecke eines nachtschwarzen Bildes im Zentrum der Arbeit. Indem Gerz den rätselhaften Fotos vieldeutige Textzeilen gegenüberstellt, animiert er den Rezipienten zu eigenen intuitiven Sinnkonstruktionen. Es entsteht ein unendlicher Reflexionsprozess mit unbekanntem Verlauf, der den Betrachter immer wieder in die Irre führt. Er beginnt in seinem kulturellen Erinnerungsvorrat zu kramen und nach Andockstellen zu suchen.

Was ist dort in der Dunkelheit zu sehen? Was bedeuten die hellen Lichtblitze, die scheinbar etwas zu erkennen geben? Da der im Dunkeln tappende Betrachter nichts erkennt, entstehen Deutungen, Ahnungen und Phantasien. Diese sind so subjektiv, dass sie sich der Kommunikation – auch an dieser Stelle – widersetzen.

So seien hier nur Stichworte genannt: Dunkelheit – Orte jenseits unserer sichtbaren Wirklichkeit – „weiße Flecken auf der Landkarte“ – eine Art „Niemandland“ – Orte, an denen nichts mehr (er)scheinen kann, wie es nur vorgibt zu sein – Gegensätzlichkeit und Untrennbarkeit von dunklem Schwarz und hellem Weiß – Schwarz und Weiß als nicht wirkliche Farben des Lebens und deshalb vielleicht Farben der Kunst. Einer Kunst, die nicht abgetrennt ist vom Leben, aber dennoch einen Ort braucht, an dem Zweifel an der „begrifflichen Objektivierbarkeit unserer Wirklichkeit“ erlaubt sind. Unbestimmte, außergewöhnliche und unerwartete „Zwischenräume“ (S. Snoddy), in denen der Betrachter seine eindimensionalen Deutungen entautomatisiert und für neue Sinnmöglichkeiten öffnet.

Weder die Bilder noch die Schrift schildern etwas. Leerstellen sind der „eigentliche Raum der Arbeit, ein Raum, der unsichtbar ist und eher zu dem gehört, der ihn erfährt“ (Gerz). Sie verkörpern den Inhalt der Arbeit: Geheimnisse, Verdunkelungen, Blendungen, Hass, Leben, Sie bieten eben jene Metaphern, um Gerz' Traum eines „Bildes ohne Eigenschaften oder Geschichte“, abgelöst von jeglichen Bezügen oder Verweisen, zu veranschaulichen.

Die ästhetische Erfahrung kann nur geschehen im kommunikativen Prozess zwischen Kunst und Rezipient. Der Betrachter möchte etwas sehen, aber nun hat er das Gefühl, er „sei selbst ausgestellt“ (Gerz). „Alle Qualität an der Wand ist im Betrachter. Der Betrachter ist unersetzlich. Die Leute interessieren mich,

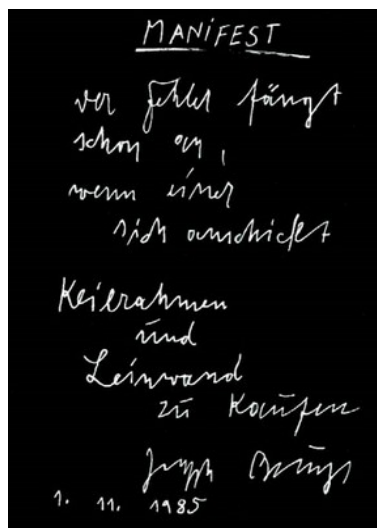
nicht die Kunst, die nur ein Vorwand ist. Der Kunst geht es bestens, ich aber sehe den Zustand der Leute“. Die Arbeit ist ein Weg, nicht das Ziel, ein Instrument, nicht die Musik. Möglicherweise werden Verluste aufgedeckt an Wahrnehmung, Erkenntnis und Leben. Neue Bilder können am „wunderbar-nächtlichen Rande der Welt“ entstehen, den wir zwar ausforschen, aber leider (oder zum Glück) nicht vollständig erhellen können. Die Verunsicherungen und der Schwebezustand bleiben.

Mit diesen Bildern von kleinen Weißexplosionen in der Dunkelheit und vom zersprengten Schwarz auf hellem Weiß wird mehr destabilisiert, als geklärt. So haben wir Adorno zu verstehen, wenn er in der Kunst einen „Katalysator für die Hervorbringung von Problemen“ sieht. (Adorno, Ästhetische Theorie). Eine Ambivalenz dabei soll jedoch nicht verschwiegen werden. Infragestellungen, Irritationen, Diffusionen, Relativierungen, Ungewissheiten etc. bergen immer auch das Risiko, Ängste zu schüren vor einer Destabilisierung des Selbst. Die Bewusstwerdung einer gewissen Sprachhohnmacht und Bedeutungslosigkeit von Bildern hat neben einem humanisierenden Potenzial durchaus auch Überforderungscharakter in manchen Situationen. Sie erklären manche Abwehrhaltung allem Uneindeutigen und Instabilen gegenüber.

Maike Aden

Raimund Girke

In den sechziger Jahren gehörte Raimund Girke zu den wichtigsten Protagonisten einer neuen deutschen Malerei. Es war eine Zeit, in der sich die künstlerischen Ausdrucksmittel beträchtlich erweiterten und alles, was nur im Entferntesten an ein fiktiv-illusionistisches Ölbild denken ließ, von vielen Künstlern am liebsten zerrissen worden wäre. Form, Farbe und Materialität der Tafelbildmalerei galten als Angelegenheit des Geschmacks und des Dekors einer bürgerlichen Kunst, deren Sinn darin lag, in Besitz genommen und kommerzialisiert zu werden. Fragwürdig wurde auch der romantische Kult um den Künstler, der seine Werke außerhalb des historischen und gesellschaftlich-intellektuellen Kontextes als genialer Schöpfer gleichsam aus sich selbst heraus schafft. So erprobten Künstler in Happenings, Aktionen, Performances und mit neuen Medien den „Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Golzer). Sie wandten sich gegen die Tyrannei einer Malerei, die den Bezug zum Leben und zur sozialen Wirklichkeit vermissen ließ.



Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen.
Joseph Beuys, 1985

Bis heute hat die Malerei die düsteren Prophezeiungen über ihren Tod, die in regelmäßigen Abständen über sie hereinbrechen, überlebt. Inzwischen dürfte klar sein, dass es kein letztes Bild geben wird und Malerei immer und zu jeder Zeit neu sein wird und neu gesehen werden kann.

Bei Raimund Girke können sich diejenigen Kunstliebhaber, die hehre Kunst, dekorative Malerei und erbauliche Sujets erwarten, allerdings nicht aufwärmen. Wie zeitgemäß ein Bild in den sechziger Jahren gemalt werden kann, zeigt sein *BILD NR. 4 WEIß FELD*.

Girke erprobt eine Malerei, die bei Null beginnen und keine Vorgaben ungeprüft übernehmen möchte, sondern alle Schritte neu entwickelt und reflektiert. Er gehört damit zu den Künstlern, die auf der Suche sind nach einem künstlerischen Neubeginn angesichts der noch allgegenwärtigen, aber nachlassenden Präsenz der informellen Malerei. Mit der Aussage „Malerei ist nicht dazu da, seelische Zustände oder Erlebnisse zu registrieren“, setzte sich Girke Ende der fünfziger Jahre von der informellen Malerei ab. Gestischer Spontaneität und subjektivem Ausdruck traute er eine bildbegründende Kraft nicht mehr zu. „Malerei ist möglichst objektive Gestaltung mit bildnerischen Mitteln, mit anderen Worten: Es gilt, alles Verschwommene und Unklare aus der Malerei zu verbannen und Klarheit und Ordnung zu schaffen“, so Raimund Girke.

Wie viele andere Künstler seiner Zeit stellte Girke der traditionellen Komposition die gleichgewichtig strukturierte Bildfläche entgegen. Den Begriff „Struktur“ hat er immer wieder betont: „Die konventionelle Komposition, die auf der Dominanz bestimmter Farben und Formen aufbaut und unter der gegenseitigen Bedrängung der Elemente leidet, gibt es nicht mehr. Fast völlig gleichwertig – nur leicht variiert in Form, Tonwert und Größe – entsteht ein Strukturfeld, das das ganze Bild bedeckt. Durch Gleichwertigkeiten der Gegensätze werden alle Besonderheiten der Form aufgehoben.“ (Girke 1960)

Die gestaltlosen Pinselspuren auf dem *BILD NR. 4 WEIß FELD* bilden anonyme Formen und Gliederungen aus und werden in einer dichten Struktur verwoben. Aus der Wiederholung ähnlicher Elemente entsteht ein flächendeckendes Netzwerk. In feinen Pinselstrichen trägt Girke ein zähflüssiges Farbmaterial auf dunkler Grundierung auf. Schwach scheint sie aus den transparenten, weißen Übermalungen auf. Es entsteht ein weißes Farbgeflecht aus leichten, linear erscheinenden, reliefartigen Erhöhungen, über die er anschließend mehrere lasierende Weißschichten legt. Ganz subtil wird die monochrome, weiße Oberfläche durch Licht- und Schattenwechsel rhythmisiert. Zum oberen Bildrand und zur rechten Seite hin verdichten sich die immer enger gesetzten Pinselstrukturen zu einem zusammenhängenden Weißgürtel, der den jeweiligen Bildrand betont. Zudem wird das weiße Gefüge

in mehrere horizontale Zonen aufgegliedert. Es entstehen zeilenartige Querzüge, die an geologische Schichtungen aus der Natur oder aber auch an Schriftzeilen denken lassen.

In den malerischen Gesten auf Girkes Bild ist die Verwandtschaft zwischen Malerei und Handschrift nicht zu übersehen. Der Künstler hat in der Tatsache, dass im Japanischen die Begriffe für Schreiben und Zeichnen synonym gebraucht werden, immer als Bestätigung für das Schriftförmige in seinem Werk gesehen. Einigen Arbeiten hat er entsprechende Titel gegeben: „Schrift“ bzw. „schreiben“. Allerdings finden seine Schriftzeichen keine persönliche Ausformung oder gar einen individuellen Ausdruck. Spontaneität und Dynamik des informellen Gestus zwingt er in eine ordnende Form, ohne allerdings in der mechanischen Wiederholung zu erstarren.

Ohne Zweifel lässt das monochrome und reliefierte *BILD NR. 4 WEIß FELD* eine formale Nähe zur Künstlergruppe „Zero“ erkennen. Auch die „Zero“-Künstler (Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker; letzterer in dieser Ausstellung zu sehen) sprachen von „Strukturen“, wenn sie ihren Bildaufbau von dem traditioneller Kompositionen zu unterscheiden versuchten. Auch die Gruppe „Zero“ ersetzte die vorbelastete Malerei durch eine „zeitgemäße“ Objektkunst mit technischen Materialien. Girke dagegen blieb bei seiner eigenständigen malerischen Position. Die Individualität seiner künstlerischen Handschrift blieb – bis auf wenige Experimente mit dem entmaterialisierten und anonymisierten Farbauftrag durch die Spritzpistole – sein wesentliches Ausdruckselement. Und während die Reliefflächen bei Uecker oder Mack Resonanzkörper waren, auf denen das Licht einen Widerstand findet, diente Girke das Licht dazu, die Malerei in ihrer subtilsten Ausdrucksform sichtbar werden zu lassen.

Mit der weißen Farbe seiner Strukturen verfolgt der Maler keine dekorativen, koloristischen oder ästhetischen Absichten. Raimund Girke hat die Funktion der Farbe Weiß so beschrieben: „Vielfarbigkeit lässt die Farbe nicht zur Wirkung kommen, es besteht eine ständige Konkurrenz. In der Beschränkung auf eine Farbe kommt diese zur vollen Ausstrahlung ihrer Intensität. Die hellste Farbe, die strahlendste und intensivste Farbe ist das Weiß. Weiß ist die Königin der Farben; denn die Farben sind ‚Taten des Lichts‘ (Goethe), und Weiß ist die Farbe, die dem Licht am nächsten ist. Schwarz und Grau steigern das Weiß, sie tragen es und spielen nur eine untergeordnete Rolle. Sie modulieren das Weiß in feinsten Nuancen und bringen es zum Schwingen, sie

vermitteln ihm über den ganzen Bildbereich hin eine kontinuierliche Bewegung und damit Leben. Schwarz, Grau und Weiß wechseln in dichter Folge ständig ab und erzeugen die genannten Schwingungen.“

Ganz anders als z.B. das Schwarz auf den „Black Paintings“ Ad Reinhardts verhält sich das Weiß auf Girkes Bild. Das Schwarz versiegelt die Farben, die es einschließt. Schwarz ist der Zustand des schwindenden Lichts. Girkes an- und abschwelliges Weiß hingegen ist nicht hermetisch, sondern offen und veränderlich. Es dehnt sich aus und zieht sich zusammen, es atmet. Die gebrochene Erscheinungsweise des Weiß wirkt uneindeutig. Das, was der Betrachter eindeutig unterscheiden und benennen möchte - vorne und hinten, nah und fern, Form und Feld, Bildfigur und Bildgrund - wird instabil und diffus. Gerade aber aufgrund dieser schwebenden Vieldeutigkeit sind die Bilder offen für persönliche, sinnliche Erfahrungen, die völlig anders sind, als eine Reflexion über die bildnerischen Mittel.

Für „Zero“ war Weiß die Farbe, die dem reinen Licht am nächsten kam. Mit ihr verbanden die Künstler eine gesellschaftliche Utopie („Triumph über das Dunkel“ und „eine humane Welt“ – Uecker 1961). Das gedämpfte Licht bei Girke dagegen birgt keinerlei visionären Ambitionen, sondern ist bezogen auf einen endlichen und konkreten Raum im Bild. Immer scheint ein dunkler Grund auf – wie eine optische Schranke, aber auch wie ein Fundament. Das Weiß auf diesem Bild wirkt abgedämpft und trüb. „Diesig“ nennt es der Kunsthistoriker Gottfried Boehm. „Die Farbe soll nicht schön werden“, sagte Girke selbst. Sie solle sich gebrochen und herb zeigen. Dadurch wirkt das Licht realer, lebensnäher. Erst so wird es möglich, dass die sonst transparente Qualität des Lichts überhaupt sichtbar wird.

Der Betrachter erfährt den meditativen Charakter dieser Arbeit. Feine Nuancen und leise, reich strukturierte Klänge kommen in dem malerischen Erscheinungsbild zum Klingen. Vibrierend vor innerer Dynamik und doch zart und vorsichtig erscheint es vor unseren Augen. Es ist eine Malerei, die ohne spektakuläre Gesten auskommt. Zu den plakativen und lautstarken Aktivitäten einiger Kunstströmungen seiner Zeit (Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus etc.) vertrat Girke eine Gegenposition: „Ich bin der Meinung, dass es eben ganz wichtig ist, dieser totalen Überflutung mit Reizen die ruhigen, stillen, reduzierten Sachen gegenüberzustellen und den Betrachter wieder zu einer Konzentration zu führen. Das ist von Bedeutung für mich, dass vor dem Bild erst einmal Ruhe herrscht, und dass Unruhe, die jeder in sich trägt, allmählich

einer mehr kontemplativen Haltung weicht, einer Haltung des Sich-Versenkens, bereit seins, sich zu versenken in das, was ich da vor mir habe, und bereit sein, das mitzumachen und dem auf die Spur kommen, was da passiert.“ (Girke 1979)

Maike Aden

Heinz Mack

Gegen die Ikonen einer universellen Harmonie à la Mondrian und gegen eine Kunst, die das Werk auf das Ich, die Biografie, die Handschrift und die Geste des Künstlers reduziert, regt sich um 1960 breiter Widerspruch. Der Ausdruck der Psyche gilt als obsolet. Die neue Parole heißt „Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Golzer). Schon 1957 gründet sich die Gruppe Zero in Düsseldorf. Sie wird zu einem dynamischen Zentrum innerhalb eines weltweiten künstlerischen Umbruchs ab Mitte der fünfziger Jahre. Otto Piene (siehe *RAUCHBILD AUF ROT*, 1961 in dieser Sammlung) und Heinz Mack sind die Gründer der Gruppe, der sich 1962 auch Günther Uecker (siehe *KREIS*, *KREISE*, 1970 in dieser Sammlung) anschließt. Benannt nach dem Moment Null beim Raketenstart, will „Zero“ eine „Zone des Schweigens vor dem Neubeginn“ schaffen. Die Künstlergeneration am Ende der fünfziger Jahre will die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hinter sich lassen. Die Ahnung des beginnenden Wirtschaftswunders, die allmähliche Aufhebung der nationalen Isolation, die politische und gesellschaftliche Annäherung an die Staaten der westlichen Hemisphäre zeigen die Öffnung der Welt als Möglichkeit auf. Künstlerische Visionen und Utopien bieten neue Chancen. Auf den neuen Bildern ist vom Ekel und selbst zerstörendem Lebensüberdruß des emotional eruptiven Tachismus, des Informel bzw. des abstrakten Expressionismus keine Spur mehr zu finden. „Ich habe diese Tachisten gehasst, die mit ihren seismografischen Chiffren all das Chaos wieder niederschrieben, das wir gerade hinter uns hatten.“ (Mack). Auf die Kunst des schwermütigen Leidens an der Welt und an dem eigenen Ich folgt eine Kunst voller „Licht und Energie“.

Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker entwickeln, ausgehend von den monochromen Farbexperimenten Yves Kleins und den kinetischen Plastiken Jean Tinguelys, neue Formen einer reflektierenden „Licht-Malerei“ und einer kinetischen, raumbezogenen Kunst. Licht, Bewegung, Raum, Zeit, Dynamik, Vibration und serielle Struktur treten an die Stelle von subjektiver Originalität und subjektivem Bekenntnis. Nicht mehr eine elitäre Gegenwelt, sondern für jedermann zugänglich soll diese Kunst sein. Wiederentdeckt wird ein das Lebensgefühl steigerndes Empfinden für die Schönheit von fein nuancierten, meditativ-lyrischen Bildern. „...für mich ist die Schönheit eine

Erscheinungsweise der Engel und nicht eine Kategorie der Ästhetik. ... Das Schöne ist unaussprechbar. Und das Unaussprechbare kann wohl einzig und allein in der Kunst verwirklicht werden ...“ (Mack). Ein sensibles Sich-Einlassen auf die Schöpfung wird angestrebt, aber auch die Schaffung eines ästhetischen Gegenpols zur äußeren Zivilisation mit ihren Reizüberflutungen und optischen Umweltverschmutzungen.

So entwickelt Heinz Mack nach seinen auf der Leinwand gemalten „Dynamischen Strukturen“ Lichtreliefs und Lichtobjekte aus reflektierenden Materialien. Er entdeckt die „verborgene Poesie“ von glänzenden Metallblechen, gewellten Glasscheiben und Aluminium- oder Kunststofffolien, nachdem er auf eine Metallfolie getreten war, die die unter ihr liegende Teppichstruktur aufgenommen hatte. Um mit extremen Lichtverhältnissen zu spielen, sucht Mack in den siebziger Jahren Wüstengegenden und das Eismeer auf und stellt dort seine künstlichen Lichtobjekte in Kontrast zu Sanddünen und Eisbergen. Er versucht in all seinen Projekten „Kunst und Leben, Kunst und Technik, Kunst und Natur, Licht und Materie, Licht und Bewegung in einem grandiosen und ganz auf die Zukunft gerichteten Versöhnungsakt miteinander zu verbinden...“ (Dieter Honisch).

Der Rotor von Heinz Mack ist zum Markenzeichen der „Zero“-Bewegung geworden. Er verdeutlicht Macks Vorstellung eines dynamisch-bewegten, sich ständig verändernden Erscheinungsbildes. In ihm verwirklicht sich besonders eindrücklich seine Idee der Immaterialität. Das Licht hat für Mack keine andere Bedeutung, als auf seine Objekte zu treffen, sie zu durchdringen und sie zu entmaterialisieren: „Obwohl es scheinen mag, dass ich meine Arbeit ausschließlich dem Licht gewidmet habe, so muss ich doch erklären, dass es allein meine Absicht stets war, und noch immer ist, Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist; hierzu dient mir – vor allen anderen – das Licht und die Bewegung.“ Nicht das physikalische Licht ist es also, das Mack interessiert. Ihm geht es um die ästhetische Qualität des Lichts, um seine Schönheit, die zu einem Werkstoff wird wie Stein oder Metall. Sie ist ein Empfindungswert und begrifflich nicht verifizierbar: „Leonardo ist für mich der größte Künstler; er war Ingenieur, und er malte Engel“, so Mack.

Dabei verweisen die mit Hilfe von Licht und Bewegung hervorgebrachten Bilder auf nichts anderes als auf sich selbst. Mack ist deshalb alles andere als ein Konzeptkünstler. Er ist ein Künstler, der ohne metaphysische Erfahrungen jenseits der fassbaren Bilder oder Mythologien auskommt. Ihn interessiert

allein das tatsächlich sichtbare Werk und seine sinnliche Anschaulichkeit:
„Immer mehr glaube ich an das, was man sehen kann.“ Das heißt nicht, dass Mack nicht träumt - von einer ästhetischen und artifiziellen Welt des Lichts und seiner immateriellen Schönheit.

Angeregt durch Jean Tinguely betreibt Mack seine *LICHTROTTOREN* mit einem Elektromotor. Der bringt die hinter transparentem Wellglas liegende, ebenfalls strukturierte, Licht spiegelnde Aluminiumscheibe zum Kreisen. Als Bildgrund dahinter fungiert eine regelmäßig vertikal gemaserte reflektierende Fläche. Die auf den Glas- und Aluminiummaterialien liegenden Raster, Facetten, Gitter und Jalousien sind optische Widerstände für das Licht. Sie fangen es an bestimmten Stellen störend ein und „provokieren“ es. Dadurch, dass die Strukturen gegeneinander verschoben und verdreht werden, verdichten sie sich an einigen Stellen und lockern an anderen wieder auf. Einige dieser Licht-Bewegungs-Phänomene überlagern sich (räumlich), andere folgen (zeitlich) aufeinander. Kleine und große Wellenbewegungen innerhalb der Bildfläche, und sogar auch am unregelmäßigen Rand verändern sich ständig. Ununterbrochen wird das Licht belebt, irritiert, unterbrochen und rhythmisiert, so dass gerade noch aufscheinende Flächenanordnungen ihre Form verlieren, sich auflösen und zu neu belichtetem Aussehen gelangen. Regelmäßige flimmernd-zitternde Vibrationen und Schwingungen entstehen.

Sie wirken wie ein kontinuierliches, ewig bewegtes und schwingendes Strömen und Fließen. Im Ergebnis verlaufen die strudelnden, strömenden Formationen wunderbar harmonisch. Die Materie scheint sich in Licht- und Schattenstrukturen tatsächlich aufzulösen. Wirklich dunkle Schattenseiten der Werkstoffe gibt es bei Mack nicht. Bei ganz genauem Hinsehen bekommen die durchscheinend-silbrigen Erscheinungen sogar farbige Reize durch die Farbspektren, die die bewegten Strukturen durchlaufen. Silber sei „seine Farbe“ notierte Heinz Mack einmal. Yves Klein hätte sein Blau entdeckt, Uecker sich für Weiß entschieden, Ad Reinhardt hätte „die schwärzesten Bilder der Welt“ gemalt. „Für mich blieb das Spektrum der Farben übrig.“

Nichts auf dieser Gesamtkomposition aus Licht und Schatten ist noch Ausdruck der subjektiven Handschrift des Künstlers. Eine quasi anonymisiert-objektive Bildgestaltung hat sie ersetzt. Wie von selbst komponiert und arrangiert sich die Bildfläche ewig neu. Dafür ist die Einbindung des Betrachters ein wichtiger Bestandteil dieses raumbezogenen Rotors. Von wesentlicher Bedeutung ist eine immer wieder unterschiedliche

Betrachterperspektive. Während der Besucher einen Raum durchschreitet, hat er keinen festgelegten Betrachterstandpunkt, der eine optimale Wahrnehmungsperspektive vorgibt. Entgegen der Lichtexperimente am „Bauhaus“ ist die Bewegung und Orientierung im Raum im wesentlichen Besuchererfahrung. Faszinierende Bildwirkungen ergeben sich dabei. Je nachdem, wie er seinen Blickwinkel und damit den Lichteinfall verändert, bilden sich ganz unterschiedliche Hell-Dunkel-, Licht- und Schattenwirkungen.

Maike Aden

Emil Schumacher

Die „grafische Gebärde“ (Werner Schmalenbach) eines ausdrucksvoll bewegten schwarzen Bogens in einem glühend roten, monochromen Farbraum ist das Hauptaugenmerk des Bildes von 1967. Es lassen sich aber viel mehr und immer wieder neue Entdeckungen bei der Betrachtung dieses Bildes machen. Denn, so Emil Schumacher, „der Arbeitsprozess scheint durch das Bild hindurch, man kann die vielen Schichten sehen. Das Bild darf nicht pedantisch fertig gemalt sein, es muss immer noch offen sein, der Betrachter muss das Bild vollenden können.“

So sieht man, wie sich das unendlich weit wirkende rote Farbfeld immer wieder verwandelt und wie die farbige, raue Fläche vibriert und lebt. Das Erleben von Tiefe auf der Oberfläche und von aufscheinenden und wieder verschwindenden Farbnuancen wirkt höchst sinnlich und es reizt, die Oberfläche und die eingegrabenen Löcher abzutasten. Nicht so sehr die lichtspiegelnde Erscheinung der Farbe ist es also, die den Beschauer beeindruckt, sondern vor allem ihre Materialität und ihre Substanz.

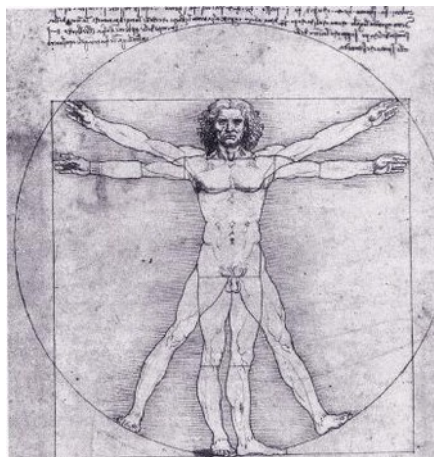
Die große Tafel *BOGEN AUF ROT* ist mit hohem körperlichem Einsatz entstanden. Schumacher versteht sein Werk als lebendigen Bildkörper, mit dem er in den nicht nur theoretischen Diskurs tritt. Dabei provozieren seine Ausführungen immer neue, auch vom Zufall geschaffene Formen und Strukturen. Zugleich scheint es, als suche er einen Widerstand im Bild. Dieser Widerstand reicht bis zu einer „Lust“ am Zerstörungsakt. Hier hat er mit dem Hammer Löcher in die Oberfläche der Bildtafel eingeschlagen. „Hammerbilder“ werden diese Bilder genannt. Der Maler „gräbt“ in der Oberfläche, verletzt und beschädigt sie, um zu erfahren, was durch die „Versehrung“ (W. Schmalenbach) der Materie sichtbar wird. Dieter Honisch nennt diese zerstörten Flächen gar „Tatorte“. Obwohl in den Bearbeitungsspuren des Bildes die Spuren des Gewaltaktes sichtbar werden, erzeugen sie eine außergewöhnliche Schönheit im Bild.

Hier setzt Schumacher einfache, aber ausdrucksstarke Gesten mit schwarzen Farbbahnen in das Bild. Trotz aller Abbrüche, Verzögerungen und Störungen haben diese ungenau wirkenden Farbspuren eine enorme Kraft. Sie sind die

Spuren einer sensiblen Bewegung, bei der die selbst angerührte Farbe direkt aus einer Kunststoffflasche, mittels eines Schaumgummistücks oder einfach mit den Fingern auf den Malgrund gebracht wird. Einen Pinsel hat Schumacher für dieses Bild nicht benutzt.

Fast scheinen die Linien darauf zu warten, als gegenständliche Figuren gedeutet zu werden. In sich ruhend und ausgewogen bilden sie räumliche Orientierung im Bild. Eine Bogenlinie wird durchteilt von einer leicht abschießenden „Horizontlinie“. Wer will, kann ein Oben und ein Unten und sogar einen Vorder- und Hintergrund im Bild erkennen. Denkt man an Landschaftliches, wäre über dem Horizont ein Himmelsgewölbe vorstellbar. Tatsächlich dient Schumacher die Natur als ein unerschöpflicher Ideenfundus. Ohne Gesehenes naturalistisch abbilden zu wollen, entstehen seine Linien, Formen, Strukturen und Farben gleichsam parallel zur Natur. Hell aufstrahlende Sterne, nach denen sich hoffnungsvoll greifen ließe, haben sich hier jedoch in schwarze Löcher verwandelt. Solche bildnerischen Deutungskonventionen stehen in der Tradition der abendländischen Tafelmalerei und es bleibt offen, ob Schumacher das tatsächlich intendiert. Denn über derartige Assoziationen sagt er: „Sie haben kein Leben in der Wirklichkeit, sondern sie haben nur ein Leben auf der Leinwand und in dem, was sie übermitteln.“

Das Bogenmotiv auf, das Schumacher danach in vielen Bildern variierend wiederholt, taucht zum ersten Mal in diesem Bild auf. Man kann sich den Entstehungsprozess der Bogenform anschaulich vorstellen. Der Radius des Bogens lässt sich mit der schwarzen Farbe mit dem ausgebreiteten Arm beschreiben. Die umgreifende Geste der Bogenlinie erinnert an Leonardo da Vincis *VITRUVIANISCHER MENSCH* (um 1490), dessen den ideal proportionierten Menschen umschreibender Kreis hier nur unvollkommen ausgeführt ist.



Leonardo da Vinci: Der vitruvianische Mensch, ca. 1490

Die nach unten offene Form des Bogens bleibt nach oben geschlossen. Zur Realität außerhalb des Bildes öffnet sich die Linien-Komposition nicht. Sie bleibt bezogen auf die Ästhetik des Kunstwerks. Damit knüpft Schumacher an die Tradition des Bildes als Fenster oder Tür an. In eine andere Welt weist dieses Fenster/diese Tür dennoch nicht. Im Gegenteil. Die Löcher beweisen: Jenseits des Bildgrundes ist nichts.

Entstanden ist das Bild *BOGEN AUF ROT* 1967. Die Anregungen der abstrakten Nachkriegskunst, die sich unter den Namen Tachismus“, „Informel“, „action Painting“, „art autre“ bzw. „abstrakter Expressionismus“ durchsetzte, fanden Eingang in die Arbeiten Schumachers. Es ging um das Selbstverständnis des Künstlers und um seine Erfahrungen von Existenz angesichts des Zusammenbruchs von Wertvorstellungen einer letzten Endes kleinbürgerlichen Gesellschaft während des Dritten Reiches. Hatten Künstler nach dem Ersten Weltkrieg häufig versucht, das Chaos um sie herum durch ordnende Zeichen konstruktiv zu bannen – auch Schumacher experimentierte damit – verabschiedete man sich nun von davon. Der „Weg zur Hölle ist mit geometrischen Bildern gepflastert“, so das damals bekannte Diktum Hans Platscheks. Die neuen Bilder ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre bleiben aber auch ohne Illusionismus und ohne tradierte Formvorstellung. Die figürliche Malerei, Perspektive oder die Möglichkeit, anhand von Bildern Geschichten zu erzählen, erscheinen nicht mehr statthaft. Aber auch das alltägliche Leben war aus der Kunst verbannt. Die Malerei der Nicht-Form bzw. Un-Form (Informel) galt als Ausdruck einer individuell zu verantwortenden Freiheit. Auch Schumachers abstrakte Bilder in den fünfziger Jahren stehen ganz im Dienst der expressiven, spontanen Niederschrift einer vermeintlich vom persönlichen Unterbewusstsein gesteuerten Geste.

Der Künstler verfolgt seinen Weg jedoch unabhängig von diesen Zeitströmungen. So sind seine Bilder – im Gegensatz zur tragisch-verzweifelt Malerei anderer Künstler seiner Zeit – nicht nur von Schmerz und Entsetzen gezeichnet. Er bezeichnet sich selbst als einen glücklichen Maler, der fragend seine vitalen Bilder male. Seine Gesten künden zwar von Ernst, Skepsis und Anstrengung, nicht jedoch von Resignation. So spiegelt das Bild *BOGEN AUF ROT* zwei Tendenzen wieder: sowohl eine malerische Schönheit und Harmonie, wie auch die existenziellen Erfahrungen der künstlerischen Nachkriegsgeneration. Schumacher entwickelt eine Polarität zwischen den aufgerissen-schrundigen Farbstrukturen und Verletzungen auf der einen Seite und der faszinierend leuchtenden Farbe bzw. der kraftvollen Komposition auf der anderen Seite.

Schumachers Malerei ist vor allem Selbstzweck und –erfüllung. Nicht ausschließlich die Niederschrift eines inneren Erlebens im Sinne eines expressiven Ausdrucks – wie im deutschen Expressionismus oder im Sinne der *écriture automatique* des Surrealismus – machen seine Bilder aus. Die malerische Aktion ist zwar als existenzielle Geste von Bedeutung. Das Motiv der Bewegungsabläufe liegt aber nicht allein im spontanen, teilweise dramatischen Ausdruck von Temperament, Freude, Trauer und anderen Emotionen des Künstlers. Vor allem der visuelle Impuls und die Bildlogik sind es, die den sorgfältig kalkulierten Malprozess begründen. Gefühl und Regung gehen immer von der Reflexion einer ausgewogen-harmonischen Bildordnung und Komposition aus.

Maike Aden

Günther Uecker

Sobald der Name Ueckers fällt, stellt sich gemeinhin die Assoziation „Nagel“, „nageln“, „Genageltes“ ein. Und tatsächlich ist für Günther Uecker der Nagel von einer großen Signifikanz. An den Nagel und an die Nagelstruktur bleibt Uecker in vielen Arbeiten gebunden; sowohl in seiner Malerei, den Objekten, Skulpturen, Aktionen, Filmen, Ausstellungsinszenierungen, Manifesten, Bühnen- und Kostümentwürfen.

Erste Nagelbilder gestaltete Günther Uecker 1957. Bei der Arbeit mit Nägeln in Materialcollagen entdeckte er, „dass dieses Handwerkszeug ... einen eigenen Ausdruck hatte“. „Es war ein Material, das wirklich in den Raum eindringt - nicht in den illusionistischen Raum, der durch die Leinwand sichtbar wird“, „die Wirklichkeit, die sich in diesem Raum befindet, artikuliert sich darin durch Licht und Schatten.“

Der französische Künstler Yves Klein, mit dem sich Uecker befreundet hatte und an dem ihn die rituelle Einheit von Kunst und Leben faszinierte, brachte Uecker 1961 mit den ‚Zero‘-Künstlern Heinz Mack und Otto Piene zusammen. ‚Zero‘ bestimmte einen radikalen Nullpunkt für die Nachkriegskunst. Die Fotografie einer eben ins All startenden Rakete mit der Aufschrift ‚Zero‘ wurde zum Symbol dieses Aufbruchs zu neuen Kunstwelten. Der Lichtschweif dieser Rakete war Ausdruck von Dynamik und freigesetzter Energie und einer euphorischen Technik- und Zukunftsbegeisterung der bewegten Kunst in den frühen sechziger Jahren. Es galt, die Unbewegtheit von erdschweren, illusionslosen Kunstwerken der Nachkriegszeit durch Beschleunigung aufzubrechen. Dem Rückzug in das Private und in die Unverbindlichkeit der Abstraktion wurde die Bewegung entgegengesetzt. Kinetische Plastiken waren bald fest etabliert. Sie waren Sinnbilder für den utopischen Fortschrittsglauben der ‚Zero‘-Zeit. Während allerdings Jean Tinguelys skurrile Kunstmaschinen in Paris um 1960 immer anarchischer rotierten, ratterten und rumpelten, arbeiteten Günther Uecker und seine Kollegen der Gruppe ‚Zero‘ mit geordneteren Werken, bei denen mit Lichteffekten gearbeitet wurde. Bedeutende Beiträge zur Lichtkunst entstanden mit dynamischen Strukturbildern, Lichtreliefs aus gewelltem Aluminium, kinetischen Reliefs und Rotoren.

Der Titel *KREIS, KREISE* (1970) macht den dynamischen Effekt sichtbar, den plastische Nagelstrukturen auf dem Bild hervorrufen. Die regelmäßige Anordnung der Nägel zur Kreisform, in der sich wiederum wirbelnde Kreise bewegen zu scheinen, wird nur sehr geringfügig belebt durch Verdichtungen oder Auflockerungen, Verzögerungen oder Beschleunigungen innerhalb des gleichmäßigen Nagelmusters. An die Stelle einer traditionellen Komposition ist hier ein Bild ohne Bildzentrum und ohne eine persönliche, „geniale“ Handschrift getreten. Das monochrome, weiße Feld wird strukturiert durch die vollkommen egalitär angeordneten Nägel.

Der Betrachter wird ohne weitere Umwege direkt in die kreisenden Strömungen einbezogen. Je nachdem, wie er seinen Blickwinkel und damit den Lichteinfall verändert, bilden sich optische Hell-Dunkel-, Licht- und Schattenwirkungen. Trotz der Unbewegtheit des Bildes an sich ergeben sich in der Wahrnehmung die Spiralen, Wirbel, und Kreisbewegungen wie bei einer Lichtskulptur. Bei eingehender Betrachtung werden die Nägel nicht mehr als solche erkannt, sondern reduzieren sich auf zarte Lichtimpulse, die sich zu einer Gesamtkomposition aus Licht und Schatten zusammenfügen. Die Materie scheint sich aufzulösen. Uecker selbst spricht davon, dass „die Objektgrenzen trotz eindeutiger Grundstruktur durch Lichtvibration fließend werden; statt des Materialwerts ist nun der Energiewert entscheidend für die Bildwirkung“.

Zu Beginn der ‚Zero‘-Zeit war der Künstler vor allem an dem Zustand Weiß interessiert. Die Materialität der Nägel war dabei sekundär. Deshalb waren auch die Nägel seiner Nagelobjekte weiß. Später, wie in diesem Bild *KREIS, KREISE*, kommen die Nägel in ihrer metallischen Stofflichkeit zu einem eigenen Wert. Sie werden so belassen, wie wir sie als industrielles Massenprodukt vorfinden. Der Betrachter nimmt sie als eigene Form wahr; als kleine, harte Metall-„Stelchen. Der dingliche, fassbare Objektcharakter des Bildes mit seinen in den Raum eindringenden Nägeln wird dadurch deutlicher.

Trotz der real greifbaren Gegenständlichkeit der metallenen Nägel bleibt bei dem Nagelrelief *KREIS, KREISE* dennoch deutlich, über welche Virtuosität Uecker verfügt. Man erkennt, wie Statisches fließend, Schweres leicht wird und dass die vibrierenden Grundformen der Spirale und des Strudels noch immer tragen. Man kann aber nun sehen, dass jeder Nagelkopf eine kleine Scheibe ist, die metallisch glatt fast wie ein Spiegel wirkt. Jeder Nagelstift reflektiert das Licht, wobei sich der Eindruck von Lichtstrahlen ergibt. Abhängig vom Winkel,

in dem der Nagel eingeschlagen wird, geht auch der jeweilige 'Strahl' in eine andere Richtung. Die Nägel selbst bewirken nun Lichteffekte, die das Bild dynamisch-kraftvoll, als Entladung von Energie erscheinen lassen.

Aber möglicherweise wird dem Betrachter mit der Wahrnehmung der einzelnen Nägel als eigenes Material auch der Prozess des kraftzehrenden Nagelns bewusst. Das monotone Verfahren des Nagelns steht ganz im Gegensatz zur hellen, dynamisch-bizarren Lichtwirkung des Bildes. Nach Aussage des Künstlers stellt die langwierige Arbeit mit einer solch großen Anzahl von Nägeln in diesem regelmäßigen Nebeneinander eine Form der Meditation dar. Es erfordert beständige Ausdauer, Kraft und Disziplin, um all diese Nägel in der gleichmäßigen Ordnung wie auf diesem Bild einzuschlagen. Wenn man sich vor Augen hält, dass Uecker sich auf vielen Abbildungen im verschmutzten Arbeitskittel zeigt (anders als etwa Yves Klein, der stets Anzug und Fliege trug, wenn er sich beim Hantieren mit Flammenwerfern und Farbeimern den Medien präsentierte), dann kann man eventuell nachvollziehen, was ein rückhaltloser Bewunderer und Freund dieses Künstlers, Dieter Honisch feststellt: „Ueckers Arbeiten sieht man die Arbeit an. Wie ein Bauer auf dem Feld bewegt er sich. Wie ein Handwerker in der Werkstatt. Die Handlung gerät fast zum Ritual, die Arbeit baut sich auf als Ritual.“ Dazu passt, dass Uecker stets seine ländlich-bäuerliche Herkunft auf der Halbinsel Wustrow bei Wismar betont. Die Kindheit auf dem Land, im Boot auf dem Wasser und barfuß auf den Äckern hat ihn geprägt und hinterlässt bis heute einen tiefen Eindruck auf ihn. Uecker selbst bezeichnet sich „aus einer anderen Umwelt geboren, wo man den Farbfernseher flach auf dem Boden liegen hatte, bis zum Horizont, und das war die Welt“. Uecker sagt, er untersuche in seinen Bildern Felder, Strukturen, Furchen, die auf den Horizont zuführen und das Prinzip der Reihung, das an einfache bäuerliche Handlungen wie Eggen, Pflügen, Säen und Pflanzen erinnert. Mit Phantasie lassen sich „Ackerspuren“ durchaus auch auf solchen Nagelreliefs wie *KREIS*, *KREISE* nachvollziehen. „Meine Arbeit beruht auf Strukturen, Harmonien, Rhythmen ... Durch Handlungen werde ich bewusstlos, ... es entstehen Bilder, angebunden an alte Felddisziplinen.“

Im Anschluss an die heiter-lichtvollen ‚Zero‘-Zeiten verwendet Uecker den Nagel nicht mehr ausschließlich als Instrument zur Artikulierung von Licht und Schatten, Licht und Bewegung. Durch einen verschiedenartigen Gebrauch der Nägel versucht Uecker unterschiedlichste Ideen zu transportieren. So arbeitet er ganz anders mit den Nägeln, wenn er in kulturkritischer Absicht reale

Konsumgüter und Fetische der bürgerlichen Gesellschaft (Möbel, Klaviere, Fernseher,...) übernagelt. Nicht mehr nur der Nagel, sondern das manchmal sehr aggressive, zerstörerische Nageln selber wird dann Gegenstand seiner Arbeit. Ein solches Beispiel ist das *ANALPHABETISCHE MONUMENT* von 1978 bzw. 1980, das sich in dieser Sammlung befindet. Nach der gewalttätigen Nagelattacke auf einen Zeitungsstapel ist von brauch- und lesbaren Zeitungen nicht mehr viel übrig geblieben. Für immer wurden sie zu einem einzigen Stapel zusammengehämmert. Vermuten lassen sich hier medienkritische Aspekte. So könnte man annehmen, dass die relevanten Einzelinformationen der Zeitungen in massenhafter, gleichmachender Redundanz untergegangen sind. Das Ergebnis der Aktion ist dem Bild *KREIS, KREISE* entgegengesetzt. Aggressiv, widerborstig, störrisch, chaotisch und anarchistisch stecken die Nägel oben wie unten in dem durchbohrten Zeitungspaket. Von „geordneten Verhältnissen“ kann keine Rede mehr sein.

Maike Aden