

Herbert M. Hurka

Einführung: „parallel“

t66 Freiburg, 14. März 2019

Liebe Gäste aus Holland! Sehr geehrte Damen und Herren!

Dass es mitunter schwierig sein kann, Kunst in Kategorien unterzubringen – manche sagen auch: in Schubladen zu stecken – lässt sich gut anhand der Konkreten Kunst aufzeigen, denn da gibt es Überschneidungen mit dem Konstruktivismus wie auch mit dem Minimalismus. Ganz gleich, ob die mathematischen Prinzipien folgende Konkrete Kunst, die konstruktivistische oder minimalistische Kunst – eines jedenfalls ist allen gemeinsam: Es wird nichts abgebildet. Im ersten Manifest in den 1920er Jahren forderte der Holländische Künstler Theo van Doesburg, dass Konkrete Kunst auf geometrisch-mathematischen Grundlagen beruhen sollte, im herkömmlichen Sinn also schon keine abstrakte Kunst mehr wäre, insofern als eine künstlerische Abstraktion sich stets aus der materiellen Realität heraus entwickelt, das heißt, von einem Gegenstand her, ebenso wenig natürlich transportiert Konkrete Kunst Symbole oder sonstige Bedeutungen. Bilder sollten, so van Doesburg, allein aus Flächen und Farben konstruiert werden. Dann nämlich bedeutet ein jedes Bildelement nur sich selbst, wie auch das ganze Kunstwerk auf nichts anderes verweisen sollte als allein auf sich selbst. Unter diesen Prämissen lässt sich das berühmte Zitat der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude Stein „eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“ – nicht zufällig übrigens aus der gleichen Epoche – auf die Konkrete Kunst übertragen, denn diese proklamiert nicht mehr und nicht weniger, als dass ein Bild ein Bild ein Bild sei und nichts darüber hinaus.

Diese Reduktion erfordert einen enormen Verzicht, einen Verzicht auf alles, was die darstellende Kunst als visuelle Wiedergabe und Interpretation der Welt bis dahin ausgemacht hat. Bekanntlich eröffnet ein Verzicht auch immer neue Möglichkeiten. Mit der Beschränkung, der Regression, Begrenzung, Restriktion auf die einfachsten, die substanziellen Ingredienzien implodiert die Kunst in einen Nullpunkt, von dem aus sie sich nicht nur ganz neue Felder erschließen, neue ästhetische Standards setzen, ja, sich insgesamt neu definieren kann.

Der Ausstellungstitel „parallel“ ist mehrdeutig. Er umreißt nicht nur die Ausstellungskonzeption sowie die Tatsache, dass parallel in zwei Galerien ausgestellt wird, sondern er bezeichnet vor allem auch ein formales Merkmal, das die meisten der minimalistischen Kunstwerke charakterisiert, die heute hier wie auch morgen in Werner Windischs Galerie E9 gezeigt und verhandelt werden.

Kaum eine andere Kunstgattung artikuliert sich in einer so leicht zugänglichen Formengrammatik, so dass es nahe liegt, Entwicklungslinien zu vergleichen. Das macht es auch plausibel, sich exemplarisch einmal damit zu beschäftigen, ob, beziehungsweise worin sich Parallelen in der Entwicklung minimalistischer Kunst zwischen den EU-Nachbarn Holland und Deutschland ausmachen lassen. Diese Vergleiche im Einzelnen anzustellen, darüber mehr und Genaueres herauszufinden, dafür empfehlen sich wahrscheinlich besser persönliche Gespräche mit der Kuratorin Jikke Ligteringen, dem Kurator Werner Windisch vor allem auch mit den anwesenden Künstlerinnen und Künstlern.

Stattdessen dürfte es hier hilfreicher sein, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie der Leitgedanke „parallel“ sich in verschiedenen Werken realisiert. Aufgrund der Vielzahl der Exponate kann der folgende Überblick natürlich nur sehr komprimiert ausfallen.

Ein nur noch vom Punkt zu unterbietendes geometrisches Element ist die Gerade, und gibt es mindestens zwei davon, hat man es schon mit Parallelen zu tun. Virtuoso thematisiert auf Günter Walters fein gearbeiteten, geradezu asketischen „Zeichnungen gegen den Lärm“. Allein durch verstärkten Druck auf den Zeichenstift, gelingt es ihm, durch betonte Linienbündel Intensität zu erzeugen. Minimalismus auf die Spitze

getrieben. Auf den zwei Zeichnungen mit den Rastern aus 12 x 12 Quadraten zeigt sich schon gleich eine weitere Eigenschaft von Geraden: Sie knicken sich zu Winkeln und fügen sich Flächen. Ein mathematisches Zufallskalkül, das die jeweilige Position der Winkellinien in den Quadraten festlegt, irritiert den Blick und schafft Abwechslung.

Streng parallele Linienwerke koordinieren sich wie von selbst zu allen möglichen geometrischen Figuren: Dreiecken, Rechtecken und Quadraten, die sich in den Raum ausdehnen und zu geometrische Körpern erweitern können, wovon die patinierten Stahlkonstruktionen von **Anne Rose Regenboog** profitieren. Nur zum Schein funktionieren die „Kubischen Objekte“ der Künstlerin aus Den Haag wie geometrische Demonstrationsobjekte. Sie bedienen sich zwar explizit geometrischer Konstruktionspläne, befreien sich mit ihren Leerstellen und Unregelmäßigkeiten aber aus der geometrisch-mathematischen Logik. Eine zusätzliche Dynamik entwickeln sie unter der Einwirkung des Lichts, wenn die Schatten zweidimensionale Variationen an die Wand zeichnen.

Bei den Parallel-Gefügen von **René van den Bos** aus Amsterdam sollte man weniger von Konstruktionen als von Strukturen sprechen. Die Bildtitel „inside outside“ verweisen bereits insofern auf eine Programmatik, als die feinnervigen Raster die Fläche auflösen. Die horizontalen und vertikalen Millimeterlinien heben den Dualismus von Hintergrund und Zeichnung auf. In ihrer Dichte erzeugen die in einem äußerst präzisen Verfahren an einem Zeichentisch für Architekten vorbereiteten und mit Acryl- und Ölfarbe gemalten Rasterungen den phantastischen Eindruck gewebten Textils.

Dient van den Bos der äußerst zurück genommene Farbgebrauch dazu, ein auf eine dualistische Struktur reduziertes System zu schaffen, so geben die farbintensiven Arbeiten von **Gabriele Ewels** das Gegenteil zu sehen. Es scheint sogar, als bräuchte das temperamentvolle Kolorit tatsächlich Grenzen. Teilweise verstärken sogar feine applizierte Holzleisten Abgrenzungen in der streng geometrischen Flächenordnung, um die Farben so voneinander zu trennen, dass sie nicht nur ihre besonderen Nuancen entfalten können, sondern um sie auch in ihrem Zusammenspiel, ihrem Austausch und ihren jeweiligen Wechselwirkungen zum Sprechen zu bringen.

Da die Farbe auf monochromen, das heißt, einfarbigen Bildern allein auf sich verweist, und außer ihrer selbst nichts anderes zum Thema hat, ist sie dort auch ganz allein für ihre Wirkung und Strahlkraft verantwortlich. Angesichts der neurophysiologischen Tatsache, dass das menschliche Auge hunderttausende Farbtöne unterscheiden kann, kommt es bei der monochromen Malerei wie bei kaum einem anderen Genre darauf an, einen Farbton zu treffen, der so besonders ist, dass er den Betrachter vor dem Bild festhält – Bedingungen, die für die Arbeiten von **Werner Windisch** und **Robert Eugler** gleichermaßen gelten. War gerade davon die Rede, dass die Farben für sich ganz allein stehen und sich selbst tragen müssen, so stimmt das in beiden Fällen nicht ganz, denn bei Eugler und Windisch addiert sich mit der Wirkung der Oberflächen ein zusätzliches Charakteristikum. Während Eugler auf ungrundierte Leinwände malt und damit die textile Materialität der Malleinwand mit einbezieht, erweitert Windisch das Format, indem er ganz besondere objekthafte Farbträger formt, mehrfach lasiert und seine Oberflächen so lange finisht, bis die Spuren körperlicher Tätigkeit getilgt sind.

Licht und Raum! **Frank Piastas** Installationen beweisen, wie durchlässig der Minimalismus sein kann, wenn man ihn nur entschlossen genug ausreizt. Drei runde Spiegeltische, auf denen sich zwischen angewinkelten Spiegelscherben amorphe Farbelemente aus Silikon gruppieren. Darüber befindet sich eine von der Decke hängende Lampe, die die Objekte zu abstrakten Bildern reflektiert. Wenn der Minimalismus sich als eine Kunst ohne Abbildungsfunktion definiert, so treiben Spiegel genau damit ein äußerst subversives Spiel, denn Piastas Spiegel verstehen keineswegs als herkömmliche Bildträger, denn ihm geht es hauptsächlich um die Wirkung des Lichts und die Übertragung realer Pigmente in ihre virtuellen Verdoppelungen.

Wenn die minimalistische Kunst gemäß ihrem Programm nach Objektivität, schematischer Klarheit und einer Logik *more mathematico* strebt, so impliziert das die Entpersönlichung des Künstlersubjekts. Nicht zuletzt orientiert sich der vielfach zu beobachtende Perfektionismus der minimalistischen Kunst an technischen Artefakten, deren Urheber in der Regel anonym sind. Kein Mensch würde je nach dem Urheber

eines Industrieroboters in einer Autofabrik fragen. Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund scheint es verständlich, wenn der Minimalismus die Forderung nach der Entpersönlichung von Kunstwerken stellte. Kein Geringerer als Marcel Duchamp, der bekanntlich alles war nur kein Minimalist, hatte sein Erweckungserlebnis auf einer Industrieschau, als er feststellte, kein Kunstwerk könne je so vollkommen sein wie ein Propeller, und doch war Duchamp einer individuellsten Künstler überhaupt – ein Paradox, das sich auch in dieser Ausstellung manifestiert, denn obwohl die verschiedenen Darstellungsmittel so einfach und für alle gleich erscheinen mögen, so springt doch bei jeder einzelnen Künstlerin und jedem einzelnen Künstler eine ganz eigene, hochgradig individuelle, ja, wiedererkennbare Systematik ins Auge.

Bis hier her mal für heute. Den zweiten Teil der Ausstellung und auch dieser Überlegungen dann morgen in der Eschholzstraße 9a, zur gleichen Zeit.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit!  
Herbert M. Hurka

Einführung: „parallel“ 2

E9 Freiburg, 16. März 2019

Heute nun der zweite Teil dieser Ausstellung, die zwar ein Konzept und ein Thema verfolgt, aber an zwei verschiedenen Orten stattfindet. Während es gestern im T66 um die Darstellung dessen ging, was minimalistische Kunst ist, und wie die sieben Ausstellenden im T66 minimalistische Kunst auffassen, gilt heute die Aufmerksamkeit der Bedeutung des Minimalismus für den kulturellen Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne. Als zentrales Moment dieses Wechsels wäre hervorzuheben, was in der Kulturtheorie seither unter dem Titel „Krise der Repräsentation“ diskutiert wird. Diese Problematik bezieht sich darauf, wie viel eher aber ob die Realität sich in den Medien Sprache und Bild überhaupt noch darstellen lässt – ein Zweifel, der sich unter den Bedingungen der globalen digitalen Vernetzung mit den unbeschränkten Veröffentlichungsmöglichkeiten der *social media* aufs dramatischste radikalisiert.

Was speziell die Malerei betrifft, so schlug sich diese Krise der Repräsentation erstmalig in den Forderungen der Konkreten Kunst nieder, die Theo van Doesburg im Jahr 1920 formulierte, als er Kunst die Abbildungsfunktion absprach, um sie anstatt dessen auf eine geometrisch-mathematische Basis zu stellen. Was zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht so deutlich wurde, ist die Konsequenz, dass mit der Reduktion der bildenden Kunst auf ihre elementaren Ingredienzen Linie, Fläche, Farbe nach dem Verlust ihres Bezugs zu einer äußeren Realität ihre eigenen Mittel zum Thema macht. Grundsätzlich stimmt es ja, dass jedes Gemälde, ganz egal, was es zum Inhalt hat, ganz egal, welche illusionistischen Räume es darstellt, und auch ganz egal, wie es sich von einem Gegenstand abstrahiert, aus nicht mehr besteht als Linien, Flächen und Farben. Allerdings, und das sollte keinesfalls unterschlagen werden, näherte sich die Konkrete Kunst mit ihrem radikalen Reduktionismus dem idealen Figurenuniversum der Geometrie an, um damit auch den Verzicht auf die Darstellung der Realität zu kompensieren.

Die in dieser Ausstellung vorgeführte minimalistische Kunst ist ein späterer Zweig der Konkreten Kunst und weist dementsprechend signifikante Verwandtschaften mit dieser auf – zum Beispiel in ihrem Anspruch auf Objektivität, ihrem Streben nach schematischer Klarheit, Logik und Entpersönlichung. Worin sich die minimalistische Kunst allerdings gegenüber der Konkreten umorientiert und entschieden erweitert, ist die Wahrnehmung der technischen Realität der modernen Gesellschaft, der industriellen Massenproduktion, was dazu führte, dass minimalistische Künstler wie Donald Judd oder Dan Flavin die traditionellen kunstspezifischen Materialien hinter sich zu lassen begannen, um mit industriell gefertigten Komponenten oder Produkten arbeiten. *Nolens volens* umfasst das auch das Design als die spezielle Ästhetik der Industrieprodukte ein.

Eine entsprechende Affinität lässt sich bei den bewusst schwarz-weißen Sprühbildern von **René Eicke** aus Utrecht feststellen, deren Muster sich industriell hergestellten Rastern verdanken. Dabei widersprechen der

Präzision seiner auf Wiederholungen von strukturellen Mikroformen basierenden Arbeiten eingestreute Chaosformen wie Wolken, die sich als spannender, weil eben menschlicher Faktor das Ordnungsprinzip seiner Rastersysteme konterkarieren.

Konsequent auf Unregelmäßigkeit hingegen setzt **Els Moes** aus Haarlem mit ihren vertikalen Bänderformen, die sich aus ausgerissenen Papierbahnen zusammensetzen und mit deren äußerst unregelmäßigen Rändern sich der fraktalen Geometrie annähern. Wenngleich auch hier sich eine komplexe Beziehung aufbaut zwischen Form und Hintergrund, Linie und Fläche, so zielen diese Arbeiten auf den optischen Effekt ab, dass das Auge trotz der ersten, vordergründigen Vertrautheit mit diesem Formenspiel kaum einen festen Halt finden kann.

Die aus beinahe ätherischen, einander überblendenden Farbkreisen komponierte Zeichnung von **Jens Reichert** ist der eine Teil eines Ensembles aus verschiedenen Komponenten. Gleichzeitig mit dem Anschein, dass die zurück genommenen Farben frei im Raum schweben, erinnern die bravurös gezeichneten Kreisformen an das langsam rotierendes Räderwerk einer phantastischen Farbmaschine.

Tatsächlich in einem leeren Raum exponieren sich die blau abgetönten Konstruktionen von **Alexandra Centmayer**. Die luziden prismenartigen Kompositionen täuschen zwar Kristalle vor, wobei eine Nachahmung der geregelten Baupläne naturgewachsener Kristalle keineswegs beabsichtigt ist. Der Grund dafür ist, dass es sich in Wirklichkeit um Trapez- und Dreiecksstrukturen handelt, die wie bei den Darstellungskonventionen für geometrische Körper dreidimensional wirken. Dass sie auf metallene Siebdruckplatten gemalt sind, spielen auch diese Beispiele der minimalistischen Kunst mit der Ästhetik der Technik.

Weitere Komponenten des Ensembles von **Jens Reichert** sind zwei plastische Arbeiten aus Wellpappe, damit aus einem vollkommen unspektakulären Industrieprodukt. Im Gegensatz zu vielen anderen der hier gezeigten Arbeiten betonen sie bewusst, wie sie hergestellt wurden. In ihnen verräumen sich die Farbkreise der Zeichnung, wobei die Sockelskulptur, die sich im labilen Gleichgewicht hält, von der Idealform eines Kreises abweicht und auf diese Weise eine unregelmäßige Variante bildet, während das Kreiselement dieses, wie es scheint, leicht ironisierten technoiden Objekts perfekt geometrisch ausgeführt ist.

Die letzten beiden Beispiele, die Wandobjekte von **Tonneke Sengers** Haarlem und **Ingrid Roos** aus Zaanstad in der Nähe von Amsterdam lassen die formalen Einflüsse von Industrieprodukten explizit erkennen. Mit dem System der einfachen Formen, das das Bauhaus in den 1920er Jahren entwickelt hat, lässt sich wie mit einem Baukasten vom Haus über Möbel bis zu jedem Gebrauchsgegenstand alles nach dem gleichen kombinatorischen Verfahren umsetzen. Bei diesem universellen ästhetischen Ansatz heben sich die Grenzen zwischen Kunst und Design auf. Am konsequentesten reagiert Ingrid Roos auf diese Tatsache, denn sie bekennt sich ausdrücklich dazu, mit ihren minimalistischen Wandobjekten aus Aluminiumprofilen und farbigem Acrylglas Designs zu adaptieren. Allerdings handelt es sich um fluoreszierendes Acrylglas, so dass die künstlichen Materialien durch Lichtwirkungen zum Oszillieren gebracht werden und damit eine Ausstrahlungskraft gewinnen, die man von Designobjekten so nicht kennt und gewohnt ist.

Zumindest teilweise industriell gefertigt sind die Aluminium-Objekte von **Tonneke Sengers**. Nach präzisen Entwürfen wird das Metall per Lasertechnik geschnitten, bevor die ausgewählten Flächen mit schwarzer Farbe bemalt werden. Wenn sich auch bei Sengers Werken eine Affinität zum Design zeigt, dann auf einer anderen Ebene als eben bei Ingrid Roos, denn gemäß eines Studiums im Fach „Monumentales Design“ verbinden sich in diesen Wandarbeiten bildende Kunst und Architektur, und das wiederum heißt, wie man deutlich sieht: klare Baupläne, perfekte Linien, Winkel, Raster und Proportionen mit dem Ziel, räumliche Effekte zu erzeugen.

Lassen Sie mich noch einmal zurück kommen zu den aufs Äußerste reduzierten Darstellungsmitteln Punkt, Linie, Strich, Fleck, Fläche – unter Umständen auch Farben, um deren Potentiale für die Kunst hervorzuheben. Als Basis eines Systems bilden sie durch ihre Kombinierbarkeit ein allverfügbares

Repertoire, das sich praktisch gegen Unendlich variieren lässt. Mit diesen Eigenschaften zeigt sich dieses System verwandt mit der Sprache. Die Verkürzung auf wenige, geradezu abzählbare Elemente sowie deren Anschlussfähigkeit untereinander – eine Gerade verbindet sich organisch mit einer Fläche, eine Fläche wiederum lässt sich mit Punkten füllen und so weiter – diese Anschlussfähigkeit funktioniert wie eine Grammatik. Darum passen in dem Fall recht genau die in Kunsttexten so beliebten Begriffe „Bildvokabular“ oder „Formensprache“. Im Unterschied zu einer Sprache aber, deren Kombinationen sich der Logik von Bedeutungen unterworfen sind, entsprechend eingerahmt sind, und stets an die Grenzen zur Sinnlosigkeit stoßen, was immer schon die Spielräume literarischer Sprachexperimente beschneidet, sind in der bildenden Kunst die Kombinationsmöglichkeiten unbegrenzt. Nach ihrer Befreiung vom Zwang, etwas abzubilden gewinnt sie aus dem verbliebenen Minimum einsetzbarer Mittel eine unermessliche Freiheit, mit der, wie man hier erkennen kann, die minimalistische Kunst über die mitunter oft dogmatische Konkrete Kunst weit hinaus geht. Sie expandiert, indem sie über herkömmliche Bildträger hinaus alle denkbare Materialien assimiliert. Wenn ein rotes Acrylglasquadrat passt, lässt es sich das genauso verwenden wie ein natürliches Pigment mit einem herkömmlichen Bindemittel, genauso wie eine türkis leuchtende Neonröhre die Funktion einer Linie erfüllen kann.

Ihre ausgesprochene Stärke bezieht die minimalistische Kunst daraus, dass, ganz gleich wie komplex ein Werk komponiert sein mag, ihre Ingredienzen, ihre formalen Inputs stets klar, durchschaubar und leicht zu erkennen sind. Eine weitere Stärke zeigt sich darin, dass jede nach solchen Regeln konzipierte Produktion auch in sich selbst schlüssiges System bildet.

Sehr geehrte Damen und Herren,  
erlauben Sie mir, Ihnen ein kleines Experiment vorzuschlagen – bitte missverstehen Sie das nicht als eine Aufgabe aus einem Kreativ-Workshop – denn es geht darum, intuitiv zu erfahren, wie ein solches bildnerisches System, wenn es einmal erfunden ist, aus seiner eigenen Dynamik heraus funktioniert und sich praktisch von selbst reproduziert. Wählen Sie dazu eine Arbeit aus, von der Sie sich vielleicht angesprochen fühlen, und versuchen Sie dann, natürlich nur in Gedanken, was sie sehen, nach der vorgegebenen Methodik weiter zu weben, weiter zu spinnen beziehungsweise, sich vorzustellen, wie ein analoges Stück aussehen könnte.

In diesem Sinn danke ich für Ihre Aufmerksamkeit.