

## „abstrakt“

**Birgit Antoni / Raffaella Chiara / Verena Freyschmidt / Katharina Jahnke / Bruno Jakob /  
Judith Maria Kleintjes / Jean-Luc Manz / Jürgen Meyer / Albrecht Schnider**  
von Stefan à Wengen

Dass die Moderne das Zeitalter der Projekte, der Aufbrüche darstellt, lässt sich aus heutiger Sicht und aus jener der Postmoderne, der „Epoche der Reparaturen“, unbestritten belegen. Unsere Zukunft allerdings ist eine bereits belastete Deponie all unserer Schulden, unserer atomaren Abfälle und der verbrauchten Illusionen. Gleichwohl sind auch die Zeiten des Tabula rasa vergangen – und fast ist man geneigt zu sagen, man könne nun die ganze Sache endlich mehr vertiefen. Bezüglich dessen scheint dieser Begriff aus dem Lateinischen sinnfällig für Abstraktion, die leere und monochrome Wachstafel nämlich, die immer wieder mit neuen Markierungen versehen werden kann. Sie ist nach Ansicht des englischen Philosophen, Psychologen und Pädagogen John Locke und der Lehre des Sensualismus die *Seele vor aller Erfahrung*.

Die Zeiten der Moderne erlaubten jedoch auch ähnliche Positionen nebeneinander, allerdings mit gänzlich gegensätzlichen Haltungen; einen *fantastischen Zusammenstoß von Modernismen, Mondrian und Vasarely, Mathieu und Pollock, die Kubisten und die Kinetiker, alle Seite an Seite, was weiß ich, Frank Lloyd Wright; Spirou, Picasso, Carzou... uff!, der heroische Modernismus, zur Banalität verkommen, in jedermanns Reichweite*.<sup>1</sup>

Trotz dieser damals aufrührenden Kollision der parallel verlaufenen Modernismen sind jedoch die Begriffe „abstrakt“ und „Abstraktion“ unverändert geblieben. Ebenfalls zurück zu führen aus dem Lateinischen, ist Abstrahieren ursprünglich das Wesentliche vom Zufälligen ab- und herleiten, *abstrahere*; wegziehen, fortschleppen, gewaltsam trennen, abziehen, abhalten. Um 1700 etwa kommen die allgemeineren Bedeutungen hinzu wie Verzichten, außer Acht lassen, Absondern und Loslösen. Der abstrakt-expressionistische Maler Jack Tworckov formulierte es bezüglich dessen folgendermaßen: *Aus meiner Sicht, wie ich die abstrakte Kunst verstehe, ist sie nur abstrakt, weil dieses eine Element, das deskriptive Element, das die alte Kunst charakterisiert hat, aus ihr verschwunden ist*.<sup>2</sup>

Die Werke von Albrecht Schnider, Jean-Luc Manz und Birgit Antoni sind geometrische Abstraktionen. Schnider ging den konsequenten Weg der linearen Werkentwicklung, ausgegangen von der figurativen Malerei über das abstrahierte Porträt, bis zur eigenständigen, geometrischen Abstraktion. Manz hingegen begann ursprünglich mit *objet trouvés*, vorgefundenen Papieren, die bereits Markierungen enthielten, in die er durch Übermalungen die schon existierenden geometrischen Strukturen aufdeckte. Antoni wiederum befasste sich erst mit Animationsfilmen, zumeist abstrakte, gelegentlich auch gegenständliche Motive auf Folien, die sie mit einer 16 mm-Trickkamera aufnahm und deren rhythmisch bewegte Projektion dann eine fast hypnotische Wirkung zeigte. Manz' wie auch Antonis heutige Werke entstehen in akribischer manueller Handarbeit. Während Manz sich oft auf Strukturen des Alltags wie z.B. Kachel-, Fliesen- oder Backsteinanordnungen stützt, die er dann akkurat in abstrakte Bilder umsetzt, sind Antonis Bilder weniger als streng geometrisch zu bezeichnen, denn ihre Kreise sind alle frei mit der Hand vorgezeichnet. Schniders handwerklich

absolut makellose neuere Lackbilder wiederum, zeigen eine konstruierte Formensprache, die sich allenthalben tatsächlich auf Sprache zu beziehen scheint; sie lässt Facetten von Buchstaben erkennen, die sich gleichsam selbst um ihre eigene abstrahierte Figur konstruieren.

Die Malereien Jürgen Meyers, wie auch die Papiercollagen Verena Freyschmidts, sind Bilder, auf denen manch einer Landschaften erkennen mag. Die, aus der Nähe betrachtet, wie vibrierende, organische und rhizomartige Strukturen erscheinende Gebilde Freyschmidts, beziehen ihre Inspiration tatsächlich auf Luftaufnahmen, auf geografische Aufzeichnungen. Dennoch wohnt in Freyschmidts Werken nichts Deskriptives inne, ihre Papierschnitte wie auch ihre Farbsetzungen und -markierungen sind aus einem intensiven Prozess entstanden, der sowohl auf ihr Trägermaterial, wie auch auf Zufälle reagiert und schließlich die daraus entwickelten fragilen Objektbilder selbst zu abstrakten, organischen Formen gedeihen lässt. Anders bei Meyer, dessen schwere Materialbilder aus reiner Farbe entstehen. Deren zuvor im Malhergang getropfte und gegossene, geschabte und geflossene Malverläufe stellen ihre materielle Beschaffenheit dergestalt unter Beweis, als dass ihr Bildsein zu einer Kraft wird, die ihre Zuordnung zum nichtdeskriptiven Gemälde wahrhaftig einen Körper verleiht. Insofern bezieht sich Meyers Interesse weniger auf den Gegenstand der Malerei als auf eine Malerei als Gegenstand.

Chiaras Zeichnungen hingegen sind rätselhaft und gleichzeitig äußerst präzise. Wie auch Kleintjes' Arbeiten und Skulpturen, sind Chiaras Blätter nicht vordergründig abstrakt, sondern eher abstrahierend. Anders allerdings als Kleintjes' intime Äußerungen, deren leise Werke an das Irrationale rühren und eher auf Emotion setzen, auf das Berührende und Bewegende, auf die Stille und das Innere. Gerade abstrakter Kunst wird gemeinhin nachgesagt, dass sie sich auf eine bestimmte Eigenbezüglichkeit, auf eine gewisse Innerlichkeit bezieht; eine Form des Rückzugs aus dem Bilderchaos, der gleichsam sinnentleerten Bilderflut heutiger Tage. Demgegenüber lässt Chiara in zum Teil sehr großformatigen Zeichnungen ein ganzer Kosmos entstehen. Es sind mit Farb- und Grafitstiften gezeichnete Papierbögen, auf denen Zustände herrschen, die sich meist mit Architektursystemen beschäftigen, die organische, wie auch mineralische Strukturen aufgreifen und das nicht Fassbare in eine bedingt abstrahierte Form bringen. So still und persönlich die Bilder Kleintjes' erscheinen, so beunruhigend, gleichsam fieberhaft, muten jene Chiaras an.

Die abstrakt wirkenden, monochrom-weißen Blätter Jakobs sind alle nicht nur bemalt, sie sind auch mit Energien aufgeladen. Wie bei Jahnkes Werken, scheinen sie zunächst geheime, abstrakte Botschaften zu beinhalten, die zu erahnbaren Bedeutungsträgern werden. Auf den vermeintlich leeren Bildträgern Jakobs sind alle Malereien jedoch mit unsichtbaren Malmitteln gefertigt; an Stelle von materieller Farbe benutzt er nicht nur lediglich Wasser in all seinen verschiedenen Aggregatzuständen, auch Gedanken oder mentale Energien gehören zu seinem Arbeitsmaterial. Während Jahnke mit einer Bricolagetechnik ihr sorgfältig durchdachtes und dennoch irritierendes Panorama aus formalen Bezügen zum Unterbewusstsein zu gleichsam in sich stringenten Verweisen bündelt, bedeutet die radikale Haltung Jakobs hingegen, durchaus gegenständliche Motive zu malen, die alle jedoch unsichtbar bleiben, nicht zwingend formale Beschränkung, sie ist im Gegenteil Öffnung und gleichzeitig Entgrenzung. Beider Formensprache ist vordergründig abstrakt, jene Jahnkes erinnert dabei an eine entfernte Funktionalität, an vermeintlich Bekanntes, die sich jedoch jedweder narrativer Festlegung entzieht.

Was letztlich alle Positionen miteinander verbindet, ist nicht nur ihre Zeitgenossenschaft, sie berühren vielmehr alle eine Grenze zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, die sich stets weiter entwickelt und die sie alle auf ihre Weise, der Eigenschaft des Forschens durchaus vergleichbar, immer wieder zu neuen Lösungen führen.

Jetzt, da die großen Ideologien ausgekämpft zu sein scheinen, braucht es auch kein Tabula rasa mehr. Vielleicht ist schon längst ein neuer, konzentrierter, vertiefender Aufbruch im Gange? Die Debatten darüber mögen beginnen.

<sup>1</sup> „Gespräch mit John Armleder“ in Katalog *John M Armleder*; Kunstmuseum Winterthur; Musée de la Ville de Paris; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Nationalgalerie Berlin; 1987, S. 58 – 59

<sup>2</sup> in: „Ad Reinhardt – Schriften und Gespräche“; München, 1984; S. 101