

Rupprecht Geiger und Alf Lechner – Rot X Stahl

Bilder, Skulpturen, Modelle und Zeichnungen

Der Titel der Ausstellung deutet darauf hin, dass hier die Farbe Rot das Material Stahl kreuzt, wobei sich beide in ihren jeweiligen Wirkungen steigern, ja verdoppeln. Anders gesagt begegnet ein Maler einem Bildhauer oder es werden die Gemälde des einen mit den Skulpturen des anderen konfrontiert. Ob sie miteinander in Beziehung treten, erscheint zunächst unwahrscheinlich, da die beiden Gattungen sich grundsätzlich voneinander unterscheiden. Der Titel der Ausstellung aus Anlass des 20. Geburtstags des Lechner Museums verspricht jedenfalls einen spannenden Dialog.

Von Alf Lechner, der diesem Haus den Namen gibt und der daher im Mittelpunkt meiner Ausführungen steht (über den Maler wird anschließend die Leiterin des Geiger Archivs sprechen), stammen die Skulpturen. Plastik ist im umfassenden Sinn gleichbedeutend mit der gesamten körpurbildenden, dinglichen, dreidimensionalen und ein Bildwerk schaffenden Gestaltung von etwas Stofflichem.

Alf Lechner hätte die Akademie in München besuchen können, er hätte dort vielleicht das Modellieren mit Gips und Ton praktiziert und womöglich figürliche Motive entwickelt und in Bronze gegossen oder in Holz oder Stein geschnitten oder gehauen. Im München der Nachkriegszeit lag das durchaus nahe. Die Tradition von Adolf von Hildebrand und Hermann Hahn war noch deutlich zu spüren und wirkte, wenn auch sehr stark verändert, im Œuvre von Toni Stadler (1888-1982), Josef Henselman (1898-1987) und Hans Wimmer (1907-1992) und in gewisser Weise auch im Schaffen von Fritz Koenig (1924-2017) nach, um nur einige der wichtigsten Protagonisten der Münchner oder bayerischen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts zu nennen.

Lechner ist einen völlig anderen Weg gegangen. Nach dem Abitur hat er bei dem Landschaftsmaler Alf Bachmann gelernt, war nach den Kriegsjahren vorübergehend als Maler, als Grafiker und vor allem als Industriedesigner erfolgreich und befasste sich dabei mit Lichttechnik und Stahlverarbeitung. Die ersten Skulpturen aus Stahl entstanden zu Beginn der 1960er Jahre. Nicht das traditionelle Atelier von meist bescheidenen Maßen, sondern die industrielle Werkhalle wurde für Lechner zum Ort der Imagination und Inspiration. Das festzuhalten ist von Belang, da Lechner, ohne es noch zu wissen, mit seinen ersten Versuchen Ideen verfolgte und in seinen ersten Arbeiten verwirklichte, die etwa gleichzeitig in New York Furore machten. Darauf ist noch zurückzukommen.

Unverbindliche Intuitionen oder freischwebende Phantasien spielen in Lechners Arbeiten ebenso wenig eine Rolle wie narrative oder illusionistische Elemente. In

seinen Skulpturen manifestieren sich vielmehr klare Vorstellungen, die zwar auf Geometrie, Physik und Mechanik basieren, aber durchaus Gefühle hervorrufen können, grundlegende Gefühle von Stabilität und Labilität, von Evidenz und Rätselhaftigkeit, von Faszination und Unbehagen, von Macht und Strenge, von Balance und Sicherheit, von Gleichgewicht und Störung, von Kühnheit und Freiheit. In dem schmalen Katalog der Galerie Heseler von 1968 fasste Lechner seine Intentionen so zusammen: „Ich will Gegensätze schaffen und sie in einem neuen - Spannungsverhältnis aktivieren: Stabilität – Instabilität / Statik – Dynamik / Präzision – Abweichung.“ Es ist ein Motto, das ihn lebenslang beschäftigte.

Von Beginn an geht es Lechner um das Verhältnis von Maß und Material, von Proportion und Prozess, von Geometrie und Physik. Das jedenfalls lassen bereits die mit weißem Polyester beschichteten Röhrenskulpturen erkennen, und diese prinzipielle Ausrichtung sollte sich zunehmend verstärken, wobei Materialeigenschaft, Arbeitsweise und Erscheinungsform immer direkt aufeinander bezogen werden, so dass die Analyse der künstlerischen Form Aufschluss über ihre Genese gibt.

Wir haben es daher in Lechners Œuvre häufig mit Gebilden zu tun, die minimalistische Eigenschaften aufweisen. Wiederholung einfacher geometrischer Formen, industrielle Fertigung, Perfektion, Reinheit und Abstraktheit finden sich ebenso bei einigen amerikanischen Künstlern seiner Generation, wie z.B. bei Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin u. a., d. h. bei jenen minimalistischen und konzeptuellen Künstlern, die in den USA den Gegenpol zur Pop Art formierten. Aber Lechner geht insofern entschieden anders vor, als er es nicht beim Wiederholen identischer Formen belässt, sondern diese häufig verformt, verkantet, verschiebt oder sogar aufbricht. Es ist eher das Prozesshafte, das ihn fasziniert und das verbindet ihn in gewisser Weise trotz großer Unterschiede mit Richard Serra. Tief in seiner bayerischen Heimat verwurzelt, blickt hier ein Künstler weit über die regionalen und nationalen Traditionen und die damals in München aktuellen Bewegungen hinaus, stellt sich gewissermaßen quer zu dem, was ihm seine Lebenswelt kulturell und künstlerisch zu bieten hatte, orientiert sich vielmehr an globalen und avantgardistischen Vorstellungen, und zwar eher unbewusst oder intuitiv als strategisch, und das verbindet ihn bei allen Differenzen mit Rupprecht Geiger.

Lechners Arbeitsweise führt zu Ergebnissen, die vielfach irrational anmuten, sich aber rational entschlüsseln bzw. aufklären lassen. Seine Skulpturen thematisieren nicht nur Prozesse, sondern sind immer auch Reflexionen über das Verhältnis von Teilen zum Ganzen, von Linie zu Fläche, von Fläche zu Volumen, von Körper zu Masse, von optischer Erscheinung zu realem Gewicht, von idealer Grundform zu arbeitsbedingtem Resultat, von Struktur und Prozess.

Seine Arbeitsstrategien beschreibt Alf Lechner folgendermaßen: „Ich muss die Materie Stahl zersägen, verbiegen, verwinden, zerbrechen. Die Ästhetik der Auflösung der Materie, unter Nutzung ihrer Materialeigenschaften, mit Kräften, die der Mensch nur noch geistig beherrscht, fasziniert mich. Aus den Verdichtungen, Stauchungen, Biegungen, Schnittflächen, Bruchstellen sind die charakteristischen Eigenschaften von Stahl ablesbar. Gewicht, Dichte, Spannungsgefüge, Schwingungen der Kräfte, Korrosion, Zeit, Zufall sind Bestandteile meiner Skulpturen.“

Lechners Wirken weit über Bayern hinaus steht dabei in Kontrast zu der Tatsache, dass die Etappen seines Schaffens eng mit kleinen Orten verbunden sind, mit Degerndorf, wo bis 1982 wichtige Werkreihen entstanden, mit Geretsried, wo sich nicht nur andere, bessere Arbeitsmöglichkeiten boten, sondern das umgebende Gelände am Isarufer auch die Aufstellung etlicher großer Werke erlaubte. In Geretsried begann sich allerdings im Kern bereits abzuzeichnen, was in den zurückliegenden Jahren auf überwältigende Weise in Obereichstätt Realität wurde – ein Gesamtkunstwerk, das auf einzigartige Weise Kunst und Natur, Architektur und Skulptur, Arbeiten und Wohnen, das Innen und das Außen, Privates und Öffentliches miteinander verknüpft. Lechner war immerhin 75 Jahre alt, als er das Projekt in Angriff nahm und damit seine Freunde in ungläubiges Staunen versetzte.

Dass es dem Bildhauer in Zusammenarbeit mit seiner umsichtigen und unermüdlichen Frau Camilla gelungen ist, diesen unerwarteten und ungemein eindrucksvollen Ort in jahrelanger, intensiver Arbeit zu schaffen, verdient große Bewunderung. Ja, man muss es nachdrücklich betonen, dass ohne das immense und nie nachlassende Engagement von Camilla Lechner Obereichstätt nicht das geworden wäre, was es heute ist. Aber man muss auch mit größtem Nachdruck hervorheben, dass es in Ingolstadt aufgeschlossene Menschen und politische Entscheidungsträger gab, die begriffen, welches Potential die Person, d. h. der Künstler Lechner, verkörperte und was sich in seinem so stringenten Werk manifestierte.

Und das Lechner Museum hier in Ingolstadt besteht nun seit 20 Jahren, ehemals eine Industriehalle, von Fischer Architekten umgestaltet und mit einer ebenso formstrengen wie einladenden Fassade versehen, zu Recht bewundert und preisgekrönt. Die vielen Ausstellungen und Veranstaltungen, die es hier bisher gegeben hat, können nicht aufgezählt werden. Sicherlich, es wurden verschiedene Werkgruppen von Alf Lechner gezeigt (Die Diagonale, Poesie des Zufalls, Schnitte, Bizarre Flächen, Feuer und Flamme u. a.), aber dann eben auch Kooperationen mit anderen Künstlern wie Nikolaus Koliusis (Eisenmeer Blau), Werner Haypeter, Alf Schuler, Susanne Tunn und eben auch Alf Bachmann. Seit Daniel McLaughlin sich mit großer Kompetenz und enormem Engagement eingebracht hat, konnten

Medienresonanz und Publikumsakzeptanz sehr deutlich gesteigert werden. Sigrd Neuberts Ausstellung ihrer Architektur- und Naturfotografien war ein besonderer Glücksfall und die Hermann Nitsch gewidmete Ausstellung markierte wahrscheinlich den äußersten Gegenpol einer konzeptuellen Programmatik, die sich erst in Umrissen abzuzeichnen beginnt. Und die jetzige Ausstellung dürfte einen weiteren Höhepunkt darstellen, so jedenfalls mein erster, noch flüchtiger Eindruck. Und wenn das wunderbare und vor allem programmatisch unverwechselbare Museum konkreter Kunst, wo übrigens derzeit eine beeindruckende Ausstellung mit Werken von Rudolf Kämmer, einem Schüler Ernst Geitlingers, zu sehen ist, seine neuen Räume in unmittelbarer Nachbarschaft eröffnet, wird der Kunst- und Kulturstandort Ingolstadt zweifellos weiter an Bedeutung, Glanz und Profil gewinnen.

Kunst, das zeigt das Œuvre von Alf Lechner, ist nicht einfach etwas Schönes, sondern eine kulturelle Leistung von großer Komplexität. Seine Werke sehen auf den ersten Blick meist einfach, ja geradezu unterkomplex aus, setzt man sich jedoch mit ihnen auseinander, gewinnen sie eine enorme Vielschichtigkeit und stellen gerade in ihrer ästhetischen Gegenwärtigkeit einen sehr bedeutenden Beitrag zur Kunst und Kultur unserer Zeit dar.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Bei den Skulpturen des Künstlers handelt es sich häufig um Resultate von Vorgängen, die sich als intendiert, kalkuliert und vorhersehbar erweisen und für den Betrachter nachvollziehbar sind. Wir begegnen aber immer wieder auch solchen Arbeiten, die insofern auf dem Zufall basieren, als das Material Stahl Prozeduren unterworfen wird, die entweder nur bedingt oder überhaupt nicht steuerbar sind. Konzeptuelles und Emphatisches, Analytisches und Synthetisches stehen sich dann gegenüber und verkörpern sich abwechselnd in unterschiedlichen Werkphasen. Insgesamt hat man es jedoch mit einem klar konturierten Œuvre von großer, ja überragender Qualität zu tun, das geradezu erratisch erscheint und sich kaum in das ungemein lebendige, aber auch unübersichtliche, ja verwirrende Kunstgeschehen unserer Zeit integrieren lässt, das ja in manchen Aspekten von einem ubiquitären Revival der Salonkunst des späten 19. Jahrhunderts geprägt zu sein scheint.

Alf Lechner und Rupprecht Geiger haben sich trotz der nicht unerheblichen Altersdifferenz sehr geschätzt, und das wohl nicht zuletzt auch deshalb, weil sie trotz größter Unterschiede in ihrem Schaffen prinzipiell einem zentralen Gedanken verpflichtet waren.

Der Maler hat nämlich – so Helmut Heißenbüttel, dem ich hier folge – auch etwas Grundsätzliches zur Anschauung gebracht: nämlich „die Aufhebung des Grundes durch Farbe und in Farbe“. Nach Anfängen, die auf Natureindrücken basierten, „veränderte Geiger die Beziehung der Farbe zum Farbträger immer mehr“, so

dass am Ende „Farbe sich als sich selbst realisieren konnte. M. a. W. das Material, der Grund, der Farbe trägt, verwandelte sich in die reine Schwingung der Farbe. Was Rupprecht Geiger mit dem Begriff der Farbform treffen wollte, bedeutete ja nicht: Form, einfache geometrische Form, angefüllt mit Farbe. Farbform bedeutet, dass sich Farbgrund und Farbträger entkörperlichen, sich gleichsam für den Betrachter in ihren Eigenschwingungen auflösen, um so in übertragenem Sinne als die Form, die Farbe von sich aus hat, in Erscheinung zu treten.“ In dieser Erscheinung als ihrer selbst realisiert sich gleichsam der Grundcharakter der Bildherstellung, sagt Heißenbüttel.

Geiger selbst hat dieses Phänomen in seinem Text „Gedanken zur Farbe“ (ebenfalls wie Heißenbüttels Essay abgedruckt im Katalog des Lenbachhauses 1978) so zum Ausdruck gebracht: „Die Zauberei des Farbscheins wird hauptsächlich erst da auftreten wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung eintritt. Und im allgemeinen lässt sich sagen, dass die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, dass dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheins hervorkommt, das die äußerste und verschwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die so fein, so flüchtig, so seelenhaft werden, das sie nur noch gefühlsmäßig zu erfassen sind.“

Die Konsequenz aus solchen Überlegungen führen bei Geiger sehr früh dazu, dass er die traditionellen Bildformen (Rechteck, Quadrat) aufbricht, Quadrat und Kreis miteinander verschränkt oder sogar unregelmäßige Formen verwendet. Er kommt damit in den 1940er Jahren zu etwas, was später, d. h. in den 1960er Jahren, in den USA als „shaped canvas“ bei Frank Stella, Donald Judd und Elsworth Kelly u. a. in Erscheinung tritt. Sein ungewöhnlicher Ansatz führt letztlich auch zu großen Rauminstallationen, von denen eine besonders eindrucksvolle in dieser Ausstellung zu erfahren und zu bewundern ist.

Der Vorgang, den Geiger in etlichen seiner Werke sichtbar macht, ist einfach und dennoch offenbar nicht für jeden nachvollziehbar. Die Schwierigkeit liegt nämlich darin, so Heißenbüttel, den Gedanken zu fassen, dass das, was wir sehen, ein Bild ist, dass ein Bild so sein kann. Dieses Einfache könnte jedermann zugänglich sein, ist es aber nicht ohne weiteres. Was die Zugänglichkeit erschwert, sind häufig Vorurteile und komplizierte Überlegungen und die Suche nach verborgenen Motiven. Irgendwie wird uns ja im Kunstunterricht vermittelt, dass ein ungeheuer komplexer und komplizierter Bezugsraum erst so etwas wie Kunst begründet, dass erst der Einblick in eine ganze Welt aus symbolischer und assoziativer Hintergründigkeit Einsicht in Kunst vermittelt. Malerei hat nicht nur mit Form und Farbe zu tun, sondern mit Motiven, Inhalten, Erzählungen, Botschaften,

Bedeutungen. Kandinskys Kompositionen – vor dem Ersten Weltkrieg in München entstanden, wie sie natürlich alle wissen – verkörpern in ihrem abstrakten Formenvokabular häufig religiöse Motive.

Der Auffassung entgegen getreten zu sein, dass jeder Farbton und jede Form Bedeutung generiert, ist Rupprecht Geigers großes Verdienst. Bilder von Geiger überwältigen oder negieren ja in ihrer sinnlichen Wahrnehmung jeden Ansatz von inhaltlicher Ideologisierung. Heißenbüttel hat das wunderbar herausgearbeitet und zudem betont, dass Farbform im Sinne Geigers als Fragestellung zu verstehen ist, die jedem offensteht. Es ist eine Fragestellung, die nicht definitive Antworten verlangt, sondern das Risiko des sich selbst Einlassens. Was Geiger mit Barnett Newman verbindet, so der Schriftsteller, ist die neue und grundsätzliche Definition von dem, was ein Bild im Grunde bedeuten kann, nämlich nicht Spiegelung, nicht Abbild, nicht geschichtliches Ereignis, nicht Anekdote und auch nicht Materialorganisation oder ungegenständliche Formvariation, sondern Sehakt als Erkenntnisakt.

Das alles ist im Katalog der Ausstellung nachzulesen, die aus Anlass des 70. Geburtstags des Künstlers in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus stattfand. Der Versuch, Geigers „Rotbild“ von 1961 für 25 TDM für das Museum zu erwerben, wurde vom Kulturausschuss der Münchner Stadtrats abgelehnt. Die Modulation, die Nuancen, der Pinselauftrag, das Streifige, die tonalen Differenzen in Schuppen und Schlieren, in Verkrustungen und Verwischungen, das Absinken der Töne und der Helligkeit von Orange und Karmin über Krapplack zu Rotbraun und von dort zu Schwarz bis hin zur borkigen Kante gegen das Weiß der Leinwand am unteren Rand, das wollten oder konnten die Mitglieder des Kulturausschusses nicht sehen. Am Schluss hieß es unisono: Rote Farbe auskippen, das kann ja jeder. Für solche Scharlatanerie Geld auszugeben, das verbiete sich von selbst. In der parteipolitisch aufgeheizten Phase der späten 70er und frühen 80er Jahre traf es dann auch andere Künstler wie Jochen Gerz, Gerhard Merz, Gerhard von Graevenitz und Joseph Beuys. Es war nicht zuletzt Jürgen Kolbe, der 1976 überraschend Kulturreferent Münchens wurde, zu verdanken, dass dann manches doch durchgesetzt wurde, wobei ihn Winfried Zehetmeier, 2. Bürgermeister Münchens, nachhaltig unterstützte.

Bei Lechner, so ließe sich vielleicht sagen, ist die Materialform die Fragestellung, die jedem offensteht, die nicht definitive Antworten verlangt, sondern das Risiko des Selbsteinlassens. Was Lechner mit Richard Serra verbindet, ist eine neue und grundsätzliche Definition von dem, was Skulptur oder Plastik heißen kann, nämlich nicht nur Verwinden, Verziehen, Ineinanderkippen, Brechen, Spalten, Aufsprengen usw., sondern vor allem der „Sehakt als Erkenntnisakt“.

Anders gesagt, haben wir es bei den Werken von Alf Lechner und Rupprecht Geiger jeweils mit einem doppelten Zeigen zu tun, nämlich etwas zu zeigen und sich selbst zu zeigen. Wobei das Zeigen keinesfalls als ein Supplement des Sagens zu begreifen ist. Mit Wittgenstein müssen wir festhalten: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“ (Tractatus). Und mit Merleau-Ponty könnten wir hinzufügen: „Bewusstsein ist der Vollzug des Sehens selbst.“ Das ist die Botschaft der heutigen Ausstellung, eine Botschaft, die sich nicht durch Evidenz selbst vermittelt. Wie sagte doch Karl Valentin: „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.“

Armin Zweite