

Ansprache von Kurt Leohard zur Eröffnung der Ausstellung in der Galerie am Jakobsbrunnen in Stuttgart- Bad Cannstatt

Kandinsky schrieb 1926 in seinem Werk "Punkt und Linie zur Fläche" :

"...das Zurücktreten und Vordringen der Formelemente dehnt die Grundfläche nach vorn zum Beschauer und nach hinten, in die Tiefe vom Beschauer in der Art aus, dass die Grundfläche wie eine Ziehharmonika in beiden Richtungen auseinandergezogen wird. Diese Kraft besitzen in hohem Masse die Farbelemente."

Dieses Prinzip stellt Kandinsky als eine von zwei typischen Gestaltungsmöglichkeiten- als " Vernichtung der Grundfläche" - dem entgegengesetzten Prinzip der Betonung oder Stärkung der Grundfläche entgegen. Er nennt die abstrakte Malerei die eigentlich "reale Malerei", weil sie nicht nur von der Realität der Formen und Farben , sondern vor allem auch von der Realität der Fläche ausgeht, also die Fläche als reales Objekt erfasst.

Diesen Satz von der Ziehharmonika nimmt Peter Aegerter gewissermassen beim Wort, in Verbindung mit dem anderen Satz von der Bildfläche als objektiver Realität. Durch sein Verfahren der realen Vernichtung der Grundfläche wird nämlich die Realität der Grundfläche nur noch stärker betont. Um uns klar zu machen , wie er das anstellt , ist es vielleicht nützlich, sich ein paar Hauptstationen in der Geschichte der Raumdarstellung in Erinnerung zu rufen.

1.) Historisch am bekanntesten und geradezu sprichwörtlich geworden ist die "Vernichtung der Fläche" zwecks Erzeugung von Raumillusionen in der Renaissance (Leonardos Abendmahl als unmittelbare Fortsetzung des Raumes, in dem der Betrachter sich befindet). Die wissenschaftliche, geometrische Methode der Perspektive konstruiert die Tiefe. " Aus der Fläche eine Tiefe machen" blieb dann geradezu Definition der Malerei bis ins 19. Jahrhundert (Degas, Libermann). Verloren ging dabei die Objektqualität des Bildes und der Symbolwert der zweidimensionalen Fläche.

2.) Nach der Uebersteigerung der Perspektive im Barock, kam die Unendlichkeitspoesie der Romantik: Tiefensignale als Entgegenkommen aus der Unendlichkeit oder auch als unwiederstehlicher Drang ins Unendliche, verstärkt durch Rückenfiguren im Vordergrund, die als Repoussoir jede Nähe zurückstossen (Delacroix, Friedrichs). Hier haben wir schon die Elemente: Signal und Sperre, die in der abstrakten Malerei wieder eine Rolle spielen werden.

3.) Vergleicht man die Meerbilder von Courbet mit einem von Friedrich, so kann es keinen grösseren Gegensatz geben. Die Woge kommt im Vordergrund fast bedrohlich auf uns zu, am Horizont stellt sich das Meer als abschliessende Mauer auf. Diese Errichtung der Fläche als Realität der Malerei, die sich an den meisten wichtigen Bildern Courbets nachweisen lässt und die mit einer völlig veränderten Auffassung der Komposition zusammengeht, Nebeneinanderreihung und Zufallsausschnitt, statt Tiefenstufung und Bewegungszentrum, wird bei Manet konsequent weitergeführt bis zum Fernbild der Impressionisten, die den Vordergrund ganz wegschneiden und die Formen hinter Wasserspiegeln zusammenfliessen lassen , und schliesslich zum Teppichgewebe oder Punktmosaik des Neoimpressionismus werden. Cézanne, der Protokubist, lehnt sich dagegen auf und erstrebte eine neue Raumkonstruktion durch Farbchromatik, Helldunkel- und Diagonalverschiebungen.

4.) Dem Fernbild des Impressionismus stellt dann der Kubismus ein konsequentes

Nahbild entgegen, ganz dicht am Gegenstand, ihn von allen Seiten betastend, multilateral in sich überschneidenden Ansichten, kurze Tiefe, plans superposés, Ueberlagerungen der Raumschichten, vor allem aber Raumbewegung, nicht mehr von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn, die folgerichtig durch aufgesetztes reales oder vorgetäushtes Bildrelief verstärkt wird und zu Collagen und Montagen führte. Eine konsequente Verräumlichung mit den Mitteln der Flächengeometrie und sogar schon mit solchen der Reliefplastik.

5.) Die klassischen Abstrakten, seit Malevitsch und Kandinsky, lassen eine gewisse Ambivalenz offen zwischen der "heiligen Fläche" als absoluter Zweidimensionalität und dem unendlichen "Schweberraum" wie wir es schon bei Kandinsky sahen. Aber schon bei Kandinsky bestand das

Bedürfnis nach räumlicher Ordnung innerhalb der Fläche. Die Ziehharmonika Kandinskys und die Fläche als objektive Realität, führen dann in Verbindung mit dem kubischen Prinzip der Montage zu verschiedenen Versuchen realer Verräumlichung: Bei Vasarely durch changierende Reliefprofile, bei Fontana durch Verletzung und Durchbrüche, bei Hermann Göpfert (in dessen Atelier Peter Aegerter übrigens einige Zeit gearbeitet hat) durch äusserste Reduktion (Entleerung der Fläche mit schattenwerfenden Vorsprüngen), und neuerdings bei Karl Pfahler durch herausgeklappte Formen, die eine Art begehbares Gehäuse bilden.

Die Bildobjekte von Peter Aegerter sind Raumentwürfe wie die Concetti spaziale von Fontana, sie entstehen aus vorgezogenen Flächenteilen, wie die Reliefs von Schultze oder die Reflektorenbilder von Göpfert; sie sind aber nicht multilateral wie die Profilbilder von Vasarely, sondern Aegerter fordert einen festen Standpunkt des Beschauers. Seine Objekte verzichten nicht auf die Farbe wie die Reflektorenbilder Göpferts, sondern ihr Hauptmittel ist gerade die Farbe, und es sind natürlich keine begehbare Gehäuse, sondern bleiben Bilder und als solche Bestandteil der Wand. Die räumliche Suggestion der Farbe (im Sinne der Ziehharmonika) wird zum mechanischen Impuls, zerschneidet die Fläche und schiebt reale Farbformen in verschiedenen Raumzonen nach vorn. Dieser realen Zonenschichtung entspricht die weiterbestehende Suggestion der vorstossenden und zurückweichenden Farben, sie muss mit der Ueberlagerung der Pläne keineswegs immer konform gehen, sie kann auch im Gegensinn wirken. In der Staffelung kann z.B. Blau ganz vorne liegen und ein dahinterliegendes Gelb (das an sich vordrängt) zurückdrängen, dazwischen kann es alle Grünstufen geben. Dem Drang aus der Tiefe nach vorn (Gelb) kann also eine Sperre im Vordergrund (Blau) vorgelegt werden, sodass der Raum zusammengedrängt wird. Daraus entsteht ein Atmen des Raumes, der bald ausgedehnt, bald zusammengedrückt wird, je nachdem ob die entgegengdrängende Farbe hinten, die zurückweichende vorn liegt, oder die zurückweichende hinten und die entgegengdrängende vorn. Diese Ziehharmonikawirkung erreicht Aegerter auf seine sehr persönliche Weise.

"Vom Rot zum Grün stirbt alles Gelb". Mit dieser Gedichtzeile hatte Guillaume Apollinaire offenbar das Prinzip der Komplementärfarben - Rot und Grün - und des Simultaneffekts gemeint: Gelb neben Grün wurde ebenso wie Blau neben Grün als Dissonanz empfunden. Dieses Prinzip der Komplementärfarben strebt zu einem grösstmöglichen koloristischen Reichtum. Es ist auf kontrapunktischen Kontrasten aufgebaut und strebt zum Ausgleich in der unbegrenzten Polyphonie bzw. Polychromie. Das Prinzip, von dem Aegerter die Raumsuggestion seiner Farbwahl ableitet, scheint in den meisten Fällen ein anderes zu sein, ein Prinzip der Reduktion, das sich manchmal sogar der Monochromie nähert. Wie man in der Musik der Polyphonie die Homophonie gegenüberstellt, so liesse sich Aegerters Prinzip vielleicht als "homochrom" bezeichnen. Er stellt nämlich nicht entgegengesetzte Farben nebeneinander, sondern staffelt Uebergänge von Farben, die sich miteinander zu andern Farben verbinden können, verwandte Farben, von denen je zwei eine dritte gemeinsam haben oder eine dritte bilden können. Hier müsste es heissen: "Vom Grün zum Blau stirbt alles Gelb" oder "vom Violett zum Rot stirbt alles Blau" oder "vom Orange zum Gelb stirbt alles Rot".

Ich möchte vorschlagen, solche Farbdreiklänge "konvergente Dreiklänge" zu nennen, d.h. solche, die sich jeweils als zwei einander überschneidende Kreise darstellen lassen und transparente Ueberlagerungen ohne Braun- und Graumischungen ermöglichen. Die konvergenten Farben sind miteinander durch dritte verbunden, die sich erzeugen, indem sie sich überschneiden (transparent).

Blau und Gelb durch das Grün, Rot und Blau durch das Violett, Gelb und Rot durch das Orange. Die komplementären Farben haben keine solche gemeinsame Fläche, in der sie sich überschneiden; sie können miteinander keine reinen Farben erzeugen, nur Braun- und Graugemische. Die komplementären Akkorde, die aus den "geforderten" Farben entstehen, streben zum gesamten Umfang des Farbkreises. Beispiel: Rot und Grün erzeugen durch Teilung des Grün Blau und Gelb, von denen jedes wieder eine Komplementärfarbe fordert, also Orange und Violett. Zur Konstruktion des Raumkontinuums genügen konvergente Dreiklänge

mit allen Zwischenstufen in der Helldunkel-Staffelung, ein monochromes Kontinuum konvergenter Farben.

Anders ausgedrückt: Zwei primäre Farben zusammengestellt mit der sekundären Farbe, die durch die Mischung der beiden ersten entsteht, ergeben einen konvergenten Dreiklang. Der Kontrast einer

primären Farbe mit derjenigen sekundären Farbe, in deren Mischung die erste nicht enthalten ist, ergibt die Wurzel eines komplementären Akkordes, der sich selbsttätig vervollständigt. Zunächst durch die Spaltung der Sekundärfarben in die beiden konstituierenden Primärfarben, die wiederum jede für sich ihre komplementären Sekundärfarben herbeirufen. Diese Fülle und Vollständigkeit macht die Beliebtheit der Komplementarität aus; Ganzheitsdenker wie etwa Goethe mussten sie für das Harmonieprinzip halten. Dass wir heute etwas anderes empfinden, liegt vielleicht daran, dass Ganzheit für uns ein Mythos geworden ist, der sich nicht mehr fassen lässt. Solche Transparenz entmaterialisiert die Farbe und erzeugt einen immatriellen farbigen Lichtraum.

Statt "Punkt und Linie zur Fläche" müsste es bei Aegerter heißen: "Licht und Raum zur Farbe". Punkte und Linien entstehen nur sekundär als Schnittpunkte und Grenzlinien, Formen sind nur Raumsegmente. Das Wesentliche ist die transparente Ueberlagerung von Farbbahnen als zweites gleichwertiges Mittel der Raumsuggestion neben den immanenten Kräften der Farbe selbst. Durch Kombination beider Prinzipien wird der Raum entweder auseinandergezogen oder zusammengepresst. Man denkt etwa an die Ueberschichtungen bei einem Villon, einem Lyonel Feininger oder auch an den Rayonismus des Larionov. Die konvergente Farbstaffelung aber bewirkt ein fließendes Kontinuum: Der Raum wird nicht zerhackt, sondern zu einem einheitlichen Lichtereignis verbunden, der Raum wird in Bewegung gesetzt, es entsteht Dynamik. Obwohl es sich nicht um kinetische Kunst im buchstäblichen Sinne handelt, scheint mir der Ausdruck spatiodynamisches Kontinuum voll anwendbar. Diese Dynamik ist keine Motorik, kein zielstrebiges Maschinentrakt, wie er etwa in den Bildern der Futuristen den Raum von rechts nach links oder umgekehrt durchjagt und zerfetzt, sondern ein rhythmisches An- und Abschwellen, vergleichbar der Chromatik der Töne bei Cézanne, ein musikalischer Spielraum, zugleich Konstruktion und Ausdruck, ein Atmen des Raumes zwischen entgegenkommenden Signalen und zurückdrängenden Sperren. Durchaus "kühle Kunst", von einer glasharten Klarheit am Rande des wissenschaftlichen Experiments. Aber ein Experiment, das noch weit führen kann, weit in den Ausdruck spezifisch menschlichen Umwelterlebens. Optische Erkenntnis, Sensibilisierung, Mysterium des Rationalen, Kontinuum im Raumkristall, das sind einige Hinweise und Stichworte für die universellen Ziele, die dieser Maler auf seinem individuellen Wege anvisiert. Sind ihm Entdeckungen gelungen? Entdeckungen, die wirklich neu sind? Ich möchte meinen, die besondere Verwendung der konvergenten Farbstaffelung in der Ziehharmonika seiner realen Raumzonenarchitektur ist eine solche Entdeckung.

Gez: Kurt Leonhard, Kunstkritiker Esslingen, 25.7.1968