

Clara Kaufmann
zsart galerie, 21. 09. 2023

Raum(un)möglichkeiten

Raum ist, genauso wie Zeit, eine jener Instanzen, ohne die Realität nicht denkbar ist. Raum und Zeit sind immer da, sie sind allgegenwärtig, ohne sie könnten wir nicht sein. Wir bewegen uns stets in ihnen und können sie doch nur sehr begrenzt wahrnehmen und verstehen. (Einstein: „Wo Materie ist, ohne Materie keine Zeit und kein Raum.“)

Der Dichter Hesiod beginnt in seiner „Theogonie“ 700 v. Chr. den Schöpfungsmythos mit dem Satz: „Früher als alles entstand das Chaos.“ Wir stimmen wohl darin überein, dass „Chaos“ im heutigen Sprachgebrauch für Unordnung steht. Doch wörtlich aus dem griechischen übersetzt, bedeutet „Chaos“ „weiter leerer Raum“. Die Voraussetzung für das Entstehen des Universums und sogar der Götter war also folglich der Raum. Ein Raum, in dem alle potenziellen Möglichkeiten angelegt sind und der Platz für deren Entfaltung bietet. Ohne Raum gibt es also nichts bzw. umgekehrt, es ist alles vorstellbar, außer KEIN Raum. Insofern ist JEDER Raum möglich, außer KEIN Raum.

Doch auch abseits der „großen“ Philosophie wird einem schnell schwindlig, wenn man ein bisschen darüber nachdenkt, wie viele Räume es gibt / was alles Raum ist. Vom Weltraum bis zum Hobbyraum, vom Naturraum bis zum Ballungsraum, Spielraum bis Strafraum, Lebensraum bis Schockraum, Zeitraum bis Sprachraum.

Um mich nicht vollends im Raum zu verlieren, versuche ich nun, jenen Raum zu definieren, um den es heute Abend geht. Abgesehen vom Kunstraum der Galerie, der uns umgibt und übrigens auch ein akustisch sehr auffallend wahrnehmbarer Raum ist... In der Ausstellung geht es um Raumdarstellungen, um bildnerische Auseinandersetzungen mit dem Thema Raum, und zwar dem physikalischen bzw. optischen Raum.

An sich ist es ja schon ein Paradoxon, dass wir hier über Räume sprechen und dabei auf zweidimensionale Bildflächen schauen. Doch auch das ist eben möglich – das Dreidimensionale mittels Linien und Flächengefügen ins Zweidimensionale zu übertragen. Wie das geht, haben wir nach dem flachen Mittelalter allerdings erst wieder herausfinden müssen. In der Renaissance wurde ja die Antike wiedergeboren und mit ihr die Zentralperspektive. Masaccios „Dreifaltigkeit“ gilt als das erste Werk, das sich seit der Antike wieder der Zentralperspektive bediente. (ca. 1425 - 1428)

Wir sind an das Leben im Raum so gewöhnt, dass unser Gehirn mit Leichtigkeit Liniengefüge zu Räumen macht, zumindest wenn diese Linien in ihrer Stellung zueinander annähernd perspektivische Züge aufweisen. So sehr sind unser Gehirn, unsere Augen, unsere Wahrnehmung auf das Leben im Raum ausgerichtet, dass es unbewusst in abstrakten Liniengefügen Räume sucht und findet.

Dieses Phänomen ist es, dass Patrizia Kränzlein fasziniert und in ihren Arbeiten beschäftigt. Auf bzw. in das Weiß des Papiers setzt sie Raumkonstruktionen. Wie bei graphischen Raumdarstellungen üblich, sind sie ganz klassisch aus perspektivisch exakt gesetzten Linien und Flächen aufgebaut, beziehen aber auch das Weiß des Papiers in die Konstruktion mit ein. Farbverläufe, die Lichteinfall und Schatten suggerieren, sind weitere tragende Elemente für die Raumwirkung. Kränzlein erzielt sie durch den

Auftrag von Linolfarben mit einer Walze. Für mich ist die Walze irgendwie ein zutiefst flächenbezogenes Werkzeug, das Wissen um ihre Verwendung zur Darstellung von Räumlichkeit verleiht den Werken für mich ein eigenes, subtiles Spannungsmoment. Doch es ist nicht das einzige Spannungsmoment: Kränzleins Konstruktionen strahlen eine Ruhe aus, eine Raumordnung. Klare Linien, ruhige Verläufe, korrekte Geometrie - scheinbar alles an seinem Platz. Augen und Hirn freuen sich, mühelos Räume ausmachen zu können – aber was ist da los? Irgendwas stimmt nicht, geht sich nicht aus. Folgt man einer Raumvorstellung, wird sie in der nächsten Ecke über den Haufen geworfen. Ist das jetzt außen oder innen, Fläche oder Tiefe? Das auf den ersten Blick so Beruhigende entpuppt sich als spannungsgeladen und herausfordernd. Das Hirn taumelt unbeholfen zwischen den Konzepten, die es sich immer aufs Neue machen muss. So löst sich der anfängliche Eindruck von Ordnung letztlich doch in ein – wenn auch ruhiges – Chaos auf. Was ja auch wieder Raum bedeutet, wie wir anfangs gehört haben.

Konstruiert Kränzlein ihre Räume aus in sich korrekter Geometrie, perspektivisch exakt gesetzten Linien, Kanten und Flächen, kommt Karl Kriebel ganz anders zu seinen Bildräumen. Linienkonstrukte spielen auch bei ihm eine wichtige Rolle, doch lässt sich an ihnen keine konkrete, in die Zweidimensionalität des Papiers übertragene Räumlichkeit ablesen. Hier wird keine exakte, mathematisch korrekte Geometrie verfolgt, sich nicht an die Regeln der Perspektive gehalten. Masaccio wäre nicht einverstanden. Bei Karl Kriebel gibt es zwar keine Zentralperspektive, aber trotzdem Raum, Tiefe und Weite. Man könnte seine Liniengeflechte als multiperspektivisch beschreiben, tatsächlich sind sie aber wohl am ehesten intuitiv. Intuitiv im Entstehungsprozess, aber auch in der Wahrnehmung und Interpretation durch die Betrachtenden. Wie Versatzstücke aus Architekturzeichnungen, collagierte Zitate aus Grundrissen, entwickeln die planen Liniengeflechte bei den BetrachterInnen mühelos ein raumhaftes Eigenleben. Gerüste, Stahlseile, Fensterrahmen, Stahlträger. Die Konstruktionen sind hart und leicht, dicht und luftig zugleich. Trotz der gitterartigen, mitunter dichten Verschränkungen ist durch sie Weite und Größe zu spüren, Raum zum Atmen. Ich stelle mir vor, auf dem Boden zu liegen und durch eine Architektur aus Glas, Stahldrähten und schwebenden Stahlträgern in den weiten Himmel zu blicken. Die Unterbrechung der Weite macht mir die Weite erst wirklich bewusst. So wie Raum an sich für uns eigentlich erst und ausschließlich durch seine Begrenzung fassbar wird.

Das Wahrnehmen, insbesondere das Schauen, ist wahrscheinlich die wichtigste Inspirationsquelle für Alex Klein. Ich habe kürzlich einen Satz von Hermann Hesse gelesen, bei dem ich sofort an Alex Klein denken musste. Er lautet: „Wer die Wirkung des Lichtes auf einer einfarbigen Fläche, etwa einer Hauswand, einmal beobachtet hat, der weiß, wie genügsam und genussfähig das Auge ist.“

Die weißen, verwinkelten Wände seines Ateliers und die unterschiedlichen Lichtwirkungen, die sich auf ihnen entfalten, sind direkte Impulsgeber für Kleins ruhige, helle Kompositionen. Alex Klein geht es nicht darum, die von ihm wahrgenommenen Räume 1:1 auf die Leinwand zu übertragen. Sie sind viel mehr Ausgangspunkt für seine Etüden über den Raum, die Fläche, das Licht und die Malerei. Geduldig erarbeitet sich Klein seine Bild- und Farbräume, löst sie vom physikalischen Raum und führt sie hin in einen eigenständigen künstlerischen Raum, der nicht nach den Regeln der Perspektive, sondern nach den Regeln der Ästhetik funktioniert. Wo treffen Flächen aufeinander, wie ist der ideale Linienvorlauf, welche ist die letzte Farbschicht? Es sind malerische Idealräume, auf die er geduldig hinarbeitet.

Der Entstehungsprozess von Kleins Bildern ist zeitintensiv. Seine Farbflächen sind aus vielen Schichten aufgebaut, die er nach dem Trocknen jeweils wieder mehr oder weniger stark abschleift. Die Farbe erhält dadurch Tiefe, wird selbst zum Farbraum, der im wechselnden Licht seine Vielschichtigkeit entfalten kann.

Alex Klein geht in seinen Arbeiten sehr durchdacht vor, gewissermaßen intellektuell, einer analytischen Ästhetik folgend. Bei Ingeborg Goeschl-Pluhars Serie „Automatics“ ist – wie der Titel schon verrät – genau das Gegenteil der Fall. Ihr Ziel bei der 1977 entstandenen Serie war es, das Hirn, das Denken und Wollen, möglichst auszuschalten und sozusagen „absichtslos“, freie Zeichnungen zu schaffen.

Das „Nebenbei“ sollte dafür sorgen, sich an möglichst keine verankerten Konzepte zu halten, weder künstlerischer noch logischer Natur. Entstanden sind dabei „unmögliche“ Räume – unmöglich zumindest im Sinne ihrer konkreten architektonischen Umsetzbarkeit in eine Welt, in der physikalische Gesetze gelten. Aus der Intuition bzw. der willenslosen Inspiration heraus entstanden Formen, die wie Entwürfe oder Abbilder unmöglicher Architekturen wirken. Surreale, unbewusste Gedankenräume, die weder Logik noch Schwerkraft bedürfen. Trotz der Gedankenverlorenheit, in der sie entstanden sind, sind die Zeichnungen elaboriert ausgeführt. In viel-strichigen, bewegten Kugelschreiberschräffuren arbeitet Ingeborg Goeschl-Pluhar ihre surrealen Architekturen und Raumskizzen aus. In ihrer bewegten Dynamik und teils kubistischen Ästhetik erinnern die „Automatics“ ein wenig an den italienischen Futurismus oder den Wiener Kinetismus. Sie schwanken zwischen sphärischen und kubischen Formen, zwischen statischer Materialität und expansiver Bewegtheit, zwischen Geschlossenheit und Offenheit.

Frei und spielerisch setzte sich auch Roland Goeschl mit Raum(un)möglichkeiten auseinander. In einer Reihe von Farbskizzen können wir Raumphantasien des Bildhauers nachverfolgen, die er selbst „Lockerungsübungen“ nannte. In seinen typischen Farben, gelb, blau und rot, spannt er mit sicher gesetzten Strichen Räume in die Bildfläche. Räume, die letztlich aber immer offen und frei bleiben, sich nicht physikalischen oder geometrischen Vorgaben unterwerfen. In diesen Bildräumen spielen sich Transformationsprozesse verschiedener Formen ab. Für mich sehen sie zum Teil aus wie schwebende kristalline Skulpturen, die verschiedene Variationen ihrer selbst durchmachen. Morphologische Studien, geometrische Verwandlungen, Dreiecksverschiebungen, Versuche zu Linie und Fläche. Goeschl fabuliert im papierenen Linienraum, konstruiert und dekonstruiert, versetzt Statisches in Bewegung. Es sind phantastische Studien eines Bildhauers, Entwürfe, befreit vom Korsett ihrer materiellen Umsetzbarkeit. Aus dieser Freiheit, „unmögliche“ Räume und Formen zu konstruieren, schöpfte er Inspiration für tatsächliche Skulpturen. Aus dem Unmöglichen generierte er das Mögliche. Anhand der ausgestellten Plastik kann man sich das gut vorstellen. Farben und Formen wirken zusammen, gliedern und lösen auf, holen die unmöglichen Raumphantasien in den Bereich des Möglichen.

Goeschl erschließt sich Räume, indem ein Strich den nächsten ergibt und schaut, wo ihn das hinführt. Guido Zehetbauer-Salzer geht in seinen Arbeiten ganz anders vor. Er begibt sich in einen bereits vorhandenen Raum, nämlich den Ur-Raum schlechthin für uns Menschen: Den Wald. Hier findet er einen Raum vor, einen Naturraum. Es ist ein gewachsener und wachsender Raum, einerseits beständig, andererseits in stetiger Veränderung. Stark und flexibel, geerdet und zugleich in lichte, luftige Höhen strebend. Zum körperlich wahrgenommenen Gefühl des Walds als Raum gesellt sich der optische Raum, den der Wald bietet. Der perspektivische Tiefenzug lotrechter Baumstämme, das geschlossene oder durchlässige Blätterdach, verzweigte Äste, verflochtenes Dickicht, das Wechselspiel aus

Geschlossenheit und Weite, Licht und Schatten. Diese gewachsenen Architekturen faszinieren Guido Zehetbauer-Salzer. Um sie zu durchschauen und zu erforschen, fotografiert er manche dieser vorgefundenen Räume. In zahlreichen Studien sucht er nach der Architektur in der Natur, sucht er nach Konstruktionslinien, nach den tragenden Elementen für die Raumwirkung und überträgt diese aufs Papier. Er fokussiert und reduziert auf immer weniger Linien, „übt“ das Waldstück so lange, bis er es sich gewissermaßen einverleibt hat. So verwandelt sich das anfangs Analytische durch Wiederholung letztlich in etwas Intuitives, wird zum autonomen künstlerischen Raum. Übersetzt in Zehetbauer-Salzers authentische künstlerische Sprache entfaltet sich die optische Essenz, das atmosphärische Konzentrat des Waldes, wird der Naturraum zum Bildraum.