

Rede von Dr. Rainer Beßling
anlässlich der Ausstellungseröffnung von „Karambolage“
Gruppe Vierkant, Galerie des Westens, Bremen (Januar 2015)



Was bewegt Künstler dazu, sich zusammen zu tun, fast möchte man sagen zusammen zu raufen, um gemeinschaftlich zu arbeiten? Künstlerische Praxis ist in der Regel vom Alleinsein geprägt. Sie erfordert Konzentration, Isolation und langen Atem. Das sind Momente, die in Koproduktionen eher nicht zu finden sind. Wir kennen viele Künstlergruppen, die von verwandten Kunstauffassungen ihrer Mitglieder getragen wurden. Sie waren aber vor allem darauf ausgerichtet, eine Strategie für Ausstellungsprojekte und andere Formen der Öffentlichkeitsarbeit zu entwickeln. Gemeinschaftliches Arbeiten hat eher selten bis gar nicht stattgefunden.

So gesehen befindet sich die „Gruppe Vierkant“ in bester Gesellschaft, denn die jetzt seit über 10 Jahren existierende Formation sieht ihre eigentliche Funktion ebenso darin, gemeinsam Ausstellungsprojekte zu initiieren. Zu unterschiedlich sind die Positionen und Verfahrensweisen der Künstlerindividuen, als dass eine programmatische Auffassung die Gruppe zusammen halten könnte.

Tom Gefken reagiert mit seinen Objektkästen, oft bitter-ironisch gebrochen, auf medial vermittelte Bildwelten, beim Münchener Theo Scherling sind es die von der Stofflichkeit der malerischen Mittel dominierten Bildwerke. Gunther Gerlach, der Bildhauer, lehnt seine expressiven Holzstelen immer wieder an figurative Möglichkeiten an. Dieter Rogges Zeichnungen umkreisen eine verrätselte Gegenständlichkeit.

Und doch, bei aller Unterschiedlichkeit hat es die vier Künstler immer wieder gereizt, sich nicht nur gemeinsam zu präsentieren, sondern darüber hinaus gemeinschaftlich etwas zu formulieren, die verschiedenen Bildauffassungen in einem Werk zusammen kommen zu lassen.

Dabei war den Beteiligten von vornherein bewusst, dass es im Prozess der „Bildwerdung“ zu Momenten kommen würde, die sich sonst eher nicht einstellen. Das programmatische Miteinander kann schnell in ein praktisches Gegeneinander umschlagen. Den Gemeinschaftsblättern sind die Mittel und Techniken der Gestaltung leicht ablesbar, jedoch nicht unbedingt ist für den Betrachter erkennbar, dass häufig auch mit den Ellenbogen gearbeitet wurde. Geradezu alle Formen der Reaktion auf die Vorgaben eines anderen kommen zum Tragen: die Bewunderung, die Überraschung, die Ratlosigkeit, das Unverständnis, die Ablehnung oder auch die Empörung. **Man kann sich leicht vorstellen, dass aus dieser Gemengelage schnell Impulse entstehen und Handlungsmöglichkeiten sich auftun, die für gestalterische Eingriffe nutzbar gemacht werden können.**

Und genau deshalb ist auf den Blättern, die auf dem Postweg kursierten, eine erhebliche Bandbreite der jeweiligen Kollaborationen hier nachzuvollziehen. Die Eingriffe reichen von der respektvollen Ergänzung bis zur aggressiven Vernichtung. Von Anfang an aber regiert das gemeinsame Interesse an einem überzeugenden Ergebnis der kollaborativen Arbeit. Und die Künstler arbeiten in der sicheren Gewissheit, dass am Ende eine Arbeit entstehen kann, die über die je eigene Position hinausweist, die mehr ist als die Summe ihrer Teile.

Gunther Gerlach war schon immer zu sehr an Zwischenräumen und Übergängen, Mehrdeutigkeit und Mehrsichtigkeit interessiert, als dass er seine Kunst in den Dienst einer bestimmten ästhetischen Strategie und kompositorischen Form stellte. Ein Blick auf seine Skulpturen befördert viele Assoziationen: Manche Körper erinnern an den Wuchs von Pflanzen, manche an Kopfformen, andere lassen eher architektonische Bezüge erkennen. Sie stehen im Raum als feste Form und bewegen sich doch zwischen verschiedenen Welten.

Organisches, Konstruktives, Archaisches fließen zusammen und werfen grundsätzliche Fragen auf. Was bestimmt eine Figur, was leitet ihre Wahrnehmung? Wenn der Betrachter den Stufen der Skulpturen folgt, den Einbuchtungen und Auskragungen, wenn er Gliedmaßen nicht sofort und nur als Teile einer menschlichen Figur, sondern als Gliederung eines Körpervolumens begreift, dann befindet er sich schon auf Augenhöhe mit dem Künstler. Diesen umtreibt die Recherche nach elementaren plastischen Zusammenhängen. Er sucht nach den Bausteinen der Figur und schließt dabei die Bedingungen ihrer Wahrnehmung mit ein.

Im Wechselspiel von Material und Mechanik werden die Kraft des Gegenstands und die Kraft des Eingriffs sichtbar. Gestaltung und Geste treffen auf gewachsene Gestalt, die Energie, die dabei freigesetzt wird, liefert den Impuls für die Wahrnehmung von Bauplänen oder Ausdruckspotenzialen, die unter der Oberfläche wirken. Liegen Skulptur und Natur letztlich die gleichen Ordnungsprinzipien zugrunde? Lenken Formprinzipien der Natur unser ästhetisches Empfinden? Worin besteht der Mehrwert des künstlerischen Eingriffs?

Nicht das Einzelstück allein ist wichtig. In der Präsentation von Werkreihen inszeniert der Künstler ein vergleichendes Sehen und ein Umkreisen des Themas und Motivs, dem sich immer neue Erfahrungen anlagern. Dabei wird der Betrachter in mehr als bloßer Anschauung mitgenommen. Wir bestimmen uns über unser Verhältnis zu Raum und Figur. Es gibt keine Identität ohne Verankerung im Dialogischen, wahrscheinlich gibt es keine Identität ohne körperliche Erfahrung des eigenen Standpunktes im Raum und im Verhältnis zu anderen Körpern. Diese Wahrnehmung zu bereichern, leistet die Kunst Gunther Gerlachs einen entscheidenden Beitrag.

„Mein Landschaftsbild ist die Bildlandschaft“, schreibt der Maler Theo Scherling. „Meine Bilder meinen durchaus die Erde und ihre materielle Natur. Auch wenn der Malanlass kein topographisches Abbild intendiert, sollen sie ‚Landschaft‘ beim Betrachter evozieren.“ Scherlings Vorliebe für das Erdige spricht unmittelbar aus seinen Bildern. Da ist die Farbigkeit, da sind sandige Töne bis zum Ocker und dunklen Braun, denen ein Rot als vitaler Kontrapunkt oder ein Weite öffnendes Blau beigegeben werden. Es sind aber auch die Strukturen: Furchen, Grate, dichte körnige Lagen auf einem pastosen Schichtenbau, Verwehungen und Verwerfungen.

Ausblühungen und Ausbrüche lassen an gewachsene Natur und Naturbewegungen denken. Sie bilden nicht ab, sondern schaffen selbst Landschaft. Der Künstler baut mit Sand, Pigmenten und Leinöl seine eigenen „terrestrischen Strukturen“ und „Erdschichten“. Das Malen erhält im Materialauftrag seinen ersten produktiven Widerstand. Das Bild erzählt im Ergebnis vom Prozess seiner Entstehung.

Das Arbeiten in die Tiefe vollzieht sich als Schichtenbau im Zusammenspiel von Material und Malwerkzeug. Der Bildaufbau folgt nicht Geographie und Geologie, sondern Gesetzen der Komposition und dem freien Spiel von Farben, Flächen und Linien. Neben dem Erdigen spricht aus den Bildern Archaisches: Landschaft nicht als Oberfläche, sondern als Fundamentales, als Manifestation von Ursprünglichem und von Urkräften. Hinzu kommt ein Repertoire an Zeichen, Ziffern und Buchstaben.

Manche Blöcke umkreisen Körperhaftes, manche Kratzer und rätselhafte Graphismen rufen im Betrachter den Spurensucher wach. Allerdings bietet der Künstler keine Archäologie im Sinne eines analytischen Erschließens von Relikten. Er liefert keine Zusammenlese von Fragmenten zu einem geschlossenen Bild. Vielmehr formuliert er seine Lust an der Entdeckung, ohne das Räselhafte ganz aufschließen, ohne die Magie

enthüllen zu wollen. Die Aura der Erscheinung steht über der allzu schnellen Entschlüsselung, das Sichtbare gibt sich komplex und vielschichtig. Die Botschaft lautet: Um dem Wesen der Dinge nahe zu kommen, empfiehlt sich genaue Wahrnehmung, sinnliche Annäherung und Empathie.

Die Materialität der Bilder lässt den Betrachter mit dem ganzen Körper reagieren. Ihm stehen Blöcke, Böden, Wände, Räume ebenso konkret wie als Chiffre gegenüber. Die Bilder erzählen neben ihrer eigenen Entstehungsgeschichte auch von tief eingelagerter Geschichte. Wie das Wort sagt: Geschehenes und Geschichtetes, Ablagerungen von Ereignissen und Erfahrungen.

Tom Gefken greift Bildfunde aus dem alltäglichen Kontext auf und überblendet sie mit seiner Malerei. Die Fragmente lassen oft kaum mehr an den ursprünglichen Kontext denken und gewinnen eine Offenheit und Vielschichtigkeit, die der Künstler assoziativ fortschreibt. Gefken interessiert vor allem Haltungen und Gesten. Es geht weniger um die Identifizierbarkeit einer konkreten Person als um Archetypen menschlichen Auftretens, Verhaltens oder Interagierens. Gefken handelt auch existentielle Grundthemen formal eher beiläufig ab. Wie hingeworfen, lakonisch weitergedacht und mit wenigen, ästhetisch oft disparaten Mitteln realisiert. Die Titel treten häufig später dazu, ebnet eine Deutungsspur, unterstreichen das Bildgeschehen aber nicht einfach, sondern stehen oft quer dazu, konterkarieren oder umspielen die Darstellungen ironisch.

Gefken greift auf, was ihn innerlich berührt. Distanz ist nicht sein Ding, behagliche Zimmertemperatur sucht man in seinen Arbeiten vergeblich. Der Künstler bedient sich neben den Medien vor allem bei Nachlässen, die ihm auf Dachböden oder Flohmärkten begegnen. Gefkens Objektkästen, von denen hier eine Auswahl zu sehen ist, sind Bildspeicher, in denen sich die Hinterlassenschaften Unbekannter mit der persönlichen Geschichte des Künstlers verbinden.

Der Künstler schwärzt häufig Augen in den Fotografien aus aufgefundenen Alben mit einem Balken oder sticht rabiat Augen aus. Mit diesem Akt der Anonymisierung überträgt er konkrete Einzelgeschichten in die großen allgemeinen Erzählungen, die das kollektive Bewusstsein, das heißt letztlich die Kultur speisen.

Leben ist nicht nur Handeln in der Gegenwart, sondern vor allem auch Erinnern. Identität speist sich aus Geschichte und Gedächtnis, aus dem Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen, Verarbeiten und Verdrängen.

Erinnerungsarbeit mit Gegenwartsanschluss ist, wenn sie sich nicht mit nostalgischem Zartbitter begnügt, ein schmerzhafter Prozess. Enttäuschungen, Selbsttäuschungen, Täuschungen und Trugschlüsse werden mitgeliefert. Erinnerungsarbeit ist häufig und nachhaltig von der frühen Ahnung angetrieben, dass etwas nicht stimmt unter der Oberfläche, hinter der mühsam gezimmerten Fassade von Familie und kleinbürgerlichem Kiez.

Zentrale Motive im Werk Dieter Rogges sind Städte und Landschaften. Zugleich gibt der Künstler einer Vielzahl von technischen Gerätschaften und Objekten zeichnerisch eine neue Gestalt. In allen Werkgruppen knüpft er an die Realität an, benutzt allerdings eine medial, meist fotografisch vermittelte Wirklichkeit als Impulsgeber für seine Zeichnungen.

Entstanden ist ein ganzer Katalog von Formfindungen, zugleich eine Dokumentation der ästhetischen Auseinandersetzung mit Konstruktionen, in der die Imagination des Künstlers und die Innovation des Ingenieurs miteinander korrespondieren. Inzwischen kann sich der Zeichner aufgrund des angelegten Repertoires von konkreten fotografischen Vorlagen auch lösen. An gesehene Formen lagert er erinnerte Formvariationen an.

Wiederholung und Variation prägen das serielle Verfahren. Indem der Künstler immer das Gleiche tut, schärft er den Blick für die Differenz. In der zeichnerischen Aneignung eines Werkstücks oder einer Maschine vollzieht sich ein buchstäbliches Betasten mit den Augen. Erst die Abwesenheit der Begriffe ermöglicht das wirkliche Begreifen von Gegenständlichem.

Technische Objekte besitzen einen hohen formalen Reiz. Dieter Rogge löst sie aus ihrem Funktionszusammenhang und richtet den Blick ganz auf ihren autonomen Objektcharakter hin aus. Technik kommt so zu sich selbst, das heißt zu ihrer eigenen aus dem Funktionszusammenhang gelösten Ästhetik. Die Form und das künstlerische gestaltende Tun tragen sich selbst als gestaltetes und gestaltendes Gebilde. Die Zeichnung gewinnt ein Eigenleben. Die Ansammlung der Bildelemente wirkt wie zufällig hingeworfen, so als sei hier nicht komponiert, sondern ausgeschüttet worden. So lassen sich die von technischem Gerät angeregten Blätter wie abstrakte Würfel lesen: die zeichnerischen Mittel selbst rücken ins Zentrum, nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung bestimmt das Bild.

Es ist ein verrätselte Gegenstandswelt, die der Künstler hier entwirft. Auf den ersten Blick sind Objekteigenschaften erkennbar, die mehr oder weniger einen technischen Verwendungszusammenhang suggerieren. Doch letztlich lässt sich kein eindeutiger Zweck ausmachen. Es bleiben Fragezeichen, es bleibt eine Differenz zwischen dem was ist und dem was sein könnte, ein Doppelcharakter, den das Bild selbst formuliert. Damit erfüllt diese technoide Kunstwelt eine der Grundfunktionen, die Dieter Rogge der Kunst insgesamt zuweist. An eine Atelierwand hat Rogge ein Adorno-Zitat gepinnt, das ihm nicht zuletzt in Bezug auf seine Blätter aus dem Tagebuch eines Heimwerkers äußerst passend erscheint. Alles was eine Funktion hat, ist ersetzbar. Unersetzlich ist nur, was zu nichts taugt, sagt Adorno.

Was denkt der Empfänger, wenn er ein mehr oder minder volles Blatt aus dem Umschlag zieht? Er könnte es wegwerfen, zurücksenden, an einen anderen Kollegen weiterschicken. Doch diese Blöße gibt er sich nicht. Wenn mir da kein Platz freigehalten ist, schaffe ich mir halt welchen. Aus der Papierkiste ein paar Streifen

geholt, horizontal und vertikal aufgeklebt, mit Ölfarbe einige breite Ovale gesetzt, schon ist die Überfülle gebannt beziehungsweise mit großzügigem Strich verstärkt. So hat der Widerstand gegen die Zumutung des vollen Blattes noch mehr Statik und Dynamik zugleich in die Komposition eingezogen, und das Zuspiel hat sich angesichts eines Gegners, der im Angriff die beste Verteidigung sieht und Ellenbogen zeigt, als äußerst fruchtbar erwiesen. Allein und einzeln hätten die beiden Kollaborateure und Kombattanten ein solches Blatt voller Saft und Kraft wohl kaum geschafft.

Die Situation einer grafisch weitgehend ausgeschöpften Fläche findet Dieter Rogge auch in einer Arbeit von Gunther Gerlach vor, dem Teilstück einer größeren, von Gerlach verworfenen Radierung. Rogge knüpft seine Reaktion an einer einzigen horizontalen Linie an, die ihn an ein Motiv aus zahlreichen eigenen Landschaftszeichnungen erinnert. So legt er auf das Radierungsfragment mit dem markanten Höhenzug ein eigenes Gedicht, das sich mit dem Mont Ventoux befasst. Wenn man so will, gibt Rogge dem ungegenständlichen grafischen Blatt Gerlachs nicht nur die Anmutung einer Landschaftsdarstellung, er betitelt das Blatt auch. Im Ergebnis stehen sich nun Text und freie Grafik gegenüber, dabei mutieren manche ungegenständlichen zeichnerischen Setzungen angesichts des Gedichts direkt zu abstrahierten Landschaftselementen.

Bisweilen liegt die Reaktion des Kollaborateurs nicht vorwiegend auf der Blattbesetzung des Erstautoren, sondern daneben. Ist, wie durchaus häufiger anzutreffen, Freifläche gelassen, so zeugt das doch schon von respektvollem Umgang miteinander. In einem Fall ist eine ursprünglich fein und zartgliedrig gehaltene Linie als Grenzmarkierung auch farbig verschiedener Zonen verstärkt worden. **Die unterschiedliche Autorenschaft bleibt somit sichtbar und das Zusammenspiel gibt sich als Nebeneinander verwandter Strichführung und Kompositionsauffassung zu erkennen.** In einem anderen Fall greift der Co-Autor in die Zone des Künstler-Kollegen ein und verstärkt die Achsen und Richtungen dynamisch mit breitem Strich sowie farbigen Balken und Feldern.

Tom Gefken bietet Dieter Rogge ein Drumset auf einem ansonsten freien Stück Papier an. Für den selbst auf rockmusikalischem Terrain tätigen Gefken ist das Motiv typisch. Dem frei und wenig mimetisch agierenden Zeichner Rogge eine solche realistische Darstellung vorzulegen, kann schon fast als bewusste Herausforderung betrachtet werden. Rogge setzt entsprechend deutlich und in drastischer Aufmischung der Bildsprache auf Pauspapier eine für seine Arbeitsweise typische gestische Lineatur, die letztlich als bleibendes störendes Moment über dem Schlagzeug liegt. Auf die freie Fläche platziert er ein Werkstück aus einem Themenfeld, mit dem er sich gern und häufig befasst: Es handelt sich um eine Winde aus den Konstruktionen-Kosmos Leonardos. Die Ähnlichkeit der Winde mit einem Standtom aus Tom Gefkens Schlagzeug mag ihn besonders zu dieser Beimischung angeregt haben. Ein roter Balken als die Komposition flankierendes Moment, sowie ein Streifen kariertes Papier am oberen Bildrand, in den das Bildtitel, wenn man so will, geschrieben ist,

komplettieren das Zusammenspiel von Rogge und Gefken. Hierbei bleibt offen, ob es sich bei den beiden grafisch so unterschiedlichen ausgerichteten Künstlern in diesem Fall um Zuspierer oder Gegner handelt. Aber auch Konkurrenten laufen schließlich im Wortsinn miteinander, nicht um den anderen abzuschütteln oder auszublenden, sondern um sich zu messen.

Interessant, wie drei eng verwandte Bilder von Gunther Gerlach zu ganz unterschiedlichen Reaktionen reizen. Gefken antwortet auf die kantige Konstruktivität mit zwei Buttons, in denen ein altertümlicher Telefonhörer und ein Pfeil mit Schnur zu sehen sind. Scherling stellt der markanten linearen Setzung eine Farbfläche zur Seite, so dass eine dynamische Bildlandschaft entsteht. Eine motivisch weit entfernte Koproduktion von Gerlach und Gefken fügt sich formal bestens zusammen. Gefken hat in dem für ihn typischen Druckverfahren ein Pin-Up-Girl so an eine abstrakte blockhafte zeichnerische Formulierung Gerlachs angeschlossen, dass sich eine Mittelachse, eine Art Spiegelung und ein Dreieck ergeben. Die inhaltlich denkbar weit auseinander liegenden Komponenten fügen sich also auf der kompositorisch Ebene zusammen. Der antwortende Mitspieler behauptet seine Identität und nimmt doch das Zuspil auf.

In einer weiteren Gemeinschaftsarbeit des Duos Gefken/Rogge eröffnen zwei aufeinander zufliegende Doppelflugzeuge das Geschehen. Am unteren Rand taucht eine Taube in die Breite gezerrt auf. Am oberen Rand des Blatts ist ein Gesicht platziert. Rogge nimmt nun in Gestalt einer ovalen Pappe, die er mehrfach neben das Porträt druckt, den Bildnisball auf. Gleichzeitig greift er auch auf die die ihm sonst fremde mimetische Handschrift des Mitspielers zu und zeichnet in ein Oval das figürlich ausformulierte Gesicht des Flugpioniers Louis Blériot. Zwischen die Huckepack-Jets setzt er ein Exemplar aus der Frühzeit der aeronautischen Versuche. Die Doppelung aus der Bildvorlage bedient Rogges Erwiderung durch zwei Propeller, die das archaische Flugobjekt wie einen aus der Zeit gefallen Hubschrauber aussehen lassen.

Blickt man auf den Block von Gemeinschaftsarbeiten an der großen Wand, so stellt sich ein Eindruck von Vielfalt ein aber auch das Empfinden einer gemeinsamen Ästhetik in den Blättern. Der Betrachter kann im vergleichenden Blick die Handschriften der Vierkant-Künstler nach einer Zeit des Einlesens vermutlich ganz gut identifizieren. Vielleicht gelingt es ihm auch, die unterschiedlichen Formen der Aktion und Reaktion wahrzunehmen. Es wird feststellen, dass Duo-Arbeiten häufiger und Kooperationen des gesamten Quartetts seltener vorkommen. Die Künstler konnten nämlich rasch feststellen, dass die Beteiligung aller zu einer größeren Defensivhaltung und zu Blättern mit einer eher geringen Reibungsenergie geführt hat. Was der Betrachter dieses 15er Blocks vitaler malerischer und zeichnerischer Ko-Produktionen aber in jedem Fall realisieren dürfte ist, dass jeder einzeln eine solche respektable und vitale, niemals auseinander fallende Durchmischung von Bildsprachen nicht hinbekommen hätte.