

Daimler Art Collection

Classical : Modern I

Klassische Moderne aus der Sammlung

Daimler Contemporary, Berlin

12. April – 17. September 2006

Renate Wiehager

Vorwort

Das frühe, zunächst auf Bildwerke bezogene Interesse der Daimler Art Collection galt den Künstlern aus dem süddeutschen Raum, Lehrmeistern und Schülern der Stuttgarter Akademie wie Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Jean Arp und Max Bill. Allen gemeinsam war das künstlerisch motivierte Interesse an einem interdisziplinären Dialog zwischen Bildender Kunst, angewandter Gestaltung, Architektur und Grafikdesign in der Nachfolge des Bauhauses. Dieser Ausrichtung an einem forschenden künstlerischen Denken ist die Daimler Art Collection bis heute verpflichtet; ein Denken, das sich auch stets dem Menschen, seiner Phantasie und Innovationskraft widmet. Mit dem systematischen Aufbau dieser Schwerpunkte und der konzentrierten inhaltlichen Erweiterung abstrakt-konstruktiver, konzeptueller und minimalistischer Positionen bis in die Gegenwart hinein, hat die Daimler Art Collection ein klares und auch kunstwissenschaftlich fundiertes Profil ausgeprägt.

Die Werkgruppe der Klassischen Moderne in der Daimler Art Collection, die 1977 mit dem Ankauf eines Gemäldes von Willi Baumeister begründet wurde, umfasst vorrangig Malerei, aber auch Skulptur, Wandobjekte und Grafik. Die Exponate zeichnen ein Bild der Entwicklung der Kunst bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts mit schwerpunktmäßigem Bezug zum südwestdeutschen Raum. In das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts datieren zwei

D

A C

Kompositionen Adolf Hölzels und bilden so chronologisch den Auftakt der Sammlung. Hölzel, der 1905 an die Stuttgarter Akademie berufen wurde, zählte u.a. Willi Baumeister, Camille Graeser, Otto Meyer-Amden, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Adolf Fleischmann und Ida Kerkovius zu seinen später prominenten Schülern; sie sind mit – den Entwicklungsgang nachzeichnenden – Werkgruppen bzw. repräsentativen Einzelwerken vertreten. Schlemmer – dem mit neun Arbeiten aus drei Jahrzehnten innerhalb der Daimler Art Collection besonderes Gewicht zukommt – war von 1921–28 als Lehrer am Bauhaus in Weimar und Dessau tätig. Josef Albers, dessen Biografie ebenfalls wesentlich durch Studium und Lehrtätigkeit am Bauhaus geprägt wurde, emigrierte 1933 in die USA, wo er eine der führenden Lehrerfiguren wurde. Vier Werke in der Sammlung zeichnen die wichtigen Entwicklungsschritte der amerikanischen Zeit nach.

Ein besonderes Sammlungsinteresse ist Max Bill gewidmet. Bill studierte am Dessauer Bauhaus bei Schlemmer, Kandinsky und Klee und war 1950 Mitbegründer sowie erster Rektor der Ulmer Hochschule für Gestaltung. In Paris wurde Bill Mitglied der 1931 gegründeten Gruppe ›abstraction–création‹, der u. a. auch die in der Sammlung vertretenen Künstler Arp, Baumeister und Vantongerloo angehörten. Die Letztgenannten bilden zusammen mit Camille Graeser, Verena Loewensberg und Richard Paul Lohse den Kern der ›Zürcher Konkreten‹, deren Wortführer und theoretischer Kopf bis in die 1960er Jahre hinein Max Bill blieb. Friedrich Vordemberge-Gildewart – kurzzeitig Student am Bauhaus in Weimar und Dessau, Mitglied von ›De Stijl‹, Mitbegründer von ›die abstrakten hannover‹, mit Bill befreundet und späterer Lehrer an der Ulmer Hochschule – berührt alle diese Kreise und kann als wichtigster Pionier der konkreten Kunst in Deutschland angesehen werden.

Die Ausstellung ›Classical : Modern k‹ verfolgt vier Hauptlinien. Dies ist zunächst mit rund 30 Arbeiten die Wirkungsgeschichte des Stuttgarter Hölzel-Kreises, beginnend mit zwei Gemälden Hölzels aus der Zeit seiner ersten Stuttgarter Jahre (1908/09) und chronologisch gefolgt von Arbeiten seiner oben genannten Schüler. Der Bogen spannt sich von Schlemmers Ölstudie *Rote Dächer – Jagdschloß Grunewald*, 1913, die noch während dessen Studienzeit bei Hölzel entstand, bis zu Werken von Johannes Itten und Camille Graeser aus den 1950er/60er Jahren. Eine zweite Argumentationslinie repräsentiert mit monografischen Werkgruppen von Adolf Fleischmann, Rupprecht Geiger, Josef Albers sowie großformatigen Einzelwerken von Günter Fruhtrunk Aspekte von Monochromie und Farbfeldmalerei aus dem Zeitraum 1950 bis 1994. Eine dritte Hauptlinie ist Beispielen konstruktiver und konkreter

D

A C

Kunst gewidmet. Hier ist der chronologische Auftakt mit Richard Paul Lohses Streifenbild von 1949 gegeben, der Bogen spannt sich bis zu Max Bills *caput mortuum* aus dem Jahr 1972.

Der vierte Argumentationsgang folgt dem Grundprinzip der Ausstellungen der Daimler Art Collection – seien es thematische Präsentationen im Unternehmen, die Stationen der Tournee durch Museen weltweit oder die Ausstellungen im Daimler Contemporary Berlin –, die Werke der klassischen Moderne und Nachkriegsavantgarde in einen Dialog mit Werken der zeitgenössischen Kunst zu stellen. So ist etwa der Gruppe der Farbfeldmaler Günter Schareins *Sehnsuchtstriptychon*, 1987, an die Seite gestellt. Vier Bilder des Stuttgarter Malers Ben Willikens aus dem Zeitraum 1984 bis 2004, der auch das Farbkonzept für die Ausstellung entwickelt hat, sowie eine Bodenarbeit von Philippe Parreno stehen in einem engen geistigen Austausch mit auf Schwarz, Weiß und Grautöne reduzierten klassischen Werken von Albers, Arp, Vordemberge und Vantongerloo. In das Umfeld der konstruktiven und konkreten Kunst haben wir aktuelle Arbeiten von Reyle, Rockenschaub, Hiepler, Gillick und Monk integriert, die sich in unterschiedlicher Weise auf das formale Vokabular und die analytischen Bildkonzepte der Klassiker beziehen lassen.

D

A C

Renate Wiehager

Zur Eröffnung der Ausstellung ›Classical : Modern I‹,
Daimler Contemporary, Berlin, 11. April 2006

Geburt der Moderne in Stuttgart 1906

Wenn man die Kunstgeschichtsbücher zum 20. Jahrhundert aufschlägt, wird man finden, dass die Geburt der ungegenständlichen Kunst mit dem ersten abstrakten Aquarell von Kandinsky aus dem Jahre 1910 datiert wird. Tatsächlich aber war der damals in München lebende Russe Kandinsky kein Erfinder, sondern hat vielmehr die Summe aus Entwicklungen der unmittelbar vor ihm liegenden Jahre gezogen. So ist zum einen der Schritt in die Ungegenständlichkeit mit dem Namen von Adolf Hölzel verbunden, den Kandinsky aus dessen Münchner Zeit kannte und der seit 1906 in Stuttgart als Professor tätig war. Hölzel war durch den Jugendstil geprägt, hatte aber schon um 1905 das Spiel von Linie und Flächenornament mit Eindrücken aus der Natur verbunden und in quasi abstrakten Farbformen verdichtet. Ein radikaler Schritt, von dem seine später berühmten Schüler Baumeister, Schlemmer, Itten, Fleischmann, Graeser und Kerkovius profitierten. Ebenfalls schon 1907 berichtet der junge August Macke in einem Brief von seinen Versuchen, »Farben auf einem Brett zusammenzustellen, ohne an ein reales Objekt zu denken«. In Österreich verhilft zur gleichen Zeit ein Blick durchs Mikroskop dem jungen Alfred Kubin zu der schockhaften Erkenntnis, dass die sichtbare Welt keineswegs so fraglos existiert, wie unser Blick auf die Natur uns Glauben macht. In seinem 1909 veröffentlichten Roman ›Die andere Seite‹ lässt er einen jungen Maler davon träumen, »neue Formgebilde nach geheimen inneren Rhythmen« zu malen. Über die Verschmelzung farbiger und musikalischer Klänge und Rhythmen denkt um 1905 auch der litauische Maler-Musiker Ciurlionis nach und entwirft daraus abstrakte Bildkompositionen ›gemalter Musik‹.

Eine solche ›abstrakte Musikalität‹ charakterisiert innerhalb der Werkgruppe von Adolf Hölzel in unserer Ausstellung vor allem dessen *Komposition (Glasfensterentwurf)* von 1930. Vor seinen frühen Gemälden mit religiösen Motiven, wie sie den Auftakt unseres Rundgangs hier

D

A C

im Haus Huth bilden, wird man zunächst kaum nachvollziehen können, wie es von hier aus einen Weg geben konnte von der stereometrisch reduzierten Figürlichkeit in den Bildern von Schlemmer und Meyer-Amden über die surrealen Farbformen Baumeisters bis zu den mathematisch »konkreten« Bildern eines Camille Graeser. Und doch: Der Schlüssel liegt in Hölzels streng rationalen Figurenkompositionen und in der kristallinen Flächenstruktur seiner Bildhintergründe einerseits, in der Systematik seiner auf Farbtheorien und Formentwicklungen fußenden Lehre andererseits. Abstrahiert man in der Vorstellung aus Hölzels Bildern den malerischen Duktus, der seine Herkunft aus der Münchner Schule belegt, so schimmert gleichsam die linear choreografierte Flächenkunst eines Schlemmer durch die Malschicht hindurch. Für Baumeister mag Hölzels Variabilität zwischen abstraktem Linienspiel und assoziativ-motivisch aufgeladener Flächenkunst anregend gewesen sein. Ida Kerkovius hingegen spinnt den fabulierenden Tonfall des Lehrers in eine von Märchen, Mythen und biblischem Personal inspirierte Erzählkunst weiter.

Faktisch einzuschätzen ist die spezifische Modernität Hölzels als Maler wie als Lehrer – und damit auch seine wegweisende Leistung für die Entwicklungsgeschichte der abstrakten Kunst in Deutschland – allerdings erst, wenn man sich die noch ganz in der doktrinären Formelhaftigkeit des 19. Jahrhunderts wurzelnde akademische Lehre vor Augen führt, wie sie zeitgleich in anderen Städten Deutschlands herrschte. So zelebrierte Franz von Stuck in München ein strenges Regiment, unter dem die selbstbewussteren Zeichnungen seines Schülers Kandinsky durchfallen mussten. In Dresden litt George Grosz unter seinem Lehrer Richard Müller, der ihn zu sklavischer Kopiertätigkeit zwang. Georg Tappert musste sich gegen das biedere Menschenbild wehren, das sein Lehrer auf der Akademie Burg Saaleck, der spätere NS-Ideologe Paul Schultze-Naumburg, ihm aufzwingen wollte. Rudolf Schlichter bezeichnete Walter Conz, dessen Meisterschüler er an der Karlsruher Akademie war, als »größten Kitschier am hiesigen Kunsthimmel«, bevorzugte aber diesen noch vor den zeitgleich tätigen Professoren Wilhelm Trübner und Hans Thoma, die versuchten, die Studenten inhaltlich nach ihren Vorstellungen zu formen. Adolf Hölzels progressive Lehre und Kunst wurden in Stuttgart selbst von dem Akademiedirektor und Künstlerkollegen Robert von Haug, einem detailfanatischen Historienmaler, massiv angegriffen, indem die Wandbilder seines Schülers Pellegrini verhängt oder gar zerstört wurden.

Hölzel verzichtete als Lehrer bewusst darauf, in die Arbeiten seiner Schüler hineinzukorrigieren und unterstützte so die Eigenart jeder persönlichen Entwicklung. Er praktizierte eine Lehre in Form wöchentlicher Vorlesungen mit praktischen Beispielen, welche

D

A C

sich auf die grundlegenden bildnerischen Mittel konzentrierten: Linie und Form, Kontrast und Farbe. Diese wurden anhand von Farbtafeln und schematischen Zeichnungen sowie in der Analyse der alten Meister diskutiert: »Denn aus diesen Vorträgen kann sich jeder herausholen, was ihm passt, während ich bei Korrekturen im Bild einen gewissen Zwang ausüben würde, etwas, was eigentlich mit meiner persönlichen Empfindung zusammenhängt, dem Schüler unnütz aufzuoktroieren.« (Adolf Hölzel, in: Kat. Ausst. Hölzel und sein Kreis, Kunstverein Stuttgart 1961.)

Der Hölzel-Kreis I

Itten, Schlemmer, Kerkovius, Baumeister.

Die Sonderrolle von Albers

»Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden! Die Kunst soll nicht mehr Genuss Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein«, proklamiert 1919 Walter Gropius in dem von ihm verfassten Manifest zur Gründung des Bauhauses in Weimar. Die Idee der Heranbildung eines neuen Menschen für eine neue, freie Gesellschaft gehört zu den essentiellen Gründungsutopien des Bauhauses. Und es sind ganz wesentlich die Schüler Hölzels, die diesen revolutionären Geist, der noch das ganze 20. Jahrhundert durchweht, von Weimar, später von Dessau und Berlin aus in die Welt tragen. Johannes Itten, geboren 1888 im Berner Oberland, studierte von 1913 bis 1916 bei Hölzel und galt als sein inoffizieller Assistent. Itten vertiefte sich vor allem in die Lehre Hölzels und entwickelte daraus, nach seiner Berufung als Lehrer an das Weimarer Bauhaus 1919, den berühmten, für alle Bauhäusler obligatorischen ›Vorkurs‹, der die Methoden der Kunsterziehung in vielerlei Hinsicht revolutionierte. Die zwei Werke der Daimler Art Collection belegen, dass er sich noch im Spätwerk mit den dunkel umrandeten Farbformen bzw. ›durchlichteten‹ Farbarchitekturen auseinandersetzt, wie er sie in Hölzels Glasfensterentwürfen kennen gelernt hatte.

Oskar Schlemmer, 1888 in Stuttgart geboren, tritt 1912 als Meisterschüler in die Klasse Hölzels, er kann während des Krieges zu gelegentlichen Studienaufenthalten und 1918 noch einmal ganz in die Klasse zurückkehren. Schlemmer nahm bei Hölzel vor allem die innige Verbindung von strenger Regelhaftigkeit und Intuition auf, die Parallelität objektiver Bildgesetze und subjektiver Empfindung, aus denen die künstlerische Konzeption erwächst und deren Ausgleich immer neu herzustellen ist. Hölzels Lehre der konstruktiven Verankerung von Figur und Raum im Bild entwickelt Schlemmer nach seinem Eintritt als Lehrer am

D

A C

Bauhaus 1920 mit geometrisch vereinfachten Raumkompositionen weiter, in welchen der Mensch als Kunstfigur frei und nach eigenen Gesetzen agiert.

Während *die Roten Dächer – Jagdschloß Grunewald* den Einfluss Cézannes mit der Lehre Hölzels zu verbinden sucht, zeigt das *Relief H* von 1919 aus Aluminium bereits die für Schlemmer in dieser Zeit typische, konstruktiv-zeichenhafte Facettierung der Figur und deren Einbindung in ein abstraktes Raumkonzept. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten zwingt Schlemmer in die innere Emigration; sein *Frauenkopf* von 1935 und die *Zwei Köpfe* aus dem Jahr 1943 erfassen die klassisch stilisierte Kopfform im eng umgrenzenden Bildformat als Symbol geistiger Freiheit in einer Zeit quälender politischer und menschlicher Einschränkung.

Eine dritte Brücke von Hölzel zum Bauhaus ist mit Ida Kerkovius gegeben, die – 1879 geboren – ab 1903 als Schülerin bei Hölzel in München beginnt und 1910 in Stuttgart in seine Meisterklasse eintritt. Kurzzeitig wird Johannes Itten 1913 in Stuttgart ihr Schüler, bei dem wiederum Kerkovius sieben Jahre später am Bauhaus den Vorkurs besucht. Parallel ist sie in den Malklassen von Klee und Kandinsky sowie in der Weberei tätig. Kerkovius bleibt Hölzel bis zu dessen Tod als Freundin und Mitarbeiterin eng verbunden, wie auch ihr Werk zeitlebens sich aus der farbigen Suggestivität und der religiös durchdrungenen Figurenkonzeption ihres Lehre speist.

Wie befreiend, positiv und wegweisend Hölzels Lehre war, hat im Rückblick sein Schüler Willi Baumeister formuliert: »Sie haben als Mensch, als Künstler und Lehrer eine vorbildlich schöne Atmosphäre in Stuttgart geschaffen. Wir hatten durch Sie eine Schule für Kunstgesinnung, die den berühmtesten Pariser Schulen mindestens gleichwertig war. Die Köpfe rauchten voll der Taten, die noch ungetan waren. Es gab eine ganz seltene Ballung von Menschen und Ideen. Sie haben die Probleme aufgeworfen, die allein wichtigen Hinweise gegeben und uns damit vor einen großen Horizont gestellt, uns aufgelockert und uns hingeführt zum rein Künstlerischen. Ich erinnere mich an Einzelheiten, die die alleinigen Wegweiser für mich wurden – und an eine Gesamthaltung, die unentwegt befahl, dass die Kunst auf dem Plateau des Ideellen eine Forschung sei. Die Resultate dieser Forschung, die Werke, bilden die große Augenschule für die Menschheit, der neue Erkenntnisse auf diesem Weg über das Optische geschenkt werden.« (W.B. an Hölzel, 28.1.1933, vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1961.)

D

A C

Josef Albers, der dritte legendäre Bauhauslehrer neben Schlemmer und Itten, hatte zwar mit Adolf Hölzel keine unmittelbare Berührung, ist aber mit der Geschichte der abstrakten Kunst in Deutschland durch Lehre und Kontakte eng verbunden. Albers wird nach seinem Eintritt in das Weimarer Bauhaus quasi über Nacht zum abstrakten Künstler, er fertigt Glasarbeiten aus Fundstücken, fügt funktionelle Möbel aus geometrischen Holzflächen, entwirft Schriften und formt Metallobjekte für den Alltagsgebrauch, experimentiert in allen künstlerischen Medien und wird zwischen 1920 und der erzwungenen Schließung des Bauhauses 1933 der einflussreichste und am längsten dort tätige Lehrer. Anschließend emigrierte Albers zusammen mit seiner Frau Anni in die USA, wo er bis 1949 am Black Mountain College in North Carolina arbeitete. Von 1949 bis 1959 stand er dem Art Department der Yale-Universität vor. Daneben hatte er zahlreiche Gastdozenturen (u.a. in Harvard, Hartford, Havanna, Santiago de Chile und Ulm).

Die vier Werke in der Daimler Art Collection repräsentieren die beiden wichtigsten Werkgruppen des Künstlers. Die *Structural Constellations* der 1950er Jahre vereinigen räumliche Perspektiv-konstruktionen in der Fläche zu einem luziden grafischen Schwarzweiß-Raster. 62 Jahre alt ist Albers, als er 1950 seine monumentale Serie *Homage to the Square* beginnt, von denen bis zu seinem Tode 1976 etwa tausend Variationen entstehen.

Der Hölzel-Kreis II

Ackermann, Fleischmann, Graeser

Max Ackermann, 1887 in Berlin geboren, hatte u.a. – wie auch Paul Klee, Wassily Kandinsky oder Albers – bei Franz von Stuck in München studiert, bevor er 1912 nach Stuttgart kam. Die Auseinandersetzung mit der Lehre Hölzels befördert seine um 1918 datierten ersten abstrakten Kompositionen. 1919–20 nimmt er bei Hölzel Privatunterricht, die Erkenntnisse dieser Zeit fließen ab 1930 in seine Stuttgarter Seminare über »Absolute Malerei«.

Der 1892 in Esslingen gebürtige Adolf Fleischmann konnte auf seinen zahlreichen Reisen durch Europa in der ersten Jahrhunderthälfte mit den bedeutenden Künstlern seiner Zeit Kontakte aufnehmen. Er wird vermutlich schon 1914, während seiner Ausbildung an den Stuttgarter Grafik-Werkstätten, dann nach seiner Militärzeit 1915–17 Kontakt mit Lehre und Person Hölzels aufgenommen haben. 1952 findet Fleischmann den ihm entsprechenden Lebensort in New York. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens und das Thema der Vibrationsbewegung der Farbe sind die Charakteristika der Gemälde Fleischmanns.

D

A C

Camille Graeser, der zum Kern der ›Zürcher Konkreten‹ gehörte, hat sein künstlerisches Programm 1944 so definiert: »Konkret ist streng logisches Schaffen und Gestalten von Kunstwerken, die Eigengesetzlichkeit haben. Konkret ist Ausschaltung alles Unbewussten. Konkret heißt Reinheit, Gesetz und Ordnung.« Graesers programmatische Strenge basiert auf einem kombinierten Studium von Innenarchitektur, Grafik und Produktgestaltung in Stuttgart, dem sich ein Jahr künstlerischer Ausbildung bei Adolf Hölzel von 1918–19 anschloss.

Organische Abstraktion und lyrische Konstruktion

Arp, Fruhtrunk, Geiger, Scharein

Die biografischen Verbindungen von Jean Arp (1887–1966) zu den schon genannten Künstlern unserer Ausstellung sind vielfältig: Während seiner wiederholten Aufenthalte am Weimarer Bauhaus und in Berlin 1922–24 begegnet er u.a. Schlemmer und Itten, im Laufe seiner Pariser Jahre und als Mitbegründer der Künstlergruppe ›abstraction-création‹ kommt er mit Bill, Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo und Baumeister zusammen. Arps Werk verbindet sich mit den großen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Dada, der Surrealismus sowie die abstrakten Tendenzen der 1930er Jahre. Seit 1916 tritt Arp als Dichter und bildender Künstler gleichermaßen hervor. Sein assoziatives Spiel mit sprachlicher Mehrdeutigkeit findet ihr bildliches Gegenüber in den Collagen, Plastiken und Reliefs. Einer der großen Bewunderer Arps und mehrjähriger Assistent in dessen Pariser Atelier war Günter Fruhtrunk. Fruhtrunks (1923–1982) Werk ist geprägt durch eine äußerst strenge Farb- und Formgestalt, die durch seine Arbeit in den Ateliers von Fernand L ger und Arp 1952–58 beeinflusst wurde. *Epitaph für Arp*, 1972, ist eines von drei Gemälden, das Fruhtrunk seinem langjährigen Freund und Förderer Arp widmete.

Zu den großen Einzelgangern der lyrischen Abstraktion in Deutschland gehört der 1908 in München geborene Rupprecht Geiger. Er ist zunächst als Architekt tätig und bildet sich autodidaktisch als Maler, um bereits in den 1950er Jahren eine abstrakte Farbfeldmalerei zu praktizieren, die sonst nur mit parallelen Phänomenen in Amerika vergleichbar ist. Über die frühe Konzentration auf leuchtende Rottöne kam er schließlich zum monochromen Bildobjekt. Im Vergleich mit der offensiven, signalhaften Leuchtkraft der Bilder von Fruhtrunk und Geiger möchte man die chromatischen Farbverläufe des Berliner Malers Günter Scharein (geb. 1949) als spirituelle Meditationstafeln bezeichnen. Seine von wissenschaftlicher Akribie geleiteten Farbrecherchen verbindet Scharein seit Mitte der 1980er Jahre mit einer spirituellen Aufladung über Bildtitel und motivische Anklänge an Grünewald oder die Romantiker. Dies ist

D

A C

die Folie für das *Sehnsuchtstriptychon* der Daimler Art Collection, welches das konkrete Heilsgeschehen nun in individuell und emotional einzufärbende Weiten entlässt.

Raumbilder und Bildräume

Special Guests: Von Ben Willikens bis Anselm Reyle

Die Geschichte des Bildraumes in der abendländischen Malerei von Saenredams monochrom durchlichteten Kirchenräumen bis Josef Albers ›Meditationstafeln für das 20. Jahrhundert‹, von Raphaels rational gebauten Raumfluchten bis zu Malewitschs Revolutionsikone von 1913, dem *Schwarzem Quadrat*, hat wohl kaum ein Maler unserer Zeit so akribisch und mit solch wissenschaftlichem Furor erkundet wie Ben Willikens. Die vergeistigte Klarheit von Raphael und Albers ist in Willikens Bild Raum 37 von 1984 eingegangen, während die denunziatorische Verkehrung der Moderne im Faschismus sich in das schwarzgraue Türrechteck von *Zeppelinfeld Nürnberg. Eingang zur Transformatorstation*, 1996, zurückgezogen hat. Die jüngste Auseinandersetzung von Willikens mit den bahnbrechenden Künstlerräumen der Moderne, Lissitzkys *Prounen-Raum* von 1923 und Erich Buchholz' *Berliner Atelierraum* von 1922, hat seine bisher auf Farbwerte zwischen Schwarz und Weiß beschränkte Palette, wenngleich moderat und dezidiert konzeptuell, der Farbe geöffnet. Willikens an der Geschichte der Klassischen Moderne geschulte Auseinandersetzung mit dem gemalten Bildraum, dem ›Bild im Raum‹ und dem ›Raum als Bild‹ hat zu der Fragestellung verleitet, Willikens um ein Farbkonzept für unsere Ausstellung ›Classical : Modern I‹ zu bitten. Das Ergebnis für den Betrachter ist nun, dass der Raum der Ausstellung selbst als eine Abfolge von Bildern durchschritten werden kann: Verschiedene Nuancen von lichtem Grau bis zu dunklem Graublau geben den thematischen Facetten vom Hölzel-Kreis bis zu den Aspekten Konkreter Kunst gleichsam eine malerische Klammer. Willikens Thematik der Emanzipation des Tafelbildes zum Raumbild ist auf diese Weise selbst zu einer räumlichen Argumentation geworden.

Eingeschlossen in diesen Dialog der klassischen Avantgarden mit zeitgenössischen Positionen haben wir einige jüngere Künstler, die sich als zeitgenössische Interpretatoren des Formenrepertoires wie auch der utopischen Konzepte der Moderne lesen lassen. Während Gerwald Rockenschaub seine grafischen Kürzel mit Technomusik animiert, überführt Esther Hiepler die Idee einer objektiv-mathematischen Bildkonzeption in die zeitliche Dauer eines performativen, subjektiven Findungsprozesses. Die Farbstreifen von Liam Gillicks

D

A C

Bodenskulptur scheinen wie eine minimalistisch »angewandte« Antwort auf Richard Paul Lohses Streifenbilder der 1940er Jahre. Silberfolien, Neonfarben, Spiegel, Discolicht – Anselm Reyles Werke verführen den Betrachter mit artifiziell-malerischen Oberflächen, die an europäische Zero-Kunst oder Op Art und Informel anknüpfen. Zugleich ist der Betrachter vor Reyles Bildobjekten eingeschüchtert von Riesenformaten, die den amerikanischen abstrakten Expressionismus zitieren. Jonathan Monks gepuzzelte Demontage von Malewitschs schwarzem Kreis und rotem Quadrat summiert, in konspirativer Nachbarschaft mit Olivier Mossets *Kreisbild* von 1974, die kategorischen Bildkonzepte des 20. Jahrhunderts in einer Endlosschleife, in welcher der Prozess von Behauptung und Negation des »letzten«, des »absoluten« Bildes sich immer wieder selbst überholt.

(aus der Publikation »Classical : Modern I. Klassische Moderne aus der Sammlung«, Stuttgart/Berlin 2006, S. 2–3; 6–10. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary

Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin

daily 11 am - 6 pm

D

A C