



A. H. Anke

⁴
"mehrschichtig"⁹

städtische Galerie – Peschkenhaus

M o e r s

24. Februar – 23. März 1980

Mittelrhein-Museum

K o b l e n z

15. Juni – 31. Juli 1980

städtische Kunstsammlungen

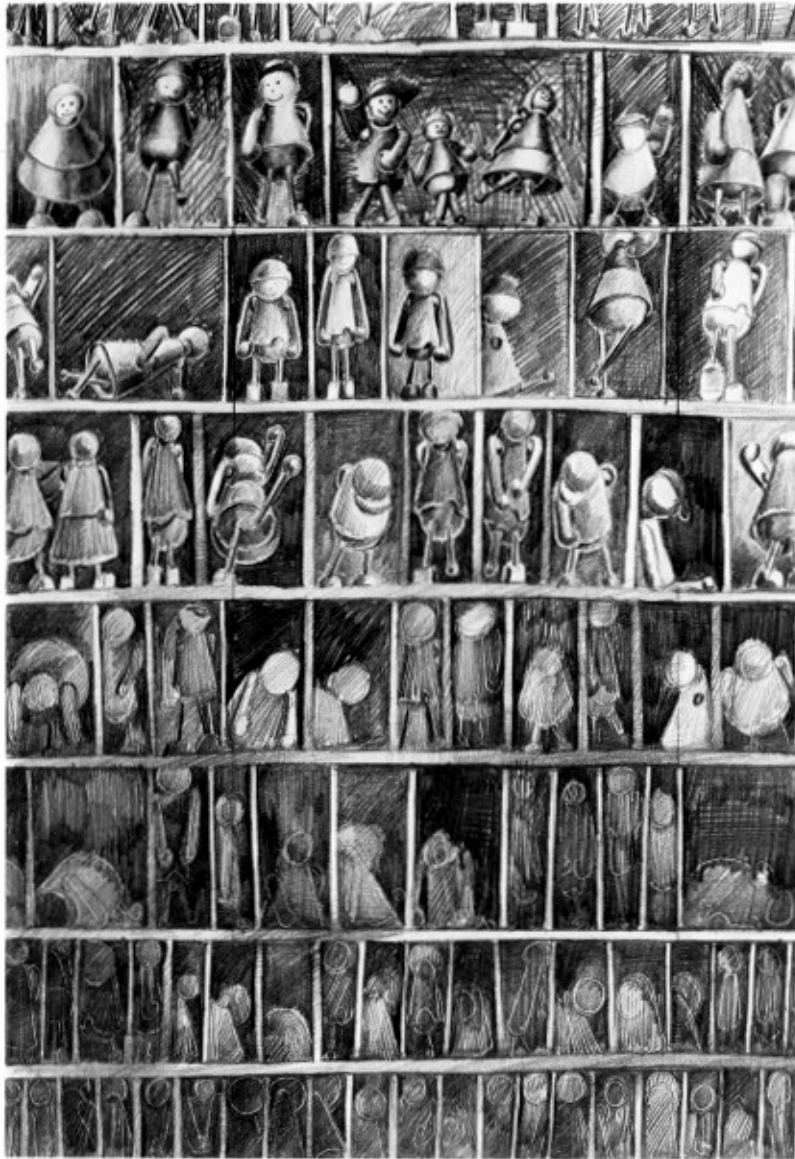
A u g s b u r g

18. September – 9. November 1980

Texte: Gisela Bisterfeld
Friedrich Röttger
Rüdiger Jörn
Reinhard Hanke
Idee, Gestaltung, Copyright:
Reinhard Hanke
Verlag: Friedrich Bischoff, FfM
Druckerei + Verlag

Umschlagabbildung:
„Kehrseite“, 57 x 65; 37 x 49,5

nebenliegende Abbildung:
„Ordnung“, 32,5 x 25,5



E i n f ü h r u n g

Dies ist meinem Auge das Fürchterliche,
daß ich den Menschen zertrümmert finde
und zerstreuet wie über ein Schlacht-
und Schlächterfeld hin.

Und flüchtet mein Auge vom Jetzt zum
Ehemals; es findet immer das Gleiche:
Bruchstücke und Gliedmaßen und grause
Zufälle – aber keine Menschen!

(Nietzsche – Also sprach Zarathustra)

Die Zeichnungen Reinhard Hankes konfrontieren uns mit einer formal-ästhetisch schönen Welt, deren Inhalte jedoch desto schrecklicher auf uns eindringen: Menschen sind als Opfer oder Fratzen dargestellt, Maschinen wirken bedrohlich, Natur erscheint vornehmlich als erstarrtes Gestein. Diese Bilder sind „Phantastik in härtester Materie“ wie Kandinski die realistische Kunst einmal nannte.

Reinhard Hanke entlehnt seine Begriffe der Wirklichkeit und seine Formen sind im einzelnen identifizierbar, doch fügt er beides – Begriff und Form – zu einer neuen Aussage zusammen, die Überwirkliches ausdrückt und den Dingen auf den Grund geht.

Die Bleistiftzeichnung ist das ihm gemäße Ausdrucksmittel: er kann damit erzählen und charakterisieren – dem Schwarz-Weiß der Zeichnung wohnt aber gleichzeitig eine Tendenz zur Abstraktion inne; sie drückt symbolisch den Widerstreit zwischen Licht und Finsternis aus, dazwischen liegt das Dämmerlicht des Unwägba-

ren und der Schatten. Die gegenständliche Welt wirkt entmaterialisiert, das Strichgefüge reduziert die Objekte auf ihr Wesentliches. Im Gegensatz zur farbigen Darstellung ist der Schwarz-Weiß-Kontrast von Graphik und-sinnlicher, er appelliert mehr an den Verstand und ist aus ihm konzipiert.

Reinhard Hankes Bilder sind sichtbare Zeichen von innerer Reflexion und Symbole für Unausprechliches – sie stellen das Absurde und das Groteske dar. Sie zeigen den klaffenden Kontrast zwischen Form und Stoff; die Explosivkraft des Paradoxen, lächerlich und grauenerregend zugleich. Hierdurch steht R. Hanke in einer Tradition, die seit der Romantik die abendländische Kunstauffassung wesentlich bestimmt hat. So ist es kein Zufall, daß seine Zeichnungen immer wieder Assoziationen zu Literatur und Philosophie erlauben.

Der Mensch ist in R. Hankes Darstellungen ein zum Leiden verurteiltes Wesen oder ein Ungeheuer, das sich immer wieder die Maske vom Gesicht reißt, bis es in all seiner Schauerlichkeit sichtbar wird.

Das Groteske wird hier nicht nur am Gegenstand deutlich, es zeigt sich auch in der Form der Darstellung: alles ist doppeldeutig, mehrschichtig: die räumlichen und zeitlichen Bezüge der Dinge untereinander sind oft nicht klar zu definieren; Schwebezustände irritieren den Betrachter; das Bild im Bild ist im Motiv, das immer wiederkehrt. Diese Techniken erinnern an die Erzählweise der Romantik, wo die Verschleierung der Identität, das Spiel im Spiel zur essen-

tiellen Aussage gehört. Sie weist uns auf die Widersprüche zwischen Sein und Schein hin, zeigt eine neue Dimension hinter dem realen Faßbaren auf.

Reinhard Hanke irritiert immer wieder die bewußte Wahrnehmung durch ein subtiles Spiel mit Vorder- und Hintergründen, er läßt uns rätseln, was Schein und Wirklichkeit ist. Diese Bilder zielen darauf ab, uns die Relativität unserer Erkenntnis vor Augen zu führen; unsere emotionale und intellektuelle Sicherheit zu erschüttern.

Trotz inhaltlicher Ähnlichkeiten haben Hankes Zeichnungen wenig mit dem Surrealismus gemein. Sie entstehen wohl selten aus dem von André Breton geforderten „psychischen Mechanismus“ und dem Unbewußten, sie scheinen im wesentlichen rationale Konstruktionen zu sein. Seine Serien und Überarbeitungen zeugen von philosophischer Reflexion, oft sogar von nahezu quälerischer Intellektualität. Sie sind von literarischen Vorbildern inspiriert; von E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe und Franz Kafka, von Dostojewski und den großen Realisten. Diese Neigung, Literatur zu zitieren, hat Hanke mit anderen großen Zeichnern, wie zum Beispiel Alfred Kubin, gemeinsam.

Und doch sind diese Zeichnungen nicht literarische Klischees, die an die Stelle eigener visueller Erfindung treten – sie sind „literarisch“ in dem Sinne, daß zur sinnlichen Erfahrung die spirituelle hinzutritt, um in der Allegorie, im Symbol, das Unbegreifliche sichtbar und faßbar zu machen.



Reinhard Hanke zeigt uns die Welt als „Wille und Vorstellung“, eine Welt der Einsamkeit, des Lelends und des Leidens. Es ist eine pessimistische Weltsicht, die hier unser Denken und Fühlen beeindruckt, es ist die Welt eines Schopenhauer und Nietzsche, die Mitleid fordert und nur im künstlerischen Schaffensakt überwunden werden kann.

Und das ist all mein Dichten und Trachten, daß ich in eine dichte und zusammen trage, was Bruchstücke ist und Rätsel und grauser Zufall.

Und wie ertrüge ich es Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätelrater und er Erlöser des Zufalls wäre!

(Nietzsche – Also sprach Zarathustra)

Gisela Bisterfeld

„Beziehung“, 32,5 x 25

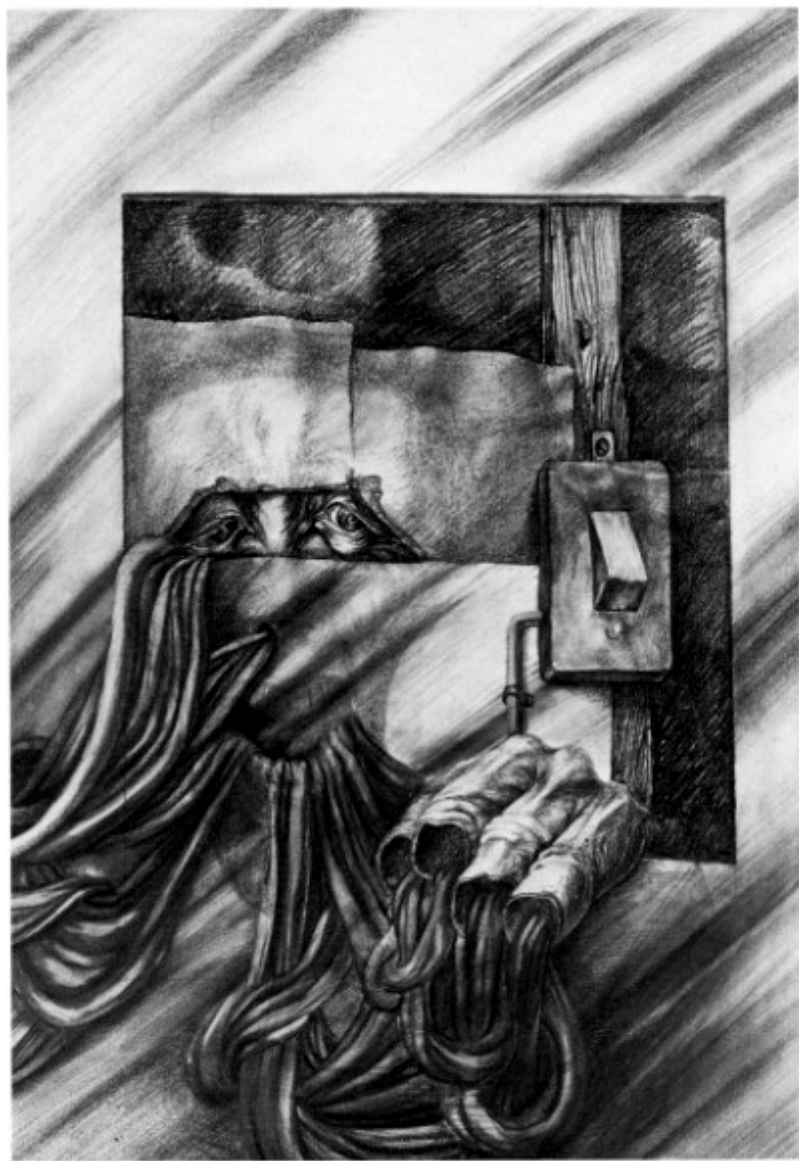
Zeichnungen der folgenden Seiten:

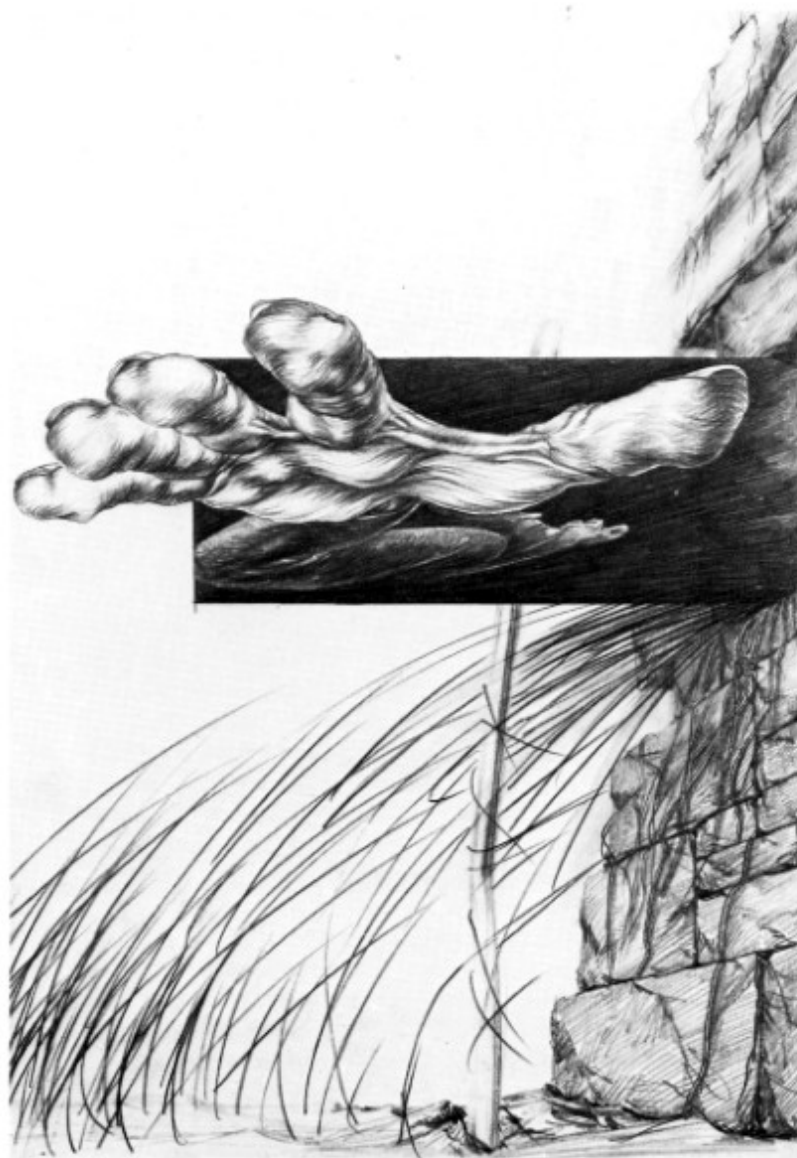
„Weitblick“, 32 x 24,5

„Versorgung“, 32,2 x 24,4

„Fügung“, 32 x 24,4

„Traum der Menschheit“, 32,5 x 27,8





In dieser kurzen Hinführung möchte ich mich auf einige Grundmuster beschränken, die mir typisch zu sein scheinen für Reinhard Hankes Möglichkeit künstlerischer Auseinandersetzung.

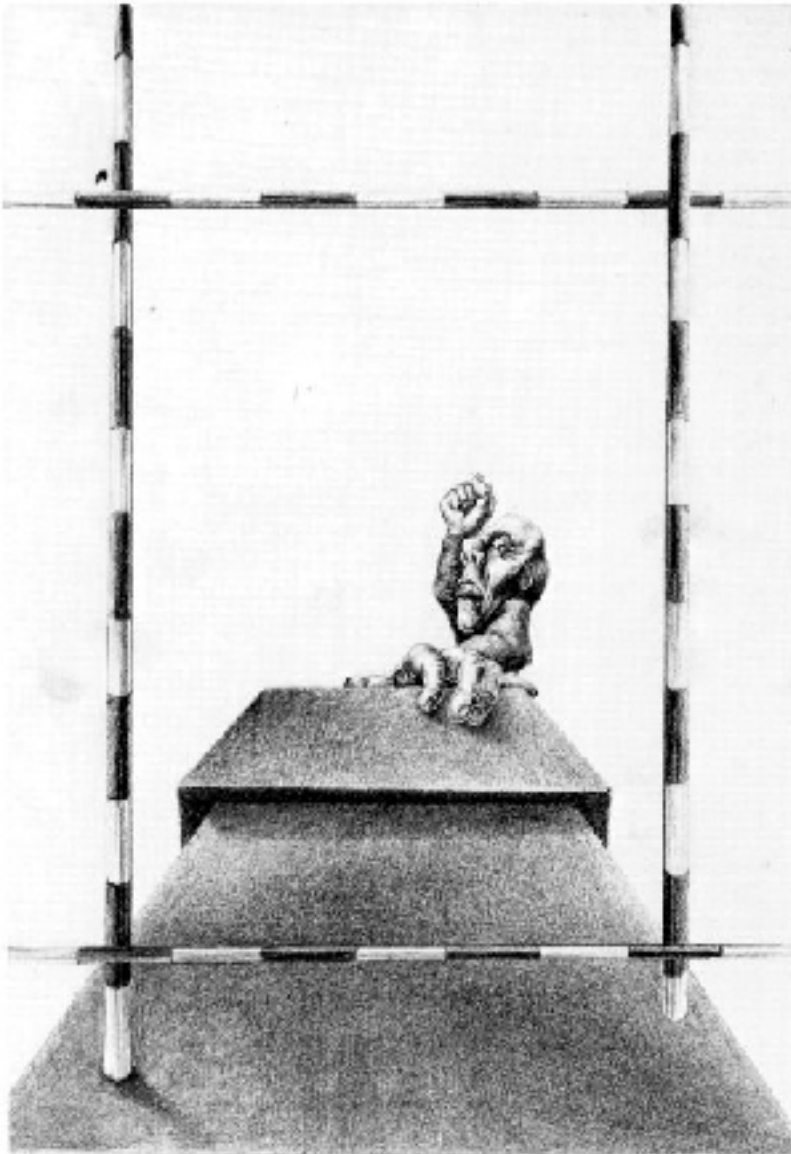
Zunächst einmal: worum handelt es sich in oder auf diesen Blättern? Doch um Reales in erster Linie, als da sind Gestalten und Figuren, Köpfe, Arme, Hände, Gegenstände und Strukturen in einem scheinbar realen oder zumindest real vorstellbaren Zusammenhang.

Allein Wirklichkeit, wie wir sie innerhalb ihres uns gewohnten Bezugssystems kennen, logisch konstelliert und eingebettet in kausale Zusammenhänge, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Tapetentür, als Schein und Falle. Die Mittel der Realität, wenngleich nur geringfügig ihres ursprünglichen Sinnes entfremdet, dienen somit offensichtlich der Darstellung einer Irrealität, deren Grenzlinie eindeutig nicht zu ziehen ist. Man könnte einen solchen Vorgang mit dem Brechtschen Begriff der Verfremdung belegen, bezeichnet er nicht die Störung eines Identifizierungsprozesses durch einen rational motivierten dramaturgischen Einschub. Eher wäre Schopenhauers Wille und Vorstellung erklärend heranzuziehen, eine Philosophie, nach der es dem Menschen nicht gegeben ist, Wirklichkeit oder Wahrheit der Welt oder des Dings an sich eben als so und nicht anders eben als so und nicht anders seiend wahrzunehmen; das vielmehr unsere Sinne, eben unsere Vorstellung, in ihrer Eigenmächtigkeit uns am eigentlichen Akt des Erkennens hinderten.

Welt, meine dieser, sei im Grunde anders als sie uns schein.

Dies mehr am Rande zu den hier auf diesen Zeichnungen in nahtlosen Übergängen aufscheinenden verschiedenen Realitätsebenen, die übrigens ihre Geschichte haben, die nicht erst mit Hieronymus Bosch beginnt, bei ihm aber sogleich in einer der tiefsten psychischen Schichten absurd und grotesk zugleich Gestalt wird. Eher denke ich an den lombardischen Barockmaler Arcimboldo, dessen Gemüse- oder Früchtestillleben schlagartig einen Porträtkopf enthüllen, dessen Landschaften plötzlich in eine sitzende Gestalt umschlagen.

Mit Metamorphose umschreiben wir einen solchen Umschlag des Sehvorganges, der, wenn spielerisch intendiert, uns belustigt, der aber verunsichern, ja beängstigen kann, weil vertraute Gegenstände in regelwidriger Zusammenfügung zunächst unheimlich wirken. Wir kennen das bedrohliche Gefühl, das uns beim Betrachten der Kerker-Radierungen von Piranesi beschleicht. Bedrohlich nicht, weil sie riesige unterirdische Verließe, Hallen oder Gewölbe darstellen, deren Größenordnung menschenmaß übersteigt. Bedrohlichkeit nistet sich ein, weil Sinnzusammenhänge gestört, Logik verunsichert, Gewohnheiten zerstört werden: durch einen Rundbogen, der, auf einem falschen Gesims aufliegt; eine Treppe, die im Nichts endet; eine Galerie ohne Zugang, obwohl wir darauf Gestalten ausmachen.



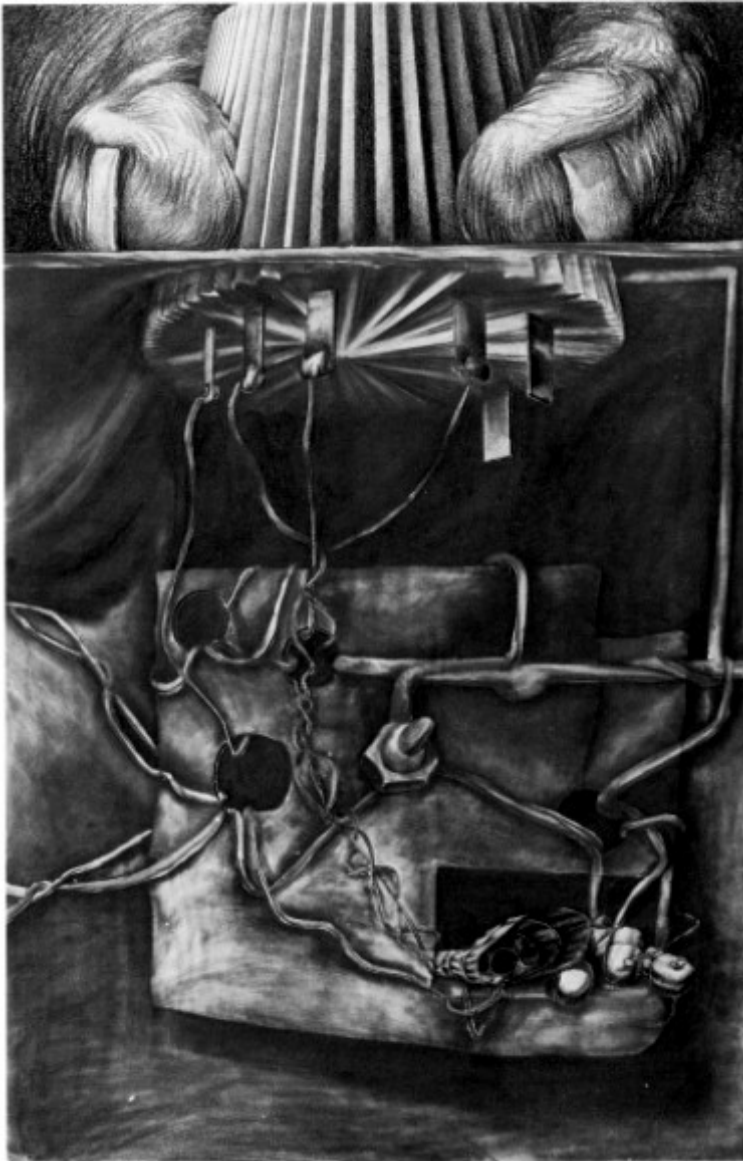
Dahinter mag stehen: die Lust eines Zeitalters am Ungebährlichen, Widervernünftigen und Phantastischen; das psychische Ungemach des Künstlers, der sich solcherart von der Übermacht einwendiger Bilder befreit; die Entdeckung einer autonom waltenden psychischen Welt in uns, auf welche der Surrealismus mit seinen gemalten Projektionen entwortete: de Chirico, Max Ernst, Magritte, Dali, aber auch Oelze und Radziwill.

Die Zeichnungen Reinhard Hankes gehören in diesen Zusammenhang, und doch wiederum nicht, obgleich die Begriffe Kombinatorik und Metamorphose als für den Surrealismus typische angewandt werden können.

Vielleicht kann ich Ihnen an einen literarischen Vergleich deutlich machen, was ich meine; Ich denke an Kafka und seine überaus klare, mitunter amtsstubenhaft überdeutlichen Sprache, mithilfe derer er ins Zentrum seiner real irrealen Erzählungen, Gleichnisse und Parabeln führt, die ihrerseits eine menschlich-existentielle Situation scharf, geradezu schmerzhaft scharf erhellen.

Etwa ähnlich verfährt Reinhard Hanke, dem es nicht um Irritierung nur der Irritation wegen geht. Dahinter steht – verzeihen Sie das mißbrauchte Wort – Engagement, kraft künstlerischer Mittel, eingesetzt auf dem Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Phantastik, den Betrachter mit seinem Anliegen zu konfrontieren, einem Anliegen, das jedoch nicht allein des

„Denkmal, 32 x 24,5



Künstlers Problem ist: nämlich abgedroschene, leer gewordene Begriffe in ein Bild zu übersetzen, um vom Bild aus die Hohlheit eben dieses Begriffes ermeßbar werden zu lassen. Thema ist zum Beispiel der ausrangierte, der, wörtlich, „abgelegte“ Mensch, das abgelegte Wort, der sich selbst entfremdete, der vermessene Mensch. Ein solches Anliegen lößt sich nicht einfach illustrieren, so wie man eben eine Geschichte illustriert. Es verlangt nach einem eigenen Darstellungsraum, eben jenem des doppelten Bodens. Jener aber ist, wie bei Kafka, präzise zu bezeichnen, minuziös zu umreißen. Exakte Phantasie, eine Forderung Goethes, und Hokusai, der japanische Zeichner und Holzschneider der Phantome, der „Erfinder so greulicher und entsetzlicher Gespenster“ schrieb: „Es ist nicht schwierig, imaginäre Formen, monströse Gestalten und phantastische Erscheinungen zu zeichnen; schwierig ist es aufzudecken, was die Wesen und Dinge der sichtbaren Welt belegt.“

Friedhelm Röttger anlässlich
einer Ansprache in der Hans-
Thoma-Gesellschaft, Reutlingen

„Schaltung“, 50 x 32,5

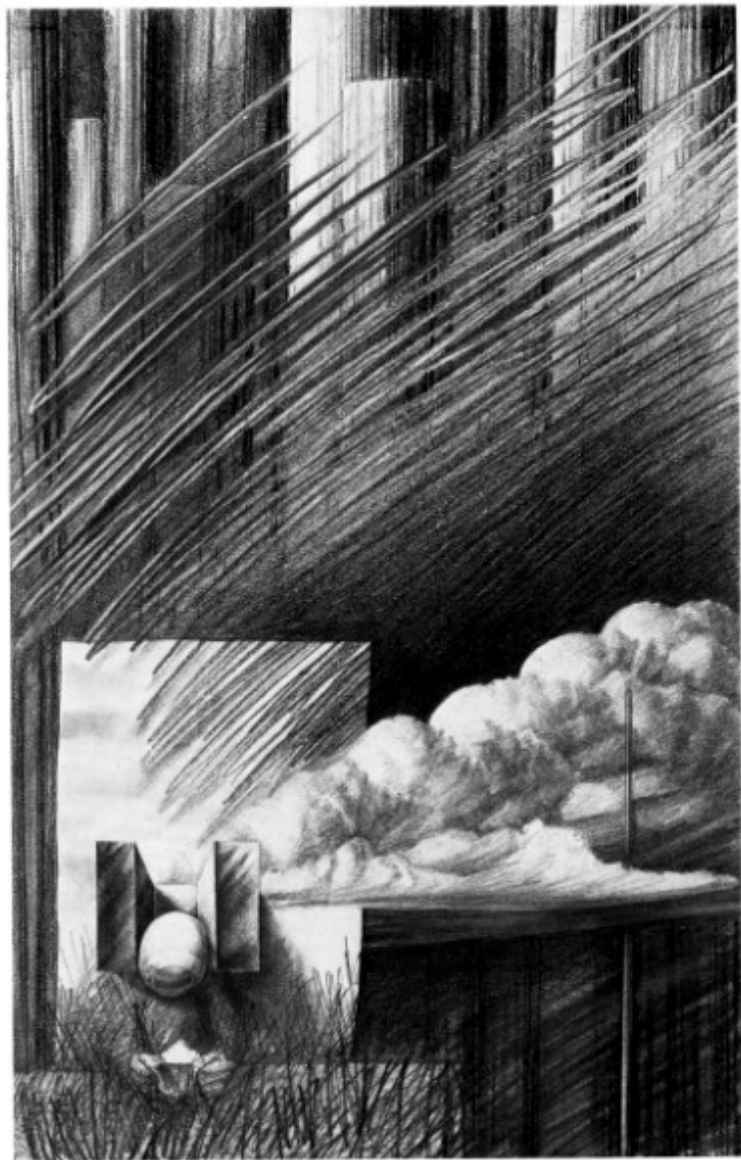
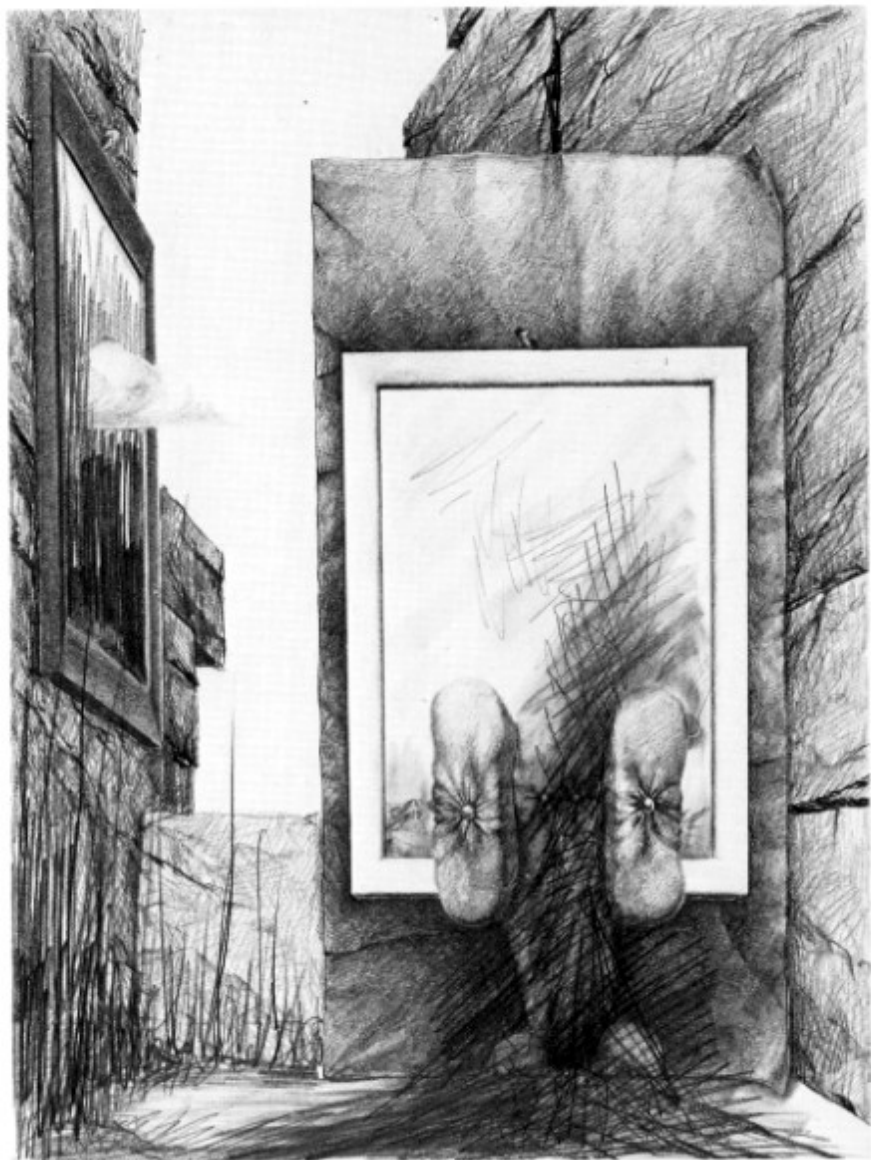
„behütet“, 50 x 32,5

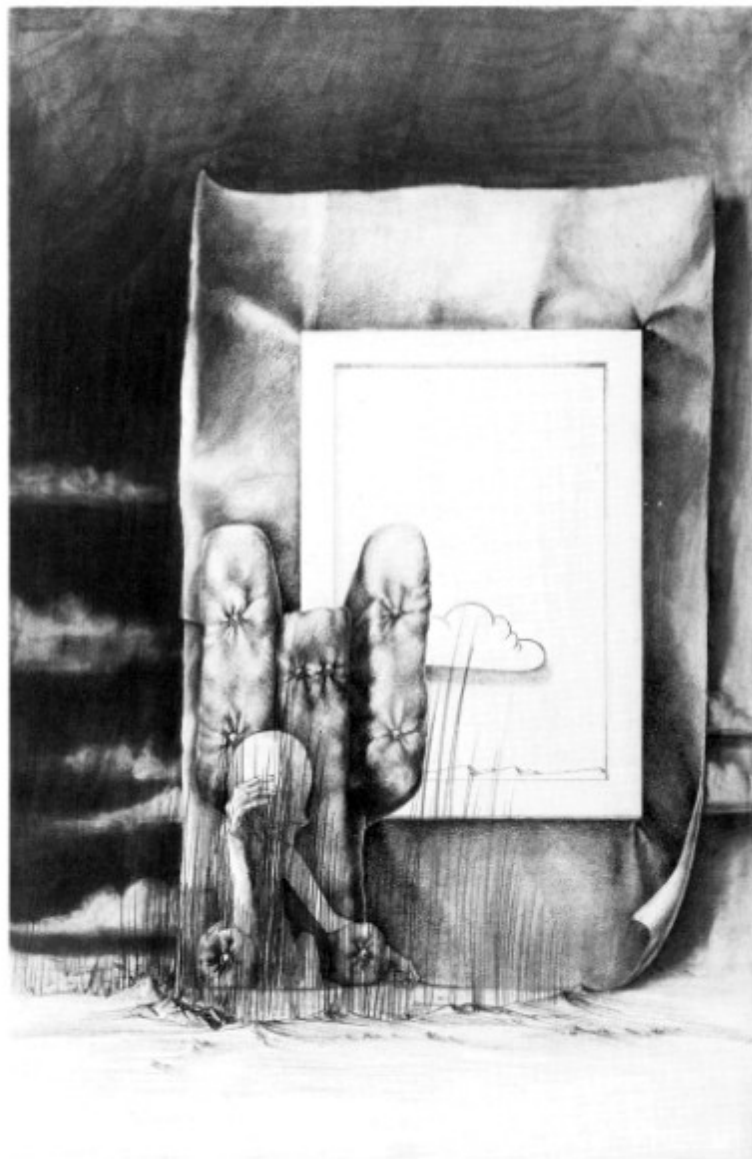
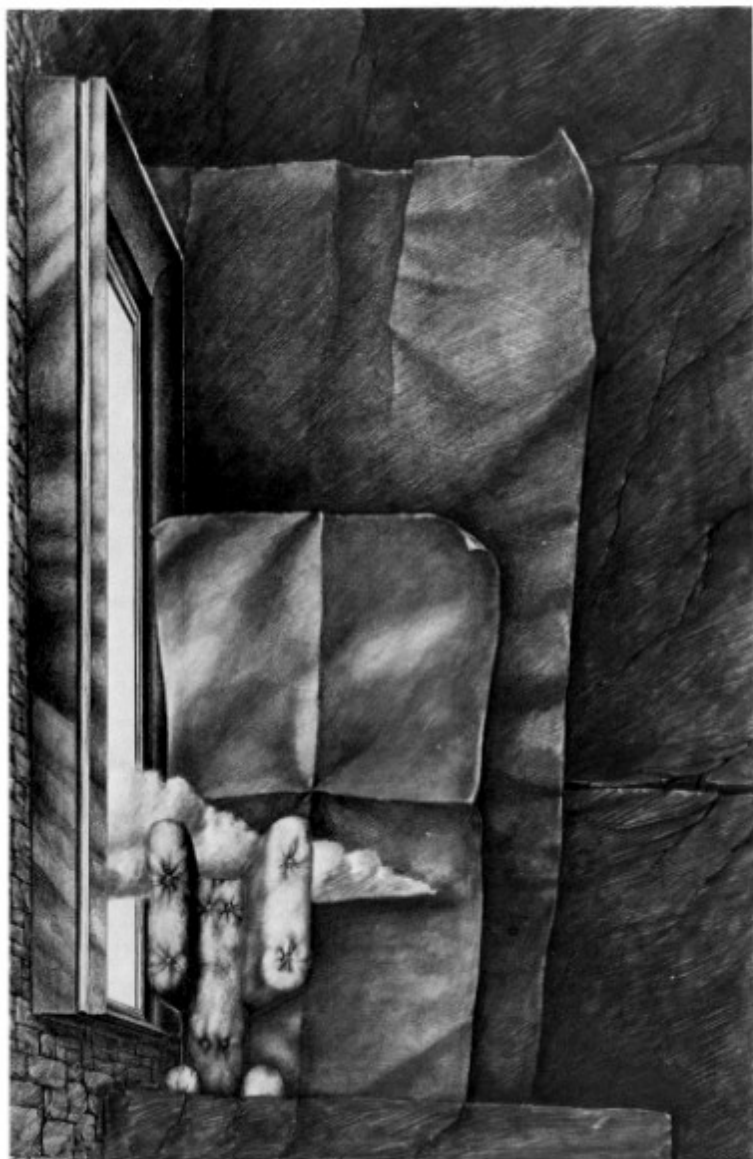
„Präsentation“, 50 x 32,5

folgende Seiten:

„Theoriebildung I – IV“, 50 x 32,5







„Das Gewicht“, Januar 1978

Der Zyklus „Das Gewicht“ ist die erste Arbeit, in der für mich das Problem der Reihung auftauchte. Es ergab sich zufällig. Ich wollte die Veränderung der Aussage eines Gegenstandes (des Gewichtes“ bei der Veränderung der Bildzusammenhänge und bei Reduzierung untersuchen. Und da es der gleiche Gegenstand war, erbat sich die Reihe wie von selbst. Ich will im folgenden nur die erste und letzte Arbeit besprechen, weil ich sie für die prägnantesten halte und sie – noch - losgelöst aus ihrem Zusammenhang in der Reihenfolge der Entstehung als Einzelarbeit wirken. Durch die Zusammensicht aller Arbeiten ergibt sich noch keine Bedeutungsveränderung oder Bedeutungsvertiefung. Erst in der folgenden Arbeit wird das Gesamte mehr als die Summe der Einzelarbeiten.

Die Zeichnung „Das Gewicht I“ besteht aus zwei für sich inhaltlich und räumlich klar definierten Schichten: 1. der Weiche mit dem Hügelfragment an jeder Seite, die auf den ersten Blick in zwei Strängen in unendliche Fernen führen könnte, auf den zweiten jedoch vor einem leeren Hintergrund ausläuft, unter sich Leere und sich dadurch selbst in Frage stellend, sowie 2. den an zwei Balken befestigten Umlenkrollen, von deren vorderer, von rechts in das Bild hineingeführt, ein Gewicht in der Form eines Projektils hängt.

Versuchen wir für beide Bildteile zuerst getrennt die Bedeutungen abzuleiten: der obere Bildteil wirkt real in seiner Stofflichkeit. Durch Randüberscheidungen könnte er als Teil eines größeren Ganzen, als Endpunkt einer sehr einfachen,

schwerfälligen Maschinerie angesehen werden. In betont senkrecht-waagerechter Anordnung ist sie Barriere, betont überdimensioniert, bedrohlich vor weiß schwebend, den ganzen oberen Bildteil einnehmend. Daran hängt das Gewicht, oberen und unteren Bildteil miteinander verbindend. Beides zusammen besetzt etwa dreiviertel des gesamten Bildraumes, dadurch seine Form strahlt das Gewicht aus bis zum unteren Bildrand. Ob das Gewicht nun funktioneller Teil der Maschine ist oder nicht, von ihr gehalten wird oder ob seine Energie genutzt wird, bleibt unklar. Ebenso die Art und der Zweck der „Maschine“. Es ist nur bestimmter Teil einer unbestimmten und unbestimmbaren Maschinerie. Nur eins ist klar: zum Betrachter hin hängt ein Projektil, und das ist bereit zu fallen. Und es scheint auch schwer genug zu sein, zerstören zu können.

Auf dem unteren Bildteil ein Schienenstrang. Durch die doppelte Führung und die Weichenüberschneidung wird der Betrachter in eine imaginäre Tiefe gezogen. Beide Stränge scheinen sich weit hinten zu verlieren. Der Betrachter muß durch die sehr stark sich verkürzende Perspektive und die klare Linienführung folgen. Und dann entpuppt sich der zwingende Weg in die Ferne als Schein. Er läßt den Betrachter in der Luft hängen.

Auch in der Zuordnung des oberen zum unteren Bildteil wird das klar definierte Zweifelhafte wieder aufgenommen. Größe und Zuordnung der Teile bleiben unklar, obwohl klare Überschneidungen auftreten. Durch ein herabhängendes

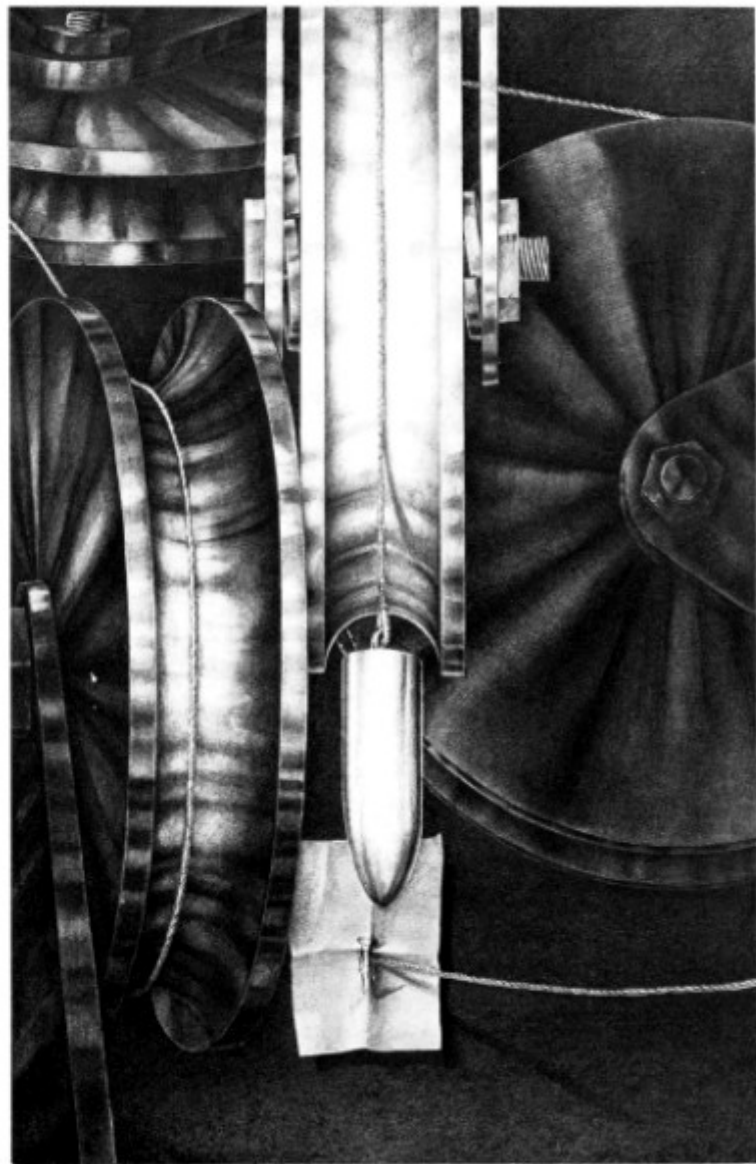
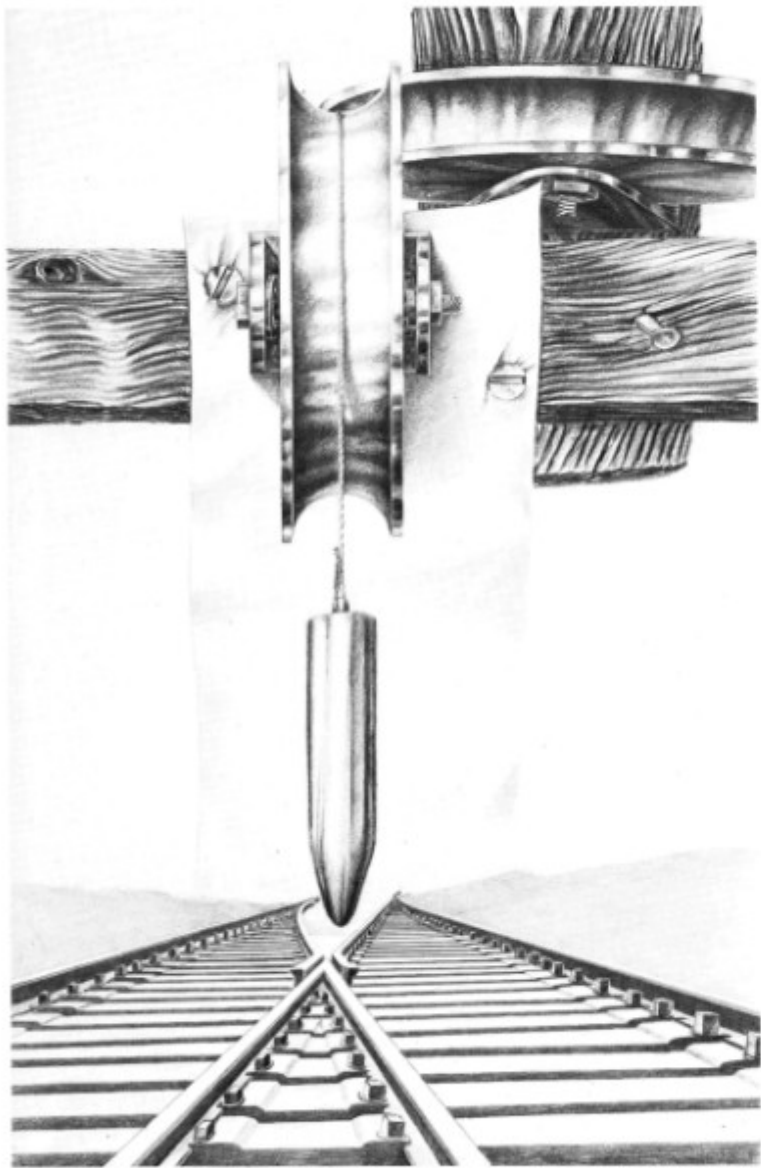
Blatt Papier, das von der Weiche überschritten wird, müßte sich der ganze obere Bildteil hinter der Weiche befinden – doch dann wäre dieser Bildteil überdimensioniert groß – ein Stolperstein für die Erfahrung, das Bewußtsein des Betrachters. Ebenso weist das Gewicht auf den Scheitelpunkt der Weiche, überschneidet jedoch nicht; es könnte sich demnach auch, wenn auch zweifelhaft, hierüber befinden – doch dann wäre die Distanz zum Papier unwahrscheinlich. Ebenso könnte das Projektil immer Vordergrund hängen – doch dann wird die Weiche in ihrer Tiefenerstreckung unglaublich.

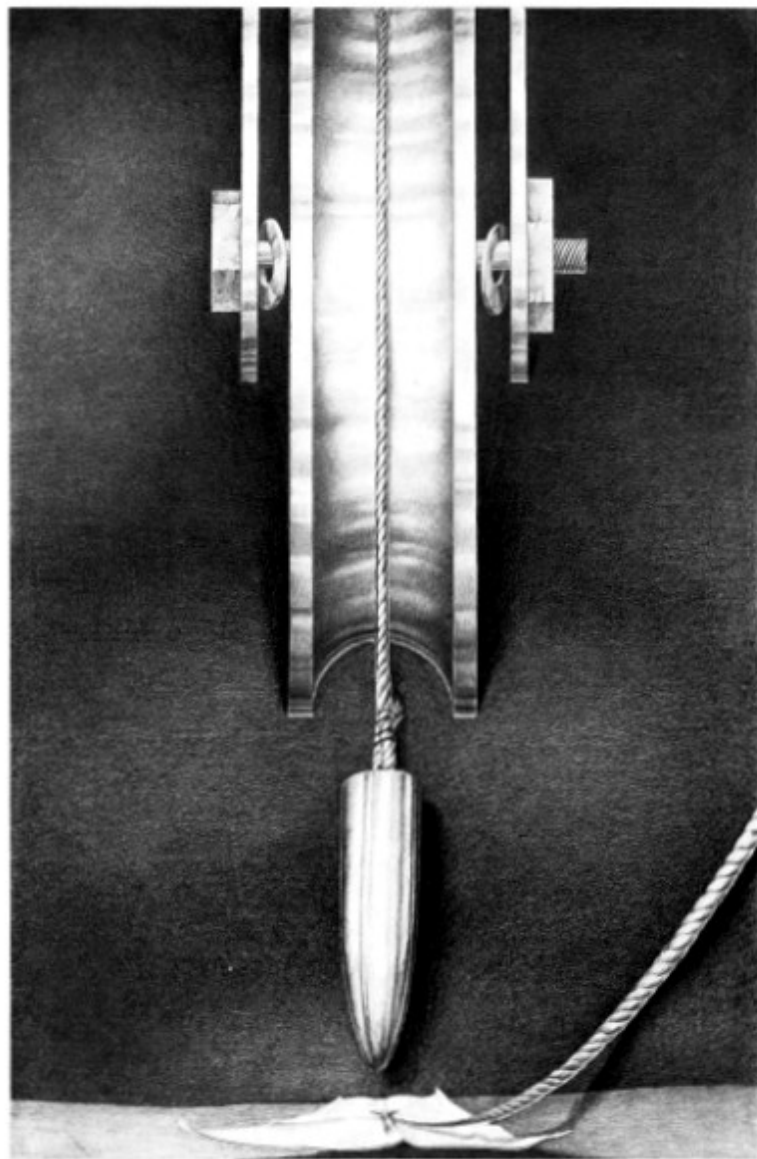
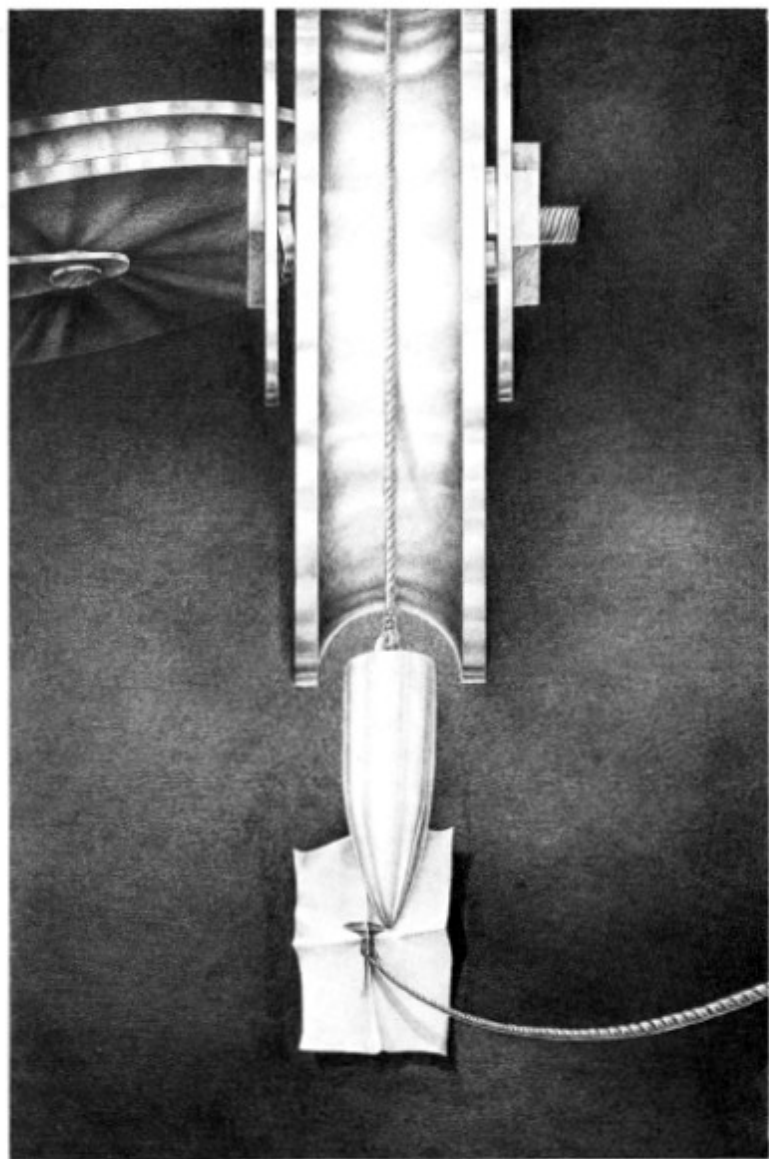
Sehen wir beide Bildteile zusammen, so ergeben sich neue Bedeutungen. Der Holzbalken wird zur Schranke – allerdings in seiner Räumlichkeit nicht erfaßbar. Das Gewicht bekommt eine klare Stoßrichtung, einen Zweck, der jenseits eines Maschinenteildaseins liegt. Es wird zur Bedrohung. Es bleibt unklar, wo diese Bedrohung ansetzt oder was genau diese Bedrohung ist. Sie ist aber trotzdem präsent. Und der Betrachter wird darauf hingezogen. Er wird eingespannt.

Ein „Gewicht VI“ ragt eine riesige Umlenkrolle von oben in den Bildraum, flankiert von zwei Platten. Wie die Rolle, so scheinen auch sie durch die Lichtführung im unteren Teil rund. Durch die messerscharf geraden Kanten und die Frontalsicht aller Teile ist ihre räumliche Erstreckung jedoch undefiniert. Eine durchgeschobene Schraube mit Mutter hält als Achse die drei Teile zusammen. Zwischen den Platten und der Rolle je eine Unterlegscheibe, funktionslos.

Sie unterstützen nur, indem sie sich noch unten verbreitern, das Gewicht der Rolle. Sie hängt in geometrischer Strenge schwer, unnahbar, fest, erstarrt. Die Gegenstände sind eindeutig mit einer falschen Lichtführung; die Schatten verunklären den Raum, lassen ihn teilweise als Fläche erscheinen. Vom Material eindeutig Stahl, jedoch ohne Raum, ist die Rolle vom Menschen geschaffen, sich jedoch einer Einordnung in Schemata entziehend.

In der Rolle hängt an einem Faden wieder das Gewicht. Der Faden ist im Verhältnis schwächlich, die Halterung unmerklich ausfransend. Allein das Gewicht kann sich behaupten. Wie schon in der ersten Arbeit, wird auch hier das Gewicht zur Bedrohung. Wie schon vorher ist ihr Ansatzpunkt auch hier durch räumliche Verunsicherung verunklärt. Allein durch ihre Form bekommt das Gewicht seine Stoßrichtung. Es zielt auf einen auf ein Blatt Papier gezeichneten Nagel, von dem nach Form und Größe zu urteilen gerade der Faden nach vorn, rechts an dem Betrachter vorbei zum Bildrand führt, der das Gewicht wieder von oben kommend hält. Das Papier beginnt zu schweben, vom Faden gezogen. Es bewegt sich durch die stark verkürzte Perspektive auf den Betrachter zu, zieht ihn durch den Faden unterstützt ins Bild. Jedoch schon dieser „Einstieg“ ist widersprüchlich. Einesteils sind Faden und Papier die einzigen Gegenstände, die von Material, Licht und Perspektive richtig definiert sind. Doch durch die Verdichtung der Grauwerte um den Faden zu „Schatten“ wird der Bildraum hier gezwungen, Bildgrund zu werden. Dieser Raum-Grund vermag es, durch Verdichtungen der Grauwerte ei-





einesteils die Wirklichkeit der anderen Gegenstände zu steigern, gleich-zeitig durch die schemenhaften Schatten das Wirklich-Unwirkliche noch einmal aufzunehmen.

Alle im ersten Blatt schon angelegten Inhalte finden sich auch in dieser Arbeit wieder. Nur sind die erzählerisch-symbolischen Elemente herausgefiltert, der Gehalt wird weitgehend durch Farbe und Form sowie durch die Komposition transportiert. Die Maschine hat sich auf eine Rolle verdichtet – sie wirkt durch den Zwiespalt von Licht, Material und Raum. Die räumliche Indifferenz ist reduziert auf eine Verdichtung der Schwärzen an einigen Stellen – von der Erinnerung Schatten auf einem Grund, jedoch unsinnige Schatten auf einem unbestimm- baren, trotzdem materialisierten Etwas. Die Maschine wird durch sich selbst nur noch gehalten, und das ist auch schon wieder Anderes, Unwirkliches, Bedrohtes. Der Inhalt des ersten Blattes ist zum sich selbst zerstö- renden menschlichen Produkt geworden, in seiner strengen Logik einsamer, härter, gleichzeitig irrationaler, auf eine notwendiges Minimum reduziert.

Inhaltlich hat sich hier ein für mich wesentlicher As- pekt zum ersten Mal herausgeschält: das auf den er- sten Blick Faßbare – da es klar definiert ist – dann sich jedoch einer genauen Zuordnung Entziehende, das Logisch-Unlogische, schnell einzuordnen, fast mathe- matisch korrekt, vielleicht simpel, und doch bei ge- nauem Hinsehen recht kompliziert, mit falschen Be- zügen und einem Aufbau entgegen den Gesetzen der Erfahrbarkeit. Und auch ein formales Prinzip wird hier zum erstenmal deutlich – die Überschaubarkeit wird im Detail so sehr relativiert, daß sie uneinsehbar, vieldeu- tig wird.

die folgenden Bilder: „Erleuchtung“, drei Fassungen

„Bitte“, 1977

Als Mittelpunkt der Darstellung präsentiert sich dem Betrachter eine Darstellung – ein Bild im Bilde. Vor einer Backsteinmauer, auf deren Rand Stacheldraht eingelassen ist, steht im Hochformat ein Blatt Papier. Dieses Blatt ist Bildträger einer Darstel- lung, die einen Grinsenden Mann zeigt, der sich mit dem Oberkörper über eine Holz- wand beugt und dem Betrachter eine Maske entgegenhält. Überraschenderweise gleicht die Maske den Gesichtszügen des Mannes.

Zwei der vier Ecken des Blattes wölben sich stark nach innen und betonen die Zweidimensionalität des Bildträgers. Von der Grundfläche der inneren Darstellung geht keinerlei Wirkung räumlicher Tiefe aus. Die Verdichtung der Schraffur qualifi- ziert sie vielmehr als ein Stück Papier, das von einigen Falten durchzogen wird. Das Materielle der Grundfläche wird auch da- durch herausgestellt, daß sich auf ihr der Schatten des Mannes abzeichnet. So ist der Mann eingeklemmt zwischen der materia- lisierten Grundfläche hinter ihm und der Holzwand vor ihm.

Es fällt auf, daß sich die Gestaltung der rechten Hand über die Umrißlinie der in- neren Bildfläche hinaus fortsetzt. Der Vorstoß des Mannes in den Bildraum der äußeren Darstellung ist eine Bewegung in Richtung auf den Betrachter, der die Mas- ke demonstrativ präsentiert bekommt. Al- lerdings wird die raumgreifende Diagonale



des Armes und der Knöchel durch den senkrechten Verlauf des kleinen Fingers aufgefangen und in die Fläche gezwungen.

Wie schon der innere Bildraum wirkt auf der äußere verstellt. Da ist zunächst die Backsteinmauer mit dem Stacheldraht; was die Stabilität betrifft, erfährt das Material der Versperrung damit eine weitere Steigerung. Der Anschein, die Grundfläche oberhalb der Mauer markiere einen weiten Raum, täuscht. Der Schatten offenbart nämlich eindeutig den Wandcharakter der Grundfläche. Somit ist die Organisation der Bildräume auf eine totale Einengung des grinsenden Mannes mit der Maske ausgerichtet.

In dieser räumlichen Einengung scheint Reinhard Hanke die äußeren Zwänge zu veranschaulichen, die einer Entfaltung der individuellen Persönlichkeit entgegenstehen; ersieht den Menschen eingezwängt in eine Vielzahl von Erwartungen, die von außen an ihn herangetragen werden und seine ureigensten Bedürfnisse überlagern und verändern. Was bleibt ist ein Mensch, der zu einem Träger von normierten sozialen Rollen degradiert werden ist. Unter dem ständigen Druck der Fremdbestimmung vermindern sich der Wille und die Fähigkeit zur Selbstbestimmung, bis daß sie sich schließlich verlieren.

So kommt in der Identität von Gesicht und Maske die völlige Verinnerlichung der sozialen Rolle zum Ausdruck; es verdeutlicht sich hier die Unfähigkeit, hinter der schützenden Maske mit ihren rollenbedingten Zügen das eigene, wahre Gesicht zu behalten.





„Bitte!“. Februar 1979

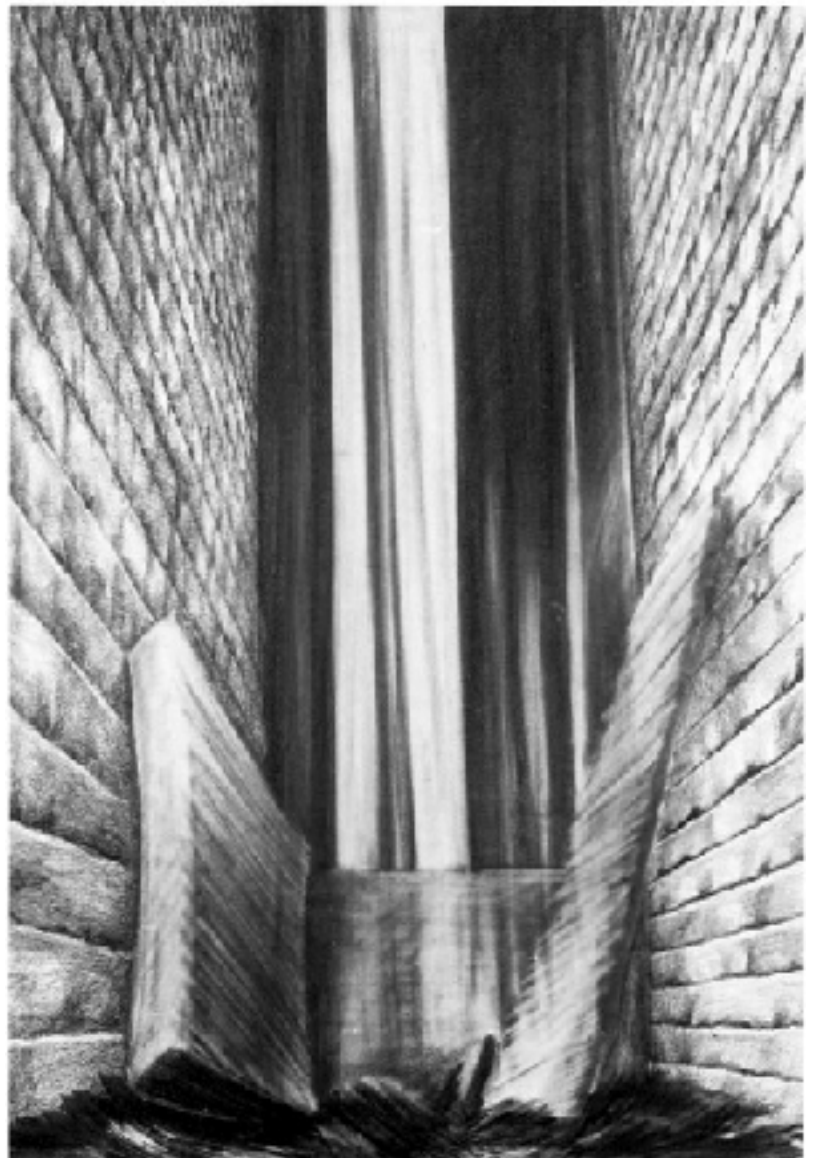
Das Thema „Bitte““, wie ich es im Dezember 1977 mit seiner absurden Maskenhaftigkeit – dadurch letztlich auch Auswechselbarkeit – sowie seiner ansatzweisen Mehrschichtigkeit dargestellt hatte, schien mir wert, mit den seitdem gesammelten Erfahrungen und einem weitergehenden formalen Repertoire noch einmal gestaltet zu werden. Ich war überzeugt, daß sich sowohl die persönliche Seite das Erscheinungsbild des „Gesichtes“ - als auch das Unpersönliche, Vergesellschaftete – der Mensch als arte, als Individuum ohne Individualität, als Massenobjekt – eindringlicher gestalten lasse.

Zuerst einmal versuchte ich, das stark karri-kative Element durch eine genaue Binnenzeichnung zu bannen und „echt“ erscheinen zu lassen. Die Fratze sollte dem Betrachter entgentreten im Kleide des Wirklichen. Sie sollte ihm glauben machen: Den kenne ich doch, aber den kann es doch gar nicht geben; das ist zwar nur Bild, aber es könnte auch Wirklichkeit sein. Diesen zwiespältigen Eindruck habe ich neben einer Präzisierung der Züge durch das Herauswölben des Menschen aus seinem Blatt Papier in Richtung auf den Betrachter erzielt – hervorgerufen in erster Linie durch die Überschneidungen und die Schattenwürfe. Das „Eigenlieben“, das der „Mensch“ im ersten Blatt es Triptychons bekam und absolut für sich beanspruchen konnte, weil er als einziger in der Lage war, das von fremder Hand verschnürte Bündel Papiere zu überbrücken, wird langsam im zweiten Blatt nivelliert. Hinter im deuten sich andere Individuen, Genossen an. Sie drängen

sich nach vorn. Der Stapel scheint langsam in Unordnung zu geraten, sich aufzulösen. Der Einzelne verliert an Bedeutung, die Masse gewinnt Eigenleben. So sehr, daß im dritten Blatt eine ordnende Hand eingegriffen hat und die „Individuen“ schön in der senkrechten und waagerechten in Reihen anordnete. Die Mensch-Teile wurden mit Büroklammern zu einem Ding zwischen Wäscheleine und Aktenordnung verkettet, lustigem „Weiße-Riese-Weiß und Bürokratenstaub. Sie drängen jedoch trotzdem nach vorn, andere nach hinten. Mehr als sie wohl dürfen. Jeder versucht jeden zu übertölpeln – und jeder bleibt doch jeder – gleich. Jeder versucht seine Individualität anzupreisen: Greif zu! Bitte. Häng Dir unser Gesicht um! Wir haben noch mehr Schichten darunter. Werde wie Wir! Reihe Dich ein in unsere Reihen! Es ist zwar schon voll hier, aber es ist noch die Lücke da. Du willst Dich nicht einfügen? Macht doch nichts. Stör Dich nicht dran. Wir sind doch alle in solch einer Zwangsjacke. Aber wir haben trotzdem Vitalität – scheinbar. Wir lassen uns doch nicht lösen, wie der es da hat mit sich geschehen lassen. Aber auch bitte nicht zur Seite sehen! Nicht zurückschauen. Denn da ist ein Loch, und dahinter gähnende Leere.

„Rahmung“, 32,5 x 24,5

„Lobpreis“, 50x 37,5







Abbildungen dieser Doppelseite:

„Evolution“, 50 x 32,5

„in Erwartung“, 32,5 x 25,5

„Erkerner“, 32,5 x 24,5

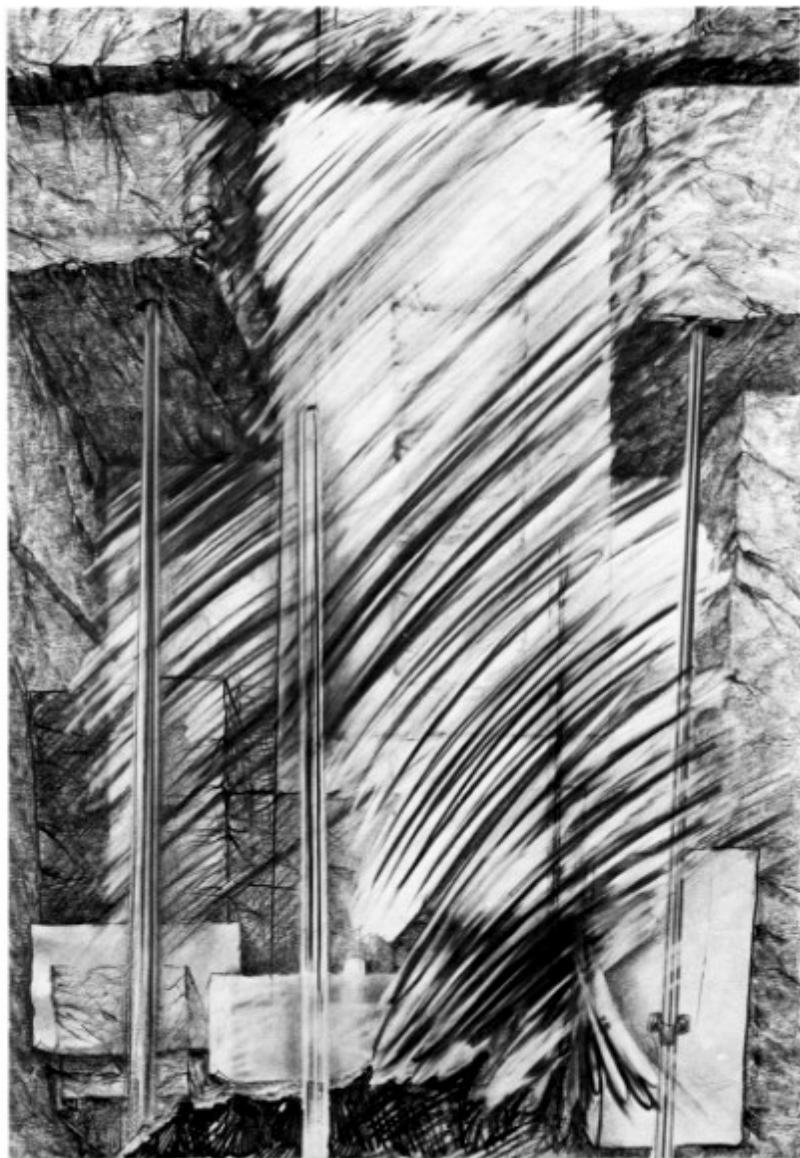
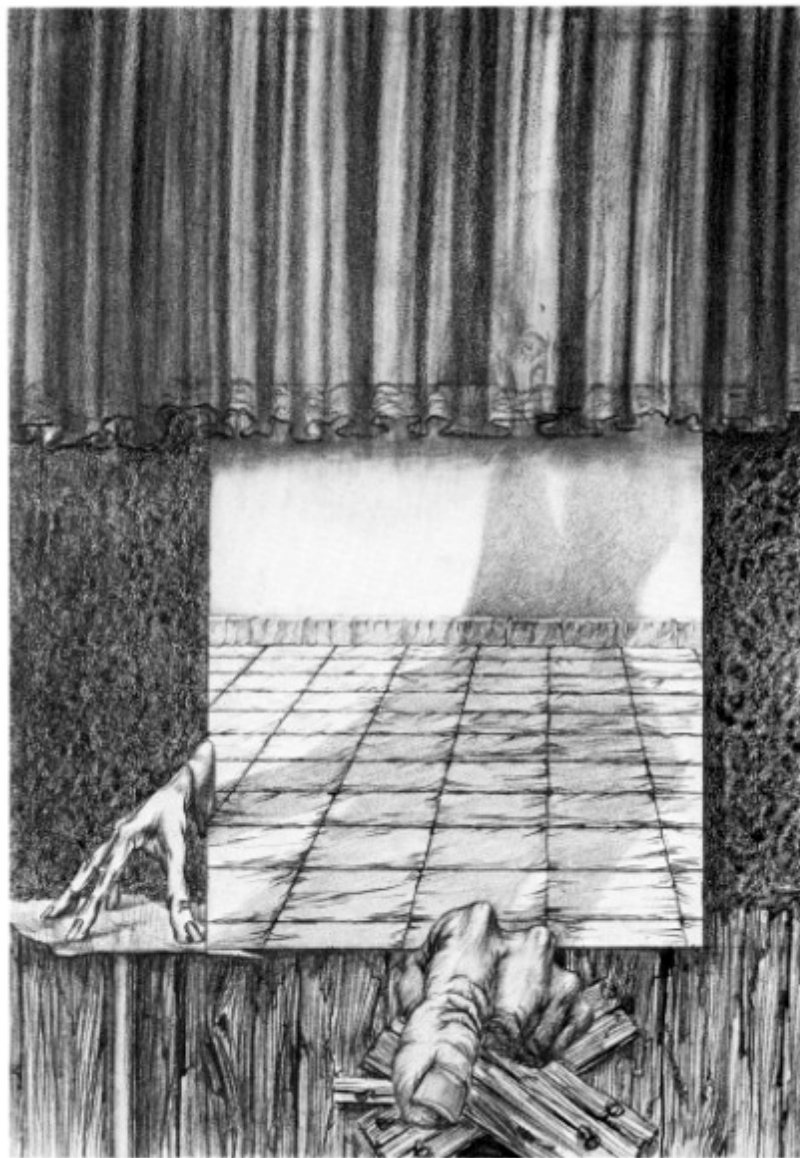
Abbildungen der folgenden Doppelseite:

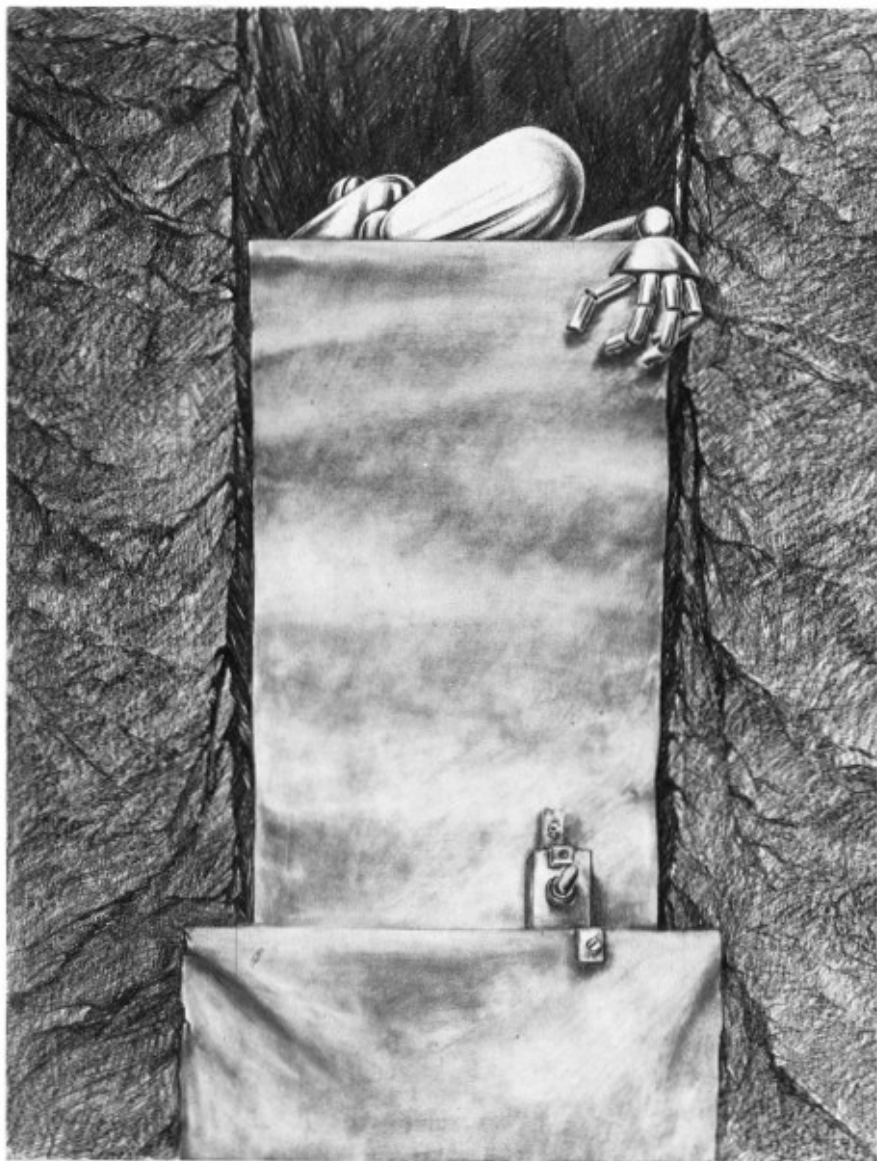
„Diktat“, 32,5 x 25

„Stützen“, 50 x 37

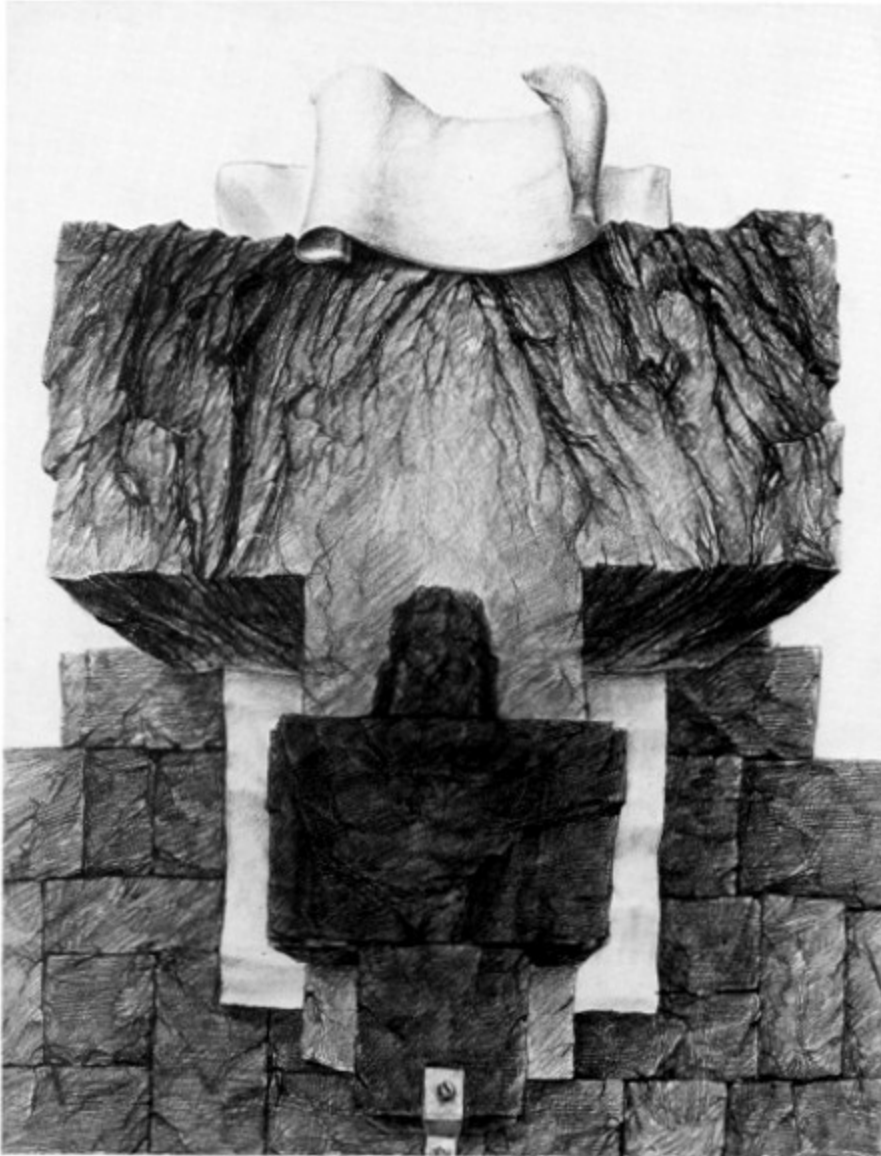
„Piedestal“, 32 x 24,5

„Spiegelbild“, 24,8 x 16,3









Abbildungen dieser Doppelseite:

„Haltung“, 32,5 x 24,3

„Stellungnahme“, 32,7 x 24,7

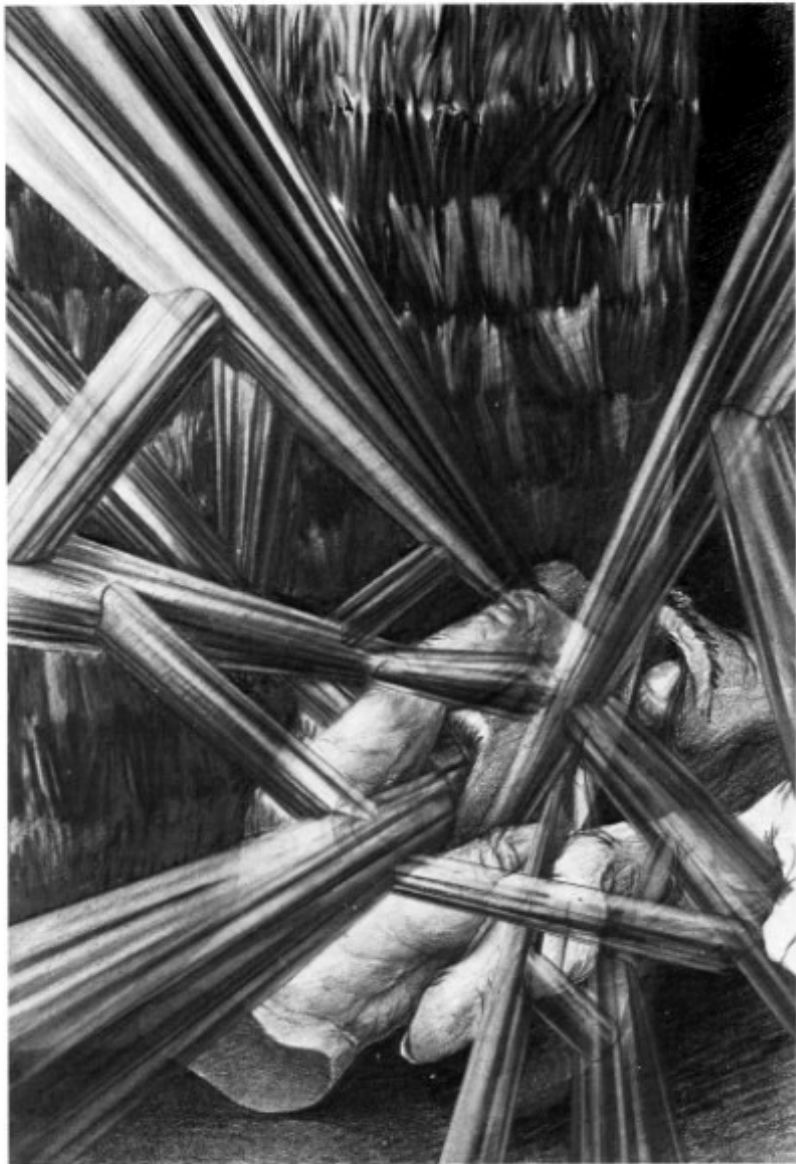
„Kreuzigung“, 32,5 x 25,5

Abbildungen der folgenden Doppelseite:

„Verhalten“, 40 x 27,5

„Der anerkannten Größe“, 50 x 32,5

„Beobachtung“, 32,5 x 50





B i o g r a p h i e

=====

geb. 1951 in Bad Oeynhausen

1957 Schulantritt

1963 Realschule

1966 Gymnasium

1969 Beginn des Studiums an der Hochschule für

Bildende Künste in Braunschweig

Lehrer in der freien Abteilung hauptsächlich

Prof. Peter Voigt (Malerei), Prof. Hubertus

von Pilgrim (Graphik, Plastik)

studienbegleitend: Philosophie, Wahrnehmungs-

psychologie, Kunstgeschichte, - pädagogik, Design

1973 Eintritt in den Schuldienst, Kunsterzieher an

verschiedenen Schulen

