

R. Hanke

1877 - 1878

A. H. Anke

¹ *mehrschichtig* ^a

Kulturgeschichtliches Museum
O s n a b r ü c k

17. 06. 1979 - 05. 08. 0 1979

Gustav-Lübcke-Museum
H a m m

12. 08. 1979 - 09. 09. 1979

Nassauischer Kunstverein
W i e s b a d e n

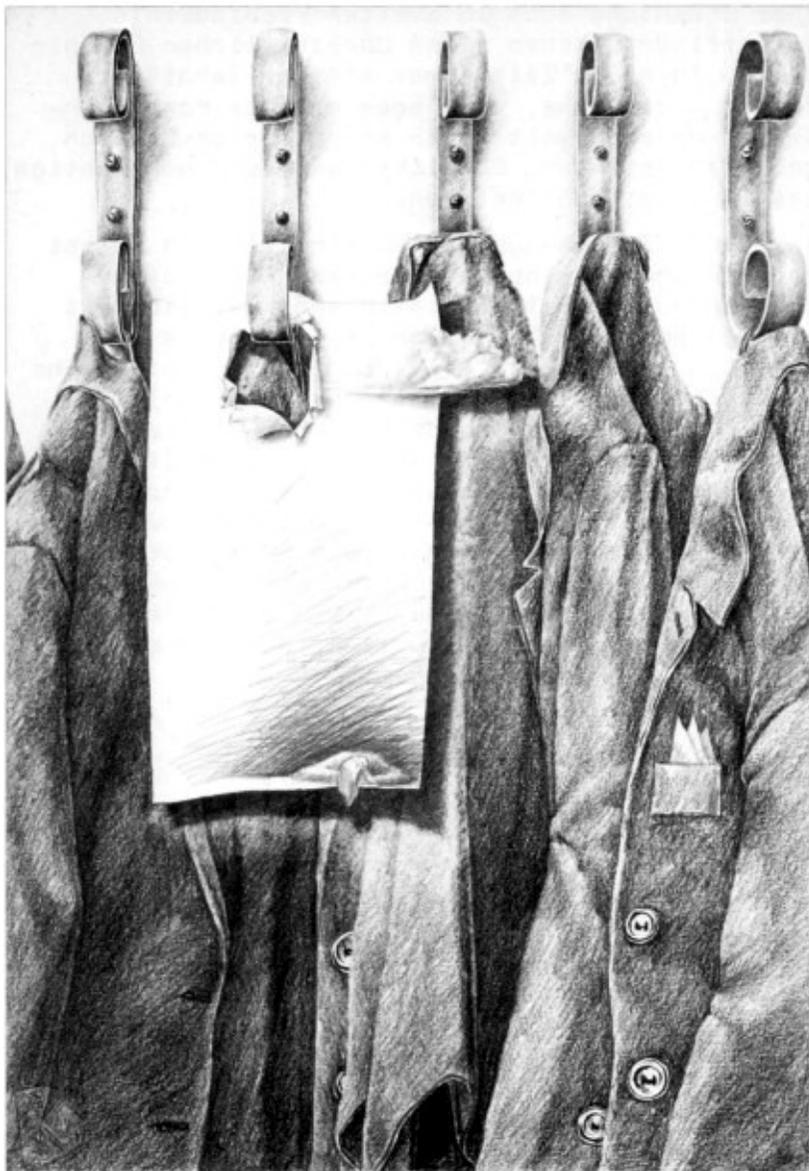
16. 09. 1979 - 14. 10. 1979

Idee, Gestaltung und
Copyright: Reinhard Hanke

Texte : Rüdiger Jörn
Reinhard Hanke

Druckerei : Druckerei und Verlag
Friedrich Bischoff, FfM

gegenüberliegende Seite: „abgelegt“



Zur Einführung in Inhalt und Form meiner Bilder

Ausgehend von einer Vorliebe für Kandinsky und dem, was er die „große Abstraktion“ nannte, war ich in Auseinandersetzungen während meines Studiums immer mehr zu der Überzeugung gekommen, daß neben das Erleben von Bildern das Erkennen – auch in seiner logischen Bedeutung – treten muß. Ich empfand immer mehr eine Kunst für Künstler und Betrachter als sinnlos, in der sich der Künstler in einen Elfenbeinturm einschließt oder allgemein Interessierendes mit persönlicher Farb- und Formsymbolik unverständlich formuliert. Deshalb bemühe ich mich um eine Umsetzung meiner Ideen in erkennbare und deutbare Bildkonzepte. Der Gefahr der Plattitüde versuche ich durch hintersinnige Kombinationen und durch Metamorphosen zu entgehen. Dadurch, meine ich, werden meine Inhalte hintergründig, vielschichtig, nicht endgültig ausdeutbar, ohne dabei jedoch vage zu sein. Die exakte Zeichnung der Gegenstände meine ich zu benötigen, um das Doppel-, Hintersinnige glaubhaft zu machen. Der Betrachter soll das Dargestellte nicht von vornherein als Uneinsichtiges, Künstliches, Unfug abqualifizieren können. Gleichzeitig frappiert ihn die Realität von Irrealem, das sich auf die Realität bezieht.

Meine Arbeit bewegt sich inhaltlich auf zwei Gebieten, die für den Außenstehenden zwar himmelweit verschieden, wenn nicht konträr und unvereinbar zu sein scheinen, von denen ich jedoch die Erfahrung gemacht habe, daß sie sich gegenseitig ergänzen: die Beschäftigung mit Material- und Raumproblemen und das Problem „Menschsein“. Die Lösungen in beiden Bereichen haben sich inhaltlich und formal bisher gegenseitig befrucht-

Zeitlich waren formale Lösungen des ersteren im allgemeinen vor entsprechenden des zweiten - weil in ihm inhaltliche Probleme stärker zu den formalen hinzukommen und ich formal sicher sein wollte. Darauf habe ich im Ansatz schon vorhandene Lösungen des ersteren wieder weiterentwickelt, die ich anschließend mit neuen Lösungen des zweiten Bereiches kombiniert habe, usw. Und so entwickelte sich mein Thema und meine Aussageform.

Schon während meines Studiums war ich entgegen der in Braunschweig derzeit allgemein vertretenen Einstellung zu der Überzeugung gekommen, daß das Erkennen und damit die Erkenntnis nur relativ sein können. Was wir für richtig halten, könnte auf fehlerhaftem Sehen und damit Erkennen beruhen. Der Mensch läßt sich nun mal irritieren- bei aller Bemühung um Objektivität. Und wenn schon das Erkennen subjektiv fehlerhaft sein kann, weshalb sollte dann die darauf aufbauende Erkenntnis richtig sein? Ich glaube, daß sich für diesen Problemkreis die Malerei oder benachbarte Techniken mit ihrem umfassenden Vermögen der Darstellung von Raum und Materie am ehesten eignen. Da es sich um ein Grundproblem handelt, suchte ich nach allgemein erfaßbaren, überzeitlichen Symbolen. Ich glaube, sie im Himmel (Raum) und Fels (Materie) als absoluter Polarität und letztem Grund der Erfahrung gefunden zu haben, die sich auch in ihren spezifischen Stimmung und Veränderung am eindeutigsten und allgemeinsten nacherleben lassen. Unter dem Einfluß des zweiten Problemkreises begriff ich die Natur jedoch immer weniger als „Ding an sich“, sondern stärker als erlebbare, gemachte und letztlich (vom Menschen)

entleerte. So erklärt sich auch das immer stärker in den Vordergrund tretende Schwarz (auch als Bildgrund), das sich mit ähnlicher Bedeutung auch im zweiten Problemkreis wiederfindet. Neben diese überzeitlichen Symbole treten in neuer Zeit immer stärker Zahnräder, Rollen - einfache, von jedem erlebte Maschinenteile, deren Gewalt sogar schon sprichwörtlich geworden ist - und Schaltkreise - undurchsichtige, bestimmende Machtfaktoren.

In meinen Zeichnungen ergab sich wie von selbst der Mensch in seiner Verstrickung in die ihn umgebende und in ihm existierende Wirklichkeit als zentrales Problem. Ich benutze selten den Menschen als Ganzes, weil das alte humanistische Ideal vom Individuum als Ganzem und Absolutem zwar für mich ihre Bedeutung nicht verloren hat, in unserer Gesellschaft aber ihren Inhalt. Der Mensch bleibt als gesteuerte Restsubstanz übrig. Diesen "Rest" suche ich in Wesentlichem wiederzufinden - meistens sind es die Hände. Sie scheinen mir oft losgelöst vom Menschen ein unbeobachtetes und unkontrolliertes Leben zu führen - und dabei sprechen sie so deutlich, deutlicher als die kontrollierte Maske der Mimik.

„Schach-Bauer“, Januar 1977

Auf einem Schachbrett – ein Mensch! Er hat dem Betrachter den Rücken zugewandt; gesenkten Hauptes kniet er auf einem Sockel. In der Hand hält er eine Fahne. Über ihm schwebt dunkel und drohend eine große Hand mit gespreizten Fingern; sie ist bereit, den Menschen zu erfassen.

Ein erstes überraschendes Moment dieser Darstellung liegt darin, daß zwei Dinge eine Verbindung eingehen, die in der außerbildlichen Realität so nicht existiert. Im surrealistischen Verfahren der Kombinatorik werden Mensch und Schachspiel in dem Sinne miteinander in Beziehung gesetzt, daß der Mensch als Figur auf einem Schachbrett erscheint. Dabei wird der Mensch jedoch nicht in das übliche Figurenschema des Aufrechtstehens gepreßt, er kniet vielmehr. Sein Haupt ist gesenkt, der Oberkörper nach vorn gebeugt, die linke Hand stützt sich auf. In dieser Haltung drücken sich Kraftlosigkeit, Resignation und Selbstaufgabe aus. Unter der Last des erschlaferten, niedergedrückten Körpers gibt sogar der Sockel nach, und das herabhängende Fahnentuch wirkt wie ein Symbol für den Zustand des Mannes.

Das zweite überraschende Moment liegt in der Gestaltung der Hand. In einigen Details gleicht sie zwar der menschlichen Hand, so in der Zahl und Form der Finger; doch sie scheint elastischer zu sein. Die Darstellung verwendet hier ein weiteres surrealistisches Verfahren: die Metamorphose. Die Technik ist dadurch gekennzeichnet, daß sie einen Ge-



standin fremdeMaterialien überführt. Der Verlauf der zahlreichen Falten läßt den Betrachter denn auch weniger an die Haut von Menchen als an die Haut von Reptilien denken. Auffallend ist ferner die Größe der Hand; der Mensch wird bei weitem übertroffen. Die Hand bedeckt mehr als die Hälfte der Bildfläche. Ein solches Proportionsverhältnis und die Verfremdung geben der Hand den Charakter des Unheimlichen und Übermenschlichen. Die bedrohliche Wirkung wird noch dadurch gesteigert, daß der weiße Hintergrund das Dunkel der Handfläche nachdrücklich herausstellt.

Leicht neigt sich der knieende Menschvordervonrechts ins Bild kommenden Hand;eine Haltung, die die Bereitschaft ausdrückt, sich widerstandslos dem drohenden Zugriff zu fügen. Allein in der Spitze der Fahnenstange verkörpert sich ein letzter Rest von Gegenwehr, die allerdings eher zufällig und wenig überzeugend wirkt angesichts einer Handfläche, die einem riesigen, aufgesperrten Maul nicht unähnlich sieht.

Fragt man nach der Bedeutung der Hand, so wird man auf das Problem „Macht“ gelenkt. Wer über die dargestellte „Mensch-Figur“ Macht ausübt, bleibt offen; Reinhard Hanke überläßt es dem Betrachter, hier Kirche, Staat, Tradition oder Kapitalismus einzusetzen.

Die Zeichnungen verdeutlicht, daß der Mensch ein Objekt ist, das sich in der Gewalt machtvoller Instanzen befindet. Wie der Spieler über seine Figur verfügt, sie von einem Feld auf das andere bewegt, mit ihr die gegnerische Figur schlägt oder sie opfert, so handhaben diese In-

stanzen den Menschen. Die hier dargestellt Situation scheint bereits der letzte Akt des menschlichen Dramas zu sein, in dem der Mensch resignierend erkennt, daß sein Glaube an Selbstbestimmung und Spontaneität nur Trug gewesen ist, daß statt dessen die Gesetze des Handelns in den Händen Mächtigerer liegen. Sein Panier hängt matt herab. Mitstreiter gibt es nicht mehr. In Demut erwartet er den nächsten, vielleicht letzten Spielzug.

R.J.

„Ganzheit“, Februar 1978

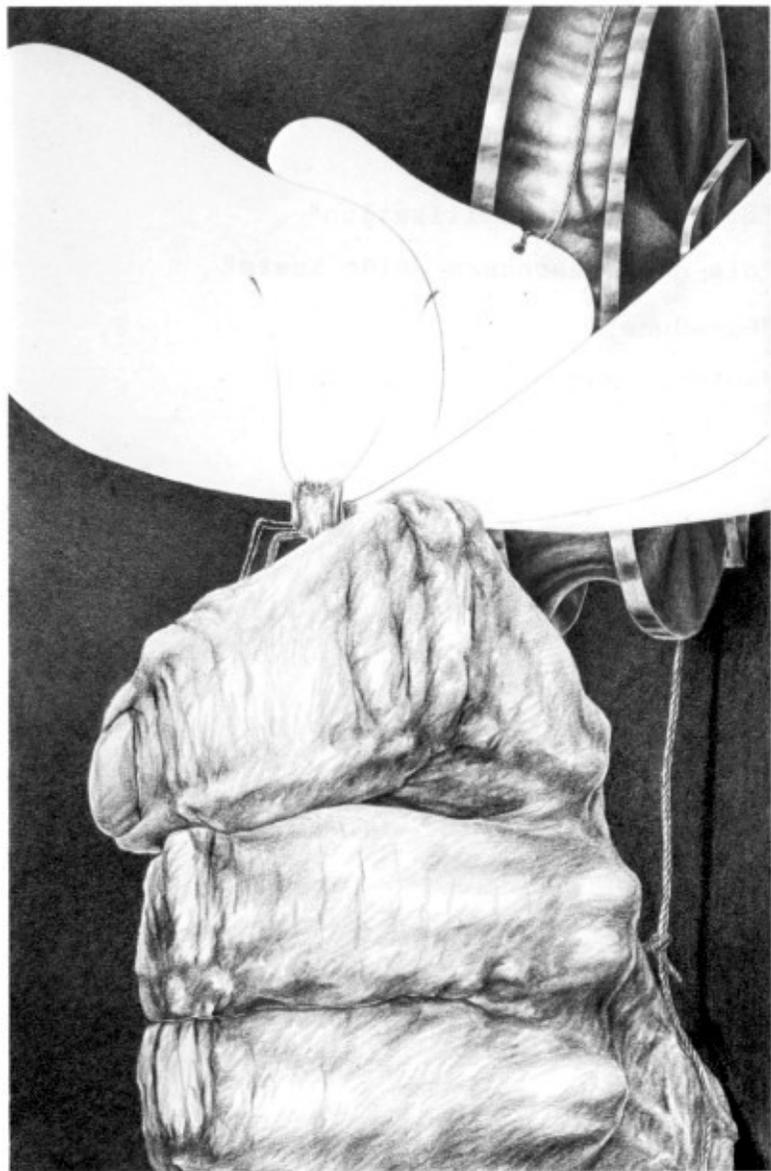
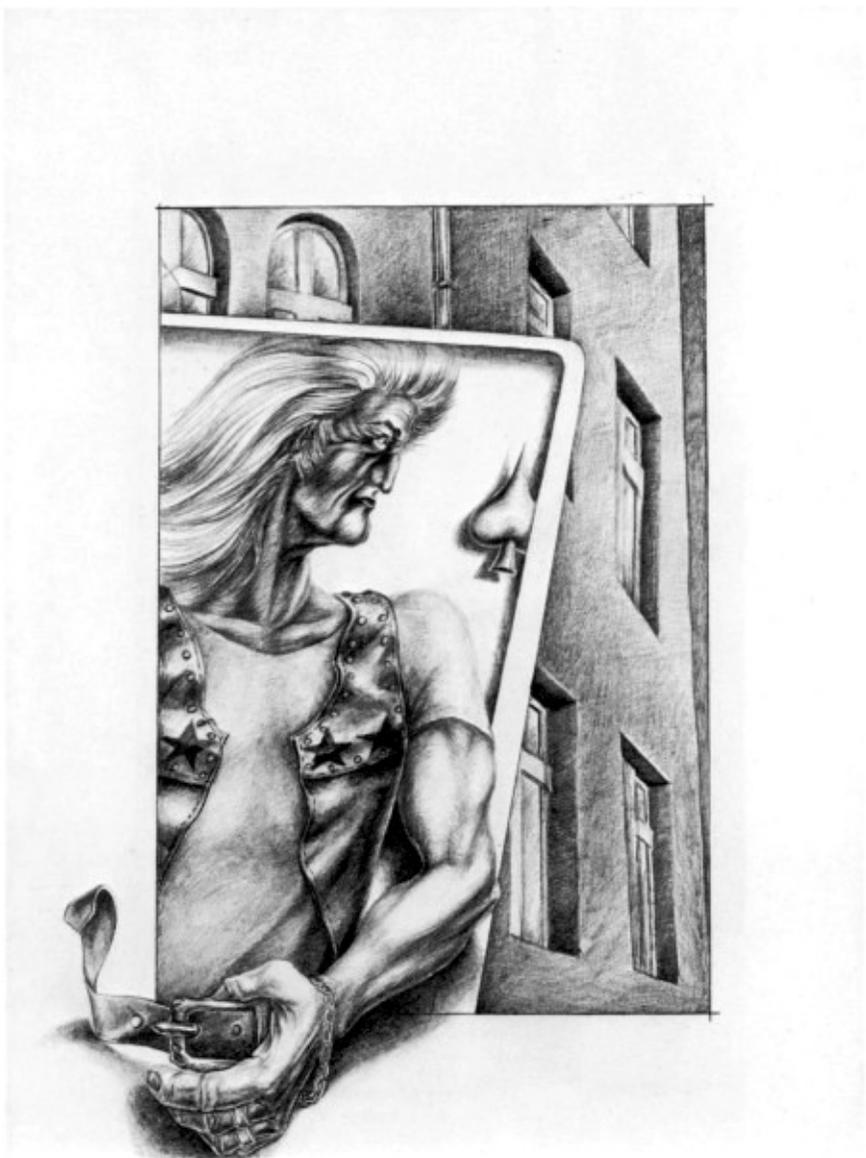
Ein Mensch, wie wir ihn kennen und lieben. Ein Mensch, von dem wir vielleicht auch etwas in uns wiederfinden. Vom Gesicht wohlgenährt – möglicherweise allerdings etwas feist -, immer auf der Suche nach Neuem -oder unbemerkt gierig nach anderem schielend -, freundlich lächelnd – wenn auch mit gemein-hartem Unterton -, ein Denker – der sein Denkenwohl in die für ihn richtigen Bahnen zu lenken weiß. Ein Mensch mit großen Händen, fleißig und strebsam- die allerdings etwas gummiartig verlaufen und von denen die Krallen versteckt zu sehen sind. Wahrscheinlich ein netter Herr mit Stiernacken. Diese Persönlichkeit, die wohl einen in sich geschlossenen Charakter haben mochte, ist zerstückelt. Nicht durch Folter oder Terror – nein, feiner. Die Schaltzentrale Kopf lebt allerdings noch – nur auf einem Blatt Papier. Mit zwei Nägeln an einem Körper festgesteckt –



wohl mehr zufällig an diesem. Dadurch, daß alles aufeinanderliegt, ist es austauschbar geworden. Der Körper ist zur Zeichnung verkrüppelt. Wie ein Plakat festgeklebt, für irgendetwas möglicherweise werbend, entkörperlicht. Die Hände sind abgehackt. Trotzdem wirken sie rein, fast steril. Es kann ja auch kein Blut geflossen sein, denn sie sind nur aus Gummi. Schlechtestenfalls Handschuhe, die sich jeder hat überstreifen können, so dehnbar wie die geworden sind. Nur die Mauer, an der alles klebt, die ist Mauer geblieben, die hat sich weder von ihrer Form noch von der Materialstruktur verändert. Die Mauer bleibt fest, die hat sich nicht gewnadelt und wird sich wohl auch nicht wandeln.

Der Themenbereich, aus dem der „Schachbauer“ stammte, ist auch Grundlage für diese Arbeit: der Mensch in seiner Verstrickung mit sich oder seiner Umwelt. Das Verfahren des Bildes im Bilde, wie es sich in der 1. Fassung von „Bitte“ schon zeigte, die vor „Ganzheit“ entstanden ist, ist auch wieder aufgenommen. Allerdings haben die verschiedenen „Bilder“, „Bildebenen“ hier eine mehr aus dem formalen Zusammenhang entwickelte Bedeutung. Die unterschiedlichen Formen transportieren die verschiedenen Bedeutungen durch sich wesentlich genauer mit, die Ebene des symbolischen Zusammenhanges tritt stärker in den Hintergrund. In „Bitte“ 1. Fassung war das Hintere, das Hintergründige, nähere Erläuterung des Vorderen, in „Ganzheit“ sind die Ebenen andere Aspekte des gleichen Inhalts, die sich dadurch zwangsläufig in anderer Form äußern müssen. Das Bild ist auf weitergehende Art vielschichtiger geworden.





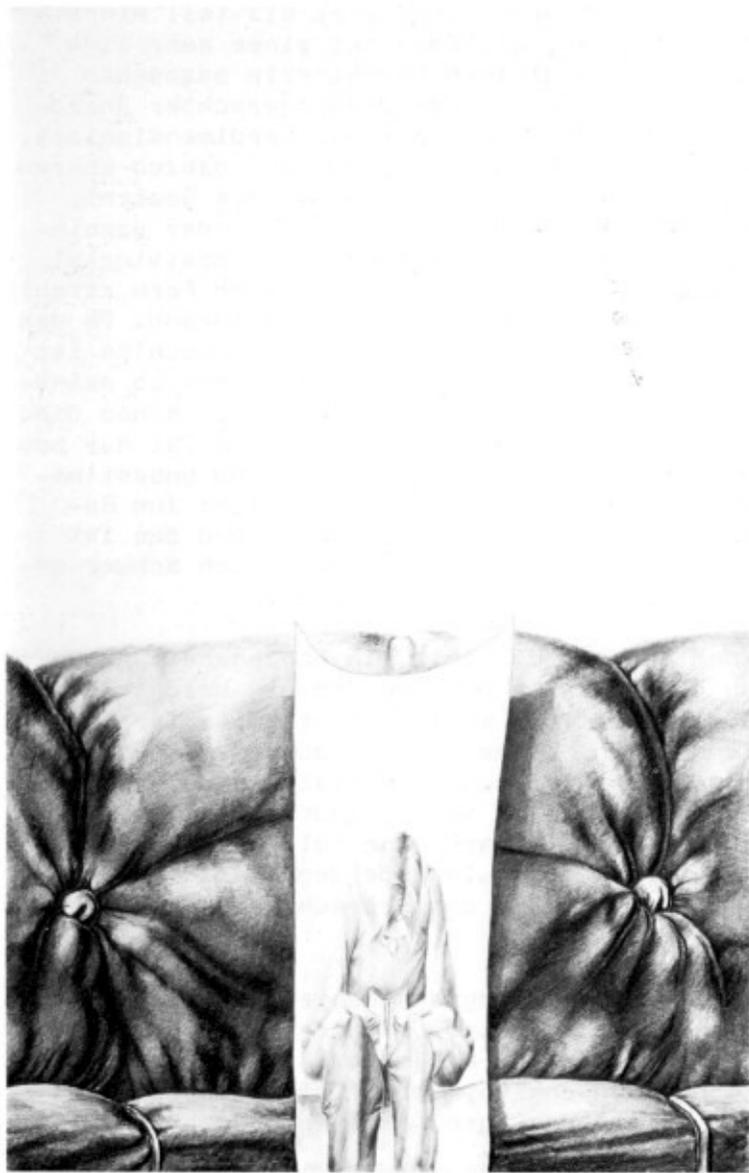
vorangehende Seite:

„Der Gang der Zivilisation“
„die ganz besonders weiße Weste“
„Pik-Bube“
„aufstrebend“

diese Seite:

„Kristallisation“
„Meditation“, linker und rechter Flügel





„Das Gewicht“, Januar 1978

Der Zyklus „Das Gewicht“ ist die erste Arbeit, in der für mich das Problem der Reihung auftaucht. 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 einen 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

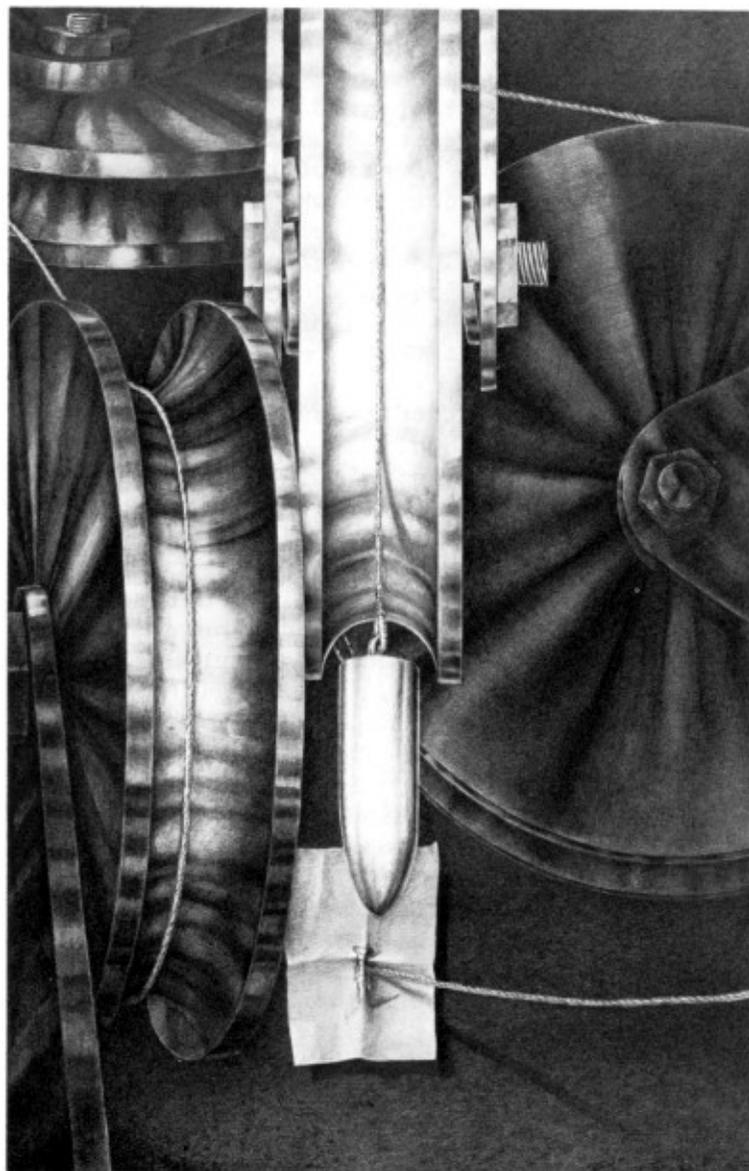
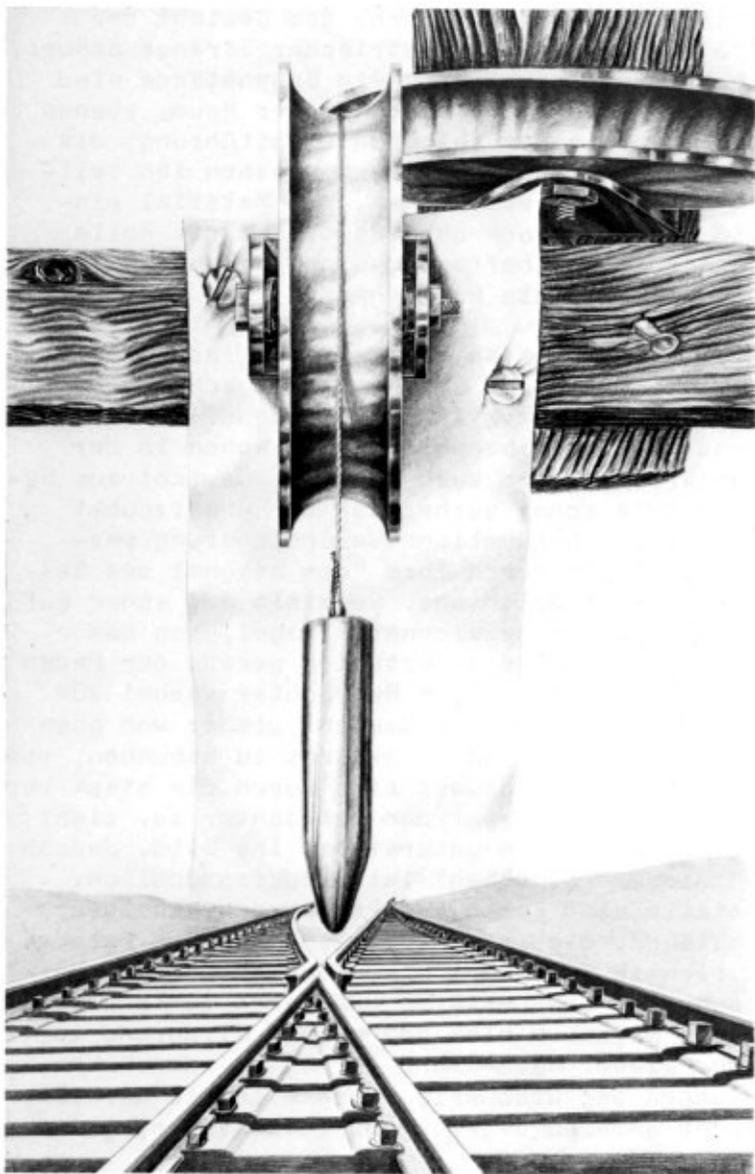
wird, müßte sich der ganze obere Bildteil hinter der Weiche befinden - doch dann wäre dieser Bildteil überdimensioniert groß - ein Stolperstein für die Erfahrung, das Bewußtsein des Betrachters. Ebenso weist das Gewicht auf den Scheitelpunkt der Weiche, überschneidet jedoch nicht; es könnte sich demnach 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.

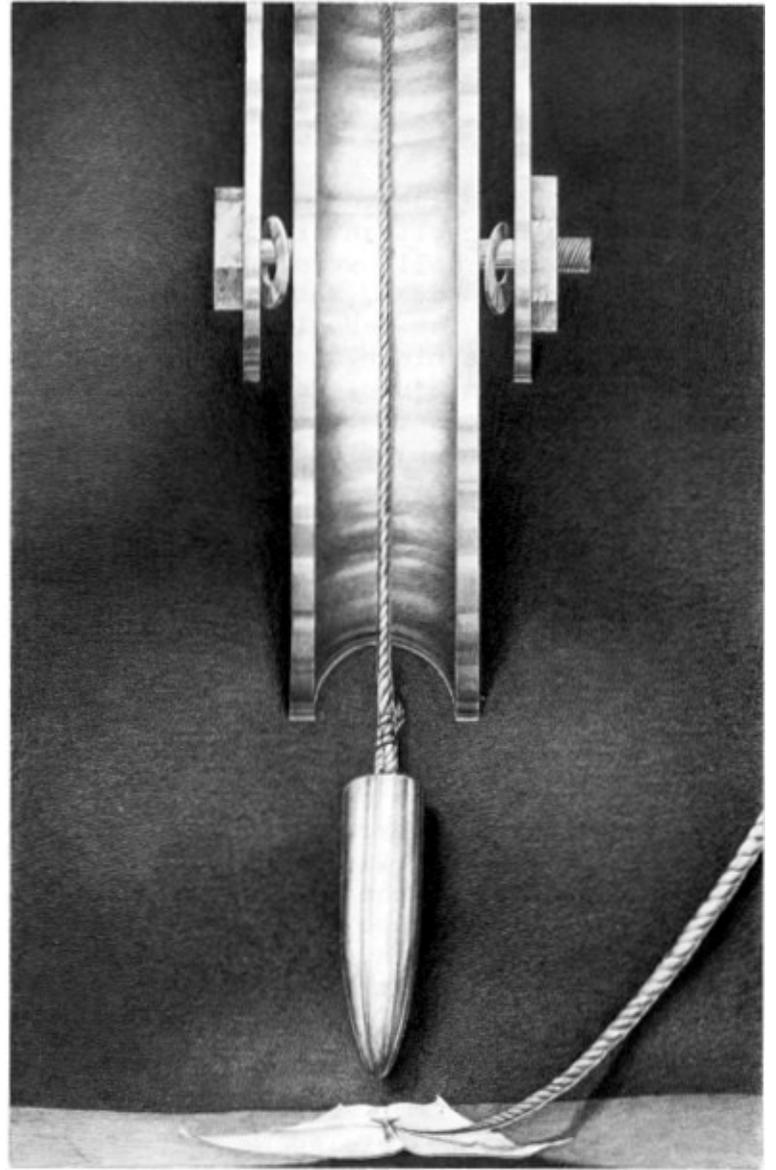
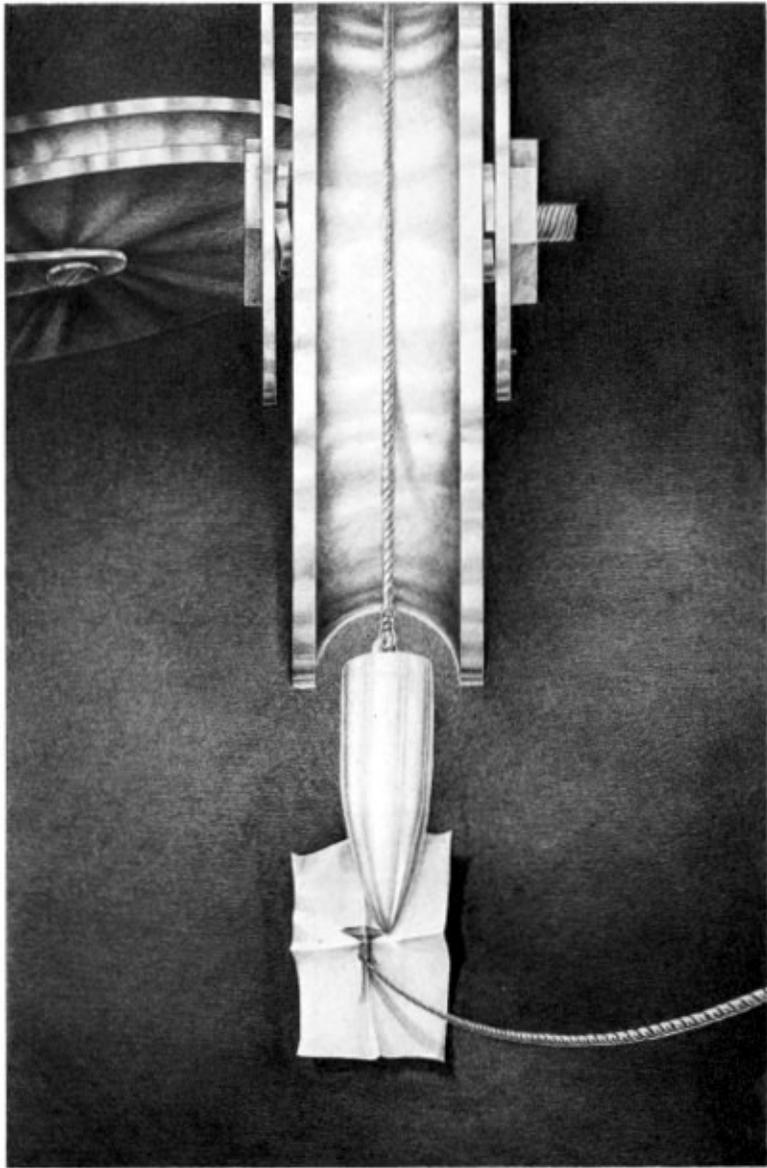
Sehen wir beide Bildteile zusammen, so ergeben sich neue Bedeutungen. Der Holzbalken wird zur Schranke - allerdings in seiner Räumlichkeit nicht erfassbar. Das Gewicht bekommt eine klare Stoßrichtung, einen Zweck, der jenseits eines Maschinenteildaseins liegt. Es wird zur Bedrohung. Es bleibt unklar,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

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 Geschaffenes, 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 einesteils die Wirklichkeit der anderen Gegenstände zu steigern, gleichzei-



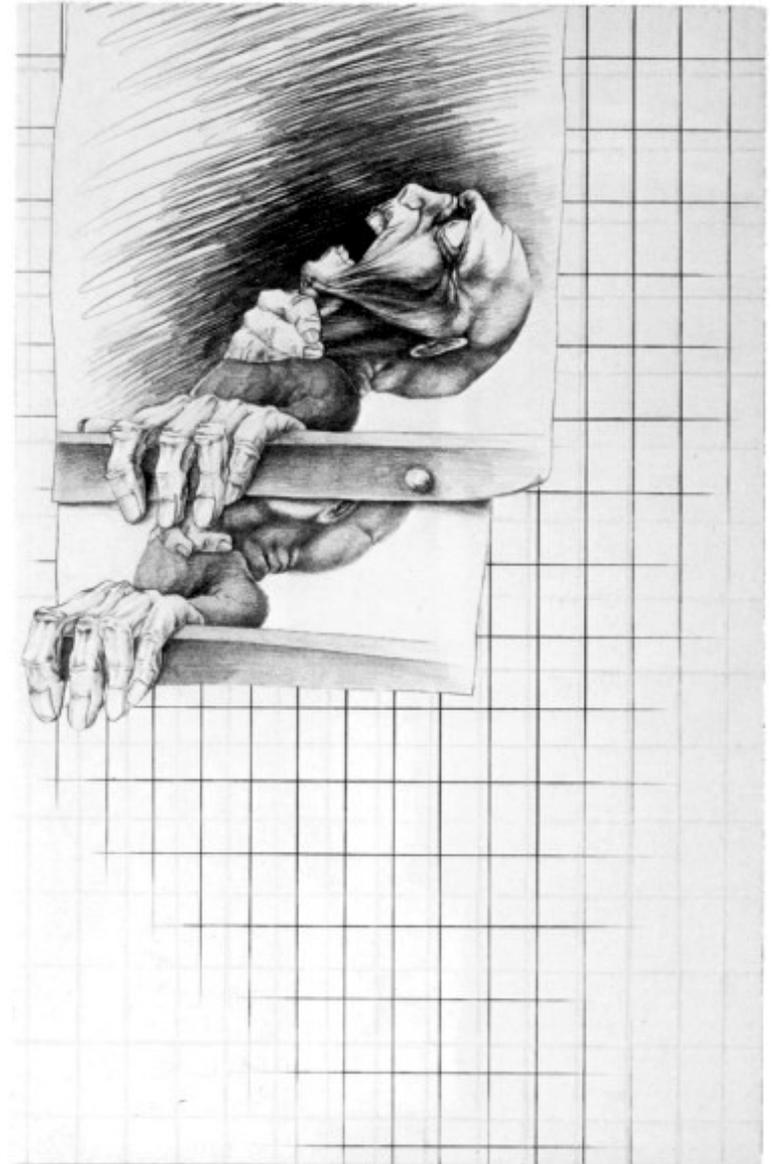


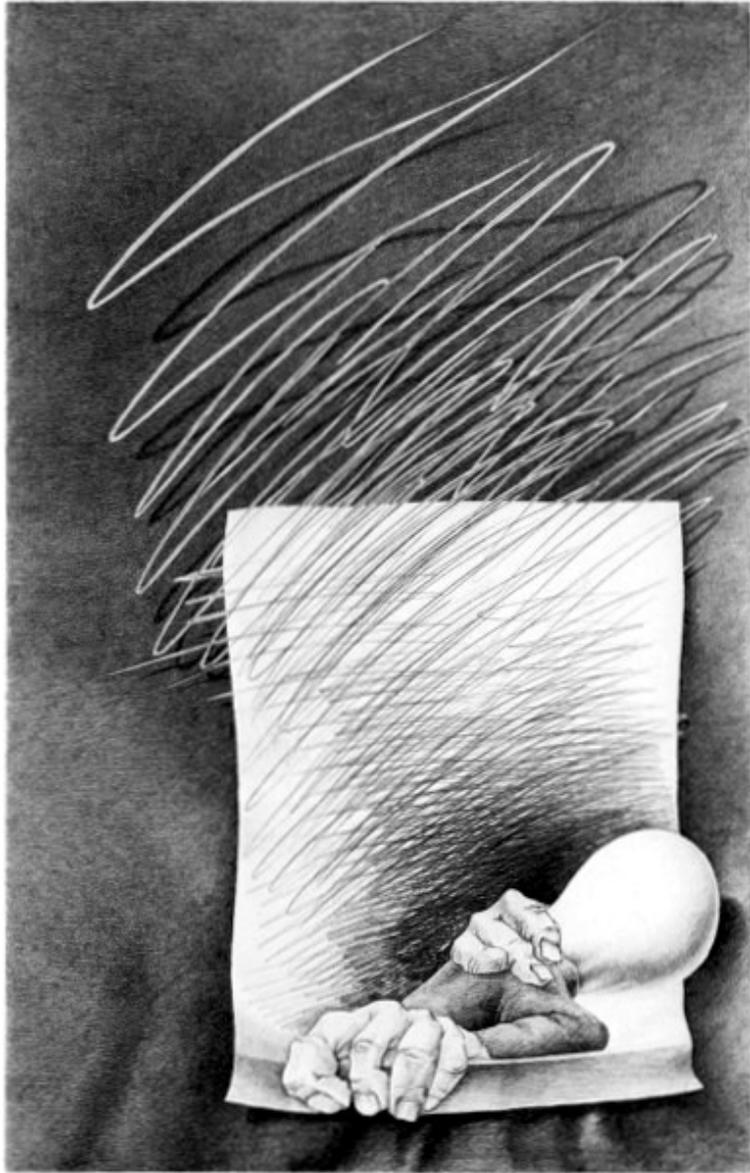
tig durch die schemenhaften Schatten das Wirklich-Unwirkliche noch einmal aufzunehmen.

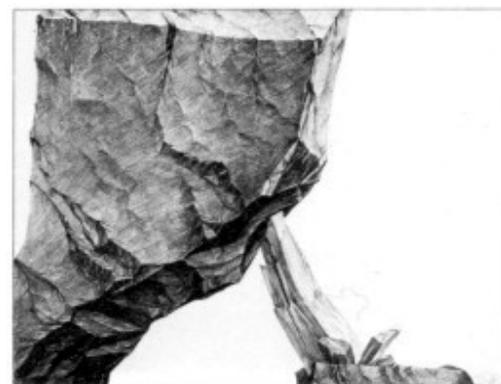
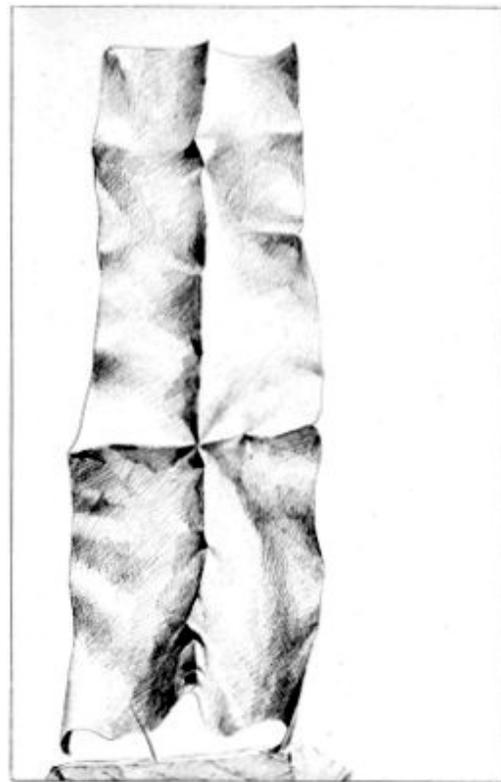
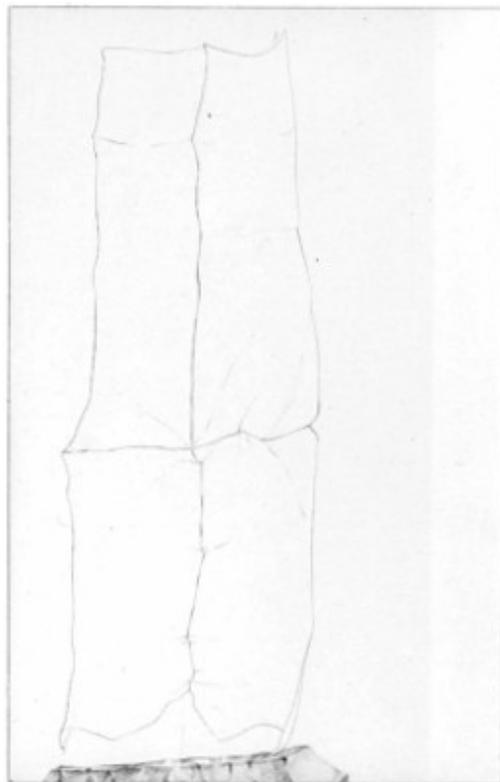
Alle im ersten Blatt schon angelegten Inhalte finden sich auch in dieser Arbeit wieder. Nur sind die erzählerisch-symbolischen Elemente herausgefiltert, der Gehalt ird weitgehend durch Farbe und Form sowie durch die Komposition transportiert. Die Maschine hat sich auf eine Rolle verdichtet – sie wirkt 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 unbestimmbaren, 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 zerstörenden menschlichen Produkt geworden, in seiner strengen Logik einsamer, härter, gleichzeitig irrationaler, auf ein notwendiges Minimum reduziert.

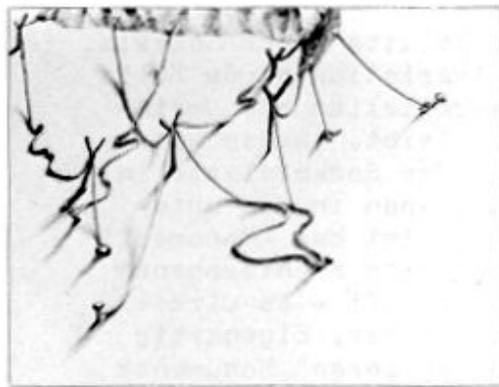
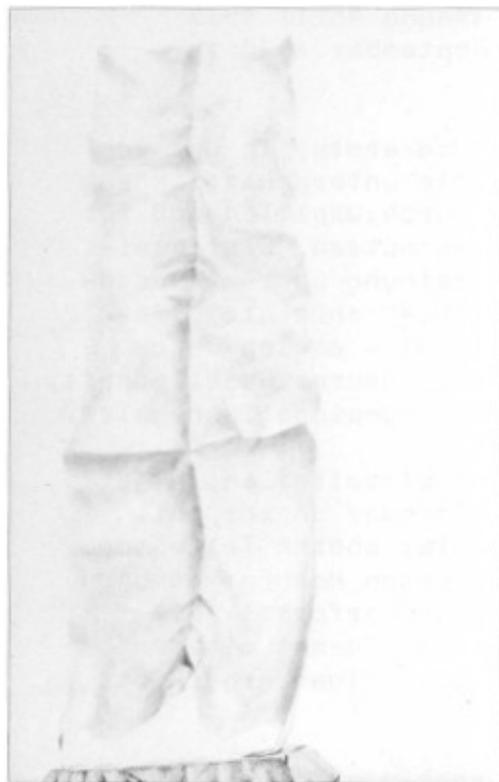
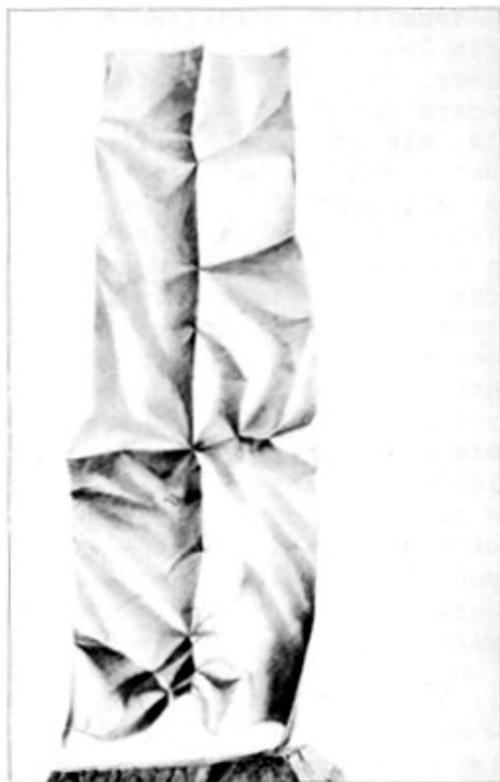
Inhaltlich hat sich hier ein für mich wesentlicher Aspekt zum ersten Mal herausgeschält: das auf den ersten Blick Faßbare – da es klar definiert ist – dann sich jedoch einer genauen Zuordnung Entziehende, das Logisch-Unlogische, schnell einzuordnen, fast mathematisch korrekt, vielleicht simpel, und doch bei genauerem Hinsehen recht kompliziert, mit falschen Bezügen 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, vieldeutig wird.

die folgenden Bilder: „Erleuchtung“, drei Fassungen









„Monument“, Idee und 1. Fassung April 1977
überarbeitet September 1978

Die Arbeit „Monument“ ist die erste, in der ich versucht habe, konsequent die unterschiedlichen Wirkungen formaler Mittel durchzuspielen und für unterschiedliche Aussagen zu nutzen. Gleichzeitig wurde das Prinzip der Reihung und Austauschbarkeit, das sich in „Gewichte“ andeute, tragendes kompositionelles Mittel – da ich beide Faktoren für viele Phänomene unserer Gesellschaft, u.a. auch für Denkmäler, für symptomatisch halte.

Die Arbeit besteht aus acht Einzelteilen, zu je vier und zwei Reihen untereinander angeordnet. Und zwar sind jeweils die vier oberen Teile von gleicher Größe im übersteigerten Hochformat und die vier unteren im leichten Querformat. Die oberen Teile ergänzen sich vom Format mit den unteren zu vier Bildern, die aneinandergereiht wieder ein Ganzes ergeben.

Die oberen Bildteile zweigen ein aufgerichtetes, leeres, in Briefform gefaltetes Blatt Papier – das Monument – auf der Deckplatte eines Sockels. Die Unterteile sind Sockelvariationen. Es fällt auf, daß in den oberen Einzelteilen die Umrißform der Monumente gleich bleibt. Ebenso setzen sich auch die Kantenlinien der Sockelplatte in den Kanten der Sockelvariationen in den unteren Bildteilen fort. Dadurch ist das „Monument“ zwar eine persönliche, wenn auch nichtssagende und leicht verletzlich Botschaft – es wird jedoch grundsätzlich austauschbar. Eigenartig ist, daß alle gleich „inhaltsleeren“ Monumente wieder zu einem

inhaltlich gefüllten Bildganzen verschmelzen. Ein Grund: Die Blätter sind zwar oberflächlich leer, in ihrer Erscheinungsform jedoch immer anders definiert – als harte, reine Umrißlinie, als grob strukturierte Fläche (wobei die Struktur mehr Selbstwert hat als die Umrißform, als „wirkliches“ Blatt Papier (in dem die Binnenzeichnung sich der Form unterordnet) und als nebelhaft Verschwimmendes. Dadurch gewinnt das zwar oberflächlich inhaltsleere Monument eine zweite, tiefere Dimension. Die Erscheinungsform verweist auf die Bedeutung für den Betrachter. Das gleiche Monument kann für ihn als verschwommenes Etwas genauso Bedeutung bekommen wie als Form, in dem „Raum und Material wirklich“ sind, oder wie als Kunstgebilde, in dem „Zeichen“ und „Bezeichnetes“ – Blatt Papier auf einem Blatt Papier – letztlich eins und doch für das Bewußtsein verschieden sind, nur durch eine dünne Linie getrennt. Dieser Aspekt wird noch einmal umgesetzt in den „Gründen“, den Unterteilen. Hier wird vordergründig gespielt mit – teils unsinnigen, teils widersinnigen – Möglichkeiten, einem Sockel zu gestalten. Es ist jedoch die Frage nach dem, was „sich unter dem Rahmen abspielt“, den Sinngebungen des Monuments, die dem „Oberen“ erst ihre Stoßrichtung geben. Ich glaube, für dieses Thema sind recht zweifelhafte „Gründe“ angemessen. Gründe, die das obere von der Materialität, Raumlichkeit oder psychologischen Wirkung noch einmal in Frage stellen. Und durch die konsequente Gleichschaltung werden alle Einzelteile in ihrem Selbstwert eingeschränkt, sie werden austauschbare Objekte.

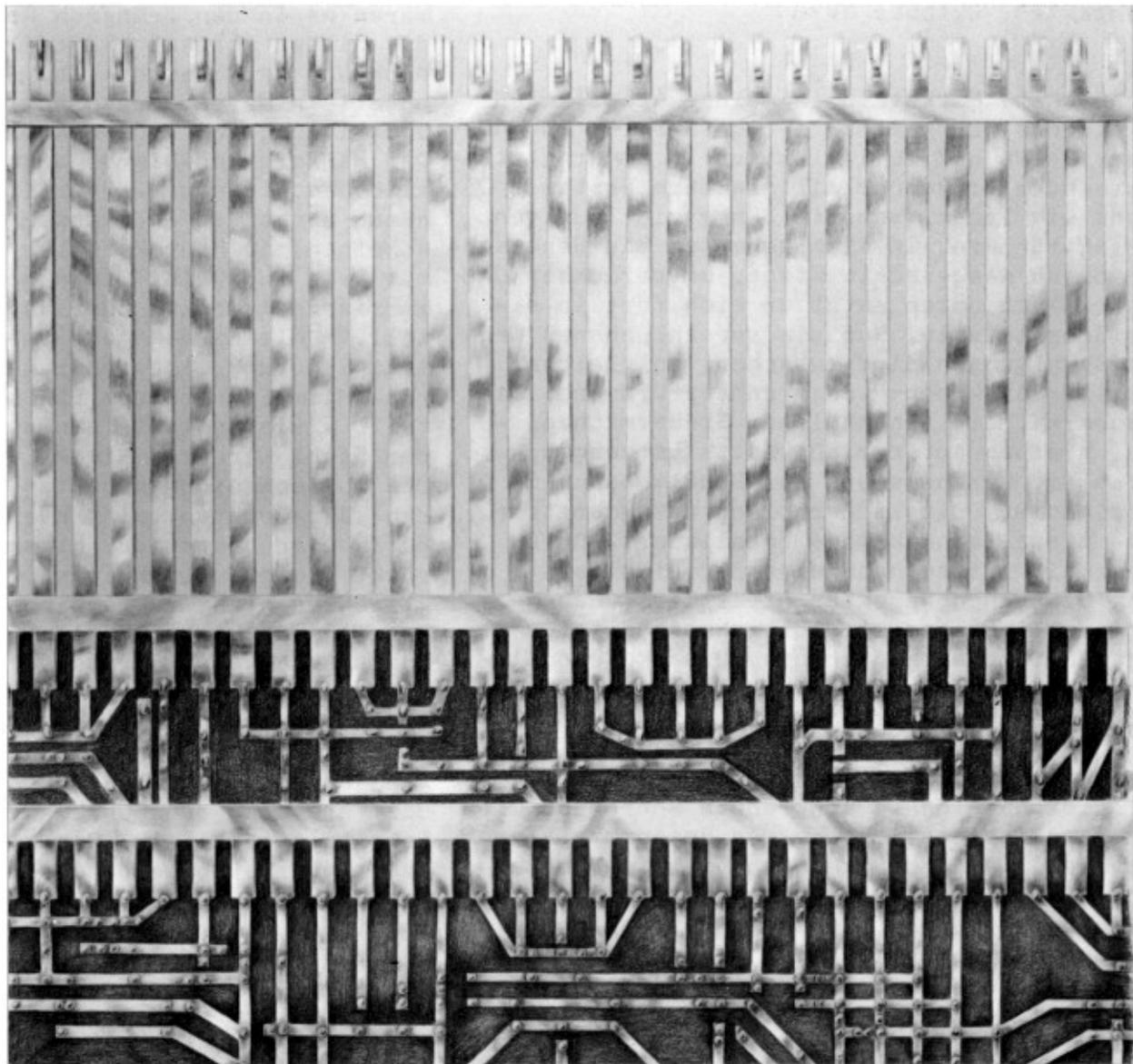
„Kontakte“, Oktober 1978

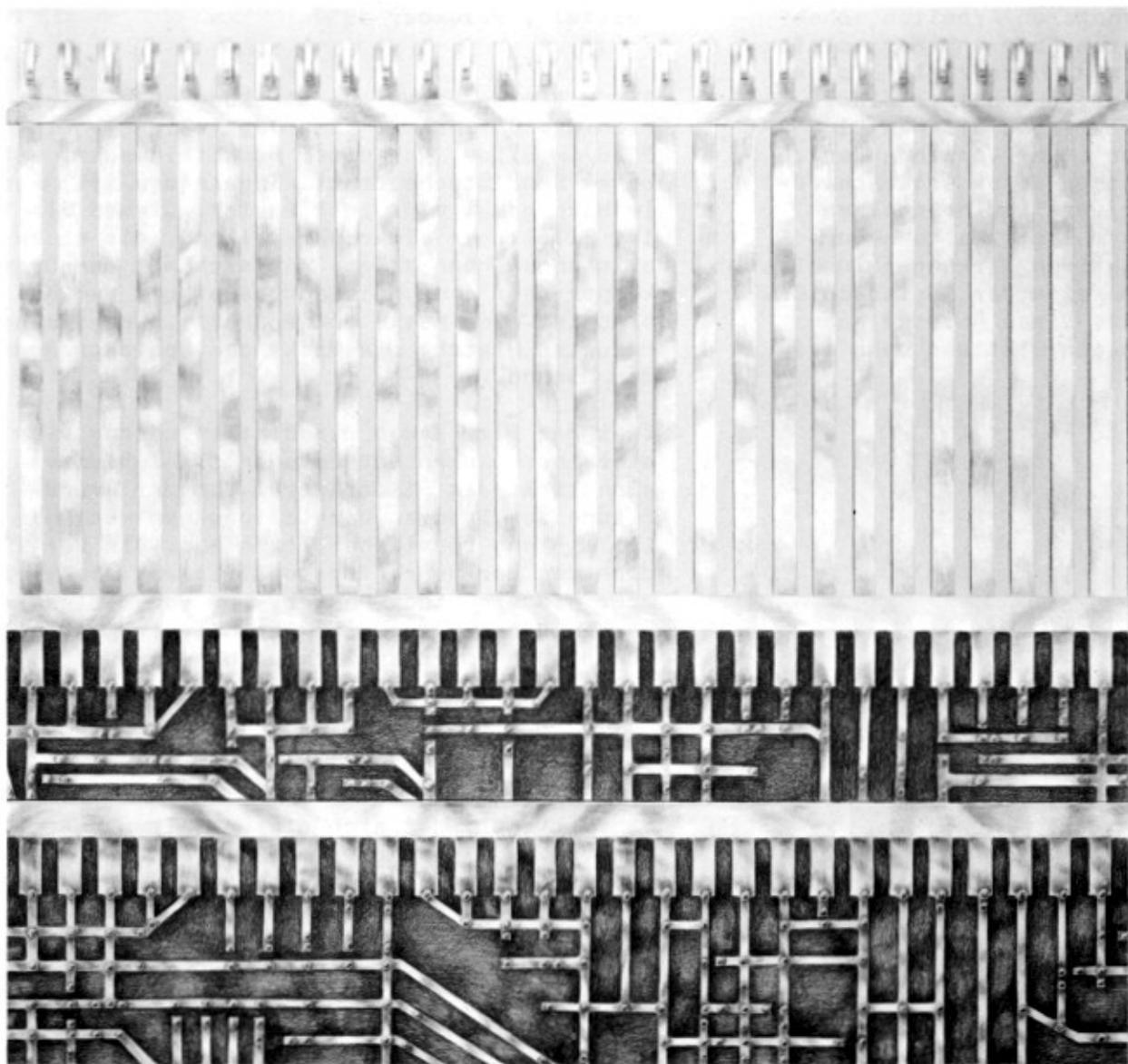
Der nächste Markstein in meiner Arbeit wird bezeichnet durch eine farbige Arbeit. In endloser Reihe auf zwei Blättern in immer gleichbleibender Größe und mit gleichem Abstand steht wie lange, scharfe Zähne ein Zaun von Kontaktfühlern. In sich gehalten die Senkrechten durch waagerechte Stege, unverrückbar und starr. Nach unten setzt er sich fort in einer Schaltplatte. Nur die verschlungenen Wege der Schaltungen sind zu sehen, in gleicher steriler senkrecht-waagerechter Ordnung. Die „Technik“, die eigentlichen Steuermechanismen, bleiben auf der Rückseite verborgen. Durch die Verdoppelung der Schaltungen untereinander, die Wiederholung des Querstegs, wird diese Technik monumentalisiert. Durch die zwei Platten nebeneinander wird der alte Diptychoncharakter nivelliert, Nebeneinanderliegendes wird gleichgeschaltet, Gegensätzliches aufgehoben, Ursache und Wirkung verschmelzen, die Technik steht als Absolutes und Beherrschendes.

Durch die Überlänge der Stäbe und ihre steril gleichbleibende senkrechte Anordnung wird die Assoziationsrichtung des Betrachters umgeleitet. Es sind nicht mehr allein Kontaktfühler, die ihm entgegenstehen, er fühlt sich an bekannteres mit ähnlicher Form erinnert. Die ferne Technik wird zum nahen Zaun. Er kann sich dadurch gleichzeitig behütet und ausgesperrt von etwas fühlen.

Waren es in den früheren Arbeiten die Gegenstände, die dieses „etwas“ klärten, später dann eine Verdichtung der Grautöne, so übernimmt

jetzt die Farbe allein durch ihre assoziative Wirkung die Verdeutlichung von gegenständlich Unausgesprochenem. Der Hintergrund-Himmel dieser Arbeit ist unnatürlich maschinenrosa. Sterilisierter Hautton. Klinisch abgetötet und konserviert. Stattdessen erscheinen die Kontaktfühler in belebten Blautönen, mit Grau und Weiß. Die Abschattierungen werden zu zerrissenen Wolken oder Spiegelungen davon auf Metall. Kühle Ferne-Nähe, Stahl-Himmel. Der zwiespältige Eindruck wird dadurch hervorgehoben, daß der rosa Himmel neben den Stäben in den Vordergrund tritt – die Kontakte erscheinen als Durchblicke, der Stahl wird zum Himmel, in sich zerrissen. An den Überschneidungspunkten der Senkrechten mit den Waagerechten tritt stattdessen das Rosa zurück, wird branstiger Himmel. Für den Betrachter rückt dieser unwirkliche, mit gegebenen Erfahrungsklischees nicht zu vereinbarende Eindruck in den Bereich der Wirklichkeit durch die Schalttafeln darunter – bekannte Brauntöne vorgestanzter Tafeln - stumpf, schwer, erdig. Darauf gelötet wieder das transzendente Metall der Schaltwege, in differenzierter Kühle, durch die Überschneidungen und Kanten jedoch immer aufliegend. An der Schnittkante der Tafeln zu den Fühlern ragen diese in die Schaltplatte hinein. Der Übergang von zwei Bereichen der real gewordenen Irrationalität ist für den Betrachter gegeben. Im Bereich der Steuermechanismen entziehen sich die klaren, eindeutig geklärten Formen der logischen Erkenntnis – da Entscheidendes verborgen bleibt. Im Bereich der Kontakte, in dem sich Technik dem Menschen äußert, wird der Zwiespalt nur empfunden.





Zusätzlich zu den in den anderen Arbeiten schon besprochenen Mechanismen von Form und Komposition übernimmt hier die Farbe eindeutig zwei Aufgaben: erstens ist sie in der Lage, durch ihre eindeutig räumliche Wirkung den zwiegespaltenen Eindruck einzelner Teile oder ihrer Verbindung zu verdeutlichen, den ich vorher durch unterschiedliche Blätter oder Ebenen, vor- und Nebeneinander angeordnet, erreichen mußte; zweitens vermag sie durch ihre assoziativen Wirkungen Inhalte spürbar zu machen, die jenseits der logischen Erfäßbarkeit sichtbar werden. Diese Ansätze habe ich in den folgenden farbigen Blättern dann weiterentwickelt.

„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 Darstellung, die einen Grinsenden Mann zeigt, der sich mit dem Oberkörper über eine Holzwand 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 qualifiziert sie vielmehr als ein Stück Papier, das von einigen Falten durchzogen wird. Das Materielle der Grundfläche wird auch dadurch herausgestellt, daß sich auf ihr der Schatten des Mannes abzeichnet. So ist der Mann eingeklemmt zwischen der materialisierten Grundfläche hinter ihm und der Holzwand vor ihm.

Es fällt auf, daß sich die Gestaltung der rechten Hand über die Umrißlinie der inneren Bildfläche hinaus fortsetzt. Der Vorstoß des Mannes in den Bildraum der äußeren Darstellung ist eine Bewegung in Richtung auf den Betrachter, der die Maske demonstrativ präsentiert bekommt. Allerdings wird die raumgreifende Diagonale des Armes und der Knöchel durch den senkrechten Verlauf des

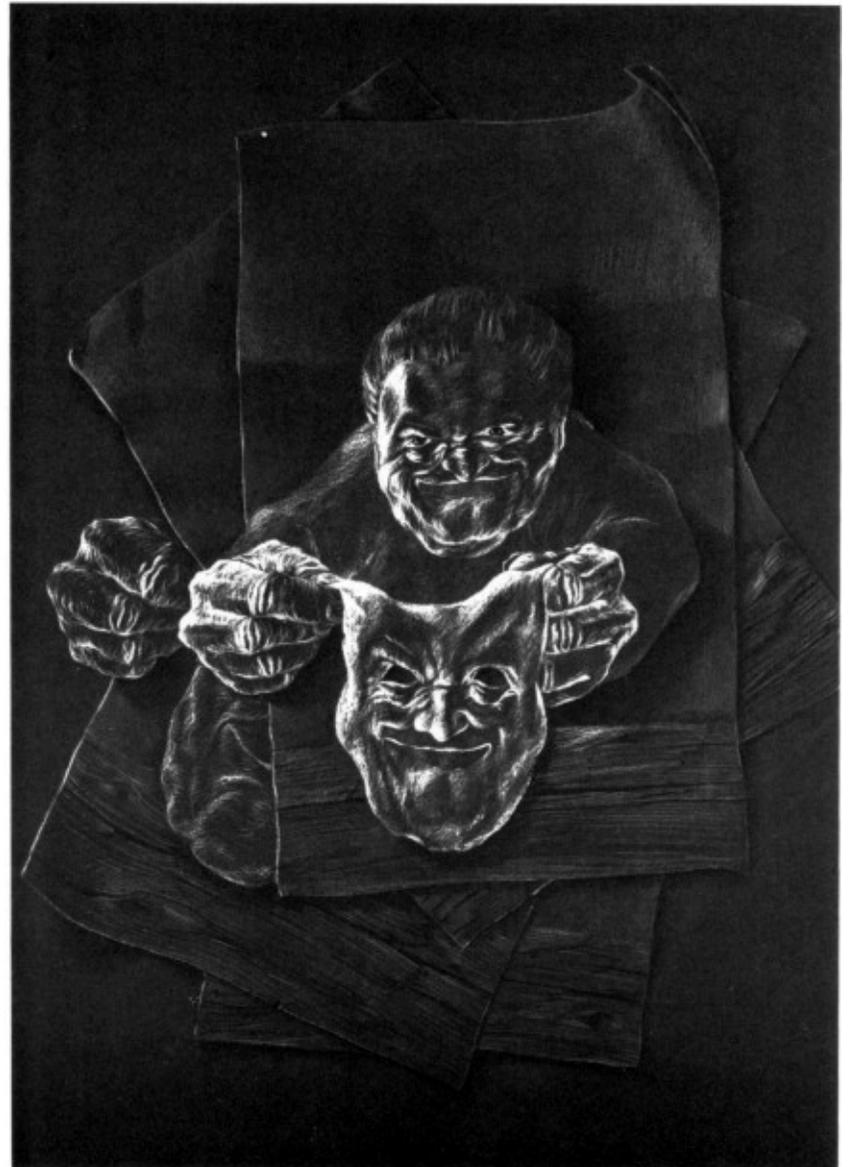


kleinen Fingers aufgefangen und in die Fläche gezwungen.

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 grin-senden 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

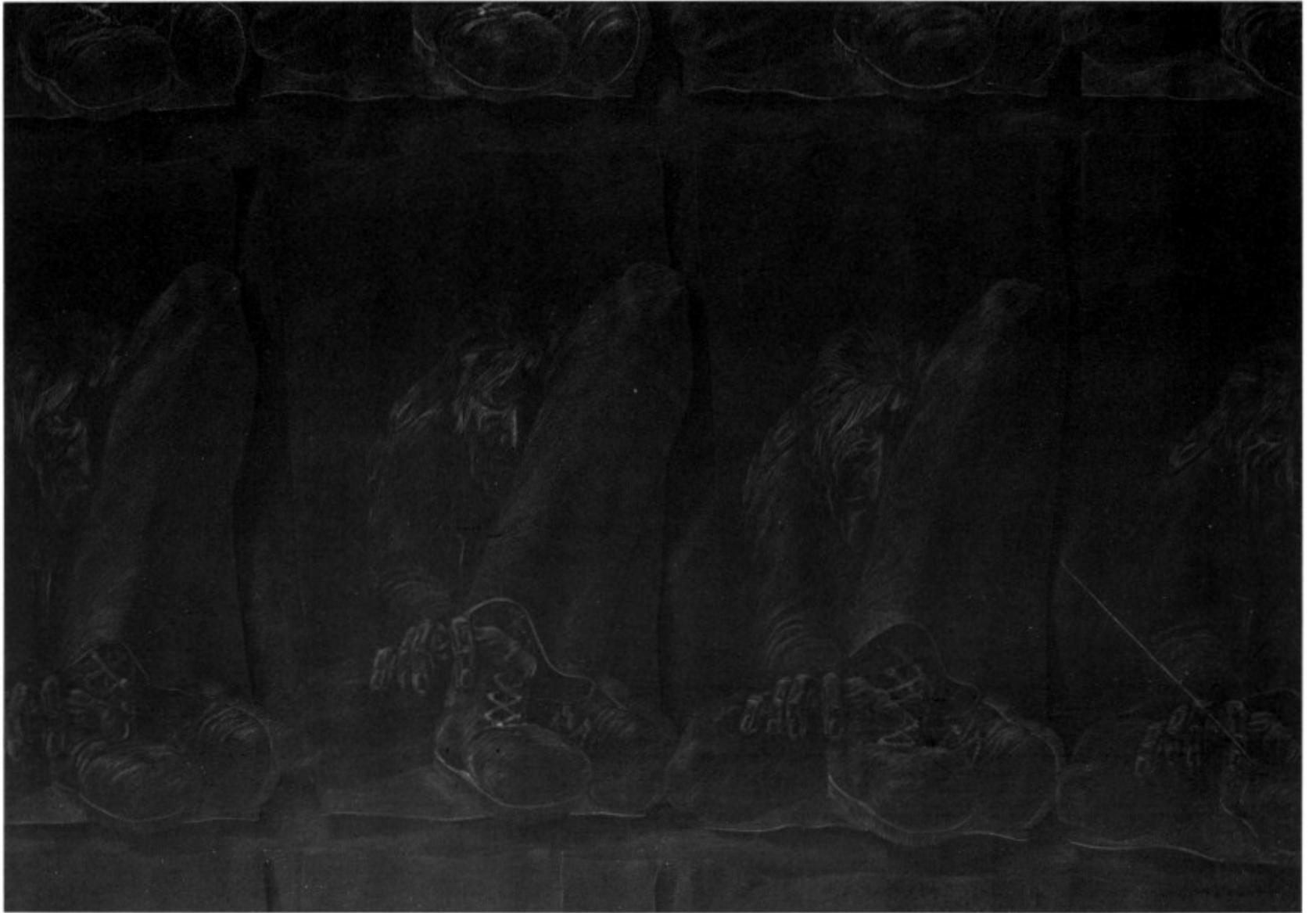
Das Thema „Bitte“, wie ich es im Dezember 1977 mit seiner absurden Maskenhaftigkeit – dadurch letztlich auch Auswechselbarkeit – sowie seiner ansatzweisen Mehrschichtigkeit dargestellt hatte, schien mir wert, mit den seitdem gesammelten Erfahrungen und einem weitergehenden formalen Repertoire noch einmal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

Zuerst einmal versuchte ich, das stark karrikative Element durch eine genaue Binnenzzeichnung zu bannen und „echt“ erscheinen zu lassen. Die Fratze sollte dem Betrachter entgegentreten 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 „Eigenleben“, 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 ihm 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 über-tölpeln – 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.

Bilder der folgenden Seiten:

„Erkundung“,
„zumeidend I – III“









K a t a l o g
 =====

Bleistiftzeichnungen:

warten	27.4 x 15.4	11/76
Harlekin	21.8 x 15.7	10/76
Traum	24.5 x 12.7	1/77
Der neue Gott	29.8 x 21.6	2/77
verkürzte Perspektive	32.4 x 25.8	3/77
Gang der Zivilisation abgelegt	30.5 x 24	3/77
abgelegt	32.5 x 25	3/77
Schachbauer	31.5 x 24	3/77
nole me tangere	30.3 x 22.3	3/77
Plakatentwurf	47 x 32.3	4/77
Traum	32.3 x 24.5	4/77
die besonders weiße Weste	49.5 x 32.2	5/77
ohne Hoffnung	32.7 x 24.6	5/77
Pik-Bube	32.1 x 24.3	5/77
abgelegt I	2x 32.3 x 26.5	5/77
abgelegt II	60.7 x 42.8	6/77
zwei Männer, den Mond	32.5 x 25	6/77
betrachtend		
verbunden	49.7 x 32.4	8/77
Meditation	50 x 32.5	10/77
	50 x 32.3	10/77
Kristallisation	50 x 32.7	11/77
Also!?	49.5 x 28.8	12/77
Erleuchtung I	49.7 x 32.2	11/77
Erleuchtung II	49 x 32.2	12/77
Erleuchtung III	70 x 50.3	11/77

Gewicht I	49.5 x 31.9	1/78
Gewicht II	49.5 x 32	1/78
Gewicht III	49.5 x 32.5	1/78
Gewicht IV	48.8 x 32	1/78
Ganzheit	49.5 x 32	1/78
Monument	4x 49.5 x 32,5	4/77 und
	4x 25 x 32,5	9/78
Bitte! I	49 x 32.3	
Bitte! II	2x 70 x 50	
	70 x 100	2/79

Farbstiftzeichnungen

Bestuhlung	3x 46.6 x 49.6	9/78
Denkmal der Natur	5x 46.6 x 49.6	10/78
Ordnung	213 x 200	11/78
Naturbeziehung	141 x 152	12/78
Geschichte	7x 70 x 50	
	5x 50 x 70	12/78
Kontakte	2x 92.6 x 99	10/78
Himmel	zwei Spalten zu je sechs Arbeiten	
	50 x 70	2/79
Erkundigung	3x 70 x 100	2/79
Zunehmend	3x 70 x 100	3/79

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

z.Zt. wohnhaft in Enger (Westfalen)

