

Burghardt Schmidt – Skulpturales aus Neoplastizität

Zur Ausstellung „Interpretations“ Landesmuseum Oberösterreich , 1993

Josef Auer, obwohl Bildhauer, nimmt für seine Arbeiten 1991-1993 plane Vorlagen, ja „betont“ plane Vorlagen, die alle ihre räumlichen Effekte aus Helligkeitsverteilungen und/oder dynamischen Linienführungen ziehen wollen. Diese Vorlagen von Barnett Newman bis Arnulf Rainer und zurück zu Fernand Léger haben mit neoplastizistischen Traditionen zu tun, obwohl sie das Selbstbezogene des Neoplastizismus etwa aus dem niederländischen Stijl, dessen Reduktion auf das assoziative Minimum nicht mitmachen. Die in die Fläche malerisch-zeichnerisch eintragbare Räumlichkeitsstruktur ist ihnen nur ein mediales Verfahren für andere Anknüpfungen des Versteilens von einschneidendem Zwischenraum des Durchblicks über das Zurückführen von landschaftsbildender Linearität auf Höhlenhaftes exakt anweisende „Schieß“-Scharten-Strukturen des Einstiegs, dann die räumisierenden Differentiationen des Handschriftlichen in ihrer freien Weise bis zu den das räumlich Angezeigte ihrer Muster kompaktierenden, dann in die Ränder zerfressenden Auszeichnungen wie Kleinstausflüsse aus der Masse des Überzeichnens bei Rainer. Da hatte schon der Franko-Schweizer Jean Tinguely seine plastische Arbeit damit begonnen, Neoplastizistisches aus dem Konstruktivismus, das dort gerade um des Raumwirkenden von Unräumlichem willen in die äußerste Flächigkeit gezwungen war, herauszusetzen in die Dreidimensionalität, und gelangte bereits über dieses künstlerisch-kunstinterpretierende Experimentalverfahren zu seinen Skulpturmaschinen in working.

Josef Auer nimmt in seinem Skulpturieren des Flächigen nicht das Ganze der Bildvorlagen, sondern er wählt ihm wesentliche Strukturelemente aus und seine Wahl richtet sich gerade auf Offenheiten und Öffnungen dieser Strukturelemente. Was etwa in der Tintenmalerei als Hitze zwischen Vorhangsschwärzen für den angesogenen Einblick klafft, diese Schnittbahn oder Reißbahn wird zur überschlanken Quasi-Stele übersetzt, die selber eingerissen und eingeschnitten den von Newman gemeinten Negativraum hinstellt und doch so, dass das hingestellte Positiv sich in seinen Umraum zu zerstreuen beginnt oder zu vertropfen oder zu verweilen. Dargestellt wird nicht das Volumen der Quasi-Stele selber, sondern der an ihr sich auch kräuselnd, leicht schäumend brechende Umraum. Diese Art Stele wird zu einer Unterbrechung des Umraums, sie stellt sich nicht an sich selber in den Umraum hinein und das trifft das Newman'sche des Unterbrechens von Schwärze.

Oder Donald Judds Bemühen, aus horizontlinearen Landschaftszügen japanischer Darstellungsweise einen Schießschartenmund mit assoziierbarer Mundhöhle dahinter herauszufiltern und nach unten in die Bildfläche verschweben, vielmehr wegsacken zu lassen, um dann das Ganze in die Senkrechte zu kehren, wobei die mundartige Struktur nun von linear in Geraden und Bogenlinien angeordneten Schwarzstreifen wegtreibt oder flüchtet oder zentrifugiert in einer sich nahelegenden Drehung, das wird bei dem scheinbar herpetisch ausgelaufenen Mund genommen, der ebenso gut auch ein sezessionistisches, ein Jugendstilornament zu sein vermöchte. In der stählern-gefärbten Skulpturausführung Auers stellt sich daran wieder der anschwellend anwellende Umraum dar, in den ein schmal-hoher Durchraum exakt eingefräst scheint, um Umraum die Hand reichen zu lassen. Oder ein anderer Judd'scher Holzschnitt, der jugendstilornamental in Spaltungsprozesse gehende Bogenleisten zeigt, wird struktural-zitatorisch erwidert durch eine massive Stimmgabel, die sich aus Massenkumpen erhebt und durchräumend vibriert ins unhörbar zu sehen Akustische als Raumereignis statt Räumlichkeitssetzungen.

Solchem Erwidern von Darstellungen der Projektion von Raum in Ebene bietet genuin sich ein künstlerisches Arbeiten mit der zeichnerischen Linearität an, wenn es zur Schriftlichkeit tendiert. Allerdings in der Schriftlichkeit äußert sich die Frage nach dem Räumlichen im scheinbar Unräumlichen durch zwei verschiedene Typen. Das Handschriftliche konzentriert sich auf das ablaufend-fortlaufend Dynamische der raumbildenden Faktoren, während die Druck-Buchstaberei das positiv Blockhafte eines statischen Gesetztseins ausspielt. Nicht zu Unrecht spricht man da ja von Blockschrift, als hätte man das Räumende der Schrift im gewählten Wortbild begriffen. Weil aber Auer die Räumlichkeit als Gesamtsystem statt raumein-nehmender Massen an-steuert, also das Negativ des Umraums, der sich an dem Skulpturierten reibt, höhlt, schleift und durchgreift gegenüber der positiven Raum-einnahme, orientiert er sich an dem in Zeichnung und Malerei, was mit dem Dynamischen des Handschriftlichen zu tun hat, an der Tendenz zur fortlaufend sich windenden, verstrickenden, verknäuelnden, schließlich zu Flecken ballenden Linie. Cy Twomblys zeichnerische Handschriftlichkeiten übersetzt er in Drahtspiralierungen und Drahtzusammenbeugen sich in den Raum streckender oder schlängelnder Art. Die Plastik beginnt in den Raum hinein zu schreiben ohne Blatt-Seiten, ja selbst über die weglegbare Buchrolle hinaus. Wobei das Schreiben außer dem Unterstreichen und dem Markieren auch das expressiv heftige Ausstreichen des Widerwillens gegen Geschriebenes vom Schreibenden her einbezieht.

Übrigens erreicht dabei die Skulptur uralte Ursprünge in den Gesetzestafeln und allen Arten von Symbolsteinen, wenngleich diese stärkstens der Blockschrifttradition verhaftet waren, worin Dynamik erst aus dem Zusammenstoß der einzelnen Buchstabenelemente aufriß und anriß. Während es bei Auer um die langhin nicht abreißende, wenn auch strenge Linie geht, die, zunächst das tonräumliche schlecht-hin, anderes einzuwickeln, zu umwickeln, zu umgarnen, zu umnetzen beginnt, bis sie sich selbst entgarnt und entlint zum einkleidenden Kleid, zeichnerisch flächendeckend Flecken bildet und skulpturell Kleidungskörper eben. Am deutlichsten und nachhaltigsten stellt sich das ein, wo in skulptureller Auseinandersetzung mit zeichnerischen Übermalungen Rainers statt schlängelnder Drahtumschlingungen verwickelte Drahtballungen eingesetzt werden, die plastisch zeichnerisches Kompaktieren ins Extrem treiben und doch durch Drahtstruktur den Umraum an seinen Grenzen und Durchgriffsrändern der sich dehnend elastisch durch den Kaum einziehenden Drahtlinie sichtbar machen.

Das gesamte derzeitige Unternehmen Auers hat viel zu tun mit dem, was vom Moderne-Bezug der Romantik eingefordert wurde: Produktive Kritik, die aufs Zensieren verzichtet. Das Produktive meint in der romantischen Idee fürs 20. Jahrhundert ein seinerseits künstlerisches Interpretieren von Kunst, das durchaus verbal-essayistisch verlaufen mag, aber ebenso außer dem Literarischen alle anderen künstlerischen Verfahren aufgreift. **Es handelt sich dann bei der produktiven Kritik um Übersetzen zwischen verschiedenen Darstellungs-medien, das anders als das übliche Übersetzen zwischen verschiedenen Sprachen alles andere als getreulich wiedergeben will, sondern es will aus einer schon gewonnenen Kunstkonstellation andere Möglichkeiten des Wahrnehmens freisetzen, die von vorliegenden Konstellationen noch nicht realisiert, wenn auch angeregt wurden.** Ein solches Übersetzen des intentionalen Zugewinns im Feld des gestaltig-strukturell Wahrnehmbaren erschließt sich aus einem Grundtrieb zum Künstlerischen. Da hatte die Romantik für den gesamten Kunstprozeß recht, gerade indem sie durch die angesprochene Idee die Kunst vergeschichtlichte und so der traditionellen Metaphysik ewiger Werte entwand.