

Relief-Wand (8-teilig). Ausstellung „Phantastische Architektur“. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

DIE RAUMPLASTISCHEN MALEREIEN BERNARD SCHULTZES

WILL GROHMANN

Die Schwierigkeit beginnt schon bei der Benennung. Als was soll man diese plastisch-malerischen Gebilde Bernard Schultzes bezeichnen? Er war bis vor vier Jahren ausschliesslich Maler, und man kann nicht behaupten, dass er seinem Metier untreu geworden wäre. Diese in den Raum ausgreifenden überaus realen Dinge sind eminent malerisch und von einer farbigen Kultur, die an die grossen Meister denken lässt, beispielsweise an Watteau. Als man kürzlich eine Anzahl der Arbeiten im Kunstverein zu Baden-Baden in einem kleinen Raum vereinigt sah, war der malerische Eindruck mehr französisches Rokoko als deutsche oder französische Gegenwart, und

dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch eine sich aufdrängende Beziehung des Raumes zu den Grotten und Gartensälen, die wir aus der Zeit des Barock kennen, man denke beispielsweise an die Apollogrotte in Frascati oder die sala terrena in Pommersfelden (Bayern), an die seltsame Durchdringung von Felsen, Muscheln und Pflanzen. Also Historismus? Weit gefehlt, auf eine rätselhafte Art begegnen sich Zeiten und Völker immer wieder und unter immer neuen Aspekten. Angesichts der Expressionisten sprach man von spätem Mittelalter und Grünewald, der „Blaue Reiter“ erweckte Erinnerungen an die deutsche Romantik, Kandinskys kühle Bilder der Bauhauszeit an den Klassizismus, bei den Tachisten sprach man von Monet, und stets war ein Gran Wahrheit im Spiel, so sehr auch Impetus und Ziel andere, aus der Zeit geborene waren. Die Zeit erscheint uns immer mehr als ein Ganzes, als ein Diapason, durch das wir nicht auf einen Fluss sehen, nicht auf ein Unwiederbringliches, sondern auf ein Daseiendes, in dem viele Möglichkeiten enthalten sind. Da diese nicht unbegrenzt sind, müssen Themen wie Gestaltvorstellungen, die schon einmal die Menschen bewegten, wiederkehren. Was die „Entwürfe“, die gestalterisch gültigen Realisierungen der verschiedenen Epochen unterscheidet, ist das Bewusstsein der Schaffenden, ein Bewusstsein, das in die jeweilige Sprache transcendiert. Dieses unterliegt dem Wandel, und zwar schon deshalb, weil neue Objekte neue Organe in uns entwickeln.

Ein Maler wie Schultze hat sich selbstverständlich niemals mit dem Barock und Rokoko beschäftigt, zumindest nicht mehr wie mit Kunst überhaupt. Es könnte aber sein, dass der Anblick eines Innenraumes, einer Plastik, eines Bildes, einer dekorativen Arbeit dieser Zeit etwas erweckt hätte, was schon in ihm war und nur des Anrufs bedurfte, etwa den Wunsch farbige Formen aus der Fläche heraustreten zu lassen, das Parallelogramm der Kräfte aus der Fläche ins Räumliche zu verschieben, wodurch, für das Auge zunächst noch wenig sichtbar, eine Intensivierung und Konkretisierung eines farbigen Details erfolgen konnte. Der Maler vermochte sogar, an der einen oder anderen Stelle noch plastischer zu werden. Nicht dass ein Relief von bestimmter Tiefe beabsichtigt gewesen wäre, das Bild bleibt Bild, die Fläche bleibt Fläche, die plastischen Erhöhungen wirken eher wie Zitate, wie Zitate in Gedichten Ezra Pounds. Sie involvieren einen anderen sensus des künstlerischen Ausdrucks, etwas Diktatorisches. Plötzlich ist das Gleichmass der Verse unterbrochen und „das ganz Andere“ setzt ein. Es ist verwirrend und zugleich beschwingend wie bei den dekorativen Malereien und Stukkaturen in den französischen Palais des 18. Jahrhunderts oder in den Rokokokirchen Oberbayerns, wo die Grenzen zwischen Malerei und Plastik, zwischen Farbe und Stuck verschwimmen, wo sich das Auge von Überraschung zu Überraschung tastet und Seh- und Tastsinn in eines verschmelzen. („Stromrippen“ 1957).

Die Grenzüberschreitungen Schultzes sind unserer Zeit nicht fremd. Die gegenseitige Verfremdung der malerischen und plastischen Ausdrucksmittel beginnt bereits mit Rodins „Höllentor“. Die kubistischen

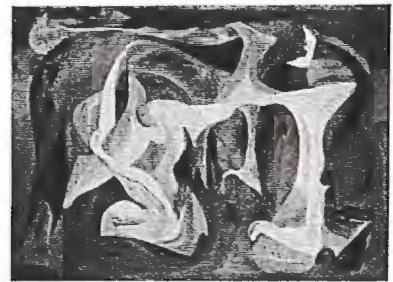
Bilder und die farbigen kubistischen Plastiken greifen nach Volumen bzw. Malerei aus, die hängenden Plastiken Gabos sind graphische Raumdefinitionen. Der Wunsch nach umfassenderer Aussage verlockt zu Übergriffen in benachbarte Provinzen und zu Versuchen in Richtung Gesamtkunstwerk, Synthese von Fläche, Volumen und Raum. Zudem drängt die Sehnsucht, aus der Isolierung des Kunstwerkes herauszukommen, zu Konzeptionen, die im Alltag des Bauens und Wohnens stehen. Eine Kirche, ein Festsaal, der Wintergarten eines Privathauses, warum sollten sie nicht eine dekorative Bereicherung des Raumgefühls erfahren wie in früheren Zeiten, wobei dekorativ ebenso wenig als schmuckhaft zu verstehen wäre wie in der Zeit des Rokoko. Über Gaudis farbige und plastische „Protuberanzen“ im Park Güell von Barcelona hat man gelacht, bis mit dem Verständnis für den *style nouveau*, auch eine gerechtere Wertung seiner Integrationen von Bau, Plastik und Farbe erfolgte. Bernard Schultze stößt in ein Gebiet vor, das des Auftraggebers harrt, nicht der Bestätigung des Kunstrichters.

Die Reihe der raumplastischen Arbeiten beginnt 1957 nach einigen vorausgehenden tastenden Versuchen, wenn man will, kann man schon auf einem Bild von 1949 die Neigung erkennen, im Sinne der gegenwärtigen Arbeiten zu experimentieren. Aber erst 1959 ist er so weit, seine Arbeiten solid in der Technik und konsequent in der Durchführung aufzubauen.

Zur Technik wäre zu sagen, dass Schultze für eine absolute Druck- und Stossfestigkeit sorgt. Er verankert seine Gebilde auf einer Leinwand oder einer Hartfaserplatte und errichtet über der Grundfläche das Gerüst aus den verschiedensten Materialien wie Papier, Pappe, Textilien, Kork, Rinde, Stroh, Draht, Bindfäden, Röhren und allen möglichen Abfällen handwerklicher und industrieller Stoffverarbeitung, die er durch Plastikmasse und weisses Kunstharz erhärtet. Ende 1960 ist er zu reinen Drahtkonstruktionen als Unterbau übergegangen. Er hat eine Methode entwickelt, die die an sich labilen Stoffe stabil und unzerbrechlich macht.

So lange die plastischen Gerüste weiss (Kunstharz) sind, wirken sie drastischer und voluminöser als farblich behandelt. Durch die Bemalung verändert sich ihr Charakter völlig und tritt in engste Beziehung zur Grundfläche der Leinwand oder der Sperrholzplatte. Soweit ein Grund vorhanden und sichtbar ist, wird er wie bei Bildern auf das sorgfältigste malerisch durchgeführt und das Gerüst wird im Zusammenklang mit diesem behandelt. Das Gerüst selber wird mit Farben verschiedener Bindemittel, meist Öl, bemalt und durch Lasuren in seiner farbigen Wirkung ins Imaginäre gesteigert.

Die Bemalung ist keine Zutat. Schultze weiss natürlich nicht von vornherein, welche Farbwirkungen das Gerüst verlangt, er denkt erst nur an das Gerüst und dann nur an die Farbe. Das Abstimmen erfolgt im dauernden Verändern der Töne und Klänge, im Eingehen auf die Buckel und Höhlen, auf die sphärischen Flächen und Verwerfungen, die geknitterten und zerrissenen, sich bauschenden und eingetieften Glieder des Ganzen. Lasuren und Texturen ergeben



Bernard SCHULTZE. Komposition. 1949.



Bernard SCHULTZE.
Moonen. 1961.



Wirkungen wie sie auf den Bildern Schultzes nie entstehen. Ein Rosa, das wie Mandelblüte aussieht, erinnert zusammen mit einem angrenzenden zarten Olivgrün an Frühling, stößt es mit einem teuflischen Blauviolett zusammen, schlägt das Paradiesische ins Höllische um. Farben auf Flächen ergeben eine andere Ausstrahlung als wenn sie Drähten, Schnüren, Wurzelfasern und stacheligen Geästformen aufliegen. Das Oscillieren zwischen Substanz, Form und



Bernard SCHULTZE. Moonen. Detail.

Farbe stellt hohe Anforderungen an unser Aufnahmevermögen, an unsere Nerven, nicht nur an Auge, Tastsinn und Raumgefühl.

Die Farbigkeit einer Arbeit Schultzes ist schwer in Worten wiederzugeben. Es gibt keine kontinuierliche oder diskontinuierliche Gesetzmässigkeit wie bei den Bildern, sondern wie bei Naturphänomenen oder Organismen eine Farbigkeit, die von innen leuchtet (Watteau). Die Skala ist beinahe unbegrenzt und reicht von dunklem Blauviolett über Purpurrot, Kobaltblau, Carmin bis zu hellstem Neapelgelb.

Weiss und Schwarz fehlen, Weiss ist die Wand, Schwarz entsteht durch die Höhlen und Löcher des Gerüsts. Farbige Klänge des Verwesens stehen neben solchen des Erblühens, Klänge des Dämonisch-Fantastischen neben denen des Heiteren. Die Grenzen zwischen den Farben sind selten erkennbar, meist gehen sie ineinander über, über feinste Nuancen hinweg.

Was aber sind diese farbig-plastischen Gebilde? Wir sprachen von ihrer räumlich-dekorativen Funktion, und Schultze legt allerdings grossen Wert darauf, dass sie in den Raum hineinleben, dass sie nicht nur Wandgestaltungen sind. Zuweilen laufen die Arbeiten, bei „Moonen“ (1961) z.B., mit ihren „Wurzeln“, ihren Graphismen weit in den Raum hinein und gliedern ihn in bizarrer, nicht in architektonischer Weise. Insofern bleibt Schultze Maler und dem Baulichen fern, er denkt räumlich, aber nicht baulich, er hat Raumsinn, nicht Raumideen. Es gibt aber auch Gebilde wie „Zesoth“ (1960), die gegen die Wand gelehnt auf dem Boden stehen wie eine Plastik, einer wuchernden tropischen Pflanze nicht unähnlich, und es gibt Arbeiten, die wie Reliefs an der Wand hängen und mit ihren pflanzlichen oder körperhaften Gestaltteilen dem Betrachter nur wenig entgegenkommen.

Bestimmt das Räumliche nun auch den Sinn der Arbeiten? Stellen sie etwas dar oder bedeuten sie etwas? Ich glaube nicht, es sind Wachstumsgebilde, mit denen der Künstler auf den Anruf der Natur antwortet. Das setzt ein Gefühl für die Ganzheit der Welt voraus und den Glauben an die Kunst als das Hoffnungsgebende. Kunst kann auch dies sein, eine Fähigkeit des Universums, vorausgesetzt, dass sich ein Vermittler findet. Entscheidend ist, wie dieser sein Bewusstsein mit dem des Universums in Übereinstimmung bringt und wie er zur Tat schreitet, gültige Arbeiten schafft. Bestimmte Welterfahrungen führen zu bestimmten Methoden und diese zu bestimmten Techniken, die nicht zu beurteilen sind ohne den hinter ihnen liegenden Impetus. Die scheinbar bildfremden Mittel führen bei Schultze jedenfalls zu einer Vergegenwärtigung der Erfahrung, wie es sie andernorts nicht gibt.

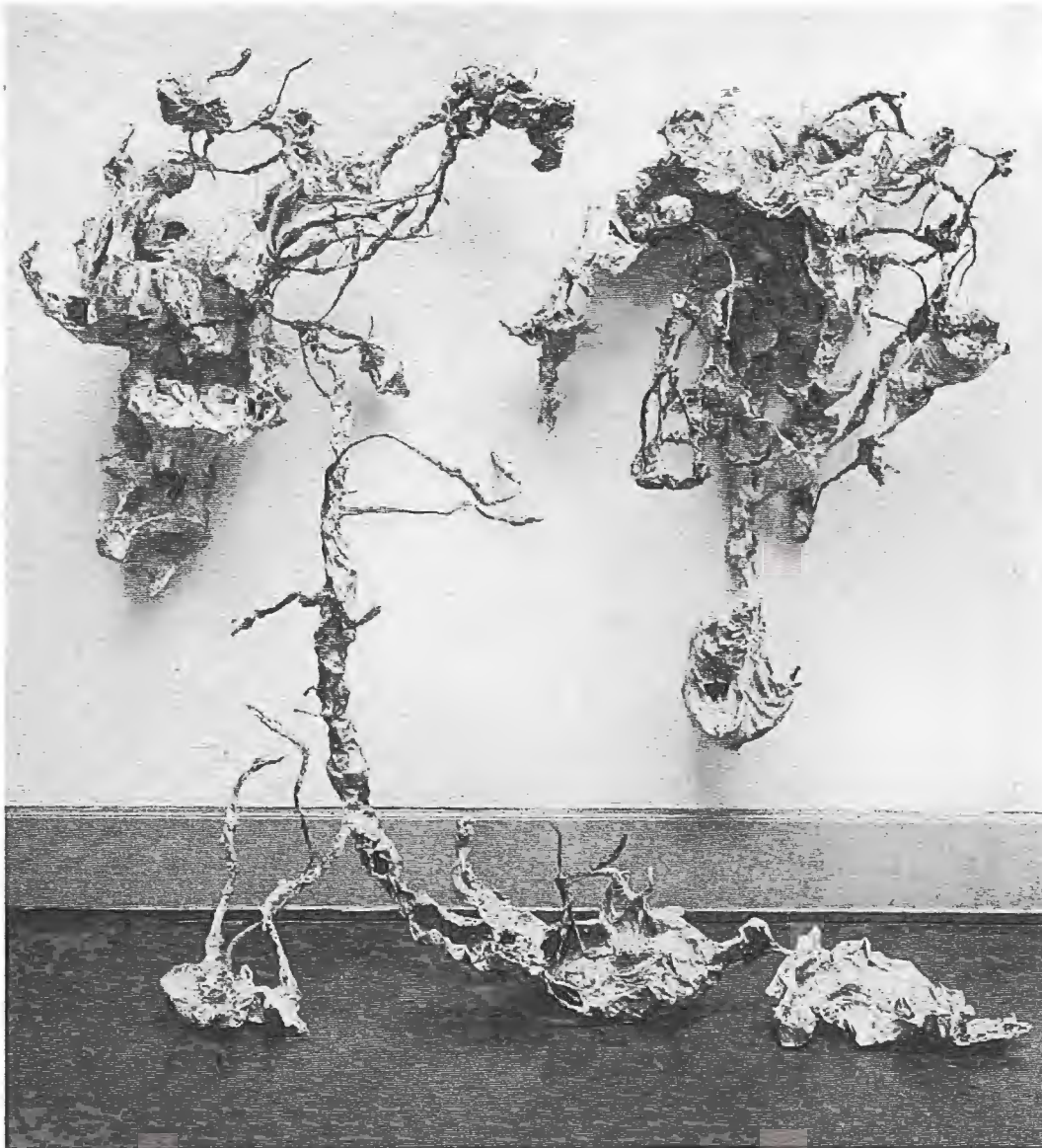
Man spricht heute von einer Gebärde des Bildes und meint die Integration von Farbe, Zeichnung, Raum, aus der sich die Persönlichkeit des Künstlers ablesen lässt, aus der aber auch das Wesen des Bildes auftaucht. Schultzes Arbeiten haben etwas von Gebärden, insofern sie uns den Maler ansichtig machen und zugleich die absurde Poesie seiner Werke. Die meisten werden lieber in die Arbeiten hinein- anstatt aus ihnen herauslesen, das ist bedingt erlaubt, denn die Entwürfe lassen viele Möglichkeiten der Aufnahme offen. Vor manchen von ihnen denkt man an das Heidnischwerk der frühen christlichen Kunst und an gotische Chimären, an Bandverschlingungen des nordischen Kulturkreises, vor anderen Arbeiten an die Dämonien von Bosch und Bruegel, in anderen Fällen an die bizarren Prunkstücke, die der Goldschmied Dinglinger für August den Starken in Dresden schuf (Grünes Gewölbe). Nie ist es der Süden, der sich zum Vergleich aufdrängt, es sei denn, man sehe



Pymalith. 1960. H. 200 cm. Galerie Cordier, Paris.



Bernard SCHULTZE. Zesoth. 1960. H. 110 cm.



Bernard SCHULTZE. Tost. 1961. 3 Teile. 220 × 195 cm.

lockere Beziehungen zu G. Arcimboldo und seinen aus Blumen und Früchten zusammengesetzten Köpfen oder zu so kühnen Entwürfen für die Opernbühne wie den im Theatermuseum München aufbewahrten zur Oper „Il pomo d'oro“ mit dem „Eingang zur Hölle“ (1668).

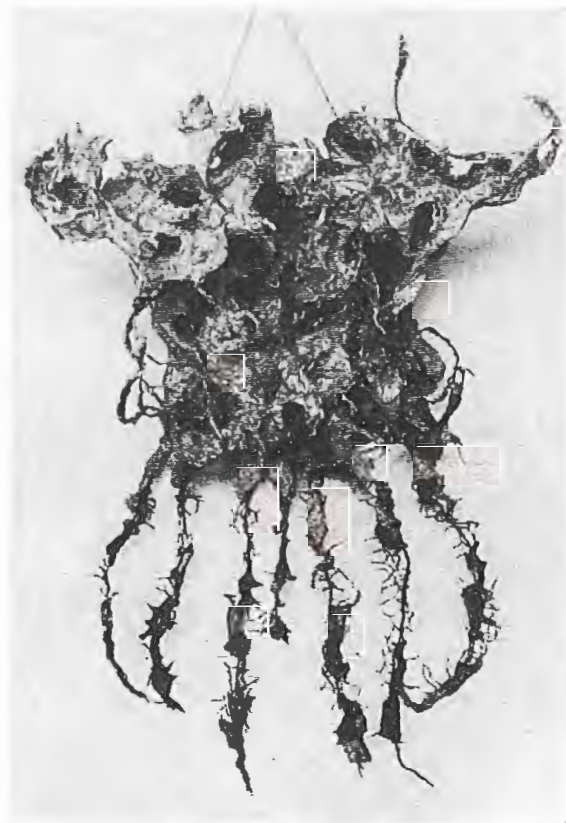
Aus Plastikgebilden wie „Pyxth“ (1958) könnte man ein Gesicht herauslesen, das Bild eines Moses, aus „Frusgref“ (1959), eine schreiende Figur, aus „Pymalith“ (1960), eine Maske des Abwehrzaubers,



Bernard SCHULTZE. Steetorp. 1961. Sammlung Karlheinz Gabler, Frankfurt am Main.

aber diese Deutungen ergeben sich leichter von der Photographie als vom Werk her. Das Werk ist vieldeutiger, ist aktiv in sich und wie im Werden begriffen, *in progress*, so als wäre das Resultat nur eine Station der Entwicklung.

Die letzten Arbeiten „Zesoth“ (1960) oder „Steetorp“ (1961) oder „Tost“ (1961) lassen Erklärungen kaum zu, sie sind Wachstumsgebilde wie das achteilige „Moonen“ (1961) auch, Gebilde der künstlerischen Phantasie, die mit denen der Natur in Konkurrenz treten und, wenn wir dem Dichter Gottfried Benn glauben wollen, inhaltsreicher und erfinderischer als das Leben sind und überraschendere Methoden zeigen als die Natur. Dass sie über ihren Eigenwert hinaus auch noch räumlich Funktionen haben, erhöht unser Interesse, wir können Werke wie „Steetorp“ ganz für sich als ein künstlerisches Ereignis genießen, mit seinen Geästen und florealen Akzenten, mit seinen geheimnisvollen Maskierungen des Unbeschreiblichen, aber wir können es auch, wie „Moonen“ oder „Tost“, in räumliche Zusammenhänge stellen und damit das Imaginäre des baulichen Raumes zum Leben zu erwecken versuchen.



Bernard SCHULTZE. Cypf. 1961.