

Will Grobmann

Drei junge deutsche Maler

Es ist in Deutschland eine Generation herangewachsen, die unabhängig von der Tradition ihres Landes und frei von Einflüssen des Auslands eigene, kühne Wege geht und diesseits wie jenseits der Grenzen Erfolg hat. Antes ist von den drei Malern der jüngste (1936), Konrad Klapheck ist nicht viel älter (1935), nur Küchenmeister, der als Dekorationsmaler anfang und verhältnismäßig spät zu sich selbst kam, ist Jahrgang 1926. Es gibt noch Jüngere in Deutschland, die bereits einen Namen haben, Uwe Lausen (1939), Arnold Leissler (1939), Sigmar Polke (1941) und Gernot Budenik (1942), sie sind, wie die Ausstellung « Junge Generation » in der « Akademie der Künste », Sommer 1966, zeigte, den zehn Jahre Älteren ebenbürtig, nur noch freier und unbeschwerter.

Antes und Klapheck haben den Krieg und die Nachkriegsjahre nicht mehr bewußt erlebt und sich wenig um das gekümmert, was an Kunst geschah. Immerhin dürften die Lehrer, Grieshaber bei Antes, Goller bei Klapheck und und Mohr bei Küchenmeister eine gewisse Rolle gespielt haben, aber ohne daß ihre Lehre im Werk der Schüler sichtbar würde. Alle drei Maler sind figurativ, dabei treten die Abstrakten, nach der erwähnten Akademie-Ausstellung zu urteilen, keineswegs zahlenmäßig zurück, die Gegenstandsbezogenen sind nach wie vor durchaus in der Minderheit. Natürlich ist figurativ nicht figurativ, vor zehn Jahren verstanden wir etwas ganz anderes darunter als heute. Die Kopfbeine von Antes sind seine Erfindungen, und die Natur, die er gestaltet, ist seine Natur, Klapheck malt zwar Schreibmaschinen oder Wasserhähne, aber es sind mehr die Ideen dieser Dinge als die Dinge selbst, und Küchenmeisters « Figuren » sind mehr Monolithe als Personen.

Das Anti-Wirkliche wiegt bei ihnen schwerer als die bekannte Welt und führt von vornherein in Bezirke des Unwahrscheinlichen und des Mythos. Am stärksten ist dies der Fall bei Antes, den viele mit der mythologisierenden

Kraft Max Beckmanns in Verbindung bringen. Es wäre kein Unglück, wenn es so wäre, aber es trifft nicht den Kern. Es gibt Formulierungen, die in Richtung Beckmann weisen, das Wesentliche ist anders, und in der letzten Ausstellung bei Stangl in München mit den vielen vorzüglichen Keramiken dachte man eher an Léger, so entscheidend bestimmten die kurvigen Umrisse und die Farben Gelb, Rot, Blau und Weiß den Eindruck. Nur in einzelnen Bildern beschränkt sich der Maler, besonders anfangs, ganz auf Rot oder Blau oder Gelb und gewinnt dadurch eine beruhigende Einheitlichkeit des Entwurfs, ohne daß er ihn simplifizierte. Bei Küchenmeister bleiben die Figuren, die er malt im Reich der Urformen, sie wirken deshalb zunächst provisorisch. Die monolithischen Bildungen aber entpuppen sich am Ende als durch und durch stabil, in etwas älteren seelischen Stufen beheimatet als üblich und mehr vorstellig (« Rote Komposition » 1963) als schbildgetreu. Genau entgegengesetzt sind die geistigen Grundformen Klaphecks ; es wäre billig zu glauben, diese Maschinen und Wasserhähne seien ein Ausdruck unseres technologischen Zeitalters. Das sind sie vielleicht auch, aber wesentlicher ist, daß ihre Physiognomie von urtümlichen, morphologischen Momenten bestimmt ist, und ihr Ausdruck hat eine formale Grundlage, daher die Ausschließlichkeit der Gebilde. Also Mythos wie bei Antes und bei Küchenmeister, aber er tritt durch die entgegengesetzte Tür ins Bild.

Konrad Klapheck

Beginnen wir mit Klapheck. Mit zwanzig Jahren, im ersten Kunstakademie-Semester, also 1955 malt er eine Schreibmaschine, zunächst wohl aus Protest gegen die Flut der Tachisten, und entdeckt dabei sich selbst, die Schreibmaschine wird zu einem Selbstporträt. Von hier aus entwickelt er seine Reihen von Schreibmaschinen, Nähmaschinen, Telefonen, Wasserhähnen, Schuhspannern und Fahrradklingeln, und in einem Katalogtext von 1964 (Ausstellung im Fördererkreis Berlin) kommentiert er selbst die einzelnen Instrumente. Die Schreibmaschine, auf der die wichtigsten Entscheidungen unseres Lebens gefällt werden, ist männlichen Geschlechts, die Nähmaschine ist weiblich, sie erscheint als Braut, Mutter und Witwe ; das Telefon läßt die Stimme des Gewissens und die Befehle unbekannter Mächte vernehmen ; die Wasserhähne werden zu Geschöpfen, die ganz dem Eros leben ; die Fahrradschelle, die an das erste Fahrrad seiner Kindheit erinnert, befaßt sich mit dem Leben in der Familie und der Gemeinschaft, in der Mehrzahl mit erzwungener Ordnung. Kurz, er habe beim Malen der Instrumente die Unwichtigkeit seiner Person begriffen und das Leben kennen gelernt.

Wer könnte den Sinn der Klapheckschen Entwürfe besser erklären als er selbst, nicht einmal Freud hätte es vermocht. Aber damit ist noch nicht die Leistung des Malers umrissen. Alles dies könnte stimmen und brauchte noch keine Bilder zu ergeben, sondern Illustrationen von Ideen, Klaphecks Entwürfe aber *sind* Bilder, man sieht er vor allem daran, wie er die Farbe behandelt sie zurückdrängt, um das Unerbittliche einer Tastatur oder eines metal-



*Der Monarch. 1963
97 × 115 cm.
Sammlung Jean Dypreau, Brüssel*



*Konrad Klapheck.
Die Intrigantin. 1964.
100 × 110 cm
Sammlung Julien Levy,
Bridgewater, Conn., U.S.A.
Foto Walter Klein, Düsseldorf*

*Konrad Klapheck.
Das leben in der Gesellschaft. 1964
85 × 100 cm.
Sammlung Prof. Dr. Josef Zander,
Heidelberg.
Foto Walter Klein, Düsseldorf*



*Auf folgender Seite:
Konrad Klapheck.
Zwei Kamaraden. 1966.
100 × 80 cm.
Galerie Rudolf Zwirner, Köln.
Foto Walter Klein, Düsseldorf*





*Konrad Klapheck.
Die Stimme des Gewissens. 1965.
75 × 85 cm.
Sammlung Lilo Klapheck,
Düsseldorf*

*Konrad Klapheck.
Der Botschafter. 1963
110 × 80 cm.
Sammlung Prof. J. Zander,
Heidelberg*



lischen Ornaments, das Ueberdeutliche eines Telefons oder einer Dusche hervortreten zu lassen. Was sollten auch farbige Differenzierungen, wenn ein Telefon mit arabischen Schnüren «Die Stimme des Gewissens» hebt; da genügt ein Minimum an Unterscheidung, eine Kontrastierung im Großen. Was aber das Gestalthafte anlangt, so sind die exakten und knappen Formulierungen so suggestiv, daß der Betrachter an keiner Stelle eine Korrektur vorzuschlagen vermöchte. Welche Drastik des Beobachtens und Dirigierens bei den «Gouvernanten», welche Ueberlegenheit des Wissens um erotische Dinge in den maschinellen und dennoch ganz und gar phantastischen Röhrenkonstruktionen, welche Ironie in so einfachen Konstruktionen wie dem «Botschafter».

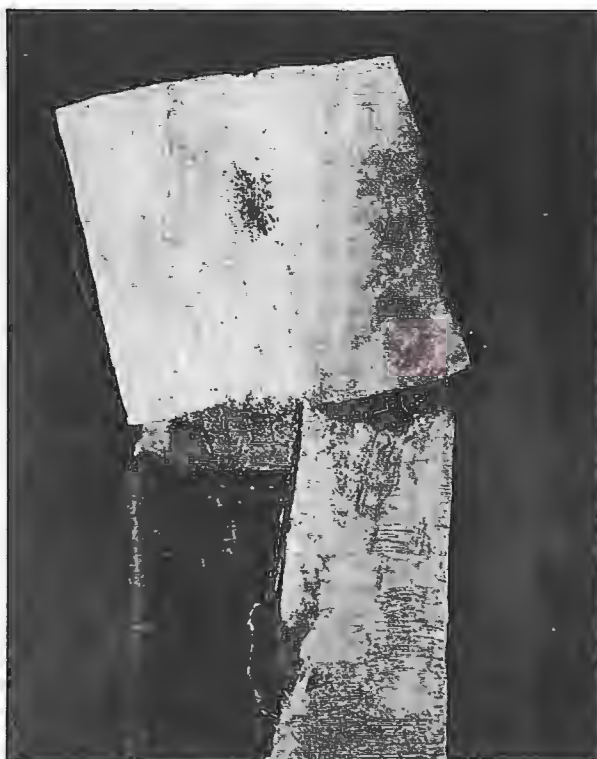
Rainer Küchenmeister

Kein größerer Gegensatz als Küchenmeister, der einer der verschlossensten unter den Jüngeren ist, erstmalig auf der Pariser Biennale 1961 auftauchte und dort ein Stipendium erhielt. Seine monolithischen Gestalten entstanden technisch um 1959 durch einen Zufall, er zeichnete in Asche, die auf dem Boden verstreut war, das Ergebnis interessierte ihn, er mischte Asche mit Kunstharz, Oelfarben und Graphit, arbeitete auf Novopanplatten und kam so zu rauhen, harten Reliefs und auf diesem Wege zu figuralen Versuchen. Sie nahmen immer überzeugendere Formen an, so wie die technischen Verfahren sich verfeinerten und ihr rustikales Relief verloren.

Was diese Einzel- oder Doppelgestalten bedeuten, ist nicht leicht zu sagen, sie sind von minimaler Bewegung und Räumlichkeit, besonders was Raum bei Küchenmeister ist, ist kaum festzustellen, und auch das Volumen ist schwer zu beschreiben. Menhire, könnte man sagen, wenn dieser Hinweis nicht allzuweit von der Idee seiner Malerei wegführte, aber wie Felsblöcke sehen sie aus. Die Kraft, die sie von innen bewegt, ist entscheidend, mehr als die Farbe, auch wenn diese in letzter Zeit etwas lebendiger und gestufter wird, und mehr als der Raum, der neuerdings ein wenig vibriert. Bezeichnenderweise hat Küchenmeister in den ersten Jahren seiner Arbeit in Max Beckmann so etwas wie sein Leitbild gesehen, in Beckmann, für den der Raum alles war. Aber Küchenmeister flüchtete aus der Enge dieses Schachtelraumes in den unkontrollierbaren, der nirgends eine sichtbare Grenze hat. Was aber das Volumen betrifft, so bricht es gelegentlich auseinander, öffnet sich und läßt in den Innenraum der Gestalten schauen. Was da sichtbar wird, ist abermals stumm und nichts anderes als ein Akzent des Unbekannten, aus dem die Urgestalten stammen.

Wie es weitergeht? Die Zeichnungen und Aquarelle sind beredter, modulieren in Form und Farbe, zeigen etwas wie Umwelt, die Umrisse greifen über auf die Grundfläche, die der Schauplatz weiterer Entscheidungen werden könnte.

*Rainer Küchenmeister.
Personnage 1962.
Sammlung Callaghan,
San Francisco
Foto Robert David*



*Rainer Küchenmeister.
Aquarell «RK XII 63».
Galerie Stangl, München*

*Rainer Küchenmeister.
Aquarell «RK 64 P»
Galerie Stangl, München*



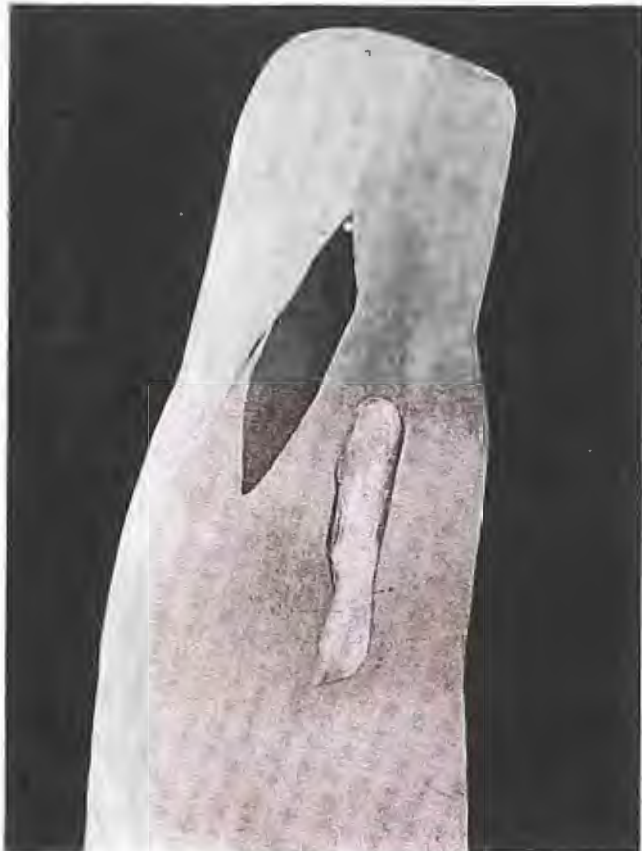
*Rainer Küchenmeister
Doppelfigur 1961
Galerie Lacroche, Paris*



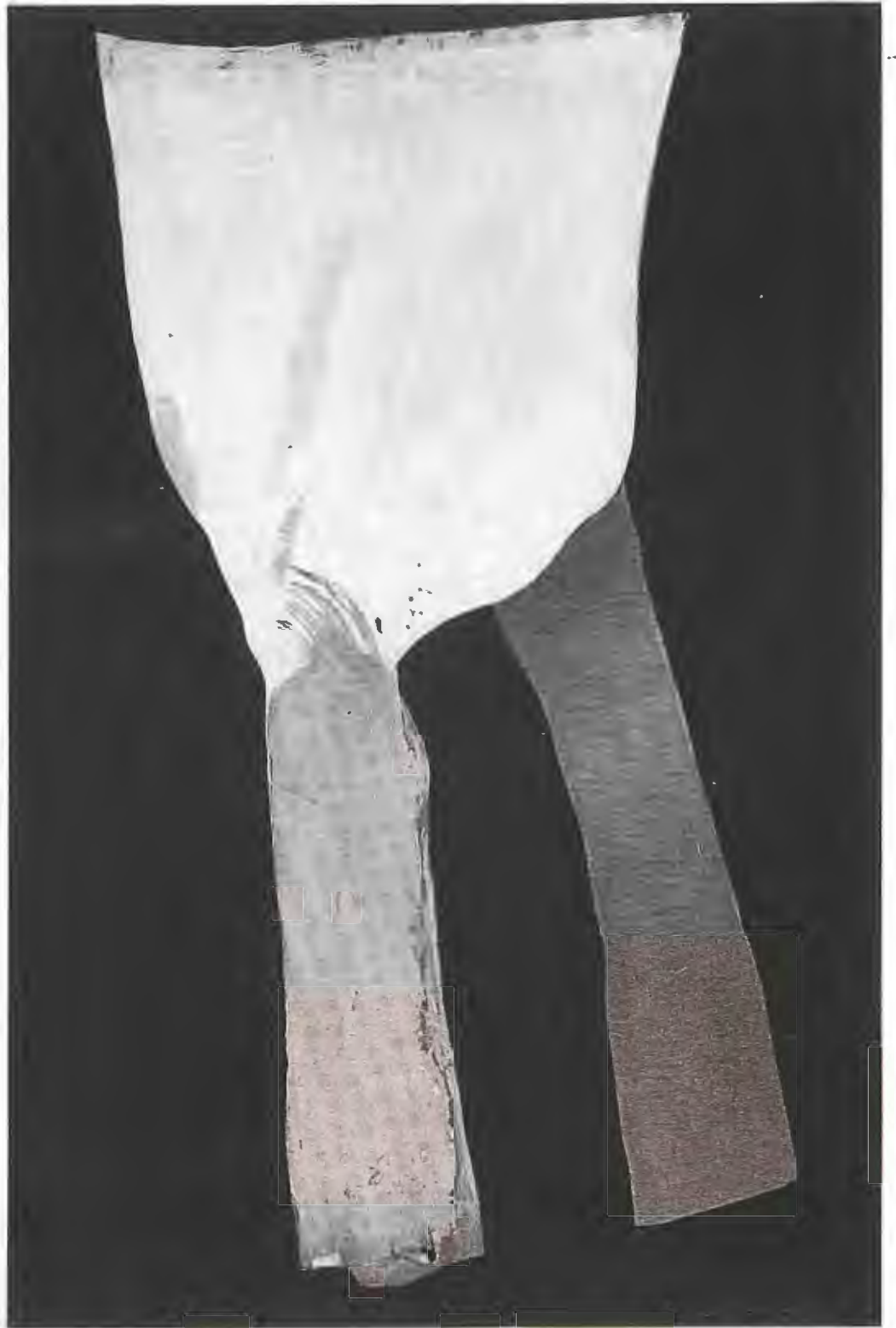


*Rainer Küchenmeister.
Rote Komposition. 1963.
132 × 120 cm.
Galerie Stangl, München
Foto R. Nohr, München*

*Rainer Küchenmeister.
Obbild 2. VIII — 7.IX.64.
125 × 109 cm.
Galerie Stangl, München*



*Rainer Küchenmeister.
Körper 1265 Februar 1965 Paris.
140 × 105 cm.
Galerie Stangl, München*

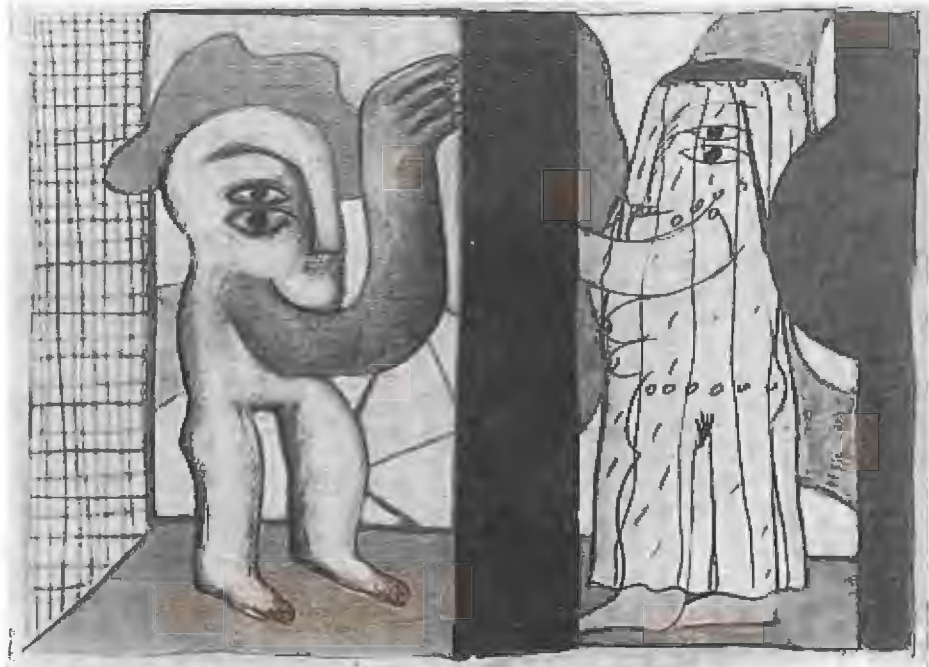


*Siamoises.
Sammlung Dr Pee,
Ulm
Photo Robert Ravid*

Antes Horst

Antes mag an Beckmanns Mythologien gedacht haben, aber wenn, dann nur um zu sehen, wie anders er ist, wieviel einseitiger und weniger an der Story interessiert, und sei es eine homerische. Er erfindet sich seine « Geschichten » selbst, wenn man schon von Inhalten, Sagen und Mythen sprechen kann. Aber seine Mythenwelt ist nicht nur eine vergangene, sondern eine zu erwartende, mit Helden, die anders aussehen als die bekannten. Zugegeben Polyphen hatte ein Auge in der Stirn, Antes Figuren haben zwei Augen übereinander, man denkt auch einen Augenblick an den « Blaubart » der Akropolis, aber die Bilder wirken höchst zeitgemäß, mehr wie Vorstöße in ein unbekanntes Land als wie Archaismen, er antwortet auf die Welt unserer Epoche, nur daß er unbewußt Spuren verfolgt, die aus dem Elementaren kommen. Daher die Durchsichtigkeit auf Vergangenes und Kommendes. Das ist wohl überhaupt der große Reiz seiner Arbeiten, die Ursache der « Gebärde » seiner Bilder, die überzeugend ist und seinen Erfolg begründete.

Antes erhält Preise über Preise, er ist das *enfant gaté* der deutschen Kunstinstitutionen, und man fragt sich oft, ob er das alles verdient. Wahrscheinlich doch, denn seine Malerei ist perfekt und sein Mut, immer wieder neu einzusetzen und sich sogar in anderen Materialien zu versuchen, groß. Seine Keramiken sind ebenso gekonnt wie seine Bilder, allerdings hatte er schon vorher Plastiken gemacht, Bronzen, Montagen aus Fundstücken. Am Ende stehen



Horst Antes.
Das Paar. 1963. Pastellbild.
Galerie Stangl München



Horst Antes.
Figur Flora, 1960
130 × 100 cm. Privatbesitz

die Tongefäße, deren Bemalungen grundsätzlich nicht anders sind als seine Leinwände, vielleicht etwas legerer, griechischer.

Die Entwicklung des Malers beginnt 1959, in diesem Jahr ist die Lehre bei Grieshaber beendet, und sie bringt in jedem Jahr Ansätze zu Neuem. Von Bildern in Rot (1960) kommt er zu fester umrissenen, farbig zurückhaltenderen Figuren, dann zu Körper und Raum, um in den komplexeren Gestaltungen der folgenden Jahre dieses Problem unter Einschluß der Farbe zu lösen. Immer mehr weitet sich der Horizont des Malers zu monumentalen Bildern, mit ein, zwei oder drei Figuren, deren Körper wie im Giebelfeld eines griechischen Tempels zusammengedrängt sind, mit Andeutungen einer sparsamen Szenerie, das Ganze bemalt. Rein malerische Entwürfe sind die Ausnahme, sie häufen sich erst von 1963 an, und in ihnen tauchen auch einmal dekorative Elemente auf, die näher bei Léger als bei Beckmann stehen. Körper und Gliedmaßen werden zu Röhren, zu selbständigen, bildnerischen

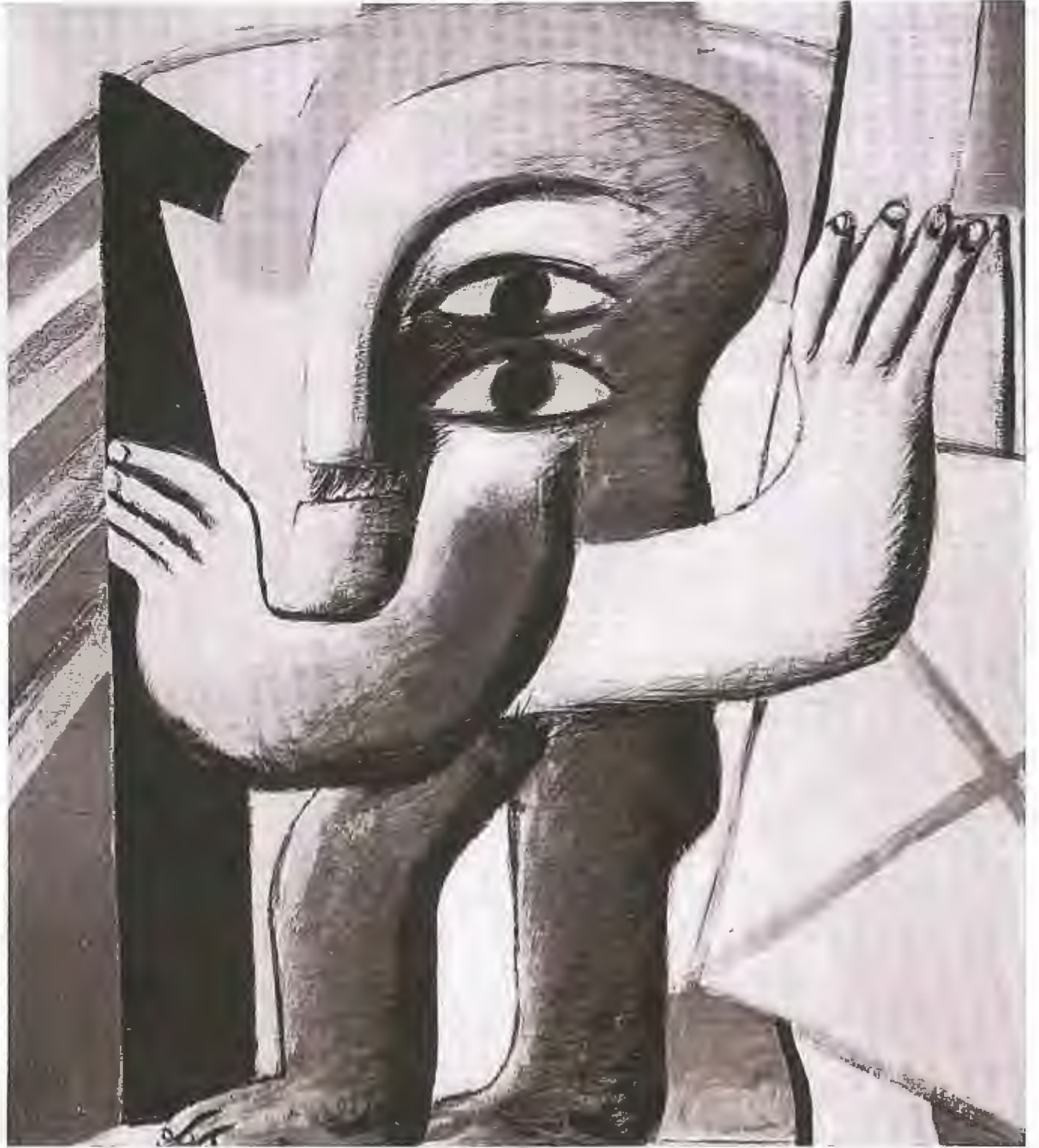
Horst Antes.
Figur Oeltempera 1953.
90 X 50 cm.
Galerie Stangl, München



Horst Antes.
Figur mit Vogel und Brief. 1963.
Galerie Stangl, München



Horst Antes
Figur mit blauem Arm. 1964.
112 X 102 cm.
Galerie Stangl, München
Foto R. Nohr, München





Horst Antes.
Zwei Figuren. 1964.
82 X 80 cm.
Galerie Stangl, München.

Elementen, und oft sieht man nicht einmal die Zusammenhänge mit dem Körper. Die Hände werden zu Instrumenten, zu Greifern, eine weiße Wand, ein Briefumschlag, ein schwarzer Hut sind mehr Landschaft, Gebirge als Wand oder Hut, die Geometrien aber holen den Raum in die Fläche zurück, damit der Betrachter nicht zu illusionistischen Vorstellungen verleitet werde, Raum schon, aber kein definierter.

Die Schönheit der Bilder ist der Lohn einer konsequenten und reichen Arbeit man könnte heute bei Antes von einer echten Klassizität sprechen. Gilt dies auch für Klapheck und Küchenmeister? Sie sind zumindest nicht weit davon, so sehr das Absurde in ihre Bilder hineinspielt. Aber auch das absurde Theater grenzt in den deklamatorischen Szenen an das klassische. Das Absurde schlägt in sein Gegenteil um.

Die Maler stammen alle drei aus Westdeutschland, aus dem Rheinland, Westfalen und von der Bergstraße. Sie hatten alle drei produktive Lehrer, Grieshaber, Goller und Mohr, und sie fingen nicht als Bilderstürmer, als Revolutionäre an, sie wollten in der Reihe bleiben, und sie blieben es. Das Ergebnis hätte leicht akademisch werden können, aber Intelligenz und Ahnungsvmögen zeigten den Weg und ließen die Maler zu einem Ziel kommen, das weiter draußen liegt als das der «Aktuellen».