

GRATIANUS STIFTUNG

Sammlungskatalog 3

Anziehungskraft Farbe

Geist und Erinnerung



Max Weiler, ›Die Abendwolke‹, 1982, Eitempera auf Leinwand
Amida-Buddha, Japan, Kamakura-Muromachi-Zeit, ca. 13.–16. Jh.

Inhalt

- | | | | |
|----|--|-----|--|
| 7 | Vorwort
<i>Hanns-Gerhard Rösch, Gabriele Straub</i> | 60 | Johannes Geccelli
<i>Gottfried Boehm</i> |
| 9 | Die Kraft der Farbe
<i>Gottfried Boehm</i> | 63 | Amida-Buddha, Japan
<i>Raimer Jochims</i> |
| 12 | Paul Cézanne
<i>Christian Malycha</i> | 66 | Uwe Lohrer
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 14 | Ellsworth Kelly
<i>Gottfried Boehm</i> | 68 | Alexander Johannes Kraut
<i>Peter Lodermeier</i> |
| 17 | Jerry Zeniuk
<i>Christian Malycha</i> | 70 | Gerd Neisser
<i>Anette Naumann</i> |
| 20 | Rasselschale, Peru
<i>Raimer Jochims</i> | 72 | Kachel (Fragment), Türkei
<i>Ulrike Rein</i> |
| 22 | Max Weiler
<i>Gottfried Boehm</i> | 74 | Henri Matisse
<i>Ulrike Rein</i> |
| 25 | Karl Prantl
<i>Thomas Schlereth</i> | 76 | Henri Matisse
<i>Christian Malycha</i> |
| 31 | Erwin Gross
<i>Carolin Meister</i> | 80 | Paolo Iacchetti
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 37 | Grüne Tara, China
<i>(ohne Text)</i> | 82 | Pierre Bonnard
<i>Christian Malycha</i> |
| 38 | Blinky Palermo
<i>Christian Malycha</i> | 84 | Raimund Girke
<i>Karin Girke</i> |
| 40 | Fruchtbarkeitsidol, Venezuela
<i>Raimer Jochims</i> | 88 | Kykladenidol, Griechenland
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 42 | Gabriele Straub
<i>Ulrike Rein</i> | 92 | Katrin Grell
<i>Michael Kolod</i> |
| 50 | Khmer/Bayon, Figur
<i>Christian Malycha</i> | 96 | Steigbügelgefäß, Peru
<i>Raimer Jochims</i> |
| 52 | Alexej von Jawlensky
<i>Christian Malycha</i> | 98 | Rainer Nepita
<i>Ulrike Rein</i> |
| 55 | Christus von einem Kruzifix, Frankreich
<i>Clemens Ottnad</i> | 103 | Michael Kolod
<i>Thomas Schlereth</i> |
| 57 | Gottesmutter mit Kind, Ikone
<i>Ina König</i> | 112 | Junge Mondgöttin, Guatemala
<i>Raimer Jochims</i> |

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 114 | Norbert Prangenberg
<i>Anette Naumann</i> | 166 | Ralf Cohen
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 116 | Hildegard Ruoff
<i>Susanne Ackermann</i> | 168 | Irene Thomet
<i>Thomas Schlereth</i> |
| 118 | Willi Baumeister
<i>Heiderose Langer</i> | 170 | Gerhard Hoehme
<i>Gottfried Boehm</i> |
| 120 | Sandra Eades
<i>Ulrike Rein</i> | 172 | Bi-Scheibe, China
<i>Thomas Schlereth</i> |
| 123 | Reinhard Klessinger
<i>Ulrike Rein</i> | 174 | Thomas Schlereth
<i>Thomas Schlereth</i> |
| 126 | Antonio Calderara
<i>Ursula Schwitalla</i> | 178 | Giorgio Morandi
<i>Christian Malycha</i> |
| 130 | Josef Albers
<i>Anja Isabel Schneider</i> | 181 | Indien, Buchmalerei
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 132 | Joseph Neuhaus
<i>Gottfried Boehm</i> | 183 | Gewebe (Fragment), Peru
<i>Clemens Ottnad</i> |
| 134 | Steinschale, Mexico
<i>(ohne Text)</i> | 186 | Erich Mansen
<i>Anja Isabel Schneider</i> |
| 135 | Raimer Jochims
<i>Anette Naumann</i> | 189 | Tilman Rösch
<i>Ulrike Rein</i> |
| 144 | Rudolf Schoofs
<i>Heiderose Langer</i> | 192 | Ingrid Floss
<i>Christian Malycha</i> |
| 146 | Elke Wree
<i>Ursula Merkel</i> | 194 | Fritz Winter
<i>Heiderose Langer</i> |
| 148 | Fritz Ruoff
<i>Hildegard Ruoff</i> | 196 | Verzeichnis der Künstler
<i>Kunstwerke, Autoren</i> |
| 150 | Mandala, Tibet
<i>Raimer Jochims</i> | 203 | Verzeichnis der Autoren |
| 153 | Günther Holder
<i>Ulrike Rein</i> | 206 | Impressum |
| 156 | Stein, Indien
<i>Thomas Schlereth</i> | | |
| 158 | Hans Arp
<i>Christian Malycha</i> | | |
| 162 | Marie Dréa
<i>Clemens Ottnad</i> | | |
| 164 | Masao Yamamoto
<i>Thomas Schlereth</i> | | |

Karl Prantl

aus der Serie ›21 Haiku-Steine‹ (Nr. 6), 1987–1989 Schwarzer Granit, 1983
Anrufungen, 1989–1992 Zur Meditation, 1985
Thomas Schlereth

Haiku ist der Name einer Gedichtform, die sich in Japan entwickelte und bis heute praktiziert wird. Im knappen Raum von siebzehn Silben teilt das Gedicht eine Naturbeobachtung mit. Im Verzicht auf schmückendes Beiwerk den Reichtum des Gegebenen aufscheinen zu lassen, zeichnet die zugehörige Meisterschaft aus.¹

Der österreichische Bildhauer Karl Prantl (1923–2010) widmete dem Haiku eine Serie von 21 Steinskulpturen. Das Exemplar der Gratianusstiftung, ein Kubus von 20 cm Kantenlänge, stammt aus dunklem Serpentin. Über den schwarzen Grund der Oberfläche fließen verschiedene Ströme grünlicher Partikel. Trotz dieser kleinteiligen Zusammensetzung strahlt der Stein Ruhe aus. Seine ausgeglichenen Proportionen sind mit ähnlichen Maßeinheiten gemessen, wie die Glieder des menschlichen Körpers. Er ist größer als ein Kiesel und kleiner als ein Fels. Weniger steht oder liegt er; seine Position ist vielmehr die eines ruhigen Sitzens.

Im Licht erscheint der Stein weich. Die Helligkeit schimmert an den abgerundeten Kanten, auf den Flächen kommt es je nach Einfall zu Spiegelungen. Falls die Augen sie nicht sogleich entdecken, können die Finger an den Kanten verschiedene leichte Erhebungen ertasten. Der Bildhauer beließ dem Stein den erhabenen Lauf ausgewählter Adern. Allererst musste er sie erspürt haben. Im vorsichtigen Arbeitsprozess teilte sie der Stein mit. Aus ihrem Pulsschlag ist er entstanden.

Eine kleine schwarze Stele erhebt sich aufrecht nach oben. Ihre Proportionen sind anthropomorph: Sie ist deutlich höher als breit und breiter als tief. In leichter Gedrungenheit vermittelt sie einen stabilen Stand. Gleichmäßig läuft das Licht über jede der Flächen und schimmernd akzentuiert es die sanft gephasen Kanten und Ecken. Besonders heben die Reflexionen eine kleine mittige Vertiefung auf der Vorderseite hervor. Kreisrund wölbt sich die Oberfläche in das Innere des Steins. Auch hier ist alles fein verschliffen und poliert. Immer wieder kommt das Auge auf diese Stelle zurück. Karl Prantl nannte sie ›Anrufung‹. Das Sehen scheint den Stein zu hören.

Von ähnlicher Größe ist eine Stele aus weißem Marmor. Da sie breiter und flacher ausfällt, könnte man sie beinahe auch als Tafel ansprechen. Ihre Ecken und Kanten sind vergleichsweise stark gerundet. So streut sich das Licht stärker und kleidet den milchigen Ton des Materials in weiche Licht- und Schattenpartien. Drei ›Anrufungen‹ ordnen sich mittig übereinander auf der Front des Steins an. Sie folgen der weichen Gestalt und Tonalität und vertiefen sich nur ganz leicht. Diese wechselseitige Abgestimmtheit ermuntert den Blick, Unschärfen zuzulassen und sie als eine eigene Qualität des Sehens zu begreifen. In den Augenblicken nicht-scharfgestellter, schwebender Aufmerksamkeit finden die Dinge Zeit, sich zu zeigen.

¹ Chris Marker kleidet in ›Sans Soleil‹ den Unterschied zu westlichen Ausdrucksweisen in das Bild, die Beigabe von beschreibenden Adjektiven erscheine vor dem Hintergrund der Haiku-Dichtung wie das Belassen des Preisschildes an einem Geschenk. Vgl. Chris Marker: Sans Soleil – Unsichtbare Sonne, vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay, Hamburg 1983, S. 4.

Längs liegt, in etwa eine Elle lang, der Stein ›Zur Meditation‹. Das Schleifen und die Politur der Oberfläche lassen seine Farbigkeit gut sichtbar werden. Den Sternen ähnlich verteilen sich verschiedene Gruppen grünlicher Sprenkel über ihr Firmament. Das Licht fließt gleichmäßig über jede Fläche. Ein breiter Schimmer lässt sich dabei in dem längs laufenden Übergang von Vorder- und Oberseite nieder. Die seitlichen Kanten sind deutlich weniger stark gerundet. Das gibt dem längs liegenden Stein einen ausschnitthaften Charakter. Leicht führen Blick und Gedanke die horizontale Erstreckung weiter. Diese Bewegung kreuzt sich mit der Richtungstendenz, die der Stein nach vorne und hinten hat. Hier ist es weniger ein Sich-Strecken, als vielmehr eine Rhythmik des Vor- und Zurückrollens, die von den gerundeten Kanten und dem farblichen Innenleben ausgeht. Das Hin und Her, die Zirkularität beider Impulse kreist um eine Mitte, die im Stein ruht. ›Zur Meditation‹ heißt, auf diesen Ort aufmerksam zu werden, sich vom Stein zu ihm leiten zu lassen.

In den Steinen Karl Prantls teilt sich eine große, stille Anziehung mit. Was bedeutet es, einem Stein nahe zu sein und mit ihm Zeit zu verbringen? In der Betrachtung der Prantlschen Werke können zwei sehr unterschiedliche Dimensionen zusammenkommen: die Eigenzeit des Steins, die in kosmischen Einheiten abläuft, und die Lebenszeit von Künstler und Betrachter. Die Anrufung ereignet sich.



Karl Prantl, aus der Serie: ›21 Haiku-Steine‹ (Nr.6), 1987–89, Serpentin, 20 x 20 x 20 cm





Karl Prantl, ›Anrufungen‹, 1989–1992, kristalliner Marmor (Kärnten),
15,5 x 12 x 5,5 cm



Karl Prantl, ›Zur Meditation‹, 1985, Tauerngrün (Osttirol), 5 x 30 x 9 cm



Michael Kolod, »Wasser wiegen«, 1995, Aquarell, 63 x 49 cm

Michael Kolod

Aquagramm zur Tingierung, 1991 Wasser wiegen, 1995

Blattwerk Modell 1, 2005 Blattwerk Modell 3, 2005 Pans Palette, 2011

Thomas Schlereth

Wie das Aquarell das Wasser im Namen trägt, führt es die Farben in sich: Die Töne folgen dem Fluss und füllen ihn aus. Wenn das Wasser verdunstet, bleiben die Farben zurück und teilen ihr Geschehen mit.

Ein gelbes Aquarell von Michael Kolod (*1951) bezeugt auf mehrfache Weise die enge Verbindung von Wasser und Farbe. Da ist zuerst die Beweglichkeit der Elemente zu nennen. Fünf unterschiedliche Pinselläufe ziehen je eine sich schließende Form. Sämtliche Spuren des Farbauftrags haben sich in den Bahnen aufgelöst. Nicht neben-, sondern übereinander ordnete der Künstler die einzelnen Gebilde an. Zuoberst steht ein Dreieck, das sich schrittweise zu einem länglichen Ovoid abwandelt. Am unteren Ende jedes Morphems setzen sich Pigmente gesondert ab. Michael Kolod brachte das noch feuchte Blatt in eine Schrägstellung, sodass alle ungebundenen Elemente der Schwerkraft folgten, ohne über den Rand der Form zu entweichen. Während diese Sammlungen aus feuchtem Grund heraus entstanden, verdanken sich die umliegenden Farbnuancen zwischenzeitlichen Trocknungsphasen. In den mehrstufigen Überlagerungen kommen zwei besondere Möglichkeiten der in Wasser gelösten Farbe zum Ausdruck: Transparenz und Vertiefung. Das Licht gelangt noch nach der fünften Schicht bis zum Grund und mischt von dort jeder gelben Lage den Ton des Papiers bei. Aufgrund dieser Durchlässigkeit ist der Farbe auch ohne greifbare körperliche Ausdehnung eine spezifische Tiefe eigen: Sie ist nicht dunkel, sondern licht. Die Triebkräfte des Gelb entfalten sich in ausgewogener Symmetrie. Im Miteinander von Farbe und Form kommen Ruhe und Bewegung zusammen, ohne sich einander anzugleichen. Auf diese Weise wird es möglich, dass die leere Mitte in die Rhythmik mit eingeht: Mal senkt sich das Zentrum in die Tiefe, mal steigt es nach vorne auf. In diesem Kommen und Gehen atmet das Gefüge.

›Aquagramm zur Tingierung‹ hat Michael Kolod dem Blatt als Titel mitgegeben. Während sich in der Wortschöpfung des Aquagramms Wasser und geschriebene Ordnung begegnen – griechisch *gráphein* = schreiben –, bezeichnet Tingierung die Farbwahl in der Heraldik. In einem umfassenderen Sinn kam der Begriff der Tingierung in der Alchemie zur Anwendung: Mit dem Färben – so der Ansatz – ändert sich nicht nur das Äußere der Dinge, sondern deren ganzes Dasein. In eine verwandte Haltung stimmt das gelbe Aquarell ein. Farbe ist nie nur auf den Dingen, sondern immer auch dazwischen wirksam.

›Wasser wiegen‹ (S.103) heißt ein weiteres Aquarell von Michael Kolod. In Türkis schwingt eine sanfte, horizontale Welle aus, um im letzten Schritt fast an die Vertikale zu reichen. Abermals ordnen sich die einzelnen Formen nicht neben-, sondern übereinander und bleiben doch je für sich zu sehen. Dünn setzen sie an, verbreitern sich bald und verjüngen sich schließlich wieder. Mit zunehmender Amplitude verdünnt sich auch das Grün der Tilde-Formen. Schrittweise nähert es sich dabei dem lichten Dunkelblau, das sich zuerst in den finalen Auftrocknungen zu erkennen gibt. Nach jedem Pinselzug ruhte das Blatt in einer leichten Schrägstellung und ließ den flüssigsten Bestandteilen die Zeit, sich zu sammeln. Obwohl die Sättigung der Grün-Blau-Mischung mit jeder Schicht abnimmt, erlangt die Farbe im zentralen Kreuzungspunkt der Wellen Tiefe. An ihr richtet sich die Gesamtanlage aus.



Michael Kolod, »Aquagramm zur Tingierung«, 1991, Aquarell, 43,1 x 35,4 cm



Michael Kolod, »Blattwerk Modell 1«, 2005, Schreibpapier, Transparentpapier, Ölfarbe, Folie, 17 x 20 x 11 cm

Das Wiegen, von dem der Titel spricht, gilt mit dem Wasser auch der Farbe. In den schwingenden Formen zieht das Grün aus, um sich in seine Mischungsbestandteile zu trennen und diese – rückblickend – wieder in sich aufzunehmen. Neben abwiegendem Austarieren wohnt dem Bild ein Pendeln inne. Die Bewegung setzt sich in zwei Richtungen fort: Im Innern des Gefüges vertiefen sich die Schichten zur Mitte hin, im umliegenden Bildraum, rings um die Schwingungsfiguren, hat das Papier seine Verformungen beibehalten. Der Künstler verzichtete auf eine ordnungsgemäße Fixierung der Ränder. In der Konsequenz bewirkte die flüssige Farbe, dass sich das Blatt in Hebungen und Senken warf und Spuren davon beibehielt. Nun künden beide, Licht wie Materie, von ihrer Wellennatur.

Das Gebilde ›Blattwerk Modell 1‹ tritt als Experiment vor Augen. Papier ist ihm nicht mehr nur Träger und Reaktionsfläche der Farbe, sondern auch Formgelegenheit. Unterschiedlichste Biegungen liegen dicht an dicht und gehen bisweilen ineinander über. Manche schwingen anmutig aus, andere rollen sich in einen kleinen Zwischenraum. Bisweilen stauchen sich die Formen. Das Papier gibt leicht nach, behält seine Biegung ohne fremden Einfluss aber nicht von alleine. Diesen Dienst erweist den versammelten Kurvaturen eine rahmende Fassung. In kräftigem Gelb setzt sie sich vom Weiß der innenliegenden Papiere ab. Farblich tritt noch ein heller Grünton dazwischen, der den Saum von innen begleitet. Zu beiden Öffnungsseiten ist das Objekt flach von Transparentpapier bedeckt, das das Innenleben nicht einfach abschließt, sondern sein Spiel der Formen mit der sichtbaren Klebespur und einem eigenen Randlauf nach außen trägt und fortsetzt. Die lichtdurchlässigen Deckel lassen dem Gebilde seine Leichtigkeit und entrücken das Inventar doch in eine leichte Unschärfe. Im Wechselspiel von Biegung und Fixierung, von sich ergebender und angehaltener Form, von Verwegenheit und Einfassung strömt mit dem durchscheinenden Licht ein Gedanke der Freiheit aus.

Das ›Blattwerk 3‹ steht auf zwei Beinen. Ein drittes streckt es seitlich in die Luft. Der Rest des Körpers geht aus einer Vielzahl von Faltungen hervor, die in seinem Innern verschachtelt ineinander greifen. Wieder liegt lichtdurchlässiges Papier über den Flanken des Objekts. Milchig scheinen die nach außen weisenden Faltkanten hindurch. Die Beine und Außenmaße des Gebildes setzen sich durch den Ockerton des Klebstoffs deutlich davon ab.

Eine Faltung verspricht mehr Stabilität als eine Biegung. Die Krümmungen der durchscheinenden Faltsegmente zeugen dennoch von den sich sträubenden Fasern des Papiers. Auch Anklänge von Geometrie, die sich gedanklich schnell zu Drei- und Rechtecksformen vervollständigen, können das In- und Durcheinander nicht abschließend beruhigen. Michael Kolod lässt allen versammelten Knicken und Winkelstellungen mit sichtbarer Freude ihren Lauf.

›Pans Palette‹ besteht aus einer Vielzahl kurzer Röhren. Die Größeren könnten in ihren Ausmaßen den Fingern abgenommen worden sein. In etwa gleicher Höhe stehen sie dicht gereiht auf einem elliptischen Grund. Diese Anlage evoziert den Eindruck, das Gebilde würde sich zu seiner Mitte hin leicht in die Höhe wölben. Dem ist die Farbigkeit, die die Röhren tragen, zuträglich: Das zarte, lasierte Kupferrot sammelt sich an den oberen Rändern und strahlt über die Grenzlinien der Formen hinaus. Am anderen Ende, dem unteren Saum der Kanäle, tauchen hier und da Spuren eines verwandten Gelbs auf.

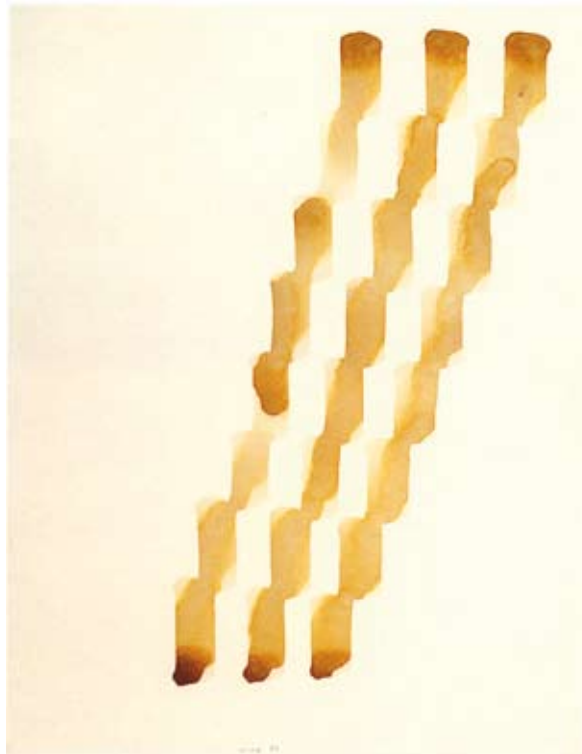
Während die Panflöte Luftsäulen einfasst und aussendet, nimmt sich die Palette des antiken Hirtengottes der Bewegung der Farben an. Der leichte Lauf des Kolorits wurde von Alkohol getragen, welcher die Töne zuerst aus Schellack-Harz löste, um sie dann mit seinem Verdunsten auf den papiernen Tuben nicht ab-, sondern aufsteigen zu lassen. Von Paul Klee, selbst ein Freund solcher Feste, wird berichtet, er habe bisweilen bei der Arbeit vor seinen Bildern getanzt.¹ Bei aller Anregung und Experimentierfreude ereignen sich jene Freuden in der Stille.

¹ Vgl. dazu die Schilderung Georg Muches, Ateliernachbar von Paul Klee am Weimarer Bauhaus, in ›Erinnerungen an Paul Klee‹, hrsg. von Ludwig Grote, München 1959, S. 43f.



Michael Kolod, »Blattwerk Modell 3«, 2005, Schreibpapier, Transparentpapier,
19 x 17,5 x 6,8 cm





Referenzabbildung: Michael Kolod, ›Formfluss‹, 1987, Aquarell auf Velin, 39,2 x 30 cm, Katalog ›Wasser Farbe Licht, Aquarelle aus der Graphischen Sammlung‹, Städel Museum, Frankfurt am Main, Okt. 2008

Stein mit Öffnungen

Indien, Alter und nähere Herkunft unbekannt

Thomas Schlereth

Der Stein mit Öffnungen stammt aus Indien. Mehr ist über ihn nicht bekannt. Als querliegendes Ellipsoid ist er einer Kugelgestalt nahe. Sein Liegen enthält auch ein Stehen. Der Größe nach passt er gut in eine Hand. Um ihn ganz zu umschließen, reichen Handteller und Finger jedoch nicht aus. Neben dem glatten Schliff, der ein gesättigtes Dunkel und einen fein aufgelösten Strom weiß-grauer Partikel hervortreten lässt, fallen sogleich zwei kleine, sich leicht überschneidende Öffnungen auf. In ihnen zeigt sich ein helles Grau. Trotz einfallendem Schatten sind es die hellsten Stellen des Steins. Stets liegen sie leicht schräg in ihrem Körper. Woher kommen sie? Und was bedeuten sie? Es könnten Augen sein. Sie blicken uns an.



Stein mit Öffnungen, Indien, Alter und nähere Herkunft unbekannt, 8 x 9,5 x 9,5 cm

Masao Yamamoto

Nakazora No.1407 (Kirschblüten), 2007

Thomas Schlereth

Die Äste der Kirschbäume scheinen dem Gewicht des Blütenmeers nachzugeben. Die weiße Gischt füllt nahezu das gesamte Blickfeld.

Wie die meisten fotografischen Aufnahmen von Masao Yamamoto (*1957), liegt das Bild der Kirschblüten in Schwarz-Weiß vor. Eine Vielfalt von Nuancen ergießt sich von den Seiten zur Bildmitte hin. Diesem Geschehen widmet sich das kleine Querformat zur Gänze. Die Aufmerksamkeit gilt dem Fluss der Blüten, der für den Moment zu schweben scheint. Schönheit, so formulierte es Tanizaki Jun'ichiro, ereigne sich vor allem »im Helldunkel, im Schattenspiel, das sich zwischen Objekten entfaltet«.¹ Die Vielfalt der Zwischentöne erscheint farbig.

Die Fotografie ist Teil der Serie ›Nakazora‹. Die japanische Vokabel kann die Luft, den Himmel oder unterschiedliche Formen von Hohlraum bezeichnen. Der zuletzt genannte Aspekt, der Hohlraum, gibt zu erkennen, dass Luft und Himmel in diesem Zusammenhang als Formen der Leere begriffen werden. »Form ist Leere, Leere ist Form« lautet eine bekannte buddhistische Formel.² In ihr teilt sich keine einfache Zustandsbeschreibung mit. Die beiden Satzteile kreisen vielmehr um eine gemeinsame Mitte. Das Komma, das sie vermittelt, ist mit der schwingenden Fülle der Kirschblüten Yamamotos eng verwandt.

¹ Tanizaki Jun'ichiro: Lob des Schattens – Entwurf einer japanischen Ästhetik, übers. von Eduard Klopfenstein, Zürich 1987 [1933], S. 53

² Zu einer Verortung dieser Formel in der japanischen Alltagspraxis vgl. Roland Barthes: Das Reich der Zeichen, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1981 [Genf 1970], S. 92



Masao Yamamoto, ›Nakazora No.1407‹ (Kirschblüten), 2007, Silber-Gelatine-Abzug 9/40, 10,5 x 15,4 cm

Irene Thomet

o.T. (grau) und o.T. (lichtgrau), 2014

Thomas Schlereth

Die beiden Blätter von Irene Thomet (*1958) bringen in sich zwei sehr unterschiedliche piktorale Verfahren zusammen: Farbmalerie und Geometrie. Ein malerisches und ein grafisches Gefüge überlagern sich, ohne dass eines das andere dominieren würde. In der Entstehung ging die kleinteilige geometrische Rasterung den farbig grauen Schraffurlagen gewiss voraus. Die Wirkung ist jedoch eine gemeinsame; sie verdankt sich simultanen Intensitäten, dem Wagnis einer Beziehung.

Segment für Segment und in einer Reihe von mehreren Durchgängen widmete sich die farbgebende Strichführung dem Raster. In fallenden und steigenden Winkelstellungen füllt die Lineatur die vorgegebene Struktur. Innerhalb eines Turnus verfolgt der Duktus zumeist das Ziel, sich möglichst gleich zu bleiben. Der stets kurze Lauf der Striche ist dünn, aber nicht spitz. In diesem eher weichen denn harten Auftrag sitzen die Binnenlinien vergleichsweise eng nebeneinander und sind dergestalt bereits innerhalb einer Schicht für einander empfänglich. Kommt es zwischen zwei Farblinien zur Berührung oder kurzen Überlagerung, vereinigt sich die Farbe und bildet kleine Bereiche der Ruhe aus. Auf den Linierungsachsen der Vorzeichnung baut sich ein Farbraum auf.

Die Einlassung der Farbstift-Lineaturen in die kleinteilige Bildgeometrie entwickelt ihren besonderen Reichtum in einer Fülle minimaler Abweichungen. Das jeweilige Auf- und Absetzen der Stiftmine unterliegt kleinen, variierenden Schwankungen, die in ihren Eigenheiten wohl nicht beabsichtigt waren, aber akzeptiert und miteinbezogen wurden. In der Summe verbinden sie sich zu einer Metastruktur, die zwar eindeutig aus der Ordnung der Abszissen- und Ordinatenachsen hervorgeht, jedoch neue, kaum noch geometrisch zu nennende Zusammenhänge begründet. Wolken ziehen über Längen- und Breitengrade, getragen von einem sanften Wind zwischen Auge und Farbe.

Dergestalt löst sich auch das primär wahrgenommene Grau und nimmt Nuancen von Blau und Braun in sich auf. Ein Spektrum zarter Töne bevölkert den gleichen Raum, den die Geraden und rechten Winkel durchmessen. Geometrie und Serialität treten weder unnachgiebig noch unverbesserlich auf. Die Farbe darf auf sie aufsteigen, sich in ihnen sammeln, um ihre Grenzen zu überschreiten oder in ihnen zu ruhen.



Irene Thomet, »o.T. (grau)« und »o.T. (lichtgrau)«, 2014, Farbstift auf Papier, je 29,5 x 21 cm

Bi-Scheibe

China, Neolithikum, 4.–3. Jtd. v. Chr.

Thomas Schlereth

Die Bezeichnung der Bi-Scheibe geht nicht auf das Lateinische ›bis‹ für ›zweimal‹ zurück, aus dem sich das bis heute gebräuchliche Präfix ›bi-‹ ableitet. Ihren Namen erhält die Jade-Scheibe gemäß der Hanyu Pinyin-Umschrift aus dem Chinesischen. Er kann aus etlichen anderen Bedeutungen mit ›grüne Jade‹ übersetzt werden.

In flacher Gestalt folgt die Scheibe der Form zweier Kreise. Der eine rundet sich an ihrem Saum, der andere schneidet ihre Mitte aus. Der Ausschnitt der Scheibe als Ganzer ist so gewählt, dass drei verschiedenfarbige Zonen die Scheibenfläche annähernd symmetrisch durchlaufen. Zur einen Seite findet sich ein Grünton, wie er der Scheibe ihren Namen gibt. Mittig läuft ein breites Band, das sich aus zahlreichen Einschlüssen in lichtem Ocker und kristallinem Weißgrau zusammensetzt. Zur anderen Seite hin verdunkelt sich das Ocker in matte Brauntöne. In diesem Bereich ist die Scheibe an ihrem äußeren Rand leicht bestoßen. Der innen liegende Randlauf enthält eine kleine Stufe. Die Bohrzylinder wurden, um ein Ausbrechen des Steins zu vermeiden, von beiden Seiten der Scheibe angesetzt und trafen sich in der Mitte des Steins nicht exakt.

Die Zuordnung der vorliegenden Bi-Scheibe zur Liangzhu-Kultur geht auf Gräber zurück, die im Umkreis des Tai-Sees, im unteren Jangtse-Tal, südwestlich von Shanghai entdeckt wurden. Demnach bildet eine Bi-Scheibe mit einem sogenannten Tsong ein Ensemble. Tsong bezeichnet eine leicht konische Röhre, deren Innendurchmesser mit der Öffnung der Bi-Scheibe korrespondiert. Die innere, runde Durchbohrung verläuft beim Tsong der Länge nach; der äußere Umfang ist rechteckig angelegt. Das Tsong stand über dem Brustkorb des Leichnams, die Bi-Scheibe lag darunter. Der Anhaltspunkt der Grabbeigabe lässt darauf schließen, dass die Jade-Objekte mit Funktionen sozialer Auszeichnung und als Unterstützung der Toten auf ihrem weiteren Weg verbunden waren. Den spärlichen Überlieferungen zufolge gilt die Bi-Scheibe dabei dem Bezug zu himmlischen Kräften, wohingegen das außen vierseitige Tsong in Verbindung zu den Kräften der Erde steht.¹ Wie beide Steingebilde eine runde Leere in ihre Mitte einlassen, nehmen sie im Grab den Toten zwischen sich. Leere und Fülle durchdringen sich wechselseitig.

¹ Vgl. Raimer Jochims: ›Tsong‹ und ›Bi-Scheibe‹, in Gratianusstiftung Sammlungskatalog 1, Reutlingen 2004, S. 26



Bi-Scheibe, China, Neolithikum, vermutlich Liangzhu-Kultur, 4.-3. Jtd. v. Chr., Jade, 22 x 22 cm

Thomas Schlereth

Schale, 2009 Schalen sind Öffnungen, 2010

›Erinnerungsort‹, Tisch aus Fundholz, 2011–2015

Thomas Schlereth

Eine Schale aus Birkenholz. Sie ist geölt, wodurch das Holz einen warmen Honigton annimmt und in seinem leicht harzigen Geruch verstärkt wird. Von der schmalsten Stelle des Fußes aus weitet sich das Gefäß nach oben hin, zuerst stärker, dann zunehmend langsamer. Der abschließende Rand ist im Vergleich zur Standfläche geneigt. An ihm ist zu erkennen, dass Thomas Schlereth (*1984) die Schale nicht gedrechselt, sondern von Hand geschnitzt hat. Die kleinschrittige Span-Abnahme ist vereinzelt auch noch auf den Innen- wie Außenwänden zu sehen. Sie wurde nicht vollständig verschliffen und fügt sich so in das Bild der Maserung mit ein. Die Oberfläche des Holzes weist zudem die Besonderheit dunkelbrauner, fast schwarzer Adern auf, die auf einen Pilz in der Trocknungsphase nach dem Fällen des Baumes zurückgehen. Die Schale öffnet sich zum Licht.

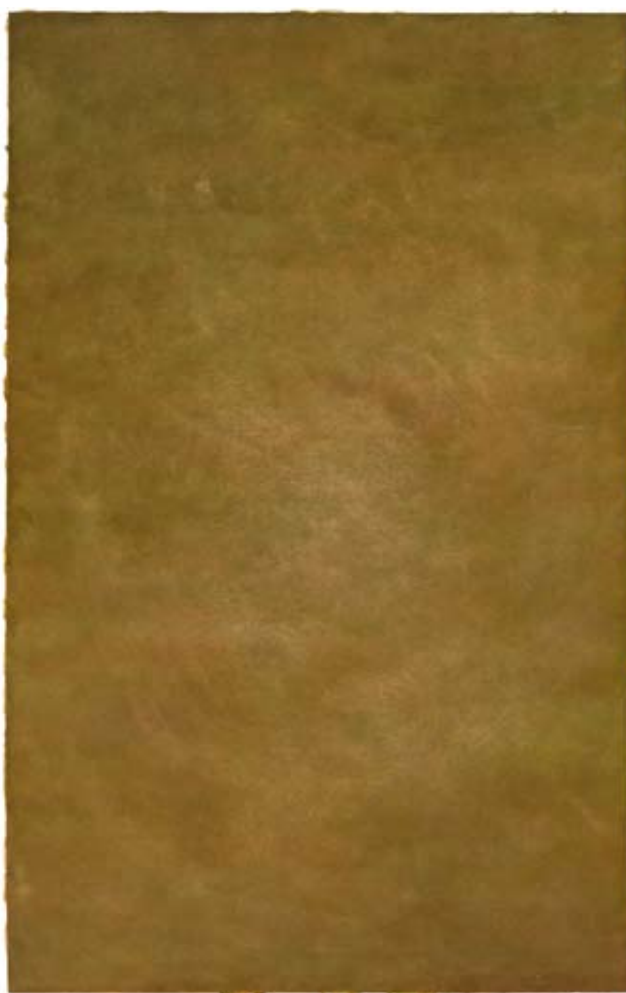
Ein Aquarell, aus zahlreichen Schichten angelegt, in einem ausgeprägten Hochformat. Der Rand gibt stellenweise die Farben einzelner Schichten zu erkennen. Verschiedene Rot- und Grüntöne wechseln sich ab. Sie wurden mit einem kleinen Pinsel von der Mitte des Blattes her aufgetragen. Bei gleichmäßigem Farbauftrag entstanden Schicht für Schicht Partien, an denen sich die Pigmente konzentrieren. Durch die Wahl des Ausgangspunktes in der Mitte hat sich dort bis zuletzt eine Helle erhalten. Die letzten Schichten sind gelb. Sie vermitteln zwischen den rotgrünen Differenzen und verleihen dem Wechselspiel ein ruhiges, nachdrückliches Leuchten.

Ein kleiner Tisch. Er steht auf zwei Wangen, die durch einen mittigen, nach oben abgesetzten Riegel verbunden sind. Die Tischplatte überragt diese Unterkonstruktion der Länge nach deutlich, in der Breite um wenige Zentimeter. Die Materialstärke der vier Bauteile vermittelt Robustheit. Der seitliche Überhang der Platte trägt der Kompaktheit des Objekts wiederum ein Moment der Leichtigkeit zu. Die Unterschiedlichkeit der Holzöne und die Spuren an den Kanten verraten, dass das Leimholz nicht dem Fachhandel entstammt. Die Leisten gehen auf das Holz sogenannter Europaletten zurück, die nach der Verwendung im Warentransport ausrangiert wurden. Das Aufsägen und Schleifen der herausgelösten Bretter kehrt ihr helles, warmes Inneres nach außen. Es finden sich Fichte, Kiefer und vereinzelt Lärche. Entsprechend variieren die Töne zwischen matt-weißem Beige, sattem Honiggelb und Lachsrot. Hier und da sind zartblaue Verfärbungen mit eingeschlossen. Vor allem die Außenkanten von Front und Rückseite tragen zudem Spuren, die aus der einstigen Benutzung und Witterungseinflüssen resultieren. In besonderer Weise ist Holz für seine Umgebung offen. Gleichzeitig bewahrt es in seinem Innern stets etwas von dem Licht, das der Baum zu seinen Lebzeiten empfang.

Eine Reihe Collagen. Die Papiere dienten ursprünglich als Notizzettel, die gefaltet wurden, um in der Hosentasche Platz zu finden. Sie nutzten freie Rückseiten, größtenteils von nicht mehr benötigten kopierten Texten und Abbildungen. Faltungen, Einschnitte und Einträge von Erklärungen, Einkaufslisten, Buchsignaturen und Reisedaten ergeben beiläufig Notationen, Ausschnitte eines ständig sich wandelnden Beziehungsgefüges.



Thomas Schlereth, ›Schale‹, 2009, Birkenholz, 11 x 11,5 x 10 cm





Thomas Schlereth, »Tisch«, 2015, Fundholz, 66 x 120 x 60 cm, und »Erinnerungsort«, 2011–2015, sechs Collagen, max. 14,5 x 13 cm

Impressum

Herausgeber
Gratianusstiftung Reutlingen
Gratianusstraße 11, 72766 Reutlingen
Mai 2016

Katalog
Gabriele Straub, Hanns-Gerhard Rösch,
Reutlingen

Gestaltung
Gabriele Straub

Fotos
Tilman Rösch, Tübingen
Wolfgang Kessler, Rottweil
David Heitz, Pforzheim (S. 4)

Formatierung, Produktion
Hermann Pfeiffer, Reutlingen

Druck
Gulde-Druck GmbH, Tübingen

Einband
Lachenmaier GmbH, Reutlingen

Papier
Hello Hot Silk, 170 g/m²

Umschlag
Frontseite: Jerry Zeniuk, »untitled«,
2006, Öl/Lw., 79,5 x 69,8 cm
Rückseite: Rasselschale, Peru, Moche-
Kultur, 500 n. Chr., gebrannter Ton,
bemalt, 21,5 x 28 x 28,5 cm

© Alexej Jawlensky, Giorgio Morandi:
VG Bild-Kunst, Bonn, 2016
© Henri Matisse: Succession H. Matisse/
VG Bild-Kunst, Bonn, 2016
Antonio Calderara: Fondazione Calderara,
Vacciago di Ameno
alle weiteren Abbildungen:
Gratianusstiftung, Reutlingen
© Texte: die Autoren

wird noch ergänzt