

„Frühe Räume – Späte Zufälle“, Lienhard von Monkiewitsch, Eröffnungsrede

Lieber Lienhard von Monkiewitsch, meine sehr verehrten Damen und Herren,

wir eröffnen heute eine Ausstellung, die im Kontext einer parallel auf mehrere Stationen angelegten Retrospektive des Künstlers zum Leitmotiv von „Farbe und Raum“ steht, denn sein geradezu enzyklopädisch zu nennendes konkret-konstruktives Werk aus nahezu vier Jahrzehnten könnte man wohl kaum an einem einzigen Ausstellungsort repräsentativ dem Publikum zugänglich machen.

Deshalb sei hier kurz verwiesen auf die anderen Ausstellungsorte: Im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen sind die konkret-konstruktiven Arbeiten seit Mitte der 80er Jahre zu sehen, im Marburger Kunstverein monumental Architekturbilder als zentrale Werkgruppe, die den Bildraum als Betrachtterraum thematisieren. Beide Ausstellungen sind bereits eröffnet und man sollte sie sich nicht entgehen lassen, denn sie stellen gewissermaßen die Fortsetzung der hier ab heute u.a. gezeigten frühen Bodenbilder von Monkiewitsch dar. Zwei weitere Ausstellungen schließen zeitgleich ab 26. April in der Städtischen Galerie Wolfsburg und in der HBK-Galerie Braunschweig an, in denen Arbeiten zu sehen sein werden, die in pointierter Form die Auseinandersetzung Monkiewitschs mit den suprematistischen Formenrepertoire zeigen, Rechteck und Quadrat. So wird dann auch die HBK-Ausstellung mit ihrem Titel „Mein schwarzes Quadrat“ mit ihrem nach Fibonacci-Zahlen entwickelten Konzept einerseits den Nukleus des Gesamtwerks entschlüsseln und gewissermaßen den Schlusspunkt unter diese Ausstellungstournee setzen – vielleicht ein Aufbruch zu neuen Ufern? Denn mit ihr verabschiedet sich der Künstler zugleich aus der Hochschule, und es sei ihm schon jetzt zu wünschen, dass der Leerraum, den er für die HBK und ganze Generationen von Studierenden hinterlassen wird, ihm selbst zu einem neuen Freiraum zur Weiterarbeit am eigenen Werk geraten mag.

Es ist mir eine Ehre, heute auf Einladung von Herrn Scheibe, des Vorsitzenden der Niedersächsischen Lottostiftung und Hausherrn der Galerie „Vom Zufall und vom Glück“, eine Einführung in diese Ausstellung geben zu können. Der Zufall und das Glück spielen offenbar in der Kunst und im Lotto eine besondere Rolle, und so wundert es nicht, dass Sie zu diesem Thema schon einmal, 2001, Lienhard von Monkiewitsch gemeinsam mit anderen Künstlern eingeladen haben. „Ich beschäftige mich mit dem Zufall“, schreibt er damals im Katalog, „mit der Frage: Was sind wir? Sind wir vorbestimmt? Läuft unser Leben hier wirklich nur nach bestimmten Regeln ab oder ist nicht auch der Zufall eine präzise Regel, nur, dass wir ihn nicht ergründen können?“ (L.v.M., Katalog, 2001, S. 5). Und weiter: „Ich bin einer der Künstler, die nicht mehr an das Genialische glauben. So habe ich mir die Zahlenreihen des mittelalterlichen Mathematikers Fibonacci herangezogen, um mit ihrer Hilfe zu Konstruktionen zu kommen, die den Stand der schwarzen Fläche im Format des Bildes bestimmen“ (ebd., S. 32). Der Zufall als kalkuliertes Prinzip – das mag angehen, beim Glück funktioniert das leider seltener – Herr Scheibe und zahlreiche Lotto-Wettgemeinschaften werden mir da zustimmen – wiederum ein Glück für die Kunst, denn das Geld kommt schließlich ihrer Förderung zu Gute.

Zufall und Konstruktion, Intuition und Kalkül sind die beiden antagonistischen Pole, die das Gesamtwerk Monkiewitschs und jede einzelne seiner Arbeiten in geradezu magnetischer Spannung halten. Das versteht auch, wer mit seinem Werk nicht annähernd so vertraut ist wie der Kurator der Retrospektive und Herausgeber der begleitenden Veröffentlichung, Michael Schwarz. Ihn verbindet mit dem Künstler nicht nur Freundschaft, sondern auch langjährige Zusammenarbeit in der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, an der Lienhard von Monkiewitsch lehrt und somit gewissermaßen zu ihm Urgestein der zweiten Generation nach der Gründung 1962 gehört. Als Nachfolgerin von Michael Schwarz im Präsidentenamt an der HBK Braunschweig kenne ich selbst Lienhard von Monkiewitsch persönlich erst seit anderthalb Jahren, wengleich die Wirkung seines Werks seit jeher bei weitem nicht nur auf die Hochschule oder Braunschweig

beschränkt war, sondern eine überregionale und bald auch internationale Ausstrahlung entfaltet hat und mir daher seit Jahren bekannt war. So ist es denn auch ein ganz besonderer Vorzug eines Hochschulpräsidentenamtes, diejenigen Künstler, deren Werkentwicklung man gewissermaßen lange schon aus der Distanz beobachtet hat, vor Ort dann auch als Hochschullehrer in ihrer Ausstrahlung auf die heutige junge Künstlergeneration kennen und in der unmittelbaren Zusammenarbeit schätzen zu lernen.

Aber hier soll heute nicht von Lienhard von Monkiewitsch als Lehrer die Rede sein, und er ist ein exzellenter und erfolgreicher Lehrer - davon ein anderes Mal: zu seiner Verabschiedung am 25. April anlässlich seiner Abschlussausstellung in der HBK Braunschweig -, heute ist von ihm die Rede als Künstler und von seinen Werken in dieser Ausstellung.

Mit dem Titel „Frühe Räume - Späte Zufälle“ wird nicht nur auf den Namen der Galerie angespielt - „Vom Zufall und vom Glück“ -, sondern auch im Sinne einer Reminiszenz an das eigene Frühwerk, das hier bereits 1972 in den damaligen Räumen der Galerie Brusberg gezeigt wurde. Es handelt sich bei den hier versammelten Werken neben einer Auswahl an ungegenständlichen Bildern, die in den 80er Jahren nach dem Zufallsprinzip erarbeitet wurden, um die so genannten Boden- und Fußleistenbilder (zwischen 1968 und 1973 entstanden), großformatige Tableaus, die Räume imaginieren, indem ein minutiös gezeichneter Fußboden oder Fußbodenleisten die räumliche Vorstellungskraft des Betrachters animieren, seinen Blick gewissermaßen ins Bild hineinziehen. Die Räume sind offen, sie haben keine Türen wie in der Geschichte von Franz Kafka, hinter denen sich weitere und immer neue Türen befinden. Nicht von einem Labyrinth, sondern einem archaischen Raumsystem könnte hier die Rede sein. Ob man sich darin orientieren kann, selbst begegnet oder verliert, wissen wir nicht. Es ist nur die Aufgabe des Künstlers, die Räume, ja Spielräume zu eröffnen, „Anspielungen auf ein Nicht-Darstellbares“ zu geben, wie es Jean-Francois Lyotard einmal für die Kunst der Postmoderne auf den Begriff gebracht hat. Die perspektivisch und illusionistisch perfekte Malweise suggeriert aber ein Versprechen, eine geradezu philosophische Aufforderung: Wirf einen Blick hinter das Offensichtliche, hinter die Oberfläche der Dinge und Räume, dann wirst Du mehr erfahren als du zu wissen glaubst. **„Man sieht nur, was man weiß“**, sagte Goethe einmal, mit anderen Worten: Mehr wissen heißt auch mehr sehen und verstehen, und so könnte man mit Monkiewitsch zu dem Schluss kommen, dass die Entgrenzung der Seh-Erfahrung und die Erweiterung des Wissens in unmittelbarem Bezug stehen.

Bedenkt man, dass die späten 60er und frühen 70er Jahre in der bundesdeutschen Kunst und im abgespaltenen West-Berlin dem Paradigma des Realismus unterstanden, so begreift man unvermittelt die eigenständige Position von Monkiewitschs, der sich einerseits naturalistischer Zeichnung verschreibt, andererseits schon früh das Diktum der Konzeptkunst aufgreift und sein Interesse sich mehr und mehr darauf richtet, mit Malerei und Zeichnung die Abbildhaftigkeit zu verlassen, Vorgaben an den Betrachter aufzugeben und allmählich dazu überzugehen, die Bilder im Kopf entstehen zu lassen.

Ein künstlerisch kompromissloser und emanzipatorischer Ansatz, muss man rückblickend sagen, denn Lienhard von Monkiewitsch begab sich mit diesen Fußbodenbildern sprichwörtlich auf den schwankenden Boden des damaligen Kunstdiskurses, der sich der Abbildhaftigkeit und Lehrhaftigkeit, der politischen Aufklärung und Anleitung mittels Kunst verschrieben hatte. Mimesis, Diskussion und Agitation wurden in jenen Jahren groß geschrieben. So wunderte ich mich vor einigen Tagen nicht, als ich in Berlin aus Anlass einer Ausstellung zum Kritischen Realismus der 70er Jahre eine „Anti-Strauß-Mappe“ sah, an der auch Lienhard von Monkiewitsch beteiligt war. Es waren Jahre des politischen, sozialen, kulturellen und allgemein geistigen Umbruchs, auch für ihn, und viele Künstler, mehr oder weniger von den gesellschaftlichen Ereignissen geprägt, haben damals, durch die Polarisierung der Zeit, erst zu ihrem ureigenen Ausdruck gefunden.

Walter Vitt, ein profunder Kenner des Werks von Monkiewitschs, beschreibt den Wandel in seinem Werk anschaulich im Katalog und datiert ihn auf 1983, als der Künstler Maß und Zahl für seine Bilder entdeckt, sie unterschiedlichen Systemvorgaben und Ordnungsprogrammen unterwirft. Er beginnt, wie Vitt schreibt, **„sich das konkrete Bild, das nach System gebaute Bild zu erobern (...) und seine Kunst nach neuen Wegen auszuforschen.“** Die intuitiv gefundenen Bildformen werden durch die Arbeit mit Modulen ersetzt; mit **„flächig angelegten Bildbau-Einheiten wie Rechteck, Quadrat, Parallelogramm, Gerade, Dreieck, die aber dennoch in ein Raumgefüge verwoben werden“**. An diesem Fundament, so Vitt, baut von Monkiewitsch seit einem Vierteljahrhundert, und er ist sich als Architekt seines Werks seiner tragenden Säulen durchaus bewusst. So waren es immer wieder auch Anregungen von

Zeitgenossen und aus der Kunstgeschichte, die ihm nahe standen, etwa Walter Dexel, den von Monkiewitsch 1962 in einer ersten Retrospektive nach dem II. Weltkrieg im Städtischen Museum Braunschweig sah und für sich entdeckte. Mondrian, Van Doesburg, die Konstruktiven und Konkreten spielen wichtige Rollen für ihn, doch ist hier nicht der Ort und die Zeit, darauf näher einzugehen.

Bis auf einen:

Immer wieder kommt von Monkiewitsch in zahlreichen Anmerkungen und Anspielungen auf einen Großen der Kunstgeschichte zurück, den Urheber der Ikone der Moderne, des Schwarzen Quadrats, den Katalysator ganzer Kunstrichtungen der gegenstandslosen Malerei bis heute: Kasimir Malewitsch. Als dieser 1915 erstmals seine suprematistischen Werke in die Galerie Dobytschina in Petrograd (dem früheren und heutigen St. Petersburg) hängt, gibt es einen nicht geringen Skandal. Das Publikum reagiert heftig auf die neuartigen Bildkompositionen und vergleicht die Wirkung mit einem Bildersturm, der ein reinigendes Unwetter in der damaligen Avantgarde bewirkte. „Das Neue“, so ein damaliger Kritiker, sei **„das Streben zur Befreiung der Malerei aus dem Joch der Natur, zur Reinheit der Themen in Malerei und Ausdrucksmittel“** (zit.n. Jeannot Simmen, Malewitsch, 1999, S. 44). Entstanden sein mag das revolutionäre Werk schon 1913, aber der Künstler hielt es zunächst geheim, die Reaktionen vielleicht ahnend. Denn als er schließlich, so schreibt er rückblickend 1927, das Bild ausstellte, **„seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: ‚Alles, was wir geliebt haben, ist verloren gegangen: wir sind in einer Wüste (...) Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!‘“** (ebd.)

Das Schwarze Quadrat wird zum Dreh- und Angelpunkt nicht nur im Werk Malewitschs und die Kunst seiner Zeitgenossen – und bei weitem nicht nur der Malerei –, sondern für die Kunstgeschichte der Moderne an sich. **„Die gesamte bisherige und heutige Malerei vor dem Suprematismus“, schreibt Malewitsch 1915, die Skulptur, das Wort und die Musik, waren Sklaven der Naturformen; sie werten auf ihre Befreiung, um ihre eigene Sprache sprechen zu können“.** (zit. N. Jeannot Simmen, ebd., S. 45). Mit dem Schwarzen Quadrat wurde das erste gegenstandslose Werk der Moderne geschaffen, und sein Echo hallt bis heute nach. Seine Radikalität war ein Protest gegen das traditionelle Formenrepertoire des Akademismus und Materialismus der herrschenden Kunstrichtungen, gegen die naturalistische, impressionistische und vor allem: die abbildende Malerei. Eine epochale Wirkung, die seit einem Jahrhundert Generationen von Künstlern beschäftigt.

So lässt auch Lienhard von Monkiewitsch im Verlauf seiner Werkentwicklung manche Tradition hinter sich, schafft Schnitte, Auslöschungen und Brüche, die Raum für Neues geben. Mit der Abkehr vom Realismus und im Zuge der Auseinandersetzung mit den verschiedenen historischen und gegenwärtigen Richtungen der gegenstandslosen Malerei vollzieht von Monkiewitsch zunächst auch eine Abkehr von der Farbe und ihren illustrativen Werten; erst später findet sie wieder in seine Bilder als Eigenfarbe zurück. Aber dominant ist und bleibt das Schwarz, das der klassischen Malerei ebenso wie das Weiß als „Unfarbe“ gilt, unter dem Kapitel „Helldunkelkontrast“ abgehandelt wird und aus der Farbdiskussion der Kunstgeschichte weit gehend ausgeklammert blieb. Aber schon Manet und später Matisse hatten das Schwarz, unter Berufung auf Delacroix und Goya, von seiner untergeordneten Funktion als abgeleitetem Schattenwert gelöst und zur Eigenfarbe freigesetzt. 1946 verfasst Matisse eigene Aufzeichnungen unter dem Motto „Schwarz ist eine Farbe“, und Max Raphael beginnt fast zeitgleich mit kunstwissenschaftlichen Studien zum gleichen Forschungsfeld bei seinen Besuchen im New Yorker Metropolitan Museum. Er erforscht die innere Dialektik des Schwarz zwischen absoluter Indifferenz und Immaterialität einerseits, seine Ausdrucksqualität andererseits, die, ähnlich wie Gold als Bildgrund der Ikonen, seine Bevorzugung als Ritual- und Kultfarbe erklärt. Schwarz kann also durchaus transzendierende, „metaphysische“ Akzente besitzen, und so erklärt sich vielleicht auch die enorme Wirkung des zuvor beschriebenen Schwarzen Quadrats und die Faszination am Schwarz in der Malerei der neueren Kunstgeschichte. So kam dann auch Matisse zu der Schlussfolgerung, **„der Anteil von Schwarz an der farblichen Orchestrierung (werde) immer gewichtiger“** (zit. n. Bernd Growe, in: Max Raphael, Die Farbe Schwarz, Frankfurt/M. u. Paris, S. 155). **„Das sollte sich als eine prophetische Äußerung erweisen: Vom Schwarzen Quadrat (1913) des Kasimir Malewitsch über Das schwärzeste Schwarz (1949) von Francis Picabia bis zu den Black Paintings (ab 1960) des Amerikaners Frank Stella oder den Last Paintings (ab 1965) von Ad Reinhardt“** (ebd., S. 155), und, so ergänzen wir hier, bis hin zu Lienhard von Monkiewitsch, hat das Schwarz einen Eigenwert in der Kunstgeschichte.

Seine Frage war, wie das transzendental wirkende Schwarz bei Malewitsch noch gesteigert werden kann, ihm ist Schwarz die wichtigste Farbe überhaupt. Anziehung und Distanz, Oberfläche und Tiefe sind die Ausdrucksqualitäten des „magischen“ Schwarz, das von Monkiewitsch erreichen möchte.

Im vorzüglichen Katalog, der alle Stationen der Parallelretrospektive von Monkiewitschs begleitet, nennt Michael Stoeber den Künstler mit seinen Strategien aus System und Zufall einen Erben der Strukturalisten, der in einer gegenläufigen Bewegung zu den überkommenen Denkmodellen aus wenigen Elementen komplexe Bildwelten erschafft. Darin liegt Meisterschaft, und je reduzierter ein Bild, könnte man anfügen, desto umfassender der Kosmos an Vorstellungen, den es eröffnet. Das Geheimnis im Werk von Monkiewitschs liegt aber auch im souveränen Umgang mit den klassischen Mitteln der Malerei, dem Spiel von Schein und Sein, Andeutung und Versteck, Verführung und Erkenntnis, Magie und Ratio begründet. Und nicht zuletzt empfindet man bei aller Reduktion der Formen so etwas wie Aura, die das schwebende Schwarz von den imaginären Räumen abhebt, und die Walter Benjamin einmal beschrieb als die „einmalige Erscheinung einer Nähe, so fern sie sein mag“.

Ich wünsche Ihnen, meine Damen und Herren, als Besuchern, intensive Begegnungen mit den Bildern und anregende Gespräche, ich wünsche den Veranstaltern eine erfolgreiche Resonanz auf diese an Sehenswertem und Seltenem reiche Ausstellung, und Dir, lieber Lienhard, wünsche ich alles Gute für Deine weitere Werkentwicklung, vor allem aber: alles Gute zum Geburtstag!

Barbara Straka

Präsidentin der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Alle Bild- und Textrechte liegen bei dem Autor. Jegliche Vervielfältigung, Verlinkung oder Weiternutzung bedarf der Zustimmung durch den Autor. Auszugsweiser Nachdruck mit Quellenangabe ist gestattet, sofern die Redaktion davon vorab informiert wird. Das Copyright betrifft alle Seiten und Bestandteile dieser Domain.