

Eröffnungsrede Ausstellung Klaus Staudt

Galerie Wenger / Zürich

15.11. 2014

Liebe Karin,

Lieber Klaus.

Sehr verehrte Frau Wenger.

Es gehört seit Jahren zu den Standards für Eröffnungsreden oder Katalogvorworte im Bereich der konstruktiven/konkreten Kunst, die Methodik der ausgestellten Kunstwerke zu erläutern. Ein deutscher Bildhauer, Eberhard Fiebig, hat dies schon vor Jahrzehnten mit dem Satz gleichsam kanonisiert, ein konkret arbeitender Künstler habe stets „seine Syntax transparent“ zu halten. Wir haben uns daran gewöhnt, dass Kunstwerke dieser Stilrichtung weitgehend erklärbar sein müssen, das man ihre Syntax, um bei dieser Formulierung zu bleiben, also entschlüsseln können muss. Nun ist dieses Dogma nicht nur schon rund vierzig Jahre alt, sondern vor allem hat sich diese Kunstrichtung, der wir auch das Werk von Klaus Staudt zurechnen, in dieser Zeit wesentlich verändert.

Die Dominanz der Geometrie, einst basierend auf der Form des Quadrates, ist bereits in den siebziger Jahren zunächst in Frage gestellt und schließlich ganz verworfen worden. Die Suche nach einer zwar rational fundierten Formsprache, die aber nicht „ohne Rest“ in einer Erklärung aufgehen sollte, hat viele Künstler beschäftigt. Dabei wurden die Grenzen der Rationalität immer weiter verschoben in Richtung zunächst einer gesteigerten Komplexität und schließlich drüber hinaus in einen Bereich des rational nicht mehr Erklärbaren. Wir sprechen dann von der Überschreitung einer Grenze zur Konzept-Kunst, in der die rationale Basis der Konstruktion, oder sagen wir besser der „ästhetischen Erscheinung“ des Kunstwerkes keine Rolle mehr spielt. Die konkrete Kunst im engeren Sinn verfügte seit dem Ende der fünfziger Jahre sogar über eine ihre Methode legitimierende theoretische Ästhetik, die wir unter dem bezeichnenden Titel „exakte Ästhetik“ subsumiert haben. Ihr bedeutendster Vertreter war Max Bense, der die Entwicklung der konstruktiven Kunst in den sechziger Jahren wesentlich bestimmt hat. Dieser Ansatz hat allerdings auch die Illusion genährt, allein die Exaktheit des Strukturaufbaus

entscheide über den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes. Die Ordnung der Elemente auf einer vorgegebenen Fläche wurde von der ästhetischen Metaebene abgekoppelt und existierte für sich; dem Kunstwerk wurde dadurch jede Möglichkeit zur Transzendenz genommen. Es ist bei Staudt ebenso wie bei vielen anderen konkreten Künstlern nicht zu übersehen, dass sie sich mit diesem Problem auseinander gesetzt haben. Ich erinnere nur an das Werk von Hans Jörg Glattfelder (der Künstler ist ja heute unter uns), der mit der Einbeziehung der nichteuklidischen Geometrie die Redundanz der nur geometrisch generierten Strukturen überwunden hat. Was aber hinter all diesen Bemühungen zu sehen ist, hat etwas mit dem unbewussten Defizit an Transzendenz in dieser Kunst zu tun. Was wir als komplett entschlüsselbar, also als vollkommen intellektuell transparent wahrnehmen, das ordnen wir unbewusst der Sphäre der Technik zu und entziehen es demzufolge der Kunst. Die Frage in diesem Zusammenhang muss also lauten, welche Reflexionsebene muss ein Kunstwerk bei seinem Betrachter aktivieren, um als solches wahrgenommen zu werden. Die rein rationale, das hat sich herausgestellt, reicht nicht aus. Deshalb, so schreibt es der Kunstwissenschaftler Fleckhaus, muss sich ein Kunstwerk an die „ästhetische Erfahrung“ des Rezipienten wenden, ohne die rationale Erfassbarkeit zu leugnen, will es seinen Status bewahren.

Klaus Staudt hat diese Gefahr für die konkrete Kunst früh erkannt und er hat nach einer Strategie gesucht, der Monotonie und der Redundanz zu entkommen, die in den Strukturfeldern angelegt ist. Es ist erstaunlich, dass der Künstler trotzdem an den Grundaxiomen seiner formalen Strategien festgehalten hat. Bis heute sind dies komplizierte Strukturfelder, die grundsätzlich aus einer Addition gleicher Einzelelemente bestehen. Je nach Platzierung dieser Elemente in einem solchen Strukturfeld, kann dessen Erscheinungsweise variiert werden. Staudt hat im Laufe der Jahre mit unterschiedlichen Methoden gearbeitet. Eine konzentrierte sich vor allem auf die Auswahl der Elemente. Diese variieren zwischen geschlossenen Formen, die aus der Teilung von Würfeln resultieren bis hin zu offenen Formen, die wie kleine Rahmen wirken. Aber es ist evident, dass die Grundkonstruktion dieser Strukturfelder sich nicht geändert hat. Man kann deshalb Staudt als einen jener Vertreter der konkreten Kunst erkennen, die auf der Basis der ursprünglichen ästhetischen Strategie ihre Kunst konsequent entwickelt haben, ohne aus dem einmal gesetzten Rahmen grundsätzlich auszubrechen. Diese Entwicklung bei Staudt ist eine der inneren Konsolidierung, einer Ausschöpfung aller im System intendierten Möglichkeiten.

Es hat ihn zu einer großen Variationsbreite der optisch manifesten Strukturen geführt, also dessen, was der Betrachter buchstäblich „vor Augen“ hat, ~~geführt~~. Dennoch hat Staudt bei all dem daraus resultierendem Variantenreichtum nicht aus den Augen verloren, dass die Gefahr der Redundanz sich nicht gänzlich bannen ließ, so wie sie der konkreten Kunst inhärent ist. Und all dies im Spiegel der sich außerhalb der konkreten Szene entwickelnden ästhetischen Tendenzen. Seine Versuche, dem zu entkommen und damit die Möglichkeiten ästhetischer Transzendenz zurück zu gewinnen, führt ihn vor allem in seinen Zeichnungen zu einer, wie ich das einmal genannt habe „kalkulierten Regelverletzung“. Wenn die Syntax eines Kunstwerkes also nicht mehr ohne Rest aufgeht, wenn demzufolge etwas an ihm nicht mehr rational erklärbar ist, betritt man einen Bereich der nur noch der ästhetischen Erfahrung – oder sagen wir besser, der ästhetischen Bildung – zugänglich ist. Allerdings betritt der Künstler selbst damit einen Bereich, der sich leicht verselbstständigen kann, jedenfalls aber der unmittelbaren Kontrolle entzogen ist. In den Zeichnungen lässt sich ablesen, dass hier in gewisser Weise ein Paradigmenwechsel eintritt. Der Künstler verlässt die Ebene der direkten Manifestation des Rationalen im Kunstwerk als einem erkennbaren Teil von dessen ästhetischer Substanz und verlagert die rationale Strategie in einen nicht mehr sichtbaren Bereich außerhalb des Kunstwerks. Der Reflexionsgrad, der dem Prozess der Gestaltung einbeschrieben ist, wird nun nicht mehr als sichtbarer Teil des Werkes selber erkennbar, bleibt aber gleichermassen konstitutiv, wie in den vorhergehenden Strategien. Hiermit gewinnt das Kunstwerk eine Komponente des Geheimnisvollen, oder des nicht rational zu entschlüsselnden. Aber natürlich liegt hier auch eine Gefahr, nämlich die der Verselbstständigung der Störung der rational begründeten Strategie – also die Gefahr dass die Kunst beliebig wird..

Es gibt Künstler, die wir grundsätzlich der konkreten Richtung zuordnen, die eine solche Parallel-Strategie außerhalb des unmittelbar Sichtbaren entwickelt haben. Früh hat dies der Ungar Imre Kosiz vorgeführt, in letzter Zeit sieht man es bei Hartmut Böhm. Hinter all diesen Strategien steht aber grundsätzlich ein Festhalten an einer rationalen Formsprache und der Rückkoppelung im Konkreten.

Die Entwicklung der konstruktiven/konkreten Kunst ist generell in eine Sinnkrise geraten. Sie hat die Fähigkeit zur Transzendenz der Rationalität der Syntax geopfert. Wenn man das Werk von Staudt über Jahre verfolgt hat – und mit einigen seiner Kunstwerke auch lebt, wie ich das tue – so stellt sich die

Frage ganz unmittelbar, ob die der Strukturlogik innewohnende Redundanz den Wert des Kunstwerkes auf Dauer beeinträchtigen kann. Ich stelle mir diese Frage vor allem vor einer Skulptur von Staudt, die ich für mich persönlich mit dem Raumschach assoziiere. Ich will damit sagen, dass ich die innere Logik dieser Strukturen nicht wirklich verstehe (oder nicht verstehen will), dass ich aber bisher noch nie das Gefühl hatte, ich sei so weit in das Geheimnis dieses Kunstwerkes eingedrungen, dass ich mich mit ihm nicht mehr auseinander setzen muss. So ist es gemeint, wenn Fleckhaus über die „ästhetische Erfahrung“ eines Betrachters spricht. Es kommt bei einem Kunstwerk letztendlich darauf an, dass es ein Sensorium in uns aktiviert, das sich nicht rational erklären lässt. Früher haben wir dafür den Begriff des Schönen gehabt, der^{a?} nach Hegel ohne Nutzen sein sollte und dadurch den nicht messbaren Wert eines Kunstwerkes ausmacht. Dieser Begriff ist selbstverständlich aus der Mode gekommen, aber was er eigentlich ausdrücken wollte, hat seine Bedeutung nicht verloren. Nur ein Kunstwerk, dem es gelingt, unser Bewusstsein so zu affizieren, dass es als „schön“ empfunden wird, hat das Recht auch so genannt zu werden.

© nicht publizierbar ohne Genehmigung
HFR