

Isometrische Fügungen

„Ich habe lange sehr expressiv gemalt, bis mir auffiel, dass diese Welt in ihrem augenblicklichen Zustand bunte Farbappelle und chaotische Unordnung schon zur Genüge bereithält. Diese Bilder sind mein Protest dagegen.“ Mit dieser quasi-philosophischen Argumentation reflektiert Andrew Molles im Berliner Tagesspiegel vom 17.4. 1970 fast retrospektiv sein künstlerisches Selbstverständnis, mit dem er seine informelle Werkphase mit den „Targets“ (die bereits mit der Geometrie des Kreises operieren) und den „Kreuzbildern“ beendet und 1966 mit der Serie seiner „Isometrischen“ Bilder begann, die in ihrer „Summe wichtigsten Werkabschnitt bilden“ (1): sie markieren zugleich den längsten formal-thematischen Zeitraum in seinem Schaffen.

Für die in sieben Jahren entstandenen und rund 150 Werke umfassende Bildserie entschied sich Molles für den mathematischen Begriff der „Isometrie“. Er ist Teil der wissenschaftlichen Grundlagen der darstellenden Geometrie und wurde im späten 18. Jahrhundert vom französischen Mathematiker Gaspard Monge geprägt. Etymologisch aus dem griechischen kommend bedeutet er „gleich“ und „Vermessung“ (isos; metron), bezeichnet also eine mathematische Funktion, die zwei metrische Räume aufeinander bezieht beziehungsweise „abbildet“, wobei die Ausgangsmetrik erhalten bleibt. Die Isometrie spielt in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts als Spielform der Abstraktion in der „geometrischen Abstraktion“ eine dezisive Rolle (das mathematisch strenge Regelprogramm der Geometrie mutiert etwa bei Max Bill zum Werkmaterial schlechthin). Dies betrifft vor allem die konstruktivistischen, konkreten und geometrischen Strömungen der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, wie etwa die Gruppe De Stijl, vor allem Piet Mondrian, der Suprematismus eines Kasimir Malewitsch, Theo van Doesburg oder Künstler des Bauhauses wie insbesondere Paul Klee, der für Molles ebenfalls eine wichtige künstlerische Referenz darstellt.

Die Frage nach dem Geometrischen, deren Beginn mit der Entwicklung des zentralperspektivischen Raumes in der Renaissance einhergeht und im optischen Illusionismus etwa des Barocks und seiner Architektur souverän kulminiert, erfährt zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen enormen Paradigmenwechsel, in so fern es nun primär nicht mehr um Fragen von Architektur und zentralperspektivischen Darstellungsstrategien geht, sondern um elementare Fragen einer „gegenstandslosen“ Welt und der Sichtbarmachung, also um Fragen von Wahrnehmung, Wahrnehmbarkeit und deren Darstellbarkeit. Dabei prolongiert sich auch die katalytische Funktion der Farbe im 19. Jahrhundert entscheidend für die Entwicklung zur Abstraktion, wie etwa der Expressionismus oder die Farbfeldmalerei in der Zwischenkriegszeit, wie wir es bei Josef Albers oder Johannes Itten sehen (2). Reduktion von naturgegebenen Formen auf strenge geometrisierende Ordnungen (Kubismus, Futurismus) und Rastergefüge, geometrisierende Innovationen im Hinblick auf Formenstrukturen, gestalt-

und farbtheoretische Erkenntnisse sind die wichtigsten Basen geometrischer Abstraktionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die in den 40er und 50er Jahren des letzten Jahrhunderts entstandenen und dominierenden Formen der „gestischen“ Abstraktion (Tachismus, Abstrakter Expressionismus, Informel) und neoexpressionistische Strömungen führten als nachdrückliche Reaktion in den späten 50er und frühen 60er Jahren zur Herausbildung der so genannten „Op-Art“ (Optische Kunst), die wesentlich von Victor Vasarély geprägt wurde. In der Folge fand eine intensive Auseinandersetzung mit den optischen Wirkungen abstrakter, meist geometrisch-serieller Farb- und Formfindungen, wobei immer wieder auf die künstlerischen Erkenntnisse der Zwischenkriegszeit und davor rekurriert wurde. Wesentliche bildstrategische Aspekte bilden dabei die inneren Strukturen von geometrischen Bildgefügen, die Herstellung einer Einheit von Farbe und Form, die Substituierbarkeit von Form und Grundfläche und die auch damit verbundene Aufhebung hierarchischer Bildstrukturen (kein Bildzentrum mehr). Daraus resultiert die Gleichwertigkeit aller eingebrachten Formen- und Farbelemente, die quasi eine synchrone Relationalität implizieren. Die jüngere Generation nach Vasarély, Francois Morellet, Bridget Riley, Sol Le Witt oder Jesus Rafael Soto radikalisierten die geometrischen Spielformen der Abstraktion, indem eine größere bildnerische Präzision, die gänzliche Ausschaltung subjektiver Gegebenheiten, der Einsatz von quasi-wissenschaftlichen Methodiken, aber auch kinetische Momente eingebracht wurden. Die künstlerischen Fragestellungen verschoben sich dabei zunehmend in das wissenschaftliche Terrain, vor allem auf den Bereich wahrnehmungstheoretischer Forschungen und Erkenntnisse. Das innovativste Moment bildet die direkte Appellation an die Betrachter, die eine neue Form der Teilhabe am Bild bedeutet: nicht kunstgeschichtliche, ikonographische oder kulturgeschichtliche Vorkenntnisse sind für die Rezeption notwendig, sondern der vorbehaltlose Vorrang des Sehens, des Wahrnehmens. In Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse der Physik und der Optik, der Wahrnehmung und der (geometrischen, euklidischen) Mathematik wird gleichzeitig auch ein großer kunsthistorischer Bogen zum Impressionismus geschlagen, in dessen Fokus ebenfalls konstitutionelle Fragen des Sehens, der Wahrnehmung, der Farbe und des Lichtes standen.

Die „isometrischen“ Bilder von Molles stehen kunsthistorisch in der Tradition geometrischer Abstraktionen, aber auch der in den 60er Jahren neben der Popart, der Konzeptkunst und Minimal Art dominierenden „Optical Art“, die sich in verschiedener Hinsicht immer wieder mit den genannten kreuzt, überschneidet und manchmal auch verschränkt. Überblickt man die isometrischen Arbeiten, fällt auf, dass sie nicht nur von einem großen Reichtum isometrischen Formenvokabulars geprägt sind, sondern auch in ihrem malerischen Gestus vom Gestischen bis zum Zeichnerischen reichen. Geometrische Elemente wie Kreis, Quadrat,

Rhomben sind ein wiederkehrendes Formenvokabular, das vielfältigst verschränkt und verwoben wird: „Die überzeugendsten Beispiele dieser auch am geschlossensten wirkenden Gruppe entstanden zwischen 1969 und 1972. Molles erreichte hier eine vorrangig von den Eigenschaften der Farbe getragene, oftmals geradezu ideale Balance geometrisch bestimmter Formen bzw. Ordnungselemente und der an ihnen angewandten farbig-flächigen Abstufungen. Die Bilder dieser Periode verfügen über einen hohen Grad innerer Klarheit und Beruhigung und sind dennoch voller Überraschungen in ihren logisch entwickelten Strukturen, ihren Farbharmonien und haptisch genützten Rhythmisierungstendenzen, welche einem eigenen, von Molles entwickelten Durchschreibeverfahren unter Verwendung gespannter Schnüre entspringen“ (3).

Peter Baum skizziert hier in komprimierter Weise das bildnerische Terrain, das Molles mit seinen Bildisometrien entfaltet hat. Bestechend sind die in der Farbskala blau, grau und schwarz realisierten Werke, die einen „melancholischen Grundton“ aufweisen, wie zurecht Wolfgang Hilger schreibt (4). Damit findet sich – alleine durch die Farbwahl – eine subjektive Gestimmtheit, die sie von der Op Art unterscheidet. Die stringent und penibel gemalte Serie – sie bildet innerhalb der isometrischen Bildserie einen eigenen, relativ autonomen Werkkomplex – ist der am nachdrücklichsten durchkomponierte. Fast könnte man von einem strukturalistischen Prinzip sprechen, das hier Anwendung findet, in so ferne sich eine isometrische Lösung logisch-struktural aus der vorangegangenen konstituiert. Es sind die fast monochromen und subtilen Farbverläufe, die Raumtiefen und Plastizität beim Betrachten suggerieren und vortäuschen. Generell ist den kompositorischen Faktoren ein dynamische Moment inne, wie es für viele Werke der Op Art kennzeichnend ist. Manchmal mutieren sie zu UFO-ähnlichen Objekten, die eine energetische Serialität ausstrahlen. Das Proportionale ist grundlegendes Kompositionsschema, das in Verbindung mit den Farbnuancierungen die eigentliche imaginative Dynamik herstellt.

Dennoch vermitteln sie eine erstaunlich große meditative und kontemplative Stille und Konzentration. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die starke „graphische“ Realisation der Malerei. Daneben finden sich in derselben Farbmentalität organisch anmutende Formlösungen mit blätterartigem, fragmentarischem Charakter. Die auf schwarzem Grund aufgetragenen Farbelemente formieren sich teilweise zu einem Formenballet stereometrischer Körperfigurationen und weisen einen stark poetischen Impetus auf. Immer wieder finden sich dabei auch sternenförmig und zentralperspektivisch komponierte Bilder auf hell-dunkel basierenden Farbkontrasten und Farbvaleurs. Das optische Spiel mit Form, Fläche und Farbe fügt sich zu einem visuellen Kosmos von großer Klarheit und auch Transparenz.

Aufschlussreich sind auch die zwischen Malerei und Zeichnung vazierenden Bildwerke, die ein komplexes Schema isometrischer

Strategien aufweisen. Geometrische Grundordnungen wie Dreieck oder Quadrat „isometrisieren“ mit wenigen Grundstrukturen die Bildflächen. Repetition und Farbkontrastierung sind auch hier die maßgeblichen Bildkonstruktionen. Das lineare isometrische Geflecht verweigert Zuordnungen wie oben, unten, vorne, rückwärts und unterläuft postkubistisch zentralperspektivische Suggestionen. Molles beherrscht sein isometrisches Vokabular souverän und in vielfältiger Weise.

Das gilt auch für die expressiv realisierten geometrischen Werke der letzten Phase seiner isometrischen Bilder. Heiter, fröhlich und mit narrativer Poesie skandieren sie Raum und Fläche in gänzlich anderer Weise. Es gibt keine schematisch-linearen Farbverläufe mehr; die strengen geometrisch-isometrischen Verfahrensweisen lösen sich in eine neue Freiheit des Gestaltens auf, ohne dass es dabei zu einem Bilderbruch kommt. Fast scheint es, als ob Molles am Ende seines Lebens einen großen künstlerischen Bogen schlagen und dabei beziehungsweise damit demonstrieren wollte, dass letztendlich alle seine Werk ein einziges Gesamtbild sind.

In seinen aufschlussreichen Buch „Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte“ beschreibt Werner Hofmann die Moderne als „polyfokal“, als „mehransichtig“ (5). Die Begrifflichkeit der Polyfokalität prägt das gesamte künstlerische Schaffen von Molles, gerade mit und in seinen isometrischen Arbeiten, die polyfokal komponiert sind und einem musikalischem Metrum quasi polyakustisch folgen (6). „Wir Maler müssen mit Bildern Stellung nehmen, oder wir sollten einen anderen Beruf ergreifen“ äußert sich Molles 1970 nachdrücklich (7). Die Autonomie des künstlerischen Diskurses, gerade bei den hier skizzierten Werken hat ihn niemals taub und blind gegenüber der Welt gemacht sondern waren immer Möglichkeit und Ausdruck, „zum Lauf der Welt Stellung zu nehmen“ (8). Für die isometrischen Bilder gilt daher, dass sie Hauptwege und keine Nebenwege seiner Verortung in der Welt sind. Das Empfinden eines Weltchaos als Herausforderung zu erkennen und ihm ein künstlerisches Vis-à-Vis in Form isometrischer Ordnungsgefüge zu bieten, zeugt von einem existentiellen und profunden künstlerischen Selbstverständnis.

Mag. Carl Aigner

1) So Peter Baum resümierend, in: Andrew Molles. Gemälde 1958 – 1975, S. 6, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum und dem Amt der NÖ Landsregierung, o.J (1981)

2) Vgl. dazu im Überblick: Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, ABC Verlag Zürich 1988; Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, 2 Bde.,

Taschen Verlag Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1998,
weilers: Dieter Bogner (Hrsg.): Das gequälte Quadrat. Zum Streit der
„Geometrien“ in Theorie und Praxis, in: Kunstforum International, Bd.
105, 1990; Peter Weibel: Jenseits von Kunst, Hatje/Cantz Verlag
Ostfildern 1996

3) Baum, cit. op. S. 6

4) ebenda, cit. op., S. 13

5) C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1998

6) Es wäre reizvoll, die Op Art und auch das isometrische Schaffen von
Molles einmal unter den Gesichtspunkten der Neuen Musik, ihrer Serialität
und Strukturalität zu reflektieren.

7) Etwa im bereits zitierten Berliner Tagesspiegel vom 17. April

8) ebenda