

Ein Lebenswerk in zwei Jahrzehnten

Ein Werk, das ab dem entscheidenden Zeitpunkt der künstlerischen Selbstfindung seines Urhebers immer in Bewegung und von großer Abwechslung bis hin zu bewusst eingegangenen Stilbrüchen war, zwingt zu differenzierter Auseinandersetzung und Aufarbeitung. Eng mit einer derartigen Werkanalyse verbunden ist freilich auch kritisches Unterscheiden und qualitatives Abwägen, was bei einem derart großen Oeuvre, wie es Andrew Molles mit annähernd 2000 Gemälden aus zwei Jahrzehnten hinterlassen hat, auch eine Frage der Beschäftigungsdauer ist.

Der 1907 in Middletown in der Nähe von San Francisco geborene Amerikaner und spätere Wahlösterreicher mit Wohnsitz und Arbeitsumfeld in Wien und Rohrau (Niederösterreich) fordert in dieser Hinsicht den Kunsthistoriker und Kunstfreund von heute wie er in früheren Jahrzehnten die Käufer seiner Bilder und ein nur langsam größer und aufgeschlossener gewordenes Publikum herauszufordern und durch ständige Abweichungen und Wechsel vom jeweiligen Mainstream zu verunsichern verstand.

Will man Molles zusammenfassend charakterisieren, so lässt sich bei ihm hinsichtlich eines rasant fortgeschrittenen Oeuvres eher von einem Einzelgänger als von einem Außenseiter sprechen. Molles war, was internationale Tendenzen und Strömungen der Kunst betraf, stets gut informiert, er war belesen und besuchte in sich gekehrt und ohne viel mit anderen darüber zu reden Ausstellungen im In- und Ausland. Durch einen längeren Paris-Aufenthalt von 1929 bis 1934 und die dort absolvierten Studien in Literatur, Philosophie und Journalistik geprägt, war für Andrew Molles die Teilnahme am intellektuellen Leben ein Muss und der Stellenwert der bildenden Kunst ein hoher, auch wenn dieser erst zweieinhalb Jahrzehnte nach seiner den vormaligen Schriftsteller prägenden Pariser Zeit zum Tragen kommen sollte.

Seine amerikanischen Wurzeln bestimmten den Selfmademan, seine Beziehungen zur europäischen Kultur formten einen zurückgezogen agierenden Charakter, der der Kunst stets mit großem Ethos und forschender Neugierde begegnete und die Herausforderung durch sie bei aller Plage und allen Zweifeln, die ihm zeitweise zusetzten, als Glück und Aufgabe zugleich verstand.

Anfänge der Malerei

Die Ausdauer, ja Besessenheit, mit der er nach traditionellen und künstlerisch eher missglückten Anfängen bei Oskar Kokoschka und Josef Dobrowsky ab 1958/59 auf sich gestellt zu malen begann, sprechen für den festen Willen und die Konsequenz eines künstlerischen Aussteigers und Spätberufenen, der mit Hilfe seiner aus Prag stammenden Frau

Emmy (geborene Elbogen) zur Malerei kam und zunächst 1953/54 einige Zeit an der Ida Abbey Kunstschule in Los Angeles studierte.

Bei Kokoschka besuchte er dessen in den fünfziger Jahren gegründete „Schule des Sehens“ in Salzburg, bei Dobrowsky, dem soliden, spätexpressionistischen Landschaftler und Porträtisten, war Molles Gasthörer an der Wiener Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz. Sonderlich beeindruckt war er von keinem der beiden. Die Auffassungen und Malstile, die sie vertraten, hatten mit einer virulenten Gegenwart, die Informel, Abstrakten Expressionismus und eine neue Gegenständlichkeit beförderte und zu künstlerischen Höhepunkten und Marksteinen einer von der Avantgarde geprägten Entwicklungsphase machte, nichts zu tun.

Wien um 1960 – Impulse für den Künstler

Ab 1955 verbrachte Molles viel Zeit in Europa, vor allem in Wien. Er pendelte gewissermaßen zwischen den Kontinenten und profitierte dadurch von zahllosen Eindrücken, unterschiedlichen Lebensweisen, Meinungen und Auffassungen, die letztlich sein Lebensbild beeinflussten. Sein weitgestecktes Interesse, vor allem aber seine Neugierde und Offenheit der Kunst gegenüber, prädestinierten ihn zum Kosmopoliten. Als sich Andrew Molles gegen Ende der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zusammen mit seiner Frau in Wien niederließ, war die einstige Metropole der Österreichisch-Ungarischen Monarchie noch eine Stadt grau in grau. Gesellschaftliche Unsicherheit als Resultat der Ereignisse während des 2. Weltkriegs und ein Festhalten an zumeist falsch verstandenen Traditionen zögerten vieles hinaus, das schon gärtle, konnten jedoch erfreulicherweise die in kleinen Zirkeln (wie dem Art-Club) agierende Avantgarde bei ihrem Aufbruch zu neuen Ufern nicht wirklich behindern.

Gleich vielen anderen spürte auch Molles, dass Wien ein guter, ja aufregender, spannender Boden für die Künste war und dass seine damalige Lage am äußersten Rand zum kommunistischen Osten nicht unbedingt als Nachteil zu sehen war.

Der früher als Schriftsteller und Journalist tätige und nunmehr von der Malerei faszinierte Künstler wuchs um 1960 gleichsam in die entscheidende Aufbruchphase der modernen Kunst in Österreich hinein. Nach den schwierigsten Jahren des Wiederaufbaues, der Erringung des Staatsvertrages (1955) und der wiedererlangten Souveränität waren kultureller Aufschwung und kulturelles Bewusstsein (letzteres in ständigem Kampf zwischen Tradition und Avantgarde) bereits weit gediehen. Musik und Literatur boten ein virulentes Spannungsfeld zwischen gestern und heute, es gab eine intellektuelle Szene mit dazugehörigen Lokalen und viel Bereitschaft zu diskutieren. Neben einigermaßen ständigen Einrichtungen wie den Internationalen Kunstgesprächen der legendären, von Monsignore Otto Mauer geleiteten Galerie St. Stephan oder den Alpbacher Hochschulwochen, war es vor allem das 1965 zum 600. Geburtstag der Wiener Universität veranstaltete

„Symposion 600“, das einer großen, erneuerten geistigen Bestandsaufnahme gewidmet war. Ernst Bloch, Manes Sperber, Elias Canetti, Golo Mann, Ingeborg Bachmann und Spiegel-Chefredakteur Rudolf Augstein waren neben Wiener Professoren wie Friedrich Heer oder Leo Gabriel die wichtigsten, hochkarätigen Antipoden einer wiederauferweckten Gesprächskultur, von der die Stadt spürbar profitierte.

Fortlaufend entwickelte sich in Wien ein geistiges und kulturelles Klima, das über die Horizonte der anerkannten Musik- und Theaterstadt hinaus Fremde anzog und in den sechziger Jahren mit der Zunahme einer vielseitigen kulturellen Infrastruktur mehr und mehr jenen Status erlangte, der in späteren Jahren über die Ausweitung der gesamten künstlerischen Palette hinaus in die heute als Gewinn verstandene grenzüberschreitende Multikulturalität mündete.

Für einen Ausländer fasste Andrew Molles in den frühen sechziger Jahren erstaunlich schnell Fuß. Als abstrakter, nonfigurativer Maler, der er doch zum überwiegenden Teil und auch im Sinne einer Gewichtung seines Oeuvres war, geriet er mitten in die Jahre hindurch anhaltende Auseinandersetzung zwischen „gegenständlich“ und „abstrakt“, in den durchaus fruchtbaren Clinch zwischen den beiden feindlichen Lagern. Das große Potenzial an Künstlern besaß damals in Wien erst wenige, dafür jedoch profilierte, in nicht unwesentlicher Weise als Gradmesser fungierende Auffangbecken. Neben der bereits erwähnten Avantgardegalerie St. Stephan, der Galerie Würthle, dem Art-Club und den wiedererstarkten Vereinigungen der Wiener Secession und des ungleich konservativeren Künstlerhauses war es vor allem das 1962 eröffnete, von Werner Hofmann mit viel Umsicht und hohem Anspruch geleitete Museum des 20. Jahrhunderts, das dazu beitrug, Wien auch immer deutlicher zu einer Stadt der bildenden Kunst zu machen. Die gleichfalls 1962 von Christa Hauer und Johann Fruhmann ins Leben gerufene Galerie im Griechenbeisl stellte Molles zwar erst 1969 im Rahmen einer gut aufgenommenen Einzelausstellung vor, sollte jedoch für den Künstler über Jahre eine wichtige Stätte der Begegnung und Auseinandersetzung werden.

Als Molles zunehmend Bestätigungen für seine Entscheidung, Künstler zu werden, fand, war speziell die Konkurrenzsituation für Maler, Bildhauer und Graphiker am Wiener Platz eine angespannte. Der Vorteil materieller Unabhängigkeit bot Molles jedoch die Chance, die Wiener Intrigenorgel von einer gewissen Distanz aus mitzuverfolgen und seine Schlüsse daraus zu ziehen. Der Selfmademan mit den verschiedensten früheren Berufen gehörte weder einer Clique noch auch zunächst einer Künstlervereinigung an.

Erste Ausstellungen

Keineswegs sonderlich erfolgreich verlief freilich das Ausstellungsdebüt von Andrew Molles im Herbst 1959 in der Wiener Staatsdruckerei. Der damals führende Kritiker, Jorg Lampe von der Tageszeitung „Die Presse“,

ließ an dem „zu gewollten“, verfrühten und auch von der zu uneinheitlichen Auswahl her unglücklichen Start kein gutes Wort, revidierte jedoch zwei Jahre später sein Urteil und war bereits 1962 der wichtigste Förderer und Fürsprecher von Molles in der Öffentlichkeit. 1961 präsentierte Lampe den Amerikaner in einer Ausstellung in der von ihm geleiteten Galerie im Wiener Konzerthaus, ein Jahr darauf verfasste er für Molles ein Vorwort zu dessen Ausstellung im Amerika-Haus. In der Presse konstatiert Lampe am 8. Oktober, dass sich Molles „zu voller Freiheit entwickelt habe“ und sein Werk „mit einem malerischen Blüten“ konfrontiere, das in seiner Fülle und Pracht fasziniert. „Molles schöpft aus dem Vollen, vorurteils- und bedenkenlos, in einer freien Ordnung gebunden“.

1961 lernte auch der Autor dieser Zeilen und Herausgeber der vorliegenden Monographie den Künstler kennen, hatte er doch selbst, in seiner Eigenschaft als junger Graphiker und Maler und gleichfalls von Lampe ermuntert und gefördert, eine Ausstellung in den Foyers jener Musikstätte, in deren unmittelbarer Nachbarschaft im Winter die Eisläufer und im Sommer die Freistilringer anzutreffen waren.

Vielfalt und Wechsel

Die Vielseitigkeit, schöpferische Wandlungsfähigkeit und das weitverzweigte Oeuvre sind, wie schon eingangs angedeutet, die Hauptschwierigkeit, Molles gerecht zu werden. Der rasche Wechsel von Stil zu Stil, von einer Ausdrucksmöglichkeit zu einer anderen, bedeutet zumeist Inkonsequenz und ist in der Regel verpönt. Dieser Wechsel, angetrieben von anhaltender Neugierde und einem experimentellen Interesse an den Malmöglichkeiten und Techniken im engeren Sinn, wurde jedoch für Molles zu einer Notwendigkeit und einer Tugend, bestärkt von der Überzeugung, das Abenteuer der modernen Kunst permanent eingehen zu müssen. Bei Andrew Molles von einem Besessenen der Malerei zu sprechen liegt nahe, ein grundsätzlicher Vergleich zur Arbeitsweise des bis heute in jeder Hinsicht unerreichten Gesamtwerks von Picasso ist ebenso statthaft wie einer mit Werk und Theorie des Österreicherers Oswald Oberhuber.

Oberhuber postulierte 1958 den Begriff der „permanenten Veränderung in der Kunst“ (Oswald Oberhuber: „Lust auf Worte“, Texte aus drei Jahrzehnten, Löcker Verlag, Wien, München, 1985, S.28 und S.241/242). Er hat früh auf die „Gegensätzlichkeit“ künstlerischer Äußerungen verwiesen und darin den Normalzustand der letzten Jahrzehnte fixiert. „Es war deutlich, dass unsere Zeit eine Vielfalt von Ideen ständig entwickelt, die in diesem Ausmaß seit der Renaissance nicht mehr da waren.“ Was Oberhuber in diesem letzten Satz vergleichsweise früh festhielt, bestätigten Pluralismus und jüngere Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst generell.

Auf die Arbeitsweise von Andrew Molles bezogen, der in mehr oder minder langen Perioden fallweise zyklisch voring, erweist sich eine weitere, im Manifest Oberhubers enthaltene Feststellung geradezu im

Sinne einer präzisen Schilderung der Denk- und Handlungsweise des Amerikaners als deckungsgleich: „Die Wiederholung aus der Serie ist die konkrete Festlegung oder die direkte Aneignung von Vorstellungen durch gezielte Wiederholungen“.

Andrew Molles, der vor nunmehr gut dreißig Jahren nicht zuletzt in seinen Figurenbildern manches ansatzweise vorwegnahm, was wesentlich später en vogue wurde und in das Stilvokabular der Kunst Einzug hielt, ging genau im Sinne der zuletzt gemachten Feststellung bildnerisch vor. Er beschäftigte sich mit speziellen Anliegen jeweils nur so lange, so lange der Werkprozess, die Konstellation der Gedanken und Materialien, etwas hergab und den Künstler in Spannung hielt. Das schnelle Hintereinander in seiner Arbeitsweise, die sich zumeist mittlerer Leinwände bediente, führte nicht nur zu Verdichtungen bestimmter formaler, maltechnischer und methodischer Anliegen, sondern auch zu einem bewussten Ausreizen beanspruchter Probleme in Richtung Ausdruckssteigerung und technischer Perfektionierung.

Im Sinne konkreter Beweise für das soeben Behauptete sei einmal auf die bereits 1964 entstandenen hochformatigen Ölbilder verwiesen, die an die Graffiti-Kunst denken lassen, speziell jedoch an Keith Haring (es handelt sich dabei lediglich um etwas mehr als ein Dutzend von Bildern, die ganz knapp hintereinander entstanden) und zum zweiten auf die große, über mehrere Jahre anhaltende Serie der „Isometrischen Bilder“, deren Reliefierung auf der Basis von konkreter Kunst und Op Art spezielle geometrische Rhythmen und Teilungen auch als technischen Sonderfall darstellt.

Analog zur skizzierten Vielseitigkeit und Verschiedenartigkeit fiel auch die Auswahl für die diversen Ausstellungen des Künstlers zu dessen Lebzeiten heterogen und für einen Außenstehenden einigermaßen verwirrend aus. Keine Schau glich einer anderen und da Molles gleichsam aus dem Vollen schöpfte, konnte er auch immer wieder neue, noch nicht gezeigte Arbeiten präsentieren.

Für sein Publikum gab es daher weder Gewöhnung noch trademarks, in die man sich hätte einsehen können, sondern immer wieder Überraschungen. Andrew Molles kümmerte sich nicht um Taktik, um direktes Anschließen und Prolongieren, wo sich Erfolge abzeichneten. Malerei zunächst aus sich heraus geschehen zu lassen, gleichsam von einer höheren Macht geleitet, war in vielen experimentellen Anfangsstadien Bemühen und erstes Resultat eines Künstlers, der erst dann mit Folgerichtigkeit innerhalb einer Werkreihe fortfuhr, wenn sich das Experiment mit seinem Erstresultat als lohnend und einigermaßen tragfähig herausgestellt hat. Molles musste so etwas wie den Schlüssel für die jeweils neue Abfolge von Gemälden gefunden haben, um zufrieden zu sein und eine ohne Aufbrüche auskommende malerische Raststrecke einzulegen, den Jagdtrieb zu unterdrücken und Konsolidierung beziehungsweise Vervollkommnung anzustreben.

Vielfalt und Stilpluralismus zwischen den Antipoden Informel und Isometrie

Ausgehend von den zwei großen Sammelbecken seiner Kunst, den vielgestaltigen Beispielen des Abstrakten Expressionismus und Informel (1958 - 1964) und den späten Isometrischen Bildern (1967 - 1973) lassen sich gut zehn weitere, unterschiedlich umfangreiche, klar definierbare Werkgruppen ausnehmen. Tendenziell überschneidet sich manches und es gibt auch wiederholt Phasen, die deutlich machen, wie sehr sich Gegenständliches, Figürliches mit Abstraktem überschneiden.

Bilden in den Beispielen figürlicher Malerei, der Art-Brut-Bilder aus 1962 - 1965, Schemen, Figuren, Köpfe und Gestus impulsiv gemalte, unterschiedlichst strukturierte Einheiten, so trifft man in den surreal-abstrakten Gemälden aus 1963 - 64 auf eine vorrangig an Max Ernst orientierte Vorgangsweise, die die Wirklichkeit verfremdet, romantisch-strukturiert verklärt und verschiedentlich in einen naturnahen Kontext rückt.

Lassen sich innerhalb der zuletzt genannten Gruppe vor allem bei der Darstellung verknappter Figuren deutliche Affinitäten zu Jean Dubuffet nachweisen, so zeigt Molles in einer Werkreihe extremer Hochformate aus 1964 (es handelt sich dabei um 12 - 15 Arbeiten), dass er in Blickrichtung Graffiti-Kunst um mindestens zehn Jahre in einem spezifischen Ansatz die Malerei von Keith Haring vorwegnahm.

Die Genesis dieser Bilder lässt sich vielleicht dahingehend deuten, dass man die auf Konturen aufbauenden, farblich stark kontrastierenden „gezackten“ Formmotive oder „Figurationen“ im Bereich der Konkreten Kunst geometrisch-ornamentaler Ausrichtung ortet, den raschen, „flüssigen“, expressiven Duktus hingegen, der bei den weniger flächigen Beispielen deutlich hervortritt, als gestisch geprägtes Informel mit ornamentaler Rhythmik rund um eine Art gelber Inseln oder Binnenformen.

Pop-Art-Sequenzen, 1966

In einer heiteren, gleichfalls nur kurz anhaltenden, aber prägnant ausgefallenen Serie körpersprachlich betonter Figuren-Bilder (1966) greift Molles eine der Pop Art vergleichbare, Silhouette und Umriss betonende Stilisierung auf. Er verteilt in monotypieähnlicher Positiv-Negativ-Technik mit Schablonenmanier Sportlerinnen und Akte vor leichten schlierenartigen Hintergründen in transparenter, mit Pinsel und Lappen gehandhabter Ölmalerei. Fast immer wirken die Figuren wie Schattenrisse. Die Hintergründe sind bewegt, erinnern verschiedentlich an Klüfte, Wellen und Wogen.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, in diesen Bildern auch eine persiflierende Note festzuhalten und die Koketterie mit Banalitäten, wie wir sie aus Werbung, Sport und anderen Bereichen kennen, in denen stereotypes Verhalten und ebensolches Reagieren zur Norm wurde. In diesen Bildern des Amerikaners treffen durchaus aktuelle, damals im

Trend gelegene Idiome auf eine Spur verständlicher Weise stilisierten Wiener Biedermeiers, was nicht ganz ohne Kitsch vonstatten geht.

Informelle „Knitterbilder“

Die Vorliebe des Malers für das Expressive, Expressionistische, für eine spontane, gestisch geprägte Malweise und den kraftvollen Einsatz von Farbe zeigt sich sowohl im Bereich des Abstrakten wie Gegenständlichen. In den „Knitterbildern“, der fünften hier besprochenen Werkgruppe, entfaltet Molles eine reiche, rhythmisch artikulierte Malkultur. Selbst angesichts der Vielfalt der eingesetzten Farben wird nahezu jedes dieser Bilder von einem vorrangigen Farbton, von einem stimmigen Klang und einer gewissen Geschlossenheit gekennzeichnet. Das Vibrato der Pinselführung erfährt durch die an der nassen Leinwand durchgeführten und darnach getrockneten Knitterungen eine deutliche Verstärkung. Die Erhabenheit der Leinwand ist dort stärker auszunehmen, wo sich die Malerei punkto Vielfarbigkeit zurücknimmt und zu tektonischer Monochromie tendiert.

Man stößt nicht nur bei den Knitterbildern, sondern auch in vielen anderen Beispielen informeller Malerei von Andrew Molles auf ein ausgeprägtes Harmonieverständnis, das in seiner ganzen Subjektivität aus dem Vollen, aus dem brach liegenden Überfluss schöpft und durch Sensorium und Temperament des Künstlers im Sinne eines inneren Rhythmus bestimmt wird.

Bemerkenswert ist auch, wie Molles sehr unterschiedliche Absichten und Bildideen in diesen Arbeiten bündelt und aufeinander bezieht. Das Wechselspiel von Gestus und Farbe, Strukturierung und Fläche, von graphischen Elementen gegenüber dem Einsatz pastos gesetzter, kraftvoller, satter Farbe unterstreicht dabei das generelle Bemühen, Malerei so autonom wie möglich zu praktizieren.

„Kosmische Bilder“, 1964

Flexibilität und ein nicht unbeträchtliches Improvisationsvermögen werden auch in den „Kosmischen Bildern“ gefordert. Feine Strukturen und durchgehende Rhythmisierungen sind in Übereinstimmung mit einer oftmals auffallend zarten, in Wellen und Bündeln sichtbar werdenden Farbgebung, Kennzeichen dieser eigenständigen Arbeiten aus 1964. Bei den kleinen bis mittleren Formaten der „Kosmischen Bilder“ sprengt das Bildgeschehen verschiedentlich den Rahmen, reicht über ihn hinaus. Als Teil eines größeren Ganzen führt es den Betrachter in das elementare Geschehen der Natur, in Landschaften, wie man sie eher im Kosmos als auf der Erde vermutet. Dank ihrer leisen Rhythmik, den feinen Farbmodulationen und den vielen kleinen schwarzen Partikeln, die sich bewegt über die Flächen verteilen, vermitteln nahezu alle diese Gemälde das Gefühl eines Wechselspiels von Statik und Bewegung. Mit Könnerschaft spielt Molles in den Kosmischen Bildern die Frottage-Technik aus, ein speziell von Max Ernst mit großem Variantenreichtum

gehandhabtes Durchreibeverfahren, mit dessen Hilfe verschiedenste Gegenstände in einer Art von Umrissmanier und Schattenriss auf den Bildträger übertragen werden.

Kunst und Natur

Man kennt derartige Strukturverläufe, wie sie Molles in den Kosmischen Bildern herausarbeitete, in verblüffenden Analogien aus der naturwissenschaftlichen Forschung, den Bereichen des Mikro- und Makrokosmos, der Biologie und Zellforschung.

Die sehr spannende Kunstliteratur um 1960 ist darauf eingegangen und hat auch sonst viel dazu beigetragen, neue, größere Horizonte zu erschließen. Sie gelangte zur These, dass vieles von Künstlern intuitiv vorweggenommen oder gefunden wurde, was Wissenschaft und Forschung erst später sichtbar machten.

Ausgehend von derartigen Anschauungen, Vergleichen und Thesen ist die abstrakte Malerei der Natur in elementarem Sinn wesentlich näher als jene, die Gegenstand und Landschaft vor dem konkreten Naturvorbild abbildet beziehungsweise abwandelt.

Der Duktus des Schabholzes

Ebenfalls deutlich von allen anderen Serien und Stilperioden heben sich jene Gemälde ab, die abstrakt-expressionistische Malerei und Informel mit dem Einsatz des Schabholzes verbinden. Der Künstler setzt in diesen Beispielen Holzstäbchen oder etwas breitere Stücke von Holzleisten ein und zeichnet damit – vergleichbar einer Kaltnadelradierung – direkt in das Farbgesehen. Die mit Verve gesetzte graphische Struktur kontrastiert mit den dunkleren Hintergründen, die ihrerseits die darunter liegenden, frei geschabten, helleren, oft gelben Farbpartien freigeben.

Parameter zwischen Informel und Abstraktem Expressionismus

Wie schon die bisherigen Ausführungen zeigen, schlägt sich die andauernde Beschäftigung von Andrew Molles mit dem Informel in einer größeren Anzahl spezifischer Parameter nieder: im Auftrag der Farbe, in der technischen Aufschlüsselung malerischer und graphischer Verfahren und den daraus resultierenden Bildstrukturen, in der rhythmischen Gliederung und Artikulation von Flächen bzw. dem Einsatz und der Betonung des Materials schlechthin.

Die Bandbreite des rein Gestischen, genährt durch Improvisationsvermögen und eine Musikalität, wie sie vor allem Swing und Bebop entspringt, lässt in sehr differenzierter Art und Weise Tempo, Art und unterschiedliche Druckstärke der Pinselführung erkennen.

Vor allem dort, wo der Pinsel leicht und beschwingt über die weiße Leinwand gleitet und in seiner Rhythmik und Elastizität eine gewisse Nähe zur ostasiatischen Kalligraphie und den amerikanischen Modernen

um 1950 erkennen lässt (Frank Kline, Robert Motherwell, Phillip Guston aber auch Tobey und Sam Francis), zeigt sich der Durchbruch einer Auffassung, die Malerei und Zeichnung als Einheit sieht. Molles harmoniert hier nicht nur mit Theorie und Praxis der Amerikaner, sondern auch mit jener, vor allem in Paris manifestanten Auffassung, die schon knapp nach 1945 Georges Mathieu vertrat und in seiner besten Zeit in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu großen malerisch-skripturalen Welt- und Schlachtenentwürfen zusammenfasste.

Geste und Zeichen

Einem formatbeherrschenden, großzügig gesetzten Signal begegnen wir in dem Bild „Schwarzes Zeichen auf dunkelrotem Grund, 1962“ (Seite 51). Die Dynamik der breiten Pinselführung (eine Malbürste oder ein Malbesen dürfte verwendet worden sein) sprengt Ränder und Begrenzung und hebt sich von den feingliedrigen Lineamenten des Hintergrundes deutlich ab. Ohne derartigen farbigen Kontrast kommt ein für den Vergleich prädestiniertes weiteres Bildbeispiel aus, datiert 1964.

Das auf Seite 6..abgebildete Gemälde im Besitz des Lentos Kunstmuseum Linz hat die Wirkung einer großen informellen Graphik in reinem, kargen Schwarzweiß. Die Strichführung mit Merkmalen des Drippings ist vielgestaltig. Sie lebt von ihrer musikalischen Sprunghaftigkeit und einem bei aller Geschwindigkeit des Vollzugs doch klar ablesbaren Handschrift, wie wir sie auch von vorangehenden, figurativ artikulierten Arbeiten auf Papier kennen, die dem Automatismus eines Michaux oder Fautrier nahe stehen.

Der kalligraphische Duktus von Molles blieb nicht auf diese Serie expressiver, gestischer Raumartikulationen beschränkt, sondern begegnet uns auch in kleingliedriger stakkatoartiger Weise in weiteren, nicht allzu umfangreichen Werkreihen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen hier die ungemein ausgewogen rhythmisierten Bilder monochromer Grundhaltung, in denen ein serielles, streifenähnliches Grundmuster in leichten Abwandlungen durchgehalten wird.

Demgegenüber expressiver fällt der Bildrhythmus in gleichfalls annähernd monochromen Bildern aus, deren wichtigste maltechnische Eigenschaft eine ausgeprägte Pastosität ist.

1961- Höhepunkt des Gesamtwerkes

Dem Erfindungsreichtum an Lineamenten, Methoden und Bildprinzipien scheinen vor allem im Jahr 1961 keine Grenzen gesetzt. Andrew Molles hat in dieser künstlerisch besonders fruchtbaren Zeitspanne neben vielen der soeben behandelten Bilderfolgen auch jene Gemälde geschaffen, die jeweils von einer netzartigen Struktur unterteilt werden. Jedes dieser Gemälde wird von einem Farbton dominiert, die Malerei selbst ist überaus differenziert und von einer dem „Thema“ angepassten Schlüssigkeit der Farbe. In anderem malerischen Duktus, bewegter, dynamischer und komplexer, begegnen wir ähnlichen Bestrebungen auch noch in anderen

Bildern des Jahres 1961: Das, was sie bei farbiger Schlüssigkeit an Rhythmik und Bewegung vermitteln, geht von ihnen auch im Sinne einer farblichen Beruhigung aus, die das hohe malerische Bewusstsein kennzeichnet, über das Molles bereits fünf, sechs Jahre nach seinen Anfängen als Maler verfügte.

„Targets“ und Kreuze

Die „Targets“ kombinieren die Signalhaftigkeit konzentrischer Kreise mit der abgestuft strukturierten Amorphität einer Malerei, in der die Farbe, unterschiedlich verdünnt, im Sinne gesteuerten Zufalls ineinander rinnt. Eingeschriebene Läuferinnen erwecken den Eindruck zusätzlicher Geschwindigkeit. Sie sind das Bindeglied zu den gleichfalls 1966 entstandenen, ebenfalls der angloamerikanischen Pop Art nahestehenden Figurenbildern und figurativen Sequenzen, die bereits weiter oben charakterisiert wurden.

Ausgehend von seinen Targets und zunächst ganz im Sinne dieser Bilder hat sich Molles, gleichfalls 1966, dem großen Thema der „Kreuze“ zugewandt. Er hat diese vertraute, inhaltlich aufgeladene Metapher, neu gesehen und erweitert definiert. Seine vielgestaltigen Abwandlungen des Themas, das formal aus der Kreuzung einer Horizontalen mit einer Vertikalen besteht, besitzen unterschiedliche Dramatik, Farbgebung und Pinselduktus. Die Malerei eines Marc Rothko und Arnulf Rainer sollte dabei ebenso wenig außer Acht gelassen werden wie ein Hinweis auf Barnett Newman, allesamt Pioniere einer Anschauung und Bewegung, die der Malerei und dem philosophischen Gespräch über Kunst neue Dimensionen erschloss.

Dichotomien

Bleibt, bezogen auf die insgesamt elf der hier behandelten Werkgruppen, noch ein zusammenfassender Hinweis auf die sowohl figurativ artikulierten als auch rein abstrakt gemalten „Dichotomien“. Molles hat diesen eigenwilligen, zweiteiligen, dialektischen Bildtypus keineswegs uniform gemalt, sondern bei aller Sparsamkeit der gezielt eingesetzten Bildmittel zu einem klar definierten, spartanischen Exerzierfeld behutsam entwickelt. Gestus und kontemplative Stille, Farbkontraste und sensibel abgestufte Farbharmonien bestimmen dabei ein Gestaltungsprinzip, dem in mehreren Beispielen auch schemenhafte Figuren eingeschrieben werden.

Peter Baum