Egbert Kasper – Male und Zeichen

Ausstellung im Bochumer Kulturrat e.V. und in der Christuskirche zu Bochum-Gerthe im Rahmen der ‚6. Kulturwoche' in Bochum-Gerthe (12. Mai – 9. Juni 1991).

Performance von Egbert Kasper zu ‚Philotas' von Gotthold Ephraim Lessing in der Christuskirche zu Bochum-Gerthe am 14. Mai 1991 zum Abschluss der ‚6. Kulturwoche' in Bochum-Gerthe.

Kuratiert von Christoph Kivelitz.

Egbert Kasper (*1957 Görlitz)
www.egbertkasper.de

Katalogaufsatz

Christoph Kivelitz: „Male und Zeichen". Zu den Bildern von Egbert Kasper. In: Egbert Kasper. Male und Zeichen. Publikation anläßlich der Ausstellung im Bochumer Kulturrat e.V. und in der Christus Kirche zu Bochum-Gerthe (12. 5. – 9. 6. 1991). Herausgegeben vom Bochumer Kulturrat e.V., Bochum 1991, o. S. [21 Seiten].

Male und Zeichen.
Zu den Bildern von Egbert Kasper

Es mag anmaßend erscheinen, als Kunsthistoriker über einen Künstler zu schreiben, ohne mit diesem selbst über seine Arbeiten gesprochen zu haben. So besteht die Gefahr, daß man seine eigenen Erfahrungen in die Bilder transponiert und als Intention des Künstlers darlegt, was den eigenen, subjektiven Vorstellungen entspringt. Dies gilt umso mehr, wenn der Künstler durch ein kulturelles und soziales Umfeld geprägt ist, das dem Rezensenten fremd ist.

Mit diesen Worten ist in etwa die Problematik dieses Essays umrissen. Der Künstler Egbert Kasper aus Kamenz (Sachsen) ist dem Verfasser aus Bochum (NRW) ausschließlich über seine Bilder bekannt. Allerdings eröffnet sich hiermit auch eine Chance: Es ist möglich, die Werke völlig unvorbehalten zu betrachten. Der Betrachter versucht unter solchen Voraussetzungen nicht, das vorher Gewußte in den Bildern wiederzuerkennen. Er begibt sich vielmehr auf die Suche, um, von den Bildern ausgehend, eine neue Realität zu konstruieren. Gebunden ist der Betrachter dabei an das Ausgangsmaterial des visuell Gegebenen, das als durch den Künstler vorgegebene Gestalt den Rahmen für den zu bildenden Gehalt abgibt.

Der Leser sei nun aufgefordert, der Entstehungsreise durch die Bilderwelt des Egbert Kasper zu folgen. Dabei soll auch versucht werden, das wenig Bekannte über ihn zu vergessen: seine Herkunft aus einem der „fünf neuen Bundesländer". Hiermit soll nicht seine Identität verleugnet, sondern einer unzulässigen Vereinfachung entgegengewirkt werden. In der westdeutschen Kunstkritik ist es üblich, Kunst aus der ehemaligen DDR mit anderen Augen zu betrachten als solche aus den westlichen Ländern.

Es wird immer wieder behauptet, daß der DDR-Künstler von der Situation seines Systems geprägt war und noch ist. Doch gilt diese Prägung nicht für jeden Menschen in jedem politischen System? Sollte daher nicht versucht werden, sich dem jeweiligen Künstler als Individuum zu nähern, anstatt ihn in ein Gerüst erstarrter Vorurteile zu zwängen?

Diesen Prämissen entsprechend wird im folgenden kein Lamento über die vom Totalitarismus geschundene Kreatur zu lesen sein, sondern eine vorsichtige Annäherung an eine ganz persönliche Thematik: die Auseinandersetzung eines Einzelnen mit der Außenwelt und sein Versuch, dies in Farbe, Form und Linie umzusetzen.

Als erstes sei eine Kohlezeichnung (o.T., 1990) näher betrachtet. Auf einem hochrechteckigen weißen Pergamentbogen erscheinen als einzige Bildelemente eine schwarze Fläche und eine nach links ausschreitende Figur. Die schwarze Fläche entstand durch das mehrmalige Übereinanderführen des breiten Kohlestiftes. Ergebnis ist ein schwarzes Farbfeld mit unregelmäßiger Kontur. An den Rändern wird die schwarze Farbschicht stellenweise etwas dünner, der Bildgrund scheint durch. Diese jede Gestalt verleugnende, rein abstrakte Fläche läßt noch deutlich den Zeichengestus verspüren. In einem fast schon als gewaltsam zu bezeichnenden

Akt sucht der Künstler hier etwas zu verbergen: ganz schwach läßt sich hinter dem dunklen Schleier eine zweite Figur in stark verzerrter Pose ausmachen. Die Bewegung dieser Gestalt mutet geradezu tänzerisch an. Das linke Bein ist weit vorgeschoben, die Arme sind hinter dem Kopf verschränkt. Der ganze Körper ist in einer S-Linie geschwungen. Wird dieser Mensch nun durch die schwarze Schicht eingeschlossen und bedrängt? Oder aber sucht er Schutz – aus Angst vor dem Unbekannten oder der blendenden Helle draußen?

Unwillkürlich fühlt man sich an den ikonoklastischen Impuls von Arnulf Rainer erinnert, der in unendlich sich überlagernden Schichten das Abbild zu verdecken trachtet und so dessen Repräsentationsanspruch in Frage stellt.

Hier indessen scheint die Figur durch. Sie ist zwar im Verschwinden begriffen, taucht aber jederzeit als schemenhafter Umriss wieder auf. Das Bemühen des Verdeckens bleibt so für den Betrachter nachvollziehbar, er wird in den Kampf mit einbezogen.

Der zweite Mensch hat im Gegensatz zum ersten den Schritt in die weiße Fläche gewagt. Er befindet sich etwa an der vertikalen Mittelachse des Bildes, hat aber offenbar gerade erst die schwarze Zone verlassen, um sich bald noch weiter von ihr zu entfernen. Derzeit hängt ihm das Schwarz noch wie ein Schatten an. Sein linker Arm und der Kopf sind durch kräftige schwarze Linien, die die Kontur mehrfach umschreiben, markiert. So wird die Gestalt einerseits deutlich gegen das tiefdunkle Gebilde abgegrenzt, andererseits besteht aber noch eine Verbindung, löst sich der Arm doch gerade erst aus der Schwärze heraus und bleibt dabei fast noch abstrakt. Erst im Kontext der gesamten Figur ist es möglich, ihn als Arm zu erkennen.

Der rechte Arm und besonders das rechte Bein hingegen sind mit dünnen Linien gezeichnet. Das Bein steht kurz vor der vollständigen Auflösung in das Weiß der Bildfläche. Der Mensch befindet sich demzufolge in einem Spannungsfeld, dessen Pole mit den Begriffen hell und dunkel, weiß und schwarz umschrieben werden können. Beide Aspekte sind nötig, um die Figur überhaupt erst zu konstituieren. Dies gilt auf rein materieller Ebene: des Malers Werkzeug sind der weiße Papierbogen und der Spuren hinterlassende Kohlestift.

Diese Polarität kann auch symbolisch gelesen werden: Die Existenz eines Menschen beruht auf dem Verwobensein von Materie und Geist oder auch auf dem stetigen Wechsel von Werden und Vergehen, von Leben und Tod. Einer solchen Deutung entsprechend ist der Bogen aus Pergamentpapier nicht bloß Träger der Darstellung, er wird selbst zum Ausdrucksträger, insofern er als einer der Spannungspole dient. Kasper hat offensichtlich bewußt das stark durchlässige Pergamentpapier gewählt, denn dessen zerbrechlich anmutende Diaphanität steht in besonders auffälligem Kontrast zur Dichte der schwarzen Materie. Letztere ist im übrigen ganz an den rechten Bildrand gerückt. Ihr gegenüber, am linken Bildrand, befindet sich... nichts. Mit den einfachsten Mitteln wird hier eine existentielle Grunderfahrung des Menschen veranschaulicht.

Ähnliches kann für eine zweite Zeichnung Kaspers mit dem Titel *Schutz suchen* (1991) gesagt werden. Wiederum sind ein schwarzes Feld und ein Mensch die einzigen Bildelemente. Das schwarze Feld ist hier fast quadratisch und von der rechten Bildkante nach links oben versetzt. Der dunkle Schleier scheint keine zweite Figur zu verbergen. Der einzige Mensch nähert sich von rechts dem flächigen Gebilde, um mit dem Kopf und mit den Armen darin einzutauchen. Die Arme sind nur noch schemenhaft zu erkennen, der Kopf löst sich, vom Hals ausgehend, sukzessiv auf. Durch dieses Eindringen des als Körper gelesenen Liniengebildes gewinnt die schwarze Fläche an Räumlichkeit, der Betrachter deutet sie nunmehr als eine Art Gehäuse. Der Mensch ist stehend gezeigt, unterhalb des Gesäßes löst er sich aber wieder auf. Lediglich einige kaum wahrnehmbare Linien deuten die Beine an.

Damit ist eine ähnliche Polarität gegeben wie in der ersten Zeichnung. Die Spannung ist hier jedoch vergrößert, da von beiden Seiten die Formauflösung weiter fortgeschritten ist. Ein wesentlicher Unterschied zum ersten Bild ist die Tatsache, daß der Mensch hier als ein passiver erscheint. Er setzt sich nicht selbst in Bewegung, schafft sich nicht selbst einen Freiraum zwischen den Polaritäten, sondern er verharrt in Passivität demgegenüber, was von außen an ihn herangetragen wird. Der Titel *Schutz suchen* impliziert zwar eine Aktion, doch diese dient nur dazu, sich in einen statischen Zustand zu versetzen, der jedes weitere Eingreifen ausschließt. Diese Situation ist im Bild noch nicht erreicht. Dieser Fall ist erst in dem Augenblick gegeben, in dem die Spannung ausgeschaltet sein wird, also der Prozeß für einen der beiden Pole entschieden ist.

Bis dahin gibt es noch die Hoffnung auf eine Umkehr, auf das „Sich-Wieder-Herauslösen" der Figur aus dem dunklen Gehäuse. Indem der Betrachter bemüht ist, gegen das Fragmentarische der Figur einzuwirken und sie als Ganzes wiederherzustellen, gibt er dieser Hoffnung Ausdruck. Somit erhält das schwarze Feld die Deutungsambivalenz von Schutz und Bedrohung.

Ein immer wiederkehrendes „Symbol" in Kaspers Werken ist das Kreuz, ein Zeichen, das mit der gesamtabendländischen Kunstentwicklung eng verknüpft ist. Bis in unser Jahrhundert war es untrennbar mit der christlichen Heilsgeschichte verbunden. Die Darstellung war inhaltlich fixiert, der Künstler selbst nur ein Glied innerhalb einer festgefügten Ordnung. Mit dieser Unterordnung unter ein alles bestimmendes Ideal ging die Hoffnung auf Erlösung einher. Als Gegenpol zum „irdischen Jammertal" war dem Menschen die Heilserwartung auf ein Leben im Jenseits gegeben.

Im Zuge der zunehmenden Modernisierung und Technisierung der Gesellschaft ging diese enge Bindung allmählich verloren. Die Menschheit neigte sich mehr und mehr dem Materiellen zu, und damit gerieten transzedentale Seinserklärungen ins Abseits.

Trotzdem verschwand das Symbol des Kreuzes nicht aus der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der christliche Gehalt wird nunmehr aber bloß noch erinnernd mit ihm assoziiert. Im Vordergrund steht jeweils der Künstler als Individuum, der versucht, das Geheimnis von Schöpfung und Leben zu ergründen. Hierbei wird mitunter von überlieferten Zeichen ausgegangen, die ob ihrer Zeichenhaftigkeit befragt und gegebenenfalls mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Zu Beginn des Jahrhunderts wird das Kreuz etwa eingesetzt, um dem Entsetzen angesichts von Krieg, Gewalt, Tod und sinnloser Zerstörung Ausdruck zu verleihen. Als Beispiele

mögen ‚Christus mit der Gasmaske' von George Grosz (1928) und die Kohlezeichnung mit dem Titel ‚Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen' von Otto Pankok (1933) dienen.

Dominiert bei diesen Arbeiten die pessimistische Absage an universelle Seinserklärungen, ist bei Künstlern der jüngeren Vergangenheit eine vorsichtige Annäherung an religiöse bzw. mystische Vorstellungen zu beobachten. So durchzieht das Kreuz wie ein Urzeichen die Arbeiten von Arnuf Rainer und Joseph Beuys. Rainer wurde bereits im Zusammenhang mit Kaspers Kohlezeichnungen zum Vergleich herangezogen. Für den Künstler aus Graz ist das Kreuz in erster Linie ein anthropologisches Mal. Friedhelm Mennekes führt dazu folgende Erklärung an:

> „Das Kreuz ist ein graphischer Markierungspunkt und eine rechtwinklige Überschneidung von zwei Linien. Dann, und erst dann ist es auch ein christliches Symbol. Verneinung und Behauptung, Abstoßen und Anziehen, Auslöschen und Markieren sind Dimensionen seiner Kreationen aus Unsicherheit und Zweifel, aus Schmerz und innerster Not, aus Provokation und Befriedung. Sein Ausgangspunkt ist das Unvollkommene, das Verletzte, das Geschundene, das Verzerrte ebenso wie das Reine, das Heilige. Seine Kreuz- und Christusgesichtsübermalungen entstammen stets einer bis zur Verzweiflung getriebenen inneren Auseinandersetzung."
>
> (Aus: Friedhelm Mennekes: Der Zweifel im Bild – Über ein neues Zueinander in Religion und Kunst, in: Gegenwart & Ewigkeit, Ausstellungskatalog Berlin 1990)

Abschließend sei ein Blick auf Joseph Beuys geworfen, um aufzuzeigen, wie vielfältig sich die Auseinandersetzungen mit dem Zeichen des Kreuzes in der zeitgenössischen Kunst gestalten können. Beuys knüpft wieder an den Absolutheitsanspruch vormoderner Kunst an, wenn er in seinen Formulierungen religiöser Inhalte nie dogmatisch eingeengt oder festgelegt ist. Gestützt auf das Weltbild von Rudolf Steiner wird das Kreuz für Beuys erneut zum universalen Element, das über den sakralen Aspekt hinaus eine existentielle Verallgemeinerung erfährt. Peter Schala faßt die Bedeutung des Kreuzes in Beuys' Schaffen wie folgt zusammen:

> „Zeichenhaft vereinigen sich bei Beuys Ratio und Intuition, Naturwissenschaft und Spiritualität im Symbol des Kreuzes. Das Kreuz ist das Koordinatenkreuz der Mathematik, in dessen Quadranten Exaktheit und Bestimmtheit herrschen. Der Einflußbereich dieses Koordinatenkreuzes vergrößert sich zusehends. Die moderne Naturwissenschaft versucht, im Namen von Exaktheit und Eindeutigkeit, ihre Untersuchungsgegenstände im Koordinatenkreuz unterzubringen. Sie muß aber, damit dies gelingt, jeden Gegenstand bis auf ein reines Zahlenverhältnis absterben lassen. Das Kreuz ist auch das Fadenkreuz des Gewehres, das mit der Exaktheit auch die Gewißheit des Todes verbürgt. Das Kreuz ist aber vor allem das zentrale Symbol des Christentums, das zentrale Symbol einer hochentwickelten Spiritualität."
>
> (Peter Schala, Das Oeuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung, in: Harlan, Rappmann, Schala, Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1984)

Nach diesem Exkurs in die Kunstgeschichte soll nun wieder zu Egbert Kasper zurückgekehrt werden. Die zitierten Aussagen zu Rainer und Beuys dürfen nicht kritiklos auf den sächsischen Künstler übertragen werden, sie können höchstens als Vergleichsmomente dienen, um gegebene Unterschiede sichtbar werden zu lassen. Auch für Kasper gilt die Aussage, daß die in seinem Werk vorkommenden Kreuze oder gekreuzigten Figuren nicht mehr als direkte Verweise auf die christliche Heilsgeschichte fungieren. Das Kreuz ist in erster Linie ein Zeichen, das aus einer vertikalen und einer diese schneidenden horizontalen Linie konstruiert wird.

In einer Arbeit, die kaum noch als Gemälde, eher als Objekt bezeichnet werden muß, wird dies in programmatischer Weise deutlich. In eine grob gemaserte Holzplatte, die offenbar zeitweilig dem Wetter ausgesetzt war, ist dieses Zeichen wie eine Markierung eingeschnitten. Das Brett wird so durchstoßen, die Wand, an der es aufgehängt ist, wird sichtbar. Die Spuren des gewaltsamen Einschneidens sind klar zu erkennen, die Ränder insbesondere entlang der Horizontalen sind stark ausgefranst. Die Linien selbst können kaum als Geraden bezeichnet werden. Es ist nicht zu übersehen, daß die plane Fläche mit den Händen, nicht mit einem technischen Gerät, aufgebrochen wurde. Die Markierung vermittelt den Eindruck einer Verletzung des groben Materials. Die rote Färbung der Holzplatte verstärkt diesen Eindruck. Hiermit assoziiert der Betrachter Blut oder auch Gefahr. Das Blut scheint entlang der Holzmaserung die Fläche herunterzurinnen.

Es gibt nun unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, die sich nicht gegenseitig ausschließen, ja sie belegen vielmehr die Vielschichtigkeit dieser scheinbar so einfachen Arbeit.

Zunächst ist es ein Bild des Leidens. Dem Holz ist eine Wunde zugefügt worden, die mühsam zu vernarben sucht. Durch die Verletzung wird aber auch die abweisende Fläche des Holzes aufgebrochen, wodurch der Raum in sie einzudringen vermag. Die plane Ebene wird zum Relief, denn sie ist um eine Dimension bereichert worden. Die Markierung scheint die grobe Materie auf etwas Unbestimmtes hin zu öffnen. Das Leiden ist so Voraussetzung für etwas anderes, zu dem Kasper sich auf die Suche begibt.

Das Kreuz ist als bloße Negativform gegeben. Die Darstellbarkeit des gesuchten anderen wird dadurch in Frage gestellt. Dessen Existenz wird offenbar jedoch nicht geleugnet. Ein kleines Detail bestätigt diese These: Der untere Teil der vertikalen Linie ist leicht geschwungen. Man fühlt sich an die angewinkelten Beine des Corpus am Kreuz in einer mittelalterlichen Darstellung gemahnt.

Der christliche Bereich wird also durchaus nicht ausgeklammert. Kasper rezipiert aber nicht vordergründig das ikonographische Vorbild, sondern versucht, die in einer Auferstehungssymbolik enthaltene Problematik konkret nachvollziehbar zu machen. Über den Akt der Zerstörung von Materie findet er einen Durchgang in Bereiche, die den Weg für eine neue Spiritualität freizugeben vermögen. Einer solchen Deutung entsprechend mag die rote Farbe über das Leidenssignal hinaus auch mit Wärme und Liebe verbunden werden.

In einem Ölbild von 1991 knüpft der Künstler ein weiteres Mal an diese Thematik an. Hier fehlt jedoch das Kreuz selbst, es gibt lediglich eine Figur mit ausgestreckten Armen, die an den Gekreu-

zigten erinnert. Die Gestalt ist allerdings fragmentarisch. Der Kopf fehlt, vom rechten Arm ist ein Stumpf geblieben, der knöcherne linke Arm und die Beine werden vom Bildrand überschnitten. Der Leib ist in einem dunkelrotbraunen Farbton gehalten. In freiem Gestus aufgetragene Farbspuren beleben die Oberfläche – oder sie zersetzen sie. Die Figur ist etwas aus der Mitte des Bildfeldes nach rechts verschoben, scheint sich aber leicht nach links zu wenden.

Der Hintergrund ist vornehmlich weiß und steht somit in deutlichem Kontrast zur dunklen Grundfarbe des Torso. Allerdings schimmern durch die weiße Schicht weitere Farbschichten durch. Der abschließenden Überlagerung des Hintergrunds mit dem weißen Schleier sind offensichtlich zahlreiche Farbebenen vorausgegangen. Der menschliche Leib wird eher diesen als der weißen Fläche zugeordnet, da deren Farbigkeit ihrem dunklen Grundton weitaus näherkommt. Fehlte das Weiß, würde der Leib sich kaum vom Hintergrund abheben, das Bild wäre nahezu abstrakt. Erst das Weiß differenziert exakt die Kontur des Körpers. Dadurch, daß dieser aber stellenweise von weißen Farbspuren überlagert wird, entsteht der Eindruck, daß der weiße Schleier sich vor dem Leib befindet. Eine vage Vorstellung von Räumlichkeit wird vermittelt.

Zugleich wird aber auch die Möglichkeit eingeräumt, sich die Figur unsichtbar hinter dem Schleier fortgeführt zu denken, sich etwa den fehlenden Arm und Kopf als verborgen und nicht verloren vorzustellen.

Die visuell vorgegebene Form gibt kein abgeschlossenes Erscheinungsbild. Verschiedene Deutungsversionen stellen sich ein. Sie kann zum einen als verstümmelter, im Verschwinden begriffener Mensch betrachtet werden, zum anderen als ein solcher, der im Prozeß des Werdens gezeigt wird und der sich als Ganzer gedacht werden kann.

Dem entspricht die Maltechnik Kaspers, die wohl treffend als eine suchende bezeichnet werden kann. Das Bild existiert nicht von vornherein als Konzept in der Vorstellung des Künstlers, erst im Verlauf des Malens gelangt er zu Bildern, die in ständiger Metamorphose begriffen sind. Irgendwann wird der Malakt dann abgebrochen, um sich fortan in der Anschauung des Betrachters endlos fortzusetzen.

Möglicherweise widerstrebt dem Maler eine derartige Deutung des Bildes, die eher zum Positiven neigt. Immerhin zeigt er eine verstümmelte Figur. Indem er nun aber kein bloßes Abbild einer solchen gestaltet, sondern unabhängig davon eine eigene Realität schafft, die den Betrachter ein weites Assoziationsfeld betreten läßt, eröffnet er – vielleicht unbewußt – die Möglichkeit zu einer Bewußtseinserweiteung, die wiederum Auswirkungen auf die unmittelbare Realität haben kann.

Im letzten zu betrachtenden Bild löst Kasper sich gänzlich von der Gegenständlichkeit. Dieses Werk stammt von 1990, ist also älter als die oben beschriebene Arbeit. Demnach gibt es bei Kasper keine zunehmende Loslösung vom Abbild zugunsten einer Hinwendung zum abstrakten Bild. Beide Arbeiten sind in einem vergleichbaren Form- und Bildprozeß entstanden, können folglich vom Betrachter in ähnlicher Weise rezipiert werden. Das Bild besteht im wesentlichen aus der Begegnung von einer hellen, gelblichen und einer dunklen, blauroten Form. In einer strudelartigen Bewegung umfaßt erstere fast den gesamten oberen Bildbereich, um sich in einem schmaler werdenden Ausläufer bis an den unteren Bildrand fortzusetzen.

Die dunkle Form wächst, von der rechten unteren Ecke ausgehend, in die gelbe hinein. Lediglich dort, wo die Farbflächen aneinanderstoßen, entsteht eine vage Andeutung von Figürlichkeit. In der roten Form vor dem hellen Grund mag man eine in ein Gewand gehüllte hockende Gestalt mit angewinkelten Knien ausmachen. Weiter unten löst sich die „Figur“ sodann in einen dunkelblauen Bildhintergrund auf. Jede genaue Abgrenzung wird damit erschwert, die mögliche menschliche Gestalt wird wieder zum abstrakten Farbfleck. Die gesamte „Vordergrundzone“ kann auch an eine dunkle Silhouette vor gleißendem Sonnenlicht erinnern. Eine abschließende Deutung des Bildes muß jedoch unterbleiben. In erster Linie entwickelt Kasper hier ein Spannungsfeld von Hell und Dunkel gemäß seiner Vorliebe für im Konflikt stehenden Polaritäten.

Der Betrachter seinerseits ist aufgefordert, sich so zu verhalten, wie es Leonardo da Vinci angesichts der „macchie“ (= Flecken) auf einer verwitterten Mauer tat: sich auf das visuell Gegebene einzulassen und hiermit Vorstellungen aus seinem Inneren zu verknüpfen.