

Friedrich Kracht – Retrospektive

Ausstellung im Kulturmagazin Lothringen / Bochumer Kulturrat e.V. (14. Januar – 10. Februar 2001). Kuratiert von Christoph Kivelitz.

Friedrich Kracht (1925 Bochum – 2007 Dresden)

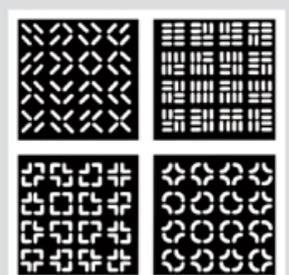
Informationstext für die Presse

Friedrich Kracht – Retrospektive

Das Kulturmagazin stellt in einer Retrospektiv-Ausstellung das Werk des Dresdener Künstlers Friedrich Kracht vor. 1925 in Bochum geboren und dort auch aufgewachsen, wollte er nach dem Krieg zunächst Architektur studieren, nahm dann jedoch ein Studium an der Hans-Tombrock-Schule in Dortmund auf. Fasziniert von der Persönlichkeit Tombrocks, folgte er diesem 1950, nach Schließung der Dortmunder Schule, nach Weimar, um sein Studium schließlich in Dresden zu Ende zu führen. Seit 1953 ist Kracht als freischaffender Künstler in der Elbmetropole ansässig. Obgleich sich die weltpolitische Lage allmählich zum Kalten Krieg zuspitzte, unternahm er in der Zeit von 1954 bis 1960 zahlreiche Studienreisen, unter anderem auf den Balkan, nach Italien, Frankreich, Spanien und Afrika. 1959 wurde er wegen „viermaliger Republikflucht“ aus der SED ausgeschlossen. Mit Karl-Heinz Adler trat er 1960 der Genossenschaft ‚Kunst am Bau‘ bei und fand in der baugebundenen Kunst ein zentrales Tätigkeitsfeld. 1984 beteiligt Kracht sich an der Ausstellung ‚Form, Farbe und Geometrie – Hermann Glöckner zum Geburtstag‘ in der Neuen Dresdener Galerie am Altmarkt, die eine zumindest partielle Öffnung der DDR-Kunstpoltik signalisierte. Eine erste umfassende Einzelausstellung fand 1993 in der Galerie am Blauen Wunder, Dresden, statt.

Im ersten Teil der Ausstellung wird die Studienzeit bei Hans Tombrock dokumentiert. Grafiken des Begründers der Vagabunden-Bewegung und Zeichnungen aus dem Frühwerk von Friedrich Kracht stehen für die Realismus-Diskussionen, die zum Teil in der Auseinandersetzung mit Bert Brecht, erst im Umfeld der Tombrock-Schule, dann auch in der sich formierenden DDR kontrovers ausgetragen wurden. An der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar begegnete Kracht der Gedankenwelt des Bauhauses, die hier noch als Nachhall spürbar war, wenn sie auch allmählich durch das Dogma des Sozialistischen Realismus überlagert wurde.

In Opposition hierzu hat Kracht nach Abschluss seines Studiums einen Bruch mit seiner bisherigen Entwicklung vollzogen, indem er eine der konkreten Kunst nahestehende Formensprache entwickelt hat. Im Zentrum des zweiten Ausstellungsteils stehen serielle Systeme, die der Künstler seit 1968 parallel zu Entwürfen für den öffentlichen Raum und für den architektonischen Zusammenhang in graphischen Blättern und Bildfolgen umgesetzt hat. Den Ausgangspunkt bilden, als Grundelemente der Verständigung in Schrift oder Bild, Linienkürzel, die zunächst zu Einzelzeichen monumentalisiert, später in strukturellen Ordnungen einer dynamischen Veränderung unterworfen werden. In den 1980er Jahren fokussiert Kracht wieder die Einzelform, die nun allerdings eine fast körperhafte Dimension gewinnt. Die Formfindungen sind geprägt durch das Gegen- und Ineinander von Richtungsverläufen und reinbunter Farben, die flächen- und raumgliedernd Seherfahrungen bestätigen und erweitern, im Wechsel der Perspektive aber auch herkömmliche Sehgewohnheiten irritieren. Im Vordergrund der Serie der *Raumknoten* und *Durchdringungen* steht die Auseinandersetzung mit mathematischen und optischen Problemen. Hierbei verfolgt der Künstler immer von neuem das Ziel, sich absoluten Wahrheitsansprüchen entgegenzustellen und im Spiel der Variationen und Verschiebungen für sich selbst wie auch für den Betrachter Offenheit im Sehen, Denken und Handeln einzufordern.



Friedrich Kracht – Retrospektive

Konkrete Kunst

Die Konkrete Kunst hat eine Sprache entwickelt, die problemlos über Grenzen kommunizieren lässt, sie war von Beginn an international und mit moralisch-ethischen Postulaten verknüpft. Die Avantgarde aus dem Umfeld des Bauhauses, des sowjetischen Konstruktivismus oder auch der niederländischen de-Stijl-Gruppe zielte auf soziale Wirksamkeit ab. Über neue Wege künstlerischen Schaffens sollten Wahrnehmung und Bewusstsein von traditionellen Gebundenheiten befreit werden, um den Weg in eine geläuterte Zukunft zu weisen. Indem die Barrieren zwischen öffentlichem und privaten Raum, zwischen angewandter und freier Kunst in einer allumfassenden Gestaltung aufgehoben wurden, sollte eine harmonisch gefügte und geordnete Gesellschaft ausgebildet werden.

Dementsprechend sind die Arbeiten der in diesem Anspruch geeinten Künstler Ausdruck von vermeintlich universalen Gesetzmäßigkeiten, von Maß, Rhythmus und Harmonie. Eine bis heute gültige Definition der Konkreten Kunst gab der Schweizer Künstler Max Bill: konkrete kunst nennen wir jene kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen gesetzmäßigkeiten – ohne äußerliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion entstanden sind [...] konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem maß und gesetz. sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben. sie ist real und geistig, unnaturalistisch doch naturnah [...] sie drängt das individualistische zurück zugunsten des individuums.¹⁾

Der konstruktiv-konkreten Kunst kam in der DDR nur eine Nebenrolle zu. Der V. Parteitag der SED im Jahr 1958 hatte den Führungsanspruch der Partei auch auf kulturellem Gebiet nochmals unterstrichen und gleichzeitig endgültig verfestigt. Um die Einheit der Kultur zu erzwingen, sollten Künstler mit der werktätigen Bevölkerung zusammenleben und arbeiten, ebenso aber auch „aktive Kräfte aus der Arbeiterklasse als schöpferische Mitwirkende der sozialistischen Kultur“ gewonnen werden. Unter dem Etikett „Bitterfelder Weg“ wurden neue Formen der künstlerischen Organisation entwickelt.

Obgleich die Formalismusdebatten schon seit 1948 in mehreren Schüben ausgetragen und zunehmend politisiert wurden, finden sich in der DDR kontinuierlich einige wenige Künstler, die die Traditionslinie der konstruktiv-konkreten Kunst aufnehmen und weiterzuentwickeln suchen. Den Anfang zu einer schrittweisen Öffnung und Ausweitung des zunächst eng gefassten Konzepts eines „Sozialistischen Realismus“ signalisierte die Publikation einer ersten Bauhaus-Monographie von Lothar Lang im Jahr 1967. Es folgte eine Biographie von El Lissitzky im Jahr 1967. Damit war der Aufnahme der proletarisch-revolutionären Aspekte des Konstruktivismus auch seitens der Künstler in der DDR der Weg

bereitet, wenn es auch in der Folge immer wieder zu teils heftigen Verbalattacken und Diskriminierungen kommen sollte.

Als bekanntester Vertreter der konkreten Kunst in der DDR gilt Hermann Glöckner, der nicht nur in der BRD, sondern seit den 1970er Jahren allmählich auch in der DDR einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. 1969 erfolgte so etwa eine erste Ausstellung seines *Tafelwerks* im Dresdener Kupferstichkabinett. Das Prinzip einer seriellen Gestaltung, so wie es von Glöckner exemplarisch und in beharrlicher Konsequenz entwickelt worden ist, wurde prägend für einen sich um ihn zusammenfindenden Dresdener Künstlerkreis. Hierzu gehören neben Friedrich Kracht Karl-Heinz Adler, Peter Albert, Wolfgang Bosse, Bernd Hahn, Günther Hornig, Manfred Luther, Wilhelm Müller, Inge Thiess-Böttner, Frank Voigt und Wolff-Ulrich Weder.²⁾ Da parallele Entwicklungen im westlichen Europa bestenfalls aus Zeitschriften und älteren Büchern bekannt sein konnten, waren Kontakte insbesondere nach Polen von entscheidender Bedeutung. Hier wurden nicht nur Anknüpfungspunkte zu den mittlerweile historischen Avantgarde-Bewegungen gefunden, sondern auch eine Möglichkeit, aus der Abgeschlossenheit der DDR-Kultur auszubrechen und einen internationalen Dialog aufzunehmen. Im Zeichen der schon in den 1970er Jahren eingeleiteten „Weite und Vielfalt“ der Kunst in der DDR wurden in den 1980er Jahren schließlich auch Bemühungen unternommen, der konstruktiv-konkreten Kunst eigenkünstlerischen Wert beizumessen.

Das Kulturmagazin stellt in einer Retrospektiv-Ausstellung das Werk des Dresdener Künstlers Friedrich Kracht vor. 1925 in Bochum geboren und dort auch aufgewachsen, wollte er nach dem Krieg zunächst Architektur studieren, nahm dann jedoch ein Studium an der Hans-Tombrock-Schule in Dortmund auf. Fasziniert von der Persönlichkeit Tombrocks, folgte er diesem 1950, nach Schließung der Dortmunder Schule, nach Weimar, um sein Studium schließlich in Dresden zu Ende zu führen.

Seit 1953 ist Kracht als freischaffender Künstler in der Elbmetropole ansässig. Obgleich sich die weltpolitische Lage allmählich zum Kalten Krieg zuspitzte, unternahm er in der Zeit von 1954 bis 1960 zahlreiche Studienreisen, unter anderem auf den Balkan, nach Italien, Frankreich, Spanien und Afrika. 1959 wurde er wegen „viermaliger Republikflucht“ aus der SED ausgeschlossen. Mit Karl-Heinz Adler trat er 1960 der Genossenschaft ‚Kunst am Bau‘ bei und fand in der baugebundenen Kunst ein zentrales Tätigkeitsfeld. 1984 beteiligt Kracht sich an der Ausstellung ‚Form, Farbe und Geometrie – Hermann Glöckner zum Geburtstag‘ in der Neuen Dresdener Galerie am Altmarkt, die eine zumindest partielle Öffnung der DDR-Kunstpoltik signalisierte. Eine erste umfassende Einzelausstellung fand 1993 in der Galerie am Blauen Wunder, Dresden, statt.

Im ersten Teil der Ausstellung wird die Studienzeit bei Hans Tombrock dokumentiert. Grafiken der Leitfigur der Vagabunden-Bewegung und Zeichnungen aus dem Frühwerk von Friedrich Kracht stehen für die Realismus-Diskussionen, die, zum Teil in der Auseinandersetzung mit Bert Brecht, erst im Umfeld der Tombrock-Schule, dann auch in der sich formierenden DDR kontrovers ausgetragen wurden. An der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar begegnete Kracht der Gedankenwelt des Bauhauses, die hier noch als Nachhall spürbar war, wenn sie auch allmählich durch das Dogma des sozialistischen Realismus überlagert wurde.

Den Weg zu einer eigenständigen Entwicklung nahm Friedrich Kracht in seinen Reiseskizzen sowie in den gleichzeitig entstandenen Fotografien auf. Bereits hier wird das Bemühen deutlich, sich von der bewusst plakativen Tendenzkunst, so wie Tombrock sie verfocht, zu lösen, um seine künstlerischen Fertigkeiten zu verfeinern und hierbei auch mit Verfahren der Abstraktion zu experimentieren.

Nach Abschluss seines Studiums vollzog Kracht einen Bruch mit seiner bisherigen Entwicklung, indem er eine der konkreten Kunst nahestehende Formensprache entwickelte. Im Zentrum des zweiten Ausstellungsteils stehen serielle Systeme, die der Künstler seit 1968 parallel zu Entwürfen für den öffentlichen Raum und für den architektonischen Zusammenhang in graphischen Blättern und Bildfolgen umgesetzt hat. Den Ausgangspunkt bilden, als Grundelemente der Verständigung Schrift oder Bild, Linienkürzel, die zunächst zu zeichenähnlichen Gebilden monumentalisiert, später in strukturellen Ordnungen einer dynamischen Veränderung unterworfen werden. In den 1980er Jahren fokussierte Kracht wieder die Einzelform, die nun allerdings eine fast körperhafte Dimension gewinnt. Die Formfindungen sind geprägt durch das Gegen- und Ineinander von Richtungsverläufen und reinbunter Farben, die flächen- und raumgliedernd Seherfahrungen bestätigen und erweitern, im Wechsel der Perspektive, aber auch herkömmliche Sehgewohnheiten irritieren.

Im Vordergrund der Serie der *Raumknoten*, der *Wendeschleifen* und *Durchdringungen* steht die Auseinandersetzung mit mathematischen und optischen Problemen. Hierbei verfolgt der Künstler immer von neuem das Ziel, sich absoluten Wahrheitsansprüchen entgegenzustellen und im Spiel der Variationen und Verschiebungen für sich selbst wie auch für den Betrachter Offenheit im Sehen, Denken und Handeln einzufordern.

Die Tombrock-Schule

Aufgewachsen in einer Familie, die sich zum Kommunismus bekannte – der Vater war seit 1918 Mitglied der KPD – fühlte Friedrich Kracht sich angezogen durch Hans Tombrock, Leitfigur der durch Gregor Gog initiierten Vagabunden-Bewegung. So beschloss er nach einer Bauzeichnerlehre, das Projekt eines Architektur-Studiums aufzugeben und eine künstlerische Ausbildung an der sogenannten Tombrock-Schule, der Schule für bildende und angewandte Kunst in Dortmund, aufzunehmen.

Im Februar 1938 charakterisiert Gregor Gog Hans Tombrock mit folgenden Worten: „Geboren am 21. Juli 1895 in Benninghofen bei Hörde in Westfalen. Er ist das sechzehnte Kind einer katholi-

schen Arbeiterfamilie. [...] In der Schule schimpft ihn der Lehrer ‚Hering‘, so schwächig und unterernährt ist der Junge. Nach der Schulzeit kommt er zu einem Anstreicher in die Lehre, weil er „so schön Männchen malen konnte“. Da ist er acht Tage, dann läuft er fort. Nun muß er auf der Zeche, übertag, Kohlenwagen schieben, Holzstempel schleppen, an der Kippe mithelfen.“³⁾

Später wurde Tombrock, wie er sich 1928 selbst erinnert, „Agitator der kommunistischen Partei, Barrikadenkämpfer. Sträfling – Landstreicher – Kunde und jetzt: Vagabund. Seit fünf Jahren Vagabund. Fünf Jahre Herberge, Asyl, Schweinestall, Heuboden als Nachtquartier. Meine Mutter ist die Landstraße, Mutter und Freundin zugleich – mein Freund ist der Zufall, mein Vater die Not; die Sonne ist meine Schwester – Bruder ist mir jeder Mensch. Der Hunger aber ist mein ständiger Gefährte, und Gefährtin ist die Sorge. Auch eine Geliebte habe ich: die Kunst.“⁴⁾

So füllten sich, aus einem inneren Bedürfnis, ebenso aber auch zur Sicherung seines spärlichen Lebensunterhalts, die Skizzenbücher mit Zeichnungen, in denen das Bild des Menschen immer im Zentrum stand: „Ich warf es hin: ein paar Striche, Andeutungen des Themas, flüchtige Bewegungen – malte das Leid, immer nur das Leid, ob es Menschen waren, Tiere oder Landschaften: das Leid war der Grundakkord.“⁵⁾

Stilistisch folgte Tombrock Meistern der altdeutschen Schule, etwa Albrecht Dürer, Matthias Grünewald oder auch der mittelalterlichen Typologie des Totentanzes. Im schwedischen Exil regte Brecht Tombrock an, grafische Zyklen zu seinen Stücken ‚Furcht und Elend des Dritten Reiches‘ und ‚Leben des Galilei‘ herzustellen. Um die Bildkunst wieder zu einem „vorantreibenden Gesellschaftsfaktor“ zu machen, schlug Brecht vor, nicht mehr Gemälde für reiche Bürger und deren Wohnzimmer zu schaffen, sondern dem gesamten Volk zugängliche, grafische Entwürfe.

Am 20. September 1946 kehrte der 51jährige Hans Tombrock nach 13 Jahren Emigration in seine Heimatstadt Dortmund zurück. Hier realisierte er seinen schon im Exil gefassten Beschluss zur Gründung einer Kunstschule für bildende und angewandte Kunst. Der erste, 1946 gewählte Oberbürgermeister, Fritz Henßler (1886–1953), 1945 aus dem Konzentrationslager befreit, und der frühere Landrat von Hörde und spätere Oberstadtdirektor Wilhelm Hansmann standen dem Plan wohlwollend gegenüber.⁶⁾

Die Gründung erfolgte am 8. April 1947 in der Hörder Stiftsschule in der Clarissenstraße. Das Schulgeld betrug je Schüler 200 Reichsmark. In den Ferien zum zweiten und dritten Semester betätigten sich die Schüler und Lehrer als freiwillige Helfer beim Umbau der zum Teil zerstörten Halle des ehemaligen Heereszeugamtes in Dortmund-Aplerbeck zum neuen Schulgebäude. In Tombrocks Klasse wurde in erster Linie nach vorgegebenen literarischen Themen, etwa zu Till Eulenspiegel oder Don Quijote, gearbeitet. Weitere Lehrer waren die Bildhauer Karel Niestrath und Heinrich Adolfs, die Maler Willy Willmann und Otto May, der Grafiker Bernd Temming, der Restaurator Walter Schliephake sowie Karl Schwesig, Mathias Barz und Kurt Doehler.

Mit der Währungsreform im Jahr 1948 geriet die Schule in finanzielle Schwierigkeiten, denn das Semestergeld konnte von den meisten Schülern nicht mehr aufgebracht werden. In kurzen

Abständen erschienen zwei Prüfungskommissionen, die allerdings weniger den künstlerischen Leistungen der Studenten als vielmehr dem desolaten Zustand des Gebäudes Aufmerksamkeit schenkten. Tombrock durfte das Gebäude zwar noch einige Monate nutzen, das Ende der Schule war jedoch bereits abzusehen. Zum Ende des Jahres 1948 wurde sie unwiderruflich geschlossen. Um den Zusammenhalt der Schüler zu sichern, veranstaltete Tombrock noch einige gemeinsame Ausstellungen und Studienreisen, etwa im Sommer 1949 mit 22 Schülern durch den Schwarzwald. Im Oktober 1949 verließ er jedoch endgültig seine Heimatstadt, um zunächst nach Weimar, dann nach Dresden und schließlich nach Berlin-Weißensee zu gehen. Zu den Schülern, die ihn begleiteten, gehörte neben Walter Gorski, Horst Heckemüller, Erwin Jarmus, Franz Pricking und Gisbert Tigges auch Friedrich Kracht.

Obgleich Tombrock in Berlin-Weißensee eine Professur erhielt, kehrte er 1953 enttäuscht von der Kulturpolitik der DDR nach Westdeutschland zurück, um sich als freischaffender Maler in Stuttgart niederzulassen. Allerdings artikuliert er auch hier immer wieder seine Unzufriedenheit mit dem sich verfestigenden Kunstbetrieb, in dem nach und nach kritisch-realistische Strömungen durch Informel und Tachismus verdrängt wurden.

Die frühen, durchweg realistischen Arbeiten von Friedrich Kracht sind eindeutig durch den Lehrer Tombrock geprägt. Vorherrschend sind Porträts und Figurenbilder, in denen auf die Typisierung der je Dargestellten abgehoben ist. Bereits hier bekennt er sich zum sozialen Auftrag des Künstlers. Bis zum Tode Tombrocks im Jahre 1966 pflegte Kracht mit diesem eine freundschaftliche Korrespondenz. Auf Vermittlung Tombrocks konnte er 1955 eine Ausstellung mit 40 Bildern in den Räumen des Schutzverbandes Bildender Künstler in der Gewerkschaft Kunst im DGB, Landschaftsbezirk Hessen, in Frankfurt am Main zeigen. Bis zuletzt hat der frühere Vagabunden-Maler sich dafür eingesetzt, dass Kracht – entgegen seiner Neigung zur Abstraktion – die Prinzipien der Tendenz-Kunst in seinem Sinne in Dresden entwickeln sollte: „Wenn wir die Kunst dazu verwenden, das Übel dieser Welt zu demaskieren und in den Darstellungen einer Welt des Schönen und Guten die Sehnsucht in den Menschen aktivisieren (sic!), um einen solchen Zustand auf Erden einzuführen, erfüllen wir Künstler unsere Pflicht, und wir brauchen uns einstmals vor unseren Nachfahren nicht zu schämen, in einer finsternen Zeit die schöne, bildende und wahre Kunst ausgeübt zu haben. [...] Stückchen für Stückchen haben wir daran gearbeitet, Stein für Stein aus den Trümmern herausgesucht und uns nach all den anderen Dingen, die dazu gehören, abgehetzt. Es ist noch unendlich viel zu tun, um unser Ziel zu erreichen: einen Tempel der Kunst zu schaffen, eine Hoffnung und eine Sammelstätte künstlerisch begabter Menschen aus dem Volke, ein Forum der kulturellen Freiheit auszubauen, wo niemand nach seiner politischen Parteizugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit gefragt wird, sondern eingeschätzt wird nach seinem menschlichen, guten Willen und kulturellen Qualitäten.“⁷⁾

Reiseskizzen

Nach Abschluss seines Studiums an der Dresdener Kunstakademie begab sich Friedrich Kracht für einen Zeitraum von sechs Jahren auf ausgedehnte Studienreisen, unter anderem auf den Balkan, nach Frankreich und Italien, Marokko sowie nach Südafrika. In Tu-

schezeichnungen und Fotografien hat der Künstler die Vielzahl der ihn faszinierenden Eindrücke festzuhalten gesucht und gleichzeitig allmählich seine künstlerische Individualität geformt. Die Reiseskizzen umfassen vor allem Porträtzeichnungen, Ganzfiguren und topographische Studien. Kracht reduziert das jeweils dargestellte Motiv auf die ihm wesentlichen Ausdruckswerte, die sich über die summarische Linienführung und die rhythmisierten Bewegungsabläufe eindringlich dem Betrachter vermitteln. In dieser Erfahrung begegnen dem Europäer die ihm fremden Kulturen plötzlich in ungeahnter Vertrautheit und faszinierender Nähe.

Die Darstellungsprinzipien verweisen bereits auf den Weg einer zunehmenden Abstraktion vom Naturvorbild. Architekturen erscheinen als kürzelhaft umrissene Volumina, die in ihrer Verschränkung den Bildgrund in den Raum aufbrechen, gleichwohl als Linienverläufe in die Flächenkomposition eingebunden bleiben. Landschaftsräume öffnen sich im dynamischen Wechsel von Schatten- und Lichtzonen, die jedoch zur selben Zeit als Kontrast schwarzer und weißer Formgebilde das Skizzenblatt in seiner Zweidimensionalität vergegenwärtigen.

Die Zeichnung erfordert die subjektive Aneignung, vielleicht sogar eine Identifikation mit dem Motiv. Die Fotografie erlaubt hingegen eine mehr oder weniger spontane Momentaufnahme, in der Subjekt und Objekt der Darstellung nicht vollständig ineinander aufgehen müssen. Indem die Distanz zum Gegenstand der Darstellung spürbar bleibt, gewinnt die Wahrnehmung eine andere Qualität. Im Nachvollzug der zeichnerischen Linienführung vermittelt sich dem Betrachter nicht nur das jeweilige Bild, sondern gleichzeitig ein Bewusstsein von Raum und Zeit. Diese Erfahrung verdichtet sich in der Fotografie zum Augenblick, der jeder Prozessualität enthoben ist. Wirklichkeit erscheint hier nicht als Kontinuum, vielmehr in schockhafter Unmittelbarkeit.

Dementsprechend lassen sich hier andere Themen beziehungsweise Facetten der Reiseeindrücke ins Augenmerk rücken. Die Realität der Apartheids-Politik in Südafrika ist in der Inszenierung des Bildes zum Sinnbild zugespitzt. Es geht nicht allein um die Dokumentation der Verhältnisse, sondern um die Auswahl von typischen Situationen, in denen sich Gegebenheiten des sozialen Lebens beispielhaft offenbaren. Nicht der beigefügte Kommentar, ausschließlich Verfahren der Komposition, der jeweilige Ausschnitt, die Perspektive oder auch die Lichteinstellung vergegenwärtigen den jeweiligen Zusammenhang in seiner Vielschichtigkeit.

Architekturbezogene Kunst

Die Rückkehr nach Dresden, nach ausgedehnten Studienreisen, markiert in der Entwicklung von Friedrich Kracht scheinbar einen Bruch. Er wendet sich endgültig von realistischen Verfahren der Darstellung ab und findet in architekturbezogener Kunst ein neues Betätigungsfeld. Gemeinsam mit Karl-Heinz Adler gründet er 1960 die Künstlergenossenschaft ‚Kunst am Bau‘, um über diese einen Beitrag zum Aufbau einer neuen Gesellschaft zu leisten. Sein Lehrer, Hans Tombrock, reagierte mit Unverständnis auf diesen Schritt: „Nun Fritz: Warum keine Wandflächen und Keramiken machen und Klettertiere für Kinder (Spielplätze). Es kommt auf den Inhalt an, der nicht mal unbedingt künstlerisch sein muß. Aber echt mögen die Arbeiten sein, die du machst. Ist es schwer für

Dich, den Kindern mit deinen Künsten Gutes zu tun? Oder den Menschen? Also denn, tue es doch. Dann ist, was du erarbeitest, richtig und voll von Werten. Aber: daneben solltest du malen [...] Beobachte, studiere die Natur, jeden Zweig, jedes Stück der Erde, jede Bewegung, das Licht, das Dunkle, die Farben und Nebenfalten. Und male es ...“⁸⁾

Die Mitglieder der Genossenschaft waren Bildhauer, Maler, Grafiker und Architekten. Ziel waren der Zusammenschluss und die produktive Zusammenarbeit von Künstlern der verschiedenen Disziplinen, die sich für eine neue, gesamt-konzeptionelle Umweltgestaltung einsetzen wollten. Der VEB Stuck und Naturstein in Berlin nahm das ‚Beton-Formstein-Programm‘ von Adler und Kracht 1976 in Serie. Das Sortiment umfasste insgesamt 48 Steine. Dabei gab es sogenannte geschlossene, halbe, Kanten- und Eckelemente.⁹⁾

Auf dem 5. Parteitag der SED im Jahr 1958 war betont worden, die Trennung von Kunst und Leben, die Entfremdung zwischen Künstler und Volk sei noch lange nicht überwunden. Über den ‚Bitterfelder Weg‘ sollte der Künstler eingebunden und verpflichtet werden, sich künstlerisch mit der Arbeit und dem Leben der Menschen eines Betriebs, einer Genossenschaft, einer Brigade zu beschäftigen.

Gleichzeitig wurden in kulturpolitischen Auseinandersetzungen mit hohem theoretischem Aufwand Wege gesucht, Architektur und bildende Kunst in einen strukturellen Zusammenhang zu stellen. In ‚Komplexrichtlinien‘ wurde ein Leitfadentext entwickelt: „Die Kunst wird dem sozialistischen Menschen zum notwendigen, unersetzbaren Instrument, um die grundlegenden neuen Momente seines gesellschaftlichen Seins zu erfassen und sich mit Verstand und Gefühl in diesem von ihm selbst geschaffenen Sein, in der sozialistischen Welt zu bejahen. Wir verstehen dieses Moment der Bejahung seiner selbst in einem umfassenden Sinne. Es fordert eine universelle Wirkungssphäre der Kunst, neue Wirkungsmöglichkeiten im gesellschaftlichen Leben. Eben unter diesem Aspekt ist auch der neue Grad der Öffentlichkeitswirkung der Kunst in der Synthese mit der Architektur zu fassen. Im Zusammenwirken mit der Architektur erlangt die Kunst jenen Boden für eine gesellschaftliche Resonanz, wie sie ihn zur Erfüllung ihrer neuen gesellschaftlichen Funktion braucht.“¹⁰⁾

Obgleich die Formalismusdebatten seit 1948 an Schärfe zunahm und zunehmend politisch aufgeladen wurden, spielten abstrakte, als „dekorativ“ bezeichnete Elemente in der architekturbezogenen Kunst der DDR durchgehend eine nicht zu übersehende Rolle. In Übereinstimmung mit der Kulturpolitik der DDR wurden zwar in erster Linie monumentale Kunstwerke installiert, die das Bild des Menschen, seine humanistischen Ideen und sein progressives, revolutionäres Wirken in Geschichte, Gegenwart und Zukunft für Frieden und Fortschritt überzeugend vermitteln sollten. Trotzdem wurden schon seit Ende der 1950er Jahre Experimente auf dem Gebiet der ornamentalen, eben nicht figurlichen Gestaltung unternommen.¹¹⁾

Der organisch geprägten Abstraktion standen geometrisierende Formfindungen gegenüber: Bei letzteren sollte der künstlerische Entwurf analog zur seriellen, industrialisierten Fertigung im Plattenbau erfolgen. Die architekturbezogene Kunst sollte aus

der technischen Struktur abgeleitet werden, um allein in diesem Kontext eine Bestimmung zu finden. Der Einsatz erfolgte zum Verkleiden von Wänden, zur Gestaltung lichtdurchlässiger Fassaden, von Mauern, Trennwänden oder Balkonbrüstungen. Die ästhetische Wirkung ergab sich allein durch den Rhythmus der jeweiligen Formkombinationen und die wechselnden Licht-Schatten-Reflexe auf der plastisch durchgegliederten, reliefierten Oberfläche.

Programm der in der Genossenschaft ‚Kunst am Bau‘ zusammengeschlossenen Künstler war, jedes Teil, von den Konstruktionselementen über Möbel bis hin zu Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, in eine harmonische Beziehung zur Struktur des Ganzen zu stellen, um die Grenzlinien zwischen industrieller und künstlerischer Formgestaltung allmählich zu verwischen. Hier wurde ein Lösungsansatz gesehen, die Kluft zwischen Kunst und Leben, Arbeiter und Kulturschaffendem aufzuheben:

„Das Beton-Formstein-Programm für die plastisch-dekorative Wandgestaltung. Ein universelles System plastischer Betonelemente zur Ausführung einfacher Strukturen, ornamentaler Flächengliederungen und zur freien dekorativen Gestaltung von Wänden, Wandöffnungen und freistehenden räumlichen Gebilden. Unsere Formsteine sind Bauelemente mit plastisch ornamentaler Ausbildung der Sichtfläche. Diese Bauelemente sind nach dem Baukastenprinzip entwickelt und können industriell gefertigt und montiert werden. Sie ermöglichen eine individuell-künstlerische und ökonomische Gestaltung von Umweltobjekten. Das Programm besteht aus 12 Grundformen und deren Abwandlungen für die verschiedensten Einsatzzwecke. [...] Die plastische Ausführung der 12 Grundformen und ihrer Abwandlungen beruht auf einem konstruktiven System, das seinem Wesen nach Linearführungen zulässt, die vertikale, horizontale, diagonale, gebogene oder gestreute Gliederungen innerhalb einer gestalterischen Konzeption ermöglichen. Durchbrüche und Öffnungen beliebiger Ausdehnung sowie Flächenbegrenzungen sind sowohl in plastischer wie in geradliniger Ausbildung möglich. Sie sind einsetzbar als Flächenverkleidung, Öffnungsgitter oder freistehende beiderseits plastische durchbrochene Wand. [...] Das Beton-Formstein-Programm ist ein industriell vorgefertigtes Gestaltungsmittel. Es soll bei seinem Einsatz im modernen Baugeschehen neben seiner ökonomischen und technologischen Effektivität vor allem auch hohen ästhetischen Ansprüchen gerecht werden.“¹²⁾

Serielle Systeme

Friedrich Kracht ist fasziniert von den bildnerischen Spielen an den Grenzen der begreifbaren Wirklichkeit. Ausgehend von der Beschäftigung mit den im Beton-Formstein-Programm entwickelten Gestaltungsprinzipien fand er zur bildnerischen Umsetzung ähnlicher Fragestellungen. Wie die architekturbezogenen Entwürfe sind auch diese Arbeiten durch strikte Ökonomie im Hinblick auf die Materialien und den jeweiligen Arbeitsaufwand geprägt.

In seinen seriellen Systemen beschränkt sich Kracht auf einige wesentliche Gestaltungselemente: geometrische Flächen, signalhaft eingesetzte Farben und kürzelhafte Zeichen. Sich selbst einer strengen Disziplin unterwerfend, schafft er zahlreiche Nuancierungen und Variationen eines bewusst eng begrenzten Repertoires an Formgebilden. Die Paraphrasen fügen sich in serielle Anordnungen,

deren Komponenten im Sinne der konkreten Kunst mit sich selbst identisch sind. In ihrem Wechselverhältnis lassen sie gleichzeitig jedoch Eindrücke von Räumlichkeit aufkommen.

Erfahrbar wird ein offener Prozess, in dem Illusionismen durch die Kontrast- oder Simultanwirkungen der Farbe, durch Überlagerungen linearer Elemente sowie durch verzeichnete Perspektiven hervorgebracht, gestört oder gar verhindert werden. Die Identität der Bildelemente mit sich selbst wird behauptet und doch in Frage gestellt. Indem die Komposition vielfach in sich gebrochen ist, ist sie so auch auf die Ebene des zeitlichen Erlebens bezogen.

Mit der Diagonale, dem Winkel, dem Kreissegment und dem Balken wählt Friedrich Kracht in den 1960er Jahren die Grundlagen jeder Gestaltung, die er zu elementaren Zeichen zusammenstellt. Diese ergeben durch Spiegelung und Drehung wiederum neue Formen, die jeweils farblich akzentuiert werden. Durch vielfache Überlagerungen werden daraus schließlich komplexe Strukturen, „Offene Systeme“, die zwar autonom im Bild stehen, doch das Prinzip der Metamorphose weiter in sich tragen und so ins Unendliche fortsetzbar zu sein scheinen.

Die seriellen Systeme von Friedrich Kracht stehen in der Tradition der ‚Konkreten Kunst‘, die im Schaffen von Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Kazimir Malewitsch, Josef Albers und Max Bill ihren Ursprung hat und heute sowohl in West- wie auch in Mitteleuropa lebendig fortgeführt und in immer neuen Facetten weiterentwickelt wird. Die 1949 begonnene Bilderserie „Homage to the Square“ von Josef Albers variiert das Thema von vier ineinander gesetzten, verschieden großen und verschieden farbigen Quadraten in über 1.000 Werken. Unter Verwendung industriell hergestellter Farben und strikt festgelegter Kompositionsschemata erprobt und demonstriert Albers die Interaktion verschiedener Farben und deren jeweilige räumliche Wirkung. In der konkreten Kunst rückt die subjektive Erfahrung des Sehens ins Zentrum der Auseinandersetzung. In der Verschränkung von Linien, Formen und Farben entstehen Flächenbeziehungen und der Eindruck räumlicher Entfaltungen, die jedoch optisch hin- und herkippen können – von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität, in unterschiedliche räumliche Richtungen, in wechselnde Bezüge von Figur und Grund. Das Sehen wird herausgefordert, wird in Bewegung gesetzt und destabilisiert.

Damit zeigen die Bilder die Unmöglichkeit beziehungsweise Relativität endgültiger visueller Wahrnehmung:

„Unsere Fähigkeit, Erkenntnisse zu gewinnen, wird behindert von dem Streben nach Endgültigkeit, nach Gewissheit“, sagt Friedrich Kracht und verweigert folgerichtig in seinen Bildern eben diese Endgültigkeit und Gewissheit, um Offenheit für ungeahnte Wege und Horizonte der Erkenntnis einzufordern. Die künstlerische Arbeit gestaltet sich im Spannungsfeld von Sehen, Denken und Handeln und lässt eben diese interagierenden Prozesse in der Betrachtung der einfachen geometrischen Grundformen und Konstruktionen erfahrbar werden. Paradoxe Balkenkonstruktionen, irreguläre Würfelanschnitte, „Wendeschleifen“ und „Raumknoten“ spielen mit der Dialektik zwischen den gewohnten und erwarteten Mustern der Wahrnehmung von Wirklichkeit und dem bewussten Erlebnis von Raum und Zeit.

Friedrich Kracht im Jahr 1991: „Serielle Systeme, offene, geschlossene, produzierende, generativ sich wandelnde Elementensysteme. Bausteine von Mikro- und Makroorganismen, der Materie, (Auch des Raumes, auch der Zeit?) in Reihung, Ebene, Raum. Sichtbarmachen von „Unmöglichem“, doch Vorstellbarem. Symbole – Wegzeichen – Zeugnis anderer Dimensionen, die erschlossen werden bei der Suche nach dem, „was diese Welt im Innersten zusammenhält“? Oder – einfach das Spiel mit Bausteinen, das Erkennen ihrer Kombinationsfähigkeit, die Lust zu variieren, der Reiz, es nachzuziehen, neue Bausteine zu erfinden?“

Anmerkungen

- 1) Ausstellungs-Katalog: Zwischen Vertikal und Horizontal, Wrocław 1998, o.S.
- 2) Ebda. und: Ausst.-Kat.: Konstruktiv-Konkrete Kunst in Sachsen heute. Neue Sächsische Galerie, Chemnitz 1995.
- 3) Klaus Trappmann (Hg.): Landstraße – Kunden – Vagabunden. Gregor Gog Liga der Heimatlosen, Berlin 1980, S. 236.
- 4) Ebda.
- 5) Ebda., S. 156–160.
- 6) Heinz-Georg Podehl: Die Hans-Tombrock-Schule. Ein Bericht und 84 Köpfe, Dortmund 1985.
- 7) Fritz-Hüser-Institut Dortmund, TOM 105: Vortrag zur Eröffnung der Schule für bildende und angewandte Kunst in Dortmund, 14. Nov. 1947.
- 8) Fritz-Hüser-Institut Dortmund: Brief von Hans Tombrock an Friedrich Kracht vom 25. März 1994 [falsche Jahreszahl: da Tombrock 1966 verstarb, ist vermutlich 1964 korrekt; Anmerkung Carsten Roth, Textredaktion].
- 9) Siehe hierzu: Selbstdarstellung der Produktionsgenossenschaft ‚Kunst am Bau‘: BETON-Formstein-Programm. Herstellung und Bauausführung, Dresden o.J.; Ulrich Kölle: Betonformsteine. Die Entwicklung serieller Systeme zur Gestaltung von Außenräumen. Vertiefungsseminararbeit im Rahmen des Architekturstudiums, Dresden 2000, nicht publiziertes Manuskript.
- 10) Ulrich Kuhirt (Hg.): Bildkunst und Baukunst. Zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der DDR, Berlin (Ost) 1970, S. 46.
- 11) Peter Guth: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995, S. 36, 42, 215.
- 12) Selbstdarstellung der Produktionsgenossenschaft ‚Kunst am Bau‘, a.a.O.

Biographie

Die derzeit so empfundene und beschworene semantische Katastrophe, die Verwirrung der Begriffe bis hin zu ihrer Verkehrung ins Gegenteil, diese Verunsicherung, sich verständigen zu können, erzwingen die Rückbesinnung „auf des Wortes ursprüngliche Bedeutung“.

Warum nicht auch auf des Zeichens ursprüngliche Bedeutung?

1925

geb. in Bochum in einer links orientierten Familie.
Der Vater war seit 1918 Mitglied der Kommunistischen Partei.

1940–1943

Bauzeichnerlehre bei einem Architekten

1947–1949

Kunstschule Hans Tombrock in Dortmund

1950–1951

Hochschule für Bildende Kunst in Weimar

1951

Beitritt zur SED

1951–1953

freischaffend in Dresden auf dem Gebiet der Malerei/Grafik und der baugebundenen Kunst

1954–1958

Studienreisen auf den Balkan, nach Italien, Frankreich und Spanien

1956

Besuch bei Renato Guttuso in seinem römischen Atelier in der Villa Massimo

1958–1960

Aufenthalt in Afrika

1959

Ausschluss aus der SED wegen „viermaliger Republikflucht“

1960

mit Karl-Heinz-Adler Beitritt zur Genossenschaft der angewandten Künste ‚Kunst am Bau‘

ab 1965

Entwicklung serieller Systeme für den öffentlichen Raum und Architektur

ab 1968

Umsetzung dieser Systeme in grafische Blätter und Objekte

1980er Jahre

Rückkehr zu freien Formfindungen, in enger Wechselwirkung mit architekturgebundenen Strukturen

1984

Beteiligung an der Ausstellung „Form, Farbe und Geometrie – Hermann Glöckner zum Geburtstag“ in der Neuen Dresdener Galerie am Altmarkt

1990–1998

Studienreisen nach Skandinavien, Spanien, Namibia und Marokko

1993

Erste umfassende Einzelausstellung in der Galerie am Blauen Wunder, Dresden

ab 1993

Mitglied des Deutschen Künstlerbundes

1997

Einzelausstellung ‚Paradox – Konkret‘ im Museum Modern Art, Hünfeld

2000

Wanderausstellung in Dresden und Dülmen

2001

Retrospektive im Bochumer Kulturrat e.V., Bochum