

An abstract painting by Dieter Härtel, featuring thick, expressive brushstrokes in dark grey, black, and white, with some areas of red and yellow. The background is dark, and the overall composition is dynamic and gestural. The text 'Dieter Härtel' is printed in white in the upper left corner.

Dieter Härtel

LANDESMUSEUM OLDENBURG



Dieter Härtel

23. März bis 4. Mai 1997

Malerei
Zeichnungen
Collagen
Installation: Lichtkreise

Landesmuseum Oldenburg

Vorwort

Dieter Härtel ist 1955 in Oldenburg geboren und hat sich zunächst als Bildhauer ausbilden lassen. Erst relativ spät hat er den Weg zur Malerei eingeschlagen, nämlich seit er sich 1986 in Oldenburg als freischaffender Künstler niederließ.

Bevor er 1993 nach Hamburg übersiedelte, war er in Oldenburg und der benachbarten Region bereits durch mehrere Ausstellungen aufgefallen, so daß schon in seinen Oldenburger Jahren bei uns der Wunsch entstanden war, seine Arbeit einmal im Landesmuseum vorzustellen. Seit seinen Hamburger Jahren hat er mit großer Intensität an seiner Malerei gearbeitet, sein malerisches und zeichnerisches Werk hat gerade in jüngster Zeit weiter an überzeugender Konsequenz und Qualität gewonnen.

Während viele junge Maler der letzten Jahrzehnte, von einer neuen „wilden Malerei“ ausgehend, später den Weg zur Bildhauerei gesucht haben (Baselitz, Penck, Fetting etc.), hat sich Härtel erst lange Zeit mit dem widerständigeren Material des Bildhauers auseinandergesetzt, bevor er sich ernstlich der Malerei zuwandte. Diese intensive Auseinandersetzung mit den Grundproblemen der Skulptur – der menschlichen Figur im Raum, ganz allgemein dem plastischen Volumen – ist wahrscheinlich auch die Ursache für seine sich diesem Thema immer wieder von neuem annähernden Arbeiten des letzten Jahrzehnts.

Am Anfang seiner Oldenburger Jahre standen mehr oder weniger abstrahierte menschliche Figurationen, von denen er sich Ende der achtziger Jahre zugunsten eines neuen, bestimmenden Themas entfernte: der Dingwelt. Am Ende dieser

Periode – wie bereits die Ausstellung im Oldenburger Kunstverein 1992 belegt – weisen seine Bilder ausschließlich Gefäßformen auf. Zwischen Schalen und Kelchen, Gefäßformen aller Art, steckt er in den folgenden Jahren sein figürliches Repertoire, sein Untersuchungsfeld ab.

Doch weit entfernt davon, Gefäß-Stilleben – etwa à la Morandi – zu formen, kommt bei seinen Bildern gar nicht erst der Gedanke auf, daß es sich um Abbildungen vorgefundener oder eigens arrangierter Gefäße nach Art traditioneller Stilleben-Malerei handeln könnte. Dem wirkt merkwürdigerweise allein schon das gewählte riesenhafte Format entgegen.

Walter Thümler hat das in einem früheren Katalogbeitrag völlig zutreffend als die Neuerfassung des Gegenständlichen erkannt, die quasi philosophische Ergründung des Gegenstandes, „Quod res est“ wie Härtel damals auch ein Bild genannt hat.

Der Maler zeigt dem Betrachter „was tatsächlich ist“; kein wirkliches Gefäß und nicht einmal ein „wahres“ deutliches Bild davon, das seinen Augen eine „harte“, dreidimensionale Realität vortäuschen könnte, sondern er bekommt „Software“ für seine Gehirnzellen: nicht das Gefäß ist die eigentliche Sache, sondern der malerische Prozeß seiner Vorführung mit all seinen skizzenhaften Aspekten, der aus dem Kopf projizierte Entwurf eines Zeichens für ein Ding, das ist die Sache, welche dem Betrachter vorgestellt wird! Und insofern entbehrt sein Ding, seine Malerei zwar der „high fidelity“ im Sinne fotografischer Treue oder Wahrheit, aber sie entwirft gerade deshalb ein Weltbild von höherer Wahrheit.



Gefäß schwarz-weiß · Nr. 318 · 1995 · 190 x 145 cm · Acryl auf Leinwand



Gefäß schwarz-weiß · Nr. 317 · 1995 · 190 x 145 cm · Acryl auf Leinwand

Wie scholastische Philosophie einst darüber reflektierte, ob das Ding, die Sache (die „res“) zuerst gewesen sei („universalia post rem“), oder ob nicht vor dem Ding eine Vorstellung von ihm – seine Idee – vorhanden gewesen sein müsse („universalia ante rem“), so versucht hier der bildende Künstler, diesem Problem mit seinen malerischen Methoden nahezukommen. So gesehen bewegt sich Härtels Malerei in einer ganz anderen Bilddimension, wird der Malerei hier ein ureigenes Feld zurückgewonnen.

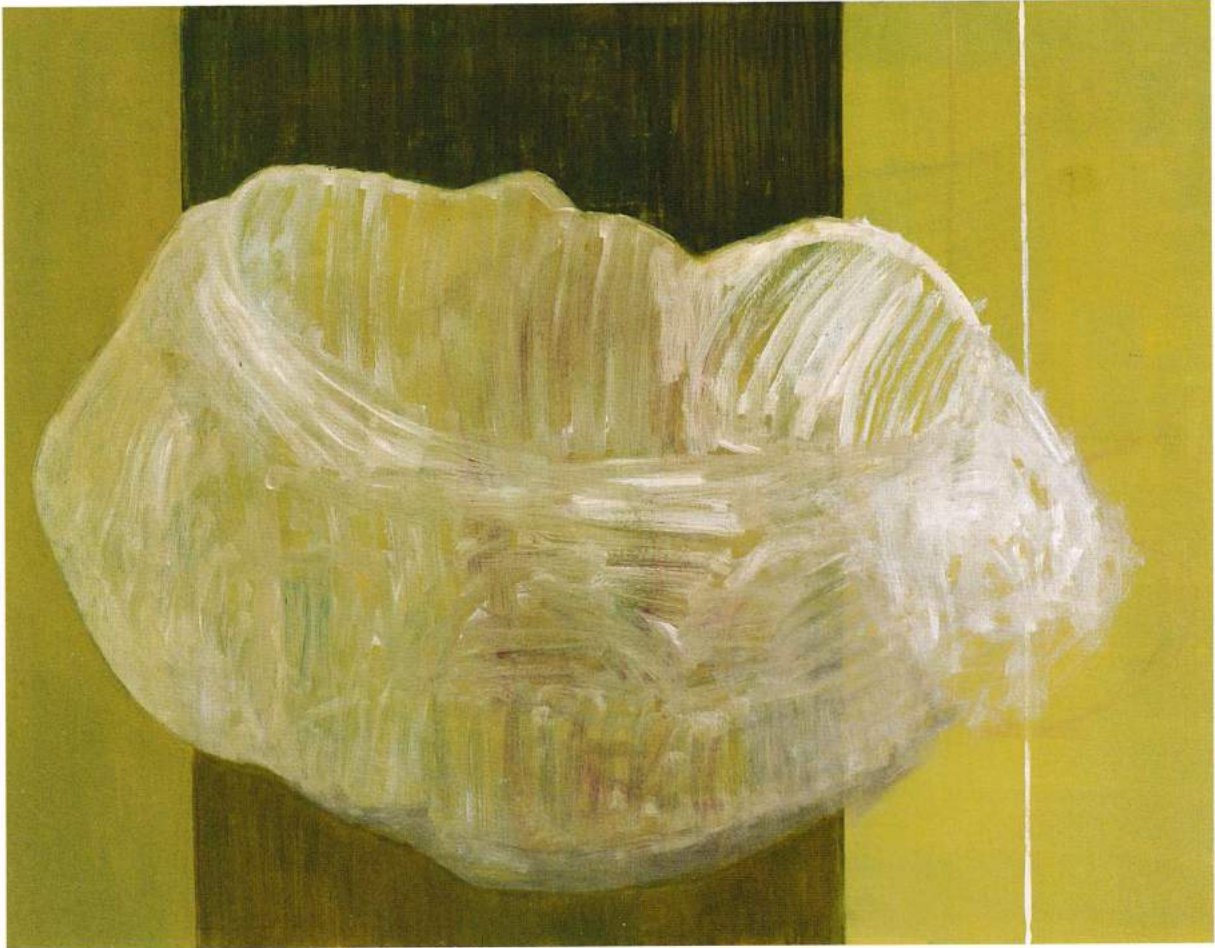
Grundformen menschlicher Kulturen, Gefäßformen im weitesten Sinne, haben es ihm angetan, nutzen seine Gestaltungskräfte zur Sondierung seiner Bildkonzepte. Das Gefäß als Behältnis unserer Nahrung bis zu den Vasa Sacra liturgischer Handlungen, vom Taufstein bis zum Kelch, der für den Gläubigen das Überwirkliche zu fassen vermag, oder bis zu den Urnenfeldern, die seit Urzeiten schließlich die menschlichen Reste „fassen“.

Die plastische Faszination dieser aus Tonerde von Menschen geformten Objekte, die in vielen Kultursprachen ihr menschliches Äquivalent zu erkennen geben – spricht man doch häufig vom „Fuß“, vom „Bauch“ oder der „Schulter“ einer irdenen Vase –, diese Symbolik der Gefäße und diese ihre Dinglichkeit hat Härtel als eine Grundfigur seiner Gestaltungsziele ergreifen lassen.

Ihre Deutung als Symbole auch der menschlichen Figürlichkeit, die ja das zentrale Thema des Bildhauers für Jahrtausende war, ist für Dieter Härtel jedoch offen und durchaus ambivalent, insofern diese Dinge als Gefäße stets auch Verweis auf einen Inhalt, ein zu erfassendes Abstraktum sein können. Und tatsächlich hat er nun in den jüngsten Arbeiten von der Plastizität dieser Gefäße zunehmend abstrahiert und sie in eine neu geschaffene Zweidimensionalität seiner Farbflächen überführt, die sich nur mehr sehr entfernt auf ihren dinglichen Ausgangspunkt beziehen.

Dabei scheint in gleichem Maße, wie er die plastische Sinnlichkeit der Gefäßform verließ, eine in der Fläche noch ablesbare Räumlichkeit des vom Arm vollzogenen Pinselschwunges stellvertretend die Räumlichkeit einer choreographischen Bewegung des Malers zu suggerieren – begleitet von der Musik der Farbtöne, beziehungsweise deren Assoziationsbereich. Dabei resultiert daraus keineswegs eine „wilde“ gestische Aktion von großer Schnelligkeit, wie sie dem Informel eigen war, sondern eher eine skripturale Artikulation, die eine höchst bedachte und auch körperlich gemessene Bewegung und geistige Konzentration ahnen läßt: zeichenhafte Setzung, die die Nähe zum Ursprünglichen sucht.

Dr. Peter Reindl



Gefäß grün-weiß · Nr. 280 · 1995 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



Gefäß rot-braun · Nr. 293 · 1995 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand

Rückverweis der Ausdrucks-Chiffren

Vor schummernder Sandgelbfläche steht und treibt Länglichrundes, frei, zusammengeklumpt oder sich verhakend: Ohne Titel, Nr. 480, 1996 (Abb. S. 31). Geschlossene Pinselzuggebilde, ins Hellgrau gealtert, greifen von rechts her aus. Links kommt es mit Schwarzkraft, aber dort nur offene Strichformen, viele zerbrochen, aufgesprengt. Eine dritte Klasse weißer, auch zumeist gestörter Strichovale überlagert – oben links – die übrigen großen Gruppen. Prozesse des Sich-Behauptens, Scheiterns, Alterns fallen ins Auge – Lebenstanz oder -kampf.

Fraglos sind es die länglichrunden Figuren, die bedrängend das Bild bestimmen, doch weshalb beharrt der Künstler, der Gefäße malte, Becher, Kelch, Schüssel, Korb und andere, entschieden auf dem Begriff „Gefäß“?

Das Gefäß zwischen Zweckgebrauch, Kult und Bildgegenstand

In den Gefäßbildern des Jahres 1995 (Abb. S. 6, 7, 9, 10) fallen die Standfläche des Behältnisses, von der es sich als Figur abhebt und der ungegenständliche Vorweise- oder Vergegenwärtigungsgrund, häufig in wenige Rechteckflächen aufgeteilt, ununterscheidbar zusammen. Mit Hilfe der Vorstellungskraft und solcher Raum- und Umgebungsabstraktionen soll eine Ursituation des Gefäßes zurückgewonnen werden, das sich gleichwohl durch wabernde, zerspiegelte Transparenz oder Linienzartheit einem allzu festen visuellen Zugriff entzieht.

Jenen gleichsam mythischen Behälter, der Nahrung aufnahm oder anderweitigen Nutzen brachte und den kunstreiche Hände nicht

Weniger, sondern der Vielen erzeugen konnten, elementaren Bedürfnissen energie- und liebevoll angepaßt, woanders finden wir ihn, als in zeitentrückten Kulturen, beispielsweise eine tongeformte Kugelamphore der jüngeren Steinzeit, Westhavel-land, Brandenburg (Abb. 1). Dieses Gefäß, herausgerissen aus den ursprünglichen Nutzungs- und Milieuverhältnissen vor etwa dreieinhalb bis vier-tausend Jahren, macht uns die Kluft gegenüber den prosaischen Massenfabrikationsstücken der

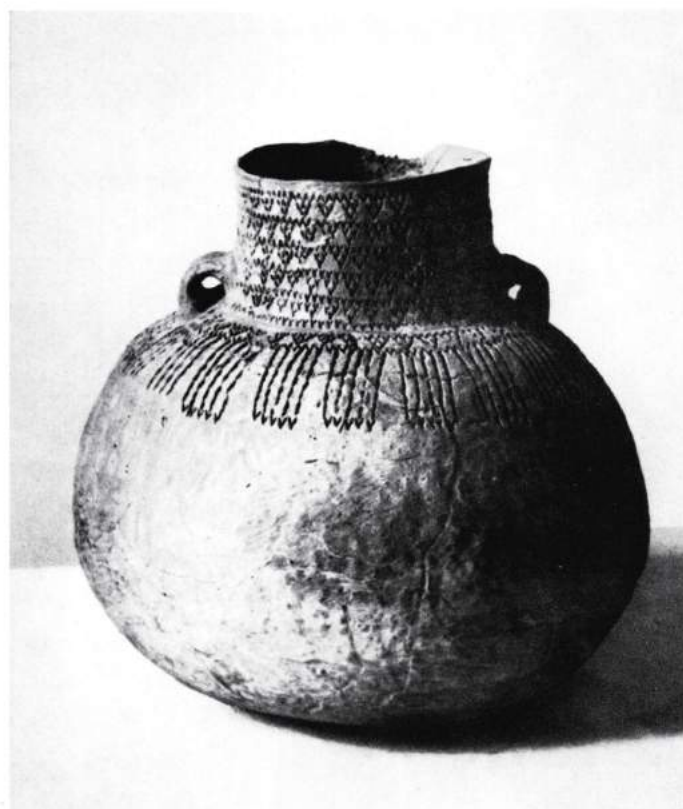


Abb. 1.
Kugelamphore, Ton, Müztlitz, Brandenburg, 2000-1600 v. Chr.

gegenwärtigen Industrie- und Wegwerfgesellschaft bewußt. Mindert, ja verdrängt der profitge-reizte Markt echte Gebrauchswerte seiner Waren, so vermag uns die historische Aura der „primiti-

ven“ Kugelampföhre einen Schauer über den Rücken zu jagen. Vielleicht dienten damals ähnliche GefäÙe als Trankopferbehälter im Geister- und Götterkult.

Gewiß bieten die GefäÙe der Malerei Härtels weder modernste, bedeutungsleere nackte Objekte, noch primitive Artefakte einer fernen Vergangenheit, sondern Gegenstandszeichen, mit Ausdruck aufgeladen. Gestische Bewegungsspannungen erfüllen die Pinselzüge, welche den Ovalen des behandelten Gemäldes Nr. 480 (Abb. S. 31) aktives Dasein verleihen.

Wirklichkeitsadäquanz

BloÙes Bildzeichen ist auch der stofflich dicht und detailgenau ausgemalte Zinnkrug des niederländischen 17. Jahrhunderts (Abb. 2). Freilich bindet hier ein reichhaltiges Geflecht an Ähnlichkeiten das Zeichen mit illusionistischer Kraft besonders fest an sein hypothetisches oder real vorhandenes Denotat, den materiellen Zinnkrug aus der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit. Starke Abstraktionen verringern demgegenüber die Menge solcher Ähnlichkeitsübereinstimmungen und können sowohl den emotionalen Ausdruck als auch die Semantik der gegenständlichen Gebilde entscheidend erweitern. Momente subjektiver Befindlichkeit, des Glaubens, der Weltsicht mögen als visuelle Botschaften mit Hilfe von Abstraktionen den Gegenstandszeichen gestalterisch eingegeben werden.

Gehört das Darstellen von GefäÙen der bildkünstlerischen Gattung des Stillebens an, so besaÙ diese Gattung – seit ihrer Verselbständigung im 16. Jahrhundert – innerhalb des Gefüges der Gestaltungshierarchie zwischen Bibelbild, Historie, Genre,



Abb. 2.
Jan Jansz. Treck (Zuschreibung): Weinglas neben gekipptem Zinnkrug, um 1642/50, Öl auf Leinwand, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Porträt und Landschaft einen niederen Rang. Zwar konnte selbst das Stilleben schlichter GefäÙe Vanitas symbolisieren und damit durchaus gedanklichen Gehalt veranschaulichen – der umgekippte, leere Zinnkrug des abgebildeten Barockstillebens deutet beispielsweise die Vergänglichkeit sinnlicher Trinkgenüsse an –, doch emanzipierte sich das Stilleben zu einer hochrangigen Gattung erst im ausgehenden 19. Jahrhundert, als das herkömmliche Gattungsgefüge wegen der

Abwertung der Historienmalerei und der Aufwertung neuartiger Abstraktionen zusammenbrach. Im Kubismus (1907-1919) erreichte dann das Stilleben eine historische Hochwertspitze der Kunst, befördert auch durch den radikalen Gegensatz sowohl zur Bildtradition als auch zur Entwertung des Dinges in der Industrie- und Warengesellschaft.

Ästhetisch und philosophisch in besonderem Maße aufgewertet erschien dann die Dingwelt in der *pittura metafisica* (1911-1920), und Dieter Härtel verweist vor allem auf Stilleben des Giorgio Morandi (1890-1964), welche häufig Flaschen, Gläser und andere Gefäße einbeziehen. Eine „*Natura morta*“, von Morandi 1919 geschaffen (Abb. 3), zeigt vor dem in drei Rechtecke unterschiedlicher Tönung und zusätzlich durch Linien

geteilten Flächengrund und zwar vor dem mittleren Rechteck, das wegen der Schlagschatten der dort platzierten Gefäße und Dinge perspektivisch als Standfläche gesehen wird, in geometrisch stark vereinfachter Modellierung weißliche Gefäße und einen halben Modellhohlkopf. Die Fremdheit der Dinge, ihre abstrahierende Entrückung „*ta meta ta physika*“ („jenseits physischer Körper“), so Giorgio de Chirico 1917, erzeugen eine poetische Welt klarer Stille und sakraler Hochrangigkeit. Zwar erregt demgegenüber informelles Leben die Gefäße der Bilder Härtels aus dem Jahre 1995, doch die Rückführung auf eine fremdartige Ursprungssituation des Gegenständlichen haben sie mit Morandis Stilleben gemein.

Solcher Kunst durchaus verwandt, erfüllt radikales Forschen nach Ursprünglichem die Seinslehre von Martin Heidegger, im Hauptwerk „*Sein und Zeit*“ (1927) prägnant entworfen. Den gleichsam naturwissenschaftlich losgelösten, in leidenschaftsloser Objektivität beschriebenen und analysierten Dingbestand herkömmlicher Auffassungen gilt es abzutun und das Ding als „*Zeug*“ in seiner „*Zuhandenheit*“, seinem existentiellen Nutzungs- und Deutungsbezug zum Menschen, damit aber in eigentlicher Wahrheit zu erfassen. Das artifizielle Dingprodukt bietet im Sinne Heideggers eine Vergegenständlichung humaner Wesenskräfte. Diese „*Zuhandenheit*“ vermag die Bildkunst mit Hilfe von Abstraktionen direkt zu visualisieren. Tiefere Wirklichkeitsadäquanz seiner gegenständlichen Bildzeichen erreicht der Maler also keineswegs durch abbildhafte Punkt-zu-Punkt-Treue eines möglichst dichten Systems von Ähnlichkeiten mit dem Denotat, sondern gerade durch Abstraktionen, welche das Wesen der Dinge in ihrer „*Zuhandenheit*“ offenbaren.



Abb. 3.
Giorgio Morandi: *Natura morta*, 1919, Öl auf Leinwand, Milano, Privatbesitz.

Unten in ein helles Gefäßbild schrieb Dieter Härtel 1991 programmatisch: „Quod res est“ (Abb. 4) und in eine große, informelle Komposition mit Kreuzzeichen und Linien romanischer Gewölbe: „RES“ (ebenfalls 1991). Behauptet wird vermittels dieser Gestaltungen ein visueller Ding-Begriff, der von einer Wirklichkeitsadäquanz ausschließlicher

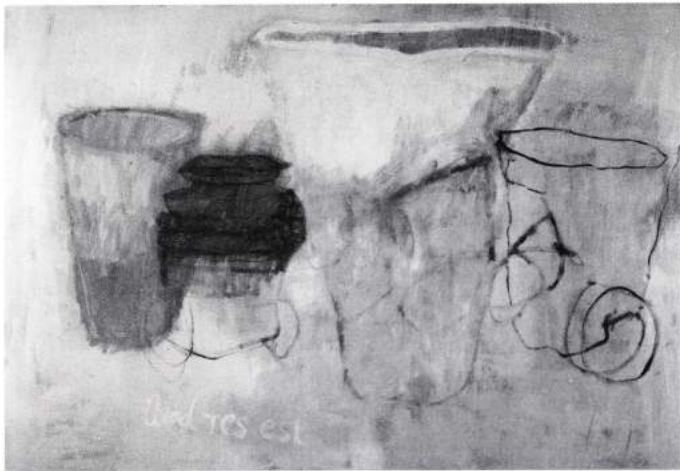


Abb. 4.
Dieter Härtel: Quod res est, 1991, Eitempera auf Leinwand, 145 x 220 cm, Privatbesitz.

Ähnlichkeitstreue zwischen Denotat und Bildzeichen entschieden absieht. Jene lateinischen Worte lassen an die ontologischen Auseinandersetzungen der mittelalterlichen Scholastik denken, und spränge man gedanklich in die Epoche des Universalienstreits, des Gegensatzes von Nominalismus und Realismus zurück, so würde man sich im Sinne der Kunst von Dieter Härtel für die These von den „universalia ante rem“ und den „scholastischen“ Realismus entscheiden: Während nämlich die „universalia post rem“ keinerlei wirkliche Seinshaltigkeit besitzen und von den Beständen der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit nur abgeleitet sind, verfügen die „universalia ante rem“ als allgemeine Begriffe in ihrer Abstraktheit über echte

Seinshaltigkeit, und die sinnlich-realen Bestände führen lediglich ein „Schattendasein“. Der scholastische Realismus bildet demnach das krasse Gegenteil des modernen Realismus in Kunst, Literatur, Philosophie. Scholastischer Realismus ist Platonismus, philosophischer Idealismus. Aber die höhere Seinshaltigkeit der „universalia ante rem“ steht mit der Abstraktion gegenständlicher Bildzeichen und der Seinsform der „Zuhandenheit“ von „Zeug“ im Einklang.

Kehren wir zu den ovalen Pinselzuggebilden des eingangs behandelten Gemäldes „Ohne Titel“ (Nr. 480, 1996, Abb S. 31) zurück: In einem sehr abstrakten, generellen Sinne verweisen diese länglichrunden Formen auf Gefäße; gemeint sind ebenso rundliche Gefäßwände, welche Trunk oder Nahrung bauchig in sich bergen und von zusammengelegten hohlen Händen abgeleitet sind, wie auch runde Gefäßöffnungen. Beide Formmöglichkeiten bietet mit höchster Konkretion das Foto der behandelten jungsteinzeitlichen Kugelamphore (Abb. 1). Der hohe Abstraktionsgrad der Ovale läßt diese indessen kaum als „Gefäße“, wohl aber als Chiffren für Gefäße erscheinen, ja, in einem noch allgemeineren Sinne als Chiffren dinglichen Seins überhaupt. Zudem vermögen diese Chiffren, wie es unterschiedliche Bildkompositionen Härtels zeigen, Momente des menschlichen Verhältnisses zur Dingwelt in die Anschauung zu übertragen und sogar beispielhaft Momente existentieller Grundsituationen.

Vom Bildaufbau – das Gefäß bleibt im Blick

Gewann in Gemälden des Jahres 1995 das Einzelgefäß auf seinem aktiven Vorzeigegrund besondere Gestaltungsprägnanz, so bilden die Gefäß-

Chiffren der neuen Schaffensphase kompositionsbestimmende Serien. Das Mengenprinzip ähnlicher Formen mag einerseits an serielle Massenproduktion unserer Zeit erinnern, andererseits die Problematik individueller Besonderheit vor Augen rücken. Auch können die Mehreren oder Vielen sehr unterschiedliche Beziehungen eingehen und sogar gegensätzliche Spannungs- und Bewegungsmuster erzeugen. Die Ovale der Gefäß-Chiffren wirken wegen ihrer Längsachsen richtungsanzeigend; im Zusammenhang voneinander abweichender Ausrichtungen mögen diese Längsachsen Bewegungsrichtungen markieren. Dynamik entsteht überdies durch Zusammendrängen, Konzentration und Ausschwärmen, Dilatation der Ovale. Prozeßhafte Vorgänge können augenfällig gemacht sein.

Eine Art Gittersystem roter Pinselzüge hält im Gemälde „Ohne Titel“ (Nr. 630, Abb. S. 39) die Gefäß-Chiffren gefangen, welche aufrecht stehen, sich neigen oder querliegen. Das Serienhafte der Komposition wird durch die Vertikal- und Horizontalreihung der Abteilungsöffnungen bekräftigt. Räumlichkeit entwickelt sich vom schwarzen Hintergrund her über die Ovale – graue scheinen weiter hinten, helle weiter vorne zu sein – bis zu den überschneidenden roten Balken des Vordergrundes.

Besonders prägnant erscheint die serielle Reihung und Schichtung großer, flächig geschlossener, zumeist braunroter Ovalformen in „Ohne Titel“ (Nr. 400, Abb. S. 23). Eine dunkle Querfläche, die links nach unten greift, betont das Horizontale der oberen Reihe. Rechts sondert sich aber eine Vertikalreihe gelblicher Ovale sanft ab. Das Serien-

prinzip stört hart der rechtsseitige, sehr helle, völlig andere Bereich, erfüllt von weißen, einander stärker überschneidenden Ovalen, die sich zur Vertikalreihe formieren. Diese Gefäß-Chiffren haben etwas Metaphysisches, Vergeistigtes. Eine untere gestattet überdies „Durchblick“.

Es kontrastieren generell zwei Kompositionsformen gegeneinander, eine figurenbetonte und eine mehr strukturbestimmte. Als Figur bezeichnet die Gestalttheorie (Gestaltpsychologie) in ihren „Gesetzen des Sehens“ (Wolfgang Metzger, dritte Auflage 1975) eine relativ geschlossene Form (Umriß, durchgehende Fläche, modellierte Gestalt), welche sich vom Grund und ihrer Umgebung deutlich abhebt, als Struktur demgegenüber einen visuellen Zusammenhang von Elementen, die auch Figurcharakter besitzen können.

Konfrontieren wir beispielhaft einen figurenbetonten mit einem strukturbetonten Bildaufbau: Das Gemälde „Weiße Bilder“ (Nr. 810, Abb. S. 59) zeigt rötliche Gefäß-Chiffren, überdeutlich als Figuren vom Weißgrund abgehoben, wenngleich sich die drei oberen zur Gruppe verbinden. Eine dunkle Figur mit zwei Armstümpfen schiebt sich oben vom rechten Rand her ins Bild. Unten hängen zwei weitere figurale Gebilde an einem dunklen Querbalken. Dagegen greifen die offenen Umrißovale des Gemäldes „Ohne Titel“ (Nr. 737, Abb. S. 48/49) mit ihren flackernden, sich teilweise auflösenden Pinselzügen ineinander und verlieren ihre prägnante Heraushebung nicht nur gegenüber dem dunklen, wabernden Grund, der sich oben über eine ebenso erregte Rotfläche schiebt, sondern auch gegenüber den unteren, verdichte-

ten hellen Pinselzügen, die auf dem Schwarzgrund arbeiten. Noch prägnanter fällt der „Strukturismus“ des Gemäldes „Ohne Titel“ (Nr. 505, Abb. S. 28) ins Auge, da hier ebenfalls offene Umrißovale, aber in sehr großer Menge, sich übereinander und ineinander drängen; sie verlieren die Formenklarheit ihrer Pinselzüge zum Teil völlig, reißen auf, sind durchstrichen und bilden drei Farbschwärme in Weiß, Gelb und hinterem Schwarz. – Eine sehr grobe Struktur lassen die formunbestimmten bis formaufgelösten, indessen noch durchaus figuralen Gebilde des Gemäldes „Ohne Titel“ (Nr. 722, Abb. S. 42) entstehen. Bewegungsgewimmel roter, weißer und grauer Fleckformen erfüllt das Bild mit heftiger Unruhe.

„Seerosen“ nannte Dieter Härtel mehrere Bilder eines dichten, malerischen Strukturismus. Im Werk Nr. 611 (Abb. S. 35) sind Umrißovale fast gleichgerichtet in feuchte Farbe gekratzt, so daß der bloßliegende Grund rötlich irisierende Ringe formt, die auf ihrem grünen Fleckmedium dahintreiben. Schwarze Wassertiefe schimmert durch Lücken. Wie Lichtspiegelungen wirken weißliche Areale. Werk Nr. 615 (Abb. S. 36) läßt schwarze, graue und rötliche Ovalringe sich kräftiger oder undeutlich in Horizontalreihen aus jener flutenden Fleckenmasse lösen, die einen grünen Grund überlagert. Ebenfalls horizontal gereihte Linienringgebilde durchziehen den unteren Bildteil mit zeichnerischer Poesie. Die Gefäß-Chiffren offenbaren in den „Seerosen“-Bildern, welche landschaftliche Assoziationen wecken, ihre Universalität, indem sie nun in große blattartige Gebilde umgedeutet erscheinen. Der Künstler bezieht sich auf jene Serie später Wasser- und Seerosendarstellungen, die Claude Monet (1840 – 1926) seit etwa 1916 mit höchster malerischer Freizügigkeit

geschaffen hatte. Daß sich Dieter Härtel zu Monets impressionistischen Radikalisierungen zurückwendet, die Zerstörerisches einschließen und das grenzenlose Pflanzenwuchern auf dem Wasser als ursprüngliches Naturleben nicht lediglich vitalistisch feiern, so bedeutet dies erstens Hochschätzung freier Gegenständlichkeit, zum anderen auch einen neuerlichen Bestätigungsakt für Kraft und Faszination der Bildkunst, der Malerei, die im Taumel neuer Medien, der Objektkünste, Land Art, Installationen und Performances schon so oft im 20. Jahrhundert totgesagt worden ist.

Werkschritte des Künstlers

Von der klassischen Bildhauerei her kam Dieter Härtel zur Malerei. Angezogen durch das Schaffen des Fritz Wotruba (1907 – 1975), welches die menschliche Figur in Kuben einer „Neuen Welt“ überführte, studierte er zuerst in Wien 1979 bis 1980 und bildete sich dann 1981 bis 1984 an der Werkkunstschule Flensburg zum Holzbildhauer aus. Mag auch der Wechsel zur Malerei überraschen (und ästhetische Eigenständigkeit beweisen), so hatte der Künstler doch von Anfang an das nichtfarbige und farbige Zeichnen von Figuren geübt, mit der Sorgfalt und Besessenheit des traditionellen Bildhauers, der aus Material seine Erfindungen herausformt und dies durch Studien und Zeichnungen vorbereitet.

Passionierter Zeichner ist Härtel geblieben, was beispielsweise die Wachsstiftarbeit Nr. 0780 (Abb. S. 70) mit ihren zwei ungleich großen Gitterfeldern und rechtsseitig darüberstehenden Schnittbogenfiguren aus weißen Strichen oder die farbstarke, Grundformenflächen farbräumlich anordnende Collage Nr. 0877 (Abb. S. 65) augenfällig machen.

Lange Zeit hielt der Künstler als Maler an vielfältigen Gestaltungen der menschlichen Figur fest, wenn er auch freizügige, ironische und zerstörerische Abstraktionen einsetzte – beispielsweise im Acrylgemälde „Bademeister im Röntgenstuhl“ (1989, Abb. 5). Doch entzog sich ihm immer mehr die vielfältig belastete, durch Greuel des Faschismus, technisierter Kriege, des Atombombenabwurfs, der Ausbeutung und Entfremdung im 20. Jahrhundert angegriffene, ja deformierte Menschengestalt, und er suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Diese eröffnete ihm das beständig vorangetriebene, bohrende Fragen nach dem Ding-Produkt, welches indessen selber bisher historisch unvorstellbare Entwertungen, Verletzungen im 20. Jahrhundert erfahren hatte und nicht unversehrt aus den Verstrickungen epo-

chaler Inhumanität in die Kunst hinübergerettet werden konnte. So griff Härtel zurück auf Dingbilder der Klassischen Moderne, des Spätimpressionismus, ja, der entrückten Kunst des Mittelalters.

Arbeit der Ausdrucks-Chiffren

Ursprünglichkeit, Spontaneität, lebendige, engagierte Erregung bietet bildkünstlerisch das Informelle. Dieser Begriff sei hier nicht historisch präzise an die Strömungen des Art informel seit 1945/1946 (Abstrakter Expressionismus, Action Painting, Tachismus) gebunden, sondern allgemein zur Bezeichnung von Gestaltungen der Malerei, Handzeichnung und Druckgrafik gebraucht, die das Randschärfe exakter Formen und feine Vertreiben bei Schattierungen entschieden brüskieren und die Farbe befreien. Das Prinzip informeller Gestaltung emanzipierte sich kunsthistorisch spät durch die Umwälzungen des Impressionismus, Fauvismus und Expressionismus und schwang sich seitdem zur Vorherrschaft in der Bildkunst des 20. Jahrhunderts auf. Ständig werden auch heute, in den letzten neunziger Jahren vor der Jahrtausendwende Kunst-Impulse des Informellen bekräftigt, da die Entwicklung tyrannischer Rationalisierungen in Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur sich eher noch beschleunigt und verschärft, Marktstrategien verfeinert und elektronische Datensysteme, welche durchgreifende Detailkontrollen ermöglichen, ausgebaut werden. Eine marktgesteuerte Flut visueller Vorformulierung und Konfektion ergießt sich in verlorenste Winkel. Das Informelle sucht ideologisch und ästhetisch die Defizite dieser formierenden Realitäten zu entlarven und so radikal wie möglich dagegenzuhalten.



Abb. 5.
Dieter Härtel: Bademeister im Röntgenstuhl, 1989, Acryl auf Leinwand, 150 x 145 cm, im Besitz des Künstlers.

Das Informelle der Malerei von Dieter Härtel erfüllt zwei Aussagefunktionen: Einerseits werden Lebendigkeit, drangvolle Vitalität, freies Quellen von Vorstellungen, Entgrenzungen der Phantasie veranschaulicht, zum anderen jedoch erscheinen negative Formaflösungen, das Zerschneiden und Scheitern, das Versiegen von Kraft, das häßliche Altern. So bieten die Ovale, Fleckformen und Fleckflächen der Gemälde des Jahres 1996 kein Optimum an Formenschönheit, Wohlgestalt, Farbharmonie, sondern müssen ihre visuelle Gestalt gegen widrige Energien, Spannungen behaupten. Häufig erscheinen sie beschädigt, aufgesprengt, von Schlieren und Schlamm halb verschluckt oder aufgesaugt. Zwar sucht die Kunst Härtels beständig ein „Ja“ zur Existenz des Seins hervorzubringen, aber dieses „Ja“ ist eines aus dem Negativen, aus dem Scheitern heraus. Besonders prägnant zeigt dies, wie wir meinen, das „Seerosen“-Gemälde Nr. 610 (Abb. S. 34), das fast nur einen einzigen, aber ebenfalls nicht ganz „heilen“ Ovalring unter beschädigten Pinselzuggebilden übrigläßt und mit gebrochenen, fast schmutzigen Farben die Augenlust dämpft.

Der Künstler sah nicht den geringsten Grund, unsere Welt als „beste aller möglichen Welten“ (Leibniz) zu feiern und den Menschen zu verherrlichen. Folglich exilierte er in die Dingwelt der Gefäße, die sich ihm schließlich in eine Bildwelt bloßer Gefäß-Chiffren, ja, figurhafter Ausdrucks-Chiffren verwandelte, welche Gegenständliches trotz aller Skepsis zu bewahren trachten. Hatte die Klassische Moderne die Ausdrucks- und Aussage-möglichkeiten der gegenständlichen Bildkunst durch eine Vielfalt starker Abstraktionen zu erweitern gesucht, so geht es bei vollständig verwandelten Existenzbedingungen am Ende des 20.

Jahrhunderts darum, Anklänge an Gegenständliches als letzte Bindungen an die visuelle Wirklichkeit gegen die Übermacht stärkster Abstraktionen zu verteidigen.

Schrilles Industriefarben-Grün, mit dem Dieter Härtel Gemälde des Jahres 1996 grundierte, bot ihm nach vielen Proben eine dialektische Spannung zwischen kaum zu leugnender Vitalität der modernen Welt und den Verletzungen unserer Zeit („schreiendes Grün“). Solcher niemals stille Grüngrund durchschimmert die Farbgestaltungen oder bleckt aus Lücken, Zwischenräumen. Programmatisch schließt dieses Grün als Farbe der Vorsatz- und hinteren Abschlußblätter den vorliegenden Katalog ein.

Ein Kreuz des Aneinandergrenzens verletzt das Gemälde aus vier Teilen. Widerstand verkünden auch die Ausdrucks-Chiffren des zweiteiligen Gemäldes Nr. 734 (Abb. S. 46/47) mit ihrer Arbeit gegen schwarzen und hellen Fleckengrund und gegen ihr Vergehen in helle, flächig gestaltete „Formlosigkeit“. – Der Rückverweis auf Gegenständliches, auf Klassisch-Modernes und die Arbeit der Ausdrucks-Chiffren geben der Malerei von Dieter Härtel etwas Transitorisches: Sie behält zum einen die Unruhe des nicht Abgeschlossenen, schärft andererseits das Bewußtsein für Undarstellbares und gehört somit im Sinne des Theoretikers der positiv gefaßten Postmoderne, Jean-François Lyotard, der „Vorzukunft“ an.

Ein existentielles „Ja“ trotz alles Widrigen formuliert jenes großformatige Werk „Ohne Titel“ (Nr. 742, Abb. S. 54/55), das vermittels zweier Schnitkreuze, hier zugleich Leiden und Hoffnung

symbolisierend, seine Komplexität und Zusammensetzung aus sechs Teilen ästhetisch bewußt demonstriert. Farbstarke, vollflächige Ovale in allerdings gedämpftem Rot, Signale von Seinsbejahung, werden durch einen Rahmen aus fahlen Figurenreihungen und farbräumlichen Staffelun-

gen prägnant herausgegrenzt. Das Bild bietet dem Auge geradezu opulente Malerei, auf die es übrigens bei keinem Malwerk des Dieter Härtel zu verzichten hätte.

Dr. Friedrich Gross

Malerei



o. T. · Nr. 400 · 1996 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 401 · 1996 · 145 x 190 cm · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 410 · 1996 · 145 x 190 cm · Eitempera und Öl auf Leinwand



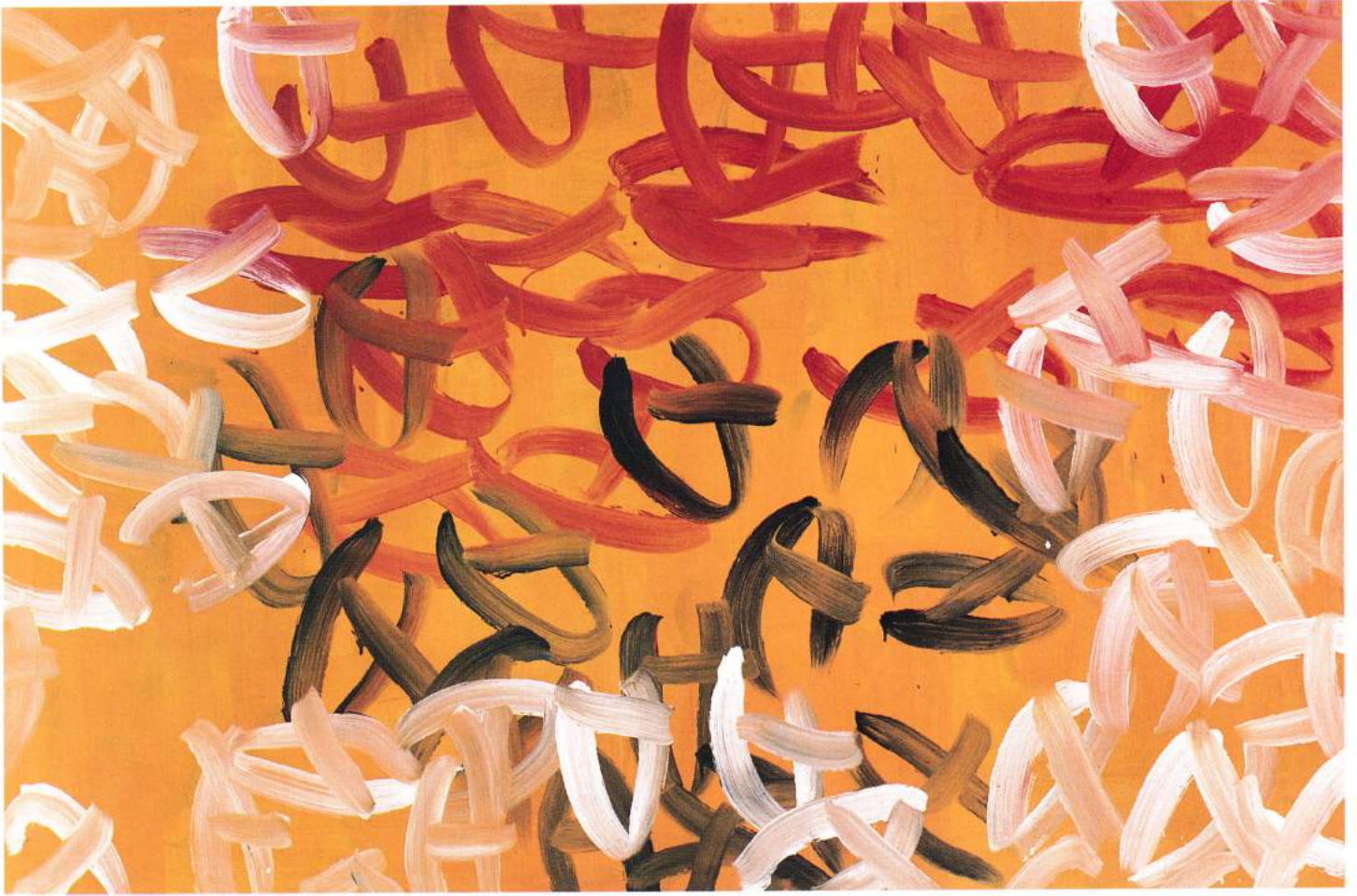
o. T. · Nr. 500 · 1996 · 145 x 220 cm · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 503 · 1996 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 505 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 507 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



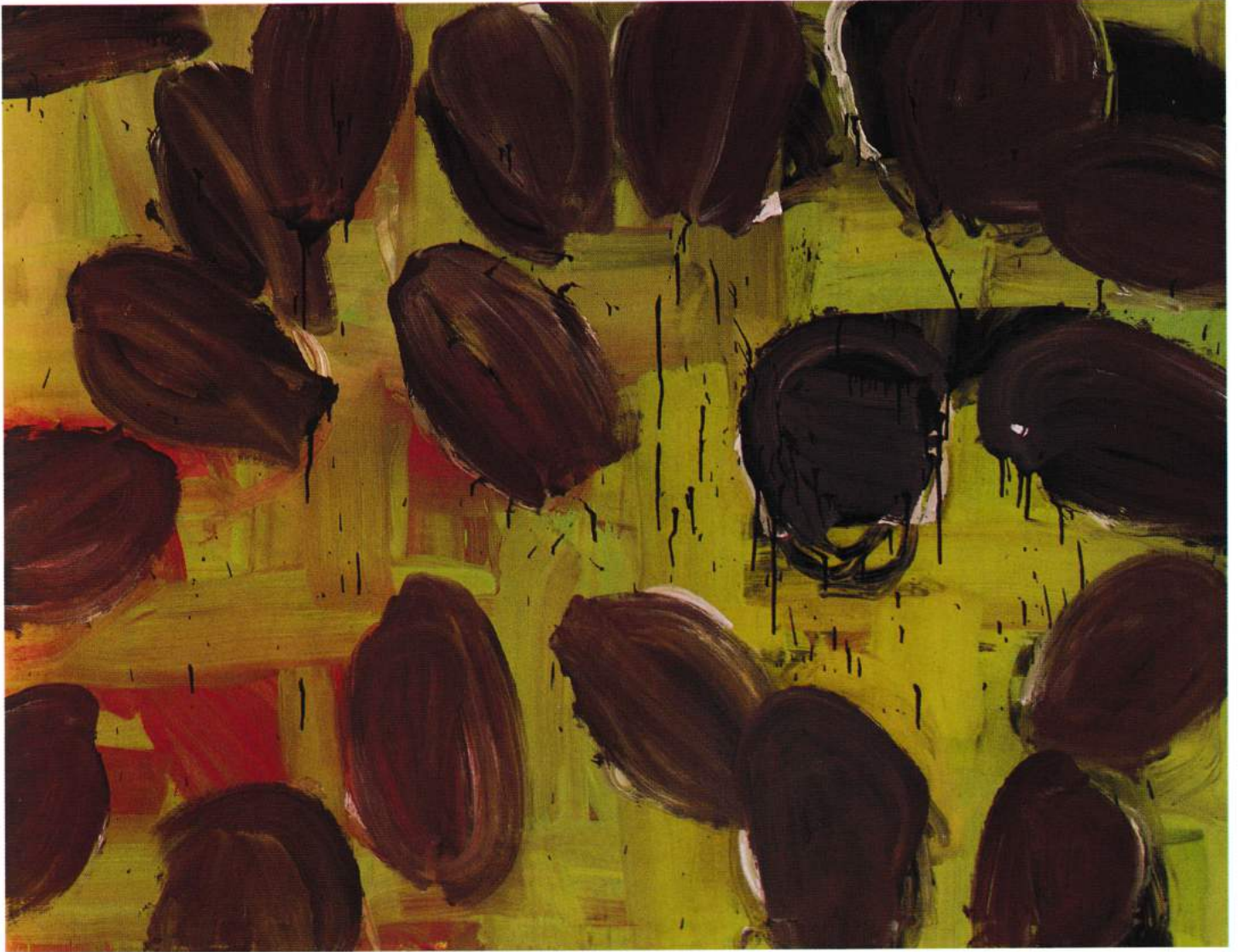
o. T. · Nr. 508 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 480 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 580 · 1996 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 587 · 1996 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



Seerosen · Nr. 610 · 1996 · 140 x 200 cm · Eitempera auf Leinwand



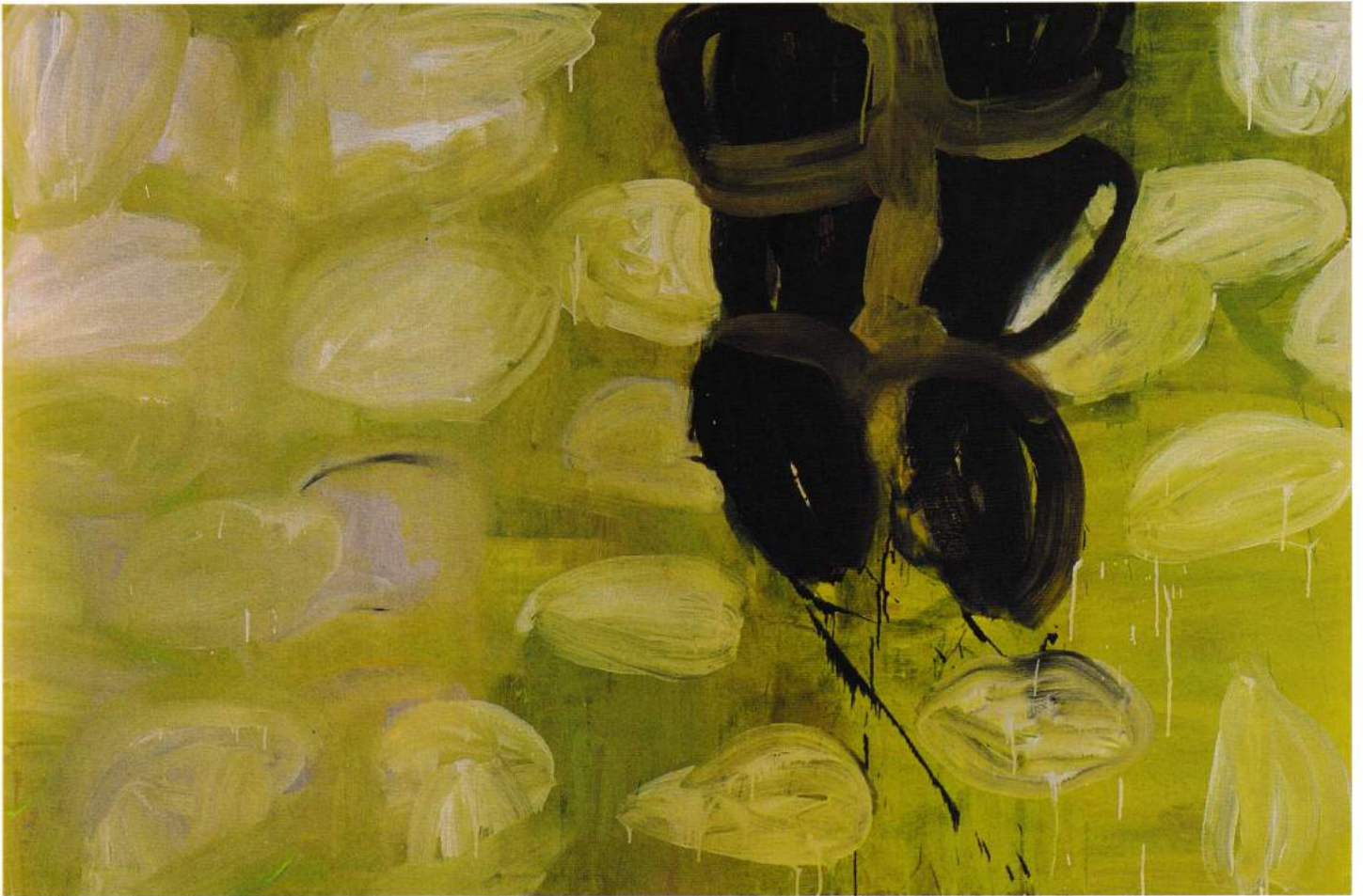
Seerosen · Nr. 611 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



Seerosen · Nr. 615 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



Seerosen · Nr. 619 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



Seerosen · Nr. 622 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 630 · 1996 · 145 x 170 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 701 · 1996 · 145 x 190 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 705 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 722 · 1996 · 145 x 220 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 725 · 1996 · 145 x 170 cm · Acryl auf Leinwand





o. T. · Nr. 728 · 1996 · 145 x 230 cm · zweiteilig · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 728 · 1996 · 145 x 230 cm · zweiteilig · Eit





o. T. · Nr. 734 · 1996 · 170 x 290 cm · zweiteilig · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 734 · 1996 · 170 x 290 cm · zweiteilig · Eiter





o. T. · Nr. 737 · 1996 · 190 x 290 cm · zweiteilig · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 737 · 1996 · 190 x 290 cm · zweiteilig · E



o. T. · Nr. 740 · 1996 · 295 x 290 cm



vierteilig · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 740 · 1996 · 295 x 290 cm

vierteilig · Eitempera auf Leinwand



o. T. · Nr. 741 · 1996 · 295 x 290 cm



vierteilig · Öl auf Leinwand



o. T. · Nr. 741 · 1996 · 295 x 290 cm

vierteilig · Öl auf Leinwand



o. T. · Nr. 742 · 1996 · 300 x 290 cm

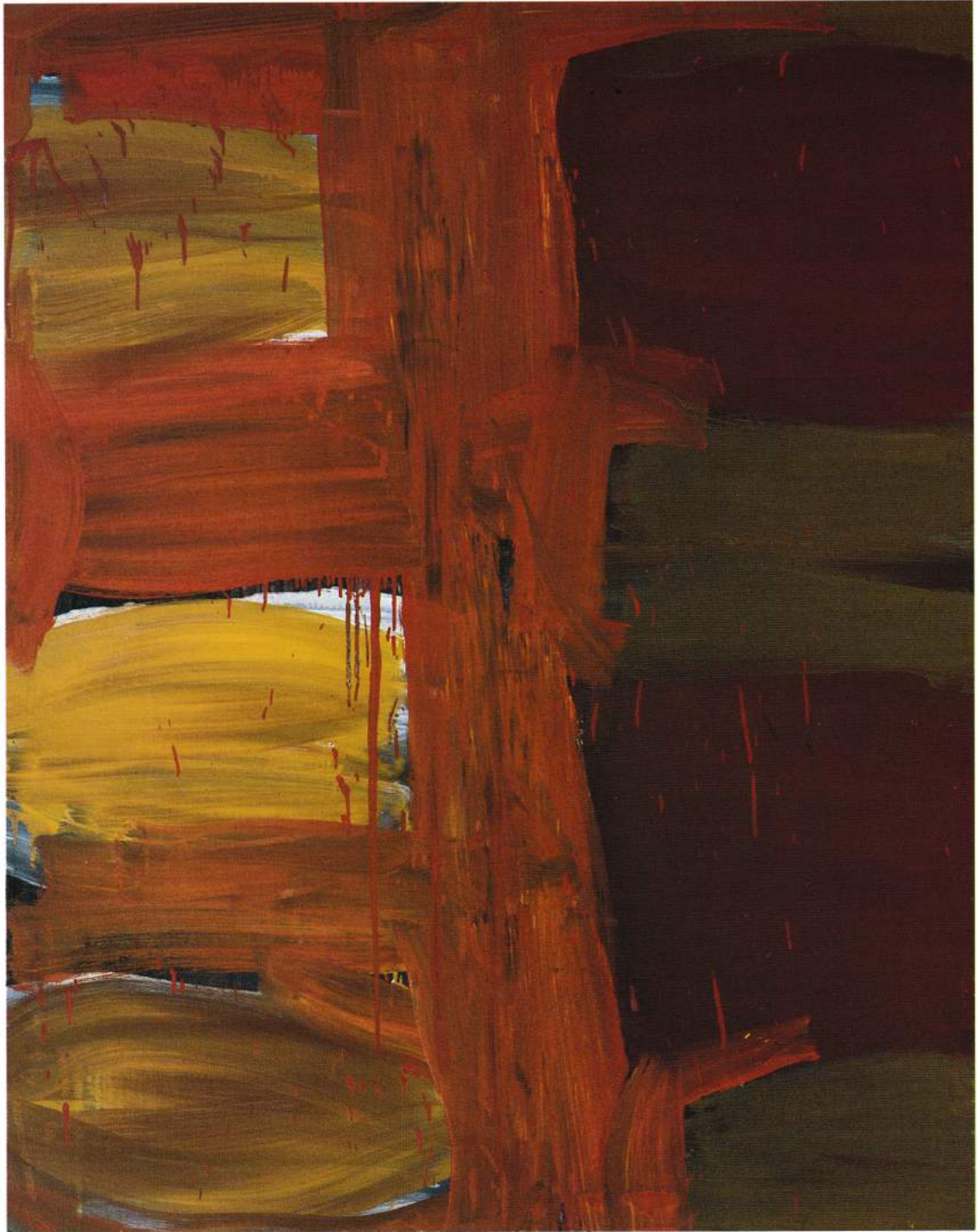


sechsteilig · Öl auf Leinwand



o. T. · Nr. 742 · 1996 · 300 x 290 cm

sechsteilig · Öl auf Leinwand



o. T. · Nr. 709 · 1996 · 145 x 115 cm · Acryl auf Leinwand



o. T. · Nr. 715 · 1996 · 145 x 115 cm · Acryl auf Leinwand



Weiße Bilder · Nr. 810 · 1996 · 170 x 145 cm · Acryl auf Leinwand

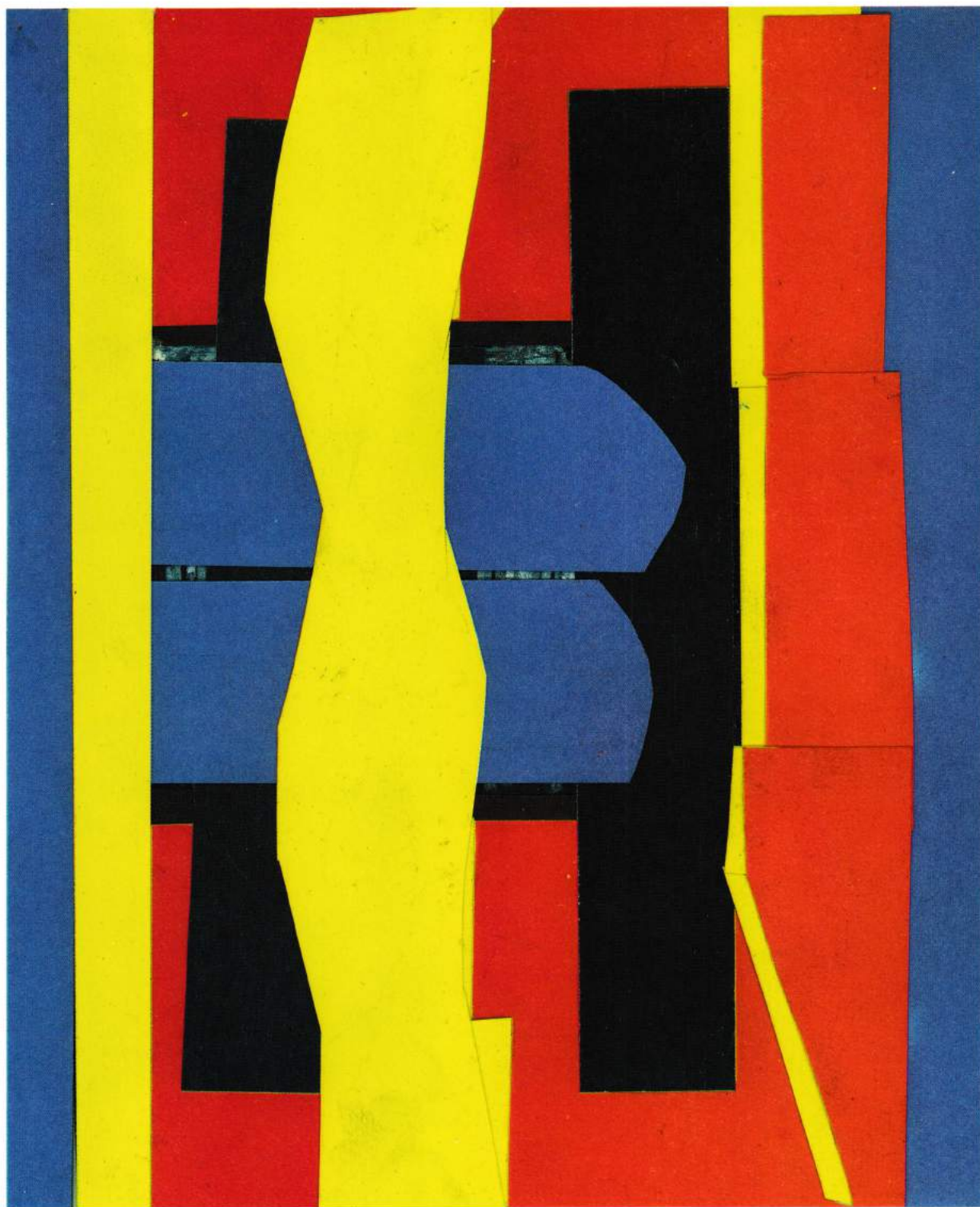


Weiße Bilder · Nr. 813 · 1996 · 145 x 150 cm · Acryl auf Leinwand



Weiße Bilder · Nr. 817 · 1996 · 145 x 115 cm · Acryl auf Leinwand

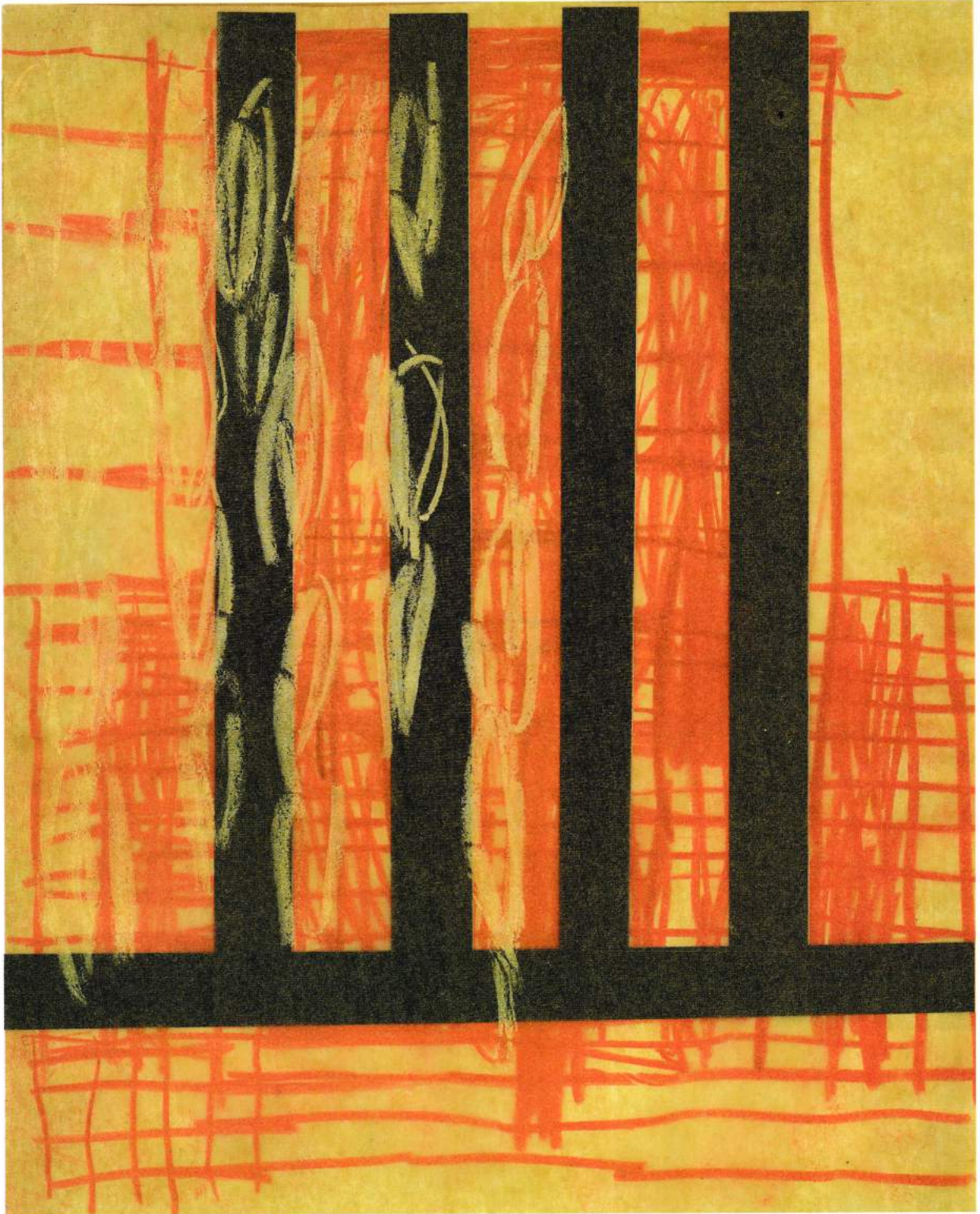
Collagen und Zeichnungen



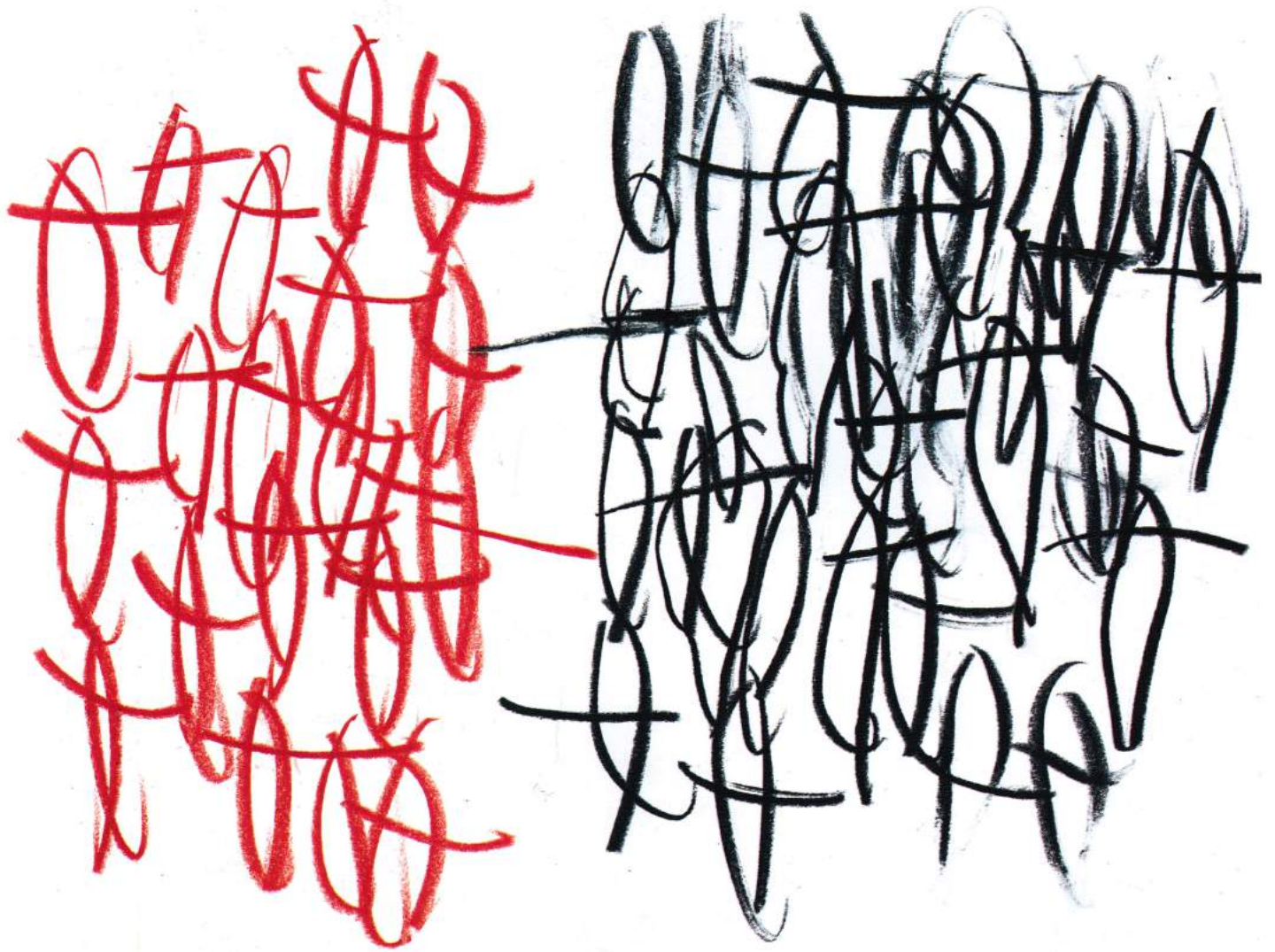
o. T. · Collage · Nr. 0877 · 1996 · 25 x 20 cm · Papier



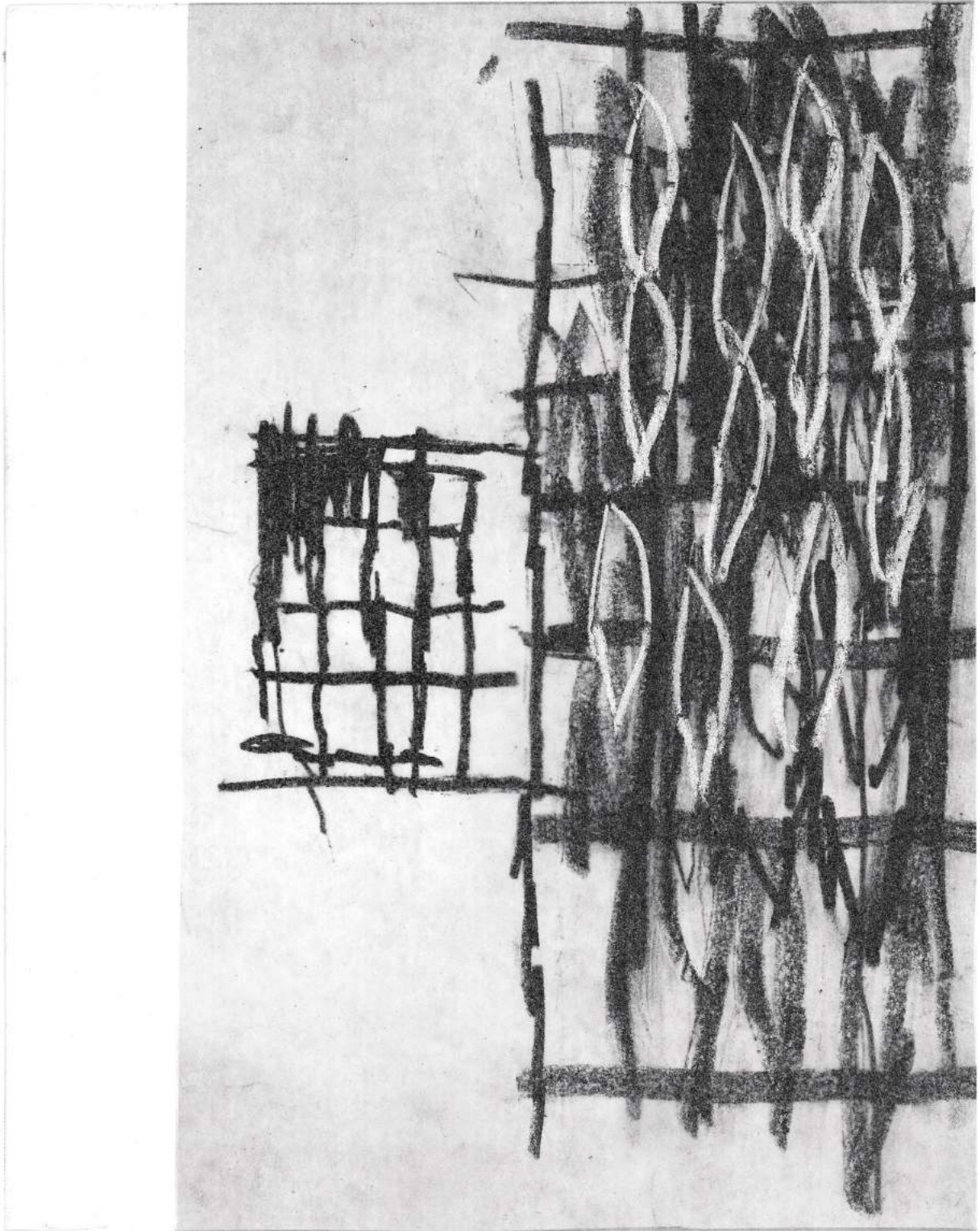
o. T. · Collage · Nr. 0889 · 1996 · 25 x 20 cm · Papier



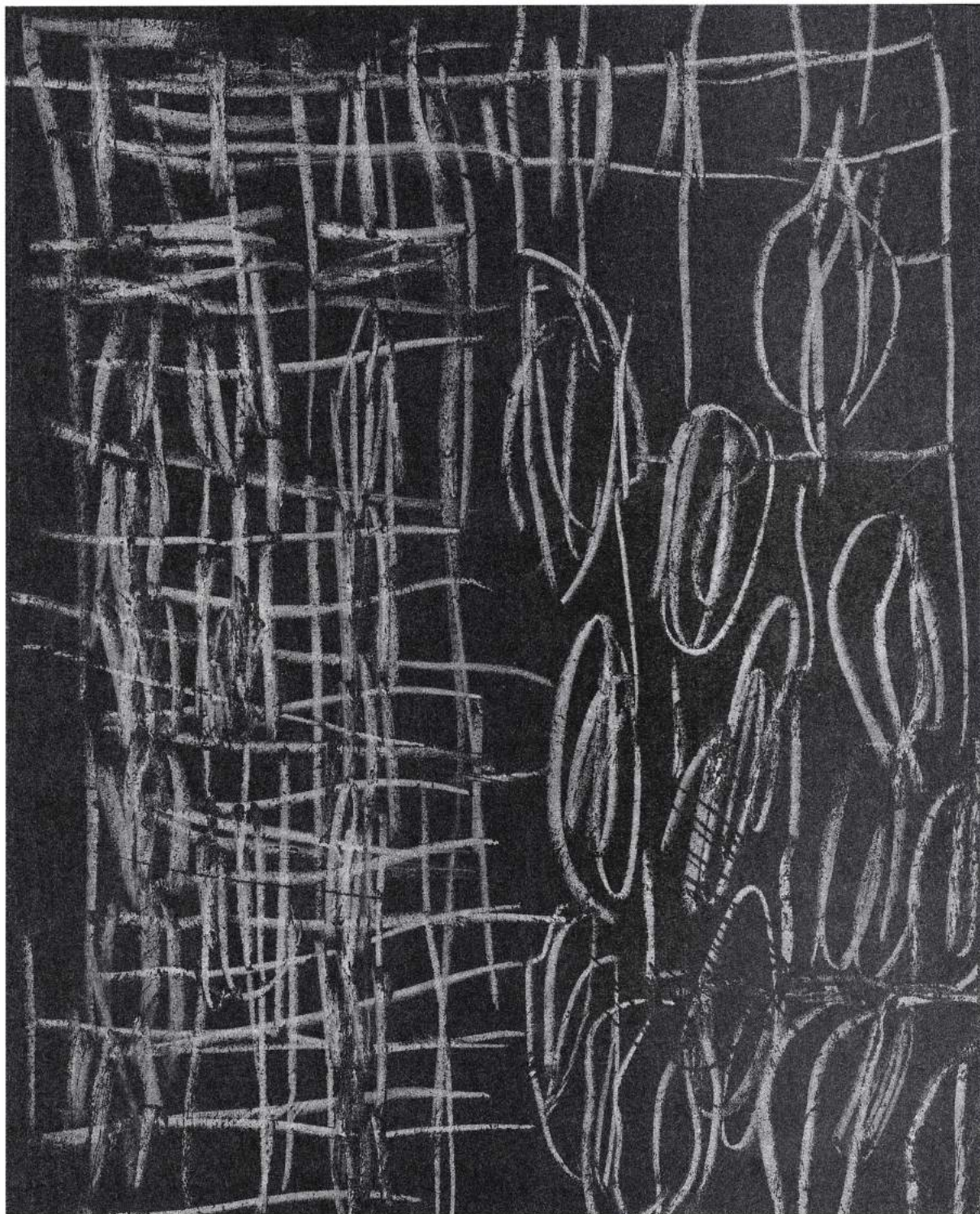
o. T. · Collage · Nr. 0787 · 1996 · 25 x 20 cm · Wachsstifte auf Papier



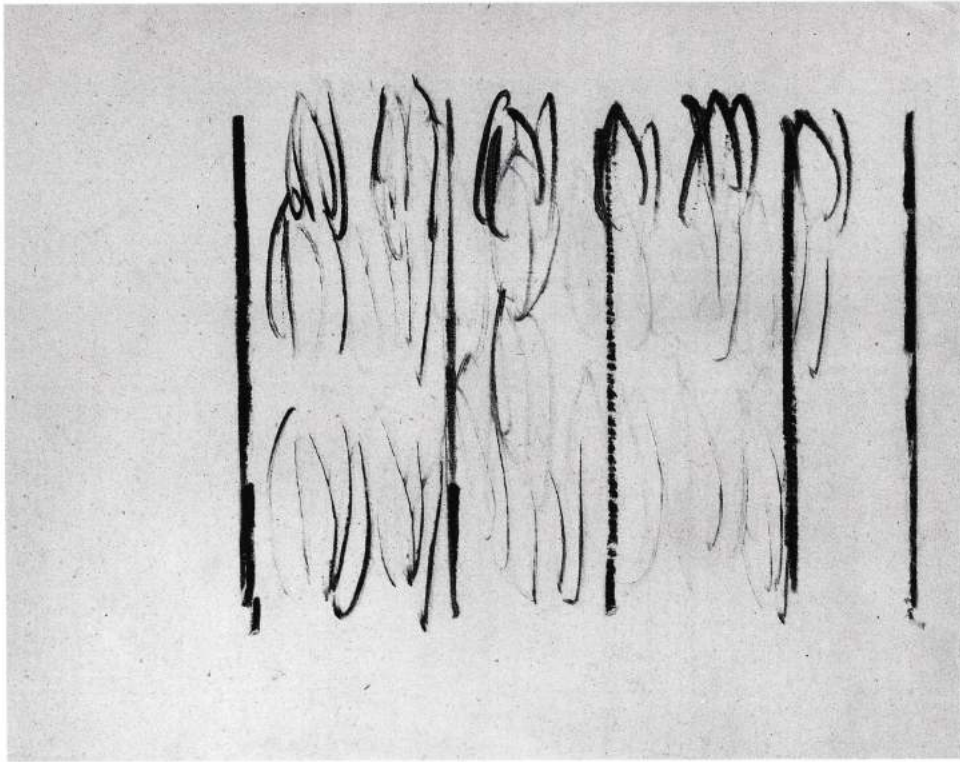
o. T. · Nr. 0635 · 1996 · 20 x 25 cm · Wachsstifte auf Papier



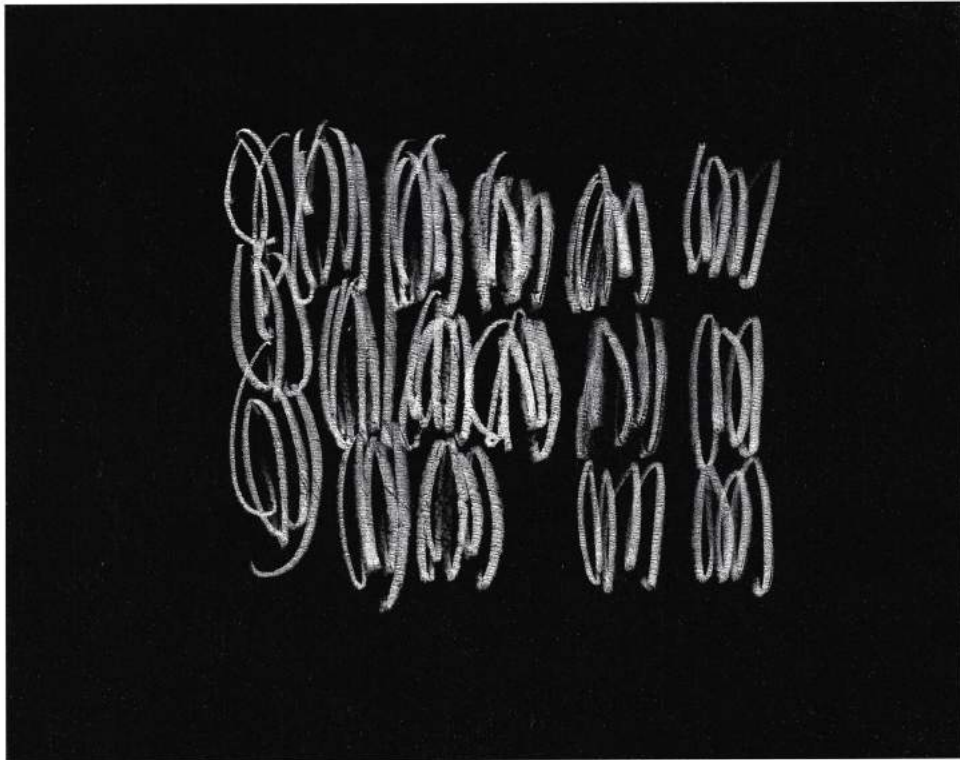
o. T. · Nr. 0780 · 1996 · 25 x 20 cm · Wachstifte auf Papier



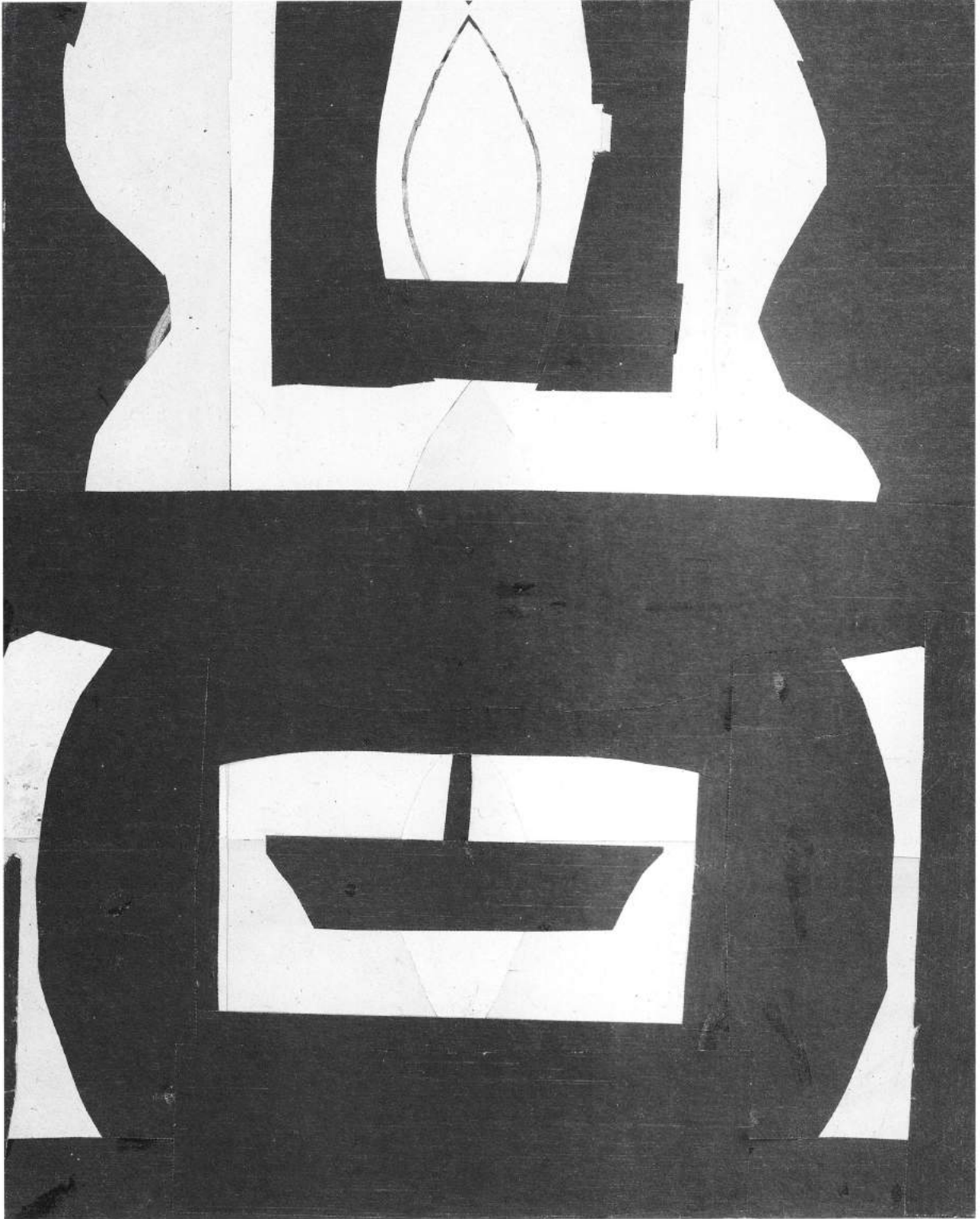
o. T. · Nr. 0413 · 1996 · 25 x 20 cm · Wachsstifte auf Papier



o. T. · Nr. 0410 · 1996 · 20 x 25 cm · Wachsstifte auf Papier



o. T. · Nr. 0417 · 1996 · 20 x 25 cm · Wachsstifte auf Papier

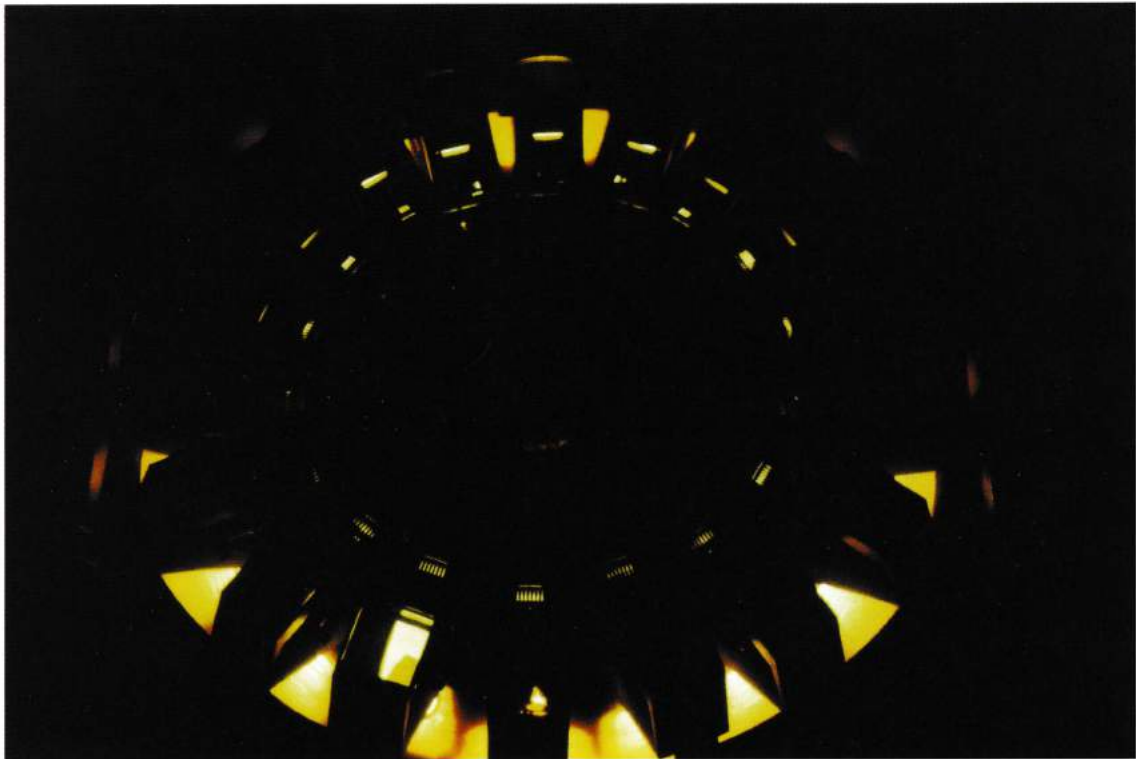


o. T. · Collage · Nr. 0587 · 1996 · 25 x 20 cm · Papier

Lichtkreise

Landesmuseum Turmzimmer

Eine Installation



18 Dia-Betrachter · Ø 100 cm · 1996

Kreise aus Licht

Irgendwann muß es ja angefangen haben, müssen die Dinge in den **Kreislauf der Dinge** eingetreten sein. Aber tatsächlich bewegt sich nichts von allein. Wenn etwas kursiert, so deshalb, weil ich dieses Etwas in Bewegung gesetzt habe, weil ich meinen kleinen philosophischen Kreisel aufgezogen habe und nun dabei zuschaue, wie er sich dreht. Er dreht sich schon lang, so lang, daß es mir vorkommen mag, als ob es niemals anders gewesen sei. Ich halte meine Hände im Schoß, schaue zu, ganz befriedigt über mein kleines Selbsttäuschungsmanöver. Seit Ewigkeiten, sage ich, dreht sich alles im Kreis.

Wenn ich die Hände im Schoß halte, ein unbewegter Beweger in demonstrativer Untätigkeit, so nur, weil ich den Anfang verleugne, diesen ersten Dreh, mit dem ich mein Spielzeug ins Spiel gebracht habe. Oder es ist mir entfallen. Vom bloßen Schauen ist mir ganz schwindelig geworden. Es rührt wohl daher, daß mein Auge die flirrende, leicht schwankende Umrißlinie des Kreisels zu fixieren sucht, daß ich, beim Versuch, die Unregelmäßigkeit meines Kreisels sozusagen zu übersehen, mit meinem Blick immerfort etwas nachrücken muß. Hypnose, so sagt man, ist die Dominanz eines Sinns über die anderen Sinne. Meiner Schaulust aber läuft der Kreis, läuft der Kreisel voraus. Schließe ich die Augen, so hängt mir das Bild eines idealen Kreises nach, einer vollendeten Form ohne Anfang und ohne Ende. Eigentlich (so denke ich jetzt, mit geschlossenen Augen) gibt es keinen Grund, auch nur einen Finger zu rühren. Dort, wo mein Handgriff war, dieser kleine Dreh, mit dem ich den Kreisel ins Laufen gebracht habe, steht ein Begriff: ein Kreis, göttliches Licht.

Was passiert, wenn meine Hand die Form wiederholt, wenn sie einen freihändigen Kreis aufs Papier zu werfen sucht? Dort, wo die Hand ansetzt, mit einem kleinen, übermäßigen Druck (dem Überschwang eines jeden Beginnens), wo sie die Linie ansetzt und ihrer Krümmung folgt, in tastender Bewegung, formiert sich kein Kreis, sondern ein mehr oder minder kreisförmiges Verfehlen. Dieses Verfehlen jedoch muß man nicht notwendig als konstitutionelles Unvermögen der menschlichen Hand auffassen, die sich dem reinen Gedanken nur annähern kann, sondern sie trägt in sich, als Gestus und Körperabdruck, die Form, die der formvollendete Zirkel verleugnet. Schon der Gedanke beruht auf einem Vergessen: denn dem Begrifflichen geht das Handgreifliche doch voraus. Und so wäre der makellose Kreis vielmehr eine Form, die die Handschrift vielmehr auslöscht, kein MANUS- sondern TYPOSKRIPT.

Wie aber hätte dies angefangen? Wie kann man sich einen Kreis vorstellen in **statu nascendi**? Wohl nicht. Die vollendete Form verleugnet ihre Genese, sie strebt dem Register entgegen, wo die Perfektion noch mehr ist als das Plus-quam-perfekt. Nicht nur vollendete sich die Form, sie war schon formvollendet – vor meiner Zeit. So wie das Alphabet (dieser erste symbolische Kreislauf) aus jener Jahrtausendwende hervorgeht, die von den Altertumskundlern die finstere Zeit benannt wird, so steht den griechischen Naturphilosophen der Kreis vor Augen, formvollendet. Oder besser: er scheint formvollendet deshalb, weil er seit einiger Zeit kreist. Es ist jenes Vergessen, das aus ihm ein Objekt macht, das nicht von Menschenhand ist. Und gerade, weil er ungeschaffen scheint, weil er niemandes Handschrift trägt, vermag sich das

Phantasma der Unendlichkeit daran zu heften. Auf der Peripherie der Kreises, so heißt es bei Heraklit, fallen Anfang und Ende zusammen. Wenn der Kreis fortan zu einer philosophischen Obsession wird, wenn die Philosophen sich dazu versteigen, die Laufbahn eines Pfeils als eine Serie unendlich vieler Kreise zu begreifen, so deshalb, weil der Kreis die Idee des unendlichen Körpers repräsentiert, der keinen Anfang hat und kein Ende. Der Kreis, kurzum, ist das Bild der Metaphysik.

Die Metaphysik sperrt mich aus um eines Idols willen. Im Kreis wiederholt sich jenes Schisma, wie es auch dem alphabetischen Zeichen zuteil wurde. Aus den mannigfaltigen, verschmierten und unscharfen Mischformen löst sich die FORM, so wie sich das Sprachzeichen des Körpers entledigt und zum reinen ZEICHEN wird. So sehr sind wir im Labyrinth dieser Zeichen verfangen, daß wir ganz blicklos geworden sind für ihre Körperlichkeit, daß es einer eigenen Vergegenwärtigungsleistung bedarf, um den im alphabetischen Zeichen fortlebenden Bildsinn zu vergegenwärtigen. Dabei ist es ganz einfach. Stelle ich das große A auf den Kopf, so läßt sich der ursprüngliche Bildsinn gut ausmachen: da sind die beiden Hörner des Stiers, das Joch – was präzis jener Bedeutung entspricht, die das Zeichen in der kleinasiatischen Schriftkultur des zweiten Jahrtausends vor Christus innehatte. Das ist die eigentliche Bedeutung des Kreises: er raubt mir den Körper, aber er schenkt mir die FORM, das ZEICHEN, er schenkt mir eine Welt, ganz aus Sprache gemacht und aus Licht.

Von Dädalus (der als der Urvater der griechischen Plastik gilt) wird erzählt, daß er Holzstelen, lebendige Bildwerke, erschaffen habe, so vollkommen,

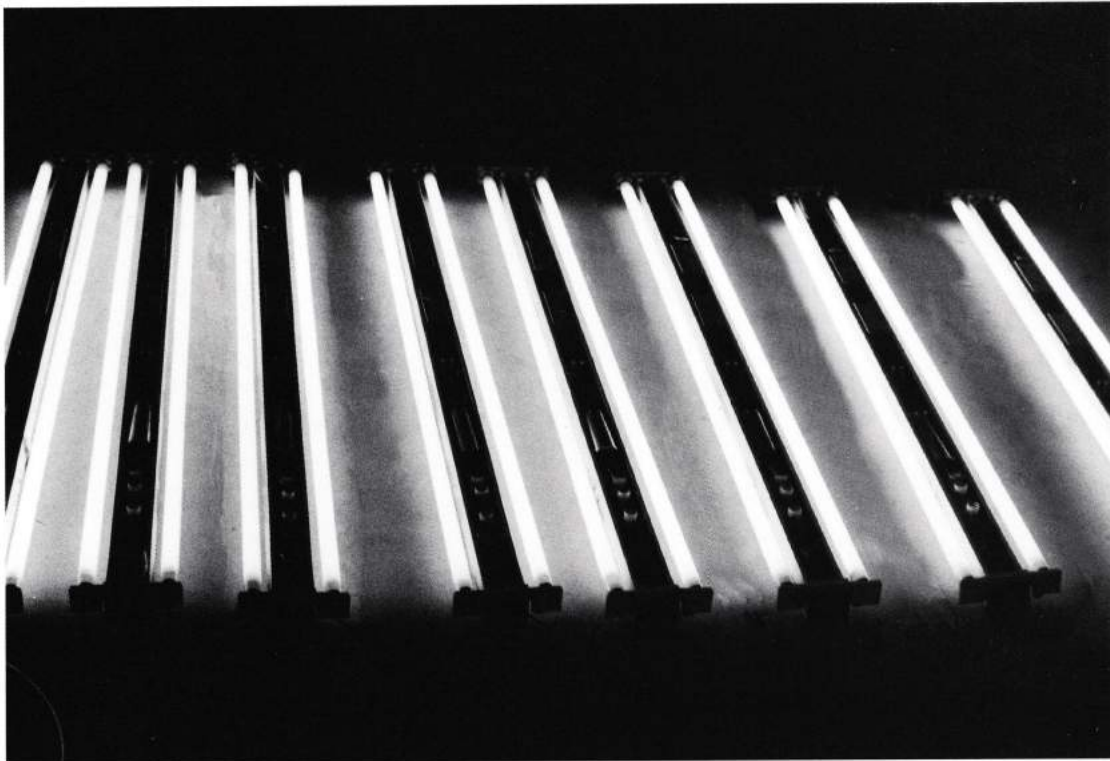
daß sie, wenn man ihnen den Rücken zugekehrt habe, sich einfach davongemacht hätten. Mit der Geschichte dieser ambulanten Holzstelen hebt die Geschichte des **AutoMobils** an, die den abendländischen Geist in all seinen symbolischen Kreisläufen begleitet. Freilich korrespondiert der Begeisterung über das Eigenleben der Dinge ein erster, tiefer Schrecken: plötzlich und hinterrücks mit dem Verschwinden des eigenen Artefakts und das heißt doch: des eigenen kulturellen Schattens konfrontiert zu werden. Wenn das Idol wie eine helle Sonne über der antiken Kultur aufgeht, so steht hinter ihr ein tiefschwarzer Zwillingplanet: die Möglichkeit der Abwesenheit.

Dem Idol zu nahe zu kommen ist tödlich – und so ist die Botschaft, die der Vater dem unbesonnenen Sohn übermittelt: das Maß zu wahren. Freilich ist dieser Ratschlag nicht bloß die feile Altersweisheit, als vielmehr die Frucht einer selbstdurchlittenen Unbesonnenheit. Während der reife Dädalus stets als Medium der anderen auftritt, zeigt das Porträt des Künstlers als junger Mann vor allem einen bis zur Gewalttätigkeit ehrgeizigen und eifersüchtigen Heißsporn. Die Geschichte beginnt damit, daß Dädalus, der ein Athener Steinhauer ist, beim Steineschneiden die Begierde verspürt, den rohen Stein, statt ihn zu zersprengen, mit einem feinen und säuberlichen Schnitt in zwei Hälften zu teilen. Dazu ersinnt er, Zähne in ein Metallblatt zu schneiden – womit so etwas wie eine Säge konstruiert ist. Nun hat Dädalus einen Schüler, Talos mit Namen. Dieser eifert seinem Meister begierig nach, wobei er, überaus begabt, noch über seinen Kopf hinauszuwachsen vermag. Es gelingt ihm, die Erfindung des Meisters zu perfektionieren, und zwar dadurch, daß er, anstatt

sich eines Sägeblattes zu bedienen, eine kreisrunde Metallscheibe nimmt und diese mit Zähnen versieht. Die Konstruktion dieser Kreissäge nun führt zu einem ersten Kreissägenmassaker, tötet Dädalus, in dem ein eifersüchtiges Künstlerherz erwacht ist, den allzu gelehrigen Schüler. Als die Athener Bürger ihn dabei erwischen, wie er den Leichnam seines Schülers begräbt, gibt er vor, eine Schlange zu verscharren – aber seine Tat wird entdeckt und er flieht.

Von diesem Augenblick ist die Welt des Dädalus das Exil. Sie ist es räumlich, sie ist es aber auch darin, daß er von nun an in eine Welt der Schein- und Zwitterwesen gerät. Als Pasiphae, die Frau des

König Minos, in heillosen Leidenschaft für einen weißen Stier entbrennt, kommt er ihrer Leidenschaft mit einer Prothese zu Hilfe, einer hölzernen Kuh, mit deren Hilfe es ihr gelingt, sich begatten zu lassen. Auch der Sproß dieser Verbindung, der Minotaurus, wird für Dädalus zum Schicksal. Vom König Minos gebeten, den Minotaurus in einem Labyrinth einzuhegen, verfertigt er jenen berühmten Irrgarten. Dieses Labyrinth entspricht noch nicht dem kunstvollen Irrgarten, bei dem es darum geht, ins Zentrum zu gelangen – hier verhält es sich genau andersherum. Ins Zentrum zu gelangen ist so leicht, wie es tödlich ist (denn hier lauert der gefräßige Minotaurus) – und so bestand die Aufgabe vielmehr darin, den Weg zum



8 Doppel-Neonröhren · 150 x 150 cm · 1996

Ausgang unmöglich zu machen. Wie kunstvoll der Raum sich im Labyrinth verschlingt, wird ersichtlich daran, daß Dädalus selbst, der Erbauer des Labyrinths, nach Fertigstellung dieses Gebildes den Weg nicht mehr hinaus gefunden haben soll. Da er nun seinerseits verdammt ist, im selbstverfertigten, dunklen Zwinger mit seinem Gebilde, dem Minotaurus zu leben, entsinnt er ein Fluchtmittel, eben jene künstlichen, wachsbestrichenen Flügel, mit denen er zu jenem berühmten Flug aufbricht (in dessen Folge sein Sohn Ikarus der Sonne zu nahe kommt und vom Himmel herabstürzt).

In den Bildern des Dädalus verbergen sich immer andere Bilder und Geschöpfe, sie sind Vexierbilder, Hybride, „Installationen“, die etwas anderes maskieren oder einhegen sollen. Und je weiter er fortschreitet, desto mehr verfängt er sich in der selbsterschaffenen Komplexität. So daß, wenn die Kreise des Dädalus eine Bedeutung haben, sie darin besteht, daß sie Fluchträume sind, oder genauer: Passagen einer Flucht.

Enzyklopädie – das bedeutet: en kyklos padein, also im Kreis laufen. Seit dem Alphabet läuft die abendländische Kultur im Kreis, genauer: bewegt sie sich in den Grenzen jener symbolischen Maschinen, die uns ihrerseits mit Ersatzbildern für die abgetriebene Natur versorgen – eine Dialektik, wie ich sie in der Formel von der **Kultur als Engelmacherin** unterbringen würde. In diesem Sinn bezeichnet die Art, wie die Kultur die Dinge im Kreis laufen läßt, bezeichnet der jeweilig benutzte philosophische Kreisel das Fassungsvermögen dieser Zeit. Und ihren Schwindel. Gewiß ist nicht alles beim Alten geblieben – der Hochmut, mit dem die neuzeitliche Kosmologie auf die ptolemäischen

Kreisgebilde und Himmelschalen herabgeschaut hat, ist nur ein besonders eklatantes Beispiel – jedoch hat sich nichts wirklich Prinzipielles geändert. Die Dinge laufen im Kreis, nach wie vor. Nur daß sich an die Stelle der Himmelskörper das Räderwerk einer mechanischen Uhr gesetzt hat. Oder der in sich schwingende Regelkreislauf, der Parameterraum des Computers. Vom Labyrinth des Dädalus bis zu den Gedankenfiguren eines Charles Babbage läuft die gleiche Vision: das Bild einer Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Der perfekte Kreis, eine „Natur“, die nach dem Bild der Maschine geformt ist. – Auch das Begehren, diese Kreise sozusagen in alle Ewigkeit auszudehnen, sie nicht als Menschenwerk, sondern als Urform zu begreifen, ist das nämliche geblieben - und perpetuiert sich in der Idee dessen, was man heutzutage etwas hochgestochen ein „autopoietisches System“ oder schöder ein „natürliches Programm“ nennt.

Vielleicht kommt man aus den Kreisen des Dädalus gar nicht heraus. In diesem Sinn ist die Tat des Dädalus, der dort, wo er den Leichnam eines Rivalen vergräbt, eine Schlange zu verscharren vorgibt, vielmehr erhellend, erhellender als die Systemprogramme, die von künstlicher Intelligenz faseln, wo sich doch nur der **Herren eigener Geist** entblättert. Wenn in der Vita des Künstlers vor jenen Meisterwerken, die die Grenze zwischen der Kunst und dem Leben verwischen, ein Mord steht, und wenn dieses nichtwiedergutzumachende Vergehen am Anderen als Schlüssel zu lesen ist, so erzählt Kunst nicht nur von den Verheißungen des Kreises, von der Möglichkeit der Selbstentgrenzung, sondern sie berichtet, in verschlüsselter, symbolischer Form, davon, daß die andere Seite des Bildes ein Verlust ist.

Der Zirkel, der im Altägyptischen „Kerkel“ heißt, geht zurück auf die beiden indogermanischen Sprachwurzeln Ker und Kel. „Ker“ – das heißt: **nach vorn werfen** und von daher leitet sich ab: **kara** – der Kopf (**Karas** Horn, **karymbos** höchster Punkt). Und griechisch **korone** – die Krone, die auf den verweist, der sich all das zurechtlegt, auf den Menschen, die Krone der Schöpfung. Der Schädel. „Kel“ – das heißt „Verstecken“ und weist ins Verborgene. Cella – Zelle, Keller. Das ist der Raum, in dem ich mich verstecke, es ist aber auch der Helm, unter dem ich mein Haupt verberge, das Verhohlene, die Hülle, die Höhle. Der Schutzraum. Es ist all dies, was im Bild des Labyrinths zusammengefaßt wird. Höhle des Denkens, Geistkatakomben, Kopffinnenraum. Wenn mein Kreisel sich dreht, so ist es mein Kopf, der sich bewegt.

Vielleicht liegt auch die Gegenwart schon ein wenig zurück. Es war im Jahr 1746. Da liegt ein großes und leeres Feld (und in meiner Vorstellung scheint es mir wie eines jener weiten grünen Felder, wie sie heute als Soldatenfriedhöfe dienen, nur ohne die Kreuze). Es ist früher Morgen – und da steht ein Abt und weist siebenhundert Kartäusermönche an, in einem Kreis Aufstellung zu nehmen. Der Kreis ist riesig groß, ein paar hundert Meter im Durchmesser, jedoch können die Mönche einander noch sehen. Da jeder auf seinem Platz steht, beginnen die Mönche, schweigend, wie es ihre Ordensregel gebietet, einander mit Eisendraht zu verdrahten. Als dies geschehen ist, berührt der Abt ein Behältnis – es ist innen und außen mit Stanniol umwickelt und mit Wasser gefüllt. Ein kleiner Draht, der ausschaut wie eine kleine selbstgebastelte Antenne, führt ins Innere.

Und in diesem Augenblick, da der Abt dieses Behältnis berührt, passiert etwas Merkwürdiges, etwas, das den Namen **Zeitriß** verdient. Denn die siebenhundert Kartäusermönche beginnen zu zucken, gleichzeitig.

Nun stellt dieser Akt keinen obskuren Ritus, sondern eine hochwissenschaftliche Versuchsanordnung dar, und zwar aus der Frühzeit der Elektrizität, als es gelungen war, eine größere Ladung Strom in einem Kondensator zu speichern. Diese neuartige, für die damalige Zeit ganz unerhörte Macht hatte der Abbé Nollet kurz zuvor unter Beweis gestellt, als er **unter den Augen des Königs** hundertachtzig Soldaten in einem Kreis postierte, sie einander an den Händen fassen und durch eine einzige Entladung seiner Apparatur in die Luft springen ließ. In der mönchischen Version des Versuchs zielte die Frage nun darauf ab, herauszufinden, wie schnell diese merkwürdige Substanz sich durch den Raum bewegte – eine Frage, die zu dieser Zeit, als die Elektrizität noch einen nachgerade okkulten Stoff darstellte (und als man, wie noch der Philosoph Kant, darüber räsonnierte, ob Katzen etwa eine besondere **tierische Elektrizität** in sich trügen) durchaus nach Aufklärung verlangte. Und die Aufklärung kam, und sie kam so prompt, daß diese Promptheit alle herkömmlichen Erklärungsmuster durcheinanderbrachte. Denn die Elektrizität ist so schnell, daß man sie mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmen kann, es gibt hier keinen **Zeitfluß** mehr.

Aber diese Versuchsanordnung ist mehr noch als eine wissenschaftsgeschichtlich bedeutsame Episode, sie ist auch mehr noch als die Geburt unseres REAL TIME-Konzepts, sie markiert das

Phantasma der Moderne. Denn hier betreten **auf einen Schlag** all jene Figuren das Gedankenfeld, die für uns das Moderne an der „Moderne“ ausmachen. In diesem Sinn ist dieses Feld zugleich real als auch im höchsten Sinne metaphorisch – womit es das Zeug zu dem hat, was man ein epistemologisches Tableau, also ein Erkenntnisfeld nennen könnte. In diesem Feld werden die Begriffe von Raum und Zeit, aber auch der Begriff des Selbst, also der Autorschaft, neu codiert. Freilich geschieht dies nicht über irgendeine abstrakte Zeichenmaschine, sondern mit der äußersten physischen Prägnanz, sind die Techno-Mönche, die dort den zuckenden Leib der modernen Verfaßtheit abgeben, so etwas wie Piloten, die uns, handgreiflich und ergriffen zugleich, vor Augen führen können, was sich unserem zeitgenössischen Blick schon wieder entzieht. In diesem Sinne birgt dieses Bild (im Sinne des Selbst-Sehen-Könnens) eine andere **Autopsie der Moderne**. Wir haben hier den **Mann in der Menge**, und wir haben die Idee (oder besser: das Phantasma) von dem, was heute **Öffentlichkeit** heißt, wir haben den Fluß von Energie, das Massenmedium Elektrizität. Und weil dieses Medium sich **mit einem Schlag** entlädt, vermittelt sich so etwas wie eine **Ästhetik des Schocks**, die Sensation der Gleichschaltung durch den Raum und die Zeit: das, was wir **Aktualität** nennen und was man als die Entfernung der Ferne bezeichnen kann: Jetzt gerade, live in New York . . .

Hier liegt das Urbild der **modernen Gesellschaft**, das, was im 19. Jahrhundert dann **Nation** oder **Publikum** heißen wird – und heute, im ausgenücherten Sinn: Kommunikation, Mitgliedschaft. Die Empfindung, im gleichen Kreislauf zu

stecken. Das ist es, was sich den Mönchen vermittelt (und was in keiner Zeit zuvor sich in dieser Greifbarkeit hat vermitteln können): **Gleichschaltung**, die Gewißheit, einen kollektiven Körper zu bilden. Diese Gewißheit aber codiert den Einzelnen um, sie verwandelt ihn, dem Energiestrom gemäß, der sich von einem zum anderen überträgt, zum **Einer-im-anderen**.

Tatsächlich waltet hier, im strengsten Sinn des Wortes, ein „Übertragungszusammenhang“. Die Übertragung bedeutet, zurückübersetzt, **metaphora** – und in diesem Sinn könnte man sagen, daß das, was sich hier im Realen (in Gestalt der konvulsivisch zuckenden Mönche) überträgt, der Moderne erst langsam zu Kopf steigt und den Charakter des von uns so begriffenen Metaphorischen annimmt. Von nun an hängt die Gesellschaft im Netz, sie steht unter Strom. Dieses elektrisierte Gesellschaftsgebilde jedoch hat nichts mehr mit jener zentralperspektivischen Bildmaschine gemein, die auf den Einen & Einzigen, den Flucht- und Sehnsuchtspunkt in der Tiefe des Bildes, hinausläuft. Ein großer, abstrahlender Fernsehschirm, pointilisiert und verflüssigt zugleich, überschreitet dieses Gebilde die Grenzen unserer herkömmlichen Körpervorstellungen. Damit aber codiert das Netz der Moderne den **natürlichen** Körper um, so wie es den **symbolischen Körper** umdeutet. Der elektrifizierte Körper nähert sich jener Vorstellung an, wie ihn das Mittelalter über den Engel hegte. So schnell bewege er sich durch den Raum, so dachte man, daß, wenn er auf dem Wege von Barcelona nach Rom in eine Regenfront hineingeriete, kaum drei Tropfen auf ihn fielen . . .

Lichtkreise. Im Netz der Moderne geraten die Dinge auf eine neue Art in Bewegung. Nicht nur verweist ein jeder Körper darauf, daß er (als Teil des Logos-Zeichennetzes) als Schriftzeichen gedacht werden will, er ist, insofern sein elektromagnetisches Schattenkleid dekonstruiert und festgehalten werden kann, Teil einer neuartigen Schrift. Die Welt selbst ist zu einem Labyrinth der Zeichen geworden, das keinerlei festgefügte Form mehr hat, sondern das sich, eine immaterielle, verlichtete Architektur, umstrukturiert, von Mal zu Mal. Die Bilder der Moderne sind **Bilder auf Zeit**, Ephemeriden – die, wenn man ihnen den Rücken kehrt, sich davonmachen wie die Holzstelen des Dädalus. Folglich wird die Inszenierung des Fort-da, die Projektion, die Flüchtigkeit und die Doppelbelichtung zu einem Gegenstand der Kunst.

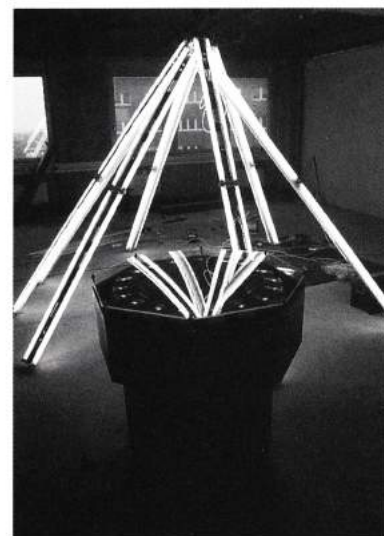
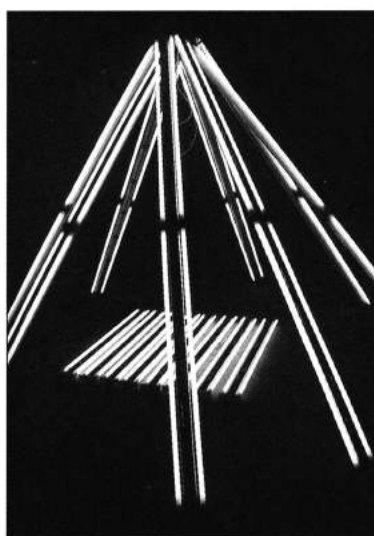
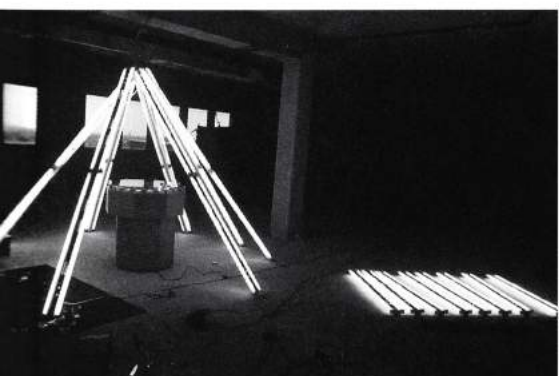
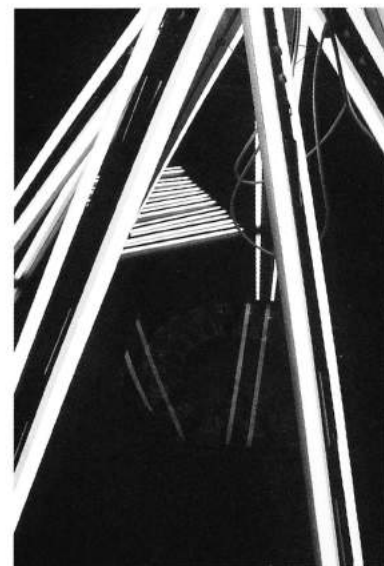
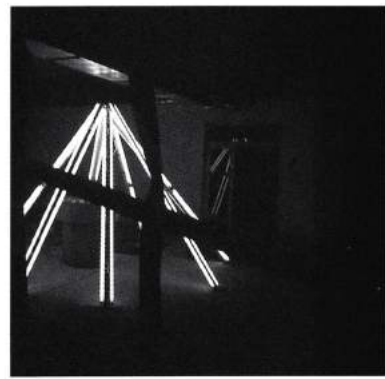
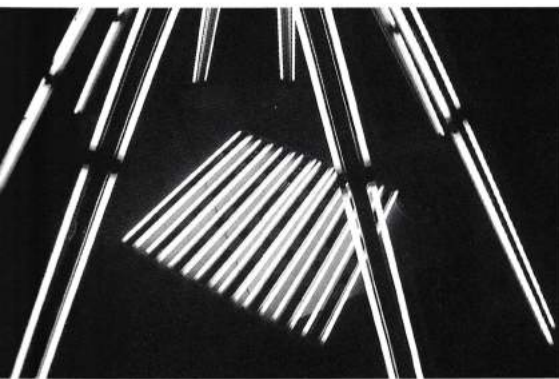
Es ist dieser Aspekt der Lichtmalerei, dem sich Dieter Härtel in seiner „Lichtkreise“-Installation zugewandt hat. Dieser Arbeit ist vorausgegangen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gefäß – das, insofern es andere Körper in sich zu fassen verspricht, eine Chiffre, ja geradezu das Meta-Objekt für alle erdenklichen Körper darstellt. Auf diesen Bildern findet etwas statt, was man eine

„Rückbildung“ im positiven Sinne nennen könnte. Die Reduktion auf die Form der Formen erlaubte, den Körper als solchen zu problematisieren, sein Volumen, sein **disegno**, sein Verschwinden im Raum oder sein Erscheinen als jäher Farbbliß oder in der Chromatik des Farbwolkenraums. Mit der Gefäße-Serie war die Frage nach dem Fassungsvermögen des Tafelbilds überhaupt gestellt. Wenn Härtel hier den Begriff der **unendlichen Fläche** entwickelte, so bezeugt dies, daß auch ein Tafelbild, das eine Reihe von Räumen und Zeitschichten in sich birgt, als ein Bild auf Zeit gedacht werden kann. In diesem Sinn ist die Verwendung des künstlichen Lichts nicht bloß ein modernistisch aufgepepptes Emblem, sondern ein weiterer Schritt in dem Rückbildungsprozeß, der notwendig ein Rückbesinnungsprozeß ist, immer neu. Hier nun geht es nicht mehr um die Körperlichkeit, sondern um den Gedanken, der dem Körper vorausgeht.

Mag sein, daß in den Lichtkreis einzutreten anmuten mag wie die Pilgerfahrt zu den Neongöttern, aber wenn dies so ist, so wäre das schon von Anbeginn so gewesen . . .

Martin Burckhardt

Probeaufbau im Atelier



Installation Lichtkreise · 300 x 300 cm · 8 Doppel-Neonröhren · 1996

Dieter Härtel

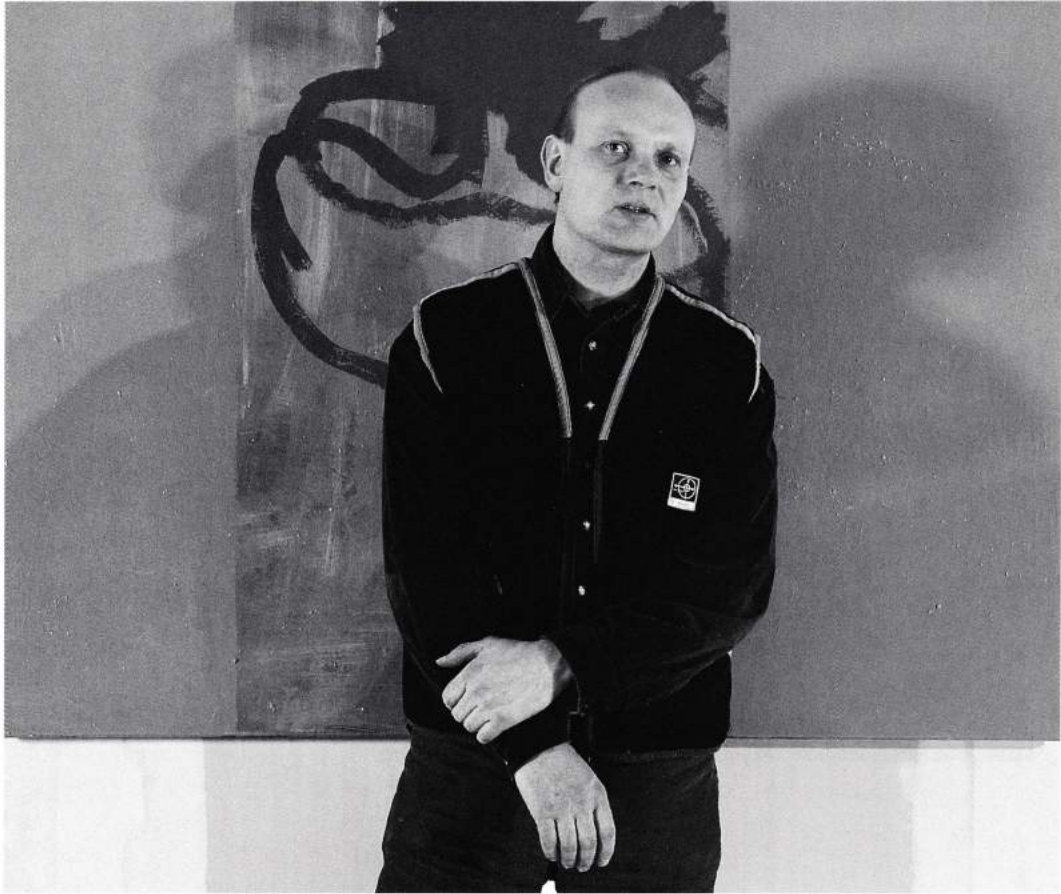
- 1955 geboren in Oldenburg
1979 – 80 Studium der Bildhauerei, Akademie der bildenden Künste Wien
1981 – 84 Werkkunstschule Flensburg (Ausbildung zum Holzbildhauer)
1985 – 86 Praktikum als Restaurator
seit 1986 freischaffender Künstler in Oldenburg
1987 Gründungsmitglied der Gruppe PALLAS (Ateliergemeinschaft und Produzentengalerie)
1989 Arbeitsstipendium des Landes Niedersachsen
1992 Austritt aus der Gruppe PALLAS. Lebt und arbeitet im Wechsel in Oldenburg und Hamburg
1993 Übersiedlung nach Hamburg

EINZELAUSSTELLUNGEN UND AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN

- 1987 „Kunstprovinz/Provinzkunst“ Oldenburg, Kopenhagen-Tåstrup
1988 Stadtmuseum-Oldenburg – Einzelausstellung –
Kunstverein Hannover (Herbstaussstellung)
1989 Atelierhaus Oldenburg – PALLAS –
Galerie Moderne Bad Zwischenahn
1990 Brüggebouw Emmen, NL – PALLAS –
Wanderausstellung der Oldenburgischen Landschaft
1991 Groningen, NL – PALLAS –
Galerie Moderne
1992 Kunstverein Oldenburg
Kunsthalle Wilhelmshaven } – PALLAS –
Atelierhaus Oldenburg
Anna Palais Oldenburg
Lamberti-Kirche Oldenburg
1994 Galerie 42 Oldenburg – Einzelausstellung –

ARBEITEN IM ÖFFENTLICHEN BESITZ

Landesmuseum Oldenburg
Bezirksregierung Weser-Ems
Artothek Oldenburg
Artothek Berlin
Museum Krakau, PL



Für die Realisierung des Kataloges gilt mein Dank



der OLB-Stiftung

und

der Kulturbehörde Hamburg

für die Betreuung und Text

Dr. Peter Reindl
Dr. Friedrich Gross
Martin Burckhardt

Besonderer Dank gilt

Hartmut Talke
und den Sammlern Eva-Maria + Peter G.

Impressum

HERAUSGEBER	Landesmuseum Oldenburg
AUSSTELLUNG	
Konzeption	Dieter Härtel Dr. Peter Reindl
Autoren	Dr. Peter Reindl, Oldenburg Dr. Friedrich Gross, Lüneburg Martin Burckhardt, Berlin
HERSTELLUNG	
Photographie	Norbert Gerdes, Oldenburg
Layout, Satz, Litho	WSD Sulzer-Sonnenberg, Hamburg
Druck	Struck Kreativ Druck, Hamburg
Auflage	800
©	Dieter Härtel Landesmuseum Oldenburg Die Autoren
ISBN	3·922 664·09 1



