

Günter Aust: Das Werk in seiner Zeit

1.

An Bildern, wie Christine Fausel sie malt, scheiden sich heute die Geister. Mancher Betrachter wird sich allein schon durch ihren äußeren Zuschnitt in seinem Kunstverständnis bestätigt, ein anderer eher unbefriedigt fühlen. Handelt es sich doch durchweg um Staffeleibilder, Formate also, die man in der Regel mit ausgestreckten Armen umfassen kann. In den Ausstellungen und Publikationen aktueller Kunst tritt diese Gattung heute sehr zurück. Als Inbegriff des nach außen abgegrenzten, sich selbst genügenden Kunstwerks war das Staffeleibild bekanntlich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Träger der entscheidenden Neuerungen und vielfältigen Verzweigungen der modernen Malerei. Bis hin zur freien Abstraktion der vierziger Jahre haben die führenden Maler aus allen Lagern, sofern nicht ein Auftrag besonderer Art vorlag, sich auf mäßig große Bildformate beschränkt. Erst die Aktionsmalerei Jackson Pollocks und die Farbfelder seiner amerikanischen Zeitgenossen haben bald nach dem zweiten Weltkrieg die bis dahin geltende Norm gesprengt. Die neuen Großformate entsprachen einer veränderten Auffassung von der Funktion der Malerei; der Betrachter taucht in einen prinzipiell grenzenlosen Farb- oder Aktionsraum ein.

Auf diese Befreiung von traditionellen Bildformen, die sich nur auf einen engen Kreis von Künstlern auswirkte, folgte in den Jahren um 1960 jene oft besprochene Wende, die der jungen Kunst auch Westeuropas weithin ein neues Gesicht gab. In Anknüpfung an Tendenzen der russischen Kunst der Revolutionszeit kam es nun zu extremer Reduktion der Bildbestandteile bis hin zu streng programmierten Strukturen. Neue Anziehungskraft ging jetzt auch von Praktiken aus, die die gewohnten Bereiche der Malerei und der Skulptur überschreiten. Viele Künstler griffen auf die Dada-Bewegung der Jahre 1915–1923 zurück, indem sie die Klischees der Massenkommunikationsmittel oder die materiellen Relikte der Alltagszivilisation zu Bildstoffen machten. Mit der Verwendung anonymer Fundstücke und Zitate aus den Medien der Werbung und aus anderen Sektoren der öffentlich verbreiteten visuellen Information setzte sich die Montagetechnik auch in der Kunst durch; ein Verfahren, das vom Einfall und von intelligenter Kombination lebt, sich von primärer manueller Gestaltung aus homogenem Material grundlegend unterscheidet und offener ist für eine Beteiligung auch ungeschulter Akteure. Dieser antielitäre Faktor hat gewiß zur Verbreitung der neuen Methoden beigetragen. Das Spektrum reicht von suggestiver Materialpoesie bis zur elektronischen Installation und zum raumgreifenden Environment, in inszenierten Aktionen und im Eingriff in die Landschaft erschlossen sich neue Dimensionen. Die zunehmende Nutzung von Photo, Film und Video durch bildende Künstler ist ein weiteres Symptom für die Bereitschaft, unter dem Motto einer »Expansion der Künste« den traditionellen Werkbegriff aufzuheben.

Der damit grob umschriebene Zweig der aktuellen Kunst ist ein Spiegel unserer von historischen Traditionen und Werten weitgehend abgekoppelten Zivilisation, die auf der Basis einer entfesselten Produktion, hoher Mobilität und allgegenwärtiger Informationsflut sehr frei mit Realitätsausschnitten umzugehen pflegt und sie in den öffentlich wirksamen Medien, vom Plakat über die Bildpresse bis zur Fernsehsendung, zu verführerischen Signalen verarbeitet. In der Aneignung ähnlicher Verfahrensweisen sehen viele Künstler einen Weg, die verschleierte Manipulation zu unterlaufen und – etwa mit der Behandlung sozialer oder ökologischer Fragen – eine gesellschaftliche Rolle zu finden. Denkt man daran, daß die industriell betriebene Bildproduktion aller Sparten, ob auf kommerzieller oder auf öffentlich-rechtlicher Grundlage, das Bedürfnis der überwältigenden Mehrheit nach visueller Kommunikation bereits erfüllt, wird man die Hoffnung auf eine neue soziale Funktion der Künstler nicht allzu hoch spannen.

II.

An diese in den letzten drei Jahrzehnten international zunehmend verbreiteten Tendenzen mußte hier erinnert werden, weil sie entscheidend gefördert wurden von Künstlern der um 1925–1930 geborenen Generation, der auch Christine Fausel angehört. Daß unter den bekannteren Künstlern dieser Altersstufe sich nur wenige ganz der Malerei gewidmet haben, hat sich aber auf die Kontinuität und das Niveau der

Malerei nicht negativ ausgewirkt, denn der Ausfall in der genannten Generation wurde überbrückt einerseits durch das reife Werk der bereits älteren, andererseits durch das Frühwerk der merklich jüngeren, in den dreißiger Jahren geborenen Maler. Man könnte hier viele große Namen aus der internationalen Kunstszene aufzählen; festgehalten sei nur, daß in Deutschland Künstler wie etwa Bruno Goller (geboren 1901), Emil Schumacher (1912) oder Bernard Schultze (1915), und aus der Generation ihrer Schüler so unterschiedliche Kräfte wie Konrad Klapheck (1935), Dieter Krieg (1937) oder Georg Baselitz (1938) zur fortdauernden Aktualität der Malerei bis in unsere Tage beigetragen haben.

Zeigt sich in diesem Kreis das Vertrauen in die Malerei als Mittel visuellen Ausdrucks noch ungebrochen, so wird diese Funktion bewußt relativiert, wenn die Malerei Motive aus der Produktion der Massenmedien aufgreift und deren Optik übernimmt, und sie wird erst recht in Frage gestellt, wenn Maler wie Gerhard Richter und Sigmar Polke die für ihr Metier traditionsgemäß geltenden ästhetischen Kriterien ironisieren, stereotype Erwartungen und Wahrnehmungsmechanismen gleichsam zum Thema ihrer Bilder machen.

Solche Selbstbefragung der Malerei ist berechtigt und fruchtbar, die Ergebnisse stützen aber nicht die immer wieder aufkommende These, die modernen Kommunikationstechniken hätten die alten manuellen Verfahren visueller Darstellung endgültig zum Absterben verurteilt. Nicht allein unbestreitbare künstlerische Leistungen sprechen gegen diese einseitige Sicht, sie ist auch theoretisch unhaltbar. Wenn man grundsätzlich akzeptiert, daß authentische Kunstwerke aus individuellen Impulsen und Reaktionen auf zeit- und situationsbedingte Gegebenheiten hervorgehen, dann ist nicht einzusehen, daß der Einsatz irgendeines bewährten Mediums überholt sein sollte. Das gilt namentlich für eine so elementare menschliche Äußerung wie die Malerei, die man im Blick auf ihre Frühgeschichte geradezu als anthropologisch fundiert bezeichnen darf. Der weite Spielraum, den wir der Malerei als einer Antwort auf Erfahrungen visueller, psychischer und sozialer Art zugestehen müssen, schließt auch den Bezug auf eine Umwelt nicht aus, die von der Überformung durch die technische Zivilisation und von gesellschaftlichen Konflikten weitgehend verschont geblieben oder zumindest nicht sichtbar geprägt worden ist. Die dort noch mögliche unmittelbare, nicht durch moderne Medien deformierte Wahrnehmung vermag offenbar immer noch das bildnerische Potential zu aktivieren, das letztlich den Rang eines Werkes bestimmt.

Wenn Christine Fausel sich aus persönlichem Entschluß der Großstadt und der Flut industriell produzierter Information entzieht und keinen Anspruch auf Kulturkritik erhebt, wird sie bei manchen Zeitgenossen auf Vorurteile treffen und wenig Verständnis erwarten können. Dabei liegt ihrer Position nichts anderes zugrunde als die immer und überall geforderte Einheit von Leben und Kunst, die ja nur der Einzelne für sich verwirklichen kann. Die Anerkennung dieses Weges setzt voraus, daß man sich von einigen gängigen Kriterien und Begriffen löst, die die Beurteilung von Kunstwerken häufig mitbestimmen, jedoch methodisch verfehlt sind. Dazu gehört die Vorstellung von einem den Künstler mehr oder weniger verpflichtenden »Zeitgeist«, in Wirklichkeit nur ein von den konkreten kulturellen Erscheinungen abgeleitetes Phantom. Abschied nehmen sollte man auch von der Erwartung einer permanenten »Innovation« sowie von dem in bezug auf die Kunstgeschichte mißverständlichen Begriff »Entwicklung«; ein biologischer Vorgang kann allenfalls als Schema für eine eng mit der Entfaltung der Persönlichkeit verbundene Phase eines Lebenswerkes gelten. Selbstverständlich vollzieht die Arbeit Christine Fausels sich nicht in einem geschichtslosen Raum; sie ist sich des Zustands der Welt und des eigenen Standorts im historischen Zusammenhang durchaus bewußt, und wenn ihr auch die kritischen oder analytischen Absichten anderer Künstler fremd sind, so ist ihr Werk doch ohne weiteres in das Gesamtbild der Malerei in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts einzuordnen. Ein Blick auf ihren Werdegang läßt erkennen, wie Leben und Kunst sich hier durchdringen, menschliche und kulturelle Erfahrungen sich auf die Arbeit ausgewirkt haben.

III.

Geboren wurde C. F. am 30. November 1925 in Wilhelmsdorf unweit von Ravensburg in Oberschwaben, wo sie auch aufwuchs und bis heute lebt und arbeitet. Der Ort hat eine kurze Geschichte als Gründung württembergischer Pietisten, denen König Wilhelm 1824 diesen Platz zur Besiedlung zugewiesen hatte.

Anregungen künstlerischer Art gingen weder von dem nüchternen Ort noch von ihrer Familie aus. Ihr Vater stammte aus Wilhelmsdorf und begann dort um 1925 mit der Fabrikation von Herrenkonfektionskleidung, die Mutter kam aus Barmen (heute ein Stadtteil von Wuppertal). Nach der Grundschule und ersten Oberschuljahren in Wilhelmsdorf besuchte C. F. das Gymnasium in Friedrichshafen am Bodensee, dort legte sie 1944 das Abitur ab. Mit dem Entschluß, Malerin zu werden, folgte sie ganz ihrer persönlichen Neigung. Um dieses Ziel zu erreichen, schien ihr die Ausbildung an der Akademie einer Großstadt außerhalb ihrer schwäbischen Heimat am besten geeignet zu sein. Ihre Bewerbung um einen Studienplatz an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf bereits im Herbst 1945 zeugt von bemerkenswerter Selbstständigkeit und Zielstrebigkeit. Für dieses erste Nachkriegssemester in dem größtenteils noch zerstörten ehrwürdigen Akademiegebäude hatten sich rund hundert Bewerber gemeldet; nach einer Prüfung gehörte C. F. zu den 36, die aufgenommen wurden. Die nahezu familiäre Atmosphäre zu Beginn des neuen Akademiebetriebs hat den Einstieg erleichtert und kam auch der Intensität der Ausbildung zugute. Noch wichtiger war aber, daß C. F. in Düsseldorf sofort bedeutende Lehrer antraf, darunter den Maler Wilhelm Schmurr (1878–1959) und den Graphiker Otto Coester (1902–1990). Schmurr hatte bei aller puritanisch-ernsten Gegenständlichkeit und gedämpften Farbigkeit seiner Malerei den harten altdeutschen Zug der doktrinären Neuen Sachlichkeit immer vermieden; er wird seine Schüler zu illusionsloser Aufrichtigkeit und zu malerischer Disziplin angehalten, vor dekorativen Effekten eher gewarnt haben. Coesters Radierungen wiederum, die zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Graphik der vierziger und fünfziger Jahre zählen, gaben ein Beispiel gegenständlicher Metamorphose und genialer Ausschöpfung der technischen Mittel. Obwohl C. F. vom Werk dieser beiden Künstler weder in thematischer noch in stilistischer Beziehung etwas übernommen hat, verdankt sie ihnen doch vielleicht Entscheidendes. Mit ihrer Gewissenhaftigkeit und ihrer Einsicht in das Wesen der künstlerischen Arbeit setzten Schmurr und Coester die Maßstäbe, an denen C. F. sich orientierte. Coester pflegte mit einem Kreis von etwa neun Studenten montags abends einen privaten Kurs zur Literatur- und Kunstgeschichte abzuhalten, bei dem vor allem die während des Dritten Reiches verfemten Vertreter der Moderne zur Sprache kamen. C. F. erinnert sich, damals besonders von Künstlern wie Munch, Kollwitz, Rouault sowie von dem unter Laien kaum bekannten Maler und Radierer der Rembrandt-Zeit, Hercules Seghers beeindruckt gewesen zu sein. Seghers war aufgrund der erfindungsreichen Technik, die seine Werke geprägt hat, ein Vorbild Otto Coesters. Die persönliche Bindung zwischen Coester und C. F., die 1947 begann, sollte sich bis zu Coesters Tod im Sommer 1990 bewähren.

Um seinen Schülern die deprimierende Erfahrung einer in materieller Hinsicht aussichtslosen Künstlerexistenz zu ersparen und ihnen damit auch mehr innere Freiheit zu verschaffen, erwartete Coester, daß sie sich entweder vor dem Studium einer handwerklichen Ausbildung unterzogen oder zusätzlich die Lehrbefähigung als Kunsterzieher erwarben. Für C. F. lag der letztere Weg näher. Nachdem sie ein Jahr lang das Werklehrerseminar besucht und 1950 in Düsseldorf den künstlerischen Teil des Staatsexamens bestanden hatte, wechselte sie zur Universität Tübingen, um dort bis 1952 die für ein Lehramt geforderte Ausbildung in einem wissenschaftlichen Nebenfach zu absolvieren. Daß sie sich für die Geographie entschied und dabei vor allem mit der Geomorphologie, der Lehre von der Entstehung der Landschaftsformen befaßte, wirft ein Licht auch auf die Richtung ihres künstlerischen Interesses.

Schon während des Studiums an der Düsseldorfer Akademie hatte sie sich auf das Thema Landschaft konzentriert, zu den Motiven gehörten Gegenden am Niederrhein und die Insel Sylt. In der Phase, als sie begann, sich mit zeichnerischen Mitteln den bildnerisch ergiebigeren Landschaften Schwabens zuzuwenden, trat ein Ereignis ein, das ihre persönliche Lage völlig veränderte und alle künstlerischen Pläne fürs erste aufhob. Im Jahr 1952 starb ihr Bruder, der in der Konfektionsfirma die Nachfolge des Vaters antreten sollte. C. F. fühlte sich verpflichtet, in den Betrieb einzutreten und sich auf dessen spätere Leitung vorzubereiten. In den nächsten 24 Jahren konnte sie daher nur noch in freien Stunden und in den Ferien künstlerisch arbeiten. Es spricht für ihren starken bildnerischen Trieb, daß es ihr dennoch gelang, eine eigene malerische Sprache zu finden und reifen zu lassen, auch über die Zeit hinweg, in der sie mit großem Engagement die Firma zu beachtlichen Erfolgen führte.

Gegenstand ihrer Malerei war dabei immer die Landschaft, diese im weitesten Sinne verstanden als Ausschnitt einer gewachsenen, von natürlichen Strukturen, wie Geländeformen und Vegetation bestimmten Wirklichkeit. Das konnte ein Motiv aus dem heimatlichen Landstrich nördlich des Bodensees sein, oft nur der Obstgarten und die Strauchwildnis am eigenen Haus, oder auch eine der Landschaften, die sie auf längeren Reisen mit Otto Coester kennenlernte und in sich aufnahm. Von 1952 bis 1957 lagen die alljährlich wechselnden Ziele in der Provence, der Auvergne, in Burgund und im französischen Jura, von 1958 bis 1975 in der Toskana, in Umbrien und den Cinqueterre nördlich von La Spezia. Zeitweise dienten Pienza und Assisi als Standfür Studienfahrten ins Land.

C. F. hatte zunächst mit Landschaftsstudien in Aquarellfarben begonnen Mitte der fünfziger Jahre ging sie zu Wachsfarben und dann bald zur Ölmalerei über. Die meisten Bilder in Wachsstechnik sind kleinen Formats und mit gebrochenen Grün- und Ockertönen weitgehend am Natureindruck orientiert.

Die Machart ist locker und vermittelt nichts Stoffliches oder greifbar Plastisches, gibt vielmehr nur den Aufbau des Geländes und seine farbige Erscheinung wieder. Gelegentlich sind nur einige tragende Partien eines solchen Landschaftsausschnitts ins Bild übernommen, so daß Teile der Leinwand frei bleiben. Manche Studien aus dem Jahr 1958 erinnern im Motiv an Farbskizzen, wie sie von deutschen Malern der Romantik in den Bergen der Umgebung Roms angefertigt wurden. Auffallend ist bei bei C. F. der Verzicht auf räumliche Tiefe, die Beschränkung auf relativ enge Geländeausschnitte mit hochliegendem Horizont. Wer die frühe Nachkriegszeit nicht mit Bewußtsein erlebt hat und die damalige deutsche Kunstszene nicht beobachten konnte, wird vielleicht fragen, warum die Künstler der damals jungen Generation es nicht als ihre Aufgabe empfanden, sich mit der eben überstandenen grauenvollen Vergangenheit oder mit den nicht geringen Problemen der Nachkriegsjahre bildnerisch auseinanderzusetzen. Daß Ältere, wie zum Beispiel Hofer und Dix, dies in mehr oder weniger verschlüsselter Form getan haben, ist bekannt. Mancher Theoretiker kann sich noch heute nicht damit abfinden, daß damals in allen freien Ländern die jüngeren Künstler die Zwänge der Kriegszeit vergessen, alle über die Menschlichkeit des Einzelnen hinausgehende Verpflichtung abschütteln wollten. Die fortdauernde Diktatur im Osten, neue Kriege und die Drohung weltweiter atomarer Katastrophen führten wohl die meisten zur Einsicht in die eigene Ohnmacht gegenüber einer Geschichte, die blind wie ein Naturprozeß unaufhaltsam abzulaufen schien. Unter solchen Umständen schien Freiheit zur Entfaltung der Person – was man später Selbstverwirklichung nannte – das einzige verpflichtende Ziel zu sein. Das war in Frankreich nicht anders als in Deutschland. Die in Frankreich entstandenen, teilweise durch deutsche Emigranten in Gang gebrachten neuen malerischen Strömungen – Informel, Peinture de geste, Abstraction lyrique – haben bekanntlich seit den frühen fünfziger Jahren die deutsche Kunst stark beeinflusst. Im Frühwerk von C. F. ist eine vorübergehende Wirkung jener Richtung wahrzunehmen, die von einer spezifisch französischen malerischen Tradition – Cézanne, Bonnard, Bissière – ausgegangen war, der sogenannten Lyrischen Abstraktion. Angeregt durch eine Veröffentlichung in der Zeitschrift »L'art d'aujourd'hui« entstanden einige Kompositionen aus leicht geometrisierenden Kleinformen, die durch transparenten Farbauftrag und gegenseitige Überschneidung eine abstrakte, schwebende Räumlichkeit suggerieren. Auf diese kurze experimentelle Phase folgten 1957 in der Auvergne eine Reihe von Studien, die trotz annähernd mosaikhafte strenger Struktur in der Gesamtanlage und der Farbskala wieder deutlich von der Landschaft abgeleitet sind; hier und da fühlt man sich ein wenig an die spätesten Bilder Cézannes erinnert. So drängen sich bei C. F. in wenigen Jahren Arbeiten unterschiedlichen Stils zusammen. Man glaubt ein Suchen in einer bestimmten Richtung erkennen zu können, eine Bewegung auf ein Ziel hin, das der Malerin vage vorgeschwebt haben mag, dem sie aber nicht in der bloßen Vorstellung, sondern nur durch die Arbeit am konkreten Material näherkommen konnte.

Den jeweiligen Landschaftscharakter in eine malerische Form von eigenem Gewicht zu überführen, gelang ihr ab 1960. Oberschwäbische und umbrische Motive sind zu Ölbildern noch bescheidenen Formats verarbeitet, die aus breit aufgetragenen, teils locker bewegten, teils schärfer gerichteten und fest verspannten Strichen und Flecken, aus differenziert abgestuften Tönen, die etwa das helle Grün des deutschen Frühsommers oder den Ocker und das silbrige Olive Italiens aufnehmen, einen lebendigen Farbraum entstehen lassen. Wie schon bei früheren Arbeiten verstärkt der hoch angesetzte Geländeabschluß

die Bindung des Motivs an die Bildfläche, doch hat die Darstellung sich nun von der klassischen Perspektive und damit auch vom Standort der Malerei gelöst, ist in die Distanz eines selbständigen Gefüges aus Formen und Farben gerückt. Da hiermit ein für das Werk von C. F. entscheidendes Stadium erreicht ist, liegt nahe, kurz auf die historischen Voraussetzungen einer solchen Bildkonzeption einzugehen.

IV.

Widmet sich ein Künstler jahrzehntlang ausschließlich einem einzigen Gegenstandsbereich, so sagt das nicht allein etwas über seine emotionale und ästhetische Beziehung zur Umwelt. Unter bestimmten historischen Umständen wird er sich auch der Möglichkeiten bewußt sein, die dieser für eine Erneuerung oder gar eine radikale Veränderung der bildnerischen Sprache bietet.

So entsprach die überaus wichtige Rolle des Landschaftsbildes in der Frühzeit des Impressionismus ganz der Neigung der Künstler den spezifisch malerischen Ausdrucksmitteln, also der Farbe und der persönlichen Handschrift möglichst freie Entfaltung zu gewähren, die stofflichen Merkmale der Dinge dagegen zu unterdrücken. Zeigt sich doch Landschaft vor allem als ein visuelles, nicht unmittelbar greifbares Phänomen. Zudem können die Geländeformen, die organische Gestalt der Vegetation und die Farbverhältnisse der Natur vom Maler als Modell für einen harmonischen Bildaufbau empfunden werden.

Als vor mehr als hundert Jahren Paul Cézanne die Wendung einleitete, die von der Wiedergabe optisch registrierter Daten zu einer Malerei »parallel zur Natur« überging, begründete er ein neues Verhältnis des Bildes zur visuellen Erscheinung und löste damit die Kette künstlerischer Umwälzungen aus, die mit der gegenstandslosen Malerei endete. Auf Cézanne kann sich noch eine Praxis berufen, die, wie etwa die Malerei von Jean Bazaine, zu Bildstrukturen kommt, in denen nichts konkret Gegenständliches identifiziert werden kann, vielmehr nur noch ein subjektiver Extrakt der visuell erlebten Situation vermittelt wird. Vielen Bildbetrachtern dürfte die Erfahrung nicht fremd sein, daß jeder gegenstandsbezogene Gestaltzusammenhang von einigem künstlerischen Rang unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten gelesen werden kann: einerseits als ein Komplex von Zeichen für den Inhalt einer Wahrnehmung oder einer Vorstellung, andererseits als ein relativ autonomes Gebilde aus Form- und Farbwerten. Selbst wenn der gegenständliche Aspekt (wie oft in Werken älterer Kunst) eine gewichtige Botschaft enthält und unser Interesse voll in Anspruch nimmt, wird doch die bildnerische Form nie aus dem Blick geraten. Umgekehrt kann die Form im günstigen Fall für unser Auge den Eigenwert einer in sich geschlossenen Gestalt annehmen, ohne deshalb den Inhalt der gegenständlichen Mitteilung oder die Assoziationen, die von Zeichen oder Symbolen ausgehen, völlig zu verdrängen. Diese Ambivalenz des Kunstwerks (die übrigens trivial illusionistischen oder bloß dekorativen Werken fehlt) ist das Ergebnis der vielfältigen Impulse psychischer und physischer, intellektueller und motorischer Art, die im Zuge des schöpferischen Prozesses wechselseitig aufeinander einwirken. Malerei verdankt dabei ihre besondere Flexibilität gerade der Einfachheit und Unmittelbarkeit des manuellen Verfahrens.

Die Tatsache, daß bei der Entstehung eines Kunstwerks ganz unterschiedliche Faktoren zusammenwirken, wird oft nicht genügend in Rechnung gestellt. Laien sehen häufig vor allem in der Emotion die entscheidende Voraussetzung künstlerischer Arbeit, Historiker neigen dazu, die Rolle des Intellekts zu betonen, Künstler sprechen oft nur von der Technik. Empfindung, Erinnerung, Wille, Wissen und Können sind aber immer zusammen an dem Vorgang beteiligt. Ein starkes visuelles Erlebnis- und Erinnerungsvermögen allein macht noch nicht den Künstler, ist nur eine Vorbedingung seiner Tätigkeit. Gestalt gewinnt ein Kunstwerk erst aus der Wechselwirkung der vorausgreifenden inneren Anschauung und des in Aktion und Reaktion fortschreitenden Umgangs mit dem Material. Nicht einmal das Ziel liegt dabei unverrückbar fest, um so weniger ist das Ergebnis vorhersehbar oder später wiederholbar. Auch eine nachträgliche Analyse des komplexen Vorgangs ist nicht möglich. Im Fall von C. F. stößt selbst der Versuch einer Beschreibung dessen, was auf einem Bild zu sehen ist, an die Grenzen, die der sprachlichen Vermittlung eines rein visuellen Sachverhalts gezogen sind. Dennoch bleibt die Aufgabe, den Typus und die individuellen Merkmale dieser Malerei sowie ihre Veränderung im Lauf der Jahrzehnte zu beschreiben; zu bedenken ist dabei auch der Wandel der äußeren Umstände.

V.

Bis 1978 hat C. F. ihre Bilder, auch diejenigen, die bei den Auslandsaufenthalten entstanden, vor der Landschaft im Freien gemalt. Doch schon in den sechziger Jahren verschob sich das Verhältnis des Bildes zu dem wahrgenommenen Naturausschnitt mehr und mehr. Bald war auf der Leinwand keine lokalisierbare Landschaft mehr zu erkennen. Farbelemente ganz unterschiedlicher Form und Ausdehnung übernahmen deutlich auf das Bildfeld als Ganzes bezogene Funktionen, markierten Akzente und Richtungsgegensätze, versetzten die Fläche in Spannung.

In diesen Jahren war C. F. auch in ihrer Tätigkeit für den elterlichen Konfektionsbetrieb besonders produktiv. Es gelang ihr in den späten fünfziger Jahren eine neuartige elegante Freizeitkleidung für Herren zu entwerfen, der ein beachtlicher Erfolg beschieden war und die in entsprechenden Veröffentlichungen auch dokumentiert ist. Die Firma verfügte bald über fünf Produktionsstätten im süddeutschen Raum. Von 1965 bis etwa 1969 war C. F. Vizepräsidentin des International Fashion Council für den Bereich der Herrenkleidung. Im Zuge des Typenwandels in der Freizeitmode und der allgemeinen Krise der deutschen Textilindustrie geriet die Fabrik 1976 in Konkurs und mußte aufgegeben werden.

Unterdessen hatte sich der Stil der Malerei von C. F. merklich verändert, vielleicht unterschwellig gefördert durch den Austausch mit Otto Coester, der nach seiner Emeritierung 1967 von Düsseldorf nach Wilhelmsdorf übersiedelte und als erfahrener Beobachter die künstlerische Arbeit von C. F. nun aus der Nähe begleiten konnte. Das durch seine für C. F. ungewöhnlich großen Maße auffallende Bild »Park« ist eine Vorstufe zu der neuen Malweise, die in Werken wie »Garten im November« um 1968/69 zum Durchbruch kam. Der bis dahin fast teppichhaft dichte Bildaufbau ist nun durch lange energische Pinselzüge und kürzere schraffierende Strichbündel aufgebrochen zu einer raumhaltigeren und kontrastreicherer Struktur. In den frühen siebziger Jahren zeichnet sich verstärkt eine Tendenz zur sperrigen, stellenweise spröde splitternden Formen ab, was vielleicht als Reflex innerer Anspannung in einer Phase besonders großer Belastung durch die Leitung eines gefährdeten Industriebetriebs zu deuten ist. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts stellen sich in den Bildern gelegentlich Formkomplexe und Chiffren ein, die eher auf figürliche oder stillebenhafte als auf landschaftliche Vorstellungen zurückzugehen scheinen; in einigen Werken dominiert ein leuchtendes Rot.

Das Jahr 1976, in dem C.F. die Tätigkeit als Unternehmerin aufgab, hat in künstlerischer Hinsicht zwar keine Wendung mit sich gebracht, doch hat die veränderte Lebensführung in den folgenden Jahren offenbar den Wandel zu freieren Ausdrucksformen begünstigt. Obwohl C. F. von 1978 an bis Ende Januar 1989 als Kunsterzieherin an einem Ravensburger Gymnasium und gleichzeitig in Wilhelmsdorf in therapeutischer Absicht mit geistig Behinderten arbeitete, blieb ihr nun doch wesentlich mehr Zeit für die Malerei, in der sie immer ihre eigentliche Lebensaufgabe gesehen hatte. Die Bilder wurden zahlreicher, der Anteil der über ein Meter hinausgehenden Formate größer. Neben reiner Ölmalerei kommt bei C. F. seitdem auch eine Mischtechnik auf der Basis von Öl und Eitempera vor. Aquarellfarben, die sie jahrzehntelang nicht mehr verwendet hatte, dienen ihr seit 1976 zur Vorbereitung und Erprobung neuer Bildvorstellungen. Auf solchen Blättern läßt sie der Inspiration und dem Pinsel freien Lauf. Doch nur wenig daraus geht dann in die Leinwandbilder ein, und ähnlich verhält es sich auch mit den vielen kleinen Skizzenbüchern, die C. F. seit 1984 auf ihren Reisen mit Aquarellen und Zeichnungen meist nach landschaftlichen Eindrücken füllt. Bei den Bildern aus den achtziger Jahren wirkt das konkrete Motiv meist nur im allgemeinen Aufbau, in einzelnen Formabläufen und im Farbklang nach. Darin, daß das Band zur Realität nie ganz durchschnitten wird, ist nicht ein Kompromiß zu sehen, sondern eine bildnerisch fruchtbare Position, die den Betrachter anregt, den Prozeß der Verwandlung zumindest streckenweise mitzuvollziehen.

C. F. fühlt sich heute nicht mehr abhängig vom einzelnen Motiv, wenn sie auch gerne in ihrem etwas verwilderten Garten malt, weil sie dort »den Raum zwischen den Dingen spürt« und weil das natürliche Wachstum um sie herum ihre Arbeit fördert. Selbst in dem Fall, daß eine Aquarellskizze die Erinnerung an einen bestimmten Eindruck stützt, folgt die Arbeit am Bild von Anfang an ihren eigenen Gesetzen. Die Imagination schöpft dabei aus einer in Jahrzehnten aufgespeicherten Naturanschauung, die sich weniger auf stoffliche Details als auf gewisse Grundmuster der Proportionierung gewachsener Formen, der Raum- und Farbverhältnisse in der Landschaft bezieht. Man darf sich die Konzeption eines solchen Bildes nicht als einen Vorgang vorstellen, der sich an einen vorgefaßten Plan hielte. Er beginnt etwa mit einigen

vagen Flächenteilungen und Akzenten, führt hier und dort zu Formbildungen, die den Keim zu einer komplexeren Gestalt enthalten und zu einer bildbestimmenden Figuration ausgebaut werden können. Es kann dabei zu einer Konstellation kommen, die ganz unerwartete bildnerische Möglichkeiten eröffnet und den ursprünglichen Ansatz vergessen läßt.

Vergebens würde man hier nach Einzelheiten suchen, die man isolieren und etwa als Schlüssel zum gegenständlichen Kern des Bildes nutzen könnte. Die Formen haben keinen Eigenwert, es zählt nur ihre Funktion im Aufbau des Ganzen. Die Schwierigkeit, in das Bild einzudringen, läßt an den Begriff »hermetisch« denken, der in den fünfziger Jahren zur Charakterisierung der Malerei der »Lyrischen Abstraktion« verwendet wurde. Auch die Farbe bietet in der Regel keinen eindeutigen Zugang. Ob da ein schweres Olivgrün, ein düsteres Violett und ein erdiger Ocker zusammenkommen oder ein helles kühles Grün, gebrochenes Rosa und liches Blau, ob ein Schwefelgelb oder ein kraftvolles Rot das Bild beherrscht, wirkt sich zwar entscheidend auf die Stimmung aus, legt den Betrachter aber keineswegs auf einen bestimmten gegenständlichen Bezug fest.

In fast allen ihren Bildern erweist sich C. F. als souveräne Koloristin von ausgeprägter Eigenart. Dem Gefälligen oder Dekorativen weicht sie aus, aber auch der abstrakte Farbsatz, der auf dem System der Spektralfarben beruht und von den frühen Vertretern der gegenstandslosen Malerei bevorzugt wurde, ist ihre Sache nicht. Ungebrochene Farben, so vor allem Blau, kommen zwar nicht selten vor, doch fast nie im Dreiklang der Primärfarben und meist ungebunden in die Mischfarben, die in der Natur dominieren. Wichtig ist ihr dabei die Balance kühlerer und wärmerer Töne, auch dies um Einklang mit unseren visuellen Erfahrungen in der Landschaft, deren Farben wir ja als harmonisch zusammenhängend empfinden. Der Duktus des Farbauftrags hat sich bei C. F. im Lauf der letzten drei Jahrzehnte spürbar verändert. Anfangs meist ruhig, breit und flächendeckend, ist die Pinselführung seit 1969 zunehmend impulsiver geworden. Bei den Bildern aus den achtziger Jahren sind die Teilflächen von offenen, richtungsbetonten Strichlagen bedeckt, die stellenweise heftig aufeinanderstoßen, sich aber auch zu einem reißenartigen Bewegungsstrom verbinden können. Alles Kalligraphische liegt C. F. fern; der Pinsel transportiert die Farbe auf verblüffend direkte, unreflektierte Art auf die Leinwand. Weder geschmäcklerische Peinture noch selbstgefällige Handschrift, erinnert das unkomplizierte Verfahren an die Technik der Künstlergemeinschaft »Brücke«.

Das Wort Komposition, das sich in Analogie zur Musik seit Kandinsky als Hilfsbegriff für das abstrakte Bild eingebürgert hat, ist bei C. F. ganz fehl am Platz. Zusammengesetzt sind ihre Bilder ja gerade nicht, ihre eher gewachsene Gestalt ist letztlich der Einfühlung in das Wesen der Natur zu verdanken. Anhand der einen oder anderen Skizze gewinnt man Einblick in frühe Stadien einer solchen Beziehung, so zum Beispiel bei den kleinen Aquarellen von den vier seit 1984 unternommenen Reisen nach Lappland. C. F. hatte das Land bereits 1950 aufgesucht. Der Charakter des ziemlich gleichförmigen Geländes mit seinen abgeschliffenen Steinen, den Moosen und Flechten ist ebenso wie der kühle, schwere Grün-Blau-Grauklang dieser Landschaft über die Skizzen in die Leinwandbilder eingegangen, die nachher im Atelier entstanden sind. Ist aber in den Skizzen jeweils ein standortgebundener Geländeausschnitt zu erkennen, so zeigt sich jedes der Bilder als räumlich nicht faßbarer Ort bewegten Lebens, weit entfernt von aller beschreibenden Funktion.

Der Wandel, dem jedes authentische künstlerische Lebenswerk unterliegt, muß im Fall von C. F. nicht als Fortschritt oder als Steigerung interpretiert werden, erklärt sich vielmehr ganz natürlich aus der unaufhaltsamen Veränderung der persönlichen Umstände und des Lebensgefühls, gewiß zum Teil auch aus der jede Wiederholung scheuenden Reaktion auf die eigenen Werke. Mit den rasch wechselnden Tendenzen der Kunst der mittleren und der jüngeren Generation hat dieser Wandel nichts zu tun; C. F. nimmt diese Vorgänge kaum wahr. Als 1986 in der Städtischen Galerie »Die Fähre« in Saulgau erstmals eine breite, alle Schaffensabschnitte umfassende Auswahl ihrer Arbeiten ausgestellt wurde, drängte sich die Erkenntnis auf, daß die Entfaltung einer zunehmend autonomen Bildgestalt in der Konsequenz der künstlerischen Haltung lag, die schon das Frühwerk bestimmt hatte.

Es kann nicht überraschen, daß im Todesjahr Otto Coesters, des Lebensgefährten durch vier Jahrzehnte, in der Malerei von C. F. eine Zäsur eintrat. Als die Lebenskraft des Hochbetagten dramatisch abzunehmen begann, kam es im Werk der Malerin zu einer Wendung, die unvorhersehbar war und ihr selber unerklärlich und seltsam zwanghaft erschien- Ende 1989 begann sie neu entstandene Bilder so oft zu übermalen, daß schließlich nichts von der gewohnten Farbigkeit übrig blieb. Von Januar 1990 an verzichtete sie dann ganz auf farbige Pigmente und griff stattdessen zu pulverisierten Metallen und Mineralien wie Eisen und Eisenoxyd, Glimmer und Quarz, zu Marmorgrües, Glasmehl und Glassplittern. Als Bindemittel diente nicht Öl oder Eiemulsion, sondern Acryl; die zähe, schwere Materie konnte auf der Leinwand nur mit den Händen verarbeitet werden. Auf diese Weise entstand in den Monaten bis zu Coesters Tod im August 1990 eine Serie von 20 Bildern. Die körnige, leicht schimmernde Paste in Tönungen zwischen Graphit-schwarz und Gelbgrau gebiert düstere, nahezu gestaltlose Metamorphosen, die hier und dort mit figür-lich deutbaren Zeichen einen Reflex der persönlichen Situation der Künstlerin enthalten, meist jedoch an das Erdinnere denken lassen. Erst eine Ende 1990 angetretene viermonatige Reise in außereuropäische Länder hat den Bruch geheilt und C. F. im Lauf des Jahres 1991 wieder Anschluß an die 1989 abgebro-chene Malerei finden lassen.

Die Reise führte im Dezember 1990 zunächst für einige Wochen nach Hawaii, wo C. F. eine Wanderung mit Rucksack und Zelt ins Innere einer der Inseln unternahm. Konfrontiert mit einer oft bis zum Horizont von der Lava erloschener Vulkane bedeckten, dabei meist regenverhangenen Landschaft, die an die vor-aufgegangenen »schwarzen Bilder« erinnerte, fühlte sie sich dem Ursprung der Erde nahe und manchmal auch ihrer Macht ausgeliefert. Mitte Januar reiste C. F. zu einer seit den Düsseldorfer Tagen befreundeten japanischen Familie nach Tokyo. Von dort aus führten Ausflüge ins Land und den bedeutenden Kultur-stätten. Der Kontrast zu Hawaii hätte kaum größer sein können. Die japanische Zivilisation mit ihren zeremoniellen Elementen im häuslichen Alltag und im städtischen Leben, die ausgeformte Kulturland mit den dekorativ wirkenden, sanft dem Gelände angepaßten Feldern und Pflanzungen schien C. F., die alles bildlich aufzunehmen gewohnt ist, eher graphischem als malerischem Sehen entgegenzukommen. In einem Brief vom 10. Februar bekannte sie, ein »Pinselmensch« zu sein und die »graphische Struktur« der japanischen Landschaft mit ihren Mitteln nicht umsetzen zu können. So hat der dreimonatige Aufenthalt in Japan sich einstweilen nur in den an Ort und Stelle entstandenen Aquarellskizzen und Zeichnungen niedergeschlagen. Die Eindrücke von der Vulkanlandschaft Hawaiis scheinen in den brodelnden Farbströ-men einiger Bilder dem Sommer und dem Herbst 1991 Spuren hinterlassen zu haben.

Im übrigen folgt C. F. auch in der jüngsten Phase ihrer Malerei dem Gestaltungstrieb, der in der eigenen Existenz wurzelt und alle bildnerischen Entscheidungen bestimmt, die an das vorliegende Werk anknüp-fen, es fortsetzt und erweitern, ohne sein Fundament aufzugeben. Solche Kontinuität ist selten geworden in der gegenwärtigen Kunstszene, in der oft verdrängt wird, daß Kunst ihre natürliche Grundlage in der ganzen Persönlichkeit mit allen Bindungen besitzt, sich nicht willkürlich nach aktuellen Forderungen oder Moden richten kann, und daß diese Verankerung nicht durch wohlmeinende Absichten, ausgefallene Ideen oder materiellen Aufwand ersetzt werden kann. C. F. beansprucht nicht, mit ihrer Malerei die Men-schen zu ändern, ist sich jedoch der existentiellen Bedeutung bewußt, die der Kunstausübung zufallen kann (was ihr übrigens auf anderer Ebene die Beobachtung geistig Behinderter bestätigt). Als Inhalt und als Ziel ihrer Malerei genügt ihr subjektive Wahrheit, und letztlich zählt alles andere in der modernen Kunst nur wenig. Erreichbar ist diese Wahrheit nur dann, wenn die eigenen Anlagen und Lebensbedin-gungen angenommen werden. Es fällt C. F. nicht ein, die relativ heile Welt zu verleugnen, die ihre Heimat und der Boden für ihre künstlerische Arbeit ist. Unverkennbar zeichnen sich aber in den Spannungen und Turbulenzen mancher ihrer Bilder auch die Störungen und Versagungen ab, die heute unser Verhältnis zur Wirklichkeit belasten und der Kunst unseres Jahrhunderts ihr Gesicht gegeben haben.

Biographische Daten: Geboren am 30. 11. 1925 in Wilhelmsdorf, Oberschwaben. 1944 Abitur in Fried- richshafen. 1945–1950 Kunstakademie Düsseldorf, ab 1949 Seminar für Kunsterziehung, 1950–1952 Studium des Nebenfachs Geographie an der Universität Tübingen. Aus familiärem Anlaß 1952 Eintritt in die väterliche Konfektionsfabrik, Leitung der Firma bis 1976. Daneben immer auch künstlerisch tätig. 1978–1988 Kunsterzieherin an einem Gymnasium in Ravensburg. 1986 Einzelausstellung in der Städti-schen Galerie »Die Fähre« in Saulgau. C. F. lebt in Wilhelmsdorf.