

AUSSTELLUNGSEROEFFNUNG AM 2.2.1990
VON RAINER ALEXANDER WEBER

Es ist die erste Ausstellung von Rainer Alexander Weber in den neunziger Jahren, die ich hier in Sundern eröffnen darf mit der Frage, ob diese Dekade ein anderes Bewusstsein über Kunst hervorbringen wird ?

Der erweiterte Kunstbegriff eines Joseph Beuys, das heisst, Kreativität durch und in der "sozialen Plastik", aber auch Konzept-Kunst waren grosse Schlagworte in den siebziger Jahren, diese wurden abgelöst nicht nur durch neue "Figurationen" oder neue "Neoexpressionismen", sondern ebenso durch Grenzüberschreitungen zum Medium der elektronischen Kommunikation und zum Design. Rückblickend ist festzustellen, dass wir zum Ausklang der Achtziger auf ein Jahrzehnt zurückblicken, an dessen Ende der Begriffsnotstand in der ästhetischen Theorie soweit fortgeschritten ist, dass wir mit dem Begriff der "Postmoderne" gänzlich alle Erscheinungsbilder zur Subsumption zwingen konnten. Leider folgte dem Verlust ästhetischer Begrifflichkeit auch der Verlust des Seh- und Beurteilungsvermögens von Kunst, nicht weil Denkprozesse und Sehprozesse automatisch identisch wären, sondern weil das Wahrnehmen ästhetischer Formzwänge und ihrer "nicht sprachlichen" Lösungen durch "Ideologien über Kunst" verunsichert wurden. Zurückgeblieben ist eine Unverbindlichkeit der gegenwärtigen Kunstszene, das oberflächliche sich Durchsetzen banaler Designfunktionen im post-modernen Organigram. "Neo-Geo", also geometrische Reduktionsformen, sollten den expressiven Ausbruch der beginnenden "Achtziger" ablösen.

Schon einmal, etwa ein Jahrhundert zuvor, begann im Anbeten der Konstruiertheit der Maschine eine Stil- und Denkrichtung des Konstruktivismus, die es dem Menschen erschwerte Räume zu durchleben, die noch dem "ganzen" Menschen dienten, die nicht forderten, dass der Mensch sich umforme, dass er in diese Maschinensphäre passt. Zur Verdeutlichung zitiere ich LE CORBUSIER:

"Die Maschine, modernes Phänomen, bewirkt in der Welt eine Reformation des Geistes. Man muss bedenken, dass wir die erste Generation seit Jahrhunderten sind, die die Maschine sieht. Die Maschine lässt vor uns Scheiben, Kugeln, Zylinder aus poliertem Stahl leuchten, aus Stahl, geschnitten mit einer Präzision..., die die Natur uns niemals gezeigt hat. Die Maschine ist ganz Geometrie. Die Geometrie ist unsere grosse Schöpfung und sie entzückt uns. Der Mensch (der Maschinen schafft) handelt wie ein Gott in der Vollendung."

Ist in dieser Aussage lediglich der Mensch Pendant mechanischer Ordnungen und Funktionen, so fordert heute die elektronische Vernetzung des Menschen im Computer - Zeitalter seine totale Unterordnung, auch wenn der Expressionismus beispielsweise zur Kontroverse aufgerufen hat.

Es scheint eine ewige Pendelbewegung zwischen der "Suche nach dem inneren Du" und nach dem "künstlerischen Nachvollziehen unserer technischen Fortschrittsbewegung" zu existieren, die sich seit Ausklingen des XIX Jahrhunderts in immer schnelleren Ausschlagbewegungen manifestiert. Wozu dann noch Begriffe, wenn sie immer schneller kollabieren, könnte ich fragen, wenn uns Zeitgeistparolen immer mehr am eigentlichen Sehen hindern. Wir stehen am Anfang eines neuen sensiblen Beachtens und eines sensitiven Ersehens dessen, was das eigentliche künstlerische Werk ausmacht. Jenseits der historischen Begriffswidersprüche ist es das Abgrenzen zum "k ü n s t l e r i s c h e n D i l e t t a n t i s m u s" und zum "E p i g o n a l e n A u f g u s s", das es als Kriterium zu verteidigen gilt; leider ein sehr marginaler Kompass im Kunstdrang unserer Tage, dennoch ein Ausgangskriterium, um den Rosstäuschern des Marktes zu misstrauen, deren stetige Innovationen des Begriffs über Kunst der Befürchtung eines WERNER HOFFMANN Recht zugeben scheint, dass "die Künste 1° an ihrer massiven Verbreitung, 2° an ihrer Eigenwerbung und 3° an anderen Dienstleistungen zu Grunde gehen werden."

In der Akkumulation der Begriffe verflachen nicht nur neue künstlerische Impulse, sondern sie verkommen zu Gag's, die sich bestenfalls noch um die Achse der Eigenwerbung drehen. So scheint vielen Künstlern ein Jahrzehnt, ja ein ganzes Leben der Vervollkommnung eines Metiers zu widmen als sinnlos, weil die Anforderung des "freien Marktes" eine multitalentiertere künstlerische Intervention verheissen. Für den Künstler bedeutet dies: Entertainment an Stelle von Besinnung, Zerstreung statt Konzentration, Erklärende Titel und Installationsanweisungen, wo mangelnde künstlerische Aussage den Weg zum Rezipienten nicht mehr überbrücken kann. Paradoxerweise beobachten wir, dass je unverständlicher und ungekonnter die Ausdrucksfähigkeit, um so vorteilhafter ist es für den Kunstproduzenten, weil das Gespräch über Ihn zum Lebenselixier seiner Kunst wird, ja seine Marktchance ist. Konsequenterweise sprechen wir dann den Namen öfter aus, als dass wir die Substanz seiner Arbeiten auszudrücken können. Bildende Kunst erscheint als Zeitabfolge von Namen, nicht von Werken, geschweige denn von Meisterwerken. Heute würde sich doch niemand mehr trauen von des Meisters Hand zu sprechen, allzuoft wurde die Suche nach der meisterlichen Handschrift enttäuscht. Wir sprechen zwar von den "alten Meistern", können aber deren Meisterschaft nicht mehr aus dem Werk selbst herleiten. Einmal Meister, immer Meister ! ist die simple Umschreibung dessen, was Marktmechanismen zu steuern vermögen. So ist das Bemühen heutiger Künstler möglichst lange "i n" zu bleiben verständlich, weil ihr Werk nicht mehr den Anspruch unvergänglicher Meisterschaft trägt. Wehe dem, der zweifelnd sich entwickelt, der zunächst selbstkritisch seiner Gaben sich zu vergewissern sucht, bevor er zum Kürlauf antritt. Dieser hat zu befürchten, dass er dann seine Chance verpasst, weil die Zeit ihn übersieht.

Konsequente stillistische Suche und Reife der Entwicklung sind abhandengekommene Tugenden, deren Wiederbelebung heute mit dieser Ausstellung beginnen kann, mit einem Künstler, dessen weltverändernder Anspruch zu einem Resultat fundierter Ausbildung und zehnjähriger Erfahrung als Aquarellist verdichtet hat zu Bildwelten der Erscheinungsformen von Landschaft, die uns zu unerwarteten Höhen der Aquarellkunst hinführt.

Ich möchte hier von der Weberschen Sphäre des Aquarells sprechen, schon weil dadurch deutlich wird, wie grosszügig hier eine Abgrenzung gegenüber dem Aquarellmalen anderer Zeitgenossen vorgenommen werden kann. Die Höhe des Erreichten, des gekonnten Beherrschens des organisierten Zusammenfliessen wässeriger Farbimpulse in der momentanen Situation lassen Weber zum eigentlichen Maler werden. In der ihm eigen gewordenen Sphäre entstehen immer grossformatigere Aquarelle, wie beispielsweise die Bilder-Installation "Schöpfung und Raum", in denen Bildformate bis zu 5 auf 4m in sakraler Räumlichkeit erwachsen, die den Betrachter hineinziehen bis zur Schwelle des "Nichts im Raum", die "Grenze von Zeit" erahnen lassen, ihn aber wieder durch die unerklärliche Ordnung der Schöpfung hinaus treten lassen an die Erkenntnis seines eigenen "ichs". Die Aura von Webers Bildern verklärt uns in einem geistig- transzendenten Erlebniss, dessen Halt ausserhalb der materiellen Daseinsform seiner Aquarelle zu liegen scheint, jedoch durch das virtuose Komponieren seiner Farben und Perspektiven wieder auf ein menschliches Mass verdichtet wird und uns aus der Meditation zurückkehren lässt in ein Gebiet der Malerei, dass wir seit Jahrhunderten als Landschaftsmalerei erst im Sinne der Illustration mythologischer Welten, dann als Plein Air einer Schule von BARBIZON und später WORPSWEDE, nicht zuletzt durch die französischen Impressionisten kennen.

So begegnen uns die Landschaften von Rainer Alexander Weber, die sich alle auf den Menschen beziehen, obwohl er gegenständlich in ihnen nicht anzutreffen ist durch seine Erfurcht vor der Natur. Es sind Bilder, die die innere Klärung des Künstlers vorwegschicken, um als erfahrene und durchlebte Landschaften in neuer Komposition zusammengesetzt, den Weg zu uns zurück finden und auf das aufmerksam machen, was Landschaft eigentlich bedeutet: es ist sein "sich bewusst werden" in dem Augenblick eines Gewitters, dass er ein Teil dieses Naturereignisses ist und nicht ausserhalb und auch nicht darüber steht.

Naturerfahrung ist vergeistigtes Prinzip, verstanden als Sehnsucht und Verlust der menschlich-existenziellen Einbindung in einen kosmischen und ökologisch- materiellen Zusammenhang.

Diese übergeordnete Erkenntnis ist bei Rainer Alexander Weber angestrebt und komponiert sich stetig neu in der Darstellung der Elemente in ihrer Rangfolge zum Licht, ohne dabei durch Symbole, noch durch Symbolisches überlagert zu werden. Sie sind elementar, wie das Wasser, das Feuer, die Luft, die Erde; obwohl er diese Themen wählt, die den modernen Impressionisten seit Camille Pissarro geläufig sind, steht Rainer Alexander Weber nicht in deren Nachfolge, er behält zwar das Spiel des Lichtes in seinen Aquarellen bei, aber das Licht steht über den anderen Elementen; bei Claude Monet dient es nur als Mittel zur Hervorhebung einer Komposition, so wie es z.B. beim "Déjeuner sur l'herbe" zu sehen ist. Das Licht in seiner Erhabenheit ist bei Rainer Alexander Weber gleichwohl geistige Kraft des Sehenden wie zentrale Notwendigkeit des Sehens, als Erkenntnis also, wie die Bedeutung "Erkennen" schon nahe legt, weil es die Komposition der dritten Dimension auf dem zweidimensionalen Blatt erst hervorbringt. Letztendlich sind alle Farbwerte, die Tiefe und Raum gestalten, wiederum vom Licht, d.h. von der Lichtdichte und Intensität abhängig, auch in der reinen Abstraktion der homogenen Farbfläche. Wenn Abstraktion Hilfe und Voraussetzung zur Erkenntnis ist, so ist sie keinesfalls eine absolute ästhetische Kategorie, weil eben nur als konstruierter Begriff denkbar und daher ohne sinnlichen Reiz. Wahrnehmungen und Sehprozesse des modernen Menschen drücken sich eben auch in Bewegung, in Stillstand, in Dynamik und Innehalten aus, wie einzelne Titel andeuten.

So steht für Bewegung:

- "Trauma des Motorradfahrers"
- "Volle Geschwindigkeit"
- "Überflogen"
- "Flughöhe 4 000"
- "4,32 Minuten"
- "Flugbewegung diagonal zum Licht"

für Erkenntnis benenne ich Titel wie:

- "Meditation des Bildhauers"
- "Lichtwellen"
- "Tao"
- "Natürliche Grenze"

für Erfahrung lassen sich folgende Titel anführen:

- "Das erste Licht in der Sierra"
- "Wetterfront"

und für Erwartung stehen beispielsweise Titel wie:

- "Lösung"
- "Pan's Melodie"

All diese Zuordnungen weisen nicht nur auf eine innere Findung hin, dies besonders in einer Zeit, in der die Diskussion um unsere Umwelt heftiger und zum Teil aggressiver geworden ist, sondern die Aquarelle von Rainer Alexander Weber evozieren erst die Kraft zu dieser Diskussion, weil sie die Natur in ihrer noch möglichen Schönheit nicht einfach widerspiegeln, sondern als Bedürfnis unserer "inneren Natur" erwachsen lassen, sie wirken als Katalysator auf dem Weg zur Findung unserer Hoffnungen, unserer transzendentalen Seite der Psyche, trotz der Destruktivität alltäglicher Erfahrungen. Sie bewegen uns als Betrachter anders als Darstellungen zerstörter Umwelt und gestörter Beziehung zur Natur, seien sie filmisch oder photographisch vermittelt. Das Habituelle stumpft eben ab.

Zwei Kategorien sind meiner Ansicht nach festzumachen, um die menschlichen Regungen des Künstlers zu definieren. Es sind:

- 1 - Atmosphärische Bilder und
- 2 - Assoziative Erfahrungen.

Erstere, wie "Lösung", "Das erste Licht in der Sierra", "Wetterfront", ich nenne hier nur wenige, sind in ihrem Charakter ursprünglicher als die Bilder, die auf assoziative Erfahrungen hinweisen, wie "Farbmonumente", "4,32 Minuten" oder "Volle Geschwindigkeit". Alle aber, und das wird der Betrachter spüren, sind existenziell.

Rainer Alexander Weber empfinde ich in seiner künstlerisch-konsequenten Haltung, keiner Bewegung angehören zu wollen, als Rebell. Im Gegensatz zu den tribalen Chefs wie Beuys, Albers, Uecker, Yves Klein, Baselitz und vielen anderen, die das

XX Jahrhundert vermeintlich punktuell untergliedert haben, steht Rainer Alexander Weber, wie viele bedeutende Künstler in der Vergangenheit, über jeglicher Klassifizierung.

Auf den technischen Aspekt der Arbeiten möchte ich nur kurz eingehen.

Die Trockenrand- oder auch Hartrandtechnik genannt, ist ein wesentliches Signum seiner Bilder. Ihr Spezifikum beruht auf einem physikalischen Gesetz. Zur Erläuterung mögen wir uns ein Glas bis zum Rand mit Wasser gefüllt vorstellen, so bildet die Oberfläche des Wassers eine konvexe Wölbung, dadurch sammeln sich mehr Farbpigmente am Rand als in der Flächenmitte. Ebenso in der Aquarelltechnik entsteht ein dunklerer Rand durch die höhere Pigmentansammlung, dieser Rand kann die Grenze einer Wolke sein, oder die Umrisse eines Baumes beschreiben, aber auch die Konturen einer Bergspitze definieren. Bei dieser Technik findet keine lineare Begrenzung farbiger Flächen durch eine etwa von Hand gezogene Linie statt, sondern der Trockenrand wird vielmehr als organisch- lebendige Abgrenzung wahrgenommen.

Des Weiteren umfasst Webers Arbeitsweise alle bisher bekannten Aquarelltechniken wie z.B.:

- Die "Nass in Nass"- Malerei
- die Aussparung des weissen Papiers als Formelement
- die Lasurtechnik der transparenten und geschichteten Farbüberlagerungen.

Diese ist vor allem durch Mitglieder der berühmten WATER COLOUR PAINTING SOCIETY im XIX Jahrhundert zur meisterhaften Anwendung gelangt. Sie kann sowohl komplementär aufgebaut sein, als auch analog steigernd. Im Falle des komplementären Aufbaues sei hier der Schatten eines Baumes erwähnt, den wir als schwärzlich - braun registrieren, der aber aus einer roten oder violetten Lasur auf Grün basiert. Für den Analogfarbaufbau sei ein erdverbundenes Sienabraun oder ein Roussillon-Ocker genannt, dass zu einer lichtdurchfluteten Farbe durch einer Gelblasur gesteigert werden kann; durch den Auftrag einer Primärfarbe also, hier des Gelbes, können die Grundtöne der Sekundärfarbe in ihrer

Brillanz noch intensiviert werden.

Als weiteres Webermerkmal in der zeitgenössischen Malerei will ich das additionalale Prinzip erwähnen. Eine übliche Vorgehensweise bei der Schaffung eines solchen Mehrteilers wäre die einfache, nachträglich in mehrere Segmente geschnittene Papierfläche. Anders bei Rainer Alexander Weber, seine Dyptichen, Tryptichen und bis zu zwölfteiligen Arbeiten, entstehen sowohl zeitgleich als auch zeitverschoben, Blatt für Blatt, nichts wird nachgeschnitten, für den Maler ergibt sich die besondere Schwierigkeit, Perspektiven der Trockenrandstrukturen und die Nuanciertheit der Farbübergänge von Papier zu Papier immer wieder neu aufzunehmen. Eine Diskontinuität der Farbskala grosser Flächen oder ein Bruch der Trockenrandstruktur wäre hier fatal. Bei Rainer Alexander Weber ist das Ergebniss des additionalen Prinzips, eine strukturierte Komposition, ein gezähmter Raum, eine fliehende aber dennoch beherrschte Weite.

Lucien G. Bothof

Frankfurt/Main - Paris.