

Die Form als Harmonie der Gegensätze

Reinhold Happel

»Die künstlerische Tätigkeit beginnt, wo der Mensch die verworrene Masse des Sichtbaren mit der Macht des Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.«

Conrad Fiedler, 1876

Die Anschauung der Dinge

Der kahle Baum auf der Fotografie ist unschwer zu erkennen. Deutlich hebt sich vom weißen Untergrund das schwarzgraue Gebilde eines kräftigen Stammes ab, der in unregelmäßig gewundene Astarme übergeht und sich schließlich in seinem Höhenstreben zu einer weitverzweigten filigranen Krone auswächst. Es ist einer der Bäume, die Klaus Becker 1999 in der unmittelbaren Umgebung seines Wohnortes Anröchte-Klieve in einer Serie von Fotografien unter dem Titel »Bäume in Pöppelsche« festgehalten hat.

Die Aufnahmen sind im Winter entstanden, in schneebedeckter Landschaft bei wolkenlosem Himmel und hellem Tageslicht, so daß bei entsprechender Blendeneinstellung der Kamera das Negativ fast ausschließlich die dunklen Formen der Bäume fixiert. Nichts lenkt daher auf dem fotografischen Bild den Blick von der konstruktiven Struktur der Baumarchitektur ab, abgesehen von einigen Zaunpfählen und Stacheldrahtbändern, die den Standort am Rande von eingezäunten Wiesen und Weiden verraten, und nebenbei auch dem dendrologisch unbewanderten Laien einen Hinweis darauf geben, daß es sich hier nicht um exotische Gewächse handelt, sondern um schlichte Obstbäume, wie sie überall in landwirtschaftlich genutzten Regionen Deutschlands zu finden sind.

Beckers Aufnahmeprinzip in dieser Serie ist immer gleich. Der Baum wird in seiner Gesamterscheinung aufgenommen unter Vermeidung perspektivischer Verzerrungen, er ist streng in der Bildmitte plaziert und aus seiner Umgebung isoliert. Dieses sachlich-dokumentarische Verfahren erinnert nicht zufällig an die Arbeitsweise von Bernd und Hilla Becher. Wie bei den Bechers steht auch bei Klaus Becker das Motiv und seine spezifische formale Qualität im Vordergrund des Interesses. Exakt zeichnet die Fotografie die Oberflächenstruktur der Bäume auf und vermittelt als technisches Bildgebungsverfahren zugleich die Botschaft von der realen Existenz der abgelichteten Objekte. Die Fotografie dient Becker als präzises Hilfsinstrument für seine morphologischen Untersuchungen.

Einzelform und Gesetz

Jeder der Obstbäume in der Fotoserie zeigt eine unverwechselbare individuelle Erscheinung. Es gibt keine Wiederholung im Detail, allein das Grundprinzip »vom Stamm zum Zweig« macht sie zu Geschwistern innerhalb ihrer Gattung. So unverwechselbar die Baumarchitektur konkret in Erscheinung tritt, so festgelegt ist nach heutigem Erkenntnisstand der naturwissenschaftlichen Forschung ihr Bauprinzip im genetischen Code natürlicher Wachstumsprozesse. Gerade in dieser Wechselbeziehung von individueller Einzelform und Regelprinzip, in der Gründung der schier endlosen Formenvielfalt der Natur auf nur wenige Grundbausteine, liegt eines der großen Mysterien der Natur, das seit jeher die Wissenschaftler ebenso wie die Künstler fasziniert und beschäftigt, so auch Klaus Becker.

Schon in seiner Fotoreihe »Kristalle von Kaliumdichromat« aus dem Jahr 1978, einer Dokumentation von Kristallisationsexperimenten, ging er dem Variationsreichtum von Wachstumsprozessen nach. Dabei hat Becker mit Erstaunen registriert, daß bereits bei geringster absichtlicher oder unabsichtlicher Beeinflussung der Rahmenbedingungen unterschiedlichste Ergebnisse entstehen, seien es große monolithische geometrische Formen oder

pflanzenartige Erscheinungen feinsten Strukturverzweigungen.(1) Was die Kristallisationsexperimente für die anorganische Welt belegen, führt die Fotoserie der Obstbäume aus Pöppelsche im Bereich der organischen Welt vor. Der scheinbar immer gleiche gesetzmäßige Ablauf natürlicher Prozesse spielt sich unter den Bedingungen der realen Lebenswirklichkeit offenbar immer als ein von vielen Faktoren abhängiges Einzelschicksal ab, ablesbar an der jeweils individuell gewachsenen Gestalt. Um die dahinter verborgenen Grundmuster der Formentwicklung zu erkennen und damit die konkrete Form als Ausdruck ihrer Funktion, als Ausdruck ihres genetischen Codes wahrzunehmen, bedarf es des Vergleiches. Hierin scheint ein wesentlicher Beweggrund für Beckers serielle Arbeitsweise zu liegen.

Allerdings geht es in seinen fotografischen Bildern kaum um eine wissenschaftliche Dokumentation. Sie wäre viel zu unvollständig und willkürlich, zumal sie genau das wegläßt, was für den forschenden Wissenschaftler unerlässlich ist: die Berücksichtigung des Umfeldes als Einflugfaktor. Becker jedoch reduziert seine Darstellung allein auf die formale Struktur der Bäume. Herausgelöst aus dem räumlichen wie zeitlichen Kontext, eingefroren in das fotografische Bild, gewinnt sie einen sinnlich-ästhetischen Eigenwert.

Das läßt sich auch an Klaus Beckers Serie der "Pappelblätter" (1999) beobachten. Es handelt dabei um Fotogramme von herabgefallenen Pappelblättern, die sich in einem mehr oder weniger fortgeschrittenen Zustand der Verwesung befinden. Übersetzt in die Hell-Dunkelwerte der Schwarzweißfotografie geben sie als grafische Struktur ihr filigranes Bauprinzip preis. Die Blätter geben sich, angefangen beim Stengel über die Haupt- und Nebenadern bis zu kleinsten Kapillargefäßen, als ein perfekt abgestimmtes System von Verbindungsadern zur Versorgung der Blattzellen zu erkennen. Die Verfremdung der vorgefundenen Naturform durch die Vergrößerung und den Schwarzweißkontrast der Fotografie erlöst die Form aus ihrem unmittelbaren Funktions- und Entstehungszusammenhang. Als Bild einer Netzstruktur erinnert zwar noch der Gestaltumriß an den Gesamtzusammenhang eines Baumblattes. Aber das eigentlich Hervorstechende ist die kunstvolle Struktur des Adernetzes. Sie läßt ein logisches Prinzip erkennen, das zur Symmetrie neigt, ohne jedoch in einen eintönigen Schematismus zu verfallen. Genau aus dieser Spannung zwischen individueller Gestalt und erkennbarer regelhafter Grundstruktur erwächst der ästhetische Reiz der Form. Sie löst Assoziationen aus und provoziert Fragen nach Verknüpfungen zu vergleichbaren Phänomenen, etwa inwieweit im Netzwerk eines Blattes sich Strukturen eines Baumes wiederholen, oder ob die Netzstruktur nicht nur unter formalen, sondern auch unter funktionalen Gesichtspunkten Verwandtschaften aufweist mit Kulturschöpfungen, nimmt man sie nur aus genügendem Abstand wahr, z.B. das Straßennetz von Stadtgrundrissen oder kultivierten Landschaften.

Beckers spezifisch künstlerischer Zugriff auf die Wirklichkeit betont in der Zurschau-stellung der unverwechselbaren Einzigartigkeit der Form von Naturerscheinungen ihre Eigenwertigkeit gegenüber naturgesetzlichen Prozessen. Die in die Kunst transferierte Form bietet in ihrer Anschaulichkeit dem menschlichen Auge somit einen ästhetischen Erfahrungsraum, in dem der als kunstvoll empfundene Charakter der Naturformen nicht mehr nur wissenschaftlich nüchtern als Wirkung und Vollendung genetischer Wachstums-codes registriert wird, sondern vor allem sinnlich empfunden und erlebt werden kann.

Kunst und Natur

Vergleichbares scheint Klaus Becker seit 1986 auch mit seinen massiven steinernen Formabwicklungen zu verfolgen, bei denen er nach einem strengen Regelsystem symmetrischer Kantenbrechung einen Würfel in eine Kugel verwandelt. Becker selbst bezeichnet sein Verfahren als Algorithmus, dessen Prinzip er folgendermaßen umschreibt: »*Breche die Ecken und Kanten eines regelmäßigen Polyeders, so daß die neu entstehenden Flächen die Inkugel*

des Polyeders tangieren.«(2) Diese Maxime führt während des Arbeitsprozesses zu einer permanenten Formumwandlung, wobei die Größe der geometrischen Oberflächen im umgekehrt proportionalen Verhältnis zu ihrer steigenden Anzahl abnimmt, bis sich der Polyeder immer mehr der Kugelform annähert. Die Kugel als Endprodukt gibt allerdings kaum mehr einen Hinweis auf den sie konstituierenden Prozeß der regelhaften Formfindung. Daher greift Becker auch in dieser Werkgruppe der »Algorithmen in Stein« das Prinzip der Serie auf. Einerseits dokumentiert eine parallel entstandene neunteilige fotografische Folge »Hexaederkugel« (1998) in Kombination mit der Konstruktionszeichnungsfolge »Die Dodekaederkugel« (1999) die einzelnen Wandlungsstufen. Andererseits stehen steinerne Polyeder verschiedener Entwicklungsstadien nebeneinander und erschließen der Anschauung den Entwicklungsprozeß vom Kubus zur Kugel. Jeder der dabei entstandenen Polyeder verkörpert aufgrund seiner unverwechselbaren formalen Erscheinung die Eigenwertigkeit der einzelnen Entwicklungsstufe, in ihrer Summe geben sie darüber hinaus Aufschluß über das sie konstituierende und verbindende Gestaltungsgesetz. Das Spannungsverhältnis zwischen der konkret sinnlich erfahrbaren, individuellen Gestalt und der unsichtbaren formprägenden Regel, das Becker in den fotografischen Arbeiten in der Natur beobachtet, taucht hier in ähnlicher Weise in einem rein künstlerischen Werkprozeß auf.

Mit der darin anklingenden Analogie von Formgebungsprozessen in Natur und Kunst steht Klaus Becker einer romantischen Tradition der Moderne nahe, die sich unter anderem auf Friedrich Wilhelm Schellings naturphilosophische Fundierung der Kunst bezieht. Schelling führt im Zusammenhang mit seiner Begründung einer Verwandtschaft von natürlichem und künstlerischem Schaffensprozeß das Phänomen des Kristalls bzw. der Kristallisation als Beleg für den »Kunsttrieb« der Natur, für die Existenz des »*Geistigen im Materiellen*“ (3) an. Unter diesen Vorzeichen hat die »Kristallmetapher«(4) in der Geschichte der Moderne tiefe Spuren hinterlassen, angefangen beim Jugendstil, im Expressionismus, bei Künstlern wie Paul Klee - »*selber Natur sein, bilden wie die Natur*“ (5) - oder Lyonel Feininger, bei Bruno Taut und der »Gläsernen Kette« mit ihrer utopischen Kristallarchitektur, bis hin zu Josef Beuys.(6) Der Avantgarde diente die »Kristallmetapher« seit der Jahrhundertwende als ein wesentliches Argument zur Begründung der Natur- und Wirklichkeitsnähe der neuen abstrakten Sprache der Kunst, vor allem im Hinblick darauf, »*die Vielfalt der organischen oder geometrischen Formelemente aus der Unverbindlichkeit des nur formalen Experiments zu erlösen, sie zur folgerichtig notwendigen Gestalt zusammenzuführen und schließlich in einer Sinnsphäre, im Zeichen, zu befestigen*«.(7) In diesem Zusammenhang gewinnt auch Beckers Auseinandersetzung mit den phantastischen Formkräften anorganischer Kristallisationsprozesse einen Stellenwert als Bestandteil der forschenden Suche des Künstlers nach tragfähigen Grundlagen der eigenen gestalterischen Haltung.

Zahl, Maß und Harmonie

Doch es gibt noch einen weiteren, für das Verständnis von Beckers Werk bedeutsamen Bezugspunkt, der sich aus der Arbeitsweise und der Arbeitstechnik erschließt. Klaus Becker bearbeitet den in unmittelbarer Nähe seines Wohnsitzes gebrochenen Anröchter Dolomit mit traditionellen Steinmetzwerkzeugen, zum Beispiel Spitzeisen, Sprengisen, Schlageisen, Steinbeil oder Holzklöppel. Traditionell ist auch sein Prinzip der Kantenbrechung. Es geht letztlich auf überlieferte mittelalterliche Arbeitstechniken zurück, mit deren Hilfe die Handwerker der Bauhütten seit dem 13. Jahrhundert die verschiedensten Werk- und Formsteine für die großen Kirchenbauprojekte gefertigt haben.

Die Berechenbarkeit von Formen und ihre logisch-systematische Ableitung hat jedoch nicht nur eine praktische Seite. Sie offenbart zugleich eine aus der pythagoräisch-platonischen

Zahlentheorie der Antike ins theologische Denken des Mittelalters übernommene Vorstellung, nach der die göttlich-universelle Harmonie der Schöpfung sich in mathematischen Zahlenbeziehungen widerspiegelt.⁽⁸⁾ Aus diesen Zahlenbeziehungen abgeleitete Proportionsgesetze bilden wiederum die Grundlage dafür, daß die universale Harmonie in den Formen von Architektur und Kunst sinnlich zur Anschauung gelangen kann. Wenn Klaus Becker mit seinem algorithmischen System auf diese alte Tradition Bezug nimmt, dann greift er auf eine der Quellen aller rationalistisch-regelhaft orientierten Strömungen konstruktivistischer, konkreter, konzeptueller oder minimalistischer Kunst des 20. Jahrhunderts zurück.

Handarbeit

Die Spur der handwerklichen Bearbeitung schreibt den an sich zeitlosen, exakten stereometrischen Polyedern ein Zeitmoment ein, das zum einen den Rückbezug zur langen Tradition systematischer Formschöpfung anklingen läßt, zum anderen die ganz reale Zeitspanne der Formentstehung nachvollziehbar macht. Letztere muß am Ende des 20. Jahrhunderts gerade dem allgemeinen Bewußtsein auffallen, das seine Maximen von der Existenz digital gesteuerter Arbeitsmaschinen und effizienter Zeitökonomie ableitet und das in der Handarbeit eher eine anachronistische Zeit- und Energievergeudung sieht.

Für Klaus Becker dagegen ist die Handarbeit ein wesentlicher Faktor seiner künstlerischen Arbeitsweise. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Material und seinen spezifischen Qualitäten, die Freiheit, alle Bedingungen der Bearbeitung selbst festlegen und bestimmen zu können, die lustvolle Erfahrung, ein gegebenes Formgebilde, etwa einen Kubus, aufzubrechen und Schlag für Schlag in eine neue Form zu verwandeln, sind nur im handwerklichen Produktionsprozeß möglich. Im Gegensatz zur hochgradigen Arbeitsteilung der Moderne bietet die bildhauerische Handarbeit noch eine ganzheitliche, intellektuelle wie sinnlich-körperliche Erfahrung, in der der Mensch mit seiner individuellen Leistungsfähigkeit allein den Maßstab der Arbeit bestimmt. Daß Becker für seine »Algorithmen« das Material Stein gewählt hat, erscheint insofern konsequent, weil gerade bei der Steinbearbeitung eine hohe Präzision des handwerklichen Arbeitsprozesses gewährleistet sein muß, um zu einer vollendeten Kugelform zu gelangen. Korrekturen sind nicht möglich, jeder Fehler, also das Nichtbeachten des vorgegebenen Regelprinzips, führt zum Scheitern der gesamten Formabwicklung.

Wie wichtig Klaus Becker die handwerkliche Seite seiner Arbeit ist, verraten auch die Frottagen, die er bei jeder Entwicklungsstufe von den Oberflächen der Polyeder abnimmt. Deutlicher noch als an den plastischen Körpern selbst zeichnen sich die Bearbeitungsspuren als helle, parallel oder überkreuz angelegte Schraffuren oder Punkte auf dem graphitgeschwärzten Chinapapier ab. Die am plastischen Körper jeweils einzeln bearbeiteten Flächen erscheinen im Hell-Dunkel der graphischen Struktur als dramatisiertes Nebeneinander dynamisch schraffierter geometrischer Felder, die von einem Mittelpunkt aus in einer mehr oder weniger ornamentalen Struktur sich strahlenförmig ausbreiten.

Während dabei die bildhauerische Bearbeitungsspur in eine eigenständige, zeichenhafte wie zeichnerische Dynamik umschlägt, bleibt - ähnlich wie bei einem auseinandergenommenen Faltpapier - der Eindruck eines in die Fläche geklappten, jederzeit rekonstruierbaren plastischen Körpers erhalten. Verantwortlich für diese Assoziation sind die geometrischen Formen, deren Verknüpfung an Beckers Kristallisationen erinnern, und die das Moment des Regelhafte in die Darstellung einbringen. Wieder tritt in dem Spannungsverhältnis von subjektiv bestimmter individueller Binnenstruktur und regelhafter Rahmenform die Dialektik von Gesetz und Einzelform auf, also die für Becker konstituierenden Faktoren künstlerischer Formgebung, zu denen unverzichtbar für die Ganzheit des Werkes die Handschrift des Künstlers gehört.

Dialektik der Harmonie

1994 hat Klaus Becker die Frage dialektischer Spannungsverhältnisse und ihrer Ausbalancierung in der Harmonie der künstlerischen Form sogar direkt thematisiert in dem Werk »Kugelmensch«, einer sechsteiligen Folge von inszenierten Fotoarbeiten. Darin tritt der Künstler als doppelter Akteur auf in der Bemühung, sich mit sich selbst auf, in oder vielleicht sogar mit einer Kugel zu vereinigen. Die vom Künstler vorgeführte Handlung der Vereinigung mit sich selbst, die auch als ein illustrativer Kommentar zur Bedeutung der Kugelform als Idealbild der »Einheit« gelesen werden kann, geht zurück auf Platons »Gastmahl«, in dem Aristophanes vom Ursprung der Menschheit berichtet. Danach ist der Mensch das »Spaltungsprodukt« eines ehemals zweigeschlechtlichen, androgynen, omnipotenten Wesens von kugelhafter Gestalt, dessen übermütiges Treiben die Götter mit dem Verlust der Einheit strafen.⁽⁹⁾ In Platons Geschichte vom Ursprung der Liebe, welche die Vereinigung gegensätzlicher Kräfte als Gesetz des Leben beschreibt, wird der ideale Urzustand erwähnt. Als Einheit der Gegensätze, als Androgyn, verkörpert er nicht nur in der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, sondern weltweit bis in die Gegenwart hinein die menschliche Ursehnsucht nach Harmonie mit sich selbst und mit seiner Umwelt.⁽¹⁰⁾

Unter diesem Gesichtspunkt könnte auch die jüngste Werkgruppe von Klaus Becker, eine Reihe gebrechlicher Figurationen, betrachtet werden. Obwohl der Künstler ihr den Titel »Die zornigen Tänzerinnen« gegeben hat, formuliert die Werkgruppe ein Bild der menschlichen Figur unter Auslassung ihrer Geschlechtlichkeit, indem sie sich auf die konstruktive Struktur und wenige Elemente volumenschaffender Körperhaftigkeit konzentriert. Ungewöhnlich ist Beckers Arbeitsmaterial. Schilfrohrstengel bilden das Knochengestüst, gerollte Schilfblätter und gelegentlich auch andere Baumblätter dienen als Material zur Ausbildung von Beckenbereich, Brustkorb und Kopf. Zusammengehalten wird die labile, spröde und splittig wirkende Konstruktion allein durch Wachs, das Becker in erhitztem Zustand über seine Konstruktion hat tropfen lassen. Keine versteckte Hilfskonstruktion, sondern allein die tragenden, stützenden und bindenden Eigenschaften der Materialien ermöglichen, genau wie in der Natur, in ihrem Zusammenspiel die Existenz der Figur.

In geradezu spielerischer Art führt Becker grundlegende Arbeitsprinzipien der Plastik vor, etwa das konstruktive Aufbauen eines tragenden Gerüsts oder das Schaffen von Volumen durch eingrenzendes Umhüllen eines Raumsegments. Entscheidende formbestimmende Vertikal- und Horizontallinien werden verknüpft mit Volumen andeutenden Knotenpunkten. Unübersehbar bilden die idealen Proportionsschemata und die Haltungsposen der klassischen Figurendarstellung den Orientierungsmaßstab der Gestaltung. Die Linearität der Konstruktion mit ihren materialbedingten Unregelmäßigkeiten gibt den Figuren die Leichtigkeit skizzenhafter Zeichnungen im Raum, in denen das tastende Suchen nach der Idealform des schönen wohlproportionierten Körpers spürbar ist. Die Offenheit der »dreidimensionalen Skizze« will jedoch nicht auf Vollendung hinaus, sondern sie umkreist die ideale Form, macht sie erahnbar, ohne sie selbst in ihrer Reinheit zu zeigen.

Somit basiert auch in den Figuren der ästhetische Reiz der Form auf einer mehrschichtigen dialektischen Spannung. Einerseits erscheint die konkrete Form nur als eine unvollendete Variante des unsichtbaren Ideals. Andererseits besteht ein unüberbrückbares Spannungsverhältnis zwischen Idealform und Material. Das Ideal formuliert den Anspruch auf ewige Gültigkeit und Existenz, während dem Material, dem Schilfrohr und den Blättern, die absolute Vergänglichkeit zyklischer Wachstums- und Verfallsprozesse der Natur eingeschrieben ist.

Dieser in das Kunstwerk eingespannte Widerspruch von Material und Ideal spricht eine oftmals als tragisch empfundene Grunderkenntnis des menschlichen Bewußtseins an: das Wissen um die naturgegebene Begrenztheit der Existenz des Individuums und die Seh-

Klaus Becker sucht nach ihrer Überwindung. Die gesamte Geschichte der menschlichen Zivilisation ließe sich in diesem Sinne als ein Versuch der Emanzipation von den Bedingungen der Natur umschreiben. Beckers Figuren jedoch setzen einer solchen Sicht eine lakonisch klare, zugleich aber spielerisch leichte Antwort entgegen. Nicht der Ewigkeit der Einzelform gilt sein Interesse, sondern der immer wieder neu entstehenden Variation der einzelnen Lebensformen als Ausdruck der Gültigkeit genetischer Codes, deren Ursprung nach wie vor der menschlichen Vernunft verschlossen sind. Daher lassen seine Werke in ihrer Erscheinung die wesentlichen Entstehungsfaktoren durchschimmern, um dem Wechselverhältnis von Formkräften und Form nahezukommen.

Anmerkungen:

- 1 Klaus Becker: Kristallisationen und Verzweigungen, in: Katalog Klaus Becker, Algorithmen in Stein, Hamburg 1998, S.8
- 2 Klaus Becker, ebda, S. 14
- 3 F. W. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, in: Schellings Werke, (Hg) Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband, München 1968, S.400
- 4 vgl. Regine Prange: Das Kristalline, in: Katalog Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990 München 1995, S. 608 ff.
- 5 vgl. Paul Klee, zitiert nach Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956, S.85
- 6 vgl. u. a. Armin Zweite: Die plastische Theorie von Josef Beuys, in: Katalog Josef Beuys - Natur, Materie, Form; München 1991, u.a.S.16
- 7 Werner Hofmann: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1958, S.83
- 8 vgl. Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1996, S. 61, und Paul v. Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie, Köln 1984, S.11 ff., S. 21 ff.
- 9 vgl. Plato: Das Gastmal, Stuttgart 1947
- 10 vgl. Katalog Androgyn, Sehnsucht nach Vollkommenheit, Berlin 1987