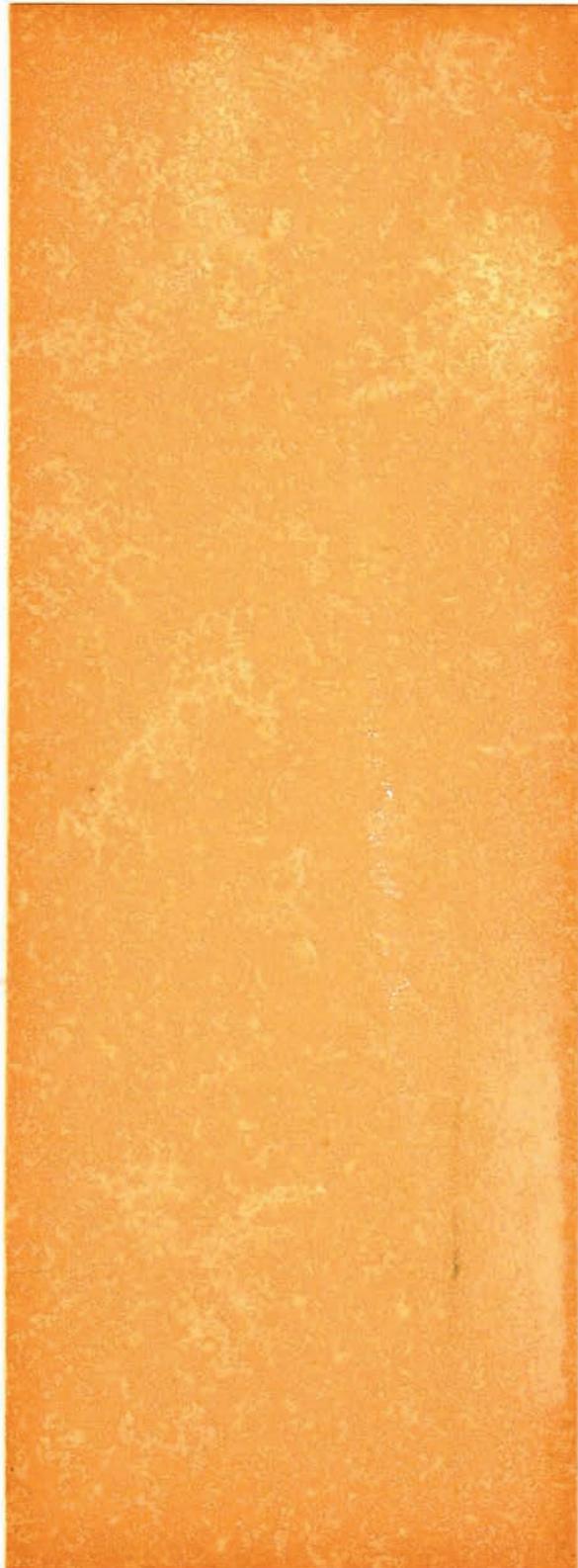


Uschi Leonhardt



Uschi Leonhardt

Leinöl, Asche, Papier 1995 – 1999



Heidelberger Kunstverein

Erdbotschaften

Zur Kunst von Uschi Leonhardt

Kaum ein Gedanke eines Alten Meisters ist mit Blick auf die Moderne so oft in Erinnerung gerufen worden wie Leonardos Überlegung über die phantasiebeflügelnde Macht zufälliger Formbildungen. In seinem Malereitratat erläutert der Künstler eine Methode, „den Geist zu verschiedenen Erfindungen zu wecken“: „Sie besteht darin, daß du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften ähneln, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst.“ An einer anderen Stelle weist Leonardo da Vinci den Maler auf weitere Anregungsquellen hin: „[...] die Asche im Feuer, die Wolken, oder Schlamm und andere solche Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtetest, sehr wunderbare Erfindungen in ihnen entdecken [...] Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach“.

Was Leonardo als ein Hilfsmittel zur Gewinnung gültiger bildnerischer Formulierungen verstanden wissen wollte, hat im zwanzigsten Jahrhundert – und ansatzweise auch schon im neunzehnten Jahrhundert – eine andere Bedeutung bekommen: Nicht nur Werke, in denen das Verworrene und Unbestimmte des anstoßgebenden Wirklichkeitsausschnittes einer absichtsvoll geklärten Form gewichen ist, werden jetzt als kunstwürdig anerkannt, sondern auch Arbeiten, die gerade von den Reizen des formal Vielgesichtigen und semantisch Offenen leben. Von der *Écriture automatique* der Surrealisten bis zu den unergründlichen Bildgeweben der Tachisten reicht das Spektrum der in diesem Sinne genutzten Möglichkeiten, und die Berufung auf Leonardos Ratschlag ist fast zum Topos geworden.

Uschi Leonhardt löst die Empfehlung Leonardos auf eine eigentlich dialektische Weise ein. Sie provoziert Zufallssituationen, um sich von ihnen zu Bilderfindungen anregen zu lassen, die man als zwar bewußt gestaltete, aber gleichsam eine zweite Ebene der Offenheit herstellende Antworten auffassen darf. Man muß das Verfahren beschreiben, um diese Aussage verständlich zu machen. Drei Materialien stehen am Anfang der Prozedur: Papier, Leinöl und Braunkohlenasche. Im ersten Arbeitsgang wird das Öl mit dem Quast ganzflächig oder zonenweise so satt auf das Papier aufgetragen, daß es in den Filz eindringt und eine bin-

defähige Schicht bildet, in die das Aschepulver eingebracht wird. Im zweiten Arbeitsgang wird auf die klebrige Masse aus Öl und Aschepigment ein anderes Papier gedrückt. Wird dieses nach kurzer Zeit abgezogen, hinterläßt es auf dem Grund Figurationen, die sich mehr den physikalischen Eigenverhalten der beteiligten Substanzen verdanken als einer gestaltenden Absicht. Solche Absicht gelangt in der dritten Arbeitsphase als ein Akt imaginationsgesteuerter Auslegung der entstandenen Formen zum Zuge. Mit dem Graphitstift, mit Ölkreide, aber auch mit ritzenden Instrumenten wird auf der jetzt angetrockneten Schicht ausgesponnen, was die Phantasie in den Flecken, Akkumulationen, Gerinnseln und Schlieren entdeckt. Das Ergebnis sind Formen, die zwischen Wiedererkennbarem und frei Erdachtem angesiedelt sind: zeichenhafte Formen neben ornamental stilisierten, ängstliche neben beinahe vertraut anmutenden. Doch auch dort, wo sie Lesbarkeit versprechen, entziehen sie sich völliger Enträtselung, und umso mehr gilt das für die Zusammenhänge, in die sie eingebunden sind. Das Ungewisse der Ausgangsfiguration geht in einer Vieldeutigkeit auf, die ihren Ursprung hinter sich läßt und zugleich bestätigt.

Fast programmatisch kommen die Eigenarten und die Variationsbreite der Methode in den sieben Bildern der mit dem Serientitel „Wüstentor“ ausgestatteten Folge von 1996–98 zur Geltung. Was neben den uneinheitlich trapezoiden Aufrissen zunächst auffällt, sind die für Papierarbeiten ungewöhnlichen Dimensionen. Mit maximalen Höhenmaßen von mehr als 3 m und Breitenmaßen von mehr als 1 m signalisieren die ungerahmten Darstellungen einen Anspruch, der von einem gemeinsamen kompositionellen Grundmuster bekräftigt wird: Streifen an den Flanken und an der Oberseite sondern jeweils aus der Fläche einen Bereich aus, der sich wie ein Türdurchblick oder ein Türflügel innerhalb eines dunklen Gewändes ausnimmt. Der Portalassoziation gesellt sich ein Eindruck, der dem vom anderen Wortbestandteil des Titels „Wüstentor“ angedeuteten Bewandniszusammenhang entspricht, nämlich der Eindruck von Ausgebranntem, Karstigem und Relikthaftem. Die Braunwerte der Asche sind die Leitstimmen eines Kolorits, das sonst von den schwärzlichen Tönen des Graphits und grünlichen Ölkreideeintragungen beherrscht wird. Die Neigung, diese Farbigkeit als naturhaft anzusprechen, kann sich freilich nur auf eine Natur beziehen, in der das Erdhafte und Erinnerung Gewordene das Blau des Himmels und das Grün der Vegetation verdrängt haben. Wie die Ölimprägung des weißen Papiers eine Art Verwandlung zum Pergamentartigen hin und damit einen Alterungsvorgang anzeigt, so läßt die Gesamtfarbigkeit gleichsam ein Aufgehen von Lebendigem in chthonischer Wärme – nicht etwa chthonischer Starre – spüren.

Die Formenwelt der „Wüstentor“-Darstellungen reicht von der

unverändert belassenen Initialschicht – so bei „Wüstentor II“ – über irregulär kleinteilige Texturen, Ansammlungen, die an fossile Einschlüsse in schweren Erdmassen denken lassen, endlos miteinander vernetzte Partikel und seltsam bewegte Elemente bis zu Gebilden, die sich mit zeichenartiger Nachdrücklichkeit artikulieren. Vor allem auf den dunklen Randstreifen melden sich neben hieroglyphenähnlichen Formen unheimliche Körperzitate zu Wort, so auf „Wüstentor V/VII“ ein vogelartiger Schädel, dem ein langer, aus der Binnenregion aufwachsender Strang halsgleich zugeordnet erscheint. Es sind keine rational nachvollziehbare Inhalte, die von den Bildern vermittelt werden, vielmehr Teile eines komplexen Wahrnehmungsmosaiks. Reminiszenzen von Afrikareisen, Erinnerungen an das Lapidare altägyptischer Architektur und die Bergekraft des durchgeglühten Wüstenbodens, dazu Vorstellungen von dem, was unter der Oberfläche der Erde vorgeht, sind so in die aus dem besonderen bildnerischen Verfahren resultierenden Strukturen eingeschmolzen, daß sich Verweisfülle und ästhetische Schlüssigkeit die Waage halten.

In der Machart, den Formen und der Intention sind der „Wüstentor“-Serie einige andere großformatige Arbeiten aus den letzten Jahren verwandt. Ein titellooses Werk von 1998, das sich aus drei hochrechteckigen Papierbahnen zusammensetzt und bei einer Höhe von 3 m eine Breite von 4,5 m erreicht, läßt sich als Bild eines gekippt stehenden, mächtigen Portals mit umbragrünem Spreizgewände und spitz auslaufendem Sturz lesen; in der Öffnung ist ein dichtes Formengewirk zu sehen, das von der eher zufallsgenerierten Anfangsschicht ausgeht und sich stellenweise zu organoiden Gestaltandeutungen verdichtet. Ein anderes, 1996 entstandenes Werk mit dem Titel „Wüstenvater“ repräsentiert insofern auf besondere Weise den Typus des „Shaped Sheet“, als der Umriß auf eine Kline, also ein antikes Liegemöbel, anspielt; innerhalb der von einem dunkleren Rand umgebenen Fläche finden sich Zonen, in denen das ungelentete Verteilungsmuster des ersten Öl-Asche-Auftrags unverändert erhalten ist. Das Zufällige der Formen macht sich umso mehr geltend, als ihm vom Gesamtkontur ein straffer Rahmen gesetzt ist.

Nicht nur als säumende oder türgewändeartige Fassungen kommen geometrisierende Formen zum Einsatz. Auf einigen Bildern, wie einer großformatigen titellosen Arbeit von 1997, schieben sie sich als berechnete Leerschichten zwischen mehr oder minder reich behandelte Regionen. Im genannten Fall durchzieht ein breites, nur durch die Leinöltränkung getöntes und stellenweise leicht blasiges Band den oberen Teil des Bildrechtecks; daß es nicht Unantastbarkeit und Undurchlässigkeit dokumentiert, wird durch den optischen Zusammenhang der unteren und oberen Bildpartien und ein, wenn auch zaghaftes, Überborden benachbarter Formen belegt. Immerhin wird der Bildaufbau durch den markanten Horizontalstreifen nicht weniger geprägt als jener der Tor-

Kompositionen durch die rahmenden Balken.

Anders liegen die Dinge bei einer 1,5 m breiten, ebenfalls titellosen Darstellung von 1999: Was auf dem weit überwiegenden Teil der Bildfläche zu sehen ist, läßt sich als eine Art Erdschnitt mit unterschiedlich gelagerten und verworfenen Strata verstehen; ganz oben eröffnet sich insofern ein anderer Illusionshorizont, als vor einem bei der Ölpräparierung des Papiers ausgesparten Streifen Grasbüschel und einzelne Gräser aufwachsen. Der Übertritt aus der imaginierten Erdzone in eine wirklichkeitsnähere Sphäre wird indessen durch den Umstand gekennzeichnet, daß die Vegetationsformen schwarz und der schmale Himmelsausblick farblos sind – der Weg ins Freie mündet in die Eigengesetzlichkeit des Bildes zurück. Für ein Auskeimen in einen oberen, von der Ölbenetzung freigehaltenen Bereich gibt es übrigens auch ältere Beispiele, so ein mittelgroßes Blatt von 1996, auf dem von einem Kern in der Tiefe aus schwarzkonturierte und ausgekratze Formen nach oben steigen, um mit ihren Spitzen die Erdschicht zu durchstoßen. Wiederum ist die Distanz zum Abbildhaften mit allem Bedacht gewahrt.

Mittlere Formate wie das der zuletzt erwähnten Arbeit, also Formate von etwa 60 x 40 cm, nutzt Uschi Leonhardt ebenso häufig wie differenziert, nicht zuletzt zur Erkundung neuer formaler und technischer Möglichkeiten. Der Grundsatz, das Papier durch Leinöl in einen hautähnlichen Grund zu verwandeln, bleibt auch dann wirksam, wenn die eingangs geschilderten Schritte der Bildherstellung eingeschränkt oder modifiziert werden. Der Spielraum für solche Entscheidungen ist ansehnlich. Es finden sich aus dem Jahre 1997 Blätter, bei denen nach einer Einölung der Gesamtfläche in weiteren Arbeitsgängen horizontal und vertikal gerichtete Felder aus aschepigmentierten Öl aufgebracht wurden, die sich in Tönung, Transparenzgrad und Glanz vom Primärgrund unterscheiden. In die vertikalen Teilflächen sind mit Graphit und heller Ölkreide eigentümliche Figuren eingeschrieben: lemurenähnliche Gestalten in Stoffhüllen, die wie Kokons die Leiber umschließen. Versteht man den Grund als Erde, so drängt sich der Gedanke an Grabhöhlen mit vemummten Leichnamen auf.

Andere, ausnahmslos titellose Blätter aus der gleichen Zeit machen die Dechiffrierung schwerer. In einem Fall ist der reichstrukturierte Grund in der unteren Hälfte mit einer durchsichtig wirkenden Form besetzt, welche entfernt an einen Schädel erinnert; ein schwarzes Strichbüschel und eine Serie wellig auskuvender Kratzlinien antworten auf dieses Gebilde mit einer Unruhe, die in der dunkleren oberen Blatthälfte verebbt. In einem anderen Fall ist in die hellere Unterzone ein kompliziertes Formenensemble eingelagert, das auf den ersten Blick an eine in der Tiefe aufbrechende und einen spitzen Sproß entsendende Frucht denken läßt; bei genauerer Betrachtung erweist sich der in Position und Strichinten-

sität am meisten hervorgehobene Teil dieses Gebildes als ein Abkömmling der als lemurenhaft apostrophierten Figuren auf anderen Darstellungen – und in der Tat sind auf dem Blatt weitere Gestalten dieser Art als dünne Umrißechos unterschiedlicher Größe auszumachen. Stärker zurückgenommen ist das Figurative auf einer Arbeit, deren Erscheinung von einem Gefüge annähernd rechteckiger Flächen geprägt wird; allerdings weckt die Anordnung Erinnerungen an ein Portal mit leicht geöffneten und oben einen schmalen Lichtspalt freigebenden Flügeln; und auf kaum vernehmliche Weise wird auch Figürliches aufgerufen, nämlich durch eine zart konturierende Zeichnung auf dem rechten Randstreifen des Blattes.

Charakteristisch für eine ganze Gruppe von Arbeiten ist die – mitunter die Schwelle des Asketischen berührende – Reduktion der Mittel. Auf einem Blatt von 1997 wiederholt sich die beschriebene Konstellation mit der schädelartig gerundeten und weißlich gehöhten Form und der schwarzen Strichansammlung auf einem Grund, der über der Öl-Asche-Imprimatur ansonsten nur einige streifige Aufhellungen zeigt. Sonderbar schwankt das Dargestellte zwischen stummer Relikthaftigkeit und geheimnisvoller Belebtheit. Auf verwandten Blättern setzt sich das Dynamische durch: als eine Form, die wie ein lanzettförmiger Keim aus einem von grauer Hülle umgebenen Kern aufsteigt, als ausfahrende Bewegung dieser Hülle oder als aufkuvender Gestus eines gespalten-sichelförmigen Gebildes. Jedesmal ist die Tönung des Grundes so nuanciert, daß sich eine untere Region, die man intuitiv mit Erdreich gleichsetzt, von einer oberen, selbst noch dem Erdhaften verschwisterten Zone abhebt.

Die Empfindung einer osmotischen Beziehung zwischen unten und oben wird vor allem von einigen jüngstentstandenen Werken vermittelt, deren Steilformat von 124 x 44 cm schon die Eigenart der verbildlichten Formereignisse anzeigt. Weitergehend als bei allen anderen Arbeiten ist die mehrschichtige Öl-Asche-Präparierung mit ihrem schlierigen Verlaufs- und Trocknungsmuster für die Bildwirkung verantwortlich. Den greifbaren Formen fällt die Rolle von Elementen zu, die in einem Fluidum aufgehoben sind, das sie birgt und zugleich zu einer Art Selbstentäußerung anregt. In einem Falle führt die formale Restriktion bis zum Verzicht auf jede Form, der man Eigenkonsistenz zubilligen könnte; was auf dem warmtonigen Grund zu erkennen ist, sind spärliche, an einigen Stellen spiralig verschlungene Lineamente, in denen die Phantasie nach Figurativem fahnden mag; deutlicher fassen läßt sich nur das – auf Naturvorgänge zurückbeziehbare – Prozessuale der Form- und Farberscheinungen.

In betontem Gegensatz zu solch verhaltenen Äußerungen stehen einige andere, ebenfalls aus jüngster Zeit datierende Werke. Für sie gilt eher das Prinzip der Fülle als das der bewußten Beschränkung. Zu tun hat man es mit Agglomerationen von Formen, die an Bodeninhalte ver-

schiedener Art denken lassen – an steinige oder lehmige Massen, an Tierhörner; aber auch an Keramikreste. Zumindest auf einem Blatt bekräftigen Grasbüschel am oberen Bildrand, daß Zustände unterhalb der Erdoberfläche gemeint sind, wie sie den Augen zumeist verborgen bleiben und wie sie die Imaginationskraft umso eindrucksvoller entwerfen kann. Daß sich die Bilder einem mehrstufigen Herstellungsprozeß verdanken, ist nicht zu verkennen; man muß von der Künstlerin aber erfahren, daß die Schichten aus Aschepaste, Graphit und Ölkreide nach dem Antrocknen mit einer Klinge abgezogen, dann partiell wiederaufgebaut und erneut abgezogen wurden, um die Feinheiten der Faktur richtig einschätzen zu können. Im Kleinen ist gleichsam nachgestellt, was die Natur an synthetischer Arbeit leistet, und wie in der Natur geht das Allmähliche und Angestregte in der Evidenz von scheinbar Selbstverständlichem auf.

Uschi Leonhardts Kunst hat, wie man sieht, unterschiedliche Facetten. Immer bleibt sie aber auf eine Tonart gestimmt, die man als ernst, wenn nicht melancholisch empfindet. Dem Zutrauen in die stimulierende Kraft zufälliger Strukturen hat die Künstlerin einen Sinn für das Kompositionelle entgegensetzen, der sich auch dort bewährt, wo sie sich betont zurückhaltend gibt. In der Regel werden vom tendenziellen All-Over der ersten Bildschicht aus relationale Ordnungsmuster entwickelt, die sich als Rahmenbildung, geometrisierende Binnengliederung oder innere Gewichtung geltend machen. Daß manche Arbeiten Züge des Raffinierten besitzen, wird durch Eigenschaften wie die buntheitsverweigernde Farbgebung und die niemals heitere und oft genug hermetische Thematik aufgewogen.

Man wird sagen dürfen, daß Uschi Leonhardt auf dem weiten und ungebrochen aktuellen Orientierungsfeld zwischen Figuration und Abstraktion ihren ganz eigenen Ort gefunden hat. Fern von aller Schollenromantik bringt sie Kräfte der Erde ins Bild – als Materialien und als Sublimate ihrer Gestaltungsphantasie.

Peter Anselm Riedl

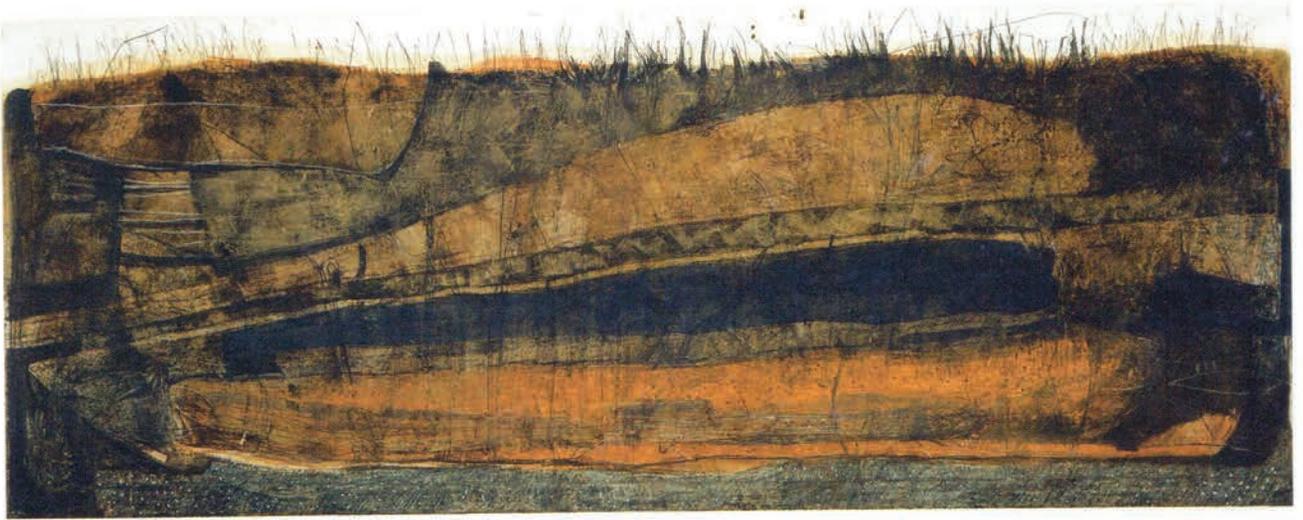




























Verzeichnis der Abbildungen

Uschi Leonhardt

- Seite 12: – o.T. –, 62 x 40, Leinöl, Kohlenasche, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 13: – o.T. –, 60 x 42, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999
- Seite 14: – o.T. –, 62 x 40, Leinöl, Kohlenasche, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 15: – o.T. –, 60 x 42, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999
- Seite 17: (v.l.n.r.) Wüstentore I / II / III von VII, 320/294 x 120/85, 320 x 120/65, 320/294 x 120/85, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 19: (Links) Wüstentor V von VII, 320/294 x 120/85, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 19: (Rechts) Wüstentor IV von VII, 320/294 x 120/85, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 21: – o.T. –, 300 x 450, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1998
- Seite 23: – o.T. –, 146 x 228, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1997
- Seite 25: – o.T. –, 120 x 215, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999
- Seite 26: – o.T. –, 60 x 42, Ölfarbe, Kohlenasche, Graphit auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 27: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1997
- Seite 28: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1997
- Seite 29: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1997
- Seite 30: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1998
- Seite 31: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1997

- Seite 32: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1997
- Seite 33: – o.T. –, 60 x 42, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1998
- Seite 35: – o.T. –, 166 x 130, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 37: – o.T. –, 206 x 120, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 38: – o.T. –, 124 x 44, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 39: – o.T. –, 124 x 44, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 40: – o.T. –, 124 x 44, Ölfarbe, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 41: – o.T. –, 124 x 44, Ölkreide, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 42: – o.T. –, 124 x 44, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 43: – o.T. –, 124 x 44, Kohlenasche, Graphit, auf ölgetränktem Papier, 1999
- Seite 45: Wüstenvater, 85/68 x 320, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1996
- Seite 47: – o.T. –, 60 x 150, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999
- Seite 49: – o.T. –, 58 x 150, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999
- Seite 51: – o.T. –, 75 x 150, Leinöl, Kohlenasche, Ölkreiden, Graphit auf Papier, 1999

alle Maße Höhe x Breite in cm

Ausstellung: Uschi Leonhardt
Leinöl, Asche, Papier 1995 – 1999
21. November – 31. Dezember 1999
im Heidelberger Kunstverein
Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg

Herausgeber: Hans Gercke
Heidelberger Kunstverein e.V.
Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg
Postfach 10 28 29 in 69018 Heidelberg
Tel.: 0 62 21 - 18 40 86
Fax: 0 62 21 - 16 41 62
e-mail: hdkv@artgentur.de
www.artgentur.de/hdkv

Vorstand: Prof. Dr. Erich Thies
Prof. Dr. Peter Anselm Riedl
Dr. Hannelore Paflik-Huber
Prof. Dr. Hans Joachim Ahrens

Sekretariat: Karla Pieterek

Fotos: Lothar M. Peter, Berlin
Klaus W. Eisenlohr, Berlin (Seite 19)

Gestaltung des Katalogs:
Uschi Leonhardt
Hans Christian Johne

Satz: Atelier Johne, Berlin
Lithos: Gabi Fetzer, Laserline KG, Berlin
Druck: Druckhaus am Treptower Park GmbH, Berlin

Auflage: 1.500, Oktober 1999

© 1999 Heidelberger Kunstverein e.V., Hauptstraße 97,
69117 Heidelberg.

Alle Rechte vorbehalten. Wiedergabe, auch auszugsweise, nur mit
Genehmigung der Autoren oder der Künstlerin.

ISBN 3 – 926 905 – 52 – 2