

# KUNST IN DEN FLUREN DES PALLAS



REGIERUNGSPRÄSIDIUM  
STUTT GART

CHRISTOPH FREIMANN	Innenhof
ANNA TRETTER	Zwischengeschoß
PETR HRBEK	3. Obergeschoß
HEIDI KUCHER	4. Obergeschoß
ERDMUT BRAMKE	5. Obergeschoß



**Christoph Freimann**  
Gloria, 1995, 5 x 4,5 x 3 m, 8 t

## **Rede zur Einweihung der Skulptur "Gloria" von Christoph Freimann am 2. September 1995 - Auszug -**

Herr Regierungspräsident,  
sehr geehrtes Publikum,  
liebe Freunde der Kunst von Christoph  
Freimann,

Christoph Freimann, 1940 in Leipzig geboren, studierte an der Stuttgarter Kunstakademie bis 1968, steht seit 1977 mit Freiraumskulpturen in der Öffentlichkeit. Mit der Arbeit "12 Kanten" betrat er unter dem Thema "Konzept und Raum" im Sommer 1977 im unteren Schloßgarten in Stuttgart die Szene. 12 Winkelstahlkanten in den Längen eines 6x2x2 Meter großen Quaders sind einzeln und in Eckverbindungen, wie willkürlich zueinandergeordnet, ins Gelände gelegt und gestellt (die Skulptur befindet sich heute im Stadtgarten bei der Universität), so dass die Teile zwar als eigenständige Formgebilde gesehen werden, aber dennoch den Betrachter immer von neuem veranlassen, in der Vorstellung ihren Rückbezug in das Quadergerüst vorzunehmen. Materielle, massive Körperlichkeit wird aufgegeben. Die 12 Kanten bleiben sein Vokabular - bis heute: Winkeleisen unterschiedlicher Längen und Stärken, die, wollte man sie zurückführen, verschieden großen Quadergerüsten entstammen, werden verkantet, verschränkt übereinander oder gegeneinander zusammengefügt, ineinander verkeilt, heute verschweißt, erreicht ihr enormes Eigengewicht unverrückbare Stabilität.

Erstmals 1978 tritt in einer kleinen Atelierarbeit, 1979 in der großen Regensburger Skulptur Farbe hinzu. Ihre Wahl, ein feuriges Signalrot, steigert den expressiv-widerspenstigen Charakter seiner Werke, den Ausdruck gespeicherter Energie, die Wirkung freizügiger Ordnung. Das Material bleibt immer gleich: Winkeleisen, heute Stahlplatten zu Winkelbahnen verschweißt,

sandgestrahlt, spritzverzinkt, grundiert, mit roter Industriefarbe, RAL 3000, lackiert.

Freimann gibt seinen Skulpturen Namen, wie man ein Schiff tauft. Wie Jean-Baptiste Joly schreibt, sollte man aus dieser Betitelung nicht einen Wunsch nach abstrahierender Repräsentation ablesen, sondern vielmehr "eine Rückführung der Metapher auf die Vokabel " (Zitat von Heissenbüttel), durch die das Werk konkreter Kunst - jenseits der geometrischen Kategorien seiner Konstruktion - eine weitere paradigmatische Ebene bietet.

Das jüngste Werk von Christoph Freimann, das uns heute zum ersten Mal zu Gesicht kommt, bedeutet den Höhepunkt einer neuen Werkgruppe, die mit der Baumskulptur in Ulm 1993 anfang und bisher in zahlreichen Modellen erprobt wurde: keine langgezogenen Bahnen oder Flächen, die sich aufrichten, bündeln oder auf den Boden stützen, sondern kurze, breitflächige Winkelstücke, die sich drehen, wachstumsartig auseinander entwickeln, wie sich fortsetzende Kaktusglieder. Im Kontrapunkt zu der schwingenden Eleganz der klassisch ruhigen Strenge und horizontal betonten Gitter-Gliederung der Gebäude von Helmut Jahn antwortet im Zentrum des Hofes, im Kern des Areals die in Schrägen ansteigende, aktive Skulptur wie ein ständiger Unruheherd.

Architektur und Skulptur gewinnen gleichermaßen und steigern sich. Ort und Umfeld sichern ihren nie erlahmenden Wirkungsgrad. Die Skulptur ist schon heute nicht mehr wegzudenken.

*Ulrike Gauss*

## Anna Tretter "Kunst in den Fluren des Pallas", 1997

Wie häufig in ihrem Werk greift Anna Tretter in den drei Arbeiten für Flur und Pausenraum im Zwischengeschoß des Regierungspräsidiums auf bereits vorhandene Raumstrukturen zurück, die erst durch den gezielten künstlerischen Eingriff in ihrer raumkonstituierenden Funktion wahrgenommen werden: Die räumlichen Gegebenheiten bedingen die künstlerische Konzeption.

So wurden auf die vom jeweiligen Flurende aus sichtbaren Seiten der Feuertüren, die als Riegel-Elemente den langen Trakt in der Mitte untergliedern, vergrößerte Reproduktionen nach Photographien angebracht, welche die Künstlerin aus dem vierten Stock aufgenommen hat. Sie zeigen die Ansichten der Schmalseiten des dortigen Flurs. Im Unterschied zum Zwischengeschoß weisen sie Fenster auf, die den Blick auf das wenig attraktive Weichbild der Stadt freigeben. Ein bei dieser Einfügung naheliegender trompe-l'oeil-Effekt ist offensichtlich nicht beabsichtigt, da die auf den Bildern festgehaltene Situation in Perspektive und Dimension vom realen Umraum abweicht. Zudem geben Rasterung, irisierende Partien und nicht zuletzt starke Belichtungscontraste die Ausblicke als reproduzierte Bilder zu erkennen, die im Gegensatz zur realen Architektur stehen. Auf den ersten Blick wie laienhafte Zufallsprodukte wirkend, erweisen sie sich in ihrer Kombination von Ausblick, Fensterrahmung und Umraum (wie der Spiegelung der Stadtlandschaft im Glas des Bilderrahmens) als sehr kalkulierte Bildkompositionen in der Tradition romantischer Fensterbilder, die Innen und Außen, Nähe und Ferne unvermittelt nebeneinander setzen. Durch die Übertragung dieser Bilder in den fensterlosen Trakt tritt dieses bildimmanente Verhältnis zwischen Innen und Außen auch auf der konkreten räumlichen Ebene als bestimmend hervor: Die Ausblicke bilden ein Gegengewicht zur Abgeschlossenheit des Korridors, aber weniger als Ersatz oder Kompensation, wie dies z. B. bei der trivialen Phototapete der Fall ist, sondern als



potentielle Alternative bzw. Vorstellung, die den fehlenden Bezug zur Außenwelt als Mangel bewußt macht.

Dadurch, daß die Türen als Bildträger fungieren, wird das zweidimensionale Bild zudem zum Teil einer beweglichen Skulptur und muß so einmal mehr unter räumlichen Kategorien erörtert werden. Seine Wirkung hängt davon ab, ob die Tür geöffnet oder geschlossen ist. In geöffnetem Zustand sind die Ausblicke zerteilt: Zu beiden Seiten der Tür bleiben jeweils fragmentarische Streifen stehen, denen, aus dem Zusammenhang gerissen, eine formal-abstrakte Wertigkeit zuwächst. Zusätzliche Komplexität gewinnt die Situation dadurch, daß ein Ineinander der Ausblicke stattfindet, insofern man durch eine Türöffnung auf die jeweils andere geöffnete Tür gegenüber blickt. Die realen Ausblicke nach Osten und Westen, die man vom vierten Stock aus nur nacheinander gewinnen konnte, werden als Bilder im Sinne simultaner Mehransichtigkeit visuell miteinander verschränkt, wodurch die strenge Ausrichtung des Flures auf zwei entgegengesetzte Pole hin unterlaufen wird.

Schließen sich die Türen, wie dies automatisch bei Feuersalarm der Fall ist, schließen sich auch die Bilder. In diesem Fall werden

die Türen wie die Wände zu festen Begrenzungen des jeweils abgetrennten Traktes. Dieser erhält durch das erst jetzt in seiner Kontinuität sichtbare, "geschlossene" Bild der Fensterwand nicht nur materiell, sondern auch visuell einen adäquaten Abschluß, der auf den Bildraum bezogen allerdings durch das sich im Kontext leichter erschließende Fenster durchlässig scheint. Die bei geöffnetem Zustand der Türen verwirrende Raumirritation wird ein Stück weit gemindert, um ihrerseits auf der Ebene der Abbildung wieder aufgenommen zu werden. Können die Türen nicht mehr geöffnet werden, so ist dies Zeichen von Feuergefahr, aber auch Bilder, die geschlossen bleiben, stellen auf künstlerischer Ebene ein Problem dar: Der "Zugang" des Betrachters zur Rauminstallation wäre unterbunden und damit die für Anna Tretter so wichtige, ihr Werk konstituierende Offenheit des Raumes gestört.

Die zweite raumverändernde Arbeit setzt an der Wand an, die den Abschluß des Korridors bildet. Sie wurde schwarz gestrichen und mit einer Glasscheibe versehen. Durch diesen simplen aber folgenreichen Eingriff findet eine selbstreferentielle Raumerweiterung statt, insofern der Korridor sich gespiegelt zunächst fast endlos fortzusetzen scheint. (Erst ab einem gewissen Punkt erkennt der sich nähernde Betrachter in der Konfrontation mit der eigenen Person den Verdoppelungseffekt.) Solchermaßen gestreckt bzw. zurückgeworfen und verdüstert wirkt der Raumschlauch um so erdrückender, so dass der ohnehin gegebene Kontrast zu den Ausblicken der Feuertüren, die ebenfalls gespiegelt werden, noch stärker und wirkungsvoller ausfällt.

Mit diesen beiden Arbeiten korrespondiert diejenige im Pausenraum, der an den Flur anschließt und im Unterschied zu diesem vom Tageslicht beleuchtet wird, das durch eine mehrfach unterteilte Fensterfront einfällt. Auch hier wird mit den Mitteln der Spiegelung Raum verändert, und zwar mit Hilfe eines durch Stahlhalterungen vor die Wand montierten Spionspiegels. Damit wird in einem letzten Schritt der in diesem Fall tatsächliche, reale Fensterausblick - eine



geschlossene rostbraune Wellblechfassade - ins Spiel gebracht, wodurch die Außenwelt ungleich direkter als bisher einbezogen wird. Die Künstlerin selbst weist darauf hin, daß dieses nüchterne Motiv der Halle und der Objektivität fördernde Blick aus der Distanz des gegenüberliegenden Gebäudes an Photographien der Düsseldorfer Schule um Bernd und Hilla Becher erinnert und damit auch die Außenwelt zum photographischen Abbild transformierbar erscheint.

Als entscheidend für die Raumwirkung erweist sich, daß der Spiegel, wenn auch nur geringfügig, von der Wandebene abweicht, und zwar in einem Winkel von  $6^\circ$ . Hierdurch bedingt, erscheint der Raum in der Spiegelung leicht verrückt, da Spiegel- und Wandebene nicht wie gewohnt zur Deckung kommen, sondern entgegen der Sehgewohnheit auseinandertreten. Der Spiegel profiliert sich durch diese Inkongruenz als eigenständige Raumebene und gewinnt als in den Raum vorstoßendes Objekt auch plastische Präsenz. Er wird von einem breiten, gelben Streifen phosphoreszierender Zinksulfidfarbe hinterfangen, der in seiner Länge über den Spiegel hinausreicht: Die Bemalung zieht sich von der Raumecke bis zum Rahmen der ersten Tür, auf die der Streifen auch in seiner oberen Begrenzungslinie abgestimmt ist. Über den Raum hinausgreifend, markiert er zusätzlich das durch die Ein-

gangswand des Pausenraums abgetrennte Wandstück im Flur, wodurch die Kontinuität der fortlaufenden Wand gegenüber den Räumen betont und das Werk im Pausenraum gewissermaßen angekündigt wird. Dem Spiegel verwandt, wird auch hier das einfallende Licht genutzt, und zwar im Sinne der phosphoreszierenden Eigenschaft des Pigments, die sich erst nachts, bei fehlendem Tageslicht, offenbart. Bei Dunkelheit werden der dann leuchtende Farbstreifen und die so erhellte Spiegelinstallation ihrerseits vom Fenster nach außen gespiegelt. Durch die Schwarzlichtröhren kann der Betrachter bereits tagsüber in dem dämmrigen Eckraum zwischen Wand und Spiegel das Leuchten der Zinksulfidfarbe wahrnehmen, das auch durch das Glas des speziellen Spiegels erkennbar ist. Das außerhalb des Raumes Liegende wird somit nicht nur mit Hilfe des Spiegels und der Leuchtfarbe nach Innen geholt, sondern verbindet sich zudem optisch untrennbar mit der Ansicht der Wand. Die besondere Eigenschaft des Spionspiegels wird im Sinne einer Durchdringung von Außen- und Innenraum genutzt, eine Leitvorstellung, welche bereits die Bilder der Feuertüren prägte.

Alle drei Arbeiten zeigen Anna Tretter als eine Künstlerin, die auf unterschiedlichen Ebenen virtuos mit den Eigenschaften des Raumes operiert, den sie als etwas nach außen hin Offenes, in stetigem Wandel Begriffenes versteht. Insofern stellte die Situation des in sich abgeschlossenen Flures eine besondere Herausforderung für sie dar, der sie mit einer geradezu barocken Freude an Täuschung, Irritation und Verunklärung begegnet. Ziel ist bei aller Virtualität jedoch nie Raumillusion, sondern immer die Sensibilisierung für das letztlich unbegreifliche Phä-

nomen Raum, dem nachzuspüren zugleich die Überprüfung des eigenen Standpunktes beinhaltet.

*Felix Reuße*

## **BIOGRAFIE**

- 1956 geboren in Kirchzell/Odenwald
- 1978 Studium bei Professor Rudolf Hoflehner, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart
- 1980 Studium bei Professor Karl Fred Dahmen, Akademie der Bildenden Künste München
- 1985 Meisterschülerin von Prof. Hans Baschang, München, Diplom; Förderstipendium der Landeshauptstadt München
- 1990 Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris
- 1992 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
- seit 1993 Mitglied des Internationalen Künstlergremiums
- 1994 Kunstpreis der Stadt Obernburg
- 1996 Stipendium des Europäischen Austauschprogramms des Landes Baden-Württemberg und Art 3, Valence (Frankreich)
- Lebt in Stuttgart und Amorbach*



**Anna Tretter**

Phosphoreszierendes Zinksulfid, Stahl, Schwarzlicht, Spionspiegel, 123,5 x 200 cm



## **Petr Hrbek**

### **Elementare Farbwege, 1995 - 1996**

Bei meinen Orientierungsbesuchen im Pallas sah ich die langen, grauen Flure und meine Augen irrten fast endlos in den langen für den Menschen bestimmten Bahnen.

Diese grauen Flure mit den abgehängten Decken und ihren schrägen Aufbauleuchten, die als einzige eine gewisse Spannung in der Enge zu erzeugen vermögen, waren da. Die Feuerschotten, also die Querwände, welche die automatisch schließenden Brandschutztüren umfassen, gehören zu den wenigen Dominanten und so übernahmen sie auch in meinen Überlegungen die Aufgabe eines Teilers, eines Farbteilers. Die feststehenden Schotten werden mit bemaltem Stoff lückenlos kaschiert.

Gemalte Vitalität täuscht Innenleben dieses Bereiches vor. Kraftvolle Farben zentrieren optisch die fast raumhohen Türen. Der Farbfluß wird in original bemalten und scheinbar über der Decke endlos weiter vorhandenen Farbbereichen in klaren Formen weitergeleitet und je nach der Lage der nächstkommenden Querwand harmonisierend als klar werdende Einzelfarbe in den Boden geleitet von senkrechten bemalten, 15 cm breiten Platten. Ab da setzen sich jeweils in Abständen angebrachte schmale Farbbahnen im Ton der Farbe sich allmählich verändernd an seitlichen Schlitzten der abgehängten Decke fort und erreichen in der Rhythmik ihre Auflösung. Der in den Schlitz übergehende Farbbereich wird jeweils um wenige Zentimeter in der sichtbaren Höhe verkleinert - diese Steigerung oder Schwächung der Farbwirkung wird je nach Länge der Flurabschnitte bestimmt.

Der Farbton befindet sich im fließenden Übergang (z.B. rot - orange - gelb) und erreicht die nächste Brandschutztüre frontal mit an der Seite angelehnter Türe. Dieser Bereich ist durch die Schließautomatikvorrichtung und die Gewichtung nach rechts sehr unruhig. Ausgleichend dazu wird eine schmale mit Originalbemalung bezogene Forexplatte angebracht. Die Fortsetzung hinter der Feuerschotte verläuft systematisch weiter, die Farbwahl ist freilich eine andere (z.B. blau - hellblau - hellgrün - grün).

Die unterschiedlich langen Bereiche zwischen den Brandschutztüren können innerhalb der Flurverbindungen, in den Flurwinkeln und in Aufzugsbereichen mit variablen auf Forexplatten aufkaschierten Originalstrukturierungen, die jeweils die Farbwicklung der Bereiche in denen sie sich befinden aufnehmen, ergänzt werden. Dabei liegt mir sehr viel daran, daß meine Arbeit in keinem Fall Bewegungssicherheit hindert. So sind diese kleineren Elemente über Körpergröße angebracht und nehmen Bezug auf den Bereich Deckenschlitz - oberer Türrahmen.

Die verwendeten Grundmaterialien sind Forexplatten, die sich durch ihre Leichtigkeit, Elastizität, Stabilität, Nichtbrennbarkeit und leichte Bearbeitbarkeit als Träger meiner Malerei besonders gut eignen, sowie Acrylfarbe auf Körperstoff, welche wasserfest, abwischbar, geruchfrei, lichtecht und altersbeständig ist.

Ich verspreche mir von dieser Konzeption eine spannende Belebung der Flure, da sowohl mit Eigenwerten der Farben, unaufdringlichem Formenspiel und elementar lebendiger Malerei nicht nur eine ergänzende Komponente zum technischen Charme des Pallasgebäudes erreicht werden kann.

In meinem Katalog  
"Berlin - Praha 1996 - 1997"  
schreibt Dr. Peter Funken im Vorwort:

"Für uns, die Insassen des Alltags, wird durch Petr Hrbeks Malerei etwas sichtbar gemacht, das außerhalb des Alltags liegt; denn das, was er malt, ist scheinbar paradox, rein strukturhaft und befindet sich außerhalb der Realität der organisch-physischen Welt: Es handelt sich dabei um



**Petr Hrbek**



Hochkomplexes, um Sublimes und um den Vorschein einer Wirklichkeit, die jenseits der Welt des rein Materiellen existiert.

In seiner Kunst befaßt sich Petr Hrbek mit dem Wesen und der Wirkung der Malerei. Das heißt, er beschäftigt sich mit einem zentralen Erkenntnisanteil der Kunst, die zwar von Menschen gemacht wird und sich somit auch auf das Menschsein bezieht, und die trotzdem oder gerade deswegen nicht nur auf das Diesseitige gerichtet ist. Petr Hrbeks Beitrag zu diesem Thema liegt in der Formulierung einer eigenen, abstrakt-konkreten Ausdrucksform und der Erfindung eines vermeintlich paradoxen, real-illusionistischen Bildkontinuums. Die bewegten Bilder Petr Hrbeks bringen den Geist in Bewegung. Sie sprechen von der Möglichkeit des Übernatürlichen in allen Erscheinungen. Ein wichtiger Zugang zu einer solchen Erfahrung liegt für unsere Kultur in der Malerei und er bedarf natürlich eines Kreators. Petr Hrbek besitzt die Fähigkeit, einen solchen Zugang zum Wesen des Universums mit seiner Malerei zu analysieren und über sie zu sprechen - und das bedeutet auch, sie zu begreifen und uns selbst zu entwickeln. Etwas Besseres konnte uns nicht passieren!"

### **BIOGRAFIE**

- 1955 *geboren in Dvur Králové (Tschechische Republik)*
- seit 1969 *in der Bundesrepublik Deutschland*
- 1971 - 1973 *Studium an der Freien Kunstschule Stuttgart bei Gerd Neisser*
- 1973 - 1979 *Studium der freien Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Erich Mansen*
- 1973/1979 *2. Akademiepreis für Zeichnung*
- 1983 *Stipendiat der Kunststiftung Baden-Württemberg*
- 1985 *Kunstpreis Junger Westen, Recklinghausen*
- 1985/1986 *Stipendiat an der Cité des Arts in Paris*
- 1987 *Stipendium des Kunstfonds e. V. in Bonn*
- 1992 - 1993 *Gastlehrauftrag für Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*
- 1999 *I. Preis beim Wettbewerb "19. Kunstpreis der Kreissparkasse Esslingen-Nürtingen; Das Geistige in der Kunst."*
- Lebt und arbeitet zur Zeit in Berlin und Prag*

## Heidi Kucher Wandzeichnungen im Regierungspräsidium, 1995 - 1996

Die Flure im vierten Stock des 1994 erbauten Stuttgarter Regierungspräsidiums sind lang und eng, funktionale Verbindungslinien zwischen Amtsstuben und Besprechungszimmern. Man begegnet sich, ruft sich im Gehen einen Gruß zu. Wenn zwei sich mehr zu sagen haben und stehen bleiben, werden sie zum Verkehrshindernis. Seit einem Jahr ist die Gefahr der Kollision durch funktionswidriges Verhalten noch erheblich ge-

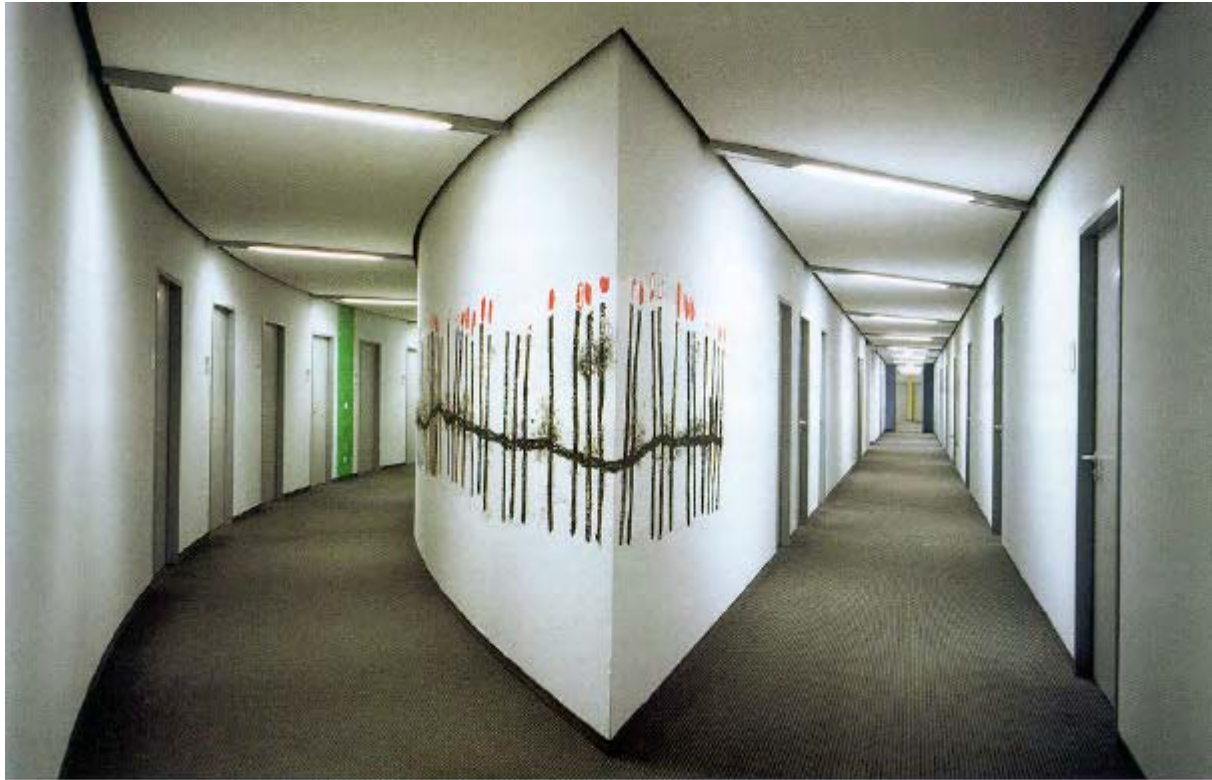
gewöhnlicher, denn es stachelt nach außen und nach innen. Ein Konflikt zwischen feststellendem und fühlendem Sehen tut sich auf. Wer von solchen Details zu gegenständlicher Interpretation angeregt ins Labyrinth seiner Erinnerungen und Assoziationen aufbricht, ist schon überlistet. Es sind nicht die Vorstellungen konkreter Gegenstände, sondern die mit ihnen gemachten Erfahrungen, die zu denken geben und zum Stehenbleiben in den



stiegen. Schuld daran ist die Stuttgarter Künstlerin Heidi Kucher, die mit farbigen Zeichnungen und monochrom gemalten Wandabschnitten die Monotonie der weißgetünchten Wände durchbrochen hat.

Man tritt aus dem Fahrstuhl und sieht sich einer aufragenden schwarzlinigen, am oberen Ende blau aufquellenden Form gegenüber, in die ein Text des jungen Lyrikers Richard Wagner eingeschrieben ist. Kleine blaue Striche stehen quer zu den Begrenzungslinien. Ein Kaktus? - jedenfalls kein

engen Korridoren verführen. Man beginnt zu lesen, die Poesie aus ihrer bildhaften farbigen Fassung zu lösen und entdeckt, dass die topographische Überlagerung von Bild und Text und ihre wechselseitige Einflussnahme eine Herausforderung für den Betrachter ist, das eigene objektverhaftete Denken und Vorstellen für einen Augenblick zu überschreiten. Fragmente poetischer Gedanken haben sich auf den Zeichnungen niedergelassen - für eine polyphone Zweistimmigkeit. Heidi Kucher beantwortet die Klarheit und Eindeutigkeit der Architektur des Verwal-



tungsgebäudes mit der ihr eigentümlichen Strategie der Mehrdeutigkeit und der optischen Überraschungen. Sie legt mit ihren Bild-Text-Collagen Orte fest, die von der Architektur nicht vorgesehen sind, und sie benutzt dabei ein dem funktionalen Denken nicht kompatibles Sprachspiel. Elementare Flächenformen wie Rechtecke, Dreiecke und Kreise werden in antigeometrischer Absicht benutzt. Eine einzelne Spirale in leuchtendem Rot auf dem von schwarzen Farbsprenkeln übersäten Malgrund stellt schamlos ihre geometrische Unvollkommenheit zur Schau. Den kleinen blauen Kreuzen in verbeulten Kreisen sind die rechten Winkel abhanden gekommen.

Sie flattern über ein Stück weiße Wand, als jagten sie den "weißen Wolkenfischen" im dazugehörigen Textfragment von Ulla Hahn hinterher.

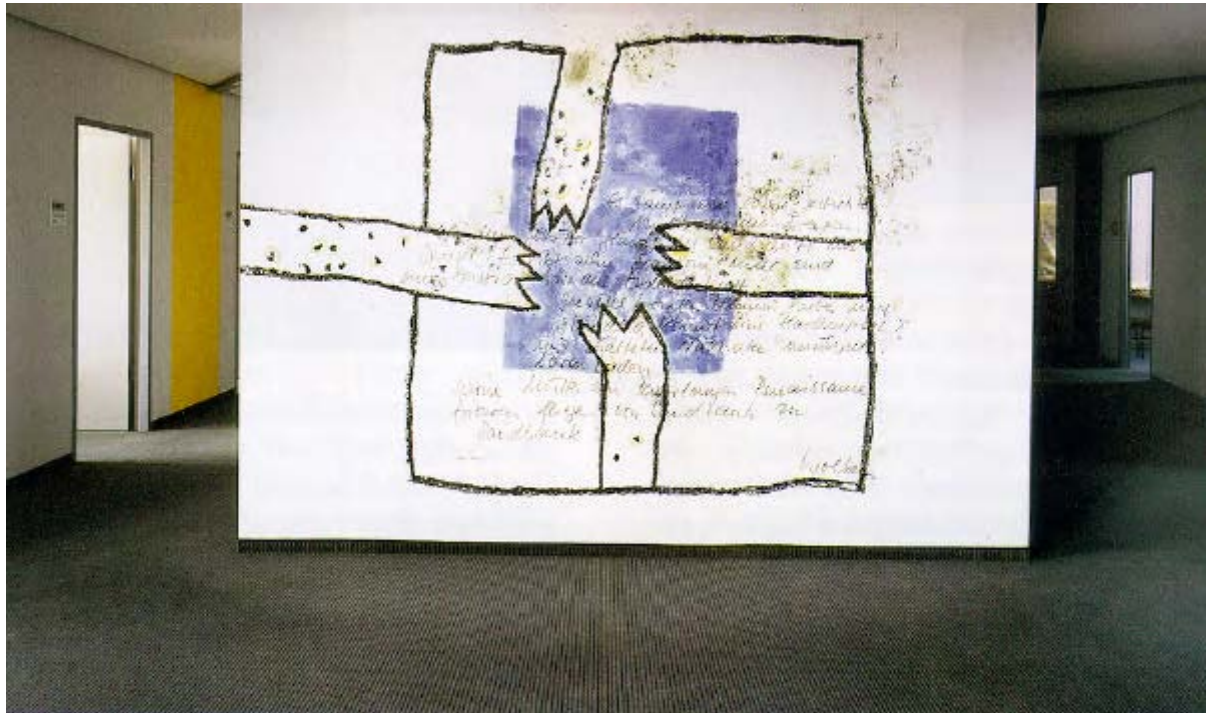
Um die scharfe Kante zweier keilförmig aufeinander treffender Wände schlingt sich eine horizontale schwarze Linie, die von krummlinigen Vertikalen - schwarz mit roten Zündholzköpfchen - geschnitten wird. Was man sieht, mutet an wie ein in Gruppen und Grüppchen aufgelöster Protestzug gegen jede Art vorgeschriebener Marschordnung. Was

alle Arbeiten von Heidi Kucher auszeichnet und zusammenschließt, ist eine in der äußeren Form sich darstellende Grundhaltung zur Welt. Die primärfarbige Gestik der Zeichen über einem vieltonig zerstäubten Farbgrund provoziert ein nachempfindendes Sehen. Heidi Kucher sah ihre Aufgabe im Regierungspräsidium darin, die Bild-Text-Collagen, getrennt durch längere und kürzere Leerstellen, so in die Architektur einzuschreiben, dass sie das Gleichmaß der vorgegebenen architektonischen Strukturelemente unterbrechen.

Die Zeichnungen im Wechsel mit monochrom gemalten Wandstreifen und -flächen erzeugen beim Vor- und Zurückblicken während des Gehens Einheiten, die mehr sind als rein optische Ordnungsmuster. Die im Atelier auf Papier gemalten, gezeichneten und mit Texten - darunter Lyrik von Sarah Kirsch - beschriebenen "Bilder" wurden nachträglich auf die Wand aufgetragen. Ob wir uns im Vorübergehen an der Ästhetik überraschender Blickachsen erfreuen oder anhalten, um die

Polyphone der getrennten Stimmen auf uns  
wirken zu lassen - Heidi Kucher stellt es uns  
frei.

*Gabriele Hoffmann*



## **BIOGRAFIE**

*geboren in Wien*

*1982 - 1988 Studium der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart  
bei K. R. H. Sonderborg*

*Lebt in Stuttgart*

## **Erdmut Bramke**

### **9-teiliger Zyklus für das Regierungspräsidium Stuttgart, 1995 - 1996**

Farbe und Struktur sind Themen der Malerei Erdmut Bramkes, die ihr seit den 70er Jahren entstandenes Werk bestimmen. Wie schon die farblich gedämpften, orthogonal gegliederten frühen Bilder zeigen auch die in den 90er Jahren für den Korridor des Regierungspräsidiums entstandenen Arbeiten eine gleichmäßig das Bildfeld ausfüllende farbige Struktur. Sie ist jedoch durch eine strahlende Leuchtkraft ausgezeichnet und fällt im Sinne eines informellen polyfokalen All-over sehr viel entspannter, freier und bewegter aus.

Die Struktur ergibt sich aus dem rhythmischen Duktus des Pinsels, mit dem die Acrylfarbe in kurzen, lockeren Strichen und Tupfern auf die ungrundierte und insofern mitsprechende Leinwand aufgetragen ist. Anders als bei jener Malerei, wie sie beispielsweise ihr einstiger Lehrer K.R.H. Sonderborg vertritt, gewinnen die gestischen Pinselspuren jedoch keinen Eigenwert im Sinne einer sich zeichenhaft ausdrückenden psychischen Befindlichkeit, sondern bleiben "maniera" im Sinne der individuellen künstlerischen Handschrift.

Alle neun Arbeiten bauen auf dem gemeinsamen Farbakkord Gelb-Orange-Grün-Blau auf, wobei der Gelb-Orange-Anteil dominiert. Allerdings klingen die Bilder je nach "Anschlag" und "Vibrato" ganz unterschiedlich, da nicht nur die Farbanteile differieren, sondern auch durch die Überlagerung bzw. optische Mischung der dünnflüssigen und daher nur wenig deckenden, transparenten Farben immer wieder andere nuancenreiche Zwischentöne entstehen. So eröffnet z. B. ein luftig gefügtes farbiges Gewebe kontrastreiche Durchblicke ins reine Blau, während eine sehr dicht gefügte Struktur die Farben stärker vereinheitlicht und stärker ineinander übergehen läßt.

Farbe und Struktur sind somit letztlich untrennbar miteinander verbunden: Die Farbe ist nicht auswechselbares Attribut der Struktur, sondern wird von dieser bedingt, ja in ihrer Eigenheit geradezu aus dieser hervorgerufen. Dies verleiht den Bildern die ihnen innewohnende pulsierende Lebendig-



keit und Frische, da hier im Betrachten das Entstehen von Farbe nachvollzogen werden kann.

Dem Zyklus kommt insofern eine besondere Stellung zu, als die Bilder eine in Bramkes Werk in dieser Art noch nicht bekannte Verbindung zur Architektur eingehen. Die zunächst wie üblich auf Keilrahmen gespannte und auf dem Boden bemalten Leinwände wurden unter Verzicht auf die Randzone mit dem Messer vom Keilrahmen abgetrennt und auf die Wand als dem neuen Träger appliziert. Dabei orientierte sich die Künstlerin in Format und Positionierung an den Türen, die sich zum Flur hin öffnen: Die Bilder entsprechen in ihrer Größe dem Türausschnitt und sind, von einer Ausnahme abgesehen, als "Gegenüber" konzipiert, dessen der aus der Tür Heraustretende ansichtig wird. Das durch die offene Tür in den mit Kunstlicht beleuchteten Gang hereinfallende natürliche Tageslicht bringt zudem die Farben in ihrer Leuchtkraft besonders zur Geltung.

Neben dieser quasi persönlich-individuellen Betrachterhaltung desjenigen, der aus der Tür zunächst nur auf einen Teil des Korridors herausblickt, entfaltet sich im Abschreiten des Korridors die Wirkung der Bilder als in Format, Struktur und Farbigkeit zusammenhängender Zyklus. In rhythmischer Abfolge zu drei Dreiergruppen zusammenge-

faßt laden sie dazu ein, die immer wieder neuen malerischen Lösungen miteinander zu vergleichen und so ein sensibles Gespür für Zwischentöne zu entwickeln.

Für das grundsätzliche Verhältnis zwischen solcher ungegenständlicher Malerei und der spezifischen Raumsituation eines Ganges scheint der Vergleich mit einem ebenfalls eine All-over-Struktur aufweisenden Bild Jackson Pollocks angebracht. Für einen Gang im New Yorker Haus Peggy Guggenheims malte er ein wandfüllendes und daher als Ganzes nicht überschaubares Querformat ("Mural", 1943). Er nutzte damit die kurze Distanz zur Wand als willkommene Rezeptionsvorgabe (wie sie z. B. auch Newman und Rothko für ihre Bilder gefordert haben), die dazu beiträgt, das Nicht-Relationale seiner Kunst zu unterstreichen. Vor diesem Hintergrund erscheint Bramkes Lösung nicht zuletzt durch die Wahl des Hochformats und den Türbezug als Fortschreibung einer europäischen Tradition, die sich darin manifestiert, daß bei aller Ungegenständlichkeit eine anthropometrische Komponente beibehalten wird.

Dies erweist sich auch für die Räumlichkeit der Bilder als folgenreich, der in diesem architektonischen Kontext eine besondere Bedeutung zuwächst. Bereits die übereinandergesetzten Pinselstriche bringen einen räumlichen Aspekt ins Spiel, der durch die eigentliche Farbwirkung noch eine andere Dimension gewinnt. Gelb und Blau markieren hier farbräumlich und bezogen auf den Kalt-Warm-Kontrast Extreme, die schon Kandinsky in seiner Schrift 'Über das Geistige in der Kunst' herausgestellt hat: "Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder zu Blau. (...) Es ist eine horizontale Bewegung, wobei das Warme sich auf dieser hori-



zontalen Fläche zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte sich vom Zuschauer entfernt. (...) Die zweite Bewegung von Gelb und Blau ... ist ihre ex- und konzentrische Bewegung."(S. 87f.) Am Beispiel des Kreises erläutert er, daß "Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert", während "Blau aber eine konzentrische Bewegung entwickelt ... und vom Menschen sich entfernt."(S. 87) Genau dieser Charakterisierung gemäß ist den Bildern eine sehr starke, fast suggestive Räumlichkeit eigen, die sowohl Sich-Nähern wie Entschwinden beinhaltet. Die Bilder sind in diesem Sinne ähnlich den gegenüberliegenden Türen Zugänge zu einer anderen, rein malerischen Realität fern des Büroalltags; es handelt sich um imaginäre Farbräume, die visuell erkundet werden wollen, und in dem meditativen bzw. bewußten Akt des Sehens Möglichkeiten der Rekreation, der Selbstfindung und des Selbstvergessens eröffnen.

*Felix Reuße*





## **Erdmut Bramke**

Acryl auf Leinwand, je 202 x 94 cm

### ***BIOGRAFIE***

*1940 geboren in Kiel*

*1961 - 1967 Studium der Malerei an den Kunstakademien Berlin und Stuttgart bei den Professoren Heinz Trökes und K. R. H. Sonderborg*

*1973 - 1974 Aufenthalt in Paris*

*1979 - 1980 in Rom, Villa-Massimo-Stipendiatin*

*1984 - 1985 Arbeitsstipendium des Kunstfonds e. V. in Bonn*

*1986 Stipendium des Landes Baden-Württemberg in der Cité Internationale des Arts in Paris*

*Lebt in Stuttgart*

## **Impressum**

### **Herausgeber:**

Regierungspräsidium Stuttgart  
Ruppmannstr. 21  
70565 Stuttgart

### **Fotos:**

Frank Kleinbach, Juraj Lipták,  
Niko Heinrich, Uwe H. Seyl

### **© Copyright 1999**

Regierungspräsidium Stuttgart,  
Ulrike Gauss, Gabriele Hoffmann,  
Petr Hrbek, Felix Reuße