

## Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung von Barbara Deutschmann im KV Heidenheim 2023

Es ist mir eine besondere Freude, Ihnen heute das Werk von Barbara Deutschmann vorzustellen. Das hängt nicht nur mit ihrer Kunst zusammen, sondern auch mit unserer Biografie. Wir lernten uns 1984 in Mannheim bei einem Kurs kennen, den ich direkt nach meinem eigenen Bildhauerstudium gab. Sie absolvierte in dieser Zeit eine Ausbildung zur Bühnenplastikerin am Nationaltheater Mannheim. Damals modellierte sie bei mir einen Kopf, der mir sofort signalisierte, dass da eine besondere Begabung am Werk war. Nach ihrer Ausbildung am Theater studierte sie von 1985 - 92 bei Bernd Altenstein in Bremen Bildhauerei an der dortigen Hochschule für Künste. In der Klasse Altenstein stand die Figur im Mittelpunkt und es entstanden anfänglich überwiegend Porträts und überdimensionierte Köpfe und Büsten mit einer eher archetypischen Ausstrahlung, in denen das Individuelle zugunsten eines formaleren Blicks verlassen wurde. Diese meterhohen Köpfe schwebten vor der Wand, bezogen sich auf diese. Dieser Abstraktionsprozess wurde weiter transformiert: B. Deutschmann ließ nunmehr sehr verkleinerte Köpfe und Büsten-Fragmente dieser Art vor Beton- oder Wachsflächen schweben, so dass diese Beziehungen untereinander oder zu ihrem Hintergrund aufnahmen. Dieses Dazwischen, der Raum zwischen den Figuren oder dem Grund wurde in Folge immer wichtiger, sodass das Motiv des Kopfes bald verlassen wurde. Den Menschen in einer Beziehung bildlich anzudeuten wich ab 1992 dem Blick auf das Thema Beziehung schlechthin, also Beziehung rein bildnerischer Mittel wie Farbe und Form, Fläche und Linie, Statik und Dynamik usw.

Ich beschreibe diesen Zusammenhang nur kurz, um deutlich zu machen, dass die heutigen Arbeiten eine Geschichte haben und es keinen unmotivierten Schnitt gab zwischen Naturstudien, Abstraktionen etwa der Porträts und der heutigen skulpturalen oder zeichnerischen Auffassung, die wir konkret bezeichnen können.

Also eine gewisse Transformation vom Zwischenmenschlichen ins Zwischenräumliche, indem Barbara Deutschmann ihre Figurenfragmente der 80er Jahre verschwinden ließ und die ehemaligen Hintergrundflächen zum vielschichtigen skulpturalen Thema wurden, und dies nun seit etwa 30 Jahren.

Doch kommen wir zunächst zu den zweidimensionalen Papierarbeiten, die sich parallel, allerdings erst später, etwa seit 2005, zu den Skulpturen entwickelt haben. Als Bildträger dient meist handgeschöpftes Papier oder Hanf- bzw. Himalaya-Papier, saugfähig und grob gefasert. Die Linien und Flächen werden mit einem stromführenden Enkaustikstift, also heiß, aufgetragen und zwar beidseitig. Zunächst wird transparentes Wachs auf die Vorderseite aufgebracht unter Berücksichtigung der geplanten Flächen, Überschneidungen und Linien. Dann wird auf die Rückseite schwarzes Wachs aufgetragen. Dieses scheint von vorne durch, bewirkt aber bei Überlagerung einer hellen Fläche einen helleren Dunkelwert. Die beabsichtigten Bildwirkungen werden vorher geplant, skizziert und dann systematisch umgesetzt. Was bestimmt nun diese Bildwirkungen? Generell sind diese durch Überlagerungen bestimmt, die zu irritierenden, transparenten raumähnlichen Erfahrungen

werden, Räume, die kippen, Flächen, die stürzen oder Linien, die weiterführen, um in irgendeinem Punkt zu enden. Das Auge wird verführt diesem alogischen Spiel eine Logik abzurufen, was nicht oder nur schwer gelingen kann. Teilweise erinnert dieses Spiel an Vexierspiele eines Escher oder Vasarely, aber weniger geometrisch plausibel. Da beginnt z.B. ein räumlich wirkender Körper als dreidimensionales Gebilde, um in eine Linienführung überzugehen, die sich dann mit einer anderen Fläche verbindet. Meist schweben diese Gebilde frei auf der Bildfläche, die man zwei- und dreidimensional lesen möchte und bemerkt, wie das Auge einen Halt aus der eigenen perspektivischen Erfahrungswelt sucht, die es nicht findet. Dieses "als ob" liegt allen Arbeiten zugrunde: Als ob es ein Raum sein könnte, als ob es sich um eine Leiter oder einen Turm, eine Terrassierung oder ein Netz handeln könnte. Diese Begriffe sind aber nicht das Motiv der Arbeit, sie entstehen, wenn überhaupt, erst in der Rezeption. Ohne sich um eine Deutung zu bemühen ist man dem reinen Bild natürlich näher: Man erkennt eine freie Anordnung von Flächen und Linienbezügen, die durch Überlagerung eine Steigerung erfährt. Das Helle und Dunkle, Dichte und Transparente, Flächige und Lineare sind kontrapunktische Merkmale, die über einen spielerischen Umgang diese bildnerische Steigerung bewirken. Ein besonderes Merkmal dieser Papiere ist sicher ihre sinnliche Qualität in Verbindung mit Wachs, das tendenziell als "warm" wahrgenommen wird gegenüber dem "kühler" wirkenden bildnerischen Inhalt, nämlich geometrischen Anleihen, die zwischen architektonischen und musikalischen Bezügen changieren.

Als Barbara Deutschmann mit ihren zweidimensionalen Arbeiten begann, waren ihre Skulpturen natürlich schon einem vielfältigen Prozess unterworfen. Diese Vielfalt kann man schön in einem Katalog von 1999 erkunden, in dem Wandarbeiten dominieren. Diese entstanden zu Beginn der 90er Jahre, oft mehrteilig, gefertigt aus Gips oder Beton und nicht selten um farbigen Wachse bereichert.

Im Untergeschoss sehen wir Beispiele von sehr viel späteren Wandarbeiten aus Beton, die sie 2003 für das Gerhard Marcks Haus in Bremen im Rahmen einer Serie entwickelt hat. Sie beziehen sich auf den Maler Serge Poliakoff, der 1900 in Moskau geboren wurde und zu den wichtigsten Vertretern der Ecole de Paris zählt. Diese Arbeiten stellen einen gewissen Kontrast zu den gesockelten Steinarbeiten dar, in dem sich bei ihnen Plastisches und Malerisches verbindet. Ebenso wie bei Poliakoff kreuzen sich Farbfelder und Formgrenzen innerhalb von Flächen und bewirken so ein polychromes beziehungsreiches Ineinandergreifen von Farb- und Formebenen.

Das Mit- und Gegeneinander zweier unterschiedlicher Materialien durchzieht Deutschmanns Werk. Bei Wandarbeiten ist die Kombination von Beton oder Stein und Paraffin vorherrschend, bei den umschreitbaren Skulpturen meistens Stein und Paraffin, also Wachs oder Gießharz, vor allem, wenn es um Arbeiten geht, die im Freien, bzw. öffentlichen Raum stehen. Mitunter findet auch Glas Verwendung und ersetzt Wachs oder Gießharz.

"CUM CERA, Schein und Sein" ist der Titel dieser Ausstellung. Cum Cera, mit Wachs, verweist nicht nur auf die Ergänzung von Stein oder Beton durch Wachs, sondern bezieht sich in der Umkehrung auf die Bezeichnung "Sine Cera" (ohne Wachs), was in der römischen Antike eine perfekte, nicht durch Wachs ergänzte Skulptur betraf. "Cum Cera" könnten wir also als Antwort verstehen auf die Bewertung im alten Rom, nun aber bewusst eingesetzt als notwendige Ergänzung des ebenso bewusst ausgesparten Raumes im Stein. Die lateinischen Titel verweisen ebenfalls auf eine Tradition mit Wachs umzugehen, das z.B. in der Enkaustikmalerei unverzichtbar war und die Farbpigmente mit dem Bildträger, heiß aufgetragen, verband. Titel wie Lapis Lineis (Stein/Linie) oder Pictus (Zeichnung) oder Cereus (Wachs) oder Stabilabilis usw. stellen ein Unterscheidungsmerkmal untereinander da, meistens an den Skulpturen gut ablesbar.

In dieser Ausstellung sind es immer Paraffin in Kombination mit Stein (oder Beton bei Wandarbeiten). Das Paraffin wird verflüssigt, der Stein wird skulptiert, ein plastisches und ein skulpturales Verfahren vereinigen sich in einem Werk und verbinden sich über angrenzende Flächen zu einem einzigen Körper. Es entsteht eine Verschränkung bzw. ein Dialog zwischen FEST und (ehemals) FLÜSSIG, HART und WEICH, DICHT und TRANSPARENT, RAU und GLATT, SCHWER und LEICHT, MINERALISCH und ORGANISCH usw.

Zunächst ein paar Worte über den handwerklichen Vorgang zu den hier präsentierten Steinarbeiten: Barbara Deutschmann bearbeitet einen Stein mittels Kompressor, bzw. per Hand, also mit dem Meißel, und gibt ihm die gewünschte Grundform. Danach werden die gewünschten mit Wachs auszufüllenden Negativräume herausgearbeitet. Diese herausgearbeiteten Negativformen erhalten ein "Innenleben" aus meist dunkelfarbigem Hartwachs, das mit dem Stein verbunden wird. Anschließend wird das flüssige meist farblose Wachs in die ausgesparte Form über die eingelassenen Hartwachselemente gegossen. Nach dem Härtingsprozess wird das Wachs poliert, sodass eine opake plane Oberfläche entsteht, die möglichst direkt an den Stein anschließt. Dieser Vorgang ist ungleich komplexer als hier dargestellt, aber im Prinzip so vorstellbar.

Dass bei dieser Art von handwerklicher Beschaffenheit ein hohes Maß an Erfahrung, technischem Wissen und handwerklichem Können vorausgesetzt werden muss, ist selbstredend und die Erstellung einer Skulptur - rein auf der Ebene der Herstellung betrachtet, ist ein sehr überlegter und langwieriger Prozess. Diesem geht eine zeichnerische Planung voraus. Diese Planung ist der eigentliche künstlerische Gestaltungsprozess, in dem entwickelt, verworfen, gesucht wird. Jedes Werk ist eine Art Vergewisserung einer inneren Spur, welcher die Künstlerin folgt. Dabei versucht sie, die Wirkung des Bildwerkes zu kalkulieren, aber die Unwägbarkeiten des rein physikalische Vorgangs des Gießens, der Hitze usw. sind eben auch vorhanden. Es ist die Neugierde, die den Antrieb verursacht, eher in der Tiefe als in der Breite nach bildnerischen Lösungen zu suchen. (Varianten...)

Kommen wir beispielhaft zu der hier ausgestellten Arbeit LAPIS LINEIS VIII. Horizontale Einschnitte werden im Stein innerhalb des hellen Wachsolumens gleich einem Strich oder Schatten weitergeführt. Diese als Linien erlebten Zäsuren rhythmisieren und gliedern die Vertikale des Steines. Anfang und Ende dieses Schnittes, bzw. der Hartwachseinlagerung definiert sich über die Form des eingelassenen Wachsolumens, das als opake Fläche erscheint. Wir erkennen, ohne jetzt die Details zu beschreiben, eine nachvollziehbare symmetrische Beziehung zwischen Linien und Flächen in Stein und Wachs. Nichts scheint dem Zufall überlassen. Die bildnerische Struktur wie beispielsweise die Axialsymmetrie der Diagonalen ist klar lesbar.

Was aber interessiert ästhetisch an diesen Bezügen? Zum einen erleben wir Flächen, die sich klar vom Umraum abgrenzen, die kristalline Struktur des Steines oder die Glätte des Paraffins. Die Oberfläche des Steins wird so behandelt, dass die kristalline Struktur des griechischen Marmors erscheint. Das Licht bricht sich in ihm, er wirkt trotz seiner objektiven Härte dadurch weicher, während das Wachs durch das Polieren eine gewisse Dichte und optische Härte erfährt, als ob die Künstlerin die unterschiedliche Charakteristik beider Materialien versöhnen wolle.

Innerhalb des Paraffins scheint es Tiefen zu geben, die, wollte man sie räumlich exakt bestimmen, sich einer Vermessung verschließen. Ganz im Gegenteil zu den klar definierten Eingriffen wie Flächen und Linien im Stein. Der Eindruck der innerhalb des Wachses verschwindender bzw. auftauchender Linien, Flächen, Grenzen, Teilungen irritiert diese Klarheit der räumlich definierten Einschnitte im Stein. Es entsteht eine Korrespondenz zwischen den Charakteren der Materialien durchaus auch im Sinne eines Gegensatzes, aber auch eine Korrespondenz durch den formalen Bezug des wächsernen Innenlebens zur formalen Beschaffenheit der Steinoberfläche, z.B. wenn eine Linie oder Fläche im Wachs auf dem Stein weitergeführt wird. So bei LAPIS LINEIS VIII.

Oder es antworten im Inneren flächige Richtungsänderungen auf die Konturen des Steines wie bei TRIQUETRUS II im Eingangsbereich, so als ob etwas freigelegt wäre, was sonst verborgen bleibt.

Auch LAPIS PICTUS II bietet eine interessante Betrachtungsweise an. Wir können eine flächige trapezförmige Außenkontur durch Parallelverschiebung auf das eingesägte Liniengefüge beziehen und die in der Gegenrichtung laufende Wachsfläche wiederum als Antwort auf diese Konturen. Nicht räumlich wahrgenommen. Wir können aber auch eine dreidimensionale Vorstellung imaginieren, sodass die Wachsfläche wie eine kippende Fläche scheinbar nach vorne in den Raum fällt. Eine Senkrechte wird scheinbar unterhalb dieser Fläche weitergeführt, was den Eindruck vermittelt, sie sei hauchdünn, was sie aber nicht ist. Die diffus schwebenden Senkrechten irritieren zusätzlich, sodass in Verbindung mit durchschimmerndem Licht keine räumliche Orientierung mehr gegeben ist.

Ein seltsamer Hybrid zwischen Fläche und Raum, den man umschreiten möchte, um sich zu vergewissern, ob es sich um eine zwei- oder dreidimensionale Arbeit handelt.

LAPIS CEREUS I kann als Diptychon aufgefasst werden, bei der sich wie Schatten oder Spiegelbilder die eingelagerten dunklen Flächen gegen die Steinformen krümmen. Wie eine Erinnerung taucht da aus undefinierbaren Tiefen etwas auf, was an der Oberfläche, (denken wir vielleicht an einen See), eine Ahnung manifestiert, dort klarere Konturen bildend. So als ob ein Inneres am Äußeren Spuren oder Verweise hinterlässt. Oder wir denken es umgekehrt: Die definierbare Kreuzstruktur, die sich über beide Steine zieht ist das Greifbare, die Wachseinlagerungen deren Schatten. Oder wir führen die über den "Bildrand" hinausweisenden Formen weiter und knüpfen in unserer Vorstellung an die dunklen Felder an, als handele es sich um einen einzigen Aggregatzustand, bzw. dasselbe Objekt, etwa wenn wir an einen großen Ovaloid denken. Somit geht das Motiv weit über den faktischen Stein hinaus, krümmt ihn optisch und veräumlicht scheinbar die ebenen Flächen. Konterkariert wird der Eindruck eines all over durch die Dreidimensionalität, also die Schnitte, welche die beiden Objekte verbinden. Lese ich diese als das, was sie andeuten, nämlich ein in die Tiefe ragendes Volumen, ergibt sich eine weitere Lesweise, irritierend, widersprüchlich.

Das Konzept von Deutschmann ist stringent und ohne konstruktivistische Einflüsse nicht denkbar. Der besondere Reiz dieser Werke aber besteht u.a. in einer Arbeitsmethode, welche die Schärfe des Vorhabens mit einer irritierenden Unschärfe der Wirkungen verknüpft.

Es ist bei der Rezeption dieser Arbeiten sicher ratsam, nicht nur das zu lesen, was sich dem Auge in gleicher Gültigkeit darstellt. Stein neben Wachs. Der Betrachter möge das Reagieren von Innenleben auf die Außenform und umgekehrt als einen aktiven Prozess in sich selber hervorrufen. Die eben besprochene Arbeit macht es uns relativ einfach. Aber im Grunde verweisen alle Werke Deutschmanns neben den flächigen und räumlichen auf einen anderen Aspekt, den wir sinnlich erleben können. Dieser offenbart sich uns in unterschiedlicher Intensität und Beschaffenheit. Barbara Deutschmann beschrieb einmal den Eindruck, wenn sie in einem fahrenden Zug sitzt: das Entstehen und Entschwinden vorüberziehender Bilder, was auch mit zunehmender und abnehmender Schärfe zu tun hat. Dies spiegelt sich in ihren Werken wider. Von daher wundert es auch nicht, dass sich ein klares dichtes und ein unklares opakes Material in gewisser Weise paart, um etwas neues im Rezipienten zu evozieren: die Erfahrung von Zeit. Diese Zeit ist nicht messbar, sie entsteht nicht durch eine Abfolge von realen "Ereignissen" wie bei einer kinetischen Plastik, der Betrachter bewegt sich auch nicht um eine in sich bewegt wirkende Figur, denken wir an die Holzarbeiten etwa von Heiko Börner hier im KV vor etwa zwei Jahren. Diese Zeit ist stiller. Sie scheint etwas mit Sinken oder Versenken zu tun zu haben, mit einem langsamen Erscheinen und Auftauchen, immer ein Schwebezustand, vielleicht auch mit Erinnerung, die eher vage und unbestimmbar ist. Das Auge versucht wie durch einen Nebel hindurch dieses Innenräumliche zu fassen, aber es ist nicht greifbar. Es entzieht sich.

Zwischen Schein und Sein oszilliert unsere Wahrnehmung, die Illusionäres und Faktisches in einem irritierenden Wechselspiel versucht einzuordnen. Diese poetische Kraft ist die eigentliche Sensation jenseits der formalen Entsprechungen und Bezüge. Wem beim Betrachten der Werke diese Erfahrung möglich ist, ist beim Kern der Kunst Barbara Deutschmanns angekommen. Der Wahrnehmungsvorgang selbst ist somit nicht zuletzt Gegenstand dieser Kunst, die über formale geometrische und ästhetische Bezüge wie etwa die Versöhnung von Gegensätzen, Steigerung durch Polarität usw. hinaus weist. Trotz aller intendierten Klarheit und konkreten Beschaffenheit verweisen die Werke Barbara Deutschmanns in ihrem Aufforderungscharakter in obigem Sinne immer auf den Menschen als ein sinnlich wahrnehmendes Wesen, der einen Teil von sich in den Werken suchen und finden kann.

Ihnen, liebe Zuhörer, wünsche ich ein ebenso sinnliches Vergnügen mit Barbara Deutschmanns Kunst und anregende Gespräche neben einem Glas Wein ...