

## Dieter Bogner: Gunther Skreiner, Bilder 1976-86

Der interessierte Betrachter alter Kunst ist gewohnt, im Rahmen einer formal orientierten kunsthistorischen Bildanalyse, das Kunstwerk auf die Form der verwendeten Zeichen (Figuren, Gegenstände) und ihre Anordnung zum bildlichen Ganzen (Komposition) zu untersuchen. Das Ziel ist, Auskunft sowohl über jene Faktoren zu erhalten, die vom Künstler zur Darstellung des Inhalts eingesetzt wurden als auch über jene die Ausdrucksqualitäten des Bildes begründen. Zur Klärung dieser Bildphänomene geben oft vorbereitende Kompositionsskizzen Auskunft, in welchen die geplante Verteilung von Massen- und Bewegungsströmen in großen Zügen festgehalten oder im Detail das Aussehen der einzelnen Zeichen fixiert wurde.

Im Rahmen der konstruktiven und analytischen Kunst wurde diesen formalen Aspekten der Bildinterpretation große Aufmerksamkeit geschenkt: Die wesentlichen Ziele der kunsthistorischen Methode, die gleichzeitig mit der Entstehung ungegenständlicher Kunst perfektioniert wurden, sind in der künstlerischen »Moderne« zu einem zentralen Thema geworden. Die Künstler entwickelten bewusst individuelle »Bildgesetze«, die sie offen darlegten oder so verschlüsselten, dass sie auf analytischem Weg nachvollzogen werden mussten oder sie ließen sie so weit hinter die subjektive Materialverfügung zurücktreten, dass, ganz im traditionellen Sinn, nur die »Vorzeichnung« (Schema, Programm) den Entstehungsvorgang erhellen konnte. Das Wissen um das »Prinzip« gehörte dazu, sofern der Betrachter über ein rein individuelles Genießen der Formen und Farben hinaus Einblick in die Wechselbeziehung von Programm und spontanem Eingriff erhalten wollte.

Gunther Skreiners Bilder der letzten zehn Jahre oszillieren zwischen den zwei extremen Polen: weitgehendes Offenlegen des in den sechziger Jahren entwickelten und in der Folge weiter bearbeiteten »Prinzips« bei größtmöglicher Unterdrückung spontaner Eingriffe auf der einen und subjektiver Gestaltungsfreiheit in der bildlichen Umsetzung des systematisch auf gebauten Kompositionsgefüges auf der anderen Seite.

Dementsprechend verschieden ist auch die Materialwahl und die Materialbehandlung: Einmal liegt das Schwergewicht auf der Linie, dann wieder auf der Textur oder, wie in den letzten Bildserien, auf der Farbe. Diese Bandbreite ist möglich, weil Skreiner das Bild, ganz im Sinne des Strukturdenkens, nur als materielle »Ersatzform« für eine abstrakte Grundidee betrachtet, die sich in vielfältiger Form äußern kann: als reine Form oder Farbe, als Licht oder Ton. Bei dieser zentralen Idee handelt es sich um ein durch die Oppositionsbeziehung zwischen Kompositionsform und Zeichensystem bestimmtes Überlagerungs- und Durchdringungsproblem, also um eine Frage, die dem künstlerischen Gestaltungsprozeß seit jeher immanent war.

Im Ausloten dieses »Themas« sieht Skreiner den Kern seiner Arbeit.

Im Entstehungsprozeß verknüpft Skreiner zwei verschiedenartige Gegebenheiten: Eine komplexe das Bildfeld in unregelmäßige geometrische Zellen teilende Kompositionsstruktur (s. Abb.) und ein sich zeilenartig entwickelndes System eindeutiger Zeichen (I-Λ). Diese Elemente dienen dazu die Bildstruktur visuell fassbar zu machen, die ihrerseits die gleichförmige Abfolge der Zeichen rhythmisiert. Beide

Bestimmungsfaktoren sind innerhalb eines vorgegebenen Bereiches variabel. Indem Skreiner diese beiden Bildfaktoren durch Überlagerung kombiniert, schafft er einen Spannungszustand, den er in der Folge bearbeitet. Zeigt die erste Abbildung das Prinzip, so handelt es sich bei den folgenden drei Bildgruppen der letzten zehn Jahre um verschiedene »Durchführungen« dieses »Themas«. Verändert wird das Verhältnis zwischen konsequenter Darlegung der im voraus bestimmten Bedingungen und spontanen Entscheidungen im Prozeß der Verbildlichung. Eng verbunden damit ist die Wahl der Mittel. Wo die Zeichen in erster Linie die Zellenstruktur (das Kompositionsthema) verdeutlichen sollen, herrscht die reduzierteste Darstellungsform, die Linie und das Intervall. Werden hingegen Zeichen Konstellationen innerhalb der einzelnen Zellen durch individuelle Entscheidungen zu bandartigen Streifen und diese zu flechtwerkartigen Komplexen verknüpft, die die Zellen füllen und bilden diese einen wie aus einzelnen Flecken gefügten Stoff, dann ist unsinnlich schwarze, pastos aufgetragene Farbe das geeignete formbare Material: nur die reliefartige Textur dient der Formbildung und -differenzierung. Trotz der Brüche zwischen den Teilen fügen sie sich zum homogenen Ganzen.

Wesentlich größere Individualität ist den etwas später entstandenen farbigen Bildern eigen. Die ersten wirken wie die Antwort des »Systematikers« auf die Neue Malerei: Die Elemente des gleichbleibenden Zeichensystems werden in freie, malerische Pinselstriche um gesetzt, die keinen direkten Rückschluß mehr auf ihre geordnete Herkunft zulassen. Das sinnliche Element dynamischer Farbverfügung drängt die intellektuelle Struktur völlig in den Hintergrund. Der zweite Pol ist damit erreicht.

Skreiner betont, dass er sich einmal mehr der Arbeit an dem Kompositions- und Zeichensystem und seiner Visualisierung widme, dann wieder an der Deutung der formal entwickelten Beziehungen arbeite, in wechselseitiger Befruchtung von Intellekt und Gefühl. Der »wilde« Einzug der Farbe in sein Bildkonzept blieb Episode. Er führte ihn jedoch zu einem Kombinieren von Formstruktur und Farbkonzept, das einen neuen Bildgehalt hervorbrachte. Auf der nunmehr hochrechteckigen weißen Bildfläche sind zwei große, durch einen Zwischenraum getrennte Farbflächen aufgetragen. Die altbekannten »Zeichen« schweben in lockerer (wie früher vorprogrammierter) Verteilung vor diesen Flächen, ohne mit ihnen irgendeine Verbindung einzugehen.

Die Farben, die den Zeichen zugewiesen werden, lassen kein Bemühen erkennen, eine Übereinstimmung mit den Grundfarben zu erreichen und stehen auch untereinander in starkem Kontrast. Das Wesen der Farbzusammenstellung ist Zusammenhanglosigkeit und Unvereinbarkeit mit traditionellen Farbgesetzen. Der Kern des anfangs geschilderten formalen Prinzips, das heißt die Überlagerung einer Kompositionsstruktur durch ein völlig andersartiges Zeichensystem und der gestaltende Umgang mit diesem Spannungszustand ist in diesen Bildern auf die Farbigkeit übertragen. Hat jedoch die frühere Bearbeitung zur Harmonie des Ganzen, das heißt zur Auflösung der Spannungen geführt, wurden also Gegensätze als komplementäre Teile einer übergeordneten Einheit aufgefasst, so tritt nun unverbundenen Nebeneinander des Unterschiedlichen ungebrochen hervor, wird der Betrachter mit einem unaufgelösten Zustand konfrontiert; er erhält keinen Hinweis für seine Aufhebung in einer »höheren« Instanz. Skreiners ursprüngliches Bildthema (Kompositionsstruktur und Zeichensystem) ist strukturell unverändert geblieben. Gewandelt hat sich hingegen vor dem Hintergrund dieses gleichbleibenden Prinzips die »Deutung« des Kontrasts. Die in den letzten Serien hervortretenden unvermittelten Brüche kennzeichnen ein Phänomen der gegenwärtig auf einfache Formen und Materialien beschränkten Kunst: Künstler arbeiten verstärkt an einer Ausdrucksweise, die durch ein pluralistisches Nebeneinander gekennzeichnet wird, das weder zum Aufgehen der autonomen Teile in ein übergeordnetes Ganzes tendiert, noch jede Kommunikation blockiert; die Autonomie des Individuellen bleibt gewährleistet, doch ist gleichzeitig die Herstellung von Beziehungen durch die Anlage eines vieldeutigen Assoziationsfeldes potentiell angelegt und erwünscht. Indem die jüngste Kunstentwicklung (ähnlich wie Bereiche der modernen Gesellschaft) zahlreiche durch Dogmen fixierte Einschränkungen der bewegungsunfähig gewordenen »Moderne« über Bord geworfen hat ohne jedoch die einzelnen Positionen in eine diffuse Mischung aufzulösen, entwickelte sich ein neuer Umgang mit den künstlerischen Mitteln, zu welchen nun auch ganz bewusst die verschiedensten »Modi« der Vergangenheit gehörten. Ein zentrales Stilphänomen dieser um das große Formen- und Inhaltsreservoir ihrer »geschichtlichen« Möglichkeiten erweiterten Moderne ist das kommunikative Nebeneinander des Unverbundenen und Zusammenhanglosen. Die drei hier vorgestellten Bildgruppen Gunther Skreiners zeigen, dass sich in den späten siebziger Jahren kein totaler Bruch vollzogen hat, sondern dass es sich um eine Wechselbeziehung zwischen Konstanz und Erneuerung handelt.