

**Zur künstlerischen Konzeption Peter Telljohanns –
Struktur und Erfahrung einer Gattungsinterferenz**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 04
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Ruth Antpöhler

aus Gießen

2007

Dekanin: Prof. Dr. Athina Lexutt

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Norbert Werner

2. Berichterstatter: PD. Dr. Lothar Schneider

Tag der Disputation:

Inhalt:

	Einleitung	1
I.	<i>Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum</i>	4
I. 1	Eine erste Beschreibung	4
I. 1.2	Der „weiße Berg“	5
I. 1.3	Der „Kasten“	5
I. 1.4	Das „Doppellicht“	5
I. 1.5	Der „Ring“	6
I. 1.6	Die „schwarze Wand“	6
I. 2	Eine zweite Betrachtung: Die Anordnung der Teile	7
I. 2.1	Die verschiedenen Raumerfahrungen (gegebener Raum und sich entwickelnder Raum)	8
I. 2.2	Der räumliche Zusammenhang	9
I. 2.3	Die räumliche Anordnung der Elemente im Kasten	10
I. 2.4	Die schwarze Fläche	13
I. 2.5	Beschreibung der schwarzen Fläche in ihrer Differenz zu Stella	14
I. 2.6	Die prozesshafte Struktur des Werks	15
I. 2.7	Das Bild im Raum	16
I. 2.8	Der Kasten als Bild vom Bild	16
I. 2.9	Zusammenhang der Räume und Zusammenhang der Bilder	17
I. 2.10	Zeitliche und plastische Zusammenhänge	18
I. 2.11	Das Bild im Bild – Innen und Außen	20
I. 2.12	Das Motiv des Berges	20
I. 2.13	Natur: Analogie und Prozess	21
I. 2.14	Eine Einschränkung der Analogie wegen der Präsenz der Dinge	22
II.	Eine Werkgruppe: Die Lichtkästen	25
II.1.1	Die formale Grundstruktur	25
II.1.2	Das Licht als werkkonstituierendes Mittel	26
II.2	Ausgangspunkte	27
II.2.1	Beschreibung	27
II.2.2	Die gepunktete Linie	28
II.2.3	Temporäre Qualitäten	29

II.2.4	Fläche und Raum.....	31
II.2.5	Eine künstlerische Strategie: Lucio Fontanas Öffnung des Bildes	32
II.2.6	Die Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität.....	33
II.2.7	Das Verhältnis von Werk und aktueller Betrachtung.....	34
II.3.	<i>Kea</i>	35
II.3.1	Beschreibung	35
II.3.2	Das energetische Potential: Zeit, Bewegung, Kreislauf, Rückbezüglichkeit.....	37
II.4	Zum Werktypus der Lichtkästen	40
II.4.1	Das lebendige Bezugssystem	40
II.4.2	Leiblichkeit und Lebendigkeit unter gattungsspezifischen Voraussetzungen	42
II.4.3	Die Thematik des Dinghaften.....	45
II.4.4	Die zu nichts gedrängten Dinge – Rainer Maria Rilkes Verständnis des Dinghaften	45
II.5	Anschaubarkeit als künstlerische Prämisse	48
II.5.1	Inhalte und Assoziationen	50
II.5.2	Die Metaphorik der Sterne	51
II.5.3	Die Nähe der Lichtkästen zu einer auratischen Erfahrung: Ursprünglichkeit	51
II.5.4	Die repetetive Struktur der Lichtkästen.....	53
II.5.5	Momente einer „absichtslosen“ Rezeption.....	55
III.	<i>Kyl</i>	60
III.1.1	Beschreibung	60
III.1.2	Plastik und Zeichnung	61
III.1.3	Einansichtigkeit – Mehransichtigkeit.....	62
III.1.4	Flächige und räumliche Impulse	62
III.1.5	Realer und fiktiver Raum	63
III.1.6	Ordnung und Chaos.....	65
III.1.7	Werk und Gruppe	67
III.1.8	Das Nichthierarchische.....	69
III.2.1	<i>Lee</i>	70
III.2.2	Das Thema des Dekorativen und der Fortsetzbarkeit.....	72
III.2.3	Selbstentäußerung	76

III.2.4	Das „Urbild“: zwischen zwei Polen	81
III.3	Ein Denkmodell: Josef Beuys Überlegungen zur Polarität	82
III.4	Bauen als Prozess und als Struktur	86
IV.	<i>Millers</i>	90
IV.1.	Beschreibung	90
IV.2	Plastische und skulpturale Grundlagen	91
IV.2.2	Produktives Sehen: Die Erfahrung von Lebendigkeit	93
IV.2.3	Die räumliche Grenze	95
IV.2.4	Freiraum und Lebendigkeit	95
IV.3.	Die Thematik der Natur	100
IV.3.1	Transcensus	103
IV.3.3	Das Verhältnis von Ganzheit und Ausschnitt	106
IV.4	Werkstruktur und Rezeption	109
V.	Die Gruppe der Holzbilder	114
V.1.1	<i>Luft</i>	115
V.1.2	Ein Ganzes – zwei Teile	115
V.1.3	„Zweifache Perspektive“ versus Übergang	118
V.2	Der Zusammenhang von Räumlichkeit und Materialität	120
V.2.1	Die Frage einer eigenen Sphäre des Werks	121
V.2.2.	Die Vorstellung des Werks als Fenster	126
V.2.3	Die Problematik des Werks als Modell	130
V.3	Modellhaftigkeit und Selbstreflexion	135
V.3.1	Die Bedeutung der Grenze	140
	Schlussbetrachtung	149
	Literaturverzeichnis	152
	Ausstellungskataloge	159
	Verzeichnis der Abbildungen	161
	Abbildungsliste der Werke Peter Telljohanns	161
	Abbildungsliste der Werke weiterer Künstler	164
	Abbildungen der Werke Peter Telljohanns	166
	Abbildungen der Werke weiterer Künstler	192

Einleitung

Gegenstand dieses Diskurses sind ausgewählte Werke Peter Telljohanns. Diesen liegt eine reflektierende Sichtweise ihrer Mittel und das Anliegen ihrer Formulierung in einer eigenen Sprache zugrunde. Obwohl ein zeitlicher Abstand des Rezipienten zum Werk die Perspektive auf eine künstlerische Position zu erweitern vermag, da Entwicklung, Folgen und Kontext rückblickend vor Augen stehen, erübrigt sich damit nicht eine direkte Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Werk – bzw. mit der einzelnen künstlerischen Arbeit. Diese Herangehensweise ist hier die Basis der Annäherung an die Struktur und Erfahrung innerhalb der Konzeption Peter Telljohanns. Sie bestimmt sich also weniger aus der Einsicht eines mangelnden historischen Abstandes, als vielmehr mit der Annahme, dass Werke der Vergangenheit und Gegenwart – dank ihrer genuin anschaulichen Struktur – jenseits kultureller Rahmenbedingungen und Verortungen, die Sehleistung, Reflexionstätigkeit und Imagination des Betrachtenden fordern können. Das Ziel der Arbeit ist daher die Darlegung einer Form von Erfahrung und Erkenntnis, die das Werk in seiner Anschaulichkeit eröffnet. Telljohann leistet dieser Aufgabenstellung Vorschub, indem er Mittel wie Fläche oder Form als ursprüngliches, bildnerisches und anschauliches Material auffasst, welches in einen historischen Prozess verschiedener künstlerischer Problemstellungen der Anschauung eingeschrieben ist. Die spezifische Schnittstelle seines Bemühens ist hierbei eine Gattungsinterferenz – ein Zusammenwirken unterschiedlicher medialer Aspekte, vornehmlich die der Malerei und der Skulptur.¹ Telljohanns Konzeption setzt kein geschlossenes Gattungssystem voraus, auch nicht dessen Überwindung, sondern das Werk als eine Grenzformulierung zwischen den Medien: die im Übergang befindliche Arbeit.

Aufzuzeigen ist die Produktivität einer intermedialen Problematik in der Gebundenheit an eine individuelle Konzeption, sowie deren strukturierende und gestaltende Mittel und Inhalte. Diesem Anliegen entspricht die Vorstellung einer „Differenz von Medialität und Formung“. Das bedeutet, dass sich eine „mediale Disposition“ oder ein „medialer Möglichkeitsraum“ durch den jeweiligen Künstler und durch das je-

¹ Die Autorin verwendet im folgenden Diskurs den Begriff der Gattung und den des Mediums inhaltsgleich.

weilige Werk „in eine ganz bestimmte Realisierung verwandelt“.² Insofern schließt die Differenz von Medialität und Formung im künstlerischen Werk auch eine Interferenz beider Seiten ein. Es geht in dieser Untersuchung also um eine Betrachtung interferierender Momente von Medialität und Formung und nicht um eine verallgemeinernde Betrachtung medialer Bedingungen. Diese Interferenz wird in Telljohanns Konzeption von einer weiteren unterstützt, nämlich derjenigen unterschiedener medialer Verfahren und Voraussetzungen. Jenseits normativer Gattungsvorstellungen findet eine *werkinterne*, d.h. eine innerhalb der Werke Telljohanns spezifische Vermittlung und Differenzierung verschiedener medialer Bereiche statt.³

Wenn wir von einer Interferenz von Bild und Skulptur im Werk Telljohanns sprechen, so schließt das Aspekte von sowohl Malerei und Installation, plastischen und skulpturalen Verfahren, als auch objekthaften Anteilen mit ein.⁴ Sie lassen sich entsprechend der jeweiligen Werkerfahrung spezifizieren,⁵ fügen sich aber in die Grundproblematik einer Verhältnissetzung von Flächenphänomenen und dreidimensionalen Formen. Dieser „mediale Möglichkeitsraum“ beinhaltet im Werk Telljohanns einen individuellen Spielraum unterschiedlicher künstlerischer Gestaltungen, Materialien und Regeln der Synthetisierung und Differenzierung medialer Prämissen. Er dient der angesprochenen genuin anschaulichen Struktur. Hier anschließend ergibt sich ein Kontext formaler und inhaltlicher Problemstellungen der

² Gottfried Boehm *Vom Medium zum Bild*, in: Yvonne Spielmann/ Gundolf Winter *Bild – Medium – Kunst*, München (1999), S.165-179, S.169.

³ Die interdisziplinären Diskussionen um die Rolle von Bildern spiegeln Veränderungen unserer Kultur (Vgl. Christa Maar/ Hubert Burda (Hg.) *iconic turn, Die neue Macht der Bilder*, Köln (2004)). Gerade aufgrund dieses Dialoges ist die Klärung künstlerischer Grundlagen und Positionen von Bedeutung. Gehen wir davon aus, dass gegenwärtige Realität durch ihre Darstellungssysteme erfahrbar wird, erscheint uns die Problematik medialer Voraussetzungen als genuin künstlerische Fragestellung um so wichtiger. Darüber hinaus ist auch für ein Verständnis der Kunst neuer Medien die Frage künstlerischer Verfahren und Strategien „tradierter Medien“ von Bedeutung.

⁴ Sprechen wir von Bild im Sinne einer Darstellung oder Imagination, so bezieht sich das nicht nur auf das Werk als Flächenphänomen, sondern schließt ebenso skulpturhafte Anteile mit ein.

⁵ So zeigen sie sich mit Telljohanns Gestaltung als voneinander unterschiedene und einander ähnelnde, vor allem aber innerhalb des Prozesses der Betrachtung als miteinander korrespondierende.

Organisation von Fläche, Körper und Raum oder Strategien der Öffnungen und Begrenzungen von Werken.

Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Betrachter und seiner Tätigkeit zu. Diese Tätigkeit lässt sich in Telljohanns Konzeption als eine Qualität begreifen, die eine Voraussetzung der Erfahrung der anschaulichen Werkstruktur bildet, und gleichermaßen von dieser geprägt wird. Entsprechend gründet unsere Untersuchung in einer Erfahrung, die in enger Verbindung mit der Tätigkeit des betrachtenden Subjekts zu sehen ist. Die Produktivität dieser Erfahrung bietet letztlich auch den Ausgangspunkt der Problematik und Bedeutung der Werke. Sie öffnet das Werk in Hinblick auf räumliche und zeitliche Aspekte sowie thematische Schwerpunkte wie die der Natur, und sie bildet ein komplexes Beziehungsgefüge aus Werk, Subjekt und Wirklichkeit. Ziel unseres Diskurses ist dabei nicht eine Einordnung des Werks innerhalb zeitgenössischer Kunstproduktion, als vielmehr die in der Konturierung einer Konzeption zu erfahrende Reichweite spezifischer Fragestellungen und Erfahrungen als ein Beispiel der Möglichkeiten gegenwärtiger Kunst.

I. *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum*

Wir beginnen mit einer Arbeit, die im Zusammenspiel fünf verschiedener Elemente Grundlagen der Konzeption thematisiert. Die Darstellungsform der Installation vermag hier den Bausteinen künstlerischen Arbeitens (wie Licht, Raum, Volumen, Fläche, Linie und Farbe) Ausdruck zu verleihen. Neben einer in den verschiedenen Elementen angelegten Reflexion über grundsätzliche Erfahrung und Entstehung von Malerei und Skulptur bezieht sich Telljohanns individuelle Lösung dieses Themas auf eine räumliche und zeitliche Situation. Die für diese Arbeit bedeutsamen und sich ergänzenden Eckpfeiler – der spezifische gegebene Galerieraum und der sich mit der künstlerischen Struktur entfaltende artifizielle Raum – provozieren ein komplexes Verhältnis von Werk und Wirklichkeit. Transformationen, Vorstellungen von Natur und Analogien zu derselben sowie ein in der gegebenen Situation und im Werk befindliches betrachtendes Subjekt kennzeichnen dieses Verhältnis.

I. 1 Eine erste Beschreibung

Im Mai 1996 realisierte Peter Telljohann in der Galerie Hachmeister in Münster eine Installation mit dem Titel „Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum“. Es handelt sich um eine mehrteilige Arbeit, die einen ganzen Doppelraum einnimmt.

Der für die Installation⁶ genutzte Raum hat eine Länge von 12,5 m. Die Breite des Raumes beträgt auf der (vom Eingang gesehen) linken Seite 5,20 m und ist auf der rechten ca. 70 cm schmaler. Der Unterschied in den Maßen der Breitseiten ergibt sich durch einen Mauerwinkel in der Eingangsseite, der den Gesamttraum in eine

⁶ Der Begriff der Installation greift insofern, als es sich (wie wir aufzeigen werden) um eine an diesen spezifischen Ort gebundene und sich auf diesen Ort beziehende Arbeit handelt. Dennoch: wenn wir die Arbeit als Ganze eine Installation nennen, ist hier (wie wir ebenfalls aufzeigen werden) die Reflexion und die Zusammenführung auch anderer medialer Prämissen bedeutsam.

größere und eine kleinere Hälfte teilt. Der Grundriß zeigt eine linke größere und rechteckige Raumhälfte und eine rechte nahezu quadratische Hälfte.⁷

I. 1.2 Der „weiße Berg“

In der rechten Raumhälfte steht leicht versetzt zum geometrischen Zentrum der Raumhälfte ein großer weißer „Berg“ aus Gips.⁸ Sein Grundriß beschreibt einen Kreis von 1,9 m Durchmesser und seine Form ist die eines spitz zulaufenden Kegels von 2,6 m Höhe. Seine Oberfläche zeigt eine lockere, gestische, Bearbeitungsspuren zeigende Struktur. Die Gipskonstruktion ist auf einem Gerüst aus Draht und Holz aufgebaut. Der untere „Saum“ des Berges reicht nicht ganz bis auf den Fußboden, so dass sich hier ein kleiner, ca. 2-3 cm breiter Spalt ergibt, durch den man an manchen Stellen die Holzkonstruktion sehen kann.

I. 1.3 Der „Kasten“

An der Eingangswand (gegenüber einer Fensterfront) ist in Augenhöhe, nahe einer Raumecke, ein 52 x 39 x 23 cm großer „Schaukasten“ angebracht.⁹ Er ist aus innen bemalten Holzbrettern zusammengebaut und nach vorne durch eine Glasplatte abgeschlossen. Darin befinden sich kleine Gegenstände, die wie Modelle der größeren Raumobjekte erscheinen. Es sind ein kleiner weißer Berg aus Gips, dessen Gestalt, abgesehen vom veränderten Maßstab, der des Berges im Galerieraum entspricht, sowie zwei kleine, an jeweils einem dünnen Draht vom Deckel des Schaukastens hängende Perlen. Die rückwärtige Wand im Inneren des Kastens ist mit schwarzer Farbe bemalt und die beiden inneren Seitenwände mit einem orangefarbenen Ton.

I. 1.4 Das „Doppellicht“

In der zweiten Raumhälfte steht ein dünnes Drahtgestänge auf drei kubischen Bleiklötzen, dessen oberer Abschluß von zwei leuchtenden Glühbirnen gebildet wird.

⁷ [Abb. 1].

⁸ [Abb. 2, 3 und 4].

⁹ [Abb. 1 und 6].

Die Gesamtform erinnert von Ferne an Figürliches und hat in etwa menschliche Größe.¹⁰

I. 1.5 Der „Ring“

Links vom Eingang hängt ein Drahring (29 cm Durchmesser) an drei Kupferdrähten, auf den farbige Steine (2 cm Durchmesser) aufgezogen sind. Die drei Drähte wiederum sind an einem langen Kupferdraht aufgehängt, der sich diagonal durch beide Räume spannt.¹¹

I. 1.6 Die „schwarze Wand“

Leicht versetzt zur Seitenwand hängt eine 5,10 x 2,50 m große schwarze Fläche, die aus drei mit Acryl bemalten Teilen zusammengesetzt ist.¹² Sie entspricht in ihren Ausmaßen ungefähr der dahinterliegenden Wand – dadurch wird diese zum größten Teil verdeckt. Da sie nicht parallel zur Wand steht, sondern nur rechts an der Wand anliegt und links, etwas nach vorne versetzt, an der Eingangswand befestigt ist, wird von ihr eine Raumecke verdeckt, die Ecke rechts daneben bleibt sichtbar. Es entsteht hinter der schwarzen Fläche ein dritter, unzugänglicher Raum. Die Fläche ist insgesamt T-förmig, da an beiden Seiten oben zwei kleine, ca. 15 cm große „Ärmchen“ herausragen, an denen sie auf je einem großen Nagel aufliegt.

Bei näherer Betrachtung ist die Dreigeteiltheit der Wand deutlich zu erkennen. Die einzelnen Teile sind durch feine Kupferdrähte miteinander verbunden. Diese filigranen Drähte wirken mehr wie eine Betonung der Geteiltheit, denn wie eine hinreichend kräftige Verbindung, die die Masse der Tafeln tatsächlich halten könnte. Was sich hier zunächst als eine Versammlung höchst heterogener Elemente präsentiert (deren Materialien verschiedenste Herkunft aufweisen), zeigen – was unsere Analyse zunächst darstellen will – im Verlauf der Betrachtung immer wieder Momente dichter Zusammenhänge.

¹⁰ [Abb. 2 und 4].

¹¹ [Abb. 2 und 5].

¹² [Abb. 1, 3 und 4].

I. 2 Eine zweite Betrachtung: Die Anordnung der Teile

Die Zusammenstellung der verschiedenen Elemente zeigt schon Struktur, indem ihre Teile bogenförmig im Raum der Galerie angeordnet sind. Dem einzelnen Element ist so ein bestimmter Platz zugewiesen, der in Beziehung zur Verortung der anderen Elemente steht.

Ausgehend vom Mittelpunkt des Kastens schafft eine virtuelle Bogenbewegung die Verbindung zur schwarzen Fläche. Diese, vom Betrachter zu imaginierende Bogenbewegung, spannt sich durch die Elemente „weißer Berg“ und „Doppellicht“ und trifft auf die mittlere Tafel der dreiteiligen schwarzen Fläche. Die zur Wand versetzte Fläche kommt der Bogenbewegung entgegen und nimmt diese auf.¹³ Innerhalb dieses virtuellen Bogens hängt der Ring wie ein materieller Kern. Er bildet den Mittelpunkt des Kreisbogens und nimmt mit seiner Form den Kreis auf, den der Bogen als Ausschnitt evoziert.

Die vom Künstler entworfene räumliche Anordnung wird in der Anschauungssituation realisiert. Die Verteilung der Elemente in bogenförmiger Anordnung lässt sowohl die Fixierung einzelner, als auch die gleichzeitige Wahrnehmung mehrerer Elemente zu.

Die Elemente Fläche, Berg, Licht und Ring können sowohl als sich überschneidende, als auch als sich gegenüberliegende wahrgenommen werden. Darüberhinaus ordnen sich die Elemente nicht nur räumlich als gegenüberliegende, sondern auch in ihrer Phänomenalität und in ihrer spezifischen Erfahrungsmöglichkeit. So zeigen sich Doppellicht und Ring polar zueinander in Hinblick auf die Erfahrung und Problematisierung räumlicher Qualitäten.

¹³ Bei paralleler Anordnung zur Galeriewand wäre die schwarze Fläche weniger in den Bogen einbezogen und würde diese virtuelle Bewegung im Raum eher verunklären. Indem die schwarze Fläche dem Bogen entgegengestellt wird, unterstreicht sie diesen mehr, als dass sie die Bewegung aufhebt. Vgl. [Abb. 1].

I. 2.1 Die verschiedenen Raumerfahrungen (gegebener Raum und sich entwickelnder Raum)

Die Aufhängung des Rings durchmißt mit seiner Länge von Raumecke zu Raumecke den ganzen Galerieraum. Dieser den ganzen Raum durchmessende Draht markiert den Galerieraum als gegebenen Raum. Als gegebener oder bestimmter Raum ist er meßbar und begrenzt. Er ist die konkrete räumliche Bedingung der Elemente. Demgegenüber steht das Doppellicht antipodisch, denn die beiden aus einem Drahtgestänge erwachsenden Glühbirnen lassen eine Räumlichkeit ganz anderer Art erfahrbar werden.¹⁴ Ihre intensive Lichtwirkung und immaterielle Erscheinung eröffnet eine – wie es Telljohann nennt – „Entfaltung von Raum“.¹⁵ Wie der Begriff der Entfaltung schon beinhaltet, handelt es sich nicht um einen schon vorab gegebenen Raum, sondern um eine sich in Entwicklung begriffene Räumlichkeit.

Diese Räumlichkeit, die nicht an Materialität gebunden ist, sondern an die Energie des Doppellichtes, entfaltet sich zwischen diesen intensiven und dennoch immateriellen Polen. Aufgrund der Gleichzeitigkeit von Intensität und Immaterialität der Lichter entsteht der Eindruck eines erscheinungshaften, nicht betretbaren Raumes. Die Phänomenalität der gesamten Konstruktion des Doppellichtes stützt diese Erfahrung insofern, als es sich um eine leichte, vertikal aufstrebende Drahtkonstruktion handelt, die durch die drei schweren Bleifüße scheinbar am Boden festgehalten werden muß.¹⁶

¹⁴ Antipodisch verhalten sich Ring und Doppellicht auch in Hinblick auf die Unterschiedlichkeit ihrer Formierung und Verortung als hängend bzw. stehend.

¹⁵ Zit. n. Manuskript Telljohann.

¹⁶ Die Gestaltung dieses Elementes [Abb. 2 und 4] läßt also eine künstlerische Problematisierung des Umganges mit der Frage räumlicher Qualitäten erkennen, die, will man sie gattungsspezifisch klassifizieren, in dem Bereich der Plastik anzusiedeln wären. Die schweren Bleifüße und der anschauliche Nachvollzug einer Entmaterialisierung von unten nach oben lassen eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Strategie des Sockels erkennbar werden. Auch die von ferne an eine menschliche Gestalt erinnernde Form berührt diesen Zusammenhang. Die Bleifüße haben hier jedoch weniger eine ausgrenzende Funktion als diejenige einer konkreten und anschaulichen Verortung im realen Betrachtterraum.

I. 2.2 Der räumliche Zusammenhang

Das Doppellicht schafft also eine Stelle oder einen Ort, von dem aus sich eine sinnliche Erfahrung von Raum entwickelt. Durch diese an Immaterialität gebundene Räumlichkeit entsteht allererst die Erfahrung einer räumlichen Ganzheit, die weder an eine metrische noch eine materielle Grenze gebunden erscheint. Das Doppellicht ist also die „Keimzelle“ für diesen räumlichen Zusammenhang. Telljohann meint, der „ganze Raum ist an dieser Stelle an- und ausschaltbar. Ohne diese Lichter *funktioniert* er nicht, bleibt getrennt in disparate Teile.“¹⁷ Zweierlei wird nun bedeutsam: Zum einen wird auf das Licht als elementare Bedingung alles Sichtbaren und „als Grundvoraussetzung des malerischen und bildhauerischen Schaffens verwiesen.“¹⁸ Zum anderen entwickelt sich aber – neben dieser in unserem Bewußtsein gebildeten und insofern abstrakten Bedeutung – die konkrete sinnliche Erfahrung eines räumlichen Zusammenhangs.

Sicherlich erfahren wir verschiedene Grade der Intensität von sinnlicher Präsenz dieses Raumes,¹⁹ letztlich aber ist es nicht möglich, einen Anfang und ein Ende des Raumes zu markieren. Das bedeutet, dass alle anderen Elemente, und auch der Betrachter selbst, an dieser Räumlichkeit teilhaben.²⁰ Wie komplex aber eigentlich die mit Telljohanns Werk thematisierte Frage des Zusammenhanges ist, wird mit dem Element „Schaukasten“ besonders deutlich. Alle Elemente des Raumes werden hier „en miniature“ mehr oder weniger wiederholt und zusammengefaßt. Die im Galerie-raum verteilten, faktisch getrennten Elemente stehen dem Betrachter nun simultan vor Augen.

¹⁷ Zit. n. Manuskript Telljohann.

¹⁸ Joachim Brümmer *Kommunikation im Raum* [=Brümmer], in: Kat. *Peter Telljohann – Punkt für Punkt*, Karlsruhe (1997), S. 5-11, S. 7.

¹⁹ Die Intensität dieser sinnlichen Präsenz nimmt mit wachsender Entfernung des Betrachters vom Doppellicht ab.

²⁰ Die Möglichkeit dieser Teilhabe aller Elemente ist auch an ihren objekthaften Anteil gebunden.

I. 2.3 Die räumliche Anordnung der Elemente im Kasten

Die räumliche Anordnung der Elemente „kleiner weißer Berg“ und „Perlen“ erfolgt in der Mitte des Schaukastens flächenparallel zur vorderen Ebene der Glaswand und zur Ebene der rückwärtigen Wand. Der bühnenhafte Schraubkasten, der die Dinge umschließt, schafft so einen Raum, der zunächst Abgeschlossenheit und Überschaubarkeit evoziert.

Obgleich dieses Gebilde hermetisch und unbetretbar ist, haben wir hier den Eindruck einer besonderen Nähe oder Intimität. Es ist vor allem das „Hereinblicken“ in eine geschlossene „kleine Welt“, die diese Intimität vermittelt. Dieses Element lässt das Arrangement Telljohanns nun immer rätselhafter erscheinen. Hinzu kommt das im Laufe der Betrachtung sich immer komplexer darstellende Verhältnis der Elemente zueinander.

Gleichwohl bildet sich im Prozess der Betrachtung eine immer deutlicher zu Tage tretende reflexive Struktur, die das Werk vieldeutig, aber nicht beliebig erscheinen lässt. Betrachten wir nochmals den Kasten, so können wir eine Reflexion des Kastens als „Bild“ ablesen. Die Fläche, als eine gattungsspezifische Bedingung des Bildes, spielt hier eine entscheidende Rolle.²¹ Telljohanns Kasten ist ein aus Flächen zusammengesetztes Gebilde, welches diese Flächenhaftigkeit durch die flächenparallele Anordnung der Elemente im Gehäuse zusätzlich betont. Auch die Referenzen von „kleinen“ Elementen (im Kasten) und „großen“ (im Umraum) zeigen ein bild-

²¹ An dieser Stelle sei nochmals betont, dass, wenn wir hier von einer gattungsspezifischen Prämisse sprechen, damit keine unabdingbare Forderung des Bildes oder der Malerei im allgemeinen benannt werden soll. Die Vielzahl der Konzepte etwa zur Malerei zeigt ja gerade die Unmöglichkeit einer Vereinnahmung scheinbarer Kategorien oder auch Konventionen. Dennoch steht das individuelle Konzept eines Künstlers immer auch in einer Tradition der Fragen, Problematisierungen und Formulierungen – etwa zur Thematisierung des Bildes oder der Skulptur. In welcher Weise nun der einzelne Künstler mit dieser Tradition verfährt, verbleibt in der Verantwortung des individuellen Konzeptes. Für Telljohanns Konzeption bleibt festzuhalten, dass er feststellbare Besonderheiten eines Mediums auch als solche reflektiert, gleichwohl aber durch ein kombinatorisches Verfahren mit den Besonderheiten anderer Medien eine eigene, produktive künstlerische Sprache entwickelt.

haftes Verhältnis der Elemente zueinander.²² Obwohl sich die Teile im Kasten auf diejenigen des Umraumes im Sinne einer Wiederholung beziehen, handelt es sich um keine „Eins-zu-Eins-Übersetzung“ der Elemente. Lediglich der Berg erscheint wie ein kleines Abbild des großen. Die anderen Elemente tauchen in veränderter Form wieder auf. Der flächenhafte Charakter der schwarzen Wand ist hier in noch stärkerem Maße betont, die dunkle Fläche bildet die tatsächliche Rückwand des Kastens. Die orangenen Seitenwände des Kastens stehen für die Farbe, die der Ring mit seinen farbigen Steinen trägt. Die beiden hängenden Perlen, die zunächst einmal für das Doppellicht eintreten, bündeln auch noch Aspekte des Elementes Ring: Es sind der Sachverhalt des Hängens und die Materialität und Form von Edelstein und Perle, die wir als Parallelen erkennen.

Das Binnenleben des Kastens zeigt in einem reflektorischen Prozess modellhaft verschiedene Spielarten künstlerischer Übersetzung und Umsetzung.²³ Die Perlen lassen sich so nicht nur sinnlich als reflektierendes Material erkennen, sondern auch in einem metaphorisch bildhaften Sinn entdecken.²⁴ Die oben genannte Hermetik des Kastens und die Überschaubarkeit der „kleinen“ Elemente als Ganzes stützen die Erfahrung des Bildhaften. Auch in Hinblick auf seine Ansichtigkeit folgt das Element einer gattungsspezifischen Prämisse des Bildes. Zwar ist der Kasten ein dreidimensionaler Körper (wie auch die Elemente, die er enthält),²⁵ indem er aber an der Wand hängt, sowie durch seinen flächen- und bühnenhaften Aufbau (der die frontale Ansicht nahelegt), verfügt er doch über Eigenschaften, die eher dem Gattungszusammenhang des Bildes entsprechen.

²² Bildhaft nennen wir das Verhältnis insofern, als es durch eine referenzielle und reflexive Struktur Ähnlichkeitsbeziehungen aufweist.

²³ Der Begriff des Modells greift insofern, als die im Kasten verwendeten Mittel und Gegenstände im Verhältnis zum Kontext zum einen auf ein wiedererkennendes Sehen angelegt sind (Berg), zum anderen aber wie autonome Bildzeichen des Kontextes erscheinen (orangefarbene Seitenflächen). Der modellhafte Charakter ist also die Gleichzeitigkeit von Autonomie und Referenz, die innerhalb des Kastens in unterschiedlichem Grade durchgespielt wird.

²⁴ Als Sinnbild der Reflexion.

²⁵ Nicht nur durch die Tatsache, dass Berg und Perlen selbst dreidimensional sind, sondern auch durch die verschiedenfarbige Bemalung von Seitenwänden und Rückwand wird die Dreidimensionalität betont.

Dennoch ist der Kasten ein dreidimensionaler Körper. Darüberhinaus zeigt er sich als Gegenstand im Sinne einer materiellen Dinghaftigkeit. In seiner Materialität als Rohstoff belassen, zeigt er das, was er äußerlich ist: ein zusammengeschaubarer Kasten. Als Raumkörper, als Gegenstand und in seiner referenziellen Struktur, die auf das Umfeld bezogen ist, ist der Kasten mit dem Raum des Betrachters verbunden. Es ist diese Zugehörigkeit zur Sphäre des Betrachters und damit seine Offenheit, die dieses Element von der Konzeption der *finestra aperta* – an die es als geschlossene Welt gleichwohl erinnert – unterscheidet²⁶

In Telljohanns Konzeption ist der objekthafte Charakter des Gebildes – im Sinne der beschriebenen Betonung der Materialität – gleichermaßen für die Hermetik (als raumumschließender) und die Offenheit (als Raum einnehmender) des Kastens verantwortlich. Diese spezifische Gleichzeitigkeit von Offenheit und Geschlossenheit

²⁶ Sicherlich kann sich auch mit der Konzeption der *finestra aperta*, etwa durch perspektivische Projektion, eine Beziehung zum Standort des Betrachters ergeben, wie Max Imdahl eindrücklich veranschaulicht: „Sowohl durch die Achsenperspektive als auch durch die Zentralperspektive ist das Raumbild systematisiert. Indem aber die systembedingende Blickorientierung und mit dieser die Lokalisierung der Fluchtachse oder des Fluchtpunktes eine immer nur jeweilige, nämlich immer nur eine unter anderen möglichen ist, ist das je systematisierte Raumbild zugleich aktualisiert: Es ist – im Spielraum möglicher anderer Standorte – auf den je gewählten Standort des Beschauers bezogen als auf ein aktuelles Eben-Hier. Unverkennbar und implicite mitdargestellt bezieht dieser Aktualitätsausdruck den Beschauer in das Raumbild ein. Nur von einem aktuellen Eben-Hier des Beschauers aus ist der verbildlichte Raum ein einfühlbarer Erlebnisraum.“ Max Imdahl *Giotto – Arenafresken*, München (1988), S. 19. Auch in Telljohanns Konzeption gilt die Betonung des „aktuellen Eben-Hier“. In der perspektivischen Projektion aber vollzieht sich der Einbezug des Betrachters über seine Einbildungskraft. Der Betrachter nimmt seinen Standort gewissermaßen imaginär ein und versetzt sich in die Sphäre des Bildes. In Telljohanns Konzeption gilt das „Eben-Hier“ unserer konkreten räumlichen Situation. Der Betrachter versetzt sich nicht über seine Vorstellung in den Raum des Werks, er befindet sich konkret im Raum des Werks. Deutlich wird bei Imdahl auch, dass die Konzeption der *finestra aperta* weder an eine gegenständliche Darstellung noch an eine perspektivische Projektion gebunden sein muß, sondern letztendlich an die Frage einer geschlossenen Bildwirklichkeit, die die Vorstellung der Welt als Einheit präsentiert. Er sieht das entsprechende künstlerische Verfahren in der Komposition verwirklicht. Dass die Konzeption der *finestra aperta* auch nicht an die Gattung der Malerei gebunden sein muß, zeigt Bernd Growe in seinem Aufsatz über Joseph Cornell, in dessen Schaukästen [Abb. IV] er ein „fernes Echo“ jener Vorstellung wiederfindet. Vgl. Bernd Growe *Die Ordnung der Dinge*, in: Kat. *Joseph Cornell*, Köln (1992), S. 76-81, S. 80.

und die damit verbundene Ambivalenz des Kastens als Modell des konkreten Umfeldes und als demselben zugehörig, sorgen für ein komplexes Beziehungsgeflecht von Kasten und Kontext in Hinblick auf räumliche und bildhafte Qualitäten. Zunächst setzen wir voraus, dass auch den anderen Elementen der Arbeit bildartiger Zusammenhang eignet. Unter diesem Gesichtspunkt betrachten wir nun die schwarze dreiteilige Wand.

I. 2.4 Die schwarze Fläche

Die Fläche, die unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten als eine Bedingung gelten kann, die den künstlerischen Mitteln (wie die der Farbe oder Linien) einen gemeinsamen Grund gibt, ist hier als ein Element unter anderen Elementen anzusehen, dessen gemeinsame Bedingung wiederum der Raum ist. So fügt sie sich mit ihrer Anordnung (schräg zur Raumwand) in das oben beschriebene bogenförmige Arrangement der Gruppe von Elementen in den gegebenen Raum. Auch sie besitzt den Charakter eines Objektes. Als geformte Fläche steht sie im Gegensatz zur Konzeption der ungeformten „Bildfläche“ als Projektionsfläche. Die Idee des *shaped canvas*²⁷ als eine Identität von Bildstruktur und Bildkontur, wie sie insbesondere für die Arbeiten Frank Stellas bedeutsam war, ist in unserem Fall offensichtlich nicht die Grundlage der geformten Fläche. Dennoch erscheint es sinnvoll, sich dieses Prinzip der Identität von Bildstruktur und Bildkontur für das Verständnis der Arbeit Tellhanns vor Augen zu führen. In Stellas Bildkonzeption zum Beispiel der Arbeit *Quathlamba*²⁸ sind die Bildgrenzen nicht als vorauslaufende Bedingung formuliert, sondern werden von der Binnenstruktur des Bildes bestimmt. Diese relationslose Binnenstruktur zeichnet sich durch Wiederholung gleicher Elemente aus – Abfolge und Zahl (einer bestimmten Streifenform) formulieren die Grenzen des Bildes. Dieses Konzept führt zu einer Aufhebung des Figur/Grund-Verhältnisses, nicht nur mittels Egalisierung der Fläche, sondern insbesondere durch die Identität von Bildstruktur und Bildkontur. Diese Identität von innerer und äußerer Form stellt also nicht einfach nur das rechteckige Bildformat in Frage, sondern berührt die Frage

²⁷ Vgl. z.B. *Frank Stella – Werke 1958-1976*, Kat. Bielefeld/Tübingen (1977).

²⁸ [Abb. I].

nach der Identität des Bildes. Die Bildfläche ist hier nicht Träger von etwas zu Gestaltendem, sie ist keine vorauslaufende Projektionsfläche, sondern sie wird dank Stellas Konzeption der Identität selbst zum Objekt.

Stella ging es in den sechziger Jahren darum, das Objekthafte der Bildfläche mit Hilfe der Malerei aufzuzeigen. Mit der Identität von Struktur und Kontur transformierte er das Bild zum Objekt, ohne dabei die Grundlage der Malerei zu verlassen. Telljohanns Fläche steht uns von vornherein in stärkerem Maße als Objekt vor Augen.

I. 2.5 Beschreibung der schwarzen Fläche in ihrer Differenz zu Stella

Der sehr dunkle Umbraton und der einheitliche Farbauftrag, der gestische Spuren weitgehend ausschaltet, lässt die Tafel anonym erscheinen und verhindert jegliche farbbräumliche Entwicklung. Desweiteren ist durch die Teilung der Fläche eine Wirkung der Fläche als Projektionsfläche vermieden. Die Teilung wird in der Nahansicht noch betont, denn die feinen Drähte, die die Flächen scheinbar zusammenhalten, werden nicht verborgen, sondern treten an der Nahstelle von einer Tafel zur nächsten aus der Fläche hervor. Es zeigt sich auch in der Größe der schwarzen Fläche (die identisch mit der dahinterliegenden Wand des Galerieraumes ist) die Vermeidung jeglichen Figur/Grund-Verhältnisses – die Fläche steht praktisch nicht mehr in einem Verhältnis zur Wand, sondern wird selber zu einer solchen.²⁹ Der entscheidende Unterschied zu Stellas Konzeption ist aber die oben genannte Zugehörigkeit der Tafel zu allen anderen Teilen des Werks und des Raumes: Stellas Werke streben als Objekte oder Dinge, die sie durch Strategien der Egalisierung und Identität werden, wieder eine ganzheitliche Existenzform an.³⁰ Seine Formulierung „the whole thing“³¹ kann in diesem Sinne verstanden werden. In unserem Fall aber ist diese Fläche auch immer Element unter anderen Elementen, die einen gemeinsamen Zusammenhang ans-

²⁹ Wenn auch durch die versetzte Position der schwarzen Fläche zur Wand ein ganz anderes „Verhältnis“ bedeutsam wird.

³⁰ Wie sich dies bei Stellas späteren, dreidimensionalen „Reliefs“ verhält, wäre gesondert zu diskutieren. Vgl. hierzu: *Frank Stella*, Kat. Stuttgart (1988/89).

³¹ Vgl. *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Gläser), in: Gregory Battcock (Hg.) *Minimal Art (A critical Anthologie)*, New York (1968), S. 116-164, S. 154.

treben. Wenn die Konzeption Stellas den objekthaften Charakter der Fläche aufzeigt, so führt uns Telljohanns Konzeption umgekehrt von der Fläche als Objekt wieder in einen bildhaften Zusammenhang.

Die Formung der Fläche macht mit ihren „Ärmchen“ links und rechts nicht nur ihre Aufhängung sichtbar, sondern legitimiert sich unter anderem aus der Tatsache der Aufhängung heraus. Ihre Befestigung, die nicht planparallel zur Wand erfolgt, bewirkt nun, dass mit ihrer Schrägstellung ihre Zugehörigkeit zu allen anderen Elementen und zum Raum betont wird. In Hinblick auf einen bildhaften Zusammenhang der Elemente ist sie somit als zweidimensionales, einansichtiges Flächengebilde nicht nur ein Gegenpol zur allseitigen Körperlichkeit von Ring, Doppellicht und Berg, sondern auch eine mediale Ergänzung.

I. 2.6 Die prozesshafte Struktur des Werks

Dieser bildhafte Zusammenhang steht nun nicht als überschaubare Ganzheit vor Augen, sondern muß im sukzessiven Prozess der Betrachtung der im Raum verteilten Elemente erschlossen werden. Das „Bild“, welches durch die Teile im Raum gebildet wird, ist faktisch offen und zergliedert und kann nur im Prozess der Betrachtung als Ganzheit zusammengefügt werden. In der Vorstellung können die Fläche, der Ring, das Doppellicht und der Berg als Teil eines „potentiellen Bildes“³² erscheinen. So wirken etwa die durch und durch farbigen Steine wie materialisierte, von der lichtlosen Tafel abgezogene und in einer bestimmten Form konzentrierte Farbe. Auch der Berg kann wie die vom Bild abgezogene Form einer Abbildung erscheinen.³³ Die Schnitt- oder Nahtstelle, an der sich dieses potentielle Bild entfaltet, ist also der Betrachter selbst. Da dieses Bild keine überschaubare materielle Ganzheit darstellt, sondern gleichsam vor unserem „inneren Auge“ entsteht, ist es einerseits an das Sub-

³² Zit. n. Manuskript Telljohann.

³³ Auch Johannes Brümmer interpretiert die Konfiguration der Elemente im Sinne eines potentiellen Bildes: „So kann die an ein Triptychon erinnernde, dunkle Wand für ein ungemaltes Bild stehen, für die noch nicht artikulierte Vorstellung davon. Der Berg würde das Konkrete, Gegenständliche vertreten; man könnte vom Motiv, Sujet oder Thema sprechen. Die aufgehängten Halbedelsteine als gleichsam kristallene Farbmasse würden an die Farbpalette erinnern, über die der Maler verfügt.“ Brümmer, S.6. Er betont hier die in der Arbeit Telljohanns durchaus vorhandene metaphorische Seite im besonderem Maße.

jekt des Betrachters gebunden, andererseits entsteht durch Telljohanns Vorgabe, der Anordnung und Phänomenalität der Elemente, allererst jene Vorstellung eines potentiellen Bildes. Diesem potentiellen, inneren oder „geistigen“ Bild läuft also ein sinnlich-bildhafter Zusammenhang parallel. Es eignet ihm eine *prozesshafte Struktur*.

I. 2.7 Das Bild im Raum

Durch die bogenförmige Anordnung können, wie oben schon angesprochen, je nach Standort sowohl das einzelne Element als auch verschiedene Konstellationen mehrerer Elemente betrachtet werden. Von immer neuen Überlagerungen geprägt und in Abhängigkeit vom Betrachterstandort, gestaltet sich dieses äußere Bild aus Licht, Form, Farbe, Linie und Fläche. So werden etwa der Berg und die Fläche, die aufgrund ihrer räumlichen Distanz getrennt sind, im Ausschnitt unseres Gesichtsfeldes zusammengebunden. Für Momente kann sich mit unserer Anschauung ein Figur/Grund-Verhältnis einstellen, welches die Fläche als einzelne nicht gewährleisten will.

I. 2.8 Der Kasten als Bild vom Bild

Um nun wieder an unsere obige Beobachtung anzuknüpfen, nach der der Kasten wie ein Modell des Ganzen erscheint, zeigt sich der Kasten nun wie ein »Bild« vom »Bild«. So kann der Kasten wie ein materialisiertes inneres Bild erscheinen – das innere Bild hat hier gleichsam Gestalt angenommen.³⁴

So, wie der Kasten nun für unsere Einbildungskraft einsteht, in der die einzelnen Glieder, die ja faktisch räumlich getrennt sind, nun simultan auftauchen, so zeigt er sich äußerlich als eine materialisierte Form unserer sukzessiven Rezeptionsweise. Als zusammengeschraubter Kasten – zusammengefügt aus Flächen – steht er im Ge-

³⁴ Diese Vorstellung wird u.a. auch durch die hermetische Form des Kastens und sein unerreichbares Innenleben gestützt. Darüber hinaus kann diese Sicht des Kastens die Erkenntnis veranschaulichen, nach der inneres Vorstellungsbild und äußeres Bild nie vollkommen identisch sind, sondern sich gegenseitig beeinflussen.

gensatz etwa zur Unteilbarkeit der Fläche³⁵ und kann so als Modell für unsere Rezeption fungieren, die aus der sukzessiven Anschauungsleistung heraus immer eine synthetische oder kombinatorische Imaginationleistung erfordert. (Das „Zusammengefügtsein“ trägt der Kasten nicht nur außen, sondern auch innen. Die unterschiedliche Farbigekeit der Rückwand und der Seitenwände verstärken den Eindruck des Zusammengefügteten.³⁶)

Sprechen wir also bezüglich des Kastens vom Bild des Umraumes und letztlich vom Bild des Bildes, so erlaubt die oben beschriebene räumliche Simultanität von Kasten und Kontext von einem Bild im Bild zu sprechen. Im Gegensatz zur Idee des Bildes im Bild in der Malerei ist hier nicht die Fläche die gemeinsame Bedingung des Dargestellten, sondern wiederum der Realraum.

I. 2.9 Zusammenhang der Räume und Zusammenhang der Bilder

Die bisherige Analyse zeigte, dass der Raum in Telljohanns Konzeption ein komplexes Gefüge darstellt. In welcher Weise berühren sich nun bildhafter und räumlicher Zusammenhang? So, wie der gegebene Raum die Bedingung der Elemente ist, so erscheint nun der oben genannte, nicht-metrische, an Immaterialität gebundene Raum wie eine Voraussetzung dieser bildhaften Ganzheit. Die Erfahrung eines sich entwickelnden, nicht statischen Raumes korreliert mit den im Prozess der Betrachtung sich (je nach Standort neu) konstituierenden Farb-, Form-, Flächen- und Linearwerten.

Durch die bogenförmige Anordnung kann der Betrachter – steht er hinter dem weißen Berg in der Richtung zur schwarzen Tafel – die Elemente Tafel, Kreis, Licht und Berg als sich überlagernde Teile in den Blick nehmen. Von dieser Position aus erscheinen die Elemente räumlich eng miteinander verbunden. Der Berg, der aufgrund seiner Größe große Teile der schwarzen Fläche überdeckt, das Licht, das die

³⁵ Grundsätzlich eignet der Fläche als künstlerisches Medium die Möglichkeit einer ganzheitlichen Erfahrungsqualität, die im künstlerischen Prozess hervorgebracht werden kann. Die Teilbarkeit der schwarzen Fläche Telljohanns zeigt ja auch den gegenständlichen Charakter der Fläche und ihre Negierung als Ganzheit und Projektionsfläche. Auch die Ausmaße der Fläche übersteigen in der Nabsicht die unseres Gesichtsfeldes und verhindern somit Überschaubarkeit und Einheit.

³⁶ Übrigens lässt sich auch hier der Arbeitsprozess des Künstlers ablesen: Telljohann bemalt zunächst die einzelnen Flächen und fügt sie dann zum Kasten zusammen.

schwarze Farbe modelliert, und der Ring, der aufgrund seiner filigranen Aufhängung in der Fläche zu schweben scheint, lassen den Eindruck einer Nähe der faktisch getrennten Teile zueinander entstehen. Es entsteht ein bildhaftes Figur/Grund-Verhältnis. In dieser Erfahrung ist aber der metrische (die Dinge getrennt haltende Raum) außer Kraft gesetzt, und insofern ergänzen sich die Erfahrung dieses bildartigen Zusammenhangs und die Erfahrung des sich entwickelnden Raumes.

I. 2.10 Zeitliche und plastische Zusammenhänge

Diese Zusammenhänge werden nun aber wieder von anderen überlagert. Denn wird zum Beispiel der Berg weniger als Ergänzung denn als Gegenpol zur Fläche wahrgenommen, treten insbesondere seine plastischen und zeitlichen Qualitäten hervor. Dieses Element erscheint temporär, indem es sich als vor Ort erstellt offen darlegt.³⁷ Prozesshaft zeigt sich der Berg, indem er in seiner spezifischen Form den Formungsprozess und die persönliche Handschrift des Künstlers erkennbar werden lässt. Prozesshaft und veränderbar erscheint der Berg aber vor allem, indem er sich in der Betrachtung in Zusammenhänge fügt, um wiederum von anderen Zusammenhängen überlagert zu werden. Betrachten wir die beiden Elemente auf diese Weise, so stehen sich mit Berg und Fläche die Farben Weiß und Schwarz, erkennbare Handschrift auf der Oberfläche und anonymer Farbauftrag, sowie die Einteiligkeit den drei Teilen gegenüber. Der Berg wirkt im Gegensatz zur Tafel wie ein plastisches Gebilde, so dass Volumen und Fläche, der Bezug zum Boden und der Bezug zur Wand sich gegenüberstehen. Stärker als alle anderen Elemente tritt der Berg dem betrachtenden Subjekt als raumkörperliches Gebilde entgegen. Darüber hinaus entwickelt er plastische Ausdrucksqualitäten, die er über seine Materialität und Form vermittelt. Seine poröse Oberfläche, seine kegelförmig spitz zulaufende Form und sein „Schweben“ erzeugen im Prozess der Betrachtung trotz Masse und Volumen den Eindruck des

³⁷ Die Ausmaße des Berges sind größer als die Zugänge des Raumes. Zeitlich bestimmt ist das Werk schon insofern, als es an die konkrete Räumlichkeit der Galerie gebunden keine dauerhafte Existenz besitzt. Darüber hinaus rücken durch das transitorische Moment – die Bewegung des Betrachters im Raum – zeitliche Aspekte in unser Bewußtsein. Auch das Licht, das wir als Kern des räumlichen Zusammenhangs ansahen, vermittelt als Form von Energie den Faktor Zeit. Zu der Frage des Zusammenhangs von Raum, Zeit und Licht im Werk Telljohannns. Vgl. Kapitel II.

Wachsens und der Leichtigkeit. Der Berg fügt sich als solcher in das energetische Potential des Werks. Auch die anderen Elemente können ein energetisches Potential freisetzen. Durch die Vermittlung der Elemente von Licht, Wachsen und Schweben wird der ganze Raum in ein Kräftefeld überführt, in der Gravitation und Überwindung derselben ein polares, vom Betrachter erspürbares Gefüge ausbilden. Da der realräumliche Kontext integraler Bestandteil des Werks ist,³⁸ erfahren wir dieses Gefüge in unmittelbarer Weise: Der objekthafte Anteil der Elemente, der sie in den gegebenen Raum verweist, die Bestätigung des Raumes durch die Elemente und die Erhaltung des Raumes als Handlungsraum sind Gestaltungsprinzipien des Werks. Diese führen dazu, dass die Erscheinungsweise des Werks, der reale Kontext und der Betrachter eine untrennbare Einheit bilden.³⁹

Diese spezifische Nähe von Werk und Betrachter bedeutet nun, dass wir auf eine unmittelbare Weise die Verwandlung des materiell besetzten Raumes in die Erfahrung eines immateriellen Potentials erleben. Mit dieser Nähe wird eine Ungreifbarkeit des zu Erfahrenden um so deutlicher. Ungreifbarkeit/ Immaterialität zeigen sich nun verantwortlich für die Erfahrung von Distanz. Diese Ambivalenz von Nähe und Distanz zeigt das Werk selbstreflektorisch insofern, als der Betrachter einerseits seinen Standort innerhalb des Kontextes beziehen kann, und andererseits bezüglich des Kastens sein Standort ein „Davor“ bedeutet. Mit der Veränderung unseres Standortes verändert sich unsere Position von einem „Darin“ zu einem „Gegenüber“ und umgekehrt. Diese Erfahrung von Nähe und Distanz zeigt auch der Kasten als einzelnes Element, indem er als „kleine, unbetretbare Welt“ Intimität und Ferne gleichzeitig vermittelt. Darüber hinaus zeigt auch er die Umwandlung von materieller in immaterielle Erscheinung: Die beiden Perlen als „Element im Element“ verlängern den betretbaren Raum in den geschlossenen Raum des Kastens. Der ganze Raum „konzent-

³⁸ Der Erfahrung des gegebenen Raumes als Bedingung wird innerhalb der räumlichen Organisation verstärkt Ausdruck verliehen, indem unter anderem a.) der Draht des Ringes den Raum durchspannt, b.) die schwarze Fläche den Maßen der Wand angepaßt ist, c.) der weiße Berg, dessen Ausmaße eindeutig größer sind als alle Zugänge zum Ausstellungsraum, sich als vor Ort erstellt ausweist, d.) der „Lichtraum“ des Doppellichtes sich innerhalb des gegebenen Raumes ausbreitet, e.) der Kasten ein Modell des Realraums darstellt.

³⁹ Zur Problematik der Verflechtung der Sphäre des Betrachters und der des Werks vgl. Kapitel V.

triert sich in zweifacher Weise in diesen kleinen, gekrümmten Spiegeln“.⁴⁰ Die spiegelnde Oberfläche der Form ermöglicht die Transformation des ganzen Raumes in ein erscheinungshaftes Phänomen. Der reflektierenden Materialität der Perlen eignet in diesem Zusammenhang also ein bildhafter Sinn.

I. 2.11 Das Bild im Bild – Innen und Außen

Als „Bild vom Bild“ reflektiert der Kasten diese Transformation und als „Bild im Bild“ ist er unmittelbar in diesen Prozess mit einbezogen. Die Gleichzeitigkeit von Offenheit und Geschlossenheit des Kastens ermöglicht so auch eine Bewegung von innen nach außen und umgekehrt. Diese Bewegung von innen nach außen und die Transformation des Materiellen werfen nun die Frage nach den Grenzen des Galerieraumes auf, der als integraler Bestandteil des Werks erfahrbar wurde.

Tatsächlich weist die Werkstruktur neben den Grenzen bestätigenden Strategien auch solche der Infragestellung der harten Grenzen auf. So erlaubt die Anordnung der Elemente als Kreissegment dem Betrachter eine Vorstellung über die Grenzen des Galerieraumes hinaus, das heißt: über die eigene Situation hinaus. Diese Vorstellung wird auch durch das Motiv des Berges gestützt, der hier im Innenraum ganz allgemein für ein „Außen“ eintreten kann.

Wenn wir nun die Frage stellen, in welcher Weise Wirklichkeit und Werk zueinander stehen oder welches Verständnis von Wirklichkeit das Werk vermittelt, so kann eine erneute Betrachtung des Berges weiterführen.

I. 2.12 Das Motiv des Berges

Der Berg, der in Telljohanns Oeuvre kein zufälliges Motiv darstellt, fügt sich in die Reihe seiner „naturhaften“ Formen.

Dieses Element zeigt sich einerseits als figürliche Verdichtung, andererseits aber lässt seine kegelförmige, spitz zulaufende Form kein detailliertes oder differenzierbares Vorbild von Natur erkennen. Er wirkt als eine vom Bild abgezogene stilisierte Form. Er erinnert somit auch weniger an einen realen Berg als an ein Bild „des Ber-

⁴⁰ Zit. n. Manuskript Telljohann.

ges an sich“. Die Wiederholung des Berges im Kasten potenziert als Bild vom Bild diesen bildhaften Charakter des Berges. Die gestischen Spuren im Zusammenhang mit der stilisierten Form stehen hier nicht etwa für die raue Oberfläche eines Gesteins, sondern zeigen (wie oben schon angesprochen) den Prozess der Formbildung durch den Künstler – von Menschenhand geformtes Material. Des weiteren steht seine schwebende Position konträr zu unserer Vorstellung des Berges, der immer Erdverbundenheit zugehört. Auch seine Vorläufigkeit, die er als vor Ort erstellter vermittelt, entspricht nicht der Vorstellung eines Berges, der mehr als alle anderen „Naturgegenstände“ die zeitliche Qualität der Dauer trägt. In allgemeiner Form gesagt, bildet Telljohann keinen Gegenstand ab, sondern eröffnet einen Prozess.

I. 2.13 Natur: Analogie und Prozess

In welcher Weise aber kommt in Telljohanns Werk Natur mit ins Spiel? Mit der Präsentation des Berges als Bild eines Berges (im Sinne einer stilisierten Form) ist eine Abbildung (im Sinne einer Nachbildung von Realität) ausgeschlossen. Wenn wir aber dennoch weiterhin das Verhältnis von Werk und Realität auch unter Einbeziehung der Thematik der Natur diskutieren, sollten wir uns zwei Formeln vor Augen führen, „die weit in die Vergangenheit zurückweisen, nämlich: Kunst (bildet ihre Formen) parallel zur Natur, beziehungsweise: analog zur Natur. [...] So bei Klee, Kandinsky, Moore, Mondrian, Arp – oder um auch einige jüngere Künstler zu nennen, bei Brigitte Matschinsky-Denninghoff, Ulrich Erben, Edgar Hof sehen...“⁴¹ In seinen Darlegungen zur Naturvorstellung Hans Arps bemerkt Rolf Wedewer, dass „die Natur für Arp kein Formenreservoir [ist], das zur Erweiterung der eigenen Formenkenntnis dient, sondern die Erscheinungsform der Wirklichkeit und der ihr zugrundeliegenden Strukturen, die sich der unmittelbaren Veranschaulichung verweigern. Entsprechend gründet sich die Naturvorstellung Arps nicht auf die differenzierte Formenvielfalt der sinnlichen Oberfläche und die äußeren Bedingungen

⁴¹ Rolf Wedewer *Landschaft als vermittelte Theorie* [=Wedewer], in: Smuda, M. (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt/M. (1986), S. 111-134, S. 111 u. S. 130, Anm. 4.

Siegfried Schmidt weist auf eine Verbindung Telljohanns mit Arp hin. Siegfried J. Schmidt *Grund, Licht, Form* [=Schmidt], in: Kat. *Diskrete Zerstreung*, Münster (1992), S. 58-64, S. 60. Ulrich Erben [Abb. III] war der Lehrer Telljohanns an der Staatlichen Kunstakademie Münster.

ihrer Ausbildung, sondern konzentriert sich, diese Oberfläche gleichsam durchdringend, auf bestimmte allgemeine Naturbegriffe wie Metamorphose, Konkretion usw., also auf die Gesetzmäßigkeiten allgemeiner Prinzipien.“⁴² Auch in Telljohanns Konzeption, so scheint es, können wir ein Verhältnis von Werk und Realität, unter Einbeziehung der Thematik der Natur, im Sinne der Analogiebildung konstatieren. Das beschriebene energetische Potential, das der Berg als einzelner und vor allem im Zusammenhang mit allen anderen Elementen freisetzt, kann für Natur als Wirklichkeit elementarer Zusammenhänge (und nicht als eine abgeschlossene und endgültige Gegenstandswelt) eintreten.

Auch der Begriff der Metamorphose faßt nochmals die aufgezeigte Umwandlung des Raumes in einen erscheinungshaften. Die Umwandlungen, die sich durch den Standortwechsel des Betrachters ergaben, verdeutlichen – neben dem Vorgang der Metamorphose – eine an das Subjekt gebundene Erfahrung von Realität. Diese Subjektbezogenheit und der Prozess der Verwandlung selbst stehen im Werk Telljohanns im Vordergrund und weniger die Vielgestaltigkeit der Welt an sich.

Überzeugungskraft erlangt diese These, wenn wir uns vor Augen führen, dass die einzelnen Elemente Überschaubarkeit evozieren. Sie sind weder im besonderen Maße vielgestaltig, noch verfügen sie über eine hierarchische Struktur im Sinne einer Unterschiedenheit etwa von Vorder- und Rückseite. Vielgestaltig und komplex vollzieht sich das Werk vor allem als Ganzes mit dem Standortwechsel des Betrachters.

I. 2.14 Eine Einschränkung der Analogie wegen der Präsenz der Dinge

Gleichwohl ist es problematisch, das Modell eines analogischen Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit, von Werk und Natur, auf Telljohanns Konzeption ohne weiteres anzuwenden. Denn neben Analogiebildungen zur Natur zeigt sich im Werk von Telljohann ein Ineinander von Werk und Realität. In Telljohanns Installation findet eine Interferenz von künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit statt – in dem Sinne, dass sich das Werk auf seine unmittelbar gegebene Umgebung bezieht. Telljohanns Werk ist eine an diesen spezifischen Ort gebundene und sich auf diesen Ort beziehende Arbeit. Wie wir sahen, beziehen sich die Elemente auf den gegebene

⁴² Wedewer, S. 112.

nen Raum und seine Grenzen als ihren gemeinsamen Grund. Neben einer Bestätigung dieses spezifischen Raumes reflektiert das Werk den realen metrischen Raum als Voraussetzung der Ortsveränderung, welche wiederum eine Grundvoraussetzung für die Rezeption darstellte, in der der Betrachter am Werk unmittelbar teilhaftig ist. Diese Bezogenheit auf das Subjekt und sein gegebenes Umfeld bedeutet für die Erfahrung des Werks eine Betonung der „Situation“, des momentanen „in der Welt sein“.⁴³ Wie wir aufzeigen konnten, findet gleichzeitig eine Reflexion „über“ Realität statt.

Die Erfahrung, dass Wirklichkeit im Werk Telljohanns unmittelbar erscheint, und gleichzeitig eine Reflexion über dieselbe stattfindet, zeigt, dass Wirklichkeit nie vordefiniert ist, sondern, gebunden an den Moment und gebunden an das Subjekt, Vorläufigkeit und Veränderlichkeit und permanente Suche bedeutet. Dass in diesen Prozess auch unsichtbare Prozesse einbezogen sind, veranschaulicht der Ring, der wie um ein immaterielles Zentrum des ganzen Raumes zu kreisen scheint. Für das Verhältnis von Werk und Realität können wir nun in Analogie zum Verhältnis von Kasten und Kontext sagen: Das Werk erscheint wie ein Modell von Realität und ist ihr gleichzeitig zugehörig.

Im folgenden geht es weiterhin um den engen Zusammenhang von betrachtendem Subjekt, Werk und Wirklichkeit. Die Analyse widmet sich der Gruppe der Lichtkästen. Sie bildet ein Herzstück des Ansatzes von Peter Telljohann, da in ihrem künstlerischen Einsatz von Licht auf die Grundlagen von Sichtbarkeit und Sehen als Voraussetzung jeglichen Arbeitens und Rezipierens innerhalb seiner Konzeption hingewiesen ist. Hier stehen Fragen des Körperhaften und Lebendigen unter gattungsspezifischen Prämissen zur Diskussion. Daran anknüpfend ist die Problematik des Werks als unversehrte, geschlossene Einheit durch eine sich im Sehen der Arbeiten ereignende Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität aufgeworfen. Neben der Thematik des Körperhaften ist auch eine spezifische Auffassung von Dinghaftigkeit relevant. Ihr entspricht eine Werkstruktur und eine Rezeption, die in Anbindung an das gegebene raumzeitliche Kontinuum eine temporäre Struktur erschließt, die ein Futur im Sinne eines fortschreitenden, zielgerichteten Verlaufs aus-

⁴³ Insbesondere das Doppellicht bringt diese „Momenthaftigkeit“ nochmals auf den Punkt.

klammert. Das Werkgefüge lässt zwar die – im vorhergehenden Kapitel erarbeitete – Vorstellung von Wirklichkeit als eine permanente Suche nicht außer acht, eröffnet aber eine zu erfahrende gesteigerte Form von Wirklichkeit.

II. Eine Werkgruppe: Die Lichtkästen

Wenn wir uns nun der Gruppe der Lichtkästen⁴⁴ zuwenden, so werden Problemfelder wiederaufgenommen, die in der vorausgehenden Analyse abgesteckt wurden. Hatten wir anlässlich der Installation *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum* von 1996 das Doppellicht als Kern räumlichen Zusammenhanges angesehen, so wurde schon die Bedeutung des Lichtes für Peter Telljohanns künstlerische Arbeit hervorgehoben. Innerhalb der Gruppe der Lichtkästen ist die Bedeutung des Lichtes diejenige eines essentiellen, werkkonstituierenden Mittels.

II.1.1 Die formale Grundstruktur

Die Lichtkästen sind rechteckig zusammengesetzte Holzkästen, deren Vorderseite mit Nesselstoff bespannt ist. Innerhalb dieses Kastens sind ein oder zwei Glühbirnen montiert. Dieses Prinzip ist allen Arbeiten dieser Gruppe gemeinsam, wobei die Ausformulierung dieser elementaren Grundstruktur variiert. Höhe und Breite sowie ihr Verhältnis unterscheiden sich bei verschiedenen Arbeiten zum Teil deutlich.⁴⁵ Die Lichtkästen hängen an der Wand – häufig gehalten von einem langen Draht an einem sichtbaren Nagel.⁴⁶ Des öfteren verwendet Telljohann auch feine Kupferdrähte, die den Holzkasten und die Vorderseite miteinander verbinden und einige Zentimeter in den Raum ragen. Vor allem aber die Vorderseite der Kästen ist in jeweils sehr unterschiedlicher Weise gestaltet. Einfache graphische Elemente, aber auch lockere Bemalungen und biomorphe Formen sind mögliche Gestaltungsweisen.⁴⁷

⁴⁴ Diesen Werktypus hat Peter Telljohann schon Anfang der achtziger Jahre entwickelt und verwendet ihn als künstlerische Form bis heute. Erste Arbeiten entstehen 1983.

⁴⁵ Dennoch sind Größe und Verhältnis von Höhe und Breite zumeist an unserem Gesichtsfeld orientiert.

⁴⁶ Nur in einzelnen Beispielen stellt der Künstler einen Lichtkasten auf den Boden. In der Regel sind die Lichtkästen an der Wand angebracht. Vgl. *o.T.* 1987 [Abb. 7].

⁴⁷ Vgl. z.B. *Stelldichein* [Abb. 8] oder *o.T.* 1989 [Abb. 9].

II.1.2 Das Licht als werkkonstituierendes Mittel

Was bedeutet es nun, wenn wir von einer werkkonstituierenden Funktion des Lichtes sprechen? Zum einen wird mit Telljohanns Lichtkästen erneut auf Licht als elementare Voraussetzung des Sichtbaren und damit auch der Kunst hingewiesen.⁴⁸ Zum anderen aber lässt Telljohann Licht als künstlerisches Mittel der Werke wirksam werden. Mit dem Einsatz des Lichtes als künstlerisches Mittel zeigt sich (wie schon zuvor an der Installation von 1996)⁴⁹ die Dualität von Materialität und Immaterialität, bzw. eine Wechselbeziehung von Materialität und Immaterialität – von Formverdichtung und Formaflösung. Im Prozess der Erfahrung ist die Wahrnehmung eines Überganges vom körperhaften Gebilde in die einer körperlosen Fläche relevant. Mit der Konzentration auf die lichtdurchlässige Vorderseite scheinen die dreidimensionalen Kästen gleichsam zu entschwinden.⁵⁰ Fassen wir den dreidimensionalen Holzkasten als tragendes Element auf, so zeigt sich: Träger und Fläche (bzw. das sichtbare „Lichtfeld“) separieren sich voneinander. Das Lichtfeld ist von der Wand abgehoben und in den Raum des Betrachters verwiesen. Die spezifische Ausformulierung der formalen Grundstruktur (Kasten, Stoffbespannung, Beleuchtung von innen) und ihre Wirkungsqualität durch das werkkonstituierende Mittel Licht sollen im folgenden an zwei Beispielen diskutiert werden.⁵¹

⁴⁸ „In unserer alltäglichen Erfahrung bemerken wir Licht als Ermöglichung der Sichtbarkeit unserer Welt meist nur in Grenzfällen: beim Dämmern und in der Dunkelheit, die wir mit Licht bekämpfen. In Museen und Galerien verlangen wir den kompetenten Einsatz von Licht, um die Kunstwerke jederzeit optimal wahrnehmen zu können und sie dem natürlichen Wechsel der Helligkeit in den Ausstellungsräumen zu entziehen: Licht dient der Kunst.“ Schmidt, S. 59-60.

⁴⁹ Vgl. Kap. I.

⁵⁰ Schmidt, S. 59.

⁵¹ Über dieses, den Lichtkästen allgemeine, formale Grundprinzip und seiner Wirkungsweise hinaus, besitzt jeder Lichtkasten eine eigene Struktur und spezifische Erfahrungsqualität.

II.2 *Ausgangspunkte*

II.2.1 Beschreibung

Das 1996 entstandene Werk ist ein aus hellen Holzplatten zusammengebauter Kasten.⁵² Die Vorderseite des Kastens – ein in hellgelber Acrylfarbe bemalter Nesselstoff auf einer Plexiglasplatte – bildet den Grund für eine Reihe neunzehn kleiner schwarzer Punkte, die mit offenbar sehr dünnen Pinsel und Acrylfarbe aufgetragen sind. Innerhalb des Kastens sind zwei Glühbirnen montiert, deren Licht durch die Vorderseite gleichmäßig nach außen dringen kann. Zehn dünne Kupferdrähte verbinden die Vorderseite mit den Seitenflächen. Sie säumen den vorderen Rand des Lichtkastens und ragen etwa zwei bis drei Zentimeter in den Raum. Die gemalten Punkte bilden in der Mitte der Fläche eine horizontale Linie. Leichte Schwankungen in der gleichwohl regelmäßigen Reihe zeigen ihren Entstehungsprozess durch die Hand des Künstlers.

Die gepunktete Linie als minimale Setzung und der Titel *Ausgangspunkte* verweisen auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Punkt als elementare Ausdrucksform.⁵³ Der Punkt als etwas in der Realität nicht Existentes, als geometrische Fiktion, gehört zum essentiellen Vokabular künstlerischer Ausdrucksformen. Als kleinste Einheit der Malerei⁵⁴ tritt er mit Telljohanns formaler Grundstruktur in ein

⁵² [Abb. 10].

⁵³ Der Punkt als elementare Gestaltungsform zeigt sich auch in Telljohanns neueren Werktypus der Holzbilder. Hier ist die Beziehung von Punktform und Farbe für das Verständnis der Werke bedeutend. Vgl. Kap. V. Telljohanns Ausstellungstitel von 1997 „*Punkt für Punkt*“ weist auf eine formale und semantische Komponente des Punktes.

⁵⁴ An dieser Stelle wollen wir keine Unterscheidung zwischen Malerei, Zeichnung oder Graphik treffen. Die Auffassung des Punktes als kleinste Einheit kann sicherlich für alle drei Bereiche gelten. Wassily Kandinsky bemerkte: „Noch heute wird die Anwendung des Punktes oder der Linie in der Malerei von manchen Kunsthistorikern mißbilligt, die gern unter vielen alten Mauern auch die geschont sehen möchten, welche noch vor kurzem zwei Kunstgebiete voneinander scheinbar sicher absonderte – das der Malerei und das der Graphik, jedenfalls ist ein innerer Grund zu dieser Teilung nicht vorhanden.“ Wassily Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche* [= Kandinsky], München (1926), S. 33. Kandinsky hat mit seinen detaillierten Studien den Punkt und andere Ausdruckswerte als Mittel künstlerischen Schaffens und ihre Wirkung in der Rezeption analysiert.

eigenes Beziehungsmuster. Die Dreidimensionalität des Kastens und sein aus dem Inneren dringendes Licht lassen ihn für die Konzeption Telljohanns spezifische Wirkungsqualitäten entwickeln.

II.2.2 Die gepunktete Linie

Wassily Kandinskys Beobachtung, nach der der Punkt Ausdrucksform eines ersten Zusammenstoßes des Werkzeuges mit der Fläche ist, betont den Zusammenhang von künstlerischem Vokabular und Ursprünglichkeit. Der Punkt markiert nach Kandinsky einen Anfang. Die Linie aber ist „die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht. Die Linie ist also der größte Gegensatz zum malerischen Urelement – zum Punkt. Sehr genau genommen kann sie als ein sekundäres Element bezeichnet werden.“⁵⁵ Auch Telljohanns Reihe aus Punkten können wir als ein sekundäres Element begreifen, welches allerdings seine Entstehung aus einer Ansammlung von Punkten anschaulich weiterträgt. Die Linie verdankt sich in unserem Fall nicht der Spur des sich bewegenden Punktes, sondern der Ansammlung und Richtung mehrerer Punkte.⁵⁶ Die gleichbleibende Größe der Punkte und der gleichbleibende Abstand bewirken einen gleichmäßigen Verlauf, den wir von links nach rechts oder von rechts nach links lesen können. Es handelt sich also nicht um einen Sprung aus dem Statischen in das Dynamische, sondern um eine Vermittlung

⁵⁵ Kandinsky, S.57.

⁵⁶ Fassen wir mit Kandinsky die Linie als größten Gegensatz zum malerischen Urelement – zum Punkt auf, so können wir hier auf ein für die künstlerische Auffassung Telljohanns bedeutendes Charakteristikum hinweisen. Telljohanns künstlerische Arbeit ist im wesentlichen von einer Vorstellung polarer Beziehungen geprägt. Punkt und Linie verbinden sich in der gepunkteten Linie zu einem gemeinsamen Bezugssystem, ohne ihre polare Bestimmung zueinander einzubüßen. Darüber hinaus ist mit der gepunkteten Linie auch die Gleichzeitigkeit von Wiederholung und Anfang impliziert. Wir können schon hier am einzelnen Detail eine Formulierung erkennen, die uns im weiteren in der Analyse der Lichtkästen als Gruppe in der Reflexion ihrer repetitiven Struktur beschäftigen wird. Mit der Wiederholung eines identischen Elementes ist hier auch die Problematik der Reihe angesprochen. Unter diesem Aspekt erkennen wir eine Relation von Mikro- und Makrostruktur.

der Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung. Die lichtdurchlässige Fläche verhindert ein statisches Verhältnis von Figur und Grund. Die Punkte lassen sich nicht vollends in der lichthaften Fläche verankern, sondern besitzen als Linie und als Einzelne einen beweglichen Charakter. Sie scheinen sich im Betrachtungsprozess einmal vor, einmal hinter und einmal auf der Fläche zu befinden.⁵⁷ Der nicht zu verortende, schwebende Charakter geht genauso mit dem Eindruck von Ruhe einher. Diesen Eindruck vermitteln wieder sowohl jeder einzelne Punkt als in sich geschlossene Einheit⁵⁸ als auch die Reihe insgesamt, deren Dynamik durch die horizontale Lage (gegenüber etwa einer Diagonalen) abgeschwächt ausfällt. Die Erfahrung der gepunkteten Linie als Ruhe und Bewegung entspricht der des gleichmäßig entweichenden Lichtes. Es erzeugt als „Vorgang“ einerseits latente Bewegung und als ein gleichmäßig „fließendes“ Kontinuum andererseits Ruhe.

II.2.3 Temporäre Qualitäten

Mit der Verwendung des Lichtes als künstlerisches Material zielt Telljohanns Konzeption im besonderen Maße auf die zeitliche Qualität des Momenthaften. Das Licht setzt der Werkerfahrung einen konkreten Anfang und ein konkretes Ende.⁵⁹ Das bedeutet: Mit dem Ein- und Ausschalten des Lichtes sind etwa die räumlichen Aspekte des Werks aktiviert beziehungsweise negiert.⁶⁰ Die Bezogenheit des Werks auf den Moment der Betrachtung geht einher mit der beschriebenen Erfahrung latenter Bewegung und gleichzeitiger Ruhe. Diese Ruhe, die gerade nicht Stillstand meint, die stetige räumliche Umbildung der regelmäßigen Reihe aus Punkten und das gleich-

⁵⁷ Für das „konventionelle“ Verhältnis von Punkt und Grundfläche formuliert Kandinsky: „Der Punkt krallt sich in die Grundfläche hinein und behauptet sich für alle Zeiten. So ist er innerlich die knappste ständige Behauptung.“ Kandinsky, S. 31. Das mit Telljohanns Konzeption der Lichtkästen erweiterte Figur/Grund-Verhältnis ermöglicht nun ein flexibleres Verhältnis von Punkt und Fläche.

⁵⁸ Die sehr reduzierte Gestaltung der Fläche – das Setzen nur weniger Punkte – hebt in dieser Arbeit Telljohanns die formale Bedeutung jedes einzelnen Punktes hervor.

⁵⁹ Der Titel der Arbeit *Stelldichein* von 1996 [Abb. 8] darf in dieser Hinsicht sicher in einer zweiten Bedeutungsebene des „schalte dich an“ gesehen werden.

⁶⁰ Die spezifische Erfahrung von Räumlichkeit, wie wir sie im folgenden darstellen ist an die Wirkung des Lichtes gebunden. Es sei hier nochmals an die Aussage Telljohanns zur Bedeutung des Doppellichtes in seiner Installation von 1996 erinnert: „Der ganze Raum ist an dieser Stelle an- und ausschaltbar.“

mäßig entweichende Licht vermitteln den Eindruck eines fließenden fortführbaren Prozesses.

Diese zeitliche Struktur des Moments und der Eindruck des Fließens erinnert an ein innerhalb der Geschichte der Kunst weit zurückweisendes Beispiel. Es handelt sich um Jan Vermeers Bild *Die Küchenmagd.*⁶¹ Die Szene zeigt eine junge Frau, die aus einer Kanne Milch in einen Topf gießt. Die zeitliche Struktur des Moments ist hier über die dargestellte Handlung (das Ausgießen) erschlossen, die der Dauer über eine kompositorische Ordnung. Es entsteht der Eindruck eines an den Moment der Handlung gebundenen Fließens, dem aber eine über den Moment hinaus gehende Dauer innewohnt. An dieser Stelle zeigt sich, dass historisch weit auseinanderliegende Konzepte, deren künstlerische Prämissen nicht miteinander vergleichbar sind, dennoch ähnliche Fragestellungen aufweisen können. Der Vergleich mit Jan Vermeers Konzeption zeitlicher Qualitäten erlaubt noch eine Präzisierung der zeitlichen Erfahrung der Lichtkästen. Die Erfahrung von Zeit im Werk Jan Vermeers ist an eine in sich geschlossenen Bildwirklichkeit gebunden. Diese entwirft durch die kompositorische Organisation und durch die Darstellung einer Handlung eine bildgenuine Formulierung von Zeit. Telljohanns künstlerische Formulierung zeitlicher Qualitäten bezieht real vergehende Zeit mit ein. Bereits mit dem Ein- und Ausschalten des Lichts wird in unserer momentanen Betrachtung eine zeitliche Komponente erfahrbar.⁶² Hier verschafft sich ein Wechselverhältnis von Wahrnehmung und Zeit Geltung, welches sich in einer Beobachtung Edmund Husserls wiederfindet: „Es ist ja evident, dass die Wahrnehmung eines zeitlichen Objektes selbst Zeitlichkeit hat, dass Wahrnehmung der Dauer selbst Dauer der Wahrnehmung voraussetzt, dass die Wahrnehmung einer beliebigen Zeitgestalt selbst ihre Zeitgestalt hat. [So] verbleibt der Wahrnehmung nach allen ihren phänomenologischen Konstituentien ihre phänomenologische Zeitlichkeit, die zu ihrem unaufhebbaren Wesen gehört.“⁶³

In unserem Fall ergibt sich somit über die Organisation des Werks und der „unaufhörlichen“ Umbildung des Gesehenen der Eindruck eines dauerhaften Prozes-

⁶¹ (ca. 1658-60) [Abb.V].

⁶² Dies soll hier nicht als ausdrücklicher Gegensatz zu Vermeer stehen.

⁶³ Edmund Husserl *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Halle (1928), S. 384.

ses, ohne das die Bindung an den zeitlichen Moment der Betrachtung aufgehoben wird.

II.2.4 Fläche und Raum

Die gepunktete Linie und das Licht zeigten sich im vorangehenden Kapitel verantwortlich für die spezifische Zeitstruktur. Sie zeigen sich aber ebenso verantwortlich für flächige und räumliche Qualitäten. Die wenigen Punkte in *Ausgangspunkte*, die – orientiert an den Grenzen des rechteckigen Kastens – in der Mitte der Ebene platziert sind, heben diese in ihrer Eigenschaft als begrenzte Fläche hervor. Die Grenzen der Fläche bilden einen Bezugsrahmen, an dem sich die Setzung der Punkte orientiert.⁶⁴ Bezogen auf diese Grenzen kann die gepunktete Linie wie ein Binnenelement in einer geschlossenen Fläche erscheinen.

Daneben aber entschwindet im Wahrnehmungsprozess – wie wir es oben schon als ein Spezifikum für alle Lichtkästen angenommen haben – die Erfahrung der Greifbarkeit des Kastens. Träger und Fläche separieren sich voneinander. Bedeutsam für die Erfahrung ist nun der offene Raum vor der Fläche und der unbestimmbare Raum hinter der Fläche. Markieren die wenigen Punkte einerseits den flächigen und geschlossenen Bestand des Werks, so lassen die Abstände zwischen den Punkten seine Transparenz, seine inhärente Offenheit zu Tage treten. Mit dem von Innen nach Außen dringenden Licht kann nun der unbestimmte Raum hinter der Fläche und der offene Raum vor der Fläche den Anschein eines sich frei entfaltenden Kontinuums erwecken. Die horizontale gepunktete Linie scheint in dieser Betrachtungsweise wie in einem Lichtraum zu schweben, sodass wir von einer Aufhebung des Figur/Grund-Verhältnisses sprechen können.⁶⁵ Genauso kann sich die Assoziation der Linie als

⁶⁴ Wir unterscheiden zwei Betrachtungsweisen einer bemalten Fläche: einmal als begrenzte Struktur, die der Projektion eines Anderen dient (etwa einer perspektivischen Räumlichkeit im Tafelbild) oder begrenzter Bildgrund einer Kompositionsordnung, andererseits als Ausschnitt einer unendlichen Ebene. Die Funktion der Fläche als Ausschnitt wird weiter unten am Beispiel von *Kea* [Abb. 11] näher bezeichnet.

⁶⁵ Zum Verhältnis von Figur und Grund und zur Einheit des Bildes, vgl. Meyer Schapiro. Meyer Schapiro sieht die untrennbare Einheit von Figur und Grund als eine historisch entwickelte Konvention: „Wir sehen heute die rechteckige Form des Blattes Papier und seine klar definierte, glatte Oberfläche als eine unerlässliche
(weiter auf der folgenden Seite)

eine feine Naht einstellen. Die Fläche erscheint wie eine labile Membran im Raum,⁶⁶ die den Raum des Werks mehr mit seinem Umraum vermittelt als diese Räume voneinander trennt. Telljohanns Lösungsansätze zum Verhältnis von Fläche und Raum knüpfen an eine künstlerische Strategie, wie sie sich in den Arbeiten Lucio Fontanas zeigt.

II.2.5 Eine künstlerische Strategie: Lucio Fontanas Öffnung des Bildes

Denken wir nun an das künstlerische Konzept Lucio Fontanas (*concetto spaziale*),⁶⁷ der in seinen Arbeiten mit Perforierungen und Schnitten in die Leinwand den Raum vor und hinter der Fläche aktivierte, können wir folgende Überlegungen anschließen: Fontanas künstlerische Strategie umfasst eine Bildveränderung, die die Fläche als Grund der Malerei in Frage stellt. Im Unterschied zur Konzeption Frank Stellas löst Fontana das Bild nicht von seinen Grenzen her auf, sondern von Innen heraus.⁶⁸ „Also, wenn irgendeine meiner Entdeckungen von einiger Wichtigkeit ist, dann ist es das »Loch«. Mit »Loch« meine ich die Durchbrechung der Grenzen, wie sie ein Bilderrahmen setzt.“⁶⁹

Grundlage des Zeichnens und Schreibens an. Einem solchen Feld entspricht jedoch nichts in der Natur oder der Einbildungskraft, in der die Phantasiegebilde des visuellen Gedächtnisses in einem unbestimmten Raum ohne Grenzen auftauchen. Wer sich mit prähistorischer Kunst beschäftigt hat, weiß, dass das regelmäßige Feld ein fortgeschrittenes und künstliches Produkt ist und bereits eine lange Entwicklung voraussetzt.“ Meyer Schapiro, *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen* [= Schapiro], in: Gottfried Boehm (Hg.) *Was ist ein Bild*, München (1994), S. 253-275, S. 253.

⁶⁶ An dieser Stelle treten auch die strukturierenden Momente jener die Vorderseite des Lichtkastens säumenden Drähte in Erscheinung. Neben ihrer Funktion der Verbindung von Vorderseite und Seitenflächen, also einer Formbegrenzung, erhalten sie im Wahrnehmungsprozess die Aufgabe der Öffnung der Form. Die körperumgrenzenden Drähte leiten wie „Fühler“ den Außenraum und sein Licht in die Form hinein und führen das Licht des Kastens in den offenen Raum hinaus.

⁶⁷ [Abb. VI].

⁶⁸ Vgl. Kap. I.2.5.

⁶⁹ Aus dem letzten Interview mit Lucio Fontana von Tommaso Trini am 19. Juli 1968, zit. n. Thomas M. Messer (Hg.), *Kat. Lucio Fontana* [= Kat. Fontana], Frankfurt/M./ Osterfildern-Ruit (1996), S. 147.

Die Durchbrechung der Grenzen bedeutet für Fontana zum einen, überkommene, bildliche Formeln hinter sich zu lassen. Vor allem aber geht es ihm um eine Befreiung von der Materie. „Die Schnitte sind (...) als genau kalkulierte Idee eines bestimmten Moments anzusehen. Die immer von neuem wiederholte Handlung impliziert einen fast rituell zu nennenden Akt. Dabei stößt das Körperliche und Konkrete auf das Namenlose und Geistige. Das Konkrete verliert seine Bedeutung, und das Immaterielle manifestiert sich als die mächtigere Realität.“⁷⁰ Fontanas Konzeption bringt die Erfahrung von immaterieller und unsichtbarer Realität zur Sprache, indem sie die Materialität durchbricht. In Fontanas Ansatz bedarf es also einer Verletzung der Materie und damit zunächst einer Betonung der Materie,⁷¹ um zur Erfahrung von Immaterialität zu gelangen. „Der Schnitt leitet den Blick und die Gedanken des Betrachters zu dem, was als die eigentliche Problematik impliziert zu sein scheint, nämlich dem unbekanntem Raum hinter der Leinwand, der sowohl real als auch geistig zu verstehen ist.“⁷²

II.2.6 Die Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität

In Telljohanns Konzeption handelt es sich nicht um ein Aufbrechen von Materie, sondern um eine Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität. Diese verdankt sich der Grundstruktur von Licht und Kasten und seiner spezifischen Ausformulierung. Neben einer Separierung von Fläche und Träger kann sich die Fläche einerseits als geschlossene Ebene, andererseits als durchlässige Grenze darstellen.⁷³ Dennoch fordern Telljohanns Lichtkästen keine alternative Lesbarkeit (als materiell

⁷⁰ Kat. Fontana, S. 172. Die ikonoklastische Geste, die Fontana mit seinen Schnitten und Perforierungen vollzieht sind somit weder als eine informelle Geste noch als willkürliche Zerstörungsakte anzusehen.

⁷¹ Diese Betonung des Materiellen lässt sich sowohl an Fontanas unregelmäßigen Perforierungen als auch an seinen „sauberen“ Schnitten ablesen. In beiden Fällen wird durch die Öffnung der Materie die konkrete Gegenständlichkeit der vorher glatten, unversehrten Oberfläche der Leinwand betont.

⁷² Kat. Fontana, S. 172.

⁷³ Die Bezogenheit der gepunkteten Reihe auf die Grenzen des Lichtfeldes betont die Geschlossenheit der Fläche und die ihr eigene Offenheit (etwa die Abstände der Punkte zueinander) betonen die Durchlässigkeit der Fläche.

oder immateriell), sondern vollziehen eine Transformation einer Qualität in eine andere.

In Fontanas Konzeption findet die Öffnung der Materie als ein Moment im künstlerischen Herstellungsprozess statt. Dieser Moment wird in der Betrachtung durch die Schnitte und Perforierungen vom Betrachter nachvollzogen und damit aktualisiert. In Telljohanns künstlerischer Lösung der Lichtkästen ist die Erfahrung der Wechselwirkung und Transformation von Immaterialität und Materialität auf den Moment der aktuellen Betrachtung bezogen – der Augenblick der Herstellung tritt zurück. Die Verwandlung des Eindrucks von Materialität in jenen von Ungreifbarkeit ermöglicht die Vorstellung von Energie.

Das Licht findet in seiner Eigenschaft als Energieform, mindestens aber als Träger von Energie, künstlerische Verwendung. Die Verbindung des Lichtes mit Materie (der lichtdurchlässige Holzkasten und seine spezifische Ausformulierung) und die sinnliche Leistung der Betrachtung führen in Telljohanns Arbeit zu einer Konzeption der Sichtbarmachung von Wirkungsqualitäten des Immateriellen.

II.2.7 Das Verhältnis von Werk und aktueller Betrachtung

Die Bezogenheit des Werks auf den Moment der Betrachtung vollzieht sich im Werk in verschiedener Hinsicht. Zum einen zeitlich, indem mit dem Ein- und Ausschalten des Lichts ein Anfang und ein Ende der Werkerfahrung gesetzt ist, zum anderen in seiner Bezogenheit auf die aktuelle Umgebung und die Situation des Betrachters. Die Lichtkästen sind in ihrer reduzierten Formensprache „auf eine eigenartige Weise schweigend; sie nehmen eher Deutungen und Gefühlsbesetzungen auf, als dass sie solche dem Besucher von sich aus aufdrängen.“⁷⁴ Das Werk öffnet sich also gerade in seiner Zurückhaltung und Anonymität⁷⁵ dem Betrachter und dessen individueller

⁷⁴ Schmidt, S. 59.

⁷⁵ Die wenigen Punkte auf der Vorderseite, die Schlichtheit der Kästen, aber auch die Tatsache das es sich bei den Lichtkästen um gebaute und montierte Arbeiten handelt, die eine persönliche Geste oder Handschrift des Künstlers vermeidet, stützen diesen Eindruck der Anonymität.

Realität der Vorstellung und Empfindung.⁷⁶ Die Öffnung zur Umgebung, ihre lebendige Beziehung zum Kontext erreichen die Lichtkästen aber gleichwohl durch ihr aus dem Inneren dringendes Licht: „Das Licht, das gleichmäßig aus den Kästen dringt, geht mit den natürlichen Helligkeitswerten im Raum alle sichtbaren und vom Betrachter herstellbaren Beziehungen ein.“⁷⁷

Betrachten wir nun die bisherigen Überlegungen zum Werk *Ausgangspunkte*, so können wir festhalten, dass wir über die für dieses Werk spezifische Beobachtung hinaus einige Bemerkungen für die Gruppe der Lichtkästen im allgemeinen geltend machen konnten. Die beschriebene Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität ist sicherlich ein Charakteristikum für die Erfahrung aller Lichtkästen. Um die Besonderheiten des einzelnen Lichtkastens herauszuarbeiten, wollen wir eine zweite Arbeit aus dieser Gruppe für unsere Analyse hinzuziehen. Vergleichen wir *Ausgangspunkte* mit *Kea*⁷⁸, einer Arbeit von 1992, so wird unmittelbar deutlich, dass *Kea* durch die andere Gestaltung der Vorderseite und die Aufhängung durch einen langen starken Draht einen anderen Eindruck hinterlässt.

II.3. *Kea*

II.3.1 Beschreibung

Im Vergleich zu *Ausgangspunkte* vermittelt diese Arbeit eine höhere Form von Energie, eine Wirkung von Energie im Sinne einer Spannung. Die Vorderseite ist hier mit einer ungleich größeren Anzahl von kleinen, schwarzen Punkten gestaltet. Sie ordnen sich zu größeren und kleineren Spiralen, die dicht beieinander oder ineinander übergehend die gesamte Fläche netzartig überziehen. Es handelt sich um die Wiederholung der immer gleichen Elemente, mit dem Punkt als Mikro- und der Spirale als Makrostruktur.

⁷⁶ Wir werden später darauf verweisen, dass die Lichtkästen genauso einen „absichtlosen“ Blick des Betrachters provozieren. Aber auch in dieser Haltung des rezeptierenden Subjekts verschafft sich die Bezogenheit auf die zeitliche Dimension eines Momentes Geltung.

⁷⁷ Schmidt, S. 59.

⁷⁸ [Abb. 11].

Bei der künstlerischen Idee eines „allover“, wie sie sich in der amerikanischen Nachkriegsmalerei etwa in den Arbeiten Jackson Pollocks darstellt, handelt es sich um eine Konzeption der nicht-hierarchischen Anordnung der Elemente des Bildes. Pollocks Arbeit *Number 32*,⁷⁹ eine großformatige Leinwand, die in einem „dripping-Verfahren“ mit einer gleichbleibenden labyrinthischen Struktur schwarzer Farbe bedeckt wurde, zeigt diese Ordnung sehr eindrücklich. Mit dem Beispiel des „allover“ lässt sich folgendes verdeutlichen: Tatsächlich erinnert *Kea* in seiner Struktur des Netzes aus Spiralen an das Gestaltungsprinzip „allover“ – und dennoch scheint sie nicht in dieser Bildordnung aufzugehen. Die Besonderheit des „allover“ als eine Regel, die dem Werk an jeder Stelle die gleiche Qualität⁸⁰ verleiht, entspricht nicht vollständig der Differenzierung der Vorderseite als Ganzes. Es sind die unregelmäßigen Leerstellen oder auch die leichten Größenunterschiede der Spiralen, die eine Einordnung in die Konzeption des „allover“ verhindern.⁸¹ Sie sind nicht allein „kleine Fehler“ im System, sondern veranschaulichen vielmehr, dass wir es hier nicht mit einem systematischen Konzept zu tun haben. Diese kleinen Fehler sind insofern produktiv, als sie eine spielerische, prozesshafte Umbildung des Gesehenen bewirken. Die Ordnung der Elemente bewirkt drei Lesarten, die sich im Anschauungsprozess zu einem sich stetig verändernden Erscheinungsbild verbinden:

1. Die nicht-hierarchische Anordnung der Elemente legt eine Anschauung der Spiralen als homogene, netzartige Struktur nahe. Dies führt zu einer Betonung der Fläche als Ausschnitt und zu einer Vorstellung von potentieller Fortsetzbarkeit der netzartigen Struktur über die Grenzen der eigentlichen Fläche hinaus.

2. Die unregelmäßigen Abstände zwischen den Spiralen sowie ihre leichten Größenunterschiede bewirken innerhalb der Fläche leichte Schwankungen in der Dichte der Struktur. Sie führen zu einer Betonung des einzelnen Elementes und verschiedenartiger Gruppen von Elementen. Darüber hinaus werden die Spiralen an keiner Stel-

⁷⁹ Vgl. Walter Kambartel, *Jackson Pollock – Number 32.*, Stuttgart (1970) [Abb. II].

⁸⁰ Qualität ist hier nicht im Sinne eines Werturteils gemeint, sondern bezieht sich auf eine Diskussion, die eine hierarchische Ordnung des Werks von einer nicht-hierarchischen Ordnung des Werks unterscheidet.

⁸¹ An dieser Stelle können wir auf ein für das ganze Werk Telljohanns bedeutsames Merkmal hinweisen. So wie die Werke sich nicht gattungsspezifisch einordnen lassen, so ist es problematisch sie als Belege für spezifische künstlerische Konzepte zu funktionalisieren.

le vom Rand der Fläche überschritten. Hieraus ergibt sich eine Anschauung der Fläche als geschlossener Bildgrund im Sinne einer begrenzten und in sich differenzierter Fläche. Fassen wir die Fläche als Projektionsfläche auf, evozieren die Spiralen gar das eine oder andere Abbild von Realität.⁸²

3. Die Struktur, in der – trotz unterschiedlicher Dichtegrade und Betonung der einzelnen Spirale – kein Element eine Zentralstellung einnimmt, und in der die Wiederholung der Elemente die gesamte Fläche bedeckt, führt außerdem zu einer Betonung der Fläche als Oberfläche des Kastens. Die Fläche ist demnach weder als begrenzter Bildgrund noch als Ausschnitt relevant, sondern ist auf die Grenzen des Kastens als dreidimensionaler Körper bezogen.

Das Spezifische in Telljohanns Konzeption ist nun, dass die stetige Umbildung dieser verschiedenen „Ansichten“ durch die den Lichtkästen eigene Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität mitbestimmt wird. Die Ansicht der Fläche als Ausschnitt, als begrenzter Bildgrund oder Oberfläche des dreidimensionalen Kastens, wird von der Wechselwirkung von Immaterialität und Materialität insofern bestimmt, als diese einmal mehr den Werkcharakter von gleichzeitiger Offen- und Geschlossenheit unterstreicht. Neben diesen Aspekten der komplexen „Ansichtigkeit“ von *Kea* finden wir – wie schon in unserer Analyse zur Arbeit *Ausgangspunkte* – den Eindruck eines energetischen Potentials.

II.3.2 Das energetische Potential:

Zeit, Bewegung, Kreislauf, Rückbezüglichkeit

Die spezifische Ausformulierung des Lichtkastens bewirkt in *Kea* – im Vollzug der Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität – die Evokation einer Form von Energie im Sinne einer Spannung. Das Licht in Verbindung mit den Kreisbewegungen innerhalb des Gewebes aus Spiralen (deren Drehrichtung uneinheitlich ist) und die ungleichmäßige Bahn des Drahts vermitteln trotz aller Stille diese Spannung.⁸³

⁸² So etwa das der Spiralnebel oder Magnetfelder.

⁸³ Diese Arbeit formuliert in besonderer Weise über ihre spezifische Gestaltung ein energetisches Potential. Ein wichtiger Aspekt tritt mit der Wirkung der Schwerkraft hinzu. Dem „Hängen“ steht das „Schweben“ gegenüber. Der Draht aus Kupfer

(weiter auf der folgenden Seite)

Bezogen auf die Zeitlichkeit des Werks ist die oben beschriebene Betonung des Momentes durch dieses energetische Potential noch zugespitzt.⁸⁴ Aber auch *Kea* arbeitet mit der Gleichzeitigkeit von Moment und Dauer. Der Eindruck einer dauerhaften Bewegung entsteht durch die dem Kreisen der Spiralen eigene Rückbezüglichkeit. In einem fortwährenden Prozess läuft die Bewegung der Spirale von innen nach außen und umgekehrt. Der lange Draht, der nicht nur als Aufhängung fungiert, sondern auch formale Qualitäten birgt, zeigt sich als eine Linie, die über den Kasten hinausweist und wieder zu ihm zurückläuft. Diese Bewegung nach Außen und wieder zurück zeigte sich auch in unserer Analyse zu Telljohanns Installation von 1996. Hier war es die bogenförmige Anordnung der einzelnen Elemente und das durch die Beziehung von Schaukasten und Kontext vermittelte Verhältnis von Innen und Außen.

Knüpfen wir nun wieder an die eben aufgeworfene Problematik der nicht-hierarchischen Anordnung der Elemente, so gilt für die Konzeption *Keas*: Das nicht-hierarchische Nebeneinander der Elemente wird von der einzelnen Spirale – ihrer Bewegung von innen nach außen und umgekehrt – durchkreuzt. Dieser Bewegungszug zurück (also: nach innen) und der räumliche Tiefenzug dieser Bewegung stellt sich der Vorstellung einer virtuellen Fortsetzbarkeit der Struktur über ihre Grenzen hinaus entgegen.⁸⁵ Fortführbar erscheint vielmehr der Prozess der Bewegung selbst. Der Verlauf dieses Prozesses ist nicht intentional gerichtet, entspricht also keinem linearen Verlauf, sondern einem Kreislauf

Auch in Peter Telljohanns Installation von 1996 *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum* zeigte sich eine Beziehung zur Vorstellung eines Kreislaufs. So bereichern etwa das Element Ring und die mit ihm verbundenen Assoziationen wie Kreisel, Krone, Planeten das Werk um weitere Bedeutungen, ohne jedoch – wie sich zuvor schon in der Beschreibung des Berges zeigte – zu einer einheitlichen thematischen Orientierung beizutragen. Dennoch flechten sich diese Be-

vermittelt hier den Eindruck, als sei er Teil der elektrischen Installation, also als sei er von Strom durchflossen.

⁸⁴ Vgl. Kap. II.2.3.

⁸⁵ Dieser räumliche Tiefenzug der Spiralen wird durch die Dreidimensionalität des Kastens und durch das aus dem Inneren dringende Licht bedeutend mitbestimmt. Die Betonung der Oberfläche schließt in Telljohanns Konzeption diejenige der Tiefe nicht aus.

deutungen in jene vom Werk formal und inhaltlich evozierte Vorstellung des Zyklischen. Die bogenförmige Anordnung bringt in ihrer über sich hinausweisenden, gleichwohl aber rückbezüglichen Bewegung die Unabschließbarkeit eines Kreislaufs hervor. Das Beziehungsmuster der Elemente (etwa das der Polaritäten) fügt sich in die Vorstellung des Kreisens.⁸⁶ Auch das Verhältnis von Kasten und Kontext zeigte eine Unabschließbarkeit des Kreislaufs der Reflexion. Wie wir aufzeigen konnten, existieren sie (einerseits) wie „Parallelwelten“ und zeigen sich (andererseits) über diesen Kreislauf der Reflexion verbunden.

Dieses reflektorische Moment im Sinne des Kreislaufs lässt sich auch auf das Werk/Betrachter-Verhältnis beziehen. Die Gleichzeitigkeit unserer Positionierung vor dem Werk und innerhalb des Werks⁸⁷ lässt uns zu einer Erfahrung des „Nichtfestgestelltseins“⁸⁸ gelangen, die hier die Produktivität einer Selbstreflexion der Wahrnehmung ermöglicht. Das, was wir vor uns sehen, leitet uns immer wieder zu unserem unmittelbaren räumlichen Gefüge und damit auch auf unseren Körper zurück.

Auch in *Kea* erfahren wir eine Bezogenheit auf unseren Körper (und unsere Umgebung). Der objekthafte Anteil des Werks, die Verwendung des dreidimensionalen Kastens, bewirken eine Öffnung zur Realität des Betrachters. Aus dieser Perspektive zeigt sich die Aufhängung von *Kea*, der lange Draht, nun auch wie ein Zeichen der Schwere. Der Kasten ist trotz aller sich im Wahrnehmungsprozess einstellenden Spaltung von Träger und Fläche faktisch ein Körper, der in der Realität des Betrachters verortet ist.⁸⁹ Der Verweis auf unsere eigene Körperlichkeit wird explizit in der

⁸⁶ Zum polaren Prinzip und zur Auffassung von Realität, als eine sich in zyklischen Bewegungen artikulierende, siehe die Ausführungen im Zusammenhang mit Aspekten der Realitätsauffassung von Josef Beuys. Vgl. Kap. III.3.

⁸⁷ Diese Positionierung des Betrachters erreicht Telljohann mit der Installation von 1996 durch die Wiederholung der Elemente des Umraumes en miniature in einem abgeschlossenen und überschaubaren „Schaukasten“. Insofern befinden wir uns inmitten der Elemente und vor den Elementen.

⁸⁸ Da der genaue Ort des Betrachters sich weder im Werk noch außerhalb desselben festlegen lässt.

⁸⁹ Obwohl der transparenten Vorderseite eindeutig die Hauptansicht gilt, bleibt die Möglichkeit der Mehransichtigkeit. Die geschlossenen Seitenflächen zeigen das Gebilde als Körper, als Raum einnehmende Gegebenheit. Auch durch das austretende Licht verschafft sich das Werk wie wir schon in der Analyse von

(weiter auf der folgenden Seite)

Vertikalität des Drahtes betont. Vertikalität als antropomorphe Grundkonstante bezieht sich in zweifacher Weise auf unsere Körperlichkeit: Die Senkrechte kann das Aufrechte des menschlichen Leibes ebenso wie seine Bedingtheit durch die Schwerkraft verbildlichen.

Allgemeiner gesprochen: Die Lichtkästen, die wir sehend „vor“ uns verorten, weisen als Gesehene immer auf uns als Subjekt und unsere Umgebung zurück. Diese *Rückbezüglichkeit* verortet das Subjekt in einem kreislaufartigen Zusammenhang, der sich mit dem Werk vollzieht.

II.4 Zum Werktypus der Lichtkästen

Grundsätzlich eignet den Lichtkästen eine Vieldeutigkeit und Komplexität, die sich folgendermaßen darstellen lässt: Die Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität, von Leichtigkeit und Schwere, von Offenheit und Geschlossenheit, von Körper und Fläche sowie die Rückbezüglichkeit und der Kreislauf lassen eine an Leiblichkeit orientierte Konzeption erkennen. Betrachtet man zudem die zeitlichen Aspekte, ergibt sich eine Intensität des Lebendigen.

II.4.1 Das lebendige Bezugssystem

Die Lichtkästen knüpfen an eine alte europäische Tradition der Entwicklung des Werks an, orientiert an der Vorstellung eines Organismus. Sicherlich ist die von Theodor Hertzler geprägte Metapher des Bildleibes in seiner Bedeutung der Unauflöslichkeit des Zusammenhangs aller Momente der Bildlichkeit nicht auf die Lichtkästen zu übertragen.⁹⁰ Ihre Offenheit zum Raum des Betrachters, die Bezogenheit auf

Ausgangspunkte bemerkten eine Beziehung zum Raum. Grundsätzlich eignet dem in der Gruppe der Lichtkästen verwendeten (eingesetzten) konkreten Licht als künstlerisches Mittel eine doppelte Funktion. Es verleiht dem Werk Unberührbarkeit und Unverfügbarkeit und öffnet es andererseits seiner unmittelbaren Umgebung. Auch in der Betrachtung der Lichtkästen zeigt sich die Tendenz einer Selbstwahrnehmung, sich gleichzeitig innerhalb und vor das Werk zu positionieren.

⁹⁰ Die Metapher „Bildleib“ charakterisiert die Unauflöslichkeit des Zusammenhangs des einzelnen Werks. Er beinhaltet die „Vereinigung des Natürlichen und Ornamentalen, von Abbild und schöpferischer Bedeutung, von illusionistischem Raum und nach eigenen Gesetze organisierter Fläche. Das Bild behält den Charakter

(weiter auf der folgenden Seite)

den Moment der Betrachtung und ihre immer wiederkehrende elementare Grundstruktur laufen einer auf Einheit und Einzigkeit ausgerichteten Organisation des Werks entgegen.

Dennoch verwandelt sich die Montage aus dreidimensionalem Gehäuse, Lichtanlage und bemalter Fläche mit dem Einschalten des Lichts in einen organisch zu nennenden, an Leiblichkeit orientierten Zusammenhang. Das Licht veranlasst ein vitales Bezugssystem von Körper, Fläche und Raum. Die Öffnung des Werks in den Raum des Betrachters bewirkt die Rückbezüglichkeit zum Körper des Betrachters und seine Einbezogenheit in das organische Gefüge. Unter dem Blickwinkel einer an Leiblichkeit orientierten Konzeption mag auch eine metaphorische Sichtweise der Lichtkästen erlaubt sein. Schon das elementare Gestaltungsprinzip (der rechteckige, raumeinnehmende Kasten und das Licht) lässt sich als eine Analogie von Körper und Geist verstehen. Die Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität stützen dieses analogische Verhältnis. Auch die Bedeutung des Lichtes – als werkkonstituierendes Mittel verantwortlich für den Zusammenhang des Werks (und damit gewissermaßen sein Kern) – erhärtet diese These des Organischen. Als körperhaft lassen sich die Lichtkästen auch insofern verstehen, als sie eine Beziehung von Innen und Außen formulieren. Indem das Licht aus dem Inneren des Kastens dringt, wird ein grundsätzlicher Kontrast von Innen und Außen manifestiert. Die Etablierung der Differenz von Innen und Außen durch das Licht eröffnet zugleich eine räumliche Beziehung, in der zwei unterschiedliche Raumaspekte (Innenraum und Außenraum) miteinander verbunden werden. Auch hier erkennen wir eine Analogie zu einer Erfahrung der eigenen Körperlichkeit. Erst unsere innere Differenz zur Außenwelt ermöglicht uns, eine Beziehung zum Außen zu entwickeln.⁹¹ Die Problematik des Leiblichen ist in Telljohanns Konzeption also vor allem im Sinne eines lebendigen Bezugssystems zu verstehen. Dieses Bezugssystem erfasst alle Elemente des Werks und bezieht sich darüber hinaus auch auf den Betrachter und sein Umfeld.

des Leibes, des Wesens mit eigenem Leben.“ Theodor Hetzer *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Berlin (1926), S. 146.

⁹¹ Vgl. Kap. V.3.1.

II.4.2 Leiblichkeit und Lebendigkeit unter gattungsspezifischen Voraussetzungen

Wenn wir nun diese These des Leiblichen und Lebendigen unter der Prämisse gattungsspezifischer Voraussetzungen beleuchten, können wir folgende Überlegungen anschließen: Telljohann nimmt mit seiner Konzeption der Lichtkästen Bezug auf essentielle Fragestellungen im Bereich der Skulptur oder Plastik. Sie wirft ein Licht auf die Entwicklung des Körpers aus dem Kubischen. Auch die Gestaltung der Vorderseite als Oberfläche lässt an die Problematisierung von Oberflächen im skulpturalen Bereich denken. In der bildhauerischen Tradition bietet die Gestaltung der Oberfläche eine Möglichkeit des Bezuges von skulpturalen Werk und seiner Umgebung.⁹² Für das Verständnis der gestalteten lichtdurchlässigen Vorderseite der Kästen als Oberfläche kann uns die Auffassung des Modellierens von Auguste Rodin eine Hilfe sein. „Bei Rodin wird (...) das gängige Schema von »Stoff und Form« infragegestellt. Die (...) Formulierung: Plastik ist Formung von Materie, ist eher ein Hindernis für das Verständnis dessen, was sich in der Arbeit des Modellierens bei Rodin vollzieht. Sein Modellieren ist nicht die Überformung einer amorphen, trägen und passiven Masse. Es deckt vielmehr eigene Kräfte des »Materials« auf. Die Oberfläche ist hier das Resultat mehrerer Kräfte. Sie ist gespannt, weil die künstlerischen Eingriffe von außen und die Kräfte »aus der Tiefe« plastisch zusammengehören. Dadurch wird die Oberfläche zu einer Grenze, die nicht nur einschließt, sondern auch etwas freisetzt.“⁹³ Auch für die künstlerische Lösung Telljohanns gilt diese Verbindung aus dem inneren dringender Kräfte (Licht) und von außen wirkender künstlerischer Eingriffe.

Da wir es aber in Telljohanns Lichtkästen mit einer malerischen oder graphischen Gestaltung der Vorderseite zu tun haben, ist genauso die Tradition des Bildes als

⁹² Hier spielt die Verwendung des Lichtes eine entscheidende Rolle insofern, als das aus dem Kasten weichende Licht sich immer auch mit dem Licht der Umgebung austauscht. Im skulpturalen Bereich kann die Wirkung des Lichtes der Umgebung zu einer Verlebendigung der Form oder des Materials führen. Mögliche künstlerische Strategien, einen Dialog zwischen Werk und umgebenden Licht in Gang zu setzen, sind etwa die Formulierung von spiegelnden oder auch amorphen Oberflächen.

⁹³ Dieter Rahn *Die Plastik und die Dinge – Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst* [= Rahn], Freiburg i. Br. (1993), S. 238. Vgl. [Abb. IX].

Rechteck und Fläche thematisiert. Wie wir in *Kea* und *Ausgangspunkte* aufzeigen konnten, beziehen sich die graphischen Elemente immer auch auf die Grenzen ihres vorgegeben Feldes. Die Betonung der Fläche, wie sie aus der Malerei wurzelt, spielt damit eine entscheidende Rolle.

Betrachten wir die Lichtkästen unter der Prämisse einer Interferenz medialer Bedingungen, so lassen sich folgende Thesen anschließen: Die den Lichtkästen zu Grunde liegende geometrische Form des Rechtecks können wir in ihrer Ausführung als dreidimensionaler Block auf den Bereich der Bildhauerei beziehen⁹⁴ und in ihrer Erscheinung als Fläche sowie durch die Gestaltung der Vorderseite auf den Bereich der Malerei. Das aus dem Inneren dringende Licht trennt zwar Körper und Fläche, versetzt nun aber beide Bereiche in ein enges Beziehungsgefüge. Es verschafft dem Werk eine Struktur, in der ein Ineinander von Fläche, Körper und Raum stattfinden kann.

Durch den Einsatz von Licht kann der dreidimensionale Körper die Fläche gewissermaßen in den Raum des Betrachters führen. Indem es die körperhafte Geschlossenheit des kubischen Gehäuses von innen auflöst, artikuliert sich die Fläche im Raum. Andererseits kann sich erst mit der gestalteten und durch das Licht transparent erscheinenden Fläche eine Räumlichkeit des dreidimensionalen Körpers entwickeln, die sich an keiner messbaren, also äußeren Größe des „Lichtkörpers“ orientiert.

Das Gehäuse als Corpus verliert damit seine körperliche Greifbarkeit. Obgleich Telljohann Materialität nicht negiert, sie im Gegenteil mit seinen Holzkästen als Träger immer wieder zur Sprache bringt, handelt es sich hier um ein Formverständnis, in der die Form nicht als Gegebenheit, als stabiler Gegenstand, sondern als prozesshaft im Sinne der Verdichtung und Auflösung erscheint⁹⁵ (wie sie im Falle von *Kea* mit

⁹⁴ Hans Steinbrenner etwa sieht hierin eine künstlerische Konstante für den Bereich der Bildhauerei und damit für seine eigene künstlerische Konzeption. „Malerei ist die farbige Gestaltung und Inszenierung der Fläche, Bildhauerei die raumkörperhafte Gestaltung des Blocks.“ Hans Steinbrenner, zit. n. Norbert Werner *Reflexion und Gestaltung des Anorganischen im Werk Hans Steinbrenner*, in: Boehm, G./ Stierle, K./ Winter, G. (Hg.) *Modernität und Tradition* (Festschrift für Max Imdahl) [= Festschrift Imdahl], München (1985), S. 251-269, S. 260.

⁹⁵ Paul Klee hat bereits 1924 ein Formverständnis für den Künstler der Moderne allgemein veranschlagt, „ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form–
(weiter auf der folgenden Seite)

der Spirale archetypisch gegeben wird). Für die Erfahrung von Materialität bedeutet dies: Die Lichtkästen erzeugen über ihre metrisch nachprüfbar Ausdehnung hinaus eine Erfahrung von Materie, die sich weniger aus haptischen als aus visuellen Qualitäten herleitet. So kann etwa die Form des haltenden Drahtes den Eindruck von „Lasten“ und Schwerkraft hervorrufen, aber genauso entsteht durch die Wirkung des Lichtes ein solcher der Entlastung von Gewicht und Schwere, der dem Werk auch etwas schwebendes verleiht.

Hieraus bestimmt sich auch das der Erfahrung der Lichtkästen eigentümliche Verhältnis von Nähe und Distanz.⁹⁶ Die Nähe entsteht aus der Möglichkeit eines „Sich-in-Beziehung-setzen“ des betrachtenden Subjekts zu seinem Gegenüber, das durch die Teilnahme des Werks als dreidimensionaler Körper am Raum des Betrachters gewährleistet ist.⁹⁷ Die Erfahrung von Distanz entsteht in der sich mit der Wirkung des Lichtes entwickelnden Räumlichkeit, die der körperhaften Präsenz des Gehäuses nicht entgegenläuft, aber Ungreifbarkeit evoziert.⁹⁸ Der Betrachter partizipiert am Erscheinungsraum des Werks in dem Maße, in dem sich der Erscheinungsraum des Werks im Raum des Betrachters artikulieren kann.

Der Einsatz des Lichtes als künstlerisches Sprachmittel führt innerhalb dieser Erfahrungsqualitäten zu einer wachsenden Bewusstheit des Sehens. Die Organisation des Werks durch das Licht lässt die anschauliche Erfahrung selbst thematisch werden. Obgleich die dreidimensionalen Lichtkästen als taktile Sachverhalte der Realität verstanden werden können, werden sie durch das Licht in eine primär optische Struktur verwandelt. Die räumliche Ausdehnung (die Dreidimensionalität der Lichtkästen) und die flächige Anschauungsordnung (die Gestaltung der Vorderseite) werden

Enden.“ Paul Klee *Vortrag im Kunstverein Jena am 26. 1. 1924*, Bern (1945), zit. n. Felix Klee *Paul Klee*, Zürich (1960), S. 222-241, S. 237.

⁹⁶ Vgl. Gundolf Winter *Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur*, in: Festschrift Imdahl, S.271-S.289.

⁹⁷ Diese Nähe oder auch Unmittelbarkeit ist auch durch die zeitliche Qualität, der Bezogenheit des Werks auf den Moment der Betrachtung bestimmt.

⁹⁸ Diese Unberührbarkeit wird auch durch die von Telljohann verwendeten Kupferdrähte unterstrichen. Die feinen Drähte, die Vorderseite und Seitenflächen zusammenbinden, „ertasten“ zum einen Raum und spiegeln das Licht und unterstützen insofern den offenen Charakter der Lichtkästen, (vgl. *Ausgangspunkte* [Abb. 10]) Zum anderen verdichten sie als feine in den Raum ragende Linien die Vorstellung des Unverfügbaren im Sinne haptischer Qualitäten.

durch die Wirkung des Lichtes in ein durch die Anschauung nachvollziehbares Bezugssystem überführt. Die Erfahrung der Fläche innerhalb der Gruppe der Lichtkästen, etwa als durchlässige schwebende Grenze, erfordert in dieser Ungreifbarkeit eine Zugangsweise, die sich am Auge bzw. Sehen orientiert. Auch die Erfahrung einer sich durch die Wirkung des Lichts entwickelnden Räumlichkeit ist in der Anschauung begründet und läuft einer messbaren Raumauffassung entgegen.

Diese Reflexionen über Leiblichkeit, gattungsspezifischen Prämissen und Sehen beinhalten immer auch die Frage des Verhältnisses von Werk und Realität, die uns auch im folgenden beschäftigen soll.

II.4.3 Die Thematik des Dinghaften

Diese Frage ist hier zunächst so zu verstehen, dass sich die Werke nicht a priori aus einem funktionalen Weltzusammenhang herauslösen. Durch den Einsatz von elektrischem Licht ist ein Bezug zum Gegenstand im Sinne eines Versatzstückes aus einer funktionalen Welt aufgerufen. Insofern sind „Kunstobjekt“ und „Alltags-Funktions-Objekt“ in eine Bedeutungsbalance gebracht.⁹⁹ Sowenig das Werk jedoch einerseits diesen funktionalen Bereich, dem seine Materialien und Assoziationen entstammen, verschweigt,¹⁰⁰ sowenig lässt es sich andererseits dort verorten.

II.4.4 Die zu nichts gedrängten Dinge –

Rainer Maria Rilkes Verständnis des Dinghaften

Das Verhältnis von Werk und Realität innerhalb der Gruppe der Lichtkästen lässt sich näher bestimmen, wenn wir die Vorstellung des Dinghaften verwenden, wie ihn Rainer Maria Rilke für das Verständnis von Gegenständlichkeit im Werk Auguste Rodins und Paul Cézannes verwendet hat. Die Gegenstände, etwa die Früchte in den

⁹⁹ Vgl. *Skulptur '85 – Funktion, Konstruktion, Imagination.*, *Kunstforum international* Bd. 79 (1985).

¹⁰⁰ Die Verwendung von Holz, Stoff und Draht, die Montage aus Lichtanlage und Gehäuse und die Tatsache des Gebauten erwecken immer wieder Assoziationen, die sich auf den Bereich funktionaler Zusammenhänge von Alltagswirklichkeit beziehen. Auch der mit der Werkerfahrung untrennbar verbundene Gebrauch einer Steckdose lässt uns diesen Bereich immer wieder ins Bewußtsein gelangen.

Stilleben Cézannes, weisen keine Eigenschaften wie etwa Genießbarkeit auf. An ihnen lässt sich für Rilke vielmehr eine gesteigerte Form von Wirklichkeit ablesen. „Bei Cézanne hört ihre Essbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unverfügbare in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.“¹⁰¹ Auch im Werk Rodins sieht Rilke die Verbindung von Ding und gesteigerter Wirklichkeitserfahrung. Ein Vortrag zu Rodin beginnt mit einer allgemeinen Reflexion über das Verhältnis von Erfahrung und Ding. „Aber, da ich versuche, meine Aufgabe zu überschauen, wird mir klar, dass ich Ihnen nicht von Menschen zu reden habe, sondern von Dingen. Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.“¹⁰² Rilkes Bemerkungen lassen uns nun die angesprochene gesteigerte Form von Wirklichkeitserfahrung genauer fassen. Es ist eine Erfahrung der von Funktion entkleideten bzw. vor jeglicher Funktion stehenden Dinge. Diese Erfahrungsqualität birgt die Möglichkeit einer ursprünglichen Annäherung. Im Anschluss an Rilkes Überlegungen könnte man sagen: Die zu nichts gedrängten Dinge formulieren ein raumzeitliches Kontinuum, welches sich an der Erfahrung eines Daseins der Dinge vor einer zielgerichteten Handhabung orientiert.¹⁰³ Die zeitlichen Qualitäten der Lichtkästen lassen an diese Erfahrung in Rilkes Sinne denken. Der Eindruck von Ruhe und die Betonung des Momentes stehen einem zielgerichteten Verlauf von Zeit entgegen. Auch der spezifische Einsatz von Licht als künstlerisches Mittel eröffnet die Möglichkeit, dieses nicht auf seine Eigenschaft der Sichtbarmac-

¹⁰¹ Clara Rilke/ Heinrich Wiegand Petzet (Hg.) *Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne*, Frankfurt/M. (1983) [= Rilke], Brief an Clara Rilke-Westhoff vom 8.10.1907.

¹⁰² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Frankfurt/M. (1984), S. 72 f.

¹⁰³ In Rodins Arbeit ist diese Auffassung sicherlich auch im Zusammenhang mit einer Ganzheitsvorstellung der Skulptur zu sehen, die sich nicht an einer Ganzheit des menschlichen Organismus im Sinne eines funktionalen Zusammenspiels aller Glieder orientiert. „Das Fragmenthafte Rodinscher Skulpturen entdeckt die Dimension des Dinghaften für die Plastik. Rodins plastisches Verfahren nimmt dem Menschen-Bild seine zentrale Stellung. Was bei den Gruppenplastiken bereits zur Sprache kam: dass die einzelne Figur in den größeren Strom des Lebens einbezogen ist, das war nur ein erster ungenügender Anfang, den Menschen aus dem Zentrum zu rücken. Was mit den Fragment-Plastiken in den Blick kommt, das ist der Ding-Charakter der Plastik.“ Rahn, S. 236. [Abb. IX].

hung zu reduzieren. Mit der beschriebenen Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität wird das Licht zurückgeführt auf ein energetisches Potential, also auf eine Daseinsform vor einer zweckgebundenen Ausrichtung.¹⁰⁴ In Telljohanns Konzeption vermag sich diese Erfahrung jedoch mit und durch eine Anleihe aus der Alltagswirklichkeit und in der Gebundenheit an den Betrachtungsmoment entwickeln. Die Verbindung zur Steckdose wirkt wie eine konkrete und bildhafte Entsprechung dieses Zusammenhangs. Die (auch in dieser Hinsicht vielschichtigen) Werke klammern diesen Bereich nicht aus, denn gerade so gewinnen sie Distanz zur Alltagswirklichkeit.

Das Zusammenspiel des aus der Alltagswirklichkeit entsprungenen Materials und der werkkonstituierenden Organisation zeigt sich als eine Möglichkeit für den Betrachter, die von Funktionalität befreite Realitätserfahrung selbst zu vollziehen. Das Werk grenzt sich nicht a priori aus der Alltagswirklichkeit aus,¹⁰⁵ aber eröffnet mit seiner Rezeption eine über diese hinausgehende Erfahrung von Wirklichkeit.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Innerhalb der Erfahrung dieses energetischen Potentials spielt auch die Unterscheidung von künstlichem und natürlichem Licht keine Rolle mehr. Zum einen, weil das Licht der Kästen immer auch mit dem Licht des umgebenden Umraumes korrespondiert und zum anderen, weil im Verweis auf das energetische Potential um so deutlicher wird, dass Licht immer ein Phänomen der Natur ist, auch dann wenn es sich um sogenanntes künstliches oder elektrisches Licht handelt.

¹⁰⁵ Telljohanns Werkverständnis beinhaltet damit, im Gegensatz zu Rilkes Verständnis „der zu nichts gedrängten Dinge“, auch einen objekthaften Anteil.

¹⁰⁶ Rilkes These der zu nichts gedrängten Dinge bezieht sich nicht nur auf eine Vorhandenheit der Dinge ohne unmittelbaren Gebrauchswert. In einem weiteren Sinne geht es ihm um ein Dasein der Dinge ohne Ausrichtung und Beurteilung. Bezüglich der künstlerischen Arbeit Paul Cézannes bemerkt Rilke: „Man merkt auch, von Mal zu Mal besser, wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist ja natürlich, dass man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht; zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man beurteilt es, statt es zu sagen. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche). Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es ... Dieses Aufbrauchen der Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen, ist vielleicht noch keinem so völlig gelungen wie dem Alten ...“ Rilke, Brief vom 13.10.1907.

Wir hatten schon im Hinblick auf das Verhältnis von Werk und aktueller Betrachtung auf die Anonymität und Zurückhaltung der Lichtkästen verwiesen. An dieser Stelle erscheint es sinnvoll sich erneut diese Anonymität vor Augen zu führen.

Die so verstandenen Lichtkästen setzen sich ab vom Objekt im Sinne einer bewussten Reduktion auf eine „Positivität von etwas schlicht Gegebenen“,¹⁰⁷ denn es handelt sich hierbei nicht um eine „Destruktion jener Erfahrung, die auf der Korrespondenz und gegenseitigen Komplettierung von (Werk) und Betrachter beruht.“¹⁰⁸

II.5 Anschaubarkeit als künstlerische Prämisse

Telljohanns künstlerische Einstellung grenzt sich aber ebenso von einem Ansatz ab, dessen gedanklicher Prozess das eigentliche Wesen des Werks ausmacht und die Umsetzung der Idee, ihre Ausführung als materielle Gegebenheit (als physische Umsetzung), nicht zwingend erfordert. „Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann einmal ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen physisch verwirklicht werden.“¹⁰⁹ Sicherlich steht in Telljohanns Kon-

¹⁰⁷ Gottfried Boehm, *Bild-Dinge – Stellas Konzeption der „black paintings“ und einige ihrer Folgen* [= Boehm Stella], in: *Kat. Frank Stella*, Bielefeld/Tübingen (1977), S. 9-20, S. 15.

¹⁰⁸ Boehm Stella, S. 15. Für die Erfahrung der Arbeit von Frank Stella formuliert Gottfried Boehm: „Das ganz zum Ding gewordene Bild, wenn es dazu gekommen sein wird, lässt sich nicht mehr realisieren, stößt zwar eine Subjekt- und Situationsabhängige Wahrnehmung an, in der es sich aber bedeutungsmäßig nicht ausdifferenziert. Es ist «the whole thing», nichts sonst.“ Boehm Stella, S.15. Diese „Intention macht der fast sprichwörtlich gewordene Satz deutlich: »what you see is what you see«. In ihm liegt die Behauptung einer bewußt simplen Identität, die sich der Tautologie nähert, mit ihr jedenfalls sympathisiert.“ Gottfried Boehm *Augenmaß – Zum Werk von Josef Neuhaus*, in: *Kat. Josef Neuhaus*, Museum Folkwang, Essen (1992) S. 121-132, S. 124. Die Bedeutung der Komplettierung von Werk und Betrachter tritt in Telljohanns Konzeption vor allem durch die Erfahrung einer Erscheinungswirklichkeit der künstlerischen Arbeiten hervor. Ein Beispiel dafür ist die Erfahrung einer sich durch den Dialog von Werkstruktur und Betrachter entwickelnden Räumlichkeit, die mit der tatsächlichen räumlichen Ausdehnung des Lichtkastens nicht identisch ist. Da das Werk aber eine Sachwirklichkeit – die Gegebenheit des Lichtkastens als meßbares Gehäuse – mit einbezieht, handelt es sich um ein komplexes Gefüge zwischen Sachwirklichkeit und Erscheinungswirklichkeit. Das Wissen um die Geschlossenheit und Haptizität des Lichtkastens und die Wahrnehmung seiner Unberührbarkeit und Offenheit halten sich in der Schweben. Dabei steht die Sachwirklichkeit der beschriebenen Auffassung prozesshafter Werkerfahrung nicht entgegen. Die in der Betrachtung sich einstellende Vieldeutigkeit des Werks schließt die Sachwirklichkeit in den Prozess mit ein.

¹⁰⁹ Sol Le Witt *Sätze über konzeptionelle Kunst*, zit. n. Werner Lippert *Fragmente einer Reise durch die Kunst* [= Sol Le Witt], in: *Kat. Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*, Bielefeld (1990), S. 9-78, S. 51.

zeption die Kommunizierbarkeit der Werke im Sinne einer reflektierenden Annäherung außer Frage. Die Problematik der Gattungsinterferenz etwa, die wir in seinem Werk gestellt sehen, beschreibt immer auch eine gedankliche Auseinandersetzung, innerhalb derer die Kunst nach dem Wesen der Kunst fragt. Dennoch erscheint das materielle Werk nicht als bloßer Träger oder Bote einer künstlerischen Idee, die sich auch begrifflich vermitteln ließe. Die Gruppe der Lichtkästen verdeutlicht dies in paradigmatischer Weise. Der mit dem Ein- und Ausschalten des Lichtes betonte Moment der Rezeption lässt die künstlerische Idee nur gebunden an einen anschaulichen und einen zeitlichen Moment erscheinen. Telljohanns Ansatz steht in dieser Frage eher in der Nähe einer künstlerischen Auffassung, deren Bedingung nicht notwendig das einzelne begrenzte Kunstwerk ist. Gleichwohl nimmt es seinen Ausgang von einer anschaulichen Größe. Die Arbeit von Joseph Beuys lässt diesen Ansatz erkennbar werden – trotz seiner vollzogenen Ausdehnung jeglicher Kunstformen „in fließende, organische Verwandlungen, in Vorstellungen und in gesellschaftliche Prozesse (...) Die prozesshafte Auffassung geht bei Joseph Beuys weit über die Begrenztheit eines anschaulichen Kunstwerks hinaus und wird zur alldurchdringenden Vorstellung und sozialen Aktivität. Dennoch ist auch der erweiterte Kunstbegriff noch eine plastische Vorstellung und in anschaulichen Prozessen gedacht. Auch hier geht es um Auflösen, Weiterführen, Entwickeln, das von Verdichtungen und Bewusstseinszentren erst vorstellbar wird.“¹¹⁰

Ein konzeptioneller Anteil findet sich im einzelnen Werk Telljohanns im Sinne einer durch die Verwirklichung einer künstlerischen Arbeit entstehenden Vorstellung anderer Möglichkeiten der künstlerischen Umsetzung. „Zu jedem Kunstwerk, das physisch verwirklicht wird, gibt es viele unausgeführte Variationen.“¹¹¹ Johannes Brümmer schreibt zu Telljohanns Werken: „Jedes einzelne Werk repräsentiert einen momentanen Endzustand, hält gleichsam punktuell inne und stellt ein Zwischenergebnis eines prinzipiell nicht zu Ende kommenden Entstehungsprozesses dar.“¹¹² Die Vorstellung anderer Möglichkeiten nimmt aber im Werk Telljohanns ihren Ausgang von einer anschaulichen Größe und nicht von einer abstrakten Idee. Darüber hinaus

¹¹⁰ Erich Franz, *Transzendenz der Form – Hans von Marées und die Moderne in Deutschland*, in: *Kat. Hans von Marées*, Bielefeld (1988), S. 12-39, S. 33.

¹¹¹ Sol LeWitt, S. 51.

¹¹² Brümmer, S.10.

bewahrt das einzelne Werk in seinem „So-sein“ auch eine gewisse Spezifik. Im Vergleich der Arbeiten *Ausgangspunkte* und *Kea* wurde deutlich, dass, obwohl beide Arbeiten die zeitliche Struktur von Dauer und Moment aufwiesen, *Kea* eine Form von Energie im Sinne einer Spannung vermittelte.

II.5.1 Inhalte und Assoziationen

Schauen wir zurück auf die bisherigen Überlegungen zur Gruppe der Lichtkästen, so können wir nun festhalten, dass diese sicherlich nicht in einer eindimensionalen Bedeutungsstruktur aufgehen. Dennoch provozieren sie Empfindungen, Zusammenhänge und Analogien. Sie appellieren an das Erinnerungs- und Assoziationsvermögen des Betrachters. Neben die formale Struktur tritt also eine assoziative Struktur. Unter einem analogischen Gesichtspunkt kann das Licht in seiner Immaterialität und in seinem Gegensatz zum materiellen Rest des Werks als anschauliche Darstellung einer Körper-Geist-Dualität erscheinen. Das Licht als werkkonstituierendes Mittel konnte dabei als Kern oder „Keimzelle“ des Werks beschrieben werden. Auch die Gestaltung der Vorderseite vermag das eine oder andere Bild von Wirklichkeit entstehen lassen.¹¹³ Die Verteilung der kleinen schwarzen Punkte auf der lichterhaften transparenten Fläche lässt immer wieder die Vorstellung von Sternen entstehen.¹¹⁴ Die assoziierten Bilder können die Werke thematisch nicht entschlüsseln, wohl aber sind sie nicht willkürlich. Die Assoziation der Sterne verbindet sich mit der den Lichtkästen eigenen Wirkung von Nähe und Distanz. Die Sterne als Bild des Fernsten können mit der spezifischen Offenheit des Lichtkastens als das Allernächste erscheinen. Diese sich mit der Assoziation der Sterne verdichtende Erfahrung von Nähe und Distanz konnten wir für die Werkstruktur der Lichtkästen allgemein geltend machen.¹¹⁵

¹¹³ Obwohl die graphischen Elemente nie konkrete Gegenstände darstellen.

¹¹⁴ Auch wenn im Falle der Lichtkästen eher ein „Negativ des Sternenhimmels“ zu sehen ist: Die Assoziation der Sterne und Galaxien taucht häufig in Telljohanns Werken auf. „Je nach Dichte der einzelnen Punkte und der Tiefe der jeweiligen Raumillusion steigen Assoziationen auf, die an Spiralnebel, den Sternenhimmel oder sichtbar gemachte Magnetfelder denken lassen.“ Brümmer, S.8 [Abb.24]

¹¹⁵ Vgl. Kap. II.4.2.

II.5.2 Die Metaphorik der Sterne

Die Bedeutung der kosmologischen Metapher der Sterne beschreibt Stéphane Moses für das Werk Walter Benjamins.¹¹⁶ Die Metaphorik der Sterne und die Definition der „Aura“ setzt Moses in ein enges Beziehungssystem. „Das Bild eines Sternes, der in Blitzesschnelle Tausende von Lichtjahren durchläuft, symbolisiert das Aufblitzen, worin die Gegenwart plötzlich auch mit der entferntesten Vergangenheit zusammentrifft, oder auch umgekehrt, worin die älteste Hoffnung plötzlich wiederauflebt im gegenwärtigen Augenblick. Dieses Aufleben des Uralten inmitten des Aktuellen, diese Epiphanie des Fernsten in der Form des Allernächsten, beschreibt sehr genau die Erfahrung der Aura.¹¹⁷ (...) Die Tiefen des Raumes verweisen hier metaphorisch auf die Unendlichkeit der Zeit, aber so, dass beide der zwei Dimensionen der Ferne auf die Unermeßlichkeit des Ursprünglichen verweisen. Wenn dieses blitzartig im gegenwärtigen Augenblick wiederauflebt, erleben wir eine auratische Erfahrung. Die Aura zeigt sich uns als Erstrahlen des Ursprünglichen, ebenso wie uns das Licht eines Sternes, den Glanz eines längst verloschenen Himmelskörpers offenbart.“¹¹⁸

II.5.3 Die Nähe der Lichtkästen zu einer auratischen Erfahrung: Ursprünglichkeit

Neben der räumlichen Dimension, innerhalb der die Aspekte von Nähe und Distanz sowohl für eine auratische Erfahrung als auch für die Erfahrung der Lichtkästen bedeutsam sind, erscheint uns die Frage der Ursprünglichkeit diskussionswürdig.

Diesen Aspekt der Ursprünglichkeit einer auratischen Erfahrung verdeutlicht Stéphane Moses mit Walter Benjamins Interpretation der Erzählung *Das nächste Dorf*

¹¹⁶ Stéphane Moses, *Ideen, Namen, Sterne. Zu Walter Benjamins Metaphorik des Ursprungs*, in: Ingrid und Konrad Scheuermann (Hg.) *Für Walter Benjamin – Dokumente, Essays und ein Entwurf* [= Moses], Frankfurt/M. (1992), S. 183-194.

¹¹⁷ Moses bezieht sich hier auf die Definition der Aura von Walter Benjamin in seinem Aufsatz von 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. (1977), S. 15.

¹¹⁸ Moses, S. 187f.

von Franz Kafka. „Dem jungen Reiter aus Kafkas Erzählung, welcher das nächste Dorf nie erreichen wird, setzt Benjamin die Perspektive des Großvaters entgegen, dessen retrospektiver Blick in einem einzigen Augenblick die Dauer eines ganzen Lebens erfasst.“ Es handelt sich hierbei, so Moses, „um die Rückkehr aus der Mitte der Gegenwart heraus zum Ursprung der Geschichte selbst.“¹¹⁹ In unserem Zusammenhang sind an dieser Stelle weniger historische Fragestellungen von Bedeutung, als die mit Benjamin angesprochene, spezifische Struktur von Ursprünglichkeit. Die Erfahrung eines Anfangs vermitteln die Lichtkästen insbesondere durch ihren inhärenten Verweis auf ein Grundvokabular künstlerischen Schaffens. Grundsätzlich „buchstabiert jeder dieser Kästen in nuce das Basialphabet von Kunst: Körper, Fläche, Linie, Punkt.“¹²⁰ Unsere Analyse zum Werk *Ausgangspunkte* zeigte im Anschluss an Wassily Kandinsky in exemplarischer Weise Telljohanns Auseinandersetzung mit dem Punkt als elementare Ausdrucksform.¹²¹ Entscheidend scheint uns aber für die Nähe der Lichtkästen zu einer auratischen Erfahrung eine zeitliche Struktur, bei der es sich nicht um die Rückkehr zu einem statischen Anfangspunkt in der Zeit, sondern um eine im Moment neu zu leistende Wiederherstellung von Ursprünglichkeit, handelt.¹²² Durch den Einsatz von Licht wird das Werk zu einer im Moment geschehenden Wirklichkeit, das zugleich in seiner elementaren

¹¹⁹ Moses, S. 191.

¹²⁰ Schmidt, S.60.

¹²¹ „Es gibt eine geometrische Bezeichnung des Punktes durch O = »orgio«, d.h. »Anfang« oder Ursprung. Der geometrische und der malerische Standpunkt decken sich. Auch symbolisch wird der Punkt als »Urelement« bezeichnet“. Kandinsky, S. 31. Die Aktualisierung von Ursprünglichkeit ist gleichwohl nicht an die Ausdrucksform des Punktes gebunden. Genauso können amorphe oder biomorphe Elemente, als archaische oder elementare Ausdrucksformen Ursprung vergegenwärtigen. In der Arbeit *o. T.* von 1987 [Abb. 7] wirken die, in weißer Acrylfarbe gehaltenen, amorphen aber gleichwohl scharfkantigen oder scharfkonturierten Formen mit Einschalten des Lichts wie Schatten. Als Schatten weisen sie wie ein Nachbild auf ein nicht zu sehendes, aber durch die Sichtbarkeit der Schatten wirkendes oder aktuelles ursprüngliches Bild.

¹²² An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass diese zeitliche Struktur in Beziehung zu der, von Telljohanns Konzeption aufgeworfenen, medialen Problematik zu sehen ist. Die Kombinatorik verschiedener medialer Prämissen im Werk Telljohanns weist eine vergleichbare oder ähnliche Struktur auf, insofern sich mit ihrer Interferenz eine neuartige Werkstruktur bildet, gleichzeitig aber die medialen Prämissen als ursprüngliche bildnerische Mittel vergegenwärtigt werden.

künstlerischen Gestaltung das Licht als eine Form von Energie erfahrbar werden lässt, und darin Ursprünglichkeit vergegenwärtigt.¹²³

Die Assoziation der Sterne oder Sternkonstellationen und die Gegenwärtigkeit von Ursprünglichkeit scheinen sich also in ergänzender Weise zu bestätigen. Dennoch: der Einsatz von Licht, der als werkkonstituierendes Mittel diese Nähe zu einer Erfahrung von Aura erst ermöglicht, weist andererseits immer auch auf einen wie oben besprochenen Funktionszusammenhang von Wirklichkeit hin. Der gewohnte Einsatz von Licht, das Benutzen einer Steckdose (und damit die zeitliche Dimension einer intentional gerichteten Alltagswirklichkeit) ist im Werk nicht ausgeblendet, sondern komplettiert die Werkerfahrung. Bezogen auf das Verhältnis von Werk und Wirklichkeit bedeutet dies: Der vom Werk eröffnete Spielraum aber, zum einen die Nähe zu einer auratischen Erfahrung und zum anderen der Hinweis auf einen gewohnten Zusammenhang von Alltagswirklichkeit, ermöglichen dem Betrachtenden zwischen beiden Erfahrungen von Realität eine Beziehung herzustellen. In welchem Verhältnis die verschiedenen Erfahrungen von Realität zueinander stehen, liegt allein in der Verantwortung des einzelnen betrachtenden Subjekts. Diese Offenheit des Werks, die dem Betrachter keinen einheitlichen Sinnzusammenhang von Wirklichkeit vorgibt, ist in Telljohanns Konzeption zugespitzt auf die Problematik einer „Nicht-Intentionalität“. Unsere Ausführungen zu Werk und Wirklichkeit der Lichtkästen, im Anschluss an Rainer Maria Rilkes Beschreibung der „zu nichts gedrängten Dinge“, als auch zur Zeitqualität, ließen schon jene „Nicht-Intentionalität“ erkennbar werden.

Auch im weiteren wollen wir die künstlerische Strategie des „Nichtgerichteten“ und „Absichtslosen“ verfolgen. Wir beginnen mit der repetitiven Struktur der Lichtkästen.

II.5.4 Die repetitive Struktur der Lichtkästen

Als repetitive Struktur bezeichnen wir die Wiederholung der elementaren Grundstruktur der Lichtkästen: Der zusammengebaute, dreidimensionale Holzkasten, des-

¹²³ Vgl. Max Imdahls Erörterungen zu Paul Cézannes Erarbeitung einer Bild-Tiefe, die einen „sozusagen noch vorgegenständlichen und in sich selbst uranfänglichen Grund“, aufscheinen lässt. Max Imdahl *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München (1987), S. 118.

sen mit Stoff bespannte und graphisch oder malerisch gestaltete Vorderseite, und die in das Innere des Kastens montierte Lichtanlage.

Wie lässt sich nun diese Struktur, die Wiederholung der elementaren Grundstruktur, bewerten? Auch wenn die Lichtkästen als Gruppe ein Grundprinzip und seine unterschiedliche Ausformulierung erkennbar werden lassen, handelt es sich weniger um die Variationen einer einmal gefundenen Formidee. Ihre künstlerische Struktur steht einer Abgeschlossenheit im Sinne einer einmal gefundenen Formidee entgegen. Die Wiederholung der elementaren Grundstruktur ist vielmehr die erneute Befragung seiner werkkonstituierenden Möglichkeiten. Insofern besitzt die geschaffene künstlerische Lösung des einzelnen nicht den Charakter eines vollständig Abgeschlossenen, sondern ist in eine prozesshafte Struktur eingeschrieben. Das zugrundeliegende Prinzip von Licht und Kasten eröffnet in seinen unterschiedlichen Erscheinungsarten (etwa bezogen auf das Verhältnis von Fläche und Raum) vielfältige Möglichkeiten und Lösungen. Grundsätzlich kann man sagen, dass Telljohanns spezifische Verbindung von Licht und Kasten eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten beinhaltet, die in der Wiederholung – aber unterschiedlichen Gestaltung – der Lichtkästen allererst hervortreten kann. Entscheidend für die Wiederholung der Grundstruktur ist auch das sich mit der Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität entwickelnde energetische Potential. Die jeweilige Erscheinungsform der energetischen Verwandlung verwirklicht sich mit der Ausformulierung der Grundstruktur.¹²⁴ Der sich von Werk zu Werk wandelnden Energieform entspricht eine Veränderung des einzelnen Werks, die sich mit dem Wechsel des Lichts im Umraum ergibt – zum Beispiel der Veränderung des Tageslichts.¹²⁵

Die Bedeutung der Wiederholung innerhalb der Gruppe der Lichtkästen lässt sich somit im Sinne einer Wiederkehr als Veränderung verstehen. Sie verleiht dem Werk

¹²⁴ *Kea* vermittelt im Vergleich zu *Ausgangspunkte* eine Form von Energie im Sinne einer Spannung.

¹²⁵ Ein Hinweis auf die Strategie der Serie in der Konzeption Claude Monets ist an dieser Stelle insofern naheliegend, als Monet in der Wiederholung eines Bildmotives eine Folge verschiedener Lichterscheinungen entwickelte. Die Serie der Heuhaufen oder auch die der Kathedrale von Rouen veranschaulichen die Unabschließbarkeit eines Prozesses und den zyklischen Wandel des Lichtes. (vgl. Richard Hoppe-Sailer *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: Max Imdahl (Hg.) *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln (1986), S. 103-130.

Telljohanns zwei Richtungen: Zum einen ist es damit auf Offenheit im Sinne der Weiterführung angelegt, zum anderen aber ist nicht eine zielorientierte, fortschreitende Entwicklung, sondern ein offener Prozess bedeutsam. Die repetetive Struktur der Lichtkästen fügt sich damit in den angesprochenen thematischen Komplex einer „Nicht-Intentionalität“.

II.5.5 Momente einer „absichtslosen“ Rezeption

Hatten wir also bisher diese Absichtslosigkeit auf das Kunstobjekt bezogen, so bleibt noch die Betonung jener Absichtslosigkeit für die Betrachtung. Die beschriebene Anonymität¹²⁶ und die Unmöglichkeit der Vereindeutigung der Werke¹²⁷ können innerhalb des Betrachtungsprozesses immer Momente eines „absichtslosen Blicks“ auslösen. Karl-Heinz Bohrer beschreibt im Anschluss an Arthur Schopenhauer eine absichtslose Betrachtung als Kontemplation.¹²⁸ „Kontemplation ist nach Schopenhauer nämlich jener ästhetische Zustand, in dem das geniale Subjekt das Objekt der Kontemplation aus allen seinen raum-zeitlichen Bedingungen herauslöst und es isoliert vor sich sieht, als «Repräsentanz eines Ganzen». Wenn man vorerst einmal die (...) metaphysische Begründung des Ganzen beiseite lässt, dann bedeutet «Kontemplation», dass die «gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge» aufhört, und ein Sich-«Versenken» eintritt, die «ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes» (...) Dieses Sich-Versenken bedeutet ein «sich gänzlich in diesen Gegenstand» Verlieren, das heißt, dass das Subjekt des Sich-Verlierens «sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt und klarer Spiegel des Objekts bestehen bleibt,] und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide eins geworden sind, indem das ganze

¹²⁶ Vgl. Kap. II.2.1. Die beschriebene Anonymität beinhaltet auch eine gewisse Bescheidenheit oder Beiläufigkeit, die die Lichtkästen trotz ihres komplexen Gefüges unterschiedlicher Erfahrungsmöglichkeiten immer bewahren.

¹²⁷ In diesem Zusammenhang spielt sicherlich auch die Gattungsinterferenz eine entscheidende Rolle. Die sich einer eindeutigen Zuordnung in den Bereich der Bildhauerei, der Malerei oder als Objekt entziehenden Lichtkästen setzen den Blick des Betrachters frei. Diese Freisetzung erreicht das Werk, indem es unmittelbar jeglicher kategorischer Einordnung entgegnenarbeitet.

¹²⁸ Vgl. Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Hg.: Ludger Lüdkehaus), Zürich (1988), Bd. II, § 34, S. 244f.

Bewußtsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist. »Willenlosigkeit meint, dass sich in die Wahrnehmung des Gegenstandes keine intentionalen (...) Akte mehr mischen.«¹²⁹

Schopenhauers Begriff der Kontemplation in der Interpretation Karl-Heinz Bohrer ist für unseren Zusammenhang von Bedeutung, da er die dort angelegte „Nicht-Intentionalität“ als eine zeitliche Bestimmung versteht. Es handelt sich hierbei um eine Qualität, in der sich durch die „Willenlosigkeit des Subjekts“ der zeitliche Horizont eines Futurs nicht abzeichnen kann. Das heißt: Durch die nicht-intentionale Betrachtung und die sich daraus ableitende „absolute Präsenz“ des Wahrgenommenen entsteht eine Zeitstruktur, die sich aus der Vorstellung fortschreitender Zeitentwicklung herausgelöst hat. „Es kommt zu einer temporalen Bestimmung des Gegenwärtigen als Präsentanz eines Augenblicks.“¹³⁰

Es ist der temporale Modus des kontemplativen Präsens.¹³¹ Die zeitliche Komponente der Ausklammerung des Futurs lässt sich auch auf die Gruppe der Lichtkästen beziehen. Die aufgezeigte nicht-intentionale Struktur des Werks und der Betrachtung und die Aktualisierung von Ursprünglichkeit schaffen in der Betrachtung immer

¹²⁹ Karl Heinz Bohrer, *Zeit und Imagination – Die Zukunftslosigkeit der Natur* [= Bohrer], in: *Wahrnehmung von Gegenwart*, Basel/Frankfurt/M./Zürich (1992) S. 81-101, S. 92.

¹³⁰ Bohrer, S. 91.

¹³¹ Bohrer betont diesen temporalen Modus: „Theunissen hat diese temporale Bedingung am Beispiel von Benjamins Deutung des Engelbildes von Paul Klee erläutert (Michael Theunissen *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/M. (1991)), in der Benjamin in einer an Kafkas Metapher vom »stehenden Sturmflut« gemahnenden Weise bekanntlich den Engel aus dem Fortschreiten der Zeit in die Zukunft herauslöste. Theunissens Umgang mit diesem Sinnbild von ästhetischer Zeitlosigkeit ist deshalb weiterführend, weil er es nicht auf seine metaphysische Begründung hin bedenkt, sondern vornehmlich auf den kontemplativen Akt selbst. [...] Die Herausgehobenheit des Augenblicks ästhetischer Wahrnehmung ist nicht über eine metaphysische Referenz, so möchte ich Theunissens Gedanken pointieren, sondern über die temporale Verfassung, die »Abgerissenheit des Plötzlichen« zu bestimmen. Diese temporale Bestimmung wäre selbst dort anzunehmen, wo die inhaltlichen Merkmale der Kunst – Geschichte, Symbolik – religiöser Natur sind, insofern und wenn diese Kunst auch Gegenstand ästhetischer Erfahrung wird, d.h. insofern und wenn die Präsenz des Heiligen nicht mehr das Primäre der anschauenden Erfahrung ist, wie es Imdahl am Beispiel Giotto's zu zeigen versuchte. Und diese temporale Beziehung impliziert, dass auch innerweltliche Projektionen vornehmlich die Antizipation von Zukunft im Sinne einer gesellschaftlichen Utopie auszuschließen sind.“ Bohrer, S. 94 f.

wieder Momente, innerhalb derer der Betrachter sich aus dem raum-zeitlichen Kontinuum enthoben sieht, und die Vorstellung eines Fortschreitens in der Zeit außer Kraft gesetzt scheint. Diese Momente der Erfahrung des Herausgelösten (oder auch des „Sich-Verlierens“) verdanken sich in Telljohanns Konzeption gerade der Anbindung des Werks an das gegebene raumzeitliche Kontinuum. Die Verbindung des Werks mit dem Raum des Betrachters schafft erst den unmittelbaren Einbezug des Betrachters in die raum-zeitliche Struktur des Nichtgerichteten. Andererseits bedeutet diese Anbindung des Werks an das gegebene raumzeitliche Kontinuum immer auch, dass die raumzeitliche Struktur des Nichtgerichteten – Bohrer nennt es die „ästhetische Zeitlosigkeit“ – unterbrochen wird. Dennoch bleibt die Ausklammerung des Futurs für die Interpretation der Lichtkästen ein entscheidendes Charakteristikum.

Auch mit der repetitiven Komponente, jener Wiederholung eines elementaren Gestaltungsprinzips innerhalb der Gruppe der Lichtkästen, ist ein Futur im Sinne eines fortschreitenden, zielgerichteten Verlaufs ausgeschlossen. Sicherlich ist auch in der Wiederholung ein Verlauf impliziert. Es handelt sich aber, wie schon oben bemerkt, um eine Weiterführung im Sinne eines offenen Prozesses. Auch im Hinblick auf die Lichtkästen als Gruppe ist dieser Prozess relevant. Die Gruppe der Lichtkästen repräsentiert die Dauer eines Prozesses, innerhalb dessen sich das einzelne Werk wie ein Moment ausnimmt. Insofern bestätigen wir die Beschreibung Brümmers: „Jedes Werk stellt einen momentanen Endzustand dar.“¹³²

Hatten wir in unserer Analyse zur Installation *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum* Realität als prozesshaft und zu suchende Größe interpretiert, so vervollständigt sich diese These nun mit den erfolgten Überlegungen. Wie sehr sich in dieser Suche ohne spezifisches Ziel, mit der Aktivität aber auch Absichtslosigkeit der Betrachtung,¹³³ Momente einer gesteigerten Form von Wirklich-

¹³² Brügger, S. 10.

¹³³ Die Aktivität innerhalb der Betrachtung und der absichtslose Blick des Betrachters schließen sich hier nicht gegenseitig aus. Die aufgerufene Absichtslosigkeit sollte nicht mit einer Passivität des Betrachters gleichgesetzt werden. Die kontemplativen Aspekte der Wahrnehmung der Lichtkästen sind in diesem Zusammenhang möglicherweise als eine Prämisse für die im Betrachtungsprozess ausgelösten Assoziationen und Erinnerungen zu verstehen. Die Kontemplation stellt gewissermaßen den Boden für die im Rezeptionsprozess

(weiter auf der folgenden Seite)

keitserfahrung ergeben können, zeigen sowohl die Ausführungen zur Erfahrung der Leiblichkeit und Dinghaftigkeit im Anschluss an Rilkes These der „zu nichts gedrängten Dinge“ als auch die aufgezeigte Nähe der Lichtkästen zur auratischen und kontemplativen Erfahrung. Dieser gesteigerten Form von Wirklichkeit geht eine Reflexion medialer Prämissen voraus, die sich in der Bezogenheit der Lichtkästen auf künstlerische Möglichkeiten der Bereiche der Plastik und der Malerei zeigt. Darüber hinaus verdankt sich diese gesteigerte Form von Wirklichkeitserfahrung auch einer aktiven Teilnahme des betrachtenden Subjektes sowie einer Werkstruktur, die diese Teilnahme erst ermöglicht. Die anschauliche Dichte dieser Wirklichkeitserfahrung geht einher mit einer von den Lichtkästen ausgehenden Stille oder Schweigsamkeit. Sie sind insofern schweigsam, als sie sich eindeutiger Begrifflichkeit und Zuordnung entziehen. Indem sie ihre anschauliche Wirklichkeit als ruhigen Vorgang der Viel-

aufscheinenden Assoziationen und Erinnerungen des betrachtenden Subjekts. Grundsätzlich ist die Thematik der Erinnerung unter dem Blickwinkel einer Nicht-Intentionalität im Werk Telljohanns zu bedenken. Hierbei geht es aber nicht allein um die Frage, welche Inhalte Erinnerung transportiert, sondern wie sie Inhalte transportiert. Erinnerung wandelt und variiert sich, aber es gibt in ihr oder mit ihr keinen Fortschritt.

Dieser Aspekt der Erinnerung ist auch in der Installation von 1996 *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum* präsent. Hier formuliert sich diese Thematik der Erinnerung mit der Wiederholung der Elemente des Raumes, *en miniature* im Schaukasten. Die Elemente erscheinen in ihrem hermetischen Gehäuse wie aufbewahrt. Über den Moment des Zusammenhangs als Installation hinaus, garantiert das kleine Gehäuse ihr Fortbestehen als Zusammenhang. (Wir hatten daraufhingewiesen., dass der weiße Berg vor Ort erstellt und nach Ablauf der Ausstellung wieder zerstört wurde.) Die kleinen Elemente im Schaukasten veranschaulichen die nun auch für die Thematik der Erinnerung bezeichnende Gleichzeitigkeit der Wiederholung und Veränderung eines Zusammenhangs. Darüberhinaus scheint sich innerhalb der Thematik der Erinnerung nun auch diejenige des Vergessens abzuzeichnen.

Bezogen auf die thematische Problematik von Erinnern und Vergessen erkennen wir die schwarze Tafel als polares Element zum Schaukasten. Indem Telljohann die schwarze Leere sprechen lässt, kann sie wie eine *tabula rasa* für die Funktion des Vergessens eintreten, da Erinnerung immer auch Vergessen voraussetzt. Vgl. *Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I, Kunstforum International* Bd. 127 (1994) und *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II, Kunstforum International* Bd. 128 (1994).

Mit der aufgerufenen Thematik der Erinnerung erschließen sich für die Installation von 1996 neue Korrespondenzen und Äquivalenzen der Elemente. Dennoch lässt sich die Arbeit nicht zur geschlossenen Totalität eines Sinnganzen komplettieren. Jenseits illustrativer Beanspruchung umkreist die Installation das Thema der Erinnerung und verdichtet die in Kap. I. formulierte Vorstellung eines Prozesses.

deutigkeiten, Gleichzeitigkeiten und Transformationen, aber auch als eine im Moment entstehende, immer wieder neu erscheinen lassen, besitzen sie eine stille, aber lebendige Gegenwart.

III. *Kyl*

Wie wir schon in den vorhergehenden Analysen beobachten konnten, ist die Struktur des Kreislaufs und der Polarität ein für den Werkcharakter Telljohanns entscheidendes Merkmal. In der weiteren Analyse zeigt sich diese Struktur in paradigmatischer Weise. Durch sie vermittelt kann das Bezugssystem unterschiedlicher, aber gleichberechtigter medialer Prämissen seine weitreichende und komplexe Bedeutung für das Verhältnis von Werk und Wirklichkeit entfalten. Bedeutsam ist hierbei die künstlerische Arbeit mit Schwerkraft. Mit *Kyl* als Einzelwerk, und als Element in einer Gruppe verschiedener Werke, ist sie in ihrer Wirksamkeit als Naturgesetz sowohl formal als auch inhaltlich angesprochen.

Josef Beuys' Überlegungen zur Polarität dienen einer Vertiefung formaler und inhaltlicher Aspekte der in Telljohanns Werk aufgerufenen polaren Struktur. Die für Beuys in diesem Zusammenhang wichtige Aktivität und Selbstverantwortung des Subjekts spiegelt sich auch in Telljohanns Arbeit. Im Gegensatz aber zu Beuys' Überlegungen, die auf eine durch das Subjekt zu leistende Versöhnung beider Pole zielen, bezieht Telljohanns Ansatz immer auch die Möglichkeit von Brüchen oder Unterbrechungen mit ein.

Darüber hinaus ist die Selbstverantwortung des Subjekts geprägt von einem Verhältnis des Subjektes zu sich selbst, im Sinne einer Bezogenheit auf sich selbst und einer Entlastung von sich selbst.

III.1.1 Beschreibung

Die Arbeit *Kyl* [Abb. 12] besteht aus einer dünnen, bemalten Holzplatte in rechteckiger Form, deren vier Ecken jeweils ein Bohrloch aufweisen, das von einem starken Draht durchzogen ist. Vor der bemalten Platte verdichtet sich der Draht zu einer locker ineinander verschlungenen Form, die sich bis über die Ränder der Platte ausbreitet. Nach oben hin laufen die verschiedenen Stränge des starken Drahts in zwei Wicklungen aus dünnerem Draht zusammen. Dieser dünnere Draht bildet einen spitzen Bogen – fast ein Dreieck –, an dem das Werk an einem Nagel aufgehängt ist. Die allein in Gelb-Ocker gehaltene Farbtafel zeigt in halbdeckenden Farbschichten unterschiedliche Helligkeitsabstufungen. Auf der farbigen Fläche bildet eine mit schwar-

zer Tusche gepunktete, gebogene Linie ein Echo zum oberen Dreieck des Drahts. Solche Zusammenhänge heterogener Elemente – hier: der bemalten Fläche und der Drahtfigur – finden im Werk auf unterschiedlichen Ebenen statt. So erlaubt die künstlerische Organisation von *Kyl* die Verbindung von realer und imaginärer Räumlichkeit, von flächigen und räumlichen Impulsen, sowie diejenige von Einansichtigkeit und Mehransichtigkeit.

III.1.2 Plastik und Zeichnung

Für ein genaueres Verständnis der Bildung von Zusammenhängen in dieser Arbeit Telljohanns ist Max Imdahls systematische Unterscheidung gattungsspezifischer Voraussetzungen von Bild und Plastik eine grundlegende Einsicht:¹³⁴ „Faktisch ist jedes Bild eine Fläche. Als faktische Fläche unterscheidet es sich von Werken der Plastik wie überhaupt von allem Räumlichen und Körperlichen. Dreidimensionale Gegebenheiten können in beliebig vielen Ansichten gesehen werden. Dagegen legt die Flächengegebenheit eines Bildes die Ansichtigkeit des im Bilde zu Sehenden fest.“¹³⁵ Während also der Sinn eines Bildes sich gerade in der Einansichtigkeit erfüllt, gilt für die Plastik, dass sich ihr Sinn nicht nur in einer Ansicht erfüllt. Die dreidimensionale Verlaufsfigur der Raumplastik eröffnet der Betrachtung eine immer nur jeweilige Anschauung. „Es gibt keine Hauptansicht und auch keine Erfahrung ein für allemal, wie sich ebenso wenig der Raum – das Thema der Plastik – einem einzigen Standort erschließt. Mit der gezeichneten Linie verhält es sich wiederum

¹³⁴ Max Imdahl trifft diese Unterscheidung im Vergleich zwischen einer Plastik und einer Zeichnung von Norbert Kricke. Max Imdahl *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung* [= Imdahl Anschauung], in: Gottfried Boehm (Hg.) *Was ist ein Bild*, München (1994), S. 300-324, S. 315.

¹³⁵ Imdahl geht es hier darum aufzuzeigen, dass die „Festlegung des zu Sehenden auf nur eine Ansicht“ eben nicht „eine bloße Reduktion in der Erfahrung der visuellen Welt“ sondern die Vermittlung eines sonst nicht zu vermittelnden Sinns ist. Dies setzt voraus, dass jede auch nur vorstellbare Sichtbarkeitsalternative des im Bilde zu Sehenden jenen vermittelten Sinn vernichtet, dass also das zu Sehende in seiner fixierten Einansichtigkeit sich erfüllt. Darin steckt ein prinzipieller Unterschied zu aller natürlichen Wahrnehmungsvielfalt der visuellen Welt, was wiederum bedeutet, dass das im Bilde zu Sehende – wie immer es auf außerbildliche visuelle Welt hinweist oder auch nicht – außerhalb des Bildes keine Existenz hat und insofern mit dem Bilde selbst identisch ist.“ Imdahl *Anschauung*, S. 319.

anders: Unmittelbar und ein für allemal zeigt sie sich zur Gänze als das, was sie ist.“ Ihre komplexe Raumerfahrung erfüllt sich in einer simultanen Anschauung.¹³⁶ Da es sich aber um keine tatsächliche Räumlichkeit handelt, ist sie letztlich „ein Inhalt der Imagination.“ Der Zusammenhang von Flächigkeit und Räumlichkeit in Telljohanns Arbeit *Kyl* lässt sich unter verschiedenen Aspekten erläutern.

III.1.3 Einansichtigkeit – Mehransichtigkeit

Obgleich das Drahtgebilde in seinem oberen Teil eine formale Anpassung an die Wandfläche findet und in seinem unteren Teil durch eine Zusammenbindung von Draht und Fläche eine frontale Hauptansicht nahelegt, bleibt für die Betrachtung die Mehransichtigkeit und Dreidimensionalität des Drahtes bedeutend. Im unteren Teil des Werks erscheint durch die gewundene und verwobene Form seine tatsächliche Mehransichtigkeit geradezu thematisch. Neben dieser eignet dem Werk dennoch Einansichtigkeit an. Die auf die Fläche gepunktete Linie erfüllt sich in einer Ansicht. Wir finden hier also eine Zusammenführung dieser zunächst gegensätzlichen Erfahrungs- oder Rezeptionsqualitäten.

III.1.4 Flächige und räumliche Impulse

Flächige Impulse entstehen zum einen mit der Einansichtigkeit der gepunkteten Linie, die als solche ihren Träger (die Holzplatte) als planimetrische Fläche bestärkt, zum anderen durch den Draht, der im oberen Teil der Arbeit ein Dreieck bildet und die Wand als flächigen Hintergrund mit ins Spiel bringt. In dieser Perspektive zeigt sich auch der Draht als Linie, die den spitzen Bogen der gepunkteten Linie auf der Wand wiederholt. Räumliche Impulse entstehen aufgrund der tatsächlichen Mehransichtigkeit des Drahtes, als auch durch farbräumliche Aspekte des lockeren, in mehreren Schichten entstandenen Farbauftrages, sowie durch die Linie, die aufgrund ihrer Zusammensetzung aus Punkten sich in der Fläche nicht vollends verankern

¹³⁶ Imdahl zeigt im Weiteren auf, wie sich mit der gezeichneten Linie in simultaner Anschauung eine komplexe Raumerfahrung ergibt. Diese Räumlichkeit bleibt an die Anschauung gebunden.

lässt.¹³⁷ Die Mehrdeutigkeit der bildnerischen Mittel in Hinblick auf flächige und räumliche Impulse ruft den Eindruck einer permanenten Inversion von Flächigem und Räumlichem hervor.

III.1.5 Realer und fiktiver Raum

Die Holztafel, die mit dem Draht unmittelbar verbunden ist, partizipiert an der Räumlichkeit des Drahtes. Sie erscheint nicht nur als Bildgrund der gepunkteten Linie, sondern auch als eine materielle Gegebenheit im realen Raum.¹³⁸ Genauso zeigt sich die raumeinnehmende und raumumschreibende, plastische Drahtfigur in Verbindung mit der gepunkteten Linie als Verstärkung des Eindrucks einer linearen Struktur. Wir haben es hier also mit einem Austausch und einem Ineinander von realem und fiktivem Raum zu tun. Sehen und Imagination ergänzen sich in diesem Prozess gegenseitig.¹³⁹

Die sich aus diesen drei Aspekten ergebende Erfahrungsqualität lässt sich mit dem Begriff der *Zwischenräumlichkeit* umschreiben. Dem Ineinander und Zusammenspiel unterschiedlicher medialer Prämissen als Voraussetzung dieser spezifischen Räumlichkeit liegt eine formale Ordnung der künstlerischen Elemente zugrunde. Eine Reihe von künstlerischen Maßnahmen bestimmen diese formale Ordnung. (u.a. die Wiederholung des Linienverlaufs auf der Fläche im spitz zulaufenden oberen Bereich des Drahtes – die Überschneidung von Fläche und Draht im unteren Teil der Arbeit – der kurvige Verlauf der gepunkteten Linie, der sich nahtlos in den Verlauf

¹³⁷ Vgl. unsere Ausführungen zu den Lichtkästen (Kap. II.2.), besonders die zu der beleuchteten Fläche.

¹³⁸ In den unteren Ecken der Platte hängen Holz und Draht faktisch zusammen – aber die Löcher in der Platte bilden auch Anfangs- und Endpunkt der gezeichneten Punktlinie. So wird der Eindruck forciert, die Punkte seien wirkliche Löcher in der Platte – Reales und Virtuelles stehen fast ununterscheidbar nebeneinander.

¹³⁹ Die Rezeptionsweise der Imagination ist nicht nur an die fiktive Räumlichkeit der gepunkteten Linie gebunden. Die reale Mehransichtigkeit des Drahtes – in seiner verschlungenen Form und seiner Platzierung vor der Fläche – ist anschaulich nicht vollständig nachvollziehbar, sondern ist immer auch an die Imagination des Betrachtenden gebunden. Der Unterschied zur Drahtfigur bleibt gleichwohl, dass die Räumlichkeit der gepunkteten Linie keine realräumliche Gegebenheit ist, sondern ausschließlich eine Funktion des Sehens und der Imagination des Betrachtenden bleibt.

oder Fluss des Drahtes einfügt, die Ordnung der gepunkteten Linie, die in etwa der Stärke des Drahtes entspricht – die gepunktete Struktur der Linie, deren Offenheit eine Verankerung in der lichthaften Farbfläche verhindert.)

Die Realisierung dieser Zwischenräumlichkeit hängt jedoch von der Tätigkeit der Betrachtung ab. Da die Verbindung, sowohl von Einansichtigkeit und Mehransichtigkeit als auch von flächigen und räumlichen Impulsen, sowie das Zusammenspiel verschiedener Realitätsebenen keine a priori bestehende räumliche Ganzheit darstellt, kann sich die genannte Zwischenräumlichkeit immer nur im Moment der Betrachtung einstellen. Die Zwischenräumlichkeit ist also insofern zeitlich bestimmt, als sie sich nur in Abhängigkeit vom betrachtenden Subjekt verwirklichen kann. Charakteristisch für diese subjekt- und zeitabhängige Zwischenräumlichkeit ist, dass die Pole flächig – räumlich, Einansichtigkeit – Mehransichtigkeit, real und fiktiv nicht mehr alternativ im Sinne eines Entweder/Oder auftreten, sondern in einer stetigen Wechselbeziehung einen Zusammenhang ausbilden. Diese Zwischenräumlichkeit erlaubt den Eindruck eines Wechselspiels von Schwerkraft und Schwerelosigkeit, der schon dadurch entsteht, dass die Platte nicht direkt auf der Wand aufliegt. Desweiteren ist auch das im Werk angelegte Spiel von Horizontale und Vertikale für diesen Eindruck entscheidend. Der im oberen Teil der Arbeit spitz zulaufende Draht betont eine virtuelle Vertikale, die ausgehend vom Nagel verläuft und von der Spitze der gepunkteten Linie aufgenommen wird. Betont wird diese Vertikale durch die Wicklungen links und rechts, die den symmetrischen Zug der Arbeit mit veranschaulichen. Eine Horizontale ist mit der Oberkante der Holzplatte angegeben.¹⁴⁰ So wie wir in der Installation von 1996 das Doppellicht als Keimzelle der Entwicklung von Räumlichkeit deuten, so ist es hier der Nagel, der wie ein Ausgangspunkt der Entwicklung von *Kyl* erscheint. Als tragendes Element verkörpert er Schwerkraft, aber auch deren Überwindung. Er ist der gemeinsame Ausgangspunkt von Platte und Draht.

¹⁴⁰ Die in *Kyl* im Zusammenspiel von Horizontale und Vertikale angedeutete Kreuzstruktur betont die Interferenz bildhafter und plastischer Prämissen, wie sie sich mit der Vertikale als Bezug zum Boden und in der Horizontale als Bezug zur Wand äußert.

III.1.6 Ordnung und Chaos

Ordnung erscheint im Werk sowohl durch die formale Anlage des Werks,¹⁴¹ als auch durch die Wirksamkeit des Naturgesetzes der Schwerkraft. Dennoch sieht sich diese Ordnung einer zufallsbedingten Struktur gegenüber. Die labyrinthische Gestaltung im unteren Teil der Arbeit erscheint als fließende, nicht vollständig kontrollierbare, offenbar chaotische Form. Unter chaotischen Strukturen versteht Cramer „nichtlineare, rückgekoppelte Strukturen, die ganz stark von ihren Ausgangsbedingungen abhängen“ und ein Zugleich von Determinismus und Zufall, von Ordnung und Unordnung, zulassen.¹⁴² Vom gemeinsamen Ausgangspunkt – dem Nagel – scheinen sich die ordnende und die zufallsbedingte Struktur in Form eines zirkulären Verlaufs zu ergänzen.

Die Arbeit *Kyl* entwickelt ein vielfältiges formales Beziehungsmuster zwischen chaotischem Potential und ordnender Struktur.¹⁴³ Einmal in der polaren Aufteilung der Arbeit in ein obere, geometrische Form und eine untere, regellose Struktur, zum anderen durch das Ineinander von Platte und Draht als vielschichtigen Zusammenhang¹⁴⁴, und noch weiter mit ihrem beschriebenen zirkulären Bewegungszug als stetigen Übergang. Die verschiedenen Aspekte (polar, zirkulär, ineinander übergehend) dieses Beziehungsmusters realisieren sich mit und je nach Blickeinstellung des Betrachters. Seine jeweilige Perspektive „entwirft“ einen jeweiligen Zusammenhang von Ordnung und Chaos. Die Offenheit des Werks im Sinne seiner vieldeutigen Struktur, lässt also den vom Betrachter erfassten Zusammenhang immer als Vorläufigen erscheinen. Es handelt sich um eine prozesshafte sich verändernde Struktur, deren Abhängigkeit vom Subjekt mit *Kyl* erfahrbar wird.

¹⁴¹ So zum Beispiel durch das im oberen Teil durch Draht und Oberkante gebildete Dreieck.

¹⁴² Friedrich Cramer *Chaos und Ordnung – Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Frankfurt/M. (1993), S. 160.

¹⁴³ Das energetische, chaotisch anmutende Potential erscheint somit nicht strukturlos oder beliebig.

¹⁴⁴ Wenn wir mit der gepunkteten Linie die motivische Assoziation des Berges verbinden und die Fragestellung von Ordnung und Chaos stärker auf den thematischen Bereich Natur zuspitzen, so kann sich uns *Kyl* wie ein Bild von chaotischen fließenden, aber auch formenden Kräften erschließen – Natur als energetisches Potential.

Wenn wir jetzt auf das künstlerische Herstellungsverfahren des „dripping“ von Jackson Pollock verweisen, so haben wir weniger die Ähnlichkeiten dieser sich aus diesem Verfahren ergebenden linearen labyrinthischen Struktur und Telljohanns gewundenen Draht im Blick. Naheliegender erscheint uns die in seinem Verfahren enthaltene Nutzung von Schwerkraft. „In Springs begann Pollock um die Jahreswende 1946/47, flüssige Email-, Aluminium- und Ölfarbe von Stöcken und hart gewordenen Pinseln auf grundierte Leinwandstöcke zu träufeln, die er auf den Fußboden seines Ateliers geheftet hatte. [...] Zu einem integralen Bestandteil seiner Malerei wurde sie [...] in dem Moment, wo ein Problem auftauchte, das nur durch Gießen allein zu lösen war. Genau dieses Problem ergab sich aus den hemmenden und retardierenden Effekten der Pinseltechnik. Diese Bewegungen besaßen ein Potential an Überfeinerung und kompromittierten dadurch nicht nur die Zentrifugalrhythmen des All-over, sondern auch die Spontanität die sich im All-over ausdrücken sollte.“¹⁴⁵ Der Idee der automatistischen Direktheit und Authentizität folgend, nutzt Pollock das Gesetz der Schwerkraft und gelangt zu einem vom zeichnerischen Duktus befreiten, den Zufall einbeziehenden, uferlosen Liniengewirr. In Telljohanns Arbeit ist die Bedeutung der Schwerkraft vor allem auf die aktuelle Rezeption des Betrachtenden zu beziehen. Ausgehend vom Nagel erscheint das lineare, labyrinthische Gebilde sich durch die Schwerkraft in einem permanenten Entwicklungsprozess zu befinden. Mit der Aktivität unseres Sehens scheint sich die chaotische Struktur vor unseren Augen zu entwickeln. Gerade hieraus und nicht nur durch den im Herstellungsprozess einbezogenen Zufall, entsteht der Eindruck einer von der Hand des Künstlers entlasteten Formulierung des Werks.

Die Ansicht des Drahtgebildes als ein durch die Schwerkraft sich selbst organisierendes Gefüge lässt die zufallsbedingte Struktur in Abhängigkeit vom betrachtenden Subjekt und Moment der Betrachtung erscheinen, und sie weist auf eine Vorstellung von Gesetzmäßigkeit, bzw. Ordnung und Chaos hin. Die Bedeutung des Subjekts für die Entwicklung des Werks verdeutlicht in dieser Arbeit der Nagel als Ausgangspunkt im besonderem Maße. Die Erfahrung von Schwerkraft als einer gegenwärtigen und notwendigen Gesetzmäßigkeit ist in der Entwicklung des Werks angezeigt. Entscheidend für diese Entwicklung ist hier der vom Künstler gesetzte Nagel. Auch wenn das

¹⁴⁵ Elisabeth Frank *Pollock*, München/Luzern (1984) S. 63 ff. [Abb. II].

Drahtgebilde eine vom Künstler entlastete Struktur formuliert, weist der Nagel auf das Subjekt des Künstlers zurück. Mit der Setzung des Nagels ist die Erfahrung von Schwerkraft allererst erfahrbar, und andererseits mobilisiert gerade jene Setzung Kräfte, die dieser Gesetzmäßigkeit entgegenwirken.

Für Rolf Wedewer bedeutet wechselseitige Bedingtheit von Wirklichkeit und Subjektivität eine Geschichtlichkeit der Wirklichkeits- bzw. Naturvorstellungen. Jegliches Verständnis von Wirklichkeit bedeutet immer schon vom Subjekt „übergriffene“ Wirklichkeit. Genau hierin sieht Wedewer die Geschichtlichkeit im Sinne der Vorläufigkeit von Naturvorstellungen begründet.¹⁴⁶ „Vorläufigkeit“ begegnet uns auch in *Kyl*, und zwar nicht nur in der beschriebenen formalen Struktur und in der Abhängigkeit vom betrachtenden Subjekt, sondern auch in der Stellung *Kyls* im Zusammenhang mit einer ganzen Folge von Werken.

III.1.7 Werk und Gruppe

Kreisläufe und Unterbrechungen ist der Titel einer Ausstellung¹⁴⁷ Peter Telljohanns, der die Erfahrungen unserer Analyse zur Arbeit *Kyl* treffend beschreibt. Wie in einem Kreisverkehr sind die verschiedenen Parallelwelten der Bedeutungszusammenhänge, der kunstimmanenten Reflexion und der unmittelbaren Situation miteinander verbunden. Dieser Kreisverkehr ist gleichwohl immer wieder von Unterbrechungen gekennzeichnet, die die Welten voneinander trennen, sich verzweigen und in neue Kreisläufe eintreten lassen. Die Vorstellung der Kreisläufe und Unterbrechungen

¹⁴⁶ Es geht hier aber nicht um ein unmittelbar individualistisches Konzept gegenüber einer naturwissenschaftlichen, begrifflich-rationalistischen Vorstellung von Natur, sondern darum, dass die moderne Wissenschaftstheorie neben dem Gegenstand die Subjektivität selbst thematisiert. „Die moderne Physik [...] beachtet die Subjektivität [...] nicht als transzendentes Fundament, sondern von der Theorie her, insofern die Subjektivität selbst als Beobachter-Schema fungiert. [...] Mit anderen Worten, auf (natur-)wissenschaftlichem Reflexionsniveau und damit unter Prämissen von Theorie wird solcherart die Hegelsche wechselseitige Verschränkung von Erkennen und Wirklichkeit unmittelbar thematisiert.“ Wedewer, S. 122. Hiermit sind nun für die Wissenschaften nicht subjektive Willkür, sondern eine Wechselbeziehung von Subjekt und Objekt Gegenstand.

¹⁴⁷ Die Ausstellung fand 1998 in Iserlohn statt und konzentrierte sich im Besonderen auf die Gruppe der Holzbilder, deren Spezifik wir uns in Kap. V. einer eingehenderen Untersuchung widmen.

lässt sich in Telljohanns künstlerischer Arbeit auf eine Identität des Werks als einzelnes und als Teil einer Gruppe von mehreren Arbeiten beziehen.

Diese doppelte Bestimmung, einmal als einzelnes Werk und zum anderen als Teil einer Menge verschiedener Werke lässt sich auf die Vorstellung von Kreislauf und Unterbrechung folgendermaßen beziehen: Erfassen wir den Zusammenhang von *Kyl* als einen Kreislauf, so erlaubt seine inhärente offenen Struktur immer wieder Unterbrechungen, aber auch den Eintritt in andere Kreisläufe. 1992 ist *Kyl* in der Galerie Barts ein Teil eines Arrangements verschiedener Wandobjekte.¹⁴⁸ Dieses Arrangement umfasst 12 Arbeiten, die in unterschiedlicher Höhe, versetzt zueinander, an der Wand angebracht sind.¹⁴⁹ Die Anordnung der verschiedenen Arbeiten umspielt Vertikale, Horizontale und Diagonale. Die formalen und rhythmischen Qualitäten, die mit der Anordnung der Wandobjekte entstehen, werden bereichert von formalen Qualitäten der einzelnen Werke, die nun als Zusammenhang der Gruppe zum tragen kommen.

Wie aber kann der Künstler *Kyl* in das Arrangement verschiedener Arbeiten integrieren? Diese Möglichkeit verdankt sich seiner genuinen Offenheit. Die Tatsache, dass *Kyl* keinen a priori vorhandenen kontinuierlichen Raumzusammenhang aufweist, ermöglicht seine Öffnung zur Realität und seine Mitsprache innerhalb eines Arrangements verschiedener Arbeiten.¹⁵⁰ Wie wir oben aufzeigen konnten, entwickelt sich ein kontinuierlicher Raum erst mit der Wahrnehmungs- und Empfindungsleistung des Betrachters. Wir sprachen von einer „Zwischenräumlichkeit“, die zeitlich bestimmt ist und sowohl flächige als auch räumliche Impulse beinhaltet. Wenn wir nun *Kyl* im Zusammenhang mit den anderen Wandobjekten betrachten, die

¹⁴⁸ [Abb. 13].

¹⁴⁹ Die Thematik von Einzelwerk und Gruppe lässt sich schon an den Titeln der Arbeiten ablesen. Die Syntaxen der einzelnen Titel weisen untereinander Ähnlichkeiten auf. Sie bestehen alle aus drei Buchstaben, und auch hinsichtlich ihrer Klangfarbe lassen sich Ähnlichkeiten finden: *Kyl*, *Gil*, *Lil*, *Bel*. Diese Titel klingen wie Namen einzelner Individuen, es gibt aber auch solche, die eine ganze Gruppe oder Gattung bedeuten, wie etwa der Titel *Cat*. In den Titeln spiegelt sich auch die spielerische und heitere, in den neueren Arbeiten auch zunehmend humorvolle Komponente der Arbeiten Telljohanns.

¹⁵⁰ Fassen wir die Arbeit *Kyl* als einen Kreislauf auf, so ermöglicht die spezifische Offenheit des Werks eine Unterbrechung dieses Kreislaufes und eröffnet im Wechselverhältnis mit anderen Arbeiten einen neuen Kreislauf.

ebenfalls flächig und räumlich bestimmt sind, erscheinen nun flächige und räumliche Impulse wie bei einem osmotischen Prozess in einem permanenten Austausch. *Kyl* kann die flächigen Impulse anderer Arbeiten aufnehmen und räumliche abgeben. Diese den Arbeiten eigene Offenheit verändert nun auch die Qualität der Wand, die nun weniger als Hintergrund oder Folie fungiert, als vielmehr wie ein offenes Feld erscheint. Dieses Figur-Grundverhältnis von Wandfläche und Wandarbeit wird durch das Arrangement der Arbeiten unterstützt. Die Vertikale, Horizontale und Diagonale umspielend, sind die Arbeiten versetzt zueinander angebracht. Diese formalen und rhythmischen Qualitäten, die mit der Anordnung der Wandobjekte entstehen, werden bereichert von formalen Qualitäten der einzelnen Werke, die nun als Zusammenhang oder Gruppe zum tragen kommen.¹⁵¹ So korrespondieren die Arbeiten untereinander über ihre Ähnlichkeiten – wie etwa die Dreiecksformen der Drahtaufhängung, oder die Rechtecke der Holztafeln.¹⁵² Vor allem aber bilden sie ein Bezugssystem, aufgrund ihrer sich gegenseitig ergänzenden Unterschiede. So korrespondieren offene und geschlossene Formen, hervorstehende Formen und plane Flächen, Bemaltes und Unbemaltes miteinander.

III.1.8 Das Nichthierarchische

Die Verwobenheit der Elemente durch diesen Austausch, als auch ihre (friesartige) Anordnung, lässt einen dicht geknüpften aber auch einen im Sinne der Fortsetzbarkeit und Hierarchielosigkeit offenen Zusammenhang entstehen. Diese Offenheit, die wir für die Elemente als Gruppe in Anspruch nehmen, lässt sich auch an einzelnen Arbeiten dieses Arrangements aufzeigen.

Das Prinzip der Wiederholung und die gleichgestellte Verwendung gattungsspezifischer Prämissen.

¹⁵¹ Die dem Werk eigene Offenheit ist eben nicht nur für eine Öffnung zum Raum hin bedeutsam, sondern erlaubt den Aufbau eines Beziehungsgefüges zu den anderen Arbeiten der Ausstellungssituation.

¹⁵² Trotz aller Unterschiedlichkeit in der Phänomenalität der einzelnen Arbeiten erscheinen sie dennoch miteinander verwandt. Wie verschiedene Mitglieder einer Familie zeigen sie Ähnlichkeiten in Form, Farbe und Material.

III.2.1 *Lee*

Die Wiederholung der ovaloiden, spitz zulaufenden Form, wie sie mit der Arbeit *Lee* anschaulich ist, zeigt eine Möglichkeit, Offenheit im Sinne der Fortsetzbarkeit wirksam werden lassen.¹⁵³ Die lange, die Horizontale betonende Rechteckform, verstärkt das Prinzip der Reihe oder Iteration. Dieser flächenbildende, weniger die individuelle Bildgrenze als die Fortsetzbarkeit betonende Bezug der Bildelemente stellte sich insbesondere im Bereich der amerikanischen Nachkriegsmalerei als eine künstlerische Aufgabe dar. Wir hatten schon im Zusammenhang mit *Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum* das Prinzip der mehrfachen Wiederholung einer identischen Grundeinheit im Werk von Frank Stella angesprochen. So geht es nun aber in Telljohanns Konzeption weniger darum, sich von der Rechteckform des Bildfeldes als einer mit Anfang, Mitte und Ende ausgestatteten hierarchischen Struktur zu befreien. Sicherlich wird hier die Thematik des rechteckigen Bildfeldes, mit der immer wieder auftauchenden rechteckigen Form, als auch durch die an Rahmen erinnernde Grenzen der Flächen umspielt. Dennoch erscheint sie nicht als Ausgangsfrage, weder der einzelnen Arbeit noch der des Zusammenhanges aller Arbeiten. Das Rechteck übernimmt hier verschiedene Rollen: als Träger für Malerei, für Zeichnung und für graphische Elemente, als autonome Form, als sockelähnlicher Träger und auch als objekthaftes Gebilde im Sinne einer gegenständlichen Präsenz. Diese interferierenden Momente lassen die Suche nach einem Ausgangspunkt innerhalb der Gattung der Malerei obsolet erscheinen, obgleich sie sich als Wandarbeiten und Rechteckformen im Problemkreis der Malerei bewegen. Die-

¹⁵³ Die Arbeit *Lee* (1989 Holz, Öl, Draht, 70 x 119 x 6 cm, vgl. [Abb. XIII]) ist eine oblonge, die Horizontale betonende Holzplatte. Die rechteckige Holzplatte ist mit mehreren senkrechten, nebeneinander stehenden, ovaloid zulaufender Formen bemalt. Diese in einem Grünton gehaltenen identischen Formen bedecken einen helleren, grünen Farbgrund. Die Wiederholung dieser identischen Formen mit identischem Abstand zueinander bildet eine Reihe, die die gesamte Fläche einnimmt. Die Platte wird von einem Draht gehalten. Die leichten Schwankungen des Abstands der Formen zueinander werden vom Künstler mit einkalkuliert. Sie sind der optische Hinweis dafür, dass es sich um individuell aus der Situation entstandene Arbeiten handelt und nicht nur um die Verbildlichung eines spezifischen Systems. Die Abweichungen innerhalb der systematischen Struktur der Wiederholung der ovaloiden Form stellt für die real geschaffene Lösung immer die Aufforderung dar, eine weitere oder andere zu schaffen. Insofern sind auch jene Abweichungen mitverantwortlich für den Eindruck der Fortführbarkeit.

ser Ausgangspunkt, der für die Diskussion um Frank Stellas Konzeption sinnvoll erscheint, kann hier nicht greifen. Das nichthierarchische Konzept Telljohanns im Sinne einer gleichgestellten Verwendung verschiedener medialer Prämissen verschafft sich hier paradoxerweise gerade mit der Rechteckform und nicht in seiner Überwindung Geltung. Ein Vergleich zu Gerhard Hoehmes künstlerischer Konzeption im Hinblick auf die Frage gattungsspezifischer Prämissen kann die Herangehensweise Telljohanns in einem deutlicheren Licht herausarbeiten.¹⁵⁴ Zunächst erscheint die Arbeit Hoehmes derjenigen Telljohanns verwandt. Neben formalen Ähnlichkeiten hinsichtlich einer Kombination von Fläche und dreidimensionalen Gegebenheiten scheinen auch semantische Horizonte, wie solche kreislaufartiger Zusammenhänge, Parallelen aufzuweisen. Dennoch setzt Hoehme eine andere Grundlage als die der gleichgestellten Verwendung gattungsspezifischer Prämissen voraus. Seine Arbeiten drücken, trotz aller Gestaltungsprinzipien der Öffnung des Bildes zum Raum des Betrachtenden, ein Bekenntnis zur Malerei aus. In einem Gespräch mit Erich Franz tritt der für Hoehmes Konzeption entscheidende Ausgangspunkt der Malerei sehr deutlich hervor.¹⁵⁵ Hoehmes Einbindung von Schnüren in die Fläche, beziehungsweise das Heraustreten der Schnüre aus der Fläche, ist immer an den medialen Ausgangspunkt der Malerei gebunden. Sie lassen sich als eine in den dreidimensionalen Raum erweiterte energetische Qualität von Malerei verstehen.

„Gerhard Hoehme: ...meine Erfahrung mit der Malerei, also Teile des Bildes als Gemaltes auf die Fläche zu bringen, die ist halt so lange gewachsen und ich habe so viel Vertrauen darin, dass dieses Stück Fläche an der Wand als ein Ausgangs- oder Rückkehrpunkt sehr nötig bleiben wird.

Erich Franz: Ich empfinde das auch so, dass die Malerei bei Ihnen doch immer die Grundlage ist, sagen wir: das, was auf der Fläche sich abspielt. Und so weit Sie auch weggehen, Sie kommen immer wieder dahin.

Gerhard Hoehme: Richtig. Ich habe einfach festgestellt – und im Gegensatz zu früheren Zeiten nehme ich die Fläche sogar wieder rechtwinklig –, dass das doch eine Sache ist, mit der man allerhand anstellen kann. Ich habe ja Schnüre deshalb ge-

¹⁵⁴ [Abb. VII].

¹⁵⁵ Erich Franz *Ein Gespräch mit Gerhard Hoehme*, in: Kat: *Gerhard Hoehme – Relationen*, Bielefeld (1980), S. 16-25, S. 20.

nommen, und nicht Schläuche beispielsweise ... es gibt hier eine Veränderung: wo eine Schnur zu dick wird, da wird sie bei mir sogar ein bißchen Schlauch, oder da wird sie Kordel, oder Strick: dann materialisiert sie sich. Das wollte ich nie. Meine Kunst drückt sich nicht aus über Materialität, auch in der Schnur nicht, obwohl sie haptisch erfahrbar ist, sondern sehr viel mehr über die Farben, und die Farben auf der Fläche haben einfach die größte Möglichkeit, sich zu entmaterialisieren.“

Hier sehen wir einen Unterschied zur Konzeption Telljohanns. In der Arbeit *Kyl* konnten wir aufzeigen, dass weder die Fläche noch die plastische Figur den Ausgangspunkt des Werks bildete. Beide Elemente ergänzen sich in einem ausgewogenem Verhältnis. Ihren gemeinsamen Ausgangs- und Rückkehrpunkt bildet der Nagel. Sicherlich ist in Telljohanns verschiedenen Werkgruppen, als auch in verschiedenen Einzelarbeiten eine jeweilige Akzentuierung zur einen oder anderen Seite zu beobachten. Grundsätzlich gilt aber jenes wechselseitige Verhältnis, auch wenn es nicht immer ein ausgewogenes ist.¹⁵⁶

III.2.2 Das Thema des Dekorativen und der Fortsetzbarkeit

Mit der Wandarbeit *Lee* führt uns das nichthierarchische Moment im Werk Telljohanns, neben der Frage gattungsspezifischer Prämissen, zurück in die Problematik des Vorläufigen, hier in der Sicht von Fortführbarem und Ornamenthaftem. In Telljohanns Arbeit scheint das Bildungsgesetz der Symmetrien und Regelmäßigkeiten in der Abfolge des blattähnlichen Elements in *Lee*, oder auch in der gepunkteten Linie innerhalb der Arbeit *Kyl*, auf eine Fortsetzbarkeit und einen Bewegungszug des gesamten Arrangements hinzuweisen.¹⁵⁷ Die grüne Farbe und die Form erinnern an

¹⁵⁶ Die hier in Hoehmes Überlegungen angesprochene Bedeutung der Entmaterialisierung besitzt in Telljohanns Konzeption einen anderen Akzent. In der Diskussion um die Gruppe der Lichtkästen sprachen wir von einer Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität.

¹⁵⁷ Wenn wir mit der gepunkteten Linie der Arbeit *Kyl* die Assoziation des Berges verbinden, so zeigt sich im Vergleich zur Reihe des blattähnlichen Motivs der Arbeit *Lee*, dass beide Elemente dem Bildungsgesetz der Symmetrie und der Wiederholung unterliegen.

In Telljohanns Arbeiten spielt die Wiederholung aber auch insofern eine Rolle, als sie nicht allein in der Reihe des blattähnlichen Motives der Arbeit *Lee* auftaucht, sondern in der Gruppe der Arbeiten insgesamt. Die oben schon erwähnte, in

(weiter auf der folgenden Seite)

ein pflanzliches Motiv. Die stark vereinfachte Form wiederholt sich, so dass die Einzelformen ein (regelmäßiges)Muster bilden.¹⁵⁸

Auch wenn die stark vereinfachten Formen der Arbeit *Lee* keine systematische Reihe oder Wiederholung eines identischen Elementes bilden, haben wir es dennoch mit der Wiederholung einer Grundform zu tun. Die Gleichzeitigkeit leichter Abweichungen und größtmöglicher Ähnlichkeiten betonen einerseits die Individualität jeder einzelnen Form, und veranlassen andererseits eine Verbindung der Formen im Auge des Betrachtenden zum Muster. Tatsächlich gelangen wir innerhalb dieser Thematik des Ornamenthaften an formale, werkgenerierende Grundlagen für das gesamte Arrangement der Ausstellung. Die in den einzelnen Arbeiten immer wieder vorkommenden geometrischen, organischen und kristallinen Formen ergänzen sich im Zusammenhang zu einem Bewegungsfluß.¹⁵⁹ Die Heterogenität der verschiedenen Arbeiten garantiert freilich keinen gleichmäßigen Verlauf dieser Bewegung, die ihnen aber immer wieder eingeschriebenen Symmetrien und Verflechtungen lassen – in variiertes Rhythmik – die Bewegung nicht zum Stillstand gelangen. So sind es häufig die Abweichungen, die bei allen Ähnlichkeiten den Bewegungsfluß in Gang halten. Entscheidend für diesen Bewegungsfluß ist die Tätigkeit des Betrachtenden:

verschiedener Weise wiederholte und gattungsübergreifend auftauchende Rechteckform ist auch ein Grundbaustein der Werke, denn einige dieser Arbeiten sind aus einzelnen länglichen Hölzern zusammengesetzt. Diese Wiederholungen im Kleinen und im Großen unterstützen die fließende Bewegung im gesamten Arrangement.

¹⁵⁸ Zum Verhältnis von Natur und werkeigenen Mitteln in der Konzeption Telljohanns vgl. Kap. V.

¹⁵⁹ Wilhelm Worringers Abhandlung *Abstraktion und Einfühlung* geht von zwei Erscheinungen der Ornamentik aus: das geometrische und das vegetabile Ornament. Die zwar unterschiedenen Ornamentformen überschneiden sich aber nach Worringer in der Tatsache, dass nicht das Naturvorbild, sondern das Bildungsgesetz desselben vorrangig ist. „Zur Verdeutlichung sei ein extremer Vergleich herangezogen. Ebenso wie der geometrische Stil das Bildungsgesetz der leblosen Materie, nicht aber sie selbst in ihrer äußeren Erscheinung gibt, so gibt das vegetabile Ornament ursprünglich nicht die Pflanze selbst, sondern die Gesetzmäßigkeit ihrer äußeren Bildung. Beide Ornamentstile sind also eigentlich ohne Naturvorbild, während ihre Elemente allerdings in der Natur sind. Dort ist die anorganisch-kristallinische Gesetzmäßigkeit als künstliches Motiv verwendet, hier die organische Gesetzmäßigkeit, die sich uns eben am reinsten und anschaulichsten in der Pflanzenbildung zeigt.“ Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* [=Worringer], München (1959), S. 96 f.

sein schweifender Blick¹⁶⁰ und seine eigene Bewegung im Entlangschreiten vor der Wand. Die dynamischen Impulse des Arrangements sind also von der jeweiligen Verortung des Betrachters im Raum mitgeprägt. Hier wird nun auch ein Unterschied zum dekorativen Ornament deutlich. Das Ornament, das im Gegensatz zur abgeschlossenen Bildvorstellung auf die Wand oder den architektonischen Zusammenhang bezogen ist, lebt von einem einseitigen Verhältnis zum Kontext. Es ist auf die Wand oder den architektonischen Raum bezogen, aber es bezieht die jeweilige Situation des Betrachtenden nicht in seine Struktur mit ein. In Telljohanns Arrangement handelt es sich um eine Beziehung der verschiedenen Arbeiten zur gegebenen Wand, aber auch um einen Einbezug des Raumes, etwa durch organische in den Raum greifende Formen. Eine Betonung oder einen Einbezug der jeweiligen Situation erreicht Telljohann insbesondere durch seine künstlerische Arbeit mit der Schwerkraft. Die verschiedenen Werke zeigen je unterschiedliche Grade des Lastens, aber auch der Entlastung, die sich immer wieder in der Gegenkraft des Nagels ausdrückt. Erkennt der Betrachter einerseits den Hauptstrom einer Abwärtsbewegung, so doch andererseits denjenigen einer Horizontalen. In beiden gründet die unmittelbare Gegenwart der Arbeiten. Die mit dem Hängen gegebene Schwere und die mit dem Nagel gegebene Gegenkraft verleihen den inneren Kräften Ausdruck. Mittels dieser Kräfte erfahren wir durch Telljohanns Konzeption eine auf die jeweilige Situation zugespitzte Erfahrung. Das Hängen der Arbeiten erscheint nicht starr und formelhaft, wohl aber bewegungshaltig und ereignisreich.¹⁶¹

Bettina Ruhrberg bezeichnet diese Arbeit Peter Telljohanns als einen „Lebensfries“. Tatsächlich greift der Begriff hier nicht allein in Bezug auf die friesartige

¹⁶⁰ „Zugleich erfolgt jede optische Verbindung sprunghaft; die Elemente behalten ihre objekthafte Selbständigkeit und Eigenwilligkeit. Und damit behält auch die visuelle Verknüpfung ihre Bewegungsfreiheit.“ Faksimile der Eröffnungsrede von Erich Franz zur Ausstellung *Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007).

¹⁶¹ Telljohann hat hier unterschiedlichste Strategien entwickelt, diesen inneren Kräften anschauliche Wirkung zu verleihen. Die zum Teil bizarren Formen und zitterigen Linien oder auch die der Last nachgebenden, straff gespannten Drähte sind nur einzelne Beispiele dieser zum Ausdruck gebrachten Bewegungskräfte.

Anordnung der Arbeiten, sondern, für unser Verständnis, auch bezogen auf Bewegung und Geschehen.¹⁶²

Bewegung verschafft sich Geltung auch im Sinne einer Ungebundenheit des Arrangements: da die Präsentation der Arbeiten immer auf den jeweiligen Raum und die Gegebenheiten der besonderen Situation zugespitzt ist, markieren sie die Wand als eine Bedingung und sind dennoch nicht an diese spezifische Wand gebunden. Wie wir an verschiedenen Beispielen einerseits die Betonung von Materialität und Schwerkraft und andererseits deren Überwindung feststellen konnten, so ist es hier die Besetzung, ja sogar Formulierung eines Ortes,¹⁶³ aber auch die Erfahrung von Ungebundenheit. Die Vorstellung einer anderen möglichen Zusammenstellung¹⁶⁴ und die der Präsenz der Arbeiten an einem anderem Ort, prägt die Rezeption dieses Gesamtwerks.¹⁶⁵ Die in den einzelnen Werken immer wieder auftauchenden Drähte

¹⁶² Sicherlich handelt es sich hier nicht um einen gleitenden, ununterbrochenen Rhythmus, wie er sich in der Abfolge eines dekorativen Musters ergeben kann. Die Wiederholungen, Ähnlichkeiten und auch Gegensätzlichkeiten der Elemente eröffnen die paradoxe Erfahrung eines sich permanent ändernden, aber gleichwohl fließenden Rhythmus.

¹⁶³ So korrespondieren etwa diagonale Bewegungszüge des Arrangements mit Raumschrägen der vorgegebenen Architektur. Die beschriebene Offenheit der einzelnen Elemente erlaubt neben der Kontaktaufnahme der verschiedenen Elemente untereinander auch eine Bezugnahme zum Raum.

¹⁶⁴ Diese Vorstellung entsteht auch, indem die Arbeit in ihrem „So-Sein“ ein mögliches „Anderssein“ enthält. Obgleich das Arrangement immer eine vom Kalkül gelenkte Anordnung erkennbar werden lässt, etwa die rhythmische Abfolge oder auch das beziehungssträchtige Zusammenspiel verschiedener Rechteckformen, so enthält es andererseits immer Momente des beiläufig Entstandenen, einen nahezu vom Zufall gelenkten Zusammenhang. Schon in der Analyse der einzelnen Arbeit *Kyl* ist ein Zusammenhang von gelenkter und zufallsbestimmter Struktur augenfällig. Die strukturelle Organisationsform der Gruppe ist also derjenigen des Einzelwerks vergleichbar.

¹⁶⁵ Pierre Schneiders Studie zu Henri Matisse [Abb. VIII] weist auf ein transitorisches Moment im Bereich arabischer Kultur: „Das Nichts, diese schwindelerregende Leere, die unbeständigen Verhältnisse, die den Arabern »die ganze Welt« schenken, sind der Ausdruck der Erfahrung der Wüste: eines Raumes ohne Mittel – ohne Anhaltspunkt, ohne notwendige Grenzen –, eines Raumes, der im Grundriß der Moscheen und [...] in der Struktur der Teppiche und Wandverkleidungen wiederkehrt. [...] Sünde, Blasphemie ist nicht der Luxus, die Pracht, sondern die Verwurzelung – die Illusion der Verwurzelung: Der Teppich, den man zusammenrollt, oder das Zelt, das man faltet, kann prachtvoll sein.“ Pierre Schneider *Matisse*, München (1984), S.181. Letztendlich verbindet sich mit dieser

(weiter auf der folgenden Seite)

besitzen in dieser Interpretation eine besondere Funktion. Auch wenn sie in der konkreten Anschauungssituation eher den Eindruck des Unberührbaren vermitteln, bleibt ihre Hängung durch den Künstler als Handlung oder Vorgang in der Imagination des Betrachters präsent. Diese Überschneidung von Betrachtersituation und Künstlersituation in der Rezeption bzw. Imagination forciert diesen Eindruck des Vorläufigen und Unabgeschlossenen. Die Ungebundenheit des Arrangements, bezogen auf seine örtliche Präsentation, weist aber umso deutlicher auf das Gesetz der Schwerkraft als eine unabhängig von einem spezifischen Ort oder einer spezifischen Situation gültige Notwendigkeit. Die Verrückbarkeit und Vorläufigkeit der Dinge erscheint dann doch vor der Folie *eines Unverrückbaren und Notwendigen*.

III.2.3 Selbstentäußerung

Diese Sichtweise lässt uns im folgenden an die Thematik von Abstraktion und Einfühlung Wilhelm Worringers anknüpfen.¹⁶⁶ Hier haben wir insbesondere die in seiner Position durchscheinende Bedeutung eines Verhältnisses von Werk und Subjekt und ein darauf gründendes Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit im Blick. Die Verschiedenheit der Erscheinungen der Ornamentik lassen sich nach Worringer auf unterschiedliche künstlerische Auffassungen zurückführen, die entweder von einem Abstraktionstrieb oder von einem Einfühlungsdrang geleitet sind.¹⁶⁷ Er nimmt also als Ausgangspunkt künstlerischen Handelns und ästhetischen Erlebens ein tiefes psychisches Bedürfnis an, das sich in der Beglückungsmöglichkeit einer Selbstentäußerung des Subjekts erfüllt. Diese Selbstentäußerung des Subjekts in Abstraktionstrieb und Einfühlungsdrang charakterisiert Worringer folgendermaßen: „Im Abstraktionsdrang ist die Intensität des Selbstentäußerungstriebes eine ungleich größere und konsequentere. Er charakterisiert sich hier nicht wie beim Einfühlungsbedürfnis als ein

Darstellung Pierre Schneiders die Vorstellung eines grenzenlosen immateriellen oder geistigen Raumes. Das Zelt, das man falten, und den Teppich, den man zusammenrollen kann, stehen für diese völlige Ungebundenheit. In Telljohanns Konzeption ist es eine doppelte Bestimmung des Werks als gebundenes und transitorisches.

¹⁶⁶ Vgl. o., Fn. 159.

¹⁶⁷ Die jeweilige Auffassung muß sich jedoch nicht unbedingt in der Wahl bestimmter Formen ausdrücken.

Drang, sich vom individuellen Sein zu entäußern, sondern als ein Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden, vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz. [...] Dass auch das Einfühlungsbedürfnis als Ausgangspunkt des ästhetischen Erlebens im Grunde einen Selbstentäußerungstrieb darstellt, will uns im ersten Augenblick um so weniger einleuchten, als wir jene Formel im Ohr haben: »Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß.« Denn damit ist doch gesagt, dass der Einfühlungsdrang eine Selbstbejahung, eine Bejahung des allgemeinen Tätigkeitswillens, der in uns ist, darstellt. »Wir haben immer ein Bedürfnis nach Selbstbetätigung. Dies ist sogar ein Grundbedürfnis unseres Wesens.« Indem wir aber diesen Tätigkeitswillen in ein anderes Objekt einfühlen, sind wir in dem anderen Objekt. Wir sind von unserem individuellen Sein erlöst, solange wir mit unserem inneren Erlebensdrange in ein äußeres Objekt, in einer äußeren Form aufgehen. Wir fühlen gleichsam unsere Individualität in feste Grenzen einfließen gegenüber der grenzenlosen Differenziertheit des individuellen Bewußtseins. In dieser Selbstobjektivierung liegt eine Selbstentäußerung. Diese Bejahung unseres individuellen Tätigkeitsbedürfnisses stellt gleichzeitig eine Beschränkung seiner unbegrenzten Möglichkeiten, eine Verneinung seiner unvereinbaren Differenziertheiten dar. Wir ruhen mit unserem inneren Tätigkeitsdrange in den Grenzen dieser Objektivierung aus. »Ich bin also in der Einfühlung nicht dies reale Ich, sondern bin von diesem innerlich losgelöst, d.h. ich bin losgelöst von allem dem, was ich außer der Betrachtung der Form bin. Ich bin nur dies ideelle, dies betrachtende Ich«. Die Volkssprache spricht treffend von einem Sich-Verlieren in der Betrachtung eines Kunstwerks.¹⁶⁸

Auch wenn sich in unserem Diskurs zur Werkkonzeption Peter Telljohanns die Frage nach einer Prämisse psychischer Voraussetzungen künstlerischen Handelns oder ästhetischen Erlebens nicht stellt, und das Werk Telljohanns auch nicht als Ornament begriffen werden kann, bietet es Anhaltspunkte, der Diskussion um jene Selbstentäußerung zu folgen. Betrachten wir nochmals Telljohanns Zusammenstellung verschiedener Arbeiten, zeigt die Werkstruktur Eigenschaften, die sich mit Worringers Begriffen „Abstraktion“ und „Einfühlung“ klären lassen. Das Arrangement der Wandarbeiten bietet eine Einfühlung des betrachtenden Subjekts vor allem

¹⁶⁸ Worringer, S. 58-60.

durch rhythmische Qualitäten, die sich im Zusammenspiel der Arbeiten untereinander aufbauen, in Wiederholungen, Regelmäßigkeiten und polaren Beziehungen.¹⁶⁹ Nach Worringer ist dieser Vollzug möglich, weil der Betrachtende die Bildungsgesetze aus den Voraussetzungen seines eigenen Körpers heraus fühlen kann. „Die Regelmäßigkeit der Folge ist uns [...] etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäß nach Regelmäßigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäßig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge.“¹⁷⁰ Obwohl regelmäßige Folgen in Telljohanns Arrangement immer wieder unterbrochen und von anderen überlagert werden, ist die Möglichkeit einer Einfühlung in besonderem Maße gegeben. Die Offenheit der einzelnen Arbeiten und des gesamten Arrangements zum Raum des Betrachtenden, die einen unmittelbaren Bezug von Werk und Betrachter herstellt, lässt diese Einfühlung mit dem Körper thematisch werden.¹⁷¹ Darüberhinaus scheint auch die These Worringers – nach der die Einfühlung mit einer Selbstentäußerung aufgrund eines Tätigkeitswillens des Subjekts einhergeht – in Telljohanns Arbeit bestätigt. Die spezifische Kombination und die Offenheit der Arbeiten zum Raum, die rhythmischen Qualitäten und die organischen Strukturen erfordern vom Betrachtenden eine Bewegungs- bzw. Handlungsleistung im Raum sowie einen sich in Bewegung setzenden Blick. Diese Tätigkeit des Betrachtenden entwirft (wie wir es oben für die Arbeit *Kyl* formulierten) die jeweilige Perspektive des Zusehenden und setzt damit das individuelle Sein des Betrachtenden voraus. Diese Tätigkeit des Betrachtenden ist aber vor allem Voraussetzung werkspezifischer Erfahrungswerte, wie etwa diejenigen eines spezifischen Rhythmus'. Sie ist somit vom Werk kaum mehr zu trennen und vermag den Vollzug einer Selbstentäußerung in Gang setzen. Neben der Problematik einer Selbstentäußerung des Subjekts durch Einfühlung lässt sich nun für eine Abstraktion im Sinne Worringers folgendes formulieren:

¹⁶⁹ Schon die einzelnen Arbeiten besitzen diese Qualität. Die Arbeit *Kyl* bietet dieser Einfühlung des betrachtenden Subjekts vor allem einen lebendigen Linienfluß, der sich in den Wellenbewegungen und dem freien Schwung der Drahtfigur ausdrückt. Die kompliziert verschlungenen und dennoch Rhythmus evozierenden Bewegungszüge lassen auch an die ornamentale Form der Arabeske denken.

¹⁷⁰ Worringer, S.102

¹⁷¹ Vgl. Kap. II 4. zur Thematik des Leiblichen.

Zu der Wahrnehmung anorganischer Formen, wie der immer wieder auftauchenden Rechteckform, tritt hier das zur Anschauung gebrachte Gesetz der Schwerkraft. Trotz aller Vielteiligkeit und Heterogenität der Arbeiten¹⁷² bilden sich immer wieder Momente der Erfahrung von Ruhe und Notwendigkeit. Wie wir oben feststellten, erscheinen die Werke trotz aller Transitorik doch vor der Folie eines Unverrückbaren. Für die Problematik einer Abstraktion im Sinne Worringers ist der dezidierte Einbezug des Naturgesetzes der Schwerkraft eher noch als Bedingung der Möglichkeit eines Vollzugs ihrer Überwindung relevant. Denn diese Anschauung des allgegenwärtigen Naturgesetzes eröffnet allererst den Vollzug einer besonderen, werkspezifischen Erfahrung: nämlich der Loslösung von eben dieser. Der Betrachter nimmt die Schwerkraft als aufgehobene wahr und damit die Ausklammerung einer alltäglichen Erfahrung von Wirklichkeit. Das Naturgesetz bleibt dabei ständig präsent. So verbleibt es eine Aufgabe unseres Sehens, die zu erfahrenden Gegenkräfte zum Naturgesetz der Schwerkraft zu realisieren. Nur mit Hilfe des Sehens erfahren wir für Momente das Werk und dank unserer Einfühlung uns selbst, als von „Schwere“ und Willkür befreit und einer alltäglichen Erfahrung von Wirklichkeit enthoben: als von uns selbst entäußert.¹⁷³

Die These der Selbstentäußerung führt uns wieder zu unserem Interpretationsansatz der Kontemplation bezüglich der Gruppe der *Lichtkästen*. Jene Erfahrungen, die wir in der Analyse mit den Begriffen der Kontemplation und Selbstentäußerung umschreiben, besitzen die gemeinsame Qualität eines „sich Verlierens im Kunstwerk.“ Dennoch bleibt für Telljohanns künstlerische Konzeption die Öffnung des Werks zum vorgegebenen Ort (und zur real verlaufenden Zeit) relevant. Die Vorstellung der Präsentation des Werks an einem anderen Ort schließt nicht nur die Vorstellung von Schwerkraft als einer immerwährenden Kraft mit ein, sondern auch die eines Zeitver-

¹⁷² Die Vielteiligkeit und Unüberschaubarkeit ist in der aus 144 Einzelteilen bestehenden Arbeit *Millers* geradezu thematisch. Vgl. u., Kap. IV.

¹⁷³ Hier ist auch die Thematisierung der Wand als ein offenes Feld, das sich im Bezug der Arbeiten untereinander und zur Wand äußert, bedeutsam. Indem die Wand nicht als ein beliebiger Hintergrund, sondern durch die Elemente in ihrer Notwendigkeit als Fläche formuliert wird (das heißt auch in Abstraktion von ihrem jeweiligen Ort und ihrem konkreten Dasein), ist sie als eine Bedingung der Entwicklung der Arbeiten und ihrer Bezüge zueinander erkennbar. Als solche weist sie um so mehr auf die Bedeutung des Sehens und der Imagination in Telljohanns Konzeption hin.

laufs im Sinne eines Vorher und Nachher. So zeigt sich jene Tendenz einer Selbstentäußerung des Betrachtenden vom Werk immer wieder aufgehoben.

In der Verhältnissetzung von Werk und Subjekt und Subjekt und Wirklichkeit, wie sie sich in Abstraktion und Einfühlung nach Worringer formuliert, werden neben der und durch die Chance einer Entlastung des Subjektes von der Wirklichkeit Fragen zur Wirklichkeit selbst thematisiert – so die Problematik der Unmöglichkeit einer vollständigen Durchdringung oder Habhaftwerdung von Wirklichkeit. Der Abstraktionsdrang – nach Worringer in frühen Kulturen, eben die Folge einer großen Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt – korrespondiert mit einem *Instinkt* für das »Ding an sich«. ¹⁷⁴ Jener Instinkt wandelt sich im Laufe einer Entwicklung rationalistischer Erkenntnis in ein Erkenntnisprodukt. „Um einen kühnen Vergleich zu brauchen: bei dem primitiven Menschen ist gleichsam der Instinkt für das »Ding an sich« am stärksten. Die zunehmende geistige Beherrschung der Außenwelt und die Gewöhnung bedeuten ein Abstumpfen, ein Getrübtwerden dieses Instinktes. Erst nachdem der menschliche Geist in jahrtausendelanger Entwicklung die ganze Bahn rationalistischer Erkenntnis durchlaufen hat, wird in ihm als letzte Resignation des Wissens das Gefühl für das »Ding an sich« wieder wach. Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnisprodukt. Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch.“ ¹⁷⁵ Auch mit Telljohanns Werk lässt sich die Frage nach einer Undurchdringlichkeit der Welt thematisieren. Hier stellt sich die Frage jedoch weder als Folge eines Instinktes noch als ein letztes Erkenntnisprodukt, sondern entspringt der Fragestellung des Werks selbst. Die Öffnung der Arbeiten in den Raum werfen das betrachtende Subjekt immer wieder auf sein Selbst und seine Situation zurück. Das Werk, das immer die außerkünstlerische Wirklichkeit mit einklammert, so etwa den realen Zeitverlauf oder die Bezogenheit auf den konkreten Raum und die konkrete Situation, eröffnet ein Spannungsfeld, das bezogen auf die Problematik einer Selbstentäußerung sich zwischen einer Entlastung des Subjekts und einer Zurückgeworfenheit auf sich selbst und die Welt bewegt. Innerhalb dieses Spannungsfeldes, also zwischen den Polen einer Entlastung und Zurückge-

¹⁷⁴ Worringer, S. 48.

¹⁷⁵ Worringer, S. 52.

worfenheit des Subjekts, ist die Problematik der Undurchdringlichkeit von Wirklichkeit formuliert.

III.2.4 Das „Urbild“: zwischen zwei Polen

Grundsätzlich ist für Peter Telljohanns Erfahrung von Wirklichkeit und auch für seine künstlerische Arbeit der Aufbau eines Verhältnisses zwischen zwei Polen von großer Bedeutung. Er selbst spricht von dem „Urbild“ zweier Pole.¹⁷⁶ In *Ein Licht, ein Berg...* erscheint dieses „Urbild“ in der Gestalt des Doppellichtes. Telljohann beschreibt diese beiden immateriellen Pole als „Keimzelle der Entwicklung von Räumlichkeit.“ Sein künstlerisches Interesse richtet sich also insbesondere auf die Wirkkräfte zwischen den Polen.¹⁷⁷ In diesem Sinne kann man auch seinen künstlerischen Ansatz zwischen plastischen und bildhaften Voraussetzungen als eine Arbeit zwischen zwei Polen begreifen. Gottfried Boehm betrachtet die künstlerische Arbeit Gerhard Hoehmes „im Spiegel der Metapher »Batterie« [...]. Jeder weiß, dass sich dort unsichtbar, aber wirksam elektrische Potentiale aufbauen, gerade indem zwei höchst verschiedene Materialien miteinander arbeiten, ein Metall und eine Säure bzw. Wasser. Gerade die Differenz der Materialien veranlaßt den Aufbau einer Spannung.“¹⁷⁸ Diese Metapher lässt sich auf das Werk Telljohanns übertragen. Wie der Künstler ist auch der Betrachter mit in das Spannungsfeld des Werks einbezogen, dass sich zwischen bildhaften und plastischen Momenten bewegt. Mit dieser polaren Struktur der medialen Problematik eröffnet sich eine Werkstruktur, die auch in seiner weiteren Entwicklung von Polaritäten wie Abgeschlossenheit und Fortführbarkeit, Offenheit und Grenze, Immaterialität und Materialität geprägt ist.

¹⁷⁶ Telljohann im Gespräch mit der Autorin.

¹⁷⁷ Das Doppellicht als eine Form der Energie eignet sich als Metapher, um die Wirkkräfte zwischen zwei Polen zu imaginieren.

¹⁷⁸ Gottfried Boehm *in ein ander über – Anmerkungen zur Malerei Gerhard Hoehmes*, in: *Kat. Hoehme – in ein ander über*, Frankfurt/M. (1985), S. 6-17, S. 12 f.

III.3 Ein Denkmodell: Josef Beuys Überlegungen zur Polarität

Diese offenbare Bedeutung eines polaren Zusammenhangs weist nicht zuletzt auf theoretische Überlegungen von Josef Beuys. Vor dem Hintergrund der Romantik zeichnet Theodora Vischer ein Denkmodell von Josef Beuys, welcher jene Polarität als Ausgangspunkt für seine Geschichtsauffassung und sein Werkverständnis vorzieht.¹⁷⁹ „Der Begriff der Polarität ist ein dynamischer. Er suggeriert Trennung von zwei ursprünglich vereinten Elementen und er trägt in sich die potentielle Möglichkeit einer Vereinigung der beiden Pole.“¹⁸⁰ Nach diesem Modell konstituiert sich die Geschichtsauffassung von Beuys: die eines triadischen Geschichtsbildes. Dieses Geschichtsbild lässt sich anhand des für Beuys spezifischen Stellenwertes des Christentums genauer darstellen. Charakteristisch „für die »mythologische Sphäre«, d.h. für vorchristliche Kulturen wie die der Perser, Inder, Ägypter und vorsokratischen Griechen [ist] Abhängigkeit von einer geistigen Führung »die jenseits der irdischen Verhältnisse liegt«. Die dadurch erzeugte Einheitlichkeit dieser Kulturen liegt darin, dass sie sich nicht nur auf den geistigen Bereich beschränkt, sondern dass sie ebenso das wirtschaftliche und politische Leben umfasst. »Für die Ägypter war auch das Bewirtschaften von Getreide letztendlich ein religiös-künstlerischer Akt.«¹⁸¹

Vischer beschreibt die Abkehr von überirdischen Offenbarungs- und Bestimmungskräften als Beginn der für die weitere Geschichte folgenreichen Entwicklung des Materialismus. „Dies ist die Situation, in der die ursprüngliche, unbewusste Einheit vom irdischen Dasein des Menschen und seiner geistigen Bestimmung sich zu einer offenen, dynamischen Polarität von Materie und Geist wandelt. Dabei handelt es sich um einen durchaus positiven Zustand, insofern die Polarität als offene, bewegliche dem Menschen zur Verfügung steht. Die von Christus gemeinte Freiheit¹⁸² kann Beuys deshalb als Aufruhr zur individuellen Kreativität interpretieren, da sie den

¹⁷⁹ Das Polaritätsmodell sieht Theodora Vischer sowohl bei den Romantikern (Novalis) als auch bei Josef Beuys als grundlegende Denkmethode.

¹⁸⁰ Theodora Vischer *Beuys und die Romantik*, Köln (1983) [=Vischer], S. 71.

¹⁸¹ Vischer, S. 82 f.

¹⁸² Die Bedeutung der Freiheit stellt sich nach Vischer für Beuys folgendermaßen dar: Sie ist keine mit Christus erlangte oder gegebene, sondern durch Christus an den Menschen herangetragen. Das heißt, die Verantwortung zur Freiheit ist den Menschen auferlegt.

Menschen ihre Fähigkeit offenbart, die beiden Pole aus eigenem kreativen Vermögen zu einer höheren Einheit zu formen. So will Beuys das Christentum verstehen, und so hat es für ihn heute seine Aktualität. [...] In dem Sinn ist die Materie, die kritische, analysierende Auseinandersetzung mit der Welt eine notwendige Stufe in der Entwicklung des Menschen.¹⁸³ Mit diesen Überlegungen sind nun verschiedene Punkte angesprochen, die für unsere Analyse des Werks von Telljohann bedeutsam sind. Das Geschichtsbild von Beuys ist insofern von Interesse, als es ein Modell bietet, das drei Phasen enthält, „die mit Synthese-Analyse-Synthese oder auch mit Einheit-polarer Trennung-Einheit zu umschreiben sind.“¹⁸⁴ Diese *Triade* lässt die Vorstellung eines zirkulären Verlaufs von Geschichte zu, als auch wie Theodora Vischer darlegt, eine Weiterentwicklung: „Ein Widerspruch, der – auf einen Nenner gebracht – in der gleichzeitigen Verneinung und Bejahung des Fortschritts, das heißt im Nebeneinander der Vorstellung einer zyklisch ausgedeuteten, geschichtlichen Triade und einer Überzeugung der vom Menschen gemachten, zukunftsorientierten Geschichte – wofür Beuys sich letztlich mit seiner gesamten Tätigkeit einsetzt – besteht.“¹⁸⁵

Die geschichtsphilosophischen Überlegungen von Josef Beuys ziehen wir innerhalb unseres Diskurses nicht zu Rate, um parallel ein Geschichtsbild im Werk Peter Telljohanns zu entwerfen. Sowohl die Persönlichkeit des Künstlers als auch sein Werk bieten keine Anhaltspunkte einer Analyse entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge, wie sie sich etwa in der konkreten Deutung des Christentums von Beuys ausdrückt. Und dennoch findet das Werk Telljohanns bezüglich dieser Überlegungen von Josef Beuys seinen kulturellen Ort, seine kulturellen Wurzeln.

¹⁸³ Vischer, S. 86.

¹⁸⁴ Vischer, S. 92.

¹⁸⁵ Vischer, S. 98. Um diese Paradoxie näher zu bestimmen, bleibt festzuhalten, dass die Deutung von Josef Beuys (in Parallele zur Romantik, wie Vischer aufzeigt) eine Zusammenschau von Naturgeschichte und Entwicklungsgeschichte des Menschen enthält. Wichtig ist hier für Beuys die „Vorstellung von der Evolution aller Erscheinungen aus einer Ursubstanz.“ (S. 98) Sowohl das eine als auch das andere lässt ein isoliertes Verständnis einzelner Bereiche nicht zu. Darüberhinaus können beide Auffassungen für eine zyklische Vorstellung von Realität fruchtbar gemacht werden. Innerhalb dieses Zyklus und eingebettet in den Zusammenhang aller Bereiche, entstehe nun mit dem Christentum eine zukunftsorientierte Form der geschichtlichen Entwicklung.

Telljohanns Problemstellung der Gattungsinterferenz lässt die Vorstellung von Polaritäten im Beuys'schen Sinn neu betrachten. Wir hatten Telljohanns Verfahren als eines beschrieben, das unterschiedliche künstlerische Prämissen unterschiedener Gattungen kombiniert. Diese Unterschiedenheit bleibt in der einzelnen Arbeit durchaus präsent. Es sind die beiden Pole, die sich als solche zeigen. Nun konnten wir aber feststellen, dass sich die Produktivität des Werks gerade zwischen diesen Polen ereignet. Eine weitere Feststellung war, dass die Aktivität der Betrachtung eine entscheidende Rolle für die Produktivität und Vermittlung zwischen den Polen spielte. Das Werk, das keinen einheitlichen Gattungsentwurf, sondern eine mediale Spaltung in sich trägt, vermag mit der Aktivität des Betrachters einen neuen Zusammenhang zu erstellen. Außerdem gibt es immer wieder Hinweise im Werk Telljohanns auf einen gemeinsamen Ausgangs- oder Rückkehrpunkt (Der Nagel oder das Doppellicht).¹⁸⁶ Die Nähe zu Beuys' Denkmodell erscheint hier unverkennbar. Darüberhinaus enthält das Œuvre Telljohanns den immer wieder auftauchenden Hinweis auf Grundkräfte (wie die Schwerkraft) und auf Energiequellen (wie das Licht¹⁸⁷), als auch die Vorstellung eines zyklischen Verlaufs. Diese Rückbindung des Werks an Naturkräfte zeigt sich auch als Hinweis auf einen Ursprung von Entwicklung, und als Hinweis auf einen potentiellen Zusammenhang. Wenn wir uns nun daraufhin die Analyse der Arbeit *Kyl* vergegenwärtigen, so lassen sich folgende Beobachtungen zuspitzen: Obgleich die Arbeit als ein Ineinander von zweidimensionaler Fläche und plastischer Drahtfigur konstruiert ist, bleiben zunächst beide Pole als solche bestehen. Ein Zusammenhang ergibt sich erst mit der Tätigkeit der Betrachtung. Im Vollzug der künstlerischen Ordnung, der farbigen, flächigen linearen und räumlichen Impulse entstehen Momente eines räumlichen Zusammenhangs – hier die oben genannte Zwischenräumlichkeit. Der Nagel, von dem aus sich das Werk von oben nach unten entwickelt, zu dem sich die Struktur aber auch von unten nach oben zurückentwickelt, bildet den *tragenden* Ausgangspunkt. Die ganze Arbeit erscheint mit ihrer Betonung und Überwindung von Schwerkraft wie von Grundkräften durchzogen. Betont wird dies noch durch die verschlungenen Windungen des Drahtes und durch

¹⁸⁶ Das Doppellicht in der Installation von 1996 ist insofern von besonderem Interesse, weil es Polarität und gemeinsame Keimzelle in eins darstellt.

¹⁸⁷ „Bei Beuys ist es eher die Wärme, die zu einem »evolutionären Prinzip abstrahiert wird«. Vischer, S. 89.

den lichthaften, lockeren Farbauftrag. Der Nagel wirkt wie die Keimzelle von Entwicklung und potentiellen Zusammenhang. Wir können hier das Modell der Triade wiedererkennen Synthese-Spaltung-Synthese. Der Nagel als gemeinsamer Ausgangspunkt, dann die Spaltung, und dann die neue zu leistende Synthese. Die zeitliche Struktur bezeugt hier die verschiedenen Tempi Moment und Dauer. Es ist der Moment eines Zusammenhangs, innerhalb dessen die Dauer der alles durchziehenden Grundkräfte aufscheint. Da Ausgangspunkt und Werkentwicklung in der Betrachtung simultan erfahrbar sind, nähern wir uns wieder der in der Gruppe der Lichtkästen beschriebenen Gegenwärtigkeit des Ursprungs. In der Diskussion der Lichtkästen war die Ursprünglichkeit die nichtzielgerichtete vor jeglicher Funktionalität stehende Dinglichkeit. *Kyl* dagegen lässt Ursprünglichkeit im dezidierten Verweis auf Grundkräfte eher im Sinne von Elementarvorgängen präsent werden. Dieser Interpretation im Sinne des Elementaren korrespondiert die beschriebene chaotische und ordnende Gestaltungsweise des Werks. Für das Verständnis von Telljohanns spezifischer Perspektive sei betont, dass es sich hier nicht um eine einfache Regression, sondern um die gegenwärtige Präsenz von Ursprünglichem handelt, – in ähnlichem Sinn, in dem Beuys sich zum Begriff „Ur“ äußert: „Er bedeutet zum Beispiel auch, was C.G. Jung Urbild nennt. Womit nicht unbedingt etwas Altes gemeint ist, sondern ein Archetypus, also etwas durchaus Aktuelles.“¹⁸⁸ Der Archetypus, der im Werk Telljohanns immer wieder auf das Neue präsent wird, ist derjenige der Polarität.

Wenn wir im Werk Telljohanns Züge des Denkmodells von Beuys erkennen, so bleibt auf einen entscheidenden Unterschied hinzuweisen. Das Denkmodell kann sich auf die Struktur der im Werk enthaltenen Gattungsinterferenz beziehen. Dieser Struktur aber eignet eine innere Grenze zur außerkünstlerischen Wirklichkeit. Obwohl sie konkrete Wirklichkeit in sich aufnimmt und sich auch in einem analogen Verhältnis zur Realität vermitteln lässt, geht sie nie in der einen oder anderen Weise völlig auf. Die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit bleibt immer gewahrt. Die Beuys'sche Utopie von Kunst und Leben als Einheit, kann und soll sich mit Telljohanns Werk nicht erfüllen. In *Kyl* ist es z.B. die Zusammenführung von fikti-
vem und realem Raum, die zwar Momente des Zusammenhangs schafft, die aber

¹⁸⁸ Zit. n. Vischer, S. 89.

darüberhinaus die Gleichzeitigkeit einer Verortung innerhalb der Realität und eine Abgrenzung von Realität bedeutet. Diese Zwischenposition des Werks, die wir in der Analyse zur Installation von 1996 als die Verortung des Werks in Analogie zur Realität *und* derselben zugehörig beschrieben haben, macht gerade die Inkommensurabilität von Werk und Realität aus.

Die Problematik der Gattungsinterferenz in der Konzeption Telljohanns formuliert sich hier mittels eines polaren Prinzips, das in parallele zum Denkansatz von Josef Beuys die Möglichkeit eines neuen Zusammenhanges beinhaltet, welcher aber in der Verantwortung des Individuums liegt. Mit Josef Beuys Denkmodell füllt sich für unseren Zusammenhang diese Problematik zwischen Bild und Skulptur mit dem inhaltlichen Aspekt eines Verhältnisses von Körper und Geist. Schauen wir zurück auf den Anfang unserer Ausführungen – die Unterscheidung von Bild und Skulptur – und rufen nochmals Imdahls These einer Räumlichkeit in der Fläche als Funktion der Imagination auf, so bleibt nun folgendes festzuhalten: Die für Beuys, um der Eigenverantwortlichkeit und Freiheit des Subjekts willen, notwendige Trennung von Körper und Geist, findet in der Werkstruktur Telljohanns in der polaren Gleichzeitigkeit von Bild und Skulptur eine Parallele. Die Erfahrung von Räumlichkeit in der Fläche als eine Funktion der Imagination und die Erfahrung der tatsächlichen Räumlichkeit als eine Funktion des Sehens werden mit Telljohanns Werkstruktur und der Tätigkeit des betrachtenden Subjekts in einen Zusammenhang gesetzt. Bild und Skulptur und damit Körper und Geist bilden jedoch nicht nur Zusammenhänge sondern sind auch selber produktiv. Erfahrung von Wirklichkeit und Konstituierung von Wirklichkeit (Wirklichkeit des Werks) bedürfen in Telljohanns Sicht eines Zusammenspiels von Körper und Geist, realisiert durch das tätige Subjekt.

III.4 Bauen als Prozess und als Struktur

Nachdem sich nun Telljohanns Urbild des Zweierprinzips, also der Beziehung zwischen zwei Polen, als erhellend für seine künstlerische Vorgehensweise erwies, insbesondere auch für seine spezifische Problemstellung einer Gattungsinterferenz, wollen wir dies mit der Betrachtung seiner Methodik des *Bauens* ergänzen. Diese Methodik betrifft mehrere Ebenen seiner künstlerischen Arbeit. Zunächst jenen Teil seines künstlerischen Verfahrens, der sich mit dem Zusammenbau eines Holzkastens oder auch im Beispiel *Kyl* mit einer Zusammenfügung von Holz und Draht beschäf-

tigt, also dem eigentlichen Herstellungsprozess. Telljohann geht es dabei immer um eine klare Formensprache insofern, als es für jeden Betrachter jederzeit möglich sein sollte, die „Konstruktion“ seiner Gebilde nachzuvollziehen. Der „technische“ Herstellungsprozess des Künstlers soll in der Betrachtung transparent bleiben.¹⁸⁹ Die Betonung des Zusammengebauten und die Freilegung des Herstellungsverfahrens¹⁹⁰ weisen in Telljohanns Werk immer auch auf die materielle Grundlage, auf die Sachwirklichkeit des Werks hin. Hier zeigt sich der objekthafte Anteil, die Betonung dessen, was ist. Die so verstandene Betonung des Wirklichen und Tatsächlichen zeigt sich in Telljohanns Konzeption auch in der Nutzung vorgegebenen Materials und industrieller Herstellungsprozesse als ein legitimes Gestaltungsmittel. Dennoch kann die Werkerfahrung der Arbeiten Telljohanns nicht vor der Folie einer Bestimmung des Objekthaften gesehen werden, nach der das Werk nichts zur Erscheinung bringt, was es nicht ist.¹⁹¹ Die Betonung des tatsächlich Gegebenen bedeutet im Werk Telljohanns keine ausschließliche Kongruenz von Werkform und Werkinhalt.¹⁹² Telljohanns Werke dienen nicht der Sichtbarmachung einer unbezweifelbaren, ratio-

¹⁸⁹ Angesichts technisch undurchschaubarer Konstruktionen sieht schon Hans Sedlmeyer das Problem eines irrationalen Moments. Auch wenn er dem laienhaften Betrachter angesichts technisch komplexer, für ihn nicht durchschaubarer Werke nicht unterstellen will, er nehme diese „als Wunder hin“, so bleibt doch die Kritik einer gewissen Passivität. Hans Sedlmeyer *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg (1955), S. 71. Das Werk-/Betrachterverhältnis ist aufgrund der Undurchschaubarkeiten von Nicht-Beteiligung gekennzeichnet, und es entsteht ein Gefälle zwischen „wissendem Künstler“ und „unwissendem Betrachter“. Dieses Gefälle ist für Telljohann nicht akzeptabel. Sicherlich lassen sich seine Arbeiten nicht als eine bewußte Stellungnahme gegenüber einer Wirklichkeit instrumentalisieren, deren Entwicklung technische Bilderwelten oder nur Scheinwelten hervorbringt, die ihre Entstehung weitestgehend ausschalten. Gleichwohl bezieht Telljohann mit seinem Werk eine Position, die auf Erfahrungsqualitäten setzt, deren Voraussetzungen immer nachvollziehbar bleiben.

¹⁹⁰ Beide Aspekte sind für den Betrachtenden auch an Details wie hervorstehenden Drähten oder Schrauben ablesbar.

¹⁹¹ Vgl. z.B. Max Imdahl »*Is it a Flag, or is it a Painting?*« *Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst*, in: (ders.) *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald (1981), S. 69-97.

¹⁹² Ziel dieses Diskurses ist keine definitorische Einordnung des Begriffs „Objekt“ und auch keine daraus folgende Gegenüberstellung von theoretischer Definition und künstlerischer Arbeit. Telljohann selbst sieht das Prinzip des Bauens in seinem künstlerischen Herstellungsprozess als objekthaften Anteil, unterscheidet ihn aber nicht von seiner Arbeit im Bereich der Skulptur.

nal fassbaren Wirklichkeit. Erscheinungsqualitäten des Werks, die über seine bloße Material- und Formbeschaffenheit hinaus reichen, zeigten sich in besonders evidenter Weise an Telljohanns Installation *Ein Licht, ein Berg...* im Hinweis auf unsichtbare Prozesse. Darüberhinaus schließt das Konstatieren der materiellen Gegebenheiten, die Betonung des materiellen So-seins, nie ein mögliches Anderssein aus. Es ist in der Gruppe der Lichtkästen, mit der aufgezeigten Wechselwirkung von Materialität und Immaterialität, geradezu thematisch.¹⁹³ Gerade hierin ist eine scharfe Trennlinie zur Bedeutung des Objekts im Werk Frank Stellas zu ziehen. Die Setzung des Bildes zum Objekt durch Stella „ist in hohem Maße Nach-Bild einer Zeit, in der die Gegebenheit der »Dinge« als selbstverständlich gilt – den Rang tautologischer Botschaften erhält: *What you see is what you see.*“¹⁹⁴ Die Bedenken Gottfried Boehms hinsichtlich der Konzeption Frank Stellas lassen sich dagegen auf das Werk Telljohanns nicht anwenden: „Es fragt sich, ob das Pathos radikaler Objektivierung, aus dem die Objektsetzung des Bildes folgt, nicht am Ende einem Subjektivismus der Rezeption Vorschub leistet.“ Gerade indem Telljohann eine vom Subjekt abhängige Vorstellung evoziert, entgeht er einer deterministischen, definitiven Umgrenzung von Realität. Das Werk steht in Abhängigkeit zum Betrachter, es lässt sich aber umgekehrt von keiner Definition vereinnahmen – es ist für das Subjekt nicht verfügbar. Der Betrachter sieht sich immer auch mit einer gewissen Uneinholbarkeit konfrontiert.

Die Methode des Bauens führt in Telljohanns Konzeption nicht zu einer unteilbaren Ganzheit eines Gegenstandes, sondern eröffnet – betrachten wir nun das Bauen als werkstrukturelle Organisationsform – gerade seine Vieldeutigkeit. Zusammenbauen meint in Telljohanns Konzeption keine Addition der Teile, die in ihrer Summe eine Ganzheit ergeben, sondern immer eine Zusammenschau des Verschiedenen. Bettina Ruhrberg beschreibt dies anhand der Gruppe der Farbquadrate, „die der Künstler auf Sperrholzstreifen gemalt hat, noch bevor er sie zu einem einheitlichen Bildgefüge zusammensetzte. Diese Vorgehensweise erlaubte ihm eine freie, persönliche Pinselführung, die mit der geometrischen Form kontrastiert. Die Quadrate

¹⁹³ Vgl. Kap. II. Neben der faktischen Meßbarkeit der Kästen ist hier mit dem Einsatz des Lichts als werkkonstituierendes Mittel immer auch ein wirkendes, sich der meßbaren Kontrollierbarkeit entziehendes Potential einbezogen.

¹⁹⁴ Boehm Stella, S.16 f.

selbst hat er teilweise nach einem kompositorischen Schema angeordnet, teilweise hat er sie auf den verschiedenen Streifen unabhängig voneinander bemalt, so dass sich eine zufällige Ordnung ergab. Auf diese Weise fand er eine Möglichkeit, neue Formen zu finden, die mit keinem bekannten geometrischen System übereinstimmen, die unberechenbar sind. Telljohann akzeptiert keine absolute Kategorie idealer, prinzipiell überlegener Formen. Das Zufällige tritt bei ihm in einen Dialog mit dem Er-dachten, das Spontane mit dem Kalkulierten, das Rationale mit dem Subjektiven, das Künstliche mit dem Natürlichen. Bei einer anderen Variante dieser Werkgruppe zerlegte Telljohann rechteckige Sperrholzplatten abermals in schmale Streifen, verschob die einzelnen Teile gegeneinander (nach oben und nach unten), bemalte sie dann mit Kurven, Kreisen oder Flächen, bei denen landschaftliche Motive anklingen, und setzte sie schließlich wieder zu der Ausgangsform zusammen. So gelang es ihm, abstrakte Formen zu schaffen, die gleichzeitig naturbezogen bleiben. Auch bei diesen Werken trifft man wieder auf die Dialektik zwischen einer bewusst kontrollierten Aufteilung und einer desorganisierenden Kraft.¹⁹⁵

Mit dieser Beschreibung ist erkennbar, wie Telljohann an einer Zusammenführung des Verschiedenen arbeitet und wie diese Zusammenführung in einen Prozess eingebettet ist. Das Prinzip des Zerschneidens und wieder Zusammensetzens ermöglicht Telljohann Zusammenhangbildungen, es lässt aber gleichzeitig die prozesshafte Suche neuer Zusammenhänge sichtbar werden. In seiner Konzeption entspringt die Wirklichkeitstreue seiner Werke aus der Offenlegung des Herstellungsprozesses, darüberhinaus aber in der Offenlegung dieser prozesshaften Suche. Bezogen auf Telljohanns bildnerisches Prinzip des Zerschneidens und wieder Zusammensetzens bedeutet dies: Der neue Zusammenhang trägt immer die vorhergehende Spaltung offen zu Tage. Bauen bedeutet also in der Konzeption Telljohanns nicht die Erzeugung einer finiten Einheit, sondern immer die in einen Prozess eingebundene Zusammenführung des Verschiedenen.¹⁹⁶

Diese Prozesshaftigkeit ruft – besonders in Verbindung mit den häufig vorkommen-

¹⁹⁵ Bettina Ruhrberg *Wandobjekte / Strings*, in: *Kat. Diskrete Zerstreung*, Münster (1992), S. 69-70, S. 69 f. [Abb. 14].

¹⁹⁶ Auch hier sind wir wieder auf Telljohanns spezifische Organisation der Gattungsinterferenz verwiesen.

den floralen und vegetabilen Formen – die Vorstellung von Werden und Vergehen oder auch Auflösung und Verdichtung hervor.

IV. *Millers*

Die Zusammenführung des Verschiedenen und die Vorstellung eines Prozesses lässt sich auch in Peter Telljohanns Arbeit *Millers* erkennen.¹⁹⁷ Die Ausdifferenzierung und Kombination plastischer, bildhafter und skulpturaler Aspekte betont in dieser Arbeit die in Telljohanns Werk grundsätzlich angelegte prozesshafte Struktur. Als variables, vielteiliges und unüberschaubares „Gebilde“ erzeugt es eine Spannung zwischen Begrenztem und Unbegrenztem. Es mündet in eine Thematik von Natur. Die Frage der Natur, die in den Werken immer wieder anklingt, stellt sich hier als eine des Verhältnisses von tätigem Subjekt und Wirklichkeit im Fokus desjenigen von Ganzheit und Ausschnitt. Weiterhin bleibt die in der Konzeption aufscheinende Vorstellung und Erfahrung einer Unverfügbarkeit von Wirklichkeit relevant. Und immer deutlicher tritt zu Tage, dass die Werke diese Unverfügbarkeit nicht im Sinne eines Verlustes oder Defizits gegenüber der Möglichkeit einer zu definierenden Wirklichkeit ansehen, sondern als eine in die Erfahrung und Arbeit mit einzubeziehende Größe.

IV.1. Beschreibung

Die Arbeit *Millers* besteht aus 144 Elementen. Die einzelnen Elemente sind aus Preßspanplatten und Holz ausgesägt, wieder zusammengeleimt und zum Teil mit weißer Farbe, Öl oder Schellack bemalt. In organischer oder geometrischer Form sind sie auf dem Boden und an der Wand arrangiert. Inmitten der Anordnung von Elementen sind kleine Halogenglühbirnen angebracht. Das Ausstellungsprojekt *Millers* ist ab 1986 entstanden und im selben Jahr in einem Vorstadium im Westfälischen Kunstverein Münster gezeigt worden. Komplett aufgebaut wurde es zum ersten Mal 1990 in der Kunsthalle Recklinghausen. Wir beziehen uns hier in unserer

¹⁹⁷ [Abb. 15-18].

Analyse auf die vollständig aufgebaute Variante der Arbeit. Die Möglichkeit der Aufteilung der 144 Elemente in „Teilmengen“ sowie eine mögliche Erarbeitung weiterer Elemente ist in der Werkidee dieser Arbeit eingeschlossen.¹⁹⁸ Ohne dass wir vorläufig auf von Telljohann gebildete Teilmengen eingehen, sind sie als Möglichkeiten implizit in unserer Interpretation mitenthalten, denn die in diesem Kapitel diskutierte Problematik der „Prozesshaftigkeit“ und derjenigen von „Ganzheit und Ausschnitt“ ließe sich auch in Hinblick auf die Frage der Teilmengen erweitern.

IV.2 Plastische und skulpturale Grundlagen

Die Grundlage dieser Arbeit bildet eine Formung des Werks in der Gleichzeitigkeit und Kombination einer Reduktion und einer Zusammenfügung von Material. Gottfried Boehm beschreibt eine Unterscheidung zweier Vorgehensweisen und künstlerischen Auffassungen innerhalb der Bildhauerei zur Spezifizierung der Formauffassung Alberto Giacomettis: „Wollte man dem Künstler in einer Urgeschichte der Bildhauerei einen Ort geben, dann gehört er zu jener Spezies, die das Material als fließend begriff, worauf das griechische Verb »plattein« auch verweist, das dem Begriff »Plastik« zugrunde liegt. Die Arbeit mit dem zerstäubenden Gips war das Feld seiner künstlerischen Gestaltung. Ihn interessierte, die Figur im Werden als etwas Gewordenes zu erfassen. Den Fluß des Materials zu steuern, dies unterscheidet ihn von jenem anderen Konzept der Bildhauerei, welches Materie als fest und stabil begreift, zur Form vermittelt Reduktion gelangt. Dieses Wegnehmen, Wegschlagen des Steins befreit die Form aus dem Stoff, an dessen Dauer und Unveränderlichkeit sie Anteil behält. Das lateinische Verb »skulpere« umschreibt diesen Vorgang und bildet die sprachliche Wurzel jenes anderen Begriffes der Bildhauerei, den wir Skulptur nennen.“¹⁹⁹ Telljohann setzt in *Millers* auf eine prozesshafte, im

¹⁹⁸ So werden einzelne Elemente die entfallen (z. B. durch Verkauf), durch neue ersetzt, damit die Gesamtzahl von 144 erhalten bleibt.

¹⁹⁹ Gottfried Boehm *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Axel Matthes (Hg.) *Wege zu Giacometti*, München (1987), S. 39-67, S. 42 [Abb. X]. Für uns ist die in diesen begriffsgeschichtlichen Hinweisen sich ausdrückende Unterscheidung verschiedener künstlerischer Herangehensweisen bedeutsam.

permanenten Werden begriffene Struktur,²⁰⁰ ohne auf den Fluß von Material im Herstellungsprozess zurückzugreifen. Der Künstler erreicht eine Formung des Materials, indem er Material reduziert und gleichzeitig aufbaut. Die Preßspanplatten und das Holz, das zunächst ausgesägt wird, stehen für diese Reduzierung, die Schichtung der Platten und Hölzer für den Aufbau. Diese Reduktion und der Aufbau von Material eröffnen in Telljohanns Installation *Millers* die Erfahrung von Rhythmus und Fluß. Die ausgeschnittenen Formen betonen die Starre (insofern auch Dauerhaftigkeit) des Grundstoffs, die vielteiligen, offenen, häufig amorphen Strukturen fließende Übergänge.²⁰¹ Organische Formen und scharfe Schnitte²⁰² bilden in *Millers* eine Einheit. Die scharfen Schnitte und die Schichtungen von Holz vermitteln den Arbeitsprozess als rhythmischen Aufbau und Abbau von Material. Dieser Rhythmus ist auch für den Betrachtungsprozess relevant. Die Vielzahl der geschnittenen Formen verbinden sich in der Anschauung in immer neuen Konstellationen. Ihr offener Charakter ermöglicht einerseits die Kontaktaufnahme zu immer anderen Elementen und einen Dialog verschiedenster Formen, andererseits lässt sich die Struktur der Elemente nie zu einer gänzlich überschaubaren Einheit fassen.²⁰³ Die Schnitte, die Vereinzelungen und

²⁰⁰ Telljohann arbeitet weder mit weichem fließendem noch mit wirklich starrem Material.

²⁰¹ So wie das Material Holz nicht die tatsächliche Dauerhaftigkeit des Steins besitzt, so handelt es sich auch nicht um einen weichen formbaren oder fließenden Grundstoff. Das Holz besitzt aber die Eigenschaft einer Zwischenposition. Es wird einerseits durch Materialreduzierung bearbeitet, besitzt im Gegensatz zum Stein aber eine Leichtigkeit und Weichheit, die auch fragilere und offene Strukturen ermöglicht. Gerade deshalb können wir hier das Ineinander von Ruhe und Bewegung aufzeigen. Das Umspielen der quadratischen Form und die immer wieder auftauchende S-Linie stehen für die Ruhe, bei gleichzeitig offener, fließender Bewegung.

²⁰² Das Holz erlaubt scharfe Schnitte und damit schnelle Entscheidungen im Arbeitsprozess. Die scharfen Schnitte und organischen Formen lassen an die *papiers découpés* von Henri Matisse denken. [Abb. VIII]. Sicherlich sind die Konzeptionen hier aus verschiedenen Gründen nicht vergleichbar, aber zumindest der bewußte Einsatz einer durch die geschnittene Form erzeugten „Leerstelle“ als Positivform lässt sich auch hier beobachten.

²⁰³ Erich Franz wählt für die künstlerische Arbeit Peter Telljohanns die Bezeichnung der „konsequenten Inkonsequenz“. „Telljohanns Werk ist extrem vielgestaltig und überraschend [...]. Die Konsequenz besteht bei Telljohann [...] nicht in einer durchgehaltenen Systematik. Seine Werke haben überhaupt nichts Regelhaftes. Die Konsequenz von Telljohanns Werk besteht vielmehr in einer aufs Äußerste getriebenen *Inkonsequenz*, die er mit großer Disziplin und Beharrlichkeit durchhält. Das Spielerische, Nicht-Festlegbare seiner Arbeit wird tatsächlich in jedem Werk mit

(weiter auf der folgenden Seite)

Überschneidungen der Strukturen sowie deren Spannungen und Beziehungen schaffen einen Spielraum, in dem das Sehen selbst beweglich gehalten wird. Im Gegensatz zum fixierenden Blick kann dieses bewegte Sehen den Rhythmus sich aufbauender und auflösender Beziehungen nachvollziehen.

IV.2.2 Produktives Sehen: Die Erfahrung von Lebendigkeit

Der Qualität dieses Sehens entspricht der Eindruck eines Wechsels von chaotischer und geordneter Struktur. Der Nichteinholbarkeit des Werks aufgrund dieser Gleichzeitigkeit bzw. des Wechsels von Chaos und Ordnung²⁰⁴ läuft also eine Befreiung der Betrachtung von zielgerichtetem Sehen und Vorstellungen parallel. In Dieter Rahns Abhandlung „Die Plastik und die Dinge“ nimmt dieses nicht-fixierende Sehen eine zentrale Stellung ein. Eine Voraussetzung dafür ist das Strukturmerkmal des Plastischen.²⁰⁵ Das Strukturmerkmal des Plastischen ist für Rahn eine gattungsübergrei-

vollem Ernst und sehr bewusster Bestimmtheit immer neu gestaltet.“ Faksimile der Eröffnungsrede von Erich Franz zur Ausstellung *Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007). Vgl. hierzu neuere Arbeiten Peter Telljohanns [Abb. 19].

²⁰⁴ „Kleinere Teile verbanden sich zu komplexeren Strukturformen und füllten so den architektonischen Raum mit einem mehr oder weniger dichten, abstrakten Formengestrüpp. Dabei wechselten chaotischer Eindruck und differenzierendes Seherlebnis einander ab, je nachdem, ob man die Installation als Ganzes in den Blick nahm oder die Einzelteile in ihrem rhythmischen Zusammenhang sah.“ Es ist, wie Brümmer aufzeigt, „das Verhältnis zwischen Chaos und Ordnung, das als Potential das Wesen von *Millers* ausmacht.“ Brümmer, S. 5.

²⁰⁵ So geht es zum einen um die Klärung dieser Dimension, und zum anderen sieht Rahn seine Aufgabe darin, „die in der Philosophie der Kunst vernachlässigte Gattung der Plastik wieder stärker in das Blickfeld zu rücken“. Mit beiden Anliegen stellt sich „in exponierter Weise das Problem des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit: der Kernpunkt des Streites von Philosophie und Kunst.“ Die Untermauerung dieser Vorstellung des Plastischen leistet Rahn zunächst, indem er sowohl verschiedene Facetten des Gebrauchs des Wortes Plastik als auch verschiedene Anknüpfungspunkte für diesen Gebrauch aufzeigt. So zeichnet Rahn eine Beziehung des Wortes „plassein“ mit einer schöpferischen, formenden, hervorbringenden Tätigkeit Gottes nach. In „der hellenistischen Zeit [konnte] das schöpferische Handeln Gottes als plassein bezeichnet werden.“ Aber nicht nur göttlicher Tätigkeit, auch der Natur wird eine formende, bildende Kraft zuerkannt. „Während der Gebrauch der Substantive *plastēs* (der Bildner) und *plastikē* (die Plastik) mit den griechischen und lateinischen Kirchenvätern zurückgeht – zugunsten der auch sonst bevorzugten Begriffe »statua« und »imago« (das die intendierte Ähnlichkeit ausdrücklich macht) –, lebt das Adjektiv über die Jahrhunderte weiter: in der

(weiter auf der folgenden Seite)

fende Qualität, die sich jedoch anhand der Gattung Plastik oder Skulptur besonders gut aufzeigen lässt. Das Plastische steht mit Rahn gegenüber einem Bildhaften, das sich durch ein mimetisches Verhältnis zur Realität ausdrückt. Insbesondere mit „dem neuzeitlichen auf das optische zielenden Bildbegriff“²⁰⁶ wird das genuin Plastische in den Hintergrund gedrängt. Das Plastische aber beschreibt einen Vorgang, in dem das Bildnerische der Kunst angesprochen ist, dasjenige, das nicht auf das »Bild« zielt, sondern auf das Bauen, den Rhythmus. In der komplexen Auseinandersetzung Dieter Rahns mit dem Begriff des Plastischen ist ein grundsätzlicher Zug deutlich erkennbar: Das Plastische beschreibt einen an werkeigenen Mitteln orientierten Vorgang. Einen Vorgang, in dem Wirklichkeit vollzogen oder realisiert und nicht fingiert oder repräsentiert wird. Hier spielt die Beziehung von Werk und Betrachter, spielt sein Sehen eine entscheidende Rolle.²⁰⁷ Die Arbeit des Sehens ist eine Funktion des Plastischen.

Telljohanns Konzeption arbeitet an diesem produktiven Potential des Sehens als Vollzug und nicht als Nachvollzug von Wirklichkeit. Das freie, aber produktive Sehen lässt eine Erfahrung von Lebendigkeit aufkeimen, die man mit einem von Telljohann gewählten Ausstellungstitel *weiterwachsen* umschreiben könnte. Der Eindruck des Wachsens wird von der Struktur schon insofern bestätigt, als das gewählte Material Holz den Vorgang des Wachsens voraussetzt.²⁰⁸

Wendung die »plastische Natur«. Rahn, S.12 ff. Auch wenn Rahn unterschiedliche Auffassungen aufzeigt, geht es ihm um eine bildende und nicht nachbildende Funktion des Plastischen.

²⁰⁶ Rahn, S. 20.

²⁰⁷ Aus diesem Verständnis heraus lässt sich Rahns Kritik am Objekt und auch sein Verständnis vom Objekt erklären. Das „Objekt ist ein Ein-Ding, das man auf einmal und nicht Stück für Stück sehen muß. Seine Symmetrie und Geometrie ermöglicht es, dass es leicht im Gedächtnis behalten werden kann, dass man auch nicht mehr als hinschauen muß. Alles wird getan, damit die Arbeit des Sehens auf ein Minimum reduziert wird.“ Rahn, S. 294.

²⁰⁸ Bedeutsamer für diesen Eindruck des Wachsens erscheint uns aber das beschriebene, nicht-zielgerichtete, bewegte Sehen. Schon Auguste Rodin hatte die Bedeutung eines nicht-zielgerichteten Sehens erkannt. Dieses nichtgerichtete Sehen bestimmt sein Verhältnis zur Natur und beeinflusst die Art und Weise seiner künstlerischen Praxis. „Sowohl der perspektivische, auf einen Zweck gerichtete Umgang mit den Dingen, als auch das peinliche Beobachten verdecken, was sich zeigt. In beiden Fällen ist an diesem Verdecken der zwischen optischer Fixierung und tieferer Bedeutung wechselnde Wille maßgeblich beteiligt. Das Sehen, um das es

(weiter auf der folgenden Seite)

IV.2.3 Die räumliche Grenze

Dieser Eindruck des Wachsens entsteht auch durch das besondere Verhältnis von Grenze und Raum. Die kubusartigen oder tischähnlichen Träger der Strukturen erscheinen über ihre tragende Funktion hinaus, als formaler Teil dem jeweiligen Element zugehörig. Gerade weil das verwendete Grundmaterial geschichtetes, das heißt aus Einheiten zusammengesetztes Holz ist, erscheinen die ausgeschnittenen, linearen Formen, die genau die Stärke einer Holzeinheit besitzen, wie aus ihrem Träger herauszuwachsen.²⁰⁹ So gibt es je nach Akzentuierung der Struktur eine Reihe von verbindenden Momenten und Unterschieden. Grundsätzlich kann man für die Träger oder sockelähnlichen Gebilde formulieren: Sie verbinden die Elemente und Strukturen mit der Erde, setzen sich aber gleichzeitig davon ab. Genauso kann man für die Elemente an der Wand formulieren: Sie sind mit der Wand verbunden und setzen sich gleichzeitig davon ab. Die Arbeit *Millers* umspielt also eine Grenze, die sehr labil, aber gleichwohl da ist.

IV.2.4 Freiraum und Lebendigkeit

Die Arbeit nimmt als vierteilige Struktur den Raum nicht nur in Anspruch, sondern sie scheint aus dem Boden heraus zu wachsen und an den Wänden zu wuchern. Sie

Rodin allein geht, verlangt darum einen Wandel in der Haltung zur »Natur«. Wie kommt man in die hier verlangte Verfassung zu sehen? Vermutlich nicht dadurch, dass man versucht, willentlich den Willen auszuschalten. Rodins Arbeit mit den sich ungezwungen im Atelier bewegenden Modellen gibt einen Hinweis: Man muß seinen Blick irritieren lassen, um überhaupt erst von der Haltung loszukommen, etwas »sehen« zu wollen. Die ungezwungene Bewegung der Modelle ist der Versuch, einen Weg zu finden, um ein unwillkürliches Sehen einzuüben. Es kann nur in einer bestimmten Art der Arbeit geübt werden, es ist nicht rezeptmäßig zu erwerben. Das Üben hat mit der Bewegung der Modelle zu tun. In dieser Bewegung wird das Sehen selber bewegt, so dass sich in ihm geltend machen kann, was durch ein gezieltes Sehenwollen verdeckt bleibt. Dieses unwillkürliche Sehen ist ein Wahrnehmen, das am Erscheinenden aufnimmt, wofür eine zugreifende Optik, die »visuelle« Wahrnehmung, genauso blind bleibt, wie eine vorweg schon die Bedeutung wissende »Denkmals«-Rezeption.« Rahn, S. 226. Auch wenn in unserer Diskussion ein ungerichtetes Sehen im Rezeptions- und nicht Produktionsprozess im Vordergrund steht, zeigt sich hier die genuine Bedeutung, die Produktivität eines solchen Sehens.

²⁰⁹ Unterstützt wird diese Zusammengehörigkeit häufig durch eine einheitliche Farbgebung.

verdrängt damit nicht einfach Raum, sondern schafft eine Räumlichkeit, die einen Freiraum für ein ungerichtetes Sehen bedeutet. Dass wir innerhalb dieses Freiraums an der Entstehung von Lebendigkeit beteiligt sind, betonen nachdrücklich die beiden Halogenglühbirnen, die man hier durchaus auch im metaphorischen Sinne als Keimzellen begreifen kann. Als Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung von Lebendigkeit erweisen sich das ungerichtete Sehen²¹⁰ sowie die von der Struktur dialektisch formulierte Grenze des gegebenen Raumes. Telljohann faßt somit den leeren Raum nicht einfach wie einen Behälter auf, in dem er seine Elemente platziert. Die wuchernde, unüberschaubare Struktur zeigt ihn und seine gegebenen Grenzen vielmehr als ihren Träger, und darin als eine Bedingung oder Notwendigkeit ihrer Darstellung²¹¹ Die nichthierarchische, weder Anfang noch Ende aufweisende vierteilige Struktur oder Figur weist uns doch immer wieder auf den Grund hin, vor dem sie erscheint: Es ist der konkrete Raum und kein abgetrennter fiktiver Bereich. Unser unmittelbares Umfeld ist somit auch die Grundlage für eine nicht vermittelte Form des Erlebens, sondern für eine unmittelbar erfahrbare Form der Lebendigkeit. Die Bewusstwerdung künstlerischen Arbeitens und künstlerischer Grundlagen, gepaart mit der beschriebenen Erfahrung von Lebendigkeit, lassen diese Arbeit Telljohanns auch wie ein „Experimentierfeld“ erscheinen. „Der Titel ›Millers‹ bezieht sich auf den amerikanischen Biochemiker Stanley Lloyd Miller, der 1953 zum ersten Mal Experimente zur Entstehung des Lebens in einer simulierten „Uratmosphäre“ durchführte. Ein Gasmisch (aus Wasserdampf, Wasserstoff, Methan und Ammoniak) setzte er elektrischen Entladungen aus und erhielt auf diese Weise ein Gemisch organisch-chemischer Verbindungen, die sogenannte »Ursuppe«, deren Bestandteile als Grundbausteine des Lebens angesehen werden. Peter Telljohann hat mit seiner Installation Millers Experiment gleichsam künstlerisch übersetzt und visualisiert. Sein Reaktionsgefäß ist gewissermaßen der vorgefundene Installationsraum, in dem die molekularen Formen unter dem Einfluß von Licht miteinander reagieren und neue

²¹⁰ Die Verbindung zum Licht als Keimzelle zeigt sich auch hier in der Reflexion des Lichts als eine elementare Voraussetzung des Sehens.

²¹¹ Die flächigen, körperhaften und offenen Formen besitzen in ihrer Anordnung und Zuordnung eine organisierende Kraft, die hier in der Realisierung der Gruppe *Millers* im Raum des Westfälischen Kunstverein Münster zu einer Vermittlung von Wandfläche und räumlicher Tiefe führt. Auch hier berühren wir ein bildnerisches Problem traditioneller Landschaftsmalerei: die Vermittlung von Fläche und Raum.

optische Strukturen ergeben. Der Evolution des Lebens setzt er eine Evolution der Formen parallel.²¹²

Darüber hinaus verleiht die „wachsende“ Struktur den räumlichen Gegebenheiten einen ausschnitthaften Charakter. Ihre energetischen Qualitäten können nicht von den Raumgrenzen blockiert werden. In der Installation von 1996 war es die kreisförmige Anordnung, die eine Weiterführung der Struktur in der Vorstellung des Betrachters evozierte.²¹³ Hier ist es die vierteilige, unüberschaubare und selbst Raumschaffende Struktur, die die Grenzen des Raumes öffnet und eine überbordende Eigenschaft der Struktur für die Vorstellung des Betrachters ermöglicht.²¹⁴ Die Vierteiligkeit, Offenheit und Mehrdimensionalität der Struktur, das dichte Nebeneinander und Übereinander sowie die Schichtung der Elemente veranlassen einen in der Anschauung untrennbaren Zusammenhang der Elemente.²¹⁵ Sie verschleifen sich miteinander wie in einem Netzwerk. Diese Verschleifung oder Verzahnung der Elemente bestimmt ihren immerwährenden Informationsfluß, der neben der Erfahrung des „Wachsens“ auch die Vorstellung eines Zusammenhanges über die materiellen Grenzen hinaus eröffnet, die Vorstellung eines „Weiterwachsens“. Da wir es also einerseits mit einer Bestätigung der räumlichen Grenze und andererseits mit einer in der Imagination sich öffnenden Grenze zu tun haben, setzt *Millers* einen Reflexionsprozess in Gang, der auf einen Zusammenhang jenseits der materiellen Grenzen zielt,

²¹² Brümmer, S. 5.

²¹³ Vgl. Kap. I.

²¹⁴ Der Bestätigung der räumlichen Grenze einerseits und ihrer Labilität andererseits entspricht auch die Notwendigkeit des Wechsels von Fernsicht – mit Bezug auf die Ganzheit des Raumgefüges, und Nahsicht – mit Bezug auf die Unüberschaubarkeit der Struktur.

²¹⁵ Innerhalb dieses Zusammenhanges gibt es keine Hierarchie, es sei denn der momentane Blickwinkel des betrachtenden Subjekts.

beziehungsweise über sie hinaus.²¹⁶ Der fragmentale Charakter von *Millers* bezieht sich also nicht nur auf das einzelne Element, sondern auf die gesamte Struktur.²¹⁷

Wir erfahren uns in einer Art Spannungsfeld zwischen Unbegrenztem und Begrenztem.²¹⁸ Bezogen auf die Frage der Räumlichkeit lässt sich zusammenfassend sagen: Der bedingte Raum ist den Elementen a priori als Bedingung der Möglichkeit ihrer Darstellung zugeordnet. Mit der Konzeption Telljohanns folgt aber eine weitere Räumlichkeit aus der Werkstruktur. Es handelt sich hierbei um eine Räumlichkeit des Übergangs, innerhalb derer sich die Gruppe *Millers* auf eine Unzugänglichkeit richtet. Wenn wir diese Problematik des Begrenzten und Unbegrenzten erweitern in Hinblick auf die Konzeption der Gattungsinterferenz, so lässt sich Folgendes anschließen.

Neben der Rückwendung des Werks auf plastische und skulpturale Voraussetzungen ist in dieser Arbeit Telljohanns auch die Erfahrung medialer Qualitäten des Bildes angelegt. Die Rahmen und rechteckigen Flächen scheinen dieses Thema zunächst nur in Form von Repräsentationen zu umspielen. Darüber hinaus können wir aber nun im Blick auf die erfolgten Ausführungen zu Ganzheit und Ausschnitt in der Gruppe *Millers* eine entsprechende These formulieren: Die Vorstellung eines über

²¹⁶ Es bleibt aber zu bedenken, dass es nicht die Absicht des Werks ist, die Materialität der Grenze oder der Struktur zu überwinden. Die materiellen Grenzen des Raumes bleiben der notwendige Spielraum, der in der sinnlichen Wahrnehmung begründete Anlass, um allererst die Vorstellung eines Zusammenhangs über die materiellen Grenzen hinaus zu erzeugen.

²¹⁷ Obwohl die einzelnen Elemente Eigenständigkeit besitzen, entwickeln sie durch ihre dichte Anordnung in der Anschauung ihrer Überschneidungen und Zusammenhänge einen fragmentalen Charakter.

²¹⁸ Neben diesem Vorstellungsbild von Ganzheit und Ausschnitt ist es auch das Verhältnis von Innen und Außen, welches zum bestimmenden Merkmal der Arbeit wird. Die in den Teilformen immer wieder auftauchenden Vertikal- und Horizontallinien veranschaulichen das Schema des konkreten Raumes (horizontale Ebene und vertikale Achse), in das sie als materielle Körper eingebunden sind. Neben der Veranschaulichung der äußeren Bedingungen scheinen sie mit ihren ebenso unterschiedlichen, wellenförmig bewegten Richtungsimpulsen ein inneres energetisches Potential freizusetzen. Die in dieser Arbeit bedeutsame Thematik der Natur beinhaltet diese Spannung. Die an Florales und Vegetables erinnernden Formen veranschaulichen Natur als äußeres, sichtbares Phänomen, wie sie genauso als fließende Strukturen die Vorstellung elementarer, nicht sichtbarer, aber wirkender Naturprozesse vermitteln. Die erwähnte Polarität von Ordnung und Chaos gibt innerhalb dieser Thematik Aufschluß über mögliche Verläufe von Naturprozessen.

die Materialität des Innenraumes hinausgehenden Zusammenhangs formiert sich als inneres Bild des Betrachters. Dieser so verstandene imaginäre Aspekt der Arbeit Telljohanns macht hier den bildhaften Anteil der Arbeit aus. Die Betonung der Horizontale als Ausdruck von Schwerelosigkeit, die Tatsache, dass viele Elemente von der Wand aus bestimmt sind, und auch die flächigen oder filigranen, teils überlängten Formen, geben den visuellen Hinweis auf diesen bildhaften Anteil der Arbeit.²¹⁹ Beachtenswert für die spezifische Raumentwicklung ist ebenso der Rückgriff auf eine mediale Prämisse der Zeichnung – die Linie. Die Beziehungen zwischen den Elementen werden begleitet von einem fortwährenden Dialog zwischen Elementen und Raum, veranlaßt durch lineare raumumschreibende und raumeinbeziehende Figurationen.²²⁰ Die Linie, so scheint es, erzeugt in ihrer gebogenen, geraden, gekrümmten oder unterbrochenen Ausformulierung eine Spannung zwischen Raum

²¹⁹ Darüberhinaus eröffnet die Werkerfahrung die Rückwendung auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt von bildhaften und skulpturalen bzw. plastischen Aspekten. Eine elementare Grundform ist in dieser Gruppe das immer wiederkehrende Rechteck. Als dreidimensionaler Körper, als Fläche, als Rahmen oder Sockel umspannt es seine verschiedenen Erscheinungsarten und buchstabiert verschiedene Voraussetzungen von Malerei und Skulptur. Und wenn wir diese Beobachtung hinsichtlich der Problematik der Gattungsinterferenz beleuchten, so scheint sich nun folgendes Bild abzuzeichnen. Die Gattungsinterferenz setzt in Telljohanns Konzeption eine Ausdifferenzierung unterschiedlicher medialer Prämissen voraus. Häufig haben wir es mit polaren Gegenüberstellungen zu tun, die mit Telljohanns kombinatorischem Verfahren interferierende Momente aufweisen. Nun ist aber eine weitere Qualität zu beobachten. Es ist die Rückwendung unterschiedlicher medialer Prämissen auf gemeinsame Ausgangspunkte. Hier ist es das Rechteck, welches ja schon die kleinste Einheit der aus Holz geschichteten und geschnittenen Elemente beschreibt.

²²⁰ Der Eindruck der Verschleifung von Element und Raum, von Innen und Außen, entsteht auch aus der künstlerischen Verfahrensweise, der des Schneidens der Formen aus geschichtetem Holz, mit identischen Holzeinheiten. Die ausgeschnittenen Formen, die in ihrer Breite derjenigen einer Holzeinheit entsprechen, halten den weggeschnittenen Teil als Negativform für die Vorstellung des Betrachters bereit. Auch die häufig auftretende kubische, sockelähnliche Basis, aus der die ausgeschnittenen fragilen Formen direkt herauswachsen, lassen die ehemals komplett kubische Form und das vertikal-horizontale Gerüst mitsprechen. Die Ausgangsbedingung des künstlerischen Verfahrens, die Schichtung identischer Holzeinheiten, lässt hier auch einen konzeptionellen Anteil der künstlerischen Arbeit Telljohanns erkennen. Die Teilformen sind vor ihrer Ausführung bis zu einem gewissen Grad planbar oder kalkulierbar, wie auch die zahlreichen Skizzen zu dieser Arbeit zeigen. Telljohanns Zusammenstellung und Anordnung, die zahlreichen Überschneidungen und Bezüge, stehen diesem Kalkül gegenüber.

und Figur sowie eine Befreiung der Form von ihrer materiellen Schwere. Auch dies unterstützt den Eindruck eines über den materiellen Raumes hinausgehenden Zusammenhangs.

IV.3. Die Thematik der Natur

Charakteristisch bleibt die Vorstellung der Uneinholbarkeit und Unzugänglichkeit jenes Zusammenhangs. Eine alte Frage aus dem Bereich der Landschaftsmalerei scheint hier in Telljohanns Arbeit neu aufzukeimen: das Verhältnis von Ausschnitt und Ganzheit. Sicherlich ist die Grundlage von Landschaftsmalerei und diejenige der Arbeit *Millers* denkbar unterschiedlich. Es handelt sich hier nicht um einen auf die Fläche übertragenen und ästhetisch gefaßten Landschaftsraum. In Telljohanns Konzeption ist die Gegebenheit ein real vorhandener Innenraum. Dennoch kann jenes Vorstellungsbild von Ganzheit und Ausschnitt in der Betrachtung entstehen. Dieses Bild muß sich aus den Gegebenheiten der Struktur und der Bedingung der räumlichen Grenze erst aufbauen, vermöge unseres Sehens erst „gefunden“ werden. Bedarf es in der Landschaftsmalerei eines Nachvollzuges des mittels der Malerei aufgezeigten Verhältnisses von Ganzheit und Ausschnitt, obliegt es hier der Verantwortung des Betrachters, jenen Bildfindungsprozess erst in Gang zu setzen.

Auch über ein Konstatieren der verschiedenen Grundlagen in der Landschaftsmalerei und Telljohanns Arbeit hinaus können wir das Werk nicht aus einer Tradition der Landschaftsmalerei ableiten. Dennoch bildet die Beschäftigung des Werks mit Natur im Zusammenhang mit der Frage nach Ganzheit und Ausschnitt einen Baustein in der Erschließung seiner Konzeption.²²¹ Dieser Baustein zeigt die Frage nach

²²¹ Telljohanns Werkstruktur lässt jene Fragestellungen von Ganzheit und Ausschnitt erkennen, die, wenn wir sie mit den Formen, die an florale Motive erinnern, oder auch mit der Erfahrung des „Wachsens“ in einen Zusammenhang bringen, in eine Diskussion um Landschaft oder allgemeiner Natur einbezogen werden können. Der Auseinandersetzung mit Natur „in geschlossenen Räumen schloß sich 1996 ein Werk in »freier Natur«, im öffentlichen Raum an: Im Steinfurter Landschaftspark Bagno entstanden im Rahmen des Projekts »Kunst – Natur – Raum« Arbeiten von drei Künstlern. Peter Telljohann schuf eine Freiplastik aus den Naturmaterialien Mörtel und Stein, die in einen Dialog mit der unmittelbaren Umgebung aufnimmt, und nannte sein Werk »Schwere Flora«. [Abb. 20] Neben einem Baum platzierte er auf einer Wiese eine abstrakt-organische Form, die auf dem Boden ruht und sich wie ein

(weiter auf der folgenden Seite)

dem Verhältnis von Subjekt und Realität sowie der Suche nach einer angemessenen Entsprechung dieses Verhältnisses. Diese Suche vollzieht sich im Werk immer über den Weg werk genuiner Fragestellungen. Sie bleibt also immer auf die Grundlage bildnerischen Handelns und insofern werk genuiner Problematik bezogen.

Im Anschluß an Ernst Blochs Vorstellung einer „Ungleichzeitigkeit“ betont Gérard Raulet²²² die Schwierigkeiten einer angemessenen Wahrnehmung von Natur und die Einsicht, dass es eine vollkommene Vermittlung von Subjekt und Natur „im Hier und Jetzt“ nicht geben kann. Mit Bezug auf ein Verhältnis von Subjekt und Landschaft differenziert Raulet: „Zu unterscheiden ist die Ungleichzeitigkeit der vom Subjekt unvollkommen anerkannten wirklichen Landschaft von jener anderen, gleichsam »absoluten« Ungleichzeitigkeit der zeitentrückten Versöhnung.“ Eine Vermittlungsstrategie dieser Ungleichzeitigkeiten, so Raulet, erreiche die Gartenlandschaft im 18. Jahrhundert. Entscheidend sei hier eine Annäherung von Subjekt und Natur, die sich über den Einbezug menschlicher Aktivität vollziehe. Der im Park „Wandelnde“, die menschliche Tätigkeit werde zur vermittelnden Kraft. Hinzu kommt eine Auffassung des Gartens, die einer Annäherung an eine offene Landschaft gleicht. Hierbei geht es um eine Verbindung von begrenztem Garten und grenzenloser Natur. „Das zuletzt unterscheidet den englischen Garten vom Garten Eden,

Baum oder Ast verzweigt. Die Freiplastik ist durch und durch aus Pflastersteinen aufgemauert. Von Beginn des »Stammes« bis zu den Enden seiner »Zweige« nimmt die Größe der Blaubasaltquader ab. Auf diese Weise hat Peter Telljohann den natürlichen organischen Wachstumsprozess in die Gestaltung der Plastik und in den Akt des Mauern aufgenommen und ihn zugleich veranschaulicht. Schicht für Schicht wuchs das Kunstwerk aus dem Boden, wurde immer dicker und schwerer und differenzierte bzw. verzweigte sich in immer kleinere Teile, fügte sich aber auch immer mehr zu einer geschlossenen Form zusammen. In Relation zu den zellenartigen, »ausgewachsenen« Bausteinen des Stammes, sind die der »Zweige« bis hin zu den »Spitzen« entsprechend ihres »Wachstumsstadiums« kleinformatiger. Die Platzierung der begehbaren Plastik wurde bewusst gewählt, leitet doch das einen Gegenstand (Baum) und einen Prozess (Wachstum) abstrahierende Gebilde vom aufrecht stehenden voluminösen Baum wie ein plastischer Schatten in die weite Fläche der Wiese über. Auf diese Weise betont Telljohann das transitorische Moment von Kunst: Sein Kunstwerk fungiert nämlich nicht nur als Bindeglied zwischen Volumen (Baum) und Fläche (Wiese), sondern in ihm spiegelt sich auch mit der Verbildlichung des Wachstumsprozesses die vierte Dimension, die Zeit, als Erscheinungsform der Natur. Konzeptionell begibt sich Telljohann hiermit auf das Terrain der land art; er geht als Kunstschaffender in die Natur und gewährt Einsichten in die Verfasstheit von Natur und Kunst.“ Brümmer S. 7f.

²²² Gérard Raulet *Natur und Ornament*, Darmstadt (1987) [=Raulet].

der furchtsam von der äußeren Welt abgesondert wird; auch vom französischen Garten, der die »Natur« in einen umhegten, umzäunten Bezirk einbezieht und begrenzt.²²³ Der Einbezug des Menschen, seine Tätigkeit, lässt die „prozesshafte Figur einer verwirklichten Vermittlung“ entstehen. „Im Gegensatz zur Ungleichzeitigkeit des zeitentrückten Goldenen Zeitalters wird somit der Versuch gemacht, das Paradies in der konkreten Gestalt einer existierenden Landschaft hier und jetzt zu verwirklichen.“²²⁴

Diese Äußerungen lassen für unseren Zusammenhang folgende Fragen sichtbar werden: Es geht in der genannten Ungleichzeitigkeit um eine Kluft zwischen Mensch und Natur, also um die Frage, wie wir Natur überhaupt erkennen und erfahren können, wie wir sie beschreiben und vermitteln können? Wie lässt sich ein Verhältnis von Mensch und Natur allererst erstellen? Und drückt sich in diesem Verhältnis auch die Erfahrung eines Zusammenhangs im Sinne einer Totalität oder Ganzheit aus? Raulets Beispiel jener Gartenkunst soll gerade in der verwirklichten Unmittelbarkeit von Mensch und Natur eine Vorstellung von Ganzheit erzeugen.

Für die Interpretation Telljohanns ist nun folgende Argumentation naheliegend. Die Werkstruktur der Arbeit *Millers* und die daran geknüpfte Tätigkeit des ungerichteten Sehens lösen, wie beschrieben, eine unmittelbare Erfahrung von Lebendigkeit aus. Diese Erfahrung kann im Betrachter die Vorstellung von Wachstum und Natur erwecken. Die Analogie erfolgt also über den Weg der unmittelbaren Erfahrung der Werkstruktur. Vergleichbar zu Raulets Beispiel ist die Unmittelbarkeit der Teilhabe des Erfahrenden, nur ist sie hier an den abgegrenzten Bereich eines Innenraumes und an die artifizielle Grundlage der bildnerischen Mittel gebunden. Indem die Struktur eine über ihre Materialität und über die Grenzen des Raumes hinaus weisende Tendenz entwickelt, entsteht bezogen auf die Thematik von Natur folgendes Bild: Natur besitzt keinen spezifischen Ort, Natur erscheint prozesshaft und gebunden an ein Subjekt.²²⁵ Das Werk zeigt eine Erfahrbarkeit und Erlebbarkeit von Natur durch das

²²³ Raulet, S. 51.

²²⁴ Raulet, S. 50f.

²²⁵ In Telljohanns Konzeption bedeutet das auch, dass Erfahrungen mit Natur in diesen Prozess mit einfließen, ohne dass die Werkstruktur sie als eine feststehende Größe für Natur etablieren würde. Die amorphen und floralen Formen der Gruppe *Millers* und die im Werk Telljohanns immer wieder auftauchende,

(weiter auf der folgenden Seite)

Subjekt, andererseits ist aber damit die von Raulet angeführte Ungleichzeitigkeit von Subjekt und Natur nicht aufgehoben. Telljohanns Konzeption lässt vielmehr einen künstlerischen Standpunkt erkennen, innerhalb dessen gerade jene Ungleichzeitigkeit thematisch ist. So entzieht sich in der Gebundenheit von Natur und Subjekt zum einen die Frage danach, was Natur letztendlich sein könnte, jeglicher definitiver Antwort, und zum anderen ist mit Telljohanns Entwurf Natur nicht als geschlossene Ganzheit bestimmt.

IV.3.1 Transcensus

Gleichwohl scheint in *Millers* „die Idee von Natur als einem – den Menschen einschließenden – Ganzen, die Idee von der »wahren« Natur als Konstante“ nicht aufgehoben zu sein.²²⁶ Die historische Veränderung der nach Rolf Wedewer dennoch bleibenden Frage nach einer Ganzheit von Natur reflektiert dieser anhand des Begriffs Transcensus, der innerhalb der theoretischen Überlegungen Joachim Ritters eine bedeutende Rolle spielt.²²⁷ In Ritters Überlegungen steht „im unmittelbaren, d.h.

entindividualisierte Form des Berges, und auch Ordnung und Chaos stehen für diese Erfahrungen und Vorstellungen.

²²⁶ Wedewer, S.111.

²²⁷ Joachim Ritters philosophische Figur ist die einer Kompensation, die eine Entzweiung der Gesellschaft bzw. der Moderne voraussetzt und ausgleicht. „Im Jahre 1963 erschien ein Aufsatz von Joachim Ritter über *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft* [...]. Das Argument selbst ist so bekannt, dass ich es hier nur kurz in Erinnerung zu bringen brauche. Die Geisteswissenschaften, so Ritter, setzen die erstmals von Kant, vor allem dann von Hegel unter dem Begriff der »Entzweiung« beschriebene Verfaßtheit der modernen Gesellschaft voraus. Die einseitige Orientierung der Moderne an nutzender und verfügbarer Herrschaft über die Natur ermöglicht die mit der französischen Revolution realisierte Freiheit und Gleichheit des Menschen, zahlt dafür aber den Preis seines Herausfallens aus Geschichte und Herkunft. Diese Abstraktheit eines »einzig durch Bedürfnis und Arbeit vermittelten Naturverhältnisses des Menschen« ruft die Geisteswissenschaften auf den Plan. Sie sind »Organe geistiger Kompensation«. Sie gleichen die Geschichtslosigkeit der Moderne aus, sie machen sich zum Anwalt historischen Bewahrens und erinnernder Vergegenwärtigung dessen, was eine im Prinzip befreite und egalitäre Gesellschaft außer sich setzen muß. Als konkretisierende Exemplifikation dieser Kompensationsthese liest sich Ritters Studie über *Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, erschienen ebenfalls im Jahre 1963. In Form einer Kontrastierung von Petrarca's Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux und Schillers *Spaziergang*

(weiter auf der folgenden Seite)

bedingenden Zusammenhang mit der ästhetischen Vergegenwärtigung der »transcensus«, das Hinausgehen in die freie, nicht angeeignete und als solche unvertraute Natur. Die Unvertrautheit der Landschaft bedingt die Möglichkeit, dass sie als eine ästhetische gesehen werde. Die angeeignete Landschaft wird zum Gegenüber, »gegen die sich die ästhetische Landschaft – die erworbene Vertrautheit mit der Natur ignorierend – durchsetzen muß.«²²⁸ Das bedeutet, eine „prinzipielle Dichotomie von Natur und Kultur ist zwar in dieses Verständnis mit einbezogen, zugleich [ist] aber wesentlich die Gewißheit, diese Dichotomie – (geschichtlich hier ausgeprägt in der gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit von freier und angeeigneter Natur) – ästhetisch aufheben zu können.“²²⁹ Da aber die Bedingung dieser Konzeption – „dass es noch eine Trennung von gesellschaftlich angeeigneter und davon »freier« Natur gibt – kaum mehr erfüllt ist“²³⁰, sieht Wedewer in dem angesprochenen Begriff des Transcensus die Möglichkeit einer Inanspruchnahme für die Moderne unter veränderten Vorzeichen. Allerdings bezieht sich dann die ästhetische Vergegenwärtigung nicht nur auf „die aktuelle Vermittlung von etwas Vergangenen, Verlorenem“, sondern kann „auch verstanden werden im Sinne der Veranschaulichung von etwas direkt und unmittelbar nicht Zugänglichem, das mithin in der Veranschaulichung, in anschaulicher Vergegenwärtigung – wirklich wird.“²³¹ Wedewer legt hier also das Gewicht nicht in die Waagschale des Verlustes von Ganzheiten als vielmehr in diejenige der Analogiebildung eines unmittelbar nicht Erreichbaren, einer unmittelbar nicht zugänglichen Ganzheit. Hier liege die Chance künstlerischer Werke bzw. ihrer angemessenen Erfahrung. Warum Werke jeweils „Wegzeichen ins Unbekannte“²³² sein können, wird mit der Bestimmung ihrer Erfahrung begründet.

sucht Ritter hier zu zeigen, wie auch die ästhetische Erfahrung von Natur als Landschaft die Entzweiung der Moderne voraussetzt.“ Rainer Warning *Kulturkritik einer sentimentalischen Natur (Jean-Jacques Rousseau)*, in: Rüdiger Bubner/ Burkhard Gladigow/ Walter Haug (Hg.) *Die Trennung von Natur und Geist*, München (1990), S. 79-91, S. 79.

²²⁸ Joachim Ritter *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: (ders.) *Subjektivität*, Frankfurt/M. (1974), S.141-190, S. 184.

²²⁹ Wedewer, S.127.

²³⁰ Wedewer, S.127.

²³¹ Wedewer, S.127 f.

²³² Wedewer, S.121.

„Nun kommt freilich alles darauf an, was genau wir unter Erfahrung verstehen. Legen wir zugrunde, dass das Bild (bzw. Werk) – darin analog zur Theorie – Wirklichkeit be-deutet²³³ und damit recht eigentlich erst konstituiert und doch qua Ähnlichkeitsrelationen auf vorgängige Wahrnehmung mithin Erfahrung bezogen bleibt, dann stellt sich dieses Verhältnis so dar, dass Wahrnehmung und Erfahrung im Bild übergriffen werden. Eine solche Verschränkung definiert – nichts anderes, als dass Erkennen und Wirklichkeit zueinander in einem Wechselverhältnis stehen – Erfahrung als einen dialektischen Begriff, wie ihn Gadamer analysiert hat. Das heißt, wir dürfen Erfahrung nicht linear auf ein Resultat hin betrachten, denn damit wird »der eigentliche Prozess der Erfahrung übersprungen. Dieser Prozess nämlich ist ein wesentlich negativer. Er ist nicht einfach als die bruchlose Herausbildung typischer Allgemeinheiten zu beschreiben. Diese Herausbildung geschieht vielmehr dadurch, dass ständig falsche Verallgemeinerungen durch die Erfahrung widerlegt, für typisch Gehaltenes gleichsam enttypisiert werden. Das prägt sich schon sprachlich darin aus, dass wir in einem doppelten Sinne von Erfahrung sprechen, einmal von den Erfahrungen, die sich unserer Erwartung einordnen und sie bestätigen, sodann aber von der Erfahrung, die man »macht«. Diese, die eigentliche Erfahrung, ist immer eine negative. Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, dass wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat also einen eigentümlich produktiven Sinn. Sie ist nicht einfach Täuschung, die durchschaut wird und insofern eine Berichtigung, sondern ein weitergreifendes Wissen, das erworben wird. Es kann also nicht ein beliebig aufgelesener Gegenstand sein, an dem man eine Erfahrung macht, sondern es muß so sein, dass man an ihm ein besseres Wissen nicht nur über ihn, sondern über das was man vorher zu wissen meinte, also über ein allgemeines gewinnt. Die Negation, kraft deren sie das leistet, ist eine bestimmte Negation. Wir nennen diese Art der Erfahrung dialektisch [...]. Die Dialektik der Erfahrung hat ihre eigene Vollendung nicht in einem abschließenden Wissen, sondern in jener Offenheit für

²³³ „Tatsächlich ist die »Theorie denn ja – auch und erst recht im Verständnis der modernen Wissenschaftstheorie – kein »realistisches« Prinzip. Mit anderen Worten: Theorie ist keine »Darstellung« von Realität, sondern deren jeweilige Bedeutung, und zwar im Modus des überschreitenden Entwurfs.“ Wedewer, S. 118.

Erfahrung, die durch die Erfahrung selbst freigespielt wird.«²³⁴ Schließen wir hier an, so dürfte nun auch der Begriff Transcensus in einer Weise beleuchtet werden, in der nicht das Hinausgehen in eine unvertraute, das heißt: nicht angeeignete Natur, sondern die Offenheit der Erfahrung selbst im Vordergrund steht. Das bedeutet, dass die Dimension des Unvertrauten nun weniger in Abhängigkeit von den tatsächlichen Verhältnissen wie denjenigen von angeeigneter oder nicht angeeigneter Natur steht, sondern vielmehr in Abhängigkeit von der erwähnten Verschränkung von Erkennen und Wirklichkeit.

Die Werkstruktur provoziert durch ihre Vielteiligkeit und Unüberschaubarkeit jene Negation, die nach Gadamer kein abgeschlossenes Wissen über den Gegenstand bedeutet. Die Betonung liegt hier also nicht auf einem zu erreichenden Ziel, sondern auf dem Erfahrungsprozess selbst – als eine Verschränkung von Subjekt und Werkstruktur, von Erkennen und Wirklichkeit.²³⁵ Schließt die Erfahrung der unvorhersehbaren und überquellenden Strukturentwicklung in der offenen Werkgestalt *Millers* so die Möglichkeit des Unvertrauten mit ein? Die Frage würde demnach lauten, in welcher Weise die Thematik von Ganzheit und Ausschnitt und diejenige des Transcensus im Werk Telljohanns zueinander stehen.

IV.3.3 Das Verhältnis von Ganzheit und Ausschnitt

Hierzu bedarf es einer erneuten Betrachtung der Frage von Ganzheit und Ausschnitt, dieses Mal im Focus des Verhältnisses beider Aspekte. Max Imdahls Ausführungen der Beziehung von Fragment und Totalität im Werk Claude Lorrains und Barnett Newmans²³⁶ verschaffen einen Einblick in die Problematisierung und Spezifizierung dieses Verhältnisses.

Im Vergleich beider künstlerischer Auffassungen wird deutlich, dass es sich in Lorrains Arbeit um eine geschlossene und in Newmans Arbeit um eine offene Ganzheitsvorstellung handelt. „Claude Lorrains Bild ist ein Landschaftsbild. Ihrer Natur

²³⁴ Hans Georg Gadamer *Wahrheit und Methode*, Tübingen (1975), S. 335.

²³⁵ Diese Verschränkung von Erkennen und Wirklichkeit, lässt auch im Werk *Millers* den zu betrachtenden Gegenstand nicht beliebig oder austauschbar erscheinen.

²³⁶ [Abb. XI und XII].

nach ist die Landschaft weit ausgedehnt, sie hat keine bestimmbar Grenzen, sie ist eine Kontinuität ohne bestimmbar Anfang und ohne bestimmbar Ende. Zur unbestimmbar Weite der Landschaft verhält sich das viereckige Bild als Ausschnitt, als Fragment, gleichsam – um wiederum in der Kunsttheorie der Renaissance zu reden – als Fenster. Bedenkt man alles dies, so ist das Bild das Fragment einer unbegrenzten landschaftlichen Kontinuität, aber das Bild ist als dieses Fragment zugleich eine kompositionelle Ganzheit, also selbst eine Totalität. Gerade das gehört zur unbedingt harmonikalen Aussagekraft des Bildes von Claude Lorrain: Man kann sich die Struktur der eigentlich bildüberschreitenden Landschaft nicht grundsätzlich anders vorstellen, als die Struktur des Bildes selbst ist. Insofern das begrenzte Bild als ein in sich streng geregeltes, endgültiges und unveränderliches Ordnungsgefüge eine Totalität ist, macht es auch die Landschaft, zu der es sich als Ausschnitt oder als Fragment verhält, begreifbar als eine ebenfalls in endgültigem Ordnungsgefüge strukturierte (oder strukturierbare) und letzten Endes selbst begrenzte (oder begrenzbare) Totalität. Das *Quantum discretum* nämlich der bildlich begrenzte und gerade auch in seinem Verhältnis zu den Bildgrenzen zu einer Ganzheit komponierte Landschaftsausschnitt definiert das die Bildgrenzen notwendig überschreitende *Quantum continuum* der Landschaft selbst als eine ebensolche Ganzheitsstruktur. Dabei ist – auch das muß erwähnt werden – die Position des Beschauers im Bezug auf die Komposition des Bildes wie auch auf die bildübergreifende Landschaft als zentrisch bestimmt und bestimmend: Die Ortsgewissheit des Beschauers ist konstitutiv für die Ganzheit von Landschaftsbild und Landschaft und – wenn man so will – mitgemalt. [...] Sodann aber unterscheidet sich Claudes Landschaftsbild auch und besonders von einer solchen Bildlichkeit, die eine vorgegebene Ganzheitsgestalt entgrenzt oder sogar transformiert in den Ausschnitt aus einer selbst nicht mehr definierbaren Sphäre. Ein Beispiel dafür ist das Bild »Jericho« von Barnett Newman. [...] Als gleichschenkeliges Dreieck ist Newmans Bild eine Totalität, und dennoch soll diese aus der nahen Distanz des Beschauers unüberschaubar bleiben. Zudem ist das Dreieck gestört, sogar zerstört durch einen senkrechten, intensiv roten und nur wenige Zentimeter breiten Streifen. Der rote Streifen kann die Symmetrieachse des Dreiecks einerseits bestätigen, sie andererseits aber – mehr noch – stören und in Frage stellen. Mit seinem linken Rand gibt der rote Streifen die Symmetrieachse an, insgesamt aber ist er von der Symmetrieachse nach rechts hin abgerückt.[...] Im unteren Bildbereich bleibt diese Verrückung noch undeutlich, sie wird jedoch um so deutlicher, je mehr der

Blick hinaufgelangt. Für die Anschauung steigert sich die Verrückung des roten Streifens gemäß der Blickbewegung von unten nach oben. Man sieht deutlich, dass die Spitze des roten Streifens mit dem oberen Winkel des Dreiecks nicht völlig übereinstimmt, und deswegen wird der rote Streifen zum sichtbaren Ausdruck eines Aufwärts über den oberen Winkel des Dreiecks hinaus. Der Aufwärtsimpuls des roten Streifens verletzt die geschlossene Totalität des Dreiecks gerade dort, wo das Dreieck seine größte Stabilität und mithin seine härteste Grenze hat. Die Totalität des gleichschenkligen Dreiecks bleibt unerfüllt, sie bricht sogar auf und wird zum Fragment von etwas, das außerhalb des Bildes ist: Die Totalität des Dreiecks wird zum Fragment eines grenzüberschreitenden und unausmeßbaren Plus.(...) Das bildüberschreitende Plus hat selbst kein bestimmtes Aussehen, als grundsätzlich Unfassliches wird es dennoch erfahrbar. Es wird erfahrbar durch die bildgestiftete Spannung zwischen Totalität und Fragment: Die Totalität wird erfahrbar angesichts des totalen gleichschenkligen Dreiecks, welches das Bild tatsächlich verkörpert, und das Fragment wird erfahrbar angesichts des roten Streifens, der die Totalität des Dreiecks verletzt.²³⁷

Das von *Millers* gestiftete Verhältnis zwischen Ganzheit und Ausschnitt lässt sich mit den künstlerischen Arbeiten Claude Lorrains und Barnett Newmans nun genauer verstehen. In Telljohanns Werk handelt es sich nicht um eine geschlossene, sondern wie im Falle Newmans um eine offene Ganzheitsvorstellung. Die Vorstellung von Ganzheit ist jedoch nicht wie in Newmans Werk durch das Dreieck vorgegeben, sondern muß, wie oben beschrieben, mit Hilfe unseres Sehens erst „gefunden“ werden. In *Jericho* ist die Totalität des Dreiecks zwar gestört und steht dem Betrachtenden in der Nahaussicht als Ganzheit nicht vor Augen, aber sie ist dem Werk selber explizit eigen. In *Millers* entsteht der ausschnittshafte Charakter nicht aufgrund einer Störung der Totalität, denn der Zusammenhang der Elemente ermöglicht von vornherein weder Unverrückbarkeit noch Überschaubarkeit der Struktur als Ganzheit. Die verschiedenen Teile der Arbeit *Millers*, die weder als Einzelne noch als Zusammenhang eine unverrückbare Totalität aufweisen, bieten aber aufgrund ihrer zu sehenden Korrespondenzen und zu imaginierenden Fortführbarkeiten einen Verweis auf Ganzheit.

²³⁷ Max Imdahl *Bildbegriff und Epochenbewusstsein* [= Imdahl Bildbegriff] in: Gottfried Boehm (Hg.) *Max Imdahl, Gesammelte Schriften Bd. III*, Frankfurt/M. (1996), S. 518-557, S. 545 ff.

Die Werkstruktur ist also der Anlaß oder die Möglichkeit für den Betrachtenden, in seiner Tätigkeit des Sehens und Imaginierens zumindest die Frage nach einer Ganzheit zu formulieren.

Wie verhält sich das Werk als Ausschnitt zu einem „werküberschreitenden Plus“? Indem die Elemente mit unserem aktiven Sehen einen Zusammenhang ausbilden, der mal dichter und mal lockerer erscheint, der als Ganzheit aber nicht zu überschauen ist, kann sich auch für das „werküberschreitende Plus“ nicht die Vorstellung einer Ganzheit im Sinne einer geschlossenen Einheit ausbilden. Die Unvorhersehbarkeiten des, je nach Blickrichtung sich verändernden jeweiligen Zusammenhangs, lassen aber die Fortführbarkeit selber als dauerhaft erscheinen.²³⁸ Vergleichbar zur Konzeption Newmans ist es die Unfaßlichkeit des werküberschreitenden Plus.²³⁹ Auch *Millers* erscheint damit als Ausschnitt eines nicht zu definierenden Plus und beinhaltet damit die Vorstellung des Unvertrauten.

²³⁸ Thomas Deecke erwähnt in seinen „Anmerkungen zu Peter Telljohanns Millers“ Auguste Rodins *L'homme qui marche* [Abb. IX] und weist damit auf die Produktivität einer Konzeption, die auf Offenheit zielt. „Rodin war nicht interessiert, einen bestimmten Schreitenden darzustellen, [...] sondern das abstrahierte Schreiten an sich, das Halten der Balance, den Augenblick zwischen Stand und Vorwärtsbewegung. Dargestellt allein mit Hilfe des Körpers und der Beine. Die Ästhetik des Torso [...] ist bei Rodin bewußt eingesetztes bildnerisches Mittel zur Konzentration auf das Wesentliche.“ Thomas Deecke *Anmerkungen zu Peter Telljohanns Millers*, in: *Kat. Diskrete Zerstreung*, Münster 1992, S. 37. Bedeutend erscheint uns hier das Beispiel der Darstellung des Schreitens von Rodin als einen Augenblick zwischen Stand und Vorwärtsbewegung. Jeder zu sehende Teil der Arbeit *Millers* zeigt sich als ein im Moment sich ausbildender Zusammenhang und zielt gleichermaßen auf ein „Weitergehen“.

²³⁹ Vergleichbar zu Imdahls Interpretation von Newmans *Jericho* lässt sich für *Millers* zeigen: Das unanschauliche Plus wird durch das Werk erfahrbar, indem es im Werk *Millers* als nicht fassliches erscheint. „Das eigentlich unanschauliche und unfassliche bildüberschreitende Plus wird als ein prinzipiell unfassliches erschließbar, allerdings wird seine Unfasslichkeit insofern fasslich, als fasslich wird, dass sie im Medium geometrischer Ordnung nicht fasslich werden kann.“ Imdahl *Bildbegriff*, S. 547. Bezogen auf eine Verortung des Betrachtenden können wir anschließen: Indem das Werk sich auf den gegebenen Raum bezieht und gleichzeitig ein werküberschreitendes Plus beinhaltet, erfahren wir uns innerhalb der Werkbetrachtung immer wieder in einem wie oben beschriebenen Spannungsfeld, in einer Räumlichkeit des Übergangs. Eine definite Verortung des Betrachtenden im Verhältnis zum Werk ist insofern auch in der Arbeit *Millers* nicht möglich.

IV.4 Werkstruktur und Rezeption

Diese Erfahrungsqualität geht mit jenem offenen, nicht-zielgerichteten Erfahrungsprozess einher, bzw. sie ergibt sich erst aus diesem. Indem es sich bei der Arbeit *Millers* nicht um einen fiktiven und insofern von uns abgetrennten Bereich handelt, ist auch unsere unmittelbare Teilhabe um so entscheidender für das zu erfahrende Potential der Arbeit als Teil eines nicht zu definierenden Plus.

Wenn wir an dieser Stelle den Begriff des Transcensus wieder aufnehmen, so ist um so deutlicher, dass in Telljohanns Konzeption die Vergegenwärtigung eines Unvertrauten (hier im Sinne eines unfaßlichen werküberschreitenden Plus) an eine Werkstruktur gebunden ist, die sich auf den Raum und die Situation des Betrachtenden bezieht.²⁴⁰ Diese Bezogenheit erlaubt eine Analogie zur Tätigkeit des Wanderns. „Ein Mensch nimmt sich mit, wenn er wandert. Doch ebenso geht er hierbei aus sich heraus, wird um Flur, Wald, Berg reicher. Auch lernt er, buchstäblich, wieder kennen, was Verirren und was Weg ist [...]. »Wandern«, das heißt nichts anderes, als hinaustreten aus der Stadt, dem Symbol der Aneignung von Natur, wobei »Wandern« notwendig Freiheit einschließt von jeglichem Zweck. Mit dem Hinweis, dass der »Wanderer« wieder lernt, was »Verirren« ist, wird eine weitere Bedingung einer das Faktische übergreifenden, wiewohl darin begründeten Erfahrung angezeigt: die Begegnung mit dem Unvertrauten“.²⁴¹

Dieses Vorstellungsbild des Wanderns konkretisiert sich in *Millers* über das aktive Handlungsmoment des sich im Raum bewegenden Rezipienten, insbesondere aber durch das beschriebene „befreite Sehen“. Der nicht-fixierende, sich im Chaos „verirrende“ und doch immer wieder Rhythmus und ordnende Strukturen erfassende Blick erlaubt diesen Vergleich und lässt nochmals an die Vorstellung Rahns vom „Plastischen“ als einen Vollzug und nicht Nachvollzug von Wirklichkeit denken.

²⁴⁰ Hier weisen wir nochmals auf den Zusammenhang von Vergegenwärtigung und Transcensus hin, der auf eine Veranschaulichung eines direkt nicht Zugänglichen zielt, bzw. auf dessen Verwirklichung durch Veranschaulichung.

²⁴¹ Dieses von Wedewer angeführte Bild des Wanderns, das Ernst Bloch in Parallele zum geschichtlichen Prozess denkt, betont nochmals den tätigen, nicht-zielgerichteten Vollzug des Subjekts und ein daraus entstehendes Verhältnis von Subjekt und Realität. Ernst Bloch *Tübinger Einleitung in die Philosophie I*, Frankfurt/M. (1975), S.63. Zit n. Wedewer, S. 112 f.

Dennoch handelt es sich nicht um die Problematik einer künstlerischen Organisationsform, die Manfred Schneckenburger „Plastik als Handlungsform“²⁴² nennt. Auch wenn *Millers* Handlungsmomente des Betrachtenden mit einbezieht, handelt es sich weder um eine Instrumentalisierung der Werkstruktur noch um einen unmittelbaren Körpereinsatz des Betrachtenden, wie wir es etwa sehr konkret in der Arbeit Franz Erhard Walthers²⁴³ vermittelt bekommen. „Walther hat die Instrumentalisierung der Plastik nicht nur am konsequentesten durchdacht und praktiziert und zur Grundlage seines gesamten Werks gemacht. Seine Skulpturen als »Handlungsanweisungen« oder »Handlungsfelder« beziehen sich stets auf körperliche Positionen,

²⁴² Dieser „Hilfsbegriff“ beschreibt eine sich in den sechziger Jahren entwickelnde Auffassung von Plastik, „die ihre Rolle wie die des Rezipienten neu bestimmt. Die Parallelität zum Aufkommen der »performances« ist kein Zufall. Diese Plastik ruht nicht autonom in sich. Sie ist weder Objekt noch bloßes Ambiente, sondern fordert die Aktion eines »Benutzers. [...] Ihr plastischer Sinn liegt weniger in ihrer Struktur als in unserem Umgang mit dieser. Sie ist weniger Formgebilde als Instrument oder Katalysator. [...] Eine Bedingung der Plastik als Handlungsform ist, dass sie im realen Raum in der realen Zeit aufgenommen wird. Sie öffnet sich damit für eine Alltagswirklichkeit, deren Kategorien sie teilt. Das Happening und das New Theater waren damit in den sechziger Jahren vorausgegangen, aber der erweiterte Verhaltensraum der Plastik führt zusätzliche Positionen ein und verschafft einer alten Kontroverse neue Aktualität. [...] 1967 hatte Michael Fried in der Abwehr gegen Happening und performance, Kinetik und Land art deren »theatracility« verworfen und den Kampf gegen die Mischformen von Kunst und Leben zum Kampf um das Überleben der Kunst proklamiert [...]. Kriterium für den Sündenfall war der Ablauf in der Zeit, der nun einmal zum Theater gehöre. Dahinter stand der rigorose Purismus Clement Greenbergs, der nur noch die »reine« Malerei, die »reine« Plastik in ihrer vollen Autonomie duldet. Greenberg schon 1949: »Die Formen der neuen Plastik haben eine selbstverständliche physische Realität, so unabhängig und gegenwärtig wie die Wohnung, in der wir leben, und die Möbel, die wir benutzen.« [...] Er zielte damit auf den Eigenraum der Plastik, die sich nicht mit Wohnung oder Möbel mischt (oder gar zu beidem wird), sondern ein immanentes räumliches Bezugssystem aufbaut. Kein Zweifel, dass hier eine konsequente Gegenposition zur Plastik als Handlungsraum vorausformuliert ist.“ Manfred Schneckenburger *Plastik als Handlungsform*, in: *Plastik als Handlungsform, Kunstforum international* Bd. 34 (1979), S. 20-31, S. 21. Sicherlich können wir für Telljohanns Konzeption sagen, dass auch sie auch hinsichtlich räumlicher und zeitlicher Aspekte nicht vollständig in der Alltagswirklichkeit aufgeht. Struktur und Erfahrung der künstlerischen Arbeiten Telljohanns sorgen immer auch für eine Grenzziehung zur Alltagserfahrung. Ohne Telljohann in eine Reihe mit der „Plastik als Handlungsform“ stellen zu können, ist die diskutierte Bedeutung des Körpers und des Raumes innerhalb dieser künstlerischen Problematik, wie auch die Art und Weise der Rezeption und Erfahrung, für die Spezifik des Telljohannschen Konzept nicht ohne Belang.

²⁴³ [Abb. XIII].

Konstellationen, Bewegung, Gegenbewegung, In sich Stehen, Bei sich Stehen ...“ Sowohl die landschaftliche, die Horizontale und die Fortführbarkeit betonende Morphologie des Zusammenhangs der Elemente in der Arbeit *Millers*²⁴⁴, als auch die figurative, die Senkrechte betonende Morphologie, erscheinen wie ein Hinweis auf körperliche Positionen.²⁴⁵ Die Erschließung des Werks erfolgt jedoch immer noch vornehmlich über das Sehen und die Imagination. Sie verwehren sich gegen ein Ritual der Benutzung.²⁴⁶ In der Konzentration auf das Gefühl des eigenen Körpers, der zum »inneren Erfahrungsraum« wird und zur äußeren Welt vermittelt, liegt der wichtigste Ansatz, den F.E. Walther seit 1961 ausbildet. Auch Telljohann bezieht sich auf den Körper als einen inneren Erfahrungsraum, hier spielen zwar Bewegungsmomente des Betrachtenden, aber keine konkreten Handlungsanweisungen eine Rolle. Die Unberührbarkeit und Distanz der häufig filigranen, letztendlich sperrig erscheinenden Arbeit *Millers* lassen weder den Körper des Betrachtenden noch die Werkstruktur zum Instrument werden. Die Rückbezogenheit auf das Selbst des Betrachtenden, auf seine eigene physische und geistige Existenz, vollzieht sich vornehmlich über die Anschauung als ein Zusammenspiel aus Sehen und Imaginieren. Paradigmatisch zeigt sich dies in der intermedialen Struktur flächenbezogener Frontalität und räumlicher Dreidimensionalität. Die Öffnung der Werke zur Umgebung, insbesondere zum Boden als Handlungsspielraum, und damit zur körperlichen Existenz des Be-

²⁴⁴ So ist die Verbindung von „Plastik als Handlungsform“ und „horizontaler Plastik“ als eine, in der Boden und Umgebung ein Teil der Plastik werden, auch für unseren Zusammenhang relevant. Denn obwohl sich die Elemente immer auch von ihrer Umgebung abgrenzen, eine gewisse Autonomie bewahren (vgl. vorherige Fußnote), agiert der Boden in der Arbeit *Millers* als Teil der Plastik, wie im übrigen die Wand auch. Bleiben wir zunächst bei der Bedeutung des Bodens und damit bei der Horizontale, so ist damit auch unsere aktive Erschließung der Arbeit gefordert. Denn wie Schneckenburger mit Bezug auf Otto Friedrich Bollnow argumentiert: „Die entscheidende Dimension der äußeren Lebensentfaltung geht in die Breite.“

²⁴⁵ Die Arbeit erfordert zwar eine körperlich-motorische Aktivität des Betrachtenden, erlaubt aber nicht in jedem Fall eine völlige Bewegungsfreiheit. Die vierteilige Struktur zeigt sich in ihrer Anordnung häufig dicht gedrängt.

²⁴⁶ So vermitteln die Elemente Telljohanns in ihren teils bizarren filigranen Formulierungen gerade das Gegenteil eines bestimmten Handlungsmomentes oder einer bestimmten körperlichen Position. Es handelt sich vielmehr um eine „Auseinandersetzung mit tragenden und schwebenden Elementen, archaischen und funktionalen Anspielungen in der plastischen Komposition.“ Annelie Pohlen „*ars viva*“ *Farbige Plastik*, in: *Skulptur '85, Kunstforum international* Bd. 79, (1985), S. 269-270, S. 270.

trachtenden, wird in ihrer gleichzeitigen Bezogenheit auf Frontalität und Fläche in eine Erfahrung der Ruhe und Distanz überführt. Im Bewußtsein, dem gleichen Raum wie sein Gegenstand anzugehören, vergegenwärtigt Telljohann in dieser Nähe eine Ferne. Die Unzugänglichkeit eines werküberschreitenden Plus und die Ungreifbarkeit der Werkstruktur stehen in einem analogischen Verhältnis.

Die in der Arbeit vermittelte Vorstellung des Unerreichbaren, und die mit Gadamer beschriebene spezifische Form von Erfahrung, führen weder die Thematik der Natur, noch die Arbeit Millers insgesamt einer endgültigen Lösung zu. Sie korrespondieren vielmehr mit der in der Komplexität der Werkstruktur enthaltenen Unabschließbarkeit. Bezogen auf den Themenkomplex der Natur lässt sich in Anlehnung an die Interpretation Bernd Growes zur Bildkonzeption Ulrich Erbens formulieren: Entscheidend ist, dass jeder „fraglose Bezug“ auf Natur ausgeschlossen ist. Natur ist in Millers „nicht direkt gegenwärtig“. Wie „Erben es [... für eine seiner Arbeiten formuliert hat:] »Landschaft als Metapher wird (...) ständig neu sichtbar gemacht und stellt sich gleichzeitig als erkennbar in Frage.«²⁴⁷ Die verschiedenen hier hinzugezogenen theoretischen Ansätze im Diskurs zur Arbeit Millers unterstreichen die Bedeutung des tätigen Subjekts für die Thematik der Natur. Telljohann arbeitet an einer Werkstruktur, die genau diese Tätigkeit ermöglicht und eine spezifische Form von Sichtbarkeit erzeugt. Hierbei spielen gattungsspezifische Prämissen – die neben einer Interferenz zwei und dreidimensionaler Qualitäten hier die Differenzierung plastischer und skulpturaler Aspekte einbeziehen – eine entscheidende Rolle. Eingebunden in das Netzwerk dieser Werkstruktur erscheint Natur als vorläufiges Bild von Realität und ist durch unsere Tätigkeit als Wirklichkeit des Werks erfahrbar und kommunizierbar.²⁴⁸ Eine Vermittlung von Subjekt und Realität ist hier also im Vollzug des Werks und des thematischen Schwerpunktes der Natur ermöglicht.

²⁴⁷ Bernd Growe *Landschaft als Bildgeschehen. Zur Malerei Ulrich Erbens*, in: *Wolkenkratzer Art Journal* Nr. 6 (1985), S.119-121, S.119 [Abb. III].

²⁴⁸ Martina Dobbe setzt sich in ihrem bildwissenschaftlichem Diskurs zum Medium Plastik mit der „Frage nach jener besonderen Form von Bildlichkeit [auseinander], die vor allem am dreidimensionalen Gegenstand zu erfahren, mit haptischen und leiblichen Erfahrungen verbunden und wohl deshalb nicht allein als ein »Flächenphänomen« zu bestimmen ist.“ Martina Dobbe *Das verkörperte Auge*, in: M. Dobbe/ P. Gendolla (Hg.) *Winter-Bilder* (Festschrift für Gundolf Winter), Siegen (2003), S.258-275, S.268. Ein genauerer Blick auf die wissenschaftlichen

(weiter auf der folgenden Seite)

Auch im folgenden werden wir auf eine Variante der Gruppe *Millers* eingehen und die Thematik der Natur erneut aufgreifen. Unser Hauptaugenmerk gilt aber zunächst dem Aufbau und der Wirkungsweise der Arbeit *Luft*.²⁴⁹ Sie reiht sich in die Gruppe der Holzbilder, deren intermediale Problematik und besondere Raumauffassung im Hinblick auf die Frage einer eigenen Sphäre des Kunstwerks differenziert werden können. Hierbei lassen sich Einsichten in ein Bestimmungsverhältnis zwischen Werk und Wirklichkeit gewinnen, innerhalb dessen Fragen einer Modellhaftigkeit, Authentizität und Grenze angesprochen sind. Die Komplexität dieses Bestimmungsverhältnisses und der mit ihm aufgeworfenen Fragestellungen zeigt sich dabei als Chance einer Stärkung selbstreflexiver und genuiner Aspekte des Werks, ohne die Beziehung zu einer außerkünstlerischen Wirklichkeit aufzugeben.

Diskussionen zeigt nach Dobbe, das „hier wie dort wird mit der Bezugnahme auf das Tafelbild als bildkonstitutives Element vor allem die Bildfläche ausgewiesen, an der sich die (perspektivische) Wandlung zur Bildebene bzw. die mediale Differenzierung zwischen Sein und Erscheinen, zwischen »der Fläche des Bildes und dem, was auf ihr oder in ihr zu sehen ist« [Martin Seel] am ehesten ‚festmachen‘ lässt.“ (S.260) Innerhalb ihrer kunsttheoretischen Reflexionen zum Verhältnis von Tasten und Sehen, Auge und Hand weist sie auf Maurice Merleau Pontys Vorstellung einer Leiblichkeit der Wahrnehmung. Pontys Überlegungen zielen zwar nicht auf eine exklusive Bildlichkeit dreidimensionaler Kunst, oder Plastik, aber „deutlicher als seine »Vorgänger« betont Merleau-Ponty, dass jedes Sehen ein Tasten beinhaltet, weil es als »Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare« und insofern als »leibhaftiges Sehen« zu verstehen ist.“ (S.268) Es geht also weniger um eine tatsächliche Dreidimensionalität des zu Sehenden, als um den Akt der Wahrnehmung selbst, der für Ponty „gleichermaßen Weltbezug wie leibhafter Selbstbezug“ (S.267) ist. Ohne die Überlegungen Merleau Pontys auf die Arbeit Telljohanns applizieren zu wollen, folgen wir der Argumentation Martina Dobbes insofern, als „Bildlichkeit zuallererst eine Frage des Wahrnehmens und des Sehens von Bildern, d.h. eine Frage nach dem Vollzug des »leibhaftigen Sehens« ist. Die Produktivität dieser Perspektive ließe sich am zweidimensionalen wie am dreidimensionalen Objekt, im Bereich der Malerei und im Bereich der Skulptur, aber auch bei den gattungsüberschreitenden Bildformen erproben.“ (S.271) .

²⁴⁹ [Abb. 21].

V. Die Gruppe der Holzbilder

Bei diesem Typus künstlerischer Arbeiten Peter Telljohanns handelt es sich vornehmlich um rechtwinkelige, flächige, aus Speerholz geschnittene und geschichtete Körper. Häufig sind die Holzbilder, die als Wandarbeiten konzipiert sind, nach hinten abgeschrägt. Die Tiefe des Holzkörpers und die Abschrägung aller vier Seitenflächen nach hinten heben die plane Vorderseite von der Wandfläche ab. Die häufig in monochromen Schichten bemalten sowie mit Zeichnungen und Punkten versehenen Vorderseiten überzieht Telljohann mit Schellacklasuren unterschiedlicher Transparenz. Auch bei dieser Gruppe handelt es sich ähnlich wie bei derjenigen der Lichtkästen um ein Verfahren oder Schema, das Wiederholungen im Aufbau der Arbeiten und Übereinstimmungen von Formen beinhaltet. Diese Ökonomie der Mittel birgt gleichwohl eine vielfältige Wirkungsweise, die in der Betrachtung einzulösen ist.

V.1.1 *Luft*

Die Arbeit besteht aus zwei rechtwinkligen Holzkörpern. Übereinander gehängt und direkt aneinander gefügt, bilden sie zusammen eine Fläche. Da der untere Holzkörper um wenige Zentimeter breiter ist als der obere und die Kanten beider Körper auf der rechten Längsseite eine gerade, senkrechte Linie bilden, sind sie auf der linken Längsseite zueinander versetzt. Die beiden Vorderseiten der Holzkörper sind auf ein Gitter aus übereinander geschichteten Holzlatten geleimt. Die Abstände zwischen den Holzlatten lassen den Hohlraum hinter den Holzkörpern sichtbar werden. Die gemeinsame vordere Fläche der Holzkörper ist mit Schellackschichten grundiert und mit einer Zeichnung versehen. Die wenigen mit einem Kohlestift gezogenen Linien verlaufen diagonal über beide Holzkörper. Durch Überschneidungen, Verästelungen und Richtungswechsel deuten die wenigen Linien auf der Fläche verschiedene Formen an. Ein kleiner schwarzer Punkt ist jeweils in die Mitte jedes Holzkörpers gesetzt.

V.1.2 Ein Ganzes – zwei Teile

Mit dieser ersten Beschreibung der Arbeit *Luft* ist schon eine wichtige Thematik des Werks aufgezeigt: Die beiden Holzkörper bilden zusammen ein Ganzes. Telljohanns

künstlerische Maßnahmen zur Vereinheitlichung und Zusammenführung beider Teile sind Linie, Form und Farbe. Die zarte Farbigkeit und der lockere Auftrag des Schellack überzieht die Fläche beider Körper in einheitlicher Weise. Der diagonale Verlauf der Linien betont, die aneinander grenzenden Kanten der beiden Holzkörper ignorierend, in seiner Kontinuität die Teile als Ganzes. Grundsätzlich verwendet Telljohann flächenbildende Gestaltungsprinzipien, die eine anschauliche Zusammenführung beider Teile nahelegen. Der Verlauf und die Überschneidung der Linien artikulieren verschiedene Formen. Die Überschneidungen der steil an- und absteigenden Kurven und die sich je nach Blickrichtung von oben nach unten oder umgekehrt und die nach links und rechts verästelnden Linien bilden im oberen Drittel der Fläche beider Holzkörper eine Raute. Daneben entstehen Formen, die sich zwischen Halbkreis und Dreieck bewegen.²⁵⁰ Solche Formen unterteilen die Fläche visuell, veranlassen aber genau damit eine Aufhebung der konkreten Trennung der beiden Teile. Die Linien und Formen, die sich unbekümmert der tatsächlichen Grenzen beider Teile miteinander verbinden, umspielen so auch eine gemeinsame Mitte. Auch die leichten Abweichungen, wie etwa die Tatsache, dass die Formen und Linien die Mitte umspielen, aber dennoch nicht genau treffen,²⁵¹ führen zu einer Vereinheitlichung und Verfestigung der Fläche. Die Abweichungen, die schon im Größenunterschied der beiden Holzkörper gegeben sind, zeigen trotz aller Thematisierung der Symmetrien (wie derjenigen von oben und unten, links und rechts) ebenso Asymmetrien. Diese Asymmetrien stärken die gegebene Fläche in ihren Grenzen, denn die Symmetrien veranlassen den Betrachtenden, die gezeichneten Linien als fortführbares Muster zu evozieren. Die künstlerische Gestaltung hält gleichwohl den Aufbau aus zwei Teilen für den Betrachtenden wach.²⁵²

²⁵⁰ Die Grenze oder Schnittstelle zwischen den beiden Holzkörpern kann in Zusammenschau mit den gezeichneten Linien die Qualität einer form- und flächenbezeichnenden Linie annehmen. So bildet sie die Basis für ein Dreieck.

²⁵¹ Vgl. auch den diagonalen Verlauf der Linien, der an keiner Stelle in den Ecken der Holzkörper ansetzt oder endet.

²⁵² Dies verdeutlicht neben der Schnittstelle zwischen beiden Teilen vor allem die überstehende Kante der unteren Hälfte. Auch die wenigen Punkte veranschaulichen die Zweiteilung der Arbeit. Sie vereinheitlichen in ihrer Ausrichtung die Fläche beider Teile als ein Ganzes und sorgen für einen räumlichen Zusammenhang. Gleichwohl zeigen sie mit ihrer dezidierten Platzierung auf jeweils einem Teil die Mehrteiligkeit der Arbeit.

Die Mehrteiligkeit der Arbeit unterstützt eine Leichtigkeit, die schon durch die zarte Farbigkeit und Zeichnung angelegt ist. Auch der Blick seitlich in den Hohlraum des Werks bestärkt diesen Eindruck. „Die Leichtigkeit und Duftigkeit der Zeichnung auf der Vorderseite korrespondiert mit dem konstruktiven Aufbau des Kunstwerks, so dass der Titel Luft nicht nur bildhaft, sondern auch real veranschaulicht wird.“²⁵³ Diese Leichtigkeit läuft parallel mit einer Nichtfestlegbarkeit des zu Sehenden. Annäherungen an Geometrisches und Organisches sind in der linear ineinander verschlungenen Struktur angelegt, gelangen aber nie zu einer endgültigen Vorstellung. Erinnerungen an Berg und Tal, an eine Horizontlinie keimen als Reste eines landschaftlich-motivischen Zusammenhanges auf.

Da der Aufbau des Werks aus zwei Teilen für die Betrachtung relevant bleibt, wird auch immer der Bezug zum Umraum erhalten.²⁵⁴ Diese Allianz von Umraum und Werk erleichtert dem Betrachter die Ablösung von Figur und Grund. Die filigrane Zeichnung, die zarte Farbigkeit und der lockere Farbauftrag scheinen in den Raum des Betrachtenden hineinzuwachsen. Wichtig ist hierbei der Verlust einer Distanz von betrachtendem Auge und Werk. Für eine Verringerung dieser Distanz ist auch die Größe des Werks verantwortlich, beziehungsweise das Verhältnis von Größe und Binnenstruktur.²⁵⁵ Die Zeichnung der Arbeit Luft, die aufgrund ihrer filigranen Struktur einen geringen Abstand von Werk und Betrachter erfordert, überschreitet aber aufgrund ihrer Ausdehnung über die gesamte Fläche das Gesichtsfeld des Betrachtenden. Hierdurch findet eine Einbindung in das Bildgeschehen statt. Telljohanns Zeichnung setzt so innerhalb der Betrachtung auf eine Intimität zwischen Betrachter und dem zu Sehenden, aber nicht auf eine Überschaubarkeit des zu Se-

²⁵³ „Titel und Kunstwerk hängen bei Peter Telljohanns Arbeiten eng zusammen. Meist im Nachhinein verlieren, reflektieren und benennen die Titel das oft intuitiv Entstandene oder memorieren die Motivation der Entstehung. Insofern sind sie nichts Beliebigen, sondern müssen programmatisch verstanden werden. In ihnen artikuliert sich ein konzeptioneller Denkansatz, der dem Schaffensdrang, sei er noch so unbewußt gesteuert, Ausdruck verleiht und ihn zugleich auf eine rationale Ebene hebt.“ Brümmer, S. 10f.

²⁵⁴ Die Verzahnung des Werks mit seinem Umraum wird u.a. durch die Lattenkonstruktion zwischen vorderer Fläche und Wand und die von der Seite zu sehenden Zwischenräume unterstützt.

²⁵⁵ Zum Verhältnis von Größe und Binnenstruktur siehe die Ausführungen von Walter Kambartel *Jackson Pollock, Number 32. 1950*, Stuttgart (1970), S.4-15. [Abb. II].

henden. Der Betrachtende erfährt aufgrund dieser Intimität die Zeichnung weniger als ein begrenztes Gegenüber als ein in den Raum wachsendes Erscheinungsbild, an dem er unmittelbar teilhat. Diese Teilhaftigkeit unterstreicht – wie auch der Eindruck eines trotz aller Größe leichten, durch die Offenheit des Trägers „atmenden“ Bildkörpers – den Titel der Arbeit Luft.

Grundlage für diese Erfahrung ist die Konzeption einer Vermittlung und eines Übergangs verschiedener Aspekte.

V.1.3 „Zweifache Perspektive“ versus Übergang

Anhand einer von Rosalind Krauss diskutierten Arbeit der Künstlerin Eva Hesse wird der Unterschied zu einer Konzeption deutlich, die in stärkerem Maße auf eine Paradoxie, eine „zweifache Perspektive“ des Werks setzt. Die Autorin versteht die Arbeiten Eva Hesses als einen Grenzbereich zwischen Malerei und Skulptur.²⁵⁶ In ihren Ausführungen zum Werk *Contingent* verdeutlicht sie deren spezifischen Zugang innerhalb dieser Problematik. „Contingent besteht aus acht Fahnenelementen, die von der Decke zum Boden hängen.“²⁵⁷ In jedem der Elemente spannt sich ein großes rechtwinkeliges, von Latex überzogenes Nesseltuch zwischen durchsichtigen Feldern von Fiberglas. Die parallel montierten Fahnen sind im Winkel von 90 Grad an der Wand fixiert. In diesen Feldern aus rechtwinkeligem, tuchähnlichem Material liegt unvermeidlich eine Anspielung auf die Oberfläche und das Format von Gemälden. Die von *Contingent* erzeugte Erfahrung von Licht und Farbe vermittelt uns den anschaulichen Charakter von Gemälden. Aber *Contingent* ist kein Gemälde. Weil seine Elemente trotz ihres flächigen Charakters nicht parallel zur Wand hängen, sondern im rechten Winkel. Vor den Gesamtzusammenhang von *Contingent* gestellt, sieht der Betrachter eine Reihe von Kanten: Schmalseiten von Felderelementen, die augenscheinlich realen Raum für ihre Aufhängung beanspruchen. Eine ähnliche visuelle Erfahrung würde auf dem Gebiet der Malerei dann entstehen, wenn zum Bei-

²⁵⁶ Rosalind Krauss *Eva Hesse* [= Krauss] in: Kat. *Eva Hesse – Skulpturen und Zeichnungen*, London, Otterlo, Hannover (1979), S. 8-14. Hesses künstlerische Arbeiten wären aufgrund ihrer Bedeutung und Struktur innerhalb einer begriffsgeschichtlichen Untersuchung der Problematik zwischen Malerei und Skulptur mit in die Diskussion einzubeziehen.

²⁵⁷ [Abb. XIV].

spiel ein Museum sich entschließen würde, eine Gruppe von Rembrandt-Gemälden so aufzuhängen, dass sie im Winkel von 90 Grad aus der Wand herausstehen. Der Betrachter sieht dann nichts als die Schmalseiten der Rahmen. In diesem hypothetischen Fall hätten Rembrandts Gemälde ihre Funktion – eine ganz bestimmte Ordnung der Welt sichtbar zu machen – aufgegeben. Während der Betrachter konfrontiert wäre mit dem Objektcharakter dieses Gemäldes – jenseits der Malerei, bemerkten wir ein Bildobjekt. Wir würden gewahr werden, dass diese reale Gegenständlichkeit seinen Sinn verdunkelt. Auf gewisse Weise hat *Contingent* eine zweifache Perspektive, [...]. Von vorn dominiert mit der Sicht auf die Kanten der skulpturale Charakter – er verdrängt den malerischen. Aus seitlicher Sicht dominieren die Flächen der Fahnen – der malerische Aspekt tritt in den Vordergrund. In *Contingent*, wie überhaupt in Eva Hesses Werk, liegt das Problem in der gegenseitigen Verdrängung von Malerei und Skulptur – diese werden als unterschiedliche Modalitäten der Wahrnehmung verstanden.²⁵⁸

Auch Telljohanns Werk arbeitet mit verschiedenen Modalitäten der Wahrnehmung. Die planparallele Auffassung des Werks zur Wandfläche, die filigrane Zeichnung und der lockere Farbauftrag bewirken eine in der Fläche erscheinende (eigene) Räumlichkeit. Die Mehrteiligkeit, der latente Größenunterschied, die Tiefe und die Seitenansicht des Werks bewirken eine Teilhabe des Werks am Umraum des Betrachtenden. Dennoch sehen wir weniger eine sich gegenseitig verdrängende Tendenz skulpturaler und bildhafter Anteile als vielmehr einen Übergang von einem zum nächsten und ein sich ergänzendes Verfahren beider Anteile.²⁵⁹ Die materielle Struktur des Werks, die vor allem an den Seiten abzulesen ist, bleibt auch in der Vorderansicht zumindest als „verschwindende“ präsent. Wenn also im Betrachtungsprozess die Vorderansicht und der flächige Charakter des Werks in den Mittelpunkt rücken (da das Werk planparallel zur Wand organisiert ist), bleibt aufgrund der Mehrteiligkeit die Materialität und Mehrsichtigkeit auch in dieser Perspektive als „ver-

²⁵⁸ Krauss, S. 11f.

²⁵⁹ „Peter Telljohanns bildhafte Skulpturen (oder skulpturale Bilder) sind nicht antinomisch. Jede einzelne Wahrnehmung von »Fläche« führt bereits ein Stück »Tiefe« mit sich, so dass das visuelle Gebilde sich in Stufen permanent hier und dorthin verwandelt.“ Erich Franz *Unfixierbare Konstellationen*, in: Kat. *Peter Telljohann – Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007), S. 3-5, S.4.

schwindende“ präsent. Leichtigkeit und Schwere, Einansichtigkeit und Mehransichtigkeit, Ganzheit und Mehrteiligkeit ergänzen sich im Prozess der Betrachtung. Das Werk stellt somit keine Paradoxie vor und besitzt trotz unterschiedlicher Ansichten keine zweifache Perspektive wie *Contingent*. Wichtig ist hierbei auch, dass diese zwei Aspekte (beide Modalitäten) zunächst nebeneinander existieren, bevor ihre Vermittlung allererst im Prozess der Betrachtung entsteht. Die Erfahrung der Vermittlung von bildhaften und skulpturalen Aspekten ist insofern in Telljohanns Konzeption auch zeitlich bestimmt.²⁶⁰ Sie eröffnet hier einen engen Zusammenhang von Räumlichkeit und Materialität.

V.2 Der Zusammenhang von Räumlichkeit und Materialität

Ähnlich wie in der Arbeit *Kyl* handelt es sich hier um einen Übergang von einer Räumlichkeit in der Fläche in unser unmittelbares Umfeld und umgekehrt. In der Besprechung von *Kyl* bezeichnen wir ihn als Zwischenräumlichkeit, in *Luft* beinhaltet er eine Verdichtung und Auflösung von Materialität. Parallel zu jener Allianz von Umraum und Werk und der Ablösung von Figur und Grund entsteht auch der Eindruck einer Auflösung des „Bildkörpers“ in Flächen und Linien, die sich gegenseitig durchdringen. Der mit feststehender Masse erfüllte Raum verwandelt sich in einen der Durchkreuzung von Bewegungs- und Energieströmen und umgekehrt. Das Bild des Atmens verschafft sich an dieser Stelle nochmals Geltung. Allerdings wird es nun nicht nur anhand der Seitenansicht des Werks imaginiert, sondern ist im gesamten Werk als prozesshafter, sichtbarer Vorgang von Verdichtung und Auflösung, von Bewegung und Energie erfahrbar. Dieser Vorgang ist auch der Zeichnung auf der Vorderseite des Werks eingeschrieben. Eine Erinnerung der Binnenstruktur an ein landschaftliches Motiv, vornehmlich die eines Gebirges, das sich doch immer wieder in lineare, sich verschlingende Strukturen verwandelt, lässt den sichtbaren Prozess der Verdichtung und Auflösung von Materialität und Gegenständlichkeit auch als Darstellung erscheinen.²⁶¹ Insofern haben wir es hier mit einem Bild im Bild

²⁶⁰ Innerhalb der Gruppe der Lichtkästen ist diese zeitliche Bestimmung einer Vermittlung von Bild und Träger durch das Licht besonders pointiert.

²⁶¹ Neben der Verwandlung der Materialität geht es mit der sich verschlingenden und vorstellbaren Fortführbarkeit der Binnenstruktur um die Erfahrung von
(weiter auf der folgenden Seite)

zu tun, also einer Darstellung der Wirkungsweise des Bildkörpers.²⁶² Beachtenswert ist somit, dass die Arbeit *Luft* weniger die Reste einer Nachahmung außerkünstlerischer Wirklichkeit impliziert, als dass in diesem Minimum eines Anklanges landschaftlicher Zusammenhänge eher die Funktionsweise des Werks untermauert erscheint. Darüber hinaus wird in der Betrachtung deutlich, dass Telljohann keinen Berg darstellt, keine Landschaft abbildet, sondern dass diese sich aus den Gegebenheiten des Bildes erst aufbauen. Sie werden aus Teilformen erschlossen, also mit Hilfe unseres Sehens erst hervorgebracht.²⁶³ Dieser Aufbau verdankt sich einer Offenheit beziehungsweise einer doppelten Sichtweise der künstlerischen Mittel, wie sie Peter Telljohanns Lehrer Ulrich Erben formuliert hat: „Jede gerade Linie, so der Maler, assoziiert Horizont und ist doch nichts als eine Linie, die zwei Flächen trennt.“²⁶⁴ In *Luft* erlangt diese Bemerkung eine besondere Bedeutung, da die Linie, die beide Flächen voneinander trennt, sowohl formal eine flächenstrukturierende und flächenteilende Komponente besitzt, als auch die Schnittlinie einer konkreten Trennung zweier Teilflächen ist. In der Sicht der Linie als Schnitt zeigt sich ihr Auf- und Abbau, ihre mögliche Zerlegbarkeit und damit auch ihr Eingefügtsein in unsere Alltagswirklichkeit.

V.2.1 Die Frage einer eigenen Sphäre des Werks

Vor dem Hintergrund eines Diskurses (Theodor W. Adornos) zur Montage²⁶⁵ lässt sich der Bezug Telljohanns zur Alltagswirklichkeit auf die Frage zuspitzen, ob das

Schwerelosigkeit. Die Assoziation des Berges, die sich am orthogonalen Bezugssystem orientiert, wird durch die Ansicht der Linien als verschlungene Struktur in die Erfahrung von Schwerelosigkeit überführt.

²⁶² Erkennbar ist darüber hinaus eine Parallele zur Arbeit *Kyl*. Formale Strukturen von *Kyl* wie die auf- und absteigende Kurve der Holztafel und die Verschlingungen der Drahtfigur sind in *Luft* in der Ebene der linearen Struktur zusammengebracht. An dieser Stelle wird ein innerreflektorischer Prozess, bezogen auf das gesamte Werk Telljohanns, besonders deutlich.

²⁶³ So wie das Werk insgesamt keine Ganzheit a priori darstellt, sondern der Komplettierung durch das betrachtende Subjekt bedarf.

²⁶⁴ Joachim Heusinger von Waldegg *Ulrich Erben – Jakobs Traum*, Begleitheft o.p. in: Kat. *Ulrich Erben – Jakobs Traum*, Paderborn (1996).

²⁶⁵ Wichtig für den Begriff der Montage ist ein Verhältnis zur Alltagswirklichkeit, das durch eine künstlerische Vorgehensweise der Aneignung oder Integration von
(weiter auf der folgenden Seite)

Werk den Schein einer eigenen Sphäre evoziert. Ralph Homayr erläutert die Sicht

Produkten oder der Orientierung an Produktionsweisen der Alltagswirklichkeit gebildet wird. „Was ist Montage? Eines ist schon in Anbetracht des alltagssprachlichen Wortgebrauchs klar: Offensichtlich handelt es sich hier um ein Phänomen, das sich nicht nur einer Definition als ein künstlerisches Verfahren in einer Kunstart oder einer Ableitung aus einem solchen entzieht, sondern das auch gar nicht auf den ästhetischen, d.h. durch Kunstwerke und ihre Wirkung bestimmten Bereich einzugrenzen ist. Als ein allgemeines Herstellungsprinzip bezieht der Begriff sich auf die funktionsbestimmte Kombination von Fertigteilen, die dem Idealtypus handwerklichen Arbeitens, die völlige Umwandlung rohen Materials in die individuell bestimmte Schöpfung eines in sich homogenen »Meisterstücks«, diametral entgegensteht und ohne die Mechanisierung und Industrialisierung der modernen Produktionsabläufe undenkbar wäre. Die besondere Problematik für den ästhetischen Bereich erwächst daraus, dass hier nicht einfach eine bloße Übertragung oder Analogiebildung vorliegt, sondern der Begriff sich zugleich spezifiziert und erweitert. So macht sich mit der Nutzung neuer Medien und Materialien [...] genau dieses Prinzip auch in den Produktionsabläufen von ästhetischen Gegenständen geltend. Gemeint ist das »Zeitalter der Reproduzierbarkeit«, das von Seiten der Technik auf der Montage beruht und – dies ist die bekannte These Benjamins – gerade in den Künsten einschneidende Veränderungen bewirkt, die sich am augenfälligsten in den Avantgardebewegungen der Zeit nach dem ersten Weltkrieg niederschlagen. (Wir hatten in Kapitel II. die Erfahrung der Lichtkästen in die Nähe einer auratischen Erfahrung gerückt und uns auf den Kunstverkaufsatz Walter Benjamins bezogen.) Damit ist jedoch eine eminente Bedeutungsverschiebung der Montage eingetreten. Es geht nun nicht mehr um eine externe Rahmenbedingung in der Erzeugung von Kunstwerken – ein rein technisches Phänomen also. Vielmehr figuriert »Montage« nun auch als formales Aufbauprinzip der Kunstwerke selbst, das [...] mit der technischen Seite der Produktion zusammenfallen kann, aber auch [...] sich ausschließlich auf die Ebene der ästhetischen Bedeutung bezieht.“ Klaudia Knabel *Illusion und Kollision – Film und Montage im französischen Drama der zwanziger Jahre*, Tübingen, Basel (2000), S.95f. Mit dieser Umschreibung als allgemeines Herstellungsprinzip, als Prinzip in Produktionsabläufen von ästhetischen Werken und als formales Aufbauprinzip der Werke ist auch die Durchlässigkeit der Grenze von künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit angesprochen. Schauen wir uns das Werk Telljohanns an, so haben wir es sicherlich nicht mit einer Übersetzung technischer Produktionsabläufe in den künstlerischen Produktionsablauf zu tun. Dennoch gibt es Anhaltspunkte im Werkprozess, die an technische Herstellungsverfahren angelehnt sind. Hier sei an das Schneiden und die Schichtung der Holzplatten erinnert, die auch für den Prozess der Betrachtung als wörtlich abzulesende vorhanden bleiben. Auch die in Telljohanns Werk immer wieder auftauchenden zusammengesetzten und verschraubten Kästen lassen sich in dieser Hinsicht diskutieren. Dieser Anteil der Arbeit Telljohanns lässt das gestaltende künstlerische Subjekt in den Hintergrund treten und einen Vergleich mit der Herstellung von Alltagsgegenständen zu. Darüber hinaus erkennen wir hierin ein den Aspekten der Montage vergleichbares formales Aufbauprinzip. Hier sei vor allem das Prinzip des Schneidens, der Reihung und das Zusammenfügen und Zerlegen von Teilen genannt, die nicht a priori einer Ganzheit untergeordnet sind, sondern erst im Prozess der Betrachtung Ganzheiten herausbilden.

Theodor W. Adornos, der dieser Werkidee eine demaskierende Funktion zuordnet, insofern ihr im Gegensatz zu einer organischen Werkauffassung nicht der Schein einer eigenen Sphäre anhaftet.²⁶⁶ Die organische Werkauffassung, bestrebt mit Hilfe einer „Durchbildung“²⁶⁷, nichts dem Werk Fremdes zu dulden, kann nicht umhin, Teil der empirischen Welt zu sein.²⁶⁸ „Das Prinzip der Durchbildung zielt (als Technik) darauf, im Werk nichts Unverwandeltes, dem Werk Fremdes zu dulden. Es ist für Adorno ein produktionsästhetischer Garant für eine Entgegensetzung von Kunst und Leben, in welcher die Kunst zum Statthalter des »ganz Anderen« inmitten einer vom »universalen Verblendungszusammenhang« beherrschten Realität wird. »Alle Kunstarten stoßen sich ab von der empirischen Realität, alle tendieren zur Bildung einer qualitativ sich entgegensetzenden Sphäre: geschichtlich säkularisieren sie die magische und sakrale.«²⁶⁹ Das organische Werk besitzt also aufgrund seiner Durch-

²⁶⁶ Ralph Homayr *Montage als Kunstform: zum literarischen Werk von Kurt Schwitters* [= Homayr], Opladen, Darmstadt, (1991).

²⁶⁷ Durchgebildet ist das Werk insofern, als es kein Element akzeptiert, das nicht dem organischen Ganzem einverleibt ist.

²⁶⁸ Montage als Oberbegriff für ein bestimmtes Verfahren der Werkkonstitution setzt sich von der Auffassung eines organischen Werks als einer in sich abgeschlossenen Ganzheit ab. In dieser Abwendung von einer organischen Werkauffassung ist einer der Gründe zu sehen, warum Montage und Avantgarde häufig zusammengediskutiert werden. So „leitet Peter Bürger die von den historischen Avantgardebewegungen verwandte Montage als konkrete Form des allgemeinen avantgardistischen Protestes gegen die Entfernung der Kunst von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft her. [...] Bürgers Ansatz sei hier kurz skizziert: Die historischen Avantgardebewegungen, allen voran der Dadaismus, rebellieren gegen die Abgehobenheit und die daraus folgende gesellschaftliche Folgenlosigkeit der bürgerlichen Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft. War durch das »Zusammenfallen von (sozial abgehobener) Institution und (ästhetisch ‘reinem’) Werkgehalt« im Ästhetizismus die Belanglosigkeit der bürgerlichen Kunst für den Lebensalltag offenkundig geworden, so wollte die Avantgarde mit der Zerstörung der Institution Kunst eine Situation schaffen, aus der heraus sie unmittelbar in gesellschaftliche Vorgänge zum Zweck ihrer Erneuerung eingreifen könnte. Konkreter Angriffspunkt ist ihr dabei der organische Werktyp, der von seiner Beschaffenheit her der Struktur der Institution Kunst ideal entspricht.“ Ulrich Meyer *Neuere Aspekte der Montage in den Künsten*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 46, Jg. 12 (1982), S. 19-32, S.28f. Betont Meyer hier mit Bürger eine Entsprechung von organischer Werkstruktur und bürgerlicher Gesellschaft, ist für unsere Diskussion nicht die Vorstellung eines veränderten Verhältnisses von Werk und Realität im Sinne einer unmittelbaren Wirkung des Werks auf oder Eingreifens in gesellschaftliche Zusammenhänge relevant.

²⁶⁹ Homayr, S.44.

bildung den Schein einer ihm eigenen Sphäre. Diese Abgrenzung von der empirischen Realität ist für Adorno notwendig, um einen werkeigenen Sinnzusammenhang zu konstituieren. Jene Scheinhaftigkeit wird jedoch von Adorno ebenso hervorgehoben: Er spricht vom »Schein einer durch den Zusammenhang verbürgten Transzendenz«²⁷⁰ oder von »Fiktionen an der ästhetischen Einheit«.²⁷¹ „Im Schein einer vom immanenten Sinnzusammenhang gewährleisteten Transzendenz verbirgt sich ein weiteres Scheinmoment, das ebenfalls Funktion der Durchbildung ist. Indem die Durchbildung nichts dem Werk Heteronomes duldet, erzeugt sie zugleich »die Illusion sinngebender Subjektivität.« (Ästhetische Theorie, S.53) »Denn die Versöhntheit von Subjekt und Objekt, eben das vollkommene Dabeisein des Subjekts im Kunstwerk, war immer auch Schein.« (Adorno 1977, S.442) Scheinhaf ist das Produkt der Durchbildung, die Transzendenz des Werks, da dieses stets auf Realität verwiesen bleibt: Das Material, aus dem sich das Werk konstituiert, entstammt der Realität, der das Werk (als Fertiges) zugleich auch angehört. »Alle Kunstarten brauchen Elemente aus der empirischen Realität, von der sie sich entfernen; und ihre Realisierungen fallen doch auch in die Empirie.«(Adorno 1977, S.448) [...] Antithesis nicht nur zum Schein vollständiger subjektiver Durchdringung des Werks, sondern auch zum Schein von Transzendenz überhaupt ist die Montage durch die ihr eigene Hervorkehrung des dem Kunstwerk Fremden, das gleichwohl immer an der Konstitution des Werks beteiligt ist.«²⁷² Für Adorno ist damit die Montage allein bedeutsam, indem sie gerade hierdurch die Partizipation eines jeden Werks an der empirischen Realität offen legt. Er spricht ihr also vor allem eine demaskierende Wirkung zu. Schauen wir uns nun die Konzeption Telljohanns an, so scheinen sein stetiges Bemühen um die Offenlegung des Herstellungsprozesses, die Betonung des Werks als Produziertes und die Verwendung von Materialien des Alltags ebenso eine demaskierende Wirkung zu erreichen. In Telljohanns Konzeption ist weniger die Anlehnung an industriell gefertigte Teile bedeutsam als vielmehr der Fingerzeig des Werks auf sein

²⁷⁰ Theodor W. Adorno *Die Kunst und die Künste*, in: ders. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. (gesammelte Schriften 10.1), Frankfurt/M. (1977). S. 432-451, 451.

²⁷¹ Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M (1973), S.160.

²⁷² Homayr, S.45.

Produziertsein.²⁷³ Wichtig ist vor allem, dass das Werk diese demaskierende Wirkung in seiner Offenlegung als materielles im empirischen Raum befindliches Gegenüber besitzt.

Die mehrdimensionale Lesbarkeit der Schnittkante in der Arbeit *Luft* zum einen als konkrete Spaltung der Fläche und zum anderen als lineare Aufteilung der Fläche zeigt sich darin als demaskierende (entlarvende) Maßnahme, denn gerade in dieser ambivalenten Funktion (der Linie) ist die Möglichkeit einer Demaskierung enthalten. Eingebettet in eine mediale Problematik und nicht im Gegensatz zu dieser, kann sichtbar werden, was letztlich auch für traditionelle Konzepte gelten kann: die konkrete raumeinnehmende Gegenständlichkeit eines Werks, wie sie oben anhand von Rosalind Krauss' Hypothese einer spezifischen Präsentation der Werke von Rembrandt bewußt wurde. Die Demaskierung zeugt somit auch von einer Verwobenheit mit der Tradition. Denn „Demaskierung bedeutet nicht Abbruch mit der Tradition, sondern deren Fortsetzung mit neuen Mitteln.“²⁷⁴

Die Schnittkante bildet auch den Kristallisationspunkt, von dem ausgehend der Betrachter die verschiedenen Wirklichkeitsschichten in seiner Vorstellung zur Synthese bringt oder sie je nach Betrachtung als Bruchstelle oder Übergang zur jeweiligen empirischen oder künstlerischen Wirklichkeitsschicht auffasst.²⁷⁵ Der Schnitt als Linie zeigt seine Nähe zur Gattung des Bildes, der Schnitt als Spaltung seine Nähe zur Skulptur. In dieser Sicht ist sie der Ausgangspunkt für eine Synthese verschiedener medialer Voraussetzungen, genau wie sie die Umbruchstelle oder der Übergang von einer Gattung zur nächsten sein kann. Vergleichbar zur Werkidee der Montage zeigt sich also die medienspezifische Fragestellung im Werk Telljohanns als eine Zusammenfügung heterogener Werkelemente. Die Fügung bildhafter, plastischer und objekthafter Züge problematisiert die Frage des Scheins einer eigenen Sphäre des Werks, ohne jedoch als Ziel eine Demaskierung des Werks als Teil der empirischen

²⁷³ Hier steht aber, wie oben schon betont, weniger das künstlerische Subjekt als Produzierendes im Vordergrund, sondern schlicht das Werk als Produziertes.

²⁷⁴ Homayr, S.71.

²⁷⁵ Innerhalb der Diskussion der Montage spielt der Schnitt eine wichtige Rolle. Er steht für das Nebeneinander der Werkelemente. Insbesondere im Film stellt er sowohl das technische Herstellungsverfahren als auch das Konstruktionsprinzip des Nebeneinanders verschiedener Bildsequenzen, die sich nicht unbedingt an einem kontinuierlichen Handlungsstrang oder Raum orientieren, dar.

Wirklichkeit zu formulieren. Die Offenlegung der künstlerischen Mittel, ihre Nachvollziehbarkeit und auch ihre Anleihe aus der Alltagswirklichkeit sind eine Grundlage und nicht das Ziel der Werkerfahrung. Darüberhinaus bedeutet die Offenheit der Werke Telljohanns zum Raum des Betrachtenden weder ein völliges Aufgehen des Werks in der Umgebung noch die Setzung eines radikalen Schnittes zwischen innerkünstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit. Die Frage der eigenen Sphäre des Werks bleibt also genauer zu klären. Für die Werkidee der Montage formuliert Ralph Homayr Folgendes: „Nur indem [die Montage] durch den Verzicht auf Durchbildung sich des Scheins einer für sich seienden [...] entledigt, nicht aber indem sie ungeschieden in die Welt der Dinge übergeht, versperrt die Montage sich einerseits einer [...] Indienstnahme, ohne andererseits unter die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung überhaupt einen Schlußstrich zu ziehen.“²⁷⁶ Die Konzeption Telljohanns nimmt eine vergleichbare Position ein. Neben der Arbeit *Luft* ist allgemein innerhalb der Gruppe der Holzbilder die Entledigung eines Scheins einer für sich seienden Sphäre des Werks (durch verschiedene künstlerische Strategien) erreicht. Die Parallelität der Holzbilder aber, ihre gleichzeitige Distanz zur Wandfläche und die Gestaltung ihrer Oberfläche, lassen sie als Anwesende im Raum erscheinen. Schauen wir uns für diese These auch die häufig eingesetzte schematische Wiederholung des Punktes an.²⁷⁷ Die Punktstruktur, die in vielen Holzbildern die gesamte Vorderseite der Arbeit überzieht, hat für deren Wirkung folgende Bewandnis: Die Wiederholung der Punkte vereinheitlicht zunächst die Oberfläche und verleiht dem Werk Gegenwärtigkeit – ein unmittelbares Erscheinen im vorgegebenen Raum. Gepaart ist diese Gegenwärtigkeit der Holzbilder mit einer Entwicklung von Räumlichkeit. Vor der Folie eines gegebenen räumlichen Kontextes realisiert Telljohann die Möglichkeit einer nicht vorab gegebenen, sondern sich entwickelnden Räumlichkeit. Innerhalb der Gruppe der Holzbilder lässt sich die Spezifik dieser sich entwickelnden Räumlichkeit durch die Vorstellung des Werks als Fenster reflektieren.

²⁷⁶ Homayr, S. 67.

²⁷⁷ [Abb. 22 und Abb. 23]

V.2.2. Die Vorstellung des Werks als Fenster

Die vornehmlich rechteckige Form der Holzbilder, die Gestaltung der Vorderseite und ihre Parallelität zur Wandfläche lassen in Hinblick auf die Frage der Räumlichkeit diesen Vergleich zu. Das Fenster als Bestandteil der menschlichen Lebensumgebung eröffnet die Möglichkeit, vom Innenraum aus den Außenraum zu betrachten, ohne diesen zu betreten. Entsprechend ließe sich für die Gruppe der Holzbilder sagen: Wir haben sehend Anteil an einer Räumlichkeit, die sich innerhalb der Fläche abspielt, ohne diese betreten zu können. Der Künstler Donald Judd spricht von einer „Unvermeidlichkeit räumlicher Wirkung wohl eines jeden bemalten Rechtecks, das parallel zur Wand hängt.“²⁷⁸ In Telljohanns Werk geht es nicht um eine Überwindung dieser räumlichen Wirkung. Das Figur-Grund Verhältnis von Punktstruktur und Fläche veranlasst eine Räumlichkeit in der Fläche. Indem die Holzbilder aber in den Umraum ragen, besitzt die rechteckige Form auch im Raum des Betrachtenden eine spezifische Bedeutung. Sie ist nicht nur eine Grenze für die Binnenstruktur der Vorderseite und thematisiert auch nicht allein ihr Vorhandensein im Raum als Gegenstand und als Objekt im Sinne eines materiellen Gegenüber. Entscheidend ist im weiteren, dass das rechteckige Format an der Wand und im Raum des Betrachtenden eine gestaltende und strukturierende Funktion erfüllt. Die Rechteckform bestätigt das Koordinatensystem von Horizontale und Vertikale und damit unseren betretbaren Umraum. Im Gegensatz also zur Vorstellung des Werks als Fenster ist in Telljohanns Konzeption der betretbare Raum, von dem aus wir die Räumlichkeit in der Fläche betrachten, mitreflektiert und einbezogen.²⁷⁹ Daneben geben der Abstand zur Wand

²⁷⁸ Barbara Rose *Tape-Recorded Interview with Don Judd, Frank Stella. December 12, 1965*, in: Thomas Kellein *The Whole Space/ Der ganze Raum*, in: Kat. *Donald Judd. Das Frühwerk/ Early Work 1955-1968*, Bielefeld, Houston (2002/2003), S. 13-14, S. 39. „Im Verlauf des Gesprächs mit Rose und Stella leugnete Judd, dass es aufgrund der anthropomorphen Dimension von Malerei wahre Abstraktion geben könne, denn jedes Gemälde habe den Naturalismus an sich als »Bild« erscheinen zu wollen. Diese Räumlichkeit diene ihm als schlechtes Beispiel für die Kontinuität jenes Naturalismus, den er zu überwinden trachtete. Die Tatsache, dass ein herkömmliches Bild sozusagen blindlings zu behaupten schien, seinen eigenen Raum zu haben, forderte Judd mit den neuen Werken heraus.“

²⁷⁹ Allerdings ist dieses Verhältnis nicht wie innerhalb einer zentralperspektivischen Konstruktion über einen gedachten, d. h. idealen oder imaginären, vom System
(weiter auf der folgenden Seite)

und die teils nach hinten abgeschrägte Form den Werken eine nahezu schwebende Wirkung. So wie der einzelne Punkt in der Fläche zu schweben scheint, so sind die Holzbilder im Raum des Betrachtenden verankert, und sie können dennoch eine vom Koordinatensystem losgelöste Räumlichkeit evozieren. Rhythmische Qualitäten wie das Auf und Ab der verschlungenen, gezeichneten Struktur der Arbeit *Luft* werden durch den Aufbau des Bildkörpers, die Teilung der Fläche und das von der Seite zu sehende Gitter aus übereinander geschichteten Holzplatten begleitend unterstützt. Dies gibt der Räumlichkeit eine Struktur, die sich auf die Fläche, aber auch auf unseren Umraum bezieht.²⁸⁰ Wenn wir die Vorstellung des Fensters, bezogen auf die Vorderseite der Holzbilder, wieder aufnehmen, so hat sich dieser Aspekt mit den gewonnenen Erfahrungen verändert. Im Vordergrund steht nun die Qualität der Erfahrung eines unbetretbaren Raumes inmitten unserer unmittelbaren Umgebung:²⁸¹ Die Simultanität der Erfahrung eines betretbaren Umfeldes und einer erscheinenden, sich ausschließlich dem Auge anbietenden Räumlichkeit spielt für die spezifische Auffassung des Raumes in der Fläche eine entscheidende Rolle.

„Die differenzierte Verwendung von Punkten und Linien sowie opaken und transluziden Farbschichten“²⁸² führt zu einer Entwicklung des Raumes von hinten nach vorne. Die Schellacklasuren unterschiedlicher Transparenz, die in den häufigsten Fällen zuletzt aufgetragen werden, eröffnen eine Tiefenillusion, die aber aufgrund ihrer glatten, spiegelnden Eigenart die Oberfläche der Vorderseite betont. Eine andere Strategie ist das Setzen einiger Punkte zuletzt auf die Schellackschicht, so dass die Punkte wie aus tieferen Schichten kommend dem Betrachter entgegen leuchten. So wie die vielschichtigen Hintergründe und Strukturen Raum evozieren, so scheinen

vorgegebenen Betrachterstandpunkt bestimmt, sondern durch eine Beziehung von Binnenstruktur und Gesamtform.

²⁸⁰ Die Reihung und Schichtung der Arbeit *Luft* und ihre rhythmische Qualität bestätigten noch einmal den oben angeführten Eindruck des Werks als atmenden Bildkörper, insofern Atmen ein sich wiederholender, rhythmischer Vorgang ist. Dies erklärt auch den Eindruck einer unmittelbaren Präsenz der Werke, parallel zur Wand im Raum des Betrachtenden. Indem das Werk den Raum des Betrachtenden strukturiert, erweckt es den Anschein eines lebendigen Gegenübers. Die strukturierende Funktion der Holzbilder zeigt sich zudem darin, dass ihre rechteckige Form immer auch leichte Abweichungen aufweist.

²⁸¹ Anders als beim Blick durch das Fenster, da hier der zusehende Außenraum in der Vorstellung des Betrachtenden betretbar bleibt.

²⁸² Brümmer, S. 8.

sie den Blick in die Tiefe jedoch auch zu versperren. Es handelt sich um Räume, die aus der Tiefe kommend sich auf den Betrachter zu bewegen.

Diese Entwicklung des Raumes von hinten nach vorne, innerhalb der der Blick in die Tiefe des Bildraumes nicht eindringen, aber die Tiefe durch die Schichten und Strukturen erahnen kann,²⁸³ erzeugt eine Nähe zum Betrachtenden, bei gleichzeitiger Betonung der Unzugänglichkeit. Unzugänglich erscheint der Bildraum nicht nur, weil er die Vorstellung einer Betretbarkeit negiert, sondern auch, weil er dem sehenden Auge die Gleichzeitigkeit von Undurchdringlichkeit und Tiefe eröffnet.²⁸⁴ Bezogen auf die mit Adorno aufgeworfene Problematik des Scheins einer eigenen Sphäre des Werks lässt sich in Hinblick auf die räumliche Struktur sagen: Die Entwicklung von Räumlichkeit, die sich im Werkprozess einstellt, ist mit der alltäglichen Erfahrung von Raum nicht kompatibel. Sie beinhaltet die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung, im Sinne einer genuinen, über die Wahrnehmung des Kunstwerks eröffneten Erfahrung. Geknüpft an das Sehen und die Imagination des Betrachtenden vergegenwärtigt das Werk Unzugänglichkeit, ohne den Schein einer eigenen Sphäre auszubilden. Die sich gleichzeitig auf die Umgebung beziehende und dennoch in Differenz zur Alltagswirklichkeit ergebende Raumstruktur und die Verbindung von

²⁸³ Im Gegensatz zur perspektivischen Konstruktion, die dem Betrachtenden Durchblick im Sinne der entworfenen räumlichen Struktur gewährt.

²⁸⁴ In der Arbeit *Luft* ist es vor allem die ineinanderverschlungene Zeichnung, die verschiedene räumliche Schichten evoziert und dennoch einen Blick in die Tiefe verwehrt. An dieser Stelle ist der intermediale Zug der Arbeit Telljohanns anhand der gleichzeitigen Funktion der Rechteckform als Träger und als Form in besonderer Weise ablesbar. Die flächenräumliche Gestaltung und die Thematisierung der konkreten Dreidimensionalität und strukturierenden Funktion der rechteckigen Form steuern die künstlerische Organisation. Als Träger lässt sie die Mittel des Bildes sprechen, und als Form eröffnet sie die Möglichkeiten der Skulptur. Beide Aspekte realisieren Räume – eine Entwicklung von Raum in der Fläche und eine im Umraum –, die in ihrer Gleichzeitigkeit spezifische Erfahrungsmöglichkeiten eröffnen wie diejenige der Unmittelbarkeit eines Unzugänglichen. Auch innerhalb des Mediums der Malerei gibt es immer wieder den Versuch der Verschleifung verschiedener Räume. Die Problematik der Verschleifung von Innen und Außen haben Künstler wie Pierre Bonnard in ihren Interieurs, die den Betrachtenden gleichzeitig den Blick in den Innenraum und durch ein Fenster gewähren, thematisiert [Abb. XV]. Ist es für Bonnard eine Aufgabe, die ausschließlich in der Fläche gelöst werden muß, gilt für Telljohann die Aufgabe, den realen betretbaren Raum und den Raum in der Fläche durch eine Verbindung von dreidimensionaler Form und zweidimensionaler Fläche zu bewerkstelligen.

dreidimensionalem Körper, der selbst Raum evoziert, beziehungsweise strukturiert, und jener spezifischen Räumlichkeit in der Fläche lassen Nähe und Distanz entstehen. Das Werk ist nicht Statthalter eines ganz Anderen, sondern erzeugt mit dieser Unzugänglichkeit einen Hinweis auf die Möglichkeit eines „Anderen“. Dieses mögliche „Andere“ lässt sich mit dem betrachtendem Auge nicht erschließen. Bemühen wir nochmals den Vergleich des Fensters, so bieten die Holzbilder Telljohanns keinen Durchblick.

Es handelt sich also gleichermaßen um eine Beschränkung und um eine Erweiterung der Erfahrung durch Sichtbarkeit und Sehen. „Im ganzen 20. Jahrhundert, seit dem Kubismus, war die Partikularität der Seh-Erfahrung und die Unzugänglichkeit des Blicks ein zentrales Thema eben für jene bildende Kunst, die sich gerade dem Sehen mitteilt. Von dieser Erfahrung aus kann die Kunst nicht nur »die« Wirklichkeit zeigen, wie sie sich dem Auge darbietet, sondern sie muß zugleich die Einschränkung mitteilen (d.h. sichtbar machen), derer wir uns im Verhältnis des Sehenden zum Gesehenen bewußt sind. Etwas für den Blick darzustellen, schließt nun die Reflexion und die Tätigkeit, die »Arbeit« des Sehens mit ein [...] als Voraussetzung und Bestandteil unseres sinnlichen Verhältnisses zur Wirklichkeit.“²⁸⁵

V.2.3 Die Problematik des Werks als Modell

Der Vergleich der Holzbilder mit einem Fenster hinterlässt auch die Frage des Werks als Modell von Realität. Diese wird in Telljohanns Arbeit trotz aller Verortung im Raum des Betrachtenden nicht verdrängt.²⁸⁶

Der künstlerischen Werkidee der Montage entspricht nach Ralf Homayr eine spezifische Ambivalenz gegenüber moderner Wirklichkeit: „denn Montage verhält sich zur modernen Wirklichkeit weder allein als deren ästhetischen Entsprechung, noch steht sie ihr als deren ganz Anderes unvermittelt gegenüber.“²⁸⁷ So wird sie in Paral-

²⁸⁵ Erich Franz *Das Verborgene im Sichtbaren*, in Kat. *Walter Schwiete*, Kassel (1991), o.p.

²⁸⁶ Vgl. oben die Interpretation der Arbeit Eva Hesses: Rosalind Krauss sieht die Darstellung einer Ordnung von Welt durch die „reale Gegenständlichkeit“ des Werks in Frage gestellt.

²⁸⁷ Homayr, S. 41.

lele zu veränderten Wahrnehmungsstrukturen und Vermittlungsprozessen von moderner Wirklichkeit diskutiert. „In wissenschaftlichen Diskursen bekommen gegen Ende des 19. Jahrhunderts zwei Kategorien eine exponierte Rolle zugewiesen: die aufeinander bezogenen Dimensionen Zeit und Raum. Dies geht mit der Erfahrung tiefgreifender Veränderung im lebenswirklichen Raum/Zeit-Gefüge einher. Die Erfindung neuer Verkehrsmittel wie Eisenbahn, Automobil und Flugzeug lässt die geographischen Räume in einem bisher unbekanntem Maßstab schrumpfen; eine ähnliche Wirkung erzielen die bereits etwas älteren Medien der Telekommunikation, die dem Einzelnen erlauben, in Sekundenschnelle Nachrichten aus den entferntesten Winkeln der Welt zu empfangen oder sie dorthin zu schicken, was das neue Gefühl der Simultaneität aufkommen lässt. Die Beherrschung des Raumes durch den Menschen führt zu einem neuen Verhältnis gegenüber der Zeit. [...] Urbanisierung und Industrialisierung führen eine Beschleunigung des individuellen Lebensrhythmus und eine Fragmentarisierung der Wahrnehmung herbei, die auch in der Kunst ihre Spuren hinterlässt. [...] Das zentrale Formprinzip, das dieser fragmentarisierten „chockförmigen“ Wahrnehmung Rechnung trägt, ist die Montage.“²⁸⁸ Bezogen auf aktuelle Strukturen von Wirklichkeitserfahrung lässt sich von einer Zuspitzung jener Fragmentierung und Simultaneität sprechen. Die weltweite Vernetzung durch elektronische Medien eröffnet dem einzelnen einen Spielraum der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Informationen und Bilder. Dieser Gleichzeitigkeit entspricht eine Wahrnehmungsstruktur, die sich durch eine Fülle von Eindrücken und eine Aufnahme bruchstückhafter Reize auszeichnet. Darüber hinaus erzeugen virtuelle Parallelwelten ein verändertes Verhältnis zur Wirklichkeit beziehungsweise eine Neuformulierung der Frage, was Realität sein kann und wie sie sich vermitteln lässt.²⁸⁹ Die Wirklichkeitserfahrung ist also nicht nur durch verschiedene Medien

²⁸⁸ Knabel, S. 4f.

²⁸⁹ „Die Computeranimation schafft eine vollständig eigene virtuelle Welt, die an einer bloßen Mimesis kein Interesse mehr hat. In den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts lassen sich zum ersten Mal mittels eines an einen Bildschirm gekoppelten Computers „Bildwelten“ erzeugen, die real-weltlich kein Vor-Bild haben und damit auch nicht mehr Ab-Bild sein können.“ Knabel, S. 57. Hans Belting betont in seiner bildanthropologischen Abhandlung *Das echte Bild* den „Wunsch im Bild eine Gegenwelt zu erfinden [...] Die »Virtual Reality« will keine Abbilder der Realität mehr produzieren, sondern macht das blasphemische Versprechen, ein Jenseits der Realität im Bild zu entwerfen oder Bilder statt Realität anzubieten. Sie

(weiter auf der folgenden Seite)

geprägt, sondern auch durch spezifische mediale Vermittlungen. Das heißt, das „Wie“ der Vermittlung eines Mediums ist ebenso bedeutsam.

„Das Machen von Bildern besteht in einer Vielzahl von Ja- und Nein-Entscheidungen und einer Ja-Entscheidung am Ende“.²⁹⁰ Dietmar Elger legt in Anlehnung an diese Aussage des Künstlers Gerhard Richter, dessen abstrakten Bildern einen „digitalen Werk- und Entscheidungsprozess“ zugrunde. Im Ergebnis führen beide Prozesse zu Bildern als gemalten Modellen, die Richter helfen können, „sich ein Bild [...] von der Welt [zu machen]“.²⁹¹ Abstrakte Bilder und Landschaften fügen sich, einander ergänzend, dabei zu einem Weltbild zusammen, das jedoch immer fragmentarisch bleiben wird.

Lässt sich Telljohanns Werkprozess in Parallele zum Aspekt der Digitalität verstehen, abzulesen an künstlerischen Details, wie der für seine Konzeption bedeutsamen Punktstruktur? Ist die Produktivität des künstlerischen Subjekts mit der Punktstruktur in ein System übersetzt, da das künstlerische Ausdrucksmittel der Linien, das als unmittelbare Darstellung einer Ausdrucksbewegung der Hand des Künstlers dienen kann, hier in Punkte und Leerstellen überführt ist?²⁹² Der Aspekt der Digitalität bleibt im Bereich des Assoziativen und verfestigt sich nicht zu einer geschlossenen Sinneinheit. Dieser mit Telljohanns Punktstruktur assoziierte Aspekt reflektiert zwar moderne Muster der Vermittlung, aber ähnlich wie in Gerhard Richters Konzeption liegt die Produktivität des Werks, wie es Richter selber formuliert, gerade in einer Offenheit in Hinblick auf eine Deutung des Werks.²⁹³ Diese Offenheit lässt sich als

erlöst die Bilder von der Erinnerung an die Realität. Der Mensch befreit sich hier von der Körperschwere und wandert mit der Phantasie in eine künstliche Welt aus, welche die Technologie für ihn erschaffen hat.“ Hans Belting *Das Echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen*, München (2005), S. 22.

²⁹⁰ Zit. n. Dietmar Elger (Hg.), *Gerhard Richter – Landschaften* [=Elger], Kat. Hannover (1998/99), S.21 [Abb. XVI].

²⁹¹ Elger, S.21.

²⁹² In Kap. III sprachen wir im Blick auf die chaotische, die Schwerkraft miteinbeziehende Drahtfigur der Arbeit *Kyl* von einer „sich selbst organisierenden“, von der Hand des Künstlers entlasteten Form. Diese Strategie einer Entlastung vom Subjekt des Künstlers kommt hier in besonderer Weise dem Rezipienten zugute, der mit Hilfe seines Sehens die Struktur der Punkte verflüssigt und in immer neuen Konstellationen zum Leben erweckt.

²⁹³ Die Offenheit in Telljohanns Konzeption bezieht immer auch eine Suche mit ein. Titel wie „Landkarte“, die Wiederholung und Reihung der Punkte, die wie Ketten
(weiter auf der folgenden Seite)

eine Möglichkeit der Verwirklichung von „Richtigkeit“ begreifen. Richtigkeit in Analogie zur Naturerfahrung besitzt das Werk für Richter, indem es nicht vom Künstler inszeniert wird²⁹⁴ und nicht den „Schein“ einer Bedeutung bekommt, sondern indem der Künstler dem Werk die Entwicklung eines Eigenlebens eröffnet.²⁹⁵ Die Punktstruktur dient weniger als Bild moderner Vermittlungsprozesse von Wirklichkeit, als dass diese Prozesse und Wahrnehmungsstrukturen in den künstlerischen Prozess einfließen, um aber letztendlich ein offenes, produktives Bild für Realität zu

oder verschlungene Wege die Vorderseite der Holzbilder überziehen, spiegeln diese Suche. Ebenso veranschaulichen Kreuzungen und Überschneidungen der Punkte, aber auch Unterbrechungen ihrer Abfolge die Erfahrung einer sich im Moment ereignenden Lösung. Dieser Rhythmus eines sich abwechselnden Suchens und Findens veranschaulicht am einzelnen Holzbild auch Telljohanns künstlerischen Arbeitsprozess insgesamt, innerhalb dessen jede einzelne Arbeit eine momentane Lösung darstellt. Auch wenn diese Suche nicht zielgerichtet ist, folgt sie doch verschiedenen Konstruktionsprinzipien, die in Titeln wie „Bauplan“ und „Organisation“ abzulesen sind. Wichtig bleibt, dass die Werke keine definite Zuständigkeit einnehmen.

²⁹⁴ „Das exemplarische Vorbild für seine Malerei als Analogie zur Wirklichkeit fand er in dem Vergleich, wie die Natur sich dem Betrachtenden beim Blick durch ein Fenster präsentiert: »Wenn ich aus dem Fenster gucke, dann ist das für mich wahr, so wie es sich draußen zeigt in den verschiedenen Tönen, Farben und Proportionen. Das ist eine Wahrheit und hat eine Richtigkeit. Dieser Ausschnitt und überhaupt jeder beliebige Ausschnitt aus der Natur ist für mich ein ständiger Anspruch, und er ist Vorbild für meine Bilder.« Diese ‚Wahrheit‘ und ‚Richtigkeit‘ besitzt jeder durch den Fensterrahmen begrenzte Ausschnitt aus der Natur, egal wie zufällig, beliebig und ausschnitthaft er uns auch erscheinen mag [...]. Mit den Abstrakten Bildern seit 1976 versucht Gerhard Richter die hier beschriebene Erfahrung des Fensterausblicks in seine Malerei zu übertragen. Er muß den Werkprozess möglichst lange offen halten und nicht versuchen, ein vorab geplantes Bildkonzept lediglich malerisch umzusetzen. Deshalb stellt er jedes erreichte Zwischenstadium permanent in Frage, um es mit dem nächsten Arbeitsschritt sofort wieder zu zerstören und damit die Offenheit im Bild zurückzugewinnen. In einem 1990 geführten Interview hat Gerhard Richter diese Vorgehensweise gerechtfertigt: „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorher bestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich also aus einer malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können, die eben ein beliebiges Stück Natur (oder ein Readymade) immer hat.“ Elger, S. 18f.

²⁹⁵ Peter Telljohann beschreibt die Erfahrung im Entstehungsprozess seiner Werke, im besonderen der Zeichnungen, als eine Loslösung von seiner Autorenschaft nach den ersten Strichen, Linien oder Schichten.

entwickeln. „Etwas entstehen lassen anstatt kreieren; also keine Behauptungen, Konstruktionen, Erstellungen, Erfindungen, Ideologien – um so an das Eigentliche, Reichere, Lebendigere heranzukommen, an das, was über meinem Verstand ist. [...] Das nennt Richter [...] »Malerei wie die Natur« als ein zielloses Werden und Dasein. [...] Nicht ein Plan treibt Richter zum Malen, sondern die Lust oder der Wille, etwas entstehen zu lassen, »in der Erwartung, dass sich da ein Bild einstellt«.²⁹⁶ Wenn es also darum geht, eine Analogie von Werk und Wirklichkeit zu schaffen, kann es nicht im Sinne einer konstruierten Bedeutung erfolgen. „So sind Bilder um so besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis diese unbegreifliche Wirklichkeit schildern.“²⁹⁷

So zielt auch das dem Werk Telljohanns spezifische Eigenleben auf folgendes: Es verhindert die Festlegung des Werks in Hinblick auf eine bestimmte Deutung und erarbeitet damit im Sinne der Aussage Gerhard Richters (etwas entstehen lassen anstatt zu kreieren) eine Modellhaftigkeit des Werks. Der Einbezug von Kräften wie die Schwerkraft, das Licht oder auch die Anlehnung an technische Herstellungsverfahren verhindern nicht nur den Schein eines „vollkommenen Dabeisein des Subjekts im Kunstwerk“, sondern erstreben die Möglichkeit einer sich mit dem künstlerischen Subjekt entwickelnden, aber über dessen individuelle Grenzen hinausweisenden Analogiebildung zur Realität, zur Natur.

Darüber hinaus spricht Richter einen für unsere Diskussion entscheidenden Punkt an: In den „Bildern wird das Unanschauliche anschaulich, weil sie, so Richter, »greifbar materiell hergestellt« sind und deshalb selbst als Objekte in dieser Realität existieren.“²⁹⁸

Die intermediale Fragestellung hat hinsichtlich der Problematik des Werks als Modell für Realität folgende Bewandnis. Der (skulpturhafte und objekthafte) Anteil der Arbeiten Telljohanns, der sie als greifbar materiell Hergestellte unverstellt zeigt, steht einem analogischen Verhältnis von Werk und Wirklichkeit nicht im Wege,

²⁹⁶ Oskar Bätschmann *Landschaften in Unschärfe*, in: Elger, S. 24-38, S.35.

²⁹⁷ Gerhard Richter, zit. n. Elger, S.21.

²⁹⁸ Elger, S.21. Für Telljohanns Konzeption hatten wir oben den Hinweis auf ein unanschauliches „Anderes“ festgestellt. Dieser Hinweis entsteht in Telljohanns Werk eben gerade durch die Sichtbarkeit und die Erfahrung der Werke als „greifbar Hergestellte“.

sondern unterstützt dessen Glaubwürdigkeit. Richter schreibt einem Gemälde eine intensivere Präsenz als einer photographischen Darstellung zu. „Es hat mehr Wirklichkeit als ein Photo,“ erläutert der Künstler den wesentlichen Unterschied, „weil ein Bild selbst mehr Objektcharakter hat, weil es sichtbar mit der Hand gemalt ist, greifbar materiell hergestellt ist.“ Hieran anschließend ist für die Konzeption Telljohanns zu sagen, dass es sich nicht um eine Verdrängung des Werks als Modell durch eine „konkrete Gegenständlichkeit“ des Werks im Sinne der Interpretation der Arbeit Eva Hesses von Rosalind Krauss handelt, sondern um eine Richtigkeit des Werks mit den Worten Richters, die den Modellcharakter erst glaubwürdig oder authentisch werden lässt.

V.3 Modellhaftigkeit und Selbstreflexion

Richtigkeit besitzt das Werk auch aufgrund seines selbstreflexiven Charakters. Für das Werk Telljohanns ist die Frage der Modellhaftigkeit ebenfalls auf die genuine Funktionsweise des Werks zu beziehen. Schon in der Installation von 1996 ist dieses Thema in der Wiederholung der Elemente des Raumes „en miniature“ durchgespielt. Die Arbeit *Luft* zeigt wie oben beschrieben eine Darstellung ihrer Funktionsweise, hier sprechen wir von einem Bild im Bild. Ein Spezifikum dieses Rückverweises auf sich selbst ist die Spiegelung von Funktionsweisen oder inneren Konstruktionsprinzipien an der Oberfläche des Werks. Mit Hilfe der originären Punktstruktur der Holzbilder²⁹⁹ ist die doppelte Bestimmung des künstlerischen Vokabulars der Arbeit Telljohanns als *werkformulierende* und *werkreflektierende* in Erfahrung gebracht.

²⁹⁹ Die Anzahl der Punkte, ihre auf Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit abzielende Anordnung, ihre Gleichförmigkeit und Unterschiedlichkeit, all das hinterlässt den Eindruck stetiger Veränderung, in die auch Unvorhersehbarkeiten miteingebaut sind. Augenfällig ist, dass die Wiederholung dieser präzisen und knappen Einheit des Punktes in den meisten Arbeiten eine besondere Farb- und Lichtwirkung hervorruft. Durch Farb- und Helldunkelkontraste der Punkte setzt sich das Auge unmittelbar in Bewegung. Zeitlich gesehen erfährt der Betrachtende eine Aktualisierung des Rezeptionsprozesses, eine Zuspitzung auf den Moment seiner Betrachtung. Diese Unmittelbarkeit lässt ihn in den Werkprozess einsteigen und eröffnet einen Spielraum der im Werk zu sehenden Möglichkeiten.

In der Arbeit *Eins zu Eins*³⁰⁰ wird der Eindruck der wie aus tieferen Schichten kommenden, sich in Richtung des Betrachtenden bewegenden Punkte durch einen schmalen Rand unterstützt. Er umläuft alle vier Seiten der Fläche und ist in einem etwas hellerem Ton der nachtblauen Farbe des Hintergrundes gehalten. Er ist Grenze und Übergang zugleich, denn das Kontinuum der Punkte ist mit dem Kontinuum der Fläche der Vorderseite kompartibel, insofern die Punkte auch die im helleren Ton gehaltene „Rahmung“ einnehmen. Zur Vereinheitlichung des Flächenkontinuums tragen auch vier kleine aus Punkten zusammengesetzten Dreiecke bei, die jeweils die Mitte aller vier Seiten umspielen. Wichtig ist hier, dass sie zwar alle an den Rändern der Fläche, aber nicht alle auf der „Rahmung“ angeordnet sind. Diese leichten Abweichungen fördern die Bewegung der Struktur. Sie lassen die Punkte an die Oberfläche des Werks drängen und in immer anderen Konstellationen erscheinen. Sie formulieren den Bildkörper als materielles Gebilde – unterstützt durch die Seitenansicht und die Tiefe des Werks, die es von der Wand in den Raum ragen lässt –, aber nicht als ein finites Gegenüber. Die Bewegung der Punktstruktur scheint genauso die Masse des Trägers zu verflüssigen. Telljohann modelliert also den Bildkörper mit malerischen Mitteln in seiner Differenzierung der Punktstruktur durch Farbe, Hell-Dunkel, Größe und Verteilung. Neben einer Materialisierung beziehungsweise Entmaterialisierung des Bildkörpers findet eine Inversion von Räumlichkeit und Flächigkeit statt. Mit der Aktivierung eines Figur-Grund-Verhältnisses und damit einer Räumlichkeit in der Fläche zeigen sich die Punkte wie als Anlaß einer Bewegung. Mit der Betonung der Kontinuität der Fläche und ihrer Ansicht als Ebene lassen sich die Punkte wie Endpunkte eines in tieferen Schichten gelegenen, bewegten Prozesses lesen. Dadurch verleiht Telljohann dem Werk eine Transparenz. Die optischen Daten der äußeren Erscheinung können hier also auch als Rückverweis auf ein Inneres stehen, das sich dem Blick entzieht. Dennoch beharrt der Künstler auf der Grundlage der sichtbar gestalteten Formulierung des Werks, unterstützt durch die Spiegelung eines inneren Konstruktionsprinzips auf der Fläche der Vorderseite. Die kleinen, aus Punkten formulierten Dreiecke weisen mit ihrer Spitze in die Mitte der Fläche. Hier sind ein kleiner grüner und ein kleiner roter Punkt übereinander angeordnet. Die in den Komplementärfarben gehaltenen Punkte weisen auf die Bedeutung der sichtba-

³⁰⁰ [Abb. 24]

ren Wechselwirkung zwischen den Elementen. Auch wenn der Betrachtende diese Wirkung bei der Vielzahl der Punkte nicht bewußt wahrnimmt, ist durch die Herausgehobenheit der farbigen Punkte ein Grund der Dynamik der gesamten Punktstruktur repräsentiert: das Zusammenspiel zweier Pole in Form eines roten und grünen Punktes. Das zu Sehende lässt den Betrachtenden an der Oberfläche die Funktionsweise des Werks ablesen und ein Konstruktionsprinzip, einen Kern der Konzeption Telljohanns erkennen.³⁰¹ Die Wendung des Werks nach Innen durch die Spiegelung des

³⁰¹ Die Arbeit *Verstandesdinge* [Abb. 25] zeigt dies in besonderer Weise. Die Gestaltung der Vorderseite reflektiert die künstlerische Strategie Telljohanns. Verdichtung und Auflösung werden veranschaulicht durch: Die Akkumulation der Punkte und ihr Auseinanderstreben, ihre Anordnung im orthogonalen Bezugssystem, beziehungsweise die Tendenz sich diesem immer wieder zu entziehen und dem gestischen Auftrag konzentrierter, aufgehellter gelber Farbe. Auch hier taucht wieder das Zweierprinzip auf, das Zusammenspiel zweier Pole in Form eines roten und grünen Punktes. Mit diesen beiden Punkten zeigen sich auch die in Telljohanns Konzeption immer wieder relevanten Abweichungen. Der rote Punkt ist nur um ein Minimum größer als der grüne, und beide Punkte sind minimal zueinander versetzt. Diese Abweichungen, die den Prozess der Entwicklung der Werke in Gang halten und jeglicher Statik entgegenwirken, reflektieren die Nichtfestlegbarkeit der Werke, das produktive Potential und die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Entwicklungen, die doch, wie wir sehen, auf zwei Punkte rückführbar sind. Diese spiegeln die Ökonomie der Mittel bei gleichzeitiger Vielfalt der Möglichkeiten und Wirkung. Mit den verschiedenen Zentren, die *Verstandesdinge* in Akkumulationen und Kreuzungen von Punkten ausbildet, zeigt sich die Bezogenheit zu Keimen oder Entwicklungspunkten. Die Vieldeutigkeit der Punkte als künstlerischem Element der Modellierung des Bildkörpers oder der Strukturierung der Fläche, wie auch als Endpunkt eines inneren Prozesses und Ausgangspunkt eines sich anschaulich ereignenden Werkprozesses, lässt auch die einzelnen Punkte wie Keime verschiedenster Möglichkeiten erscheinen. Dennoch sehen wir das Element des Punktes in Telljohanns Konzeption nicht als „Versinnlichung des abstrakt Einigen; [...] als sichtbaren »Ausdruck« einer wesenhaften Unbestimmtheit des Seins oder – in anderer Sinnrichtung gesehen – die Verschmelzung aller Bestimmungen des vielfältig Seienden.“ (Rolf Kühn *Kunst als verfleischlichte Leiblichkeit. Kulturelles Bedürfnis und Ästhetik* in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Bd. 24, Bonn (1994), S.155-165, S. 159) Rolf Kühn erhebt diese These am Beispiel eines Punktes auf der Fläche im Werk von Wassily Kandinsky. Ausgangspunkt ist der nicht-mimetische Charakter des Punktes im Werk Kandinskys. „In der mathematisch-geometrischen Sichtweise, die die methodologische Grundlage seit Galilei für die naturwissenschaftliche Weltauffassung abgab, ist der Punkt eine atomisierte Linie, die ihrerseits zur Konturenfestlegung realer Objekte dient.“ (ebd. S.159) In ihrer Eigenart als schwebende, sich wiederholende und variierte Form sind die Punkte in Telljohanns Werk zugleich Anlaß und selbst Teil eines Prozesses. Dass in Telljohanns Konzeption Entwicklungspunkte oder „Keimzellen“ nicht statisch sind, zeigte sich schon in unserer Analyse der Installation *Ein Licht, ein*

(weiter auf der folgenden Seite)

Konstruktionsprinzips nach außen lässt sich auch mit Hilfe der Randzone genauer bestimmen. Telljohann setzt der Unabschließbarkeit der Punktstruktur eine Schwelle, die sie nicht limitiert, aber an ihren Kern, denjenigen der Polarität, zurückführt.³⁰²

In seiner Farbigkeit stark aufgehellt, unterstützt der Rand die im Figur – Grundverhältnis (insbesondere durch Hell-Dunkelkontraste, und Größenunterschiede der Punkte) sich ergebende Räumlichkeit, und verstärkt einen Tiefenzug zur Mitte der Fläche. Hinsichtlich dieses räumlichen Aspekts unterstützt er die Wendung des Werks nach Innen und lässt gleichwohl die Punktstruktur aus der Tiefe an die Oberfläche treten. Die Randzone übernimmt so die Funktion eines Übergangs der Räumlichkeit der Fläche in die der Umgebung. Hinzu kommt die Tatsache, dass sie faktisch kein Rahmen ist, aber in ihrer malerischen Auffassung immer wieder die

Berg...

In dieser Arbeit erklärt Telljohann das Doppellicht als Keimzelle einer Entwicklung von Räumlichkeit. Da das Licht ganz konkret eine Form von Energie darstellt, ist hier die Vorstellung einer dynamischen Keimzelle „auf den Punkt“ gebracht.

³⁰² Darüber hinaus unterstützt sie den Eindruck der Fläche als Reservoir. Diese Wirkung entsteht insbesondere dadurch, dass Telljohann die Fläche in Farbe und Struktur zwar gestaltet, aber nicht zergliedert. Der lockere, in einer Farbe gehaltene Auftrag, sowie die sich nie zur geschlossenen Linie verdichtende Punktstruktur lassen der Fläche ihre Autonomie und Unversehrtheit, bringen sie jedoch als energiespendendes Reservoir zur Geltung. Die in den Holzbildern häufig nach hinten abgeschrägte Tiefe des Trägers kann diesen Eindruck als Reservoir forcieren. Wie aus tieferen Schichten kommend organisieren sich die Punkte in immer neuen Akkumulationen und Zentren. In ihrer Auflösung besitzen die Zentren eine Strahlkraft, die durch die Farbe und vereinzelt auftretende Punkte verstärkt wird. So scheint es sich mit den Holzbildern auch um eine malerische Umsetzung der Konzeption der Lichtkästen zu handeln. Die Lichtkästen, die die Gestalt eines Behälters besitzen und eine konkrete Lichtquelle umschließen, vermitteln ebenso den Eindruck eines (energetischen) Reservoirs. Ist mit ihnen der Umwandlungsprozess von Materialität und Immaterialität bedeutsam, zeigt sich auch hier ein durch die malerische Struktur erzielter Umwandlungsprozess der Auflösung und Verdichtung. Die künstlerische Umsetzung der einzelnen Arbeit als Reservoir reflektiert auch eine Strategie der Konzeption des gesamten Werks. Wichtig für Telljohanns künstlerische Arbeit ist nicht ein beliebig ausufernder Schaffensprozess. Seine Konzeption sammelt vielmehr wie in einem Reservoir Formen, Themen, Strukturen und deren mögliche Wiederholungen, Verbindungen, Transformationen und Variationen. „Ein [...] Bild für eine solche Vorgehensweise könnte das des Demiurgen sein, welcher aus einem Reservoir an Material immer wieder Partikel schöpft, in den Topf zurückwirft, umrührt und neue Formen entstehen lässt. Es ist charakteristisch für Telljohanns Kunstansatz, dass die ihn bewegenden Themen nie zu Ende geführt sind. Er setzt immer wieder neu an, und das, was entsteht, sind jeweils autonome Werke, die jedoch in einen großen Schaffensprozess eingebunden bleiben.“ Brümmer, S. 10.

Vorstellung eines Rahmens hervorruft. Die Objektivität des Werks im Sinne einer Erfahrung des Gegenständlichen, die insbesondere in der Seitenansicht relevant wird, ist in die malerische Struktur des Werks integriert und zeigt sich damit als Bild im Bild. Diese Evokation innerhalb der malerischen Struktur bildet eine Brücke zwischen Werk und Realität, denn die Punktstruktur scheint über den „Rahmen“ hinauszuwachsen.³⁰³ Dieser Eindruck wird noch durch die Gestaltung der Fläche als Ausschnitt forciert.³⁰⁴ Trotz dieser überquellenden Tendenz der Punktstruktur wird sie durch die Randzone immer auch in Distanz zum Betrachtenden versetzt. Sie leitet den Betrachtenden in das Werkgeschehen, wie sie umgekehrt den Betrachtenden vom Werk abtrennt. Sie ist zugleich ordnendes Element dieses Verhältnisses und eine Spiegelung des autothematischen Zugs der Konzeption Telljohanns. Dieser steht gegenüber der unmittelbaren Erfahrung immer auch für eine gewisse Distanz von Werk und Betrachter, insofern er das Erleben der immer neuen Konstellationen innerhalb der Punktstruktur in eine Reflexion des Zusehenden überführt.³⁰⁵ Die Rück-

³⁰³ Zum Verhältnis von Bild und Rahmen vgl. Schapiro S.257f. Bedeutsam ist für unseren Zusammenhang insbesondere die Differenzierung der Funktion des Rahmens, als entweder die virtuelle Räumlichkeit oder materielle Oberfläche des Bildes betonend. Telljohanns „Randzone“ unterstützt beide Funktionen.

³⁰⁴ Der ausschnittthafte Charakter entsteht u.a. durch Wiederholungen des Punktes und ganzer Punktstrukturen. Sicherlich handelt es sich nicht um gleichförmige Wiederholungen, denn Farbe und Größenunterschiede, vor allem aber die Anordnung, setzen ein immer auch balanciertes Gefüge unterschiedlicher Formationen in Gang. Dennoch bleibt der ausschnittthafte Charakter bestehen und damit auch eine Fortsetzbarkeit der Struktur. Die Wiederholbarkeit und Beweglichkeit der Punkte lässt darüber hinaus die Vorstellung einer anderen Konstellation als die der Gezeigten zu. Das heißt, das Werk impliziert in seinem „So-Sein“ immer auch ein mögliches „Anders-Sein“. Zeitlich gesehen erscheint das Werk wie ein (herausgehobener) Moment innerhalb eines fließenden Zeitstroms beziehungsweise wie eine Formulierung innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses. Dabei spielt auch die Tiefe des Trägers eine besondere Rolle. Durch die nach hinten hin abgechrägten Seiten ist die gestaltete Vorderseite in Distanz zur Wand gebracht, vor der sie dennoch erscheint. Dies gibt ihm einen flächenbezogenen Charakter und der Gestaltung der Vorderseite eine Leichtigkeit und ein Schweben, das der zeitlichen Erfahrung einer sich im Moment entwickelnden Struktur entspricht. Dieser Eindruck wird durch die Ansicht der Gestaltung der Vorderseite als Ausschnitt bestärkt.

³⁰⁵ Um die Frage der Distanz beziehungsweise Distanzlosigkeit zu verdeutlichen, wollen wir hier auf Strategien der amerikanischen Nachkriegskunst hinweisen. Die amerikanischen Konzeptionen eines distanzlosen Werk-Betrachter-Verhältnisses arbeiten unter anderem mit dem künstlerischen Vokabular einer durch Bildgröße und

(weiter auf der folgenden Seite)

bezogenheit des Werks, sein autothematischer Zug verleiht der künstlerischen Arbeit eine gewisse Immunität gegenüber seinem Kontext, wie sie umgekehrt den Betrachtenden in seiner Autonomie bestärkt.³⁰⁶

V.3.1 Die Bedeutung der Grenze

Der selbstreflektorische Prozess bewirkt also auch eine Begrenzung des Werks. Grundsätzlich arbeitet Telljohanns Ansatz an einer Problematik der Grenze der Werke. Für ein genaueres Verständnis ihrer Bildung und Bedeutung ist ein weiteres Mal das Band zwischen Werk und Natur zu diskutieren. Gerhard Richter spricht von einer Malerei wie Natur, „als ein sinnloses Werden und Dasein“, und knüpft an ein vertieftes „Verständnis der Kunst als Naturnachahmung – [...] Die Kunst ahmt die Natur nach, nicht allein in der formalen Reproduktion ihrer bereits geschaffenen und vorhandenen Gegenstände, Stoffe, Themen, Ereignisse. Sie tut es, indem sie in ihrer gestaltlichen Organisation die Bildung der Natur ihren Prinzipien und ihren Gesetzmäßigkeiten folgend nachahmt.“³⁰⁷ In Annahme einer Analogie von Werk und Natur bezieht sich Reinhard Liess auf den Naturforscher Ernst Haeckle, der „primitive Einzeller unter dem Mikroskop beobachtete [...] An den Strahlentierchen (Radiolarien)

nichthierarchische Struktur geprägten, unüberschaubaren Bildausdehnung. [Abb. II] Eine historisch frühe Strategie der Entgrenzung lässt sich an den späten Seerosenbildern Claude Monets ablesen. Die ausufernde, überbordende Eigenschaft des Dargestellten verdankt sich in einigen Bildbeispielen auch der an den Bildrändern zum Teil roh belassenen Leinwand. Die Wasserpflanzen, somit eines Hintergrundes entzogen, scheinen über das Bild hinaus zu wuchern. Die Produktivität dieser Entgrenzungsstrategien ist die eines Verhältnisses von Werk und Betrachter, das im stärkeren Maße auf ein unmittelbares Erleben als auf eine Reflexion zielt. Vgl. Emil Maurer *Letzte Konsequenzen des Impressionismus, Zu Monets Spätwerk*, in (ders.), *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel/ Boston/ Stuttgart 1982, S.181-193.

³⁰⁶ Die sich nie zur geschlossenen Linie verdichtende Punktstruktur belässt der Fläche ihre Autonomie und Unversehrtheit. Sie bringt sie als energiespendendes Reservoir zur Geltung.

³⁰⁷ Reinhard Liess bezieht sich hier auf Johann Wolfgang von Goethe. „Auch nach Goethe wiederholt die Kunst nicht die Natur, sie schafft wie die Natur, ist gleichsam eine »andere«, zweite Natur, eine Natur dem Scheine nach und doch, als Kunst, so konkret wie diese.“ Reinhard Liess *Die Natur-Kunst-Analogie Goethes* [=Liess], in: *Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.), Kunstgeschichte – aber wie?* [=KG wie?], Berlin (1989), S. 83-108, S. 95.

[Abb. XVII] versetzten ihn die ebenso kunstvollen wie geometrisch exakt konstruierten Bildungen der radialen Kieselgehäuse in höchstes Erstaunen. Da solche »Kunstwerke der Natur«, wie er sie nannte, deren Konstruktionen einer gotischen Maßwerkrose nicht nachstehen, ja überlegen sind, sich trotz aller Umsicht nicht mechanisch als Produkt irgendwelcher von außen her einwirkenden Kräfte erklären ließen, sich vielmehr vom Innern der Zelle selbst hervorgebrachte Bildungen erwiesen, wagte Haeckle einen Sprung von der Physiologie zur Psychologie, um diesen »Protozoen« auf niedrigster Stufe schon einen »Kunsttrieb« zuzusprechen, eine »Zellseele« – die berühmte »Zytopsyche«. [...] Wie aber gestaltet sich nun das Verhältnis dieser natürlichen Organismen, die, so wahr sie eine Gattung darstellen, schon Individuen sind und, um mit Goethe zu sprechen, eine vollkommene, um ihrer selbst willen da-seiende, abgeschlossene kleine Welt für sich verkörpern – wie gestaltet sich ihr Verhältnis zur Umwelt und zu den Elementen, in denen sie leben und von denen sie Nahrung empfangen? Dies ist eine Frage, der in Analogie zur Kunst paradigmatische Bedeutung zukommt. Sie ist dann zugleich auch die Frage nach der Geschichtlichkeit der in sich vollendeten Kunstwerke und ihrem Verhältnis zur Zeit und Umwelt, in der sie leben, und von der sie mitgeprägt werden. Um das Modell dieser Frage prinzipiell zu erläutern, ist noch einmal auf die Urformen der organischen Natur, die Einzeller, zurückzugreifen. Sie stehen mit ihrer flüssigen Umwelt im Stoffwechsel. Ohne die Einbeziehung der Außenwelt, von der sie ihre Nahrung und Reize beziehen, und ohne eine Wechselbeziehung mit ihr wären sie organisch nicht lebensfähig. Das ist das eine [...] Das andere aber ist, dass diese Einbeziehung der Umwelt in den Stoffwechsel wiederum voraussetzt, dass zuvor eine Unterscheidung, mehr noch: eine Abgrenzung von ihr stattgefunden hat. Die Zelle bildet eine Scheidewand, die Zellwand, mit der sie ihr Inneres gegen das Außen abschließt. Erst damit, mit der Unterscheidung und Absonderung des Organismus von der Umwelt, entsteht Leben und wird eine Beziehung zwischen Innen und Außen möglich. Eine Auflösung der absondernden Grenze bedeutet die Auflösung des Organismus, also seinen Tod. Leben und Lebensentstehung in organischer Gestalt begreifen sich also in einem primären *Akt der Abgrenzung*.³⁰⁸ Die in dieser Kunst-Natur-Analogie formulierte Grenze

³⁰⁸ Liess, S. 91-93.

sieht eine Vollendung des Kunstwerks in sich selbst und eine Vorstellung des Werks als Organismus vor.

In welcher Weise trifft sich dieses Verständnis mit demjenigen Telljohanns? Obwohl wir uns nicht auf den Vergleich von Strahlentierchen und Kunstwerk stützen wollen, ist die von Liess beschriebene Bedeutung der Grenze für unseren Zusammenhang weiterführend.³⁰⁹ Die Vorstellung des Werks als „In-sich-selbst-Vollendetem“ ist im Sinne einer dem Kunstwerk eigenen Wirklichkeit, Gesetzlichkeit und Bildung für die Konzeption Telljohanns relevant. Die Beschäftigung mit Grundlagen der Malerei und Skulptur sowie die selbstreflexive Komponente spezifizieren die Arbeiten auch als genuine Kunstwirklichkeiten. Der Bezug zu außerkünstlerischen Wirkkräften wie der Schwerkraft zeigt nicht nur, wie oben im Sinne einer „Demaskierung“, die Zugehörigkeit eines jeden Werks zur empirischen Welt. Genauso erscheinen diese dem Werk „äußeren Faktoren“ unter dessen Bedingungen.³¹⁰ Darüber hinaus ist die Formulierung einer Grenze durch Selbstreflexion, Rückbezüglichkeit und auch formale Geschlossenheit verantwortlich für einen Austausch von werkinneren und werkäußeren Faktoren. Ein vollständiges Aufgehen des Werks in der Umgebung des Betrachtenden würde eine Kommunikation zwischen Werk und Umgebung verunmöglichen. Entscheidend bleibt gleichwohl, dass in Telljohanns Konzeption eine Vorstellung der Vollendung der künstlerischen Arbeit als abgeschlossener Organismus nicht greifen kann.³¹¹

Ein wesentliches Merkmal des natürlichen Organismus' ist für Reinhard Liess eine „Beständigkeit in wechselnden Umständen“. Der Einbezug von Raum und Situation in die künstlerische Arbeit Telljohanns und die Zuspitzung des Werks auf den Moment der Betrachtung stellen diese Beständigkeit in Frage. Warum diese Aspekte

³⁰⁹ Anders als Reinhard Liess und auch Gerhard Richter wollen wir nicht grundsätzlich eine Parallele zwischen Werk und Natur ziehen, sondern nur, wenn es der Erfahrung der zu besprechenden Werke entspricht.

³¹⁰ „Aber erst dann, wenn die Kunst die von außen einwirkenden Kräfte künstlerisch verwandelt und sich anverwandelt, werden sie als spezifische Erscheinung der Geschichte der Kunst greifbar. Was auch immer die Kunst aus ihrer Umwelt bezogen hat, sie spricht stets als Kunst. Ohne diese Fähigkeit der Umbildung und Hineinbildung der Fremdkräfte in das Spezifikum Kunst liefe die Kunst Gefahr, manipuliert und geschoben, erdrückt, wenn nicht zerstört zu werden.“ Liess, S.96.

³¹¹ Zur Problematik des Organismus vgl. Kap. II. Vgl. oben den Begriff der „Durchbildung“ und die Frage des organischen Werks.

ein produktives Potential besitzen, soll uns im Folgenden beschäftigen. Die Problematik der Grenze und die Thematik von Natur bilden hierbei einen engen Zusammenhang und zeigen sich in Abhängigkeit von Zeit.

Die in Kap. IV diskutierte Arbeit *Millers* lässt sich in dieser Hinsicht erneut hinzuziehen. Wie besprochen, handelt es sich um eine vierteilige Arbeit, deren Ausstellungsform in Zahl und Zusammenstellung variiert. Unsere Analyse bezog sich auf eine vollständig aufgebaute Variante aus 144 Teilen. Als einen thematischen Schwerpunkt erachteten wir hier ein Verhältnis des Werks zur Natur. Ausschlaggebend waren nicht nur die an Vegetables erinnernden Formulierungen der Elemente, sondern ein künstlerisches Vokabular, das im Zusammenhang mit unserem Sehen die Problematik von Ganzheit und Ausschnitt und die Erfahrung des Wachsens evozierte. Vermitteln andere Konstellationen der Arbeit *Millers* ebenso die Thematik von Natur, und wenn ja, welchen Sinn haben die verschiedenen Konstellationen für diese Thematik? Die Betrachtung einer anderen möglichen Konstellation einiger Elemente von *Millers*³¹² mag dies erläutern. Augenfällig ist der Unterschied in Anzahl, Anordnung und Zusammenstellung. Die im Vergleich wenigen Elemente sind zudem ausschließlich an der Wand angebracht und formal mit ihr verbunden. Daraus ergibt sich ein anderes Rezeptionsverhältnis. In stärkerem Maße erfährt der Betrachtende die Arbeit als ein Gegenüber. Obwohl sie durch die in den Raum ragenden Elemente auch den Boden thematisiert, bringt sie ihn weniger als Handlungsraum ins Spiel. Gleichwohl können wir Erfahrungswerte wie denjenigen des Wachsens ausmachen, die im Vokabular dieser Anschauungsform der Arbeit *Millers* und in unserem Sehen selbst gründen. Die einzelnen Elemente, die sich auf die Wand beziehen und gleichzeitig von dieser absetzen, formulieren sie auch hier als eine labile, aber notwendige Grenze. Von dieser Grenze aus können sie sich entfalten und in den Raum wachsen. Einzelne Wandelemente unterstützen dies durch herausragende geometrische oder gewundene Hölzer. Natur erscheint in der Vorstellung des Betrachtenden. Wieder sind weniger das natürliche Material Holz noch die an Vegetation erinnernden Formen ausschlaggebend. Entscheidend ist vielmehr eine Spannung, die sich sichtbar aufbaut und einem unsichtbaren energetischen Potential entspricht. Diese Spannung speist sich aus einem polaren Beziehungsgeflecht zwischen den Elementen, begüns-

³¹² [Abb. 26].

tigt durch ihre Reihung unter-, über- und nebeneinander. Hell und dunkel, offen und geschlossen, flächig und dreidimensional – diese Gegensatzpaare beziehen sich, gebunden an die raumgreifende Dimension der Elemente, auf unseren ganzen Körper. Im Hinblick auf die Thematik der Natur lässt sich auch hier keine festgelegte Deutung feststellen, aber sie erscheint „als eine Dimension, an der wir selbst teilhaben, von der wir uns nicht distanzieren können, die unsere konkrete leibliche Existenz und deren Weltbezug ermöglicht.“³¹³ In der Analyse der Lichtkästen sprachen wir vom Licht als einer notwendigen Voraussetzung des Sehens³¹⁴, hier ist es eine Organisation von Helldunkelwerten, die unserer Tätigkeit des aktiven Sehens entspricht. Sie produziert eine Lebendigkeit, die auf die Notwendigkeit von Licht und Dunkel hinweist. „Das Helldunkel ruht auf dem Wesen von Licht und Dunkel. Und ihrer bedürfen wir als leiblich Existierende. Für die Rhythmik des Lebendigen ist Dunkelheit so wichtig wie das Licht.“³¹⁵ Die weißen, schwarzen, gelblichen und bräunlichen Farbtöne der Elemente können im Verhältnis zueinander vielfältig zusammenwirken. Diese unterschiedlichen Töne und Formbildungen der rechteckigen Träger erzeugen unterschiedliche Schweregrade der Elemente.³¹⁶ Die Formen verbinden sich aufgrund des künstlerischen Mittels der Ergänzung von Gegensätzen und erzeugen aus der Mehrteiligkeit der Konzeption einen energetischen Bereich. Durch diese innere Dynamik des Zusammenspiels der Elemente werden die Abstände, oder die „Leere“

³¹³ In der vorherigen Analyse der Arbeit *Millers* war es unter anderem der Bezug des Werks zum Handlungsraum des Betrachtenden sowie vor allem das bewegte, nicht zielgerichtete und in diesem Sinne ursprüngliche oder „natürliche“ Sehen, das unsere Teilhaftigkeit an Natur verdeutlichte.

³¹⁴ Vgl. Kap. II

³¹⁵ Lorenz Dittmann *Werk und Natur* [=Dittmann], in: KG wie?, S. 109-140, S.119.

³¹⁶ „In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den Vorrang zu beanspruchen. Das Weißgegebene ist das Licht an sich. Die Kraft des Lichtes ist in der Natur äußerst offensiv. Sie verschont nichts und vermag da und dort durch ein Zuviel Störungen hervorzurufen. Die »künstliche Ordnung« aber muß einen »gegensätzlichen Ausgleich« schaffen: Da heißt es denn Schwarz entgegensetzen und zum Kampf auffordern. Die gestaltlose Übermacht des Lichts bekämpfen. [...] Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen. [...] So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell.“ Paul Klee, zit. n. Dittmann, S. 131f. Auch Klee ist ein Naturbezug äußerst wichtig. Betont Gerhard Richter die „Sinn- und Ziellosigkeit“ von Natur parallel zum Kunstwerk, so ist es bei Klee die künstlerische Übersetzung des Lebendigen, das Erkunden künstlerischer Ausdrucksdimensionen um eine Analogie zu ermöglichen.

zwischen den Elementen, räumlich erschlossen. Die Verbindungen von Vorder- und Seitenansicht, die verschiedenen Richtungswerte sowie die räumlichen und flächigen Impulse lassen so ein rhythmisch strukturiertes, „plastisches Feld“ entstehen. Konzentrieren wir uns nun auf die Problematik der Grenze, können wir sagen: Das Werk bezieht sich zwar einerseits immer auf die gegebenen Verhältnisse und die materielle Grenze des Umraums beziehungsweise der Wand, besitzt aber damit keine definite Grenze. Es hat kein definites Ende und keinen definiten Anfang, weder innerhalb der realisierten Konstellationen noch in Hinblick auf alle möglichen oder denkbaren Konstellationen. Das Werk entwirft oder problematisiert vielmehr in seiner jeweiligen Realisierung und seinem jeweiligen Zusammenhang selbst seine Begrenzung. In der zuerst besprochenen Zusammenstellung der Arbeit *Millers* war es eine durch die überbordende Eigenschaft der Struktur und die Unüberschaubarkeit der Elemente imaginierte Öffnung der Grenze des Umraums. Hier betont Telljohann das plastische Feld, dessen Grenze sich im Betrachtungsprozess entwickelt und sich von der Meßbarkeit des Umraums unterscheidet. Obwohl das Werk nicht den Schein einer eigenen Sphäre ausbildet, entwickelt es innerhalb der Betrachtung eine ihm eigene Begrenzung. Entscheidend ist somit die Unterscheidung von Werk und Umfeld mit Hilfe des Sehens und damit in Abhängigkeit von Zeit.

Welche Bedeutung haben diese Erfahrungen für die Thematik von Natur? Wenn wir auch hier wie in unserer ersten Interpretation der Arbeit *Millers* die Thematik von Natur aufgerufen sehen, lässt sich nun mit Hilfe dieser Beobachtungen das Verhältnis genauer klären. Indem der Zusammenhang und die Grenze des Werks in Abhängigkeit zur Betrachtertätigkeit stehen, erscheint auch Natur nur gebunden an ein sehendes Subjekt und in der Zeit. Wie zeigt sich damit Natur? Da die Arbeit *Millers* keinen endgültig strukturierten Zusammenhang aufweist, eine virtuelle Vollendung weder in einer einzigen noch in verschiedenen Zusammenstellungen denkbar ist und ein Zusammenhang sich nur im Moment der Betrachtung einstellen kann, wird ein weiteres Mal die Uneinholbarkeit von Natur erfahrbar. Was Natur ist, lässt sich nicht bestimmen. Erkennbar ist sie, um es nochmals zu betonen, als ein Vorgang, an dem wir unmittelbar teilhaben. Die Elemente zeigen keine erstarrten Körper, auch wenn ihre an Florales und Vegetables erinnernden Formen, gemessen an einer mimetischen Funktion, wie unterbrochen oder „tot“ erscheinen. Ihre Kommunikation verleiht der Struktur eine dynamische und irreversible Ordnung, die nur im Fluß ihrer Wahrnehmung gegenwärtig ist. Natur wirkt damit im Moment einmalig und gleich-

zeitig veränderlich oder vergänglich.. Fortführbar ist nicht die jeweilige Ordnung, sondern nur der Prozess selber. Beständigkeit besitzt *Millers* nicht in seiner Form, sondern in der Veränderung. Die Arbeit bietet in dieser Möglichkeit immer anderer Konstellationen ein Modell für eine beständige Veränderung von Natur. Die Öffnung der Konstellationen zum Umraum und zur Situation und damit die Zeitgebundenheit der Werke sind die Prämisse der Möglichkeit einer Modellhaftigkeit für Natur im Sinne einer permanenten Veränderung. Eingeschrieben ist dem Werk in dieser zeitabhängigen Erfahrung der Thematik von Natur aber auch ihre eigene Auflösung. Dem zu realisierenden Zusammenhang der Elemente kann immer wieder ihre Vereinzelung folgen, wenn der Betrachtende nur einzelne Elemente in Augenschein nimmt. Mit dieser Vereinzelung kann die Vorstellung von Natur unterbrochen sein. Das Werk entwirft ein Bild von Natur, dessen Vorläufigkeit es selbst offeriert. Für die Frage der Modellhaftigkeit bedeutet das darüber hinaus, dass das Werk an eine Geschichtlichkeit von Natur im Sinne eines Wechselbezugs von Subjekt und Natur knüpft.

Welche Perspektive ergibt sich daraus? Telljohanns Konzeption versucht mit seiner Konzeption der Intermedialität, die auch in hohem Maße einen selbstreflektori-schen Prozess mit einbezieht einer Wirklichkeit gerecht zu werden, die sich jeglicher Eindeutigkeiten entzieht, die auch die Möglichkeit von Unzugänglichkeiten beinhaltet. Die Werke sind Modell und Realität zugleich. Nur so besitzen sie Richtigkeit und erlauben aller erst ein analogisches Verhältnis von Werk und Wirklichkeit. Und nur so haben sie die Möglichkeit sich eines Anspruchs als Modell zu entledigen. Die Aufgabe des Betrachtenden bleibt es eine Modellhaftigkeit nicht nachzuvollziehen, sondern erst zu realisieren. Entsprechend gilt auch für die Erfahrung einer Begrenzung der Werke: ohne vorgegebene Grenzen (auch Gattungsgrenzen), bleibt die Formulierung ebendieser als Aufgabe bestehen.

Die angesprochene Problematik der Grenze in Telljohanns Werk weist einmal mehr daraufhin, dass es sich in Telljohanns Arbeiten nicht um kompakte, aus einem statischen Zentrum entwickelte Formen handelt, sondern dass wir sie als Gebilde erfahren, die sich in der Anschauung zu Gesamtformen fügen und auch wieder auflösen können. Die Konzeption Telljohanns folgt hier auf seine spezifische Weise einer Maxime, wie sie der Künstler Erwin Heerich beschreibt: „In der Kunst“, so seine

Beobachtung, „schlägt der Pendel zwischen formverfestigend und formauflösend immer von einer Seite zur anderen.“³¹⁷ Wie ist diese Pendelbewegung in Telljohanns Konzeption zu verstehen? Eine Grundlage dieses Verständnisses bietet die Tätigkeit des Sehens, die auf eine prozessual verlaufende, optische Wahrnehmung setzt. Obwohl Telljohanns Werke ihre dreidimensionalen Anteile betonen und ihre Materialität und Gegenständlichkeit nicht verneinen, sind sie nicht dem Tastsinn, sondern dem Auge des Betrachtenden gewidmet. Diese Prozessualität ist in Telljohanns Werk zugespitzt, da materielle Werkgestalt und visuelle Werkeinheit nicht deckungsgleich sind, also der visuelle Zusammenhang über die Grenze der materiellen Werkgestalt hinausweist.³¹⁸ Obwohl der „Bereich gestalterischer Zuordnung [...] weiter als das Werk in seiner materiellen Ausdehnung“ reicht, ist das Anliegen Telljohanns nicht das einer „möglichst weitgehenden Reduktion des vor Augen Stehenden.“³¹⁹ Bedeutsam bleibt das Werk als ein anschauliches Gegenüber.³²⁰

Prozessualität entsteht in Telljohanns künstlerischer Arbeit also gerade mit jenem Einbezug von Anschaulichkeit, denn die visuell gestaltete Logik öffnet seine begrenzte materielle Gestalt, sie bedarf ihrer also als Ausgangspunkt. Als paradigmatisch für dieses Verhältnis kann hier seine Arbeit mit Schwerkraft gelten. Das bildnerische Vokabular lässt Schwere und ihre Überwindung als Vollzug, also prozesshaft, erscheinen. Zwei Aspekte liegen dieser Prozessualität zugrunde, die wir mit Worten Paul Klees umschreiben wollen: „Auf dem unteren, im Erdzentrum gravitierenden Weg liegen die Probleme des statischen Gleichgewichtes, die mit den Worten: »Stehen trotz aller Möglichkeiten zu fallen« zu kennzeichnen sind. Zu den

³¹⁷ Zit. n.: Andreas Rossmann *Liebe zur Geometrie – Ein Antipode zu Beuys: Zum Tode des Bildhauers Erwin Heerich*, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9.11.2004, S. 36. Vgl. auch Joachim Peter Kastner: *Erwin Heerich*, Köln (1991).

³¹⁸ Telljohann ermittelt dies u. a. durch eine Öffnung der Werkgestalt zum Raum und zur Wand oder auch durch eine Binnenstruktur des Werks, die auf ein Weitergehen im Sinne fortführbarer visueller Zusammenhänge und Strukturen zielt.

³¹⁹ Erich Franz *Die zweite Revolution der Moderne* in: (ders.) *Kat. Das offene Bild*, Münster (1993) S. 11-23, S. 17.

³²⁰ Theodora Vischer spricht im Blick auf die Erfassung des Phänomens „offenes Werk“ vom entscheidendem Merkmal der Prozessualität. Eine Prozessualität, die in „Werkäußerungen erfahrbar ist, die sich [...] nicht zu einem Werkgegenstand materialisiert haben, bei denen also der »Gegenstand« fehlt“. Theodora Vischer *Das offene Werk* in: *Kat. Transform – BildObjektSkulptur*, Kunsthalle Basel (1992) S. 139-148, S. 146.

oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit.³²¹ Die beiden Aspekte betreffen in Telljohanns Konzeption – neben Werkstrukturen wie Schwere und Schweben, Materialität und Immaterialität, Verortungen im Raum und Loslösung vom Raum – auch eine künstlerisch inhaltliche Position. Die Beschreibung Paul Klees steht wie ein Bild für die „Bodenhaftung“ des künstlerischen Werks Peter Telljohanns, die sich durch seinen Bezug zur Realität, zur Thematik der Natur und zum elementaren künstlerischen Vokabular ergibt. Darüber hinaus steht sie für einen künstlerischen Versuch der Verwirklichung einer Sinnlichkeit des Werks, das, von jeglicher definiten Bedeutung entlastet, über die Grenze seiner Anschaubarkeit hinausweist.

³²¹ Paul Klee *Wege des Naturstudiums*, zit. n. Christian Geelhaar (Hg.) *Paul Klee – Schriften, Rezensionen, Aufsätze*, Köln (1976) S.126.

Schlussbetrachtung

Die verschiedenen formalen und inhaltlichen Qualitäten der ausgewählten Werke ließen als Grundproblematik gattungsinterferierende Formulierungen erkennen. Die Vermittlung verschiedener Aspekte zeigte eine anschauliche Struktur künstlerischer Strategien. Es eröffnete sich ein Fragenkatalog zu werkorganisierenden Mitteln und zur Rezeption von Werk und Wirklichkeit. Welche Position nimmt das Werk Telljohanns nun mit seinen Erfahrungsmöglichkeiten ein?

Folgen wir Umberto Ecos Beurteilung eines künstlerischen Werks, sehen wir uns als Rezipient gebunden an eine „von Mal zu Mal am Bild vollzogene Kritik, der Kritik, die erkennt, inwieweit die volle Offenheit für die verschiedenen Auffassungsmöglichkeiten dennoch bewusst auf ein Feld eingeschränkt ist, das die Auffassung lenkt und die Wahlakte leitet; auf ein Feld, das die Beziehung kommunikativ werden lässt und sie nicht zu einem absurden Dialog macht zwischen einem Signal, das kein Signal, sondern Rauschen ist, und einer Rezeption, die nicht Rezeption, sondern solipzistisch wahnhaftes Phantasieren ist.“³²² Bedeutsam ist mit Eco ein Problemfeld, dessen Nachvollzug die Werkerfahrung zu leisten, und darin eine Entsprechung der Rezeptionsmöglichkeiten des Betrachtenden und „den bei der Gestaltung von seinem Schöpfer implizit manifestierte[n] Intentionen“ herzustellen vermag.³²³

Geht es mit Telljohanns Ansatz einer Intermedialität also um ein Problemfeld, an dem der Künstler – und im Nachvollzug auch der Betrachtende – arbeitet?

Die genuine Zusammenschau bildhafter und skulpturaler Details zielt insbesondere auf eine künstlerische Wirklichkeit, deren spezifisch räumliche, zeitliche und inhaltliche Möglichkeiten in der Auseinandersetzung mit den Werken zu Tage treten. Telljohanns Konzeption verwandelt, wie wir erfahren konnten, ein starres Gebilde in ein lebendiges und atmendes Gegenüber, eröffnet virtuelle Fortführbarkeiten und birgt Hinweise auf eine für den Betrachtenden nicht erreichbare Sphäre. Sie schafft aus einer diskontinuierlichen Gleichzeitigkeit zwei- und dreidimensionaler Aspekte

³²² Umberto Eco *Auszüge aus: Das offene Kunstwerk (1962)* [=Eco], in: Kat. *Das offene Bild*, Münster/Leipzig (1993), S.30.

³²³ Eco, S. 30f.

materieller Struktur einen kontinuierlichen, nur mit dem Auge zu fassenden räumlichen Zusammenhang und bewirkt Wandlungsprozesse von Materialität zu Immaterialität, sowie von Leichtigkeit zu Schwere. Entscheidend ist bei all diesen Erfahrungen die Gebundenheit der Arbeiten an die eigenen Grundlagen und Prämissen. Sie zeigt sich in der Offenlegung der Herstellungsmittel im Wahrnehmungsprozess und einer Selbstreflexion, innerhalb derer Strategien und Erfahrungen des jeweiligen Werks innerbildlich verarbeitet werden. Die spezifische Kombination verschiedener medialer Mittel zeigt sich damit als Möglichkeit der Bewusstwerdung werkgenerierender Mittel, die sich an bildnerischen, die Sichtbarkeit des Werks betreffenden Möglichkeiten orientieren.

Mit dem von Hans Magnus Enzensberger geprägten Begriff des „Nullmediums“³²⁴ beschreibt Lambert Wiesing „die Entdeckung formaler Nutzungsweisen vorhandener Medien; jedes Medium kann sich dem Zustand des Nullmediums annähern. Für das Tafelbild ist die Abstraktion und für den Bildschirm die schnelle Bildsequenz ein Weg zum Nullmedium, doch das Gemeinsame an beiden Wegen ist ihre Stellung zur Sichtbarkeit. In beiden Fällen tritt an die Stelle der Abbildung und Interpretation einer sichtbaren Wirklichkeit die *Erzeugung von Sichtbarkeit*.“³²⁵

Im Gegensatz zu Wiesing, der in schnellen Bildsequenzen eine „Entleerung des Bildes als Zeichen“ zugunsten der Erzeugung von Sichtbarkeit entdeckt, setzt Telljohann im stärkeren Maße auf die Tätigkeit des Betrachters, auf seine im Sehen begründeten Fähigkeiten. Das Sehen selbst, wird zu einem ergänzenden Part der sichtbaren Gestalt der künstlerischen Arbeit. In dieser Zwiesprache bildet sich der Werkcharakter erst vollständig aus und ermöglicht Erfahrungswerte, deren Inhalte an das betrachtende Subjekt gebunden sind. Telljohanns Ansatz knüpft also an eine Vorstellung des Werks als eine Form von Erkenntnis, die sich über die Wahrnehmung, respektive die sehende Tätigkeit des Betrachtenden erschließt. So geht es mit Telljohanns Ansatz einer Intermedialität nicht nur um ein, wie oben mit Umberto Eco angesprochenes, vom Künstler eröffnetes und vom Betrachter nachzuvollzie-

³²⁴ Vgl. Hans Magnus Enzensberger *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, in: (ders.) *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt/M. (1989) S.89-103.

³²⁵ Lambert Wiesing *Die Sichtbarkeit des Bildes – Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* [= Wiesing], Hamburg (1997), S. 267.

hendes Problemfeld, sondern um das Werk als anschaulich zu vollziehendes Potential. Telljohanns Arbeit zielt dabei nicht ausschließlich auf eine Vorstellung, wie sie Wiesing für das Medium des Bildes formuliert: „Bilder sind Isolationsvorgänge. In einem Bild wird die Sichtbarkeit von der Anwesenheit der Sache getrennt. Bilder sind Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren.“³²⁶

In Telljohanns Konzeption eines Übergangs zwischen Bild und Skulptur ist die materielle Grundlage des Werks mit thematisiert. Telljohanns spezifische Gestaltung erzeugt ein sich mit dem Sehen des Betrachtenden prozesshaft veränderndes Verhältnis der Erfahrung materieller Trägerschaft der Werke und ihrer Erfahrung als Sichtbarkeitswert. Die Werkerfahrung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen einer Anerkennung der materiellen Grundlage des Werks als Voraussetzung ihrer Sichtbarkeit und einer Erfahrung von Sichtbarkeit über diese Grundlage hinaus. In dieser Bewegung gewinnt die anschauliche Gestalt der Werke einen ereignishaften Charakter. Sie ist auf ihren Vollzug durch den Betrachtenden zugespitzt. Die in der Konzeption stets wiederkehrenden Grundformen – wie das Rechteck, Vermittlungsmodalitäten, wie diejenige der Polarität, Analogien zur Natur, als auch rhythmische wechselnde Strukturen und Wiederholungen – verleihen diesem Vollzug je nach Kombination spezifische Werkerfahrungen. Genauso beinhalten diese Werkerfahrungen durch den genannten Vollzug eine unmittelbare Verbindung von Subjekt und Wirklichkeit, sowie von Sehen und Imagination. Es kann dabei eine Wirklichkeit der Werke entstehen, innerhalb derer sich das betrachtende Subjekt in seiner Situation bestätigt sieht und dennoch Momente darin erfährt, die über die eigene räumliche und zeitliche Situation und auch über die Sichtbarkeit der Werke hinausweisen. Hierin bietet die Erfahrung der Werke ein Modell für Intersubjektivität. Das Erleben erscheint trotz und mit aller im Werk zu erfahrenden Unverfügbarkeit von Wirklichkeit geltungsverbindlich, weil es durch das (tätige) Subjekt auf ein „Anderes“ verweisen kann.

³²⁶ Wiesing, S. 15.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.(1973).
- Alloway, Lawrence *Topics in American Art since 1945*, NewYork (1975).
- Badt, Kurt *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln (1963).
- Bächtmann, Oskar *Entfernung der Natur – Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln (1989).
- Bätschmann, Oskar *Landschaften in Unschärfe* in: Elger, Dietmar (Hg.), *Gerhard Richter – Landschaften*, Kat. Hannover (1998/99), S. 24-38.
- Battcock, Gregory (Hg.) *Questions to Stella and Judd* (Interview with Bruce Gläser), in: (ders.) *Minimal Art (A critical Anthologie)*, New York (1968), S. 116-164.
- Belting, Hans *Das Echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen*, München (2005).
- Benjamin, Walter *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.(1977).
- Bloch, Ernst *Tübinger Einleitung in die Philosophie I*, Frankfurt/M. (1975).
- Blumenberg, Hans *Die Genesis der Kopernikanischen Welt*, Frankfurt/M. (1975).
- Boehm, Gottfried (Hg.) *Max Imdahl, Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. (1996).
- Boehm, Gottfried (Hg.) *Was ist ein Bild?*, München (1994).
- Boehm, Gottfried *Augenmaß – Zum Werk von Josef Neuhaus*, in: Kat. *Josef Neuhaus*, Museum Folkwang, Essen (1992), S. 121-132.
- Boehm, Gottfried *Bild-Dinge – Stellas Konzeption der „black paintings“ und einige ihrer Folgen*, in: Kat. *Frank Stella*, Bielefeld/Tübingen (1977), S. 9-20.
- Boehm, Gottfried *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Axel Matthes (Hg.) *Wege zu Giacometti*, München (1987), S. 39-67.
- Boehm, Gottfried *Das visuelle Paradox in der Kunst der Moderne*, in: Bahr, Carolin/Jain, Gora (Hg.) *Zwischen Askese und Sinnlichkeit* (Festschrift für Norbert Werner), Dettelbach (1997).
- Boehm, Gottfried *Die Dialektik der ästhetischen Grenze*, in: *neue hefte für philosophie* Nr. 5, (1973).
- Boehm, Gottfried *in ein ander über – Anmerkungen zur Malerei Gerhard Hoehmes*, in: Kat. *Gerhard Hoehme – in ein ander über*, Frankfurt/M. (1985), S. 6-17.
- Boehm, Gottfried *Vom Medium zum Bild*, in: Spielmann, Yvonne/ Winter, Gundolf (Hg.) *Bild – Medium – Kunst*, München (1999), S.165-179.

- Boehm, Gottfried/ Stierle, Karlheinz/ Winter, Gundolf (Hg.) *Modernität und Tradition* (Festschrift für Max Imdahl), München (1985).
- Bohrer, Karl Heinz *Zeit und Imagination – Die Zukunftslosigkeit der Natur*, in: *Wahrnehmung von Gegenwart*, Basel/ Frankfurt/M./ Zürich (1992), S. 81-101.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.) *Mythos und Moderne*, Frankfurt/M. (1983).
- Bollnow, Otto Friedrich *Mensch und Raum*, Stuttgart (1963).
- Brümmer, Joachim *Kommunikation im Raum*, in: Kat. *Peter Telljohann – Punkt für Punkt*, Karlsruhe (1997), S. 5-11.
- Bubner, Rüdiger/ Gladigow, Burkhard/ Haug, Walter (Hg.) *Die Trennung von Natur und Geist*, München (1990).
- Bürger, Peter *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.(1980).
- Cézanne, Paul *Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet*, Hamburg (1957).
- Cramer, Friedrich *Chaos und Ordnung – Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Frankfurt/M. (1993).
- Deecke, Thomas *Anmerkungen zu Peter Telljohanns Millers*, in: Kat. *Diskrete Zerstreuung*, Münster, (1992).
- Dittmann, Lorenz *Werk und Natur*, in: Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.) *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin (1989), S. 109-140.
- Dobbe, Martina *Das verkörperte Auge*, in: Dobbe, M./ Gendolla, P. (Hg.) *Winter–Bilder* (Festschrift für Gundolf Winter), Siegen (2003), S. 258-274.
- Dobbe, Martina/ Gendolla, Peter (Hg.) *Winter–Bilder. Zwischen Motiv und Medium* (Festschrift für Gundolf Winter), Siegen (2003).
- Eco, Umberto *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. (1977).
- Elger, Dietmar (Hg.), *Gerhard Richter – Landschaften*, Kat. Hannover (1998/99), S. 8-23.
- Enzensberger, Hans Magnus *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, in: (ders.) *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt/M. (1989).
- Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.) *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin (1989).
- Fiedler, Conrad *Schriften über Kunst*, Köln (1977).
- Flam, Jack D.(Hg.) *Matisse. Über Kunst*, Zürich (1982).
- Frank, Elisabeth *Pollock*, München/Luzern (1984).
- Franz, Erich *Der Wandel ist die wesentliche Bedingung der Existenz*, in: Kat. *Lucio Fontana*, Bielefeld (1984), S.5-8.

- Franz, Erich *Die zweite Revolution der Moderne*, in: Kat. *Das offene Bild*, Münster (1993).
- Franz, Erich *Ein Gespräch mit Gerhard Hoehme*, in: Kat: *Gerhard Hoehme – Relationen*, Bielefeld (1980), S. 16-25.
- Franz, Erich *Faksimile der Eröffnungsrede*, Supplement zu Kat. *Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007).
- Franz, Erich *Transzendenz der Form – Hans von Marées und die Moderne in Deutschland*, in: Kat. *Hans von Marées*, Bielefeld (1988), S.12-39.
- Franz, Erich *Unfixierbare Konstellationen*, in: Kat. *Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007), S. 3-5.
- Franz, Erich. *Das Verborgene im Sichtbaren*, in: Kat. *Walter Schwiete*, Kassel (1991), o.p.
- Fried, Michael *Art and Objecthood*, in: *Artforum* No. 5 (Summer1967), S.12-23.
- Gadamer, Hans Georg *Wahrheit und Methode*, Tübingen (1975).
- Geelhaar, Christian (Hg.) *Paul Klee – Schriften, Rezensionen, Aufsätze*, Köln (1976).
- Geelhaar, Christian *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln (1972).
- Gombrich, Ernst H. *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart (1982).
- Greenberg, Clement *After Abstract Expressionism*, in: *Art International* (Zürich, 25. Oktober 1962), S. 24-32.
- Greenberg, Clement *The New Skulpture*, in: *Partisan Review* No.16 (June1949), S.637-642.
- Growe, Bernd (Hg.) *zeichnung und moderne – Modelle zeichnerischer Verfahren*, Arbeitskreis Stadtzeichner, Alsfeld (1990).
- Growe, Bernd „*Regression der Bildwirklichkeit*“ – *Überlegungen zu Stellas „Kupfer-Serie*“, in: Kat. *Frank Stella*, Bielefeld/Tübingen (1977), S. 29-42.
- Growe, Bernd *Die Ordnung der Dinge*, in: Kat. *Joseph Cornell*; Köln (1992), S. 76-81.
- Growe, Bernd *Landschaft als Bildgeschehen. Zur Malerei Ulrich Erbens*, in: *Wolkenkratzer Art Journal* Nr. 6 (1985), S.119-121.
- Hetzer, Theodor *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Berlin (1926).
- Heusinger von Waldegg, Joachim *Ulrich Erben – Jakobs Traum*, Begleitheft zu: Kat. *Ulrich Erben – Jakobs Traum*, Paderborn (1996), o.p.
- Homayr, Ralph *Montage als Kunstform: zum literarischen Werk von Kurt Schwitters*, Opladen, Darmstadt (1991).

- Hoppe-Sailer, Richard *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: Max Imdahl (Hg.) *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln (1986), S. 103-130.
- Huber, Jörg (Hg.) *Wahrnehmung von Gegenwart*, Basel/ Frankfurt/M./ Zürich (1992).
- Husserl, Edmund *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Halle (1928).
- Imdahl, Max *Bildautonomie und Wirklichkeit.*, Mittenwald (1981).
- Imdahl, Max *Bildbegriff und Epochenbewusstsein*, in: Boehm, Gottfried (Hg.) *Max Imdahl, Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. (1996), S. 518-557.
- Imdahl, Max *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München (1987).
- Imdahl, Max *Giotto – Arenafresken*, München (1988).
- Imdahl, Max *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Gottfried Boehm (Hg.) *Was ist ein Bild*, München (1994), S. 300-324.
- Imdahl, Max (Hg.) *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln (1986).
- Kambartel, Walter *Jackson Pollock – Number 32.*, Stuttgart (1970).
- Kandinsky, Wassily *Punkt und Linie zu Fläche*, München (1926).
- Kastner, Joachim Peter *Erwin Heerich*, Köln (1991).
- Kellein, Thomas *The Whole Space/ Der ganze Raum*, in: Kat. Donald Judd. *Das Frühwerk/ Early Work, 1955-1968*, Bielefeld, Houston (2002/2003), S. 13-49.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln (1985).
- Klee, Felix *Paul Klee*, Zürich (1960).
- Klee, Paul *Das bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart (1970).
- Klee, Paul *Vortrag im Kunstverein Jena am 26. 1. 1924*, Bern (1945), in: Klee, Felix *Paul Klee*, Zürich (1960).
- Knabel, Klaudia *Illusion und Kollision – Film und Montage im französischen Drama der zwanziger Jahre*, Tübingen/Basel (2000).
- Krauss, Rosalind *Eva Hesse* in: Kat. *Eva Hesse – Skulpturen und Zeichnungen* London/ Otterlo/ Hannover (1979), S. 8-14.
- Kricke, Norbert *Mein Problem ist nicht Masse*, in: Giedion-Welcker, Carola *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung.*, Stuttgart (1955), S.197.
- Kubler, George *Die Form der Zeit*, Frankfurt/M. (1982).
- Kühn, Rolf *Kunst als verfleischlichte Leiblichkeit. Kulturelles Bedürfnis und Ästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Bd. 24, Bonn (1994), S.155-165.
- Kunisch, Norbert (Hg.) *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, Bochum (1990).

- Lessing, Gottfried Ephraim *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, (1766), Stuttgart (1964).
- Liess, Reinhard *Die Natur – Kunst – Analogie Goethes*, in: Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.) *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin (1989), S. 83-108.
- Lippert, Werner *Fragmente einer Reise durch die Kunst*, in: Kat. *Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*, Bielefeld (1990), S. 9-78.
- Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg) *iconic turn, Die neue Macht der Bilder*, Köln (2004).
- Matisse, Henry *Über Kunst* (Hg.: Jack D. Flam), Zürich (1982).
- Matthes, Axel (Hg.) *Wege zu Giacometti*, München (1987).
- Maurer, Emil *Letzte Konsequenzen des Impressionismus, Zu Monets Spätwerk*, in: (ders.), *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel/ Bosten/ Stuttgart 1982, S.181-193.
- Merleau Ponty, Maurice *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München (1986).
- Messer, Thomas M. (Hg.), Kat. *Lucio Fontana*, Frankfurt/M./ Osterfilden-Ruit (1996).
- Meyer, Ulrich *Neuere Aspekte der Montage in den Künsten*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Heft 46 (1982), S. 19-32.
- Moses, Stéphane *Ideen, Namen, Sterne. Zu Walter Benjamins Metaphorik des Ursprungs*, in: Ingrid und Konrad Scheuermann (Hg.) *Für Walter Benjamin – Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt/M. (1992), S. 183-194.
- Oelmüller, Willi (Hg.) *Kolloquium Kunst und Philosophie 3 – Das Kunstwerk*, Paderborn (1983).
- Picht, Georg *Kunst und Mythos*, Stuttgart (1987).
- Pohlen, Annelie „ars viva“ *Farbige Plastik*, in: *Kunstforum international* Bd. 79, (1985), S. 269-270.
- Pohlen, Annelie (Hg.) *Skulptur '85 – Funktion, Konstruktion, Imagination. Kunstforum international* Bd. 79 (1985).
- Rahn, Dieter *Die Plastik und die Dinge – Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*, Freiburg i. Br. (1993).
- Raphael, Max *Raumgestaltungen*, Frankfurt/M. (1989).
- Raulet, Gérard *Natur und Ornament*, Darmstadt (1987).
- Reck, Hans Ulrich *Konstruktionen des Erinnerens. Transitorische Turbulenzen I, Kunstforum International* Bd. 127 (1994).

- Reck, Hans Ulrich *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II, Kunstforum International* Bd. 128 (1994).
- Rilke, Clara/ Petzet, Heinrich Wiegand (Hg.) *Rainer Maria Rilke, Briefe über Cezanne*, Frankfurt/M. (1983).
- Rilke, Rainer Maria *Auguste Rodin*, Frankfurt/M. (1984).
- Ritter, Joachim *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: *Subjektivität*, Frankfurt/M. (1974), S. 141-190.
- Rose, Barbara *Tape-Recorded Interview with Don Judd, Frank Stella. December 12, 1965*, in: Kellein, Thomas *The Whole Space/ Der ganze Raum*, in: Kat. Donald Judd. *Das Frühwerk/ Early Work 1955-1968*, Bielefeld/ Houston (2002/2003), S. 13-49.
- Rossmann, Andreas *Liebe zur Geometrie – Ein Antipode zu Beuys: Zum Tode des Bildhauers Erwin Heerich*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 262 vom 9.11.2004, S. 36.
- Rubin, William S. *Frank Stella*, New York (1970).
- Ruhrberg, Bettina *Wandobjekte / Strings*, in: Kat. Peter Telljohann – *Diskrete Zerstreuung*, Münster (1992), S. 69-70.
- Sartre, Jean-Paul *Das Sein und das Nichts*, Hamburg (1962).
- Schapiro, Meyer *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bildzeichen*, in: Boehm, Gottfried (Hg.) *Was ist ein Bild*, München (1994), S. 253-275.
- Scheuermann, Ingrid und Konrad (Hg.) *Für Walter Benjamin – Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt/M. (1992).
- Schmidt, Siegfried, J. *Grund, Licht, Form* in: Kat. Peter Telljohann – *Diskrete Zerstreuung*, Münster (1992), S. 58-64.
- Schneckenburger, Manfred *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum international* Bd. 34 (1979), S. 20-31.
- Schneckenburger, Manfred (Hg.) *Plastik als Handlungsform, Kunstforum international* Bd. 34 (1979)
- Schneider, Pierre *Matisse*, München (1984).
- Schopenhauer, Arthur *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Hg.: Ludger Lütkehaus), Zürich (1988).
- Schweizer, Frank *Natur zwischen Ästhetik und Selbstorganisationstheorie*, in: *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, Kongreßdokumentation zum Projekt *Natur im Kopf*, Stuttgart, 21.-26. Juni 1993, Stuttgart (1994), Bd.2, S. 93-119.
- Sedlmeyer, Hans *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg (1955).
- Seel, Martin *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien (2000).

- Smuda, Manfred (Hg.) *Landschaft*, Frankfurt/M. (1986).
- Spielmann, Yvonne/ Winter, Gundolf (Hg.) *Bild – Medium – Kunst*, München (1999).
- Theunissen, Michael *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/M. (1991).
- Thomas Deecke *Anmerkungen zu Peter Telljohanns Millers.*, in: Kat. *Peter Telljohann – Diskrete Zerstreung*, Münster (1992).
- Vischer, Theodora *Beuys und die Romantik*, Köln (1983).
- Vischer, Theodora *Das offene Werk*, in: Kat. *Transform – BildObjektSkulptur*, Kunsthalle Basel (1992), S. 139-148.
- Warning, Rainer *Kulturkritik einer sentimentalischen Natur (Jean-Jacque Rousseau)*, in: Bubner, Rüdiger/ Gladigow, Burkhard/ Haug, Walter (Hg.) *Die Trennung von Natur und Geist*, München (1990), S. 79-91.
- Wedewer, Rolf *Landschaft als vermittelte Theorie*, in: Smuda, Manfred (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt/M. (1986), S. 111-134.
- Werner, Norbert *Reflexion und Gestaltung des Anorganischen im Werk Hans Steinbrenner*, in: Boehm, Gottfried/ Stierle, Karlheinz/ Winter, Gundolf (Hg.) *Modernität und Tradition*, (Festschrift für Max Imdahl), München (1985), S. 251-269.
- Wiesing, Lambert *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg (1997).
- Winter, Gundolf *Distanz. Zu einer medialen Grundbedingung der Skulptur* in: Boehm, Gottfried/ Stierle, Karlheinz/ Winter, Gundolf (Hg.) *Modernität und Tradition*, (Festschrift für Max Imdahl), München (1985), S.271-S.289.
- Worringer, Wilhelm *Abstraktion und Einfühlung*, München (1959).

Ausstellungskataloge

- Alan Green. Paintings 1969-1979*, Kunsthalle Bielefeld (1979).
- Ars viva '84/85/ farbige Plastik*, Kunstverein Karlsruhe (1984).
- Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*, Kunsthalle Bielefeld (1990).
- Das offene Bild*, Westfälisches Landesmuseum Münster, Museum der bildenden Künste, Leipzig (1993).
- Donald Judd. Das Frühwerk/ Early Work, 1955-1968*, Kunsthalle Bielefeld (2002/2003).
- Europa / Amerika – Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Museum Ludwig, Köln (1986).
- Eva Hesse – Skulpturen und Zeichnungen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover (1979).
- Eva Hesse. Drawing in Space – Bilder und Reliefs*, Ulmer Museum (1994).
- Frank Stella – Werke 1958-1976*, Kunsthalle Bielefeld (1977).
- Frank Stella*, Staatsgalerie Stuttgart (1988/89).
- Franz Erhard Walther 2. Werksatz*, Museum Ludwig, Köln (1977).
- Gerhard Hoehme – in ein ander über*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M. (1985).
- Gerhard Hoehme – Relationen*, Kunsthalle Bielefeld (1980).
- Gerhard Richter – Landschaften*, Sprengel Museum, Hannover (1998/99).
- Gotthard Graubner – Die Bildlichkeit der Farbe/Neue Malereien (1982-1984) Farbraumkörper und Papierarbeiten*, Galerie m, Bochum (1984).
- Hans von Marées*, Kunsthalle Bielefeld (1988).
- Gerhard Hoehme – in ein ander über*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M. (1985).
- Jochen Fischer, Uwe Meier-Weitmar, Peter Telljohann – „Ohne Rechnung Aufmachen“*, Galerie Marré und Dahms, Essen (1991).
- Josef Albers – denn Kunst sieht uns an*, Kunstmuseum Bayreuth (2000).
- Josef Neuhaus*, Museum Folkwang, Essen (1992).
- Joseph Cornell*, Galerie Karsten Greve, Köln (1992).
- Künstler, Räume*, Kunstverein Hamburg (1983).
- Lucio Fontana – Retrospektive*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (1996).
- Peter Telljohann – „wenn was wäre“ – Wandskulpturen*, Hartje Gallery, Frankfurt/M. (1987).
- Peter Telljohann – Diskrete Zerstreung*, Galerie Hachmeister, Münster (1992).

- Peter Telljohann/ Ulrich Moekel/ Ekkhard Neumann – Bagno-Skulpturen Kunst Natur Raum*, Kulturstiftung der Sparkasse Steinfurt/Kulturbüro Münster e.V. (1996)
- Peter Telljohann – Punkt für Punkt*, Galerie Großkinsky & Brümmer, Karlsruhe (1997).
- Peter Telljohann – Eingeschrieben in Kreisläufe und Unterbrechungen*, Holzbilder Städtische Galerie, Iserlohn (1998).
- Peter Telljohann: Bilder/Abstände/Spielräume (Getrennte Teile und ein ganzer Berg als Anker)*, Galerie Albstadt und Galerie Großkinsky & Brümmer, Karlsruhe (1999).
- Peter Telljohann – Verschiedene Gründe*, Kunstverein Lippstadt (2007).
- Transform – BildObjektSkulptur*, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel (1992).
- Ulrich Erben – Felder und Räume*, Kunsthalle zu Kiel, Braunschweiger Kunstverein, Kunsthalle Tübingen (1981).
- Ulrich Erben – Jakobs Traum*, Diözesanmuseum, Paderborn (1996).
- Walter Schwiete – Ansichtsexemplar*, Produzentengalerie Kassel und Schloßbibliothek Schloß Neuhaus (1991).

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildungen der Werke Peter Telljohanns

Abb. 1-2

Skizzen zu Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum
(alle 21,7 x 29 cm, im Besitz der Autorin)

Abb. 3-6

Ein weißer Berg und eine schwarze Wand und ein heller Punkt im Raum

Berg:

Gips, Untergestell (260 x 190 cm)

Schraubkasten:

Holz, Glas, Schrauben, Perlen, Draht, Gips, Farbe (39 x 23 x 52 cm)

Doppellicht:

Blei, Kupferdraht, Halogenlichter, Installationsmaterial, Trafo (150 x 120 cm)

Drahtring:

Draht, Installationsmaterial, Halbedelsteine (29 cm Durchmesser)

schwarze Fläche:

Holz, Draht, Acryl (250 x 510 x 12 cm)

Installation in der Galerie Hachmeister, Münster (1996)

Abb. 7

o.T. (1987, Holz, Acryl, Nessel, Licht, 58 x 90 x 20 cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 8

Stelldichein (1996, Holz, Plexiglas, Nessel, Draht, Acryl, 47 x 65 x 29 cm,
Privatsammlung)

Abb. 9

o.T. (1989, Holz, Nessel, Acryl, Lack, Licht, 29 x 90 x 20 cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 10

Ausgangspunkte (1996, Holz, Plexiglas, Nessel, Draht, Acryl, Elektroinstallation,
49 x 64 x 29,5 cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 11

Kea (1992, Holz, Nessel, Acryl, Lack, Draht, Licht, 107 x 42 x 20 cm,
Privatsammlung)

Abb. 12

Kyl (1992, Holz, Tusche, Schellack, Draht, 150 x 110 x 30, Privatsammlung)

Abb. 13

Bel, Kyl, Roc Lee, Gil, Ray, Cat, Lil (in der Galerie Barz, Hannover 1992)

Abb. 14

o.T. (1990, Holz, Acryl, Schellack, Lack, Draht, 80 x 120 x 12 cm, Besitz des
Künstlers)

Abb. 15

Skizzen zu Millers (Besitz des Künstlers)

Abb. 16-18

Millers (1986, 144 Teile, Holz, Öl, Schellack, Halogenlicht)

Abb. 19

Zwanzig Zentimeter in zehn Sekunden (2006, Holz, Kunststoff, Bronze, Draht,
Bleistift, Farben, Fotos, 122 x 95 x 52 cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 20

Schwere Flora (1996, gemauerte Pflastersteine, ca. 725 x 690 x 88 cm, Bagno-Park,
Steinfurt)

Abb. 21

Luft (1996, Holz, Kohle, Schellack, 186 x 143,5 x 11 cm, zweiteilig,
Privatsammlung)

Abb. 22

Gerechtigkeit (1997, Holz, Acryl, Schellack, 116 x 83 x 12 cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 23

Für (1998, Holz, Tempera, Schellack, 30 x 46,5 x 5 cm, Privatsammlung)

Abb. 24

Eins zu Eins (1997, Holz, Acryl, Tempera, Schellack, 60 x 48 x 13,5 cm,
Privatsammlung)

Abb. 25

Verstandesdinge (1997, Holz, Acryl, Tempera, Schellack, 60 x 48 x 12,5 cm,
Privatsammlung)

Abb. 26

Millers [Teilmenge] (1991, Holz, Acryl, Öl, Schellack, 140 x 270 x 22 cm)

Abbildungen der Werke weiterer Künstler

Abb. I

Frank Stella *Quathlamba* (1964, Metallpulver und Polymer-Emulsion auf Leinwand, 194 x 414 cm, New York, Sammlung Mr. und Mrs. Carter Burden)

Abb. II

Jackson Pollock *Number 32*. (1950, Lackfarbe auf Leinwand, 269 x 457,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)

Abb. III

Ulrich Erben *Felder* (1977, Collage, 140 x 100 cm, Privatsammlung)

Abb. IV

Joseph Cornell *Astronomer Magican* (1962, Konstruktion, 16,5 x 23,5 x 8,3 cm, Köln, Galerie Karsten Greve)

Abb. V

Jan Vermeer *Die Küchenmagd* (ca. 1658-60, Öl auf Leinwand, 45,4 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum)

Abb. VI

Lucio Fontana *concetto spaziale* (1959, Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm, Mailand, Privatsammlung)

Abb. VII

Gerhard Hoehme *Angespuktes* (1975, Acrylfarbe auf Leinen, Polyäthylenschnüre, Leinenröllchen, 135 x 195 x 4,5 cm, Gesamthöhe: ca. 195 cm, Sammlung Margarete Hoehme, Neuss)

Abb. VIII

Henri Matisse *Océanie, le ciel* (1946, Siebdruck auf Leinen, 173 x 364 cm, Washington DC, National Gallery of Art)

Abb. IX

Auguste Rodin *L'homme qui marche* (1877/78, Bronze, Höhe 85 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum)

Abb. X

Alberto Giacometti *Femme de Venise V* (1956/57, Bronze, Höhe 110 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum)

Abb. XI

Claude Lorrain *Landschaft (Der Mittag. Ruhe auf der Flucht)* (1661, Öl auf Leinwand, 113 x 156 cm, St. Petersburg, Eremitage)

Abb. XII

Barnett Newman *Jericho* (1968/69, Acrylfarbe auf Leinwand, 290 x 270 cm, New York, Sammlung Mrs. Annalee Newman)

Abb. XIII

Franz Erhard Walther *Standstelle und Bewegungsstrecke* (1975, 2 Personen, Werknummer 31, 600 cm x 35 cm x 8 cm und 30 cm x 35 cm x 8 cm, Eisenblech, 10mm stark). Abbildung in: *F.E. Walther*, Köln 1977.

Abb. XIV

Eva Hesse *Contingent* (1969, Tuch, Latex, Fieberglas, 350 x 630 x 109 cm, Canberra, The National Gallery of Australia)

Abb. XV

Pierre Bonnard *L'Atelier au mimosa* (1946, Öl auf Leinwand, 125 x 125 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou)

Abb. XVI

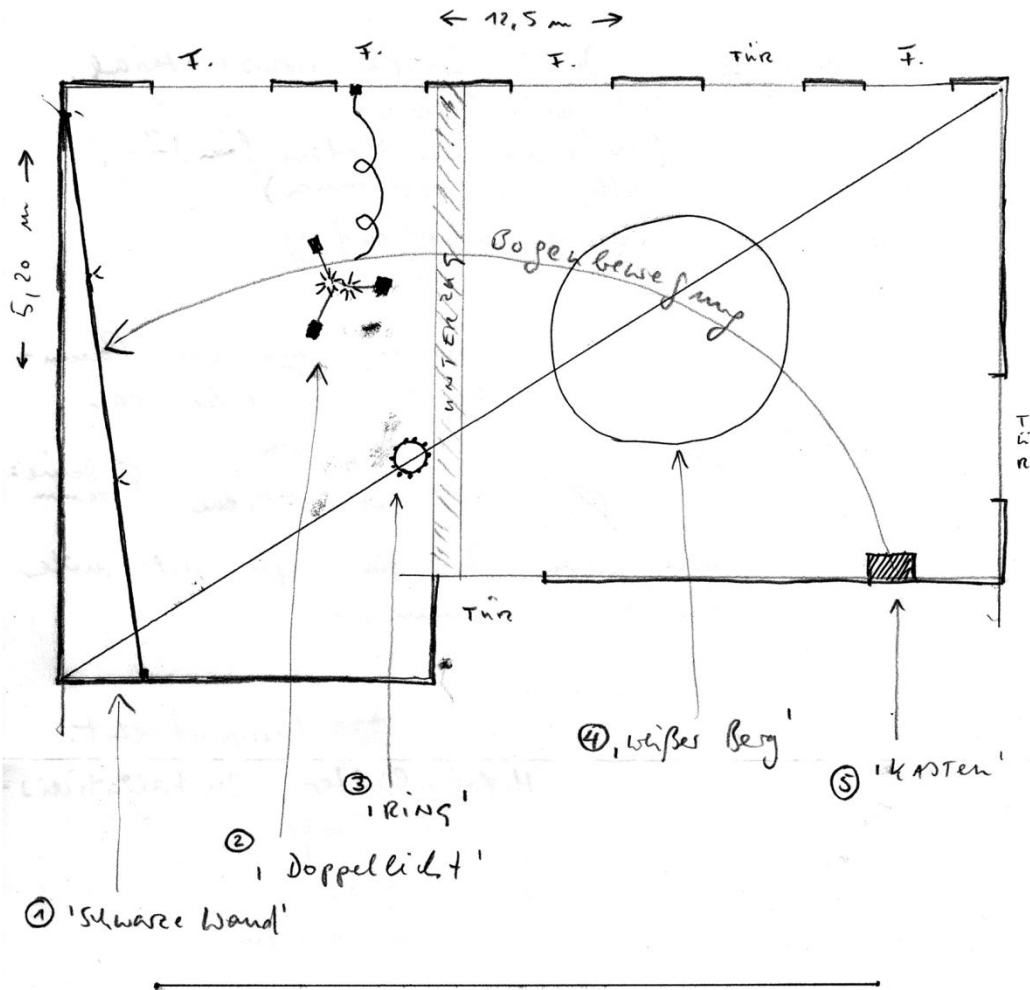
Gerhard Richter *Davos* (1981, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm, Privatsammlung)

Abb. XVII

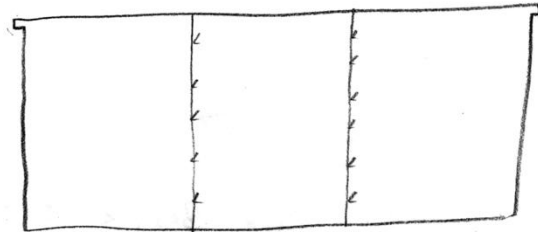
Ernst Haeckel „Radiolaren“ (in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.), Berlin (1989), S.92.

Abbildungen

Abbildungen der Werke Peter Telljohanns



① > Schwarze Wand < :
 2,50 x 5,10 x 0,12 m
 (DRÄHTE)
 Holz / Draht / Acryl



⑤ > Der Schraubkasten <

Holz, Glas, Schrauben,
 Pasten, Draht, Gips,
 Farben

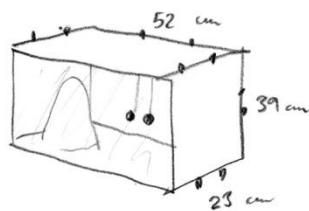
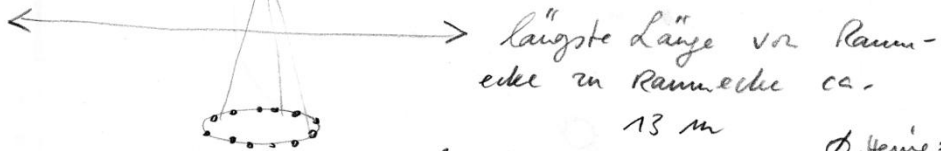


Abb. 1

- ③ > Der Ring < : Draht, Installationsmaterial,
12 Halbedelsteine
(1x Schwarz, 3 verschiedene farbtöne,
gelb, rosa, rotbraun),
Messingstahlschraubung.

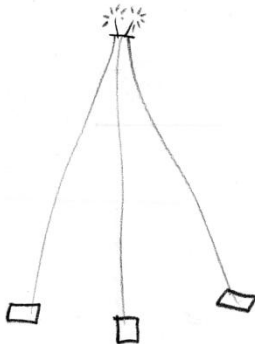


Ø Durchmesser: 29 cm Ø Höhe: 20 mm

Durchmisst den ganzen Raum, hat die tiefste Stelle mit dem Untergang → (gegebenes 'Raum').

- ② > Das Doppellicht < : Blei, ~~Alu~~ Kupferdraht,
Halogenlichter, Installationsmaterial, Trafo

ca.: Ø 120 cm
H: 150 cm



- ④ > Der weiße Berg < : Gips über Unterkonstruktion ~~mit Kupfer~~

ca.: Ø 190 cm (Schattenfuge ~~an~~ der Basis lässt etwas vom Innenleben sehen)
H: 260 cm





Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

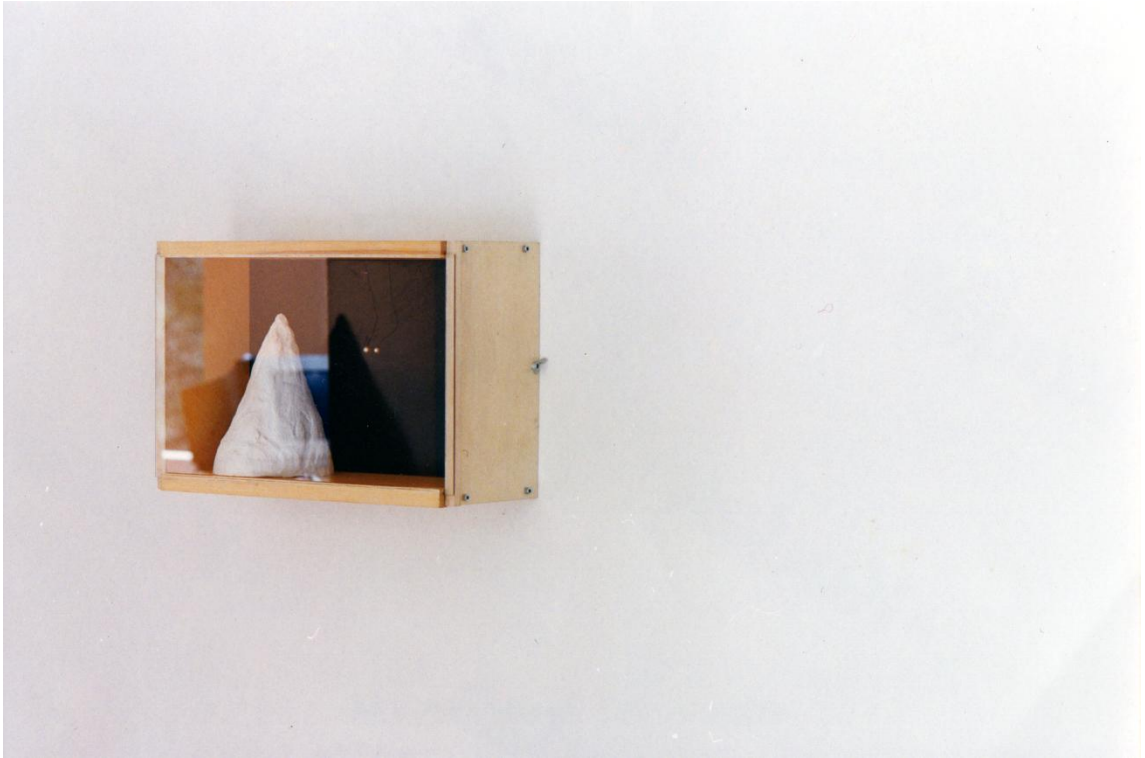


Abb. 6

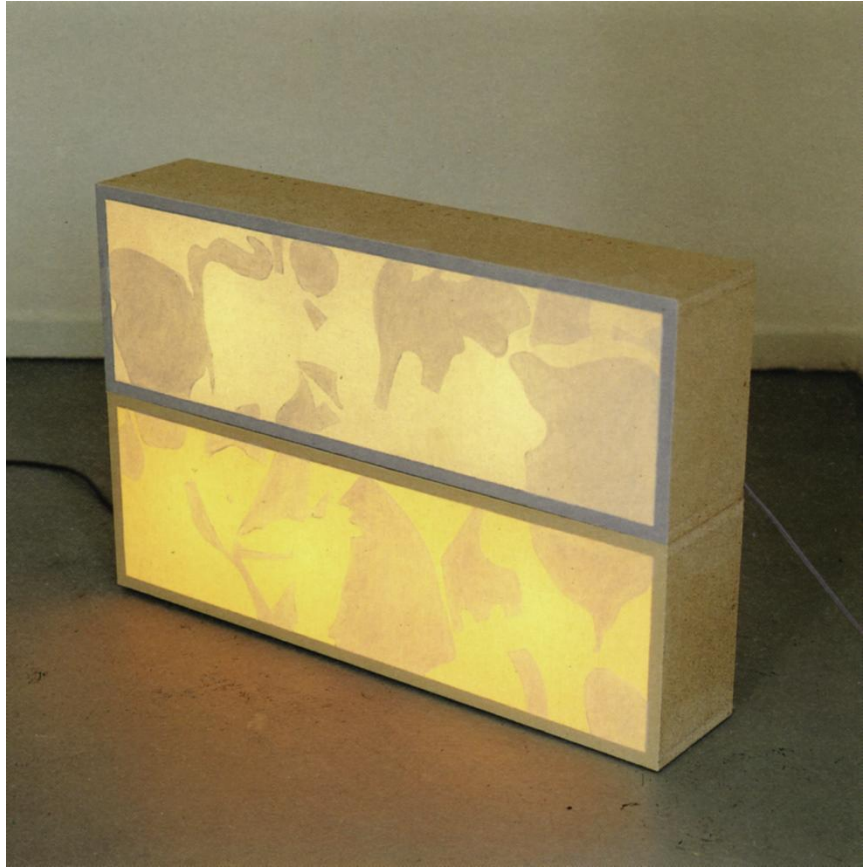


Abb. 7

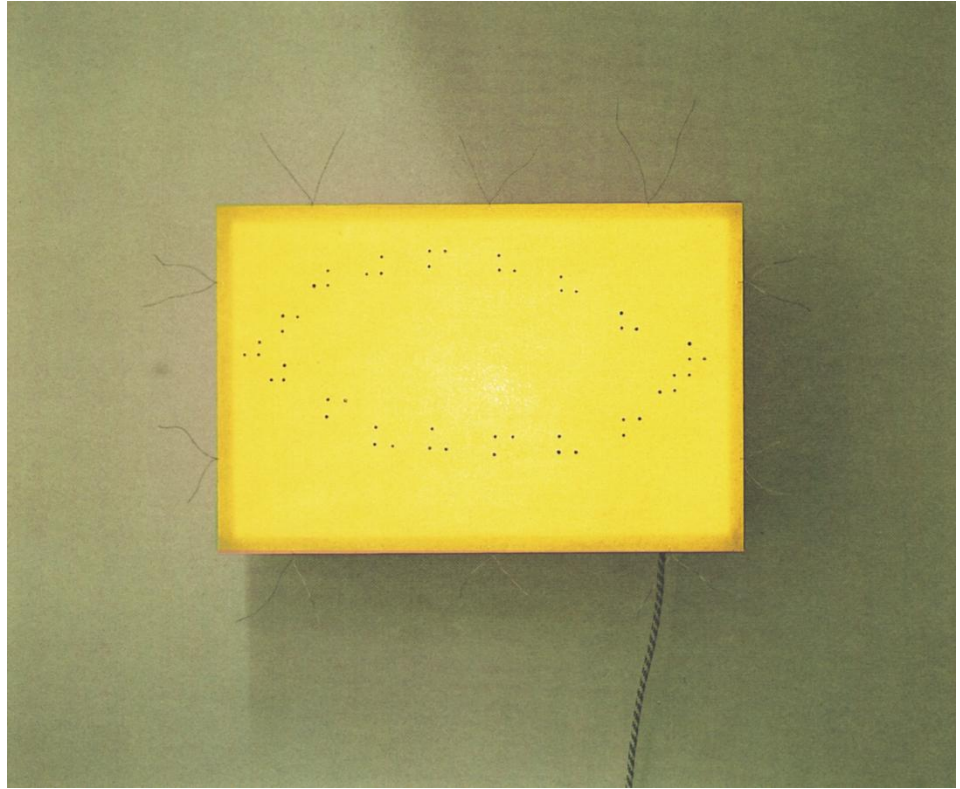


Abb. 8



Abb. 9

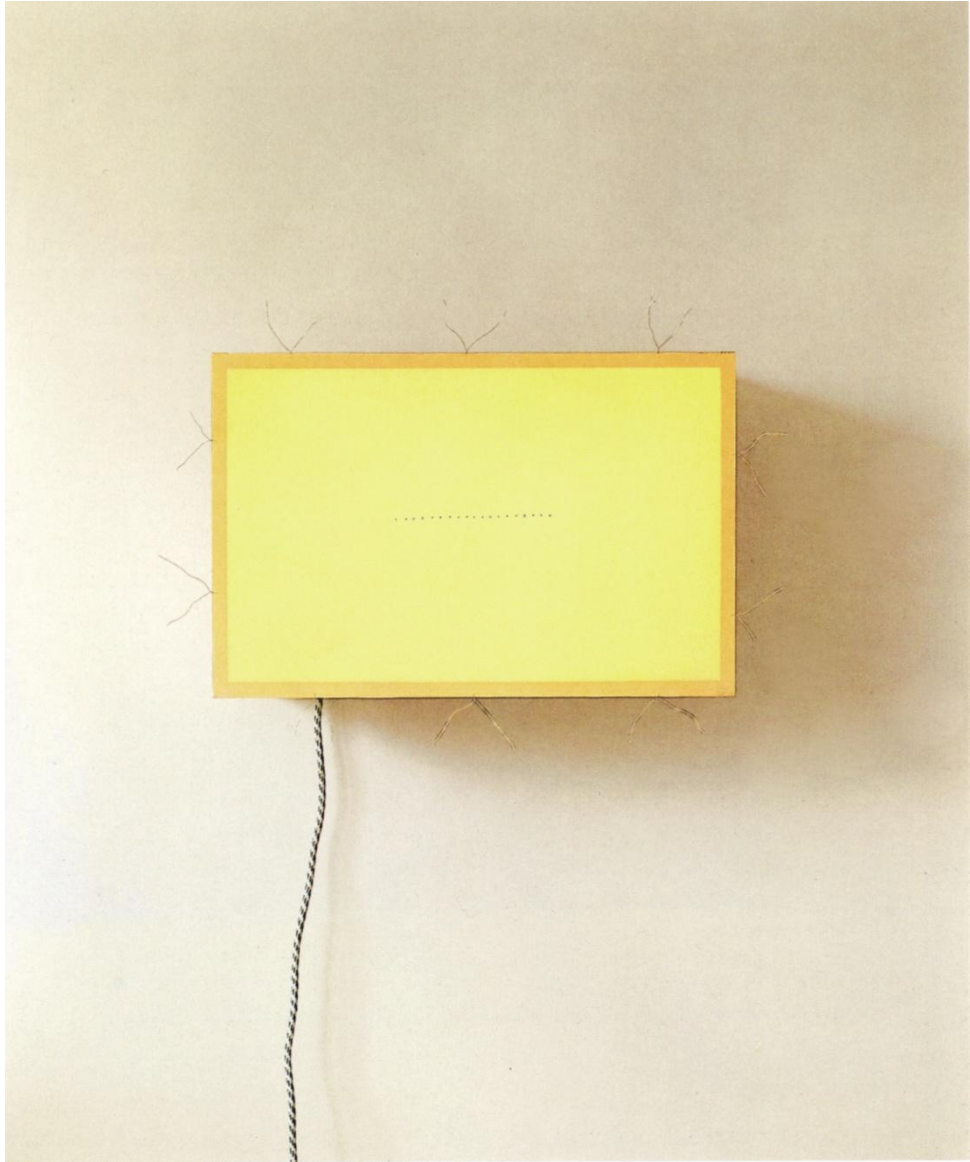


Abb. 10



Abb. 11



Abb.12



Abb. 13

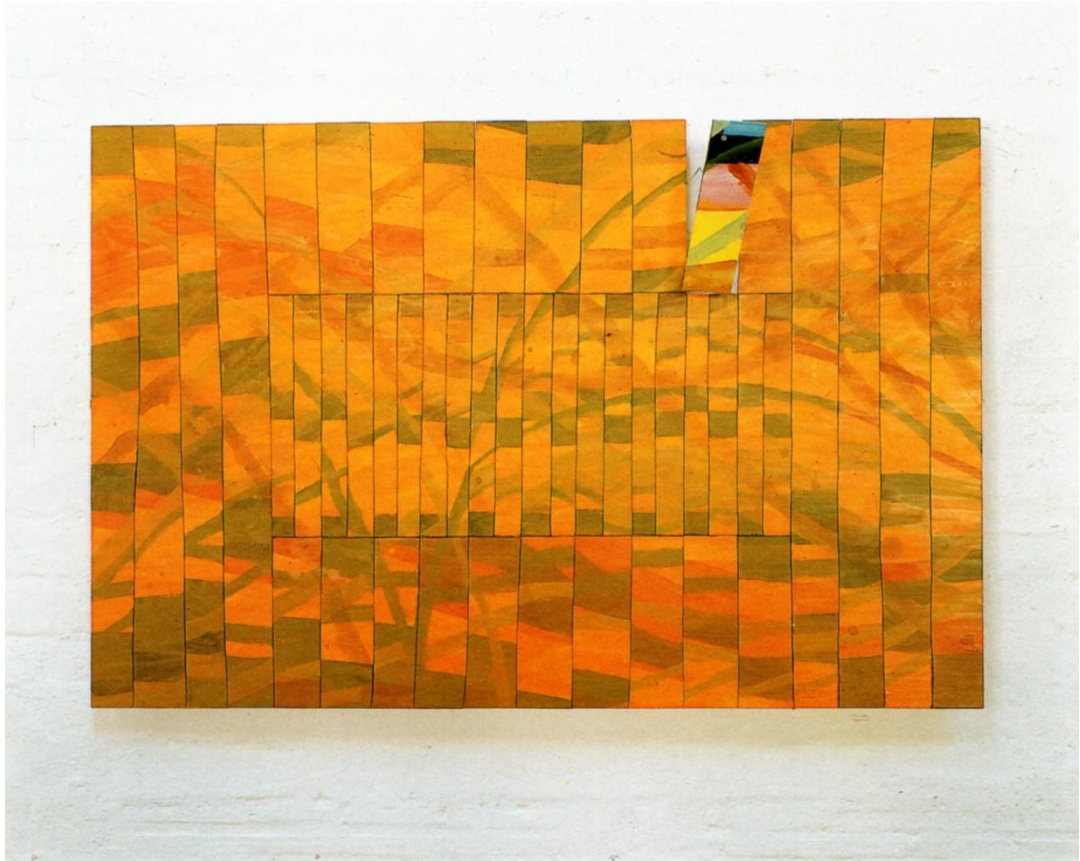


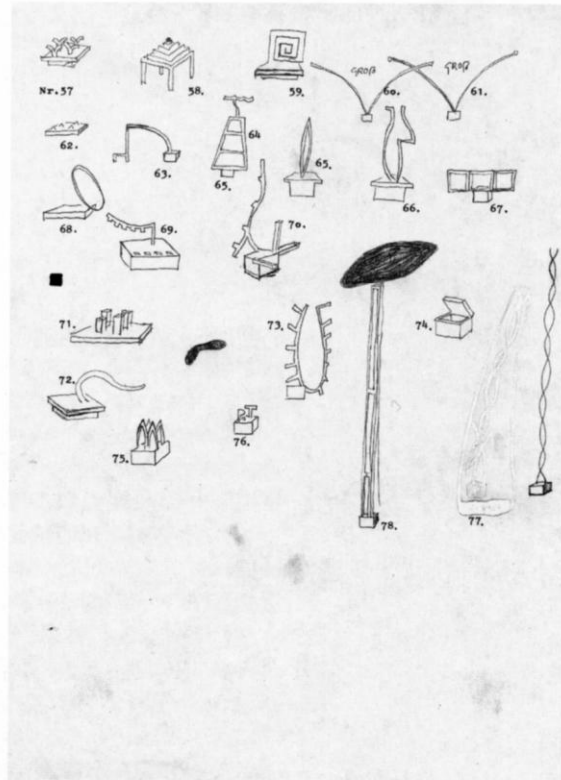
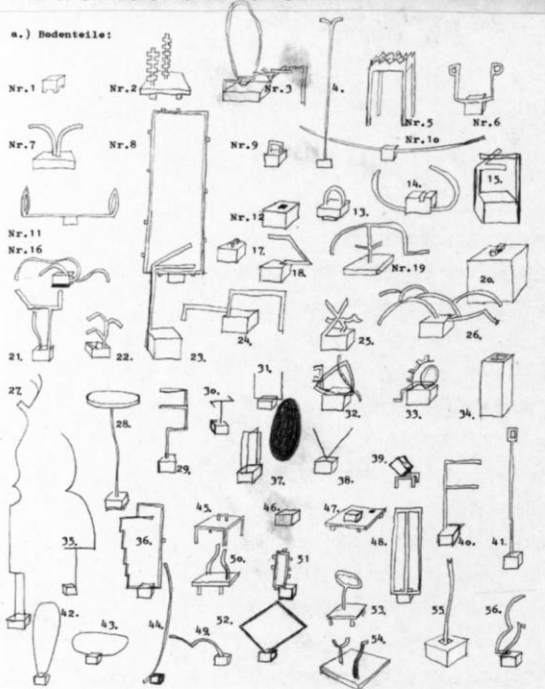
Abb. 14

Peter Telljohann

- MILLERS - 1986/87-90 (144-teilig)

Holz, Ölspachtel, Öl, Lack, Schellack, Halogenlichter

a.) Bodenteile:



b.) Wandteile:

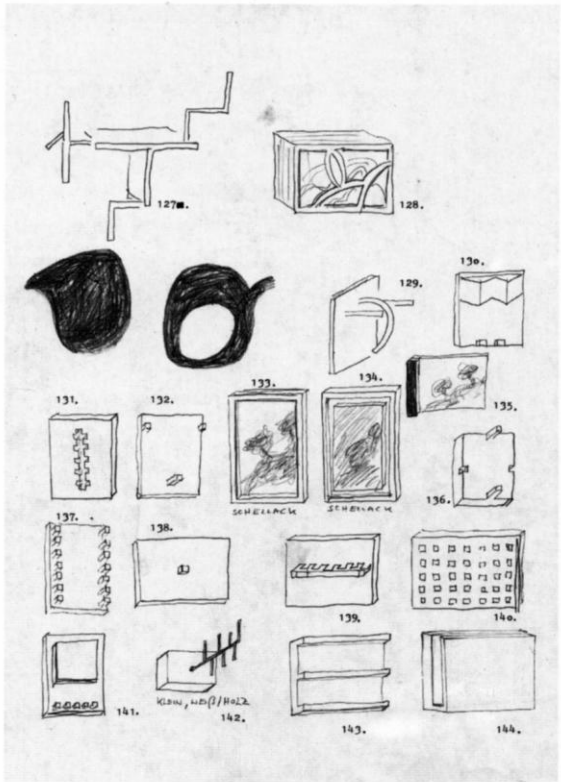
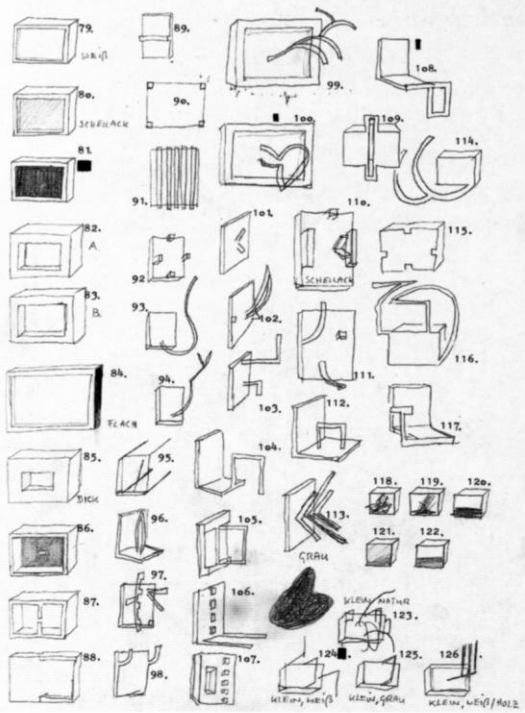


Abb. 15

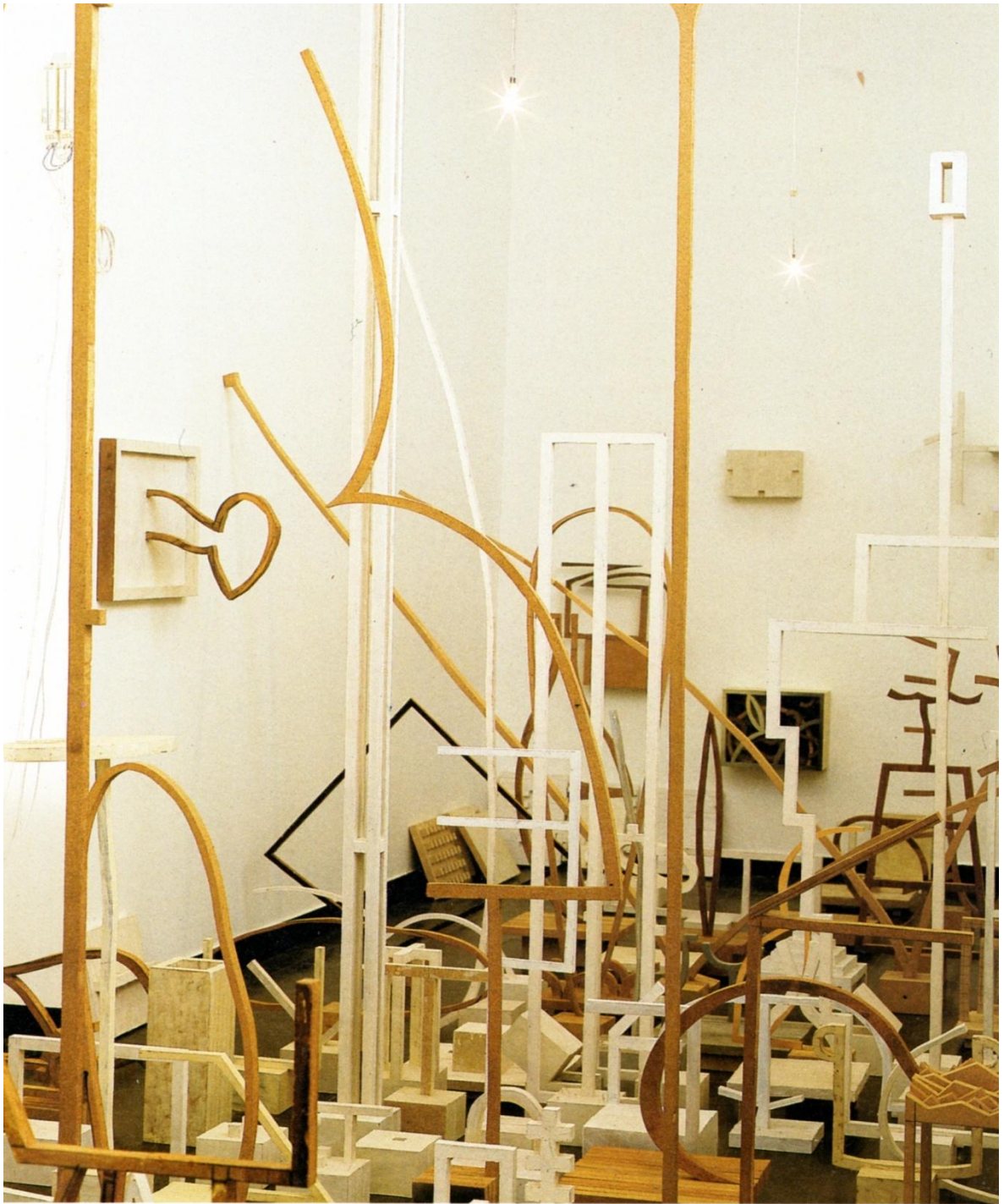


Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

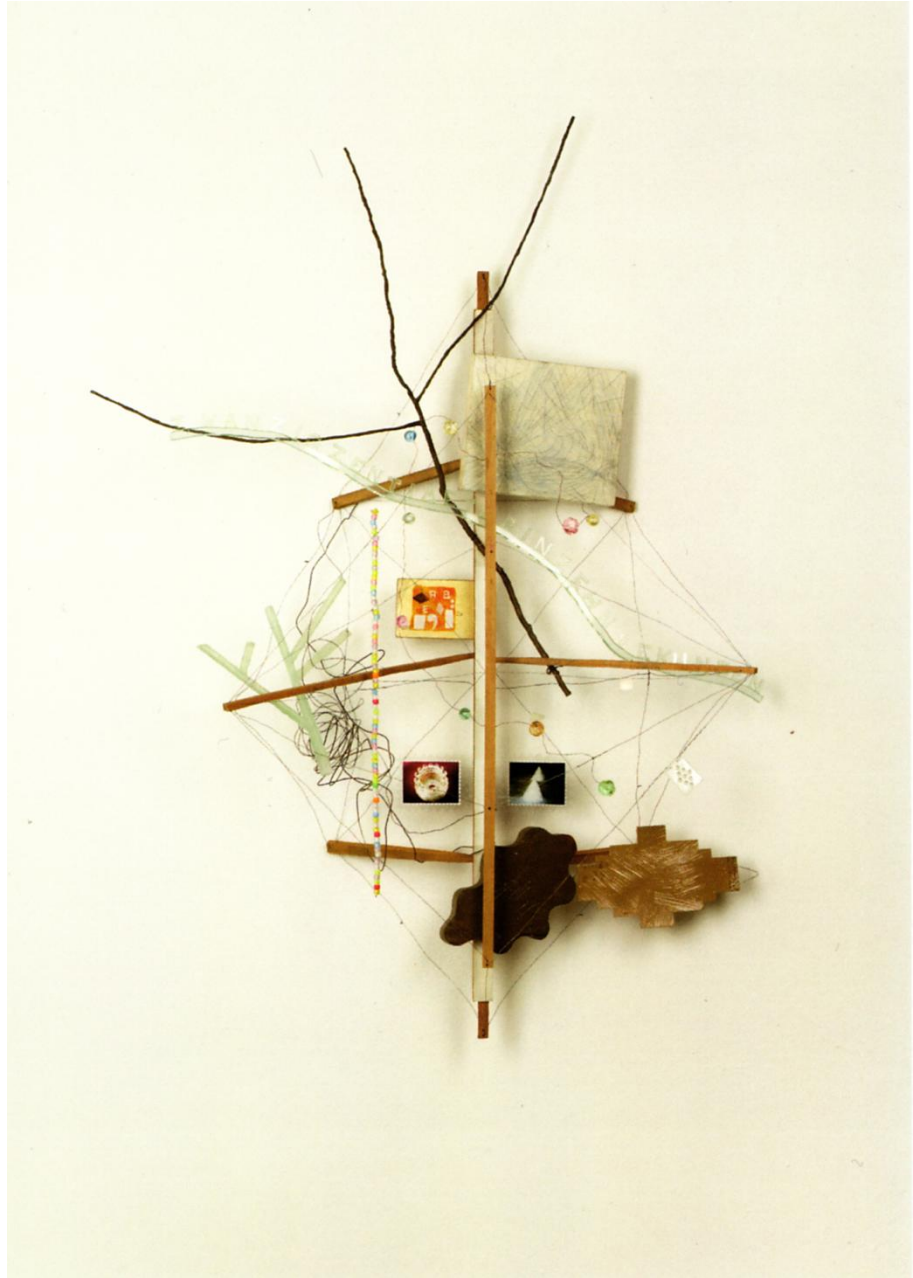


Abb. 19



Abb. 20

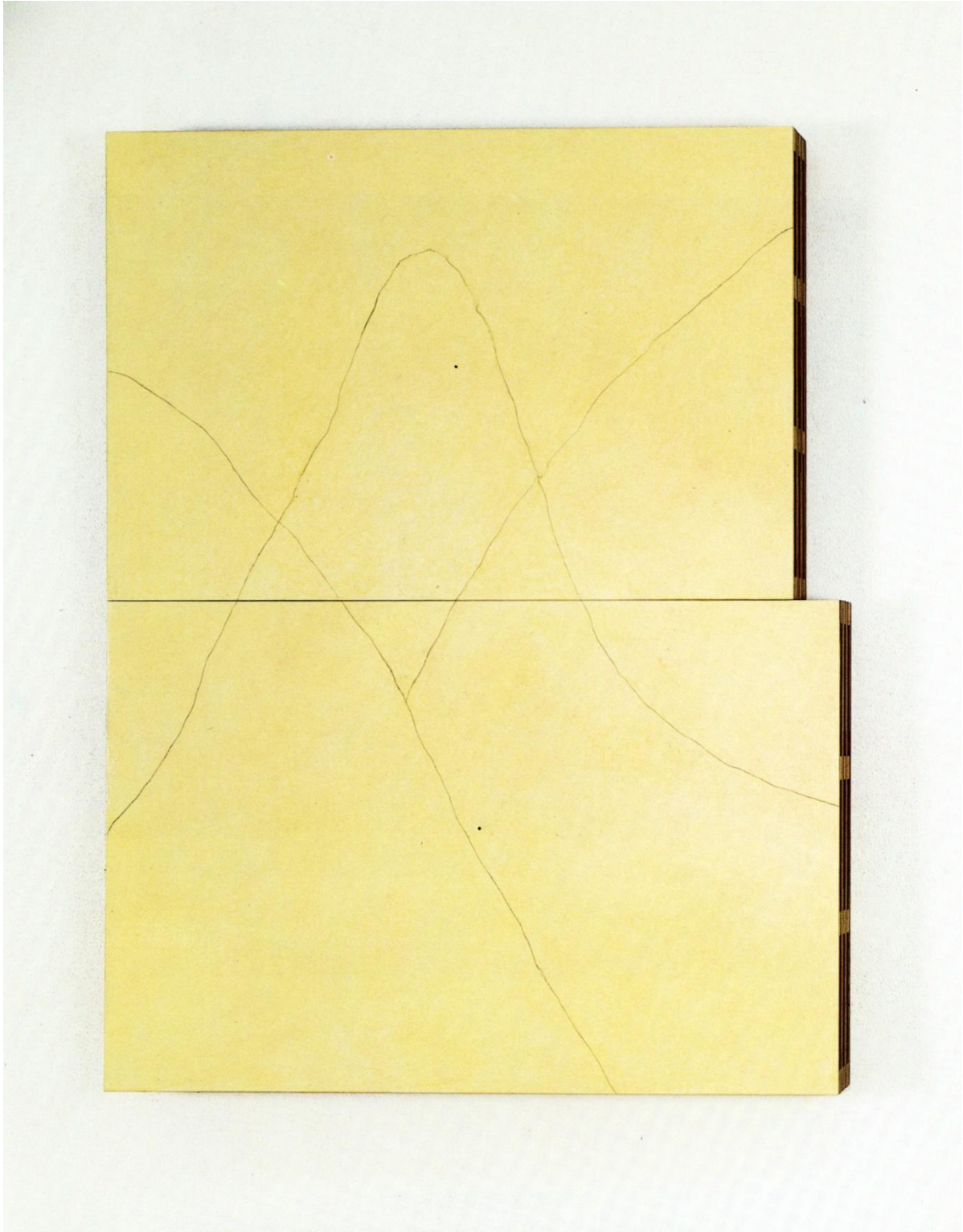


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

Abbildungen der Werke weiterer Künstler



Abb. I



Abb. II



Abb. IV



Abb. III



Abb. V

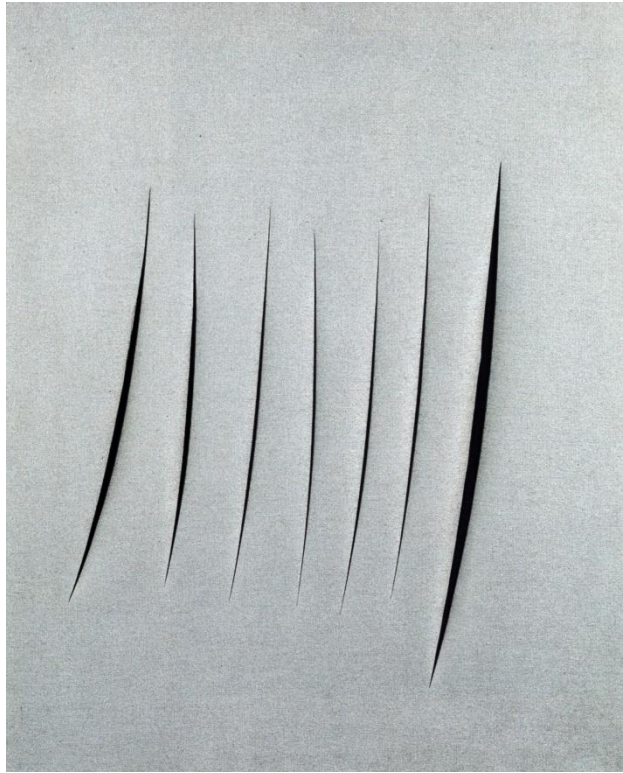


Abb. VI

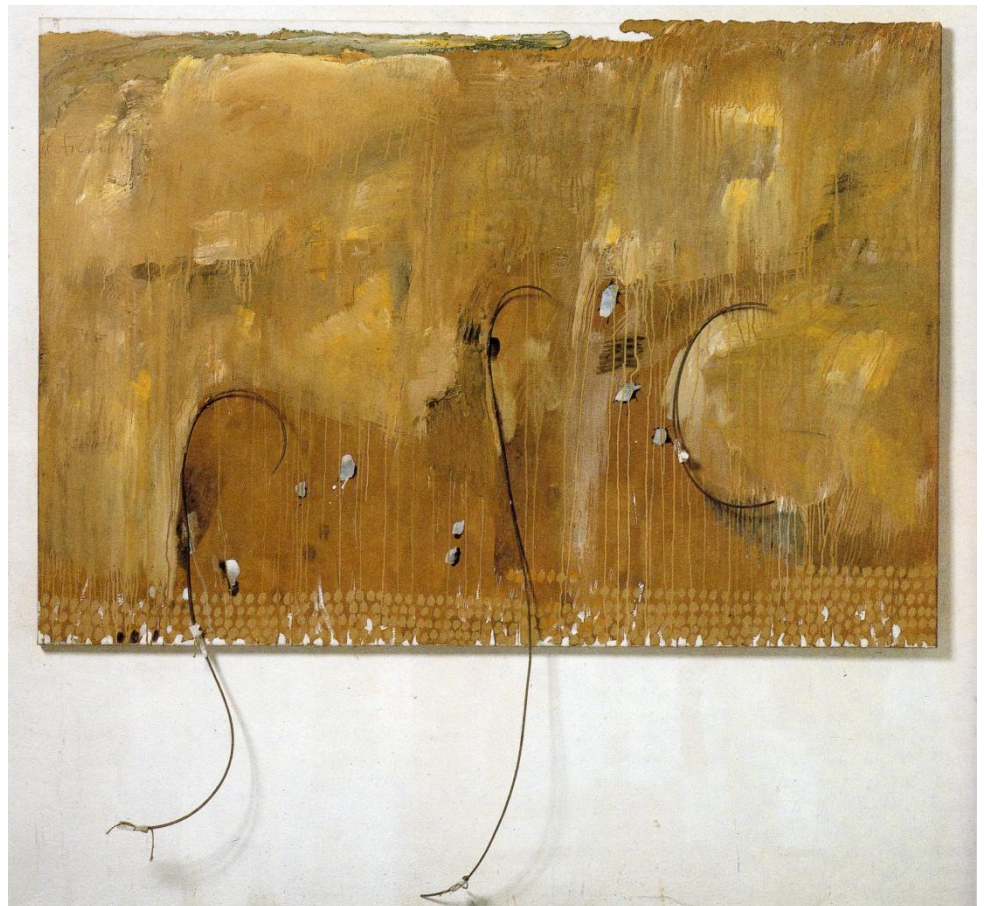


Abb. VII



Abb. VIII



Abb. IX

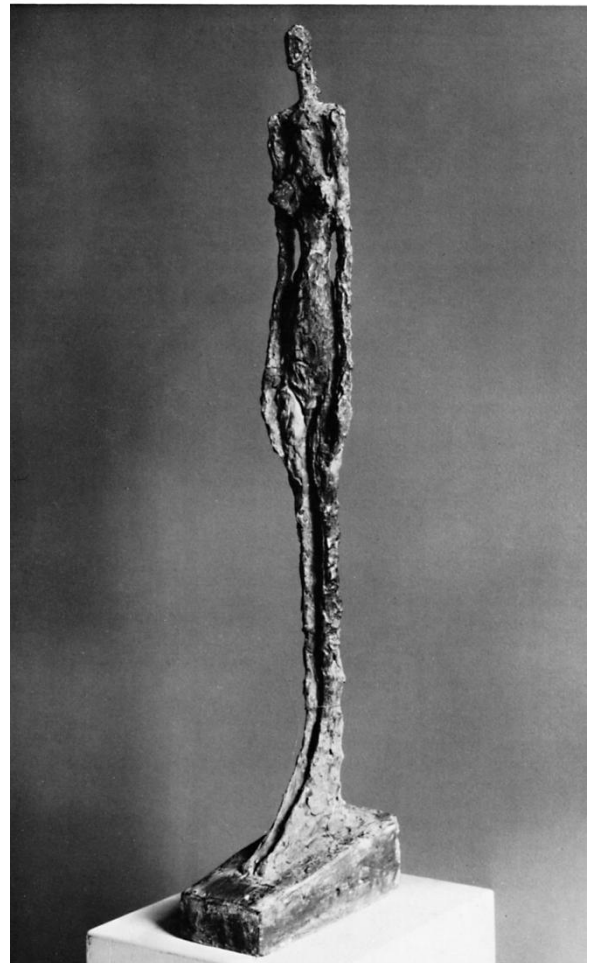


Abb. X



Abb. XI



Abb. XII



Abb. XIII



Abb. XIV



Abb. XV



Abb. XVI

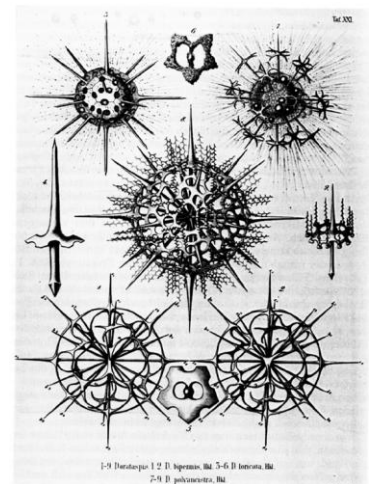


Abb. XVII

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Die Stellen, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht.

Ich versichere weiterhin, dass die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegen hat.

Ruth Antpöhler, Gießen, 2.7.2007,