

„Ein Gemälde ist Produkt einer Phantasie: des Malers. Es wendet sich an eine andere Phantasie: die des Betrachters . . . Der Maler bewegt sich unter seinen eigenen Gestirnen. Das Bild ist eine Kosmogonie geworden. Wer es betrachtet, ist eingeladen zu reisen, er weiß nicht wohin, und anzuschauen, was er nicht kennt.“

André Masson

Das Zitat enthält in wenigen Sätzen diejenigen Aspekte eines Gemäldes, mit denen sich auch der folgende Text beschäftigen wird: den Schaffensprozeß, die autonome Bildwirklichkeit, das Verhältnis Kunstwerk – Betrachter.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen werden die Arbeiten von Moje Menhardt stehen, einer österreichischen Malerin, die nach langen Auslandsaufenthalten (Südamerika, Holland, Bundesrepublik Deutschland) in Wien lebt und arbeitet. Sie studierte Malerei zunächst an der Koninklijke Akademie voor Kunst en Vormgeving, s’ Hertogenbosch, Holland, und beendete das Studium 1980 an der Akademie der bildenden Künste in Wien mit einem Diplom und dem Preis der Meisterschule.

Beschäftigt man sich nun mit ihren Arbeiten, sei es im Rahmen einer Ausstellung oder bei einem Besuch in ihrem Atelier, so fallen dem Betrachter einige Grundtendenzen auf, die alle Arbeiten durchziehen.

Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Bilder Hochformate. Diese erste Beobachtung mag banal klingen, ist es aber nicht, wenn sie mit einer zweiten verbunden wird: denn der nächste Eindruck ist der einer durchgängigen Vertikalisation der Kompositionen. Alle Bildelemente scheinen teilzuhaben an einem Streben nach oben, alles wirkt gebaut, geschichtet, seien es die übereinandergetürmten Farbfelder, die von den Seiten schräg ins Bild wachsenden Farbstreifen oder die sich der Mittelachse annähernden senkrechten Farbbahnen. Einen formalen Gegenzug – aber immer noch in der Vertikalen – bilden die „drippings“, die entgegengesetzt, zum unteren Bildrand hin, verlaufen.

In der Horizontalen wird die Komposition durch die häufig auftretenden „Rahmen“- oder „Winkel“-Formen stabilisiert. Anteil an dieser Gegenbewegung hat auch der stets sichtbare Pinselstrich, der ebenso die Aufwärtsbewegung schwungvoll unterstützen kann, wie er auch waagrecht die Farbmaterie „aufschichtet“ und breit gelagert den Vertikalzug verzögert.

Weitere Beobachtungen können der Raumsuggestion, der Kontrastierung von hellen, fast weißen mit

dunklen Farbflächen und der collagehaften Wirkung der in Mischtechnik ausgeführten Arbeiten gelten – über diese wird noch zu sprechen sein.

Spätestens an diesem Punkt der Betrachtung stellt sich die Frage: Haben wir es hier grundsätzlich mit gegenständlicher oder ungegenständlicher bzw. abstrakter Kunst zu tun? Viele von Moje Menhardts Arbeiten evozieren im Betrachter Gegenstandsassoziationen: diese können im weitesten Sinne Naturhaftes betreffen (Felsformationen, Heuhaufen, lodernde Feuer, ganz allgemein Landschaftliches) oder an Architektur, an Gebautes, erinnern (Rahmen, Fenster, Stadtlandschaften). Aus diesen Bildern, die die Phantasie des Betrachters formt, ergibt sich die zweite Frage: Sind diese Gegenstandsannäherungen, Gegenstands-erinnerungen von Moje Menhardt intendiert?

Ein Teil der Antwort findet sich durch eine kurze Einordnung ihrer Arbeiten in den Kontext der österreichischen Kunst seit 1945; der andere in dem, was die Bilder selbst von sich aussagen.

Eine der Entwicklungslinien der österreichischen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg wird gebildet durch die abstrakten Künstler, die in der Nachfolge des Tachismus arbeiten: Mikl, Hollegha, Rainer, Prachensky, Lassnig. Was sie miteinander und mit Moje Menhardt grundsätzlich verbindet, ist die Wirklichkeitsauffassung, die die Aufgabe der Malerei nicht in der detailgenauen Abschilderung und Imitation von äußeren Gegebenheiten sieht.

Es wurde hingegen *„der Schilderung der Wirklichkeit, unserer äußeren Umgebung, eine Kunst entgegengesetzt, die parallel zur Natur arbeitet, die etwas sichtbar zu machen versucht, das der Geist des Menschen erfinden kann, das sich nicht in der Wirklichkeit widerspiegelt . . . Die Kunst der Abstrakten ist nicht reproduzierend, sie befreit sich von der sklavischen Abhängigkeit des Modells jeglicher Art, sie verweigert den Vergleich mit etwas schon Gesehenem, sie reproduziert nicht, sondern evoziert eine neue Wirklichkeit. Wirklichkeit, die des Äußeren, fließt mit ein, indem sie Anregung für bildliche Visionen geworden ist, nie ist sie aber Modell . . . Der Betrachter ist aufgefordert, sich diesen Evokationen hinzugeben, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen, sich selbst zu erfahren.“*<sup>1)</sup>

Differenzierungen innerhalb der Gruppe betreffen dann den Grad und die Art der Anregung, den die äußere Wirklichkeit ausübt. Von Josef Mikl etwa sagt Otto Mauer, er sei „Realist, Objektivist in allen Schöp-

fungen“<sup>2)</sup>, und auch für Wolfgang Hollegha sind die Dinge seiner Umgebung „Fixpunkte seiner Formierung, sie sind sein Motivvorrat, ein unerschöpfliches Dingalphabet“<sup>3)</sup>. Ihr Weg wäre also, grob gesagt, der einer Abstraktion vom Gegenstand, einer Um- und Neuformulierung in der anderen Wirklichkeit des Bildes.

Moje Menhardts Arbeiten dagegen entstehen bewußt ohne Modell. Sie arbeitet möglichst spontan, ohne vorher festgelegtes Konzept. An diesem Punkt hebt sich die Frage „gegenständlich oder ungegenständlich?“ auf: sie versucht, intuitiv zu arbeiten, die Farbe allmählich „Gestalt annehmen“ zu lassen und sich während des Malprozesses einem Gegenstand allenfalls zu nähern, ohne daß die entstehende Bildwirklichkeit bewußt oder beabsichtigte Gegenstandsverweise enthalten würde. Die Bilder an sich sind ungegenständlich, überlassen es aber der Phantasie des Betrachters, sie auch als gegenstandsbezogen zu interpretieren.

Dem „Automatismus“ der Surrealisten entspricht diese Art des spontanen Vorgehens insofern nicht, als das Bild weniger das Unbewußte seines Schöpfers als vielmehr seinen eigenen Entstehungsprozeß dokumentiert: dem ersten spontanen Malvorgang schließt sich in den meisten Fällen eine ein- oder mehrmalige Überarbeitung an. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand und im Spiegel des Ateliers ihre Bilder gleichsam als „Fremde“ betrachtend, entscheidet Moje Menhardt aus der doppelten Distanz heraus über den Grad der Fertigstellung und die weitere Bearbeitung.

Der Arbeitsprozeß verläuft also in mehreren Stufen: von der malerischen Aktion über eine Pause und daraus resultierende allmähliche Distanzierung zur Reflexion. Hier wird das Ergebnis der ersten Phase überprüft, die Malerin greift ordnend und kontrollierend ins Bildgefüge ein, verbindet zufällig Entstandenes zu einer Gesamtkomposition. Bei dieser Arbeitsweise kann die im ersten Malvorgang ausgedrückte Stimmung natürlich zerstört oder von einer anderen überlagert werden; eine Annäherung an gegenständliche Formen kann stattfinden, sofern die spontan entstandenen Figurationen dies nahelegen.

An dieser Stelle sollte deshalb auch kurz die Rede vom Technischen

<sup>1)</sup> DIETER RONTE (Le Avantgarde in Austria, Pittura del dopoguerra da Kokoschka a Schmalix, Mailand 1985, S. 28).

<sup>2)</sup> OTTO MAUER (Josef Mikl, S. 151).

<sup>3)</sup> WERNER HOFMANN (Wolfgang Hollegha, Katalog des Museums des 20. Jhdts.).

sein, da sein Ergebnis, verbunden mit dem sukzessiven Arbeiten, die Strukturierung des Zufalls ist und es damit die unmittelbare Bildwirkung stark beeinflusst. Moje Menhardts Bilder sind zum größten Teil Mischtechniken auf Papier oder Leinwand. Ihr Interesse an Oberflächenstrukturen, der Materialität der Farbe selbst und der Art, wie die Farbe von unterschiedlichen Bildträgern angenommen wird, lassen sie alle Möglichkeiten zur Bearbeitung dieser Bildhaut ausnützen.

Mehrere Farbschichten werden übereinandergelegt, Knicke oder Falten im Papier mit Kreide zusätzlich akzentuiert, Grate von übereinandergeliebten Papieren besonders hervorgehoben; Pinselspuren und „dripings“ überziehen das gesamte Bildfeld. Wenn Moje Menhardt mit dem Mittel der Collage arbeitet, dient diese vor allem dazu, den Reiz der Oberflächenstruktur zu erhöhen, unterschiedliche Materialien über- und nebeneinander zu setzen und so im Bild auch eine materielle Spannung zu erzeugen. Auch Arbeiten, die faktisch gar keine Collagen sind, gewinnen durch diese intensive Bearbeitung etwas „Collagiertes“ – suggeriert durch die Schichtung der Farbe. Wie steht es nun aber mit einer eventuellen Gruppierung der Arbeiten, läßt sich in ihnen eine Entwicklung erkennen: etwa von größerer Gegenstandsnahe zu einer Gegenstandsferne, von einer geometrisch bestimmten zu einer mehr gestisch-malerischen Grundstruktur? Betrachtet man ihre Bilder unter diesen Vorgaben, so stellt man fest, daß alle diese Tendenzen zwar vorhanden sind, sich aber kein starres Schema festlegen läßt, die Arbeiten vielmehr von einer reizvollen Durchdringung der scheinbaren Kontraste geprägt sind. Eine Differenzierungsmöglichkeit wäre die Unterscheidung einer Gruppe von kleinformatigen Arbeiten, in denen eine Auseinandersetzung mit einem graphisch vorstrukturierten Bildträger stattfindet, und den Großformaten, deren Thema die Balance zwischen geometrischer Form und malerischem Gestus, zwischen farbiger Fläche und linearer Kleinform, zwischen Gegenstandsnahe und Gegenstandsferne ist.

Die erste Gruppe bilden also die Arbeiten, die auf einem Bildträger entstanden sind, der bereits bearbeitet ist: Computerbögen, technische Zeichnungen, Telefonzettel. Diese von außen gesetzten graphischen Vorzeichen (Schrift, Ziffern, Graphen, Kreisformen) zwingen zur Konfrontation, zur Auseinandersetzung, wobei sich die folgenden Möglichkeiten des Herangehens ergeben:

a) Anlehnung an die formalen Gegebenheiten der Vorlage,

b) spielerischer Umgang mit den starren Zeichen bzw. ein „gegen die Starrheit anmalen“.

Bei den Computerbögen ist die Aussage der Vorlage am geringsten. Je nach Stärke der Grundierung scheinen die Ziffern durch, tragen aber mehr zur Struktur des Blattes bei, als daß sie einen Eigenwert beihielten. Die technischen Zeichnungen geben zu stärkerer Auseinandersetzung Anlaß: Die Farbe folgt in manchen Blättern den vorgefundenen Formen, meist um- und überspielt sie sie allerdings, deckt einzelne ganz zu, läßt Worte stehen – und legt so, mit Hilfe der Farbe, eine Metastruktur über die graphische Vorlage. Auch die übermalten Telefonzettel werden in diesem Sinne „subordiniert“ – die privaten Mitteilungen scheinen nur noch schwach durch den Farbschleier hindurch und tragen so zur graphischen Binnenstruktur des Bildes bei.

In den großformatigen Arbeiten ist die Farbe allein bildkonstituierendes Element; in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen als Farbfeld, Farbstreifen oder -bahn, als lockerer offener Pinselstrich oder feste geometrische Form dominiert sie das Bildfeld, schafft Bewegung und Raum. Dabei ist eine Entwicklung hin zu einer immer stärkeren Farbigeit zu beobachten: zu den gedämpften Ocker-, Grün-, Rostbraun- und Blauabstufungen (in manchen Bildern von pastellhaft zarter Transparenz) tritt in den neuesten Arbeiten ein kräftiges, klares Gelb und vor allem Rot, das den Bildern zusätzliche Vitalität gibt. Die farbigen Bildpartien werden häufig kontrastiert mit annähernd oder ganz weißen Flächen: dieser Leer-Raum kann sich öffnen wie der Himmel über einer Landschaft, er kann aber die Farbflächen auch umgeben und umgrenzen oder scheint sie von innen aufzubrechen. Gerade der Kontrast schafft eine Tiefenräumlichkeit im Bild, durch die Gegenüberstellung gewinnt die farbige Form an Plastizität.

Übereinandergeschichtete Farbflächen, die Formzitate wie von Fensterrahmen oder kristallinen Formationen verstärken den Raumeindruck, der durch die bereits erwähnte Aufwärtsbewegung senkrechter oder diagonal ins Bild ragender Bildelemente unterstützt wird. Ein weiterer Aspekt dieser Raumsuggestion ist der „Reliefraum“, den die Bildoberfläche selbst schafft: die sich überlagernden Farbschichten, die Tendenz der Farbe, ihre Formgrenzen zu überschreiten, und die oben erwähnte „collagierte“ Wirkung der

Mischtechnik rücken die Komposition in eine greifbare Tiefe.

Am Schluß unserer Betrachtung angelangt, ließe sich das Folgende festhalten: in Moje Menhardts Arbeiten wird eine lebendige Balance scheinbarer Gegensätze erreicht. Zufall verbindet sich mit Reflexion, malerischer Gestus mit geometrischer Form, autonome Bildwirklichkeit mit Gegenstandsnahe zu einer kompositionellen Einheit im Bild. Und die Grenze ist fließend – wo genau sich die Wirklichkeit des Bildes mit der äußeren Wirklichkeit unserer Seherfahrungen trifft, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Das Bild ist offen für diese Deutungsversuche, aber es bleibt doch in einer leisen Distanz, in seiner eigenen Wirklichkeit. Stephanie Tasch

Las pinturas de Moje Menhardt se deben a un proceso de trabajo espontáneo, que se rectifica y se estructura en una segunda fase. De esta manera se forman cuadros de tamaño alto que están caracterizados con un rasgo vertical dinámico. Esto nace de una conexión de trazos de color gético-pictóricos con elementos geométricos que se erigen en vertical o diagonal. En la horizontal la composición es estabilizada por campos de color apilados, formas vinculares o marcos y huellas espaciales de pincel.

Estas formaciones que se sobrepone en la superficie, ganan una espacialidad profunda, no solamente por la combinación en la pintura sino también por el contraste de campos claros y oscuros que apoya la plasticidad de los elementos pictóricos.

Por retoques reiterados y sobrepuestos se origina en la superficie un espacio de relieve. La técnica mixta en que están ejecutados la mayoría de los trabajos condiciona un efecto de «collage» también en las obras que de facto no lo son.

El conjunto de formas y colores evoca en el espectador asociaciones de objetos (por Moje Menhardt no intencionados conscientemente) que pueden ser orgánicas-crecidas en un sentido amplio de lo natural, o arquitectónicas. Las fronteras son móviles: en que punto se origina el acto de volcar de la realidad autónoma del cuadro a la aproximación al objeto hay que dejarlo a la imaginación del espectador.

Los trabajos son pintados sin modelo directo «paralelos a la naturaleza», la pintura puede despertar estados de ánimo y asociaciones, está abierto a intentos de interpretación del espectador, pero queda en una suave ligera distancia en su propia realidad. Stephanie Tasch