Überzeichnen und Herausstreichen

Zur Bedeutung des Striches im Schaffen von Otto Lehmann

Im Katalog zu einer 1982 im Kunstmuseum Solothurn gezeigten Gruppenausstellung hat Otto Lehmann eine Auswahl von handschriftlichen Notizen abdrucken lassen. Es sind tagebuchartige Sätze, die zuweilen energisch durchgestrichen sind. Andere dagegen sind unterstrichen, als Parole oder Titel herausgestrichen. Wer sich die Mühe macht, das Durchkreuzte, Verworfene unter den dichten Strichlagen zu entziffern, wird mit einer beängstigenden Welt konfrontiert. Verstörend wirkt nicht allein der Inhalt, die Preisgabe persönlichster Gefühle, sondern ebenso die ungebändigte Kraft, mit der der Künstler seine Äusserungen überzeichnet hat, um der offenbarten Qual mit einem «Verhau» satter Striche Schranken zu setzen. Aus diesen wohl intimsten Zeugnissen seines publizierten Schaffens wird das Überzeichnen und Vermauern als innere, ja lebenserhaltende Notwendigkeit verständlich. Was am Licht bleiben darf, sind dagegen Zeichen und Gedanken der Hoffnung und des Widerstandes: «Lass meine Krallen wachsen». Das Nebeneinander von Herausstreichen und Überzeichnen kann als Prinzip von Öffnen und Verschliessen in Lehmanns gesamtem Schaffen erkannt werden, als Pole innerhalb desselben Kunstwerkes oder als sich abwechselnde Schaffensphasen. Bereits im allerersten Text zu Otto Lehmanns Werk schreibt Theo Kneubühler 1977 mit Bezug auf eine Radierung: «Ich sehe eine Bewegung zwischen Schliessen und Öffnen [...]. Die gleichen Striche decken zu und reissen auf, sie schliessen und öffnen.»

Die 1978 entstandenen grossen Bleistift-Zeichnungen, die frühesten Exponate unserer Ausstellung, verbinden den erwähnten Gegensatz im Kräftespiel von Hell und Dunkel. Das Öffnen ist – wie bei seinen neuesten Tusche-Zeichnungen – ein Offen-Lassen des weissen leuchtenden Papiergrundes. Dadurch wirken die dargestellten Figuren als schwebende Lichtgestalten in nächtlicher Dunkelheit. Von Lehmanns Furor unberührt, vermitteln sie trotz ihrer Totenstarre Gefühle der Hoffnung. Die vielfache Überlagerung der sie umklammernden Striche lässt zeichnerische Zweidimensionalität als Suggestion grenzenloser Tiefe erscheinen. Neben der Dimension des Raumes wird mit dem additiv langsamen Arbeitsprozess zugleich die Dimension von Zeit und Dauer sichtbar. In seinen jüngsten Tusche-Zeichnungen wird diese Transparenz noch verstärkt; jeder einzelne Strich kann schauend nachvollzogen, nachgezogen werden. Mit solcher Nachschöpfung kann das Kunstwerk als fortdauernde Gegenwart erlebt werden.

Aus Otto Lehmanns Wunsch nach ungekünstelter Lebendigkeit folgt der Wert der Intensität als grundsätzlicher Anspruch. Nicht das Abbild, sondern das Inbild erlebter Realität bestimmt seit jeher seine Bildwelt. Der Strich, hart oder weich, satt oder leicht, wird zum Ausdruck innerer Kräfte. Seismografisch sind auf seinen Zeichnungen Gefühlsbewegungen aufgezeichnet. «Sein Inneres fliesst auf direkteste Weise über den Arm in das Werk», schreibt André Kamber 1982. «Geworfenheit, Wut, Aggression sind in gewissen Bleistift- und Pinselzeichnungen [...] beinahe physisch nachvollziehbar.» Mit der Wende zur Ungegenständlichkeit stellt Otto Lehmann die Frage nach der Form und seiner jeweiligen Intensität nun ausschliesslich. Keine Erzählung, kein Motiv, keine Metapher lenken mehr davon ab: Innere Bewegung, zeichnend geäussert.

Schon in seinem figurativen Frühwerk, das in der Zeit der «Neuen Wilden» zu Beginn der achtziger Jahre nationale Beachtung fand, waren seine Inhalte in einem rigiden, auf sich selbst verweisenden Stil gebannt. Nicht die Tradition der deutschen Expressionsten, sondern das Schaffen der «Art brut»-Künstler wirkte vorbildhaft: Ein Besuch der Lausanner «Art brut»-Sammlung 1976 beeindruckte Lehmann tief. Später hörte er in Luzern einen Vortrag von Dr. Leo Navratil über die Künstler der Heil- und Pflegeanstalt im niederösterreichischen Gugging. Ein Vergleich zwischen Lehmanns zeichnerischem Frühwerk und den Farbstiftzeichnungen und Radierungen des Gugging-Künstlers Johann Hauser (* 1926) zeigt starke formale Ähnlichkeiten: Mit ungemeiner Kraft und Geduld werden grosse Blätter in parallelen Strichen bezeichnet. Der mit starkem Druck geführte Stift bringt die sich schliessenden Flächen zum Glänzen. Das Papier wellt und verwirft sich, verwandelt sich vom neutralen Träger unter dem sukzessiven Auftragen von Graphit und Kreide zur Farbmaterie. Diese Verwandlung zeigt sich nicht nur in Lehmanns frühen Werken, sondern vor allem auf seinen ungegenständlichen Blättern der letzten Jahre. Das mit Strichen gänzlich bedeckte Papier erscheint bei seinen Bleistiftzeichnungen wie ein Schieferstein. Der Graphit des Stiftes ist abgetragen, dem Papier nicht als leichtes Kleid übergestreift, sondern porentief eingerieben, einverleibt. Der gewaltsam anmutende Zugriff erinnert an Lehmanns erwähnte «Krallen»: Mit dem Japanmesser gräbt er sie tief in seine Zinkplatten, mit spit-

zen Bleistiften in seine Blätter. Die von Theo Kneubühler erwähnte Verbindung von Öffnen und Schliessen zeigt sich hier in ihrer ganzen Paradoxie. Mit dem fortgesetzten Eindringen – zuweilen zerreissen die Papiere unter dem unaufhörlichen Druck – verschliessen sich die Blätter zu kompakten Flächen. Ebenso paradox ist die Verbindung von satter Dunkelheit und Glanz. Erst wenn das Weiss des Papiers gänzlich bedeckt und der Graphit in dichten Schichten eingedrungen ist, beginnt das Blatt zu glänzen. Anstelle imaginärer «Lichter», den besagten Freistellen auf Lehmanns dunklen Frühwerken, leuchtet nun das reale, sich auf den Blättern spiegelnde Licht.

Bei Otto Lehmanns 1996 einsetzenden Kugelschreiber- und Graphitblättern ist die Spur seiner «Krallen» zwar immer noch sichtbar, doch müssen die Zeichen jetzt in einer Vielzahl von feinsten Strichen auf riesigen Bogen unterschieden werden. Das inhaltlich motivierte Überzeichnen wird nun zum formalen Prinzip der Verdichtung. Die Linien summieren sich zu farbigen leuchtenden Flächen. Mit der Relativierung des Striches als Markierung ändert sich der Ausdruck und die künstlerische Haltung. Dem Widerstand folgt Gleichmut, dem illusionären Mentalraum physische Materialität. Das simultane «All over» der einfarbigen Bogen verbindet sich mit dem sukzessiven Pulsieren ihrer vielteiligen Struktur. Dieses Gleichgewicht ermöglicht die Präsenz und Dauer meditativen Schauens.

Das Überzeichnen meint bei Otto Lehmann nicht nur ein Durchstreichen und Verschliessen. Als ein Durchkreuzen des Gesetzten ist es zugleich Ausdruck seines dialektischen Geistes. Lehmanns Schaffensphasen stossen spannungsvoll aufeinander. Bemerkenswert ist vor allem der Wechsel von den vielteiligen Kugelschreiber- und Tintenroller-Zeichnungen zu den 1998 einsetzenden, sehr einfachen, fernöstlich anmutenden Tusche-Zeichnungen. Mit einem in Tusche getränkten Hölzchen hat der Künstler lapidare Striche auf hochformatige Bogen gesetzt, auf den Knien, in einem fast mönchischen Exerzitium, konzentriert und ruhig. Das Ausstreichen der Tusche in sich verlierenden parallelen Strichen, das abermalige Ansetzen und Ausbleichen in langen, sich beidseitig zur Mitte verschränkenden Reihen erinnert an regelmässiges Ein- und Ausatmen. Zum eigentlichen Erlebnis aber wird die Leere, das strahlende Weiss

des Papiers, das dank der frei gesetzten Tusche-Zeichen gleichsam herausgestrichen, durch eine der Op Art vergleichbare Rasterwirkung in seiner Leuchtkraft potenziert wird. Der unprätentiöse spröde Strich lenkt nie von diesem allseitigen Leuchten ab, ja scheint allein diesem zu dienen.

Farbe, Licht und Glanz bestimmen auch Otto Lehmanns neueste Arbeiten, eine im Jahr 2000 begonnene Serie von Perlacryl-Blättern. Die nämlichen oder ähnlichen Muster, die er für seine Tusche-Zeichnungen gefunden hat, legt er nun mit feinem Pinsel über glänzende Flächen, als bestickte er wertvolle Stoffe mit Seidenfäden. Die physische Präsenz und Materialität ist in Otto Lehmanns Schaffen stetig gewachsen. Die Verdichtung der Striche zur Fläche hat den Grund dieser glanzvollen Materialität erst schaffen können. War der Strich vor zwanzig Jahren noch Ausdruck von Verzweiflung und Widerstand, wird er nun Teil eines ebenso lakonisch wie liebevoll gewirkten Lebens-Musters. Dem Auf- und Überzeichnen des Dunklen folgt nun immer häufiger ein Herausstreichen des Lichten.

Christoph Vögele

Gezeichnet – radikal

Die neuen Tusche-Zeichnungen von Otto Lehmann

Ohne Kenntnis der Autorschaft würde wohl kaum jemand die grossen Tusche-Zeichnungen Otto Lehmanns von 1998/99 mit seinen figurativ-expressiven Darstellungen der späten siebziger und achtziger Jahre in Verbindung bringen. Ausser dem Medium der Zeichnung scheint es nichts Gemeinsames zwischen den spröden, ungegenständlichen Strichlagen und den aggressiven menschlichen und tierischen Figuren zu geben. Weniger Mühe bereitet hingegen ein Vergleich mit den Gemälden der neunziger Jahre. Sowohl die räumlich-illusionistisch wirkenden architektonischen Strukturen als auch die Arbeiten mit ihren übereinanderliegenden streng horizontalen und vertikalen lasierenden Streifen betonen die Linie als bildkonstituierendes Element. Dies lässt einen Bezug zu den jüngsten Tusche-Zeichnungen herstellen, der jedoch durch den malerischen Charakter der früheren Werke relativiert wird. Was diese aber in noch stärkerem Mass von den Tusche-Zeichnungen dieser Ausstellung unterscheidet, sind ihre inhaltlichen Konnotationen. Vor dem Hintergrund der früheren figurativen Werkphase wurden die Architekturbilder als Projektionsräume «individueller wie auch gesellschaftlicher Befindlichkeit» gedeutet, in denen das «Bedrohliche an unmittelbarer Präsenz in der direkten, unausweichlichen Konfrontation Bild – Betrachter» gewinnt. Die abstrakten Werke mit den horizontalen und vertikalen Streifen vermitteln in dieser Perspektive auf Grund ihrer kompositionell offenen Struktur «ein Gefühl unendlicher Haltlosigkeit».[1] Der in einer aufwühlenden Ikonographie sichtbare emotionale Gehalt wird in gleichsam geläuterter oder sublimierter Form auf abstraktere Strukturen übertragen. Allerdings wurde dennoch beobachtet, dass durch «die bewusste und für den Künstler befreiende Betonung des Malprozesses» sich diese Bilder gegen die Dominanz der früheren Motive wehren.[2]

Mit dem Blick auf die Tusche-Zeichnungen von 1998/99 lässt sich feststellen, dass die hier angesprochene Betonung des Malprozesses nicht nur eine introvertier-

[1] Konrad Bitterli, «Verloren im Raum. Zu den Architekturbildern von Otto Lehmann», in: *Otto Lehmann. Verloren im Raum*, Luzern 1994 (Otto Lehmann 3), S. 28–29.

[2] Konrad Bitterli, «Dunkelheit und Glanzlichter des alltäglichen Grauens. Zur Farbe im Werk von Otto Lehmann», in: *Otto Lehmann. Innenraum*, Luzern 1990 (Otto Lehmann 2), ohne Seitenzählung.

tere Formulierung der bisherigen Inhalte darstellt, sondern einen Schritt hin zu einer Kunst, die auf den Ausdruck quälender Emotion endgültig verzichtet. Mitte der neunziger Jahre füllte Otto Lehman schliesslich grosse Papierbögen formatfüllend mit dichten Lagen von Kugelschreiberstrichen. Es entstanden schillernd monochrome Blätter, die ihren Materialcharakter betonen, ohne auf irgendeinen ausserhalb ihrer selbst liegenden Inhalt zu verweisen. Zu diesen Werken können auch die wie hauchdünne Schiefertafeln wirkenden, mit Graphitstift flächendeckend bezeichneten Blätter gezählt werden. Die aktuellen Tusche-Zeichnungen stellen nochmals einen grossen Entwicklungsschritt im Werk Otto Lehmanns dar und belegen eindrücklich, dass die Zeichnung das ihm am meisten entsprechende Medium ist; man kann ohne Weiteres seine künstlerische Grundhaltung als «Mentalität: Zeichnung» definieren.[3]

Die Einfachheit und Klarheit der Tusche-Zeichnungen ist das Resultat einer langen künstlerischen Arbeit und persönlichen Entwicklung. Bereits als Otto Lehmann seiner Befindlichkeit und Weltsicht noch in aggressiven, brutalen figurativen Szenen Ausdruck gab, zu denen ihn Formulierungen der «Art brut» anregten, beeindruckten ihn Werke Niele Toronis. Dessen regelmässige Pinselabdrücke auf Zeitungspapier sprachen ihn durch ihre Leichtigkeit und das scheinbar dahinterstehende unprätentiöse Werkverständnis an. Lehmann sah in diesen Arbeiten den grösstmöglichen Gegensatz zur inhaltlichen und formalen Intensität seiner eigenen Zeichnungen. Eine ähnliche Wirkung übten zu dieser Zeit Werke von Markus Raetz auf ihn aus. Er schätzte an ihnen die unverkrampfte Erscheinung, der aber eine grosse Denk- und Entwurfsarbeit zugrunde liegt. Lehmanns Tusche-Zeichnungen sind weit entfernt von Toronis streng konzeptueller Kunst, und auch die ebenso raffinierten wie verspielten Recherchen zur Wahrnehmung von Raetz haben keinen sichtbaren Bezug zu ihnen. Aber die radikale formale Reduktion und die Vereinfachung des Malprozesses bei Toroni übten eine nachhaltige Wirkung auf Lehmann aus, genauso wie der Hang zur Leichtigkeit des Ausdrucks, der aus den Arbeiten von Raetz spricht.

[3] So der Titel einer Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 1976.

Nach wie vor sucht Otto Lehmann – ganz anders als die Konzeptkünstler – den Widerstand des Materials beim Zeichnen, und die so leicht wirkende, virtuose Linienkunst, wie er sie bei Josef Herzog schätzt, entspricht nicht seinem eigenen Charakter. Es ist im Zusammenhang mit seinen Zeichnungen naheliegend, von Strichen zu sprechen statt von Linien. Die konstante Vorliebe für Widerstand bietende Zeichentechniken begründet denn auch seine Abkehr von der mit weichem Pinsel ausgeführten Malerei, die ihrerseits schon zeichnerische Züge besass. Otto Lehmann trägt die Tusche mit einem zugeschnittenen Hölzchen auf das Papier auf, was schwungvolle, langgezogene Linien verunmöglicht, wie sie die flüssige Tusche eigentlich erlauben würde. Anders als in seinen frühen, geradezu widerborstigen figurativen Zeichnungen ist der spezifische Charakter des Strichs nicht mehr formales Äquivalent eines emotionalen Inhalts, sondern vor allem bedingt durch die Wahl der verwendeten Zeicheninstrumente. Philip Pocock attestierte Lehmann im Zusammenhang mit den abstrakten Malereien mit horizontal-vertikalen, Raumtiefe suggerierenden Streifen von 1993/94 «eine selbstkritische Aufmerksamkeit gegenüber Material und Prozess».[4] Für die Tusche-Zeichnungen trifft diese Feststellung wohl noch eindeutiger zu, denn die Loslösung von inhaltbefrachteten Motiven oder psychologisch zu deutenden, wenn auch ungegenständlichen Strukturen ermöglicht erst eigentlich die Konzentration auf die bildkonstituierenden Elemente und ihre Wahrnehmung.

Lehmanns aktuelle Zeichnungen sind – um Beat Wismers Beschreibung radikaler zeichnerischer und malerischer Positionen der Gegenwartskunst aufzugreifen – «von einer rigorosen Autonomie, sie verzichten auf jeden lesbaren oder nacherzählbaren Bildinhalt und verweisen damit auf nichts ausserhalb ihrer eigenen, sie selbst konstituierenden Komponenten. Sie zeugen vom Beginn der Malerei und der Herstellung von Bildern. Und sie reflektieren diese Tätigkeit, deren Anfang und deren Grenzen, in sich selbst.»[5] Mit dieser hier auf die grossen Tusche-Zeichnungen Otto Lehmanns

[4] Philip Pocock, «Bildebene + Bildmaterie», in: *Otto Lehmann. Malerei zwischen Autonomie der bildnerischen Mittel und Repräsentation der Bildzeichen*, Luzern 1994 (Otto Lehmann 4), ohne Seitenzählung.

[5] Beat Wismer im Ausst.kat. *Radikal auf Papier*, Aargauer Kunsthaus Aarau 1990, ohne Seitenzählung.

übertragenen Definition unterscheiden wir diese Arbeiten prinzipiell von seinen figurativen Werken. Der Künstler bestätigt diese Sicht selber, wenn er sagt, es gehe ihm in seinen Zeichnungen nun darum, dass sie klar und für die Betrachtenden in ihrem Entstehungsprozess nachvollziehbar seien. Voraussetzung dazu sind die konsequente Reduktion der formalen Elemente und deren «transparenter» Einsatz. Alle Striche auf den grossen Zeichnungen besitzen individuellen Charakter, sind aber vom gleichen Grundtyp. Ihre Anordnung in paralleler, serieller Reihung beeinträchtigt die Lebendigkeit des Ausdrucks nicht. Die Variabilität der einzelnen Setzungen und die Unregelmässigkeit in der seriellen Struktur sind kein Stilmittel, sondern ergeben sich durch die verwendeten Materialien sowie die Art und Weise des Zeichnens, dessen kontinuierliches Fortschreiten auf der beendeten Arbeit einsichtig wird. Der von Pocock auf die Gemälde von 1993/94 angewendete Begriff «Geometrie der Unpräzision»[6] lässt sich auch für diese Zeichnungen heranziehen, um die Dialektik von Systematik und Zufall zu beschreiben. Otto Lehmann geht von einfachen Vorgaben aus, die etwa die Richtung der Striche, ihre Ansatzpunkte sowie die Anzahl der Reihen und deren Lage auf dem Blatt betreffen. Korrekturen gibt es während der Ausführung dieses gestalterischen Rahmens nicht. Die Zeichunng ist beendet, wenn der Künstler das Blatt mit seinen Strichen bis zum unteren Rand gefüllt hat. Somit komponiert Lehmann nicht eigentlich eine Zeichnung in das Blattformat hinein, sondern folgt den Bedingungen des Materials, das vieles offen lässt. Die schwarzen, unregelmässigen Striche ergeben auf dem weissen Papier einen Moiré-Effekt, einen farblosen Simultankontrast, den Otto Lehmann nicht beabsichtigt, aber als Resultat akzeptiert. Das Changieren der Wahrnehmung zwischen den einzelnen Strichen und dem op-art-ähnlichen Flimmern des gesamten, sehr grossen Blattes, in dem sich der Blick verliert, lässt eine traditionelle Auffassung von Zeichnung als «Darstellung» oder als private, intime künstlerische Äusserung ins Leere laufen. Die Person des Künstlers tritt gleichsam hinter das Werk

[6] Pocock 1994 (wie Anm. 4).

zurück, indem die handschriftliche Geste, die zeichnerische Form und die «Komposition» auf ein Minimum beschränkt werden und der Realität des Materials und des Prozesses sowie deren Wahrnehmung Raum gelassen wird.

Intensität und Konsequenz der zeichnerischen Haltung sowie die bewusste Reduktion der Mittel kennzeichnen schon Otto Lehmanns figurative Werke. Hierin äussert sich bis heute eine ungebrochene Kontinuität. Mit der Fähigkeit, Leben und Werk trennen und auf den unmittelbaren Ausdruck persönlicher Betroffenheit verzichten zu können, ist aber seit einiger Zeit die Voraussetzung für ein spezifisch zeitgemässes Konzept von Zeichnung gegeben, das dem traditionellen Verständnis von «disegno» als Erkenntnis- und Denkvorgang entspricht.

Franz Müller