



Robert Mangold, *Plane/Figure II*,  
1992.  
Acrylfarben und Bleistift auf  
Leinwand, 243,8 x 274,3 cm.  
Bez. verso »R. Mangold 1992  
PLANE FIGURE II«. Winterthur,  
Kunstmuseum Winterthur,  
Dauerleihgabe der Volkart Stiftung,  
1993.

## Robert Mangold

### *Plane/Figure II*

#### Die drei Elemente des Bildes

In einem unveröffentlichten Statement vom Mai 1992<sup>1</sup> über die Beziehungen zwischen Betrachter und Werk schreibt Robert Mangold: Das erste, was er erhoffe, sei, daß der Betrachter das Werk sehe, das wirkliche Werk, nicht eine Reproduktion davon. Und gegenüber Urs Raussmüller spricht er von »all diesen Diapositiven, die vollkommen unbrauchbar sind. Man sieht sie an und verliert jedes Gefühl von Oberfläche.«<sup>2</sup> Man kann also an einer Reproduktion nicht das Werk beschreiben, sondern nur die Differenz zum realen Werkeindruck. Beim Diapositiv befindet sich das Bild *innerhalb* der Reproduktion, es bildet nicht selbst ein Ganzes. Steht man dagegen vor dem realen Bild, so trennt man es körperhaft von seiner Umgebung. Man erfährt die Größe, die das menschliche Körpermaß übersteigt. Das Bild sollte nur wenig über dem Fußboden angebracht sein und bietet in seiner Ausdehnung dem Betrachter ein physisches Gegenüber. Es ist zwar größer als sein Körper, aber nicht höher oder breiter als sein Blickfeld. Man verliert sich nicht im farbigen Innern des Bildes, sondern erfaßt es als *shape*, als Gesamtform vor der Wand – und immer auch *mit* ihr als ausgegrenztem Hintergrund. Geht man allzu nahe an das Bild, so verliert man das *shape* aus den Augen. Aber auch, wenn der Betrachter in einen Ausstellungssaal mit mehreren Mangold-Werken tritt und sie alle zusammen aus großem Abstand überschaut, verliert das einzelne Werk sein Gewicht als physisches Gegenüber.

Mangold beschrieb dieses Problem einer Überbetonung von Umrißformen in einer Ausstellungssituation in einem Atemzug mit dem Problem, daß man seine Bilder im Diapositiv »nicht sehen« könne: »Bei der Photographie [...] erhält die Umrißform im Verhältnis zu den anderen [Bild]-Elementen [nämlich

Farbe und Linie] zuviel Bedeutung. [...] Man kann so das Werk einfach nicht sehen. Erst wenn man jedes Werk einzeln betrachten kann, kann man auch Unterscheidungen treffen und daran teilhaben, wie ein Werk gemacht ist, wie es durchdacht und konzipiert wurde. Wenn man zurücktritt und einen Raum voller Umrißformen sieht, ist es eben das: ein Raum voller Umrißformen. Er wird spielerisch in seiner Vielfalt, aber entspricht wirklich nicht der eigentlichen Absicht.« (Bei seiner Retrospektive im Westfälischen Landesmuseum in Münster im Jahr 1995 kontrastierte Mangold Werke aus unterschiedlichen Gruppen und Entstehungszeiten, um dieses »Spiel« der *shapes* zu vermeiden.)

Steht man vor dem realen Bild, dann tritt ein, was Mangold in einem unveröffentlichten Statement<sup>3</sup> beschrieben hat: Eine Erfahrung von Leichtigkeit, beinahe von *Körperlosigkeit* des Bildes. »Vor mir habe ich gerade zwei Bilder an der Atelierwand. Sie wirken sehr wenig wie Objekte, sie hängen leicht an der Wand, wie gewichtslos. Sie sind anders als jeder andere Gegenstand im Raum, sie scheinen keinen wirklichen Raum einzunehmen und sind in ihrer Materialität nicht schwer, noch öffnen sie sich auf einen neuen, illusionistischen Raum; sie existieren eher in einer Art Zwischenzustand [in between state]. Diese flache Bildebene, die wie eine Wand vor einem steht, in die man weder eindringen noch die man als Objekt behandeln kann, bedeutet für mich das Wesentliche der Malerei.« Das Bild solle weder ein »Fenster« sein (mit einer Tiefe im Innern) noch ein »Objekt« (mit einer Tiefe seiner Grenzen).

Trotz der körperhaften Abgehobenheit von *Plane/Figure 11*, und obwohl die untere Kante wie bei vielen anderen Bildern von Mangold als eine Art Basislinie wirkt, auf der die unregelmäßige Bildform »steht«, ist der Eindruck von *Leichtigkeit* zutreffend, den Mangold anspricht. Das sich nach außen körperhaft abgrenzende Bild nimmt im Innern seine Körperlichkeit zurück. Weder bestätigt die Farbe den Umriß, noch erscheinen die Linien ihm untergeordnet. Vielmehr hebt die Farbe das Gefühl von Begrenztheit, das der Bildkörper vermittelt, wieder auf, und die Linien bilden unabhängige, andersartige Begrenzungen.

Mangold sprach immer von drei Elementen seiner Bilder, die gleichwertig wahrgenommen werden sollen: Keines soll einem anderen untergeordnet sein, und zugleich sollen sie eine Einheit bilden. Diese Elemente sind Umrißform (shape), farbige Fläche und innere lineare Struktur. In einem Statement von 1976<sup>4</sup> unterschied er außerdem zwischen gezeichneten Linien und Teilungslinien, wenn das Bild aus mehreren Tafeln zusammengesetzt ist. In einer Notiz des Künstlers von 1992<sup>5</sup> wird der Widerspruch spürbar, der darin liegt, daß jedes dieser drei (oder vier) Elemente gegenüber den anderen *gleichwertig* sein und

dennoch mit den anderen zusammen eine Einheit bilden soll: »Diese drei Elemente [Umrißform, Fläche und innere Struktur] existieren in einer Art konkurrierender Präsenz, so daß man keines davon für sich betrachten kann und das Werk in ständiger Veränderung sieht [you see the work in flux]: Man sieht gleichzeitig alle drei und damit eigentlich keines an, sondern man sieht dazwischen und hindurch.«

Die Umrißform von *Plane/Figure 11* erscheint als Trapez mit breiter Basis und schmaler horizontaler Oberkante. Die beiden Schrägseiten sind so weit symmetrisch, daß der Unterschied ihrer Steilheit als *Abweichung* von dieser Symmetrie erscheint. Man sieht nicht nur auf eine ausgedehnte Fläche, sondern die schrägen Seiten ergeben zusammen mit der Basislinie einen so deutlichen Bezug auf die Schwerkraft und auf ein Aufrecht-*Stehen*, daß man auch an die Silhouette eines Körpers, einer oben abgeflachten Halde oder Pyramide, denken kann.

Die dunkle, graugrüne Farbe hebt die Form deutlich vom Wandhintergrund ab, doch nimmt sie ihm zugleich alle körperliche Massivität. Das dunklere Grau ist wolkig, dichter und dünner werdend aufgetragen und überdeckt ein helleres gelbliches Grün. Die Farbwirkung ist also transparent, nicht geschlossenen-körperhaft, sondern hält gerade noch als Farbe zusammen und verfließt über dem helleren, durchschimmernden Grün. Der flüssige Farbauftrag breitet sich richtungslos aus und schließt auch nicht an den Rändern ab, sondern wirkt dort wie angeschnitten. Man erkennt gerade noch die weitgehend aufgelöste Struktur eines Auftrags mit breiter Anstreicherrolle. Die Farbe bewegt sich in ihrer wechselnd transparenten Struktur über die Oberfläche der Leinwand hin; sie verschmilzt nicht mit ihr zu einem kompakteren Farbkörper, wie es beim Auftrag mit dem Pinsel eher der Fall wäre. Entsprechend endet der über die Oberfläche hingleitende Farbauftrag an den vorderen Kanten der Bildränder und umschließt nicht den Bildkörper an dessen Außenkanten zur Wand hin. **Abb. 1**

Die Bleistiftlinien eines Kreises und einer sehr gestreckten Ellipse gehen weich in das Grau der Malerei ein und heben sich doch markant von ihr ab. Oben bestätigt der Kreis die ungefähre Symmetrie des Gesamten und fügt sich fest in den Bildumriß ein. Seine Ruhe kontrastiert stark zur Ellipse, die man als Vollzug sieht, nicht in eins. Sie schießt geradezu aus der linken unteren Ecke nach oben auf die Mitte des Kreises zu und auch auf die rechte obere Ecke des Bildes. Es scheint, als schiebe die schmale Ellipse den starren Kreis in die obere, schmale Eingrenzung des Bildfeldes.

Der linkslastigen Asymmetrie der Binnenzeichnung antwortet eine Verti-

1 Robert Mangold, *Plane/Figure II*,  
1992 (Ausschnitt mit rechter Bild-  
kante).



kallinie bei der rechten unteren Ecke. Als angestückte Flächenform holt sie den Außenkontur nach innen und betont damit die Asymmetrie, die sich in den unterschiedlichen Schrägen der Seiten bereits ankündigt. Dem Blick gibt sie ein wenig Festigkeit durch ihren rechtwinkligen Bezug zur Basislinie und kontrastiert damit noch mehr zur schnell aufstrebenden schrägen Ellipse.

In diesen wechselseitigen Beeinflussungen der Elemente Umrißform, Fläche und Linienstruktur wird deutlich, was Mangold mit der Bemerkung meinte, man könne sie nicht für sich ansehen, sondern man sehe »dazwischen und hindurch«. Der Blick auf die Linien beeinflusst den Blick auf den Bildumriß: Die nach oben stehende Bewegung der Ellipse geht von der Umrißform aus und drückt den Kreis an dessen obere Seiten. Dort erscheint der Bildumriß eher statisch und symmetrisch, unten eher angespannt und gegensätzlich, links geschlossen, rechts sehr offen. Die steilere Richtung der rechten Bildkante wirkt wie ein stabilisierender Gegendruck zur schnell aufsteigenden Bewegung der Ellipse links. Auf andere Weise beeinflusst der Blick auf die Farbe den Blick auf den Bildumriß. Sie verleiht ihm erst anschauliche Konsistenz; sie bestimmt den Kontrast zur Wand und damit die Prägnanz des Gesamten, seine frontale Einheit. Zugleich löst sie diese Geschlossenheit durch ihre wolkig-flüssige Transparenz und Unfestigkeit weitgehend wieder auf. Schließlich beeinflusst der Blick auf die Farbe den Blick auf die Zeichnung. Im oberen Bereich, wo der Kreis die Umrißform festigt und den erfassenden Blick zur Ruhe bringt, fließt die Farbe unabgrenzbar unter der Kreislinie hindurch und verbindet sich mit

dem offenen Farbareal rechts unten. Hier löst sich die Bleistiftzeichnung von der farbigen Bildfläche, während sie oben und links sehr eng – wenn auch unterschiedlich – in die farbige Bildform eingespannt scheint.

### Verwandlung des Sichtbaren

Jedes Bild von Mangold bringt den Betrachter dazu, seine Gesamtheit mehrfach zu erfassen. Das Ganze verändert sich unter unserem Blick; es ist in ständiger Verwandlung (»you see the work in flux«), je nach der wechselnden Aufmerksamkeit, die beim Original von den konkurrierenden Elementen Umriß, Farbe und Linie gleichwertig in Anspruch genommen wird. Nicht die Elemente sind fließend; sie sind klar und schnell zu erfassen. Die Geometrie von Umriß und Binnenzeichnung ist ziemlich starr, und auch die flächige Farbausbreitung ist einheitlich. Was sich bewegt und im Fluß ist, ist unser wahrnehmendes Erfassen. Je nach unserer Aufmerksamkeit wirkt das Ganze als geschlossener und fast symmetrischer Umriß, als ungreifbare, wolkig-flüssige Transparenz und als äußerst gespannte Asymmetrie. Das Bild ist dies alles zugleich, doch unsere Wahrnehmung hebt das eine oder andere mehr hervor, weil sie diese Widersprüche nicht zugleich auffassen kann.

Das Bild *enthält* also nicht Farbe, Form und Linie, sondern es *ist* selbst Form, die sich in Farbe verwandelt und in lineare Struktur, und bei aller Verwandlung bleibt es all dieses. Spätestens bei dieser Feststellung wird unsere Wahrnehmung unausweichlich auf die zeitliche, sich in der Zeit vollziehende Qualität von Mangolds Arbeiten geführt. Immer wieder hat Mangold betont, daß Malerei insgesamt und auf einmal vor Augen stehe – im Unterschied zur Skulptur oder Architektur mit ihren verschiedenen Ansichten und im Unterschied zu Musik, Film, Tanz oder Literatur. »In der Malerei ist die Zeit grundsätzlich gestoppt«, schrieb Mangold vor kurzem in einem Brief.<sup>6</sup> Und er fuhr fort: »Aber wir als Betrachter existieren in der Dauer unserer Lebenszeit, wir gehen mental und emotional rückwärts und vorwärts zwischen der unbeweglichen Stabilität des Werks und dem Fluß unserer Bedingtheit als Betrachter. Selbst die Skulptur müssen wir in sequentieller Zeit erfassen, doch die Malerei hat nur eine Ansicht, steht vollständig vor uns. Dies ist das wundervolle Paradox der Malerei: es ist alles auf einmal da, und dennoch benötigt sie Zeit, um erfahren oder gesehen zu werden.«<sup>7</sup>

In einem Statement von 1992, das Mangold »Painting's Awkwardness« überschrieb, also das »Unangenehme« oder »Irritierende« an der Malerei, formulierte er dieses Paradox ganz direkt: »Painting is just totally there ... and yet it is not there.«<sup>8</sup> In einem Interview mit Robert Storr von 1986<sup>9</sup> sagte Mangold:

