

Erich Franz

Unfixierbares Erkennen

Morellets frühe systematische Arbeiten von 1952 bis 1962 nehmen sich vollkommen zurück in ihrer unauffälligen Einfachheit und kompromisslosen Gleichförmigkeit. Wenn ein Künstler in dieser Zeit der Weltsprache des Tachismus eine so ausdruckslose, überschaubar geometrische und nach unpersönlichen Regeln sich vollziehende Kunst herstellte, dann musste er schon sehr genau wissen, was er wollte. Niemand sonst wollte es damals übrigens wissen. Serge Lemoine hat das Umfeld und die spärlichen Kontakte beschrieben,<sup>1</sup> unter denen Morellets Kunst anfänglich entstand: der Eindruck der Werke Max Bills (seine unpersönlichen, klar nachvollziehbaren Konstruktionen, die Morellet anlässlich einer Ausstellung in São Paulo Ende 1950 entdeckte), die Begegnung mit Almir Mavignier, Jack Youngerman, Alain Naudé und Ellsworth Kelly (der 1948 bis 1954 in Paris lebte und seit 1951 Zufallsverteilungen von ungerahmten quadratischen Farbflächen und kompositionslose Reihungen von Rechteckfeldern ausführte). Wichtig war für Morellet auch sein Besuch der Alhambra in Granada im August 1952, deren ornamentale Muster mit ihrem unendlichen und nicht fokussierbaren Rapport den Künstler zwar nicht mehr entscheidend beeinflussen,<sup>2</sup> wohl aber in seinem soeben begonnenen Weg bestätigen konnte.

Auch wenn man sich Morellets neueren Arbeiten zuwendet, ist es angebracht, an diese zielsicheren frühen Werke zu erinnern, etwa die *Peinture* von 1952 im Musée d'Art Contemporain in Lyon (Abb. 1), deren alternierende Flächenabschnitte und gleichförmige Rhythmen aus gelben und grauen Linien das abgeschlossene Tafelbild von innen her entgrenzen. Oder *16 carrés* von 1953 und *Angles droits* von 1956 (Abb. 2), die im Museum Abteiberg in Mönchengladbach unauffällig zwischen späteren Werken hängen und optisch nichts von dem radikalen Aufbruch ausstrahlen, den sie kunsthistorisch darstellen.

Morellets frühe Bilder treten nicht als spektakuläre Ikonen eines markanten Neubeginns auf – wie etwa das *Schwarze Quadrat* (1915) von Malewitsch, van Doesburgs *Arithmetische Komposition* (1930), Pollocks frühe *Dippings*, Newmans *Onement I*, Kellys *Window Museum of Modern Art, Paris* (alle von 1948/49) oder



Kleins *Propositions monochromes* (1957). Im Gegensatz zu diesen zeichenhaften Bildsetzungen scheinen es Morellets Werke geradezu darauf anzulegen, ihre ikonische Prägnanz zu entwerten. Seine rahmenlosen und gleichförmig strukturierten Bildtafeln lassen eine bildhaft Geschlossenheit nicht zu und wehren eine optische Fokussierung ab. Die repetitive Gleichwertigkeit ihrer Komposition fügt sich nicht als begrenzter Bauplan ins quadratische Bildformat, wie das etwa bei Max Bill und überhaupt bei den Konstruktivisten der Fall ist, sondern sie überzieht die Bildfläche wie ein unabgrenzbares Muster. Es ist nicht nur gleichförmig, sondern treibt den Blick aktiv nach außen. Mehrere Auffassungsmöglichkeiten ein und derselben Struktur hindern das Auge daran, eine Form im Bild zu fixieren. Bei *16 carrés* kann man statt der 16 Quadrate auch sechs Linien sehen, drei horizontale und drei vertikale – sobald man feststellt, dass die Quadrate außen durch den Bildrand und nicht durch Linien begrenzt sind. Man kann aus den Linien sogar eine Kreuzform bilden oder vier Quadrate in der Mitte hervortreten lassen. Doch bleiben diese „Figuren“ flüchtige Hilfskonstruktionen des Auges bei dem Versuch, die unerbittliche Gleichförmigkeit zu überwinden, zu der sie sich letztlich alle wieder auflösen. Hier, bei diesem Verlust des Halts für den Blick, spürt man die aktive Defokussierung. Bei *Angles droits* kann man statt der rechten Winkel, die von den Rändern des Bildes aus nach innen folgen, auch eine diagonale Kreuzform sehen (von der Mitte aus), die sich von innen nach außen erweitert – jedoch ebenfalls nur flüchtigen Bestand hat, da sie sich in der Gleichförmigkeit der parallelen Linien auflöst.

Aus den „Iterationen“ im Werk entsteht eine „Irritation“ in der Wahrnehmung – wie schon der Bochumer Kunsthistoriker Max Imdahl in seinen Beobachtungen von 1971 formuliert hat, bei denen er nicht nur das Werk und seine Formen beschrieb, sondern auch die unterschiedlichen und sich ausschließenden Möglichkeiten, es zu sehen.<sup>3</sup> Wichtig ist ihre „Chancengleichheit“, die es dem Betrachter unmöglich macht, bei einer dieser Sehweisen zu bleiben. Was man sieht, ist nicht, was man sieht; das Gesehene lässt sich im Bild nicht fixieren, es zerfällt und verwandelt sich. Man sieht also mehr, als was das Bild zeigt: man „sieht“ Formen und Anordnungen, die man unweigerlich beim Sehen selbst herstellt, die sich aber sofort als eigene Hilfskonstruktionen, als projizierte Hirngespinnste ((chimères ?)) erweisen. Morellets Werke beziehen ihre Faszination aus der genau kalkulierten Balance zwischen visueller Zurückhaltung und visueller Bestimmtheit, aus der diese Überaktivität des



Erkennens hervorgehen kann. Immer stellt der Betrachter die Bewegungen von Konstruktion und Auflösung selbst her, indem er unausweichlich dazu verleitet wird, mehr zu sehen, als die Bilder zeigen. Ihr Geschehen, ihre Spannung und Dramatik, ihre Sprunghaftigkeit und Absurdität, ihr Humor und ihre Sinnlichkeit vollziehen sich nicht im Werk, sondern im Betrachter – bei seinen immer neuen und immer vorläufigen Versuchen, das Sichtbare zu erfassen.

Morellet revolutionierte das Bild, indem er seine Geschlossenheit überwand. Weder schnitt er mit dem Messer in die Leinwand (wie Lucio Fontana), noch versperrte er das traditionelle „Fenster“ der Bildfläche durch dessen materielle Verkrustung (wie Jean Dubuffet) oder durch objekthafte Verfestigung (wie Ellsworth Kelly).<sup>4</sup> Morellet entgrenzte das Bild durch die Lenkung des Blicks, indem es dem Betrachter die Perspektive (den Durch-Blick auf einen optischen Fluchtpunkt) entzog. Die Struktur ist so einfach, dass man sie insgesamt und restlos erfasst. Sie lässt dem Blick auch nicht die kleinste Unregelmäßigkeit oder Lücke, auf die er sich richten und an der er Halt finden könnte. Die vom Bild begrenzte Formstruktur wird durch ihre penetrante Gerechtigkeit zum Muster ihres unabgrenzbaren Nachvollzugs. Damit konkretisiert sich das Bild zur weißen Tafel, die ihre Darstellung nicht „enthält“, sondern auf der sich das formal-visuelle Regelwerk abspielt.

Aus der Einfachheit und vollständigen Erfassbarkeit von Morellets frühen Bildtafeln könnte man schließen, sie verträten einen Minimalismus oder Konzeptualismus vor der *minimal* oder *concept art*. Auch Morellets früher Text „Pour une peinture expérimentale programmée“<sup>5</sup> könnte in diesem Sinne verstanden werden: „Une expérience véritable doit par contre être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme. Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, presque en dehors du programmeur.“

Tatsächlich emanzipierte Morellet die Tätigkeit der Anschauung gegenüber dem materiell vor Augen stehenden Werk. Der Betrachter nähert sich nicht einer vom Künstler geschaffenen, unergründbaren Bildwelt an, die sich ihm in ihrer Komplexität nie vollkommen öffnen wird. Das vor Augen stehende Bild verwandelt sich vielmehr restlos in den Vollzug seiner visuellen Strukturen, die der Betrachter an den repetitiven Formen des Bildes abliest.



Das Konzept von Morellets frühen Bildern erscheint zugleich einfach erfassbar und flüchtig. Was auch der Betrachter beim Sehen „konstruiert“, er muss es gleich wieder loslassen und umstrukturieren. Die Konstruktion verfestigt sich nicht – wie bei anderen konstruktivistischen Bildern – zu einer Darstellung mit symbolischem Charakter (etwa im Sinne Paul Klees: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig“). Sie konstruiert den konstruktiven Vorgang selbst. An der haltlosen Gleichförmigkeit des Bildes erweist sich dieser Vorgang als unverlässlicher, egozentrischer „Trieb“ des Auges, sich selbst zu täuschen, eine fokussierbare „Gestalt“<sup>6</sup> herzustellen. Aus dem unendlichen *all-over* des Sichtbaren hebt der Betrachter eine „Figur“ heraus, um sie vor dem formlosen „Hintergrund“ erkennbar zu machen – und verfälscht damit die Gleichwertigkeit alles Sichtbaren zur Überschaubarkeit. Morellets Werke zeigen weder ein Symbol noch ein Gesetz, sondern die Vergeblichkeit der Suche des Betrachters danach. Sie zeigen aber auch die Freiheit dieses aktiven Sehens, wenn es nicht an diesem vermeintlichen Ziel der Gültigkeit ankommen muss, wenn es sich aufbauen und wieder dekonstruieren kann.<sup>7</sup> Und sie zeigen die Schönheit jener flüchtig aufscheinenden, unfixierbaren Gestalten, die wir als Betrachter selbst herstellen – als Spiel, Verwandlung, Erstaunen, Humor, Verführung.

Morellet schrieb in seinem Text „Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique“ (1971), jeder Betrachter benutze ein Kunstwerk nur, um das hineinzulegen, was er selbst mitbringt – also um sein eigenes „Picknick“ auszupacken.<sup>8</sup> Man kann diese Ausführungen sicher als Warnung ansehen, beim Betrachten von Kunstwerken allzu leichtgläubig den subjektiven Deutungen zu vertrauen. Doch der Text stellt die Inhaltsleere nicht bloß als Verlust fest, sondern erhebt die gezielte Reduktion des Werks auf ein „presque rien“ zu seinem positiven Inhalt.

Morellet weitet den Blick über die egozentrische, auf Abgrenzung gerichtete Sichtweise hinaus, die er mit der menschlichen Neigung zum Persönlichkeitskult, zur Mystifizierung der „großen Männer“ verbindet und verurteilt.<sup>9</sup> Dabei räumt er ein, Personenkult sei „normal“. Er entspricht unserer perspektivischen, fokussierenden Sehweise von „Figur“ und „Grund“. Man kann sie zwar nicht aufheben, aber man



kann sie so sehr entwerten, dass die „Großen“ [„grands hommes“] sich von den „Gewöhnlichen“ [„vulgaires“] nicht mehr unterscheiden. Damit ermöglichen Morellets Werke etwas eigentlich Unmögliches: hinauszublicken über die unaufhebbaren Bedingungen der abgrenzenden Wahrnehmung. Man „sieht“ tatsächlich das unanschaulbare, unabgrenzbare, gestalt- und figurlose *all-over*, das uns als Realität umgibt. Man „sieht“ es durch das Scheitern des Blicks an dieser Gleichwertigkeit. Morellets Realismus besteht in der Unanschaulbarkeit, zu der sich seine Werke über ihre anschauliche Begrenztheit hinaus öffnen.

In über fünfzigjähriger künstlerischer Tätigkeit umkreiste und umspielte Morellet diese Thematik des unfixierbaren Erkennens, dessen Konstrukte vom Werk nicht bestätigt werden, sondern sich zu flüchtigen, schwebenden und sich wandelnden Projektionen auflösen. Diese Unanschaulbarkeit, die sich an ihrer Diskrepanz zur begrenzten Anschaulbarkeit darstellt, reichte bald über die Gleichförmigkeit eines repetitiven linearen Musters hinaus, an dem der Betrachter unterschiedliche Figuren immer wieder vergeblich aufbaut. Die selbstreferentiellen, streng geometrischen Systeme wurden bald durch offenere und weniger fest gefügte Strategien aufgelockert. Schräge Überlagerungen, ein geplanter Einsatz des Zufalls oder eine unüberschaubare Multiplikation der Elemente waren Strategien, das Unanschaulbare und Unüberschaubare im Sichtbaren auftauchen zu lassen. Diese Unerreichbarkeit durch den Blick ist bei Morellet alles andere als dunkle Unergründbarkeit; sie bleibt vollkommen nachvollziehbar und einsichtig. Mit großer Verführungskraft und ästhetischer Befriedigung zielen die visuellen Systemüberlagerungen auf solche „falschen“ Figurationen, die sich als begrenzte Figuren aufbauten und wieder zusammenfallen - seien es symmetrische Konstellationen (etwa „Sterne“) oder expressive bildfüllende „Kompositionen“ aus linearen „Balken“. Sie sind ebenso optisch „überzeugend“ wie aufgrund ihrer Begrenztheit unhaltbar.

Seit den siebziger Jahren treten die unendlichen linearen Konstrukte, die sich an den begrenzten weißen Bildtafeln zeigten, zunehmend in den realen Raum ein und verbinden sich mit dessen vorgegebenen Formen (*Adhésifs*, *Transparences*). Hier verschmelzen die Konzepte unabgrenzbarer Systeme mit einmaligen, konkreten Gegebenheiten: mit einer architektonischen Öffnung, einem Grashalm, einem Ast (*Géométree*; Abb. 3). Während die Begrenztheit der frühen weißen Bildtafeln noch



eine abstrakte Größe darstellte, die sich mit den unbegrenzten linearen Systemen eher verbinden ließ, und während auch der Zufall sich im Rahmen abstrakter Regeln vollzogen hatte, durchdringen sich nun ein allgemeines System mit etwas Einmalig-Konkretem. Beide gehen unbemerkt ineinander über und bringen den Betrachter unaufhörlich dazu, ihre – unmögliche – Trennung vorzunehmen.

Die vorschnelle Identifizierung einer geometrischen Linie mit einem abstrakten System wird durch den gleitenden Übergang in das konkrete Naturobjekt permanent „korrigiert“. Auch hier entsteht die visuelle Spannung aus widersprüchlichen Projektionen auf das Sichtbare (das Geometrische – das Natürliche). Diese Spannung geht so weit, dass sogar der Eindruck entsteht, die Linie täusche eine Fortsetzung der natürlichen Form vor, sie sei eine „falsche“ Naturform, oder die Naturform sei „falsche“ Geometrie. Unversehens lächelt man über die „Täuschung“: Morellets Kunst zeigt einen Humor, der ohne Gegenständlichkeit auskommt, einen Humor der Erkenntnis.

Morellets Arbeiten klären den Blick auf verschiedenste Weise darüber auf, dass er nicht angemessen sehen kann, was er sieht – und daher gezwungen ist, sich ein Bild zu machen, das nicht zutrifft. Während seine früheren Arbeiten die Unfähigkeit des Auges zur Anschauung brachten, die unabgrenzbare Gleichwertigkeit alles Sichtbaren zu sehen, gerät seit den achtziger Jahren eher eine andere Unfähigkeit des Auges in den Blick: etwas Einzelnes für sich zu sehen. Unweigerlich baut man beim Sehen einen Kontext für dieses Einzelne auf, stellt ein „Bild“ her – nach einem optischen Muster, das dieses Einzelne einbezieht. Wieder wird die „bildnerische“ Tätigkeit des Auges dadurch „sichtbar“, dass das gesehene Bild angesichts der sichtbaren Tatsachen in sich zusammenfällt. Es lässt sich nicht halten und muss ständig „korrigiert“ werden.

Die unterschiedliche Thematik einer allgemeinen Ausgedehtheit in früheren Werken gegenüber einer Isolierung des Einzelnen in neueren Werken (wobei das Auge an beidem scheitert) zeigt sich auch in Morellets Verwendung des Neonlichts. In den früheren Arbeiten tauchen kurzzeitig „Figuren“ auf (als Konstellationen von aufleuchtenden Neonröhren) und verschwinden wieder im unüberschaubaren, gleichwertigen Kontext. In den neueren Arbeiten isolieren sich die Linien der



Neonröhren materiell und räumlich von ihrem Umfeld und stellen optisch eine „Zeichnung“ her, die sich in wechselnden optischen Bezügen mit ihrer realen Umgebung verbindet und wieder auflöst.

Die weißen, leeren Bildtafeln sind von ihrem linearen Muster befreit und können durch ihre Konstellationen im Raum und durch die Suggestion der Titel selbst zu „Figuren“ werden. Auch sie stellt der Betrachter allein aus seiner Erinnerung und aus dem „Trieb“ seines Auges nach gestalthaften Verbindungen her (*Géométries dans les spasmes*, 1986; *Défigurations*, 1989). Man sucht einen Kontext und stülpt ihn den leeren Tafeln über. Bei anderen Arbeiten führt Morellet dem Auge vor, wie begierig es Bild und Rahmen verbindet – und zusehen muss, wie sich das eine nicht nur vom anderen löst, sondern dabei auch seine Rolle (als Bild, als Rahmen) verliert (*Steel Life*, ab 1990). Diese Selbstauflösung des – erwarteten, projizierten – Bildes oder der geschlossenen Gestalt nimmt bei den Werkgruppen *Relâches* (ab 1992) und *Lunatiques* (1996/97) delirierende, taumelnde, explosive Züge an. Gelenkt wird eine solche Auflösung des optisch Zusammenstrebenden durch die neutrale, unbeeinflussbare Systematik des Zufalls, der alle „offensichtliche“ Expressivität als unbeabsichtigt dekuviert.

In der Werkreihe mit dem „ $\pi$ “ im Titel (ab 1998) hat Morellet eine Methode gefunden, mehrere Winkel aufeinander folgen zu lassen, deren Abfolge sich weder einem optisch einsichtigen System noch einer kreativen Entscheidung verdankt, sondern allein der feststehenden mathematischen Größe  $\pi$  (der Ziffernfolge ihrer algebraischen Berechnung nach dem Komma: 3,14159..., die in Winkel „übersetzt“ werden, wobei beispielsweise  $1=10^\circ$ ,  $2=20^\circ$ ,  $3=30^\circ$  [...] entsprechen können). Der Nachvollzug dieser Abfolgen erscheint unwillkürlich als „Ausdruck“, der jedoch aufgrund seiner völlig mechanischen Herleitung auf keine Ursache zu beziehen ist: ein Ausdruck, ohne etwas auszudrücken.

In den letzten Jahren verzweigen sich Morellets Werke zu erstaunlicher Breite: hier „klettern“ die einen (Kat.Nr. ?), dort „reflektiert“ ein anderes die sechs Linien von 16 carrés auf einer imaginierten Wasseroberfläche (Kat.Nr. ?), wieder ein anderes stürzt als „Lawine“ herab (Kat.Nr. ?). Der Umriss eines Kreises wird „abgehängt“ (Kat.Nr. ?), Neonlinien „weinen“ (Kat.Nr. ?) oder hängen „bedauernswert“ von der



Decke zum Boden (Kat.Nr. ?). All diese Vorgänge „sieht“ man, obwohl sie vom Werk nicht dargestellt werden.

In anderen Arbeiten verwandeln sich die Linien zu balkenartigen Streifen, die die Fläche so massiv besetzen, dass sie die darunter liegende lineare Struktur unkenntlich machen (*Stripteasing*; Kat.Nr. ?). Das Werk löst sich auf in ein „Vorher“ und „Nachher“ – obwohl doch alles gleichzeitig vor Augen liegt. Das „Vorher“ kann bis ins Jahr 1957 zurückreichen (*L de NEON*; Kat.Nr. ?).<sup>10</sup>

Morellet befreit das Kunstwerk von seiner Bürde der Glaubwürdigkeit, von seinem Anspruch auf Wahrheit, die man trotz aller ästhetischer Aufgeklärtheit in ihm doch noch „erkennen“ möchte. Wir finden nichts vor – außer unserem eigenen Picknick, das wir an ihm auspacken. Morellets Werke stellen das alles nicht dar: das „Klettern“, das „Herabstürzen“, das „Vorher“ und „Nachher“. Der Betrachter bringt es mit – und ist fasziniert von der Schönheit dieser leichten, unglaublichen, flüchtigen Bilder. Wo gibt es das schon, einen Ort, der uns nicht mit Angeboten überhäuft? Morellets Werke bieten uns leere Plätze, sie entziehen uns die Angebote, die wir gewohnt sind, und schaffen mit entspannter, spielerischer Weisheit eine Leere, durch die man all das, was man selber mitgebracht hat, entdecken und genießen kann – Figuren, Vorgänge, Zeit und Raum.

### Anmerkungen

1 Serge Lemoine, *François Morellet*, Zürich, 1986, v.a. S. 23-33.

2 „... premièrement tous mes tableaux de 1952 sont all over; deuxièmement, d'après une enquête très sérieuse de Danielle, ma première visite à Grenade date d'août 1952.“ Christian Besson, „Entretien avec François Morellet“, in: *Morellet*, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Paris 1986, S. 124.

3 Max Imdahl, „Über einige Werke Morellets im Blick auf Stella und Vasarely“, in: *François Morellet*, Ausst.-Kat. Eindhoven, Paris, Hamburg, Leverkusen, Basel, Brüssel 1971-1972, S. 7-13, bes. S. 7-9; wieder abgedruckt in: Max Imdahl,



*Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1996, Band 1, S. 231-243, bes. S. 231-237.

4 Erich Franz, *Das offene Bild*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster 1992, pass. – Für die europäischen Ansätze zur Überwindung des traditionellen Tafelbildes um 1950 werden drei Strategien angeführt: „Öffnung des Bildkörpers als Material“ (Dubuffet), „Öffnung zum Raum“ (Fontana) und „Konstruktionen ins Offene“ (Morellet).

5 „Pour une peinture expérimentale programmée“, in: *Groupe de recherche d'art visuel*, Ausst.-Kat. Galerie Denise René et Le GRAV, Paris 1962, S. 8, reprod. in : *Morellet*, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Paris 1986, S. 177.

6 Im Text „Pour une peinture expérimentale programmé“ von 1962 (s. vorige Anm.) erwähnt Morellet ausdrücklich die „bonnes formes suivant la Gestalt théorie“, die man beispielsweise in verschiedenen Winkeln übereinander legen könne.

7 In der Durchdringung von Konstruktion und Destruktion unterscheidet sich Morellets Werk gegenüber den meisten Konstruktivisten; am ehesten ist es mit Mondrian vergleichbar. „Der Neoplastizismus ist gleichermaßen konstruktiv und destruktiv“, schrieb Mondrian 1930 und betonte dabei den rezeptiven Prozess: Seine Bilder bestünden nicht aus abgeschlossenen rechtwinkligen Flächen [„plans rectangulaires l'un à côté de l'autre“], sondern „aus einander rechtwinklig entgegenwirkenden Linien“ [résultant de la pluralité de la ligne droite en opposition rectangulaire]. „L'art réaliste et l'art superréaliste“, in: *Cercle et carré*, 1930, zit. nach Yve-Alain Bois, „Der Bilderstürmer“, in: *Piet Mondrian*, Ausst.-Kat. Den Haag, Washington, New York 1994-1996, S. 362 und Anm. 154, wo auch mitgeteilt wird, dass gerade dieser Satz über die Zerstörung in der Zeitschrift gestrichen (zensiert ?) wurde.

8 Publiziert u.a. in: *Morellet*, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Paris 1986, S. 180-183.

9 Ebd., S. 183.



10 Das Werk von 2002 erinnert an ein Werk von 1957 als eine "Voraussetzung" (*Répartition de 16 formes identiques*).

### Abbildungen

1

*Peinture*, 1952, huile sur bois avec charnières, Musée d'Art Contemporain, Lyon

2

*16 carrés*, 1953, und *Angles droits*, 1956, beide huile sur bois, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach

3

((irgend ein *Géométree*))