

Michael Schwarz

Innovationen des Zufalls. Anmerkungen zur Rolle des Betrachters im Werk von Lienhard von Monkiewitsch

Seit Anfang der 1980er Jahre findet Lienhard von Monkiewitsch die Kompositionen seiner Bilder immer häufiger nach dem Zufallsprinzip. Zu diesem Zeitpunkt entwickelte der Künstler Bildsysteme, die eine große Zahl von Variationen zulassen. So enthält die 1984/85 konzipierte Serie 6-teiliges Rechteck eine Vielzahl von Möglichkeiten, die auszuführen sehr viel Zeit in Anspruch genommen hätte. Wenn aber eine Auswahl getroffen werden musste, welche Bilder aus dem Programm realisiert werden sollten, dann musste sich der Künstler entscheiden – oder die Entscheidung dem Zufall überlassen. Um Bilder zu erhalten, die offen genug sind, das gewählte System zu repräsentieren, legte Lienhard von Monkiewitsch die Komposition fest, indem er Teile des Bildsystems auf den Bildgrund warf oder werfen ließ. Dieses Verfahren ist dem dadaistischen Würfeln von Hans Arp und Sophie Täuber-Arp in den Rasterbildern von 1918 nicht unähnlich und auch Marcel Duchamps »Trois stoppages étalon« von 1913/14 gehören zur Vorgeschichte derartiger Zufallskompositionen. Der Kontext, in dem dieser Bildfindungsprozess bei Lienhard von Monkiewitsch gesehen werden muss, ist gleichwohl ein anderer. Er speist sich aus der Logik der Serie, der Rolle des Betrachters und dem Selbstverständnis des Künstlers. Von diesem Kontext als Bedingung für die Partizipation des Betrachters wird im Folgenden die Rede sein.

In der Mathematik erfordert die Logik der Serie die vollständige Darstellung oder ihre Verdichtung in einer Formel. In der Kunst führt die Darstellung umfangreicher Serien oft zu Unübersichtlichkeit und einer scheinbaren Redundanz. Für den Betrachter sind Serien ideal, die in Größe und Anzahl der Arbeiten überschaubar bleiben. Für die Ausstellung in der Städtischen Galerie Wolfsburg hat Lienhard von Monkiewitsch die 1985/86 entstandenen Serien »Zwei Schnitte in das suprematistische Rechteck« und »Zwei Schnitte in das suprematistische Quadrat« vorbereitet. Sie sind dort übersichtlich und unter optimalen Bedingungen zu betrachten. Bei anderen Bildsystemen ergeben sich zahlenmäßig weit umfangreichere Folgen. Bei »Zwei Schnitte in das suprematistische Quadrat« von 1985 sind es über 1.500 Variationen. Doch auch diese hätten ausgeführt werden können, schließlich sind Unübersichtlichkeit und scheinbare Wiederholung keine hinreichenden Gründe, die Ausführung zu unterlassen. Aber müssen sie ausgeführt

werden wie die Zahlensysteme von Hanne Darboven, weil ein Tag auf den anderen folgt? Oder ist eine Auswahl möglich? Eine Auswahl ist möglich, weil die einzelnen Arbeiten einer Serie autonom sind. Ihre formale Anlage ergibt sich nicht aus dem unerbittlichen Fortschreiben eines Zahlensystems, sondern aus den möglichen Konstellationen von Teilflächen. Es ist (fast) wie beim Würfelspiel: Mit drei sechseitigen Würfeln ergeben sich x^n mögliche Zahlenkombinationen. Dabei zählen einzelne Kombinationen mehr als andere. Lässt sich das auch von bestimmten Bildlösungen sagen? Sind einzelne Kompositionen überzeugender, spannungsreicher, schöner als andere; und wenn ja, welchen Einfluss hätte dies auf eine mögliche Auswahl? Für die von Lienhard von Monkiewitsch verwendeten Bildsysteme gilt: Die einzelnen Bilder der Serie bleiben autonom. Es ist nicht anders als bei der Werkgruppe der Boden-Raum-Arbeiten, jener Serie von Leinwandbildern, Zeichnungen und Siebdrucken, die zwischen 1969 und 1973 entstanden ist. Hier muss das einzelne Bild sogar unabhängig von den anderen betrachtet werden können, soll sich jener Seh-Denk-Vorgang einstellen, den der Künstler beim Betrachter auslösen will: „Wie viel muss ich von einem Raum darstellen [...]“, so fragt er. „Der Boden ist die Ausgangsform für einen Seh-Denk-Vorgang. Raum entsteht und löst sich wieder in Fläche auf. Das Vorhandene wird von dem Nichtvorhandenen beschnitten, erhält von ihm seine Form. Je mehr Informationen das Vorhandene über sich preisgibt, desto detaillierter wird das Nichtvorhandene gedacht. Je detaillierter der Boden, desto größer die Möglichkeit, den Raum aufzubauen, um ihn zu begehen. Dann erfüllt sich der Raum wieder mit Gegenständen“.¹

Nun ist die Wirkung von Kunstwerken auf den Betrachter seit langem Gegenstand umfangreicher wissenschaftlicher Untersuchungen. Schon im 16. Jahrhundert empfiehlt Gabriele Paleotti dem Maler, durch Genauigkeit, gefällige Farben und andere Überraschungen „auch die Augen des Unerfahrenen zur Bewunderung zu zwingen“.² Die Ausmalung des Palazzo del Te in Mantua durch Giulio Romano ist ein frühes Beispiel für eine Malerei, die den Bildraum in den Raum des Betrachters öffnet. Erreicht wird dies durch eine Aufhebung des Bildrahmens und einen totalen Illusionismus, der die architektonische Begrenzung der Innenräume überwindet. Lienhard von Monkiewitsch

¹ Lienhard von Monkiewitsch in einem Text von 1970, zit. nach Walter Vitt: *Lienhard von Monkiewitsch*. Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen Bd. 43, Hannover 1994, S. 30.

² Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 9.

setzt weniger auf die Bewunderung als auf die Vorstellungskraft des Betrachters, der durch die genau gezeichneten Bodenflächen und Fußleisten den nicht gezeichneten oder gemalten Raum darüber imaginiert. Der Betrachter all dieser Bilder bleibt jedoch ein betrachtender Betrachter.

In den Serien mit den Bildsystemen Quadrat, Parallelogramm und Rechteck und in den Konstruktionen mit aufeinander folgenden Fibonacci-Zahlen beteiligt der Künstler immer häufiger den Betrachter am Produktionsprozess der Bilder selbst. Der Betrachter wird Co-Autor. Er verantwortet die entscheidende Phase der Bildfindung. Auf den Künstler hingegen gehen das Bildsystem, für das die Komposition gefunden wurde und die Ausführung zurück, die schon aufgrund der technisch-handwerklichen Erfahrung, die sie erfordert, nicht delegiert werden kann. Zeitgleich mit der Appropriation Art, mit den Arbeiten von Sherrie Levine, Richard Prince, von Allan McCollum und Louis Lawler verlässt Lienhard von Monkiewitsch mit diesem Konzept das humanistische Modell des Künstlersubjekts und übergibt den Bildentwurf an den Betrachter. „Der Sinn eines Bildes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seiner Bestimmung. Die Geburt des Betrachters geschieht auf Kosten des Malers“, sagt Sherrie Levine. Schon 1968 hatte Roland Barthes nicht nur den Tod des Autors, sondern zugleich die Geburt des Betrachters vorausgesehen – eine Prophezeiung, die sich weder im Pariser Mai von 1968 noch in der Behauptung von Joseph Beuys, „jeder ist ein Künstler“ nachhaltig erfüllte.³ Erst als die Autoren selbst bereit waren, ihre Autorität, Originalität und Kreativität rhetorisch und faktisch in Frage zu stellen, konnte der Betrachter als Autor geboren werden. Aber ihre Namen und Signaturen haben die Künstler*innen nicht abgegeben. Hier bestehen sie vorerst noch auf Singularität und eignen sich die Werke ihrer Kollegen, Bildikonen der Werbung oder eben Kompositionsentwürfe von Atelierbesuchern an. Selbst in den Serien nach Fibonacci-Zahlen, in denen einem zentralen schwarzen Rechteck zwei buntfarbige, von zufälligen Passanten oder seiner Frau Regine angemischte Farben zugeordnet werden, bleibt das Werk eine Arbeit von Lienhard von Monkiewitsch. Die Autorinnen bleiben anonym.⁴

Welche Rolle hat dann aber der ungenannte Co-Autor? Im Gegensatz

³ Vgl. David Deitcher: *Die Geburt des Betrachters*, in: Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*. Jahressring 43, Köln 1996, S. 53–63.

⁴ Auf der Rückseite der Bilder werden sie häufig genannt. Hier signiert der Künstler auch seine Werke. Entscheidend jedoch ist, dass die Mitwirkenden in der Beschriftung und bei der weiteren Verbreitung der Werke nicht genannt werden. Damit entfällt ein wichtiger Hinweis auf den Produktionsprozess – anders als bei Sherrie Levine oder Elaine Sturtevant, die ihre Vorbilder offenlegen.

zur amerikanischen Appropriation Art relativiert Lienhard von Monkiewitsch durch Aneignung nicht die Originalität und Authentizität seiner Bilder, sondern versucht sie zu erweitern. Gerade in den Serien über das *Schwarze Quadrat* entstehen durch die Tatsache, dass Künstler und Co-Autor wie beim *Cadavre exquis* die Farbmischung des anderen nicht kennen, Kombinationen, die dem Maler zutiefst fremd sind und die er als selbst verantwortetes Farbfeldbild nicht in jedem Falle akzeptiert hätte – innerhalb seiner Regeln der Bildproduktion aber akzeptieren muss. Bei den gewürfelten Bildkompositionen ist es nicht anders. Schon die vollständig ausgeführten Serien über das suprematistische Quadrat enthalten höchst ungewöhnliche Mutationen der schwarzen Fläche. Diese lassen sich jedoch aus der erkennbaren Systematik der Serie ableiten und mit dieser begründen. Die reinen Zufallswürfe, wie jene 40 Zeichnungen von 1987/88, die nicht mehr durch das Programm der Serie getragen werden und bei denen nahezu jeder Wurf eine Komposition ergibt, die sämtliche Traditionen abendländischer Bildgestaltung ignoriert, haben wir es mit Innovationen des Zufalls zu tun. Der Autor hätte sich kaum für eine dieser Formen entschieden. Für Lienhard von Monkiewitsch liegen in der aktiven Beteiligung des Betrachters und im Akzeptieren des Zufalls Möglichkeiten, die tradierten Kompositionsregeln und Farbkontraste zu verlassen und unsere Vorstellung vom gestalteten, ausponderierten gegenstandsfreien Bild zu erweitern. Diese Entgrenzung der Konventionen wird unterstützt durch eine Malerei, die keine Handschrift hat und also auch auf keinen Autor verweist. Und doch ist es der Künstler, der mit dem tiefen, immateriellen, rätselhaften Schwarz seiner Bilder nicht nur die „Unerfahrenen zur Bewunderung zwingt“.