

DIE SAMMLUNG IM
GUSTAV-LÜBCKE-MUSEUM

hrsg. von Lena Demary

HANS KAISER

WIENAND *Wirklichkeiten*

INHALT

6	Vorwort Forschung, die verbindet	Ulf Sölter
9	Einleitung Hans Kaiser – von den Wirklichkeiten	Lena Demary
13	Künstler im Dazwischen	Lena Demary
21	Zum Frühwerk Hans Kaisers	Lena Demary
	Die Sammlung: Annäherungen	Lena Demary
31	Abstraktion	
51	Raum	
69	Zeichen	
85	Zeit	
103	Kartons in der modernen Glasmalerei	Reinhard Köpf
113	Hans Kaisers Beitrag zur Ausstellung <i>Sixteen German Artists</i>	Hannah Steinmetz
119	Schlussgedanken Die Kunst des Bewahrens	Diana Lenz-Weber
123	Biografie	
124	Abbildungsverzeichnis	
125	Literaturverzeichnis	

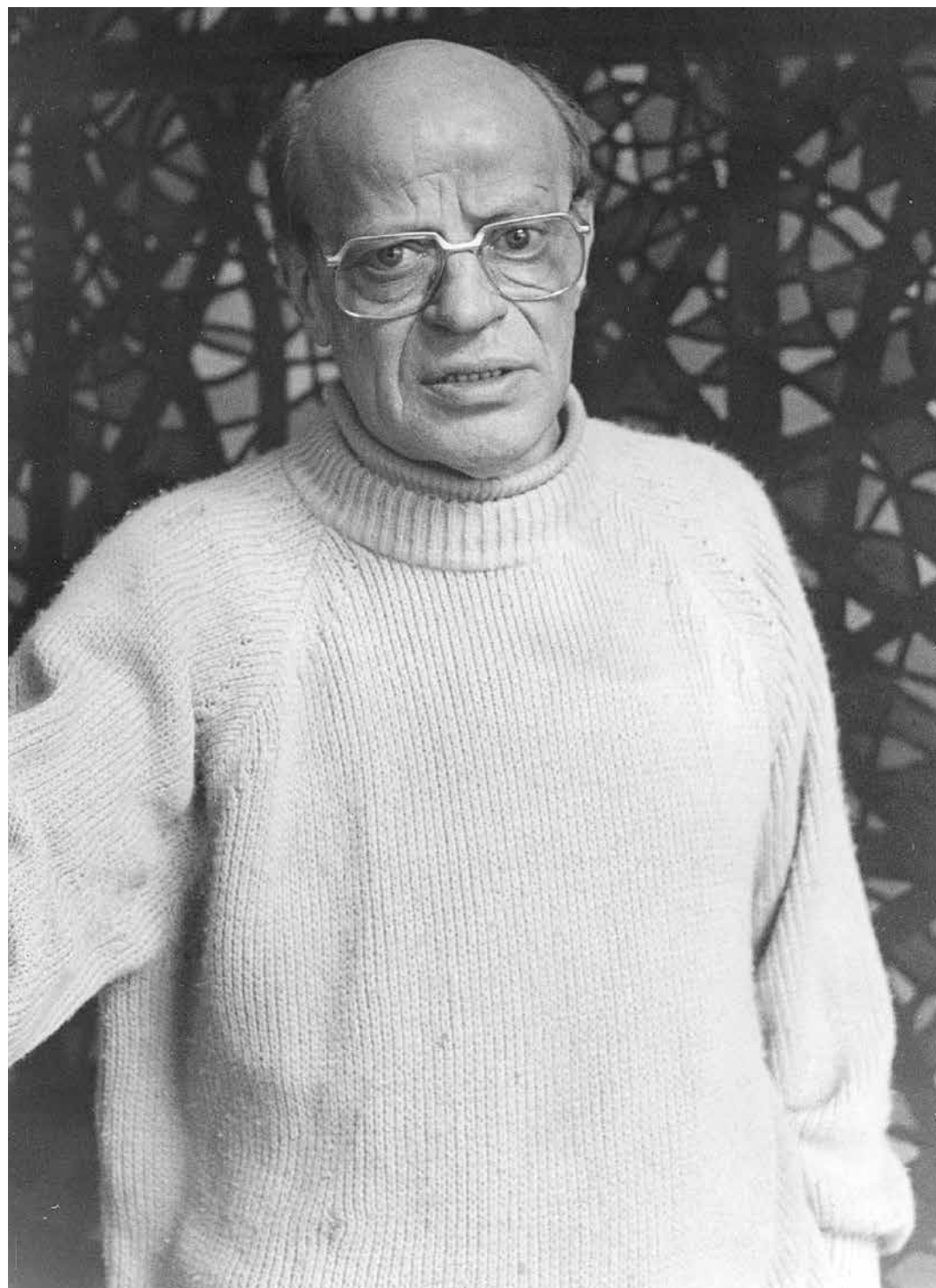


Abb. 1 Porträt von Hans Kaiser,
Schwarz-Weiß-Fotografie, um 1980

EINLEITUNG

HANS KAISER – VON DEN WIRKLICHKEITEN

Lena Demary

„Nicht mehr Kunstwerk in Bewegung, denn das Bild ist da, vor unseren Augen, in den malerischen Zeichen, aus denen es sich zusammensetzt, physisch ein für allemal [sic!] festgelegt; auch kein Kunstwerk, das eine Bewegung des Betrachters erforderte [...]. Und dennoch offenes Kunstwerk in vollem Wortsinn – sogar gleichsam reifer und radikaler –, weil die Zeichen als Konstellationen komponiert sind, bei denen die strukturelle Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise festgelegt ist [...]“¹

Umberto Eco

Nicht selten offenbaren Kunstwerke eine gewisse Polarität der Bestimmt- und Unbestimmtheit von Zeichen. Betrachter:innen werden folglich angeregt, „sich selbst die Richtungen und Verbindungen [...] auszusuchen“² und so eine individuelle Lesbarkeit des Kunstwerkes zu entwickeln. Jedes Objekt ist dabei sowohl für sich als auch in sich Fragment, ist Ausdruck einer Wirklichkeit und gibt trotz aller Offenheit – oder gerade deshalb – den Anreiz einer Bestimmung, um deren Entschlüsselung man sich bei seiner Betrachtung bemüht. Das Bestreben, in der „Mehrdeutigkeit des Zeichens“³ eine Evidenz zu lokalisieren, ist für das offene Kunstwerk gewissermaßen Voraussetzung, denn erst durch die Suche nach einer Erkenntnis können unterschiedliche Zeichenrelationen entstehen, die das offene Kunstwerk wiederum als solches definieren. Insbesondere die Idee

der Mehrdeutigkeit des Zeichens lässt sich im Gesamtwerk Hans Kaisers klar erkennen. Dies offenbart sich bereits in der Skripturalität, die man in vielen Arbeiten des Künstlers entdeckt: Ist es noch Schrift oder ist es schon Bild? Oder gar beides?

In vielen künstlerischen Arbeiten Kaisers – der ein Grenzgänger zwischen Figuration und Abstraktion war – wird die Ambivalenz zwischen Bestimmt- und Unbestimmtheit spürbar und scheint darüber hinaus sogar die wesentliche Grundlage seiner künstlerischen Praxis zu sein. Dies lässt sich insbesondere für die ab den späten 1950er Jahren entstandenen informellen Arbeiten feststellen. Als der Philosoph und Semiotiker Umberto Eco 1962 über das offene Kunstwerk schrieb, hatte sich die informelle Kunst in Deutschland gerade etabliert, was sich nicht zuletzt durch die Berufungen verschiedener Künstler an die Kunstakademien zeigte: Hann Trier lehrte beispielsweise ab 1957 an der Hochschule für bildende Künste in Berlin, Emil Schumacher ab 1958 in Hamburg und K.O. Götz ab 1959 in Düsseldorf.⁴ Das Kunstwerk erkannte Eco „als Vorschlag eines ‚Feldes‘ interpretativer Möglichkeiten“⁵.

*Der Raum
im Raum
da beginnt es,
Raum zu werden.
Die Gedanken sind wie ein Flug.
Sie durchbrechen
den Raum
im Raum
und es wird Raum
im Raum.⁸*



Abb.30 Halbfigurenbild einer Frau vor Fensterausschnitt, 1951



Abb.34 Das grüne Gefäß, 1965

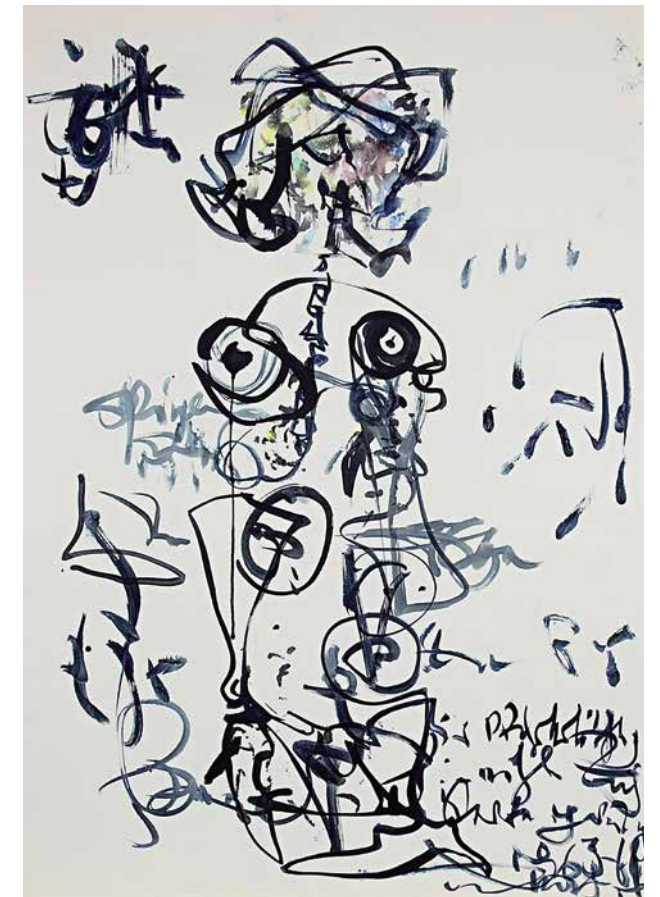


Abb.32 Figur, 1963/64

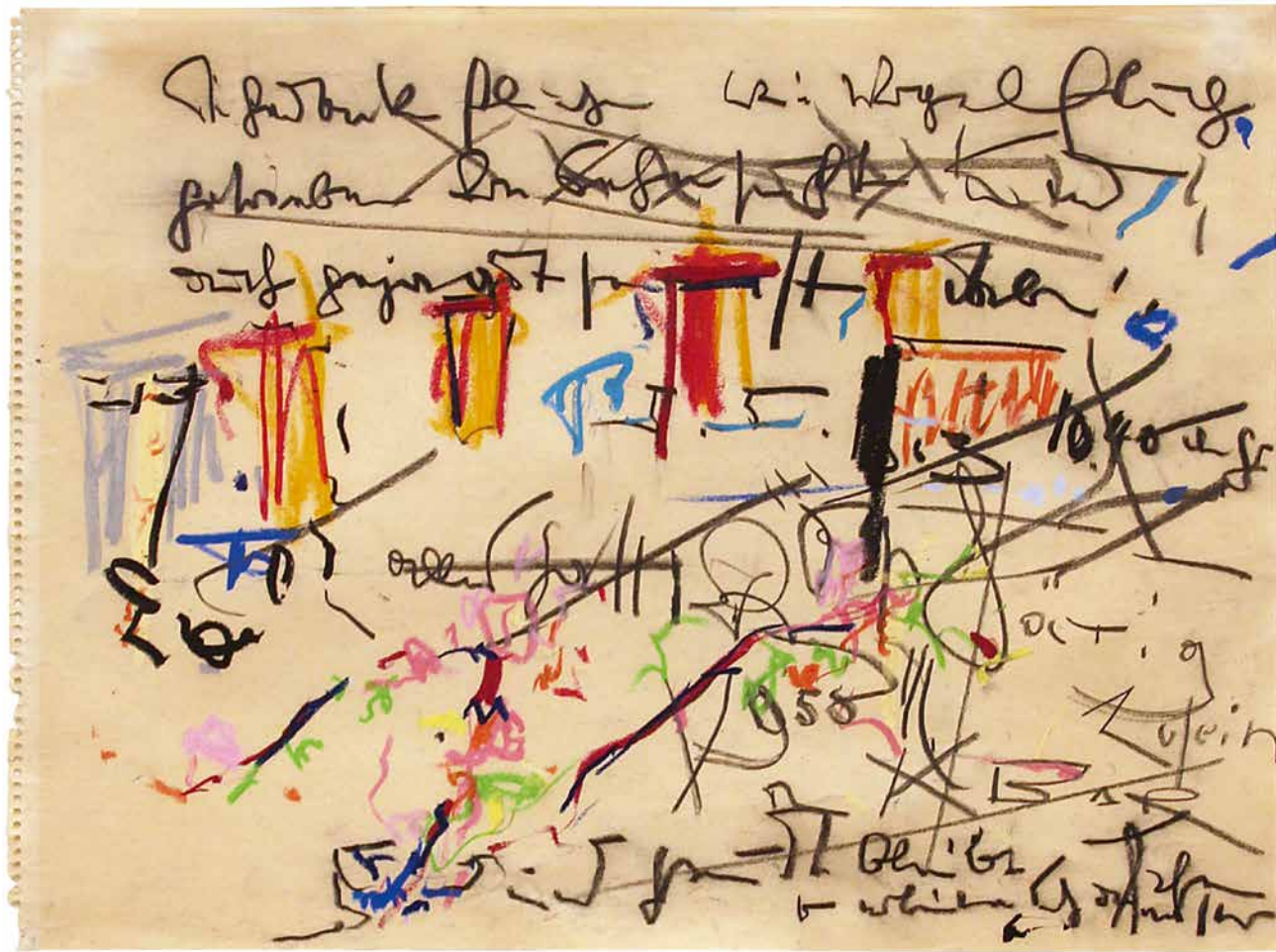


Abb.63 Die Gedanken fliegen wie im Vogelflug, 1963

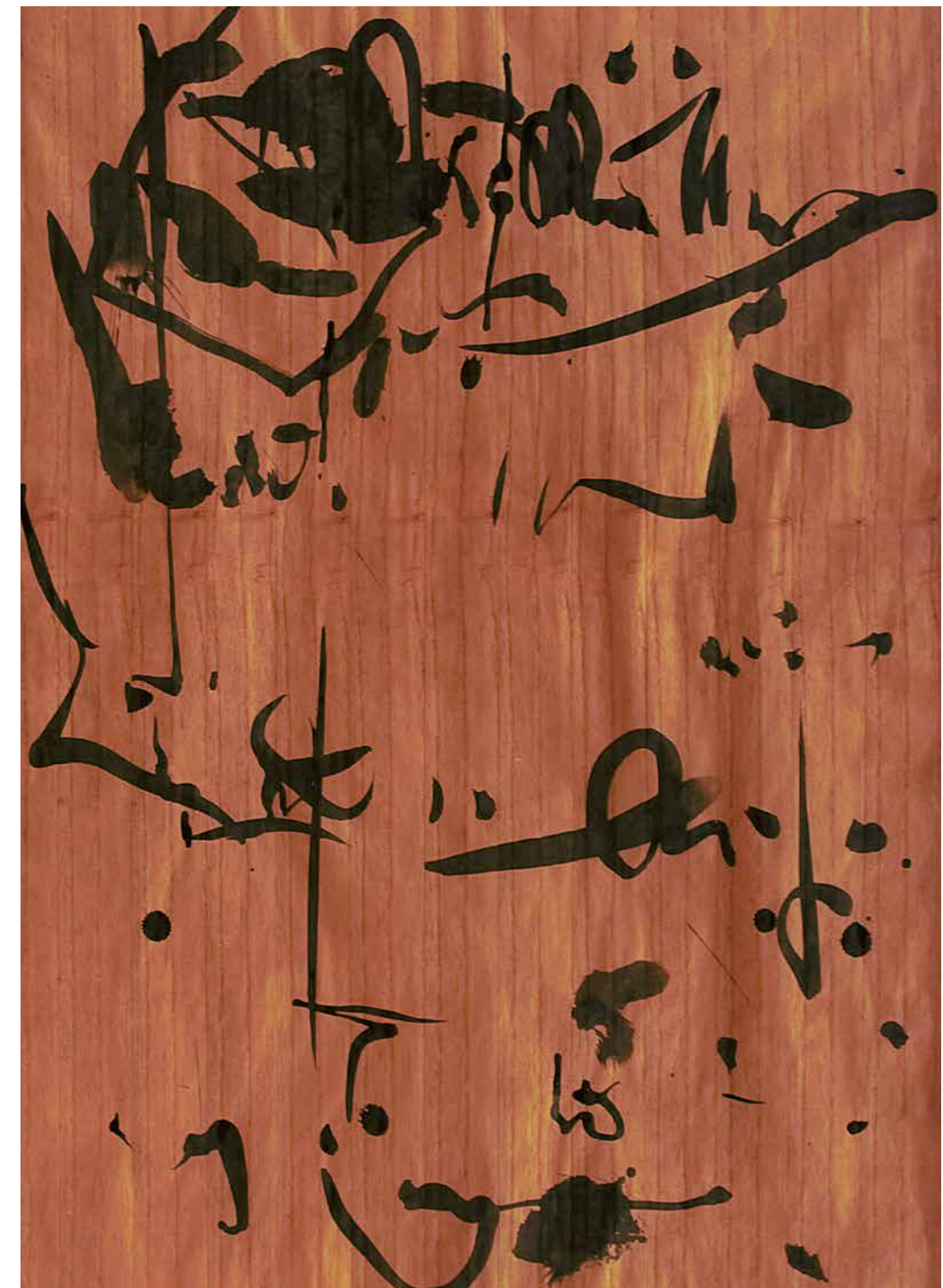


Abb.66 Soest 9.1.1965 IV, 1965

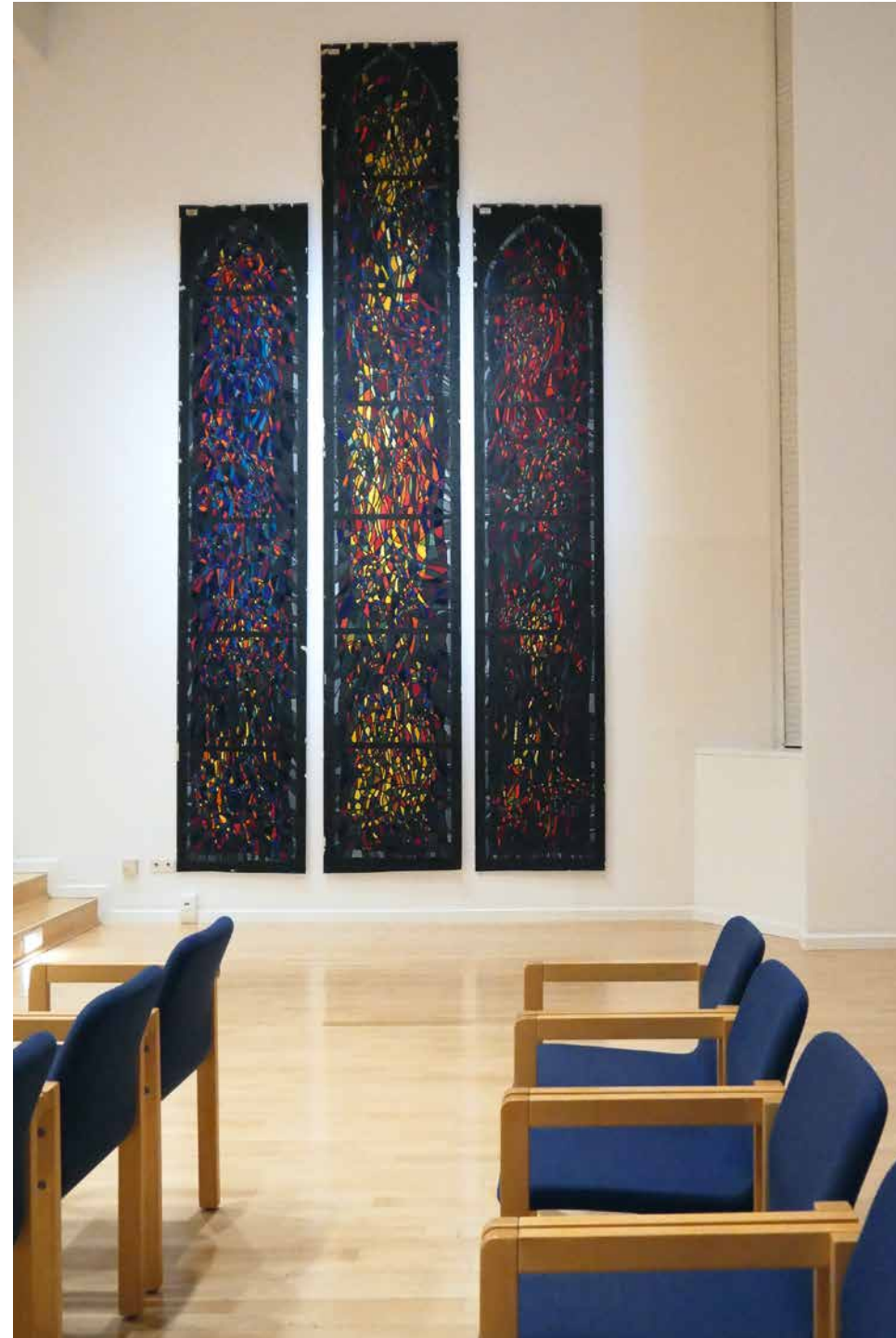


Abb.89 *Dickinson Window*, Entwurfskartons im Forum des Gustav-Lübcke-Museums, 1973–75

KARTONS IN DER MODERNEN GLASMALEREI

Reinhard Köpf

HANS KAISERS WASHINGTONER FENSTERENTWÜRFE ALS KÜNSTLERISCHE MEDIEN IM WERKPROZESS

In seinem kurzen Dokumentarfilm aus dem Jahr 1960 zeigt uns der Amateurfilmer Kurt Schaumann (1909–1970) den Künstler Hans Kaiser bei der Arbeit.¹ Untermalt von einer eindringlichen Tonspur mit Klängen aus der *Abraxas-Suite* des Komponisten Werner Egk (1901–1983), inszeniert Schaumann Kaiser als suchenden, an sich zweifelnden und um künstlerische Lösungen ringenden Maler.²

Nur wenige Minuten nach Beginn des Films, in denen auch einige Gemälde von Kaiser zu sehen sind, beobachten wir den Künstler bei der Arbeit an einem Entwurf für ein Glasfenster. Temporeich, beinahe wie im Wahn, gleitet der Kohlestift in der Hand des Künstlers, mal dicke, mal dünne Linien auf dem Zeichengrund hinterlassend, über den Karton. Die nächste Einstellung zeigt Kaiser, wie er auf einer Glasscheibe, die zwischen ihm und der Kamera platziert ist, scheinbar unmittelbar ein (farbiges) Glasfenster gestaltet. Die Aufnahme verfehlt ihre suggestive Wirkung nicht: leicht, nahezu spielerisch erschafft das einsame Künstler-

genie eine *creatio ex nihilo*, ein Werk, das ihm schließlich den alleinigen Ruhm garantiert.

Was aus Sicht einer Kunstmarktkunst spätestens seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als preissteigernde Vision noch immer wünschenswert erscheinen mag und mit dem Etikett „eigenhändig“ versehen regelmäßig zu Versteigerungsrekorden führt, ist auf dem Gebiet der Glasmalerei, verstanden als die künstlerische Gestaltung farbiger Glasfenster, in dieser Form nicht denkbar. Die Glasmalerei unterliegt anderen künstlerischen Bedingungen, von denen die Bindung an die Architektur sicher die grundlegendste darstellt. Die von der Glasplatte tropfende Farbe, mit der Hans Kaiser sein Fenster bemalt, offenbart die andere: Glasmalerei ist mehr als das Malen auf Glas.³ Der Weg zu einem künstlerisch gestalteten Fenster besteht aus zahlreichen Schritten, die, und das ist das Entscheidende bei der Glasmalerei, höchst arbeitsteilig, im Wechselspiel zwischen Künstler und Werkstatt, vonstattengehen.⁴



Abb.96 Blick ins Depot des Gustav-Lübcke-Museums Hamm, Fotografie, 2022

SCHLUSS- GEDANKEN

Diana Lenz-Weber

DIE KUNST DES BEWAHRENS

„Death can really make you look like a star“¹, bekundete Andy Warhol, der zur Ikone avancierte Künstler der Pop-Art. Zweifelsohne erfahren Künstler:innen, die ohnehin schon berühmt sind, nach ihrem Tod oft einen zusätzlichen rasanten Boom. Das Ableben von Kunstschaffenden steigert jedoch nicht in allen Fällen deren Prestige. In der Sphäre der weniger bekannten Künstler:innen sieht es eher anders aus. Deren künstlerisches Erbe ist heute gefährdeter denn je. Nicht selten wird es aufgelöst, verstreut und entsorgt, ob aus Unwissenheit und Überforderung oder anderen Gründen. Um diesem irreversiblen Verlust zu begegnen, bemühen sich zahlreiche Institutionen und Initiativen seit Jahrzehnten um eine möglichst vollständige Bewahrung künstlerischer Hinterlassenschaften.² Die Werke eines Nachlasses sind Quellen, Kommentare und Zeugen unseres kulturellen Erbes und Vermächtnisses. Sie leben von steter öffentlicher Wahrnehmung. Werden sie nicht gesehen, studiert und erforscht, bleiben sie unbekannt. Ihre Aussage geht verloren. Nicht selten drohen auf diese Weise möglicherweise auch wichtige Positionen vor allem der jüngeren Kunstgeschichte gänzlich zu verschwinden.

Nie zuvor gab es so viele aktive Künstler:innen, die nach einer langen und produktiven Zeit ans Ende ihrer Laufbahn

kommen. Vor dem Hintergrund dieser einzigartigen demografischen und kultursociologischen Entwicklung ist eine ganze Generation bildender Künstler:innen auf der Suche nach angemessenen und realistischen Lösungen, um ihr Lebenswerk zu erhalten, damit es nicht in Vergessenheit gerät. Manche der Kunstschaffenden regeln noch zu Lebzeiten, was mit Arbeiten geschehen soll und beschenken Museen mit ihren Werken. Oft sind es aber die bevollmächtigten Erbberechtigten, die sich dieser Verantwortung stellen und Sorge für den künstlerischen Nachlass tragen müssen. Wenn sie sich der Kunstfülle entledigen wollen, wiegen sie sich in der Hoffnung, dass dem Nachlass von professioneller Seite eine dauerhafte und angemessene Bewahrung und im besten Falle sogar eine Aufwertung zugesichert wird.³

Aus Sicht der Erbberechtigten ist in der Regel das Museum der ideale Ort: Das Museum verheißt, dem Werk und damit auch seinem Schöpfer beziehungsweise seiner Schöpferin Geltung zu verschaffen – zumindest ist das die Erwartung. Praktisch sieht es anders aus. Einerseits ist der Nachlass im Depot zwar vor Zerstörung, Diebstahl und schädlichen klimatischen Bedingungen geschützt, andererseits ist es erforderlich, sich mit den Werken aufgeschlossen