

Paul Reich Licht - Raum - Strategien
18. Oktober 2015, Schloss Dätzingen, Grafenau

»Bildnerische Produkte sind bildnerische Denkbeispiele,
sind strategische Spiele mit Masse und Licht als Seinsreflexionen.« (Paul Reich)

Meine sehr geehrten Damen und Herren, liebe verehrte Frau Reich,

ich begrüße Sie ganz herzlich zu unserer Ausstellung Paul Reich »Licht - Raum - Strategien« und freue mich sehr Sie in den nächsten Minuten in diese Werkschau einführen zu dürfen. Da wir Ihnen liebe Gäste, in dieser Ausstellung mit Ausnahme der frühen reinen Bronzeplastiken wichtige Arbeiten aus allen Schaffensperioden Reichs präsentieren können, werden sich meine Ausführungen ebenfalls am zeitlichen Zusammenhang der einzelnen Arbeiten im Gesamtwerk orientieren. Paul Reichs Kunst verfolgt das strategische Ziel der Besitzergreifung, der Eroberung des Raumes durch die planvoll komponierte Verbindung und Integration von Materie, Licht und Luft in plastischen Form- und Raumfindungen - Reich selbst bezeichnet seine Arbeiten als »bildnerische Problemlösungen«. Einige der bildnerischen Strategien Paul Reichs will ich Ihnen neben ein paar biografischen Informationen im Folgenden vorstellen:

Dabei beginnt Paul Reich seine Arbeit weder inmitten der Möglichkeiten der abstrakten Kunst noch im hierfür günstigen Umfeld der Stuttgarter Kunstakademie. Der 1925 in Aue im sächsischen Erzgebirge Geborene widmet sich autodidaktisch aber durchaus erfolgreich erst der gegenständlichen Holzschnitzerei, dann der Steinbildhauerei, bevor er 1954 nach einer kurzen Inhaftierung, über Westberlin zunächst nach Bayern flüchtet. Von dort aus lässt er sich in Stuttgart nieder, um an der hiesigen Akademie in der Klasse von Prof. Peter Otto Heim Bildhauerei zu studieren. Dort wurde sein Experimentierwille im Ungegenständlichen geduldet, ja gefördert und man »ließ ihn machen«¹, wie er selber schreibt. Geweckt wurde dieses Interesse an einer Kunst jenseits der Gegenständlichkeit durch dem Maler Otto Müller-Eibenstock, der den jungen Paul Reich, noch in Sachsen, in die Kunstauffassung des Bauhauses einführte. Und in Stuttgart war es glücklicher Zufall, dass mit dem Gießmeister Herbert Heinzl und seiner Werkstatt an der Akademie die Vorbedingungen für den Bronzeguss gerade erst geschaffen worden waren. In dieser Werkstatt arbeiteten auch Emil Cimiotti und Otto Herbert Hajek an ihren frühen, dem Informel zuzurechnenden Bronzen und Paul Reich stieß um 1957 zu dieser Gruppe. Im Mittelpunkt seiner frühen Bronzen seit 1958 stand neben der strikten Vermeidung jeglicher Gegenständlichkeit ein Erkunden und Ertasten des Raumes oder wie Reich es nennt ein »bildnerisches Raumerleben durch Raumpunktierung«². In diesen frühen Werken erarbeitet Reich einen Formenkanon, dem er bis weit in die 1960er Jahre treu bleiben wird. Stäbe, Warzen, Bänder und Keile, Kreuzungen und Verzahnun-

¹ Paul Reich: 25 Jahre bildnerische Problemideen. Kunstverein Heilbronn, Kunsthalle i. d. Harmonie, Ausstellung 30. Juni - 22. Juni 1979, Heilbronn 1979 o. S. [S.10]

² a.a.O. [S. 5]

gen - Kugelvolumina, die, mal in Annäherung, mal in Divergenz Fühler, Antennen und schräge Ebenen in den Raum entsenden und versuchen diesen durch rhythmisierende Anordnungen in einer Art von melodischen Strukturen zu begreifen.

Paul Reich selbst schreibt dazu anlässlich seiner ersten Ausstellung 1959 in der Stuttgarter Galerie Müller:

»Fließendes Metall beim Modellieren sehen, im Dienen beherrschen, den Fluss organisch lenken, im Guss freiwerdende Kräfte zu ästhetischen Raumvorstellungen steigern - erkannter Zufall, verhindertes Chaos. Ein ästhetischer Willensakt voller Abenteuer, verwandt der Mathematik, verwandt der Musik. Den Raum punktieren, Töne setzen, die Polarität rhythmisch durchdringen, verzahntes Hell und Dunkel gleich ›gut und böse«.«³

1960 stößt Reich in seinen Bronzeplastiken und -Reliefs an die Grenzen des technisch Möglichen und er macht im Experiment die Entdeckung, dass es durch Hitze möglich war Metall und Glas, in diesem Fall Acrylglas und darüber hinaus auch Kunststein in den Prozess der Gestaltung einzubeziehen. Mit diesen heterogenen Materialien findet Reich zu überraschend neuen bildnerischen Lösungen, indem er seine gegossenen Formen mit dem oft schlackig wirkenden Kunststein und dem transparenten Acrylglas verbindet. Der Schweißbrenner dient ihm dabei als wichtiges Werkzeug, mit dem er nicht nur das Metall, sondern auch das Acrylglas bearbeitet - es biegt, verformt, verletzt und verfärbt. In dieser Zeit entstehen die ersten der so genannten »Lichtplastiken«, mit denen Paul Reich der entscheidende Schritt zu einer unverwechselbaren künstlerischen Position gelingt. Hier entwickelt er die Idee einer Stufenleiter von lastendem Stein, tragendem Metall und dem Schweben von Glas als Mittel zum Erreichen seines strategischen Ziels - der Besitzergreifung des Raumes durch die Verzahnung von Materialien mit dem sie umgebenden Raum. So eignet diesen Arbeiten neben dem Faszinosum des in zahllosen Nuancen von vollkommen transparent bis matt oder dunkel in Erscheinung tretenden Glases, auf dem Reich zudem noch raffinierte Sfumato-Effekte gelingen, etwas Progressiv-Aggressives. Zum Beispiel in dem Wandrelief »Zm/61« im ersten Raum der Ausstellung. Ein dornenbewehrtes Gerüst aus Metallstangen, das durch die Anordnung in gegeneinander laufenden Schrägen kompositionell erheblich dynamisiert wird, bildet ein Trägerskelett auf welches eine Haut aus Plexiglas aufgeschmolzen ist, welche durch die vielfach gebogenen und aufgeworfenen Flächen untrennbar sowohl mit dem metallischen Grund als auch dem umgebenden Raum verzahnt erscheint.

Trotz einer gewissen formalen Nähe zu den Arbeiten Emil Cimiottis oder Otto Herbert Hajeks gab es bereits 1961 Bedenken gegen eine Einordnung der Arbeiten Reichs zum Informel - angemeldet nicht nur vom Künstler selbst sondern auch durch den Kunstkritiker und-schriftsteller Kurt Leonhard. Dieser formuliert: »Ein einheitlich durchgeführter Rhythmus von Hell und Dunkel, Konkav und Konkav, geht über alles hin; Zacken und Spitzen, Kerben und Grate. Mulden und Warzen, Löcher und Buckel entsprechen einander, antworten einander, reihen sich und reimen sich durch alle

³ a.a.O. [S. 6]

drei Materialien hindurch, so daß man das Heterogene der Stoffe völlig vergißt über dieser durchaus homogenen Formgebung. Und es ist keine informelle Formgebung, wie es beim ersten Blick scheinen könnte, sondern streng komponiert, ja sogar genau das, was man tektonisch nennt, Quadrate, Dreiecke, vertikale und horizontale Teilungen, durchgeführte Kurvenschwünge parallel oder in Gegenbewegungen; und das graphische Element von Linie und Umriß spricht ebenso entschieden mit, wie das plastische Element des Volumens und das malerische des Helldunkels.«⁴ Darüber hinaus vermittelt das verbrannte, Durchlöcherte, Gezahnte und Gezackte einerseits den Eindruck von Zerstörtem, Deformierten und bedrohlicher Landschaft, andererseits eröffnen die synthetischen Gebilde durchaus einen Assoziationsraum hin zum Organisch-Biologischen.

Doch geht es Reich nicht um das Hineinsehen eines Gegenstandes. Das kann passieren oder eben auch nicht. Im Sehen als geistigem Vorgang bezweckt er nicht die Assoziation von Gegenständen, sondern das Erleben von Vorgängen und Bewegungen - von Energie und Zeit. Und die bildliche Umsetzung der Parameter Zeit und Energie gelingt Reich am besten im Medium des Acrylglases.

Dieses Acrylglas, auch Plexiglas genannt und eigentlich korrekt als Polymethylmethacrylat bezeichnet, wurde in den 1930er Jahren zur Marktreife gebracht und trat seit den späten 1950er Jahren seinen Siegeszug im Bereich von Design- und Alltagsprodukten an. Ich erinnere an dieser Stelle nur an den Deckel des Radio-Plattenspielers SK4 der Firma Braun, besser bekannt als »Schneewittchensarg« der Designer Hans Gugelot und Dieter Rams. So lag die Verwendung des Werkstoffes auch im künstlerischen Bereich sozusagen in der Luft, wobei Reich das Verdienst zukommt hier durch zähes Experimentieren zu gültigen Lösungen gekommen zu sein, ohne, wie Leonhard sagt, in »kunstgewerblichen Effekten oder spielerischen Kontrastwirkungen steckenzubleiben«⁵ Und das war eben nur durch einen sorgfältig kontrollierten technischen Prozess möglich.

In der Folge greift die Werkgruppe der »Lichttore«, von denen wir ein sehr prächtiges Exemplar im zweiten Raum der Ausstellung präsentieren können ein architektonisches Motiv auf und bringt auch eine formale Neuerung: Nicht das Glas wird mehr vom Metall eingefasst und in seiner Wechselwirkung mit dem Raum gelenkt und beschränkt, sondern das Glas greift an den Rändern der Plastik aktiv in den Raum hinaus und erkundet ihn wie vordem die bronzenen Fühler und wird darüber hinaus zum Träger der gesamten äußeren Form, die von den metallischen Nieten und Windungen nur noch gestützt wird. Ganz allgemein setzt in der Mitte der 1960er Jahre eine gewisse Beruhigung und Klärung der Formen ein, wofür die beiden Lichtplastiken »HSs I« und »II« in Raum 1 und 2 ein gutes Beispiel geben. Die Bereiche des Glases und des Steines sind durch eine Metallhorizontale klar getrennt; die Wellenrhythmen des steinernen Unten reagieren aber formal auf den Oberen Wellenschirm in Form einer Positiv-Negativ-Entsprechung aufeinander und bleiben sich in gewisser Weise

⁴ Kurt Leonhard: Plastik auf neuen Wegen. In: Auss.-Kat.: Paul Reich. Galerie Müller, Stuttgart 1961.

⁵ Kurt Leonhard: Raumerlebnis als Materialproblem. Zur Plastik von Paul Reich. in: das kunstwerk / the work of art 1 | XVII Juli 1963, S. 6.

ähnlich - auch die trennende Horizontale wird durch eine parallel laufende Nietereihe bestätigt, aber durch keines der anderen Elemente in Frage gestellt oder durchkreuzt. Die sanft und abgerundet-gewellten Glasflächen öffnen sich nach oben hin in den Raum, nehmen die dem Wasser verwandte Gesamtbewegung der Plastik auch in der Tiefendimension auf und erzeugen auf ihrer Oberfläche eine bewegt-gewölbte Reflexionsfläche für das Licht. Die plastische Umsetzung des Themas der an sich vollkommen materielosen Schall-, Licht-, oder Wasserwelle begegnet uns an anderer Stelle auch in den stählernen Säulenwänden eines Erich Hauser wieder, der dem Licht-Raum-Thema bekannter Maßen ganz andere eigenständige Lösungen entlockt hat.

Paul Reichs Raumerkundungen führten in Verbindung mit der Begradigung des Formenkanons und seiner Auffassung des künstlerischen Prozesses als einem strategisch-spielerischen Akt mit einiger Folgerichtigkeit auf die Königin der Spiele das Schach, welches Reich in vielerlei Hinsicht entgegen kam. Das planvolle Vorgehen in Verbindung mit der Setzung von Figuren auf der durch schwarze und weiße Quadrate strukturierten Fläche mag Reich inspiriert haben, diese Prinzipien in den 3-dimensionalen Raum zu übertragen und so entstand seit dem Ende der 1960er Jahre eine große Werkgruppe unter der Bezeichnung »Lichtschach« . Hier werden Möglichkeiten der Verräumlichung des Quadratmusters erkundet durch kühne Faltung und Kippung der Schachfläche in den Raum und die Integration eines auf seiner Spitze tanzenden Würfels als verräumlichten Quadrat wie in der großen Lichtschach-Plastik im dritten Raum der Ausstellung. Auch die dreidimensionalen, und benutzbaren Spielgeräte »Raumschach« und »Zahlenkipp«, 1970 auf der 35. Biennale in Venedig ausgestellt, gehören in diese Werkphase. Die Plötzlichkeit, mit der nun strenge geometrische Figuren und Körper zu den alleinig bestimmenden Grundelementen der Plastiken werden mag auf den ersten Blick durchaus überraschen, doch zum einen bereitet Reich diesen Formenwechsel in den kubisch aufgebauten »Lichttoren« und »Kreuzverzahnungen« werkimmanent vor. Zum anderen ist, historisch betrachtet, bei vielen Künstlern in den mittleren und späten 1960er Jahren ein Wandel von gestischen-expressiven Gestaltungen hin zu stärker geometrisch geordneten Bildideen zu beobachten. So findet Thomas Lenk zur Schichtung immer gleicher, an sich einfacher Grundformen im Raum, Erich Hauser etabliert seine exakten Faltungen in Edelstahl mit technisch perfekten und planen Oberflächen und in der Malerei wendet sich Georg Karl Pfahler dem Hargededge, oder Winfred Gaul den Signalbildern zu. Konstanten in Reichs Arbeit bleiben aber die synthetisierende Verbindung von Stein, Metall und Glas sowie die bildnerische Grundstrategie der Besitzergreifung des Raumes durch eine glasvermittelte Verbindung mit Licht und Luft. Ein serielles Moment tritt stärker hervor, indem aus dem Motiv des Würfels das des länglichen Quaders entwickelt wird, der in Verkettungen hintereinander zu neuen Formgebilden führt - den so genannten »Lichtketten« und »Seinsketten« der 1970er und 80er Jahre, von denen wir Ihnen in den beiden letzten Räumen der Ausstellung wichtige Werkbeispiele präsentieren können.

Stränge von Quadersegmenten kreuzen sich hier, steigen in Stufen und Treppen hinauf, wo sie durch gekreuzte Glaselemente eine Verbindung und Verzahnung mit

Raum und Licht herstellen. Im Zuge dieses letzten großen Motivkreises der durchaus ambivalenten Ketten und Verkettungen von Raum, Licht und Masse entstehen auch bedeutende Arbeiten im öffentlichen Raum, von denen ich die Wassergestaltung für das Institut für Siedlungswasserbau, Wassergüte- und Abfallwirtschaft in Stuttgart Bösau herausheben möchte. Mit scheinbar schwebender Leichtigkeit erhebt sich der 6 Tonnen schwere Aufbau aus gegensinnig gewölbten Schalsystemen in Stein, Stahl und Glas diagonal auf der Spitze tänzelnd in den Raum und versinnbildlicht den Kreislauf des Wassers vom Niederschlag bis hin zur Versickerung in der Erde. Ich empfehle Ihnen neben einem Besuch vor Ort auch die Lektüre unseres zur Ausstellung erschienenen Kataloges, in dem diese Arbeit in Betrieb befindlich, also wasserführend abgebildet ist.

Bei den hier gezeigten späteren Arbeiten verschafft sich der Künstler durch die Integration von zwei Farbtönen im Stein - Grün und Blau - weitere Möglichkeiten der Variation und das Kettenmotiv wird durch die Krümmung in Bogensegmenten wieder dynamisiert und damit gleichzeitig die Idee eines gebogenen geometrischen Raumes eingeführt - eine neue bildnerische Aufgabe, die Reich künstlerisch aber nicht mehr strategisch ausspielen und lösen konnte, da sich sein gesundheitlicher Zustand in den 1980er Jahren zusehends verschlechterte.

Ebenfalls der bildnerischen Strategie von Verkettungen im Raum verpflichtet sind die seit 1974 gemeinsam mit Erika Reich erarbeiteten bildnerischen Klöppeleien, die nach Entwürfen von Paul Reich nur durch seine Frau ausgearbeitet werden konnten. »Im Gegensatz zur Kollektivarbeit, in der jede Leistung in Menge vorhanden und austauschbar [ist], ist in einem sinnvollen Teamwork die subjektive Leistung als eine maximale Qualität unaustauschbar und unersetzbar.«⁶ schreibt Reich selbst dazu. Bildnerisches Klöppeln erscheint hier als ein neuer Spielraum der Verkettung von textilen Strukturen, weg von der bekleidenden Funktion des Leinengewebes hin zu den ungleich größeren Möglichkeiten der Formdarstellung beim technisch äußerst komplizierten Klöppelvorgang. Dort sind komplexe Strukturen darstellbar, die Verkettung der Fäden jedoch das Grundelement, aus dem alles Geklöppelte entsteht und darum sicherlich einer der Gründe, aus denen in diesem Falle beide Reichs gerne das experimentelle Vordringen in diesen Bereich gewagt haben - fernab von der üblichen Verwendung der Klöppelspitze als textilem Schmuck. Wir haben im 4. Raum der Ausstellung exemplarisch den »Ring mit Gelbbeschränkung« aus dem Jahr 1979 zusammen mit Plastiken Paul Reichs aus der gleichen Zeit inszeniert. Und glücklicherweise hat Frau Reich die weite Anreise aus Österreich auf sich genommen und kann ihnen und uns im gemeinsamen Gespräch hierüber Auskunft geben. Darüber und darauf freuen wir uns sehr. An dieser Stelle beende ich meine Ausführungen, wünsche Ihnen viel Vergnügen bei der Erkundung von Paul Reichs »Licht-Raum-Melodien« und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Kay Kromeier, Oktober 2015

⁶ Paul Reich: 25 Jahre bildnerische Problemideen. Kunstverein Heilbronn, Kunsthalle i. d. Harmonie, Ausstellung 30. Juni - 22. Juni 1979, Heilbronn 1979 o. S. [S. 64]