

Sehr geehrte Damen und Herren,

es freut mich, dass Sie dem Lockruf der Galerie Schlichtenmaier gefolgt sind, um unsere Ausstellung »Karl Fred Dahmen - Zum 100. Geburtstag« zu sehen. Das Werk des Künstlers ist nicht so leicht zugänglich, ist alles andere als gefällig. Aber wer es kennt oder es eine Zeit lang betrachten kann, wie beispielsweise hier in Schloss Dätzingen, erkennt schnell: die Bilder sind weniger düster, als es auf den ersten Blick erscheint, es ist vielfältiger, als man meint, und es ist von einer Schönheit, die weniger von einer absoluten Form oder idyllischen Inhalten als vom gelebten Leben geprägt ist. Und ich nehme schon einmal vorweg, dass Dahmen einen durchaus eigenwilligen Schönheitsbegriff hatte, den ich vielleicht im Laufe meiner Einführung erhellen kann. Dabei sollten wir uns aber gleich frei davon machen, dass Schönheit einfach so in den Dingen sei - es gehören schon diejenigen dazu, die jene Dinge als schön ansehen, ob diese Ansicht nun - im Pathos des Ästhetikphilosophen David Hume geäußert - aus der Seele heraus kommt oder einfach eine Ansichtssache bleibt.

Wie gesagt, Karl Fred Dahmen ist da selbst zwiegespalten. Die Schönheit muss ihm suspekt gewesen sein. Geboren in Stolberg bei Aachen vor rund 100 Jahren, 1917 - vier Jahre, nachdem auch sein Malerkollege Karl Otto Götz dort zur Welt kam -, wuchs er im Rheinland auf, machte sich nach seiner Ausbildung zum Grafiker auf, die weite Welt zu suchen: fand diese in Paris, wo die Künstler der Nouvelle École de Paris en vogue waren. Von da war es nur ein kleiner Schritt zu den Informellen in seiner heimischen Region, zu seinen Verbindungen zur »Neuen Aachener Gruppe« mit dem erwähnten Karl Otto Götz sowie zur Düsseldorfer »Gruppe 53« mit Peter Brüning, Winfred Gaul, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze und Emil Schumacher. Mit Fug und Recht kann man Dahmen als Mitgestalter des Informel bezeichnen, der auch auf der einschlägigen Documenta 1959 in Kassel präsent war. In diesem Jahr wird er auch Mitglied der Gruppe 53. Aber da beginnen schon die Unstimmigkeiten, die Dahmens Schaffen so spannend und singulär machen: Die gestische, intuitive Handschrift, die seinem frühen Werk unter dem Eindruck der französischen Tachisten noch nahekommt, weicht mehr und mehr einem Plan, den er selbst deutlicher als die anderen Informellen für sich konstatierte: »Ich bin auch niemals in diesem Sinne ein echter Informeller oder Tachist gewesen.« Diese Bewegung der propagierten Formlosigkeit und impulsiven Abstraktion, die sich übrigens - nie so ganz einig - mal auf die Seite der abstrakten Expressionisten in Frankreich und in den USA, mal auf die der Surrealisten schlug, hat so viele Ausprägungen wie Protagonisten. Sie können sich ein Bild machen im Foyer und im hinteren Bereich der Galerie - dort begegnen Ihnen Arbeiten von all jenen Künstlerkollegen, die ich eben genannt habe.

Aber damit nicht genug. Die Nähe zu den skurrilen Materialbildern eines Heinz E. Hirscher auf der einen Seite, den meditativen Landschaftsbildern eines Hans Schreiner - auch von ihnen sehen Sie Beispiele in der Ausstellung - macht noch deutlicher bewusst, dass Karl Fred Dahmen über den Begriff des Informel allein kaum zu erfassen ist und dass die vordergründig spröde Distanz seines Schaffens die tatsächliche Bandbreite seines Werks allzu rasch verkennen lässt. Wer auf üppige, reizvolle Farbigkeit aus ist, wird über die nahezu monochromen, unbunten, zuweilen düsteren Werkphasen enttäuscht sein oder ausgerechnet das auffallende und in der Kunstgeschichte eher verpönte Grün in den späten 1960er und 1970er Jahren falsch deuten. Wer die feinsinnige, kaum wahrnehmbare Farbvarianz innerhalb eines Farbtons dagegen genießen kann, dem offenbart sich eine hintergründige Klangfülle, die dem mal satten, mal gar saftigen Grün nicht nachsteht, obwohl hier Welten dazwischen stehen. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt im Zeitraum zwischen 1968

und 1980, den Chiemgau-Jahren, die als Naturschock-Erlebnis begannen und dann zum Fanal des gelebten Lebens wurden. Wo hier die natürliche Schönheit endet und das künstlerisch Schöne beginnt, wird noch zu klären sein, auch wo die Grenzen zwischen Malerei und Relief verlaufen. Dazu kommt, dass der Sohn eines Möbelschreiners das Handwerkszeug mitbrachte, um Objektkästen zu bauen, die Dahmen als eine Art Schöngestalt in die Tradition der notorisch postdadaistischen Materialkunst stellen. Prompt keimte zuweilen die Sorge auf, er habe sich von der Malerei verabschiedet, was jedoch nie der Fall war. Aber eins ist sicher: die Fläche der Leinwand reichte ihm ganz und gar nicht, um seine Anschauung von der Welt umzusetzen. Nebenbei bemerkt war dies in der Grafik nicht anders - als Radierkünstler an sich schon perfekt, experimentierte er und mischte verschiedene Drucktechniken. Vollendete Beispiele können sie in der Ausstellung bewundern.

Zwei Dinge gilt es näher zu betrachten, die uns dem Werk näher bringen - zum einen das Verhältnis von Kunst und Leben, zum anderen das von Kunst und Natur - beide zusammengehörige Bezüge wären für einen informellen Künstler tabu, dem es nicht nur um die Freiheit von Form und Inhalt sowie um die Authentizität der Geste geht. Trotz der je eigenen, meist unverkennbaren Handschrift von Götz, Hoehme, Schumacher & Co. ist die Vita kaum relevant für deren Werk. Im Fall Karl Fred Dahmen ist sie ein Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeiten. Auch indem sich Karl Fred Dahmen ausdrücklich als Landschaftsmaler sah, setzt er sich von den Informellen ab. Wohl könnte man beispielsweise Emil Schumacher unterstellen, dass er sich von Landschaftlichem u.a.m. inspirieren ließ, aber konkret wird er nie. Dahmen dagegen justiert das Landschaftsbild ganz neu in der Moderne und verankert es doch in seiner eigenen Tradition, auch wenn er sagt: »Ich male keine Landschaft, ich mache sie.«

Doch der Reihe nach. Sie müssen sich den künstlerischen Werdegang Dahmens wie einen wechselnden Impuls zur Annäherung an die Landschaft und zur Distanzierung von ihr vorstellen, ohne dass er sie je ganz aufgegeben hat. Als junger freischaffender Maler hielt er sich mit aquarellierten Naturimpressionen über Wasser. Das Erlebnis Paris brachte ihn zur abstrahierten Landschaft, explizit auch zur so bezeichneten Stadtlandschaft. Karl Fred Dahmen entdeckte dort zunächst die Kubisten und deren geometrische Zerlegung und Neuschaffung ihrer Motivwelt. Das konstruktive Moment zeichnet das gesamte Schaffen Dahmens aus - nie geht es ihm um die Zertrümmerung der realen Vorlage. Neben den kubistischen Bildern lernte er die Malerei der »Nouvelle École de Paris« kennen, in deren Gesellschaft sich Dahmen sichtlich wohl fühlt. 1953 - in dieser Zeit malte er an dem großen titellosen Gemälde, das die Vorderseite unsrer Einladung ziert - schreibt er über seine Arbeit: »Die künstlerische Kraft eines Bildes wird bestimmt durch die formale und farbige Einheit ... Ein Grundzug der jungen Malerei zeigt heute ein Abwendung vom Räumlichen zu einer strukturhaften Fläche. Hier wird die Bildtiefe nicht vorgetäuscht, sondern durch die Malerei selbst bewirkt. Dabei übernimmt stets eine Farbe die führende Rolle und wandelt sich im Bilde in reichster Nuancierung chromatisch ab. In dieser Synthese von Farbe und Bildstruktur sehe ich eine neue Realität.« Dass sich diese Arbeiten wunderbar in die frühen Informel-Ausstellungen in Düsseldorf und anderswo einfügen, auch wenn die Vorzeichen verschieden sind. Es entstehen urbane Landschaften, an denen man »niemals den Gegenstand ablesen konnte, sondern dieser nur in einer Gesamtvorstellung ahnbar« wurde. Ablesbar wird dies in der Titelgebung, die entweder konkret benennt - etwa »Stadtbild«, auch mal ein konkreter Straßename -, Titel, die konstruktiv verorten - wie beispielsweise »Kleiner Raumplan«, »Stadtlandschaft« - oder die weitestgehend abstrahieren oder aber bewusst frei bleiben - ich denke an titellose oder auf die »Komposition« reduzierte Auszeichnungen. In Abgrenzung zu den Informellen und

Tachisten schreibt Dahmen: »Ich habe eigentlich viel stärkere Bezüge zu einer konstruktiven Welt gehabt als zu einer totalen Auflösung und einer nur der Geste sich verschreibenden Malerei.« In dem erdigen, von innen heraus schimmernden Gemälde ohne Titel von 1954 lebt gewissermaßen die kubistische Idee mit informeller Anmutung und konstruktivem Geist weiter. Mitte der 1950er Jahre entsteht eine kleinformatige »Stadtlandschaft«, die Sie auch oben in der Ausstellung sehen können. Das Motiv ist beim besten Willen nicht auszumachen, das heißt, das Realbild ist nicht von Interesse. Statt einer illusionistischen Sicht strebt Dahmen nach der Realität der Materie: So wurden seine Bilder pastoser, reliefartiger, um die Tiefe haptisch erfahrbar zu machen. Schon der Malgrund, in diesem Fall einer wie collagiert wirkenden »Stadtlandschaft«, vermittelt eine Festigkeit, die auf der Leinwand nicht zu erreichen oder zu erhalten wäre - das letztlich abstrakte Motiv ist auf einer Hartfaserplatte gemalt. So reduziert sich die angekündigte Stadtlandschaft assoziativ auf ein Mauerstück, auf der die Farbe wie ein Verputz aufgespachtelt ist, und deren Oberfläche selbst einer schrundig-reliefierten Landschaft ähnelt. Es hat sich für Dahmens Arbeiten bis weit in die 1960er Jahre hinein die Beschreibung »terrestrisch« etabliert, auch »Mauerbilder« kommen ins Spiel, was wohl auf die Erdverbundenheit wie die Urbanisierung der heutigen Landschaft zu beziehen ist.

Die hier anschließende Werkphase kann ich kürzer fassen, da sie nicht so stark hier vertreten ist - dennoch hat sie elementare Folgen für die danach entstandenen Arbeiten. Als sich Dahmens Lebensmittelpunkt wieder auf Stolberg konzentriert, macht er Landschaften in Anlehnung an die Tagebaustellen der Industrieregion seiner Umgebung. Die Halden der Rhein-Ruhr-Region zeigen natürlich und abbaubedingt ungestaltete, formlose Strukturen auf und karstig-schrundige, verletzte Oberflächen, die Dahmen auf Leinwand übertrug. Dahmen erweist sich als Vertreter einer fingierten Archäologie, der die Natur vermisst und in Materialbildern rekonstruiert, was so nie bestand. Betrachtet man Fotografien des Industrieregions, ist man versucht, Dahmens Bilder in Braun-Grau, Schwarz-Weiß und Rot-Ocker als realistisch einzustufen. Dem stehen Technik und Prozess entgegen: nach seinem Credo, Landschaften nicht zu malen, sondern zu machen, schichtet er die Leimfarbe, angereichert mit Sand und anderen Materialien, zu ebensolchen verletzten Oberflächenstrukturen auf. Diese Malerei ist den Materialbildern und Montagen nicht so fern, die durch ähnliche Schichtung entstehen, unter Einbeziehung von Schrift, Collagen, Fundstücken und Malerei. Neben einem Objektkasten zeigen wir ein Materialbild mit Strick auf Rupfen, die 1964 respektive 1960 entstanden sind. Stricke, Stoffe, zivilisatorisches Strandgut bestimmen mehr und mehr das Werk von Karl Fred Dahmen. Doch immer bleibt es konstruktiv, komponiert.

Eine Zäsur gibt es im Jahr 1967, als Dahmen an die Münchner Kunstakademie berufen wird und ins Chiemgau als private Rückzugsregion zieht. Der Landschaftsmaler, der einer rauen, rissigen, durch Menschenhand gestörten Natur verpflichtet ist und sie als gegeben und darstellungswürdig, ja überhaupt als würdig empfindet, sieht sich plötzlich in einer Landschaft wieder, die sich als Idylle aufdrängt. Fast verzweifelt, hier einer Schönheit zu erliegen, die das Gemüt erfreut, aber mit der Kunst in ihrer Zeit wenig zu tun hat, sucht er die Höfe benachbarter Bauern auf, um dem Leben auf die Spur zu kommen, das ja bekanntlich auch karg und entbehrungsreich sein kann. Um den Schock des Allzuschönen zu verarbeiten, entstanden um 1968 als Zwischenserie die »Bonanza«-Bilder. Das sind Objektkästen, konsequente Weiterführung der aus Zivilisationsmüll und Fundstücken bestehenden Materialbilder, die ab 1963 Objektcharakter haben und seit Mitte der 1960er Jahre meist verglast sind. Das nicht entspiegelte Glas schafft bewusst Distanz, die dem Künstler wichtig ist. Karl Fred

Dahmen verknüpft mit der Serie Elemente des Informel mit der postdadaistischen Objekt-Tradition. »Bonanza« - das Wort aus dem Spanisch-Englischen meint so viel wie ›Goldgrube‹ oder übertragen ›Glücksfall‹ - ist eine Anspielung auf die so übertitelten amerikanischen Western-Folgen, welche 1962 teilweise ins deutsche Fernsehen kamen, ab 1967 dann komplett ausgestrahlt wurden. Die hier vorliegende Arbeit ist wie die meisten Bilder aus der Serie stark vertikal ausgerichtet, entfaltet aber eine geheimnisvoll-poetische Metaphorik. Mit den eingebauten Stricken oder Lassostücken, Gurtresten und Patronen bedient Dahmen nicht nur ein Western-Cliché, sondern zielt auch auf Männlichkeitsbilder ab, die keinerlei Selbstzweck haben. Wo es in den Folgejahren richtiggehend haarig wird, kommen Rollenverhältnisse zutage, die bis hin zu erotischen Anspielungen und chiffrierten Geschlechtsmerkmalen ausgereizt, ausgespielt werden.

Trotz allem bleibt die ländliche Region, das allgegenwärtige Grün, die schöne Natur. Karl Fred Dahmen reagiert darauf mit unzähligen Arbeiten, die sich in allen Grüntönen an die Realität herantasten und diese auch wieder stören. Tele-Landschaften und Galgenbilder halten die Natur auf Distanz, frisches Grasgrün buhlt hier um den Betrachter, dessen Blick durchs Glas gebremst wird, während sich gemischte Grüntöne wie unter Wetter und Wolken ihre Attraktivität verbergen. Wo sie offen aufscheint, wird sie verunsichert wie in dem Bild »2 x Landschaft«, die eine Landschaft in der Landschaft präsentiert, als stünde die Frage im Raum: Wie soll deine Landschaft denn ausschauen? Weißblaue Polsterkissen-Arbeiten verweisen zudem auf getrübe Wintertage, die nicht minder *ambivalent* auf die relative Schönheit der Jahreszeiten erscheinen. Die sogenannten Furchenbilder bilden eine eigene Kategorie der Landschaftsbilder, die an die frühen Werke erinnern. Bildtiefe wird auch hier nicht vorgetäuscht, aber nicht mehr allein durch die Malerei bewirkt, sondern auch durch regelrechte Furchen sowie durch Binnenzeichnungen, die sogar perspektivische Ordnungen andeuten. -- *Ambivalent* ist auch die Lebenswelt, die Dahmen in Süddeutschland vorfindet. Motivtafeln und Reliquienschreine, Marterln am Wegrand inspirieren ihn zu vielen Objektkästen. Ein Beispiel ist die Arbeit mit dem Titel »Hühnerklaue« aus dem Jahr 1977, in dem Volksglaube und bäuerlicher Alltag verknüpft sind. Durch das relativ großflächige, graublau gesprenkelte Polsterkissen abstrakt in der Anmutung, durch die eingebauten Fundstücke dagegen in der Tradition der naturalistischen Objets trouvés zwischen Dada und Nouveau Réalisme verortet, schafft der Maler und Objektkünstler Bildräume, die das einfache ländliche Leben mit dem tiefgründigen Aberglauben verbinden (die Hühnerkrallen verweist auf archaischen Kultzauber). Die Holzteile lassen an Bretterverschläge oder eine Scheune denken, die Stricke an angebundenes Vieh. Im selben Jahr 1977 erschafft Dahmen seine »Kleine blaue Stunde«. Der Titel verweist auf den insbesondere lyrisch vielfach gepriesenen zeitlichen Übergang vom Sonnenuntergang bis zum Einbruch der Dunkelheit. Gegenüber dem Begriff der ›Dämmerung‹ hat die ›Blaue Stunde‹ eine größere sinnliche Qualität, poetisch vergleichbar einer »tiefen weise, die ... noch lockt und rührt wenn schon vertönt« - so heißt es bei dem symbolistischen Dichter Stefan George. Die Haare in Dahmens Materialbild könnten darauf hindeuten, dass es auch um menschliche Begegnungen geht, um die Grenzen von Leben und Kunst, Wirklichkeit und Möglichkeit. Unterstützung bekommt diese Bedeutung auch durch weitere einschlägige Gedichte von Gottfried Benn und Ingeborg Bachmann, die der »Blauen Stunde« tiefsinnige Zeilen widmeten.

Absoluter Geist, Last und Lob des Landlebens sowie religiöser Mystizismus stellen die Materialbilder zudem in eine postromantische Tradition. Das ist schon früh vermutet worden. In einer englischsprachigen Besprechung des Werks liest man von Anklängen

an bestimmte Tageszeitenfarben bei Philipp Otto Runge. Und würde es nicht genau auf Dahmens Werk zutreffen, wenn wir das allseits bekannte Zitat des romantischen Vorzeigeromantikers Caspar David Friedrich zitieren: » Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.« Karl Fred Dahmen macht sichtbar, was er vor sich sieht und das, was sein Wille daraus macht. Nachdem er sich in den 1970er Jahren wieder vermehrt der Malerei zugewandt hatte, ging es Dahmen um eine Erweiterung seines privatmythisch-naturbetonten Schaffens mit anderen Mitteln. Die Arbeiten ähneln in seinen letzten Arbeiten Sgraffiti, durch Kratzspuren bearbeiteten Verputzschichten an Wänden. In dem Gemälde »Malibu«, das neben spärlichen roten Farbeinsprengseln nahezu monochrom gehalten ist, zeigen sich teils Kritzel-, teils fast skripturale Spuren, die weit entfernt sind, dem Titel eine reale Lesbarkeit zu verleihen. Tatsächlich reiste Dahmen 1980 einige Wochen durch die USA, insbesondere durch Kalifornien, was sich in dem vorliegenden Titel oder Arbeiten wie »California Sound« niedergeschlagen hat. Die zum Teil karge Landschaft verknüpfte er assoziativ mit akustischen Elementen, seien sie nun musikalischer Natur oder dem puren erinnerten Sound auf der Strecke verpflichtet. Die weitgehend monochromen Bilder leben durch die kleinen kraterartigen Vertiefungen, die an skripturale Zeichen erinnern, aber auch durch eine zuweilen hingehauchte Farbigkeit, Spuren von Rot, Verwischungen, die eine Zartheit spüren lassen, die rückwirkend immer wieder im gesamten Oeuvre zu erkennen ist. Der Titel »California Sound« verführt auch dazu, Notenlinien in das Gemälde hineinzulesen. Dieses synästhetisches Anliegen ist eine weitere Referenz an die romantische Idee vom Gleichklang der Sinne.

Während dieser kalifornischen Reise verschlechterte sich sein gesundheitlicher Zustand dramatisch, und es wird kein Zufall sein, dass er auch einige seiner letzten Werke im Stil der Malibu-Arbeit »Furchenbilder« genannt hat, um auf die Verletzlichkeit der malerischen Oberfläche, aber auch des Lebens hinzuweisen. Wenn ich am Ende meiner Ausführungen der eingangs gestellten Frage nach der Schönheit nachgehe, will ich behaupten: Ja, dieses Werk ist verdammt schön. Und falls der eine oder andere noch immer grübelt und womöglich zweifelt: Ist das Kunst oder kann das weg? So meine ich, das wird Sie nicht wundern, freilich ist das Kunst, es ist *hohe* Kunst - und sie kann weg, wenn wir uns recht verstehen: Sie darf erworben werden.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

*Günter Baumann, Januar 2018*