

Walter Vitt

Rede zur Eröffnung der Ausstellung „7 x Italien“ im Kölner Dominikaner-Kloster Heilig Kreuz am 6.4.2013, 19 Uhr

Lieber Pater Bonifatius, auch ich grüße die beteiligte Künstlerin, auch die Künstler, und richte einen besonderen Gruß an Martin Dexel als Nachlassverwalter Walter Dexels, seines Großvaters, liebe Gemeindemitglieder, verehrte Damen und Herren, liebe Freunde, fast jede kulturelle Rede, die, auf deutschem Boden gehalten, mit Italien zu tun hat, wird in einer Weise eingeleitet, die Ihnen schon viele Male begegnet sein dürfte: vielleicht mit Zitaten aus Goethes *Italienischer Reise* oder mit Hinweis auf die Kunst der Renaissance, ganz allgemein auch mit deutscher Italiensehnsucht, einer Sehnsucht, wenn auch anderer Art, die schon deutsche Kaiser hatten, wenn sie nach jedem Winter mit ihren Soldaten die Alpen überquerten, um die Steuern persönlich einzuholen, die ihnen von den italienischen Städten während der Wintermonate vorenthalten worden waren.

Also keine lange Vorrede, sondern *in medias res*, rein in die Sache der 7 Künstler, von denen wir Ihnen Werke vorstellen möchten, die mit Italien zu tun haben, die Italien in ihnen wach gerufen hat, die in ihnen künstlerische Form gefunden hat in der Anschauung Italiens, in der Besinnung auf Italien, in der Beschäftigung mit Italien – mit dessen Kunst, dessen Landschaft, dem Stadtraum, der Natur, was immer Sie hinzufügen mögen, tun Sie's. Es sind Werke über einen Zeitraum von einhundert Jahren, unsere ältesten Ausstellungsstücke tragen das Datum 1912.

Walter Dexel, 1890 in München geboren, 1973 in Braunschweig gestorben, ist noch ein Pionier aus den Anfängen der Moderne. Die Bilder und Zeichnungen, die wir zeigen können, sind 100 Jahre alt und auch noch ein Jahr darüber. Dexel war in diesem Kloster schon zu sehen – mit seinem reifen, ganz konstruktivistischen Werk: in den Jahren 2004 und 2006. Jetzt stellen wir Ihnen den Anfänger vor. Der Maler Dexel passt in seinem ganz frühen Werk zu unserem Thema, denn er hat in Florenz und anderen italienischen Städten zu malen begonnen. 1912 und 1913.

Lassen Sie mich Ihnen von seinem 1913 entstandenen Bild „Die schiefen Häuser von Pisa“ sprechen, wir haben es auf Plakat und Flyer abgebildet. Dexel hatte einen ganz trockenen Humor, statt des schiefen Turms, dessen Existenz zu den Anziehungspunkten jedes Pisa-Besuchers gehört, stellt er Häuser vor, die schief sind, weil er sie so schief malt. Noch weiß er nicht, wo es mit seiner Malkunst hingehet. Aber es ist schon Menschenleere, die ihn später in der Darstellung des Stadtbereichs interessiert. Stattdessen wirken die Häuser, als hätten sie statt Fenster Augenhöhlen (eine Formulierung des Kölner Kritikers Rainer Hartmann). Ich würde noch weiter gehen: Die Häuser ersetzen die Menschen, kommen wie Figuren in langen weißen Talaren aus der Tiefe auf uns zu. Das Konstruktive schlingert noch, die Häuser scheinen zu fließen. Ein früher Zeitgenosse Dexels, Emil Spaeth, spricht davon, dass sich die Perspektive in Bewegung gesetzt habe. Zur selben Zeit malt Dexel italienische Wasserfälle, die wie Architekturen „gebaut“ sind, denen exakt dieses Fließen fehlt, deren Fließen erstarrt ist. Rainer Hartmann fühlt sich unheimlich vor diesem Pisa- Bild. Was er als „unheimlich“ empfindet, ist mir ein Vorbote auf das Surreale. Das Dexel in seinem künftigen Werk dann doch vermieden hat.

Für Dexel war der Weg – wohin auch immer – noch ganz offen. Farblich spielt er in diesem Bild mit dem Changieren zwischen Blau und Gelb, ein Gelb, das auch zum Ocker tendiert. Und dieses Spiel zwischen Blau und Gelb versinkt im Schwarz auf den Schattenseiten der Häuser, wird von diesem Schwarz geadelt. Schwarz adelt stets die anderen Farben, präsentiert sie, erhöht ihre Wirkung. Auf Rot verzichtet der Maler in diesem Bild gänzlich, so dass nichts derart Kräftiges wie Rot von diesem Changieren der ganz zurück genommenen blauen und gelben Tönungen ablenken kann.

Welche Souveränität im Beherrschen farblicher Wirkungen schon ganz am Anfang seines Malens! Er hatte nie zuvor Malunterricht. Im Werkverzeichnis ist es das Bild Nr. 25, aber in Wirklichkeit hat er schon 66 Bilder gemalt, bevor er diese schiefen Häuser schuf. 42 dieser Bilder ließ er nicht gelten, er hat sie vernichtet, hat sie auch wohl übermalt. Dexel war sehr, sehr kritisch mit seinem malerischen Tun, betrachtete es auch immer von außen, so als ob er selbst gar nicht der Urheber ist. Die Titel der zerstörten Werke sind sämtlich bekannt, denn

ganz früh gab es schon einmal ein Werkverzeichnis. Eben dieser Emil Spaeth hat es zusammengestellt. Es endet im Sommer 1915. Spaeth war ein Jugendfreund Dexels. Wir wissen um ihn sonst nichts, kennen von ihm nur dieses Werkverzeichnis des frühen Dixel.

Als Dixel 1912 seine ersten Bilder malte, waren ihm, der in München Kunstgeschichte studierte, die bahnbrechenden Umwälzungen in der Bildenden Kunst geläufig, denn seine beiden Lehrer, Fritz Burger und Heinrich Wölfflin, bezogen das aktuelle Kunstgeschehen in ihren Lehrstoff ein, vermittelten eine Gegenwart, die gekennzeichnet war durch Namen wie Kandinsky und Delaunay, Marc und Macke, Picasso und Braque oder auch durch Kirchner und die Dresdner „Brücke“.

Werner Hofmann, viele Jahre der Hamburger Kunsthallendirektor, hat das damalige München „Denk-Ort und Schauplatz der Moderne“ genannt. Dixel – so Hofmann – „nahm davon zur Kenntnis, was auf dem Schauplatz München geboten wurde und eignete sich das alles mit der Wissbegier eines jungen Menschen an, der mit einem Bein in der Theorie steht und mit dem andern in der Praxis Fuß fassen will.“

Als der angehende Kunsthistoriker im Frühsommer 1912 sein erstes Bild malte, war er als Maler ohne Ausbildung. Er befand sich im dritten Semester Kunstgeschichte, als ihn Professor Burger zusammen mit anderen Seminaristen zu einer Auslandsexkursion nach Italien, nach Florenz, eingeladen hatte. Hier entschloss sich Dixel, zu malen, und er brachte drei Bilder nach München mit. In München entstehen dann nach seinen Skizzen noch fünf weitere italienische Bilder. Wir können Ihnen – in einer unserer Vitrinen – zwei seiner Skizzenbücher aus diesen Florentiner Tagen zeigen. Und während er malt, bringt er sich das Malen selber bei.

Seine menschenleeren Darstellungen von Landschaft und Stadtraum sind Bilder über die Malerei-Probleme, wie diese sich 1912/13 in der europäischen Auseinandersetzung mit Cézanne und dem Kubismus darstellten. Im Zurückschauen auf diese Situation von 1912 sehen wir, wie sich der junge Dixel in dieser Gleichzeitigkeit des Tuns – einerseits sein Eindringen in die malerische Praxis der Avantgarde, andererseits das wissenschaftliche Sinnieren über denselben Gegenstand – zum Maler entwickelt, zu einem Maler freilich, der in seinen ersten Jahren in seinen Bildern die kunstgeschichtliche Entwicklung paraphrasiert. Er betreibt – um es pointiert zu sagen – moderne Kunstgeschichte mit den Mitteln der Malerei. Florenz und Italien sind Auslöser dieser Entscheidung, deshalb gehört er in unsere Ausstellung, Verursacher aber ist der Kunstplatz München. Mit dem Malunterricht beginnt Dixel erst im Oktober 1913 – nach seinen beiden Italienreisen.

Enzo Maiolino, dessen abstrakte Häuser-Kompositionen aus den 1960er Jahren wir in einigen Beispielen zeigen können, geht ein halbes Jahrhundert nach Dixel noch einmal dessen Weg von den Häuser-Bildern zum konstruktiv-konkreten Bild. Wie Dixel – Schritt vor Schritt und immer daran orientiert, was er zuvor selber gemalt hat. Der Kalabrese aus dem Süden Italiens kam als Elfjähriger mit seiner Familie nach Ligurien, entschied sich nach einer kaufmännischen Ausbildung dann aber für die Kunst und entdeckte als Maler die ligurische Stadtlandschaft als *sein* Italien. Als er seine ganz eigenartigen und farblich ganz zurückgenommenen Häuser-Kompositionen malte (in einem wunderbaren Verbund vieler herbstlichen Brauntöne), band er sie immer an Ortschaften, an Städte: Ventimiglia, Savona, San Remo, und doch waren sie von hoher Abstraktion.

Als Enzo Maiolino zu malen begann, waren die Fundamente der konstruktiven Gestaltung längst gelegt. Maiolino hätte demnach sofort mit dem Bildbau auf diesen Fundamenten beginnen können. Die optischen Alphabete hierfür waren vorhanden. Aber wie alle großen Künstler folgte er ganz beharrlich seiner inneren Stimme, ging den schwierigen Weg der eigenen Findung –, um den Gewinn, zu einer individuellen, selbständigen bildnerischen Ausformung zu gelangen.

Er hat sich die Position des Konkreten erst nach einem gewissenhaften Prozess der Auseinandersetzung mit der traditionellen Bildgestaltung erobert. Er folgte einem Prinzip der doppelten Reduktion: dem Prinzip der Begrenzung der Bildinhalte und dem Prinzip der Formen-Begrenzung auf jedem einzelnen Werk. Bereits Mitte der 1950er Jahre hatte er eine eigene Basis des konstruktiven Malens gefunden, aber er befürchtete, solche Lösungen seien nicht durch Auswahl und Verzicht, sondern durch fehlende Ausdrucksmittel zustande gekommen. So überprüfte er noch einmal sein künstlerisches Rüstzeug, arbeitete erneut viele Jahre, fast 15 Jahre, ausschließlich nach der Wirklichkeit und gelangte Anfang der 1970er Jahre wieder in die Nähe seiner Bildresultate von 1955: zu einer Abstraktion konstruktivistischen Typs. Die

Bilder, die wir zeigen können, entstanden in der zweiten Hälfte dieses langen Prozesses. Etwa in der Mitte der 1970er Jahre erreicht er dann eine konkrete Bildposition – wie in unserem Bild „Facciata V“. Vom Titel her ist es immer noch eine Häuserfassade aus Ventimiglia, deshalb Facciata V. Inhaltlich ist es ein konkretes Bild.

Die Kölner Malerin Rune Miels setzt sich auf ganz andere Weise in ihrer Kunst mit Italien auseinander. Sie tut es allein über die Kunst, sie lässt sich von italienischer Kunst und Kultur inspirieren. Für unsere Ausstellung hat sie uns unter anderem Arbeiten zur Verfügung gestellt, deren Entstehen durch Werk und Namen des florentinischen Malers der Frührenaissance, Paolo Uccello, angeregt worden sind. Diese Tusche-Graphit-Werke entstanden 1997 zum 600. Geburtstag Uccellos, der eigentlich Paolo di Dono heißt. Sein Künstler-Name Uccello, zu deutsch: Vogel, hat die Kölner Malerin zu einer Serie von Blättern inspiriert, auf denen sie Uccellos Bild von der Arche Noah knapp und linear zitiert, als Fragment zitiert, und auf jeder ihrer Zeichnungen diesem Arche-Zitat einen anderen Vogel zuordnet: den Hahn, den Adler, den Raben, eine *fliegende* Taube, eine *sitzende* Taube. In einer zweiten Uccello-Serie zitiert sie dessen bekanntes, breit auslaufendes Jagdbild und schmückt es ebenfalls mit Vögeln: mit Ibissen, Raben, Kranichen und Phönixen. Dabei reduziert sie das Baumgefüge, einschließlich der am Boden liegenden Baumstämme, auf eine reine Linien-Struktur, wodurch die perspektivische Ordnung des Ganzen besonders hervortritt; denn im 15. Jahrhundert des Malers Uccello war die Perspektive eine Neuerung, der er sich in seiner Bildnerie mit großer Hingabe widmete. Miels Hommage-Bilder präsentieren auch einen feinen Humor, denn ihre Vögel im Wald der Jagdgesellschaft kehren die Proportionen um: in Überbaum-Größe hockt selbst der Rabe zwischen den Stäben auf den Miels-Bildern von 1997.

Das Geheimnis der Selbständigkeit dieser Malerin liegt vor allem im Verzicht: So ist sie nicht auf Form-Erfindung aus, sie „findet“ vielmehr Formen und „nimmt“ diese aus der Realität. Dieses Verfahren geschieht nicht etwa gelegentlich, sondern ausschließlich, es ist ein für ihr Werk gültiges System und betrifft Ziffern und geometrische Grundformen, Schachbretter und Mühlespiele, Symbole und Schriften, Texte, Noten und Ornanente, kartographische und figurale Silhouetten, Zitate aus anderen Kunstwerken ebenso wie von fotografischem Ursprung. Sodann ist es ein Verzicht auf bunte Farben. Es gibt bei ihr ausschließlich schwarze, weiße und graue Farbwerte, und das Grau ist eigentlich gar kein Grau, sondern verdünntes Schwarz.

Schließlich ist kennzeichnend für das Werk dieser Malerin der Verzicht auf Vielgestaltigkeit in einem einzigen Bild zugunsten der Vielfalt, die sie uns durch ihre Bilderserien entfaltet. Ein weiteres Kriterium ihrer Arbeit sehen wir darin, dass ihre Kunst von einem überaus sachlichen Gestaltungswillen geprägt ist, dass sie ihr Malen der strengen Zucht des Ordners unterwirft. Aber wenn dieses Werk nun auch nicht als besonders typisch innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene zu betrachten ist, so trägt es dennoch Züge der Moderne, zum Beispiel indem es analog zu den Strukturen moderner Massenkommunikation versucht, komplizierte Sachverhalte durch Reduktion und Vereinfachung zu vermitteln.

Ebenfalls in Köln ist Dieter Kraemer tätig. Zwei Jahre seines Lebens hat der jetzt 76jährige in Italien verbracht: als Stipendiat. 1979 in Rom in der Künstler-Villa Massimo und das Jahr danach in der Villa Romana in Florenz. Als gegenständlicher Maler hat er sich in vielfältiger Weise von der italienischen Landschaft, von ihren Stadtgefügen, von ihren Besonderheiten im Kulinarischen anregen lassen. Wir haben uns auf seine Stillleben vom Käse und vom Brot, vom Wein und vom Obst, von der Pasta konzentriert. Er isoliert diese Gegenstände des Genusses aus dem alltäglichen Zusammenhang von Küche und Tisch, Kochen und Essen, führt sie uns als selbständige Wesen vor Augen, gelegentlich liegt ein Messer neben einem Käse oder auch ein Brettchen. Messer und Brettchen sind oft nur unvollständig zu sehen, sollen den Hauptdarsteller: das große Käsestück oder die Weinflasche, in seiner Würde, auch in ihrer Magie nicht stören. Eine angebissene Birne, ein angeschnittenen Käse werden als etwas Kostbares dargestellt (und das sind sie ja wortgetreu auch in unserem Alltag: unsere Kost, kostbar), aber wie sie bei Kraemer dargestellt sind, passt es eher zu sagen, sie zeigten sich wie unantastbar.

Sachlichkeit und Magie gehen eine Einheit ein. Kraemer steht in der Tradition des deutschen Realismus der 1920er Jahre, eines Realismus, der damals wechselweise Neue Sachlichkeit oder Magischer Realismus hieß und immer noch so heißt. Da sind diese beiden von mir soeben gebrauchten Einordnungen wieder: Sachlichkeit und Magie.

Wo hat Kraemer die 1920er Jahre weitergeführt? Die Stilleben, die wir zeigen können, haben sich vom Prinzip des in sich geschlossenen Bildes abgekehrt, präsentieren sich eher als Ausschnitt eines größeren Ganzen, müssen vom Betrachter nach seiner eigenen Phantasie und Lebenserfahrung über die Rahmenbegrenzung hinaus weiter gedacht werden. Dennoch bleibt dabei einiges offen: Wie groß ist der nur als Rudiment zu sehende Tisch, auf dem das Brot liegt? Wie lang ist das angeschnitten gemalte Frühstücksbrettchen? Nur der zumeist zentral plazierte Haupt-Gegenstand stellt sich in seiner ganzen Einheit dar. Den übrigen Bildteilen fehlt oftmals die gemalte Einheit.

Die Form der Perspektive wechselt: Einige Gegenstände sind in der Parallelperspektive dargestellt, andere Bilder ordnen sich nach dem Prinzip der sich in die Tiefe des Bildes verjüngenden Zentral-Perspektive. Die perspektivische Ordnung vom vorne plazierten Tisch und der Wand hinten im Bild wird oft nur abgesichert durch einen kleinen Schatten, den ein Käse wirft, oder ein kleines Messer, das vorne im Bild liegt.

Den Braunschweiger Zeichner und Radierer Malte Sartorius haben wir Ihnen hier im Kloster vor fünf Jahren ganz gründlich mit Werken aus seiner Venedig-Suite gezeigt. Daran knüpfen wir heute wieder an.

Ich möchte zwei Aspekte dieser Venedig-Bilder besonders hervorheben. – Zum einen: Es ist nicht das touristische Venedig, das den Künstler interessiert hat; zum anderen möchte ich zur Machart dieser scheinbar ganz realistischen Bilder etwas sagen. Ich erlaube mir, mich sinngemäß an meiner Eröffnungsrede vor fünf Jahren zu orientieren.

Sartorius führt uns das Alltags-Venedig vor Augen: das ist für ihn die Stadt der Arbeitsschuppen, der Markt-Ränder, der entlegenen Häfen und kleinen Industriebetriebe, auch der Friedhöfe. Er benutzt seine Kamera als Skizzenblock und durchstreift die Orte außerhalb des eigentlichen Venedig – wie Pellestrina und Murano, Motive auf drei Arbeiten unserer Ausstellung stammen daher. Es ist zumeist das Unscheinbare, das Sartorius für sich als wesentlich entdeckt hat, und er verwandelt dieses Unscheinbare in Szenerien, von denen wir beim Betrachten glauben, dass sich dort Geheimnisse verbergen, die niemals zu erkunden sein werden. Morandi fällt einem ein, denn wo sich bei Morandi die einfachen Dinge seiner Stilleben in eine rätselhafte Welt verwandeln, so findet auch bei den Stadtszenerien von Sartorius ein solcher Wandlungsprozess statt.

Noch ein Wort zur Gegenständlichkeit dieser Kunst. Dass es keine Fotos sind, wie man von Ferne vermuten könnte, erfasst man spätestens dann, wenn man näher an ein Bild herantritt und im Detail die abstrakten Muster der Zeichnungen entdeckt. Statt der fotografischen Realität wird in der Zeichnung eine akribisch neu hergestellte Realität sichtbar. Selbst wenn der Zeichner eine Foto-Vorlage benutzt, entsteht dennoch das Werk aus seinem Kopf, aus seinem Wissen um die Dinge, aus seinem Ordnungssinn und Erfindergeist – und aus seiner Hand, die der Natur beispielsweise auch das zeichnerische Mittel der Kontur ausleihen muss, weil diese in der Natur nicht vorhanden ist. Zeichnen ist in diesem Sinne eine ständige Wiederkehr von Abstraktionen, die sich zum Ganzen fügen.

Die größten Bildwerke unserer Italien-Schau hat uns der Maler Lienhard von Monkiewitsch zur Verfügung gestellt. Sie haben Titel wie „Neapel“, „Fragment 1 (Rom)“, „Lu Fraili“, aber auch „Drei stürzende Wände“, „Raum-Energie“ oder „Über das Mögliche“, und sie entstanden sämtlich Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre in Italien.

Ich sagte, es seien die größten Bildwerke unserer Ausstellung, aber sie sind mit ihren 100 x 70 cm Umfang doch nur sozusagen „kleine“ Entwürfe für Bild-Werke in einer Dimension von 3.50 m x 4.30 m oder 2.20 m x 5.30 m oder 4.00 m x 5.20 m. Der Maler lebte 1979 als Kunst-Stipendiat in der römischen Villa Massimo, die Stadt Rom – das antike Rom mit seinen Ruinen und das zeitgenössische Rom mit seinen funktionalen Verwaltungsbauten gleichermaßen – regten ihn zu diesen mächtigen Torsi an: zu Fragmenten von Architektur-Zeichnungen, deren perspektivische Ausformung sie wie dreidimensionale Objekte wahrnehmen lässt und die trotz ihrer Größe nur den Kern von etwas noch Größerem darstellen sollen, das sich in den Köpfen der Bild-Betrachter vollziehen soll.

Monkiewitsch versteht seine künstlerische Arbeit nicht in der Weise, dass er dem Betrachter eine in sich geschlossene Bildgestaltung vor Augen führt, sein Kunstverständnis ist es vielmehr – ich zitiere den Künstler – den Freunden seiner Bilder „lediglich ein Fragment anzubieten, das sie provoziert, sich einen beträchtlichen Teil des Ganzen selber vorzustellen“. Der Betrachter soll die Bilder dieses Künstlers weiter denken, soll sie vollenden, soll

mit seiner eigenen Phantasie nicht allein im Betrachten verharren, sondern am Bildbau mitwirken – nicht handwerklich, sondern sozusagen „kopfwerklich“. Schon seine ganz frühen Bilder, mit denen er sich in der 1960er Jahren der Kunstwelt vorstellte, hatten diese Prägung: sie stellten Reste von Innenräumen dar, Bodenausschnitte, Fußleisten, Fliesengefüge und darüber das schiere Weiß, darüber ungemalter Raum, den die Betrachter nach den Boden-Strukturen gleichwohl zu vollenden wussten.

Nun in Rom also vom Innenraum zum Außengefüge eines Gebäudes. 12 von solch monumentalen Bildwerken entstehen in seinem römischen Atelier. Und er malt sie mit Erde von den Feldern des römischen Umlands, durchs Sieb gerieben und mit Kunstharz angerührt, oder - wie im „Neapel-Bild“ - mit Vulkanstaub. Er legt vier, fünf sechs Mal-Schichten übereinander, um die Tiefenwirkung zu verstärken, er bevorzugt warme Farb-Töne. Allein durch die Verwendung von Erde aus der Campagna um Rom sind es ganz und gar italienische Bilder, stellen sie eine wunderbare und vollständig zivile erdverbundene Aneignung Italiens dar.

Ich komme abschließend zu Ulrich Erbens „Bildern aus Italien“ aus den Jahren 1998 bis 2004. Es sind sämtlich kleine Formate, obwohl auf ihnen auch Aquädukte oder antike Brückenbögen dargestellt sind. Kunstexperten ordnen Erbens Gesamtwerk in die Konkrete Kunst ein. Sie tun es in Ermanglung einer treffenderen Bezeichnung, aber auch, weil viele Grundelemente seiner Kunst dazu berechtigen. Erben ist jedoch mit solchen Ordnungsbegriffen nicht einzuengen. Er gehört zu jenen Künstlern, die für sich die Freiheit eines Malermenschen beanspruchen. Er nutzt die Errungenschaften der Moderne dort, wo sie ihm weiter brauchbar erscheinen, und ordnet sie seinem Kunstwillen unter, der für ihn aus der Freiheit der Farben besteht. Und auch diese Formel stimmt: Abstrakte Bilder als Transformation von Stimmungen, Gefühlen und *Farben der Erinnerung*. Wer mit ihm über seine Bilder spricht, hört ihn vom Zauber der Malerei sprechen, von malerischer Transzendenz, von der Magie der Bilder und ihrer Energie, ihrem spürbaren Atmen, von Reinheit, Weite und Licht, aber auch von Askese und von Empathie für das Leben.

Ulrich Erben, Jahrgang 1940, lebte als Kind in Italien. Italienische Landschafts-Bilder am Anfang, später solche vom Niederrhein. Dann verlieren sich die Erkennbarkeiten im weißen Bild. 1972 kehrt die Farbe zurück. Nun lässt sich Erben oftmals wieder von Gesehenem anregen – von Farberlebnissen ebenso wie von Landschaftseindrücken. Erben hält den Gegensatz von „abstrakt oder gegenständlich“ heutzutage für irrelevant, denn – so ein Zitat von ihm von 1997 - das Gegenständliche bestehe wie das Abstrakte aus Formen und Farben. Und dann – seit 1998 – „Bilder aus Italien“, wieder Landschafts-Bilder, angeregt durch Aufenthalte in Rom und in den Bergen Latiums. Ruinen, Gärten, die Landsitze des Adels, das Licht, die Farben. In wenigen Jahren entstehen mehr als dreihundert Bilder – ein Rausch hat den Maler erfasst. Er nennt diese Werkphase eine persönliche Auseinandersetzung mit einer Landschaft, die ihn seit seiner Jugend beschäftigt habe.

Zu einer seiner früheren, sehr zurück genommenen Werkphasen sagte der Maler einmal erläuternd, er habe hier die „Energie der Landschaft ohne figürliche Bindung“ gemalt. Die Landschafts-Bilder von 1998 und danach sind jedoch ohne Wenn und Aber als Landschaften zu sehen und zu lesen. Aber es muss auch zugestanden werden, dass sich primär der Rausch der Farben mit all ihren Lichtwirkungen in den Vordergrund drängt. Dieses zuweilen überbordende Drängen der Farben scheint der Landschaft zeigen zu wollen, was Kunst aus ihr zu machen vermag, führt ihr vor, zu was Maler-Kopf und Maler-Hand fähig sind, nämlich dem natürlichen Leib der Landschaft ein neues Kleid zu geben, ein Kleid, das **auch** passend ist, ein Kleid, das Kleid von ihren Kleidern ist – freilich aus Künstlerhand. Erben scheint sich in seinem ungezügelter Farbrausch für die ausgedehnte malerische Disziplinierung seiner mittleren Jahre entschädigen zu wollen.

Ich danke Ihnen für Ihre Geduld. Die Ausstellung ist eröffnet.