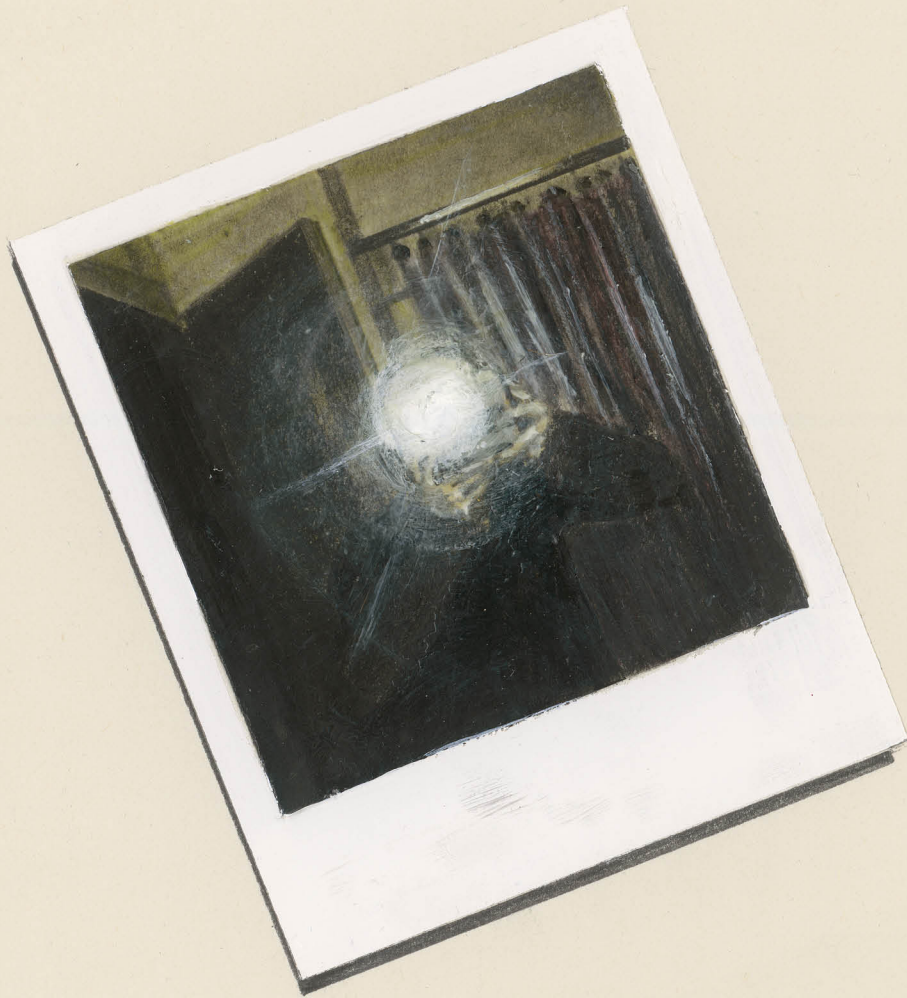


BASSENGE



FLASH #1 – GENESIS OF A MASTERPIECE

Die Sammlung Henning Lohner



BASSENGE

AUKTION 124

FLASH #1 – GENESIS OF A MASTERPIECE

DIE SAMMLUNG HENNING LOHNER

29. November 2024

Galerie Bassenge · Erdener Straße 5a · 14193 Berlin
Telefon: 030-893 80 29-0 · E-Mail: modernart@bassenge.com · www.bassenge.com



Frank Zappa bei den Proben zu »Yellow Shark«, Ensemble Modern, Frankfurt/Main, 1992.

Foto Henning Lohner

Genesis of a Masterpiece

Der erste Strich ist die Nahtstelle zwischen Gedanken und Ausdruck, noch bevor die Kommunikation an ein Gegenüber, an die Außenwelt, beginnt. Noch bevor der kreative Impuls in die Welt tritt, fragt sich der Künstler: Was will ich sagen? Was möchte ich ausdrücken? Der erste Strich ist zunächst Ausdruck eines Selbstgesprächs. Es ist die erste Spur, die sowohl semantisch als auch gestalterisch in jede Richtung führen kann. Ein erstes Zeichnen, eine Erinnerung an das Selbst. Ein Versuch, den flüchtigen Gedanken festzuhalten. Ein Blick in die Seele des Künstlers im Moment der Entstehung einer Äußerung, eines Ausdrucks, eines Kunstwerks.

In der vorliegenden Sammlung – einer fragmentarischen, jedoch zusammenhängenden Sammlung von Zeichnungen, einer Sammlung von Zeichen – wird der Wunsch thematisiert, die Idee selbst festzuhalten. Bernini nannte das: »primi pensieri«. Dieser Drang nach Ausdruck, der zunächst nur innerlich existiert, wurde auch bei mir als Sammler die Bewunderung und durch das Studium der Kunst Europas und der Weltkulturen genährt. Vor 40 Jahren begann ich, zunächst zaghaft, dann mit zunehmender Vehemenz, den gemeinsamen Gedanken bei einer Vielzahl von Künstlern zu entdecken – ein Dialog, der durch den ersten Strich, die erste kreative Regung, sichtbar wird. Als 24-jähriger Student schrieb ich Max Bill zu diesem Thema, und er antwortete: »Gewiss werden Sie herausfinden, weshalb so merkwürdige neue Dinge entstehen, für die es keinen erklärbaren Bedarf zu geben scheint und die trotzdem der Welt hinzugefügt werden.« Dieser Erkundungsprozess dauert nun ein Leben lang an, und ich habe viele faszinierende, anregende Antworten gefunden.

Das Wunder des ersten Strichs liegt jeder Arbeit dieser Sammlung zugrunde. Eine elektrisierende Neugierde entfaltet sich im Zwischenraum der Erkennbarkeit: der Übergang von einer inneren Figur, einem Motiv, zu einem äußeren Ausdruck. Im Moment, in dem der Künstler den Stift auf das Papier setzt, verbindet sich der Wille zur Schöpfung mit einer fast magischen Spontaneität. Dann entstehen Verbindungen: Diese Künstler stehen miteinander, mit mir und mit einem größeren Etwas in einem Dialog.

Egal wie unterschiedlich der persönliche Ausdruck oder das künstlerische Fach sein mögen, der erste Strich führt zu Figurationen, die über Generationen hinweg ein »Gespräch« über Ausdruck, Themen und Schöpfungsprozesse ermöglichen. Bestimmte Striche aktivieren Erinnerungen und Signale. Über diese Striche hinweg betrachte ich meine Sammlung und sehe ein Plenum an Gesprächen, eine faszinierende Kommunikation der Künstler untereinander, aber auch mit mir.

Der Blitz – der »Flash«, Gedankenblitz – ist keine seltene Erscheinung. Künstler haben nicht nur sporadisch große Eingebungen, sondern erleben ständig kreative Impulse. Oft wissen sie nicht sofort, welche der vielen Ideen die richtige ist, welche dauerhaft und gehaltvoll sein wird. Diese innere Auseinandersetzung, dieser Blitz der Kreativität, wird im ersten Strich festgehalten – einem Prozess, der zwischen Zweifel und Klarheit schwankt. In dieser Einsamkeit der Entscheidung findet der Künstler eine unausgesprochene Gemeinschaft mit allen Schöpfern vergangener und zukünftiger Zeiten. Der Zeichner, der Schriftsteller, der Musiker – alle erfahren die gleiche Dringlichkeit, den ersten Strich zu setzen. In diesem Moment offenbart sich für mich der tiefste Ausdruck ihres Selbst.

Als ich begann, Kunst zu sammeln, startete ich eine Entdeckungsreise. Als Musik- und Filmschaffender hatte ich das Glück, den Schaffensprozessen vieler Künstler beizuwohnen. Ich durfte neben Frank Zappa, Hans Zimmer,



Frank Zappa, Los Angeles, 1990.

Foto H. Lohner



John Cage hinter Beuys' Fettstuhl, Darmstadt, 1990. Foto H. Lohner

John Cage und anderen sitzen und beobachten, wie aus der ersten Idee ein Werk entsteht. Auch Künstler wie Sabine Moritz, Cornelia Thomsen und Gerhard Richter, dann Karl Lagerfeld und Filmemacher Louis Malle, ließen mich ihre Schaffensprozesse miterleben. Diese Erfahrungsnähe half mir zu erkennen, dass alle Künste denselben kreativen Prozessen folgen. Egal ob in der Kunst, der Wissenschaft oder in der Musik – der erste Strich ist der Ausdruck einer inneren Notwendigkeit, die sich ihren Weg in die Welt bahnt.

Zu meiner Überraschung stellte ich fest, dass selbst bei so unterschiedlichen Ergebnissen die Methoden und inneren Auseinandersetzungen der Künstler verblüffend ähnlich waren. Marvin Minsky sagte einmal: »Alles passiert gleichzeitig – Vergangenheit, Gegenwart, Ursache und Wirkung sind eins.« Diese Erkenntnisse flossen in meine Sammlung ein. Jeder Strich, den ich gesammelt habe, erzählt eine eigene Geschichte, aber alle sind miteinander verbunden – in einem großen, universellen Gespräch über den ersten kreativen Impuls.

Wenn John Cage schreibt, »Alles entsteht aus allem anderen, alles bedingt alles andere«, knüpft er an eine philosophische Tradition an, die weit über seine eigenen Werke hinausgeht. Diese Idee, dass der kreative Akt untrennbar mit seinem Kontext, seiner Umgebung und seiner Wahrnehmung verwoben ist, hat ihre Wurzeln tief in der Geschichte des Denkens selbst. Marcel Duchamp war vielleicht einer der ersten, der diese Verbindung in der modernen Kunst explizit machte, indem er behauptete, dass

ein Kunstwerk nicht allein aus sich selbst heraus existiert, sondern erst durch seinen Kontext und die Rezeption durch den Betrachter zu dem wird, was es ist. Die berühmte Umdeutung des Alltäglichen zum Kunstwerk – sein »Readymade« – zeigt die Abhängigkeit des Kunstwerks von seiner Betrachtung und hebt damit die Barriere zwischen Künstler und Betrachter auf. Duchamps Idee der »Kunst als Kontext« hat weitreichende Folgen für das Selbstverständnis von Kunst und ihrer Schöpfer.

Doch diese Haltung hat tiefere Wurzeln. Schon Michel de Montaigne hatte in seinen Essays darauf hingewiesen, dass menschliche Erkenntnis nicht in Isolation, sondern immer im Austausch mit anderen entsteht. Montaigne verstand das Schreiben und Denken als fließende Prozesse, die sich durch Dialoge und Kontexte entwickeln. Auch bei Friedrich Nietzsche finden wir diese Idee in seinem Konzept der »ewigen Wiederkunft des Gleichen«. Nietzsche sah das Leben als ein ewiges Zusammenspiel von Kräften und Ereignissen, die sich gegenseitig bedingen und ständig wiederkehren. Für Nietzsche ist die Realität nicht statisch, sondern in einem ständigen Fluss von Verwandlungen begriffen. Diese Gedanken münden – für mich – schließlich bei Joseph Beuys in seiner berühmten Feststellung, die die Grenzen von Kunst und Leben auflöst: »Das ist die Idee des Gesamtkunstwerks, in dem jeder Mensch ein Künstler ist«. Doch interessant ist hier die Tatsache, dass Beuys ursprünglich schrieb: »sein kann«, bevor er sich schließlich für »ist« entschied. Diese kleine Änderung im Manuskript offenbart eine tiefe Unsicherheit – ein Zögern, das sich mit der im Text »Der Erste Strich« bereits angesprochenen Unsicherheit des ersten kreativen Ausdrucks verbindet. Der Künstler sucht, tastet sich vor, schwankt, bevor er schließlich eine Form findet. Beuys zeigt, dass auch der Gedanke des »Gesamtkunstwerks« selbst erst aus einer inneren Unsicherheit entsteht – aus dem Prozess der Überlegung und der endgültigen Entscheidung. Weil dies so schmerzhaft ist, schreit er es heraus – wie er im Satz vorher betont.

Diese Idee der wechselseitigen Bedingtheit, des Zusammenhangs und der Unsicherheit findet eine faszinierende wissenschaftliche Entsprechung im von Edward Lorenz geprägten Begriff des »Butterfly Effect«. Lorenz zeigte in mathematischen Modellen auf, wie kleinste Veränderungen in komplexen Systemen weitreichende Konsequenzen haben können. Diese Erkenntnis spiegelt sich in der

Kunst ebenso wider: Duchamp, Cage und Beuys erkannten, was Lorenz wissenschaftlich modellierte – dass alles miteinander verbunden ist, dass kein kreativer Akt isoliert stattfindet, sondern in einer endlosen Kette von Verbindungen eingebettet ist.

Für mich als Sammler treffen diese Zeugnisse – die Werke von Cage, Lorenz, Minsky, Mandelbrot, Beuys und vielen anderen – den Kern der Haltung, die meiner Sammlung zugrunde liegt. Jeder Künstler, jede Idee ist Teil eines größeren Gesprächs, eines Dialogs über Zeit und Raum hinweg. Die Idee des Gesamtkunstwerks wird in der Sammlung selbst manifest: Indem ich Kunst sammle, werde ich Teil dieses Gesprächs, ich nehme die Rolle des Künstlers ein, der durch die Sammlung von Kunstwerken eine neue Bedeutungsschicht hinzufügt. Im Sinne des Beuys' schen Gesamtkunstwerks bin auch ich Künstler – durch den Akt des Sammelns, des Ordnen, des Kontextualisierens. Die Sammlung wird somit selbst zum Kunstwerk, das nicht nur die Werke als Objekte umfasst, sondern auch die Beziehungen, die sie zueinander und zur Welt herstellen. Darüber hinaus muß ich gestehen, daß diese Sammlung meinen eigenen persönlichen Ausdruck im Empathischen, im Mit-Leiden und in der Freude des Gewonnenen, dem der Welt unerklärlich hinzugefügten, geradezu ohne Distanz widerspiegelt. Das Leid jedes einzelnen Künstlers – ob Komponist, Modedesigner, Maler, Bildhauer – kenne ich. Diese Notwendigkeit, sich zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig die damit verbundene Angst, jedes Mal aufs Neue. Egal, ob der Künstler es schon »geschafft« und der Welt bewiesen hat. Bei den (ernstzunehmenden) Künstlern ist es jedes Mal aufs Neue genau diese Qual, diese Angst vor dem Versagen, vor der eigenen Limitierung und dann vielleicht noch wie die Außenwelt darauf reagiert, mit der man so dringend „sprechen“ möchte; werde ich verstanden oder nicht? Die Anerkennung des ersten Strichs ist genau die Verneigung vor dem Mut, sich über diese Angst hinweg zu setzen und es einfach zu machen. Und auch der Mut, es auf individuelle Weise zu machen. Ob nun Charles Schulz oder Gerhard Richter, John Cage, Daumier oder Gainsborough. Es ist immer der schmale Grat zwischen Abwertung und Anerkennung, jeden Tag aufs Neue. Dank dieser Haltung entdeckte ich den Fontana im Gainsborough, den Dandini im Tangeley, den Beuys im Matisse, Lorenz in Dufy, Mandelbrot in Poelzig, Schiele in Xenakis, einen Strich vom späten Motherwell, in dem

sich die ganze Welt des Zeichens zwischen Occident und Orient widerspiegelt, und der mir quasi umgekehrt vom jungen, gerade in Paris angekommenen Zao-Wou-Xi vorgeführt wird.

So sehr meine Sammlung mit dem Zufälligen liebäugelt, so ist es ganz und gar gewollt, daß das Beuys-Portrait von Gottfried Helnwein, das ich 2006 im Austausch mit dem Künstler erwerben konnte, das einzige gemalte Bild der Sammlung ist. Denn mit Beuys fing alles an: die zentrale Manuskriptseite zur Sozialen Plastik konnte ich als mein aller-erstes Sammelobjekt bereits 1986 erwerben. Matisse war mir fast ein Leben lang fremd geblieben, bis ich das Blatt des Katzenkadavers entdeckte, das, ca. 1915 entstanden, so sehr an den Strich von Beuys erinnert, daß man meinen könnte, die beiden waren Brüder. Im »Katzenkadaver« steckt alles drin, was ich hier zu beschreiben versuche. Im Zeichen des Kubismus das Perspektivische infrage stellend, fragmentiert Matisse die Verwesungen zu Orientierungsleuchten, sie zugleich befragend, um dann zu sagen: »ich lasse das jetzt in aller ›Unvollkommenheit‹ so einfach stehen«. Und siehe da, Matisse hat dieses Blatt ein Leben lang mit sich geführt; es nie herausgegeben, bis es drei Generationen später aus dem Nachlass kam. Geradezu unverschämt, daß ich diesen großartigen Künstler »übersehen« habe: bei allen Künstlern gibt es etwas zu entdecken; die Neugierde sollte nie aufhören.

Anderthalb Jahrhunderte davor verdanken wir es der Frau von Thomas Gainsborough, daß praktisch alle Zeichnungen des bedeutendsten Landschaftsmalers aller Zeiten (meine Behauptung!) uns erhalten blieben. Denn



Benoît Mandelbrot, Paris, 1994.

Foto H. Lohner



Ellsworth Kelly, Spencertown, NY, 1992.

Foto H. Lohner

Gainsborough zeichnete fast ausschließlich für sich im inneren Diskurs, und zwar abends, nach getaner Tagesarbeit an der ihn schon lange plagenden Portraitalerei, endlich beim beruhigenden Kaminfeuer angekommen – in dem auch die meisten Zeichnungen dann landeten – oder aber auf dem Fußboden, wo seine Frau sie auf sammelte und der Nachwelt erhielt.

Existenzielles Leid. Rudolf Bauer, der zunächst mit beißen der Genauigkeit in wenigen Strichen die Gesellschaft Deutschlands kritisch betrachtet, um dann zum Vorreiter der Abstrakten Figuration zu werden, landet damit im Nazi-Gefängnis, wo er zum Kern der konkreten Kunst vordringt, auf Zigarettenschachteln und Abfallpapier zeichnend, weil es einfach nicht anders auszuhalten war, es anders nicht ging. In den fröhlichen Strichfiguren der 50er Jahre kommt wieder die Anmutung an Cartoon und Comic Kunst, die fast ganzheitlich vom »einzelnen Strich« lebt. Als Charles M. Schulz mir einen Snoopy zeichnete, lehnte er sich zu mir und sagt: „Schau dir den Schwanz von Snoopy an. Die Abstraktion der Figur ist mir gerade besonders gut gelungen“ – und ich springe gedanklich zu Dandini, auf dessen „Cartoon“ (Karton) zu einem Fresco die Engelsfiguren wie Fäden aus einem Feuerball aufsteigen. Männer um einen Schreibtisch, wie Tote von Daumier (dem wohl berühmtesten Cartoonisten des 19. Jahrhunderts) gezeichnet, lassen die Figur in der Mitte als Geist des Eingebildeten (Kranken) erscheinen – oder ist es der fast schlafende Arzt, der sich das einbildet? Für mich geradezu schockierend, wie mit wenigen, fast nicht aufs

Papier gedrückten Schraffuren ein ganzer Menschheitszustand hinterfragt wird – und an Aktualität kaum zu überbieten ist.

Zeichen setzen, wenn nichts anderes mehr geht. Was haben wohl die eigenartigen Kreuze und Kreise im Blumenstilleben von Françoise Gilot zu bedeuten? Wir wissen von ihr, daß sie, als sie diesen Bild zeichnete, gerade mit Picasso zusammengekommen war, sich bei aller Bewunderung für ihn doch vor dem überwältigenden Gegenüber in ihr Innerstes zurückzog, zu ihrem Wesentlichen zurückfand und in dieser Zeit »nur« noch: zeichnete. Der Cartoonist deutet eine Emotion mit einem einzigen, klaren Strich an. Der Cartoonist, ist wie ein Troubadour, der wie ein Song-Schreiber die kindliche Regung aufnimmt, Bild mit Text zu Geschichten zu verbinden, und sich diesen spontanen Ausdruck des Erzählens, des Mit-Teilens, in sein »erwachsenes« Leben hineinrettet und nicht, wie Picasso so schön, scheinbar paradox, sagte: »75 Jahre brauchte, um wie ein Kind zu malen«.

Schon in den »Cartoons« von Lagerfeld – seinen Modezeichnungen – entdecken wir die Präzision mit der ein einziger, winziger Strich – eine Augenbraue, ein Locke im Haar – eine ganze Haltung, ein Zeitalter, zum Ausdruck bringen kann. Doch in der Zeichnung seines Lebenspartners offenbart sich für mich die tiefe Agonie und Verzweiflung von Unerreichbarkeit, von Verletzung und Leid, vom Hadern mit der Hoffnung. Mit anderen Worten: die mit höchster Meisterschaft gesetzten Striche, aus denen purer Humanismus spricht.

Die Befreiung einer Zeichnung – der Zeichen-Setzung – von seiner figurativen Bedeutung: was passiert, wenn eine Maschine einfach immer mehr Striche aufs Papier setzt? Und das ganze nachher doch aussieht, als hätte der Hartung die „meta-matic“-Zeichung mit eigener Hand gestaltet? Gut, daß der Tinguely dabei war, und die Gemeinschaftsarbeit zweier betrachtender Menschen im Einklang mit der (noch von Menschenhand gesteuerten) Maschine ein Zeichen setzt: immer mehr Verdichtung quasi bis zur Unkenntlichkeit des Strichs selbst. Diese Haltung des »Flecks«, der durchaus eine zentrale Rolle bei den Abstract Expressionists spielt, greift ebenfalls verblüffend früh in die Geschichte der Zeichnung hinein: der Tachismus, der Umgang mit dem Tintenleck, der sich früher beim Schreiben und Zeichnen mit Tinte fast auto-

matisch ergab, wurde von Victor Hugo zum System erhoben. In unserem Beispiel hat er seine Studie zu einem Kaminumbau zuhause zu einem in alle Richtungen strebenden Verklärung der Zeichen geführt. Wie aus einem schwarzen Strich eine ganze schwarze Fläche entlang dem »feinsten« Goldenen Schnitt werden kann, zeigt mir Cornelia Thomsen; und wie eine »einfache« Blume durch einen schwarzen Nebel zu so viel mehr als eine »einfache Blume« wird, das sehe ich bei Sabine Moritz.

Und dann kommt der Cage, der sagt: wie bekomme ich das hin, im Duchamp'schen Sinne, möglichst ohne »Selbst-Handeln«, ohne den »manipulierenden« Eingriff des Künstlers, wie kann ich eine Zeichnung machen, die einfach aus sich selbst heraus entsteht? Die auf Handgeschöpftem Papier entstandenen Zeichen, hat die Natur selbst gemacht; Cage lenkt lediglich Feuer und Wasser und die Reste von feuchter Asche aufs Papier und hält das fest. Überraschend entsteht ein Blick ins Universum selbst.

Für mich sind das alles Ikonen. Ikonen von Gemüts- und Geisteszuständen, von: Haltungen, die mich zutiefst berühren, mit denen ich mein Leid – und meine Hoffnung – teilen kann. Es ist kein Zufall, daß Matt Groening für mich eine »Zufallszeichnung« zeichnet, um zu erklären, wie Ikonen, Figuren, Neue Ideen selbst entstehen können, wenn man mit dem Handwerk des Ideengebers arbeitet. Das Ikonenhafte – von Matt Groening schön beschrieben – besticht sowohl in der »Chance Drawing«, die blind – also buchstäblich mit verschlossenen Augen gezeichnet – zu einer Befreiung von der vorgefaßten Idee führen kann, wie in den »Drei Ikonen«, durch die Stilistik eines Strichs, eines Zeichens Ikonen der Weltgeschichte entstehen, hier: Mickey Maus, Frank Zappa und Bart Simpson.

So sind alle meine Zeichnungen meinen Lebensweg begleitende Lebenszeichen zwischen Hoffnung und Enttäuschung, und am Ende steht der Anfang!

Und siehe da, da kommt der Uecker um die Ecke und nagelt Zeichen ins Papier. Ich sah das... und mußte das Blatt einfach haben, denn für mich ist das der Kommentar zum Beuys Manifest. Beides zusammengenommen ergibt für mich den Fontana: von höchster Eleganz, mit feinsten Tinte, auf kleinstem Raum, intim und persönlich, eine Serie an Strichen: Zeichen, die das gesamte Universum der Kunstgeschichte zusammenfassen – für mich!

»Stop«! Genug gesagt! Ich saß mit Ellsworth Kelly nahe seines Ateliers in den Wäldern im Norden New Yorks in einem kleinen, charmanten Café. Wir tranken Tee. Da nahm er plötzlich den Teebeutel und sagte: »Das ist doch kein Teebeutel, das ist ein Stoppschild!«, signierte ihn und übergab ihn mir mit den Worten: »Mein Readymade für Dich«! Und wir trinken gemeinsam unseren Tee weiter.

Henning Lohner



Henning Lohner, Berlin, 2024.

Foto Ruth Baljör



GALERIE BASSENGE
ERDENER STRASSE 5A · 14193 BERLIN