

Mai 1992 · Nummer 134

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Tobias Springer und Sigrid Randa

### »Vom Kreis aus freier Hand«

#### Zeichnungen und Collagen von Mara Loytved-Hardegg

Ausstellung im Stadtmuseum Fembohaus Nürnberg, März bis Mai 1992

Ein Kreis ist das Symbol der Vollkommenheit. Ihn aus freier Hand zu zeichnen, gelingt nur dem großen Künstler. Der ideale Mann, wie ihn der antike Kunstschriftsteller Vitruv beschreibt, berührt, steht er mit gespreizten Beinen und erhobenen Armen, mit Händen und Füßen einen Kreisbogen, dessen Zirkelpunkt der Nabel ist. In Albrecht Dürers kunsttheoretischem Werk, vor allem in der 1528 erschienenen Proportionslehre, spielt diese sog. Vitruv-Figur eine wichtige Rolle. Dürer glaubte auch dann noch an die Richtigkeit dieser aus dem Altertum überlieferten Lehrmeinung, als eigene Messungen an lebenden Modellen ergaben, daß der Bauchnabel nie die halbe Körperlänge eines Menschen markiert. Solche Zusammenhänge beschäftigten Mara Loytved-Hardegg noch nicht, als sie 1978/79 ihre »Mandalas« schuf. Sie benannte so großformatige Zeichnungen mit Kreisformen, gestische Arbeiten, die den Schwung kreisender Arm- und Beinbewegungen zur Bildgestaltung und Bildform nutzten. In einigen Fällen gelang ihr – unabsicht-

lich – »ein Kreis aus freier Hand«, exakt zentriert, obwohl ohne Hilfe des Zirkels entstanden. Wir kamen auf diese Zusammenhänge gesprächsweise im vorigen Jahr. Vor den »Mandalas«, die den ersten Teil der Studioausstellung ausmachen, darf sich der Betrachter folglich ruhig der Dürer-Legende erin-

nern, in der der Meister mit einem Stückchen Holzkohle auf einen großen Papierbogen einen Kreis aus freier Hand setzt und die verblüfften Beobachter zum Nachmessen auffordert.

Die zweite gezeigte Werkgruppe, entstanden 1991, beschäftigt sich mit dem christusähnlichen

Selbstbildnis Albrecht Dürers von 1500 in der Alten Pinakothek in München. Man neigt gegenwärtig dazu, etwas zu einseitig in diesem Meisterwerk ein Stück angewandter Kunsttheorie zu sehen. Dem frontalen Antlitz, »aus der Maß gemacht« (wie Dürer sich ausdrückt), also nach strengen mathematischen Regeln konstruiert, liegt ein Bildschema zugrunde, das bis in die byzantinische Malerei zurückreicht. Der Maler adaptierte für sein eigenes Abbild ein Christusschema – letztlich das als authentisch geltende Abbild des Erlösers, wie es sich der Überlieferung nach im Schweiß-tuch der Veronika abdrückte. Überraschenderweise kann Mara Loytved-Hardegg belegen, daß Dürers Münchner Selbstbildnis keinesfalls symmetrisch an-



M. Loytved-Hardegg: »Dürer an und für sich«, 1991, Collage. Im Besitz der Künstlerin

[3. Ex.]



gelegt ist. Jeder Mensch verfügt über zwei verschiedene Gesichtshälften (was man mit zerschnittenen und gekonterten Portraitfotos ausprobieren kann). Dürers konstruiertes Frontalbildnis zeigt eine ausgeprägte Rechtshälfte und ein von ihr merklich abweichendes Linksgesicht. Mit solchen gestaltphysiologischen Phänomenen be-

schäftigte sich die Künstlerin in den vergangenen Jahren intensiv. Erinnert sei an den Selbstbildnis-Zyklus »selbst-gleich / selbst-ähnlich«, den sie im Juni 1990 im Atelier von Annette Blocher in Nürnberg zeigte. Zum Verständnis von Dürers Münchner Selbstbildnis sind ihre neuen Collagen ein bemerkenswerter Neuansatz.

Zur Ausstellung erschien ein sechsseitiges Faltblatt mit Abbildungen, das in der Ausstellung kostenlos abgegeben wird. Es enthält auch Angaben zur Biographie der vielseitigen, 1942 geborenen, seit langem in Nürnberg lebenden Malerin.

Matthias Mende

Im Jahre 1968 vertrat die 1931 in London geborene Malerin Bridget Riley – zusammen mit dem Bildhauer Philip King – Großbritannien bei der Biennale von Venedig. Drei Jahre zuvor war sie im Rahmen einer Ausstellung mit dem Namen *The Responsive Eye* im New Yorker Museum of Modern Art zur »Königin der Op Art« gekürt worden, einer Kunst, die sich bestimmter Struktur- und Rasterelemente bedient, um in den Augen der Betrachter die Bildfläche in Bewegung zu setzen. In kürzester Zeit war Bridget Riley mit ihrer Malerei zu internationalem Ruf gelangt und zum Inbegriff von Zeitgeist der sechziger Jahre geworden. Es wird überliefert, daß sie nach ihrem ersten großen Triumph 1965 in New York die Rückreise

## BRIDGET RILEY

### Bilder 1982–1992

9. 4. – 24. 5. 1992  
in der Kunsthalle

nach London mit der Erkenntnis angetreten habe: »Es wird mindestens fünfzehn Jahre dauern, bis irgendjemand meine Bilder wieder ernsthaft ansieht«, und tatsächlich steht seitdem jede kritische Auseinandersetzung mit Bridget Rileys Malerei unter dem Diktat des historischen Vorurteils, sie sei die Malerin, die mit den Tricks der Op Art die Augen der Betrachter in Verwirrung brächte.

Die Nürnberger Ausstellung bemüht sich, genau das nicht zu tun. Sie widmet sich der neuen »kolori-

stischen« Malerei der Künstlerin, die ihren Anfang im Jahre 1980 hatte – Bridget Riley war damals nach Ägypten gereist und hatte dort in der Kunst und in der Natur neue Farberlebnisse kennengelernt – und die sich ausdrücklich als eine Überwindung all dessen versteht, was man früher mit dem Begriff der Op Art verbinden konnte.

Kolorismus bedeutet den Aufbau eines Bildes allein aus der Farbe, und die Verwendung dieses traditionellen Begriffs macht klar, daß sich Bridget Riley ausdrücklich auf die Tradition des abendländischen Kolorismus von Tizian über Poussin und Rubens zu Cézanne und Matisse bezieht. Es geht darum, Bilder zu schaffen, die – ohne motivische und zeichnerische (grafische) Komposition – nur aus Farbe bestehen, die als ein Gefüge aus Farbklängen, Farbbeziehungen, Farbkontrasten und Farbbewegungen dermaßen von Farbe erfüllt sind, daß sie ihr eigenes Leben entfalten, ihre eigene Energie aussenden. Als Malerin der systematischen und abstrakten Tradition hat Bridget Riley ihre Koloristik auf einer rasterartigen Grundstruktur entwickelt.

Die Ausstellung beginnt mit Streifenbildern, in denen die Farbe frei und individuell auftritt, Bildern, die wie eine Harfe Farbklänge und -akkorde anschlagen und in einem komplexen Hin und Her der Bewegung für das Auge ganze Melodien spielen. Die senkrechten Streifen bilden in diesen Gemälden das unverzichtbare strukturelle Grundgerüst, aber sie sind gewissermaßen die Saiten eines Instrumentes, deren Sinn darin besteht, jene Töne und Klänge zu erzeugen, auf die es eigentlich ankommt. Nicht der einzelne Streifen und die einzelne Farbe zählen, sondern die Kontraste, die sich aus der Nachbarschaft verschiedener Streifen in verschiedenen Farben ergeben und die sich als Klänge von den Streifen ablösen. Jedes Bild entwickelt aus seinen Farbklängen und -akkorden sein eigenes individuelles inneres Leben.

